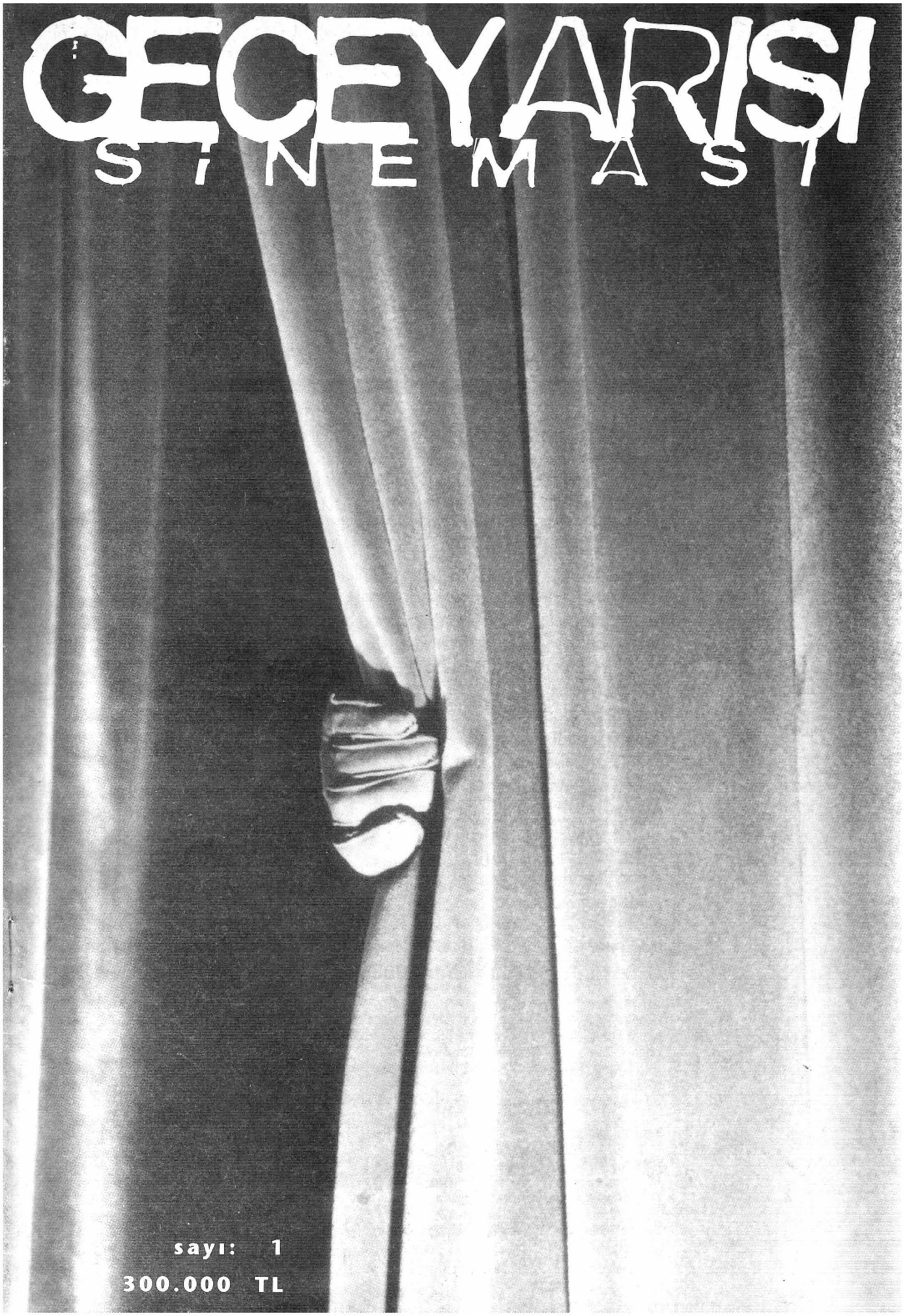
GECEYARISI SİNEMASI



sayı: 1

300.000 TL

içindekiler

Yetişkin Bir Kadın Bir Cüceyi Gerçekten Sevebilir Mi? *Freaks*: Ucubeler.....2
Savaş Arslan
Ed Wood'un İzinden Gidenler-1: Andy Milligan 6
Karaca Savaş
Dünyanın En 'Pislik' Film Yönetmeni John Waters.....8
Orhan Anafarta
Avrupa'da Seks ve Korku Sineması: Ahlaksız Öyküler.....12
Cathal Tohil & Pete Tombs (çev: Karaca Savaş)
Kayalıkların Dibindeki Sahillerin ve Harabe Şatoların Ozanı Jean Rollin.....16
Kaya Özkaracalar
Kara Eldivenli Yönetmen Dario Argento.....22
Kaya Özkaracalar
Korku Sinemasından Haberler.....29
Ayhan Işık'ın İtalyan Korku Filmleri.....30
Kaya Özkaracalar
Anti-Roman Anti-Sinema: Robbe-Grillet.....34
Ali Karabayram
Gözün Öyküsü ve *Salo' da* Ölüm ve Kurban Etme 37
Serhat Günaydın
Ortaçağda da Kaybedenler Vardı: Et + Kan.....42
Savaş Arslan

Bizim Patika özel sayısı B. Patika Sahibi: Doruk AŞ adına Niyazi Koçak Yazışleri Md.:Zeki Yaramaz
GECEYARISI SİNEMASI Yaz 1998

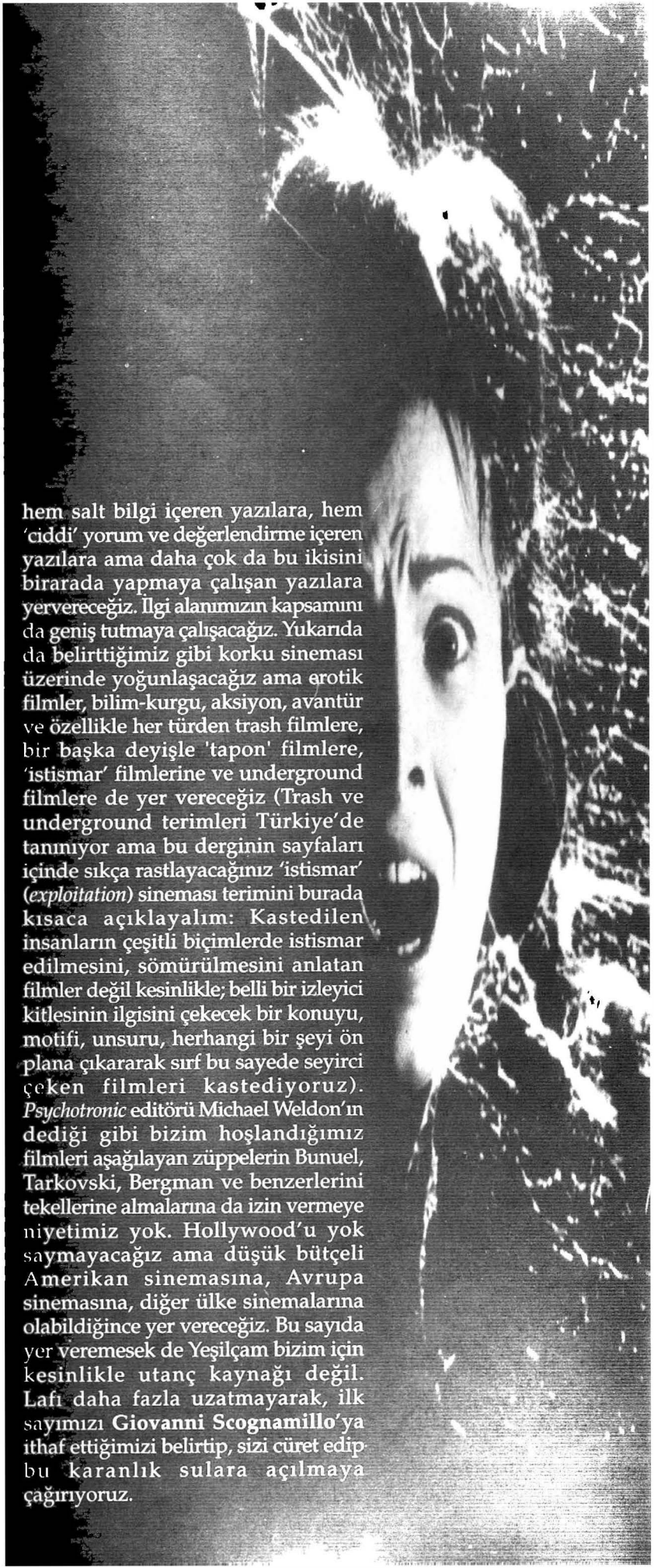
Genel Yayın Koordinatörü ve Editör: Kaya Özkaracalar
Kapak Fotoğrafları, Kapak ve Sayfa Tasarımı ve Düzenlemesi: Orhan Anafarta
Logo ve Sayfa Gridi Tasarımı: Özlem Özkal
Bilgisayar Laboratuar Şefi / Teknik Danışmanlık ve Destek: Cemil Gülyüz

Bu dergide yeralan yazılar, GECEYARISI SİNEMASI kaynak gösterilerek kullanılabilir.

Yazışma adresi:

E-posta:
Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Orhan Anafarta:anafarta@bilkent.edu.tr
Savaş Arslan: arsavas@bilkent.edu.tr
Serhat Günaydın: serhat@bilkent.edu.tr

Türkiye'nin 'öteki' sinema dergisiyle karşınızdayız



Bu derginin sayfalarında korku sineması başta olmak üzere sinemanın genellikle pek makbul sayılmayan diğer türleri ve ürünleri üzerine yazılar bulacaksınız.

Dergimizin adı, özel bir tv kanalında yayınlanan erotik bir programı çağrıştırabilir ama dikkat edilirse televizyonlarda geç saatlerde yayınlanan filmlerin çoğu korku filmleridir. Geceyarısı Sineması herşeyden önce çok anlamlı metaforlar taşıyor. Çoluk, çocuğa ve ihtiyarlara göre olmayan, onlar erkenden yattıktan sonra izlenen filmler. El ayak çekilince izlenen filmler. Karanlığın mahremiyetinde izlenen filmler. Pek çok kişinin gizli gizli hoşlandığı ama bu zevkini herkesin ortasında itiraf edemediği ancak ortalıkta bu zevkleri paylaşanlardan başka kimsenin kalmadığı saatlerde izlenen filmler. Zaten bu dergide ele alacağımız tür ve çeşitlerdeki filmler, sürekli geceyarısı ile ilişkilendirilmişler. ABD'de bu alana yönelik ilginin yeniden uyanmasında, 'yeniden keşfedilmesinde' 1970'li yıllarda moda olan geceyarısı gösterimlerinin büyük payı olduğu için böylesi filmler *Midnight Movies* (Geceyarısı Filmleri) olarak adlandırılmışlar bir süre. Bu özel ilgi ve beğeninin kökeni, Avrupa'da ise daha eskilere, 1960'larda Fransa'da çıkan *Midi-Minuit Fantastique*'e (Öğleden Geceyarısına Kadar Fantastik) dergisine dayanıyor. Geceyarısı Sineması adı için ilk esin kıvılcımı bu derginin adından gelmişti. Biz *Geceyarısı Sineması*'nda içerik ve biçim açısından kesinlikle tektipçiliğe düşmemeye çalışacağız. Dergimizde hem salt bilgi içeren yazılara, hem 'ciddi' yorum ve değerlendirme içeren yazılara ama daha çok da bu ikisini birarada yapmaya çalışan yazılara yervereceğiz. İlgi alanımızın kapsamını da geniş tutmaya çalışacağız. Yukarıda da belirttiğimiz gibi korku sineması üzerinde yoğunlaşacağız ama erotik filmler, bilim-kurgu, aksiyon, avantür ve özellikle her türden trash filmlere, bir başka deyişle 'tapon' filmlere, 'istismar' filmlerine ve underground filmlere de yer vereceğiz (Trash ve underground terimleri Türkiye'de tanınıyor ama bu derginin sayfaları içinde sıkça rastlayacağınız 'istismar' (*exploitation*) sineması terimini burada kısaca açıklayalım: Kastedilen insanların çeşitli biçimlerde istismar edilmesini, sömürülmesini anlatan filmler değil kesinlikle; belli bir izleyici kitlesinin ilgisini çekecek bir konuyu, motifi, unsuru, herhangi bir şeyi ön plana çıkararak sırf bu sayede seyirci çeken filmleri kastediyoruz). *Psychotronic* editörü Michael Weldon'ın dediği gibi bizim hoşlandığımız filmleri aşağılayan züppelerin Bunuel, Tarkovski, Bergman ve benzerlerini tekellerine almalarına da izin vermeye niyetimiz yok. Hollywood'u yok saymayacağız ama düşük bütçeli Amerikan sinemasına, Avrupa sinemasına, diğer ülke sinemalarına olabildiğince yer vereceğiz. Bu sayıda yer veremesek de Yeşilçam bizim için kesinlikle utanç kaynağı değil. Lafı daha fazla uzatmayarak, ilk sayımızı **Giovanni Scognamillo**'ya ithaf ettiğimizi belirtip, sizi cüret edip bu karanlık sulara açılmaya çağırıyoruz.

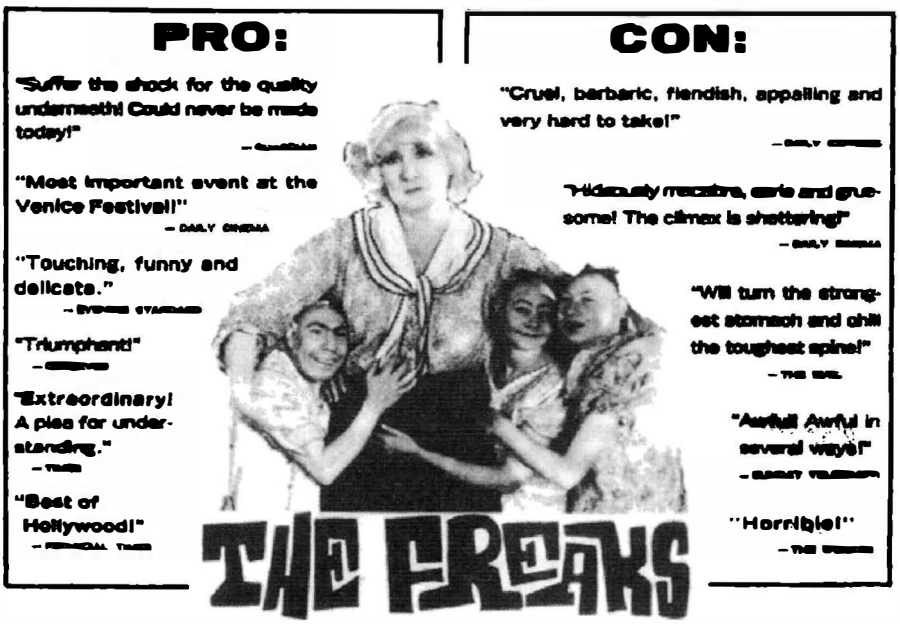
Yetişkin bir kadın bir cüceyi gerçekten sevebilir mi?

freaks: ucubeler

Savaş Arslan



Tod (gerçek önadı, Charles) Browning küçükken evlerinin arka bahçesinde çevresindekilere sergilediği müzikaller ve melodramlarla cep harçlığını çıkartırmış. 16 yaşındayken evden kaçıp bir sirke katılan Browning, burada, gizli bir bölmesine hava tertibatı ve yiyecek yerleştirilmiş olan tabutlar içinde 48 saat toprak altında kaldığı gösteriler düzenledi. Sinemaya girişi ise tabii ki figüranlıkla oldu. Kısa metrajlı komedilerdeki küçük rollerin ardından, yönetmenliğe terfi etti. 1920'de çektiği *The Virgin of Stamboul* (İstanbul'lu Bakire) adlı Oryantalist bir film de çeken Browning, 1920'lerin ikinci yarısında sessiz sinemanın en önemli oyuncularından birisi olan Lon Chaney'in (nam-ı diğer "Binbir Suratlı Adam") başrolünü üstlendiği bir çok film çevirdi. Tod Browning'e asıl ününü kazandıran film ise 1931'de çektiği *Dracula*'dır. Aynı dönemde Boris Karloff'un *Frankenstein*'daki canavar rolüyle ünlenmesi gibi, Bela Lugosi'li *Dracula*'da bir klasik olmuştur. Ancak Browning *Dracula*'daki başarısını diğer filmlerinde sürdürememiştir. Yine de, 1932'de çektiği *Freaks* (Ucubeler), kolsuz ve bacaksız insanlar, cüceler, siyam ikizleri, vs. gibi o dönemin sirklerinde gösteri işinin bir parçası olan gerçek hilkat garibelerine yer vermesi nedeniyle çeşitli tepkilerle karşılaşmış ve sansasyonel de olsa bir başarı kazanmıştı. Ancak Amerika'da filmin sansürlenmesi ve çok kısa bir süre oynadıktan sonra gösterimden kaldırılması ya da İngiltere ve başka bazı ülkelerde uzun süre yasaklı film statüsünde kalması, tam bir ticari başarısızlığa yolaçmıştı. İzleyen yıllarda, Browning başka bazı korku ve gerilim filmleri de çevirdi ancak bunlar da tutucu çevrelerin bu filmlere yönelik artan baskılara ve dolayısıyla sansüre kurban gitti. Yapımcıların korku türüne karşı artan ilgisizliği ve Browning'in *They Shoot Horses, Don't They?* (Atları da Vururlar, Değil mi?) adlı romanı beyazperdeye uyarlama çabalarına sıcak bakmamaları Browning'in 1962'deki ölümüne dek sinemayla ayrı kalmasına yolaçtı. *Freaks* ilk gösterime girdiğinde kimi eleştirmenler tarafından yerden yere vurulmuş ve yapımcı şirket olan Metro Goldwyn Mayer'in tozlu raflarına yollanmıştı. 1948'de istismar filmleri dağıtımcısı Dwain Esper filmin haklarını sudan ucuz bir fiyata



MGM'den aldı. Esper filmin adını önce *Forbidden Love* (Yasak Aşk) ve sonra da *Nature's Mistakes* (Doğanın Hataları) olarak değiştirerek yıllarca çeşitli kentlerdeki küçük arka sokak sinemaları ve ucuz araba sinemalarında gösterdi. Seyircinin sıkıldığını farkettiği anlarda filmin aralarına kimi erotik filmlerden beşer onar dakikalık parçalar koydu. Yıllar sonra 1956'da zengin bir sinemasever, başkanı olduğu film derneğinin düzenleyeceği korku filmleri gösterisi için, önerilerini almak üzere Şeytana Tapanlar Kilisesi'nin lideri Anton La Vey'e başvurdu. La Vey'in önerisi üzerine *Freaks*'i de göstermeye karar verdiler. Uzun ve meşakkatli araştırmalar sonunda Esper'i buldular ve filmin haklarını 5000 dolara satın aldılar. Ancak Esper'in elindeki kopyaların gezdiği bit yuvası sinemalardan sonra gösterilecek hali kalmamıştı ve bunun üzerine yeni bir iz sürme ve araştırma sürecinin ardından eski bir sinemanın deposunda filmin iyi bir kopyası bulundu. Bunun ardından, filmin üniversiteler, sinema müzeleri ve hatta Andy Warhol'un *Factory*'sindeki peşpeşe gösterimleri filmin "kült" statüsüne erişmesine yolaçtı. Bu gösterimleri, 1961'de New York sinemalarında ve 1962'de Cannes film festivalindeki gösterimler izledi ve film 1967'de *She Freak* (Dişi Ucube) adıyla yeniden çekildi. Bir zamanlar filmi adeta çöpe atan MGM ise filmin haklarını yıllar sonra geri aldı ve 1986'da video kaset olarak piyasaya sürdü.

Tod Browning *Freaks*'i 1931'de korku filmlerinin önemli bir seyirci kitlesini sinemalara çektiği bir sırada çekti. Gezici sirkler ya da karnavalların ufak ufak kaybolmaya başladığı bu yıllarda, Browning daha önceleri çalıştığı Lon Chaney'in ayrıksı makyaj yeteneğinin ötesine geçip, tanrının makyaj yaptığı bir grup insanı bir araya getirmek istiyordu. Film için başvuran bir sürü "ucubenin" arasından filmde oynayacakları seçen Browning, Cleopatra rolü verilen Olga Baclanova'yı da filmin çekimleri başlamadan önce diğer oyuncularla tanıştırdı. Baclanova bu karşılaşmayı şöyle anlatır: "Sonra bana orangutana benzeyen bir kadın gösterdiler. Sonra da, kafası olan ama bacakları olmayan bir adam; hayır, yalnızca bir kafa ve bir gövde, sanki bir yumurta gibiydi... Bana ağır ağır onları gösteriyorlar, bense bakamıyor, bayılmak istiyordum. Ağlamak istiyordum. Başlangıçta çok kötüydü. Onlara bakamıyordum... Bir insana olduğu gibi acı veriyorlardı bana. Ne kadar şanslıydım. Ancak onlara alışmaya başladım, yalnız ara sıra kendinden geçen ve maymuna benzeyen birisi dışında."

Freaks, Madam Tetrallini'nin (Rose Dione) gezici sirkinde önemsiz gösterilerden birisini düzenleyen Hans (Harry Earles) adlı cücenin hikayesi etrafında "makyajları tanrı tarafından" yapılmış olan ucubelerin yaşamını kimi zaman keskin ve çoklukla da inadına duygusal bir dille anlatmaktadır. Başka bir cüceyle, Frieda (Daisy Earles),

Sonra bana orangutana benzeyen bir kadın gösterdiler. Sonra da, kafası olan ama bacakları olmayan bir adam; hayır, yalnızca bir kafa ve bir gövde, sanki bir yumurta gibiydi...

Freaks karnaval dünyasının sergileme pratiklerine dahil olmak dışında yaşama şansları olmayan bir grup insanın (ya da "ucubenin") hayatlarını oldukça duygusal bir dille anlatmayı başarıyor.

nişanlı olan Hans sirkteki oldukça güzel olan normallerden birisine, Cleopatra (Olga Baclonova), aşık olur. Ancak trapezci Cleopatra ise sirkin güçlü adamı Hercules'e (Henry Victor) aşıktır. Hercules ve Cleopatra bu imkansız aşkla dalga geçmekte ve Hans'la eğlenmektedirler. Ancak Hans'ın iyi bir mirasa konmasının ardından her şey değişir ve Cleopatra ve Hercules bir plan yaparlar. Cleopatra Hans'la evlenip onu zehirlemeyi ve böylece de mirasa konmayı planlamaktadır. Cleopatra Hans'la evlenir ve sirkteki ucubelerin grubuna kısmen de olsa dahil olur. Ta ki, Hans'ın planı öğrenip diğer ucubelere anlatmasına kadar. Bu andan itibaren, film bir ucube gösterisi ve duygusal bir film olmaktan çıkar ve ciddi bir gerilim filmine dönüşür. Özellikle ucubelerin bir araya gelip şimşeklerin çaktığı yağmurlu bir gecede Cleopatra'dan Hans'a oynadığı oyunun öcünü aldıkları sahne, filmin duygusal atmosferini bir anda kırar ve korku sinemasının en ayrıksı ve en iç gıcıklayıcı şiddet ve gerilim sahnelerinden birisine dönüşür. Ucubelerin çamurlar içinde sürünerek, aksayarak ve hınçla Cleopatra'nın kaldığı karnaval arabasına doğru ilerlemeleri Tod Browning'in filmlerindeki sabit kamera çekimlerine ve zayıf kalan kurguya karşın gerçekten etkileyicidir.

Freaks Hollywood sinemasının klasik bir senaryo üzerine kurduğu - "kadınlarımızı çalan canavarların" fink attığı - korku ve bilimkurgu filmlerinin revaçta olduğu bir dönemde çekildi. Uzaydan gelen, dünyanın derinliklerinden çıkan ya da komünist bir dünyanın ürünü olan çeşitli yaratıkların (ortalama Amerikan seyircisinin "ötekilerinin") Amerikan dünyasını/rüyasını durmaksızın tehdit ettiği bir dönemde, *Freaks*'i de benzer bir senaryo çizgisinde ele alabiliriz - ancak, bunun çok ötelerine kadar giden ve biraz da bu klasik yapıyı eleştiren bir film olarak. Film, iyi ile kötünün dünyanın yaratılmasından bu yana süren savaşında, bir yandan açıkça bu savaşta taraf tutan Batı metafiziğine (tabii ki, iyinin tarafını ya da ikili karşıtlıkların ilk tarafında yeralan nitelikleri) dair eleştirel çıkarsamaları olanaklı kılıyor. Bir yandan da modern toplumlarla birlikte oldukça olağan bir pratik haline gelen toplum içindeki "normal" tanımına uymayanların dışlanmasını ve bunun da ötesinde, kendi anlaşılmazlığı içinde korku duyulmasına karşın, gösteri toplumunu önceleyen bir dönemin dünyasında sergileme pratiklerinin bir parçası olan ucubelerin yaşamını anlatıyor. Filmin en ayrıksı tarafı, bu ikili ayrımların dünyasında kalmayı sürdürse de, bu ayrım temelinde ötekilerin tarafını tutmasıdır. Bir melodram kurgusunda iyi-kötü, güzel-çirkin, ve zengin-yoksul ayrımlarını kurgulayıp, bir imkansız aşk hikayesine doğru giden bir yolda ilerleyen ve dönemin filmlerinin temel özelliğini besleyen faşizan bir 'ötekinin dışlanması pratiğinin' oldukça ötesine geçen filmde, aslında tanımı itibarıyle iyi olması gereken normallerin hiç de iyi olmadığının anlatılması oldukça önemlidir. Bu anlamda, *Freaks* o ana kadar dışlanan ve bilinmezin dünyasının yukarıdan-verili örnekleri olarak karnaval dünyasının sergileme pratiklerine dahil olmak dışında yaşama şansları olmayan bir grup insanın (ya da "ucubenin") hayatlarını oldukça duygusal bir dille anlatmayı başarır. Filmin asıl hikayesini oluşturan aşk hikayesini düşünecek olursak, film



aşkının karşılığını alamayan Hans'ın çaresizliğini ve kendisine ayrılan dünyada kalmasının gerekliliğini anlatır. Bu arada da, bir yandan bu karşılıksızlığın ve kumpasın cezasını çekmesi gereken normallerin öldürülmesini ayrıksı bir sinema diliyle görselleştiriken, diğer yandan da filmin ürettiği normal insan ve ucube ikiliğinin filmin sonunda korunmasını sağlar. Sonuçta, ötekiler arasında olması ve bu konumunun korunması gereken iki ucubenin (Hans-Frieda) aşkı filmi noktalar.

