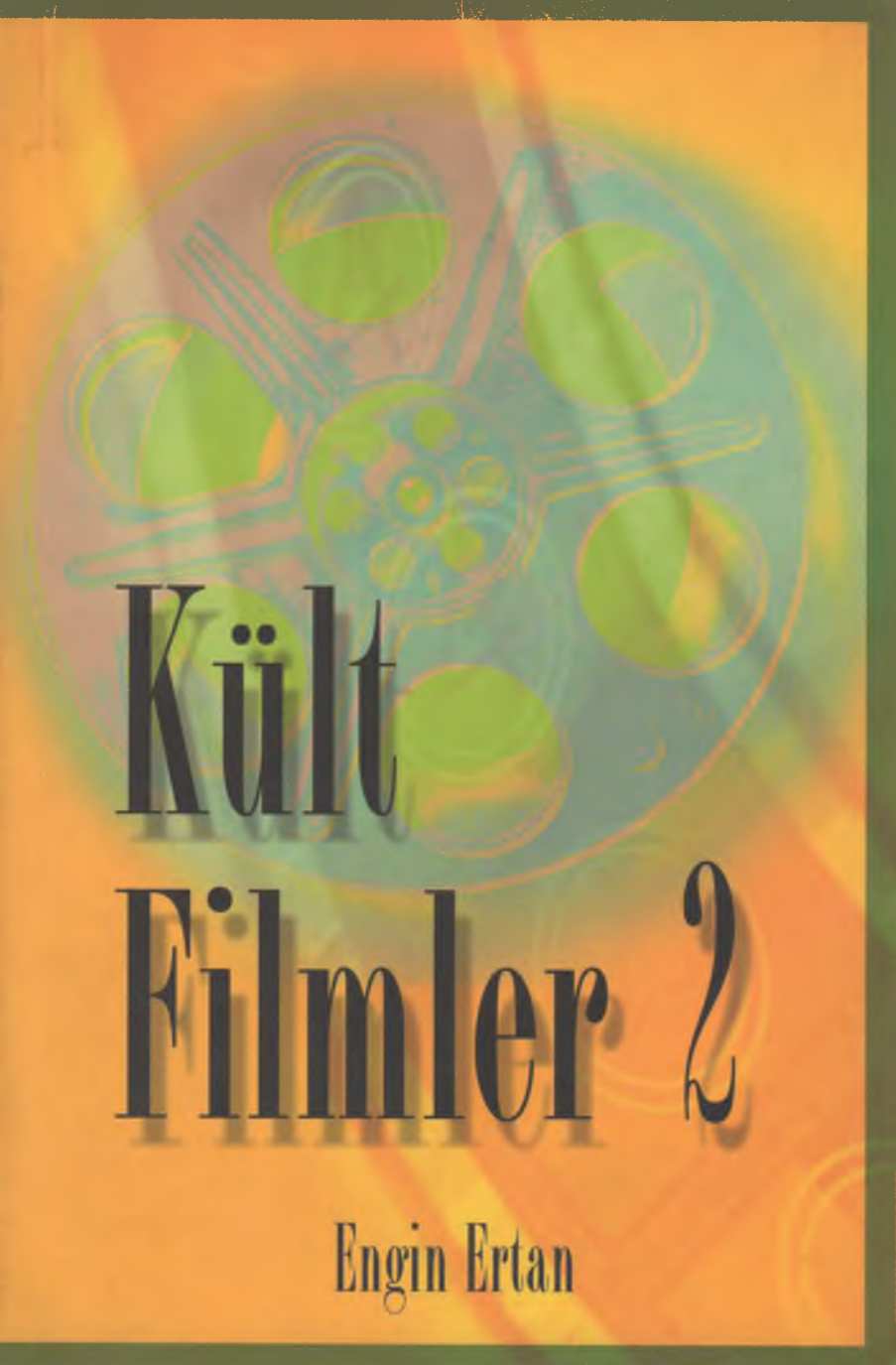

Kült
Filmler 2
Engin Ertan

Kült filmler 2

Engin Ertan

sinema Merkez Dergisinin ücretsiz ekidir.

Önsöz

Geçtiğimiz ay boyunca "Kült Filmler 1" ile ilgili pek çok olumlu tepki geldi. Meslektaşlardan, arkadaşlardan, akrabalardan, okuyuculardan... İlk kitabın önsözünde de belirttiğim gibi, "Kült Filmler"in 6 yıldır devam etmesinin en önemli nedeni sizlerden gelen tepkiler. Dolayısıyla ilk kitap ertesinde karşılaştığımız ilgi, "Kült Filmler 2"yi de benzer şekilde heyecan verici kıldı bizim için.

Bu kitapta sizleri "The Rocky Horror Picture Show" (yine ilk kitabın önsözünde belirttiğim gibi, aynı zamanda serinin başlamasına neden olan film), "Pink Flamingos", "Suspiria" gibi kült kavramıyla özdeşleşmiş örnekler, "Vampyros Lesbos" gibi gariplikler, "Videodrome" veya "Rumble Fish" gibi modern klasikler, uzun lafın kısası, gayet eğlenceli bir seçki bekliyor.

Unutmadan ufak bir not; filmleri alfabetik olarak sıraya dizerken yaptığımız ufak bir hata neticesinde "A Nightmare on Elm Street" bu kitaba sarkmış oldu. Bu hata nedeniyle sizlerden özür diliyor ve bir kez daha keyifli okumalar diliyorum. Önümüzdeki aydan itibaren yeni kült filmlerle dergi sayfalarında tekrar buluşmak dileğiyle.

Engin Ertan
Şubat 07

İçindekiler

1. Liquid Sky 7
2. Locataire, Le 11
3. Lost Boys, The 15
4. Lung fu fong wan 19
5. Monty Python and the Holy Grail 24
6. My Own Private Idaho 27
7. Nightmare on Elm Street, A 32
8. Phantom of the Paradise 37
9. Pink Flamingos 42
10. Portiere di notte, Il 48
11. Possession 52
12. Querelle 58
13. Repo Man 63
14. Rocky Horror Picture Show, The 67
15. Rumble Fish 71
16. Samouraï, Le 75
17. Sid & Nancy 80
18. Society 85
19. South Park: Bigger, Longer & Uncut 89
20. Strait-Jacket 93
21. Stranger Than Paradise 99
22. Subway 104
23. Suspiria 108
24. Tampopo 113
25. This Is Spinal Tap 117
26. Vampyros Lesbos 121
27. Videodrome 126
28. Vierde man, De 131
29. What Ever Happened to Baby Jane? 136
30. Zardoz 141

Bilimkurgu ama...

Az sayıda film çekmiş Rus asıllı yönetmen Slava Tsukerman eğer ufak bir kitle tarafından bile tanınıyorsa, bunu ilk filmine borçlu. Gösterime girdiği dönemden bu yana farklı tepkiler çeken bu bilimkurgu denemesi kuşkusuz her zevke hitap etmeyen ancak bir kesim seyircinin aklını başından alacak bir özgün fikirler toplamı.

Yıl 1982... Başka bir deyişle, bugünün gelecek gibi gözüktüğü dönemler. Hele ki New York'un yeraltı dünyasında takılıyorsanız. Punk sonrası deneysel arayışlar sadece müziğe değil, modaya da yansımış durumda. Rengarenk ve asimetrik kesilmiş kıyafetler, yüzlerde abartılı makyajlar, neon ışıkları ve alabildiğine bir plastiklik gece kulüplerinin olmazsa olmazları. Sanki Derek Jarman'ın "Kutlama"sı (Jubilee) gerçekte yaşanıyor. Hazır New York'un sınırlarından çıkmış ve İngiltere'den bir örnek vermişken bu bölgede kalalım isterseniz. Visage'ın "Fade to Grey" klibi, Gary Numan, The Human League solisti Philip Oakey veya Duran Duran dönemin stilini hatırlatmak için diğer anahtar unsurlar. Rus asıllı yönetmen Slava Tsukerman da bu ortamdan bir bilimkurgu çıkartmakta hiç zorlanmamış ama ne bilimkurgu... Türün en özgün ve en garip filmlerinden birisi olarak kabul gören "Liquid Sky" için kitsch bir siberpunk örneği de diyebilirsiniz, şimdiki zamana dair bir distopya da...

Esasında afili bir lambadan ötesi olmayan bir uçan dairenin New York semalarında gözükmesiyle başlayan "Liquid Sky", kısa zamanda daha önce benzerini görmediğimiz bir uzaylı ziyareti filmine dönüşüyor. Bu sefer uzaylıların gezegenimizi ziyaret sebepleri çok farklı. Film boyunca hiç gözükmeyecek, en fazla bir takım ışık dalgaları olarak pelikül yansıyacak ancak ara ara bakış açılarına yer verilecek bu görünmez ziyaretçiler eroin bulma niyetindeler. Kendilerine iniş alanı olaraksa New

York'taki bir apartmanın çatısını seçiyorlar. Aynı apartmanda filmimizin başkahramanı Margaret (Anne Carlisle) oturmakta. Ev arkadaşıysa ritim kutusuyla bir kulüpte deneysel performanslar ("Me and My Rhythm Box" isimli şarkıya dikkat) gerçekleştiren Adrian (Paula E. Sheppard). Margaret da aynı kulüpte dans etmekte ve modellik yapmakta. Aynı mekânın müdavimlerinden eşcinsel model Jimmy (yine Anne Carlisle tarafından canlandırılmakta) ise Margaret'ın bir diğer arkadaşı. Bu insanları birbirlerine bağlayan en önemli unsursa hepsinin bağımlı olmaları. Dolayısıyla eroin peşindeki uzaylıların iniş için seçtikleri yer bir tesadüf değil. Ancak uzaylılar kısa zamanda daha keyif verici bir madde keşfediyorlar. Bu keşifte Margaret'ın başarısız cinsel deneyimlerinin etkisi yok değil. Bir süre sonra keş modelimizin yattığı erkekler bir bir ölmeye başlıyorlar. İşin içine bir bilim adamı da dahil oluyor ve Margaret uzaylıların etkisiyle yavaş yavaş delirmenin eşiğine geliyor.

Filmin konusuna bakınca, "Liquid Sky"ın gerçek bir deli saçması olduğunu düşünebilirsiniz. Belki haksız da sayılmazsınız ancak yönetmen Tsukerman'ın ve filmin kendilerini ciddiye aldıklarını teslim etmek gerekiyor. Açıkça New York çıkışlı avant-garde filmlere ve sinemanın deneysel koluna öykünen "Liquid Sky", özgün tarzını sadece bir ilginçlik çabasına borçlu değil. Belli ki Tsukerman dönemin androjen modasını cinsel roller üzerine bir film çekmek için uygun bir saha olarak görmüş. Aktris Anne Carlisle'ın filmde hem bir kadını, hem de bir erkeği canlandırmasını yalnızca bir gariplik olarak kabul etmek kuşkusuz haksızlık olur. Aynı şekilde film boyunca çok sık kullanıldıkları için sıradan bir aksesuar olmaktan çıkıp, bir sembole dönüşen aynaları görmezden gelmek de... Başka bir deyişle, Tsukerman filmi boyunca sık sık bahsettiğimiz belirsizliğe, cinsel rollerden kaynaklanan bir kimlik ve aidiyet sorununa işaret ediyor. Bunun izlerini filmin yapısında da yakalamak mümkün. Uzaylıların bakış açısı olarak yansıtılan üzerinde oynanmış görüntüler veya filmin kurgusu da bizi aynı noktaya çıkartmaktalar. Tsukerman, film boyunca hemen hiçbir şeyi doğal akışında göstermiyor. Aynı anda farklı mekânlarda geçen olaylar sürekli paralel kurguyla birbirlerini kesiyorlar. Böylece "Liquid Sky" anlatısını açık hâle getirmektense, mümkün olduğunca kapalı, karışık ve ulaşılmaz kılmaya çalışıyor.

Tüm bu kimlik sorunu elbette bilimkurgu türüyle ve "yabancı" temasıyla da kusursuz şekilde uyum sağlıyor. Elbette filmin seyircisine uzaylıları göstermemesi de sadece bir bütçe sorunundan kaynaklanmamakta

(her ne kadar "Liquid Sky"m aşırı düşük bütçeyle kotarıldığını burada belirtmek gerekse bile). Uzaylıların asla gözükmedikleri, sadece etkilerinin hissedildiği bu filmi pekâlâ başkarakteri Margaret'ın ruh hâlini görselleştirme çabası, gerçeküstü bir zihin akışı olarak görmek de mümkün. Buradan hareketle Tsukerman'ın bilimkurgu türünü ve uzaylıları sadece bir yansıtma olarak kullandığını, kimin nerede ve neden yabancı pozisyonunda kaldığını sorguladığını da iddia edebiliriz. Rus bir yönetmenin Amerika'da bilimkurgu türünü ters yüz etmesi ve bunu cinsel rolleri didiklemek için yapmasıysa yolunuzu önce Marksist, daha sonra Feminist ve en nihayetinde de Gay ve Lezbiyen Film Teorisine çıkartabilir.

İlk gösterime girdiği dönemde çabucak bir geceyarısı sineması örneğine dönüşen ve dolayısıyla hızla külte evrilen "Liquid Sky", aradan geçen yirmi küsurat yıl boyunca farklı tepkiler çekmiş bir film. Bir kesim seyirciye göre eğlenceli bir garabet, bazılarına göre biricik bir "orijinal", kimi akademisyenlere göreyse yukarıda andığımız sebeplerle cazip bir inceleme alanı. Elbette bu özgün filme nereden yaklaşacağı, ne kadar ciddiye alacağı her seyircinin kendisinin bileceği bir şey. Ancak şunu teslim etmek gerek ki, "Liquid Sky" çekildiği dönemin yeraltı atmosferini yansıtmakta son derece başarılı. Sadece görsel atmosferiyle değil (Margaret'ın işi gereği, film yer yer bir moda fotoğrafları sergisine de dönüşüyor), aynı zamanda müzikleriyle de. Görece popüler synth-pop, new wave ve new romatic akımlarını bir yana bırakırsak, malumunuz filmin çekildiği dönem deneysel elektronik müziğin büyük çıkışına da denk düşüyor. "Liquid Sky"ın zamanında az sayıda basılan ve bugün filmin hayranlarının ulaşmak için ciddi çaba harcadıkları, zor bulunur soundtrack'i özellikle dönemin Alman deneysel gruplarının ciddi etkisini taşıyor. Benzer motiflerin sık sık tekrarlandıkları, gürültü ve ses arasında gidip gelen bu elektronik müzik denemelerini Der Plan'a, Die tödliche Doris'e veya Palais Schaumburg'a benzetmek gayet mümkün. Belki de müzikleri "Liquid Sky"ı zamansız kılan en önemli özelliği. Hele ki son birkaç yıla damgasını vuran electroclash akımı düşünüldüğünde, "Liquid Sky" günümüzde daha fazla kişi tarafından keşfedilmeyi hak ediyor. Biraz daha abartırsak, en popüler electroclash gruplarından birisi olan Fischerspooner'ın elemanlarının favori filmi "Liquid Sky" çıksa hiç şaşırmayız. Şöyle de diyebiliriz, eğer Fischerspooner'ın sahne şovları (geçtiğimiz yıl İstanbul'da da bir konser vermişlerdi) hoşunuza gidiyorsa Slava Tsukerman'ın bu son derece özgün bilimkurgusunun başına çakılmanız

da olası. Bu sayfalarda bahsettiğimiz hemen her film için geçerli uyarıyı ise bu sefer ünlü Amerikalı eleştirmen Leonard Maltin'in film rehberinden bir alıntı ile yapalım: "... Her zevke hitap etmiyor ama konu özetini okuduğunuzda bunu anlamış olmanız gerek".

Haziran, 2006.

Liquid Sky
Yönetmen: Slava Tsukerman.
Oyuncular: Anne Carlisle (Margaret/Jimmy), Paula E. Sheppard (Adrian), Otto von Wernherr (Bilim adamı Johann Hoffman), Susan Doukas (Sylvia), Bob Brady (Owen), Elaine C. Grove (Katherine), Stanley Knapp (Paul), Jack Adalist (Vincent), Lloyd Ziff (Lester).
1982, ABD yapımı, 112 dakika.

Ev alma, komşu al!

Roman Polanski'nin apartman hayatına ilişkin, domestik korku filmleri üçlemesinin son halkası, yönetmenin görece daha az izlenmiş ve daha az bilinen işlerinden. Ancak bu durum bir başyapıt olduğu gerçeğini değiştirmiyor.

Yakın dönem korku sineması izleyiciyi korkutmak için çoğunlukla şok efektlerine başvurmakta. Özellikle ABD çıkışlı ve genç bir izleyici kitlesini hedefleyen korku filmleri yüksek kaydedilmiş seslere, hızlı bir kurguya ve kadrajın beklenmedik bir köşesinden fırlayan "şey"lere güvenmekteler. Bunlara itibar etmeyen bir grup yönetmense işin "korkutma" tarafını bir kenara bırakıyor ve "Çığlık"ın (Scream) açtığı yoldan ilerleyerek türü postmodern bir oyun sahasına dönüştürüyorlar. Referansların ve farklı türlerin iç içe geçtiği bu filmler biz sinefillerin zayıf noktalarına hitap ederken, Uzakdoğulular da kendilerine has bir üslup geliştirmekle meşguller. Kendi kültürlerini korku mitleriyle birleştirerek özgün bir tarz yaratma yolunda emin adımlarla ilerliyorlar. Hollywood'a transfer olma yolundaki Japon yönetmen Hideo Nakata ise minimal bir sinemadan destek alan atmosferik filmleriyle ayrıca dikkat çekiyor.

Günümüzde korku sinemasının, seyirciyi korkutma tercihlerinin hâli bu iken, bir ustanın, Roman Polanski'nin filmlerine bakmakta fayda var. Bir tür yönetmeni olarak etiketleyemeyecek olsak bile, Polanski'nin korku/gerilim tarzında ürettiği başyapıtları yadsımamız mümkün değil. Onun uyguladığı yöntemse bu bahsettiklerimizden çok farklı. Polanski yönetmiş olduğu korku filmlerinde paranoya üzerinden diken üstü bir atmosfer yaratmayı ve bilinçaltına yönelmeyi tercih ediyor. Birbirlerini tamamlayan ve bir üçleme yaratan "Tiksinti" (Repulsion), "Rose-

mary'nin Bebeği" (Rosemary's Baby) ve "Kiracı" (Le Locataire) bu üslup sayesinde başarıya ulaşan filmler. Söz konusu üç filmin ilk ikisi, yani "Tiksinti" ve "Rosemary'nin Bebeği" genellikle daha geniş kitlelerce tanınır, sinema kaynaklarında da daha olumlu eleştirilerle anılırlar. Neredeyse onlardan aşağı kalır tarafı olmayan "Kiracı" ise nedense Polanski filmografisinde daha aşağı bir noktaya yerleştirilmiştir ve pek bilinmez. Bu özelliğiyle zaman içerisinde bir kült filme dönüşmesi de hiç şaşırtıcı değil.

Roland Topor'un romanından uyarlama olan "Kiracı"nın senaryosu Polanski'nin ve Gérard Brach'ın ("Tiksinti" ve "Cul-de-sac" başta olmak üzere yönetmenin çoğu filminin ortak senaryo yazarı) imzalarını taşımakta. Ne kadar sadık bir uyarlama olduğunu bilemeyeceğiz, ancak hikâyeyi şöyle özetleyebiliriz. Trelkovsky (Roman Polanski) Paris'te bir apartman dairesi kiralar. Dairenin önceki sahibi olan Simone Choule (Dominique Poulange) camdan aşağı atlayarak intihar teşebbüsünde bulunmuştur. Trelkovsky, hâlâ hastanede yatan genç kadını ziyaret eder ve bu esnada Stella (Isabelle Adjani) ile tanışır. Genç kadının arkadaşı olan Stella, Trelkovksy'yi oturduğu dairenin eski sahibine yakınlaştıran bir diğer unsur olur. Bu ziyaretle aynı gün içerisinde Simone ölür. İçine kapanık ve uysal bir karakter olan Trelkovsky ise bir türlü komşularına yaranamaz. Diğer yandan apartmanda olup biten garip olayları takip etmeye ve Simone'un eşyalarını karıştırmaya başlar. Zaman içerisinde kendini genç kadının karakterini üstlenir halde bulur.

Filmin hikâyesine baktığımızda, "Kiracı"yı tipik bir "perili ev" öyküsü olarak görebilir, Trelkovsky'nin bedeninin Simone'un ruhu tarafından ele geçirildiği sonucuna varabiliriz. Ancak filmdeki ufak detaylara (ki, Polanski'nin hemen her filminin bu tarz ayrıntılarla süslü olduğunu ve onları keşfetmenin yoğun bir anlam zenginliğine yol açtığını iddia etmek yanlış olmaz) dikkat ettiğinizde, sizi farklı sonuçlara götürecek ipuçlarıyla karşılaşıyorsunuz. Bunlardan belki de en önemlisi, Trelkovsky'nin apartman dairesini ilk ziyaret edişinde mekânla ilgili bildiği şeyler; kapıcı kadının köpeğinin adı veya kapıyı açmak için anahtarın nasıl çevirilmesi gerektiği gibi. Elbette adamın eski kiracı Simone'a yönelik ilgisi, hatta onu ziyaret etmeye gitmesi de pek alışıldık bir durum değil. Kaldı ki hasta yatağındaki genç kadının Trelkovsky'yi gördüğünde çığlık atması ve aynı gece içerisinde fenalaşıp ölmesi de dikkate değer. Tüm bu ipuçlarını göz önüne aldığımızda, Trelkovsky'nin söz konusu daireyi ki-

ralamasını "katilin suç mahalline dönmesi" olarak da algılayabiliriz.

Polanski'nin hem senarist, hem yönetmen, hem de oyuncu olarak Trelkovsky karakterini yorumlayış şekli de bu saptamayı destekleyecek bir boyut taşıyor. Öfkesini sürekli içine atan, herkesi alttan alan, bir bakıma "patlamaya hazır bomba" Trelkovsky'yi bir sosyopat olarak görmek, böylesi bir suç işlemiş olabileceğini hayal etmek hiç zor değil. Hatta aşırı uysal hâlinin, işlediği cinayetle ilişkili bir suçluluk hissinden kaynaklandığını da öne sürebiliriz. Elbette filmde aynaların kullanılış şeklini de atlamamak lazım. Trelkovsky'nin yerleştiği dairenin hemen her köşesi aynalarla kaplı. Çoğunlukla ışıklar kapalı şekilde oturan, ekseriyetle kazanın (veya cinayetin) gerçekleştiği camdan dışarıya bakmayı tercih eden Trelkovsky, evdeki aynalarla yüzleşmeyi kaldıramıyor. Başka bir deyişle kendi görüntüsünden, kendi varlığından rahatsız olmaya başlıyor. Kurbanın kimliğini üstlenmeye başlaması, onun giysilerini giyerek kadın kılığına girmesi ve şok edici final sekansı da bu bağlamda bir bütünlük kazanıyor.

Diğer yandan filmi şu şekilde yorumlamak da mümkün olabilir. Trelkovsky bir şizofren, intihara teşebbüs eden Simone Choule ise onun "doppelgänger"idir (eş ruh). Trelkovsky, intihara doğru giden yolda kafasında yarattığı bir karakterin kaderini üstlenmeye başlar. İlkine göre biraz daha olağandışı gözükse bile, bu okuma apartmanda çıkan gürültülerin kaynağı veya Trelkovsky'nin gördüğü kimi hayaller gibi açıkta kalan noktaları da bir anlama kavuşturuyor. Karakterin kadın giysilerine bürünmesiyse, bastırılmış eşcinsellik temasını akla getiriyor ve Trelkovsky'nin Stella ile yaşadığı garip ilişkiyi, kadınlara yaklaşmaktaki sorunlarını bütünlüyor.

Filmin hikâyesinin ve Trelkovsky karakterinin iç dünyasının nasıl algılanacağı bir yana, "Kiracı" görsel yapısıyla da seyirciyi alıp götüren bir film. Daha ziyade Bergman filmlerinden tanıdığımız Sven Nykvist'in görüntü yönetimi çalışması gerçekten birinci sınıf. Filmin sanat yönetimi de Trelkovsky'nin yalnızlığını, sıkışmışlığını vurgulayacak şekilde özenli. Görsel yapısındaki bu özellikleri de dikkate alarak diyebiliriz ki; "Kiracı" kalabalık içinde yalnız kalma, herkese karşı tek başına olma hâlini en az "Tiksinti" ve "Rosemary'nin Bebeği" kadar iyi betimleyen bir film.

Filmin ilk gösterime girdiğinde aldığı olumsuz eleştiriler hem şaşırtıcı, hem de değil. Bu kadar iyi bir filmin eleştirmenlerce yadsınması gerçekten akıl alacak gibi değil. Ancak söz konusu yıllarda Polanski'nin adı-

nın karıştığı olaylar (karısı Sharon Tate'in kurban gittiği cinayet ve malum tecavüz hikâyesi; ki her iki olayın Polanski'nin ruh hâline etkisi filmin içeriğine ilişkin ilk yorumumuzu destekleyebilir) kendisine karşı bir antipatiye yol açmış olabilir. Diğer yandan "Kiracı" hayli grotesk, yer yer itici bir film. Yönetmenin sinemasına aşina olanlar, stile aşırı önem veren hâlinin yanında Polanski'nin zevksizlikten ve garip olandan gayet haz ettiğinin de bilincindedirler. "Kiracı" onun bu merakının en öne çıktığı filmlerinden birisi. Dolayısıyla, özellikle de "Çin Mahallesi" gibi bir filmin ardından, "Kiracı" kimilerinde soğuk duş etkisi yaratmış olabilir.

Zamanında aldığı olumsuz eleştirilerin etkisiyle olsa gerek, uzun yıllar boyunca zor ulaşılan bir film olmuştu "Kiracı". Filmin bir kopyasını ele geçirmek için kendini paralayanlar, ilk izleyişini ikinci veya üçüncü jenarasyon bir kopyadan gerçekleştirmiş olanlar neden bahsettiğimi iyi biliyor olsalar gerek. Ancak Polanski'nin "Piyanist" ile kazandığı büyük başarı ertesinde, yaklaşık 1 yıl kadar öncesinde "Kiracı" nihayet DVD kopyasıyla piyasaya sürüldü. Hâlâ izlememiş olan sinefiller için, günümüz sinemasının ustalarından Polanski'nin en özgün işlerinden birisiyle tanışmak zorunluluk. Darısı bir diğer zor bulunan Polanski filminin, "What?"ın başına...

Eylül, 2004.

LE LOCATAIRE
Yönetmen: Roman Polanski.
Oyuncular: Roman Polanski (Trelkovsky), Isabelle Adjani (Stella), Melvyn Douglas (Bay Zy), Jo Van Fleet (Madam Dioz), Shelley Winters (Kapıcı), Bernard Fresson (Scope), Lila Kedrova (Madam Gaderian), Rufus (Georges Badar), Dominique Poulange (Simone Choule).
1976, Fransa/ABD ortak yapımı, 125 dakika.

Hızlı yaşa, hiç ölme

Vampir olmayı ister miydiniz? Cevabınız hayırsa bu filmi bir izleyin... Filmin sonunda iyilerin kazanması hiç önemli değil. Motosikletlerle ortada dolaşan, çılgıncasına eğlenen ve asla yaşlanmayan genç vampirleri gördükten sonra fikriniz değişebilir. Çünkü tanıtım cümlesinde iddia edildiği gibi, bu filme bakılırsa vampir olmak çok keyifli...

İyi ve kötü arasındaki mücadele üzerine şekillenen filmleri izlerken kalbimiz iyiden yana olsa da nedense libidomuz genellikle tercihini kötülerden yana kullanır. En klasik ve klişe şekilde sonuçlanıp, iyinin galip geldiği filmlerin çoğunda bile etkileyici kötüler çıkar karşımıza. Filmleri yazan ve yönetenler de bilir ki; hanım hanımcık kızlar değil, "femme fatale"ler daha makbuldür. Aynı şekilde temiz aile çocuklarından ziyade serseri ruhlu erkekler kadınlar için daha caziptir. Örneğin vampir filmlerinin çoğunda vampirler avcılarından çok daha etkileyici, karizmatik ve çekicidirler. Bu yazıda ele alacağımız "The Lost Boys"da da çete olarak takılan, motosiklet kullanan vampirler var. Dolayısıyla filmimiz sinema tarihinin en ilginç ve belki de en "cool" vampirlerinden birisini karşımıza getiriyor.

Joel Schumacher'in yönettiği, 1987 tarihli "The Lost Boys"un ilk sahnesinde panayır yerine kurulmuş bir atlıkarınca çıkıyor karşımıza. Hemen arkasından da atlıkarıncada punk saçları ve kulağının arkasına yerleştirdiği sigarasıyla Kiefer Sutherland'i görüyoruz. Benzer görünümdeki tayfasıyla bir çifti rahatsız ediyor. Bir polis tarafından mekândan uzaklaştırılması ise fazla uzun sürmüyor. Bu polis memuru gençlerden oluşan bir vampir çetesine bulaşmaması gerektiğini bir bilse... Bahsi geçen memur gecenin sonunda arabasına doğru ilerlerken havadan kendisine doğru hızla yaklaşan kimi varlıkları fark ediyor ve bir vampir filmi izlemekte olan izleyici yüzünde bir gülümsemeyle bu intikam anına tanıklık ediyor. Kısacası "The Lost Boys" açılışıyla izleyicisini havaya sokuyor.

Az önce anlattığımız sahnenin amacı kesinlikle izleyiciyi korkutmak değil. İzlemekte olduğu filmde bir vampir çetesinin var olduğunu bilen ve kavgaların, polisle yaşanan sürtüşmelerin uzun dişlerle sonuçlandırılacağını tahmin eden izleyicinin, bu tip sahnelerde korkmak yerine gülüp eğlenmesi son derece doğal. Başka bir deyişle; "The Lost Boys" iyilerin bir an evvel kazanmasını isteyeceğiniz filmlerden değil. Vampirleri ne kadar sık eylem hâlinde görürseniz, neşeniz o kadar artıyor. Zaten "The Lost Boys"u bu denli cazip kılan unsurların başında da bu geliyor; korku filmi öğeleriyle izleyiciyi güldürüp eğlendiren bir film olması.

Elbette filmin kendine has bir fanatik kitlesinin oluşmuş olması ve bir kült filme dönüşmesinde etkili olan başka unsurlar da var ama isterseniz önce öyküsünden bahsedelim. Orta yaşlı ve dul bir kadın olan Lucy, oğulları Michael ve Sam ile babasının yanına taşınır. Şehirden Kaliforniya'daki bir sahil kasabasına gelen çocuklar hayatlarından pek memnun değillerdir. Taşındıkları Santa Carla'nın "Dünyanın cinayetler başkenti" diye adı çıkmıştır. Üstelik taşındıkları büyükbabalarının evinde televizyon yoktur. Yine de Michael ve Sam, Santa Carla'ya uyum sağlamaya çalışırlar. Büyük kardeş Michael gençlerin toplandığı sahilde hoş bir kızı gözüne kestirir, Sam ise bir çizgi roman dükkânını...

Michael'ın ilgisini çeken Star, filmin açılış sahnesinde karşılaştığımız vampir çetesi ile dolaşan bir kızdır ve yem rolünü oynamaktadır. Sam'in daldığı çizgi roman dükkânı ise aslında bir paravandır. Dükkânı işleten Frog kardeşler, Santa Carla'daki vampirlerden haberdardırlar ve onlara savaş açmışlardır. Müşterilerine sadece Batman, Örümcek Adam gibi kahramanların maceralarını değil, vampirler konusunda bilgilendirici nitelik taşıyan çizgi romanlar da satmaktadırlar. Elbette büyük kardeş Michael hoşlandığı kız yüzünden vampir çetesinin ağına düşmekte gecikmez. Türk filmlerinde ilaçlı kola numarasına maruz kalan kızlar gibi, Michael da kendisine şarap diye sunulan vampir kanını diker kafasına ve böylece bir yarı vampir olur. Ağabeyinin vampire dönüşmeye başladığını fark eden Sam, Frog biraderlerden yardım ister. Michael, Star ve Star'ın kolladığı küçük Laddie gibi henüz vampir olmamış yarı vampirler için tek bir kurtuluş vardır: Baş vampiri bulup öldürmek. Bu noktada da Lucy'ye asılan yeni baba adayı Max bir numaralı şüphelidir.

Konusundan da anlaşılabileceği gibi "The Lost Boys" son derece eğlenceli bir film. Akılda kalıcı, alıntılanmaya müsait diyalogları (Stereo Ölüm!) ve oldukça iyi esprilerle izleyiciyi yaklaşık 100 dakika boyunca

kendisine bağlıyor. "The Lost Boys"un zaman içerisinde bir kült filme dönüşmesinde etkili olan, başka bir deyişle filmin fanatiklerinin özellikle takıldıkları noktalara gelince... Filmde Max bir video dükkânı işletiyor ve Frog biraderlerin de bir çizgi roman dükkânı var. Açıkçası popüler kültür referansları ve kült filmler için daha uygun mekânlar düşünülemez. Yüzlerce video kaset kapağı arasında gözlerinizi dört döndürerek bir gönderme yakalamaya çalışmanız ve Frog'ların dükkânında Batman'in veya Superman'in az bulunur sayıları hakkında muhabbetler dinlemeniz mümkün. Sam ve Michael kardeşlerin odaları da hiç fena sayılmaz. Sam'in odasında kocaman bir Molly Ringwald posteri var; "The Breakfast Club"dan alınma bir kare... Ayrıca 50'li yıllardan kalma bir B film olan "Reform School Girls"ün afişini ve dolabın kapağında asılı duran hafif erotik Rob Lowe posterini de unutmayalım. Michael'ın odasını ise bir Echo & The Bunnymen posteri süslüyor, ki grup filmin soundtrack'inde de The Doors'dan yeniden yorumladığı "People are Strange" ile yer alıyor. Bu arada yeri gelmişken genç vampirlerin gündüzleri uyudukları mağarada da bir Jim Morrison posteri asılı olduğunu belirtelim ve filmin oldukça sıkı bir soundtrack'i olduğunun altını çizelim.

Fakat "The Lost Boys"un vaat ettiği tüm bu eğlence sadece belirli bir kesimi etkiledi. Film gösterime girdiği yıllarda eleştirmenlerden hemen hiç ilgi görmedi. Çoğunlukla hikâyesinin zayıflığı, yola çıktığı fikri yeterince iyi değerlendirememesi ve klişe olması gibi nedenler öne sürülerek eleştirildi. Elbette hiç kimse "The Lost Boys"un hikâye kurgusu veya karakterizasyon açısından çok iyi olduğunu iddia etmeyecektir. Esas önemli nokta "The Lost Boys"un bunlara ihtiyacı olup olmadığı. Filmde Frog kardeşlerin işlettiği dükkân sayesinde daldığımız çizgi roman dünyası filme genel tonunu da veriyor. Karşımızdaki, peş peşe etkileyici görüntülerin sıralandığı (görüntü yönetmeni Michael Chapman oldukça başarılı), karakterlerin kısa ve öz konuştuğu, iyi bir fikirden yola çıkan, görselleşmiş bir çizgi roman âdeta. Filme bu açıdan baktığınızda sundukları fazlasıyla yetiyor.

Filmin adı ise J.M. Barrie'nin "Peter Pan"ına yapılan bir göndermeden geliyor. Asla yaşlanmayan Peter Pan'ın arkadaşları filme de adını veriyor. "Tüm gün uyu. Bütün gece parti yap. Asla yaşlanma. Vampir olmak eğlencelidir" gibi bir tanıtım cümlesiyle piyasaya sürülen "The Lost Boys"un daimi genç vampirlerinin en büyük kozları da asla yaşlanmamaları. "The Lost Boys"un asi gençlerinin sürekli genç kalan vampirler ol-

ması elbette filme farklı bir boyut katıyor. Hatta kuşak çatışması, gençlerin sorunları gibi konularda ilginç saptamalar çıkacağı izlenimi uyanıyor insanda. Fakat "The Lost Boys" eğlence faktörüne o kadar odaklanmış bir film ki, bahsettiğimiz alanlarda fikir üretmeye pek mecali kalmıyor. Ne yazık ki "The Lost Boys", benzer şekilde gençlerin sorunlarını konu alan "The Wild One", "Asi Gençlik" veya "Siyam Balığı" gibi filmlerin ayarında değil. Onlar gibi ciddi olmak amacı da taşımıyor. Dolayısıyla bu asi gençlerin çevreleriyle ilişkileri, sorunlarının veya beklentilerinin ne olduğu konusunda elimizde pek bir ipucu yok. Durum böyle olunca, film belki de gençlik dönemi sorunlarını hiç dile getirilmemiş şekilde bize aktarabilecek ve sağlam bir alt metne sahip olabilecekken yarı yolda kalıyor. Fakat "The Lost Boys" öncelikle izleyicisini eğlendirmeyi amaç edinmiş ve pek ciddi şeyler söylemeye çalışmayan bir film ve bu durumu kabullendikten sonra da açıkçası hiçbir şeyin eksikliği hissedilmiyor filmde.

"The Lost Boys" belki bir başyapıt değil ancak meraklısını kendisine hayran bırakacak o kadar fazla özelliği var ki, filme aşık olmamak imkansız. Başka kaç filmde "Walk This Way" eşliğinde vampirlerin eğlenen bir grup genci katletmesini izleyebilirsiniz ki?.. Veya kaç vampirin bir müzik setine mıhlanarak öldürülüşüne şahit olabilirsiniz?.. İçi kutsal su ile dolu olan su tabancalarını da yabana atmayalım. Sonuç olarak eğer ki iflah olmaz bir 80'ler tutkunuysanız, korku filmleri ama özellikle de vampir filmleriyle ilgileniyorsanız, çizgi roman seviyorsanız ve zımba gibi bir 80'ler soundtrack'i ağzınızı sulandırıyorsa"The Lost Boys" tam size göre. Hatta muhtemelen filmin fanatikleri arasındasınız.

Ekim, 2001.

The Lost Boys
Yönetmen: Joel Schumacher
Oyuncular: Jason Patric (Michael Emerson), Corey Haim (Sam Emerson), Kiefer Sutherland (David), Dianne Wiest (Lucy Emerson), Corey Feldman (Edgar Frog), Jamison Newlander (Alan Frog), Edward Herrmann (Max), Jami Gertz (Star), Barnard Hughes (Büyükbaba), Chance Michael Corbitt (Laddie).
1987, ABD yapımı, 97 dakika.

Karanlık şehir aksiyonu

90'ların ikinci yarısında dünya sinemasında yükselen bir değer haline gelmişti Hong Kong yapımı aksiyon filmleri. Bu janrın en tanınan yönetmenlerinden birisi de hiç kuşkusuz Ringo Lam. Sahip olduğu üne rağmen hak ettiği saygıyı bir türlü görememiş olan, Hong Kong sinemasının uyumsuz ve huzursuz üyesinin 1987 yapımı filmi, onun karanlık dünyasının en iyi rehberlerinden birisi.

Hong Kong yapımı aksiyon filmleri 90'ların başına kadar çoğu izleyiciye pek bir şey ifade etmiyordu. O döneme kadar video aracılığıyla bu filmlerle tanışmış sınırlı sayıdaki izleyici (bahsettiğimiz ABD ve Avrupa'daki izleyiciler elbette) için John Woo, Chow Yun-Fat, Ringo Lam gibi isimler çoktan bir külttü. Bir video dükkânında çalışırken bu filmlerle tanışan ve onların üzerinde yarattığı etkiyi filmlerine aktaran genç Amerikalının hikâyesiyse hepimizin malûmu... Kendi senaryosundan 1992'de çektiği "Rezervuar Köpekleri" ile dikkatleri üzerinde toplayan Tarantino'nun bir dönem izlediği video kasetlerin günümüz sinemasının trendlerini belirleyeceğini kim bilebilirdi ki?

Elbette, bahsettiğimiz yönetmen veya oyuncuların filmlerini Tarantino isminin gölgesinde bırakmak değil amacımız. Bu filmleri bir şekilde izlemiş olan herkes biliyor ki, hepsi son derece stilize bir görselliğe sahip, yaratıcı aksiyon/dramalar. Söylemeye çalıştığımız sadece bu filmlerin daha geniş bir dağıtım ağına ulaşması ve izleyici profilinin genişlemesinde Tarantino'nun da payının olduğu. Ne de olsa Hong Kong aksiyon filmlerinin sinemasını ne kadar etkilediğini sık sık ifade ederek insanları âdeta bu filmleri keşfetmeye çağırdı Tarantino. Yazımızın konusu olan Ringo Lam'in 1987 yapımı filmi "Lung fu fong wan / City on Fire" ise açıkça "Rezervuar Köpekleri"nin bir numaralı ilham kaynağı.

"City on Fire" için "Rezervuar Köpekleri"nin numaralı ilham kaynağı dedik ama mutlaka bu tanımlama bir kesim izleyici için son derece ha-

fif kalacaktır. Lam'in filminin kimi koyu fanatiklerine göre "Rezervuar Köpekleri" düpedüz apartma bir film. Bu konuya girmeden önce "City on Fire"ın konusunu aktarmak daha yerinde olur hiç kuşkusuz. Böylece filmi izlememiş olanlar da iki film arasındaki ortak noktalardan haberdar olabilirler.

Bir grup hırsızın arasına kimlik değiştirerek girmiş olan polis Wah'ın öldürülmesine tanık olduğumuz bir sahneyle açılıyor "City on Fire". Bu çeteyi yakalamaya kararlı olan müfettiş Lau, yeğeni Ko Chow'dan yarım kalan görevi üstlenmesini istiyor. Ko Chow ise polisle çalışmayı bırakmış ve geri dönmemeye kararlı. Suç dünyası içine karışıp, bu çevredeki insanlarla arkadaşlık yapmaktan, sonra da onları yakalatmaktan bıkmış. Özellikle son görevinde yakın arkadaşı olan Shing'in ölümüne sebep olmak, istifa etmesine yol açan neden olmuş. Ayrıca ilişkisini düzene sokmaya çalıştığı bir kız arkadaşı da var Ko Chow'un. Görevleri ve kendisiyle evlenmek isteyen sevgilisinin beklentileri arasında bir denge kurmakta zorlanıyor. Yine de amcasına duyduğu sevgi ve vefa borcu ağır basıyor ve görevi üstleniyor.

Plana göre Ko Chow silah satarak çeteye karışacaktır. Ancak müfettiş Lau'nun bölümüne atanan genç polis şefi John, Ko Chow'un peşine bir grup polis takar. Hem suçluların güvenini kazanmaya, hem peşindeki polisleri atlatmaya, hem bir önceki görevinde ölümüne sebep olduğu arkadaşının kötü hatırasını unutmaya, hem de kız arkadaşını idare etmeye çalışan Ko Chow oldukça zor durumda kalır. Soygunu yapacak gruba kabul edildikten sonra hırsızlardan Fu ile arasında bir dostluk başlar. Kimi ortak noktaları nedeniyle yakınlaşan ikili, soygun esnasında birbirini kollamaya çalışır. Fakat polisin olay yerine hemen gelmesi sonucu soygun başarısızlıkla sonuçlanır. Çete önceden kararlaştırılmış olan kulübede buluşur. Çetenin başı Ko Chow'un bir köstebek olduğundan şüphelenir ve herkes silahlarını birbirine doğrultur. Polis ise Ko Chow'un bıraktığı bir nottan kulübenin adresini almıştır ve oraya doğru ilerlemektedir.

Seyir zevkini kaçırmamak için finalini açığa vurmamaya özen göstersek de, büyük ölçüde aktardığımız "City on Fire"ın hikâyesi "Rezervuar Köpekleri"ne kimi yönleriyle oldukça benziyor. Ancak karşımızdaki duruma rahatsız edici bir hırsızlık, izleyiciyi aptal yerine koyan bir taklit demek de pek mümkün değil. Her ne kadar Tarantino senaryosundaki kimi temel fikirler için "City on Fire"dan faydalansa ve filmin bazı sahnelerini (özellikle final bölümü) birebir tekrar çekmiş olsa da... Evet, tüm

bunlara rağmen "Rezervuar Köpekleri" için "City on Fire"ın taklidi demek zor; çünkü Tarantino kendine ait fikirlerle başka yönde gelişen bir senaryo yazmış. Biraz açmak gerekirse; "City on Fire"da bir başkarakter söz konusu, Chow Yun-Fat'ın oynadığı Ko Chow. Seyirci Ko Chow'un bir polis olduğunu biliyor ve tüm film boyunca onun görevi başarıyla tamamlamayı becerip beceremeyeceğini izliyor. Yani ortada bir iyi kötü çatışması var. "Rezervuar Köpekleri"nde ise, hatırlarsınız ki gizli polisin kimliğini ancak filmin ortasında öğreniyorduk ve o andan sonra bile ona ne olacağından çok, olayın nasıl sonuçlanacağı ilgilendiriyor bizi. Tek bir başkahramanın olmadığı ve iyi kötü kavramlarının ortadan kalktığı bir suç hikâyesi sunuyordu bize bir başka deyişle.

Bunun dışında "City on Fire"ın bir flashback haricinde düz bir zaman akışı ile anlatılması, "Rezervuar Köpekleri"nin ise aslında tek bir günde geçmesi ve olayın öncesini flashbacklerle anlatıp lineer zaman akışını boş vermesi bir diğer önemli fark. Ayrıca Ringo Lam'in "City on Fire"ı temelde bir dram. Komik olmak istediği kimi anlarda tipik komedi trüklerine başvuruyor. "Rezervuar Köpekleri" ise başından sonuna komedi ruhunun sindiği eğlenceli bir suç filmi. Bu farkları göz önüne alıp, Tarantino'nun ilk filmini sevmemizde esas büyük rol oynayan unsurların da onlar olduğunu görmek "Rezervuar Köpekleri"ni "City on Fire"ı izledikten sonra tekrar değerlendirmekte önemli bir kıstas (Eğer siz de "City on Fire"ı "Rezervuar Köpekleri"nden sonra izleyenlerdenseniz). Bu doğrultuda Tarantino'nun filminin yeterince orijinal olduğu, "City on Fire" ile ilişkisinin de bir taklitten ziyade bir esinlenme olduğu sonucuna varabiliyor insan. Kaldı ki Tarantino'nun bu filmlerin sinemasi üzerindeki etkisini gizlemeyip, özellikle belirtmesi de taklit tanımlamasının haksızlığını doğruluyor. Hepsinden önemlisi, "City on Fire" gibi gayet başarılı bir filmi Tarantino'nun "Rezervuar Köpekleri" için "fikir çaldığı film" olarak tanımlamak da büyük haksızlık. "City on Fire"ın üzerine konuşulabilecek başka pek çok özelliği mevcut. Bu nedenle artık "Rezervuar Köpekleri" ile karşılaştırmaya bir son verip, filmin diğer yönlerine eğilmekte fayda var.