Filmin reklamında kullanılan "Tamamıyla yetişkin bir kadın bir cüceyi sevebilir mi?" "Siyam ikizleri aşk yapabilir mi?" "Yarı erkek, yarı kadın olan birisinin cinsiyeti nedir?" gibi "önemli" soruları da sormaktan çekinmeyen *Freaks* hem istismar sinemasının izleyicinin dikizci güdülerini dürten çeşitli taktikleri kullanmaktan çekinmiyor ve bu anlamda da verili kalıplar içinde kalıyor, hem de modern dünyada televizyonun hakimiyetiyle tamamıyla yokolan bir fuar geleneği içinde oldukça önemli bir yere sahip olan ucubelerden oluşan sergi nesnelerini görselleştirip seyirciye sunulması gereken bir meta haline getiriyor. Bunun yanında, film her ne kadar ucubelerin iyilik/güzellik/normallik gibi kavramlarla kurgulanan bir "normaller" dünyasına ait olmaması çıkarsamasıyla sonlansa da, bu kavramları kurgulamada sürekli negatif alanı oluşturan ve dolayısıyla da dışlanması gereken ucubelerin de bir dünyası olduğundan sözetmesi anlamında oldukça önemli bir konumda yeralıyor. Anlamadığımız ya da bilmediğimiz için ya da daha bilimsel bir ifadeyle, modernitenin bilme ya da çözme pratikleriyle açıklanamadığından sürekli toplumun dışına itilen ya da yine daha bilimsel bir başka ifade ve Foucault'cu bir okumayla söyleyecek olursak, toplumsal ayrımlamaya tabi kılınıp çeşitli alıkoyma ve kontrol mekanizmaları aracılığıyla kamusal alandan bünüyle dışlanıp, toplumun ortak yaşama alanlarında yeralmaması gereken ötekilerin (ucubeler, deliler,



sapıklar, vs.) de bir dünyasının olduğunu oldukça erken bir dönemde istismar sinemasının ve klasik Hollywood anlatısının çeşitli kalıpları içinde olsa da anlatan *Freaks* bugünkü "kült" konumunu kazanmasının ne kadar anlamlı olduğunu da kanıtlıyor. Kısacası, *Freaks* asıl canavarların normallerin dışladığı ötekiler arasında değil, normallerin arasında gezindiğini söyleyen erken bir film...

Filmin Künyesi :

Oyuncular:
Wallace Ford: Phroso
Leila Hyams: Venus
Olga Baclanova: Cleopatra
Roscoe Ates: Roscoe
Henry Victor: Hercules
Harry Earles: Hans
Daisy Earles: Frieda
Rose Dione: Madame Tetrallini
Daisy and Violet Hilton: Siyam ikizleri
Schlike: Kendisi
Josephine Joseph: Yarı kadın, yarı erkek
Johnny Eck: Yarım adam
Francess O'Connor. Kolsuz kadın Peter Robinson: Iskelet adam
Olga Roderick: Sakallı kadın
Koo Koo: Kendisi
Prince Randian: Yaşayan Gövde (Torso)
Martha Morris: Kolsuz kadın
Elizabeth Green: Kuş Kadın
Angelo Rossitto: Angeleno

Yazarlar
Al Boasberg
Willis Goldbeck
Leon Gordon
C. A. 'Tod' Robbins ("Spurs" adlı romandan)
Edgar Allan Woolf

Görüntü Yönetmeni:
Meritt B. Gerstad

Kurgu:
Basil Wrangell

Yapımcı ve Yönetmen:
Tod Browning

Filmin Diğer Adları:
Forbidden Love
(Yasak Aşk)
The Monster Show
(Canavar Gösterisi)
Nature's Mistakes
(Doğanın Hataları)

Ed Wood'un İzinden Gidenler 1

andy milligan

Karaca Savaş

Bizce son derece haksız biçimde de olsa "dünyanın en kötü yönetmeni" olarak tanınan Ed Wood'un yaşamı ve filmleri, Tim Burton'ın geçtiğimiz yıllarda çektiği biyografik film sayesinde artık geniş bir sinemasever kesimde biliniyor. Ancak düşük bütçeli sinema dünyasında Ed Wood'dan sonra da onunkine benzer özellikler taşıyan pek çok yönetmen gelmiş geçmiş durumda. Bütçesinin sınırlılığına karşın yılmayarak neredeyse yalnızca kendisinden oluşan tek kişilik bir ekiple film çekmeyi ısrarla sürdüren sinemacıların başında herhalde Andy Milligan (1929-1992) geliyor. Milligan, filmlerinin yalnızca yönetmeni olarak değil aynı zamanda senaristi, kurgucusu, kameramanı, makyajcısı, dekorcusu, kostümcüsü, özel efekt uzmanı olarak da çalışmış genellikle. Konfeksiyon işinde çalışmış olması dışında Milligan'ın sinemaya atılmadan önceki yaşamı hakkında pekbir şey bilinmiyor. New York'taki istismar filmleri dağıtımcısı William Mishkin, Miligan'ın ilk filmini, çıplaklık içeren yeni görüntüler çekip bunları da filmin içine koyması koşuluyla dağıtmayı kabul etmiş ve böylece verimli bir işbirliğinin ilk adımı atılmış olmuş. *Promiscuous Sex* adıyla 1963'de gösterime giren filmin New York'taki bit yuvası sinemalarda haftalarca oynayarak iyi bir kar getirmesi üzerine Mishkin, Milligan'a 7,500 dolar vererek istediği filmi çekmesini söylemiş. Milligan, göğsündeki kazık çıkarılarak canlanan bir vampir-cadının öyküsünü anlatan ve bir haftada çektiği *Naked Witch* (Çıplak Cadı; 1964) adlı film ile korku sinemasına da bulaşmış böylece. Miligan sinema kariyeri boyunca bir yandan korku/dehşet filmleri çekerken bir yandan da seks filmleri çekmeyi sürdürmüş, sık sık da her iki türü değişik dozlarda biraraya getirmiş. 1960'lı yılların ikinci yarısında çektiği filmlerinin önemli bir bölümü bugün kayıp durumda. Video kopyaları bulunanlardan *The Ghastly Ones* (1968) ve *Bloodthirsty Butchers* (1970), H.G. Lewis tarzında gore filmleri. Ortaçağlarda geçen ve tahtı ele geçirmek için rakiplerini öldüren bir dükün öyküsünün anlatıldığı *Torture Chamber*'da (1969) fonda otomobil sesleri duyuluyor... Milligan iki tane de vampir filmi çekmiş: *The Body Beneath* ve *Guru the Mad Monk*. *The Body Beneath*'da Milligan aslında çok da boş bir kişi olmadığını filme toplumsal/siyasal hiciv katmaya çalışarak gösteriyor: Filmin konusu, Londra'da yuvalanan bir grup vampirin, polisin kentte huzur ve güven ortamını tesis etmek amacıyla denetimleri sıklaştırması üzerine ABD'ye göçetmeye karar vermesini içeriyor.

Vampir filmlerinden ardından Miligan, korku sinemasının diğer bir klasik temasına el atarak bir kurtadam filmi çevirmiş. Ancak tam o aylarda katil farelerin yeraldığı *Willard* adlı bir film gişede büyük bir başarı elde edince Mishkin, Milligan'dan katil fareler içeren ek sahneler çekmesini ve bunları

"bu kasabada artık bir polisin nefesini ensenizde hissetmeden bir horoz emmek bile mümkün değil"

da filmine katmasını istemiş. Böylece film, istismar sineması tarihinin en ilginç adlarından biri altında gösterime girmiş: *The Rats Are Coming! The Werewolves Are Here!* (Sıçanlar Geliyor! Kurtadamlar Burada!; 1971). Bu vampir ve kurtadam filmlerinin ardından Milligan bu kez Dracula'nın kızı ile bir kurtadamın oğlunun evlenerek insan yiyen bitkiler yetiştirmesini anlatan *Blood* (Kan; 1974) adlı filmde vampir ve kurtadam imgelerini biraya getirmiş.

Miligan'ın kariyerinin son dönemindeki filmlerin de bir bölümü bugün kayıp durumda, bazıları hiçbir zaman gösterime bile girememiş olabilir. Video kopyaları bulunanlardan *Legacy of Blood* (1978), *The Ghastly Ones*'ın yeniden çevirimi niteliğinde, *Carnage* (1983) kanlı bir hayalet öyküsü, bu kez profesyönel bir özel efekt uzmanı ile çalıştığı *Monstrosity* (1988?) yine H.G.Lewis tarzı bir gore filmi. Son filmlerini AIDS'le boğuşurken çeken Milligan 1992'de bu mücadelesinde yenik düşmüş. Miligan'ın filmleri genellikle 'kötü' film hayranları arasında bile pek makbul sayılmıyor; örneğin *The Body Beneath* gerçekten de son bölümü hariç hayli sıkıcı bir film.

Ama Milligan'ın filmografisinde aslında yalnızca standart seks ve korku/dehşet filmleri yeralmıyor. Ed Wood'un *Glenn or Glenda*'sı gibi özgün ve kişisel eserler de üretmiş. Kendisi de eşcinsel olan Milligan kariyerinin ilk yıllarında New York'taki eşcinsel hamamlarıyla ilgili kısa metrajlı bir belgesel bile çekmiş: *Vapors* (Buharlar; 1965).

Yönetmenin en ilginç filmi olarak ise porno oyuncularının ve bir travestinin rolaldığı ve sadomazoşizme ve eşcinsellik savunusuna yerverdiği *Fleshpot on 42nd Street* (1971) sayılıyor. Fransız yönetmen Paul Morrissey'in ABD'li underground sinemacı Andy Warhol'un himayesinde çektiği filmlere benzetilen bu filmde ayrıca "bu kasabada artık bir polisin nefesini ensenizde hissetmeden bir horoz emmek bile mümkün değil" ya da "eğer Nixon yine seçilirse zaten bir polis devleti kurulacak" gibi diyaloglar da yeralıyor.

The Weirdo (1988?) ise Milligan'ın tam bir vasiyet filmi. Taş kalpli ev sahibi, duyarsız sosyal hizmet görevlileri ve mahallenin zalim gençleri tarafından eziyet edilen içine kapanık bir gencin intikam öyküsünün anlatıldığı film, gencin kız arkadaşının "İnsanlar niye birbirlerine iyi davranamıyorlar?" sorusuyla bitiyor.



Gelecek sayıda:
ED WOOD'UN İZİNDEN GİDENLER-2:
AL ADAMSON

Yaşayan en "pislik" film yönetmeni !

john waters

Orhan Anafarta



"Kötü zevk, eğlencenin ta kendisidir bana göre" diyor John Waters, 1981 yılında yayınlanan *Shock Value* adlı otobiyografisinde.

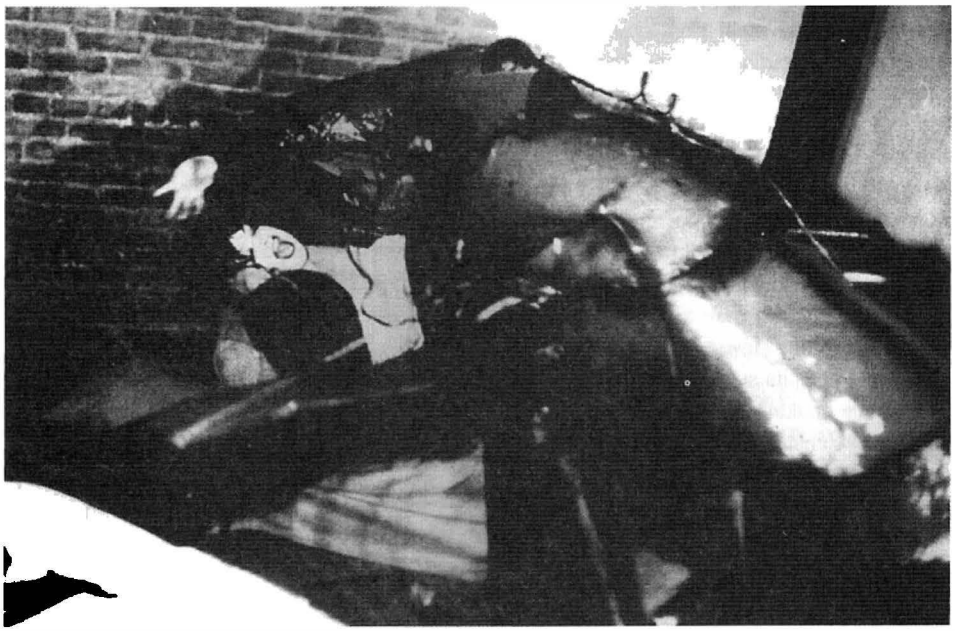
1946 yılında Baltimore'da doğan Waters ilk filmini 18 yaşındayken çekmiş: *Hag in a Black Leather Jacket* (Siyah Bir Deri Ceket İçindeki Yaşlı Karı). Siyah bir adamla beyaz bir kadının, ırkçı Ku Klux Klan örgütü üyeleri tarafından düzenlenen bir törenle evlenmesini anlatan bu 8 mm'lik kısa metrajlı filmi bir kahvehanede gösteren Waters, 30 dolar kazanç sağlamış. Ertesi yıl çektiği *Roman Candles* (Roma Mumları) ise bir papazla bir rahibenin sevişme sahnesinin arasına Papa'nın arşiv görüntülerinin monte edilmesini içeriyormuş.

Sonraki filmlerinde Divine (İlahi) takma adı altında rol vereceği travesti Glenn Milstead ile bu yıllarda tanışan Waters aynı zamanda yoğun biçimde uyuşturucu kullanmaya başlamış. Film izlemek için dersleri sık sık asmış ve New York Üniversitesi'nden atılınca askere çağrılmış ama alkolik, uyuşturucu bağımlısı ve eşcinsel olduğunu ve "geceleri altını ıslattığını" söyleyince yakayı sıyırmış.

Waters'ın üzerinde bir yandan düşük bütçeli ticari 'istismar' sinemasının, diğer yandan underground sinemanın büyük etkisi olmuştur. Favori yönetmenlerinin başında *gore* filmlerinin (kanlı korku/dehşet filmleri) öncüsü H.G. Lewis'i ve Amerikan *sexploitation* (seks istismarı) sinemasının devi Russ Meyer'i sayar. Bunların ortak yanı kara mizah içermeleridir. Waters, kendisinin film çekmeye başlamasının ardındaki esin kaynağı olarak ise Holywood filmlerini parodi eden underground filmler çeken Kouchner kardeşleri gösterir. Hem aile değerleri denilen statükocu değerleri, hem de onun alternatifi iddiasındaki hippilerin değerlerini reddeden Waters, bazı yorumcular tarafından "punklar henüz ortaya çıkmadan önceki bir punk" olarak değerlendirilmektedir [Bu değerlendirmeyi yapan *Deathripping* yazarlarına göre bu gelenek, yani Waters'ın 1960'lı-1970'li yıllardaki çizgisi, 1970'lerin sonlarından itibaren Nick Zedd gibi yeni kuşak

undergroundcular tarafından geliştirilen ve *cinema of transgression* olarak adlandırılan ekol tarafından sürdürülmektedir.].

Waters, 16 mm'lik ilk filmi *Eat Your Makeup*'ın (Makyajınızı Yiyin; 1968) ardından uzun metrajlı ilk filmi olan ve Divine'ın rol aldığı *Mondo Trasho* (Çöp Dünyası; 1969) ile adını duyurmaya başladı. Bu filmin gördüğü ilgiden cesaretlenerek babasından aldığı 5,000 dolarla 1970'de ilk sesli filmini çekti: *Multiple Maniacs* (Manyaklar Güruhu). Bu hiti, ilk renkli filmi olan ve daha da büyük başarı kazanan *Pink Flamingos* (Pembe Flamingolar, 1972) ve sonra da *Female Trouble* (Dişi Bela; 1974) izledi.



Divine'ın rolalmadığı *Desperate Living* (Çaresiz Yaşamak; 1977), 65,000 dolarlık bütçesiyle Waters'ın undergrounddan çıkmaya niyetlendiğinin işaretini veriyordu ama bu filmin teması yine de önceki filmlerden farksızdı ve ticari açıdan başarısız oldu. Waters'ın 35 mm'lik ilk filmi *Polyester*'de (Polyester; 1981) Divine geri döndü.

Ancak 1988 tarihli *Hairspray* (Saçspreyi) ile Waters herkesi şaşırttı: lanetli yönetmen, ilk defa kasten kötü, çirkin ve ilkel gözükmeye çalışmayan, normal görünümlü bir komedi filmi çevirmişti başrolde yine Divine olsa da.. Universal yapımı *Cry-Baby* (Zırlayan Bebek; 1990) ve Kathleen Turner'ın başrolde olduğu *Serial Mom* (Seri Anne; 1993) ile Waters, Holywood'daki yerini iyice sağlamlaştıracaktı.

Multiple Maniacs ve Pink Flamingos

1970 ve 72 yıllarında birbirlerinin peşisıra ve aynı kadro ile çekilen bu iki film, Waters'ın 'kötü zevk'i tatmin amacıyla sinemada 'gerçek pisliği' [*filth*] sergileme felsefesini bütün yönleriyle yansıttıklarından, Waters filmografisinin en önemli iki parçası sayılabilirler. *Multiple Maniacs* (Manyaklar Güruhu) *Pink Flamingos* 'un (Pembe Flamingolar) bir prelüdü niteliğindedir ve özellikle Divine ve etrafındaki bir grup 'manyağın' (David Lochary, Mary Vivian Pearce, Mink Stole, Danny Mills, ve Edith Massey) diğer Waters filmlerinde sağlamlaştırılacak olan anlatısal kimliklerini oluşturmaktadır. Bütün bu 'manyaklar', özellikle Divine, icra ettikleri 'gerçek' iğrençlikler ve Waters'ın bu gerçekliği destekleyen 'belgesel' kamerası yardımıyla anlatısal kimliklerini zamanla gerçek kimliklere dönüştürdüler.

Manyaklar Güruhu

Waters'ın 1970 tarihli filminin ismini hayranı olduğu H.G.Lewis'in *1000 Maniacs*'ından esinlendiği düşünülebilir. Önemli bir fark olarak Waters'in hikaye anlatmak yerine bir seri şok edici sahneyi ardarda sıraladığını görüyoruz. Bir sonraki filminde belli bir olgunluğa erişecek olan bu teşhirci anlatımın *Maniacs'* ta yönetmen için henüz bir anlatım problemi yarattığı besbelli; tutarlı ve sebep-sonuçsal bir olay akışı içine yerleştiremediği teşhir sahnelerini Waters filminin sağına soluna 'uysa da uymasa da...' sokuşturmuş.

Maniacs'ın hikayesi gezgin bir çadır gösterisini (kusmuk yiyen adam,

...birden bire nereden geldiği belli olmayan dev bir istakoz (sağı solu tellerle tutturulmuş zorlukla hareket ettirilen garip bir maket) çerçeveye girer ve Divine'a tecavüz eder...

sevişen homoseksüeller, kriz geçiren eroin bağımlısı vs...) yöneten Divine'ın erkek arkadaşı tarafından aldatılması ile başlayıp herkesin birbirini öldürmesi ile sona eriyor. Bu iki olay arasında film tutarsız bir şekilde dönüp dolaşıp Waters'ın muhtemelen önceden 'gösterilecekler' listesine aldığı cüretkar sahnelerde duraklıyor, ve bu sahneler güçlü bir anlatı motivasyonu ile desteklenemediği için filme gerçeküstü bir görünüm veriyorlar. Bu duruma iyi bir örnek olarak filmin son sahnesi gösterilebilir: Divine etrafındaki herkesi öldürüp soluklanmak için kanapeye uzandığı anda birden bire nereden geldiği belli olmayan dev bir istakoz (sağı solu tellerle tutturulmuş zorlukla hareket ettirilen garip bir maket) çerçeveye girer ve ona tecavüz eder. İstakoz tatmin olduktan sonra geldiği gibi ortadan kaybolur. Buna benzer, özellikle bazı dokunulamaz değerleri ayaklar altına alarak gösterilemeyeni göstermek amacıyla anlatı içine yerleştirilmiş, bir diğer sahne de Divine'ın sokakta yürürken birdenbire, yine nereden geldiği belli olmayan, çocuk yaşta bir aziz tarafından yakındaki bir kiliseye götürülmesi ve bunu izleyen absürd olay: Divine huşu içinde tanrıya dua ederken yanında bitiveren bir kadın ile arzularına hakim olamayarak sevişmeye başlar ve bu sevişme sahnesi paralel kesme yöntemi ile İsa'nın çarmıha gerilişini gösteren diğer bir sekans ile bağdaştırılır. Divine'ın doyuma ulaştığı an İsa'nın çarmıhtaki cansız görüntüsü ile ilişkilendirilir. Artık Divine bir sevici olduğunu öğrenmiştir ve bunu öğrendiği yer ise kilisedir. Bu arada Waters son bir çaba ile bir diğer cüretkar detayı da ihmal etmez: Divine ile yeni kız arkadaşının kiliseyi terkederlerken İsa heykeli altına oturmuş kendine eroin enjekte eden bir uyuşturucu müptelasının yanından geçtiklerini görürüz.

Divine'ın büyük bir zevkle (!) yediği, sahibi tarafından gezdirilmekte olan bir ev köpeğinin kaldırıma yaptığı dumanı tüten dışkılar tamamen gerçektir

Pembe Flamingolar

Waters *Multiple Maniacs*'ın başarısından aldığı cesaretle, ondan çok daha iğrenç ve cüretkar olan *Pink Flamingos*' u (1972) çekti. Tamamen aynı kadro ile gerçekleştirdiği *Flamingos*' un *Maniacs*' tan en büyük farkı, renkli olmasının yanısıra, gösterdiği 'pisliğin' gerçek olmasıdır. Örneğin, *Maniacs*' taki kusmuk yiyen adamın yedikleri 'özel efekt'ken *Flamingos*'un pek meşhur son sahnesindeki, Divine'ın büyük bir zevkle (!) yediği, sahibi tarafından gezdirilmekte olan bir ev köpeğinin kaldırıma yaptığı dumanı tüten dışkılar tamamen gerçektir. Bununla birlikte, Waters'ın, bir önceki filminde sorun yaratan 'teşhir - hikaye' uyuşmazlığı problemini de *Flamingos*'ta, bu iki unsuru birbirlerine bağlayarak, çözdüğü görülüyor. Waters, 'yaşayan en pislik insanlar' ünvanı konusunda birbirleriyle ölümcül bir rekabete giren iki 'aile'nin savaşını anlatıp bir yandan da hangisinin daha beter olduğu seçimini izleyiciye bırakarak sık sık görüntülediği iğrençlik gösterilerini anlatısının meşru bir parçası haline getirmeyi başarmış.



Divine, kadınlarla sevişirken tavuk öldürmekten zevk alan oğlu Crackers (Danny Mills), bunu izleyerek doyuma ulaşan kız evlatlığı Cotton (Mary Vivian Pierce), ve bir bebek kafesi içinde oturup sürekli yumurta yiyen zihinsel özürlü annesi Edie (Edith Massey) ile birlikte Phoenix karayolundaki bir karavanda yaşamaktadır. Bu arada, önemli bir derginin Divine'ı 'yaşayan en pislik insan' ünvanı ile kapak yapması genç kızları kaçırıp onları hamile bıraktıktan sonra doğan bebeklerini sevici çiftlere satarak hayatlarını kazanan, ve tabii ki Divine'dan daha pislik olduklarını iddia eden, Connie (Mink Stole) ve Raymond Marble (David Lochary) çiftini çılgına çevirir. Divine'a savaş açan Marble'lar bir bayan casus tutar, ve bu casus Divine'ın oğlu Crackers'ı baştan çıkartmak suretiyle bu iğrenç aile ile ilgili birçok bilgi edinir. Fakat bayan casus bu bilgilere korkunç bir 'cinsel' deneyim pahasına ulaşır: Crackers kız ile sevişirken boğazlarından tuttuğu iki tavuğu kız ile kendi bedeni arasında ezerek öldürür. Waters bu sahneyi tavukları bu iki 'manyağa' gerçekten öldürterek çekmiştir. Bu sahne karşısında 'çılgına dönüp yaygara çıkaran' hayvan hakları koruyucularına Waters'in cevabı ise:"...ne yani, tabağınızdaki kızarmış tavuk oraya kalp krizi geçirip düşmedi ya!... Üstelik biz de bu tavukları ziyan etmedik...çekimden sonra pişirip karnımızı doyurduk...bu arada tavuklar da ölmeden önce meşhur oldular...fena mı?" *Flamingos*'ta problem yaratıp Kanada'daki dağıtımcı firmaların makasına takılan bir diğer sahne de Divine'ın doğum günü partisindeki 'anüs dansı'dır. Divine'ın karavanının önündeki çayırda düzenlenen partiye katılar manyaklardan biri ortaya çıkıp müzik eşliğinde anüsünü açıp kapayarak şarkıya eşlik eder. Waters için bu sahne filmin en 'eğlenceli' sahnesidir ve çıkartılırsa film anlamını yitirir. Burada Divine'ın oğlu Crackers'a 'ilahi' bir ödül olarak sunduğu bütün detaylarıyla çekilmiş oral seks sahnesini de unutmamak gerek.

'Kötü zevk' sınırlarını sonuna kadar zorlayıp, çektiği sahnelerle en 'karşıt'ları bile karşısına almayı başaran Waters filminin adını California'dan Baltimore'a seyahat ederken yollarda çok sık rastladığı bir şeyden esinlenmiş: insanların süs olsun diye karavanlarının önlerindeki bahçelere diktikleri pembe flamingo bibloları. Waters için bu pembe flamingolar Amerikan kültürünün içine işlemiş 'iyi huylu' bir 'kötü zevk'in sembolleri. Waters her ne kadar bu iyi huylu zevksizliği 'kötü huylu' bir filmle rahatsız etmeye çalıştıysa da bugün *Pink Flamingos* 'yaramaz' fakat 'zararsız' bir film olarak lanse edilmekte. Film 1997'de gösteriminin 25inci yılı kutlamaları nedeniyle dağıtımcılarca sinema ve video piyasasına yeniden sürüldü. Filmin sonuna Waters'ı saygıdeğer bir sinemacı olarak gösteren, filmle ilgili düşüncelerini ve zamanında kesip yeni keşfettiği bazı sahneleri sunduğu bir monolog eklendi. Amerikan televizyonlarının önemli talk-showlarına davet edilerek ona 'sanat hayatına ne zaman başladığı' soruldu. Bütün bunlar belki de iyi huylu zevksizlerin zevk/sizlik anlayışlarını 25 yıl sonra hala tehdit edebilen bu filmi kabul gören Hollywood sinemasına kazanarak zararsız hale getirme çabalarıdır. Zira, *snuff* ve porno filmleri bir kenara bırakırsak, hiçbir Hollywood yönetmeni bugün *Pink Flamingos*'un yarısı kadar bile cüretkar ve iğrenç bir film çekmeye cesaret edemez. John Waters'ın kendisi bile...

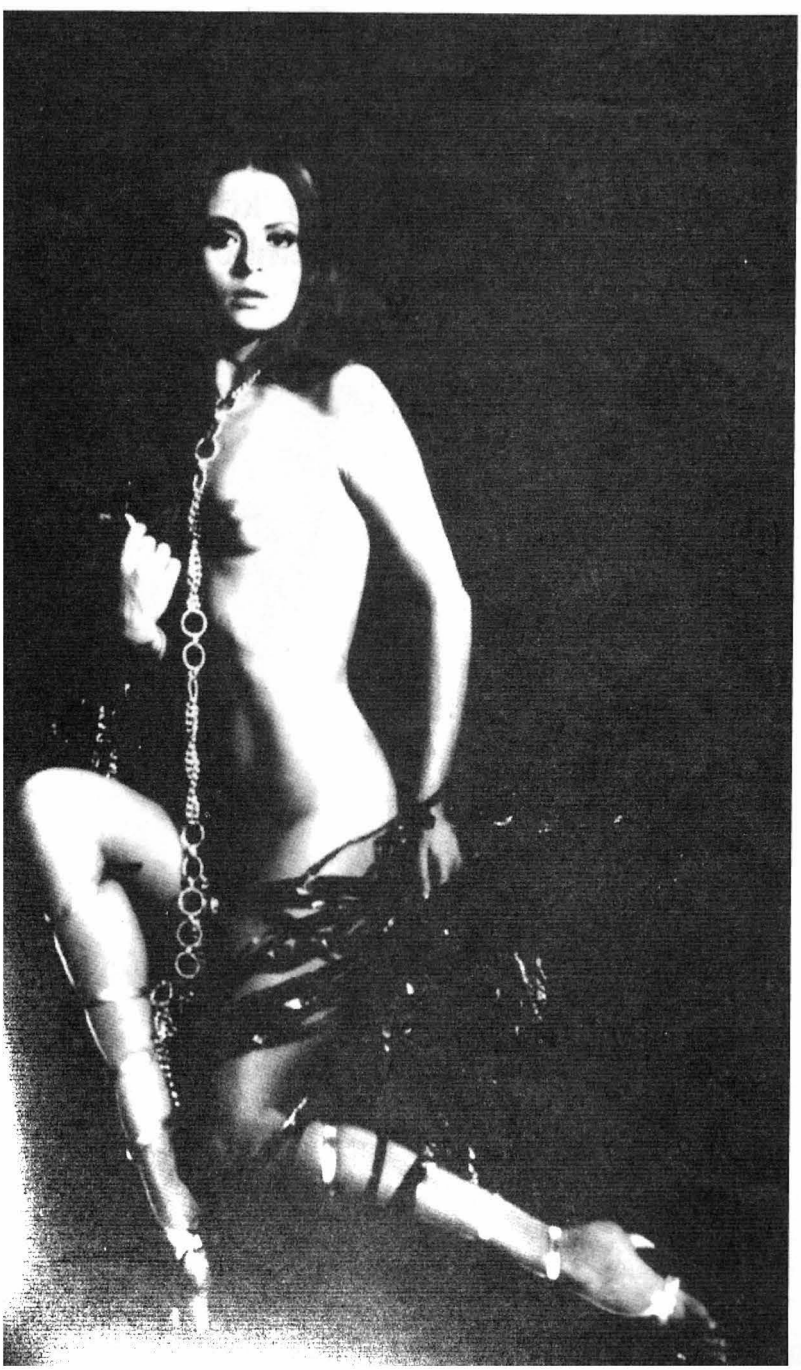
Waters için bu pembe flamingolar Amerikan kültürünün içine işlemiş 'iyi huylu' bir 'kötü zevk'in sembolleri.



Avrupa'da seks ve korku sineması

ahlaksız öyküler

Cathal Tohill & Pete Tombs



Size tavsiye ederim: "Kötü" filmlere bakmasını öğrenin, genellikle son derece güzeldirler.

Ado Kyrou, *Le Surréalisme au Cinema*

Sessiz sinema döneminde korku temaları zaman zaman kullanılmakla birlikte genellikle rasyonel bir açıklama içine oturtuluyorlardı, filmdeki vampirlerin ve hayaletlerin sahte olduğu filmin sonunda anlaşılıyordu. Yalnızca Almanya'da dışavurumculuğun etkisi altındaki *Nosferatu* (1921), *Der Golem* (1920) ve *Der Müde Tod* (1921) gibi filmlerde 18 ve 19'uncu yüzyılların dehşet öykülerindeki Gotik ruh içtenlikle kullanılmıştı. Danimarkalı yönetmen Christensen'in filmleriyle birlikte bu filmler, sinemanın izleyicilerine kendi düş ve korkularını göstermek için fantastiğe başvurmaya yönelik gerçek çabalarıydı. Amerika'da ise *The Gorilla* (1927) ve *Cat and the Canary* (1927) gibi filmlerde hakim hava komediydi. Korku sinemada bariz biçimde bir tür olma durumuna ancak 1930'larda geçti. Ama *Dracula*'da (1931) görülebileceği üzere Amerikan modeli 1920'lerin dışavurumcu deneyimlerini terketmişti. Bir eleştirmen şöyle diyordu: "Amerikan izleyiciler realizm talep ediyorlar. Dolayısıyla Avrupalı özel efekt uzmanları uçuk çekimler yaparken, Amerikalılar'ın tek bir amacı var: her film hilesini mümkün mertebe realist göstermek."

1940'larda yolun sonuna hemen gelindiği anlaşıldı. Dracula, Frankenstein ve Kurtadam ya çeşitli

Der Teufel kam aus Akasawa / The Devil Came from Akasawa (Jesus Franco, 1970)

kombinasyonlarda aynı filmde biraraya getiriliyorlar ya da dönemin popüler komedyenlerinin filmlerinde yardımcı rollerde yeralıyorlardı.

Sansasyonel eğilimli popüler filmler savaş sonrası dönemde kendilerine daha çok bilinkurguda gıda buldular. Bu dönemde yalnızca Meksika'da gerçek korku filmleri yapıldı ama bunlar dünya piyasalarında etkili olamadılar. Korku filmlerinin gerilemesinde kuşkusuz sansürün de rolü vardı. Ama korku filmleri asla unutulmamışlardı. Barrie Patterson'un *Seal of Dracula*'da dediği gibi "varlıklıların karşı çıktığı bu filmler, daha az talihli olanların yaşadığı kenar mahallelerde gösterilmeye devam ediyordu."

1957'de Universal şirketi elindeki eski filmleri televizyon kanallarına sattı. Eski klasikler geç saatlerde gösterilmeye başlandı ve onları izlememiş olan genç kuşakların ilgisini çektiler.

Yavaş yavaş ticari korku filmleri yaşama dönmeye başlıyorlardı. İngiltere'de yıllardır ucuz filmler çeviren Hammer şirketi 1957'de *The Curse of Frankenstein*'le korku serisine başladı. Ama ondan önce 1956'da Riccardo Freda, İtalya'nın ilk gerçek korku filminin ve kesinlikle ilk vampir filminin, *I vampiri*'nin çekimlerine başlamıştı. Bu film genellikle Hammer korku filmlerinden etkilenmiş bir film olarak tarif edilir. Oysa Freda, Hammer'daki Terence Fisher kendi filmlerine başlamadan neredeyse bir yıl önce *I vampiri*'ye başladığı için bu pek gerçekçi değildir. Zaten Freda'nın stili, yaklaşımı ve ruhu Fisher'in soğuk, rasyonel ve çizgisel yaklaşımından dünyalar kadar uzaktır. Freda'nın geçmişi, güzel sanatlara, resime ve heykele dayanıyordu. Onun filme yaklaşımı, ekranı bol detaya boğup, gevşek ve cezbedici bir vaat dünyası yaratmaktı. Sinemadaki uzun çıraklık dönemini editör olarak geçiren Fisher'in ise daha ölçülü ve formal bir yaklaşımı vardı.

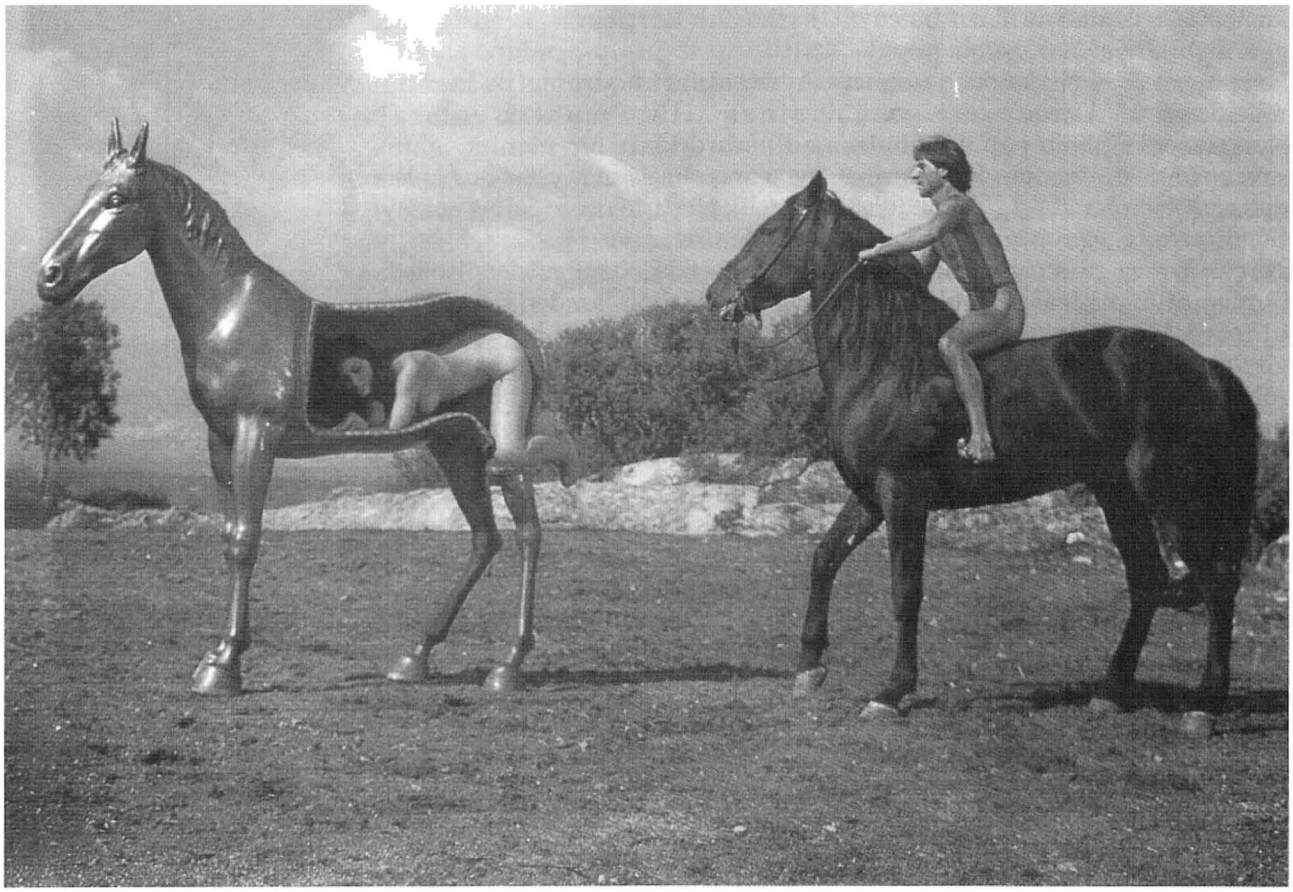
İki yönetmen arasındaki fark yalnızca Fisher'in esaslı biçimde tutucu nitelikteki iyi/kötü ikiliğinden, hatta Kıta Avrupası geleneğindeki tutku ve sarhoşluk karşısında kendi görsel stilinin soğukluğundan ziyade, Avrupalılar'ın dramatik mantığı 'sinematik' mantık olarak adlandırdıkları bir mantık lehine terketmiş olmalarında yatar. Bu filmlere yönelik eleştirilerin çoğu bu noktayı temel alırlar ve Hitchcock bunu 'buzluk' etkisi olarak nitelendirmiştir. Yani, izleyicinin filmden sonra evine gidip, buzluktan bir bira çıkarmak üzereyken kendi kendine "Hey, bir dakika!" dediği an, filmin bütün yapısı gözlerinin önünde çöker - çünkü dramatik mantıktaki ölümcül bir hatayı farketmiştir.

Hitchcock bu zorluğu aşmak için çok çaba harcamıştır. Freda, Bava ve diğerleri ise sorunu, ya onu ihmal ederek ya da aşırı-analitik izleyicinin zihninin denetiminden fırlayıp çıkan döngüsel, çözümsüz öykülerle çözmüşlerdir. En sık başvurulan çözümse -ki hiç de bir çözüme benzemez- aynı hileyi, bulmacanın çözümü anlamsızlaşıncaya kadar film boyunca yinelemektir. Öyküler, Alain Robbe-Grillet'nin deyimiyle 'jeneratör' işlevi görürler. Yani izleyicin ve filmcinin ortak bir hayret, dehşet ve temaaşa dünyasına geçmeleri için sıçrama tahtasıdırlar.

60'lı ve '70'li yıllarda ise Avrupa korku sineması tamamen çıldıracak ve erotizm ile dehşeti birleştiren yeni bir tür oluşturacaktı. Bu birleşme son derece başarılı oldu ve İngiltere, ABD gibi ülkelere vurduğunda daha da şoke edici ve irrasyonel gözükecek bir garabet dalgası yarattı.

Erotik korku patlaması, '70'lerin ortasına kadar sürdü. *Deep Throat* gibi hardcore filmlerin gelişiyle birlikte seks-korku birlikteliği demode oldu. Böylece kıtadaki düşük bütçeli film yönetmenleri de pornonun bariz çekiciliği ile rekabet edebilmek için bir yönleriyle buraya doğru kayarak daha da garip ve çılgın filmler ürettiler. Önceki korku filmlerindeki malzemeden beslenerek isyan ettirici senaryolar ve garip fantazilerle dolu filmler çevirdiler. Avrupa'da seyirciler bu filmlerin üstüne atlayarak onların daha da çılgınlaşmasını teşvik ettiler. Çoğu, denizaşırı tüketim için çok fazla

En sık başvurulan çözümse -ki hiç de bir çözüme benzemez- aynı hileyi, bulmacanın çözümü anlamsız hale gelinceye kadar film boyunca yinelemektir.



Visita del Vicio / Violation of the Bitch (Jose Larraz, 1978)

yoldan çıkmıştı. Daha önceki seksi filmlerin aksine sanat olarak sunulamazlardı, bunun için çok fazla garip ve saygınlıktan uzaktılar. Pek çoğu sansüre takıldı ve en önemli sahneleri makas odalarında yerlere düştü.

Artık geriye bakarak bu çılgın dönemi anlamaya çalışmanın, mantığını ortaya çıkarmanın zamanı gelmiştir. Bu garip olgunun sinemasal kökeni Fransızlar'ın *fantastique* olarak adlandırdığı yerde yatar. Bir şey eğer fantastikse, erotik, yoldan çıkmış ve harika olmalıdır. Çizgisel anlatı ve mantık, fantastik bir filmde ihmal edilir. Görsel, aşırı ve irrasyonel öğeler ayrıcalıklıdır. Eğer bir yapı sözkonusuysa, bu bir rüyanın yapısıdır. Gizli, korkunç ve bazen anlaşılmaz imajlarla dolu bir rüyanın. Mantık ve rasyonalite aradan çekilince, bastırılmış olan sahneye çıkar ve fantastik filmin erotiğe meyilli olması şaşırtıcı değildir. Avrupa seks-korku filmlerini yapanların hepsi filmseverlerdi. Sinemanın ilk cavcavlı günlerinde büyüdüler. Louis Feuillade'nin *Fantomas* serisi ya da Fritz Lang'ın *Metropolis*'i onların gıdasıydı. Onların izlediği ve sevdiği filmler artık unutuldular ama mirasları seks ve korku filmlerinde yeniden işlenmiş olarak yaşıyor.

Fantastique'in etkisi önemliydi ama başka etkiler de vardı. Bu erotik devrim, sürrealizm, romantisizm, decadant geleneği gibi daha eski akımların yanısıra 20. yüzyıl *pulp* edebiyatı, seri filmler, eski korku filmleri ve seksi çizgi romanlardan da beslendi. Avrupa korku film yapımcılarının talan edebilecekleri bir torba dolusu garabet vardı ellerinde. Aynı kaynaktan beslenen farklı yönetmenlerin nasıl kendi kişisel zevklerini yansıtarak yeni bölgelere doğru yola çıkarken onlardan nasıl farklı şekillerde yararlandıkları ilginçtir.

Bu yüzden bu çarpıcı filmler kolay kategorize edilemezler. Sanat olarak sayılamazlar ama basitçe Euro-trash olarak nitelenemeyecek kadar zeki ve özgündürler. Garip bir sentezdirler,

popüler edebiyat ve çizgi-romanların dinamizmi ile gerçek sanatın sapık romantizmini birleştirmişlerdir. Eski fantastik filmler, seksiden ziyade sürrealisttiler, erotizme yöneliş, sansür korkusuyla sınırlıydı. Seks, ana bir unsur olarak sahneye '50'lerin sonunda ve '60'ların başında çıkmaya başladı. Bu, iki aşamada gerçekleşti. Georges Franju'nun *Yüzsüz Gözler'i*, şiirselliği ve içerdiği ifade edilemeyen duygulanıyla bir katalizatör oldu. Onu başkaları izledi. Jess Franco'nun *Korkunç Dr Orlof*'u (1961) bunların en önemlisidir. *Yüzsüz Gözler*'den daha ucuz, daha irrasyonel ve daha *pulp*tı ve erotizme oynuyordu. Sonra ise baraj yıkıldı ve sel taştı.

'60'lar ilerledikçe, sansürün sınırlamaları gerilemeye başladı. Yüksek bütçeli filmler de, popüler sinemanın bodrumundaki değişmeleri yansıtırcasına, çıplaklığa ve cinselliğe kaymaya başladılar. Düşük bütçeli film yapımcıları ise onlardan daha cüretkardılar çünkü ayakta kalabilmek için daha cüretkar olmak zorundaydılar. ABD ve İngiltere'ye oranla kıta Avrupası'nda yaşananlar daha dizginsiz ve çılgındı. *Fantastique*'in çerçevesi onlara daha seksi, daha sapıkça ve daha tuhaf olma şansı veriyordu.

Sürrealistler gibi Avrupalı korku filmi yönetmenleri insanın gizil erotizmini açığa çıkarmayı amaçlıyorlardı ve pek çoğu, düşük bütçeli film endüstrisine onlara sağladığı özgürlük olanağı için girdiler. Korku filminde biraz hareket alanları vardı. İş yapacak kadar çıplaklık ve tuhaflık koyma kaydıyla canlarının istediğini çekebiliyorlardı. '60'larda sansür esnedi, erotizm izni arttı ve korku filmleri daha da ısındı. Bu dönemde korku ve seks arasındaki sınır belirsizleşti.

'70'lerin ortasında ise seks-korku patlaması bitmişti ve düşük bütçeli yönetmenler pornoya kaymak zorunda kaldılar. Ama bu, onların korkuyu ve erotizmi bırakmalarının anlamına gelmedi. Pek çoğu bu öğeleri, sekse daha fazla yönelen bir çerçeve içinde yeniden işlediler.

Bu yönetmenlerin içinde en üretkeni Franco'dur. Sürekli hareket halinde olmuş, sürekli film çekmiştir. Filmleri, caz doğaçlaması gibidir, formda olduğu zamanlar başka, olmadığı zamanlar başka. Ama pekçok filminde en azından bir adet paha biçilmez, dahiyane sahne vardır. José Larraz'ın ürünleri de yoğunluk açısından ona yakındır. Larraz, daha esrarengiz, daha az maceraperesttir ama yine de ateşlidir.

Jean Rollin filmleri ürpertici ve gerçek-ötesidir. Bir Rollin filmi izlemek Gotik bir sokakta ya da eski bir mezarlıkta dolaşmaya benzer, bir süre sonra çok çeşitli garip duygulara kapılırsınız. Rollin'in filmleri kişiseldir, onu heyecanlandıran imajlarla doludur. Romantik bir geçmişe bakarlar, yerlerinden edilmiş vampirlerle dolu bir geçmişe. Larraz gibi, Rollin de esrarengiz kişi, yer ve durumlara bayılır. En iyi filmlerinde solgun bir yoğunluk, kendine özgü bir hava vardır.

Bu üç yönetmene oranla korkudan ziyade seksin her zaman filmlerinde çok daha ağır bastığı üç yönetmenden daha söz etmek gerekir. Çizgi-film endüstrisinden gelen Walerin Borowczyk'in filmleri ince ince işlenmiştir. José Bénazéraf ise eğlenmek için film yapar ama filmlerinin yine de iyi olmasını ister. Filmleri geleneksel değerlere saldırır ve onların altını oyar. Erotizme, bu isyankar kişiliğinden dolayı yönelmiştir. Alain Robbe-Grillet, en entellektüelleridir, onun filmleri soğuk ve mesafelidir.

Özellikle bu altı yönetmen, kıta Avrupası'ndaki düşük bütçeli film endüstrisi içindeki en önemli damarlardan birini temsil ederler. Bu Avrupalı maceraperestler, 'ama'ları, 'fakat'ları, 'aman dikkat'leri bir tarafa bırakarak, sınırsız bir fantazi içinde film çekmişlerdir. Onların erotik deneyimleri, pornografinin realizmini kolayca aşarak geride bırakmıştır. En garip film yolculuğuna hazır olun. Sıradana elveda deyin; bırakın hayalgücünüz kabından dışarı taşsın.