Filmin yönetmeni Ringo Lam, Hong Kong sinemasının en garip simalarından birisi. Oyunculuk eğitimi alan, ancak yüzünün kamera önü için uygun olmadığına kanaat getiren Lam, yapım asistanlığından Kanada'da alınan sinema eğitimine, oradan da yönetmenlik koltuğuna uzanan bir macera yaşamış. Çabuk sinirlenmesi, sette zaman zaman bir ca-

navara dönüşmesi gibi negatif özellikleri ve filmlerinin orijinalliği sayesinde ünlenen bir yönetmen kendisi. Özellikle "City on Fire" ile büyük başarı kazanan ve 1988 Hong Kong Film Ödülleri'nde En İyi Yönetmen seçilen Lam, alışageldik bir aksiyon yönetmeni değil. Onun filmlerindeki aksiyon sahneleri de stilize olmasına stilize; ancak benzerlerine oranla çok daha çiğ bir stil bu. Örneğin "Full Contact"te kullandığı kurşun görüş açısı (kamera ilerlemekte olan kurşunu takip ediyor) gibi kendine özgü ilginç stil denemeleri var. Ancak aksiyon sahnelerindeki çatışma veya dövüşlerde koreografiye fazla yüklenmiyor. Ölen insan sayısı, patlayan araçların miktarı gibi konularda aynı kulvarda giden çoğu yönetmene oranla daha tasarruflu. Fakat şiddetin kullanımını çok daha uçlara taşıyabiliyor, aynı şey seks için de geçerli. Başka bir deyişle; Ringo Lam karanlık, acımasız ve doğası gereği anti-estetik bir dünyanın, estetik ama idealize edilmemiş portresini sunuyor filmleriyle. Hem çenesine pek hâkim olamaması hem de sıra dışı filmleri nedeniyle oyuncularıyla, yapımcılarla ve sansürle başı derde giren Lam'i, belki de tüm bu saydığımız özellikleriyle kısmen Abel Ferrara'ya benzetmek mümkün.

Filmimize geri dönersek, daha önce de söylediğimiz gibi "City on Fire" bir dram. Ko Chow'un çevresiyle olan ilişkileri filmde oldukça önemli bir yer tutuyor. Amcası ve büyükannesiyle ciddi iletişim sorunları yaşıyor Ko Chow. Mesleği nedeniyle bir türlü kız arkadaşıyla yeterince ilgilenemiyor. Üstelik hem iyilerin hem de kötülerin dünyasında yer alması yoğun bir ikileme itiyor onu. Ko Chow'un yaşadığı tüm bu çelişkiler eşliğinde bize karamsar bir suç dünyasının panoramasını sunan Ringo Lam, sanki iyi ve kötü arasındaki çizginin sınırlarını belirlemenin çok zor olduğunu söylemeye çalışıyor. Elbette bu karamsar ve eleştirel bakıştan iyiler sınıfındaki polisler de nasibini alıyor. Sonuçta ortaya tüm sert ve hızlı aksiyon sahnelerine, zaman zaman kendini belli eden (özellikle Ko Chow ve kız arkadaşı arasında geçen sahnelerde) komedi unsuruna rağmen, ciddi bir sistem eleştirisine soyunan, çarpıcı bir dram çıkıyor. Ko Chow rolüyle 1988 Hong Kong Film Ödülleri'nde En İyi Erkek Oyuncu seçilen Chow Yun-Fat'ın performansının da filmin başarısında önemli bir rolü var. Yardımcı oyunculardansa özellikle amca rolündeki Sun Yueh çok iyi.

Tıpkı John Woo gibi, bir Van Damme filmiyle (Maksimum Risk / 1996) Hollywood'a transfer olan Lam'in Amerika macerası ne yazık ki pek başarılı geçmedi. Belli ki istediği kadar ciddiye alınmadı ve aradığını

bulamadı. Bu filmin başarısızlığından sonra Hong Kong'a geri dönüp, bazı başarılı filmlere imza attı Lam. 2001 yılında ise yine Jean-Claude Van Damme'ın yer aldığı "Replicant"ı yönetti. Gördüğünüz gibi ne zaman ne yapacağı pek belli olmayan bir yönetmen kendisi. Bu başına buyrukluğu nedeniyle de gel gitli bir kariyeri olmuş, başarıyı olduğu kadar başarısızlığı da tatmış. Bu sorunlu kariyerin ardındaysa gerçekten hak ettiği ölçüde keşfedilememiş gayet iyi bir yönetmen var kuşkusuz. Ringo Lam'in garip ve karanlık dünyasına girmek için en uygun kapı "City on Fire" veya biraz daha sert bir film olan "Full Contact" olabilir. Son olarak "Rezervuar Köpekleri" - "City on Fire" karşılaştırması ile ilgilenenlere bir not düşelim. Bu iki kült filmi karşılaştıran "Who Do You Think You're Fooling" (Kimi Kandırdığını Sanıyorsun?) isimli 1994 yapımı bir kısa film de mevcut. Meraklısına duyurulur...

Temmuz-Ağustos, 2001.

Lung fu fong wan
Yönetmen: Ringo Lam
Oyuncular: Chow Yun-Fat (Ko Chow), Sun Yueh (Lau), Danny Lee (Fu), Roy Cheung (John), Carrie Ng (Huong).
1987, Hong Kong yapımı, 101 dakika.

Dıgıdık dıgıdık...

İngilizlerin ünlü komedi grubu Monty Python'ın yaptığı hemen her şey hayranları için eşsiz bir hazine değerinde. Ekibin sinema filmlerinden "Monty Pyhton and the Holy Grail" ise kuşkusuz en iyi işlerinden. Her zevke hitap etmediği gerçeği yadsınamaz ama kimi sinema yazarlarınca gelmiş geçmiş en komik filmlerden birisi olarak gösterildiğini de atlamamak gerek.

Amerikalıların "Saturday Night Live"ı varsa, İngilizlerin de "Monty Python's Flying Circus"ı var; daha doğrusu vardı. 1969 yılında başlayıp, 5 yıl boyunca BBC ekranlarına gelen bu komedi programını başka bir şeye benzetmek pek mümkün sayılmaz. Programın zamanında BBC tarafından "And Now for Something Completely Different" (Ve Şimdi Bambaşka Bir Şey) şeklinde anons edilmesi de boşuna değil -ufak bir not, bu anons çeşitli skeçlerden oluşan 1971 tarihli ilk Monty Python filmine de isim olmuştu-. Monty Python absürd komedinin ilk tohumlarını atmış, hıristiyanlıktan kraliyet kurumuna değin pek çok tabu konuyu tiye alarak muhafazakâr İngilizleri epey şaşırtmış, öncü bir komedi grubu. Sözel ve görsel komediyi başarıyla birleştirmeleri, gerçeküstü öğeler kadar animasyonlardan da yararlanmaları gibi özellikleriyle modern mizahın yaratıcıları arasında sayılıyor bu kara mizah ustaları.

Çekirdek kadrosu 5 İngiliz (Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Jones ve Michael Palin), bir de sonradan İngiliz vatandaşlığına geçmiş Amerikalı'dan (elbette Terry Gilliam) oluşan Monty Python ekibinin sinema için yaptığı filmler de televizyon şovlarına benzer bir çizgide. Hatta her biri komedi türünün klasikleri arasına girmiş durumda. 1975 yapımı "Monty Python and the Holy Grail" ise kimi Python hayranlarına göre onların yaptığı en iyi iş ("Life of Brian"ın sıkı bir rakip olduğunu atlamamak gerek).

İsminden de anlaşılacağı üzere, film İngilizlerin meşhur Kral Arthur efsanesinin komik bir versiyonu. Kral Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyeleri'nin Kutsal Kase'yi arama maceraları, Monty Python için sıkı bir espri malzemesine dönüşmüş durumda. Zaten tanıtım cümlesi de ne izleyeceğinizi haberliyor: "'Ben-Hur' yanında epik gibi kalıyor". Python'lar, bildiğimiz şövalye efsanelerini tersyüz ediyor, bu yenilmez kahramanları birer korkağa ("Cesur Sir Robin" şarkısına dikkat!) veya cesareti kıt zekasından kaynaklanan şaşkınlara çeviriyorlar. Dolayısıyla ihtişamlı bir fantastik macera değil karşımızdaki.

Python'ların sinema filmlerinin televizyon şovlarına benzer bir çizgide olduğunu söylemiştik. "Monty Python and the Holy Grail"de de bahsettiğimiz Kutsal Kase'yi arama hikâyesi skeçlere bölünmüş durumda. Ancak bu durum, örneğin son dönemde ülkemizde çekilen kimi "skeç-filmler"le karıştırılmasın. Ekip adamakıllı bir dramatik yapıya başvurmasa bile, baştan sona bir bütünlüğü korumayı beceriyor. Bu haliyle, özellikle '80'lerde en popüler dönemini yaşayacak, absürd mizahtan beslenen parodilerin de önünü açıyor. Başka bir deyişle; Monty Python'ın elinden çıkma filmlerin peş peşe eklenen esprilerden mütevellit senaryoların habercisi olduğunu, ekibin komedi türünden hareketle modern sinema diline önemli bir katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz. Fakat ne "Monty Python and the Holy Grail"i, ne de Python'ların diğer çalışmalarını birer külte dönüştüren elbette sinema tarihindeki yerleri değil. Kendilerine has mizah duyguları ve sundukları bitmek tükenmek bilmez eğlence.

Filmin tanıtım cümlesi ne izleyeceğinizi haberliyor demiştik, ancak daha jenerikte gark olacağınız gülme krizine hazırlamıyor. Açılış jeneriği boyunca alttan geçen, İsveççe benzeri çeviriler Python'ların kontrolsüz mizahının ilk göstergesi olarak karşınıza çıkıyor. Daha kendinizi toparlayamadan, bu sefer de atı olmadığı için sekerek ilerleyen Kral Arthur ve onun peşi sıra gelirken, bir yandan da elindeki hindistancevizlerini birbirine vurarak ses çıkartan uşağını görüyorsunuz.

Film, hindistancevizlerinin İngiltere'ye nasıl gelmiş olacağından başlayıp, anarko-sendikalist bir komün olduğunu iddia eden çiftçilerle kral arasında geçen tartışmaya değin uzanan, absürd diyaloglarla zenginleşiyor. Arada Excalibur efsanesi yerle bir ediliyor ("Islak bir fahişe sudan çıkıp sana kılıç uzattı diye kral olacağını mı sanıyorsun?"), Tanrı araya girip kendisinden beklenmeyecek bir konuşma yapıyor, Fransızlar ve İngi-

lizler sıkı bir laf düellosuna girişiyorlar... Tüm bunlar, eğer Monty Python'ın espri anlayışına uyum sağlarsanız, kasıklarınıza ağrı sokacak espriler olarak karşınıza çıkıyor. Ayrıca kanın gövdeyi götürdüğü, hayli "sert" sahneleri; örneğin "Kara Şövalye"nin kolsuz ve bacaksız kalışını, Sir Lancelot'un bir düğünü basışını veya ancak "Kutsal El Bombası" ile haklanan tavşanın yol açtığı şiddeti de unutmak imkansız.

"Monty Python and the Holy Grail"in barındırdığı her bir espriyi burada aktarmamız mümkün değil, zira sayıları oldukça fazla. Fakat arada bir karşımıza çıkan müzikal numaraları, Terry Gilliam'ın elinden çıkma animasyonları ve tipik bir Monty Python geleneği olan, her oyuncunun birden fazla "karakter" canlandırmasını ayrıca anmak gerek. Bu üç özellik, Python hayranlarının en el üzerinde tuttukları arasında başı çekiyorlar. Python şarkılarını ezbere bilen, zaman zaman bir araya gelip bunları topluca seslendiren grupların varlığındansa, en azından ben haberdarım.

Her şeye rağmen, Monty Python'ın espri anlayışının her zevke hitap etmediğini belirtmek gerek. Çoğu kişi başına oturduğunda, "Bu ne?" gibi bir tepki verebilir. Fakat Python'ların sizi güldürüp güldüremeyeceğine, yaptıkları işleri izlemeden karar vermeniz güç. "Monty Pyhton and the Holy Grail" ise bu nevi şahsına münhasır İngilizlerin dünyasına giriş için yerinde bir seçim. Filmin ülkemizde de satışa sunulan çift disklik DVD setini edinerek, riskli bir yolculuğa başlayabilirsiniz. Riskli dedik, çünkü sevmeyip paranızın boşa gittiğini düşünmeniz kadar, gülmekten karnınıza ağrı girmesi de mümkün. Bizden uyarması...

Eylül, 2003.

Monty Pyhton and the Holy Grail
Yönetmen: Terry Gilliam ve Terry Jones.
Oyuncular: Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Michael Palin, Connie Booth, Carol Cleveland, Neil Innes, Bee Duffell, John Young, Rita Davies.
1975, İngiltere yapımı, 91 dakika.

Kırda hüzünlü bir yolculuk

Gus Van Sant'in adını bir B-52's şarkısından alan başyapıtı son derece özgün, can yakacak derecede acıklı ve benzersiz bir film. ABD'de piyasaya sürülen DVD kopyasıysa bu modern klasiği keşfetmemiş sinemaseverlere yeni bir fırsat sunuyor.

Doksanlı yılların başlarındayız. Artık "brat pack" dönemi geride kalmış. Gençlik dergilerinin pazarladıkları idollerin, yeniyetmelerin odalarındaki posterleri süsleyen isimlerin başlarında River Phoenix ve Keanu Reeves geliyorlar. Her ikisinin de kariyerleri '80'lere uzanıyor, hatta çoğu kişi Phoenix'i "Stand By Me"de veya "Küçük Nikita"da sevmiş ama kesinlikle "brat pack" değiller. Reeves iyi resim veriyor ama "Çılgın Aile" (Parenthood) veya "Bill ve Ted'in Maceraları" gibi filmlerdeki performanslarını göz önüne alınca, oyuncu olarak pek saygı görecek gibi bir hali yok. Ne yazık ki "Tehlikeli İlişkiler"deki rolü de durumu kurtarmıyor. River Phoenix'in yeriyse başka. O bir bakıma yeni James Dean, Hollywood'un yeni anti-kahramanı. İşte tam da bu zamanlarda söz konusu ikilinin beraber rol alacakları bir filmin haberi ortalığı sarıyor. İsmi "My Own Private Idaho", yönetmen koltuğundaysa Bağımsız Amerikan sinemasının yeni gözdesi, "Drugstore Cowboy" (ülkemizde dört yıllık bir gecikmeyle ve orijinal adıyla gösterime girmişti) ile 1989 yılında pek çok ödül toplamış Gus Van Sant oturuyor. Herkes bir heyecan bu bağımsız filmi beklemeye başlıyor. Gösterim tarihi geldiğinde eleştiriler çeşitlilik gösteriyor, hasılat ise beklenenin altında kalıyor. Dolayısıyla film bizim buralara uğramazken, yurt dışında kimilerinin yere göğe koyamadığını, kimilerininse burun kıvırdığını takip ediyoruz. Çok sonraları bazılarımız video kasetlerden bu filmi keşfederken, "My Own Priva-

te Idaho" çoktan kendi hayran kitlesini kazanmış, kimi akademik makalelere konu olmuş, eşsiz bir filme dönüşmüş oluyor.

Elbette filmin kült niteliği kazanmasında Phoenix'in büyük rolü var. 1993 yılında, henüz 23 yaşındayken hayata veda eden (aşırı dozda uyuşturucu sebepli bir kalp krizi sonucu) aktörle, bu filmde canlandırdığı Mike arasında paralellikler bulmak bir bakıma mümkün. Mike'm hayat karşısındaki kırılganlığı, olur olmaz yerlerde düşüp uyuya kalmasıyla, Phoenix'in bir gece kulübünü terk ederken yere yığılması aslında ne kadar da benzeşiyorlar. Sinemanın bir diğer unutulmaz ismiyle, Federico Fellini ile aynı gün ölen bu genç aktörün son sözlerinin "paparazziler gelmesin, tanınmak istemiyorum" olmasıysa ölümündeki hüznü biraz daha arttırıyor.

"My Own Private Idaho"ya dönersek, film iki genç erkek fahişenin dostluğu etrafında gelişiyor. Portland'da caddeleri turlayan bu gençlerden Mike (River Phoenix) aile duygusunu yitirmiş bir narkoleptik. Yani olur olmaz yerlerde, birdenbire uyuyakalabiliyor. Annesinin izini çok önce kaybetmiş, gerçek babasının kim olduğuyla ilgili olaraksa şüpheleri var. Rüyalarında sürekli dalgalarla boğuşan balıklar, 8mm. çekilmiş aile görüntüleri, boş bir arazide yalnız bir ev ve o evin gökten düşüp yere çarpması sonucu parçalanmasını görüyor. Başka bir deyişle; ya yollarda sürüklenen, ya da müşterilerinin otel odalarına yol alan Mike, asla sahip olmadığı ev duygusunu ve onun da ötesinde kendi geçmişini arıyor. Scott (Keanu Reeves) ise ünlü bir senatörün oğlu. Evden kaçıp sokaklara yerleşmiş. Bir bakıma babasının temsil ettiği şeylere karşı durmaya çalışıyor. Bulduğu yol para karşılığı bedenini erkeklere satmak veya porno dergilere modellik yapmak.

Benzer hikâyelere sahip pek çok gence kucak açan ve onları kendince kollamaya çalışan Bob (William Richert), Mike ve Scott'un da takıldıkları çetenin önderi. Bob düpedüz Scott'a aşık, Scott da onu baba figürü yerine koyuyor. Mike ise kendisini yakın hissettiği tek kişi olan Scott'a gönülden bağlı. Ailesini son bir kez aramaya çıkarken de yol arkadaşı olarak onu seçiyor. İki genç külüstür bir motosikletle yollara düşüyor ve Idaho'ya doğru yol alıyorlar. Beklenmedik şekilde Avrupa'ya meyleden rotaları dahilinde birbirinden ilginç tiplere de rastlıyorlar.

Konusundan da anlaşılacağı üzere "My Own Private Idaho" için bir yol filmi demek mümkün. Ancak Van Sant filminde pek çok beklentiyle oynadığı gibi, yol filmi türünü de ters yüz ediyor. Filmin tanıtım cümle-

lerinden birisi "Nereye gittiğin değil, oraya nasıl vardığın önemlidir". Ancak Van Sant filmini mekânların isimlerine (Portland, Seattle, Idaho, Roma, vs.) göre parçalara ayırırken, bir bakıma karakterlerinin hareketini ve yolculuk hissini de parçalıyor. Filmde yer yer karşımıza çıkan ve Chris Marker'ın "La Jetée"sini anımsatan peş peşe eklenmiş durağan resimler de bunun bir uzantısı. Başka bir deyişle yoldaki hareketin kendisiyle değil, yolculuk hissiyle uğraşan bir film "My Own Private Idaho".

Elbette yol filmi deyince aklımıza "kanka filmleri" de geliyor. Özellikle de Wim Wenders'in, iki erkeğin nedensiz gelişen dostluğunu ve beraber Batı Almanya'yı (başka bir açıdan da sinemayı ve görüntünün gücünü) keşfetmelerini konu alan "Zamanın Akışında"sı. Nasıl "Zamanın Akışında"nın karakterleri Batı Almanya'nın kıyılarında dolaşıyor ve kendi tarihlerini yeniden keşfediyorlarsa, Mike ve Scott da Amerika'nın kırsalını turluyor ve keşfediyorlar. Ancak onlarınki ülkenin tarihine kapı açan bir yolculuk değil, olsa olsa kendi kişisel tarihleriyle ilgili. Ne de olsa yolculuğun amacı Mike'ın ailesini bulmak ve geçmişindeki boşlukları doldurmak."Zamanın Akışında"nın finalinden aklımıza "her şey değişmeli" sözü kazınırken, "My Own Private Idaho" bir bakıma başladığı noktaya dönüyor. En azından Mike açısından. Ne de olsa geçmişiyle beraber zaman ve mekân duygusunu da yitirmiş olan bu genç erkek için ne gidecek bir yer, ne de bütünüyle algılanacak bir an var. En iyi ihtimalle düşüp uykuya dalıyor.

Van Sant bu eşsiz filminde sadece türlerle değil, anlatım yollarıyla da oynuyor. Başrol oyuncuları ve ufak rollerde baş gösteren kimi ünlü konuklar (özellikle bir abajur desteğiyle yaptığı "performans" unutulmaz olan Udo Kier'e dikkat) haricinde, filmin kadrosu amatörlerden oluşuyor. Van Sant, belki de kendilerini canlandıran erkek fahişeleri kameraya konuşturduğu sahnelerde belgesele yakın bir ton yakalıyor. Ancak Mike'ın halüsinasyonları ve rüya sahneleri bu gerçekçilikle ciddi bir tezat oluşturuyor. Mike'ın bilincinden yansıyan bu sahneler dışında da Van Sant yer yer gerçeküstücülüğe göz kırpan imgeler sunabiliyor. Örneğin tezgâhta dizili porno dergilerin kapaklarındaki erkeklerin (kapak fotoğrafları Bruce Weber'e ait) muhabbete dalmaları gibi.

Van Sant'in hem anlatım, hem de anlatıda yaptığı bir diğer oyunsa, "My Own Private Idaho"nun Shakespeare'in "IV. Henry"sinin serbest bir uyarlaması olması. Oyunun birinci perdesini baz alan senaryoda, Prens Hal karakteri Scott'a, Falstaff ise Bob'a dönüşüyor. Falstaff'ın şü-

rekâsıyla yaptığı alemlerin yeriniyse para karşılığı seks ve uyuşturucu almış durumda. Karşımızdaki uyarlama son derece serbest olsa bile, Van Sant yer yer karakterlerini tragedyalardaki gibi konuşturmakta ve abartılı bir oyunculuktan yana tercih kullanmakta beis görmüyor. Bu anlarda şaşırtıcı olmayacak şekilde mizansen de teatral bir hava alıyor. Yakalanan özgünlükse şurada, "My Own Private Idaho" sokak ağzıyla tiratları, eşcinsel argosuyla tragedyayı, belki de Jean Genet ile Shakespeare'i buluşturuyor. Filmi beğenmeyen çoğu kişinin itirazları da bu yapıyı ve filmin aşırı plastik halini kaldıramamalarından ileri geliyor zaten. Bu arada filmin finalinde punk ile folk müziği birleştiren, ağzı bozuk, sarhoş, serkeş ve derbeder şair Shane MacGowan'ın grubu The Pogues'tan "The Old Main Drag"in çalmasının da bu yapı bağlamında son derece yerinde olduğunu eklemekte yarar var.

Tam da bu noktada "My Own Private Idaho"nun akademik çevrelerde uyandırdığı ilgiye dönmek lazım belki de. Yetmişli yıllarda feminist teoriyi takip eden gay ve lezbiyen film teorisi, doksanlı yıllarda yerini kısmen "Queer Theory"ye bırakmıştı. "Queer Theory"nin çıkış noktası için, sinemanın alışık olduğu eşcinsel ve lezbiyen imgelerin ötesinde bir yapı sunan filmleri gösterebiliriz. Seksenli yıllardaki AIDS paranoyasını ve muhafazakâr ortamı takiben, doksanlarla beraber kimi yönetmenler, bir bakıma tavır alarak, toplumca kabul edilebilir olarak görülen, "pozitif" eşcinsel ve lezbiyen imgelerle değil, karşı kültürle ilgilenmeye başlamışlardı. Grafik seks sahneleri, uyuşturucu kullanımı, fuhuş, tek gecelik ilişkiler veya AIDS başta olmak üzere zührevi hastalıklarla kendince baş eden, politik açıdan doğru olmaya çalışmayan bu filmler, dolayısıyla film teorisinde yeni bir perspektifi de gerekli kılmıştı (elbette '70'li ve '80'li yıllarda çekilmiş, bu dalgaya öncülük eden kimi filmleri görmezden gelmek hata olur). Âdeta bazı şeyleri toplumun yüzüne çarpmak amacı taşıyan bu dalganın, eşcinselden ziyade daha argo bir terim olan "queer" (i.ne) üzerinden isimlendirilmesi de bu açıdan anlamlı. "Drugstore Cowboy" ile uyuşturucu kullanımına hiç de ders verici olmayan ve ahlakçılığa soyunmayan bir noktadan yaklaşan Van Sant'in, "My Own Private Idaho" ile bu dalganın öncüleri arasında yer alması da elbette şaşırtıcı değil. Ayrıca gerek klasik edebiyattan, gerekse popüler kültürden bunca imgeyi bohçasına katması da geleneksel olanı ters yüz etmekteki etkisini iyice arttırıyor. Diğer yandan "My Own Private Idaho"nun bir çok başka filmin (örneğin geçtiğimiz yılın en iyileri arasında gözümüz kapalı

sayacağımız "Kahrolası/Tarnation") yanı sıra, kendisinden bir yıl sonra çekilecek Gregg Araki'nin yol filmi "The Living End"e de esin kaynağı olduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Ufak bir not, doksanlı yıllar boyunca "queer cinema"nın en gözde yönetmenine dönüşecek Gregg Araki, "The Living End"de karakterlerinden birisine "Drugstore Cowboy" tişörtü giydirerek zaten Van Sant'e hali hazırda bir gönderme de yapmıştı. Hazır laf göndermelere gelmiş ve "queer cinema"nın yolunu açan daha eski bazı örnekleri göz ardı etmek yanlış olur demişken, Van Sant "My Own Private Idaho"da kâh karakterlerini İtalya'nın kırsal bölgelerine göndererek Pasolini'ye, kâh yol ortasında uyayakalan Mike'ın soyulmasıyla Fassbinder'in "Özgürlüğün Zorbalık Hakkı"na, kâh filmindeki punk ruhuyla Derek Jarman'ın "Kutlama"sına, kâh motosiklet üzerindeki erkek fahişeleriyle Kenneth Anger'ın "Scorpio Rising"ine selam çakıyor. Tüm bunlar sinemaseverler için "My Own Private Idaho"yu bir kat daha sevilesi kılan unsurlar.

Son noktada şöyle diyelim, "My Own Private Idaho" her zevke hitap etmeyen ancak sinemayı seven herkesin en azından bir kez izlemesinde yarar olan bir film. Sadece özgün yapısı ve rüya gibi görselliği için değil, aynı zamanda River Phoenix'in trajik ve muazzam performansı sebebiyle. Üstelik karşımızdaki bitiminde bize iyi günler dileyen bir film ancak bu da "My Own Private Idaho"nun kendi anlatısı içerisinde başka bir espriye tekabül ediyor. Neye mi? İsterseniz izleyip kendiniz keşfedin.

Haziran, 2005.

My Own Private Idaho
Yönetmen: Gus Van Sant.
Oyuncular: River Phoenix (Mike Waters), Keanu Reeves (Scott Favor), William Richert (Bob Pigeon), James Russo (Richard Waters), Chiara Caselli (Carmella), Rodney Harvey (Gary), Udo Kier (Hans), Tom Troupe (Jack Favor), Sally Curtice (Jane Lightwork), Flea (Budd), Grace Zabriskie (Alena), Mickey Cottrell (Carroll).
1991, ABD yapımı, 102 dakika.

8, 9, 10 uykuya son...

Alfred Hitchcock'un "Sapık"ı duşlara, Tobe Hooper'ın "Poltergeist"tysa televizyonlara karşı fobi geliştirilmesine sebep olmuş korku filmleri. Wes Craven da bu filmiyle benzer bir şeyi rüyalar için yapmıştı. Kâbus görmemek için uyumayı reddeden gençleri sinema dünyasına armağan eden serinin ilk filmi hakkındaki yazıyı bolca kahve içerek okumanız tavsiye olunur...

Seri korku filmlerini vazgeçilmez kılan unsurların başında katiller gelir. Hepiniz takdir edersiniz ki, Norman Bates olmayan bir "Sapık" veya Michael Myers olmayan bir "Halloween" düşünmek imkânsız. Thomas Harris'in yarattığı Hannibal Lecter karakterinin sahip olduğu hayran kitlesi ise hiç şaşırtıcı değil. Korku filmlerinde izleyiciyi duygusal anlamda kendine ortak eden, diken üstünde tutan öğe kurbanla özdeşleşmesi olabilir. Ancak kurbanlardan ziyade, katilin karakteri çok daha önemli. Zira beceriksiz bir katilin iş başında olduğu filmde izleyicinin korkması için de bir sebep kalmıyor. Dolayısıyla bir korku filminin efsaneleşmesi, hatta bir külte dönüşmesi büyük oranda karşımıza çıkarttığı katile bağlı. Sinema tarihinde bunu en iyi başarmış filmlerden birisiyse "Elm Sokağı'nda Kâbus" (A Nightmare on Elm Street). Öyle ki, Freddy Krüger'in filmden daha meşhur olduğunu iddia etmek hiç yanlış olmaz.

Wes Craven korku filmleri söz konusu olduğunda akla gelen ilk yönetmenlerden birisi. "Elm Sokağı'nda Kâbus" içinse onun başyapıtı denebilir. İsterseniz önce filmin konusunu hatırlayalım: Elm Sokağı'nda yaşayan bir grup genç, aynı dönemde benzer kâbuslar görmeye başlar. Hepsi rüyalarında aynı adam tarafından kovalanmaktadır. Suratı yanmış, son derece pis ve yırtık pırtık bir kazağı olan, sağ elinin yerinde par-

mak uçlarına bıçaklar takılmış bir eldiven taşıyan bu adam önce Tina'yı (Amanda Wyss) rüyasında yakalayıp öldürür. İşin ilginç yönü, gençlerin rüyalarında gördükleri şeylerin gerçek olmasıdır. Elbette yetişkinler onlara inanmazlar ve Tina'nın erkek arkadaşı Rod (Nick Corri) tutuklanır. Tina'nın en yakın arkadaşı olan Nancy (Heather Langenkamp) ise olayların ciddiyetinin farkındaki tek kişidir. Alkolik annesi Marge'ı (Ronee Blakley) ve polis şefi babası Donald'ı (John Saxon) asla uyumaması gerektiğine bir türlü ikna edemez. Yardımına başvurabileceği tek kişi erkek arkadaşı Glen'dir (Johnny Depp). Ancak o da kucağında televizyonuyla uyuya kalınca Nancy tek başına kalır. Bu arada genç kız annesi aracılığıyla rüyalarına giren adamın adının Freddy Krüger (Robert Englund) olduğunu ve niye onları rahatsız ettiğini öğrenir.

Craven'ın senaryosunu bizzat yazdığı "Elm Sokağı'nda Kâbus" 3 yıl boyunca çeşitli yapımcı şirketler tarafından reddedilen bir proje olmuş. Ta ki New Line Cinema senaryo ile ilgilenineye kadar. 1967 yılında kurulan ve bağımsız filmlerin dağıtımını üstlenen bir şirket olarak isim yapan New Line Cinema, tam da bu dönemde iflasın eşiğindeymiş. 2 milyonu bulmayan bütçesinin bile zorlukla denkleştirildiği, çekimi süresince kimi günler ekibe ücretlerinin ödenemediği film tamamlanıp gösterime girdiğinde büyük bir başarı kazanmış. 25 milyonu aşan hasılatıyla New Line Cinema şirketini iflastan kurtarmakla kalmamış, Wes Craven'ı da ünlü bir yönetmen haline getirmiş.

"Elm Sokağı'nda Kâbus" bağımsız bir prodüksiyon firmasını iflastan kurtarma ve bir yönetmeni yıldızlaştırmanın ötesinde öneme sahip. Öncelikle filmin modern korku sineması içerisinde son derece ayrıksı bir noktada durduğunu belirtmek gerek. Yine Craven'in elinden çıkma, 1996 yapımı "Çığlık" sayesinde bir kez daha popülarite kazanan teen-slasher türünün üç öncü filminden (diğerleri "Halloween" ve "13. Cuma") birisi olması da bunun en önemli sebebi.

'80'li yılların en popüler film türü korkuysa, bunun başlıca sebebi olarak "Elm Sokağı'nda Kâbus"u gösterebiliriz. Filmin uzuk soluklu bir seriye, Freddy Krüger'in ise kült bir ikona dönüşmesi herhalde bu önermeyi haklı çıkaracaktır. "Halooween"in Michael Myers'ının ve "13. Cuma" serisinin Jason'ının açtığı yoldan ilerleyen Freddy Krüger, öncülerinden farklı olarak diyalog sahibi bir seri katildi. Bu da ona ürkütücü olmanın yanında mizahi bir boyut katıyor ve böylece korku sineması içeri-

sinde ayrıksı bir seri katil karaktere dönüşüyordu. Ayrıca seri film yapısının sağlanması için mantığa aykırı şekilde bir türlü ölmeyen, neredeyse bir süper kahramana dönüşen benzerlerinden farklı olarak Krüger, diğer dünyadan müdahalede bulunan bir karakter olarak kendi mantığını oluşturmaktaydı. Ne de olsa rüya ve gerçek arasında gidip gelen bir filmde kötünün ölmemesini ve her filmde tekrar karşımıza çıkmasını bir mantık hatası olarak algılamak pek mümkün değil.

"Elm Sokağı'nda Kâbus" serisini özel kılan bir diğer noktaya geçelim hemen, yani filmlerin gerçeküstü yapısına. Rüyalar sinema için, özellikle görsel olarak son derece zengin bir kaynak. Craven ise filminde rüyaları sadece görsel bir öğe olarak kullanmıyor, onları dramatik yapının bir numaralı unsuru haline getirerek gerçeküstücü bir korku filmine imza atıyor. Film bu şekilde asla sona ermeyen bir yapıya (daha önce izlemiş olanlara sürpriz finalini hatırlatalım hemen) kavuşurken, devam filmlerini de garantilemiş oluyor. Az önce söylediğimiz gibi, "Elm Sokağı'nda Kâbus" çizgisel bir hikâye kurgusuna sahip olsa da sürpriz finaliyle bir kısır döngüye dönüşüyor. Filmin gerçeküstü yapısını ve sunduğu bu içinden çıkılmaz durumu düşününce, insanın aklına ister istemez Luis Buñuel'in başyapıtları "El Ángel exterminador / Mahvedici Melek" ve "Le Charme discret de la bourgeoisie / Burjuvazinin Gizli Çekiciliği" geliyor.

Craven'ın filmiyle yaptığı göndermeler bu kadarla sınırlı değil. "Elm Sokağı'nda Kâbus"u, Fritz Lang'ın "M"inin alternatif devam filmi olarak görmek de mümkün. İzleyenler bilir, "M"de bir çocuk katili ebeveynler tarafından yakalanır ve yargılanır. Lang filminin finalinde topu anne-babalara atarak, onların çocuklarına ilgi göstermesi gerektiğini söyler. "Elm Sokağı'nda Kâbus"ta da benzer şekilde ebeveynler tarafından yargılanan bir çocuk katili söz konusudur (Freddy Krüger isminin yarattığı Almanca çağrışımını da atlamamak gerek). Elm Sokağı sakini anne-babalar çocuk katilini yakarak öldürmeye karar vermiş ve çocuklarını bu şekilde korumaya çalışmışlardır. Ancak Krüger yıllar sonra aynı anne-babaların çocuklarını kâbuslarında öldürmeye başlayarak intikamını alır. Craven hikâyesini üzerine kurduğu bu çıkış noktasıyla hem Lang'a selam ediyor hem de içinden çıkılması ve kurtulunması neredeyse imkânsız, karamsar bir yapı oluşturuyor.

Freddy Krüger karakteri ve filmin hikayesi bize "M"i çağrıştırsa da,

Craven'ın söylediklerine bakılırsa senaryoyu yazarken önündeki en büyük esin kaynağı iki gerçek olay. Freddy Krüger ismi, yönetmeni lise yıllarında tartaklayan bir çocuktan gelmekte. Filmin hikâyesinin esin kaynağı ise Güneydoğu Asya'da yaşanan bir olay. Aynı mahallede yaşayan ve geceleri gördükleri kabuslar esnasında ölen bir grup Güneydoğu Asyalı gencin haberini gazetede okuyan Craven, senaryosunu bu fikirden yola çıkarak yazmış.

"Elm Sokağı'nda Kâbus"a esin kaynağı olan filmler ve olaylar bir yana, filmlerinde sık sık birbirlerine atıfta bulunan Craven ve Sam Raimi arasındaki ilişkiye de değinmek gerek. Her şey Raimi'nin "The Evil Dead"de (1982) Craven'ın eski filmlerinden "The Hills Have Eyes"ın (1977) afişini kullanmasıyla başlıyor. Bunun üzerine Craven, "Elm Sokağı'nda Kâbus"ta uyanık kalmaya çalışan Nancy'yi televizyonda "The Evil Dead" izlerken gösteriyor. Bunun altında kalmayan Raimi ise "Evil Dead II"deki bodrum sahnesinde Freddy Krüger'in eldivenini kullanıyor.

İçerdiği göndermelerle sinefillere ve özellikle korku filmi tutkunlarına cazip gelen filmin, düşük bütçesinden etkilenmeyen bir görsel yapısı olduğunu da vurgulamak gerek. Filmdeki özel efektlerin neredeyse tamamı fiziksel ve mekanik düzeneklerle sağlanmış durumda ve son derece inandırıcılar. Örneğin Nancy'nin banyo yaparken uyuya kaldığı sahneyi ele alalım. Bu sahnedeki küvet esasında bir yüzme havuzu. Krüger'in suların arasından çıkan eli ve Nancy'yi aşağıya çekişi bu şekilde sağlanmış. Filmin hemen başlarında, Tina'nın odanın tavanında sürünerek öldüğü sahne ise zekice bir set tasarımının ürünü. Bu sahne için ters şekilde yapılan oda tasarımını takdir etmemek imkansız. Filmin görüntü yönetimi ve ışığı da son derece başarılı. Craven ve görüntü yönetmeni Jacques Haitkin, özellikle karanlığı çok iyi kullanarak filmin rüya ve gerçek arasındaki ürkütücü atmosferini başarıyla sağlamışlar.

Zekice yazılmış senaryosu, etkileyici görsel yapısı ve ürkütücü müzikleri (özellikle Freddy tekerlemesini unutmak imkânsız) bir yana, filmin esas yıldızı kesinlikle Freddy Krüger karakteri ve onu canlandıran Robert Englund. Şu ana kadar saydığımız özellikleri filmin korku sineması içerisinde son derece özel ve ayrıcalıklı bir yere sahip olması, hatta bir başyapıt olarak anılması için yeterli. Ancak "Elm Sokağı'nda Kâbus"un bir kült klasiği olarak anılmasının en önemli sebebi Freddy Krüger. '80'li yıllar için belirleyici bir ikona dönüşen, kazağından el-

divenine kadar çoğu aksesuarı bir koleksiyon malzemesi olarak takdir gören bu anti kahraman, başlıbaşına bir kült figür. Englund ise sadece bu rol sebebiyle bir korku filmi yıldızı olarak anılmakta.

Mart, 2003.

A Nightmare on Elm Street
Yönetmen: Wes Craven.
Oyuncular: Heather Langenkamp (Nancy Thompson), John Saxon (Donald Thompson), Ronee Blakley (Margaret Thompson), Amanda Wyss (Tina Grey), Nick Corri (Rod Lane), Johnny Depp (Glen Lantz), Robert Englund (Freddy Krüger), Charles Fleischer (Dr. King).
1984, ABD yapımı, 91 dakika.

"Operadaki Hayalet" asit tribinde...

Ünlü yönetmen Brian De Palma'nın 1974 yılında bir müzikal komedi yönettiğinden çoğu sinemasever ne yazık ki habersiz. Gösterime girdiği dönemde hak etmediği şekilde görmezden gelinmiş ancak zamanla şerefine festival düzenleyecek kadar tutkulu bir hayran kitlesi edinmiş bu özgün film, Gaston Leraux'nun ünlü romanının son derece eğlenceli bir parodisi. Üstelik referansları bu kadarla sınırlı değil.

Brian De Palma denildiğinde akla ilk olarak bu kendine has yönetmenin Hitchcock pastişleri gelir. Kimilerine göre bir takiltçiden ötesi olmayan, kimilerine göreyse ustaları tekrar ederek ustalık mertebesine ulaşan De Palma, kuşkusuz modern sinemanın üzerinde en çok tartışılan, en önemli isimlerinden birisi. Onun filmlerini birer "kopyala - yapıştır" örneği olarak görmektense, yeniden çektiği kimi klasik sahnelerin birlikteliğiyle yakaladığı dilin özgünlüğünü teslim etmek bizce daha doğru olur. Alametifarikası plan sekanslar olan De Palma'nın teknik ustalığı da cabası. Bu ay ele alacağımız 1974 yapımı "Phantom of the Paradise"daysa bizi öncelikle içerik ilgilendirmekte. Zira metin olarak neredeyse tek bir orijinal fikir bile barındırmayan bu eklektik film, bir bütün olarak bakıldığında son derece özgün, hatta yönetmeninin filmografisi içerisinde bile ayrıksı duran bir çalışma.

"Phantom of the Paradise" göndermelerini açık etmekten sakınmayan, "Operadaki Hayalet", "Faust" ve "Dorian Gray'in Portresi"nin karıştırılmasından oluşmuş bir rock opera. Filmin hikâyesini özetlediğimizde bu ünlü metinlerle açık bağlantılarını görmekte kuşkusuz sizler de zorluk çekmeyeceksiniz. Winslow Leach (William Finley) idealist bir besteci ve yorumcudur. Görür görmez "ucube" damgasını rahatlıkla yapıştırabileceğiniz, biraz "inek" tipli bir adamdır. En büyük hayaliyse bü-

yük bir plak şirketiyle anlaşma imzalamak ve hayatını adadığı, içeriği adından belli pop kantatı "Faust"u kaydetmektir. Bu nedenle ünlü prodüktör Swan'ın (Paul Williams) denemelerine katılır. Bir diğer ucube olan münzevi prodüktör Swan ise "Faust"tan bir bölüm dinler dinlemez şarkıya vurulur. Hayalindeki proje olan devasa gösteri ve eğlence merkezi Paradise'ın açılışını Leach'in bestesiyle yapmayı aklına koyar. Ancak ne "Faust"un haklarını yasal yollarla elde etmeye, ne de Paradise'ın açılışında insanların karşısına Leach'i çıkartmaya niyeti vardır. Bu nedenle bir dümen hazırlar ve önce besteye el koyar, daha sonraysa Leach'i işlemediği bir suç nedeniyle hapse yollatır. Uğradığı haksızlığa ve daha da önemlisi bestesinin ticari koşullara göre değiştirilmesine dayanamayan Leach, bir yolunu bularak hapisten kaçar ve Swan'ın plak şirketini basar. "Faust"un piyasaya sürülmeye hazırlanan kayıtlarını yok etmeye çalışırken, talihsiz bir kaza sonucu plak baskı makinesine kapılır ve suratının büyük bir bölümü yanar. Bir şekilde kaçmayı başaran ve Paradise'a saklanan besteci, soyunma odasında bulduğu bir maskeyle yüzünü gizlemeye başlar. Diğer yandan Swan da boş durmaz. Leach'in yapacaklarını tahmin ettiği için ona ulaşır ve bu sefer gerçek bir anlaşma önerir. Geçirdiği kaza sonrasında sesini de kaybeden Leach'in artık bestesini bizzat seslendirmek gibi bir şansı yoktur. Bu nedenle kanla imzalanacak anlaşmayı kabul eder ve hayatını adadığı "Faust"un haklarını, başka bir deyişle ruhunu Swan'a teslim eder. Amma velakin prodüktör ve besteci arasındaki sürtüşmeler burada bitmez. Leach, bestesini genç şarkıcı Phoenix'in (Jessica Harper) seslendirmesi konusunda ısrarcıdır. Swan ise Phoenix'e sadece koroda yer verir ve "prima donna" olarak Beef (Gerrit Graham) takma adlı erkek bir şarkıcı tutar. Bunun üzerine Leach tekrar harekete geçer ve Phoenix'in başrolü kapması için Beef'i öldürmeyi kafaya koyar. Asla yaşlanmayan ve bunu yine kanla imzalanmış bir anlaşmaya borçlu olan şeytani zeka Swan'ın da kendince planları vardır.

Andığımız üç ünlü metnin temel unsurlarını birleştiren ve böylece kendi hikâye iskeletini oluşturan "Phantom of the Paradise"ın göndermeleri bu kadarla sınırlı kalmıyor. De Palma, 20. yüzyılın popüler kültüründen pek çok imajı ve eğilimi filmine yedirerek zengin bir yapı elde ediyor. İşin hoş tarafı, bu göndermelerin hemen hiç biri yalnız ve işlevsiz kalmıyor, bir şekilde diğerlerine bağlanıyor. Misal, filmin müzikal sahnelerinin çoğunda etkisi hissedilen glam rock tarzı "dandy" kavramı üzerinden "Dorian Gray'in Portresi"ne ve Oscar Wilde'a yapılan referans-

lara eklemleniyor. Benzer şekilde, Swan karakterini büyük gözlükleri, giyim tarzı ve çocuksu ifadesiyle bir nevi Andy Warhol taklidi olarak görebileceğimiz gibi, popüler kültür ve "yüksek sanat"ı buluşturma çabası da akla Pop Art akımını getiriyor ve filmin postmodern hâliyle uyum sağlıyor. Buna ek olarak, devasa gösteri merkezi Paradise'ın o yıllarda henüz açılmamış ünlü disko Studio 54'ün habercisi olduğunu söylemek de gayet mümkün.

Eğer De Palma filmlerini birer pastiş olarak kabul edecek ve kendisini postmodern sinema içerisinde öncü bir konuma yerleştireceksek, "Phantom of the Paradise"ın ana meselesinin de bu olduğunu söyleyebiliriz. Zira şov dünyası üzerine bu filmin sadece kendisi değil, karakterleri de referans üzerine bir yaratım sürecini benimsemiş durumdalar. Örneğin Winslow Leach, pop kantatı için Goethe'nin ünlü eserinin hikâyesini ödünç almakla kalmıyor, adını da"Faust" koyuyor. Swan ise "Faust"u keşfedinceye değin '50'ler nostaljisini (filmin açılış jeneriğindeki son derece eğlenceli müzikal sahneye dikkat) paketleyip insanlara sunan bir prodüktör. Diğer yandan Swan'ın plak şirketi dışında çeşitli fabrikalara da sahip olması, medyayı ve onun üzerinden kitleleri yöneten hâli ister istemez "geç dönem kapitalizm"i çağrıştırıyor. Elbette çoğu postmodern film gibi, "Phantom of the Paradise"ın da politik bir derdi yok. En yerinde saptama, postmodern durumu tanımladığı olabilir.