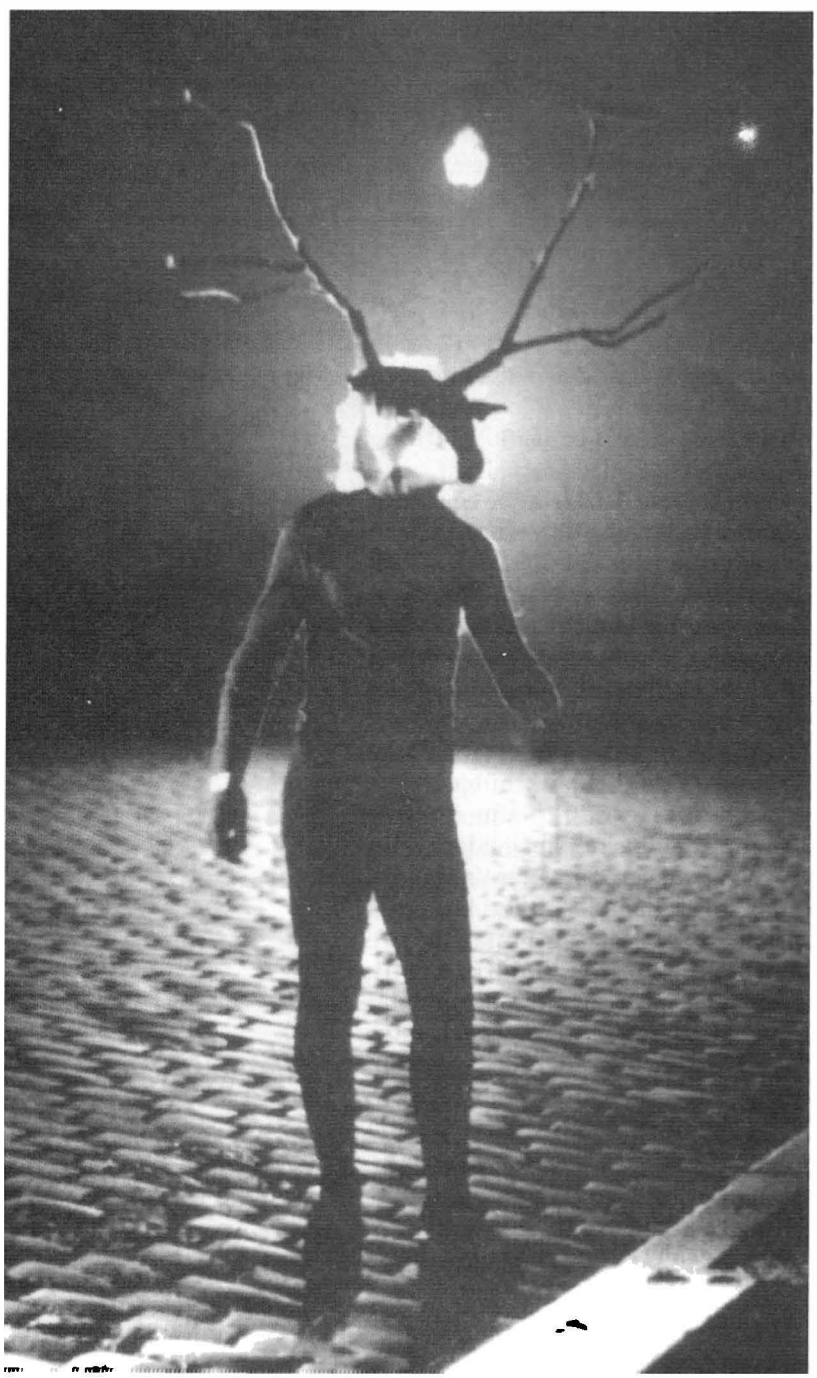
* Cathal Tohill ve Pete Tombs, *Immoral Tales: Sex and Horror Cinema in Europe 1956-1984*, Titan Books, 1995.

Bu Avrupalı maceraperestler, 'ama'ları, 'fakat'ları, 'aman dikkat'leri bir tarafa bırakarak, sınırsız bir fantazi içinde film çekmişlerdir. Onların erotik deneyimleri, pornografinin realizmini kolayca aşarak geride bırakmıştır.

Kayalıkların Dibindeki Sahillerin ve Harabe Şatoların Ozanı

jean rollin

Kaya Özkaracalar



Düşük bütçeli erotik vampir filmlerinin öncü yönetmeni olan Rollin, 1938'de Paris'te sanatla ilgili bir aileye doğdu. Babası, oyuncu ve tiyatro yönetmeniydi. Annesinin çok yakın arkadaşı olan Georges Bataille, küçüklüğünde Jean'a uykudan önce masallar anlatırdı. Rollin, bu masallardan birinin rahip kılığındaki bir kurtla ilgili olduğunu anımsıyor. Çok küçükken izlediği bir filmden sonra annesine büyüdüğünden kendisinin de böyle şeyler yapacağını söylemiş.

Askerliğini yaparken, askeri filmlerin yapımı sırasında film yapımı tekniğinin temellerini öğrendi. 1955'de, terhis olduktan sonra bir çizgi-film şirketinde yönetmen yardımcısı olarak işe başladı. 20 yaşında, Tristan Corbiére'nin bir şiirinden esinlendiği ilk kısa metrajlı filmini yönetti: *Les amours jaunes* (Sarı Aşıklar).

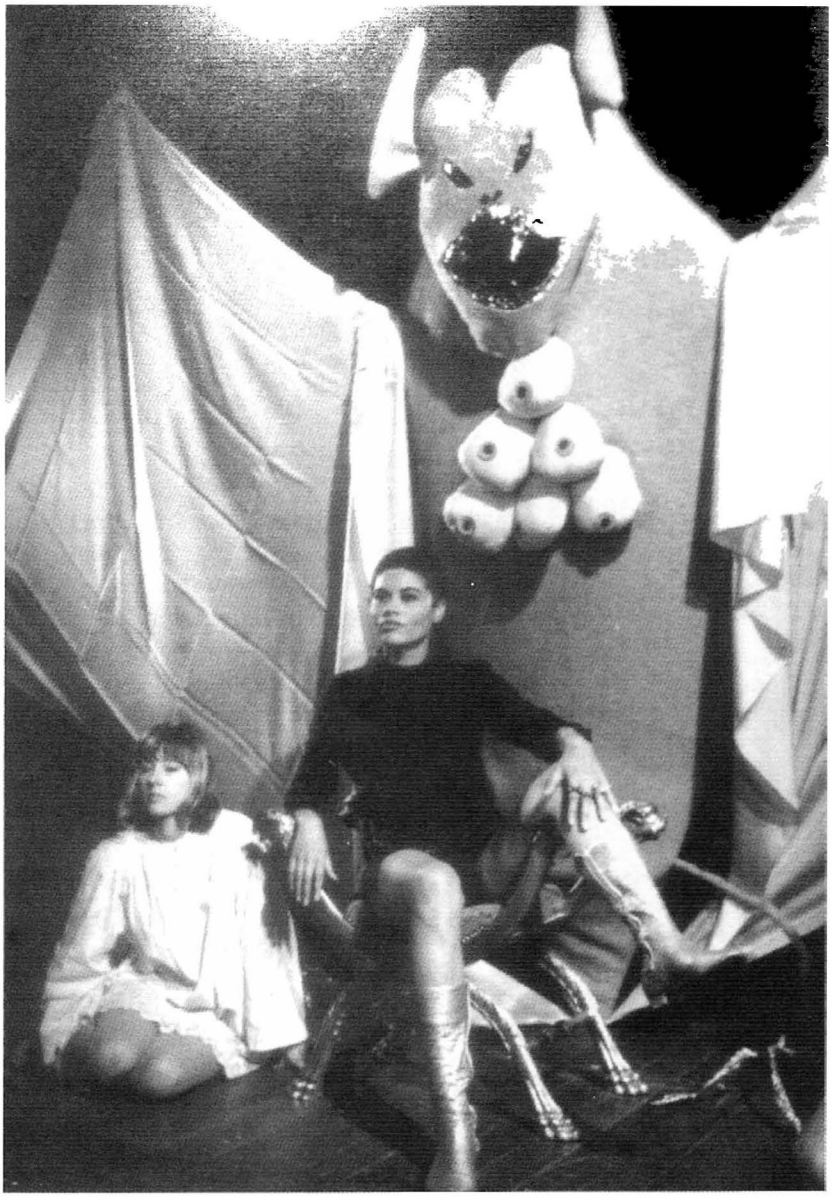
1964'te bir İspanyol anarşist grubu adına, Franco diktatörlüğü karşıtı kampanyalarda kullanılmak üzere bu ülkede gizlice bir belgesel çekti. 1966'da bir çizgi roman çalışmalarına katkıda bulundu ama aklı hala sinemadaydı. Ertesi yıl ABD'li yapımcı Sam Selsky, Rollin'e kısa metrajlı bir korku filmi çevirmesini önerdi: Selsky, eski bir ABD filmini Fransa'da gösterime sokmayı planlıyordu ama bu film, yalnızca bir saat dolayında olduğu için kısa metrajlı bir filmle birlikte gösterilecekti. Yıkılmak üzere olan bir şatoda 100 bin frank gibi son derece sınırlı bir bütçeyle çekilen film kısa sürede tamamlandı. Malzemeleri taşıyan eski bir araba

La Vampire Nue

filmde de kullanıldı; Rollin ve Selsky, bütün rolleri daha önce oyunculuk yapmamış olan arkadaşlarına ve tanıdıklarına verdiler. Çekimler sırasında senaryoda sürekli değişiklikler yapıldı ve film adeta yarıyarıya doğaçlama bir şekilde çekilmiş oldu. Selsky, nihai ürünü çok beğenince ondan bunu tek başına gösterilecek uzun metrajlı bir film olarak tamamlamasını istedi. *Le viol du vampire* (Vampirin Irzına Tecavüz) adı verilen film, ertesi yıl Mayıs ayında gösterime girdiğinde Paris'te yüzyılın en büyük devrimci ayaklanması patlak vermişti ve *Le viol du vampire* alışılmadık bir film olması sayesinde her alanda radikal, yepyeni arayışların revaçta olduğu o günlerin havası içinde çok büyük ilgi gördü ama öte yandan eleştirmenler tarafından yerden yere vuruldu.

Le viol du vampire biraz gereksiz yere karmaşık bir konuya sahip. Film, bir köye gelen üç gençten birinin eski bir şatoda bulunan ve vampir oldukları kabul edilen dört kızı vampir olmadıkları konusunda ikna etmeye çalışması ve kızlardan birine aşık olmasıyla başlıyor. Ama genç kız onu da ısırıp vampir yapınca yanıldığını anlıyor. İlk bölüm bütün kızların ve adamın sahilde öldürülmesiyle bitiyor. 'Les Femmes Vampires' adını taşıyan ikinci bölümde ise Vampirlerin Kraliçesi ortaya çıkıyor ve bu arada genç adamla kadın dirilerek vampirlikten kurtulmak için kraliçe vampire karşı umutsuz bir mücadeleye girişiyorlar.

Filmin özellikle ilk bölümünde, Rollin'in daha sonraki pekçok filminde tekrar tekrar kullanacağı, salt bir mekan olmaktan ziyade tarif edilemeyen duygularla yüklü başlı başına birer imge haline getirdiği şato ve özellikle kayalıkların dibindeki sahil gibi öğeler, silik hatıralarda gizli bir aile sırrı gibi temalar en katıksız hallerinde yoğun biçimde kullanılıyorlar. İkinci yarının bir klinikte geçen uzunca bir bölümü, filmin diğer bölümleri ile aynı düzeyde olmasına karşın finale doğru gerçekleşen vampir evlenme töreniyle film yine ilginçleşiyor.



Le Viol du Vampire

Rollin'in ikinci filmi olan *La vampire nue* (Çıplak Vampir; 1969) ise yönetmenin ilk renkli filmiydi. Filmde, ellerine geçirdikleri ve vampir olduğuna inandıkları genç bir kız üzerinde deneyler yaparak ölümsüzlüğün sırını öğrenmeye çalışan ve bu deneyler sırasında üyeleri sırayla gönüllü olarak intihar eden bir grubun liderinin oğlu sözkonusu kıza aşık olur. Kızın arkadaşları bir gece şatoya baskın düzenleyerek kızı kurtarırlar ve genç adam da onların tarafına geçer. Film, bariz biçimde siyasi metaforlar taşımaktadır. Çoğu hippi görünümlü gençlerin şatoyu basıp esir kızı kurtarmaları Fransız Devrimi sırasında Bastille hapishanesinin basılmasını çağrıştırıyor, gençler '68 ayaklanmasında ön saflarda olan anarşistlerin kara bayrağını taşıyorlar. *La vampire nue* bir önceki film kadar büyük yankı yaratmadı. Oysa bugün

Rollin; başkahramanın, vampirliği aile hayatına tercih etmesi ile Anglo-sakson korku sinemasının kalıplarının dışına çıkmaktadır.

geriye dönüp bakıldığında Rollin'in filmleri içinde en beğenilebilir olanlarından biri olarak görülebilir. Örneğin horoz ve geyik maskesi takmış kişilerin genç kızı, mavi tonun hakim olduğu karanlık sokaklarda izlediği sahneler tam anlamıyla mükemmeldir. Rollin'in *Le Viol du vampire*'de kullandığı kayalıkların dibindeki sahil, hem *La Vampire Nue*'nun, hem de üçüncü filmi *Le frisson des vampires*'in (Vampirlerin Dehşeti; 1970) finalinde yeralıyor. *Le Frisson des vampires*'in konusu şöyle: Balaylarında gelinin kuzenlerinin şatosuna gelen yeni evli bir çift, onların yeni öldüğünü haber alırlar. Ama iki kuzen, vampir olarak karşılarına çıkar. Kuzenleri vampirleştirmiş olan bir kadın vampir, gelini de baştan çıkarır. Damadın kadın vampiri öldürmesine karşın, gelin ona dönmek yerine kuzenleriyle birlikte olmayı tercih eder ve üçü de güneşin ilk ışıklarıyla birlikte ölürler. Filmin başarılı müziğini gençlerden oluşan amatör bir rock grubu yapmış .Filmde Rollin bir tabutun üstüne konulan beyaz bir güvercin ölüsünden tabutun içine kan sızması gibi görsel açıdan çarpıcı sahneler yakalamayı yine başarmış. Ancak bu filmde Rollin daha önceki filmlerinden farklı olarak vampirliği, evli bir kankoca arasındaki 'normal' ilişkiyi tehdit eden lezbiyenlik ve ensest gibi 'anormal' ilişkilerin bir metaforu olarak kullanmakta ve başkahramanın vampirliği kocasıyla aile hayatına tercih etmesiyle de Anglo-Sakson korku sinemasının kalıplarının dışına çıkmaktadır.



İngiltere'de *Sex and the Vampire* adıyla gösterilen *Le frisson des vampires* bir yıl boyunca gösterimde kaldı. Nihayet 1972 tarihli *Requeim pour un vampire* (Bir Vampir İçin Ağıt), *Caged Virgins* (Kafesteki Bakireler) adıyla ABD'ye de ihraç edildi. Bu filmde ıslah okulundan kaçan iki kızın, soyunu sürdürmek için bakire kurbanlar bekleyen 'vampirlerin sonuncusunun' pençesine düşmelerinin öyküsü anlatılmaktadır. Filmin hiç konuşma içermeyen uzun açılışına karşın ABD'de pazar bulabilmesini çıplak kadın vücutlarının bolca sergilenmesine borçlu olduğunu söyleyebiliriz.

Ancak bu yıllarda artık ABD'de patlayan gerçek porno dalgası Avrupa'ya da vurmuştu. '70'li yıllarda Rollin de, para kazanabilmek amacıyla Michel Gentil takma adıyla çok sayıda porno film çevirdi. Ama bu filmleri aslında onun çevirdiği bir sır değildi ve böylece Fransız sinema çevrelerindeki itibarı daha da düştü, bir günah keçisi muamelesi görmeye, Fransız sinemasının kara lekesi, utanç kaynağı olarak gösterilmeye başlandı. Rollin, kendi porno filmlerini çevirmenin yanısıra daha sonra *Emmanuelle 6*'nın senaryosunu yazacak ve yönetmen yardımcılığını yapacaktı. Ama bu arada pek çoğu son derece düşük bütçelerle erotik korku filmleri de çevirmeyi sürdürdü. Bunların

tamamına yakını eleştirmenlerce yerden yere vuruldu, çoğu ticari açılardan son derece başarısız oldular ve örneğin (inanması güç ama gerçekten de) bozuk kameranın hızlı-gösterimli çekim yapmasını dengelemek amacıyla oyuncuların ağır çekim temposunda oynamak zorunda kaldıkları *El lago de los muertos vivientos* (Yaşayan Ölüler Gölü; 1980) gibi bazıları gerçekten de kalitesiz yapıtlardı.

Rollin, vampir temasına ve onunla birlikte şato, sahil ve silik hatıralarda gizli aile sırrı motiflerine 1976'da *Levres de sang* ile dönecekti. *Aurum* Korku Film Ansiklopedisi'nin, korku sineması içindeki en iyi sürrealist filmlerden biri olarak övdüğü filmin konusu şöyle: Genç bir adamın, eski bir şato ve beyazlar içindeki genç bir kadınla ilgili belli belirsiz anıları canlanmaktadır. Birgün bu kadın onu mezarlığa götürerek bir grup vampiri serbest bırakmasını sağlar. Genç adam daha sonra karanlık bir zindanda ailesini bir tabutun başında toplanmış olarak bulur. Beyazlar içindeki kadın aslında, babasını vampirleştirdiği için annesi tarafından tabuta hapsedilen öz kardeşidir. Sonunda genç adam ve kız kardeşi, sahildeki bir tabutun içine çırılçıplak bir halde girerler ve dalgalar tabutu açıklara doğru sürükler... Üç haftada tamamlanan çekimler sırasında Rollin, bir sahnede senaryo gereği denize bırakılan bir tabutu dalgaların alıp götürmesini önlemek için denize girdiği sırada tabutun bir dalgayla başına çarpması sonucu bayılmış ve boğulmaktan, suya atlayan baş rol oyuncusu tarafından kurtarılmıştı. Filmin gişelerde büyük bir başarısızlığa uğraması üzerine Rollin, borçları kapatabilmek amacıyla bu film için çekilen ama kullanılmayan bazı sahnelerin *Suce-moi, Vampire* (Em Beni, Vampir) adlı bir porno filmde kullanılmasına izin vermek zorunda kalmıştı. Bu porno film ise ticari açıdan çok başarılı olacaktı...

Avrupa seks sinemasının starlarından Brigitte Lahaie'in baştolde oynadığı ve bir şatoda yaşayarak kan içen kadınların öyküsünün anlatıldığı *Fascination* (1979), eleştirmenlerin



Requiem pour un Vampire

övdüğü ilk Rollin filmi olmasına karşın ne yazık ki yapımcı ile dağıtımcı arasındaki bir anlaşmazlık dolayısıyla hemen hemen hiç gösterime girememişti. Rollin, bir akşam umutsuz biçimde filminin afişlerini Paris sokaklarına kendisi asmak ve daha sonra da borçlarını ödeyebilmek için (geçmişte yaptığı gibi) takma adlarla porno filmler çevirmek zorunda kalmıştı..

Rollin'in daha sonraki korku filmi olan *La morte vivante* (Yaşayan Ölü; 1983

[video: *The Living Dead Girl*]) de, aynen *Fascination* gibi, ilk dönemdeki son derece düşük bütçeli filmlerine oranla biraz daha profesyönel özellikler taşıyordu. Bir şatoda yaşayan kan içici bir kızın yavaş yavaş belleğini geri kazanarak kendi geçmişindeki korkunç gerçeği anımsamasını anlatan bu filmin konusu da Rollin'in favori temalarını içeriyordu ama bu kez görsel olarak diğer filmlerine çok daha kanlı sahneler içeriyordu.

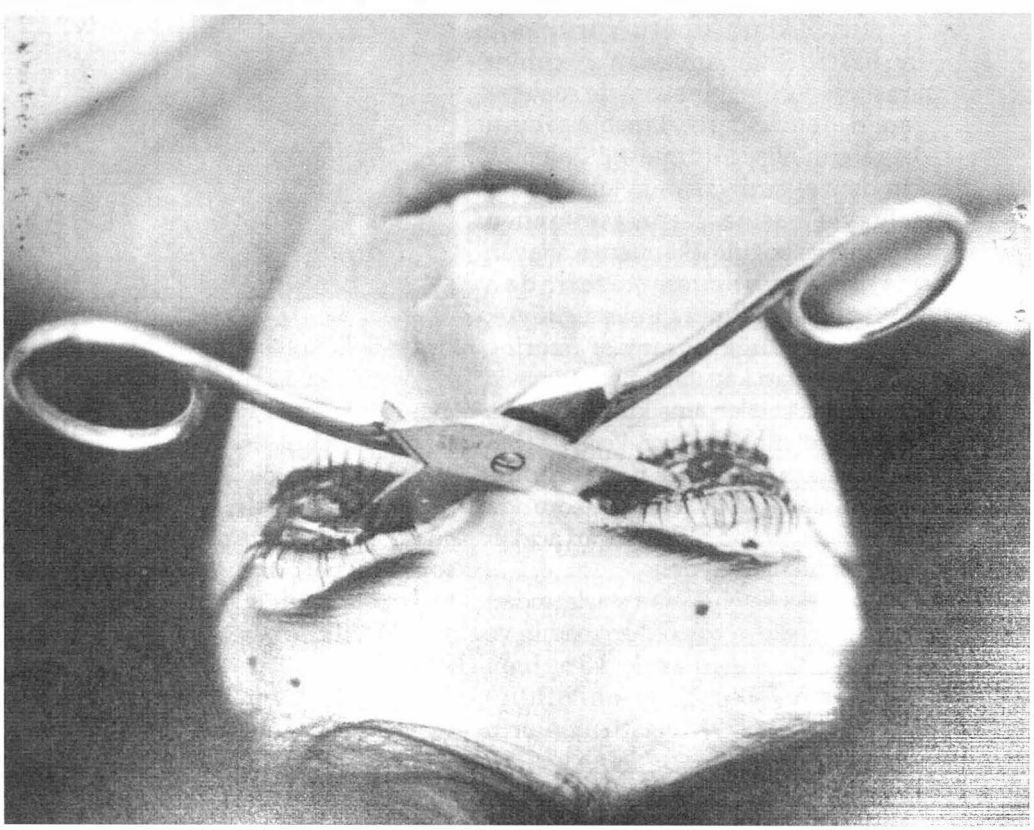
Seyrek aralıklarla da olsa hala film çeviren Rollin en son olarak *Le deux orphelines vampires* (İki Öksüz Vampir) romanını aynı adla filme çekmiştir (1995). Bu film, henüz festivaller dışında izleyici karşısına çıkma olanağı bulamamıştır.

Rollin'in filmleri, pekçok film rehberinde yok sayılır ve gerçekten de Holywood tarzı ticari, eğlencelik filmlere ya da tam tersi seçkin sanat filmlerine alışkın izleyiciler tarafından takdir edilmeleri çok zordur. Ancak yine de onu takdir eden az sayıda bir hayran kitlesi vardır.

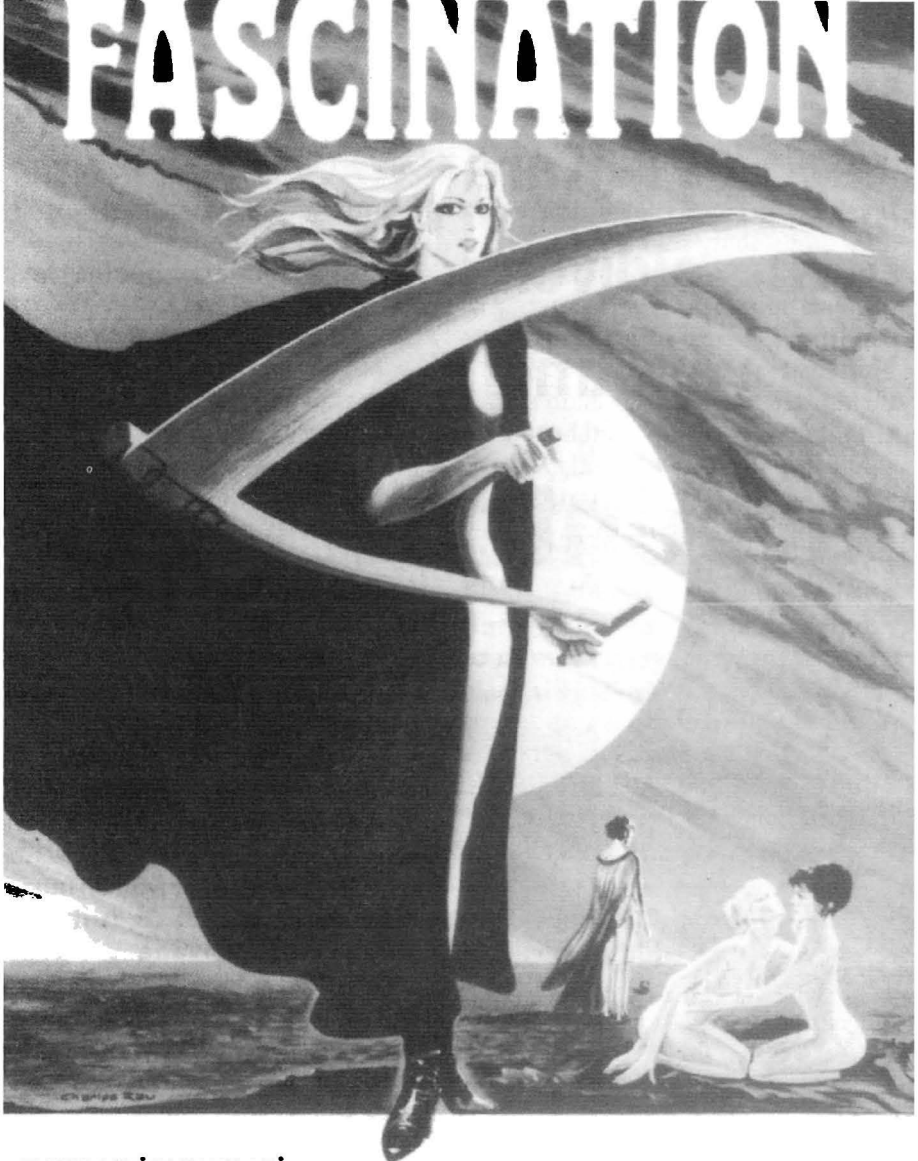
Rollin'e değer veren az sayıdaki eserden biri olan *Aurum* Korku Filmleri Ansiklopedisi'nde onun için şöyle denmektedir: "Rollin, filmlerini sürrealist bir sinefili duygusuyla doldurarak onları anlatısal tutarlılıktan fedakarlık pahasına çarpıcı ve şiirsel imajlar dizisine dönüştürür ve genellikle çizgi-roman sanatını anımsatan stilize kompozisyonlara son derece dekoratif bir fetişist erotizm işler. Oyunculuk yüzeyseldir ve böylece oyuncuların vücutlarıyla sesleri biçimsel unsurlara indirgenir ki bu yüzden Rollin, kötü yönetmenlikle suçlanmıştır. Oysa onun filmleri görsellik ve ritime nazaran karakterizasyona öncelik vermeyi reddederler."