Yazının başlarında "Phantom of the Paradise"da bizi esas olarak içeriğin ilgilendirdiğini söylemiştik. Ancak filmin stili de yukarıda bahsettiğimiz duruma cuk oturuyor. Kimilerince "postmodern biçimcilik" olarak adlandırılan De Palma'nın stil denemelerinin tipik örneklerini burada da görebiliyoruz. Örneğin, Orson Welles'in ünlü filmi "Bitmeyen Balayı"nın (Touch of Evil) açılışındaki uzun kaydırmaya gönderme yapan bir sahnede, bir arabanın bagajına bomba yerleştirilmesini ekranı ikiye bölerek (De Palma'mn hemen her filminden tanıdık bir diğer numara) gösteriyor.

Filmin stilinden biraz daha bahsedecek olursak, "Phantom of the Paradise" tipik bir '70'ler ürünü. Renk paletindeki cümbüşe, kostümlerine ve sanat yönetimine bakarsak filmin "psychedelic" bir atmosfere sahip olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Ses bandındaki kimi efektlerin ve kurgusunun da bu atmosfere destek çıktığını elbette unutmamak gerek. Diğer yandan, "Phantom of the Paradise"ın taşkınlığı bir diğer estetik anlayışla göbekten bağlı. Yer yer epey ciddiyetsiz bir hâl alan film, düpe-

düz bir "camp" örneği. "Phantom of the Paradise"da bilinçli bir zevksizliği ve aşırılığı benimseyen De Palma, bazı noktalarda eşcinsel kültüre göz kırpmaktan da geri durmuyor. "Operadaki Hayalet"in kaprisli prima donnasını efemine bir erkeğe dönüştürmesi bunun en belirgin örneği. Söz konusu karakter Beef'i canlandıran Gerrit Graham'ın performansı Joan Crawford veya Bette Davis gibi huysuz divaları hatırlatıyor. Hatta onun olduğu sahnelerde yer yer bir "drag queen" şovu izlediğiniz hissine kapılıyorsunuz. "Sapık"ın ünlü duş sahnesinin bir benzerindeyse (evet, bir Hitchcock göndermesi elbette eksik değil), yine Gerrit kafasında bonesiyle Janet Leigh'in yerini alıyor. Benzer şekilde Paul Williams'ın -kendisi filmin müziklerinden de sorumlu-, William Finley'nin ve sonraki yıllarda Dario Argento'nun klasiği "Suspiria"da başrolü kaparak iyiden iyiye bir kült oyuncuya dönüşecek Jessica Harper'ın performanslarında da abartı dozu olabildiğince yüksek tutulmuş. Ancak De Palma bu aşırılığı ve zevksizliği yerinde bir mizah unsuruna dönüştürmeyi başarıyor.

"Phantom of the Paradise"ın seyirci ve eleştirmenler tarafından nasıl karşılandığına gelince... Eleştirmenlerden kısmen olumlu tepkiler almasına, müzikleriyle Oscar'a aday gösterilmesine, tüm ilginçliğine ve vadettiği eğlenceye rağmen film ilk gösterime girdiğinde gişede büyük bir hüsran yaşamış. Açıkçası o yıllar için De Palma'nın müzikalinin biraz garip kaçtığını tahmin etmek zor değil. "Phantom of the Paradise"ın sinema tarihinde en yakın durduğu örneğin "Rocky Horror Picture Show" olduğunu söyleyebiliriz, ki o zamanlar Jim Sharman'ın filmi bile ortalarda yoktu ("Rocky Horror Picture Show", "Phantom of the Paradise"tan bir yıl sonra, 1975'te seyirci karşısına çıktı). Diğer yandan, "Rocky Horror..." ile benzerliğinin zaman içerisinde "Phantom of the Paradise"a yaradığını da teslim etmek gerek. Sonraki yıllarda kimi ülkelerde geceyarısı seanslarında "2 Film Birden" mantığıyla "Rocky Horror..." ile beraber gösterilmeye başlanan "Phantom of the Paradise", yavaş yavaş bir kült filme evrildi. Hatta iki filmin uzaktan akraba hâline bir gönderme olarak, "Phantom of the Paradise"ın oyuncularından Jessica Harper, "Rocky Horror..."un devam filmi "Shock Treatment"ta da başrolü üstlendi. Bu arada De Palma'nın filminin kimi bölgelerde "Rocky Horror..."dan bağımsız olarak da kendi hayran kitlesini oluşturduğunu eklemek gerek. Örneğin ilk gösterime girdiği dönemde filmin gişede başarılı olduğu tek bölge, Kanada'nın Winnipeg şehri. Söylenenlere bakılırsa,

"Phantom of the Paradise" her yerde çabucak gösterimden kalkarken, Winnipeg'de aylarca dolu salonlara oynamış. Filmin Winnipegli hayranları bu ayrıcalıklı durumlarından ve yaptıkları erken keşiften o kadar memnunlar ki, "Phantompalooza" isimli bir festivalleri bile mevcut.

Genelde gerilim veya korku türündeki filmleriyle tanınan Brian De Palma'nın filmografisinde tür açısından gerçekten de farklı bir noktada duran bu müzikal komedi, ne yazık ki yeterince tanınmıyor ve genellikle yönetmeninin daha ünlü işlerinin gölgesinde kalıyor. 32 yıl içerisinde edindiği sınırlı hayran kitlesinin ötesine de ulaşmayı hak eden ve hem De Palma filmografisi içerisindeki yeri, hem de kendi özellikleri üzerine tartışılması gereken "Phantom of the Paradise"ı farklı filmlere meraklı tüm sinemaseverler mutlaka görmeliler.

Temmuz, 2006.

Phantom of the Paradise
Yönetmen: Brian De Palma.
Oyuncular: William Finley (Winslow Leach), Paul Williams (Swan), Jessica Harper (Phoenix), Gerrit Graham (Beef), George Memmoli (Philbin), Rod Serling (Anlatıcı).
1974, ABD yapımı, 92 dakika.

Bayağılık üzerine bir deneme

Kült film denilince akla gelen ilk örneklerden birisi. Birbirinden garip tiplerin akıl almaz eylemlere giriştiği film, ahlak bekçileri için gerçek bir kâbus niteliği taşıyor.

John Waters'ın 20. İstanbul Film Festivali'nde gösterilen filmi "Cecil B. DeMented"i izleyenler hatırlayacaktır. Bir sahnede Cecil B. kendisinden nefret eden annelerle karşı karşıya kalıyordu. Öfkeli annelerden birisi Cecil B.'ye şunu söylüyordu: "Uçakta bile izliyor olsam filmlerinin yarısında çıkardım!" Empire dergisi yazarlarından Adam Smith, "Cecil B. DeMented" hakkında yazdığı eleştiride bunun filmin yönetmeni John Waters için en büyük iltifat olacağını söylüyordu. Açıkçası son derece haklı. Hayatını insanları şoke etmeye adamış bir anarşist için bundan doğru bir saptama olabilir mi? John Waters'ın sinemasının aykırılığına şahit olmak için "Hairspray" veya "Cry-Baby" gibi görece uysal filmlerini izlemek bile yeterli. Fakat izleyicileri şok etmek konusunda hâlâ başarılı, 80 öncesi ilk dönem filmleri kendisinin sahip olduğu kült yönetmen statüsünün esas müsebbipleri. Bu dönemin en bildik "parça"sı ise "Pink Flamingos". Film, 12 bin dolarla mal olmuş bağımsız bir yapım için inanılmaz bir şöhrete sahip. Eğer ismini bilmiyorsanız bile bir yerlerde başrol oyuncusunun -yaklaşık 135 kilo ağırlığında bir travesti, bir efsaneye dönüşmüş olan Divine- köpek dışkısı yediği filmi duymuşsunuzdur. İşte bu o film... Üstelik her şey bundan ibaret değil.

Zevksizlik John Waters'ın adıyla özdeşleşmiş bir kavram (Dilimizde karşılığı zevksizlik olan "bad taste" aslında iğrençlik, bayağılık, adaba aykırılık gibi anlamları da taşıyor. Yani genel bir nahoş olma durumunu ta-

nımladığı söylenebilir). Kendisi ile yapılan bir röportajda "Benim için eğlence zevksizlikten ibarettir. Eğer birisi filmlerimi izlerken kusuyorsa bu benim için ayakta alkışlanmak gibidir" demiş. Dolayısıyla Waters'a Trashin Papası, Kusmuğun Prensi, Campin Kralı gibi lakaplar takılması şaşırtıcı değil. "Pink Flamingos"un birazdan bir kısmını sıralayacağımız aşırılıkları da tüm bunları doğuruyor.

"Pink Flamingos"un başkarakteri Babs Johnson dünyanın en pis insanı ünvanına sahip bir kadın. Divine lakabını kullanmayı tercih ediyor ve bir karavanda oğlu Crackers, oğlunun kız arkadaşı Cotton, bir de yumurtalara saplantısı olan zihinsel özürlü annesi ile yaşıyor. Fakat Divine'ın mutluluğuna göz dikmiş "kötü" insanlar var. Raymond ve Connie Marble çifti, "Dünyanın En Pis İnsanı" ünvanını Divine'ın elinden almak için her şeyi yapmaya hazırlar. Zaten yapıyorlar da... Kaçırdıkları genç kızları bodrumlarına hapsedip, oldukça çirkin uşakları vasıtasıyla onların hamile kalmasını sağlıyorlar. Doğan bebekler ise lezbiyen çiftlere evlatlık veriliyor. Bunun dışında Raymond boş zamanlarında halka açık yerlerde kızlara cinsel organını (ve ona bağladığı et parçalarını) göstererek teşhircilik yapıyor.

Fakat Divine'ın ünvanını elinden almak o kadar kolay değil. Marblelar yine de yılmıyorlar ve önce rakiplerinin peşine bir casus takıyorlar. Bu casus kız Johnson'ların evine girmeyi beceriyor ancak Divine'ın oğluyla garip bir cinsel ilişki yaşamaktan da geri kalmıyor. Biraz açmak gerekirse, zavallı bir tavuk Cookie Mueller ve Danny Mills'ın bacakları arasında çırpınırken boğazı kesilerek öldürülüyor.

Evin adresini öğrenen Marblelar, Raymond'ın uzunca bir süredir özenle sakladığı dışkısını doğum gününü hediyesi olarak Divine'a yolluyorlar. Sonra da tepkisini görmek için uzaktan doğum günü partisini gözlüyorlar. Karşılaştıkları ise The Trashmen'in "Surfin' Bird" şarkısına anüsü ile playback yapan ucube bir adam oluyor. Dolayısıyla böyle bir doğum günü partisinde Divine'ın neşesi yerine geliyor. Gizli rakibi Marblelar'ın adreslerini öğrendiğinde ise intikam almaya karar veriyor.

Bu şekilde uzayıp giden bir garip ve iğrenç olaylar dizisi "Pink Flamingos". İzleyicilere süresi boyunca "Daha ne olacak?" sorusunu sordurarak, Divine'ın hayatının performansını sergilediği meşhur finale doğru ilerliyor. John Waters'ın bu filmle özellikle hedeflediği şey izleyiciyi şoke etmek ve bunu fazlasıyla başarıyor. Buna karşı çıkan birisini bulmak oldukça zor olacaktır. Ancak John Waters'ın sineması ve bu sinemanın en

nadide parçası "Pink Flamingos"un izleyici ve eleştirmenleri ikiye ayıran bir yönü var. Acaba Baltimorelu bu yönetmenin filmlerine ciddi birtakım yakıştırmalar yapmak mümkün mü? Kanımızca hem evet hem hayır.

"Pink Flamingos" kimi sinema kaynaklarında Amerikan toplumunun kutsal değerlerinin altına yerleştirilmiş en tesirli bomba olarak nitelenir. Bu da hiç yersiz bir yakıştırma sayılmaz. "Pink Flamingos"da cinsel kimliğe, aile kavramına ve toplum düzenine dair kabullenilmiş tüm kurallar yerle bir edilir. Waters'ın öne sürdüğü görüşler elbette kabul edilir gibi değildir. Filmde Divine'ın oğlu rolündeki Danny Mills'e oral seks yapışına yakın planda şahit oluruz, polis memurları baltalarla parçalanıp Divine ve şürekası tarafından çiğ çiğ yenirler, Divine rakibi Marblelar'ı kameralar önünde önce işkence yapıp sonra da öldürerek cezalandırır. Ardından da medyayı manifestosunu yaymak için kullanır: "Herkesi öldürün! Birinci derecede cinayete göz yumun! Yamyamlığı müdafaa edin! Bok yiyin! Pislik benim politikam! Pislik benim yaşamım!"

Tüm bunlara gülmek elbette doğrulamak anlamına gelmiyor. Sadece Waters'ın asla ama asla sistem yanlısı bir işe imza atmayacağını bilmek insana yetiyor. Dolayısıyla eğer muhalif bir tarafınız varsa "Pink Flamingos" veya başka bir John Waters filminden eğlencenin biraz daha fazlasını da alabilirsiniz. Yok eğer muhafazakâr bir kişiyseniz, zatı muhteremin filmlerinden uzak durmanız şiddetle tavsiye olunur.

"Pink Flamingos" gösterime girdiğinde az önce bahsettiğimiz sebepten ötürü kimi çevrelerden yoğun destek gördü. Bunların arasında üniversite öğrencileri başı çekiyordu (Leonard Maltin'in Film Ansiklopedisi'ndeki John Waters biyografisine bakarsak "keş üniversite öğrencileri" de denilebilir). Sanat çevreleri ve aydınlar arasında Waters'ı destekleyenler olduğu gibi (örneğin Andy Warhol), şiddetle karşı çıkanlar da oluyordu. Eşcinsel grupların bir kısmı filme bayılırken bir kısmı da Divine'ın canlandırdığı karakter nedeniyle filmi dışlıyordu (Waters'ın söylediğine göre "Pink Flamingos"un çekildiği dönemde travestiler Divine'dan nefret ederlermiş).

John Waters, The Village Voice gazetesine verdiği ilan ve metroda filmdeki kıyafetleri ile insanlara broşürler dağıtan Divine aracılığıyla filminin tanıtımını yapmaya çalışadursun, "Pink Flamingos" bir anda külte dönüşüvermişti bile. Gösterime girdiği hafta sonunda bütçesinin neredeyse altı katı hasılata (70 bin dolar) ulaştı. Artık John Waters, Divine

ve "Pink Flamingos" sinema tarihindeki yerlerini almışlardı. Hatta film New York Modern Sanatlar Müzesi'nin arşivine alındı ve 1976 yılında Amerikan Komedi Sineması için müzede düzenlenen bir törende gösterildi.

"Pink Flamingos"u izleyenlerin gözünden kaçmayacak bir unsur da filmin görsel açıdan neredeyse hiçbir özellik taşımaması. Yer yer belgesel tadı veren bu garip görsel atmosferin iki sebebi var: Düşük bütçe ve Waters'ın o yıllarda sinema konusunda hemen hiçbir şey bilmemesi. Yönetmenliğe başladığı yıllarda sinema konusundaki bilgisizliğini, Fransız kanalı MCM'deki bir röportajda Waters'ın kendi ağzından dinleme imkânı bulmuştum. Anlattıklarına göre Waters, film malzemeleri satan bir dükkânda çalışan arkadaşı aracılığıyla yürüttüğü bir kamera ve beatniklerin takıldığı barlardan topladığı paralarla çekmiş ilk kısa filmini. Kısa filmlerden uzun metraja geçmiş ve zamanla film çekerek sinema konusundaki deneyimini arttırmış. Söylendiğine göre sinema yapmaya soyunduğunda kurgunun ne demek olduğunu bile bilmiyormuş.

"Pink Flamingos" da Waters ve arkadaşlarının bu gerilla tarzı film çekme tavrından bolca nasibini almış. Filmde net görüntülere rastlamak neredeyse imkânsız. Çerçevelere özen gösterildiğini söylemek de oldukça zor. Son derece ilkel bir kurgu anlayışıyla biraraya getirilmiş sahnelerden oluşan "Pink Flamingos", sinema tarihi boyunca yazılmış en garip senaryolardan birisine sahip. Bu garip senaryonun içerdiği garip diyaloglar, eşsiz bir grup oyunculuğu ile şenleniyor. İyi olmasa bile insanın kötü de diyemeyeceği kadar farklı bir oyunculuk bu. Performansları abartılı olsa da oyuncuların "şevkine" saygı duymamak imkansız. Filmin ses bandı da oldukça enteresan. Neredeyse ses efekti gibi kullanılan ve film boyunca hemen hemen hiç susmayan eski rock şarkılarının filmin atmosferine katkısı oldukça büyük. Sonuçta ortaya çıkan film kimi yönleriyle bir belgeseli anımsatacak kadar sade ve gerçekçi, kimi yönleriyle de inanılmaz derecede abartılı ve yapay.

John Waters o kadar ilginç bir adam ki, zaten sıradan filmler yapması beklenemezdi. Örneğin çocukluğuna dair favori anısı, kaza yapmış bir arabanın koltuğunda gördüğü gerçek kan. Gençlik yıllarını ise arabalı sinemalarda dürbünle porno filmler izleyerek geçirmiş. Seri katillere olan ilgisi de biliniyor. Kimi davaları takip ettiği gibi, Patuxent Enstitüsü'nde cinayet suçlularına rehabilitasyon amacıyla verilen derslerde de görev almış zamanında.

Kendisini etkileyen sinemacılar da bir o kadar sıradışı isimler. Örneğin filmlerine izleyiciyi şoke etmek amaçlı yan öğeler eklemesiyle meşhur, pazarlama ustası William Castle (Waters çocukken Castle'ın kucağında oturmak istermiş)...Veya Andy Warhol, Herschell Gordon Lewis, Russ Meyer, Otto Preminger, Douglas Sirk gibileri. İster inanın ister inanmayın ama ilk dönem filmlerinde profesyonel olmayan oyuncularla çalışma tutkusu nedeniyle John Waters'ın esin kaynakları arasında Robert Bresson'u gösterenler bile var.

Ancak Waters'ı etkileyen isimlerden bahsedip, onun etkilediklerine değinmemek hata olur. Mesela Pedro Almodovar'ın ilk önemli filmlerinde (özellikle de "İhtiras Labirenti"nde) John Waters etkisini hissetmek mümkündür. Veya Farrelly kardeşlerin kaba esprilerinin, "There's Something About Mary"deki birbirinden garip tiplerin uzaktan uzağa John Waters'ı hatırlatmadığını kim iddia edebilir? Ayrıca son yılların favori televizyon şovlarından "South Park"ın espri anlayışının da John Waters'dan izler taşıdığını söylemek mümkün. Hazır laf John Waters'dan etkilenenlere gelmişken, son dönemde kaba ve belden aşağı espri tarzına sırtını yaslayan ve bunun altında kalkamayan filmlerle ilgili birkaç şey söylenebilir. Hiç kuşkusuz Waters bu tip espri anlayışının ustalarından biri, hatta belki de birincisi. Kanımca izleyiciyi belden aşağı espriler veya iğrençliklerle güldürmek istiyorsanız ya çok zeki olmanız ve orijinal durumlar yaratmanız ya da gidebileceğiniz kadar uca giderek durumu komikleştirmeniz gerekir. "Amerikan Pastası" ve "Korkunç Bir Film"in devam filmleri, bunların ikisini de yap(a)mayarak başarıya ulaşamıyordu. Açıkçası böyle filmleri izledikten sonra John Waters'ın yaratıcılığı ve cesareti insanın gözünde bir kat daha değer kazanıyor.

"Pink Flamingos" gerçek bir kült klasiği ve her sinemaseverin en azından bir kez izlemesinde yarar var. Herkesin sevmeyeceği bir film olduğu su götürmez bir gerçek. Ben "Pink Flamingos"u seven ve önemseyenler arasındayım. Hatta her yıl aynı gün, aynı arkadaş grubu biraraya gelip izleriz "Pink Flamingos"u. Kanımca filmin tek kusuru kamera karşısında bir hayvanın gerçekten öldürülmesi; ama ne yazık ki bu da eğlencenin ayrılmaz bir parçası. Özellikle John Waters, filmin 25. yıldönümü şerefine hazırlanan kopyada yer alan röportajda pişkin pişkin "Yediğimiz tavuklar kalp krizi geçirip ölmüyor ya!.. Biz de o tavuğu öldürdük, sonra da pişirip yedik." dediğinde insan ister istemez gülüyor. Ayrıca bu zavallı tavuk gerçekten öldürüldüğü gibi. yazı içerisinde yer

yer bahsettiğimiz Divine'ın finalde köpek dışkısı yediği sahne de tamamı ile gerçek. Hiç kesme yapmadan, bir seferde çekilen ("Sadece bir çekim yaptım. Ben bir sadist değilim." J. Waters) sahneyi görmek duymaktan çok daha etkili. Eğer bunlar içinizde bir merak duygusu uyandırdıysa, midenize güveniyorsanız ve bir de Waters'ın sinemasındaki camp özellikleri komik bulacağınızı düşünüyorsanız hiç vakit kaybetmeden izleyin "Pink Flamingos"u.

Ocak, 2002.

Pink Flamingos
Yönetmen: John Waters
Oyuncular: Divine (Divine/Babs Johnson), David Lochary (Raymond Marble), Mink Stole (Connie Marble), Danny Mills (Crackers), Mary Vivian Pearce (Cotton), Edith Massey (Miss Edie), Cookie Mueller (Cookie), Paul Swift (Yumurtacı).
1972, ABD yapımı, 93 dakika.

"Suçlu bir zevk"

Yetmişli yılların en çok ses getiren filmlerinden birisi olduğu gibi, o zamanlar seyirci ve eleştirmenleri ikiye bölmüştü... Bugünse tartışmalı bir klasik olarak kabul ediliyor. Kimilerine göre hâlâ edepsiz bir istismar filmi, kimilerine göreyse cesur bir başyapıt. Başka bir deyişle, sinema tarihinin çok bilinen ama az izlenen, arada kalmış filmlerinden. Ekseriyetle görmezden gelinmiş veya reddedilmiş bu film, kesinlikle tekrar keşfedilmeyi hak ediyor.

Birkaç yıl önce yine bu derginin sayfalarında Uygar Şirin'in son derece doğru tespitlere dayanan bir deneme yazısı yayımlanmıştı, "Herkesin Filmi Kendine" başlığıyla. Gerçekten de öyle; filmlerin söyledikleri, çağrıştırdıkları, hissettirdikleri kişiden kişiye çeşitlilik gösteriyorlar. Elbette bu önermeyi türlere göre çeşitlendirebiliriz de; örneğin "herkesin aşk filmi kendine" gibi. Her aşk filmi pamuk şeker kıvamında olacak değil ya... Yoksa favori aşk filmleri arasında "Katil Doğanlar"ı, "Paris'te Son Tango"yu, "9,5 Hafta"yı sayanlara henüz rastlamadınız mı? Liliana Cavani'nin belki de en meşhur filmi olan "Gece Bekçisi" (Il Portiere di notte) de aşağı yukarı aynı kategoriye dahil edilebilir. Bir kadın ve bir erkek arasındaki alışılmadık bağlanma ve teslimiyet hikâyesini anlatan "Gece Bekçisi"ni eğer aşk filmi diye kategorize edeceksek, bundan daha karanlık, daha rahatsız edici ve irkiltici bir "aşk filmi" bulmanız pek olası değil.

Gösterime girdiği dönemde epey tartışma yaratmış, seyirci ve eleştirmenleri ikiye bölmüş filmin konusunu özetleyelim önce. '50'li yıllarda Viyana'da başlıyor "Gece Bekçisi". Max (Dirk Bogarde) eski bir Nazi subayıdır. Yargılanmaktan kurtulmak niyetindeki çoğu savaş suçlusu gibi gizlenmekte, günlerini göze çarpmayacak bir işte geçirerek geçmişini gölgede bırakmaya çalışmaktadır. Max'in resepsiyonunda çalıştığı otel esasında bir grup Nazi'nin sığınağıdır. Üyesi olduğu gizli dernek toplan-

tılarını burada yapmakta, otelin sürekli konukları arasında kimi suç ortakları da yer almaktadır. Sözünü ettiğimiz dernek, üyesi olan Naziler için grup terapi seansları düzenlemektedir. "Yargılanma" olarak adlandırdıkları bu seanslarda her biri kendi geçmişiyle yüzleşir ve grup önünde "suçsuz" olduklarını yüksek sesle dile getirirler. Diğer yandan kendilerini ihbar edebilecek tanıklar da bir bir ortadan kaldırılırlar. Ancak günün birinde otele gelen bir konuk nedeniyle Max'ın hayatı allak bullak olur. Viyana'ya bir konser için gelen ve otelde kalan orkestra şefinin karısı, Max'ın zamanında görevli olduğu toplama kampındaki esirlerden birisidir. Yıllar sonra Lucia (Charlotte Rampling) ve Max tekrar karşılaştıklarında ikisi de geçmişi anımsar ve korkuya kapılırlar. Max ve "küçük kızım" diye adlandırdığı Lucia savaş sırasında alışılmışın dışında bir ilişki yaşamışlardır. Söz konusu karşılaşma ertesinde yaşanan ufak bir teredütten sonra eski rollerine tekrar dönerler ve tıpkı kampta olduğu gibi sado mazo bir ilişkiye başlarlar. Lucia bu sefer bir zincirle Max'ın evinde tutuklu kalmayı kabul eder. Kapının hemen dışındaysa Lucia'yı öldürmek için hazır bekleyen Naziler vardır.

Zamanında Cavani'nin filmini yerden yere vuran eleştirmenlerin savunması hazırdı, "Gece Bekçisi" edepsiz bir istismar filminden ötesi değildi onlar için. Kimileri aynı dönemin "Ilsa, She Wolf of the SS" gibi B tipi softcore filmleriyle aynı kefeye atıverdi "Gece Bekçisi"ni. Yönetmenin ele aldığı malzemenin kışkırtıcı yönünün farkında olmadığını iddia etmek elbette mümkün değil. Ancak mesele Cavani'nin bunu istismar edip etmediğinde. "Gece Bekçisi"ne biraz soğukkanlılıkla ve politik doğruculuğu bir kenara bırakarak baktığınızda, filmin esas amacını açık şekilde görebiliyorsunuz. Cavani'nin derdi eğer II. Dünya Savaşı ve soykırım üzerine bir şeyler söylemekse, hatırlattıklarının pek de hoş şeyler olmadıklarını kabul etmek gerekiyor. "Gece Bekçisi" bir bakıma savaşın korkunçluğunu vurgulayan anıtların işlevine sahip. Eğer Max ve Lucia'nın ilişkisinden erotik bir haz alıyorsanız, filme kabahat bulmayın. Tıpkı Berlin'in göbeğindeki, beton bloklardan oluşan soykırım anıtını bazı çocukların saklambaç oynamak için kullanmalarından mimarı sorumlu tutamayacağınız gibi.

Cavani filminde geçmişe ve hatırlama eylemine özel bir anlam yüklüyor. Max ve Lucia'nın toplama kampında yaşadıkları bizlere geriye dönüşlerle yansıtılıyorlar. Ancak bunlar bütünlükten uzak, parçalara ayrılmış anlardan ibaretler. Her iki karaktere anımsattıklarıysa korku ve suç-

luluk. Bir süre sonra geçmişteki rollerine dönmelerinden yola çıkarak bu sahnelere nostaljik bir anlam yüklemekse yersiz olur. Zira Max ve Lucia unutmaya çalışmanın yersiz olduğunun, aslında savaştan sonra pek bir şeyin değişmediğinin ayırdına varıyorlar sadece. Bu hissiyatı vermek içinse Cavani atmosfere özen göstermiş. Açık alanda geçen sahnelerin hemen hepsinde sadece boş sokaklar görüyoruz. Viyana'nın boş sokakları ve filmin karanlık atmosferi bir bakıma geçmişin hayaletlerini akla getiriyorlar. Böylece karakterlerin geçmişin etkisinden sıyrılamamalarının altı bir kez daha çizilmiş oluyor.

Filme stilize hâli ve operavari anlatımı nedeniyle "Nazi güzellemesi" yakıştırmasını yapanların (ünlü Amerikalı eleştirmen Roger Ebert, Şubat 1975 tarihli zehir zemberek eleştirisinde bu tanımı kullanmış ve "Gece Bekçisi"ne 1 yıldızı yapıştırmış) ise gözden kaçırdıkları bir şey var. Cavani'nin filminde görkemli bir anlatım söz konusu ancak cilası alınmış bir görkem bu. Renkler bile isteye soldurulmuş, mekânlar boş bırakılmışlar. Başka bir deyişle, "Gece Bekçisi"nin görkemi büyüklükten ziyade çöküşü anımsatıyor, tıpkı Visconti'nin "Lanetliler"i (La Caduta degli dei) gibi. Visconti de "Lanetliler"i çektiği dönemde Almanya'da faşizmin yükselişini operavari bir dille anlattığı için eleştirilmiş, Nazi Almanyasını estetize etmekle suçlanmıştı. Halbuki filminin adını ("Lanetliler"in Almanca alternatif ismi "Götterdämmerung" idi) Wagner'in bir operasından seçmesinden de belli olduğu üzere, Visconti başka bir eşleştirmenin peşindeydi. Fakat yanlış anlaşılmıştı. "Gece Bekçisi"nin de kendisine açıkça esin kaynağı olan -her iki filmde de Bogarde ve Rampling'in rol almaları elbette bir tesadüf değil- bu filmle aynı kaderi paylaşması pek şaşırtıcı değil.

Aynı düzlemde gözden kaçırılmaması gereken bir diğer unsursa, operavari anlatımına rağmen "Gece Bekçisi"nin asla mitlerin peşinden koşmaması, hatta onları ters yüz etmesi. Filmin en meşhur sahnesiyse bunun en belirgin örneği. Max, otelin müşterilerinden bir kontese Lucia ile yaşadıklarını anlatırken, "bizimki İncil'den alınma bir hikâyeydi", diyor. Bunun ardından bir geriye dönüşle toplama kampına dönüyoruz. Lucia yarı çıplak şekilde bir grup Nazi subayının önünde Almanca bir şarkı söylemekte, "Wenn ich mir was wünschen dürfte" (Eğer bir dilekte bulunabilseydim)... Bir yandan da davetkâr bir dans yapmakta. Performansını tamamladıktan sonra Max'ın kendisine sunacağı sürprizi bekliyor sabırsızlıkla. Şarkıyı tamamlayıp Max'ın masasına iliştiğinde önüne

bir kutu konuyor. Kutunun içindeyse kendisini taciz eden bir diğer Nazi subayının kesilmiş kafası var. "Salome"ye yapılan bu gönderme, başta ünlü yedi tül dansı olmak üzere, efsanenin her bir unsurunu allak bullak ediyor.

Ancak tüm bu ucu açık ve kışkırtıcı politik/tarihsel göndermelerin ötesinde, "Gece Bekçisi", hani şu klişe tabirle, insan doğasının karanlık yönünü inceleyen filmlerden. İki karakteri arasındaki sado mazo ilişkiyi cevap vermekten çok soru sorarak bizlere sunuyor. Sonuçta aldığımız en net cevapsa şu oluyor, etraflarındaki sistem kendilerden daha güçlü ve acımasızsa, cani ve kurbanı bile birbirlerine sığınabilirler. Açlıktan ölme tehlikesi pahasına kendilerini eve kapatan Max ve Lucia, etraflarındaki çember daraldıkça, giderek kapana kısıldıkça hayvani içgüdülerine dönüyorlar. Birbirlerine zarar vermekten zevk alırlarken, diğerini korumak adına kendi hayatlarını tehlikeye atıyorlar. Şaşırtıcı final sahnesindeyse, eski kostümlerini giyerek beraber sonu belli bir yolculuğa çıkmayı tercih ediyorlar.

Yazıya "herkesin aşk filmi kendine" diyerek başlamıştık. "Gece Bekçisi"ni bir aşk filmi olarak sınıflandırır mısınız, bilemeyiz. Ancak hangi kategoriye sokarsanız sokun, söz konusu olanın hazmı zor ve her bünyenin kaldıramayacağı bir film olduğu kesin. Kayda değer bir çoğunluk tarafından hor görülmesi nedeniyle, sevenleri ve savunanları için âdeta "suçlu bir zevk"e dönüşen "Gece Bekçisi"nin zamanla kazandığı kült statüsü de bu aykırı hâlinden kaynaklanmakta. Belki de çevrilmesinden 32 yıl sonra, etrafında kopan tüm o tartışmalar çoktan dinmişken şimdi daha doğru şekilde yorumlanabilir Cavani'nin filmi.

Eylül, 2006.

Il Portiere di Notte
Yönetmen: Liliana Cavani.
Oyuncular: Dirk Bogarde (Max), Charlotte Rampling (Lucia), Philippe Leroy (Klaus), Gabriele Ferzetti (Hans), Giuseppe Addobbati (Stumm), Isa Miranda (Kontes Stein), Nino Bignamini (Adolph), Marino Masé (Atherton), Amedeo Amodio (Bert), Piero Vida (Gündüz Bekçisi), Geoffrey Copleston (Kurt).
1974, İtalya/ABD ortak yapımı, 122 dakika.

Bir yaratığa gönül verdim

Andrzej Zulawski'nin Batı Almanya'da İngilizce olarak çektiği film, sinema tarihinin lanetli yapımlarından. 1983 yılında ABD'de gösterime girdiğinde 42 dakikalık bir kesintiye uğrayan film, yeterince zor olması yetmezmiş gibi yıllar yılı izleyici ve eleştirmenlerin karşısına eksik kopyalarla çıktı. Son derece etkileyici ve merak uyandırıcı bir korku-dram örneği olan yapım, kimilerinin çok önemsediği kimilerinin ise nefret ettiği bir film...

Polonyalı yönetmen Andrzej Zulawski'nin 1981 yılında yönettiği "Possession" içine girilmesi zor ve bu özelliği nedeniyle hem eleştirmen hem de izleyicilerin büyük çoğunluğunu itmiş, talihsiz bir film. Ancak filmin pek benzerine rastlanamayacak atmosferine kendini kaptırıp "Possession"a hayran kalan kişiler olduğunu da belirtmek gerekir. Filmimiz hem bu küçük kitlenin kendisine biçtiği yüksek değer hem de yoğun merak uyandıran gore efektleri ve Isabelle Adjani'nin prestijli bir oyuncunun yapmayı kolay kolay kabul etmeyeceği eylemlere giriştiği performansı sayesinde zaman içinde bir kült filme dönüşmüş durumda. Konu kült filmler ve korku türündeki klasikler olduğunda akla gelen ilk şirketlerden olan Anchor Bay Entertainment, "Possession"a da 2000 yılında bir kurtarma operasyonu düzenledi. ABD'de orijinal uzunluğuyla izlenişi ilk defa bu kopya sayesinde gerçekleşen film, son iki yıl içerisinde hak ettiği gibi olumlu eleştirilerle karşılanmış bir yapım. Çoğu sinema kaynağı da "Possession"ı yönetmenin en ünlü ve en önemli filmi olarak göstermekte.

"Possession"ın 80'li yılların başında Batı Berlin'de geçen öyküsüne gelince... Mark (Sam Neil) ve Anna (Isabelle Adjani) sorunlu bir evliliğin iki başkahramanıdır. Şirketinin kendisine verdiği görev nedeniyle uzun bir iş gezisine çıkan Mark, eve döndüğünde Anna ile yollarının iyi-

ce ayrılmış olduğunu görür. Anna evliliklerine son vermek istemektedir. Ancak Mark, Anna'dan bir türlü tatmin edici bir cevap alamaz. Aldatılmakta olduğundan şüphelenen Mark çareyi Anna'nın yakın arkadaşı Margie'yi (Margit Carstensen) aramakta bulur. Aldığı cevap Mark'ı haklı çıkartır. Evet, Anna'nın bir sevgilisi vardır. Ancak Mark karısının sevgilisi Heinrich (Heinz Bennent) ile görüştüğünde, onun da son dönemde Anna'dan haber almadığını ve Anna'nın garip davranışları konusunda bir fikri olmadığını öğrenir. Karısını kaybetmeyi kabullenemeyen Mark bir özel dedektif tutar ve karısını takip etmesini ister. Ancak aynı dönemde oğlu Bob'un (Michael Hogben) öğretmeni Helen (Isabelle Adjani) ile tanışır. Helen saç rengi ve modeli dışında Anna'nın tıpatıp aynısıdır. Helen'in eve gelip Bob ile ilgilenmesi ve Mark ile aynı yatağı paylaşması, Mark'ı rahatlatır. Artık Anna'nın peşine düşmek için sebebi yoktur. Ancak Anna'nın sık sık eve gelip isteri krizleri geçirmesi ve Mark'ın tuttuğu özel dedektifin ortadan kaybolması olayları karıştırır. Mark zamanla karısının aslında başka bir erkekle beraber olmadığını, tuttuğu bir apartman dairesinde doğurduğu yaratıkla ilgilenmekte olduğunu öğrenir. Anna can verdiği bu yaratığın uğruna başka insanları öldürmekten çekinmeyecek ve onunla cinsel ilişkiye girecek kadar etki altındadır.

1940 yılında Ukrayna'da doğmuş olan Zulawski pek alışageldik bir yönetmen değil. Kimi zaman fantastik sinema, bilimkurgu, korku gibi türlerden ödünç aldığı öğeleri, özellikle kadın erkek ilişkileri üzerinde yoğunlaşan dramlarla birleştiriyor. Kimi zamansa benzer dramları bu öğelere gerek kalmayacak derecede çılgın ve serbest şekilde anlatıyor. Filmlerinde düz bir öykü akışı bulmak çok zor. Alışageldik öykü anlatma tekniklerini dışlayan bir yönetmen Zulawski ve bunun doğal sonucu olarak da filmlerine mantık değil, duygu hakim oluyor. Bu serbest tavır, tercihini her zaman görsel yönü ağır basan bir sinema yapmaktan yana kullanmış olan Zulawski'ye istediği deneylere girişme imkânı sağlıyor. Ancak sonuç her zaman başarılı olmuyor ne yazık ki; örneğin "La Fidélité"de olduğu gibi. Ancak Zulawski'nin filmleri bazen tatmin edici olmaktan uzak kalsalar bile, izleyiciye daima etkileyici bir görsel yapı sunmaktan da geri durmuyorlar.

Saydığımız bu özellikleri göz önünde bulundurursak, "Possession" Zulawski sinemasının en tipik örneklerinden birisi. Aslında içerdiği gerçeküstü öğeler bir yana bırakılırsa "Possession"ın hikâyesi alışageldik bir

dram etkisi uyandırabilir. Ancak Zulawski benzerlerine rastlanabilecek bir sorunlu evlilik ve sahiplenme öyküsünü, korku ve fantastik sinema öğeleriyle birleştirerek ona yepyeni bir form veriyor. Böylece hem tür sineması açısından sıradışı bir filme imza atıyor hem de öyküyle istediği gibi oynayabiliyor, onu istediği şekilde anlatıp istediği gibi sonlandırabiliyor. Bu sıradışılık da "Possession"ı benzerine zor rastlanacak bir sinema deneyimine dönüştürüyor.

Eleştirmen ve izleyicilerin anlamak için nadiren çaba sarfettikleri ve çoğunlukla kendisini gerektiğinden fazla ciddiye alan, özenti, sıkıcı, gereksiz yere kafa karıştırıcı bir facia olarak nitelendirilen "Possession" aslında gözüktüğü kadar karmaşık değil. En azından anlatmak istedikleri konusunda izleyiciye kimi sağlam ipuçları veriyor. Ancak bu ipuçlarına kendini fazla kaptırıp pek çok alt metin arasında kaybolmak da mümkün.

Yolunda gitmeyen bir evlilik üzerinden anlatılan bu "sahiplenme" öyküsünün, Berlin Duvarı'nın hemen karşısında cereyan etmesinin pek tesadüf olmayışından başlayabiliriz belki filmi çözümlemeye. Filmin ilk karelerinde Sam Neil'in canlandırdığı Mark eve dönmektedir. Mark'ın ilerlemekte olduğu taksiyle beraber Berlin'den ve Berlin Duvarı'ndan kimi görüntüler izleriz. Bu son derece soğuk ve ürkütücü atmosferin ortasında şu yazı ilişir izleyicinin gözüne "Die Mauer muss weg" (Duvar ortadan kalkmalı). Elbette Berlin Duvarı'nın yakınındaki pek çok yeri bu ve benzeri yazıların süslediği şüphe götürmez bir gerçek. Ancak Zulawski'nin hem öyküsünün kahramanı olan çiftin yaşadığı evi Berlin Duvarı'nın karşısına yerleştirmesi hem de bahsettiğimiz duvar yazısını filmin daha ilk karelerinde bize sunması göründüğünden daha fazlasını ifade etmeli. O dönemde bir duvarın ayırdığı iki parçası arasında soğuk bir savaş sürmekte olan Almanya, Zulawski'ye daha genel bir insanlık durumunu, iki cins arasındaki ilişkileri çağrıştırmış olmalı. Mark ve Anna'nın birbirlerini anlamak ve iletişim kurmaktan son derece uzak bir çift olması da duvar metaforuna anlam kazandırıyor. Almanya'nın huzur ve mutluluğunu bölen duvar, filmde ikili ilişkilerde tarafların iletişim kurmasına ve birbirine ulaşmasına ket vuran engelleri temsil ediyor. İnsanların birbirinden bu kadar uzak olduğu bir filmde, neredeyse tüm oyuncuların âdeta isteri krizi geçiriyormuş gibi hareketler sergileyerek oynamasını da yadsımak imkansız. İnsanların iç dünyaları kelimelere değil hareketlere yansıyor ve karakterler âdeta kendi etraflarındaki duvarı parçalamaya

çalışır gibi kendilerini sağa sola atarak, ellerini dört bir yana çılgınca savurarak çıkıyorlar karşımıza.

"Possession" anlattığı sorunlu evlilik ve kadın erkek ilişkilerinden, sahiplenme ve hâkimiyet temasına geçiş yapıyor. Birbirlerini anlayamamaları dışında Mark ve Anna'nın yaşadığı sorunların başlangıcı burada yatıyor çünkü. Anna'nın mutluluğu başka bir ilişkide aramasının sebebi, Mark'ın üzerinde kurduğu (veya kurmaya çalıştığı) hâkimiyeti kırma çabası. Zaten Mark da Anna ile aynı dış görünüme sahip Helen hayatına girdiğinde karısını takip etmekten vazgeçiyor. Ancak Anna'nın sürekli eve dönmesi bunu imkânsız kılıyor.

Anna'nın Mark'a davranışlarını açıklamaya çalıştığı sahnede, bir flashback ile bu hâkimiyet öyküsünün esas çarpıcı olan tarafıyla karşı karşıya kalıyoruz. Anna inancını ve şansını içinde taşıdığı iki "kız kardeş" olarak tanımlıyor. Özgürlüğünü kazanmaya dair giriştiği arayışta "inancını" düşürdüğünü anlatıyor Mark'a. Bu anın görselleşmiş haliyse metronun koridorlarında geçen, bir görenin bir daha unutamayacağı bir oyunculuk gösterisi oluyor. Sonuçta anlıyoruz ki, Anna inancını kaybetmiş ve kaderine razı olarak, doğurduğu yaratığa teslim etmiştir kendini. Esas şok edici olan bu yaratığın gelişimini tamamladıktan sonra Mark ile aynı görünüme bürünecek olmasıdır. Mark ve Anna öldükten sonra "yeni" Mark, Helen ve Bob'un kalmakta olduğu eve gider. Sonuçta aynı kadın ve aynı erkek tekrar karşı karşıyadır. Zulawski filmini Helen'in ifadesiz suratıyla sonlandırır. Helen yeni Mark'ı kapının dışında tutarak bu savaştan galip ayrılmış gibi gözükür. Ancak filmin finali boyunca kulağımıza çalınan uçak sesleri ve düşen bomba gürültüleri, iki cinsin arasındaki bu hâkimiyet savaşının bitmeyeceğine dair bir his uyandırır.

"Possession"ın Zulawski'nin filmografisinde çok özel ve kişisel bir noktada durduğu da hep söylenegelmiştir. İki yıl boyunca üzerinde çalıştığı filmi "Na srebrnym globie"nin çekimleri 1977 yılında Polonya hükümeti tarafından durdurulan Zulawski, bu olaydan sonra kendi ülkesinde film çekemeyecek bir konuma gelir. Kaçış olarak prodüktör Christian Ferry tarafından kendisine önerilen Hollywood kontratını kabul eden yönetmen bir süre New York'ta yaşar ve bu sürede de "Possession"ın senaryosunu yazar. Zulawski daha sonra bu ilginç projeyi Marie-Laure Reyre'in yapımcılığında gerçekleştirme imkânı bulur. Sonuçta filmin hâkimiyet kavramı üzerine söylediklerini, sert tavrını ve içerdiği yoğun şiddeti, Zulawski'nin sansürle ve devletle yaşadığı sorunlara bağlamak da

mümkün. Zaten Zulawski'nin kendi sözlerinden yapacağımız bir alıntı hem bu görüşü desteklediği hem de hem de "Possession"a cuk oturduğu için buraya son derece uyuyor. "Bana işkence çektiren şeylerin filmini çekiyorum ve kadınlar da burada aracı görevi üstleniyor".

"Possession" üzerine söylenebilecek bir diğer ilginç şey ise David Lynch'in "Kayıp Otoban"ının şaşırtıcı derecede bu filme benzemesi. Lynch "Possession"ı izlemiş midir veya izlediyse ne kadar etkilenmiştir, bunu kestirmek pek mümkün değil. Ancak kadın erkek ilişkileri ve erkeğin kadın üzerinde kurmaya çalıştığı -cinsel- hâkimiyet kavramını kara film motiflerini kullanarak sorgulayan "Kayıp Otoban", dediğimiz gibi "Possession"ı bir şekilde anımsatıyor. Sadece "Possession"ın da hemen hemen aynı temayı, yine bir tür sinemasını (korku) kullanarak işlemesi nedeniyle değil; aynı zamanda baş kadın oyuncusunun iki farklı karakteri canlandırması ve bu karakterlerin öykü içinde kazandıkları anlamla da...

Son noktada "Possession"a baktığımızda karşımızda zor ama izleyicinin gösterdiği çabayı boşa çıkartmayan bir yapım duruyor. Batı Berlin'in filmin keskin, çiğ ve soğuk atmosferine katkısı ve Zulawski'nin görüntü yönetmeni Bruno Nuytten (kendisini "Camile Claudel"in yönetmeni olarak da hatırlayabilirsiniz) ile oluşturduğu görsel yapı kolay kolay unutulacak gibi değil. "King Kong", "Yaratık", "E.T." gibi filmlerdeki çalışmalarıyla Oscar kazanmış Carlo Rambaldi'nin yaratık tasarımı da oldukça başarılı. Fakat hiç kuşkusuz filmin gerçek yıldızı Isabelle Adjani. Söylenene bakılırsa Adjani filmi izledikten sonra Zulawski'ye şöyle demiş: "Kamerayı bu şekilde kullanmaya hakkın yok; çünkü bir insanın ruhuna bakıyorsun." Oyuncunun filmi "duygusal pornografi" olarak nitelendirdiği de biliniyor. Ancak Adjani'nin bu filmdeki usta işi performansıyla Cannes ve Fantasporto film festivallerinde En İyi Kadın Oyuncu ödülü kazandığını, Fransız Oscar'ı sayılan César'ı da kaptığını belirtmek gerekir. Özellikle filmin klasikleşmiş iki sahnesindeki halini unutmak imkansız. Birisi daha önce de bahsettiğimiz meşhur metro sahnesi, diğeriyse Adjani'nin doğurduğu yaratıkla cinsel ilişkiye girdiği (yaratığın kuyruğu penis işlevi görüyor) sahne.

Adının dilimizde sahip olmak, şeytani güçlerin etkisi altında kalma ve bu nedenle cinnet geçirme gibi karşılıkları var ve "Possession" bu anlamları sonuna kadar taşıyor. Unutmadan ekleyelim, Zulawski'nin benzer temalar etrafında şekillenen filmi "Szamanka" da (yönetmenin uzun

bir aradan sonra Polonya'da çektiği ilk filmdi) bir kaç yıl önce sinemalarımızda gösterime girmişti. Kuşkusuz herkesin zevkine hitap eden bir bir film değil "Possession". Ancak ben çok sevdiğim bu filmi övmeyi ve önermeyi bir görev biliyorum. Tercih size kalmış. Hayran kalmanız da nefret etmeniz de mümkün.

Eylül, 2001.

Possession
Yönetmen: Andrzej Zulawski
Oyuncular: Isabelle Adjani (Anna/Helen), Sam Neill (Mark), Heinz Bennent (Heinrich), Margit Carstensen (Margie), Johanna Hofer (Heinrich'in annesi), Carl Duering (Dedektif).
1981 Fransa - Batı Almanya ortak yapımı, 123 dakika.

Fassbinder'in vedası

Ünlü Alman yönetmen Rainer Werner Fassbinder'in son filmi gösterime girdiği dönemde hemen hiç kimse tarafından beğenilmemiş, neredeyse yerden yere vurulmuştu. Adı kötüye çıkmış, hatta bir bakıma lanetlenmiş bu Jean Genet uyarlaması şimdilerde yönetmeninin en iyi filmlerinden birisi kabul ediliyor.

Edebiyat uyarlamalarının genellikle tartışmalı sonuçlar verdiklerini biliyoruz. Romanı daha önce okumuş seyircinin beklentilerini karşılamak filmin aşması gereken en önemli sınav. Ancak yapım sürecinde daha önceye düşen ve esas zor olansa, edebiyata özgü olan dili ve anlatımı görselleştirebilmek. Çoğu roman için kullanılan ve sıklıkla duyduğumuz "sinemaya uyarlanması imkânsız" sendromundan bahsetmekteyiz. Böyle bir saptama rahatlıkla Jean Genet'nin romanları için de yapılabilir, zira Genet belirgin bir hikâye anlatmaktan ziyade romanlarını bilinç akışı tekniğiyle yazmıştır. Başka bir deyişle, Genet'nin anlatılarını klasik sinema diline uyarlamak aslına ihanet, orijinaline sadık kalarak peliküle taşımaksa zorlu bir çaba olacaktır. Tıpkı Fassbinder'in "Querelle"i gibi.

Esasında böylesi edebiyat uyarlamaları söz konusu olduğunda gözden kaçırılmaması gereken unsur, yönetmeni bu metne yönlendiren nedenler. Sevdiğimiz bir romanı, filmi veya şarkıyı başkalarına anlatırken nasıl kendi algı süzgecimizden geçiriyor, yorumluyor ve bu şekilde paylaşıyorsak, uyarlama yapan yönetmenlerin çoğu için de aynı durum söz konusu. Onlar da bir şekilde kendilerine yakın buldukları, farklı bir kitleyle paylaşmak istedikleri metinleri yorumluyor, kendi iletişim kurma araçları üzerinden bizlerle paylaşıyorlar. Bu noktada Fassbinder'i Genet'ye yaklaştıran unsurları görmek hiç zor değil.

Ancak her şeyden önce "Querelle"in ne mene bir uyarlama oldu-

ğundan bahsetmek gerek. Açılış jeneriğinin de bize verdiği bilgi üzerine bu bir adaptasyon değil, "Jean Genet'nin 'Querelle de Brest'i üzerine Fassbinder'in çektiği bir film" (romanın bizde de "Denizci" adıyla Ayrıntı Yayınları'nca basıldığını hatırlatmakta fayda var). Başka bir deyişle, filmin başlangıcından itibaren bir yorum ile karşı karşıya olduğumuz bizlere söyleniyor. Bu noktadan sonra "Querelle"in bir uyarlama olarak başarısını aslına sadakatte değil, Fassbinder'in ele aldığı metnin özünü kavrayıp kavrayamadığında ve bunu nasıl yansıttığında aramak gerekiyor.

Romanın ve filmin belli belirsiz hikâyesiyse şöyle özetlenebilir. Genç bir denizci olan Querelle (Brad Davis) çalıştığı küçük savaş gemisi "Vengeur"ün Brest'e yaptığı ziyaret için yasadışı bir iş planlamıştır. Ağabeyi Robert'in (Hanno Pöschl) kaldığı La Féria isimli genelevin patronu Nono'ya (Günther Kaufmann) bir paket afyon satacaktır. Suça açıkça davet çıkartan bir şehir olan, sokaklarında dok işçileri ve denizciler kadar katillerin de cirit attıkları Brest, Querelle'in de içindeki kötüyü çağırır. Önce kendisine afyon paketini gemiden çıkartmakta yardımcı olan arkadaşı Vic'i (Dieter Schidor) öldüren Querelle, yavaş yavaş Brest'in suçluları ve polisleriyle bir oyuna girişir. Brest'e ve La Féria'ya özgü olan bir diğer oyun ise Nono ile karşılıklı zar atmaktır. Kazanan Nono'nun karısı ve Robert'in sevgilisi olan Lysiane (Jeanne Moreau) ile, kaybendense Nono ile yatar. Bu oyunu oynayan Querelle bilerek kaybeder ve kendini suçun cazibesiyle beraber eşcinsel kimliğinin etkisine bırakır.

Bir kaç ay önce bu sayfalara konuk ettiğimiz "My Own Private Idaho" vesilesiyle "Queer Cinema" ve "Queer Theory"den kısmen bahsetmiş, '90'lı yılların başında ortaya çıkan bu yaklaşım için '60'lı yıllardan itibaren kimi isimlerin gerekli yolu açtıklarına da dikkat çekmiştik. Bu öncüler arasında Fassbinder'in adını anmamak elbette imkânsız. Cinsel kimliğini asla saklamamış olan Fassbinder'in 42 filme ev sahipliği yapan 17 yıllık sinema kariyerinin son noktasında yer alan "Querelle" ise yönetmenin kuşkusuz en homoerotik filmi. Aşırı dozda uyuşturucu nedeniyle erken yaşta gelen ölümü kimilerince bir intihar olan (kuvvetle muhtemel olduğunu söylemek hata sayılmaz) Fassbinder'in son filmi olarak "Querelle"i seçip seçmediğini bilemeyiz. Ancak kariyerine en kişisel ve en zor filmlerinden birisiyle nokta koyduğu gerçek.

Fassbinder ve Genet'nin ürettikleri işlere açıkça yansıttıkları cinsel kimlikleri haricinde hayatlarında ortak noktalar aramak biraz zorlama olabilir. Kaldı ki Genet'nin bohem yaşantısı karşısında, Fassbinder'in ne-

redeyse kendini dış dünyadan soyutlayarak ve sürekli üreterek geçirdiği hayatını planlı olarak bile nitelendirebiliriz. Ancak her ikisinin de toplumu, mevcut sisteme ve yaygın ahlak anlayışına karşı geliştirdikleri tavırla birer asi, hatta anarşist olduklarını söylemek yanlış olmaz. Elbette ürettikleri işlerde izi sürülebilecek ortak temalar da mevcut.

Jean Genet için kimilerinin dinden arınmış bir Dostoyevski benzetmesi yaptıklarına şahit olabilirsiniz. Bunun nedeni, iki yazarın da bireyin içindeki kötülük üzerine kafa yormalarından geliyor. Ancak Dostoyevski bu temaya ahlaki ve etik bir çerçeveden yaklaşıp, bireyin içindeki kötülükle mücadele etmesini anlatırken, Genet başta din olmak üzere kabul edilmiş her türlü sosyal kuralı bir kenara bırakıyor ve âdeta kötülüğü kutsuyor. Hatta Genet'nin kaleme aldığı metinlerde kötülük kavramının anlamını yitirdiğini bile söyleyebiliriz, zira yazar öldürme güdüsünü, cinayeti ve suçu cinsel bir şehvete bulayarak, tutkuyla tasvir ediyor. Genet'nin bizzat suça yatkınlığı bilinse bile, bu tavrın arkasında elbette bir idealize etme çabası bulunmuyor. Yazar daha ziyade, içinde yaşanılan dünyada iyi olmanın imkânsızlığından, bir anlam kayması yoluyla dem vuruyor. Başka bir deyişle, iyi ile kötü, yasal ve yasak Genet'nin dünyasında yer değiştiriyorlar. Fassbinder'in daha ziyade insan ilişkilerinin politikasına yönelen eserlerinde de benzer bir yaklaşım görmek mümkün. Ona göre insanların birbirlerini ezmesi, birinin diğerinin üzerinde iktidar kurması ve bireylerin gücünün yettiğine acı çektirmesi asla bir ideal değil ancak içinde yaşanılan sosyal çevrenin, gündelik hayatın her köşesine sinmiş faşizmin kaçınılmaz bir sonucu. Tıpkı Genet'nin metinlerinde olduğu gibi, Fassbinder'in filmleri veya oyunlarında da mutlu bir aşka yer yok. Zira her şey bir iktidar ilişkisinden ibaret ve taraflar ezen ve ezilen olarak rollerini baştan seçiyorlar.

"Querelle" ise tüm bu tematiği erkeklere özgü bir evrende, erkek olma durumu etrafında ele alıyor. Genet'nin metninden taşınan kelime oyunlarıyla yine kavramlar gerçek anlamlarını yitiriyor ve başka kimliklere bürünüyorlar. Metnin hemen her köşesindense şiddet taşmakta. Örneğin Querelle'in çalıştığı geminin adı Fransızca'da "intikam alan" anlamına geliyor. Olayların geçtiği Brest'in adının "bretteur" (kılıçla çarpışma meraklısı) sözcüğünden geliyor olabileceğine dair bir iddia ise metnin kendisinde yer almakta. Romanın başkahramanı genç denizcinin ismiyse yine Fransızca'da "kavga" anlamına gelmekte. Gerçekten de Querelle'in dünyadaki varoluşu başlı başına bir kavgadan ibaret. Ancak Ge-

net bu mücadelenin içinde barındırdığı şiddeti ve Querelle'in kendisi olma çabasını, genç erkeğin fiziksel güzelliğine, bencilliğine ve acımasızlığına duyduğuna benzer bir hayranlıkla aktarıyor. Yer yer onu mitolojiden karakterlerle veya azizlerle karşılaştırmaktan da geri durmuyor. Fassbinder'in metni görselleştirirken aynı yoldan gittiğini söylemekse kesinlikle yanlış olmaz. Örneğin Querelle'in Vic'i öldürdükten sonra sudaki kendi yansımasına bakışı Narkissos'a yapılmış açık bir gönderme.

Ancak filmin ve metnin esas derdi kimlik sorunu veya biraz yukarıda da andığımız üzere erkek olmak. Querelle'in etrafını kuşatan erkeklerle süregiden kavgası, bir bakıma farklı bedenlerde karşılaştığı erkek imgelerine de karşı. Kendisinden daha güçlü gördüğü Lysiane'in kocası Nono veya polis Mario gibi erkeklerle giriştiği cinsel deneyimler, ona sunulan erkek imgelemiyle de bir boy ölçüşmeye denk düşüyorlar. Querelle bencilliği ve narsistliğiyle kendine aşık bir erkek portresi çizerken, erkek kardeşi Robert'e bir türlü kıyamıyor. Ne de olsa o bir bakıma kendisinin kayıp ruh ikizi, hatta aynadaki sureti. Fassbinder de hemen her filminde olduğu üzere kadraja yerleştirdiği aynalarla, aynı oyuncuya birden fazla rol oynatmak gibi numaralarla veya iki erkek kardeş arasında geçen kavga sahnesini olabildiğince yapay şekilde realize etmekle (söz konusu kavga, fonda İsa'nın çarmıha gerilmesinin bir yeniden canlandırması eşliğinde vuku buluyor) bu temayı filminde işliyor.

Yapaylıktan söz açılmışken, "Querelle" Fassbinder'in son dönem filmlerinin hemen hepsinde olduğu gibi sırtını olabildiğince plastik bir görsel yapıya yaslıyor. Tamamı dekorda çekilmiş olan film, oyuncu kadrosunun büyük çoğunluğunun aksanlı İngilizcesi ve romandan birebir alınmış monolog veya diyaloglarıyla da yoğun bir yapaylık duygusu taşıyor. Ancak Fassbinder'in bu bilinçli tercihinin filmin gösterime girdiği dönemde sinema yazarları veya seyirci tarafından olumlu karşılanmadığını, filmin hem ticari hem de eleştirel anlamda ciddi anlamda çuvalladığını eklemek gerek. Hatta "Querelle"in geniş kitlelere ulaşması ve farklı bir gözle ele alınarak iyi bir film olduğunun teslim edilmesinin, ancak bir kaç yıl önce DVD formatında piyasaya sürüldüğünde, yani çekilmesinden neredeyse yirmi yıl sonra gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Çoğunlukla "Fassbinder'in adı kötüye çıkmış son filmi" olarak anılan "Querelle"in bir kült filme dönüşmesinin sebebi de, arada kalan bu yirmi yıllık zaman zarfında sınırlı bir kesim tarafından kabullenilmesi ve üzerine tartışılmasıdır.

Son derece başarılı bir sanat yönetimi ve ışık çalışmasının dikkat çektiği "Querelle", pek çok sinemasal tercihiyle zamanının ötesinde bir cesaret de taşıyor. Örneğin Lysiane dışında kadınlara yer vermeyen görsel evrenin, dekorda dikkat çeken penis şeklinde iki sütünla imlenmesi veya filmin anakronik yapısı (1947 yılında yazılmış bir romanın sinema uyarlamasında dok işçilerini bilgisayar oyunu oynarken görmeyi kolay kolay kimse beklemiyordur herhalde) bu duruma iki örnek. Fassbinder'in seyirciyi en çok zorlayan tercihi ise hiç kuşkusuz filmin birkaç farklı koldan giden anlatısı. Tıpkı Genet'nin romanında olduğu gibi, Fassbinder de filminde anlatıyı kâh Querelle'e hayran olan Teğmen Seblon'un (Franco Nero) günlüklerine (yine bir anakronizm örneği, zira Seblon karakteri günlüklerini yazılı olarak tutmuyor ama bir kasete kaydediyor), kâh bir dış sese, bazense karakterler arasındaki diyaloglara bırakıyor. Romandan bazı pasajlar ise araya birer metin olarak giriyorlar. Fassbinder'in sinemasına aşina olan seyircilerse, bu tercihin sadece romandaki yapıyı görselleştirme çabasından gelmediğini ayırt edebilirler. Zira yönetmen aynı dönemde çektiği başka filmlerinde de ("Üçüncü Jenerasyon/Die dritte Generation" veya "Onüç Aylı Bir Yılda/In einem Jahr mit 13 Monden") ses bandına aynı anda farklı kaynaklardan gelen diyalog, müzik veya enformasyonları döşeyerek, anlatım konusunda benzer deneylere girişmişti.

Son noktada "Querelle"in özellikle Fassbinder'in sineması ve Genet'nin metinleriyle ilgilenen seyirciler için bir zorunluluk olduğunu söyleyebiliriz. Filmin eşcinselliğe dair imgelerin sinemada kullanılışına dair tarihi bir önemi olduğu da yadsınamaz. Ancak her zevke hitap etmediğini, kimi izleyiciler için hayli zor ve içine girilmesi imkânsız bir seyir deneyimi olduğunu da tekrar belirtmek gerek.

Ekim, 2005.

Querelle
Yönetmen: Rainer Werner Fassbinder.
Oyuncular: Brad Davis (Querelle), Franco Nero (Teğmen Seblon), Jeanne Moreau (Lysiane), Hanno Pöschl (Robert/Gil), Günther Kaufmann (Nono), Burkhard Driest (Mario), Laurent Malet (Roger Bataille), Dieter Schidor (Vic Rivette).
1982. Batı Almanya/Fransa ortak yapımı, 108 dakika.

Emsalsiz ve garip!

Biraz bilimkurgu, biraz kara komedi, biraz kara film etkisi, nükleer savaş paranoyası, punk müzik, bolca uyuşturucu, şiddet ve küfür... Alex Cox'un çoktan klasikleşmiş ilk filminde hepsi birarada. Sizi temin ediyoruz, daha önce böyle bir sistem eleştirisi, böyle bir taşlama, hepsinden önemlisi böyle bir film izlemediniz.

90'lı yılların ortalarında, Barbaros Devecioğlu'nun (veya biz "grajyen"lerin deyimiyle "Barbo"nun) hazırlayıp sunduğu Rock Garaji'nı dinleyenlerdenseniz; "Repo Man"e bir kulak aşinalığınız olsa gerek. Hatırlayan hatırlar, kendisi programında bu pek sevdiği filmden sık sık bahseder, filmin soundtrack'iyse sürekli çaldıkları arasında yer alırdı. Özellikle The Circle Jerks'ün "When the Shit Hits the Fan"i programın marşlarından birisiydi. Bir de sıcak havalarda, filmin hemen açılış sahnesinde otoyol devriyesinin botlarından yükselen dumanı ballandıra ballandıra anlatışı, eminiz zamanında dinlemiş olanların hâlâ akıllarından çıkmıyordur. Bu noktadan giriş yapmamız boşuna değil, zira "Repo Man"in sahip olduğu kült statüsünün hoş bir yansımasını aktarmış olduk. Zaten o kadar nevi şahsına münhasır bir film ki ele aldığımız, izleyici karşısına çıktığı ilk günden başlayarak etrafında sayısız fanatik toplaması ve kimileri için bir başucu filmine dönüşmesi hiç şaşırtıcı değil.

"Repo Man" bir bakıma iç içe geçmiş iki öykü anlatmakta. Otto (Emilio Estevez), hayatından sıkılmış genç bir punk'tır. Ne süpermarketteki işi ne de arkadaşlarıyla düzenledikleri partiler ona keyif vermez. Günün birinde yolda rastladığı Bud'dan (Harry Dean Stanton) garip bir teklif alır. Adam Otto'dan arabasını tekinsiz bir bölgeden çıkartmasını talep eder. Kahramanımız bu teklifi kabul ettiğinde istemeyerek de olsa bir "Repo Man" (bir nevi haciz memuru) olarak işe başlamış olur. Kendine has prensipler geliştirmiş olan garip mesai arkadaşlarıyla beraber

Otto da borçlarını ödeyememiş insanların arabalarını çalmaya, pardon arabalarına el koymaya başlar.

Diğer yandan '64 model bir Chevy Malibu otoyolda ilerlemekte, esrarengiz şekilde ısı yaymakta ve bagajını açanların buhar olmasına sebep olmaktadır. Ne tesadüf ki devlet de UFO'lar üzerine gizli bir araştırma yürütmektedir. Otto arabasına UFO'larla ilgilenen ve komplo teorileri üreten Leila'yı (Olivia Barash) aldığında iki öykü kesişir. Ayrıca mevzubahis Chevy Malibu'nun arandığına dair haberler Otto'nun işyerine de gelir.

Gördüğünüz üzere bilimkurgu ve kara komedinin kaynaştığı bir tür kırması "Repo Man". Yer yer aksiyon veya kara film gibi türlerin izlerine de rastlanıyor. Sosyal taşlama, gençlik sorunları, komplo teorileri, zamanda yolculuk gibi altbaşlıklarsa filmin tematik zenginliğini sağlıyor. Ayrıca sık sık otoyolda giden arabaları izleyişimizden kelli, yer yer bir yol filmi havası da seziyoruz. Görüntü yönetmeni, Wim Wenders'in 70'lerdeki özgün yol filmlerinde çalışmış Roby Müller olunca bu sahnelerin tadı bir başka oluyor elbette.

"Repo Man"in gördüğü ilginin öncellikli müsebbibi hiç kuşkusuz senaryosu. Yönetmen Alex Cox bizzat yazdığı senaryoda pek çok çılgın fikri ve göndermeyi bir araya getiriyor. Bunların arasında çeşitli bilimkurgu yazarlarına yapılan referanslar başı çekiyor. Örneğin "repo man" prensipleri, Isaac Asimov'un "Ben Robot"undaki 3 robot kanununu akla getiriyor. Otto'ya okuması tavsiye edilen ve filmde yer yer tekrar bahsi geçen "Dieretix" isimli kitapsa, L. Ron Hubbard'ın "Dianetics"ine bir gönderme. Bunların dışında, filmin bir sahnesinde telefonda gerçekleşen şifreli konuşma, aslında "Alice Harikalar Ülkesinde"den bir pasajın tersten okunmuş hâli. William S. Burroughs'ın "Çıplak Şöleni"ndeki çeşitli karakterlerin isimlerine de diyaloglar arasında rast gelmeniz mümkün.

Edebiyat alanına yapılan göndermeler bir yana, Cox filminin ana eksenini kurarken bir kara film klasiğinden, "Kiss Me Deadly"den açıkça etkilenmiş. Robert Aldrich'in yönettiği bu 1955 yapımı klasik, içinde ne olduğu bilinmeyen bir çantanın etrafında gelişen polisiye bir olay örgüsüne sahipti. Finalde çantanın içinde ne olduğu öğrenilmese bile etrafa yayılan ışık ve ısıyla çanta açıldığında gerçekleşen patlama akla nükleer bombayı getirmekteydi. Alex Cox da aşağı yukarı aynı sırrı film boyunca aranan Chevy Malibu'nun bagajına yüklüyor. Bu arada Quentin Tarantino'nun da "Ucuz Roman"da benzer bir gönderme yaptığını hemen

hatırlatalım.

"Repo Man"in kendine has ilginç özellikleri bu kadarla sınırlı değil. Filmdeki kimi karakterlerin isimleri bira markalarından gelmekte (Otto, Bud, Miller, Lagarto gibi). Ayrıca gördüğümüz tüm arabaların hatta bir polis motosikletinin bile aynı modelde air freshener'ları var. Akrep veya yelkovanı olmayan saatleri de atlamamak gerek. Bir diğer ilginç unsur ise, filmde gözüken tüketim maddelerinin hiçbirisinin markasının olmaması. Üzerlerinde ne olduklarını belirten (yiyecek ya da bira gibi) aynı karakterde yazılarlar var. Şirketlere ödenemeyen telif haklarından kaynaklandığı söylenen bu durumun sebebi ne olursa olsun filmin eşsizliğine katkıda bulunduğunu kabul etmek gerek.

Elbette "Repo Man"den bahsederken müziklerini es geçemeyiz. Alex Cox, o dönemin punk atmosferini başarıyla yakalamış ve filmine aktarmış. Tema müziği olarak hizmet gören ve filmle aynı adı taşıyan şarkı, o zamanlar bile eski toprak sayılabilecek olan şahane insan Iggy Pop'a ait. Black Flag, Suicidal Tendencies, The PLugz ve filmin bir sahnesinde gözüken ("When the Shit Hits the Fan"i söylerken) The Circle Jerks gibi gruplar da soundtrack'te yer alıyorlar. Esasında bu durum pek şaşırtıcı değil, zira Cox'un başka filmlerinde de punk müziğin yoğun etkisini görmek mümkün. İçeriği adından belli "Sid and Nancy" veya The Clash'in meşhur şarkısıyla aynı ismi taşıyan "Straight to Hell" gibi.

Filmin sistem karşıtı anarşist bir tavrı olduğunu göz önüne alırsak, soundtrack'te hüküm süren hardcore punk tarzı şarkılar daha yoğun bir anlam kazanıyorlar. Hatta öyle diyebiliriz ki; Cox şehirde geçen, geleceğe ve teknolojiye pek yüz vermeyen bilimkurgusunu punk kültürüyle destekleyerek kendine has ve ilginç bir siberpunk filmi gerçekleştiriyor. Her yandan fışkıran 80'ler imgelerine rağmen (Converse ayakkabılar ve paçası kıvrılmış kot pantolonlar tek kelimeyle şahane) hissedilen zamansızlık (bazı saatlerin akrebi ve yelkovanı olmadığını söylemiş miydik?) ve kurgudaki eklektik yapı da filmin bilimkurgusal yönüne destek çıkıyor ayrıca filme gerçeküstü bir hava veriyor.

Sanki kült olsun diye çekilmiş filmin, diyalogları ve esprileri de mükemmel. Kuşkusuz her zevke hitap etmeyen, donuk ve mesafeli bir mizah anlayışı ilk sahneden itibaren kendini gösteriyor. Şu ana kadar saydığımız tüm özelliklerinin yanına bir de bunu ekleyince, "Repo Man"in sinema tarihinin en "cool" filmlerinden birisi olduğu sonucuna varmak zor olmuyor. Emilio Estevez ve Harry Dean Stanton'ın filme cuk oturan

oyunculukları da bu "cool" olma haline büyük katkıda bulunuyorlar.

Çizgi roman estetiğini hatırlatan iki boyutluluğa sahip "Repo Man", benzerine kolay kolay rastlanmayacak kadar emsalsiz ve garip bir film. Eğer bu garipliği kabullenirseniz, defalarca izleseniz bile sıkılmayacağınız, son derece eğlenceli bir filmi hayatınıza katmış oluyorsunuz.

Kasım, 2003.

Repo Man
Yönetmen: Alex Cox
Oyuncular: Harry Dean Stanton (Bud), Emilio Estevez (Otto), Tracey Walter (Miller), Olivia Barash (Leila), Sy Richardson (Lite), Susan Barnes (Ajan Rogersz), Fox Haris (J. Frank Parnell), Tom Finnegan (Oly), Del Zamora (Lagarto Rodriguez), Eddie Velez (Napoleon Rodriguez), Zander Schloss (Kevin), Jennifer Balgobin (Debi), Miguel Sandoval (Archie), Vonetta McGee (Marlene).
1984, ABD yapımı. 92 dakika.

Uzaydan gelen travesti

Ülkemizde nadiren gösterilmiş olsa bile, dünyanın pek çok yerinde sayısız hayrana sahip bir film. Hatta "kült film" denildiğinde akla gelen ilk örneklerden birisi.

Yağmurlu bir gecede, karanlık bir ormanda yolunu kaybetmiş genç bir çift...Esrarengiz bir şato... Şatonun kapısını kambur bir ucube açıyor... Şatonun sahibiyse Transylvania galaksisindeki Transseksüel gezegeninden bir travesti... Bunlar bir film için hayatınızda duyduğunuz en garip bileşimse hiç şaşırmayın. Üstelik yaratılan bir insanın, yamyamlığın veya hemen her türlü kombinasyonun denendiği cinsel aktivitelerin henüz adını anmadık.

"The Rocky Horror Picture Show" temelde 1930'lu yıllardan başlayıp, 1950'lerin sonuna kadar yoğun ilgi gören B tipi bilimkurgu/korku filmlerine bir nevi saygı duruşu olarak adlandırılabilir. Fakat saygılı olsa da pek terbiyeli olduğu söylenemez. Bilimkurgu, fantastik sinema, korku türlerini müzikal ile birleştiren, bir de bunun üzerine seks komedisini ekleyen film gerçekten sinema tarihindeki en ilginç tür karışımlarından biri.

Konusunu biraz daha detaylı anlatmak gerekirse; birbirine aşık olan Brad ve Janet bir arkadaşlarının düğününden sonra evlenmeye karar verirler. Bu kararlarını dersinde tanıştıkları hocaları Dr. Scott ile paylaşmak için yola çıkarlar ama lastikleri patlayınca karanlık bir ormanın ortasında kalırlar. En yakındaki yerleşim yeri olan şatoya giderken kendilerini bekleyenlerden habersiz olan Brad ve Janet burada birbirinden garip tiplerle karşılaşırlar. Şatonun sahibi Dr. Frank'N'Furter'dır. Dr. Frank'N'Furter aslında Dünya'daki objeleri kendi gezegenine taşıyabilecek bir proje ile görevlendirilmiş bir uzaylıdır. Transylvania galaksisinin Transseksüel gezegeninin sakini olan bu travesti ne yazık ki saplantıları-

nın etkisinde kendisine verilen görevden uzaklaşmış ve kendini tamamen yaratacağı kusursuz erkek Rocky Horror'a adamıştır. Brad ve Janet da bu garip olaylar dizisinin bir parçası olmakta gecikmezler. Furter önce Janet'i, daha sonra da Brad'i baştan çıkarıp ikisi ile de yatar. Yasak meyvenin zevkini tadan Janet dayanamayarak kendini bu sefer de Rocky Horror'un kollarına bırakır. Bu arada Furter'ın, beyninin yarısını Rocky Horror'a naklettiği Eddie'nin amcası olan Dr. Scott da şatoya gelir. Ancak akşam yemeğinde yeğenini yiyeceğinden habersizdir. (Eddie rolünü rock müzisyeni Meat Loaf'un oynadığını belirtmekte de fayda var).

Konusundan da anlaşılabileceği üzere "The Rocky Horror Picture Show" her zevke hitap etmeyen, son derece garip bir film. Yine de kısa zamanda bir kült klasiğine dönüşüp, zamana karşı durmayı becermiş olması takdire şayan. Hâlâ bazı ülkelerde cuma geceleri (veya cumartesi sabahı demek de mümkün) 24.00 seanslarında "The Rocky Horror Picture Show"u düzenli olarak oynatan sinemalar var. Örneğin Londra'da bu görevi Prince Charles isimli sinema üstlenmiş durumda. Doğal olarak filmin fanatiklerinin katıldığı bu gösterimlerin son derece ilginç anlara sahne olduğu söylenir. Dr. Frank'N'Furter'ın Rocky Horror ile kolkola düğün marşı eşliğinde yürüdüğü sahnede salondaki izleyicilerin de etrafa konfeti saçtığı gibi. Eğer bu yeterince ilginç değil diyorsanız filmde yağmur yağan sahnede izleyicilerin de salonda şemsiye açmasına ne dersiniz? Gerçekten de söylenenlere bakılırsa, izleyici katılımının kolay kolay eşi benzerine rastlanamayacak bir örneği "Rocky Horror" gösterimleri. Katılımcıların filmi ezbere bilmesi şaşırtıcı değil mutlaka ancak filmin belirli yerlerinde bazı diyalogların bağırılarak izleyici tarafından tekrarlanması için aynı şeyi söylemek zor. Üstelik sadece diyalogları bağırmakla kalmıyorlar. Örneğin Barry Bostwick'in canlandırdığı Brad Majors karakterinin fanatikler arasında lakabı Asshole (lavuk). Susan Sarandon'ın oynadığı Janet'inki ise Slut (kaltak). Filmin bir çok yerinde bu karakterler gözüktüğünde izleyiciler perdeye doğru bağırarak onlara taktıkları lakapları söylüyorlar. Ayrıca tam katılımı sağlayabilmeleri için izleyicilerin yanlarında getirmeleri tavsiye edilen nesneler var. Ne gibi derseniz; pirinç, kaynana zırıltısı, iskambil kağıdı, su tabancası, sosisli sandviç, tuvalet kağıdı, el feneri, gazete bunlardan bazıları.

Elbette "The Rocky Horror Picture Show" gibi bu derece garip bir filmin böyle bir fanatik kitlesi olması hiç şaşırtıcı değil. Fakat bilmeyen-

ler için şaşırtıcı olabilecek bir şey var; o da az önce belirttiğimiz gibi, filmde Janet rolünü Susan Sarandon'ın oynuyor olması. Sarandon sinemadaki ilk yıllarında rol aldığı bu filmde ortalıkta iç çamaşırlarıyla dolaştığı gibi bir ara onları parçalayarak şarkı bile söylüyor. Filmdeki şarkıları pek de iyi sesleri olmayan oyuncular söylediği için müzikal açıdan yoğun bir zevk vaat ettiklerini söylemek imkansız. Müzikal bir film için bu kötü bir referans olarak kabul edilebilir ama "Rocky Horror" normal bir müzikal olmadığı için bu avantaja bile dönüşebiliyor. "Do-Do-Do-Dokun bana/Kendimi iğrenç hissetmek istiyorum" gibi sözleri olan şarkılar zaten güzel sesli biri tarafından söylense daha kötü olurdu herhalde... Danslara gelince, "Rocky Horror"un Time Warp adında akıllara ziyan bir de dansı var. 90'ların ikinci yarısında ortalığı kasıp kavuran Macarena dansına taş çıkaracak kadar abuk olan bu dansı anlatmak zor, görmek lazım.

Elbette "Rocky Horror"un müziklerinde filmde Riff Raff'i oynayan Richard O'Brien'ın da katkısı olduğunu belirtmek lazım. O'Brien'ın aynı isimli oyunundan uyarlanan filmin senaryosu yönetmen Jim Sharman ile O'Brien'a ait. "Rocky Horror"un 1981 yılında yine Sharman ve O'Brien ortaklığı ile yapılmış "Shock Treatment" isimli bir devam filmi de var. Ancak bu film "Rocky Horror"un başarısına ulaşamadı ne yazık ki...

"The Rocky Horror Picture Show" bir çok diğer kült film gibi ya sevilecek ya nefret edilecek filmlerden demek yanlış olmaz herhalde. Sevenlerin sevmek için bir çok nedeni olduğu da rahatlıkla söylenebilir. Bunların başında hiç kuşkusuz Dr. Frank'N'Furter rolünde Tim Curry'nin sergilediği performans geliyor. Tüm film boyunca jartiyer ve avuç içi kadar bir külot içerisinde şarkı söyleyip, kırıtarak dans eden Tim Curry gerçekten de sinema tarihinde kolay kolay benzerine rastlanmayacak bir performans ortaya koyuyor. Özellikle "Sunset Bulvarı"ndaki Gloria Swanson'ı anımsatan, "I'm Going Home" şarkısını söylediği sahne unutulmaz nitelikte. Filmi çekici kılan bir diğer unsur ise, bazı yerlerde gönderme yapılan eski B tipi filmler. Filmin açılışındaki "Science Fiction/Double Feature" isimli şarkının sözlerinden tutun, Dr. Frank'N'Furter'ın ismine kadar filmdeki bir çok öğede bu tarz göndermeler var. Filmin oldukça eğlenceli olmasının yanında pek sık rastlanmayacak tipte bir cinsel özgürlük ve karmaşa sunması da enteresan. Her ne kadar Dr. Frank'N'Furter filmin "kötü adam"ı olsa da, finalde tar-

zının abartılığı, başka bir deyişle cinsel tercihleri nedeniyle yargılandığında ona acımamak imkansız. Hele ki böylelerini toplumdan uzak tutmalı yargısı ile karşılaştığında... Fakat "Rocky Horror" o kadar ciddiyetten uzak ve eğlenceli bir film ki, insanın gülmekten bu unsurlar üzerinde düşünmeye pek vakti kalmıyor.

Ocak, 2001.

The Rocky Horror Picture Show
Yönetmen: Jim Sharman
Oyuncular: Tim Curry (Dr. Frank'N'Furter), Barry Bostwick (Brad Majors), Susan Sarandon (Janet Weiss), Meat Loaf (Eddie), Richard O'Brien (Riff Raff), Peter Hinwood (Rocky Horror).
1975 ABD yapımı, 98 dakika.

Varoluşçu ve ekspresyonist

'80'li yıllarda özellikle video piyasasında büyük ilgi görmüş, adı dilden dile dolaşarak efsane olmuş bir film. Türkiye'de de iyi tanınan bu modern klasiği, "Baba" veya "Kıyamet" gibi başyapıtların yanında Coppola'nın en iyileri arasında sayabiliriz rahatlıkla.

Siyam balıkları kavgalarıyla ünlüdür. Biyolojik gerçeklere kulak versek; çiftleşme dönemi geldiğinde erkek siyam balıkları arasında şiddetli kavgalar baş gösterirmiş. Ancak gerçekleri bir yana bırakıp, Francis Ford Coppola'nın rüya gibi filmi "Siyam Balığı"nın (Rumble Fish) atmosferine dalarsak bambaşka bir önerme ile karşılaşıyoruz.

Filmin bir sahnesinde Mickey Rourke'un canlandırdığı "Motosikletli Çocuk" (The Motorcycle Boy) kardeşi Rusty James'e (Matt Dillon) evcil hayvan satan bir dükkânda akvaryumdaki siyam balıklarını gösterir. Her balığın ayrı bir bölmesi vardır. "Motosikletli Çocuk" giriştikleri kavgalar yüzünden siyam balıklarının birbirlerinden ayrı tutulmak zorunda olduğunu söyler. Ancak ona göre siyam balıklarının ait oldukları yer nehirdir. Eğer ait oldukları yere dönerlerse balıklar kavga etmeye bir son verecektir.

Filmin karakterleri de aslında bir avuç siyam balığı. "Siyam Balığı"nın öyküsü ve karakterlerinden biraz bahsedelim isterseniz. Rusty James çete kültürünün sona erdiği bir dönemde, yaşadığı bölgede çete reisi olmak isteyen bir gençtir. İki aydır ortadan kaybolmuş olan ağabeyi "Motosikletli Çocuk" bir zamanların en sıkı çete elemanıdır ne de olsa. Rusty James bir türlü ağabeyinin gölgesinden kurtulamaz. Annesinin küçük yaşta evi terk etmiş olması ve babasının alkol zaafı Rusty James'in kavgalarla dışa vurmak istediği öfkesinin temel nedenleridir. Benny'nin bilardo salonunda buluştuğu serseri ruhlu arkadaşlarıyla sık sık okulu asan Rusty'yi, ne aklı başındaki yegane arkadaşı Steve, ne de sevgilisi Patty kavgalardan uzak tutabilir.

Bir gün Rusty ciddi ve tehlikeli bir kavgaya girer. Karnına ağır bir darbe alarak yaralanmasıyla ağabeyinin motosikletiyle geri dönüşü eş zamanlı olur. "Motosikletli Çocuk" Kaliforniya'ya doğru yol almış ancak hayalindeki okyanusu göremeden geri dönmüştür. Hayat "Motosikletli Çocuk" için sesi kısık bir siyah beyaz televizyon gibidir. Zamanında kavgalarda aldığı darbelerin sonucu olarak hem renk körü olmuştur hem de kulakları ağır işitmektedir. Sokak kavgalarından, çetelerden uzaklaşmak değiştirmiştir "Motosikletli Çocuk"u. Üzerine belli bir ağırlık veya kardeşi ve kardeşinin akranlarının deyimiyle bir "yaşlılık" çökmüştür. Belki de kendisinin okyanusa ulaşmak için geç kaldığını fark eden "Motosikletli Çocuk" başka bir "siyam balığı"nı, kardeşi Rusty James'i kurtarmak için geri dönmüştür.

Francis Ford Coppola yine 1983 yılında yönettiği "Sokaktakiler" (Outsiders) ile yazar S.E. Hinton'dan ilk uyarlamasını yapmıştı. S.E. Hinton çocuk ve gençlik romanları ile tanınan bir yazar. "Sokaktakiler" de '60'lı yıllarda geçmekte ve bir grup yeniyetmenin hayatından bir kesiti konu almaktaydı. Gerek kadrosunda topladığı bir dolu genç yıldızla (Matt Dillon, C. Thomas Howell, Ralph Macchio, Patrick Swayze, Rob Lowe, Emilio Estevez, Tom Cruise, Diane Lane gibi), gerekse '50'li yılların gençlik filmlerine bir saygı duruşu niteliği taşımasıyla yoğun ilgi görmüştü. Ancak "Siyam Balığı" bu niteliklerin daha da ilerisine giden, çok daha özel bir film.

Bu sefer senaryoyu romanın yazarı S.E. Hinton ile beraber yazan Coppola, belli ki çok daha incelikli bir işe soyunmuş. Her şeyden önce "Siyam Balığı"nın oldukça dokunaklı bir öyküsü ve kolay kolay hafızalardan silinmeyecek karakterleri var. Tıpkı "Sokaktakiler" gibi izleyiciye yoğun şekilde '50'li ve '60'lı yılları anımsatan "Siyam Balığı" bu dönemlerde geçmiyor. Her ne kadar çekildiği döneme yakın zamanda geçtiğine dair kimi ipuçları bulmak mümkün olsa da (örneğin kimi dergilerin kapakları), "Siyam Balığı" kesin bir zaman duygusu yaratmayarak bahsi geçen nostaljiyi daha yoğun bir hisle yakalıyor.

Birbirlerine bağlı olarak zaman, geçmiş ve nostalji kavramları "Siyam Balığı" için oldukça önemli. Filmin ana karakterleri de geçmişe özlem duymakta. Rusty James ağabeyinin çetelerde kavga ettiği, tüm şehre "Motosikletli Çocuk" olarak nam saldığı günlerin özlemi ve özentisi içerisinde. Bu günlerin heyecanını yaşayabilmek için sevdiği şeyler ve kişilerden vazgeçmeyi, hatta hayatta giderek düşmeyi bile göze alıyor.

Çünkü sevgiden yoksun bir çocukluk geçirmiş Rusty James'in yaşadığı küçük şehrin sunduğu sıradan hayatta mutlu olmak için fazla seçeneği yok. Ağabeyi "Motosikletli Çocuk" ise ondan biraz daha büyük olduğu için annesinin evi terk etmesinden önceki günleri anımsıyor. Artık çete kavgalarından, sokak aralarından elini ayağını çekmiş. Hem kendisini, hem de çocukluğundaki mutluluğu bulmaya ihtiyacı var. Bunun yolu ise köklü bir değişiklik ve silkinmeden, özgürlüğüne ulaşmasından geçiyor. Filmin iki ana karakterinin bu arayışı, mutsuzluğu ve geçmişe duyduğu özlem sözkonusu nostaljik hava ile bütünleşiyor. Böylece "Siyam Balığı" sinema tarihinin en hüzünlü filmlerinden birisi olup çıkıveriyor.

Filme etkileyiciliğini veren yegane unsur elbette taşıdığı bu duygusal boyut değil. "Siyam Balığı" görsel açıdan hem oldukça deneysel hem de oldukça çarpıcı bir film. Öncelikle müthiş siyah beyaz görüntülere sahip. Siyah beyaz görüntüler hemen yukarıda anlattığımız, filmin geçmişe dönük ve hüzünlü yanını destekliyor. Bunun yanında film belki de ekspresyonist sinema döneminden bu yana girişilmiş en detaylı ışık çalışmalarından birine sahip. Özellikle kavga sahnelerindeki ışık gölge oyunları insanın aklını başından alacak güzellikte. Tüm bunlara bir de sık sık sokakları kaplayan dumanları ve sisi, ara ara dükkânların vitrinlerinden izlediğimiz bulutların hareketlerini ekleyin...Böylesi bir görsel atmosfer sunan filmin âdeta rüya gibi olması da şaşırtıcı olmuyor.

Francis Ford Coppola'nın eleştirel ve ticari başarıyı fazla önemsemeden, canının istediği gibi deneysel filmler çektiği bir dönemin ürünü "Siyam Balığı". Bu dönemde özellikle "One From the Heart" ile büyük bir ticari bozgun yaşayan Coppola, "Sokaktakiler" ile fena sayılmayacak bir başarı elde etmişti. Ancak hem içeriği hem de görsel yönüyle "Sokaktakiler"e oranla çok daha ağır ve zor bir film olan "Siyam Balığı", Coppola'dan ikinci bir "gençlik" filmi bekleyenleri şaşırtmıştı. Dolayısıyla gişede fazla başarılı olamayan "Siyam Balığı", yine de kimi eleştirmenlerden takdir toplamakta gecikmedi. O yıllardan günümüze değin kendisine pek çok hayran toplayarak zaman içerisinde bir kült filme dönüştü.

"Siyam Balığı"nın şu ana kadar saydıklarımız dışında bir diğer karşı konulmaz özelliği de oyuncu kadrosu. Açıkçası Matt Dillon ve Mickey Rourke hiçbir zaman olmadıkları (ve tahminen olamayacakları) kadar iyiler. İki aktör de kolay kolay akıldan çıkmayacak birer anti kahraman portresi çıkartıyorlar. Babaları rolündeki Dennis Hopper ise her zamanki gibi çok iyi. Rusty James'in kız arkadaşı Patty rolünde Diane Lane,

onun kız kardeşi rolünde ise yönetmenin kızı Sofia Coppola var. Coppola ailesinden bir diğer kişi, Nicolas Cage ise Rusty James'in arkadaşı Smokey rolünde karşımıza çıkıyor. Chris Penn, Laurence Fishburn, Vincent Spano ise Rusty James'in diğer arkadaşlarını canlandırıyorlar. Grubun takıldığı bilardo salonunun sahibi ise Tom Waits. Bu eşine benzerine az rastlanır kadro bir yana, filmin The Police grubunun bateristi Stewart Copeland tarafından bestelenmiş müzikleri de iyi kelimesinin tanımlamak için yetersiz kalacağı cinsten.