Avrupa seks ve korku filmleri üzerine kapsamlı bir araştırma yapan Pete Tombs ise, Rollin için şu değerlendirmeyi yapıyor: "O, sözcüğünün alışılmış anlamında bir filmci olmayabilir; ne önemi var? Film okulları bol miktarda yetkin teknisyen üretiyorlar. Rollin, çok daha az rastlanan ve çok daha değerli bir şey: Bir düş örücüsü. Hayatını düşlerin peşinde koşarak geçirenler genellikle kahraman değil aptal olarak görülürler. Ama Jacques Prévert'in dediği ve Rollin'in bir romanının başına epigraf olarak koyduğu gibi 'bir aptaldan daha üzücü ama aynı zamanda bir aptaldan daha güzel bir şey yoktur.'"

Rollin'in filmlerinin ticari, eğlencelik filmlere ya da tam tersi seçkin sanat filmlerine alışkın izleyiciler tarafından takdir edilmeleri çok zordur.



La Nuit des Traquees



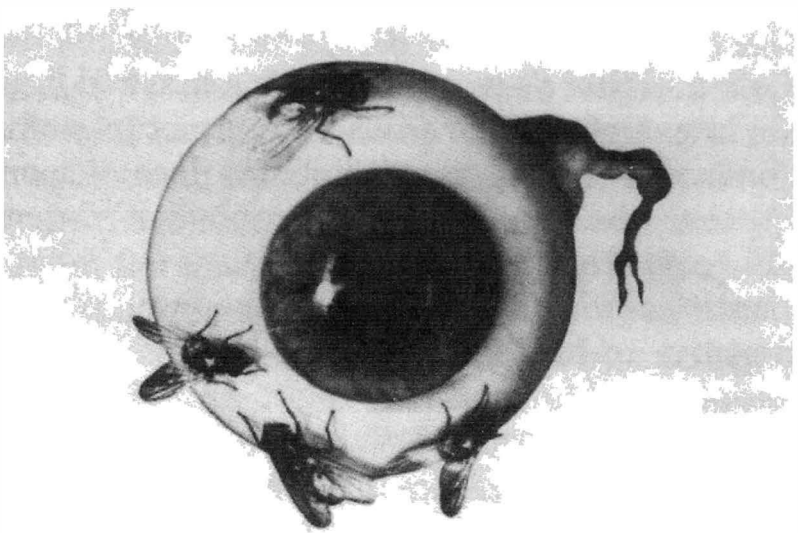
• **ROLLIN FİLMOGRAFİ**

1958 Les amours jaunes (kısa metrajlı)
1961 Ciel de cuivre (k. m.)
1962 Un cheval pour deux (yönetmen yardımcısı)
1963 L'itineraire marin (tamamlanmamış)
1964 Vivre en Espagne (belgesel)
1965 Les pays loins (k. m.)
1968 Le viol du vampire: La reine des vampires
1969 La vampire nue
1970 Le frisson des vampires
1970 Virgin Among the Living Dead (Franco'nun bu filmindeki zombi sahnelerini Rollin çekti)
1972 Requiem pour un vampire
1973 La rose de fer
1973 Jeunes filles impudiques (Michel Gentil takma adıyla)
1974 Tout le monde il en a deux (Michel Gentil)
1974 Les demoniaques
1975 Phantasmes
1975 Douces penetrations (Michel Gentil)
1976 Vibrations sensuelles (Michel Gentil)
La Comtesse Ixe (Michel Gentil)
1976 Levres de sang
1977 Saute moi dessus (Michel Gentil)
Levres entrouvertes (Michel Gentil)
Positions Danoises (Michel Gentil)
1978 Petites pensionnaires impudiques (Michel Gentil)
1978 Les raisins de la mort
1979 Fascination
1980 Penetrations vicieuses (Michel Gentil)
1980 Le lac des morts vivants (J.A. Lazer takma adıyla)
1980 La nuit des traquees
1981 Les echappees
1983 La morte vivante
1984 Les trottoirs de Bangkok
1985 Ne prends pas les poulets pour des pigeons (Michel Gentil imzasını taşıyan bu filmi kendisinin yönetmediğini söylüyor)
1987 Emmanuelle 6 (senarist; bazı bölümleri Rollin kendisi çekti)
1989 Cabinet particuler (tv dizisi bölümü)
1989 Perdues dans New York (k. m.)
1990 La griffe d'Horus (video, k. m.)
1990 Chasing Barbara (başka bir filmde kullanılmak üzere 20 dakikalık çekim)
1993 La femme dangereuse
1995 Les deux orphelines vampires

Kara eldivenli yönetmen

dario argento

Kaya Özkaracalar



Amerika'da stüdyo sistemi dolayısıyla bu iş tamamen farklı. Avrupa'da böyle bir şey yok, yalnızca yapımcılar ve finansörler var. Bunun en iyi tarafı esas olarak, size filminizi yapmanız için gerekli parayı veren bankayla muhatap olmanız. Çünkü banka sana "Dur bakalım, senaryoda bunu değiştirmen gerekli" demez. İşini bitirdiğinde banka sana "Bunu ve şunu kesmen gerek" demez. Bir stüdyoyla çalıştığında ise herkes, yaptığını değiştirmeni ister. Ben, bu şeyler hakkında kimseyle tartışmak istemiyorum.

Dario Argento

Argento'nun 12 korku filminden saptayabildiğim kadarıyla bugüne kadar yedisi sinema, video ya da televizyonda Türkiye seyircisiyle buluşabilmiş. Argento, korku sineması/fantastik sinema izleyicilerine hitabeden yayınlarda türün en büyük ustaları arasında sayılsa da, Türkiye'de olduğu gibi dünyada da genel kamuoyuna hitabeden gazete ve dergilerdeki sinema eleştirmenleri tarafından olsa olsa 'ehven-i şer' bir yönetmen olarak değerlendiriliyor. Argento'nun eleştirmenler tarafından sevilmemesinin nedenlerinden biri, filmlerindeki kan, şiddet ve vahşetin yüksek dozudur. Gerçekten de Argento, insanı tedirgin edebilecek ipuçları vermektedir. Filmlerinde katilin kara eldivenler giymiş ellerinin gözüktüğü sahnelerde kamera karşısındaki bizzat kendisidir! Röportajlarda, güzel kadınların öldürülmesini filme çekmekten hoşlandığını, filmlerindeki katilleri çok sevdiğini söyler. Neden böylesi filmler yaptığına ilişkin sorulara ise kaçamak yanıtlar verir: bunun adeta kendisi için bir kader olduğunu, aniden ilham gelip trans halinde yazmaya başladığını söyler; bazen de filmlerin yaratılış öykülerini açıklamak istemediğini, bunu biraz esrarengiz bırakmak istediğini belirtir.

Argento'ya yönelik bir diğer eleştiri de görselliğe ağırlık verme pahasına sinemanın diğer sözümona asli unsurunu, yani anlatının kurgusunu ihmal ettiği şeklindedir. Oysa Anglo-

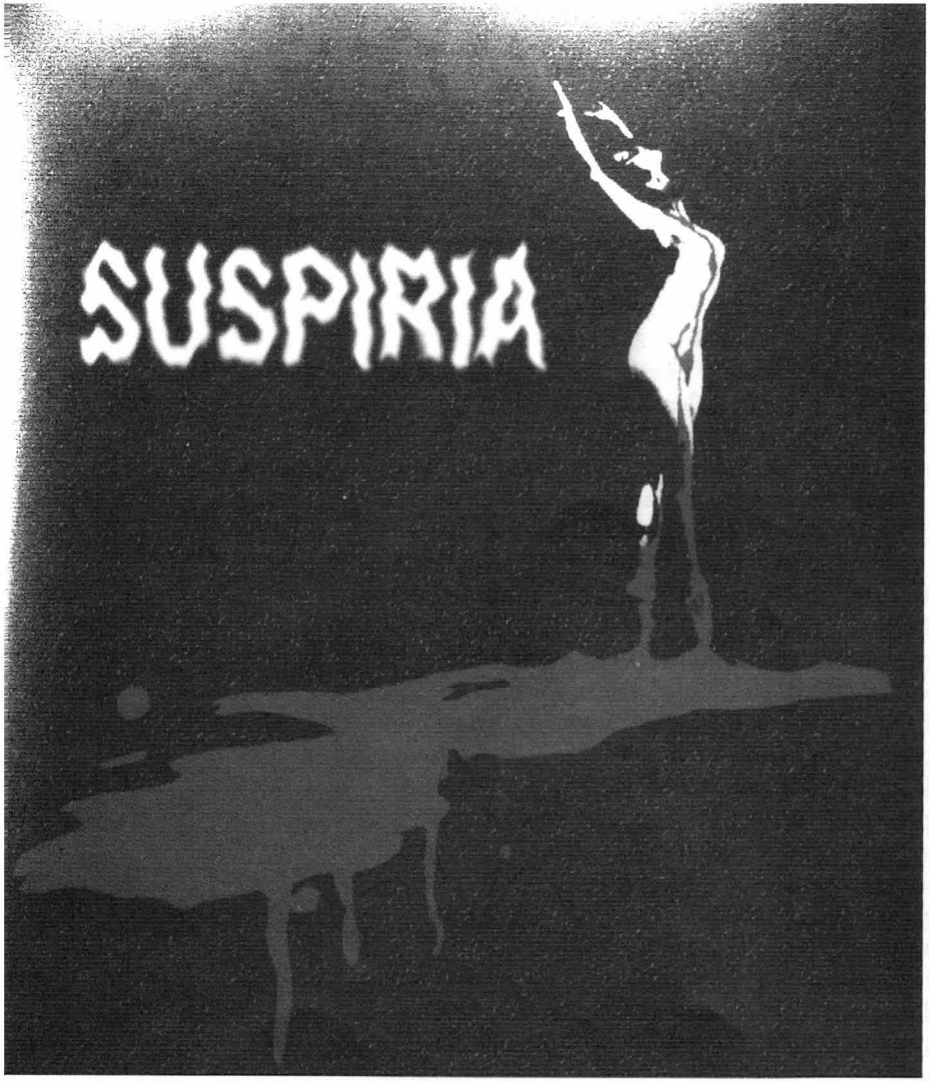
Sakson sinemasının dar kalıpları merkezli olan bu eleştiri, başka sinema geleneklerinde farklı paradigmaların geçerli olabileceğini es geçmektedir. İşte Argento'nun ustaları olan ve güzel sanatlar kökenli Riccardo Freda ve Mario Bava gibi İtalyan yönetmenler, kıta Avrupası'ndaki bambaşka bir geleneği temsil ederler ve Argento, bu geleneğin günümüzdeki temsilcisidir. Columbia Üniversitesi'nde Argento sineması üzerine master tezi veren Maitland McDonagh, Argento'nun filmlerinin, örneğin Robbe-Grillet'nin senaryosundan Resnais'in çektiği *Marienbad'da Geçen Yıl* gibi eserlerle birlikte, diğer alışılagelmiş eserlerden niteliksel olarak çok farklı bir kategoride toplanması gerektiğini savunur; bunlarda "imajlar, çizgisel bir anlatının ilerlemesine hizmet ederek değil de, şiirsel bağlantılarla, bir tür simya mantığıyla bir diğerinden öbürüne geçerler." McDonagh, nasıl spagetti westernler, Holywood westernlerinin "egemen kodlarının yeniden tanımlanmasını ve bu kodların temsil ettiği kabul edilen değerlerin sorgulanmasını" gerçekleştiriyorsa, *giallo* olarak adlandırılan İtalyan 'katil kim?' filmlerinin de Hitchcock sinemasındaki kodları yeniden tanımladığını ve değerleri sorguladığını kaydeder.

McDonagh'ın çalışması, Argento hakkında akademideki incelemelerin tek örneği değil. Örneğin Steven Shaviro, Lacancı film analizlerinin eleştirisinde Argento'nun *Opera* adlı filmini temel alarak, Argento'nun eserlerinin "erkek ve kadın, etkin ve edilgen, saldırgan ve kurban, özne ve nesne arasındaki geleneksel kutuplaşmaları belirsizleştirdiği" için "film izleyiciliğinde bir karşı-paradigma oluşturduğunu" söylüyor. Adam Knee imzalı bir makalede ise bu konu Argento'nun bütün filmlerinden tek tek örneklerle daha geniş çaplı biçimde somutlanıyor. Amerikan korku/dehşet filmlerinde geçerli formülün erkek katil / kadın kurban olduğunu anımsatan Knee, Argento filmlerinde ise hem katillerin, hem de kurbanların her iki cinsten de olduğunu belirtiyor. Hatta film içinde gerek katil, gerek kurban, gerekse diğer karakterler açısından eşcinsel, biseksüel, travesti, transseksüel gibi cinsel kimlikleri normal erkek/kadın kutuplaşmasının dışında tiplere sıkça rastlanmasının bu durumu daha da belirsizleştirdiğine dikkat çekiyor. Knee'nin çok haklı olarak vurguladığı diğer bir Argento özelliği ise filmlerdeki kamera açılarının kime ait olduğunun belirsizliği. Bir Argento filminde, hatta filmdeki tek tek sahneler içinde, kameranın saldırganın mı, izleyicinin mi, ya da başkasının mı bakış açısını yansıttığını kesin olarak söylemek gerçekten de çok zordur. Knee'nin belirttiği gibi, Argento filmlerinde "bütün geleneksel pozisyonlar, eski özleşme/kimlik noktaları şüphe altına düşer; korku filmlerinde her zaman çok önemli olan "ötekilik" durumu yaygınlaşarak belirsizleşir."

Koyu Kırmızı

Brezilyalı bir moda fotoğrafçısıyla İtalyan bir film yapımcısının oğlu olan Dario Argento, sinema dünyasına önce eleştirmen olarak girmiş. Aslında bu, Avrupa'da seyrek rastlanan bir olay değil. Truffaut, Godard, Bertolucci, Pasolini de önce bu yoldan geçmişler. Argento, 1960'lı yılların ikinci yarısında çok çeşitli türlerdeki pek çok İtalyan filminin senaryosuna imza atmış. Hatta Sergio Leone'nin *Once Upon a Time in the West*'inin senaryosuna malzeme oluşturan öyküyü de Bernardo Bertolucci ile ortaklaşa olarak Argento yazmış (Argento, sinema tekniği olarak Leone'den çok şey öğrenmiş olduğunu ileride belirtecektir). 1970'de ise babasının yapımcılığı altında kendi filmlerini yönetmeye başlamış. Argento'nun 1970'lerin başlarında çevirdiği ve Bava'nın etkilerini taşıyan üç korku/gerilim filminde (*L'ucello dalle piume di cristallo* [Kristal Tüylü Kuş; 1970], *Il gatto a nove code* [*Dokuz Kuyruklu Kedi*; 1971] ve *Quattro mosche di velluto grigio* [Gri Kadife Üzerindeki Dört Sinek; 1972]), geliştirmeye başladığı tarzı ilk olarak 1976 tarihli

Argento filmlerinde "bütün geleneksel pozisyonlar, eski özleşme/kimlik noktaları şüphe altına düşer, 'ötekilik' durumu yaygınlaşarak belirsizleşir."



Profondo rosso (Koyu Kırmızı) ile mükemmellik düzeyine erişmiştir. Filmin adındaki 'kırmızı' sözcüğü film boyunca oluk gibi akan kana göndermede bulunurken 'derin' sıfatı bir bütün olarak filmin görsel yapısına hakim olan renklerdeki gözalıcılığın, parlaklığın, canlılığın habercisidir. Öte yandan ilk filmlerindeki Ennio Morricone müziği artık yerini Goblins adlı bir rock topluluğuna bırakır. Müzik ve görsellik, anlatıyı tamamlayıcı unsurlar olmaktan çıkıp, örneğin alışılmış filmlerde diyaloğun sahip olduğu temel unsur mertebesine terfi etmişlerdir.

Senaryosunu, Fellini'nin *Roma* ve *Satyricon* filmlerinin senaryosuna imza atan Bernardo Zapponi ile Argento'nun ortaklaşa yazdığı film, jenerik sırasında bir çocuk sesinin mırıldandığı bir ezgiyle başlıyor. İki gölgenin boğuştuğu görülür ve sonra bir çığlık duyulur. Ardından görüntüye kanlı bir bıçak ve bir çocuğun ayakları girer. Ve yüksek volümlü bir rock müziğiyle birlikte jenerik tamamlanır. Film, Roma'da kanlı bir cinayete tanık olan İngiliz piyanist Marc'ın bu cinayeti çözme uğraşı etrafında dönüyor. Jenerik sırasında perdeye gelen ama ne olduğu anlaşılmayan olayın, başkahramanın çözmeye çalıştığı cinayetle ilgisi adım adım ortaya çıkıyor. Belli belirsiz bir ipucu, piyanisti önce perili olduğu söylenen terkedilmiş bir malikaneye götürüyor. Burada, sıvanın altından, bir çocuk tarafından duvara çizilmiş kanlı bir cinayet resmi çıkıyor. Sonra, bir ilkokulun arşivindeki eski resim ödevleri arasında benzer bir resim bulunuyor ve resmin altındaki imzadan yıllar önceki kanlı olayın kişilerine ve böylece asıl cinayetin failine ulaşılabiliyor.

Argento'nun, giallolarındaki ana tema böylece sergileniyor: Geçmişte, genellikle de çocuklukta yaşanan ve geçmişte kaldığı sanılan ama aslında derin izler bırakarak bugünü belirleyen korkunç, şiddetli deneyimler. Argento, bir röportajda bunu açıkça ifade ediyor: "Herşeyin anahtarı geçmiştedir. Geçmişteki şeyler geri gelerek, bugüne musallat olurlar." Ünlü yönetmen aynı röportajda, Jung'dan etkilendiğini belirtiyor. Ünlü psikolog ve psikiatrist C.G. Jung'a (1875-1961) göre insanların davranışlarına iki ayrı olgunun yön vericiliği sözkonusudur. Biri, kişinin bireysel deneyimlerinden kaynaklanan, unuttuğu, bastırdığı, ihmal ettiği anılarındaki imgelerdir. Argento'nun gialloları bu (en kapsamlı biçimde Freud tarafından sistemleştirilmiş olan) bireysel geçmişlerdeki anılarla ilgilidir.

"Herşeyin anahtarı geçmiştedir. Geçmişteki şeyler geri gelerek bugüne musallat olurlar."

Suspiria ve Inferno

Ama Jung'a göre, bunlara ek olarak kişileri yönlendiren bir de 'kollektif bilinçaltı' vardır ki burada bireysel değil de dinlerden masallara kadar pek çok alandaki efsanelerde ifadesini bulan kültürel kaynaklardaki imgeler havuzu

sözkonusudur. Argento'nun da dediği gibi, "Jung'a göre, psikoloji ile büyü/sihir arasındaki sınırı geçmek çok kolaydır." İşte ünlü yönetmen *Profondo rosso*'dan sonra giallolara bir süre ara vererek ardarda çevirdiği iki doğaüstü filminde, *Suspiria* (1977) ve *Inferno*'da (*Cehennem;* 1980) bu kültürel havuzdaki imgeler üzerine eğilir. Bir ara özgün bir mitolojiymiş gibi özenle geliştirdiği Cthulhu mitolojisinin yaratıcısı olarak ün yapan korku yazarı Lovencraft'ın öykülerini uyarlamayı düşünür ama vazgeçer. Çıkış noktası olarak afyon müptelası bir yazar olan Thomas de Quincey'nin *Suspiria de profundis* (Derinliklerden Gelen İç Çekmeler) adlı deneme kitabını alır. De Quincey, bu kitabındaki bir denemesinde insanlığın acılarını 'Üç Ana' metaforu ile betimler. Argento da Üç Ana üzerine dayanan farklı bir kurgu yaratır. *Inferno*'nun başlangıcında eski bir kitaptan, karanlık emeller taşıyan Üç Ana'nın Roma, New York ve Almanya'daki üç ayrı mekandan dünyaya üzüntü, gözyaşı ve karanlık yaymakta olduğunu öğreniriz. Argento, üçlemenin son filmini ise senaryosunun hazırlanmakta olduğuna ilişkin açıklamalara karşın bugüne dek çekmemiştir (Argento'nun çevresindeki genç sinemacılardan Luigi Cozzi'nin 1991 tarihli *La Gatto Nero* adlı filmi de Üç Analar'la ilgilidir).

Suspiria, Argento'nun en ünlü, en çok iş yapan filmidir ve en iyi, en beğenilen filmlerinden biridir. Argento, *Profondo rosso*'da mükemmelleştirdiği görsel yapıyı, renk şölenini burada mükemmel ötesine taşır. Daha önceki ve daha sonraki filmlerinden farklı olarak *Suspiria*'da görsel nitelikler yalnızca çekimler sırasında yaratılmaz, çekim sonrası laboratuarda bir kez daha işlenerek renkler iyice vurgulanır. Pekçok filmde müzik, çekimden sonra hazırlanırken, Argento, *Suspiria* için Goblins'le birlikte besteyi önceden yapar ve çekimler öncesinde setlerde müziği yüksek volümle çalarak oyuncuları 'havaya sokar'. *Suspiria* yalnızca modern korku filmlerinin artık neredeyse vazgeçilmez öğesi olan kan ve iğrençliğe dayalı şoke edici bir dehşeti değil, aynı zamanda genel olarak gergin bir tüyler ürpertici havayı da başarıyla gerçekleştirir. *Suspiria*'da anlatış, anlatılanın önüne geçmiştir artık; giallolardakinin aksine konu oldukça basittir: Almanya'daki bir bale okuluna gelen bir kız, okulda aslında bir cadının barındığını farkeder. Argento'nun oyuncu sevgilisi Daria Nicolodi ile ortaklaşa yazdığı senaryonun esin kaynağı Nicolodi'nin ninesinin, çocukluğunda gittiği okulda geç saatlerde kara büyü ayinleri yapıldığına ilişkin anılarıymış. *Inferno*'da ise 'bir mantık dizisi içinde birbirine bağlı olaylardan oluşan süreç' anlamında bir konu neredeyse yoktur; bir adamın, Üç Analar'ın varlığını keşfetmesini canıyla ödeyen New York'taki kızkardeşinin izini sürmek üzere onun yaşadığı apartmana gelmesini anlatan filmde pek çok sahne ve olayın nereye oturduğunu anlamak olanaksızdır. Burada artık anlatış, anlatılanın önüne geçmekle kalmamış, neredeyse anlatıyı yoketmiştir. *Inferno* işte bu açıdan bir kabusun yapısına, dokusuna sahiptir.

Artık anlatış anlatılanın önüne geçmekle kalmamış, neredeyse anlatıyı yoketmiştir. *Inferno* ise bu açıdan bir kabusun yapısına, dokusuna sahiptir.

Karanlık

Argento'nun anlattığına göre 1980'de ünlü yönetmen, bir hayranı tarafından ölümle tehdit edilir. Bu olaydan etkilenen Argento, *Tenebre*'nin senaryosunu yazmaya koyulur. Bu filmin konusu, ünlü bir yazarı arayan telefondaki sesin, onun romanından esinlenerek cinayetler işlediğini söylemesi etrafında döner. Yine, *Profondo rosso*'da olduğu gibi dizi cinayetlerin anahtarı, geçmiştedir. Bu kez, anılardaki imgeler tam tamına Freudçu psikanalize uygundur çünkü cinsellik yüklüdür. Film boyunca parça parça sergilenen flashback sahnesinde (aslında transseksüel bir oyuncunun canlandırdığı) bir kadın, ergenlik çağlarındaki bir grup erkek çocuğun önünde soyunmaya başlayınca çocuklardan biri onu tokatlar. Diğerleri ceza olarak bu çocuğu zorla yere yatırırlar ve kadın, kırmızı ayakkabısının sivri topuğunu çocuğun



ağzının içine sokarak suratına basar, suratını ayağının altında ezer. McDonagh'a göre, yüksek topuklu kırmızı ayakkabılar "bir göndermeler ağının düğüm noktasıdır." Yüksek topuklu ayakkabılar, "narin, kullanışsız, çekici, feminin, aynı zamanda saldırgan, tehditkar, fallik ve dolayısıyla maskulindirler." Üstelik, renkleri kırmızıdır.