Coppola söz konusu olduğunda "Baba" serisi, "Kıyamet", "The Conversation" gibi filmler hemen her sinema kaynağı veya film eleştirmenince "Siyam Balığı"ndan daha öncelikli konumda. Ancak bu durum "Siyam Balığı"nın önemini azaltmıyor. Ne de olsa karşılaştırıldığı filmler de kendisi gibi başyapıt seviyesinde. Üstelik "Siyam Balığı", senaryosu, karakterleri ve içerdiği sembolleriyle ucu varoluşçu felsefeye açılan çözümlemelere tabi tutulmuş bir film. Dolayısıyla görsel açıdan etkileyici ama içerik açısından hafif bir film değil karşımızdaki. Coppola'nın yaratıcılığı ve dehası "Siyam Balığı"nın her anına sinmiş. Başka bir deyişle üzerinde çok ince düşünülmüş bir film bu.

Ülkemizde de gayet iyi bilinen "Siyam Balığı"nı henüz izlemediyseniz elinizi çabuk tutun. Kanımca sinema tarihinin en iyilerinden olan bu filmden ayrı geçirilen her dakika büyük bir kayıp. Üstelik sizin de nehre ulaştırmanız gereken "siyam balıkları" olabilir. Bunun farkına varmakta gecikmemek için de acele etmenizde fayda var. Bizden söylemesi...

Aralık, 2001.

Rumble Fish
Yönetmen: Francis Ford Coppola
Oyuncular: Matt Dillon (Rusty James), Mickey Rourke (The Motorcycle Boy/Motosikletli Çocuk), Diane Lane (Patty), Dennis Hopper (Baba), Vincent Spano (Steve), Nicolas Cage (Smokey), Diana Scarwid (Cassandra), Chris Penn -Christopher Penn adıyla- (B.J. Jackson), Laurence Fishburne -Larry Fishburne adıyla- (Midget), William Smith (Polis Patterson), Tom Waits (Benny), Sofia Coppola -Domino adıyla- (Patty'nin kız kardeşi Dona).
1983, ABD yapımı, 94 dakika.

Şehir samurayının melankolisi

Kara filmin babalarından Jean-Pierre Melville'in başyapıtı, sadece kendi hayranlarına sahip bir kült film değil, sinema tarihinin en iyilerinden birisi aynı zamanda.

Suç dünyası, sinema tarihi boyunca sık sık el atılmış bir alan. Gangsterler, hırsızlar, suç dünyasındaki küçük adamlar, kiralık katiller, detektifler, başka bir deyişle "pulp" edebiyatı sinemada pek çok unutulmaz filme kaynak oldu kuşkusuz. Bu alana eğilen filmlerin günümüz sinemasındaki artışını Tarantino'ya borçlu olduğumuz söylenebilir. "Rezervuar Köpekleri" ve "Ucuz Roman" sayesinde bu dünyanın garip çekiciliğini ve takım elbiseli anti kahramanların ne kadar "cool" olduğunu yeni kuşak sinemaseverlere fark ettiren kişi Tarantino'dan başkası değil. Ancak sinema tarihi içindeki zincirleme ilerleyen etkileşimi düşünecek olursak bir zamanlar başka yönetmenlerin ve filmlerin de Tarantino üzerinde aynı etkiyi yarattığı sonucuna varmak zor değil. Bu yönetmenleri keşfetmek için kara flim tarihinde geriye doğru yapılacak bir yolculuğun en ilgiye layık ve önemli duraklarından birisi de Jean- Pierre Melville olacaktır hiç kuşkusuz.

Melville, 1947 yılında ilk uzun metraj filmi "Le Silence de la Mer"i çektiğinde geleneksel sinema anlayışını dışlayan bir yönetmen olarak dikkat çekmişti. 1949 yılında Jean Cocteau'nun "Orpee"sinde oynayan Melville, 1950 yılında da Cocteau'dan uyarladığı "Les Enfants terribles"i yönetmişti. Kendisini Yeni Dalga akımının öncülerinden görenler de var -ki Melville, Godard'ın "Serseri Aşıklar'mda (A bout de souffle) Patricia'nın (Jean Seberg) röportaj yaptığı Parvulesco olarak rol almıştı.

Fakat onun isminin örtüştüğü başka bir alan var, o da kara film. Her ne kadar kara film denince akla gelen en eski örnekler Amerikan sinemasından olsa da, Jean-Pierre Melville'in bu filmlerin etkisinin üzerine kendi yaklaşımıyla inşa ettiği tarz, halen birçok sinemacıya örnek teşkil etmekte. Melville'in filmleri belki de özellikle kara filmi takip eden neo-noir akımına model oldu demek yanlış olmaz herhalde. Melville'in filmografisindeki yapımlar, kendisiyle aynı jenerasyondan gelen başka önemli yönetmenlerin işlerine oranla daha az izlenmiş olsalar bile, yarattıkları yoğun hayranlık duygusuyla esin kaynağı olmaya devam ediyorlar. Hem Melville'in filmografisinin hem de kara film türünün doruk noktalarından kabul edilen "Le Samouraï" da bu filmlerin arasında başı çekiyor.

"Le Samouraï"nin öyküsünden ve baş karakteri Jef Costello'dan bahsedelim önce. Jef Costello (Alain Delon) bir kiralık katildir. Ancak onu herhangi bir kiralık katil olarak tanımlamak yanlış olur. Jeff'in yaşam tarzı filmin hemen başında, açılış sahnesinde bize açıklanacaktır. Jeneriğin ardından ekranda beliren yazı şöyle demektedir: "Samurayınkinden büyük bir yalnızlık yoktur. Belki ormandaki kaplanınki ona eş değerde olabilir." Bu, yıllar boyu samuray eğitminde kullanılan ve samurayların hayat tarzını belirleyen düstur olan Bushido'dan alınmış bir bölümdür ("Bushi" savaşçı, "Do" ise yöntem, tarz anlamına geliyor). Yani Jef, modern şehir hayatında varolmaya çabalayan bir samuraydır. Belki de işinde en iyi olan Jef asla yakayı ele vermez. Ustalığını yaşam biçimine, disipline ve "samuray tarzı"na borçludur. Çok becerikli bir kiralık katil olsa da yüzünde ürkütücüden ziyade üzgün bir ifade vardır. Varolma savaşından yorulmuş gibi bakan gözleri her an ağlamaya hazırdır sanki.

Filmin açılış jeneriğinde bir yandan yazılar akarken Jef'i odasında, yatağında yatarken görürüz. Ağzına iliştirdiği sigarasından ağır ağır duman yükselmektedir. Daha sonra yataktan kalkar ve sarı trençkotu ile başından eksik etmediği şapkasını giyer. Onu bekleyen yeni bir iş vardır. Aldığı işi gerçekleştirmeden önce tüm ön hazırlıklarını yapan Jef, ne yazık ki bir hata yapar. Öldürmesi gereken klüp sahibiyle işi bittikten sonra aynı klüpte piyano çalan Valerie (Cathy Rosier) onu görür. Olaydan sonra Jef gözaltına alınır. Karakolda görgü tanıklarının suçluyu teşhis edebilmesi için şüpheliler sıraya dizilir. Jef'i teşhis edebilecek tek tanık olan Valerie nedense susar ve böylece Jef kurtulur. Fakat gözaltındayken konuştuğunu düşünen işverenleri Jef'in peşini bırakmaz. Olayın arkasın-

daki gerçeği öğrenmek niyetindeki Jef ise kendisini neden kurtardığını bilmediği Valerie'nin yardımına başvurur.

"Le Samouraï"yi öncelikle farklı kılan unsur öyküsü değil, öykünün anlatılış tarzı. Melville, bizi Jef'in dünyasına sokarken son derece ağır hareket etmeyi tercih ediyor. Böylece Jef'in yalnızlığını daha iyi hissediyor, ona iyice ısınıyoruz. Ayrıca yönetmen filminde mümkün olduğunca az diyalog kullanarak bu etkiyi daha da arttırıyor. Örneğin açılış bölümünde neredeyse 10 dakika boyunca tek kelime dahi duymuyoruz belki ama Jef'in hazırlık aşamasını izlemek kelimelerden çok daha fazlasını söylüyor bize. Yine, polisin Jef'in odasına dinleme cihazı yerleştirdiği sahnede duyduğumuz yalnızca objelerden çıkan doğal sesler ve bir de Jef'in kuşunun ötüşü. Hiç konuşmanın olmadığı uzun bir sahne izlemenin sıkıcı olacağını düşünüyorsanız yanılıyorsunuz. Melville izleyiciyi adeta hipnotize ederek eşine az rastlanır bir heyecan duygusu yaratıyor. "Le Samouraï"yi bir minimalist sinema örneği olarak görenler de var aslında. Her ne kadar Melville tercihini sade bir sinemadan yana kullansa da bu görüşe katılmamak mümkün. Evet, belki "Le Samouraï" hızlı tempolu bir kara film değil ama görsel açıdan son derece stilize bir yapım. Melville, filmiyle izleyici arasında belirli bir duygusal mesafe koymayı hedeflemiş de olabilir ancak hem Jef karakterinin bize yansıtılışı hem de filmin zaman içerisinde kazandığı kült kimlik nedeniyle bu pek mümkün olmuyor. İnsan "Le Samouraï"yi izlerken kendisini Jef rolündeki Alain Delon'un karizmasına kaptırıyor, başka bir deyişle sarı trençkotu, fötr şapkası, sigarası ve beyaz eldivenleriyle karşısına çıkan bu karakteri unutulmaz beyazperde kahramanları arasına kaydedip hayranlık içinde onu izlemekten kendini alamıyor. Yani Melville kimi yönleriyle minimalist sinemaya yaklaşan, aynı zamanda bunun tam karşısında yer alan, stil ve şiirsel duygusallık barındıran bir film çekmiş. "Le Samouraï"ye benzerine kolay rastlanmayacak tadını veren unsurlardan birisi de bu garip bileşim zaten.

Bu arada Melville'in filmde az diyaloğa yer verdiğini söylemiştik ama az sayıdaki bu diyalogların bir çoğu unutulmayacak değerde. Örnek isterseniz Jef'le onu yeni bir işe ikna etmeye çalışan tetikçi arasında geçen bir sahneye bakabiliriz. Silah zoruyla yaptığı yeni iş teklifini sunduktan sonra tetikçi Jef'e soruyor: "Söyleyecek bir şeyin yok mu?" Jef ise her zamanki ifadesiz yüzü ve sakin tavrıyla cevap veriyor: "Yüzüme bir silah doğrultulmuşken hayır." Tetikçi, "Bu bir kural mı" diye sorduğun-

daysa aldığı cevap şu oluyor: "Hayır, bir alışkanlık." Bir örnek daha; Jef'in öldürmek için evine gittiği adam ona "Buraya gelmemeliydin" diyor. Jef'in cevabıysa yine kısa ve net: "Zaten gidiyordum." Arkasından ne olduğunu tahmin etmekse zor olmasa gerek. Jef'in bu kadar etkileyici bir karakter olmasında Alain Delon'un büyük katkısı var kuşkusuz. Sinema perdesinde görülmüş en karizmatik ve en yakışıklı aktörlerden olan Delon, "Le Samouraï"de meslek hayatının en iyi işlerinden birini ortaya koyuyor.

"Le Samouraï"den etkilenmiş ya da ona gönderme yapan filmlere gelince, sayıları o kadar fazla ki ne hepsini tek tek keşfetmek ne de hepsini burada sıralayabilmek mümkün. Örneğin 20. İstanbul Film Festivali'nde gösterilen, Clara Law'un "The Goddess of 1967/67 Model Tanrıça"sı bunlardan bir tanesi, ya da Luc Besson'un meşhur filmi "Leon"... Jean Reno'nun canlandırdığı Leon karakteri yaratılırken Jef Costello'dan etkilenilmediği iddia edilemez. Walter Hill'in "The Driver"ı da yine "Le Samouraï"den etkilenen filmler arasında adı anılanlardan. Fakat bu filmler arasında iki tanesi çok farklı... Bunlardan ilki John Woo'nun"Die xue shuang xiong" (İngiltere ve Amerika'da bilinen adıyla "The Killer/Katil") isimli 1989 yapımı filmi. Woo, "Le Samouraï"ye duyduğu hayranlığı sık sık dile getiren bir yönetmen. "Hayatım boyunca izlediğim tüm filmlerden kusursuz film tarifine en yakın olanı" diyor bu film için. Bu hayranlıkla, öyküsü doğrudan "Le Samouraï"den etkilenen bir filme de imza atmış. "Die xue shuang xiong", bazı kaynaklarda geçtiği gibi "Le Samouraï"nin yeniden çevrimi değil. Ancak öyküsünü ondan ödünç alan ve Woo'nun hem Melville'e hem de "Le Samouraï"ye saygı duruşunda bulunmasına aracı olan bir diğer başyapıt. İkinci filmse Jim Jarmusch'un yönettiği "Hayalet Köpek: Samuray Tarzı" "Ghost Dog: The Way of the Samuraï). İsmini başta da bahettiğimiz "Bushido"dan alan filmin başkarakteri siyahi bir Jef Costello'ydu. Forest Whitaker'ın canlandırdığı Ghost Dog, tıpkı Jef gibi hayatını samuray tarzına göre şekillendiren ve kodlara bağlı olarak yaşayan bir kiralık katildi.

"Le Samouraï" o kadar etkileyici bir film ki sinema tarihinde pek çok filme kaynaklık etmesi, ilham vermesi insanı hiç şaşırtmıyor. Fakat bu kadar çok filme model olmasına, usta bir yönetmenin imzasını taşımasına, Alain Delon gibi bir starın varlığına ve tüm zamanların en iyi filmleri listelerinde yer almasına rağmen kolay ulaşılabilen bir film değil. Bu nedenle film, izleyenlerin izlemeyenlere hayranlıkla anlattığı bir ef-

sane olarak kalıyor ve bu da kült kimliğini iyice güçlendiriyor. Şu ana kadar saydığımız tüm büyüleyici özelliklerinin dışında filmin çekildiği 60'lı yılların görsel estetiğini taşıyan görüntülerinin ve François de Roubaix'nın müziklerinin de unutulmaz nitelikte olduğunu belirtmek gerekir. Eğer bir yolunu bulup da bu başyapıtı izlerseniz Jef rolünde Alain Delon'u, Jef'in giyselerini ve çaldığı Citroen arabaları, finale doğru metroda geçen takip sahnesini, karamsar hatta iç burkucu finali ve daha birçok şeyi asla unutamayacaksınız. İzleyicinin her sahnesinde daha da büyük bir hayranlık duyduğu bu filmi seyrederken kendinizi, belki de cevabı iki elin parmaklarını geçmeyecek şu soru ile karşı karşıya bulabilirsiniz: "Acaba 'Le Samouraï'den daha iyi kaç film izledim?"...

Haziran, 2001.

Le Samouraï
Yönetmen: Jean-Pierre Melville.
Oyuncular: Alain Delon (Jef Costello), François Perier (Şef), Nathalie Delon (Jane Lagrange), Cathy Rosier (Valerie), Jacques Leroy (Tetikçi), Michel Boisrond (Wiener).
1967, Fransa/İtalya ortak yapımı. 100 dakika.

Bu gece beni öldürür müsün?

Kendine has İngiliz yönetmen Alex Cox'un, Sid Vicious ve Nancy Spungen arasındaki ölümcül ilişkiyi konu alan filmi sadece içeriğiyle değil, biçimiyle de bir kesim seyirciyi peşinden süreklemiş ve kendisine hayran bırakmış ufak bir başyapıt.

New York'ta bir otel... Odaları sayısız ünlüye ev olmuş, duvarlarının arasında kimbilir neler yaşanmış. Efsaneler yaratmak için bundan âlâ mekân mı olur? Bahsettiğimiz Otel Chelsea popüler kültür için bulunmaz bir malzeme. Çeşitli şarkılara (Leonard Cohen'in, bu otelde Janis Joplin ile yaşadığı ufak maceradan yola çıkarak yazdığı "Chelsea Hotel no.2") ve filmlere (bir tiyatro oyunu uyarlaması olan, Ethan Hawke'un ilk yönetmenlik denemesi "Chelsea Walls") konu olması da hiç şaşırtıcı değil. İşte bu otelin "ev sahipliği yaptığı" sayısız hikâyeden birisi de Sid ve Nancy'ninki. Sid, ünlü İngiliz punk grubu The Sex Pistols'ın basçısı Sid Vicious. Nancy ise onun sevgilisi Nancy Spungen. Nancy'nin 12 Kasım 1978 tarihinde Chelsea'nin yüz numaralı odasında, bıçaklanmış şekilde bulunduğu bilinmiyor. Sonrasında Sid'in katil zanlısı olarak tutuklandığı da. Yine de iddiaların sonu yok. Kimileri (örneğin zamanında The Sex Pistols'ın ve daha sonra Sid Vicious'ın bodyguard'ı olarak çalışmış, bazı iddialara göre Chelsea'de kaldıkları günlerde Sid ve Nancy'nin torbacılığını da yapmış Rockets Redglare) diyor ki, Nancy başkaları tarafından öldürülmüş. Sid ise olay esnasında kafası fazla iyi olduğu için müdahale edememiş, sonrasında da girdiği şok nedeniyle kendisini savunamadığından (belki biraz da suçluluk duygusu ve yaşama isteğini kay-

betmesi nedeniyle) tutuklanmaya ve hapse girmeye ses çıkart(a)mamış. Hatta Nancy'nin öldürülme anının bir snuff filme malzeme olduğuna kadar uzayan iddialar bile var. Her ne kadar yargılanma sürecinde Sid cinayet işlediğini itiraf etmiş olsa bile, en yaygın inanış intihara meyilli Nancy'nin Sid'i kendisini öldürmeye yönlendirdiğini şeklinde. Ancak tüm bu söylentiler bir yana, bilinen bir gerçek şu ki, Sid Vicious kefaletle serbest bırakıldıktan kısa bir süre sonra, 2 Şubat 1979'da aşırı dozda eroin nedeniyle hayatını kaybetti.

İngiliz yönetmen Alex Cox'un 1986 yapımı filmi "Sid & Nancy" işte bu kendine has aşk öyküsünü konu almakta. Diğer yandan punk rock'ın en önemli ikonlarından bir kısmını perdeye yansıtmak gibi bir derdi de var. Fakat Sid Vicious ve The Sex Pistols dışında olup bitenler Cox'un filminin ilgi alanına pek girmiyorlar. Kimi diğer ünlülere yapılmış göndermeler yakalamanız mümkün ancak filmin esas derdi Sid ve Nancy.

Film malum olayın ertesinde Sid Vicious'ın (Gary Oldman) tutuklanmasıyla başlıyor. Polis tarafından sorguya çekilirken Sid hatırlıyor, Cox ise uzun bir flashback eşliğinde seyircisini bir yıl öncesine götürüyor. Sid Vicious, Glen Matlock'un yerine The Sex Pistols'a alınmıştır. Aynı günlerde yolu Londra'ya düşmüş, Amerikalı bir groupie olan Nancy Spungen (Chloe Webb) ile tanışır. Nancy 19, Sid ise 20 yaşındadır. İkisi birbirlerine yaklaşırken, Sid giderek gruptan uzaklaşır ve Nancy aracılığıyla eroinle tanışır. Yaşadıkları tüketici ilişki grubun dağılmasından sonra Amerika'da devam eder. '78 Kasım'ında ise söz konusu cinayetle nihayete erer.

Cox'un filmi ve sunduğu vizyon bir kaç açıdan son derece önemli. Her şeyden önce can sıkıcı ve röntgenci biyografilerden değil "Sid & Nancy". Belgesel ve kurmaca arasında tutturduğu bıçak sırtı bir ton var. Filmin gerçekçiliğini sağlayan en önemli unsurlar ise Gary Oldman ve Chloe Webb. Ortadakine ister bir makyaj harikası, ister bir oyunculuk gösterisi olarak bakın, her ikisi de neredeyse Sid ve Nancy'nin tıpatıp aynısı olmuş durumdalar. Hatta Leonard Maltin'den bir alıntı yaparsak, "Oldman ve Webb sanki rol yapmıyorlar, onlar Sid ve Nancy". Fakat Cox'un birebir gerçekleri yansıtmak gibi bir derdi asla yok. Söz konusu isimlerle ilgili kimi efsaneleri ters yüz etmesi bunun en önemli göstergesi. Misal, Sid Vicious ile âdeta özdeşleşmiş olan boynundaki zinciri The Pretenders solisti Chrissie Hynde'ın verdiği bilinir ancak filmde zinciri Sid'in boynuna Nancy takıyor. Bir örnek daha verelim, filmde Sid'in ilk

eroin deneyimini Nancy ile yaşadığı ima ediliyor. Hâlbuki punk'ın yaramaz çocuğunun çok daha öncesinde, hippi annesinin şıringalarını kullanarak eroinle tanıştığı söylenir. Bunların üzerine Cox'un son derece biçimci şekilde filme aldığı rüya sahneleri de eklenince, "Sid & Nancy"nin belge tonu bütünüyle kırılıyor. Zaten finalde Sid'in ölümü de neredeyse gerçeküstü, sembolik bir şekilde veriliyor seyirciye. Özetle Cox, biyografik filmlerin temel sorununu kendi biçimiyle kırıyor. Yaşanmış bir olayı kurguladığını filmin hemen her anında seyircinin suratına çarpıyor. Üstelik işin kurgusal boyutunu sadece biçimiyle öne çıkartmayıp, içerikte de az önce andığımız tarzda oyunlar oynuyor. Bu, bir bakıma popüler kültürün kendi içinde yarattığı mitlere de dikkat çeken bir durum. Başka bir deyişle Cox, yakın tarihin popüler kültür efsanelerini kendi yaratıcı oyun sahasına dönüştürüyor. Bu tavır, tam da filmin kendisine seçtiği baş kahramanlara ve punkın anarşisine uyan bir oyun.

Filmin bu gerçekleri ters yüz etme hâlinden pek memnun olmayanlar da var. Örneğin Sid Vicious rolü için ilk tercih olan Tim Roth, anlatılan olayların yakın geçmişte yaşanması nedeniyle teklifi reddetmiş (ne yalan söyleyelim, Oldman'ın kusursuz performansını her izleyişimizde Roth'un bu tercihine memnun kalmadan edemiyoruz). The Sex Pistols'ın solisti Johnny Rotten (veya gerçek soyadıyla Lydon) ise filmin bütünüyle kurmaca bir gerçeklik sunduğunu öne sürerek "Sid & Nancy"ye karşı tavır almış. Fakat grubun eski basçısı Glen Matlock filme ve soundtrack'e ciddi anlamda destek sağlamış. Diğer yandan, tam da Sid Vicious nedeniyle arası The Sex Pistols ile pek iyi olmayan The Clash'in (Sid Vicious'ın sürekli gamalı haç baskılı tişörtler giyiyor olması The Clash'ın yahudi asıllı gitaristi Mick Jones'un epey tepkisini çekmişti) vokalisti Joe Strummer da "Sid & Nancy"nin soundtrack'ine çeşitli şarkılarını armağan etmiş.

Müzik anlatılan hikâyede bu kadar önemli bir yer tutunca, elbette filmin ses bandı ve müzik kullanımı da ayrı bir özen istiyor. Cox'un bu açıdan kusursuz bir iş çıkarttığı söylenebilir. Filmin oyuncuları tanıdık çoğu The Sex Pistols şarkısını tekrar yorumluyorlar (bir nevi "The Doors"-Val Kilmer vakası) ve açıkçası bu versiyonlar orijinalleri kadar iyi değiller. Ancak şarkıların filmdeki kullanılışları ve performansların filme alınışı tek kelimeyle müthiş. Bu noktada dikkat çeken bir diğer tercih ise şu, The Sex Pistols veya Sid Vicious'ın solo kariyerine denk düşen şarkılar haricindekiler (tema müziği dışında) genellikle rüya sahnelerinde ve-

ya Sid ve Nancy'nin gerçekle bağlarının iyice koptuğu anlarda devreye giriyorlar. Bu da filmin gerçeği kurmacaya dönüştürme veya "cover" ile orijinal olan (sadece şarkı bağlamında değil, yaşanmış olanı veya daha önce anlatılmış bir hikâyeyi de yeniden yorumlamak anlamında alabiliriz burada "cover"ı) arasındaki sınırları çizişinde belirleyici bir diğer unsura dönüşüyor.

Gerçek ve kurmaca arasındaki sınırları iyice belirsizleştiren filmin rüya sahnelerinden bu kadar bahsetmişken, biçiminden de biraz dem vurmak gerekiyor. Daha ziyade Coen Kardeşlerin filmlerinden tanıdığımız görüntü yönetmeni Roger Deakins, "Sid & Nancy"de âdeta nefes kesen bir iş çıkartmış ortaya. Özellikle ışık kullanımı ve başkarakterlerin kabına sığmaz hallerini yakalamaya çalışan dinamik kamerasıyla, filmin ruhuna katkıda bulunan en önemli etkenlerden birisine dönüşüyor Deakins'in çalışması. "Sid & Nancy"nin asla unutulmayacak, hatta antolojik çoğu anı Cox'un olduğu kadar onun da başarısından destek alıyor. Örneğin Sid Vicious'ın dillere destan "My Way" performansı için çekilen video klip sahnesi (ki, gerçek klip de başlı başına bir olaydır), The Sex Pistols'ın deniz üzerindeki bir performansı ertesinde polislerle girişilen kavga veya Sid ABD'de turnedeyken Nancy'yi aradığında kadraj içinde kadraja alınmış hâli ilk aklımıza gelenler.

Filmin neredeyse rüya etkisi yaratan biçimi ardından, izleyenin gözlerine inanamamasına neden olan bir özelliğinden daha bahsetmemiz gerekiyor. Eğer filmi '90'ların ortalarında veya daha sonra izlediyseniz, ufak bir rolde Courtney Love'ı görünce şaşırmamanız imkansız. Kurt Cobain ile Sid ve Nancy'ninkine benzer bir ilişki yaşamış, hatta fiziksel olarak da Nancy Spungen'a aşırı derecede benzeyen Love'ın (belki Nancy'nin Courtney Love için bir rol modeli olduğunu bile iddia edebiliriz) bu filmde yer alması gerçekten dudak uçuklatacak bir tesadüf. Şaka bir yana, bu durumun ardındaki hikâyeyi bilmesek bile, muhtemelen Love'ın Nancy rolü için denemelere katıldığını ve kendisini üç beş sahnede gözüken Gretchen olarak bulduğunu tahmin ediyoruz. Ne olursa olsun, filmde Courtney Love'ın gözüktüğü ilk an seyircinin zihninde "doğru mu gördüm acaba" sorusunu uyandırıyor.

İster bir punk dinleyicisi olun, isterseniz bu akımla uzaktan yakından ilgisi olmayan bir kişi, "Sid & Nancy" her has sinemaseverin ayaklarını yerden kesebilecek, büyüleyici bir film. Hem Cox'un aykırı kişiliği (yine bir kült klasiği olan ilk uzun metraj filmi "Repo Man"i daha önce bu kö-

şeye konuk etmiştik), hem de Sid ve Nancy'nin popüler kültürde kazandıkları kimlikler bu ufak başyapıtı kendi hayran kitlesine sahip bir kült filme dönüştürmüş durumda. Özetle, eğer kendisini hem ruhsal hem de fiziksel olarak böylesine tüketen karakterlere karşı dayanıklıysanız "Sid & Nancy"ye bir şans vermenizde yarar var. En azından, tüm zamanların en iyi oyuncu performansları arasında gözümüz kapalı sayacağımız Gary Oldman'ın Sid hâlini görmek için. Kaldı ki bir kez kendinizi kaptırdınız mı, ne Sid'in vitrinlere toslayan hâlinin, ne de göğsüne jiletle Nancy yazmasının rahatsız ediciliği kalıyor.

Temmuz, 2005.

Sid & Nancy
Yönetmen: Alex Cox.
Oyuncular: Gary Oldman (Sid Vicious), Chloe Webb (Nancy Spungen), David Hayman (Malcolm McLaren), Andrew Schofield (Johnny Rotten), Debby Bishop (Phoebe), Xander Berkeley (Bowery Snax), Perry Benson (Paul Cook), Tony London (Steve Jones), Courtney Love (Gretchen).
1986, İngiltere/ABD ortak yapımı, 112 dakika.

Burjuvazinin gizemli dehşeti

Korku filmi meraklıları için tanıdık bir isim olan Brian Yuzna'nın 1989 yapımı ilk yönetmenlik denemesi çekildiği dönemde farklı tepkiler almış, kimilerince sapkın ve iğrenç bir film olarak değerlendirilmişti. Finalindeki meşhur orgy sahnesiyle hâlâ şoke eden film, aynı zamanda sınıf ayrımı üzerine bir kara komedi.

Dışarıdaki olmanın, toplum dışı kalmanın üzücü veya ürkütücü etkileri pek çok filmde karşımıza çıkmıştır. Elbette bu hissiyatla oynayan, alışılmış kavramları ve beklentileri ters yüz eden filmlerin sayısı da az değil. Örneğin Tim Burton'ın "farklı" olandan taraf filmleri ilk akla gelenler. Burton'ın sinemasının sıklıkla teğet geçtiği veya kesiştiği bilimkurgu, fantastik ve elbette korku gibi türler de böylesi oyunlara son derece uygun bir zemin hazırlamaktalar. Standart korku filmleri tehlikeyi toplumsal normların ve yerleşik değerlerin "sakıncalı" gördüğü davranışlarla aynı noktada kodlarlarken, türün kimi oyunbaz örnekleri tersine gitmeyi, normal veya anormal gibi tanımların değişkenliği ve belirsizliğinden dem vurmayı tercih edebiliyorlar. Brian Yuzna'nın yönettiği 1989 yapımı "Society" de böyle bir korku filmi, ancak '80'li yıllarda çekilebilecek bir sıradışılık abidesi.

Bir nevi banliyö hayatı eleştirisi gibi başlayan, ancak beklenmedik bir anda, şaşırtıcı şekilde korku sularına yönelen filmin başkahramanı Bill (Billy Warlock) isimli genç bir erkek. Zengin bir ailenin oğlu olan Bill, okulunda başarılı bir sporcu, aynı zamanda öğrenci birliği için başkan adayı. Anlayacağınız görünürde her şey yolunda ancak Bill'in ailesine ve yakın çevresine uyum sağlamakla ilgili ciddi sorunları var. Ne züppe kız-

kardeşi Jenny (Patrice Jennings) ile, ne de sınıf arkadaşlarının verdikleri şık partilerle arası iyi. Daha sade bir yaşamı cazip bulan Bill'in arkadaşları da ebeveynleri tarafından tasvip edilmiyor. Nedeniyse bu çocukların ailelerinin onlar kadar zengin olmamaları.

Bill'in bu uyum sağlama derdi o kadar ciddi bir boyutta ki, düzenli olarak psikiyatra gitmekte. İçini döktüğü seanslarda ailesi tarafından dışlanmanın verdiği sıkıntıdan başlayıp, tipik bir yeniyetme hezeyanı olan "yoksa ben evlatlık mıyım?" sorusuna kadar uzanıyor. Hemen her gece gördüğü, kendi evinde tehdit altında olduğuna dair kâbuslar da işini kolaylaştırmıyor. Gün gelip de ailesi ve yakın çevresiyle ilgili garipliklere tanıklık ettiğindeyse önce yine hayal gördüğü sanıyor. Fakat yavaş yavaş ailesinin de mensubu olduğu, zengin insanların oluşturduğu bir tarikatın garip ritüellerini ve işledikleri cinayetleri keşfediyor.

"Society" izledikten sonra hakkında ne diyeceğinizi tam anlamıyla kestiremediğiniz, ciddiye alsanız bir türlü almasanız öbür türlü, garip bir B filmi. Bir bakıma '70'li yılların düşük bütçeli ve "sanatsal" korku filmlerini akla getirdiğini söylemek de mümkün. Açıkçası Yuzna'nın filmini anlamlandırmak için öküz altında buzağı aramaya gerek yok. Daha isminden başlayarak bir toplumsal eleştiri olmaya soyunuyor "Society". Süresi boyunca karakterleri de sınıf ayrımından sık sık dem vuruyorlar. Hatta öyle bir nokta geliyor ki, "zenginler tarih boyunca fakirlerin sırtından beslenmiştir" demeye kadar varıyor iş. Bu kör kör parmağım gözüne mesaj kaygısından sıkılmaya başladığınız andaysa Yuzna filmine gerçeküstü bir boyut katıyor, Bill'in gördüğü hayaller ve kâbuslar gerçeğe dönüşüyor. Filmin finalindeki uzun orgy sekansında bu "zenginlerin fakirlerin sırtından beslenme" hâli birden gözle görülür oluyor. "Society"nin ününü büyük ölçüde borçlu olduğu, kimi ülkelerde sansürle başının derde girmesine neden olan bu bölümde, tarikat üyelerinin bedenlerinin mutasyona uğrayışma, bir yandan sevişirken diğer yandan alt sınıftan gelen insanları yemelerine tanıklık ederken buluyoruz kendimizi.

Brian Yuzna ve filmin özel efektlerinden sorumlu Screaming Mad George'un (gerçek adı Joji Tani) sıradışı hayal gücü, bahsettiğimiz final sahnesiyle "Society"yi korku sinemasının alt türlerinden "body horror" içerisinde özel bir yere konumluyor. İnsanların yer değiştiren organları (örneğin bir adamın anüsünün yerinde suratı beliriyor), birbirine eklemlenen bedenler, yamyamlık, bir adamın anüsünden girip ağzından çıkan el gibi imgeler karşısında hem iğreniyor, hem de gülüyorsunuz. Açıkçası

söz konusu orgy bölümüne kadar kendisini gayet ciddiye alıyor gibi gözüken film, bir anda yoğun bir kara mizaha bulanıyor. Böylece film boyunca gözümüze sokulan mesaj kaygısının, aslında bizleri finaldeki abartıya ve şok efektine hazırlayan bir "aşırılık" olduğunu da kavrıyoruz.

Bütün resme baktığımızdaysa "Society"nin gerçekten ilginç fikirlerle dolu olduğunu görüyoruz. Aileyi tehlikenin esas kaynağı olarak gösterme fikrinden yola çıkan film, sınıf ayrımını ve banliyö yaşantısının yüzeyin altında barındırdığı tekinsizliği beden üzerinden işler bir hâl alıyor. Finaldeki mutasyona uğrayan bedenler, az önce saydığımız kavramların akla getirdiği, "tehlikeyi uzakta değil sana yakın olanda ara" önermesine cuk oturuyorlar. Elbette daha usta bir yönetmenin elinde bu fikirler bir başyapıta kaynaklık edebilirdi. "Society"yi izlerken filmin sarkan ve bayağı yönleri (özellikle oyunculuk yerlerde sürünmekte) karşısında böylesi bir "keşke" dileği ister istemez yer yer akla geliyor. Fakat filmin külte evrilmesinde ve sahip olduğu ayrıcalıklı statüde rol oynayan orgy sekansı da ancak bu ekibin elinden çıkabilirdi. Dolayısıyla bütün bir başarı demek son derece zor olsa bile, en azından final bölümünün yarattığı etkiyle "Society"nin özgün bir film olduğunu rahatlıkla teslim edebiliriz.

Kaldı ki, korku meraklıları arasında azımsanmayacak bir üne sahip olan Brian Yuzna'nm yapımcısı olduğu veya yönettiği filmler genellikle böyle bir çizgide seyrederler. Gerçek bir H.P. Lovecraft hayranı olan Yuzna (yapımcısı olduğu "Re-Animator" ve "From Beyond"u, ayrıca yönettiği "Bride of Re-Animator" ve "Necronomicon"u anımsatalım), ustası olarak gösterdiği yazarın tasvirlerle yarattığı etkinin benzerini aşırı detaylı ve abartılı özel efektler veya makyajlarla sağlamaya çalışır. Bunu yaparken, çoğu '80'li yıllar gore filminde olduğu gibi mizahı da es geçmez. Yoğun bir farkındalık duygusuna sahip, tür açısından melez bu garip postmodern denemeleri ciddiye alan eleştirmenlere de denk gelebilirsiniz, burun kıvıranlara da. Fakat Yuzna'nın filmlerinin hemen her zaman ilginç fikirler üzerine şekillendiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Günümüz korku sinemasında artık kolay kolay rastlanmayan, daha ziyade '80'li yıllarda kalan bu garip denemelerin kült film meraklılarınca el üstünde tutulduklarını tahmin etmek de hiç zor değil.

"Society" de büyük ölçüde etrafında topladığı hayranlar sayesinde kalıcı olmayı başarmış bir film. Çekildiği dönemde ABD'de eleştirmenlerin ve dağıtımcıların olumsuz tepkileriyle karşılaşınca gösterime bile

girememiş. Fakat İngiltere başta olmak üzere, Avrupa'da keşfedildikten ve bir kült filme dönüştükten sonra okyanusun diğer yakasında da seyirciye ulaşabilmiş, o da çeşitli festivallerde ve video piyasasında olmak üzere. Aradan geçen 15 yılı aşkın sürede, Peter Jackson'ın "Braindead"i başta olmak üzere, benzer aşırılık örneklerine, yaratıcı olduğu kadar mide bulandırıcı özel efekt gösterilerine tanıklık ettik. Yine de "Society"nin şoke etmek yönündeki etkisinden pek bir şey kaybetmediğini teslim etmemiz gerekiyor. Başka bir deyişle, filmi önerirken yer yer zorlayıcı bir deneyime hazırlıklı olmanızı belirtmeliyiz. Ciddiye almak veya sadece hastalıklı bir eğlencelik muamelesi yapmaksa size kalmış.

Mart, 2006.

Society
Yönetmen: Brian Yuzna.
Oyuncular: Billy Warlock (Bill Whitney), Devin DeVasquez (Clarissa Carlyn), Connie Danese (Nan), Charles Lucia (Jim), Patrice Jennings (Jenny), Ben Slack (Doktor Cleveland), Evan Richards (Milo), Tim Bartell (Blanchard), Ben Meyerson (Ferguson), Pamela Matheson (Bayan Carlyn), Brian Bremer (Petrie).
1989, ABD yapımı, 99 dakika.

Şşşttt! Çok ayıp çok!

Birkaç yıldır CNBC E aracılığıyla ülkemizde de televizyon ekranlarına gelen animasyon dizi "South Park"ın uzun metraj versiyonu peş peşe gelen espirileriyle birinci sınıf bir eğlencelik. Türkiye'de gösterime girmemiş olsa bile, dizinin meraklıları başta olmak üzere, burada da pek çok hayrana sahip.

Michael Moore'un, George W. Bush'un hükümetine bolca giydirdiği, Irak'taki kurgusal savaşın ipliğini pazara çıkarttığı "Fahrenheit 9/11"in yarattığı tartışmalar hâlâ devam ediyor, filmse ülkemize henüz geçtiğimiz ay uğradı. Şu anki durumda "South Park: Bigger, Longer & Uncut"ı izlemek ise kesinlikle daha keyifli oluyor. Filmde, akıllara zarar bir nedenden ötürü Kanada'ya açılan savaş artık güldürdüğü kadar düşündürüyor da. Zaten Trey Parker ve Matt Stone'un yeni uzun metraj animasyon projeleri de "Team America: World Police" adını taşıyor ve terörizmi durdurmayı hedefleyen, Amerika kaynaklı bir polis gücünün "maceralarını" konu alıyor.

"South Park"ın ABD'de televizyon hayatına başlamasının üzerinden tam 7 yıl geçmiş. Bu animasyon dizinin yarattığı olayı ve heyecanı unutmuş değiliz. Ülkemizde gösterilmeye başlamasından çok önce basında kendisine yer bulmuş, meraklısı yabancı televizyon kanalları veya yurtdışından gelen video kasetler aracılığıyla bu yeni fenomen ile tanışmıştı. "South Park"ı farklı kılan yönü, özellikle '90'lı yılların yükselen değeri olan ancak alttan alta tetiklediği tehlike neyse ki kimilerince çabuk fark edilen ve zamanla feci şekilde sıkmaya başlayan "politik doğruculuk" kavramını yerle bir etmesiydi. Dizide her türlü ahlaki değer ayaklar altına alınıyor, ırkçı, kaba, belden aşağı espriler gırla gidiyordu. Diziden yola çıkılarak 1999 yılında hayata geçirilen uzun metraj film projesiyse her şeyi bir adım daha ileri götürmek niyetindeydi.

Aslında bahsettiğimiz niyet filmin isminden de anlaşılıyor, burada "South Park"taki her şeyin daha fazlası var. Hikayenin başlangıç noktasıysa filmin (veya dizinin) kendisine yönelik bir şakadan ibaret. Diziden de tanıdığımız, South Park sakini çocukların pek sevdikleri Kanadalı komedyenler Terrance ve Phillip'in uzun metraj filmleri "Asses of Fire" Amerika'da gösterime girmiştir. Ancak film R (18 yaşından küçükler sadece bir yetişkin gözetiminde izleyebilirler) aldığı için küçükler filme gidememektedirler. Çözüm ise basittir, evsiz bir ayyaşa para verir ve salona onunla beraber girerler. Sürekli osuran ve küfreden Terrance ve Phillip filmi izleyen çocukları "kötü" şekilde etkilerler. Ufaklıklar salonu terk eder etmez ağza alınmayacak küfürleri peş peşe sıralamaya başlarlar. Durumun farkına varan ebeveynler (başlarında Kyle'ın öfkeli annesi Sheila Broslofski var) filmin yasaklanması için protesto gösterilerine başlarlar. Sonuç alamayıncaysa Terrance ve Phillip'i tuzağa düşürüp, Amerika'da tutuklatırlar. Bunun üzerine Kanada Baldwin kardeşlerin malikanesini bombalar ve Amerika ile Kanada arasında savaş başlar. Diğer yandan Saddam Hüseyin cehennemde Şeytan ile tanışma imkanı bulmuştur. Aynı zamanda "duygusal" bir ilişki yaşayan ikili, savaşı fırsat bilerek dünyaya dönmeyi ve ele geçirmeyi planlarlar. Onları durdurma göreviyse, dizinin her bölümünde olduğu gibi filmde de ölen ve bu sefer cehenneme giden Kenny'ye düşer.

Eğer "South Park: Bigger, Longer & Uncut"ın ardında bir mesaj arayacaksak, filmin öncelikli derdinin sansürle mücadele olduğunu belirtmek gerekiyor. İlkokul öğrencisi çocukların bolca küfür ettikleri, şiddet uyguladıkları ve öldükleri, cinsel referansların eksik kalmadığı, ayrıca dinden milliyetçiliğe değin pek çok şeyle dalga geçilen dizi, tahmin etmenin zor olmayacağı gibi, muhafazakâr kesimi epey kızdırmıştı. Film, dizinin içerdiği her şeyi daha ileri götürmekle kalmıyor (sinema tarihinde en çok küfredilen filmlerden birisi), sansürü hikâyesinin bir parçası haline getiriyor. Ancak Parker ve Stone bu noktadan hareketle Amerika'nın yabancılara karşı korkusuna, dünyada polisliğe soyunmasına ve benmerkezci ideolojisine de giydirmekten geri kalmıyorlar. Bunu yaparken de laflarını asla sakınmıyorlar. "Osuruğa gülenin osuruk kadar aklı yoktur", önermesini, "osuruktan korkanın ve yasaklamaya çalışanın osuruk kadar aklı yoktur"a çeviriyorlar bir bakıma. Hatta işi Amerika'nın kendi sınırları içindeki Kanadalıları toplama kamplarına göndermesine kadar vardırıyorlar. Sonuçta ortaya dünyaya at gözlüğüyle bakan bir ül-

kenin ilginç bir portresi çıkıyor.

Elbette politik doğruculuğun bütünüyle reddedilmesi bu satiri daha keyifli kılıyor. Hiçbir anında "şirin" olmaya çalışmayan "South Park", her şeyle ve herkesle dalga geçerek son derece komik bir hal alıyor. Filmin en ciddi hedeflerinden birisi de göz önündeki ünlüler. Daha önce dizide de Godzilla benzeri bir canavara dönüşerek South Park'ı ele geçirmeye çalışan Barbra Streisand'in adı, en ağır küfürlerden birisi olarak anılıyor örneğin. Winona Ryder birinci sınıf bir embesil olarak resmedilirken, Kanada hükümeti Bryan Adams nedeniyle tüm dünyadan özür dilemek durumunda kalıyor. Daha önce de söylediğimiz gibi, Baldwin kardeşlerin malikanesi bombalanıyor, ayrıca Alanis Morissette CD'leri ateşe veriliyor. Dönemin başkanı Clinton da Parker ve Stone'un mizahının hedefi olmaktan kurtulamıyor.

Vaat ettiği eğlence ve söylemeye çalıştıkları bir yana, "South Park: Bigger, Longer & Uncut"ın en büyük kozlarından birisi de dört başı mamur bir müzikal olması. "Uncle Fucka", "Blame Canada", "What Would Brian Boitano Do?", "It's Easy, Mmmkay", "I Can Change" ve elbette Eric Cartman'in farklı dillerdeki performansıyla iyice şenlenen "Kyle's Mom is a Bitch" gibi şarkılarıyla değme Hollywood müzikallerine fark atıyor. Müzikal sahnelerdeki koreografilerse, dizinin çizimleri gibi ilkel ve aynı nedenle müthiş eğlenceli. Filmin zamanında "Blame Canada" ile En İyi Şarkı dalında Oscar ödülüne aday gösterilmiş olduğunu hatırlatmakta da fayda var. Hatta sözkonusu Oscar ödül töreninde şarkıyı Robin Williams seslendirmiş, Parker ve Stone ise geceye kadın kıyafetleri (Parker, Jennifer Lopez'in derin dekolteli giysisinin, Stone ise Gwyneth Paltrow'un pembe giysisinin bir benzerini taşımaktaydı) içinde katılmışlardı.

Tahmin etmenin zor olmadığı gibi, pek çok filme yapılan göndermeler de eksik kalmıyor. Örneğin Cartman'in tedavi olması için beynine yerleştirilen çip "Otomatik Portakal"ı hatırlatırken, "Patton"dan "Kıyamet"e değin pek çok savaş filmine benzer sahneler karşımıza geliyorlar. "ER" dizisiyle meşhur olan George Clooney bir doktora sesini veriyor, Brooke Shields (sesi Minnie Driver'a ait) "Mavi Göl"ün setinde sergilediği uygunsuz davranışları anlatıyor. Saddam ve Şeytan'ın yatak odalarında ise Skeet Ulrich'in bir posteri asılı. Bu arada, Saddam Hüseyin'i Şeytan ile ilişki yaşayan bir eşcinsel olarak gösterdiği için filmin Irak'ta yasaklandığını eklemekte de fayda var.

Ne yazık ki ülkemizde gösterime girmemiş olan "South Park: Bigger, Longer & Uncut", dizinin yakaladığı hayran kitlesinin de etkisiyle çabucak bir kült filme dönüşmüştü. Defalarca kez seyredilse bile güldürme potansiyelinden bir şey kaybetmeyen filmin, ezberleninceye kadar izlenmeye son derece müsait olduğunu söylemek hiç yanlış olmaz. Özellikle şirinlik muskası, ziyadesiyle çocuklara hitap eden animasyonlardan sıkılmış yetişkin seyirciler için birinci sınıf bir eğlencelik. Hatta saydığımız tüm özelliklerine topluca baktığımızda kendi alanında bir başyapıt, belki de geride bıraktığımız 10 yılın en iyi filmlerinden birisi olduğunu iddia etmek bile yanlış olmaz. Dolayısıyla hâlâ izlememiş sinemaseverler tarafından keşfedilmesi de bir zorunluluk.

Kasım, 2004.

South Park: Bigger, Longer & Uncut
Yönetmen: Trey Parker.
Seslendirenler: Trey Parker, Matt Stone, Mary Kay Bergman, Isaac Hayes, Jesse Howell, Anthony Cross-Thomas, Franchesca Clifford, Bruce Howell, Deb Adair, Jennifer Howell, George Clooney, Brent Spiner, Minnie Driver, Dave Foley, Eric Idle, Nick Rhodes, Toddy Walters, Stewart Copeland, Stanley G. Sawicki, Mike Judge, Howard McGillin.
1999, ABD yapımı, 81 dakika.

Benim annem "güzel" annem

B filmi denildiğinde akla gelen ilk isimlerden birisi olan ve bu geleneğin öncü isimlerinden William Castle, '50'li yıllarda akıllara zarar promosyon teknikleriyle seyirciye sunduğu korku filmleri sayesinde büyük ilgi çekmiş ve sinema tarihine geçmişti. 1964 yapımı "STRAIT-JACKET" onun promosyon teknikleri açısından daha mütevazı ama biçim ve içerik olarak yönetmeninin genel çizgisine uygun, edepsiz, çiğ ve bile isteye "bayağı" bir film. Üstelik başrolünde de Joan Crawford yer alıyor.

William Castle'ı nasıl anlatmalı, nereden başlamalı? Mesela John Waters'dan bir alıntı yapsak; "Çocukken Noel Baba'nın değil, William Castle'ın kucağında oturmak isterdim". Öyle bir yönetmenden bahsediyoruz ki, kendisi John Waters'ın çocukluk kahramanı; varın gerisini siz düşünün. 1946 doğumlu Waters'm '50'li yıllarda, henüz kısa şortlu bir bızdık iken, arabalı sinemalarda Castle'ın B tipi korku filmlerini büyük bir heyecanla ve dürbünle izlediğini, yaşı biraz daha büyüdüğündeyse yine Castle'ın filmlerinde gördüğü efektlerden etkilenerek tasarladığı kuklalarla mahalle sakinlerini eğlendirdiğini "Trash Kralı"nın verdiği röportajlarda söylediklerinden biliyoruz.

1914 doğumlu William Castle, veya gerçek adıyla William Schloss (gördüğünüz üzere ünlenmeden önce Almanca olan soyadını İngilizceye çevirmekte beis görmemiş), B filmi dediğimiz geleneğin öncü isimlerinden birisi. Yönetmenlik kariyerine henüz 18 yaşındayken "Dracula"nın ucuz bir sahne prodüksiyonuyla başlayan Castle, özellikle '50'li yıllarda yönettiği ve yapımcılığını üstlendiği düşük bütçeli korku filmleriyle ünlenmişti. Bu filmleri sinema tarihine geçiren en önemli unsur ise Castle'ın pazarlama aşamasında kullandığı sansasyonel numaralardı. Dönemin standartları çerçevesinde düşünürsek, hayli sert ve yoğun şid-

det içeren filmlere imza atan Castle, bu filmleri seyirciyle buluştururken ısrarla çeşitli numaralara başvuruyordu. Örneğin 1958 yapımı "Macabre" isimli filminin gösterimlerinde seyirciler korkudan ölmelerine karşı sigortalanıyorlar, salondan çıkarken ise üzerinde "Ben ödlek değilim, 'Macabre'ı sonuna kadar izledim" yazan bir çantayı hediye olarak alıyorlardı. 1959 yapımı "House on Haunted Hill"in gösterildiği sinemalardaysa, filmde bir iskeletin belirdiği sahnede perdenin yanına yerleştirilmiş siyah kutudan fırlayan plastik bir iskelet maketi seyircilerin üzerinde uçmaya başlıyordu. Aynı yıla ait "The Tingler"da ise Castle sinemalardaki koltuklara titreşen bir cihaz yerleştirecek kadar işi abartmıştı. Filmdeki "korkunç" sahnelerde seyircilerin oturdukları koltuklar titremeye başlıyor, bu arada gösterimlere alınan parayla tutulmuş ajitatörler de çığlık atarak izleyicileri galeyana getirmeye çalışıyorlardı.

William Castle'ın promosyon harikalarını benzer örneklerle uzatmak mümkün. Fakat tüm bu adını andığımız işleriyle düşük bütçeli korku filmlerinin ticari şansını sektöre kabul ettirmesi, benzer tarzda film çekecek pek çok kişinin önünü açmış olması onu çok daha önemli kılıyor ve daha önce de söylediğimiz gibi B filmi geleneğinin öncüleri arasında adını baş köşeye yerleştiriyor. Hatta Alfred Hitchcock'un bile, Castle'ın filmlerinin, özellikle de "House on Haunted Hill"in başarısını görünce benzer şekilde şok etmeye yönelik ve düşük bütçeli bir korku filmi çekmeye karar verdiği söylenir. Sonuç ne diye soracak olursanız, 1960 yapımı "Sapık" (Psycho)...

Lafı "Sapık"a ve Hitchcock'a getirmemiz boşuna değil. Zira Castle ve Hitchcock arasında daha öncesine dayanan bir atışma zaten mevcut. Belki de Hitchcock'un "gerilimin ustası" olarak değerlendirilmesine karşı bir tepki olarak Castle'ın meslektaşını taklit ettiği biliniyor. Nasıl mı? Örneğin Alfred Hitchcock gibi kendi filmlerinde gözükmesi, filmlerinin fragmanlarında yer alması, hatta ağzında puro ile yönetmen koltuğunda oturduğu bir fotoğraf çektirmeye varıncaya değin. Hitchcock'un tüm bunlara cevaben "Sapık"ı çekmesinin ise işleri iyice kızıştırdığını tahmin etmek zor değil. Castle'ın bir sonraki hamlesiyse kendi "Sapık"ını, yani bu ay ele alacağımız "Strait-Jacket"ı çekmek oluyor çünkü.

Aslına bakarsanız '60'lı yılların başlarına dönecek olursak iki korku filminin eleştirel ve ticari anlamda kazandığı başarı William Castle'ın rüyası gibi. Bunlardan ilki bir süredir adını anmakta olduğumuz "Sapık". Diğeriyse Robert Aldrich'in 1962 yılında yönettiği "Bebek Jane'e Ne Ol-

du?" (What Ever Happened to Baby Jane?). Söylenene göre William Castle "Bebek Jane'e Ne Oldu?" gösterime girdiğinde filmi tam 17 kez izliyor. Bu filmin ardından oluşan "hag movie" eğilimini takip edecek bir film çekmeyi ise kafasına koyuyor. Önce "Sapık"ın uyarlandığı romanın yazarı Robert Bloch ile kendisi için bir senaryo kaleme alması konusunda anlaşıyor. Filmin başrolünde oynayacak Joan Blondell'in geçirdiği bir kaza nedeniyle kadro dışı kalması ertesindeyse hiç vakit kaybetmeden Joan Crawford ile irtibata geçmeye çalışıyor ve fazla zorlanmadan hayalindeki esas aktrisi filmde oynamaya ikna ediyor.

Senaryonun ilk hâli nasıl bilemiyoruz, çünkü Crawford projeye dahil olduktan sonra hem senaryoda, hem de oyuncu kadrosunda çeşitli değişiklikler talep etmiş. Bunların arasında canlandırdığı karakteri on yaş "gençleştirmesi" veya kendisi için ayrı bir final sahnesi ekletmesi başı çekmekte. Seyirci karşısına çıkan "Strait-Jacket"ın hikâyesiniyse aşağı yukarı şöyle özetleyebiliriz. Lucy Harbin (Joan Crawford) kocasını sevgilisiyle beraber yakaladıktan sonra cinnet geçirmiş ve her ikisinin de baltayla başlarını keserek öldürmüş bir kadındır. Daha sonra bir tımarhaneye kapatılır ve yirmi yıl boyunca tedavi görür. Bu süre zarfında kızı Carol'ın bakımını teyzesi Emily (Rochelle Hudson) ve eniştesi Bill (Leif Erickson) üstlenirler. Yirmi yıl sonra Lucy iyileştiği gerekçesiyle ailesinin yanına döner. Carol bir yandan yirmi yıl sonra ilk defa annesiyle karşılaşacağı için heyecanlıdır. Fakat annesinin geri dönüşü evlilik planlarını tehlikeye sokar. Zira Carol'ın nişanlısı Michael (John Anthony Hayes) varlıklı ve iyi üne sahip bir ailenin oğludur. Ebeveynlerinin Lucy'nin geçmişini öğrendikleri takdirde evliliğe onay vermesiyse imkânsızdır. Tüm bunlar yetmezmiş gibi önce Lucy çeşitli hayaller görmeye başlar, çiftlik evinde bir baltayla işlenen cinayetlerse bu hayalleri takip ederler. Acaba Lucy tam olarak iyileşmemiş midir, yoksa birisi işlediği cinayetleri onun üzerine mi atmaya çalışmaktadır.

Joan Crawford "Strait-Jacket"ın çekimleri esnasında sete çeşitli kaprisleriyle damgasını vurmuş, talep ettiği değişikliklerle filme kendi istediği biçimi vermiş olabilir. Zaten karşımızdaki büyük oranda onun şovu ve iyi ki de öyle. Açıkçası William Castle da Crawford ile çalışmaktan çok memnun olsa gerek ki, oyuncunun müdahalelerine hemen hiç ses çıkarmamış. Pepsi'nin başkanı Alfred Steele ile yaptığı evlilikten sonra bir bakıma şirketin basın sözcüsüne dönüşen Crawford, filmin mutfakta geçen bir sahnesinde net şekilde bir Pepsi kutusunun gözükmesini bile talep et-

miş ve olumlu cevap almış. Anlayacağınız Castle oyuncusunu elinen kaçırmamak için elinden geleni yapmış durumda. Bu teslimiyetin ardında bir plan olduğuysa açıkça belli. Crawford filmi istediği şekle soktukça, kendini role daha da kaptırmış ve Lucy Harbin karakterini daha da tutkuyla canlandırmış. Bu tutkunun bir noktadan sonra abartıya ve aşırılığa dönüştüğünü görmekse hiç zor değil. Başka bir deyişle, Castle oyuncusundan açıkça talep etse alamayacağı bir performansı kaprislerine ses çıkartmayarak elde etmiş.

Crawford'un söz konusu abartlı performansı filmi dram ve komedi arasında ince bir çizgide tutuyor. Ağırlık ve ciddiyete pek prim vermeyen B filmi haliyle, "Strait-Jacket" bu garip ve ağdalı performansı rahatlıkla içine alıp, kendine uydurabiliyor. Özetle Castle'ın filmi bilinçli olarak tercih edilmiş ve aşırılık noktasına taşınmış bir bayağılıktan destek alarak "camp"e evriliyor. Özellikle Lucy'nin kızının nişanlısıyla flört ettiği sahne sinema tarihinin en unutulmaz, en garip anlarından bazılarına kaynaklık ediyor. Crawford'un büyük oranda doğaçlamaya başvurduğunu tahmin ettiğimiz sahnede, aktris genç meslektaşının üzerine abanmaya başladığında, hatta bir ara parmağını dudaklarının üzerine yerleştirdiğinde kahkahayı koyvermemek imkânsız.

Elbette "Strait-Jacket"ın B filmi özellikleri sadece bütününe yayılmış bu camp estetikte ve Crawford'un performansında kendisini göstermiyor. Cinayet sahneleri, kopmuş kafa maketleri, şiddet ve cinsellik konusunda çekildiği döneme göre davetkâr ve belirsiz tavrı... Bunların hepsi Castle'ın seyircisine hazırladığı garip paketin parçaları. Ancak gösterime girdiği dönemde "Strait-Jacket"in bu gariplikleri eleştirmenlere pek cazip gelmemişler. Film genellikle olumsuz eleştiriler almış, hatta kimilerince kötü bir "Sapık" taklidi olarak nitelendirilmiş. Daha önce de iki film arasındaki ortak noktalara değindiğimiz üzere, kötülüğüne kesinlikle katılmasak bile, taklit tespitinin yer yer son derece haklı olduğunu söylememiz gerek. Zira "Strait-Jacket"ın fragmanı bile "Sapık"ın fragmanının neredeyse aynısı. Bu sefer seyircileri filmi en başından itibaren izlemeleri ve sonunu asla kimseye söylememeleri konusunda uyaran kişi yönetmen değil, filmin başrol oyuncusu, yani Joan Crawford. Sonuç olarak, gösterime girdiği dönemde genellikle olumsuz eleştiriler almış olsa bile, zaman içerisinde külte dönüşerek adını temize çıkartmış bir film "Strait-Jacket". Meraklıları hatırlayacaktır, John Waters'ın 1994 yapımı filmi "Belalı Anne"de (Serial Mom) "Strait-Jacket"tan bir sahne kullanması

(elbette Joan Crawford'un elinde baltasıyla iş başında olduğu bir sahne) filme yönelik ilgi ve meraka ufak da olsa bir katkıda bulunmuştu.

Filmle ilgili bu tarz ufak tefek bilgileri bir yana bırakırsak, aslında "Strait-Jacket"ın üzerinde konuşulmaya değecek başka önemli yönleri var. Fazla derinliği olmasa bile "Strait-Jacket" en nihayetinde sinema tarihindeki en ilginç anne-kız ilişkilerinden birisini karşımıza getiriyor. Carol'ın henüz küçük bir kızken, gözlerinin önünde babasını baltayla öldüren (iğdiş eden) annesiyle yıllar sonra tekrar karşılaşması, ister istemez filme psikanalitik bir okuma için zengin bir malzeme sunuyor. Tekrar buluştuktan sonra anne-kız arasındaki ilişkinin izleği, iki kadının birbirlerinden sürekli rol çalmaları (Lucy'nin kızının müstakbel eşine açıkça sulandığı sahneyi bir kez daha hatırlatalım), Carol'ın annesini tekrar genç ve güzel bir kadına dönüştürme hevesi... Hikâyenin içindeki tüm bu unsurlar, bu garip ikilinin arasında sevgi ve nefret arasında gidip gelen bir rekabete şekil veriyor. Üstelik arasında kan bağı olan iki kadının şiddet ve cinsellik çerçevesinde gelişen bu ilginç rekabeti, Amerika'nın güneyinde, son derece küçük ve muhafazakâr bir kasabada gerçekleşiyor. Castle filminde erkek egemen ve tutucu bir topluluk içerisinde ezileni oynamaya mahkûm kalmış kadın karakterlerinin, ellerine aldıkları fallik bir obje (balta) vasıtasıyla kendi yollarını çizmelerini anlatıyor bir bakıma. Arada deli gömleği giyme ve kendilerini tımarhaneye hapsedilmiş bulma pahasına da olsa...

"Strait-Jacket"ın diğer bir ilginç yönüyse, Joan Crawford'un önce magazin basınına ve daha sonra otobiyografik bir kitaba, hatta bu kitaptan uyarlanan bir filme ("Mommie Dearest") konu olan, evlatlık kızı Christina ile yaşadıklarıyla kısmen benzeşmesi. Crawford'un alkol sorunu, uyku düzensizliği ve temizlik konusundaki aşırı hassasiyeti başta olmak üzere kimi takıntılı davranışları nedeniyle çocuklarının, özellikle de ilk evlatlık kızı Christina'nın hayatını bir cehenneme çevirdiği biliniyor. Bu konuda yıllar yılı çeşitli spekülasyonlar ve haberler yapıldıysa da, '70'li yılların sonunda Christina Crawford çocukluk yıllarına dair anılarını "Mommie Dearest" isimli otobiyografik kitapta toplayıncaya ve bu kitap 1981 yılında sinemaya uyarlanıncaya kadar konu kamuya tam anlamıyla açılmamıştı (bu arada Crawford'un hayran kitlesi sağolsun, genelde çok kötü eleştiriler almasına, hatta "En Kötü Film" başta olmak üzere toplam beş dalda Altın Ahududu Ödülü kazanmasına rağmen, Faye Dunaway'in ünlü aktrisi canlandırdığı bu film de kült niteliğine

sahiptir). "Strait-Jacket" çekildiği sırada Crawford'un gerçek hayatta çocuklarıyla ilgili sorunlu ilişkisi ekibin geri kalanına bir şey ifade ediyor muydu, bilemeyiz. Ancak, Crawford'un yer yer kendisinden geçerek oynamasının nedenini belki de burada aramak gerekiyor.

Tüm bu saydıklarımız üzerine bir kez daha ekleyelim, "Strait-Jacket" camp estetiğe özellikle meraklı veya özel bir ilgisi yoksa bile en azından "şerbetli" sinemaseverlere öncelikle önereceğimiz bir film. Aksi takdirde filmin bayalığına katlanmanız yer yer epey zor bir hâl alabilir. Elbette önemli bir yönetmen ve sinema tarihinin en ilginç yıldızlarından birinin ortaklığını görmek için olsun, antolojik değer taşıyan kimi ilginç sahneleri nedeniyle olsun, "Strait-Jacket" gerçekten sinemayla ilgilenen kişilerce en azından bir kez görülmeyi fazlasıyla hak ediyor. İzlerken kapanış jeneriğindeki Columbia logosuna dikkat etmeyi sakın unutmayın. Bakalım gözünüze bir şeyler eksik gözükecek mi?

Ocak, 2006.

Strait-Jacket
Yönetmen: William Castle.
Oyuncular: Joan Crawford (Lucy Harbin), Diane Baker (Carol Harbin), Leif Erickson (Bill Cutler), Rochelle Hudson (Emily Cutler), John Anthony Hayes (Michael Fields), Howard St. John (Raymond Fields), Edith Atwater (Bayan Fields), George Kennedy (Leo Krause), Mitchell Cox (Doktor Anderson), Vicki Cos (Carol Harbin-3 yaşındaki hâli), Lee Majors (Frank Harbin).
1964, ABD yapımı, 93 dakika.

Minimalist bir yol filmi

Öyle bir film düşünün ki; mümkün olduğunca az şey söyleniyor ve hemen hemen hiçbir şey olmuyor. 90 dakikalık süresi plan sekanslara bölünmüş durumda ve bu sekansların büyük kısmında olabildiğince az hareket var. Fakat bu bir yol filmi ve son derece de eğlenceli. Jim Jarmusch'un unutulmaz başyapıtından söz ediyoruz.

Jim Jarmusch Amerikan Bağımsız Sineması denilince akla ilk gelen isimlerden. Bu ay ele alacağımız "Stranger Than Paradise"ın (Cennetten de Garip) peşinden gelen düşük bütçeli bağımsız filmler için açtığı yolu ve onlar için nasıl bir model teşkil ettiğini düşününce, bu hiç şaşırtıcı bir durum değil. Başka bir deyişle "Stranger Than Paradise", sadece bir kült film gözdesi değil, aynı zamanda amerikan Bağımsız Sineması'nın anahtar filmlerinden birisi. Filmden önce biraz Jim Jarmusch'dan bahsedelim isterseniz. Kendisi 1953 yılında Ohio'da dünyaya gelmiş. Modern sanat ve edebiyata düşkün büyükannesi ve yerel bir gazetede şov dünyası ile filmler hakkında yazılar yazan annesi, Jarmusch'u gazetecilik konusunda eğitim alması için teşvik etmişler. 1970 yılında Northwestern Üniversitesi'nin Gazetecilik Bölümü'ne yazılan yönetmen, 1971 yılındaysa Columbia Üniversitesi'ne geçerek İngiliz ve Amerikan Edebiyatı üzerine eğitim almaya başlamış. 1975 yılının yazında bir öğrenci programıyla Fransa'ya gittiğindeyse sinemaya yönelik ilgisi baş göstermiş. Çocukluğu Ohio'da B tipi filmler izleyerek geçen Jarmusch, Fransız Sinemateği sayesinde dünya sinemasını keşfetme olanağı bulmuş. Imamura, Ozu, Bresson, Dreyer gibi yönetmenler burada filmlerini izleme olanağı bulduklarından birkaçıymış. Paris'ten döndükten sonra yazmaya devam eden Jarmusch, yazdıklarının giderek sinemasal bir yön almaya başladığını fark etmiş. Daha sonra da soluğu sinema üzerine eğitim almak üzere New York Üniversitesi'nde almış. Herhangi bir sinema dene-

yimi olmamasına rağmen New York Üniversitesine kabul edilmesine şaşıran Jarınusch, çok geçmeden üniversitede öğretim görevlisi olarak çalışan Nicolas Ray'in asistanlığını yapmaya başlamış. 1980 yılındaysa Ray ve Wim Wenders'ın beraber yönettikleri "Lighting Over Water"ın setindeymiş.

Jarmusch ve Wenders arasındaki ilişki son derece önemli; çünkü Jarmusch, Wenders'ın bir sonraki filmi "Der Stand Der Dinge"de (Olayların Gidişi/1982) besteci olarak çalıştı. Daha sonraysa filmin prodüktörü Cnris Sievernich ve Wenders, Jarmusch'a arta kalan film stoğunu verdiler. Böylece "Stranger Than Paradise"ın çekimleri başlamış oldu.

Aslında çoğu kişi bu hikayeyi de göz önüne alarak "Stranger Than Paradise"ı Jarmusch'un ilk filmi zanneder. Halbuki yönetmenin 1980 tarihli, "Permanent Vacation" isimli bir uzun metrajı var. New York Üniversitesi'nde de, ABD'li dağıtımcılar arasında da rağbet görmeyen film, Avrupa'da belirli bir dağıtım olanağı bulmuş ve sınırlı bir ilgi görmüş. Zaten Wenders'ın prodüktörü Sievernich'i, elinde kalan fazla filmleri Jarmusch'a vermeye ikna eden şey "Permanent Vacation" olmuş.

Artık "Stranger Than Paradise"a dönebiliriz. Yönetmenin kafasında öncelikle bir kısa film projesi varmış. Elbette elindeki imkanların sınırlı olması sebebiyle Jarmusvh filmde arkadaşlarını oynatmaya karar vermiş. Yani kadro Jarmusch'un New York'un sanat çevresinden tanıdıkları arasından toparlanmış. Caz grubu Lounge Lizards'da (bizde de iki kez konser verdiler) saksafon çalan John Lurie, bir dönem baterist omarak Sonic Youth'da da çalmış Richard Edson ve Squat Tiyatro Grubu'nda yer alan Estzer Balint filmde oynamayı kabul etmişler. Böylece Jarmusch, elindeki filmleri kullanarak "The New World" adlı 30 dakikalık bir kısa film çekmiş. Daha sonraysa destek bulup, bu 30 dakikalık kısa filmi üç bölümden oluşan bir uzun metraja dönüştürmeye, adını da "Stranger Than Paradise" koymaya karar vermiş.

"Stranger Than Paradise"ın basit bir hikayesi var. Willie (John Lurie), New York'ta yaşayan bir macar göçmenidir. Budapeşte'de yaşayan kuzeni Eva (Estzer Balint), teyzeleri Lotte'nin (Cecilla Stark) yanında kalmak üzere Cleveland'a gelmektedir. Ancak Lotte teyze 10 günlüğüne hastaneye kaldırıldığı için, Eva'nın Wilie'nin evinden kalması gerekir. Willie bu durumdan pek hoşnut kalmaz. Çünkü Macaristan'daki ailesinin bir parçası olarak görmez kendisini. Yanında Macarca konuşlmasına tahammül edemez. Artık tam bir Amerikalıdır o. Gelişinden memnun

kalmadığı Eva'ya önceleri pek de konuksever davranmaz Willie. Arkadaşı Eddie'nin (Richard Edson) bile Eva'ya yakınlık göstermesine fırsat vermez. Ancak zamanla Eva'nın ,durağan hayatında uzun süredir olan en büyük değişiklik olduğunu algılar. Fakar artık Eva'nın Cleveland'a gitme zamanı gelmiştir. Eva'nın New York'tan ayrılışıyla ilk bölüm "Yeni Dünya "sona erer.

Filmin bir yıl sonrasında geçen ikinci bölümünde, Willie ve Eddie pokerde kazandıkları parayla bir değişiklik yapmaya karar verirler. Cleveland'a giderek ufak bir tatil yapacaklar, hem de Lotte teyze ve Eva'yı ziyaret edeceklerdir. Ancak Cleveland'a gittiklerinde mekan değişkliğinin de pek işe yaramadığını görürler. Eva da hayli monoton bir yaşam sürdürmektedir. Sanki nereye giderlerse gitsinler hayatın durağanlığı değişmeyecek gibidir. Willie ve Eddie. Cleveland'da pek uzun kalmazlar. Ancak yolda geri dönüp Eva'yı da yanlarına alarak Florida'ya gitmeye karar verirler. Üç kafadarın sahile doğru çıktıkları yolculuk, filmin üçüncü bölümü "Cennet"in başlangıcıdır.

Jim Jarmusch'un kendine özgü bir minimalizm anlayışı var. Daha önce de bahsettiğimiz gibi; Fransız sinemateğinde tanıştığı, minimalist sinemanın öncülerinden Robert Bresson ve Yasujiro Ozu tarzını etkilemiş yönetmenler. Ancak beraber çalışmış olduğu Wim Wenders'in ilk dönem filmlerindeki siyah beyaz görsel estetiği, yol filmi modeli ve kayıp bir kuşağa adanmış sineması kuşkusuz Jarmusch üzerinde daha etkili olmuş. Ancak bunlara ek olarak onun filmlerini eşsiz kılan bir unsur daha var; o da mizah anlayışı. "Stranger Than Paradise"ın hayli sınırlı film stoğuyla çekildiğini belirtmiştik. Jarmusch, bu soruna zekice bir çözüm bulmuş: tüm sahneleri kesintisiz planlar olarak çekmek. Filmde her bir sahne kendi içinde bölünmeden; hatta çoğunlukla tek bir açıdan, sabit kamera ile çekilmiş. Sahneler kurgulanırken ise, her birinin arasına bir kararma konulmuş. Görsel açıdan hedeflenen bu sadelik hem filmin gerçeklik ve samimiyet duygusunu güçlendiriyor, hem de filmdeki karekterlerin hayatında heyecan verici hiçbir şey olmaması durumunu somutlaştırıyor. Ancak Jarmusch ve görüntü yönetmeni Tom DiCillo (Sonraki yıllarda "Manik Depresif" ve "Gerçek Sarışın" gibi filmleri yönetti), yarattıkları mizansenlerle bu sadelikten eşsiz komedi anları yaratmayı becermişler. Filmdeki plan sekanslar bazen başlıbaşına bir epri kaynağı olabiliyor. Örneğin Eva ve onunla çıkmak isteyen arkadaşı Billy'e, Willie ve eddie'nin eşlik ettiği sineması sahnesi gibi. Veya Eva ve Willie'nin tele-

vizyonda bir futbol maçı izledikleri sahne... Kameranın hareketsizliği, izleyicinin diyaloglara veya oyuncuların hareketleri ve mimiklerine daha iyi odaklanmasına yol açıyor. Dolaysıyla Willie; Eva'ya "counterback" oyuncusunun görevini açıklamaya çalışırken elinde çevirdiği sigarasını yere düşürünce, izleyici de kahkayı koyuveriyor.

Bu tarz, filmin hem avantaj hem de dezavantajı. "Strabger Than Paradise"ı beğenlerinde beğenmeyenlerinde üzerinde durdukları nokta bu. Örneğin Leonard Maltin'e göre filmin en kötü yanı biraz yavaş olması. En iyi yönüyse orijinalliği ve son derece komik olması. Pauline Koel ise "Stranger Than Paradise"a hayran kalmak için, filmin minimalist tavrına pasif şekilde kapılıp beklentileri düşürmek gerektiği kanısında. Üzerindeki görüşlerin farklılığına rağmen, "Stranger Than Paradise" çoktan Amerikan sinemasının klasikleri arasındaki yerini almış bir film. Çektiği hemen her film son derece başarılı olan Jim Jarmusch'un, bir usta olarak anılmasının da kuşkusuz en büyük sebebi.

Jarmusch, günümüz sinemasındaki önemi tartışma götürmeyecek bir yönetmen. Yazdığı ve yönettiği filmlerinin orijinalliği dışında ilgi alanları, beraber çalıştığı insanlar ve dış görünümüyle de dikkat çeken bir sanatçı. Onun adını rahatlıkla David Lynch ve tim Burton ile beraber en özgün saç modeline sahip yönetmenler arasında sayabiliriz. Karışık ve dik saçlarıyla bir punk görünümüne sahip olan Jarmusch, 80'li yılların başında post-punk/new wave tarzı müzik yapan The Del-Byzanteens isimli bir grupta keyboard çalmakta e şarkı söylemekteymiş. "O yıllarda New York'ta herkesin bir grubu vardı. Fikir bir grupta çalmak için virtüöz olman gerekmediğiydi. Bu ruh teknik ustalığa sahip olmaktan daha önemliydi ve pek çok yönetmeni de etkiledi" demiş verdiği bir röportajda.

Müziğe filmlerinde her zaman önemli bir yer veren Jim Jarmusch; Tom Waits, John Lurie, Iggy Pop, Neil Young, Screamin' Jay Hawkins gibi müzisyenlerle de yakın dost. Bu isimleri müzikleriyle veya oyuncu olarak Jarmusch filmlerinde görmemiz olası. Scremin' Hawkins'in "I Put a Spell on You"sunun "Stranger Than Paradise" için son derece önemli bir motif olduğunu da hemen ekleyelim.

Filmin minimalist tavrı hiç kuşkusuz izleyiciyle olan ilişkisini de etkiliyor. Karakterlerinin yaptıkları doğrular ve yanlışlar Jarmusch'un pek umurunda değil. İzleyicisinin onlarla duygusal bir boyuttta buluşmasını pek istemiyor. Dolayısıyla onlara kızmanız da, onlar için sevinmeniz de

pek mümkün değil. Fakat insan karşı karşıya kaldığı sadeliğe ve gerçekçiliğe kendisini kaptırırsa, "Stranger Than Paradise"ı sevmekten kendisini alamıyor. Ne de olsa son derece doğal ve eğlenceli bir film bu; hayran kalmamak ne mümkün. Örneğin "Stranger Than Paradise" ile 1986 yılında Sinema Günleri'nde tanışmış izleyiciler, 1996 yılında Festival çerçevesinde düzenlenen Jim Jarmusch toplu gösterisinde bu filmi yeniden izleme imkanı ubldukları için bir hayli heyecanlıydılar. Filmle o yıl tanışmış genç kuşak da "Stranger Than Paradise"ı unutamadı. Uzun lafın kısası, tecrübeyle sabittir ki, "Stranger Than Paradise" insanın içine işleyen bir film. Uzun zamandır görmediğiniz bir dost, gibi izledikten sonra özlemeye başlıyorsunuz. Belirli bir zaman ve dönemin o kadar dışında ki; aradan geçen yıllara rağmen etkisinden de bir şey kaybetmiyor. Başka bir deyişle, filmi bugün ilk defa izleyecek kişiler de büyük çoğunlukla aynı şekilde etkileneceklerdir.

Yukarıda saydığımız özelliklerinin yanına şunu da ekleyebiliriz. "Stranger Than Paradise"ın gündelik hayattaki detayların üzerine eğilişi, sadeliği ve karakterlerinin yaşantılarının monotonluğu amerikan Rüyası kavramını yerle bir ediyor. Ayrıca Jiöm Jarmusch'un yol filmlerine, iletişimsizliğe ve kültür karmaşına dair takıntılarınıın ilk ev en güzel örneklerini yine bu filmde bulmak mümkün. 90'lı yılların ikinci yarısında Amerikan Bağımsız Sineması hemen herkesin gözdesi haline gelmişti. Ancak "Stranger Than Paradise"ı izlemeden, bu sinemaya hakim olmak pek mümkün değil.

Mayıs, 2002.

Stranger Than Paradise
Yönetmen: Jim Jarmusch
Oyuncular: John Lurie (Willie), Eszter Balint (Eva), Richard Edson (Eddie), Cecillia Stark (Teyze Lotte), Danny Rosen (Billy), Tom DiCillo (Havayolları Görevlisi).
1984, ABD/Batı Almanya yapımı ortak yapımı. 89 dakika.

Küçük Prens metroda

Gösterime girdiği dönemde tüm dünyada ses getiren ve büyük bir ticari başarıya ulaşan "SUBWAY" hem yönetmeni Luc Besson'un filmografisinde, hem de '80'li yılların sinemasında önemli bir yere sahip.

Dönüp yirmi yıl öncesine baktığımızda, kimilerimize '80'li yılların modası komik geliyor olabilir. İster büyüleyici deyin, isterseniz pespaye, dönemin stili (beğenmeyenler "ne stili, hangi stil?", gibi sorular yöneltebilirler ancak zevksizliğin bile bir tarz olduğunu hatırlatmak gerekiyor) ciddi şekilde öne çıkardığını kabul etmeniz gerek. İmajın inanılmaz şekilde ön planda olduğu, sanatın görsel ve işitsel medyayla iyiden iyiye bir elden hareket etmeye başladığı bir dönemden bahsediyoruz ne de olsa. Günümüz için video klip estetiği göze batmayan ve doğal bir şey iken, MTV'nin yeni açıldığı dönemleri bir düşünün. Diğer yandan postmodern kavramı yavaş yavaş gündelik hayata nüfuz etmeye başlıyor, "dalga" yeni akımların ve türlerin isimlendirilmesinde ilk başvurulan kelime oluyor. Örneğin punktan yoğun şekilde etkilenen ancak daha duygusal ve synthesizer ağırlıklı bir tarzda karar kılan anglo-sakson gruplar, post-punk şemsiyesi altında kendilerine "new wave" gibi bir isim bulurlarken, Almanlar punkı pop ile birleştirdikleri müzik türüne "Neue Deutsche Welle" (Yeni Alman Dalgası) demeyi uygun görüyorlar. Elbette sinemada da benzer bir arayış söz konusu. Kimi İngiliz yönetmenler hızlı kurgu ve yoğun müzik kullanımından destek alan filmleriyle okyanusun diğer yakasına kapağı atarlarken, Fransızların da geri kalmaya niyetleri yok. Seksenli yılların başında ortaya çıkan bir grup genç Fransız yönetmen, Amerikan sinemasından ödünç aldıkları kimi unsurlarla yeni bir tarz geliştirmeye çalışıyorlar. Müzik videolarını anımsatan bir görsel yapının (tıpkı dönemin gözde İngiliz yönetmenleri gibi hızlı kurgu ve yoğun müzik kullanımı dikkat çekiyor), teknik ustalığın, gösterişli setlerin ve kos-

tümlerin ön plana çıktıkları, diğer yandan anlatılan hikâyelerin çoğunlukla gerçekçilikten uzak düştükleri bu filmler, farklı türleri birleştirmeleri ve kolaja benzer halleriyle de postmodern sinemanın ilk örnekleri arasındaydılar. Jean-Jacques Beineix (1981 yapımı filmi "Diva"nın bu akımın fitilini ateşlediğini söylemek yanlış olmaz), Leos Carax ve elbette Luc Besson bu yeni kuşak Fransız yönetmenlerin ilk akla gelenleriydi. Peki bu yeni tarza ne isim verilecekti? Kimileri Fransızca ve İngilizceyi harmanlayıp, "cinéma du look" diye bir isim uydurdular. Daha yaygın olarak benimsenen ise "La nouvelle Nouvelle Vague", yani "Yeni Yeni Dalga" oldu.

Luc Besson'un ikinci uzun metrajı olan 1985 yapımı "Metro" (Subway) sadece bu akımın değil, aynı zamanda '80'ler sinemasının köşe taşı filmlerinden birisi. Aradan geçen yaklaşık yirmi yıla rağmen, hâlâ aynı heyecanla ve keyifle izlenebiliyor. Diğer yandan başka bir dönemde çekilmesi pek mümkün olmayan, âdeta seksenlerden kalma bir zaman kapsülü. Akımın genel özelliklerinden bahsederken saydıklarımıza bakarsanız, filmin anlattığı hikâyenin pek mantıklı ve akıl kârı olmamasını da kabul edebilirsiniz. Fred (Christopher Lambert), davet edildiği bir partide evin altını üstüne getirdikten sonra bulduğu ilk arabaya atlayıp kaçar. Niyeti evin hanımı Héléna'yı (Isabelle Adjani) etkilemek, onu tekrar görebilmek için bir yol bulmaktır. Kendisini takip eden arabalardan kaçarken, soluğu Paris metrosunda alır. Evden yürüttüğü bazı evrakları iade etmek içinse Héléna'ya randevu verir. Bu olayı takip eden günlerde Fred metronun göz önünde olmayan alanlarında ilginç tiplerle karşılaşır. Bir yandan polisten kaçar, diğer yandansa tekrar buluşmak için yeni oyunlar bulduğu Héléna ile aşk yaşar.

"Metro"nun görsel yapısına baktığınızda ilk dikkat çeken şeylerden birisi prodüksiyon tasarımı ve sanat yönetimi. Gerçek mekânlarda çekilmiş olan film, metronun gündelik keşmekeşinden çeşitli kapılarla ayrılan, kendine has bir dünya yaratmayı beceriyor. Marcel Carné filmleri için tasarladığı setlerle sinema tarihine geçmiş Alexandre Trauner ile çalışan Besson, böylece gerçek ve fantastik arasında seyreden bir atmosfer yaratmayı beceriyor. Yönetmenle daha önce "Son Savaşçı"da (Le Dernier combat), daha sonraysa "Derinlik Sarhoşluğu"nda (Le Grand bleu) çalışmış Carlo Varinİ'nin geniş ekran sinematografisiyse nefes kesici güzellikte. Paris sokaklarında bir araba takibi sahnesiyle açılan, daha sonraysa kapalı mekânda karakterlerine sık sık kaçıp ko-

valamaca oynatan film, kurgunun da desteğiyle ustalıkla kotarılmış aksiyon sahneleri barındırıyor.

Aksiyon bir yana, karakterlerinin yer yer fazlasıyla soğukkanlı halleri, ifadesiz suratları ve garip tepkileriyle kendine has bir mizah duygusu yakalayan film (örneğin Adjani'nin kocasıyla katıldığı akşam yemeği sahnesi gibi) baştan sona son derece eğlenceli. Elbette, diğer tüm Besson filmlerinde olduğu gibi, sistemle uyuş(a)mayan karakterlerle yaşanan özdeşleşme hissi beraberinde belirli bir duygusallık da getiriyor. Tıpkı "Derinlik Sarhoşluğu"nun Jacques Mayol'ü veya "Nikita"nın serserilikten tetikçiliğe terfi eden başkarakteri gibi, Fred de toplumun dışında bir tip. Besson, ne bu karakterleri fazla derinleştirmeyi, ne de filmlerinde fazla entelektüel bir boyut yakalamayı seviyor. Yaklaşımının yüzeysel olduğunu söyleyebiliriz ama söz konusu filmlerde seyircinin karakterlerle empati kurabilmesi için yarattığı alan gözden kaçacak gibi değil.

Besson'un bu yüzeysel yaklaşımının, sonraki yıllarda yapımcılığını üstlendiği ticari aksiyon filmlerinde iyice tatsız bir hal aldığını biliyoruz. Fakat "Metro" yönetmenin Fransızların aşırı kuralcı havasını da kırmaya çalıştığı (orijinal isminin İngilizce olmasından, açılışındaki alıntılara -"Olmak yapmaktır" Sokrat, "Yapmak olmaktır" Sartre, "Do be do be do" Sinatra- kadar), zamanında ülkenin entelektüellerini çileden çıkartmış bir film. Besson'un filmografisinin '90'lı yıllar sonrasındaki elemanlarının bu anlamda başarılı olduklarını söyleyemeyiz. Ancak "Metro" gerek doğru zamanda çekilmiş olmasıyla, gerekse naifliğiyle başarıya ulaşıyor. Saçma olduğunu reddedemeyeceğimiz gibi, etkileyiciliğini de göz ardı edemeyeceğimiz bir film özetle.

Ancak her şey bir yana, "Metro" tipik bir New Wave filmi. Lambert'in akla Antoine de Saint-Exupéry'nin "Küçük Prensi"ni getiren, sarı ve diken diken saçları, Adjani'nin bir sahnede seyircinin kendisinden geçmesine neden olan Mohawk benzeri saç modeli (o başka bir Kızılderili halkının adıyla anmayı ve Iroquois demeyi tercih ediyor), parlak kostümleri, old school diyebileceğimiz, dönemin rap müziğinin etkisini taşıyan funky soundtrack'i ile o yılların modasını ve ruhunu bütünüyle seyirciye geçiriyor. Sadece bir ticari başarı olmakla kalmamasının, bunca yıldır zevkle izlenen bir kült filme dönüşmesinin sırrı da burada yatıyor.

Yıllar önce ülkemizde de "Yeraltı" adıyla gösterime girmiş olan

film, sonraki yıllarda video piyasası ve televizyon sayesinde pek çok seyirciye ulaşmıştı. Gerek bir döneme damgasını vurmuş eğilimleri görmek, gerekse keyifli vakit geçirmek için "Metro"yu gönül rahatlığıyla arşivinize katabilirsiniz.

Aralık, 2004.

Subway
Yönetmen: Luc Besson.
Oyuncular: Christopher Lambert (Fred), Isabelle Adjani (Hélèna), Richard Bohringer (Çiçekçi), Michel Galabru (Komser Gesberg), Jean-Hugues Anglade (Patenci), Jean-Pierre Bacri (Müfettiş Batman), Jean-Claude Lecas (Robin), Jean Reno (Baterist), Eric Serra (Enrico, basçı).
1985 Fransa yapımı, 104 dakika.

İçinizi titreten bir atmosfer

Her ne kadar genellikle ciddiye alınmasa da korku sineması, nice başyapıt ve önemli yönetmen armağan etmiştir sinema dünyasına. Kült bir korku filmi yönetmeni olarak "ciddi" ve entelektüel çevrelerde pek yüz bulamayan Dario Argento da bu yönetmenlerden biri; 1977 yapımı filmi "Suspiria" ise sadece onun filmografisinde değil korku filmi tarihinde de önemli yere sahip bir başyapıt.

Korku filmleriyle ilgili yapılan soruşturmalarda genellikle Stanley Kubrick'in "The Shining"i ya da William Friedkin'in "Şeytan"ı üst sıraları işgal ederler. "Halloween", "Sapık", "Jaws" gibi diğer klasikler de onları takip eder çoğunlukla. Bu tarz listelerin çok değil biraz daha alt sıralarına baktığınızdaysa hiçbir zaman atlanmayan bir İtalyan filmi dikkatinizi çekebilir: "Suspiria". En iyi korku filmleri listelerinde veya korku filmlerine dair araştırmalarda daima yer verilerek korku sinemasının önemli filmlerinden biri olduğu teslim edilse de, "Suspiria"nın herkes tarafından sevilen bir film olduğunu söylemek zor. Bundaki en önemli etken de Argento'nun her zevke hitap etmeyecek tarzı ve filmin hassas mideleri zorlayacak kanlı sahneleri olsa gerek. Fakat Argento'yu kült yönetmen, "Suspiria"yı bir kült film yapan özellikler de yine bunlar.

Meraklısı için Argento gerçek bir stil ustası. Ancak "görselliğin hikayenin önüne geçtiği" bir stil onunki. Hikayenin neredeyse önemini yitirdiği; hatta mantık hatalarının, öyküdeki boşlukların, zayıf diyalogların sanki ilgimizi tamamen görsel yapıya kaydırmamızı talep edercesine yoğun olarak peş peşe geldiği bir tarz. Kısacası Argento izleyiciyi korkutma ve anlatım dilini zenginleştirme konusundaki tüm maharetini görsel yapı üzerinden gerçekleştiriyor. Bu arayışta başarılı olduğu da bence ka-

çınılmaz bir gerçek. İşte "Suspiria" bu arayışın, Argento'nun kendine has sinemasının en kapsamlı örneklerinden birisi, hatta birincisi.

Her ne kadar hikayenin Argento filmlerinde fazla bir önem taşımadığını söylemiş olsak da, yine de "Suspiria"yı tanıtma işine hikayeden girelim. Amerikalı bir dans öğrencisi olan Suzy Bannion dans eğitimine Avrupa'nın en saygıdeğer bale akademilerinden birisinde devam etmeye karar verir ve "bir gün saat 9'da Kennedy Havaalanı'ndan uçağa binerek New York'tan ayrılır ve saat 22.40'da Almanya'ya varır". Suzy'yi Almanya'da korkunç bir fırtına karşılar. Zar zor bulduğu bir taksiyle kayıt olduğu dans akademisine gittiğinde ise garip olaylar devam eder. Aniden kapıdan fırlayan korku içerisindeki genç kız bir şeyler söyler. Fırtına nedeniyle kızın dediğini anlayamayan Suzy, okula girmek için kapıdaki diafon aracılığıyla görevliyle konuşmaya çalışır; ancak görevli onu tanımadığını söyleyerek Suzy'yi okula almaz.

Bu andan sonra, Suzy'nin kapıda rastladığı genç kızı bekleyen korkunç sona tanıklık ederiz. Okuldan kaçıp bir arkadaşının evine sığınan bu genç kızın önce vücudu delik deşik edilir, sonra da cesedi binanın tavanındaki vitraylardan aşağı sarkıtılır. Ertesi gün okula gelen Suzy kapıda rastladığı kızın adının Pat olduğunu ve öldürüldüğünü öğrenir. Bunu takip eden günlerde ise esrarengiz ve korkunç olaylar Suzy'nin peşini bırakmaz. Koridorlarda hipnotize edici ışıklar saçan bir kristali parlatan hademe, tavandan dökülen kurtlar, art arda gelen cinayetler bunlardan bazılarıdır. Bu arada okulda Suzy'nin yanındaki odada kalan Sara tüm bu garipliklerin sebebinin okulun müdiresi olduğunu iddia eder ve onu bu gizi çözmeye ikna etmeye çalışır.