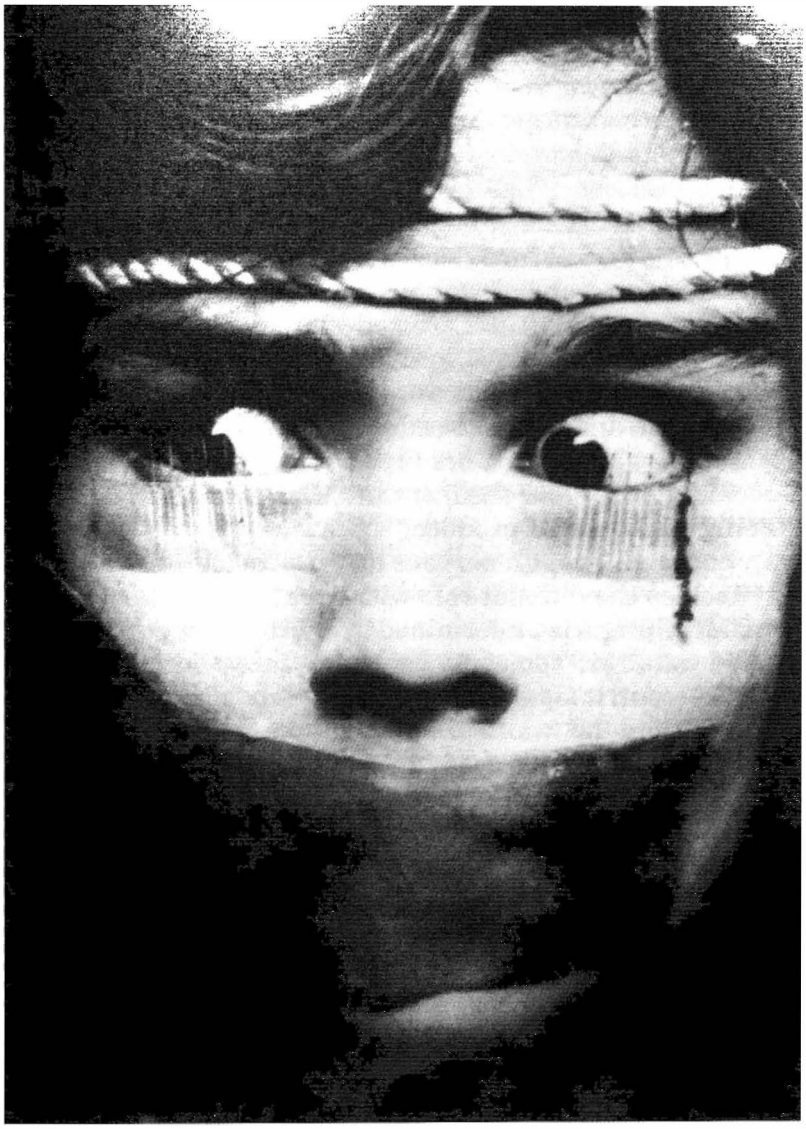
'Tenebre' sözcük anlamıyla 'karanlık' demektir. Oysa bu film, Argento'nun filmleri içinde en fazla ışıkla aydınlatılmış olanıdır. Hatta flashback sahneleri, güneşli bir kumsalda geçer. Argento, bunu şöyle açıklar: "Reddetmek istediğinizi, göstermeye cesaret edemediğinizi gölgede saklayabilirsiniz ama katı aydınlıkta rahatsız oluruz. Herşey meydandadır." McDonagh'a göre, *Tenebre*, "sinemanın canavarlarının, öcülerinin geleneksel olarak saklandıkları geceden ve gölgelerden çok daha koyu bir karanlıkla yüklüdür." Film, ABD'de gösterime girmekte zorlanır, Almanya'da yasaklanır.

Kadın, kırmızı ayakkabasının sivri topuğunu çocuğun ağzının içine sokarak suratına basar, suratını ayağının altında ezer.

Argento, *Tenebre*'nin (video adı: *Ölümün Sesi*; 1982) ardından böceklerle dolu *Phenomena*'yı (1985) çeker. ABD'de yaklaşık yarım saatlik bölümü kesilerek *Creepers* adıyla gösterilen film, eleştirmenler tarafından önceki filmlerine oranla daha hoşgörülü karşılanır. Ancak bu kez Argento hayranları, böceklerle telepati kuran bir kızın geldiği İsviçre'deki yatılı bir okulda işlenen cinayetlerin yeraldığı filmi daha az beğenirler. Gerçi dehşetin bir türlü bitmek bilmediği final bölümü, eşine az rastlanır ve tarif edilmesi olanaksız bir korkutuculuk düzeyindedir. Üstelik Argento bu kez film müziği olarak Iron Maiden ve diğer heavy metal gruplarının müziklerini kullanmıştır. Ama film boyunca serpiştirilen kimi tema ve sahneler, örneğin diğer öğrencilerin başkahramanla alay etmesi ve buna tepki olarak sineklerin okulu kuşattığı sahne, filmin havasını ve temposunu zaman zaman bozarlar. *Phenomena*, Argento'nun yapımcılığını bizzat üstlendiği ilk filmidir (önceki filmlerinde yapımcı babası, onun emekli olmasından sonra da kardeşidir).

Bir şiddet aryası

Argento'nun 8 milyon dolarlık bütçesiyle en pahalı filmi olan *Opera* (1987) da *Tenebre* gibi yönetmenin gerçek yaşamındaki olaylardan hareketle çekilmiştir: Argento bir ara Verdi'nin bir operasını farklı bir yorumla (vampir teması içerecek şekilde!) sahneye koymak ister ama projesi kabul görmez. *Opera*'nın konusu, Machbet'in bir korku filmi yönetmeni tarafından sahneye konulurken yaşanan bir dizi cinayeti anlatır. Yine cinayetlerin anahtarı, film boyunca parça parça görülen ama ne olduğu tam olarak anlaşılamayan flashbacklerdir. Ama Argento'nun ifadesiyle "tasavvur edilemeyecek bir şiddet aryası" olan filmin en çarpıcı yeri, bir başka sahnedir. Katil, başroldeki genç kızı bağlar ve gözlerinin altına bantla iğneler yapıştırır ki kız gözlerine kapatacak, hatta kırpacak olsa iğneler gözüne batar; böylece sevgilisinin, gözleri önünde öldürülmesini gözlerinden kan damlayarak seyretmek zorunda kalır.... Argento, filmlerinin en korkunç sahnelerinde izleyicilerin gözlerini kapamalarına sinir olduğunu söylemiştir ve *Opera*'daki bu sahne adeta onlara duyduğu tepkinin ifadesidir ama salt böyle bir tepkiselliğe indirgenemez. Bu son derece itici ve dayanılmaz sahnenin; sinemanın, özellikle korku sinemasının özünü (sinemayı edebiyat ya da müzikten



ayıran özelliğini), izleyici ile film arasındaki bakmaya, görmeye, seyretmeye dayalı ilişkiyi betimlediği söylenebilir: İyi bir film; içeri, karanlığa giren izleyici adeta esir alır ve onu bakmaya, görmeye, seyretmeye zorlar, bu ne kadar rahatsız edici olsa da.

Ve diğerleri...

Ünlü yönetmen bu dönemden itibaren, uzun yıllar yanında çalışmış iki sinemacının yönettiği filmlerde yapımcı olarak kolları sıvar. Mario Bava'nın oğlu ve *Inferno* ile *Tenebre*'nin yönetmen yardımcısı olan Lamberto Bava'nın yönettiği *Demoni* (Şeytanlar; 1986) ve *Demoni* 2 (Şeytanlar 2; 1987) filmlerinin fikir babası olur ve yapımcılığını üstlenir. *Tenebre*'de yönetmen ikinci yardımcılığı, *Phenomena*'da yönetmen yardımcılığı ve *Opera*'da ikinci ekip yönetmenliği yapan Michele Soavi'nin yönettiği *La Chiese*'de (Kilise; 1988) yapıma ve senaryoya ortak olur, Soavi'nin sonraki filmi *La Setta*'nın (Tarikat; 199?) yapımını üstelenir. Argento'nun yönetmen olarak üretkenliğinin ve yaratıcılığının bu dönemde inişe geçtiği söylenebilir. Argento, 1990'da *Living Dead* filmlerinin ünlü ABD'li yönetmeni George Romero ile biraraya gelerek ayrı ayrı yönettikleri kısa metrajlı iki Poe uyarlamasından oluşan *Due occhi diabolici / Two Evil Eyes*'ı (video adı: *Ölümün Gözleri*) ortaya çıkardı (Argento, 1978'de Romero'nun *Dawn of the Dead*'inin yapımına ortak olmuş, müziğini seçmiş ve *Zombi* adıyla İtalya'da gösterilecek olan kopyasına, mizah unsurlarının yeraldığı bölümleri keserek son şeklini vermişti). Argento'nun çektiği ve Harvey Keitel'in oynadığı bölüm, ünlü 'Kara Kedi' öyküsünün günümüze uyarlamasıydı. 'Kara Kedi', Romero'nun çektiği öbür bölüme oranla çok daha başarılıydı ama film bir bütün olarak vasat bir üründü. Argento'nun bir sonraki uzun metrajlı filmi de beklentilerin bir hayli altında kaldı ve hayranları açısından daha da fazla hayalkırıklığı oldu. *Trauma*'da (1992) daha önceki pek çok Argento giallosunda yeralan kimi unsurlar yine tekrarlanıyordu ama bu kez çok daha az etkileyici bir şekilde. Filmin tek çekici yanı, *Demoni* 2 ve *La Chiese*'da yardımcı roller üstlenen öz kızı güzeller güzeli Asia Argento'nun artık genç bir kız olarak başrole terfi etmesiydi.

Stendhal sendromu

Argento'nun son filmi ise, unutulmayacak bir başyapıt olmasa da oldukça başarılı bir film. Filmin konusu, *Suspiria* ve *Inferno*'daki kadar tali olmasa da yine de oldukça basit. Sapık bir katil, ırzına geçtiği ve zaten psikolojik açıdan biraz sorunlu olduğu anlaşılan genç bir kadın polis tarafından vahşice öldürülür. Ancak Asia tarafından canlandırılan kadın polisin etrafında cinayetler devam eder. Acaba cesedi bir türlü bulunamayan katil ölmemiş midir? Yoksa... Filmin sonunu tahmin etmek pek o kadar zor değil. Hatta olayların gelişimi dikkatli

Katil, genç kızı bağlar ve gözlerinin altına bantla iğneler yapıştırır ki kız gözlerini kırpacak olsa iğneler gözüne batar.

Argento, sapık-tecavüz-kurban arasındaki etkileşimi yönetmen-film-izleyici arasında da mı kurmayı hayal ediyor?

biçimde masaya yatırılırsa bazı 'boşluklar' bulmak olası. Ama diğer Argento filmlerinde olduğu gibi bütün bunlara pek fazla önem vermek gerekmiyor. Film, başkahramanın bir tablonun içine girerek su altında dev bir balıkla öpüştüğü fantastik sahnelerin yanısıra sapık katilin ağzının içinde diliyle bir jilet çevirmesi, kurbanının dudaklarını bu jiletle kesip kanatması gibi tüm rahatsız edici görüntülerle birlikte film kendisini izlettiriyor. Bu filmde Argento, *Profondo rosso* ile başladığı rock müzik kullanma alışkanlığını bırakmış. Filmin müziği, Argento'nun ilk filmlerinde olduğu gibi, *İyi, Kötü ve Çirkin*'in unutulmaz müziğini yaratan Morricone'ye ait. *Stendhal Sendromu*, renkler açısından da *Profondo rosso* ve onu takip eden filmlerden farklılık taşıyor. Kuşkusuz Argento burada da renk kullanımına özen göstermiş ama burada vurgulanan renkler koyu kırmızı ve koyu lacivert değil, sarı, yeşil ve turuncu, üstelik oldukça solgun ve pastel tonlarda.

Filme adını veren öğe, yani büyük sanat eserlerinin bazı aşırı duyarlı kimseleri derinden etkileyerek sarsması olgusu da kuşkusuz zengin görsel olanaklar sunuyor. Ancak Stendhal sendromunun film açısından önemi belki de bununla sınırlı değil. Nasıl başkahraman tablolardan şiddetli biçimde etkilenerek onların içine, diğer bir deyişle tabloların yaratıcısının zihnindeki dünyaya giriyorsa (ya da bir anlamda nasıl ressam, başkahramanın içine giriyorsa), ırzına geçilen kadın da, bu olaydan şiddetli biçimde etkilenerek sapığın zihninin parametrelerine giriyor; sapık, kurbanının içine giriyor, yalnızca bedenen değil aynı zamanda ruhen de. Müzede başkahramanı etkileyen tabloların, Medusa'nın yılanlı ve kesik kafasının, ya da bir deniz kazasının kurbanlarının resimleri olduğu anımsanırsa bu ilişki daha net biçimde ortaya çıkıyor. Ya da bu psikolojik rahatsızlığı ilk kez tanımlayarak ona adını veren Stendhal'in, sözkonusu sanat eserlerinin kendi üzerinde uyandırdığı hisleri unutmak istediğini yazdığı anımsanırsa. Madem tabloların ve ırza geçme olayının yarattığı etkiler arasında bir paralellik var; o zaman bu paralelliği cesaretle sonuna kadar, yani bu etkinin kaynağına, nedenine kadar götürmeye çalışmak gerekiyor. Sözkonusu tabloların etkileyici olması, hem dehşet, hem de haz gibi çelişkili iki duyguyu aynı anda uyandırmasından kaynaklanıyorsa, ırza geçmenin kurbanı etkilemesi için de aynı şey mi sözkonusu?... Ve Argento, sapık-tecavüz-kurban ve ressam-tablo-izleyici arasındaki bu paralel etkileşimi yönetmen-film-izleyici arasında da mı kurmayı hayal ediyor?

Operadaki Hayalet

İtalyan korku maestrosu Dario Argento şu anda *Operadaki Hayalet*'i çekiyor. Ocak ayında başlayan çekimler şu anda tamamlanmak üzere. Çekimlerin büyük bir bölümü Budapeşte'de gerçekleştirildi. Argento, bu filminde de öz kızı Asia'ya rol vermiş. Filmin diğer başrol oyuncusu Julian Sands. Gaston Leroux'un ünlü romanı (1911) daha önce ikisi tv için olmak üzere en az altı kez filme çekilmişti; Lon Chaney'in oynadığı ilk film (1925), eleştirmenler tarafından hala en iyi uyarlama olarak değerlendiriliyor. Argento'nun bu ünlü romandan iyi bir film çıkartacağı ümitle bekleniyor.

**Bu yazı daha önce Antrakt dergisinde yayınlanan aynı konuda ama daha kısa başka bir yazının geliştirilmiş versiyonudur.*

Gelecek sayıda:
ARGENTO'NUN GENÇ TAKİPÇİSİ:
MİCHELE SOAVI

KORKU SİNEMASINDAN HABERLER

Dünyanın dört bir yanında korku sineması ve fantastik sinema ürünleri çevrilmeye devam ediyor.

ABD'de *Scream* filmlerininkine yakın bir ticari başarı elde eden *I Know What You Did Last Summer*'ın (Geçen Yaz Ne Yaptığını Biliyorum) devamı *I Still Know What You Did Last Summer* (Geçen Yaz Ne Yaptığını Hala Biliyorum) çekiliyor. Gelecek sayıda geniş biçimde tanıtmayı planladığımız ABD'li korku yönetmeni John Carpenter'ın son eseri ise bir vampir filmi. Korku sinemasına *Halloween* gibi bir başyapıt armağan eden Carpenter'ın bu yeni filmi, bu günlerde ABD'de gösterime girdi.

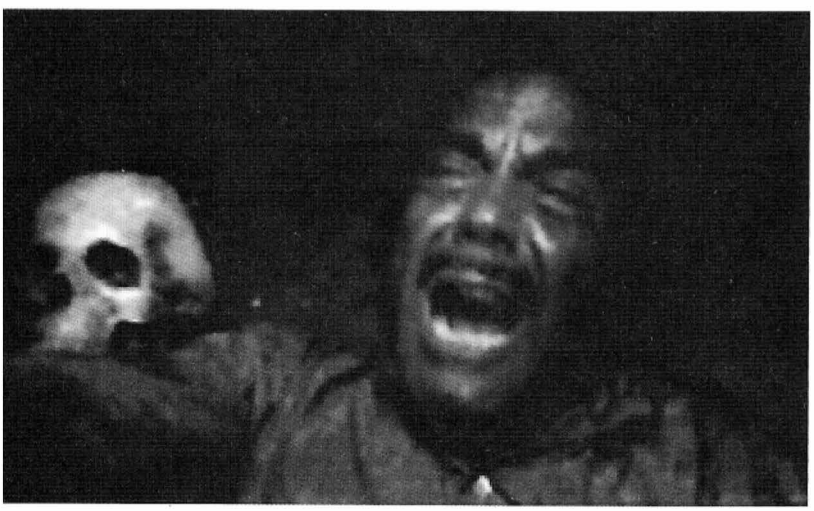
İtalyan korku sinemasının son dönemde çekilen ürünlerinden biri *Maschera di Cera* (Balmumu Maske), *Zombi 2* (1979) gibi kötü-ünlü gore filmlerin önceki yıl şeker komasından ölen kötü-ünlü yönetmeni Lucio Fulci'ye ithaf edilmiş. Fulci'nin senaryosunu yazmaya başladığı ama yapım aşamasına gelemeden öldüğü filmi özel efekt uzmanı Segio Stivaletti çekmiş. Senaryonun ardında yatan öyküde ise Dario Argento'nun imzası var. Bir balmumu müzesini merkezine alan film, pek çok açıdan 'eski moda' korku filmlerini ve bu filmlerle karşılıklı olarak birbirlerini besleyen çizgiromanları anımsatıyor: Klişe karakterler, gülünç diyaloglar, standart ve tahmin etmesi kolay esrarengiz olaylar (tabii ki müzedeki mumyalar aslında ...) gibi. Örneğin çılgın kötü adamın, bir masaya bağlı güzel kadının yarıçıplak vücuduna tüpler, hortumlarla bir takım renkli sıvılar enjekte ettiği sahne bu tür filmlere meraklı izleyicilerde tam bir deja vu havası yaratıyor. Ancak *Maschera di Cera*, bu eski moda filmlerden özellikle sonlara doğru modern özel efektleriyle ayrılıyor. Senaryoya son şeklini veren Daniele Stroppa tarafından yazılan bir pasajda ise, kötü adamın ağzından sanki, komedi filmlerinden korku filmlerine geçiş yapan Fulci konuşuyor: "Ben hep güzel şeyler yapmak istemiştim ama insanlar hep şiddet talep ediyorlardı."

Maschera di Cera, 'pulp' bir film izlemeye hazır olarak gelmeyenlerin beğeneceği bir film değil. *L'Arcano Incantore* ise tam bir korku başyapıtı. Bu filmin yönetmeni ve senaristi olan Pupi Avati ne yazık ki ülkesi dışında çok az tanınan bir yönetmen. Oysa 1968'den itibaren çok sayıda başarılı korku filmine imza atmış. Avati'nin hem geçmişteki filmlerinin, hem de bu son filminin konularına bakıldığında Orta Çağ'a, gizemli kişi ve olaylara meraklı olduğu anlaşılıyor. 18'nci yüzyıldaki gerçek bir rahibin yaşamından esinlenen *L'Arcano Incantore*, eski kitaplarla dolu bir malikanede, insanlardan uzakta yaşayan yaşlı bir dinadamının aslında engizisyoncuların kuşkulandığı gibi gerçekten de büyücülükle uğraşıp uğraşmadığı sorusu etrafında dönüyor. Ağır temposuna karşın izleyiciyi kendine bağlayan film, yüzü gözükmeyen yaşlı kadınlar, malikane etrafında kaybolan genç kızlar, gece malikanede duyulan genç kız kahkahaları, yaşlı dinadamının bilinmeyen bir adresteki bilinmeyen birilerine gizlice gönderdiği şifreli mesajlar, kan içen yarasalar gibi gotik öğeleri başarılı biçimde bir, bir sırayla sergiliyor. Kimi gerçekten de izleyiciyi yerinden hoplatan sahnelerin yanısıra film asıl gücünü başından sonuna kadar belirsizliklerin ortaya koyduğu esrarengiz havasından alıyor: Yaşlı dinadamı doğaüstü güçlerle irtibat halinde midir? yoksa ölen yardımcısı mezarından mı kalkmıştır? yoksa her ikisi de mi? yoksa hiçbiri mi? yoksa ne?

Dünyanın diğer köşesinden ise hoş bir fantastik sinema örneği çıktı geçen dönemde: Evrenin bekçisi dev bir efsanevi kaplumbağanın kötü niyetli politikacıların emrindeki dev yırtıcı kuşlarla mücadelesini anlatan Japonya yapımı *Gamera*. Bir zamanlar *Gojira (Godzilla)* gibi tarihöncesine ait dev canavarları beyazperdeye armağan eden Japonya'dan hala 'eski moda', mütevazi canavar filmleri çıkıyor olduğunu öğrenmek hoş bir duygu.

Ayhan Işık'ın İtalyan Korku Filmleri

Kaya Özkaracalar



Klaus Kinski'nin Türkiye'de film çevirdiğini ilk kez birkaç yıl önce duymuştum. Bir tanesinin yıllar önce televizyonda oynadığını ve Ayhan Işık'ın da (!) rol almış olduğunu geçen yıl öğrendiğimde ise kulaklarıma inanamadım ve bu filmleri izleyebilmeyi iyice kafama koydum. Sonunda yalnızca bir zamanlar televizyonda gösterilmiş olanı değil, çekim aşamasında yarım kalmış ve kaybolmuş olduğu sanılan, Türkiye'de hiçbir zaman seyirci karşısına çıkmamış diğerini de buldum. Ve bu mutlu haberi, *Radikal* gazetesinin Cumartesi ekinde kısa bir haber yazısı ile duyurdum. Evet, Ayhan Işık gerçekten de Türk-İtalyan ortak yapımı korku filmlerinde Klaus Kinski ile birlikte oynamıştı. Bu filmlerin yapılış serüvenlerinin ardındaki gerçekleri ortaya çıkarmak ise filmleri bulmaktan daha da zor olacaktı. Şimdi burada, paralarını toparlayabildiğim kadarıyla çözmeye çalıştığım bu büyük bulmacayı tüm ayrıntılarıyla aktaracağım.

Ayhan Işık, kariyerinin son döneminde uluslararası ortak yapımlara yönelmişti. İtalya'da yaşayan bir Türk işadamı olan Şakir V. Sözen'in yapımcılığı üstlendiği ve Frank Agrama'nın yönettiği *Babanın Arkadaşları / L'Amico del Padrino* (1972) adlı filmde Richard Harrison'la başrolleri paylaşıyordu.

Daha sonra yine Sözen'in girişimiyle İtalyan sinemacılar bu kez çok daha ünlü bir oyuncu olan Alman asıllı Klaus Kinski'yi yanlarına alarak Ayhan Işık'ın da rol alacağı iki korku filmi çekmek amacıyla Istanbul'a geldiler ve Kanlıca'daki Hidiv Kasrı'nda çekimlere başladılar. Kinski, Werner Herzog'un *Aguirre*'sindeki (1972) mükemmel oyunu sayesinde bu dönemde ününün doruğundaydı. Ancak çok uyumsuz ve geçimsiz bir oyuncu olan Kinski çekimler sırasında sürekli sorun çıkarıyordu; bu yetmezmiş gibi Kinski ve İtalyan sinemacılar bir gün ortadan kaybolarak Türkiye'den apar topar ayrıldılar. Oynadığı bu filmleri izlemek 1979'da ölen Ayhan Işık'a hiçbir zaman nasip olamadı. Derken 1986'da Yılmaz Duru, bu iki filmden birinin negatiflerini Roma'da görüştüğü Şakir Sözen'den aldı. Duru'nun adını *Ölümün Nefesi* olarak koyduğu film, göçmen Türk işçileri için yurtdışında video piyasasına sürüldü ve yurtiçinde özel tv kanallarında gösterildi. *Ölümün Nefesi*, 1 Nisan 1986'da *Cumhuriyet* gazetesinin kültür-sanat

sayfasında "Ayhan Işık'ın yarım kalan filmi 7 yıl sonra tamamlandı" başlıklı bir habere konu oldu. "7 yılın" aslında filmin çekildiği tarihten değil de Ayhan Işık'ın ölümünden itibaren hesaplanmış olması bir yana bu haber çok daha vahim yanlışlar içeriyordu: Haberin bir yerinde, Yılmaz Duru "filmin eksik kalan bölümlerini Hidiv'in Köşkü'nde kendisi çekti" deniliyordu.