Görsellikle yaratılan korku

Aslında "Suspiria"nın hikayesi insana yeniyetmelerin birbirini korkutmak için ev partilerinde veya kamplarda anlattıkları öyküleri anımsatıyor. Olabildiğince ürkütücü olması için çok uğraşılmış ve bu arada ipin ucu kaçırılıp saçmalamaya başlanmış gibi... Ama daha önce de söylediğimiz gibi, bir Argento filminde hikayennin saçma olmasının ne mahzuru olabilir ki? Dario Argento, partneri Daria Nicolodi ile beraber Thomas De Quincey'nin "Suspiria de Profundis" kitabından uyarladığı (jenerikte bu bilgi yer almıyor) senaryoya harcadığı zamanın belli ki iki üç katını teknik ekiple beraber görsel yapıya harcamış. Açıkcası çok da iyi etmiş. "Suspiria" bir görenin bir daha kolay kolay unutamayacağı bir gör-

sel şölen.

Öncelikle Giuseppe Bassan'ın sanat yönetimindeki başarısı insanı büyülüyor. Gerek filmin başında Pat'in katledildiği bina, gerekse dans akademisi değme gotik korku filmlerine taş çıkartacak bir set tasarımı sunuyor izleyiciye. Vitraylarla kaplı tavanlar, dar koridorlar, ince uzun kapılar, merdivenler, yüksek tavanlar arasında geçen bu modern korku filmi, atmosferi ile izleyicisini hemen içine çekiyor. Bir de bunun üzerine Luciano Tovoli'nin insana soluk aldırmayan görüntü yönetimi, Argento'nun da katılımı ile Goblin grubunun bestelediği orijinal müzik (ki rahatlıkla bir korku filmi için bestelenmiş en ürkütücü müzik olduğu söylenebilir) ve tüm filme damgasını vuran ışık kullanımı eklenince hayatınızda bir film izlerken geçirebileceğiniz en ürkütücü 97 dakikaya giriş yapıyorsunuz. Öyle ki; filmin öyküsüne burun kıvıran, hiçbir korku filminde korkmam diyen en soğukkanlı izleyiciler dahi daha jenerik akmaya başladığında (müzik sağolsun) oturma pozisyonlarını değiştirdiklerini ve avuç içlerinin terlemeye başladığını fark edebilirler. Bu durumun finalde karşılarına çıkacak "Suspiria'yı izlediniz" yazısına kadar devam etmesine engel olmaları da bir hayli zor.

"Suspiria", atmosferi ile belki gotik filmleri andırıyor ancak bağlantılı olduğu tek korku alt türü bu değil. Argento'nun kariyerinin başında çektiği filmler gibi giallo tarzına sokmak da mümkün "Suspiria"yı. Giallo, İtalyancada ucuz cinayet romanı anlamına geliyor. Bu yazın tarzının sinemadaki karşılığı da yine aynı ismi taşıyor. Bu tarzın öncülerinden olan Mario Bava'ya çok şey borçlu olan Argento, bizi bir dans akademisinde geçen gizemli seri cinayetlerin içine sokarak çokça haşır neşir olduğu giallo türüne bir kez daha kucak açıyor. Aynı zamanda polisiye örgüyü yer yer bir kenara bırakarak, yine Bava'nın 1971 yılında çektiği "Reazione a catena" ile ilk örneklerinden birisini verdiği slasher (insanların birbiri ardına katledildiği filmlere verilen ad) türüne de yaklaşıyor.

Ama Arrgento'nun "Suspiria" vasıtasıyla aralarında gezintiye çıktığı korku alt türleri bu kadarla sınırlı değil. Filmin sonunu açıklamadan şöyle diyelim ki; Argento fantastik korkuya da göz kırpmadan edemiyor.

Ancak bunca alt tür arasından filme en çok hakim olan muhakkak ki gore. 60'lı yılların sonunda George A. Romero'nun "Yaşayan Ölülerin Gecesi" filmiyle iyice yerleşmeye başlayan (her ne kadar bu film günümüz standartlarında pek gore sayılamayacak olsa da) ve kanlı sahnelerin perdede detaylı olarak gösterilmesine dayanan bu tür, modern korku

filmlerinin de fitilini ateşlemişti. "Suspiria" da insanı dumura uğratacak derecede ince tasarlanmış cinayet sahneleri ile gerek gore sinemasının, gerekse modern korkunun en başarılı örneklerinden birisi olarak zihinlerde yer ediyor.

Argento filmlerindeki cinayetlerden bahis açılmışken, kadınların bu filmlerdeki konumlarından bahsetmemek olmaz. Dario Argento filmlerinde hiç acımadan güzel kadınların organlarının parçalanışını, vücutlarının delik deşik edilişini veya uğradıkları işkenceleri, tecavüzleri göstermekten çekinmiyor. Bu konuda konuşmaktan pek hoşlanmasa da bir seferinde "Kadınlardan hoşlanıyorum. Özellikle de güzel olanlarından. Eğer yüzleri ve vücutları güzelse, bir erkeğin öldürülmesini izlemektense onların öldürülüşünü izlemeyi tercih ederim. Bu sözlerimi açıklamak, onların doğruluğunu ispat etmek zorunda değilim ve bu konuda kimin ne düşündüğü, bu konuyu nasıl yorumladığı da umurumda değil. Bu konudaki görüşlerimi dile getirdiğimde röportajları terk eden gazeteciler oldu" demiş. Haliyle filmlerindeki bu yaklaşım ve bu sözler kendisinin sık sık kadın düşmanı olarak algılanmasına sebep oluyor. Halbuki Argento'nun ilgi alanları düşünüldüğünde kendisini bir kadın düşmanı olarak değil bilakis kadınlara ve onların varlığına hayranlık duyan biri olarak görmek mümkün. "Suspiria" da yönetmenin bu saplantısının bir başka göstergesi. Özellikle de Eva Axen'in delik deşik edilişini veya Stefania Casini'nin içine düştüğü tellerin arasında gırtlağının kesilişini unutmak imkansız. Elbette filmlerinde gözüken siyah eldivenli katil elinin genelde Argento'ya ait olduğunu da belirtmek gerekir ancak yönetmenimizin gerçek hayatta tutkulu bir hayvansever ve vejeteryan olduğunu da unutmadan.

Tamamlanmamış bir üçleme

Birçok alt türü biraraya getiren saf bir korku filmi olmasının yanında içerdiği yoğun görsel lezzet "Suspiria"yı özel ve ilginç bir sinemasal deneyim haline getiriyor. Son derece özenli ve önemli bir yönetmen olan Argento'yu (kendisini "şiddetin Verdi'si" veya 70'li yıllarda "yeni Hitchcock" olarak nitelendirenler vardı) tanımak için de yerinde bir seçim olduğu söylenebilir. Tabii Argento'nun başyapıtının "Profondo Rosso" veya "Tenebre" olduğunu düşünenlerin bulunduğunu da belirtmekte yarar var. Yönetmenin 1980 yılında ustası Mario Bava ile ortak çektiği, "Suspiria" ile başlayan (ve hala tamamlanmamış olan) "Üç Ana" üçlemesi-

nin ikinci bölümü "Inferno" ise ne yazık ki bu filmlerin başarısına ulaşamadı. Her ne kadar yönetmenin sadık takipçilerine yoğun zevk veren birçok sahne ve her korku filmi fanatiğinin düşleyeceği bir ortaklık barındırsa da "Inferno" ticari ve eleştirel anlamda "Suspiria"nın başarısına ulaşamadı.

Özellikle son dönemde çektiği filmler pek beğenilmiyor ama Dario Argento'nun tüm filmlerinde meraklısının hoşuna gidecek pek çok öğe ve kendi filmlerine yaptığı göndermelerle karşılaşmak mümkün. Örneğin ilk filminin adına ("L'Uccello dalle piume di cristallo"/"Kristal Tüylü Kuş") "Suspiria"nın finalindeki bibloyla yaptığı ufak gönderme ve 1985 yapımı "Phenomena"nın neredeyse baştan aşağı "Suspiria"yı referans alması gibi.

Kült film meraklıları ve korku filmi fanatiklerinin kayıtsız kalmaması gereken bu benzersiz yapıtı uygun atmosferde (çıt ses olmayan karanlık bir ortamda) izlediğinizde tüyleriniz ürperecektir mutlaka.

Mart, 2001.

Suspiria
Yönetmen: Yapımcı: Claudio Argento, Salvatore Argento.
Oyuncular: Jessica Harper (Suzy Bannion), Stefania Casini (Sara), Flavio Bucci (Daniel), Miguel Bosé (Mark), Barbara Magnolfi (Olga), Susanna Javicoli (Sonia), Eva Axén (Patty 'Pat' Hingle), Rudolf Schündler (Prof. Milius), Udo Kier (Dr. Frank Mandel), Alida Valli (Miss Tanner), Joan Bennett (Madame Blanc).
1977, İtalyan yapımı, 97 dakika.

Karnınız açken izlemeyin!

Yıllar önce ülkemizde de gösterime girmiş ve ilgi görmüş olan Juzo Itami'nin filmi, yemek ve cinsellik üzerinden fetişizmi ele alan, son derece eğlenceli bir seyirlik. Özellikle Uzak Doğu yemeklerine meraklı izleyicileri bir dönem kendisine esir etmiş olan bu ilginç filmi keşfetmenizde yarar var.

Filmleri izlerken bizlere sunulmayan, kameranın kaydettiklerinin ötesinde bir gerçeklik de var elbette. Kayda geçilmeden önce tüm bir mizansenin oluşturulması, seyirciye gösterilecek olan düzenin hazırlanması bunun en önemli parçası. Juzo Itami'nin "Tampopo"su bu anlamda esprili bir sahneyle açılıyor ve neredeyse filmin bütününe yayılacak bir farkındalık hissini anlatımının temel parçaları arasına yerleştiriyor. Önce yavaş yavaş dolmaya başlayan bir sinema salonu görüyoruz. Daha sonra ön sıralara, yakuza olması muhtemel zengin bir adam ve sevgilisi yerleşiyorlar. Birden kadraja giren garsonlar çiftin önüne eksiksiz bir masa donatıyorlar. Bu sırada adam "Demek sizler de bir film izleyeceksiniz", diye söz başlayarak bizlerle konuşmaya girişiyor. Kısa zaman sonra kendimizi salondaki izleyicilerle aynı filmi seyrederken buluyoruz.

Söz konusu film, kendisine kocasından yadigar kalmış ufak restoranı işletmeye çalışan Tampopo (Nobuko Miyamato) ve hayatına giren bir grup erkeğin hikâyesini konu almakta. Yağmurlu bir havada yol almakta olan Goro (Tsutomu Yamazaki) ve Gun (Ken Watanabe), ka-

rınları acıkınca gördükleri ilk restorana kendilerini atarlar. Böylece yolları Tampopo ile kesişmiş olur. Restoranda çıkan bir kavga sonrasında bu sevimli dulla daha da yakınlaşırlar. Tampopo iyi niyetli ve gayretli bir aşçıdır. Ancak pişirdiği "noodle"lar (artık bizde de yaygın bir isim ama illa Türkçe bir karşılık bulmak gerekirse erişte veya şehriye diyebiliriz) bir türlü tam kıvama gelmemektedir. Goro, Tampopo'ya iyi noodle pişirmeyi öğretmeyi bir görev olarak üstlenir ve topladığı uzman bir ekiple eğitime başlar.

Itami'nin temelde anlattığı hikâye bu olsa bile, Tampopo ve Goro'nun yaşadıklarını sık sık yan öykülerle bölüyor. Kesme yoluyla değil, genellikle aynı kamera hareketi içerisinde başka karakterlerin peşine düşerken, onları "iris out" ile dışarıda bırakarak tekrar esas hikâyesine dönüyor. Bu filmin temelde söylemeye çalıştığını destekleyen bir tercih, zira Itami "Tampopo" ile tam anlamıyla bir kültürel karmaşadan dem vuruyor ve buradan kendine has bir mizah duygusu çıkartıyor.

Aslında "Tampopo"nun merkez noktasındaki kavramlar derdi olan kültürel karmaşaya pabuç bırakmayacak kadar gelenekseller. Hele ki Japonlar için. Yemek ve seksin bir elden gittikleri, benzer takıntıların şekil verdiği fetiş unsurları olarak öne çıktıkları bir film karşımızdaki. Yazının girişinde de bahsettiğimiz düzen kurma, hem cinsellik hem de yemek eylemi açısından filmde yer alıyorlar. Masa başına her oturuş veya her cinsel birleşme, âdeta bir set oluştururcasına itinalı şekilde "inşa ediliyor". Set benzetmesini kullanmamız da boşuna değil, zira Itami yemek ve cinsellikten yola çıkıp, sinemanın fetiş boyutuna da uzanıyor. Bir süre sonra yemek yeme eylemi başlı başına bir hazza dönüşüyor, hatta sevişme eylemlerine eşlik ediyor. Diğer yandan Tampopo, filmin bir sahnesinde rakibi olan aşçıyı ufak bir delikten gözetliyor, sanki başka insanların sevişmesini izleyen bir röntgenci gibi.

Tekrar filmin kültürel boyutuna dönersek, Japonların adını andığımız iki konuda da gayet gelenksel takıldıklarını aşağı yukarı biliyoruz. Fakat "Tampopo"da Fransız mutfağına özenerek (Tampopo'nun yenilenmiş restoranına ve başına geçirdiği aşçı şapkasına dikkat) Çin yemeği pişiren aşçılar görmek mümkün. Diğer yandan yağmurlu havada kamyonuyla kasabaya damlayan ve başından şapkasını eksik etmeyen Goro da tipik bir western figürü, atının üzerinde mekânsız şekilde dolaşan ve gittiği her yere yabancı olan kovboyların bir uzantısı. Hazır

filmde western türünün etkisinden bahsetmişken, belki de "Tampopo"yu spagetti western türüne cevaben çekilmiş bir "noodle western" olarak da görebiliriz. Western türüyle Japonların samuray filmleri arasındaki ortak noktalarsa bizleri tekrar bahsettiğimiz kültürel karmaşanın ortasına bırakıyorlar.

Esasında Itami filminde Batı kültürünün etkisiyle sıkışmış Japonları anlatıyor. Araya yerleştirdiği yan hikâyelerden "iris out" yoluyla Tampopo'ya dönmesinin nedeni de belli ki bu. Yıllar boyunca Batı tarafından belirli şekillerde algılanmış ve uzaylı muamelesi görmüş Japonlar, bu filmle Batı'ya kendilerince bakıyorlar. Sinemasından geleneklerine değin Batı, Doğu'nun algı süzgecinden geçerek filme yansıyor. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, filmin kendine has mizah duygusu da tam buradan besleniyor. Goro karakteri başlı başına bir espri kaynağıyken, örneğin bir sahnede boğazına yemek kaçan bir adamın elektrikli süpürge yardımıyla kurtulmasını izliyoruz. Başka bir sahnedeyse zerafet dersi veren bir Japon öğretmen, öğrencilerine nasıl spagetti yeneceğini anlatmaya çalışıyor ancak dersi aynı restoranda gürültülü şekilde yemek yiyen bir Batılı nedeniyle bölünüyor. Itami tüm bu sahneleri mizah duygusunu güçlendirecek bir yönetmenlik anlayışıyla peliküle aktarıyor. Çerçevelerinden oyuncu yönetimine, kostüm tasarımlarından müzik kullanımına kadar abartının sınırlarında dolaşan, keskin bir parodi dozu hakim filme.

'80'li yılların ikinci yarısında ABD ve Avrupa'da büyük ilgi gören film, ülkemizde de ilk olarak İstanbul Film Festivali aracılığıyla seyirciyle buluşmuş, 1992 yılındaysa vizyona girmişti. O dönemde adından epey bahsettiren ve üzerine pek çok yazı yazılan "Tampopo" gerek özgünlüğü, gerekse mizah duygusuyla büyük beğeni toplamıştı. Çoğu kişi için filmin giderek bir fetişe dönüşmesi ve tekrar tekrar izlenmesinde elbette ritüel niteliğine sahip yemek pişirme ve yeme sahnelerinin de etkisi vardı. "Tampopo"dan yemek tarifi çıkartmaya çalışan veya bu filmin etkisiyle Uzak Doğu restoranlarının yolunu tutanların az olmadığını söylersek, filmin seyirci üzerindeki etkisine de dikkat çekmiş oluruz herhalde.

Çeşitli sinemasal ve kültürel göndermelerin, ayrıca farklı anlatım tarzlarının içiçe geçtikleri "Tampopo", hâlâ özgünlüğünü koruyan ve seyirciyi yirmi yıl öncesine benzer şekilde etkileyebilen bir film. Yakın

tarihli iki örnekle, Quentin Tarantino'nun "Kill Bill"i ve Sofia Coppola'nın "Lost in Translation"ı ile beraber ele alınmasının ilginç sonuçlar vereceği de kesin. Özellikle Doğuya ait kimi rollerin Batılılar üzerine geçirildiği "Kill Bill" ile "Tampopo" arasında tersine işleyen bir akrabalık ilişkisi yakalamak söz konusu olabilir. Fakat uyarmamız lazım, bir eleştirmenin belirttiği gibi "'Tampopo' seyirciyi aç ve azgın hale sokan bir film". Dolayısıyla önleminizi baştan almanızda fayda var.

Mart, 2005.

Tampopo
Yönetmen: Juzo Itami.
Oyuncular: Tsutomu Yamazaki(Goro), Nobuko Miyamato (Tampopo), Ken Watanabe (Gun), Kôji Yakusho (Beyaz takım elbiseli adam), Rikiya Yasuoka (Pisuken), Yoshi Kato (Noodle ustası), Kinzoh Sakura (Shohei), Fukumi Kuroda (Takım elbiseli adamın sevgilisi).
1985, Japonya yapımı, 114 dakika.

"Kurmaca" belgesel

Seksenli yıllarda bir nevi şehir efsanesiyken son 10 yıl içerisinde sinema tarihinin en iyi komedileri arasında kendisine sarsılmaz bir yer edinen, özellikle Anglosakson eleştirmenlerin yere göğe koyamadıkları bir film. Hayranları ise çoğunlukla sadece filme değil, belgeselini izlediğimiz gruba da bayılıyorlar.

Şov dünyasında yükseliş kadar düşüşler de çabuk olur denir. Başı dertten kurtulmayan, "kaybeden" tanımlamasını birebir karşılayan ve pek zeki sayılamayacak elemanlardan kurulu bir müzik grubu düşünün. Tahmin edebileceğiniz gibi bu vasıflara sahip bir grubun ne şöhret basamaklarını hızla çıkması ne de çıktığı yerde uzun süre kalması mümkün. "This Is Spinal Tap" böylesi bir "heavy metal efsanesi"nin, dünyanın en gürültülü müziğini yapma iddiasındaki Spinal Tap'in Amerika turnesi esnasında çekilmiş bir belgesel, desek de inanmayın...

"This Is Spinal Tap" gelmiş geçmiş en meşhur "mockumentary"lerden birisi. Hemen açıklayalım; İngilizcedeki "mock" (dalga geçmek, taklit etmek, sahte gibi anlamları var) ve "documentary" (belgesel) kelimelerinin biraraya gelmesiyle oluşmuş bir tanımlama bu. Toparlamak gerekirse, gerçekle alakası olmayan, güldürme amaçlı, kurmaca belgesel anlamına geliyor. Yani gerçekte Spinal Tap diye bir grup yok. Film boyunca izlediğimiz her şey, Rob Reiner, Christopher

Guest, Michael McKean ve Harry Shearer'ın yazdığı senaryodan ibaret. Bu arada, her ne kadar ortada bir senaryo varsa bile filmdeki diyalogların çoğu doğaçlama yoluyla ortaya çıkmış.

Aslında her şey, adlarını az önce andığımız dört kafadara, bir senaryo yazmaları için 10 bin dolar verilmesiyle başlıyor. Onlar ise bu para ile kafalarındaki filmin, yani "This Is Spinal Tap"in 20 dakikalık bir versiyonunu çekiyorlar. Tamamen doğaçlama tekniği ile çekilen bu demo kaset yapımcıların ilgisini cezbediyor ve filme yeşil ışık yakılıyor. O dönemde Rob Reiner tanınmış bir yönetmen değil (zaten "This Is Spinal Tap" yönettiği ilk film), sadece babası Carl Reiner'ın kimi filmlerinde ve bazı televizyon dizilerinde oynamışlığı, bir de yine televizyon dünyasında senarist ve prodüktör olarak ufak bir geçmişi var. Dolayısıyla filmin açılışında bizzat kamera karşısına geçip, kendisini Marty DiBergi olarak tanıtmasının da bir mahsuru yok.

Evet, "This Is Spinal Tap" yönetmen Marty DiBergi'nin yaptığı bir sunuş konuşmasıyla açılıyor. Kendisi, yıllar önce dinleyip hayran kaldığı İngiliz heavy metal grubu Spinal Tap'den bahsediyor ve onların Amerika'da çıktığı turne esnasında bir belgesel çekmeye karar verdiğini açıklıyor. Bu andan itibaren de izleyici garip bir dünyanın içine çekiliyor. Garip, çünkü Spinal Tap gerçek olamayacak kadar absürd bir grup. Kuruluşundan bu yana sayısız eleman değiştirmiş, düzenli aralıklarla davulcularını akıl almaz kazalara (sahnede patlamak, çim biçerken ölmek, başkasının kusmuğunda boğulmak gibi) kurban vermiş, seksi ile seksist arasındaki farkı bile bilmeyen, sahne şovlarında yakası aksiliklerden kurtulmayan bir grup söz konusu olan. Hele ibresi 11'e kadar çıkan bir amfileri var ki, ne siz sorun ne biz söyleyelim.

Ancak bir yandan da Spinal Tap ile ilgili her şey fazlasıyla tanıdık. En azından rock tarihi ile ucundan kıyısından alakalı kişiler için. Film boyunca gerçek hayattaki kimi müzik gruplarının yaşadıklarından tanıdık olaylarla karşılaştıkça, niye olmasın, diyor ve yavaş yavaş Spinal Tap'in varlığını kabullenmeye başlıyorsunuz. Grubun yaptığı müzik, giyim kuşamı ve İngiliz olması bile akla pek çok isim getiriyor. Ancak filmde daha açık göndermeler de mevcut. Örneğin solistin her şeye maydonoz olan kız arkadaşı, açıkça bir Yoko Ono parodisi. Film boyunca tartışılan albüm kapağı ise Whitesnake'in "Lovehunter" isimli albümünün kapağından esinlenerek üretilmiş. Sahnede bir faciaya se-

bep olan "Stonehenge" performansı ise benzer bir sorun yaşamış Black Sabbath'a açık bir gönderme.

Ancak bunların da ötesinde, "This Is Spinal Tap" rock dünyası ile ilgili bildiğimiz hemen her şeyi içeriyor ve bu da gerçekçiliğini son ana kadar korumasında etkili oluyor. Her türlü yıldız şımarıklığı, envai çeşit kapris (sandviç ekmekleri üzerine bir diyalog var ki, akıllara zarar) odalardan eksik olmayan groupie'ler, kavgalar, grup içi gerilimler, hepsi mevcut filmde. Dolayısıyla Spinal Tap'in gerçek olması mı daha komik, yoksa olmaması mı karar veremiyorsunuz. Başka bir deyişle filmde uydurma bir grubun bize gerçek diye yutturulmasına da hayran kalabilirsiniz, bu uydurma grup üzerinden rock camiasının iç yüzünün hallaç pamuğu gibi atılmasına da.

İşin bir diğer ilginç yönü, bu film ertesinde Spinal Tap'in kendine hayranlar kazanması ve ister istemez gerçeğe dönüşmesi. Reiner ile beraber filmin fikir babaları olan ve aynı zamanda grubun elemanlarını canlandıran Christopher Guest, Michael McKean ve Harry Shearer daha sonra Spinal Tap adı altında albüm yapmış, hatta turneye bile çıkmış bulunuyorlar. Hayranları da, ne yalan söyleyelim, Blair Cadısı'nın gerçek olduğuna inananlardan daha tutkulular.

Rob Reiner bu filmle yaptığı parlak çıkışın ardından, '80'li yıllar boyunca klasikleşecek başka filmlere ("Stand By Me", "The Princess Bride", "When Harry Met Sally..." gibi) imza attı ve Hollywood'da söz sahibi bir yönetmene dönüştü. Spinal Tap elemanları ise bazen ortak, bazen birbirlerinden bağımsız işlerde yer alarak kariyerlerine devam ettiler. Michael McKean çeşitli komedilerde oynadıktan sonra, "Saturday Night Live" kadrosuna dahil oldu. Harry Shearer'ı ise çoğu kişi "The Simpsons"daki seslendirmeleri ile tanıyor. Christopher Guest ise yönettiği "mockumentary" tarzı filmlerle dikkat çekti: "Waiting for Guffman", "Best in Show" veya "A Mighty Wind" gibi.

Çoğunlukla sinema tarihinin en iyi komedileri arasında kabul gören ve kendi hayran kitlesini yaratmanın ötesinde eleştirmenlerden de büyük destek görmüş "This Is Spinal Tap" gerçekten benzersiz bir film. İsterseniz bir belgesel olarak algılayın, isterseniz kurmaca bir komedi veya bir parodi. Her seferinde varacağınız sonuç, son derece eğlenceli ve zekice bir film olduğu. Kalabalık gruplar halinde defalarca izlenebilecek, diyalogları rahatlıkla ezberlenip yeri geldiğinde alıntıla-

nabilecek "This Is Spinal Tap", hiç çekinmeden arşivinize katabileceğiniz bir film. Hele ki rock müzikle aranız iyiyse alacağınız keyfin bir kat daha artacağı kesin.

Haziran, 2003.

This is Spinal Tap
Yönetmen: Rob Reiner.
Oyuncular: Rob Reiner(Marty DiBergi), Michael McKean (David St. Hubbins), Christopher Guest (Nigel Tufnel), Harry Shearer (Derek Smalls), David Kaff (Viv Savage), R.J. Parnell (Mick Shrimpton), Tony Hendra (Ian Faith), June Chadwick (Jeanine Pettibone), Fran Drescher (Bobbi Flekman), Paul Shaffer (Artie Fufkin).
1984, ABD yapımı, 82 dakika.

İstanbul'da lezbiyen bir vampir

Belki Jesus Franco ismi pek çoğunuza bir şey ifade etmeyecektir. Ancak bu nevi şahsına münhasır yönetmenin azımsanmayacak kadar fazla fanatiği de mevcut. Konu edeceğimiz film, bu kitlenin arasına karışmak için ideal bir başlangıç olabilir; her ne kadar her zevke hitap etmiyorsa da...

Vampirizm olgusunun erotik boyutu genelde vampir filmlerinde ıskalanmamıştır. Örneğin Murnau'nun "Nosferatu"sunda Greta Schröder, Nosferatu yaklaşırken elini göğsüne götürdüğünde, Catherine Deneuve "The Hunger"da Susan Sarandon'ı baştan çıkardığında veya Gary Oldman "Bram Stoker's Dracula"da Winona Ryder'a göğsünde açtığı yaradan kanını sunduğunda bu sahneleri kesinlikle yadırgamayız. Boyna geçen dişler, kan, ölümsüzlük gibi temaları cinsellik ve erotizmle bağdaştırmakta çok da zorlanmaz zihnimiz. Elbette vampirizm olgusunun bu erotik yönünün sexploitation (sex ve exploitation-sömürü, istismar- kelimelerinin birleşiminden oluşan, cinsel sömürü anlamına gelen bir alt-tür başlığı) filmlerinin ilgisinden kaçması pek mümkün değildi. Türün ustalarından Jesus Franco'nun "Vampyros Lesbos"u erotik vampir filmleri arasında önemli bir yere sahip olan, son derece enteresan bir iş. Soledad Miranda'nın canlandırdığı Üsküdarlı Nadine'in Dracula'nın mirasçıları arasında kendine has bir yer tuttuğu da karşı konulamaz bir gerçek. Hazır cümleyi böyle bağlamışken filmin çeşitli isimlerinden birinin de "Erbin des Dracula" (Dracula'nın Varisi) olduğunu belirtip, filmin konusuna geçelim...

Bir-iki cümle önce yanlış okumadınız, evet "Vampyros Lesbos"un vampiri Karpatlar'da değil, Üsküdar'da ikamet ediyor. Film de İstanbul'da geçiyor. Bram Stoker'ın romanı Dracula'ya bağlantılı olarak dü-

şünürsek; bu filmde hem Jonathan Harker'ın hem de Mina'nın görevini tek bir karakter üstleniyor, Lisa Westinghouse. Kendisi -neden olduğu bilinmez- Simpson & Simpson isimli bir firmanın Türkiye temsilciliğinde çalışmaktadır. Her yabancı kadın gibi o da ülkemiz erkeklerine dayanamamış ve kendisine Ömer adında bir sevgili edinmiş, İstanbul Hilton'da yaşayıp gitmektedir. Ancak her gece aynı kadın rüyalarına girmekte ve onun defalarca orgazm olmasına sebep olmaktadır. Günlerden bir gün bu kadın Lisa'nın karşısına bir gece kulübünde erotik bir gösteri yaparken çıkar. Sahnedeki kadının üzerindeki giysileri yavaş yavaş çıkartarak bir mankene giydirmesinden oluşan şov hipnotize edici etkisi yanında Lisa'ya rahatsız edici düşlerini de hatırlattığı için onu feci şekilde huzursuz eder. Bu kadın, Kontes Nadine Carody'dir. Çok geçmeden şirketten Lisa'ya Kontes Carody'nin Büyükada'daki evine gidip mirası ile ilgili görüşmesini isteyen bir not gelir.

Lisa kendisini bekleyen tehlikelerden habersiz vapura binip yola düşer. Önce kontesin evine gitmeden bir gece konaklamak zorunda kaldığı Plaj Oteli'nde Mehmet (filmin yönetmeni Jesus Franco canlandırıyor) adında bir sapığa ve onun işlediği bir cinayete rast gelir. Daha sonra da Kontes Carody'nin evine vardığında kontes tarafından "Hadi beraber yüzelim. Aaaa? Yanında mayo yok mu? Ne olacak canım, şunun şurasında ikimiz de kadın değil miyiz. Hadi soyun!" tarzı ucuz bir numarayla baştan çıkartılır. Artık Kont Dracula'nın tüm mal varlığını bırakmış olduğu bu seksi vampirin etkisi altındadır. Ancak beraber geçirilen bir gecenin ardından Lisa yalnız uyanır ve alt kata indiğinde havuzda Kontes Carody'nin cesediyle karşılaşır. Bunun üzerine Lisa bayılır ve biz de eski bir ahşap evle karşı karşıya kalırız. Bu yapının akıl hastanesi olarak hizmet veren bir özel klinik olduğu iddia edilir; ama İstanbul Hilton'un plaja bakan odaları olmadığını bilen bizler bunu da yutmayız.

Baygın bir halde bulunan Lisa, Doktor Seward'ın kliniğine yatırılmıştır. Bram Stoker'ın "Dracula"sını tekrar hatırlarsak, bu bağlamda bir nevi Profesör Helsing olan -ki Helsing'in asistanının adı da Seward'dır- Doktor Seward'ın kliniğinde elbette Renfield'i temsil edecek bir karakter de mevcuttur. Kontese şiddetli şekilde aşık olan Agra, sürekli isteri krizleri geçirmekte ve Kontes'in gelip kendisini alacağını iddia etmektedir. Sevgilisi Ömer tarafından bulunan ve klinikten çıkartılan Lisa bir türlü normale dönemez. Cesedini görmüş olduğu Kontes sanki ölmemiş gibi sürekli ona seslenmekte ve onu çağırmaktadır. Bir gün kalkıp ken-

disini çağıran sesi takip eden Lisa hem Kontes'i hem de belasını bulur. Kontes, Lisa'yı ısırarak onu bir vampir yapar.

Evet yaklaşık olarak beşte üçünü detaylı olarak anlatmaya çalıştığım "Vampyros Lesbos"un konusu aşağı yukarı böyle. Biraz karışık ve mantıksız gözükebilir; ancak bilen bilir ki B tipi filmleri esas çekici kılan da budur. Esprili bir dille aktarmaya çalıştığım filmin çiğ ve basit yönleri ise kesinlikle eksileri değil, bilakis artıları. Öncelikle İstanbul meselesine değinecek olursak; "Vampyros Lesbos" İstanbul'da geçtiği gibi, kısmen İstanbul'da çekilmiş bir film. Yönetmenin ise İstanbul'da çektiği ilk film değil. Jesus Franco daha önce 1966'da "Residencia para espías" (Golden Horn/Haliç), 1969'da "Die Folterkammer des Dr. Fu Man Chu" (Dr. Fu Man Chu'nun İşkence Odası) ve yine 1969'da "Paroxismus" (Venus in Furs/Kürklü Venüs) filmlerini de kısmen İstanbul'da çekmişti. Bu filmlerden "Residencia para espías"ın çekimlerinde İstanbul'da Jesus Franco ile çalışan ünlü sinema yazarı Giovanni Scognamillo ile görüştüğümde bana Franco'nun çoğunlukla stok çekim yaptığını belirtti. Scognamillo'nun anlattığına göre, Franco son derece yoğun bir tempoyla İstanbul'da dolaşıp genel çekimler yapıyor ve bunları stoklayıp daha sonra filminde kullanıyormuş. Zaten "Vampyros Lesbos"da da İstanbul Hilton'ın odalarının bir plaja baktığını söylemiştik. Bu durumda Franco'nun "Vampyros Lesbos"da da aynı yönteme başvurduğu aşikar oluyor.

"Vampyros Lesbos"u ilginç kılan bir diğer unsur ise alışılmadık görsel tarzı. Bu filmde de Jesus Franco'nun filmlerine hakim olan ağır tempo mevcut. Hani insanın içinden neredeyse sanat filmi çeken bir auteur muamelesi yapmak geliyor ona. Aslında şaka bir yana Franco hiç de boş bir yönetmen değil. Kendisi Orson Welles'in az bilinen filmlerinden "Campanadas a medianoche"de (Falstaff/1965) ikinci birim yönetmenliği yapmış. Üstelik Franco'nun Welles ile olan ilişkisi sadece bu kadarla sınırlı değil; ustanın bitiremediği "Don Quixote"yi (1992) tamamlamak görevi de Franco'ya düşmüş. Zaten Scognamillo, Franco'nun istediği zaman gayet iyi işler çıkartabilecek son derece yetenekli ve birikimi olan bir yönetmen olduğunu belirtiyor. Ancak B tipi filmlere ve pornografiye olan tutkusunun daha baskın çıktığı bir gerçek. Ayrıca o kadar yoğun üreten bir yönetmen ki (1957'den bu yana yönetmenlik yapan 65 yaşındaki Jesus Franco'nun bugüne kadar yönettiği 167 film var), bu kadar fazla filmin arasında her filmin aynı kalitede olmasını beklemek zor.

Jesus Franco'nun sinemasını ve "Vampyros Lesbos"u anlamak bakımından önemli bir diğer unsur da yönetmenin çizgi roman merakı olabilir. Tekrar Scognamillo'nun Franco ile ilgili anılarına kulak verirsek; İstanbul'da çekim yaptıkları dönemde Jesus Franco her gün Haşet Kitabevi'ne gider ve gördüğü tüm çizgi romanları toplarmış. Kitabevinden çıkar çıkmaz da etrafındaki insanları hiç umursamadan sokağın ortasına oturur, aldığı çizgi romanları etrafına yayar ve okumaya başlarmış. Zaten "Vampyros Lesbos"da da bir nevi yetişkin çizgi romanı havası hissetmemek imkansız. Filmin karakterlerinin ve öykünün sanki çok yoğun bir "öncesi" var gibi. Ayrıca filmin görsel yapısı da çizgi romanvari kitsch bir hava taşıyor. Yoğun şekilde karşımıza gelen çıplak kadın bedenleri sanki çizilmiş gibi son derece estetik şekilde sergilenirken, 60'ların sonu ve 70'lerin başına tam da denk düşen bir çeşit psychodelic hava taşıyan renk curcunası da gözlerimizi esir alıyor. Örneğin vampir filmlerinin değişmez rengi kırmızı sadece kan olarak değil pek çok objede, boyunlara sarılan eşarplarda, hatta zaman zaman iç mekan ışıklandırmalarında da karşımıza çıkıyor. Franco'nun filmde sık sık kullandığı zoomlar ve yamuk çerçeveler ise son yılların uzakdoğu mamülü dövüş filmlerine rahmet okutacak cinsten.

Elbette "Vampyros Lesbos" ve Jesus Franco söz konusu olunca müzikten de bahsetmek lazım. Filmin orijinal müziği gerçekten müthiş. Her ne kadar jenerikte adı geçmese de Jesus Franco da filmin müziklerine katkıda bulunmuş durumda. Manfred Hubler ve Siegfried Schwab ile beraber bestelediği müzik etnik müzikten, free jazz'e, rock'tan endüstriyel müziğe uzanan garip bir birleşim. Yani, tam da "Vampyros Lesbos"a gidecek tarzda tınılar. Özellikle Kontes Carody'nin gece klübünde striptiz yaptığı sahnelerde müzik neredeyse hipnotize edici bir etki yaratıyor. Zaten Franco müzikle son derece içli dışlı bir yönetmen. Pek çok filminin müziğini de kendisi yapıyor. Scognamillo da Franco'nun çok iyi bir caz piyanisti olduğunu belirtiyor. İstanbul'da kaldığı dönemde her gece Hilton Oteli'ne gider, programın bitmesini bekler ve ortalık boşaldıktan sonra jam yapmaya başlarmış. Ertesi gün erken kalkılacağı, sabah çekim olması gibi unsurları hiç takmadan sabahın üçüne dördüne kadar çalarmış.

Franco'nun bu kadar ilginç yönlere sahip bir yaratıcı olması filmlerini de karşı konulmaz kılıyor; en azından kült film meraklıları için. "Vampyros Lesbos"u klasik yapan özellikler de bunlar. Hem erotik film-

ler, hem de vampir filmleri arasında kendisine haklı olarak yer edinmiş bir film. Ama hiç kuşkusuz "Vampyros Lesbos"un en ilgi çeken tarafı deneysel çabaları ve yer yer "sembolik" anlatımı. Ancak sembolik kelimesini özellikle tırnak içerisinde kullanmak gerek. Lisa ve Kontes Carody'nin birbirine yakınlaştığı anlarda gördüğümüz akrebin veya gökyüzündeki uçurtma görüntülerinin ne anlattığını sadece Jesus Franco biliyor olsa gerek.

Sonuç olarak henüz izlememiş olan kült film tutkunlarının mutlaka görmesi gereken bir film "Vampyros Lesbos". Farklı bir sinemasal deneyim yaşamaya hevesli sinemaseverler de bu ilginç yönetmen ve onun belki de en iyi filmiyle tanışmalı.

NOT: Zaman ayırıp Jesus Franco ile ilgili anılarını bana anlatan Giovanni Scognamillo'ya çok teşekkürler.

Şubat, 2001.

Vampyros Lesbos
Yönetmen: Jesus Franco (Franco Manera takma ismiyle)
Oyuncular: Soledad Miranda (Susann Korda takma adıyla) (Kontes Nadine Carody), Ewa Strömberg (Lisa Westinghouse), Dennis Price (Doktor Alwin Seward), Victor Feldman (Ömer), Paul Müller (Doktor Steiner), Heidrun Kussin (Agra), Michael Berling (Doktor Seward'ın asistanı), Jesus Franco (Mehmet) -Jenerikte adı geçmiyor-, José Martínez Blanco (Morpho).
1970, İspanya/Batı Almanya ortak yapımı, 89 dakika.

Bilinçdışında geçen film

Günümüz sinemasının en özgün yönetmenlerinden David Cronenberg'in ünlü filmi, kimilerine göre postmodern bir başyapıt, kimilerine göreyse itici bir korku filmi... Kesin olan tek şey, benzersizliği ve şaşırtıcılığı tartışma götürmeyecek bir modern sinema örneği olduğu.

David Cronenberg bir dahi mi, yoksa sinemayı kendi takıntıları ve fetişlerine hizmet eden hastalıklı bir kişilik mi? Kuşkusuz iki görüşü savunanlar da var. Kaldı ki iki görüşün haklı yönleri de var. Filmleri önemli festivallere davet edilse de genellikle sınırlı bir hayran kitlesinin takdirini kazanıyorlar ve Cronenberg kült yönetmen kimliğini korumaya devam ediyor. Elbette tam tersi bir durumdan da sözedebiliriz. Yani Cronenberg'in ısrarla sınırlı bir kitleye hitap eden filmler çektiğini ama yaratıcılığı ve yeteneği karşısında, onu sevmeyenlerin bile ona karşı ilgisiz kalamadığı bir usta olduğunu...

1943 doğumlu, Kanadalı yönetmen kariyerine düşük bütçeli korku filmleriyle başlamıştı. Sinemasının bu ilk dönem ürünleri David Cronenberg'in tipik takıntıları ve temalarını barındırmaktaydı ancak daha sonraki filmlerinin düşünsel yapısından uzaktı. "Videodrome" ise yönetmenin sinemasının daha farklı bir düzlemde ele alınmasını sağlayabilecek, politik bir alegoriydi. Dolayısıyla "Videodrome"un Cronenberg'in filmografisinde bir dönüm noktası, bir anahtar film olduğunu söylemek mümkün. Film, küçük bir televizyon kanalının yöneticilerinden olan Max Renn'in (James Woods) içine çekildiği gerçek ve hayal arasındaki garip macerayı konu alıyor. Renn'in yöneticilerinden olduğu kanal seks ve şiddet içerikli yayınlarla izleyici çekmeye çalışmaktadır. Ancak kanalın yöneticileri yeni bir şeylerin arayışı içindedir. Önüne gelen erotik veya soft porno içerikli programları fazlasıyla naif bulan Renn, daha sert bir şeylerin peşindedir. Tam da bu dönemde yanında çalışan teknisyen-

lerden Harlan (Peter Dvorsky), uydu aracılığıyla yayın yapan bir korsan program keşfeder. Videodrome adındaki bu program işkence ve tecavüz görüntüleri içermektedir. Renn tam da aradığı şey olduğunu düşündüğü bu korsan yayının peşinde düşer. Harlan şifresini kırarak çözdüğü Videodrome yayınlarını kaydederek Renn için kasetler hazırlar.

Bu arada Renn katıldığı bir televizyon programında Nicki Brand (Debbie Harry) ile tanışır. Bir radyo programı hazırlayıp sunan Nicki ile Renn kısa zamanda yakınlaşırlar. Renn'in evindeki Videodrome kasetlerini beraber seyretmelerinin arkasından, ilişkileri sadomazoşist bir yön alır. Nicki'nin Videodrome'da yeralmak istediğini ve seçmelere katılacağını söylemesi fazla uzun sürmez.

Videodrome'un kaynağını merak eden Renn kimi bağlantılarını kullanarak bir isim elde etmeye çalışır. Araştırmaları sonucunda ulaştığı kişi Brian O'Blivion (Jack Creley) olur. Ancak Profesör O'Blivion ile sadece video kaset aracılığıyla görüşmesi mümkündür. Renn evine gelen kasedi izlediğinde, Videodrome'un halkı manipüle etmek için hazırlanan gizli bir proje olduğunu öğrenir. Bu projenin yaratıcılarından olan O'Blivion, zamanla Videodrome'un tehlikelerini fark etmiş ancak ortakları tarafından öldürülerek susturulmuştur. Fakat Profesör O'Blivion yaşarken doldurduğu sayısız video kaset sayesinde insanlarla iletişim kurmayı sürdürebilmektedir. Elbette Renn'in böylesi bir projeye burnunu sokması gözden kaçmaz. Bir gözlük şirketini paravan olarak kullanan Videodrome yöneticileri onunla iletişime geçerler. Çeşitli halüsinasyonlar görmeye başlayan Renn görüşmeyi kabul eder. Çok geçmeden gördüğü hayallerin sebebinin Videodrome yayınlarının içerdiği bir sinyal olduğunu anlar.

Filmi öncelikle önemli kılan medya ve televizyon üzerine söyledikleri. Sakın yanlış anlaşılmasın, filmin seks ve şiddetin medyadaki yeri konusunda etik bir tartışmaya girmeye niyeti yok. Cronenberg'in asıl ilgilendiği, televizyonun bilinçaltına etkisi ve sistem tarafından bireyi yönlendirmek için nasıl kullanılabileceği. "Videodrome"da Max Renn karakterinin bilincinin ele geçirilmesi için kullanılan, filme adını veren yayınların içerdiği sinyaller öyküye fantastik bir boyut katıyor olabilir. Ancak televizyonda rast geldiğimiz en sıradan programların bile sayısız görsel kod taşıdığını ve bunların bilinçaltımıza ne şekilde nüfuz ettiğini bir düşünün. Dolayısıyla "Videodrome" gerçek hayattan beslenen fanteziyle, bir modern çağ kabusu yaratıyor.

Benzer bir yaklaşımı "Videodrome" öncesinde, daha gerçeğe yakın bir tarzla, Sidney Lumet'nin "Şebeke"sinde (Network) gördüğümüzü söyleyebiliriz. Özellikle Max Renn'in zamanla bir teröriste dönüştürülmesi iki filmi birbirine son derece yakın kılıyor. Ancak "Videodrome" daha keskin ve daha sert bir tavır taşımakta. Hatta filmin televizyonun zaman içerisinde kazanacağı güç hakkında bir öngörü olduğunu bile söyleyebiliriz. Örneğin, kendisinden sonra çekilmiş "The Truman Show" veya "Requiem for a Dream"de "Videodrome" etkisi görmemek imkansız. Televizyonun bireyin gerçeklik algısını yıkma tehlikesi üzerine gidişi, özellikle Aronofsky'nin filmine ciddi şekilde esin kaynağı olmuş. Bunun yanında "Videodrome" görüntü ve görsel hafızayı kullanış şekli açısından da sinema tarihinde bir ilk olarak kabul edilebilir. Hatırlarsanız, David Lynch'in "Kayıp Otoban"ıveya Kathryn Bigelow'un "Tuhaf Günler"i de bilinçaltına itilen kimi görsel kodları benzer bir anlayışla beyazperdeye yansıtıyorlardı.

Filme, bu tavrın taşıdığı politik boyut açısından baktığımızda etraflı bir sistem eleştirisiyle karşılaşıyoruz. Her ne kadar Videodrome yeraltı kaynaklı, gizli bir proje olsa da sahip olduğu güç akla çok daha fazlasını getiriyor. Kendine kurban olarak Max Renn gibi bir televizyon yöneticisini seçmesi de tesadüf değil. Günümüzde de sık sık örneklerine tanık olduğumuz, bilinçli veya bilinçsiz toplu beyin yıkama projelerinin bir örneği filmdeki. Videodrome projesinin bir gözlük şirketini paravan olarak kullanması da anlamlı bir tercih. Ne de olsa bu projenin ardındakiler, bireyin zihnine görüntüler yardımıyla ulaşıyorlar.

"Videodrome"un geçtiği dönemin gerçekliği içine taşıdığı fantastik veya bilimkurgusal boyut, filme postmodernist bir yaklaşım da katıyor. Örneğin hemen açılış sahnesindeki, televizyon ekranını aracı olarak kullanan uyandırma mesajını ele alalım. Bunun başlangıçta bir tasarım olduğunu düşünebiliriz. Ancak bir video kayıt cihazı ve sonrasında kullanılacak bir oynatıcı vasıtasıyla gerçekleşmesi son derece mümkün bir tasarım sözkonusu olan. Filmin oyuncu kadrosunda Deborah Harry'nin yer alması da bu yaklaşımı destekliyor. Harry dönemin popüler pop/punk grubu Blondie'nin solisti. Bir nevi erken dönem, post punk sosuna bulanmış Madonna. Popüler kültür için vazgeçilmez bir ikon... Harry'nin filmde canlandırdığı Nicki karakteri de, Max Renn'in zihnine ulaşmakta kullanılan benzer bir görsel malzeme. Dolayısıyla Harry'nin filmde canlandırdığı karakterin, gerçek hayattaki kimliğinin biraz üst

modeli olduğunu söyleyebiliriz. Filmde şimdiki zaman ve geleceğin, gerçek ve fantezinin kesişiminde üstlendiği rol de gün gibi ortada.Tüm bunlar bir yana, "Videodrome"u bir Cronenberg filmi olarak esas unutulmaz kılan teknoloji ve insan vücudunu birarada kullanışı.

Bu yönetmenin ilk dönem filmlerinden "Kuduz"da, daha sonra çektiği "Sinek"te veya J.G. Ballard uyarlaması "Crash"te tekrar tekrar üzerine gittiği bir takıntısı. Hatta "Teknoloji insan vücudu üzerine yapılandığına göre benim köklere geri dönmem de kaçınılmaz" diyor kendisi. Filmde Max Renn'in yayınlardan kendisine ulaşan sinyallerin etkisine girişi, karakterin vücudunun bir video oynatıcıya dönüşmesiyle destekleniyor. Nefes alıp veren, kanayan, hatta patlatıldığında ekranından dışarı bağırsaklar saçılan televizyonu da unutmamak lazım.

Cronenberg'in mekanik veya dijital objelerle insan vücudunu birarayа getirişi başka bir takıntısını. bedenin çift cinsiyetliliğini de destekliyor. Max Renn'in karnında açılan yarık, düpedüz bir vajina. Tıpkı "Kuduz"da Marilyn Chambers'ın koltuk altında çıkan organizmanın bir penis olması gibi. Bedenin deformasyonu ve üzerindeki her bir kıvrımın, delik ve çıkıntının taşıdığı cinsel anlamlar Cronenberg'i yoğun şekilde ilgilendiriyor. Filmlerinde özel efekt ve tasarımlar vasıtasıyla bedene yeni cinsel organlar kazandırıyor. Bu bazen Rosanna Arquette'in bacağındaki yara oluyor, bazen de "eXistenZ"deki podlar veya aynı filmde karakterlerin bellerinde taşıdıkları ve bilgisayar oyununa bağlanmaktan daha fazla bir anlam taşıyan (ikinci bir anüs) "girişler".

Laf "eXistenZ"e gelmişken, "Videodrome" ve "eXistenZ"in Cronenberg filmografisinde neredeyse birbirini tamamlayan iki film olduğunu söylemek mümkün. Öncelikle "Videodrome"un esas ilgi alanı televizyon olsa da filmin bilgisayar kültürüne ve -o dönemde fazla gelişmemiş olan- bilgisayar oyunu mantığına fazlasıyla yakın durduğunu belirtmek gerek. Ayrıca "eXistenZ"deki oyunun, "Videodrome"daki yayınlara benzer bir amaç taşıdığı da gözden kaçacak gibi değil. Max Renn'in eliyle bütünleşen silahın, "eXistenZ"deki organik tabancaya esin kaynağı olduğu da açık.

Filmin fantastik ve bilimkurgusal boyutundan söz etmişken, Rick Baker'ın makyaj ve özel efekt tasarımlarının başarısını anmamak da olmaz. Aradan geçen yaklaşık yirmi yıla rağmen, "Videodrome" izleyiciyi şaşırtmayı ve şok etmeyi hâlâ başarıyorsa bunda Baker'ın katkısı son derece büyük. Döneminin ilerisinde bir başarıya sahip olan özel efektler

Cronenberg hayranlarını zevkten dört köşe edebilecekken, kimi izleyicilerde kusma isteği de uyandırabilir.

Filmin andığımız tüm özellikleri bir yana, "Videodrome" ile ilgili başka bir şaşırtıcı şey filmin izleyici üzerindeki etkisi. Tıpkı filmdeki korsan yayınların taşıdığı sinyaller gibi, "Videodrome"un görsel yapısı da izleyiciyi uzun süre esir alıyor. Tanıklık ettiğiniz işkence ve şiddet sahnelerini, filmdeki kimi görsel imgeleri uzun süre aklınızdan atamıyorsunuz. Ülkemizde video döneminde ("Ekrandaki Dehşet" adıyla piyasaya sürülmüştü) veya '90'ların ilk yarısındaki televizyon gösteriminde izlemiş olanların çoğunda benzer bir etki bırakmıştı. Bir noktadan sonra kontrolden çıkan hikayesini tam olarak hatırlayamasa bile gördüğü çoğu sahneyi unutmamış pek çok kişi var.

Filmin hikayesinin sonlara doğru kontrolden çıkışı, filmi beğenmeyenlerin itiraz ettiği bir nokta. Ancak "Videodrome"un gerçeklikten çok bilinçdışında geçen bir film olduğu gözönüne alınırsa bu geçersiz bir yergi oluyor. Cronenberg'in bu filmde kullandığı hikaye yapısını, ünlü yazar William S. Burroughs'ın metinlerine benzetenler de var. Filmin ve yazarın metinlerinin, bağımlılık ve paranoya etkisiyle bilinçakışına dönüşmesi bu çıkarımı haklı kılıyor. Cronenberg'in Burroughs'a yönelik hayranlığını ve yazarın "Naked Lunch"ını sinemaya uyarlamış olduğunu da ekleyelim.

Sonuç olarak "Videodrome" tipik bir Cronenberg filmi. Hatta kimilerine göre yönetmenin en iyi işi. Bu saptama, her zevke hitap eden bir film olmadığı gerçeğini vurgulamamızı da zorunlu kılıyor. Hâlâ görmemiş Cronenberg hayranları varsa kaçırdıkları çok şey var. Yönetmenle henüz tanışmamış olanlar içinse doğru bir başlangıç olabilir.

Kasım, 2002.

Videodrome
Yönetmen: David Cronenberg. Yapımcı: Claude Héroux.
Oyuncular: James Woods (Max Renn), Sonja Smits (Bianca O'Blivion), Debbie Harry (Nicki Brand), Peter Dvorsky (Harlan), Les Carlson (Barry Convex), Jack Creley (Brian O'Blivion), Lynne Gorman (Masha), Julie Khaner (Bridey).
1983, Kanada/ABD ortak yapımı, 89 dakika.

Temel İçgüdü'nün Flamancası

Ünlü yönetmen Paul Verhoeven'ın sanat sinemasıyla popülerlik arasında garip bir çizgide yer alan, her biri son derece başarılı olmuş Hollanda döneminin en kayda değer örneklerinden birisi... Sayısız referansla zenginleşen bu oyunbaz filmin, sinemaseverlere epey keyifli dakikalar vaat ettiğini belirtmek gerek.

Onüç yıl sonra "Temel İçgüdü" yeniden gündemde. Bir yandan 2006 Mart'ında gösterime girmesi beklenen devam filmiyle ilgili bilgilerin kesinleşmesi, diğer yandan DVD'sinin geçtiğimiz aylarda ülkemizde de satışa sunulması nedeniyle. Yönetmen Paul Verhoeven ise merakla beklenen yeni filmi "Zwartboek"in çekimlerine başlamak üzere. Evet, filmin isminden de anlayacağınız üzere, yönetmen uzunca bir Hollywood macerası ertesinde tekrar ana vatanı Hollanda'ya dönüyor. Durum böyleyken, bu sayfalarda kendisinin ilk döneminden bir filme yer vermek de gayet yerinde gözüküyor. Üstelik "Temel İçgüdü" ile sıkı sıkıya bağ içerisinde olan bir filmine. Nasıl mı? Ufak bir girizgâh ertesinde hep beraber görelim isterseniz.

Öncelikle Verhoeven'ın Hollanda dönemi nedir, onu bir açıklamak gerek. Yönetmenin bu döneme ait filmlerinde üç aşağı beş yukarı aynı isimlere denk gelmek mümkün; senarist olarak Gerard Soeteman, yapımcı olarak Rob Houwer, görüntü yönetmeni olarak ya Jan de Bont ya da Jost Vacano, oyuncu olaraksa Rutger Hauer'in başı çektiği ve Jeroen Krabbé, Renée Soutendijk gibi isimlerin de birden fazla kez katıldıkları bir grup söz konusu. Prodüksiyon olarak gayet iddialı ve düzgün, ayrıca seks ve şiddeti sergilemek konusunda da pek çekimser davranmayan

(öyle ki, Verhoeven'ın sonraları ABD'de çektiği ve epey tartışma yaratmış işleri bunların yanında hafif kalır) bu filmler, önce birer yerel hite dönüşmeyi, daha sonraysa tüm bir ekibin adını ülke sınırları dışına taşımayı becermişler. Zaten Verhoeven başta olmak üzere, adını andığımız diğer kişilerin de sonraları uluslararası arenada kendilerine yer bulmaları büyük ölçüde bu filmlerin eseri. Provokatif ve etkileyici bu filmler dizisinin son halkası ise "Dördüncü Adam" veya orijinal ismiyle "De Vierde man".

Bir roman uyarlaması olan "Dördüncü Adam", sinema tarihinde denk gelebileceğiniz en oyunbaz, en sinsi filmlerden birisi. Her şeyden önce, ünlü bir Hollandalı yazar olan Gerard Reve'nin romanından uyarlandığını ve bir yazar olan baş karakterinin adının da Gerard Reve olduğunu belirtmek gerekiyor. Bu romandan kalma bir espri mi, yoksa senarist Soeteman ve Verhoeven'ın planladıkları bir oyun mu, bilmiyoruz. Zira Reve'nin romanını okumuş değiliz. Ancak bu durum "Dördüncü Adam"ın temalarına cuk oturuyor. Filmin hikâyesine geçmek gerekirse; Gerard Reve (Jeroen Krabbé) katolik ve eşcinsel bir yazardır. Belki alkol sorununun da etkisiyle sık sık hayaller kurmakta, bu hayaller ise kendisinin yaratıcılığına ve yazacağı romanların temalarına katkıda bulunmaktadır. Gerçek ve hayal arasında gidip gelen Reve, inançlı olmak ve günah işlemek arasında da zikzaklar çizer. Kendisinin de belirttiği gibi; "hayal olan bir şeyi yeterince fazla anlattığında inanılır kılmakta" ve "gerçeği yalan söylemektedir", ta ki "bir şeyin gerçekten olup olmadığına dair bilgisini yitirinceye değin". Reve'nin bu garip alışkanlığı ve zengin hayal gücü, Vlissingen'de bir konuşma yapmak üzere yola çıktığında tekrar harekete geçer. Tren yolculuğu boyunca gördüğü hemen her objeyi, her insanı bir sembol gibi görmeye ve bu şekilde algılamaya başlar.

Vlissingen'deki konferans sona erdiğinde Reve, hayranı olan Christine'den (Renée Soutendijk) evinde kalmak üzere bir teklif alır. Saat geç olduğu için Amsterdam'a giden son treni kaçıran ve otelde kalmak istemeyen yazar, kadının önerisini kabul eder. Ölen kocasından kalma bir güzellik salonunu tek başına işleten Christine'nin deniz kıyısındaki evinde önce biraz cilveleşir, sonra da soluğu yatakta alırlar. Kadın hayranı tarafından baştan çıkartılan eşcinsel yazarımız, başta biraz zorlansa da onunla beraber olur. Gece ise Christine tarafından hadım edildiğine dair bir kâbus görür. Ertesi günü evine dönmeden önce Christine'nin Köln'de çalışan sevgilisi Herman'ın (Thom Hoffman) bir fotoğrafına

denk gelir. Genç erkeği arzulayan Reve, tekrar ufak bir oyuna kapı açar. Vlissingen'deki ziyaretini uzatarak, şehre geri döndüğünde Herman'ı elde etmeyi kafaya koyar. Ancak zamanla Christine'nin baştan çıkarttığı ve sonra evlendiği erkekleri öldüren bir "kara dul" olduğuna inanmaya başlar. Bu sefer Herman'ı kurtarmaya soyunan Reve'nin teorisini destekleyen ve kendisini koruyan ise sık sık rüyalarına giren Meryem Ana olur.

Söylenenlere bakılırsa "Dördüncü Adam", Verhoeven'ın sembolizmi bilinçli olarak abarttığı bir film. Önceki filmlerini (özellikle de "Soldaat van Oranje"ı) gerektiğinden fazla duygusal ve sansasyonel bulan Hollandalı eleştirmenleri susturmak, hatta bir bakıma onlarla dalga geçmek adına böyle bir çabaya girişmiş. Gerçekten de filmi yer yer kör parmağım gözüne bulmanız, sembolizmin neredeyse absürd bir boyuta vardığını düşünmeniz mümkün. Kaldı ki "Dördüncü Adam"ı çözümlemek ve referanslarını keşfetmek için ne çok zeki, ne de çok entelektüel olmak gerekiyor. Hatta film neredeyse kendi kendini açıklar bir yapıya sahip. Mesela, Reve'nin hadım edilmeye dair kâbusunu ve Christine'nin bir kuaför olmasını (makasını sadece Reve'nin kâbuslarında onu hadım etmek için kullanmıyor, bir sahnede saçlarını da kesiyor) birarada ele alabilirsiniz. Verhoeven filmin daha önceki bir sahnesinde de erkek karakterinin karşısına Samson ve Delilah'yı tasvir eden bir tablo çıkartıyor, hatta Christine'nin kullandığı formülü kendisine ait şampuana da Delilah adını veriyor. Diğer yandan filmde Meryem adının çeşitli durumlarda kullanılışına (Maria, Mary, Ria, hatta kilit bir sahnede Reve'nin "bloody-mary" içmesine varıncaya değin), çarmıha gerilmiş İsa figürünün farklı şekillerde canlandırılmasına, kırmızı ve mavi renklerinin sunumuna kadar uzatabiliriz bu oyunu. Ancak bu abartı ne "Dördüncü Adam"ın tadını kaçırıyor, ne de onu basitleştiriyor. Bilakis yönetmenin esas olarak üzerine oynadığı şeyi, yani ironiyi güçlendiriyor.

Aslında şöyle de diyebiliriz, "Dördüncü Adam" Verhoeven'ın kariyeri boyunca sık sık yaptığı, özellikle de "Temel İçgüdü", "Showgirls" veya "Starship Troopers" gibi Amerika dönemi filmlerinden tanıdık olduğumuz üzere, sağ gösterip sol vuran bir film. Bir yandan seyircisine okuması ve yorumlaması için kışkırtan bir yapı ve ilginç semboller sunuyor, diğer yandan bunları bizzat açıklayıp oyuncağını elinden alıyor. Bu sadece teolojik değil, farklı düzlemlerde de filmin üzerine gittiği bir şey. Örneğin "Dördüncü Adam"ın Hitchcock vari yapısını veya '50'lerin kara

filmlerine yaptığı göndermeleri de gözden kaçırmak imkansız. Eşsiz bir femme fatale portresi çizen Soutendijk'in kostümlerinde ve saç modelinde "Çifte Tazminat"ın Barbara Stanwyck'inden, "Postacı Kapıyı İki Kere Çalar"ın Lana Turner'ına kadar çok şey bulmanız mümkün. Diğer yandan Krabbé de kendisinden başka kimsenin farkında olmadığı bir durumu keşfeden ve çevresindekileri buna inandırmaya çalışan tipik bir Hitchcock karakterini andırıyor. Kaldı ki filmin geneline de bir zamansızlık hakim. Verhoeven ve görüntü yönetmeni Jan de Bont'un mekânları resmedişleri ne tam anlamıyla geçmişe, ne de filmin çekildiği döneme denk düşüyor.

Esasında "Dördüncü Adam"da Verhoeven'ın en zekice üzerine gittiği ve oynadığı unsur gerçeğin kime nasıl gözüktüğü ve kim tarafından nasıl algılandığı. Bu nedenle röntgencilikten tutun, gözün bir sembol olarak kullanılmasına, film medyumunun sunumundan aynalardaki yansımalara değin pek çok numaraya başvuruluyor. Elbette başkarakterin bir yazar olması ve gerçeğin algılanışı üzerine bizzat söyledikleri de bu oyunu iyiden iyiye zenginleştiriyor. Başta da değindiğimiz, filmin başkarakterinin uyarlandığı romanın yazarıyla aynı isme sahip olması ise oyunun sınırları ve kurallarını neredeyse sonsuza kadar genişletiyor.

İşte bu gerçeği farklı şekillerde algılama durumu, filmin oyun sahasına cinsel rolleri de katıyor. Eşcinsel olan Reve'nin kadın hayranı tarafından baştan çıkartılması veya tipik bir femme fatale olarak resmedilen Christine'yi sevişirken bir erkek çocuk olarak görmeye çalışması gibi. "Dördüncü Adam"ı "Temel İçgüdü" ile bağlayan unsur da büyük ölçüde bu noktada yatıyor. Zira "Temel İçgüdü"de Sharon Stone tarafından canlandırılan Catherine Tramell bu filmdeki Reve ve Christine'nin bir karışımı, hem fiziksel olarak hem de karakter özellikleri açısından. Kaldı ki "Temel İçgüdü"yü ilginç kılan özelliklerinin büyük ölçüde hayli ironik ve açılımları sonsuza kadar genişleyen bir oyun olmasından kaynaklandığını, ayrıca cinsel rolleri ters yüz etmek üzerine benzer bir çaba olduğunu da hatırlatmak gerekiyor. Filmin sonunu açık etmek istemeyiz ama Reve kurduğu teori ister gerçek olsun, ister hayal, yazarı Christine'nin şerrinden koruyan unsur bir yandan inancının kuvveti, diğer yandan ise eşcinsel kimliği oluyor. Başka bir deyişle Verhoeven film boyunca üzerine oynadığı ironiyi, finalde son derece provokatif bir şekilde seyircinin yüzüne çarpıyor. "Dördüncü Adam"ı ne tam anlamıyla mizojin, ne gerçekten muhafazakâr, ne de açık fikirli bulmak imkânsız

bir hâl alıyor. Aslında oyunun keyfi de büyük ölçüde burada yatıyor. Kuralları Verhoeven koysa bile, finalde filmi nereden algılayacağını bir bakıma seyirciye bırakıyor.

Son noktada "Dördüncü Adam"a tekrar baktığımızda karşımızda hem biçim, hem de içerik açısından son derece zengin ve keyifli bir film durduğunu görüyoruz. Üzerine düşünmesi ve yönetmeniyle beraber oynanması, en az De Palma'nın en sıkı işleri kadar keyifli bir oyun bu. Dolayısıyla henüz görmemiş sinemaseverler için keşfedilmesi neredeyse bir zorunluluk. "Temel İçgüdü" ile peş peşe izlenmesinin söz konusu oyunun keyfini daha da arttıracağını eklemekte de fayda var.

Ağustos, 2005.

De Vierde Man
Yönetmen: Paul Verhoeven.
Oyuncular: Jeroen Krabbé (Gerard Reve), Renée Soutendijk (Christine Halsslag), Thom Hoffman (Herman), Dolf de Vries (Doktor de Vries), Geert de Jong (Ria), Hans Veerman (Levazımatçı), Hero Muller (Josefs), Caroline de Beus (Adrienne),
1983, Hollanda yapımı, 105 dakika.

Kardeş kardeş oynadılar...

Bette Davis ve Joan Crawford'un karşılıklı hisleri açısından içlerini boşalttıkları film, sinefiller için son derece eğlenceli bir kült klasiği. Aynı zamanda türün gereklerini yerine getiren, başarılı bir gotik korku-gerilim örneği...

İnsanlık tarihi kadar eski bir konu "kardeş kavgası". Örneğin dinler tarihine baktığımızda, Adem ve Havva'nın oğulları Habil ile Kabil'e ilişkin öykülere rastlıyoruz. Efsaneleri bir yana bırakırsak, siyaset tarihi de benzer olaylarla dolu. Elbette "kardeş kavgası"nın temelindeki en önemli sebep kıskançlık ve paylaşmama isteği. "Bebek Jane'e Ne Oldu?" iki kardeş arasındaki böylesi bir çekişmeyi şov dünyasının içine taşıyarak bu temaya bambaşka boyut katan bir film.

1910'lu yılların sonlarında başlayan filmde Jane Hudson (çocukluğunu Julie Allred oynuyor) bir çocuk yıldızdır. Sahnelerde söylediği şarkılarla kendisine pek çok hayran edinmiştir. Hatta ondan esinlenerek yapılan oyuncak bebekler (Bebek Jane) bile vardır. Küçük yaşta gelen şöhretin etkisiyle şımaran Jane ailesinin gözbebeğidir. Ablası Blanche (onun çocukluğunu da Gina Gillespie oynamakta) ise Jane'i kıskanmakta ancak ailenin uslu kızı rolünü oynamaktadır.

'30'lu yıllara gelindiğinde artık kızların ikisi de büyümüş ve sinema dünyasına girmişlerdir. Blanche ünlü ve sevilen bir film yıldızı olurken, Jane yavaş yavaş şöhretini kaybeder ve başarısızlıklarla dolu bir kariyere imza atar. Artık kıskanma sırası ondadır.

Gizemli bir araba kazası Blanche'ın (Joan Crawford) sakatlanmasına yol açar. Artık iki kardeş tek başlarına eski evlerinde yaşamaktadır. Dış dünya ile tek bağlantıları, temizlikçi kadın Elvira'dır (Maidie Norman). Blanche günün büyük kısmını kapalı tutulduğu yatak odasında eski filmlerini izleyerek geçirir. Kontrolü elinde tutan Jane (Bette Davis)

ise çocukluk günlerindeki kıyafetlerinin benzerleri ve ağır bir makyajla dolaşmaktadır. Ablasının mektuplarını ve telefon konuşmalarını denetleyen Jane, Blanche'ın evi satmayı düşündüğünü öğrenince çok sinirlenir. Temizlikçi kadını da aradan çıkardıktan sonra, Blanche'ın evi satmasını engellemek ve ablasına istediği şekilde işkence yapmak için önünde hiçbir engel kalmaz. Blanche'ın tek şansı komşularından yardım istemektir ancak tekerlekli sandalyesiyle onlara ulaşması çok zordur.

Jane bir yandan da şov dünyasına geri dönme planları yapmaktadır. Gazeteye piyanist aradığını belirten bir ilan verir. Çok geçmeden işsiz bir piyanist eskisi olan Edwin Flagg'den (Victor Buono) cevap gelir. Jane'in teklifini kabul eden Edwin belki de Blanche için yeni bir kurtulma umudu olacaktır.

"Bebek Jane'e Ne Oldu?" sinema tarihinin en zekice prodüksiyonlarından birisi. Şöyle ki; Bette Davis ve Joan Crawford'un gerçek hayatta birbirlerinden pek hoşlanmadıkları, hatta Davis'in Crawford'dan açıkça nefret ettiği bilinir. Aynı dönemin yıldızları olan Davis ve Crawford, Hollywood'un iki farklı yüzünü temsil ederler. Bette Davis tiyatro deneyiminden sonra sinemaya geçmiş ve daima "oyuncu" olarak kabul görmüştür. Joan Crawford ise daha çok güzelliği ve havasıyla göz alan bir yıldızdır. Davis Warner Bros'un gözdesiyken, Crawford MGM'in en büyük kozudur.

Günün birinde Bette Davis, Joan Crawford için "MGM'in tüm erkek yıldızlarıyla yattı, Lassie hariç" der ve kızılca kıyamet kopar. Crawford alttan alır gibi gözükse de iki yıldız her fırsatta birbirlerinin ardından konuşmaktan geri kalmazlar. Böylece Davis ve Crawford arasındaki soğuk savaş başlamış olur. Kıskançlıkları ve kaltak mizaçlarıyla meşhur ikili böylece Hollywood'un kavgalıları arasına girerler. Ancak iki profesyonel oyuncu arasında tam anlamıyla mesleki bir rekabet yoktur. Mesele daha ziyade birbirine katlanamıyor olmalarıdır.

'60'lı yıllarla beraber Davis'in de Crawford'un da kariyeri pek iyi gitmemeye başlar. Artık iki oyuncu da '50'li yaşlarına girmiştir. Ancak birdenbire ortaya son derece parlak bir fikir olan "Bebek Jane'e Ne Oldu?" projesi çıkar. Crawford ve Davis... Birbirinden nefret eden iki kardeş rolünde... Üstelik bir korku filminde... Son derece cazip bu proje Robert Aldrich'in yönetmenliğinde gerçekleştirilmeye başlanır. Film hem gişede başarılı olur hem de pek çok olumlu eleştiri toplar. Aynı zamanda korku sinemasında küçük ama yeni bir alt türün doğuşuna yol açar.

Bahsettiğimiz alt tür, yaşlıca kadın oyuncuların başrollerinde oynadığı, hatta tercihen terör estirdiği korku filmleri. "Hush... Hush, Sweet Charlotte", "Whatever Happened to Aunt Alice?", "Strait-Jacket", "Berserk!", "Dead Ringer", "The Nanny" bunlardan bazıları. Ancak öncüleri bu filmlerin tümünden daha meşhur. Elbette bu ününü Davis ve Crawford'un beraberliğine borçlu. İki kavgalı yıldız biraraya gelince filmin setiyle ilgili dedikoduların da arkası kesilmiyor elbette.

Kimileri Davis ve Crawford'un sette birer profesyonel gibi davrandığını, bir sorun çıkartmadığını iddia ediyorlar. Onlara pek kulak vermeyelim isterseniz, çünkü dedikoduları dinlemek daha eğlenceli. Öncelikle dedikodu değil, bir gerçekten başlayalım. Bette Davis filmin setine bir Coca Cola makinesi yerleştirtmiş. Bunda ne var, diyebilirsiniz. Ancak Joan Crawford'un rahmetli kocasının bir Pepsi yöneticisi olduğunu eklersek... Ayrıca filmde iki oyuncu arasında geçen kavga sahnelerinde, Davis'in Crawford'u gerçekten tokatladığı ve tekmelediği de iddia edilir. Fakat Crawford da az değil. Davis'in kendisini taşıması gereken sahnelerde giysisinin ceplerine ağırlıklar yerleştirmiş. Yapımcıların iki oyuncuya oynadığı bir oyun ise, Davis'in filmde giydiği peruğun eski bir MGM filminde Crawford tarafından giyilmiş olması.

"Bebek Jane'e Ne Oldu?" kimi kaynaklarda bir "grand guignol" draması olarak anılır. Le Grand Guignol, 19. yüzyıl sonlarında Paris'te kurulmuş bir tiyatro. Burada sergilenen "oyunların" özellikleri, sahnede kimi şiddet olaylarının makyaj ve efekt desteğiyle gerçek gibi gösterilmesi. Dolayısıyla bu oyunlar çoğunlukla cinayet veya işkence içeren korku hikayelerini konu almaktalar. Hakkında çıkan dedikodular, "Bebek Jane'e Ne Oldu?"da şahit olduğumuz kimi şiddet sahnelerinin (daha önce de söylediğimiz gibi, Davis'in Crawford'u dövdüğü sahneler) gerçek olduğunu iddia ediyordu. Bunun dışında film, gotik tarzı ile de Le Grand Guignol sahnesinde sergilenen oyunlara benzemekteydi. Ayrıca "grand guignol" Fransızcada "Büyük Kukla Oyunu" demek. "Bebek Jane'e Ne Oldu?"da Davis ve Crawford'un ağır makyajları ve oyunculuk tarzları ile birer kukla gibi gözüktükleri göz önünde bulundurulursa, filme yapılan yakıştırmanın sebepleri anlaşılabilir.

Kadın oyuncular arasındaki çekişme, senaryo yazarı Lukas Heller'e sağlam bir malzeme çıkartmıştı. Henry Farell'in romanından yaptığı uyarlamaya can alıcı pek çok diyalog ekleyen Heller, filmin zaman içerisinde kazandığı kült statüsünün sorumlularından. Taşıdığı komedi po-

tansiyelinin farkında olan film, asla izleyiciyi sırf korkutmak üzerine gitmiyor. Bu nedenle Davis ve Crawford arasında geçen sahneler gerçekten çok eğlenceli. Başka bir deyişle, "Bebek Jane'e Ne Oldu?" son derece "camp" bir film. Ağır bir makyaj altında, bilinçli olarak abartılı oynayan Davis'in, ablası rolündeki Crawford'a hakaret ederken veya telefonda onun taklidini yaparken ne kadar eğlendiğini hissetmemek mümkün değil. Aralarındaki kavgada her daim ağırbaşlı taraf olmayı tercih eden Crawford ise kurban rolünde oynamaktan gayet memnun. Gerçek hayatta Davis'in hakaretlerini alttan alan Crawford, filmde de benzer bir oyunculuk sergiliyor. Hemen bu noktada Davis'in Crawford hakkında söylediği bir sözü alıntılayalım: "Kaltakları oynamakta neden mi bu kadar başarılıyım? Sanırım bunun sebebi gerçekte bir kaltak olmamam. Bayan Crawford'un sürekli hanımefendileri oynamasının sebebi de belki budur."

Şu ana kadar saydığımız, oyuncuları arasındaki gerilimle bağlantılı özellikleri "Bebek Jane'e Ne Oldu?"yu bir kült filme dönüştüren, meşhur tarafları. Ancak bunlar bir yana, baştan sona ustalıkla çekilmiş bir film bu. Hudson kardeşlerin yaşadıkları ev, tipik bir gotik korku filmi mekanı olarak başarıyla kullanılıyor. Ernest Haller'in Oscar'a aday gösterilen siyah-beyaz görüntü yönetimi çalışması da akılda kalıcı. Yönetmen Robert Aldrich'i ise elindeki malzemenin kolayca ilgi çekebilecek yönlerine kapılmadığı ve iyi bir kara komedi için gerekli atmosferi sağladığı için takdir etmek gerekiyor. Filmin Oscar'a layık bulunan kostüm çalışmasını da anmadan geçmeyelim.

"Bebek Jane'e Ne Oldu?" ele aldığı kardeş kavgası temasına başka bir boyut ekliyor demiştik. Hudson kardeşlerin arasındaki gerilimin, bir yıldızlık mücadelesi (aslında çocuklar da evin yıldızı olmaya çalışmazlar mı?) nedeniyle ortaya çıkması olayın sebebini dış etkenlerde arayan bir tavır ortaya koyuyor. Ancak daha da önemlisi, filmin Hollywood yıldız sistemi içerisinde kadın oyuncuların konumuna eleştirel bir bakış getirmesi. Eskiden de günümüzde de, ne kadar yetenekli olursanız olun, ancak genç ve güzel bir kadın olduğunuz sürece yıldız olmaya hakkınız vardır. "Bebek Jane'e Ne Oldu?" bu çıkmazın yol açabileceği travmaları, özellikle Bette Davis'in canlandırdığı Jane karakteri üzerinden başarıyla yansıtıyor. Bu yıldız sistemi kardeşi kardeşe düşman eder, demeye getiriyor başka bir deyişle.

Filmin peşinden benzerlerinin çekilmesine sebep olduğunu söyle-

miştik. Peki "Bebek Jane'e Ne Oldu?"nun sinemadaki etkisi bu kadarla sınırlı mı? Kuşkusuz hayır. Kadınlar arasındaki dostluk ve düşmanlık arasında gidip gelen, kıskançlık soslu ilişkilerin işlendiği çoğu filmde onun izlerini görmek mümkün.

Sonuç olarak "Bebek Jane'e Ne Oldu?" sinemanın gerçek hayatla ilişkisi açısından şaşırtıcı bir deneyim. Bugün izlendiğinde hâlâ aynı ölçüde eğlendirmeyi ve izleyiciyi germeyi beceriyor. Her şey bir yana, sırf Davis ve Crawford'un eşsiz oyunculukları bile filmi defalarca izlemek için yeterli bir sebep.

Ağustos, 2002.

BEBEK JANE'E NE OLDU?
(What Ever Happened to Baby Jane?)
Yönetmen: Robert Aldrich
Oyuncular: Bette Davis (Jane Hudson), Joan Crawford (Blanche Hudson), Victor Buono (Edwin Flagg), Maidie Norman (Elvira Stitt), Julie Allred (Küçük Jane Hudson), Gina Gillespie (Küçük Blanche Hudson), Marjorie Bennett (Dehlia Flagg).
1962, ABD yapımı, 134 dakika.

Tanrım beni baştan yarat!

Kişilikli filmleriyle aklımızda yer etmiş İngiliz yönetmen John Boorman'ın, bu ilginç mi ilginç bilimkurgusunun bir benzerine rastlamak pek mümkün değil. Hem gayet ciddi bir düşünsel altyapısı var, hem de akıllara zarar kitsch bir görselliği.

Hemen her büyük yönetmenin filmografisinde en azından bir falso vardır. Yoksa da çıkartırlar. İsterseniz Stanley Kubrick olun, birileri kalkar ve "Gözü Tamamen Kapalı" gibi bir filmi bile korkunç kötü ilan eder. İngiliz yönetmen John Boorman için de benzer bir durum söz konusu. Zaten hem gişede, hem de eleştirel anlamda başarılı olmuş filmleri yok denecek kadar az sayıda; sadece "Deliverance" ve "Excalibur" iki istisna olarak dikkat çekiyorlar. Bunların dışında kalan filmlerini eleştirmenler beğenseler bile, seyirciler tutmamışlar. Bazılarıysa her iki kitleye de yaranamamışlar. Bu kategoriye girecek Boorman filmlerine bir örnek verelim hemen; "Zardoz".

1974 yapımı olan "Zardoz"u nasıl tanımlamalı? Bazı filmler için "Döneminin ilerisinde" der ve işin içinden kolaylıkla sıyrılırız. Ancak söz konusu film "Zardoz" olduğunda, önümüzde ne yazık ki böyle bir seçenek yok. Boorman'ın filmi aradan geçen 30 yıla rağmen hâlâ özgün ve son derece "garip". Bir 30 yıl sonrasında da öyle kalmaya devam edeceği şüphe götürmez bir gerçek.

Filmin hikayesine baktığımızda, hele aradan geçen zaman içerisinde bilimkurgu sinemasının odaklandığı temaları düşünürsek, tanıdık bir ya-

pı çıkıyor karşımıza. 2293 yılında, bir distopya ortamındayız. İnsanlar iki gruba bölünmüş durumdalar. Birinci grupta entelektüel üst sınıflar var. Ölümsüzlüğün sırrını keşfetmiş durumdalar ve Vortex (girdap) adını verdikleri, pastoral bir mekanda yaşıyorlar. Diğer yandaysa az gelişmiş insanlar var. Onlar Vortex'ten haberdar değiller. Vortex'in sakinleriyse yarattıkları sahte bir tanrıyla bu insanları istedikleri gibi idare ediyorlar. Barbar olarak gördükleri az gelişmiş insanların üremesini engellemeye niyet eden entelektüeller, seçtikleri bazı insanları yok edici savaşçılar olarak yetiştiriyorlar. Sahte tanrı Zardoz (havada uçan, kafa şeklinde devasa bir heykel) aracılığıyla iletişim kurdukları barbarları başka insanları yakalamak, çiftçilik yapmak, vs. gibi şeylere yönlendiriyorlar.

Ancak barbarlardan bir tanesi Zardoz'un içine girmeyi başarıyor. Zed (Sean Connery) adındaki bu savaşçı, önce Zardoz'un içinde gördüğü, "Tanrı"yı oynayan Arthur Frayn'i (Niall Buggy) öldürüyor. Daha sonraysa Zardoz ile beraber Vortex'e transfer oluyor. Onu bulan entelektüeller bir ikilemde kalıyorlar. Kimileri Zed'in öldürülmesinden yana taraf olurken, kimileri de bu barbarı incelemeyi talep ediyorlar. Consuella (Charlotte Rampling) Zed'e nefret ve küçümseme ile yaklaşırken, Friend (John Alderton) ve May (Sara Kestelman) onunla iletişim kurmaya çalışıyorlar. Ancak Zed'in Vortex'e yolculuğu bir tesadüf olmadığı için zaman içerisinde entelektüeller arasında da kaos çıkıyor.

Boorman'ın bizzat yazdığı senaryo, bilimkurgu türünün sık sık ilgilendiği, bireyin aydınlanması, otoriteyle mücadele ve benzeri konulara eğiliyor. Ancak detaylarda çok ilginç ve alışılmadık fikirler var. Bunlara bağlı olarak filmde yaratılan görsel atmosfer de oldukça sıradışı. Her şeyden önce filme '70'li yıllara özgü bir estetik anlayışı hakim. Özellikle kullanılan renkler ve kıyafetler, neredeyse "psychedelic" bir hava yaratıyorlar. Buradan yola çıkarsak, filmde illüzyonun çok önemli bir tema olması da şaşırtıcı değil. Entelektüellerin, az gelişmiş insanlar için yarattıkları sahte gerçeklik bir yana, film boyunca şeffaf yüzeyler ve yansımalar bir görsel anlatım aracı olarak karşımıza çıkıyorlar.

Boorman'ın sinemanın illüzyona dayalı gücünü sonuna kadar kullandığı filmi, bu yapıyı dini mitlerle de birleştiriyor. İnsanın Tanrı ile yüzleşmesi kavramı sık sık tekrarlanarak, hatta neredeyse dalga geçilerek izleyiciye sunuluyor. Filmin açılış jeneriği öncesinde ekranda beliren Arthur Frayn karakteri (kafası kadraj içerisinde serbest şekilde dolanıyor),

filmde Tanrı rolünü kendisinin üstlendiğini belirtiyor. İlerleyen bölümlerde de Tanrı farklı formlarda, ancak sürekli bir illüzyon veya aldatma olarak karşımıza çıkıyor.

Aslında açılış sekansında bize kendini Tanrı olarak sunan karakterin filmin başlarında ölmesi "Zardoz"u ilginç bir noktaya götürüyor. Akla ister istemez Nietzsche'nin meşhur önermesi "Tanrı öldü" geliyor. Filmin başkarakteri Zed, kendi aydınlanmasının bir parçası olarak "Tanrı"sını öldürüyor. Diğer yandan Vortex'te yaşayan ve sahte tanrı Zardoz ile barbarları yöneten grubun da ideal bir toplum olduğu söylenemez. Kendi içlerindeki sorunları bir yana, istekleri doğrultusunda bir ırk yaratma niyetleri ve bu amaç uğruna bazı insanları öldürmekten kaçınmamaları, akla ister istemez faşist bir dünya görüşünü getiriyor. Ancak Zed'in kendisine sunulan "Tanrı"yı öldürmesi sonrasında, iki grup için de önce kaos, ardından da bir aydınlanma süreci geliyor.

"Zardoz" yarattığı distopyaya finalinde bir çözüm getirmiyor. Ancak Boorman'ın toplumda sürekli bir aydınlanma ve değer değişikliğinden yana tercih koyduğu çok açık. Elbette Boorman içine girdiği tüm bu tartışmalar dahilinde siyasi bir mesaj da vermeye çalışıyor. Kitlelerin din aracılığıyla yönlendirilmeleri, hatta uyutulmaları kuşkusuz politik açıdan da çarpıcı anlamlar taşıyor. Film boyunca insanların çeşitli imgeler ve yansımalar nedeniyle, adeta hipnoz altında dolaşmalarıysa, günümüz toplumunda medyanın kullanılış şeklinde karşılığını bulabilir.

Elbette atlamamamız gereken "Oz Büyücüsü" (Wizard of Oz) göndermesi de var. Zed'in aydınlanma süreci, kendisini çağıran kimliği belirsiz birisinin ardından bir kütüphaneye girmesiyle gerçekleşir. Zed burada bulduğu tüm kitapları okur. Ancak fantastik bir çocuk kitabı, aradığı esas soruya cevap olur. Zardoz, WiZARD of OZ'dan türetilmiş bir isimdir aslında. Zed'in kendisine Tanrı olarak sunulan Zardoz'un gerçekliğini sorgulaması da bu kitap sayesinde başlar. İşin ilginci, Zed'i kütüphaneye çağıran, barbarların dünyasından sorumlu olan ve onlara Tanrı illüzyonunu sunan Arthur Frayn'den başkası değildir. Hemen eklemek gerek ki, Boorman bu ufak gönderme dahilinde, uygarlığın kendi yıkımını hazırlayan yönlerine de dikkat çekmeden etmiyor.

Fakat filmin taşıdığı tüm bu ciddi içerik, görsel olarak tam anlamıyla karşılığını bulmuyor. Özellikle görüntü yönetimindeki üstün başarı ve kimi yaratıcı tasarımları bir yana, "Zardoz" açık şekilde kitsch bir film.

Hatta yer yer bir B filminin tadına sahip. Filmin bu yönüne girdiğimizde, her şeyden önce Sean Connery'nin kıyafetinden bahsetmek gerekiyor. Bond serisiyle ilişiğini yeni kesmiş olan Connery'nin, böylesi bir kostümle izleyici karşısına çıkmayı kabul etmesi gerçekten cesaret işi. Aktörün kostümü sadece avuç içi kadar bir külottan ibaret desek yeridir. Elbette dizine kadar gelen çizmeleri de unutmamak gerek. Filmi izlerken ilk gördüğünüzde ufak bir şok geçirseniz bile zamanla alışıyorsunuz. Ancak finale doğru Connery bu sefer de bir gelinlik içerisinde karşımıza çıkıyor. Elbette bir sebebi var ama filmi izlememiş olanların tadını kaçırmayalım.

Connery'nin kostümü neredeyse filmin önüne geçen bir unsur. Hatta "Zardoz"un zaman içerisinde bir kült filme dönüşmesinde en büyük etkinin ona ait olduğunu söyleyebiliriz. Zamanında İngiliz sinema dergisi Total Film'in, sözkonusu kostümü sinema tarihinin en aptalca kararı olarak seçtiğini de ekleyelim. Connery'nin film boyunca yarı çıplak şekilde dolaşması elbette bilinçli bir tercih. Hatta rol için ilk düşünülen aktör Burt Reynolds imiş, ancak hastalığı nedeniyle projeden ayrılmak zorunda kalmış. Reynolds ve Connery'nin aynı dönemde birer erkek seks sembolü olduklarını, ayrıca fiziksel olarak da vücutlarındaki kıl oranıyla benzerlik gösterdiklerini düşünürsek, Boorman'ın bu rol için nasıl bir aktörle çalışmak istediği ortaya çıkıyor. Sonucun biraz garip, hatta yer yer komik olacağını düşünmemiş olması da imkansız.

"Zardoz"un bu kitsch hali bazı izleyicileri filme yabancılaştırabilir, hatta ciddiye almalarını engelleyebilir. Zaten beğenmemiş veya tatmin olmamış çoğu kişinin öne sürdüğü başlıca sorun da bu. Ancak hemen yukarıda değindiğimiz gibi, bu garip halin Boorman tarafından özellikle hedeflendiği açık şekilde ortada. Kaldı ki, en bilinen ve popüler filmi "Deliverance"ın da pek alışıldık tarzda olmadığı, yönetmenin tüm filmlerinde farklı bir sinema dilinin peşinden gittiğini de biliyoruz.

"Zardoz"un ilk gösterime girdiği dönemde beğenilmemesinde, yönetmenin bir önceki filmi "Deliverance"ın uyandırdığı beklentinin de etkili olduğunu iddia edebiliriz. Geniş kitlelere ulaşan "Deliverance" sonrasında "Zardoz"un çoğu kişiye fazla garip ve içine girilmesi imkansız gelmesi pek şaşırtıcı değil. 1 milyon dolarlık bir bütçeye sahip olan filmin gişede beklenen başarıya ulaşmadığını da tahmin ediyorsunuzdur. Ancak zaman içerisinde, farklı tarzda bilimkurgu filmlerinin arayışında olan

türün hayranları sayesinde "Zardoz" bir kült filme dönüştü. Filmi tüm kitsch haline rağmen ciddiye alan ve çözümleyenler de oldu, eğlenerek izleyenler de. Beğeneceğinizi garanti edemeyiz ama "Zardoz"un her sinemaseverin yaşaması gereken bir deneyim olduğunu öne sürebiliriz.

Mayıs, 2004.

Zardoz
Yönetmen: John Boorman
Oyuncular: Sean Connery (Zed), Charlotte Rampling (Consuella), Sara Kestelman (May), John Alderton (Friend), Niall Buggy (Arthur Frayn/Zardoz), Sally Anne (Avalow), Bosco Hogan (George Saden), Christopher Casson (Yaşlı Bilimadamı).
1974, İngiltere/İrlanda ortak yapımı, 105 dakika.



Engin Ertan

12 Nisan 1979 doğumlu. İstanbul Erkek Lisesi ve İ.Ü. İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü mezunu.. 2000 yılının Ekim ayından itibaren Popüler Sinema dergisinde yazmaya ve kadrolu olarak çalışmaya başladı. Halen Sinema Merkez'in sürekli yazarlarındandır.

Sinema Merkez'in ücretsiz ekidir.