Oysa aslında yabancı sinemacılar Türkiye'den ayrıldıklarında Hidiv Kasrı'ndaki çekimler esas itibariyle tamamlanmış bir aşamaya varmıştı. İtalyanlar Roma'da çekilen bazı ek sahnelerle takviye ederek her iki filmi de gösterime hazır hale getirmişler ve 22 Mart 1974'te 64152 ve 64190 numaralarıyla sicile geçirmişlerdi. Böylece İtalya'da 29 Nisan 1974'te gösterime giren *La Mano Che Nutre La Morte*'nin (Ölüye Hayat Veren El) ardından *Le Amanti del Mostro* da (Canavarın Sevgilisi) 28 Mayıs 1974'te bu ülkede gösterime girmişti bile... Her iki film ayrıca yıllar sonra GVR General Video Realvision şirketi tarafından İtalyan video piyasasına da sürülmüştü.

Ölümün Nefesi'nin *La Mano Che Nutre La Morte* ile dikkatlice karşılaştırılması, Türkçe versiyonun İtalyan orjinalinden hiçbir fazla sahne içermediğini, hatta tam tersinin sözkonusu olduğunu ortaya koyuyor. Yılmaz Duru, doku nakli deneyi gösteren oldukça kanlı sahnelerin bir tanesinden insanın içini en fazla kaldıran yaklaşık bir dakikalık kısmı, ayrıca müfettişin odasındaki bir sohbet sahnesinden de yaklaşık yarım dakikalık kısmı makaslayarak filmi biraz kısaltmıştı. Filmlerin kurgusu da ufak bir farklılık içeriyor: lezbiyen seks sahnesi, Türkçe versiyonda peçeli kadınla karşılaşma sahnesinden sonra, İtalyan orjinalde ise önce yeralıyor (İlginç olan bir nokta Duru'nun belden aşağı olmasa da oldukça cüretkar sayılabilecek olan bu sahneyi hiç kısaltmamış olması; *Ölümün Nefesi* televizyonda gösterildiğinde bu sahnenin yeralıp almadığını merak ediyorum). Duru'nun yaptığı asıl katkı, Arif Melikov'a film için yeni bir müzik



hazırlatmış olması. İtalyan orjinalin özellikle son sahnelerindeki hüzünlü müzik yerini, korku filmlerinin geleneksel müziklerini daha çok andıran ürpertici bir müziğe bırakmış. Dublaj sırasında Ayhan Işık'ın canlandırdığı Alex adlı karakter Türkleştirilerek adı Han Bey yapılmış. Ancak bununla da yetinilmeyerek filmdeki diğer karakterlerin adları da neredeyse tamamen değişmiş: Erol Taş'ın canlandırdığı uşak Vanya, Johnson; Kinski'nin canlandırdığı Nijinsky, Marshall; Katia Christine'in canlandırdığı Masha, Marta; Katya, Marie; Feodor, George; Sonia, Eva olmuşlar...

Georges Franju'nun *Les Yeux Sans Visage*'inden (Yüzsüz Gözler; 1959) esintiler taşıyan filmin konusu çok kısaca şöyle: Alex/Han Bey ve eşi Masha/Marta bir araba kazası geçirerek Nijinsky/Marshall'ın yaşadığı Hidiv Kasrı'na kaldırılırlar. Nijinsky/Marshall, yüzü yanarak deforme olmuş karısını eski güzelliğine kavuşturmak için bir deneyle Masha/Marta'nın yüzünden doku nakli gerçekleştirir. Bu arada Vanya / Johnson tarafından içinde iskelet olan bir tabuta kapatılan Alex / Han Bey, Vanya / Johnson'un ırzına geçtiği Eva / Sonya tarafından kurtarılır. Alex/Han Bey'in karısının yerine geçerek onunla birlikte yaşamaya niyetlenen Nijinsky / Marshal'ın vefasız karısı, kendi asıl kocasını öldürmeye yeltenir ama başaramaz. Nijinsky/Marshall, bir

yangın çıkararak intikam alır. Film, yüzü kanlar içindeki cesedi gören Alex/Han Bey'in düşüp bayılmasıyla son bulur.

Canavarın Sevgilisi

İtalyanlar'ın *La Mano Che Nutre La Morte* ile eş zamanlı olarak hemen hemen aynı oyuncu kadrosuyla çekmeye giriştikleri diğer film olan *Le Amanti del Mostro* ise ünlü Dr Jekyll-Mr Hyde öyküsünden esintiler taşıyor. Film, Klaus Kinski ve Katia Christine'in canlandırdığı bir çift olan Alex (evet, bu kez Ayhan Işık'ın değil, Klaus Kinski'nin canlandırdığı karakter bu adı taşıyor!) ve Anna'nın Hidiv Kasrı'na gelerek yerleşmeleriyle başlıyor. Filmdeki ilk sahnesinde silindir şapka giyen ve ata binen Ayhan Işık'ın canlandırdığı İgor adlı karakterle ile Anna arasındaki yakınlığı kıskanan Alex, kitaplıkta bulduğu eski bir defterin yardımıyla mahzende gizli bir laboratuar keşfediyor ve yine defterin yardımıyla burada bir takım deneylere girişiyor. Ölü bir köpeğin iç organlarını kullandığı bir deney sırasında yanlışlıkla çarpılıyor ve böylece geçici olarak vahşi ve saldırgan ikinci bir kişiliğe bürünerek çevrede bazı cinayetler işliyor. Erol Taş'ın canlandırdığı, olaylarla ilgisiz zavallı bir serseri bu cinayetlerden sorumlu sanılarak linç ediliyor önce. Sonra da Osiride Pevarello'nun canlandırdığı başka bir serseri yine suçsuz yere idama mahkum ediliyor. İgor, bir akşam ziyaretinin ardından ayrılmak üzereyken içeriden Anna'nın çığlıklarını duyuyor ama içeri girmeyi başaramıyor. Irzına geçtiği Anna'yı öldüren Alex, pişmanlık duyarak suçsuz serserinin idamını önlemeye çalışıyor ama vurularak öldürülüyor. Ayhan Işık, 84 dakikalık bu filmde yalnızca 10-15 dakika görülüyor. Ayhan Işık'ın Türk seyircilerin hiçbir zaman hiçbir şekilde izleme olanağını bulmadığı bu görüntüleri şöyle: dk. 06.40-07.35 bahçede Kinski (K) ve Christine (C) ile birlikte, 08.08-08.20 salonda K ve C ile birlikte, 16.15-17.50 bahçede C ile birlikte, 52.20 flashbackte, 58.15-59.30 yatakodasında K ve C ile birlikte, 59.52-1.01.00 bahçede C ile birlikte, 1.07.28-1.10.06 yemek masasında K ve C ile birlikte, 1.10.16-1.10.55 odada C ile birlikte, 1.11.37-1.12.26 C tarafından dışarı yolcu ediliyor, 1.12.44 ses duyuyor, 1.13.41-1.15.28 (içerideki tecavüz sahnesinin görüntüleriyle karşılıklı olarak) içeri girmeye çalışıyor, 1.15.44 çaresizlik içinde çöküyor.

Bunlara ek olarak 21'nci dakikada başlayan ve her üç oyuncunun balkonda birarada oldukları sahne *Le Mano Che Nutre La Morte / Ölümün Nefesi*'nde de yeralıyor. Her iki filmde birden yeralan başka sahneler de var: at arabasının geliş görüntüsü, Kinski'nin kitapları devirdiği sahne, laboratuardaki saat ve sayaç görüntüleri, çimlerde sevişen çiftlerin saldırıya uğradığı sahne ve müfettişin odasındaki sohbet sahnesi.

Bu filmler, yapım sırasındaki sorunların da katkısıyla çok başarılı birer film değiller. Ancak yine de adeta hüzünlü havalarıyla değişik bir tat taşıyorlar. Bunda kuşkusuz büyük bir oyuncu olan Klaus Kinski'nin burada bile iyi birer performans sergilemesinin, Elio Maestosi ve Stefano Liberati'ye ait müziğin ve görüntü yönetmeni Emore Galeassi'nin payı var. Dekorları ve kostümleri de İtalyan sinemasının bu alandaki en önemli isimlerinden Amedeo Mellone gerçekleştirmiş.. Kanlı özel efektler Ditta Rambaldi'ye ait.

Her iki filmin yapımevi olarak



CineEquippe, prodüksiyon amiri olarak ise Claudio Sinibaldi adları jeneriklerde geçiyor. İtalya'daki düşük bütçeli seks ve şiddet sinemasının kötü-ünlü adlarından Sergio Garrone, her iki filme de yönetmen ve senarist olarak imzasını atmış. 1926 doğumlu Garrone yönetmenliğe 1960'lı yılların ikinci yarısında *Django il Bastardo* (1969) gibi spagetti westernlerle başlamış. Garrone'nin yönetmen yardımcısı olarak imzasının geçtiği *Io Monaca... Per Tre Carogne E Sette Peccatrici / Ich, Die Nonne und Die Schweinehunde* (1971) adlı ve ABD'de *The Big Bust Out* (1973) adıyla gösterilen İtalya-Alman ortak yapımı bir seks ve şiddet filminin de Türkiye'de çekildiği kaydediliyor. Garrone, kariyerinin sonraki döneminde bu tür filmlerin meraklılarının bile pek azının hoş karşıladığı bir alana yönelerek Nazi toplama kamplarında geçen sadizm ağırlıklı *Lager SSadis Kastrat Kommandantur* (1976) gibi filmler çekmiş. Yine aynı şekilde sadizm ağırlıklı ama bu kez kadınlar hapishanesinde geçen *Detenute Violente*'nin (1984) ardından sinemayı bırakmış. Şimdi bir restoran işlettiği söyleniyor.

Her iki filmin jeneriğinde yeralan oyuncu kadrosu neredeyse tamamıyla aynı, hatta aynı sırayla yazılmışlar. Baş kadın oyuncu olan Katia Christine, 1970'li yıllar boyunca birkaç filmde daha oynamış. Bunların en ünlüsü, Tony Curtis'in başrolde olduğu *Casanova ı Co.* (1976); ancak Christine o filmde çok küçük bir rolde yeralıyor. İnanılmaz ama her iki filmin jeneriklerinde de Ayhan Işık'ın ve Erol Taş'ın adları geçmiyor! Hatta İtalyanlar, Türk oyunculara takma adlar vermeye bile tenezzül etmemişler...

Öte yandan Yılmaz Duru'nun şirketi Tuğra Film yapımı olarak sunulan *Ölümün Nefesi*'nde prodüksiyon amiri olarak "Fuat Coşkun", yönetmen ve senarist olarak ise Sergio Garrone değil de, Yılmaz Duru gözüküyor! Ama en azından burada görüntü yönetmeni olarak Emore Galeassi'nin adı ve başrollerdeki yabancı oyuncuların



adları jenerikte geçiyor. Oyuncu kadrosunda yabancı adlara ve Ayhan Işık ile Erol Taş'a ek olarak bir de "Gülen Aygün" ve "Turgut Giray" adları yeralıyor. İlginçtir ki *Ölümün Nefesi*'nde, İtalyan orjinalinde yeralmayan iki yabancı isim, "Eva Curtis" ve "John Collins", oyuncu adları arasında geçiyor.. İşin içinden çıkabilirseniz çıkın...

Düşük bütçeli sinema, araştırılması en heyecan verici ama en zor sinema alanıdır. Çünkü bu konuda hazır yazılı kaynak pek yoktur, genellikle sıfırdan başlamak zorundasınızdır. Hele konunun üzerinden yıllar geçmişse ilgili kişilerin kimisi çoktan ölmüştür, hayatta olanların ise belleği güvenilmeyecek kadar zayıflamıştır. Hatta bazen gerçeklerin çarpıtılıp çarpıtılmadığından ya da gizlenip gizlenmediğinden dahi emin olamazsınız. Bazı kişilerin bazı sırlarla birlikte gömüldüğü ya da gömüleceği hissine kapılırsınız. Bu vakada anahtar kişi olarak gözüken Şakir Sözen'in hayatta olup olmadığını kesin olarak saptamak dahi ne yazık ki henüz mümkün olamadı. Bundan 25 yıl, yani çeyrek yüzyıl önce bir grup yabancı sinemacının Türk meslektaşlarını neden ortada bıraktıkları ve daha da önemlisi çekilen filmleri nasıl olup ta onlardan habersiz gösterime soktukları belki hiçbir zaman tam olarak öğrenilemeyecek...

Orhan Ünser, Sabah Duru ve Julian Grainger'a teşekkürler

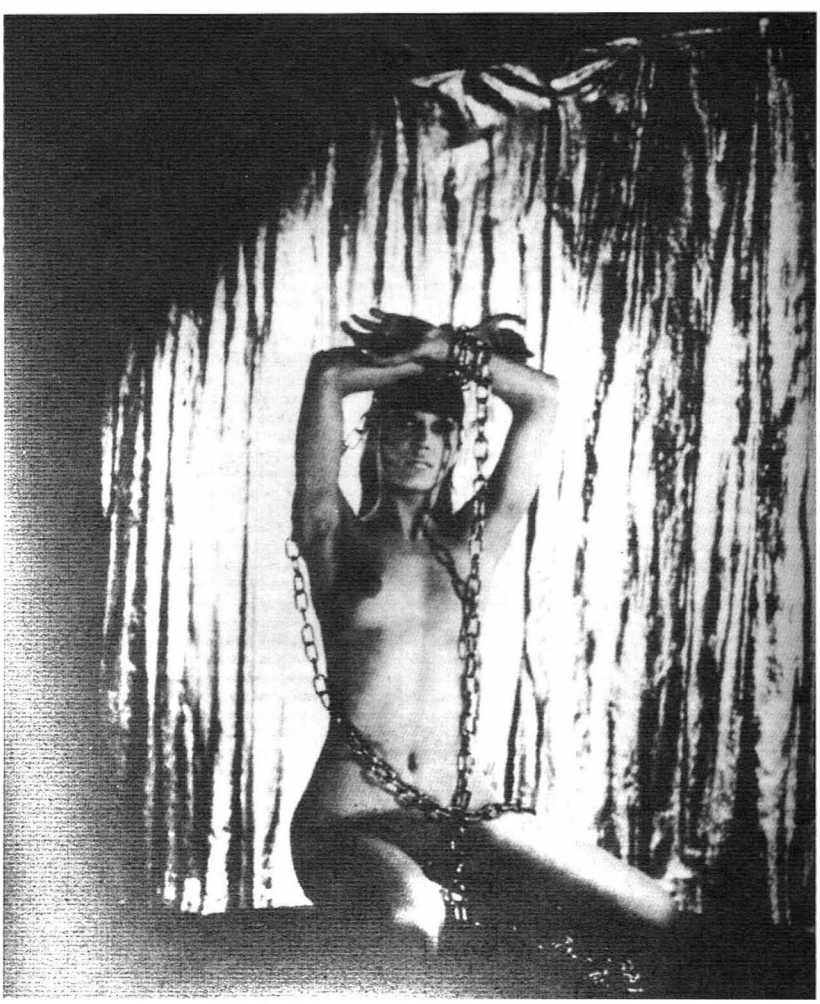
* Video banttan bilgisayar ortamına aktararak basıma hazır hale getirdiğimiz bu görsel malzemeler ancak 'Gece arısı Sineması' açık biçimde kaynak gösterilerek kullanılabilir.

Anti-roman
Anti-sinema
robbe-grillet

Ali Karabayram

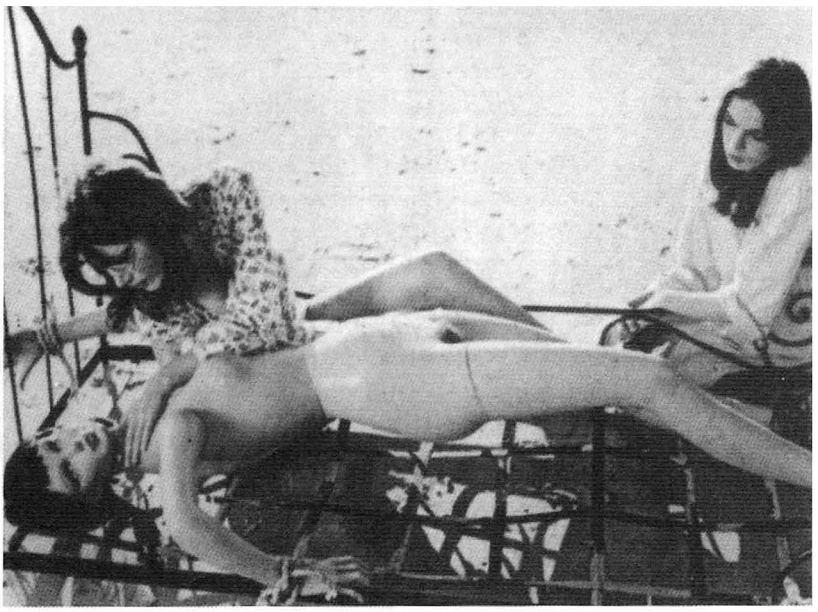
Kişisiz bir mekanın yazınsal inandırıcılığı boş bir düzlemin tasvirindeki atıl gerilimde değil, onu kurgulayan gözdeki sınırsız ve amaçsız hareket itkisinde yatar. Bu birincil ve ham temas nesnenin tüm olanaklarıyla yeniden tanımlandığı bir uzay değişkesidir ve bir izleğin bağlayıcılığındaki tüm tali yönelimleri de içerir. Bu geniş hareket alanındaki bütün veriler mekanın dönüştüğü temel fiziksel dürtüyü nesnenin bağımsız ve nüfuz edilmez doğasından itibaren tanımlar ve bakışı da özgür kılan bu boşlukta her cisim bir *anlatı momentidir*. Sadece fiziksel değil dilsel bir ayrışımın da yayıldığı bu boşluk, yüzeydeki kıraç ve akışkan görüden derindeki inatçı tarafsızlığa kadar yazının vektörel niceliğini oluşturur. Bu yazınsal şiddet, doğasına içkin bir yaratma motiviyle, mekanı koyutlayan her bütüncül ve izomorfik ayrıntıyı siler. Anlatının kişisiz ve koordinatsız bir mekandaki yeri, mekandan artan her dilsel ayrıtın başlangıcıdır.

Trans-Europ-Express (1966)



Roland Barthes'in boş sayfası (*page blanche*), belirlenimci bir zaman-mekan tasvirindeki tüm estetik / ideolojik bağlanımların yerinde yazının yıkıcı sessizliğini bulur. Her aldatıcı görüm ya da his baskın bir dürtünün mutlak gerçekliğinde kendince belirlenmiş bir dış dünya tasvirinin çözümüdür. Mekanı ve zamanı varsıl kılan ayrıntılar, dökümünün yansız ve taşıl gerçekliğinde karşılığından bağımsız birer işarettir. Herşeye rağmen temel bir hareket dürtüsü ve dilsel bir motiv kendi varlığınca geçerli sayılmış bir eylem bağıtıdır. Fransız yazar ve sinemacı Alain Robbe-Grillet'nin ilk romanı *Les Gomanes*'in (Silgiler; 1953) kahramanı, bulduğu her ipucunda kendine dönen bir arayışın betiminde ediminin tek ve yanılmaz doğrulanışı olarak belirir; izleğinin çılgın dinamiğini dengede tutan bu sınırı kendi bilincinde çizer. Robbe-Grillet'nin bir başka anti-kahramanı olan kıskanç koca, dayanılmaz bir dürtünün sırdaşına kendi kadar yakındır. Zaman

ve mekan kavramları hep aynı yönsemenin amacı olan bu özlü olasılıkta aslında bir gerçeklik bilincidir. Barthes'in boş sayfası bir uçurum sezincinde başlayıp biten dingin beyazlıktır; ve bilinç, her nesnesinde bu düşsel atılımın izini sürer. Bu yönüyle yeni roman, incelikli bir mekan bilgisinin en temel ayrımsalıdır. Kendi kurgul bütünülüğünü yaşamsal bir açmazın şiddetinde canlı bulur. Bu dehşet duygusunun evreni, Cayrol'un her başkalaşmış bedeninde eksiksiz izlenen *yok* bilincidir. Temel bir dürtü olarak kaygı, diğer uyaranlardan daha az olmamak üzere, bedenin güdülenmiş bir suretiyle tamamlanan boşluğun ve yararsızlığın kendisidir. Bir hareket itkisinin kapsayıcılığı tüm amaçları aşan bu yönelimin hacminde belirlenir: bilincin bedene uzaklığı. Hep kendi üzerine dönen bir arayış bile bu mesafenin edimselliğinde hayat bulur. Bir film bandının ardışık kareleri bu bütünlüksüz ama sürekli etkiyi uyandırmaya elverişlidir. Alain Robbe-Grillet çoğu kez sineroman olarak adlandırılan bu girişimlerinde, zaman ve mekanın öykülendiği, görsel ve kendi edliminde hapsolmuş bir ölüdoğa yaratmayı başarmıştır. Edimin süreğen yönünden çok, bütünle ilintisiz kılındığı, biçimsizleştirildiği, ama sonu gelmez ve dehşet uyandıran bir kaygısızlığa içrek halini ele alır. Zamanın işlerliğine müdahale eder, cisimler yarım kalmış bir fiilde değil, ama fiil onların sonsuz yöneliminde yaşar; zaman hiç durmasa da bazen *sonsuz atılım*'ın işlerliğine dahil olur. Robbe-Grillet'nin senaryosunu yazdığı ve Alain Resnais'in yönettiği *L'Année Derniere a Marienbad* (*Geçen Yıl Marienbad'da*; 1961) donmuş figürlerin kendiliğinde zamanın söylensel derinliğidir. Anlatıcı bir yıl önce yaşanmış bir karşılaşmayı öykülerken olumsal bir geçmişten bahseder; kadının, bir parçası olduğu bu geçmişi sanki ilk defa dinlediği özgül zaman ve mekanın tüm ayrıtlarıyla yeniden örüldüğü boşluk, giderilemez bir kuşkunun bilincidir. Kadın kendi geçmişini dinlediği adamda derin bir kesitin cisimlere ve olgulara gömülü ideali ya da bir gelecek kurgusunun kendi benliğinde tutsak izleğidir. İkisi ve söz konusu karşılaşmaları için kesin hiçbir şey söylenemez; ama geniş bahçeler ve kemerli avlularla büyüyen öykü, dilin varsıl boşluğundaki dehşet dolu evrene yayılır. Sadece edimlerin donuduğu *ara-zaman*'da konuşan anlatıcı bir olasılık bilincini ve mekanın edimselliğini temsil eder; geçmiş, o bengi atılımda donan görümün yanılgı payıdır (lapsus memoriae). Anlatı gerçek dışı bir izleğin değil, ama en uç olasılığında kendiyle sınırlı bir gerçeğin resmidir. Giorgio Morandi yalın bir uzay-nesne bütünlüğünde çoğalan kesinliği biler. Dökümlü ve geniş çizgilerindeki *ölü-doğa* sorusuz cevapsız bir çevrenin anısıdır; durallığındaki sonsuz vazgeçişi mekanda bekliyor bulur. Aynı şekilde Robbe-Grillet ve Resnais ikilisi de korkunun yıkıcı ikileminde hep tanıdık bir uzay ya da hep yaşanmış bir zamanın doğrulanışı olarak vardır, ne var ki varoluşun temelindeki boşluk ve dehşet tüm betimleme çabasını önceler.

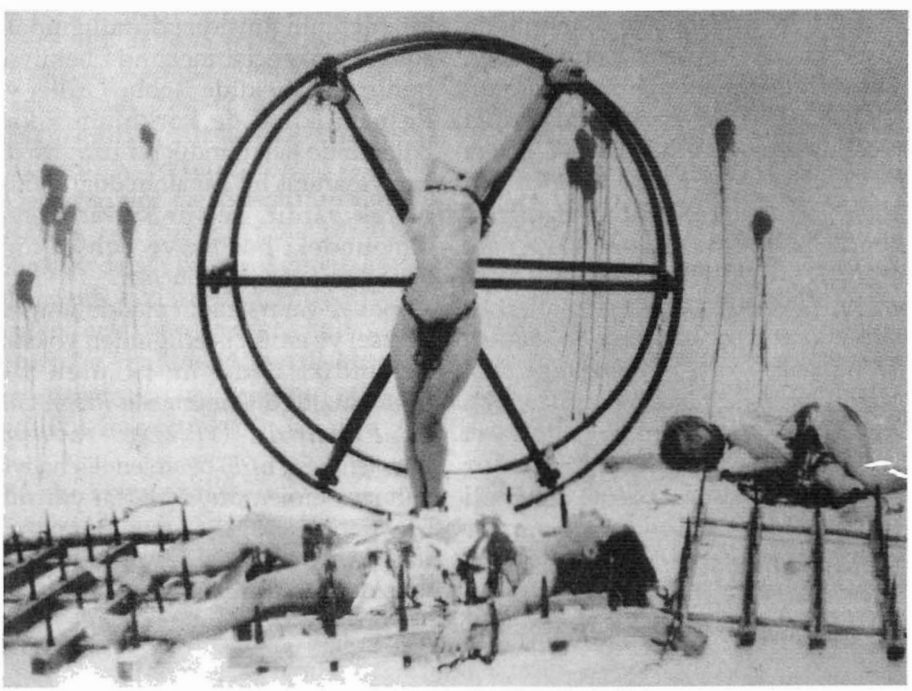


Glissements Progressifs du Plaisir (1975)

Korku ve yararsızlığın madde sınırları fiziksel ve erotik işlerliğinden yoksun bedendir. Bedenin tümden bir uyumsuzluğu *Glissements Progressifs du Plaisir*'de (Hazzın Yavaşça İvmelenmesi; 1975) betimlendiği haliyle yalnızca erojen duyarlılığını yitirmiş bir örnek değil, aynı zamanda uzuvlarının özerkliğinde bütüncül vurgusunu tamamen kaybetmiş bir

organizmadır. Organlarından yoksun bir bedenin peltekliği tüm algı ve refleks sisteminin yok olduğu aşkın bir yapıya gönderir. George Bataille'daki *Çolak Güneş* imgesi göksel bir varlığın eksikliğiyle özdeşleştirilen insansı parçalanıştır. Her sakatlanım imgesi ise dehşetin vurgulandığı o sınırsız ve geri dönüşsüz başkalaşımı çağrıştırır. Anlamsızlığa vardırılan cinsel edim ayinsel bir boyunduruğu aşırılıkla kırarken kutsal ve yasak olanın özdeşliğindeki sınırsızlığı amaçlar; Bataille'ın *fahişe-tanrıça* tasarımı bedenin aşkın yönelimindeki gündelik bir fiildir. *Glissements Progressifs du Plaisir* çıplaklığın cinsel gönderimlerinden bağımsız ve eylem-ötesi bir kendilikte bedenin rastlantısal bir sunumunu içerir. Robbe-Grillet'nin erken dönem filmlerindeki porno yüklü öğelerde aynı yaklaşım aşırılığın nicel vurgusuyla (*usure du corps*) ön plana çıkar. Bedenin ve mekanın çıplaklığı aynı tasarımın fiziksel bağıtıdır, bu uçsuz bucaksız kendiliğin korku sinemasındaki varlığı bir uzay görümü olarak seçilir. Bedenlerin boyandığı fantazmagorik alaycılık, erotik bir dizgeyi aşan sayrıl tepkisizliğe gömülüdür. Bedenin ve mekanın çıplaklığı, bütünün işlevsel yapısından kopan ama onun bir parçası olmayı sürdüren arızi edimdir. Genel anlamda yüksek sanayi toplumunun üretim histerisi olarak anlaşılan bu fazlalık, ürkmüş bireyin kolektif tasarrufudur. Bütün ilişkilerin ayrıksı dokusu toplumsal yaşam alanının nihai *geri* planıdır; *La Jalousie* (*Kıskançlık*; 1957) romanında kendisini aldattığından kuşkulandığı karısını bir jaluzinin *gerisinden* izleyen koca, aynı zamanda aldatan eşin aşığı olarak öz bilincini tamamlar. Bu bütüncül toplum yaşayışı, bireyi ortak temasın (*corporate touch*) gerçekliğinden itibaren yeniden tanımlar; bu dolaysız etki Robbe-Grillet'nin tüm kişilerine aynı uzaklıktadır.

L'Immortelle (*Ölumsüz*; 1963) aynı takınak imgesinin biteviye bir tekrarıdır. Aşk ve ölüm seçilmiş olgular ya da bilinçli bir izlek değildir. Nesne dünyası, derinleşen anlamsızlığında kendi görümünü yitirene kadar büyür. Mekan özel kurgulanmış bir yerey olarak ancak dönüşmüş doğasında tanıtlanabilir; bir refleks ağına dönen gövde ise baskın bir dürtünün aksamıdır. Mekanı koyutlamaya yarayan bütün ayrıntılar kaybolmuştur ama geçmişin söylensel uzaklığında bu yapı tekrar kurulur. Robbe-Grillet'nin *evrensel izbesi* mekanın bu geniş ve oylumlu betimidir. Anlatı dilindeki sessiz kabulleniş temel bir uyumsuzluğun acısıdır. Romanın geleceğindeki trajik eylem onu sessizliğin yankısında hep yeni başlar bulmaktır belki. Robbe-Grillet sineması da bu dehşet anının seyrini bir suç ortaklığında mahrem kılar.



L'eden et Apres (1971)

Bataille'ın *Gözün Öyküsü* ve Pasolini'nin *Salo' veya Sodomun 120 Günü*'nde Ölüm ve Kurban Etme

sınırların aşılması

Serhat Günaydın

Giriş

> *Kız için duyduğum aşk ve konuşamayan aşağılık yaratığın ölümü sonucu yaşadığım anlaşılmaz felç duygusu içinde, tüm yapabildiğim onu kollarıma alıp dudaklarından öpebilmek oldu.*

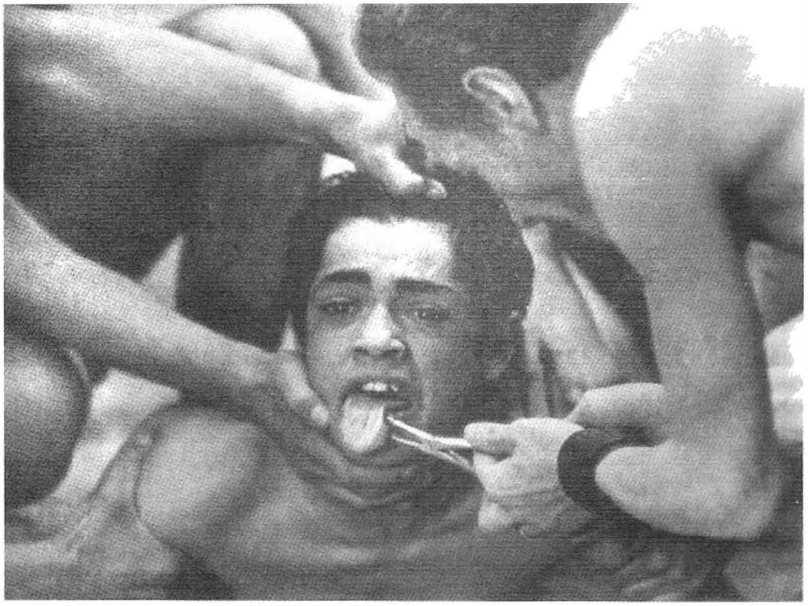


Ölüm Bataille'ın evreninde zevk, esrime ve korkunun bir bireşimidir. Sınırları zorlandığında zevk, yukarıda alıntı yapılan *Gözün Öyküsü*'ndeki (*Histore de L'Oeil*, 1928) rahibin orgazmına benzer bir şekilde korkunun sınırlarını zorlamaya başlar. Burada olduğu gibi anlatıcı, Simone'un yaşattığı orgazmla rahibin ölümünün üstüste geldiği bir gerçeklik karşısında felç olmaktadır. Aşırılık ve kayıp, tedirginliğin (*angoisse*) sürükleyici ve aynı zamanda da tehdit edici bir öğeye dönüştüğü, karşıtlıkların buluştuğu bir gerçekliktir. Bataille'da ışık, bilgi, benlik ve haz her zaman tedirginlik, korku ve kaybı beraberinde getiren öğeler olarak kullanılır. Bataille'ın yazını bir tedirginliğin, yokolma noktasındaki özbenliğin yazınıdır.

Bataille'ın sınıları zorlayan yazınına benzer bir şekilde, Pasolini de öldürülmeden önce son olarak gerçekleştirdiği *Salo veya Sodom'un 120 Günü* (*Salo o le 120 Giornate di Sodoma*, 1975) adlı filminde, ölüm uçurumunun kenarlarında dolaşan bir çeşit sınırdaki sinemayı denemiştir. Bu bağlamda, Pasolini'nin filmiyle Bataille'ın ölüm, cinsellik, sınırların aşılması ve kurban etme kavramları üzerine olan kısa öyküleri (ve özellikle *Gözün Öyküsü*) ve felsefi yazını arasında bir benzerlik önesürülebilir. Ama Pasolini'nin filmi üzerinde bir çözümlemeye gitmeden önce, *Erotizm*, *İç Deney* ve *Lanetli Pay* adlı kitapları gözönüne alınarak Bataille'ın kavramları hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olur.

Ölüm ve Cinsellik

Bataille insanın deneyini bir sınırlar deneyi olarak tanımlar ve bu sınırlar, insanın ölümü tanımasıyla oluşturduğu yaşam koşulu gerçekleri tarafından tanımlanır. Yaşamın gelişmesi için, kendini yadsıması gerekmektedir. Diğer bir deyişle, yaşamın bütünlüğe ulaşması için sınırlarını çizmesi, ölümü tanımlaması gerekmektedir. Yaşam kavramı bir bakma şartı ve temeli olan ölüm kavramının varlığıyla ortaya çıkar. Yaşam ölümü kendi amaçları için



yaratır, ama aynı zamanda da yaşamın yadsıması olarak kalır. Bataille'a göre ölüm aktif bir ilkedir, yaşamın sona ermesi anlamına gelmez, aksine yaşamın tamamlanması, amacı ve erimesi anlamına gelir. Aynı zamanda da yaşamın koşulunun ve temel niteliğinin yadsımasıdır. Yaşam, onu bir gerilim içinde tutan ölüm tarafından beslenir. Yaşam ölümü yadsısa da, ölüm kişinin yaşamını olanaklı kılan devamlı bir etkinliktir.

Bataille'ın asıl üzerinde durduğu nokta, ölümün birliği ya da ölüm ve erotizm bilincidir. Buradan yola çıkarak ölüm, erotizm, yaşam ve yıkım arasında temel ve paradoksal bir bağ tanımlar. Benlik kendi içinde devamlı, ama içinde bulunduğu evrende devamsızdır. Bir benlikle diğerinin arasında da varolan bu devamsızlık, benlik bilincini oluşturur ve benliği varlığın devamlılığından soyutlar. Bataille bu devamsızlığı yıkmak için iki yol önerir: Birincisi cinsel üremenin biyolojik gereği olarak bir benliğin ötekiyle kaynaşması sonucu erotizmin törensel yapısının kayıp bir devamlılığa doğru yönelişi simgelemesi, ikinci yol ise varlığın devamlılığını ölümle birleştirme süreciyle ilgilidir. Ölümden sonra beden çürür, bu kişinin çözülmesi değil, yaşamın üremesidir. Öte yandan, ölüm bir kuşaktan öteki kuşağa uzanan bir devamlılık dizisinin bir bölümü olan yeniden üremedir. Bu nedenle cinsellik ve ölüm bütün kültürlerde törenler, tabular ve aşırılıklarla simgelenmiştir. Kurban etme ve erotizm devamlılık törenleridir. Ölüm varlığın devamlılığına etki etmez, tam tersine varlığın devamlılığının kanıtıdır. Cinsellik ve ölüm, korunması gereken benlik bilincini yadsımakta, hatta yoketmekte, ama aynı zamanda da ikisi de özneyi her zaman varolan daha geniş devamlılıklara bağlamaktadır. Cinsellik ve ölüm, bir düzeyde öznenin çözünmesine yol açarken, diğer bir düzeyde de bir bireşim üretmektedirler. İşte bu varlık sorunudur.

Sınırların aşılması

Bataille, cinsellik ve ölüm kavramlarını birbirine bağlı olarak kabul ederken, esrime ve cinsel aşırılık içinde öznelliğin kayboluşu deneyimiyle, Tanrının ölümündeki felsefi egemenlik kaybını birbirine bağlayarak Nietzche'nin fikirlerine yaklaşır. Bu ölümle aşkın kişisel egemenlik güvencesi ortadan kalkmaktadır. İşte bu eksiklik, Bataille'ın sınırları, kavramları, inançları ve ahlakı zorlamaya yönelik bir yöntem izlemesine yol açmıştır. Bataille'a göre tabu ve yasaklama, sınırların aşılması için temel gereksinimleridir. Tabuların belirlenmesi, aynı zamanda onların zorlanması gereksinimini beraberinde getirmektedir. Bu nedenle sınırların aşılması tabuyu oluşturan bir parçadır. Kısacası sınırların aşılması "tabuyu yadsımaz, ama onu aşkınlaştırır ve tamamlar"

Aşırılık bir sınırlar oyunudur: Dilin, disiplinlerin ve tabunun sınırlarının çerçevelediği bir oyun. Toplumun dinamik bir unsurudur ve tabuyla sınırların aşılmasının etkileşimi, temelinde kişisel bilincin ve toplumun yattığı bir sosyal yapının oluşumunu sağlar. Bataille "*Il faut le systeme. Et il faut l'exces*" (Sistem gereklidir. Ve aşırılık gereklidir) derken, sınırların aşılması yoluyla zorlanacak tabuların çizgisini belirtmektedir. Sınırların aşılması tabuyu kabul eder, aksi halde temeldeki şiddetini kaybedecektir. Tabusuz bir toplum insan dışı bir toplumdur. Ve tabu da sınırların aşılması kavramını yadsımamaktadır, çünkü tabu olarak sınır kavramı sadece aşılması ve zorlanması durumunda mümkün

Tabuların belirlenmesi, aynı zamanda onların zorlanması gereksinimini beraberinde getirmektedir. Bu nedenle sınırların aşılması tabuyu oluşturan bir parçadır. Kısacası sınırların aşılması "tabuyu yadsımaz, ama onu aşkınlaştırır ve tamamlar"

olabilir: aşılamayan bir sınır, onu korumak için de toplumsal kurallara ihtiyaç duyamayacaktır.

Ölüm ve Kurban Etme

Bataille'da aşırılığın ve sınırların aşılması tartışmalarının buluştuğu nokta kurban etme kavramıdır. Kurban etme töreni, sınırların aşılması gösterisine verilebilecek en iyi örnektir. Bu bağlamda, belirli aralıklarla yapılan kurban etme törenleri kusursuz bir yasal suç sayılabilir. Kurban etme töreninde kutsal bir varlığa yapılan bir adak, aslında karşılığında bir beklentiyi de beraberinde getirmektedir. Bataille'a göre kurban etme törenlerini birer olumsuzluk gösterisi olarak kabul etmek yanlış olur. Çünkü bir kurbanın altarda (özellikle insan kurban etme törenlerinde) öldürüşünü seyretmek, seyircilere de bir ölüm tecrübesi yaşamaları fırsatını vermektedir. Böylece bir ölüm gösterisine tanık olan seyirci, kendi ölüm döşeğinde tecrübe edebileceğinden çok daha farklı bir ölüme tanık olur. Bu nedenle kurban etme, kişide bir çeşit ölüm bilincinin oluşmasını sağlamaktadır. Bu çeşit bir törensellik içinde sunulan kurban etme töreninde seyirci, kurbanla özdeşleşmekte, böylece seyirci kurbanın ölümüyle kendi ölümünün nasıl olacağı hakkında bir imge edinmiş olmaktadır.

Bataille, *Hegel, Ölüm ve Kurban Etme* adlı kitabında şöyle yazmaktadır: "Kurban etmede, kurban eden öldürülen hayvanla özdeşleşir. Böylece o da kendini bir bakıma ölürken seyretmekte, o da bu şekilde ölmektedir... Bu nedenle, ne olursa olsun, insan için gerçekten öldüğü anı yaşamak veya gerçekten ölmesinin izlenimine sahip olması gerekmektedir. Her ne kadar kurban etme töreni kurbanın kendi ölümünü tecrübe etmesini dışlamaktaysa da, seyircide seyircinin kendi ölümünün izlenimini uyandırmaktadır. Kurban etme gösterisi topluluk üyelerine, kendilerinin olmayan bir ölümü tecrübe etme olanağı sağlamaktadır."

Pasolini ve *Salo veya Sodom'un 120 Günü*

Salo ve Sodom'un 120 Günü filminin açılış yazılarının sonuna Pasolini, Pierre Klossowski, Maurice Blanchot, Phillippe Solers, Simone de Beauvoir ve Roland Barthes gibi Fransız kuramcılarının kitaplarını içeren bir "Esas Kaynakça" bölümü eklemiştir. Bataille'ın eserleri bu listeye eklenmemiş olsa da, Pasolini'nin Bataille üzerine çalışmalar yaptığından emin olabiliriz. Çünkü 1979'da yayınlanan, doksan makalesini topladığı *Betimlemelerin Betimlemesi (Descrizioni di Descrizioni)* adlı kitabında Bataille'la ilgili bir makale de yer almaktadır.

Film 1944 yılında, Nazi etkisi altındaki *Salo Cumhuriyeti* döneminde geçmektedir. Birbirlerinin kızlarıyla evlendikten sonra, dört yüksek dereceli memur -Bir Dük, Bir Monsenyör, Bir Ekselans ve bir de Başkan- kaçırarak topladıkları 8 erkek, 8 kız, toplam 16 kusursuz örnek genci, muhafızlar ve hizmetçilerle Marzabotto yakınlarındaki bir saraya toplarlar. Yanlarında dört tane de orta yaşlı kadın vardır. Bu kadınlardan üçü dinleyenlerin cinsel dürtülerini, anlattıkları öykülerle coşturmakta, dördüncü kadınsa onlara piyanoyla eşlik etmektedir. Film Dante'nin Cehennemi'ni andıran üç bölümden oluşmaktadır: *Delilikler Bölümü*, *Dışkı Bölümü* ve *Kan Bölümü*.

Kurban etmede, kurban eden öldürülen hayvanla özdeşleşir. Böylece o da kendini bir bakıma ölürken seyretmekte, o da bu şekilde ölmektedir...





İlk bölümde, Bayan Vaccari karşılaştığı cinsel manyaklarla başından geçen olayları anlatırken, dinleyen Dük, Monsenyör, Ekseklans ve Başkan da çocuklar üzerinde fantezilerini gerçekleştirmekte veya felsefi yorumlar yapmaktadırlar. İkinci bölümde ise Bayan Maggi'nin dışkıyiyicilik üzerine anlattığı öyküler, bu sefer Başkan'ın bir oğlanla evliliğinin kutlama yemeğinin dışkı yedirilerek kutlanmasıyla son bulur. Son bölümde, Bayan Castelli'nin anlattığı öyküleri, çocukların işkence edilerek öldürüldüğü final izler. Son gün piyanist kendini pencereden aşağıya atarak öldürür. Ve işkenceler başlar. Sırayla Dük, Monsenyör, Ekseklans ve Başkan yapılan işkenceleri dürbünle izler. Film iki askerin radyoda çalan bir müzikle dans etmesiyle biter. Özgün fikir Sade'ın *Sodom'un 120 Günü* (*Les 120 Journées de Sodome*) adlı kitabından gelmektedir. Pasolini gerekli korkunç ortamı korumuştur. Öte yandan Sade'ın dört an karakteri olan Curval, Blangis, Ducet ve Piskopos'u, Yargıç, Bankacı, Dük ve Monsenyör'e dönüştürmüştür. Pasolini Sade'ın dört anlatıcısını, üçe indirerek, birini piyano çalan kadın yapmıştır. Sonuç olarak ortaya çıkansa sadece Sade'ın eseri üzerine kurulu bir filmden çok, Sade'ın fikirlerinden yola çıkarak Pasolini'nin ortaya koyduğu bir film olmuştur.

Pasolini'nin filmi de bu bağlamda Sade'ın tekrarcı anlatısal yapı üzerine kurulmuştur. Böylesine bir tekrarlayıcılık, her cinsel deneyimin, deneyimin içeriğinden hareketle adlandırıldığı Gözün Öyküsü'nde de açıkca görülür.

Salo veya Sodomun 120 Günü* ve *Gözün Öyküsü

Anlatısal yapıları karşılaştırıldığında Pasolini'nin *Salo veya Sodomun 120 Günü*, Sade'ın *Sodomun 120 Günü* ve Bataille'ın Sade kavramları üzerine kurulu, cinsel deneyin sınırlarının ve tabularının zorlandığı *Gözün Öyküsü* adlı kısa romanı arasında bir benzerlik görülebilir. Bunlar arasındaki ilk ortak nokta üç eserde de anlatıcı/ların varlığıdır. Roland Barthes'ın *Sade/Fourier/Loyola* adlı kitabında Sade'ın eserlerinde anlatı ve anlatıcının rolünü şöyle tanımlar: "Sözle ifade edilmediğinde, ahlaksızlık, suç kendisini ortaya çıkaramaz...Anlatıcı kitapta tek oyuncudur, çünkü zaten söz kendi başına bir tiyatrodur." *Salo' veya Sodomun 120 Günü*'ndeki anlatıcılar gibi,*Gözün Öyküsü*'nde de bir anlatıcı Simone adlı bir kızla yaşadığı deneyimlerini betimler. Sade'ın *Sodomun 120 Günü* adlı kitabına benzer bir şekilde, bu deneyimler yumuşak deneyimlerden aşırılık ve artık en sonlara doğru erotik bir vahşete dönüşür. Öte yandan iki kitapta da bir günden diğer güne gelişen olaylarda bir tarihsel sıra belitilmez. Pasolini'nin filmi de bu bağlamda Sade'ın tekrarcı anlatısal yapı üzerine kurulmuştur. Böylesine bir tekrarlayıcılık, her cinsel deneyimin, deneyimin içeriğinden hareketle adlandırıldığı (örneğin *Kedi Gözü*, *Antik Gardrop*, *Marcellle'in Kokusu*, *Granero'nun Gözü* gibi) *Gözün Öyküsü*'nde de açıkca görülür. Bu iki eserde diğer bir benzerlik de kapanış sahnesidir: *Salo'* çocukların acımasızca işkence edilerek öldürülmesiyle, *Gözün Öyküsü* rahibin gözünün çıkarılmasıyla biter. Bu iki kapanış sahnesi de, Bataille'ın *İç Deney* ve *Erotizm*'de tanımladığı kurban etme ve şiddet kavramları göz önüne alındığında oldukça benzerdir.

Bataille/Pasolini: Kurban Etme ve Okuyucu/Seyirci

Erotizm adlı kitabında Bataille kurban etme gösterisini şöyle tanımlar: "Genellikle yaşam ve ölümü uzlaştırmayı, ölüme yaşamın yeniden fışkırması anlamını, yaşama ölümün açılışını, başdöndürücülüğünü, ağırlığını vermeyi kurban etme sağlar. Ama aynı zamanda kurban etmenin içinde ölüm, yaşam belirtisi ve sonsuzluğa açılıştır."

Bataille gibi Pasolini de filmin son bölümü olan işkence/kurban etme

sahnesinde, kurban eden veya seyirciler, sadece kurbanın devamlılığa dönüşüne tanık olmazlar, aslında onlar da kurbanlarıyla beraber devamsızlığa dönerler. Böylece aslında sadece kurban eden değil ama buna asıl şahit olan seyirci de bir bakıma kendi ölümünün bir görüntüsünü görmüş olur. Böylece aslında kurban edilerek kaybolan, aynı zamanda kazanılmaktadır.

Gözün Öyküsü'nde ve *Salo*'da, okuyucu/seyirci, görüntülerin şiddetinde, ilk olarak Tanrı kavramının kurban edilişine (örneğin işkence edilmeden önce dışkı dolu leğenlerde tutulan genç kızlardan birisi *"Tanrım Tanrım, neden bizi terk ettin?"* diye haykırmaktadır) ve ikinci olarak da yazarın kendi ölümüne, diğer bir deyişle Bataille/Pasolini'nin kendi ölümlerini hayallerinde canlandırmalarına tanık olur. Aslında *Salo'*, Pasolini'nin bir cinayete kurban gitmesinden önce yaptığı son filmdir. Döverek öldürülen Pasolini'nin ceseti 2 Kasım 1975 günü Ostia'da bulunmuştur. Bu bağlamda filmin, tehdit altındaki Pasolini'nin bu trajik sonunu hazırladığını söyleyebiliriz. Sonuç olarak gerek filmde, gerekse kitapta okuyucu/seyirci bir bakıma bir kurban etme sahnesine suç ortağı olmakta ama bir kurban eden gibi bu gösteride kendi ölümünün bir çeşit görüntüsünü yaşamaktadır.

Gözün Öyküsü'nde ve Salo'da, okuyucu/seyirci, görüntülerin şiddetinde, ilk olarak Tanrı kavramının kurban edilişine ve ikinci olarak da yazarın kendi ölümüne tanık olur.

Kaynakça

Arnaud, Alain and Gisele Excoffon-Lafarge, *Bataille*. Paris: Seuil, 1978.

Barthes, Roland. *Sade/Fourier/Loyola*. New York: Hill and Wang, 1976.

Bataille, Georges. *Eroticism*. Trans. Mark Dalwood. London: Marion Boyars Publishers, 1987.

Bataille, Georges. *Story of the Eye by Lord Auch*. Trans. Joachim Neugroschel. London: Marion Boyars Publishers, 1979.

Bersani, Leo. *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*. New York: Columbia Univ. Press, 1986.

Bukatman, Scott. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Fiction*. London: Duke University Press, 1993.

Ferrero, Adelio. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini: da Accatone a Salo' La Passione secondo Pasolini*. Venezia: Tascabili Marsilio, 1977.

Gregg, John. *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Prefanis, Julian. *Heterology and the Postmodern: Bataille, Baudrillard, and Lyotard*. London: Duke university Press, 1991.

Rella, Franco. *The Myth of the Other: Lacan, Foucault, Deleuze, Bataille*. Trans. Nelson Moe. Washington: Maisonneuve Press, 1994.

Richardson, Michael. *George Bataille*. London: Routledge, 1994.

Schwartz, Barth David. *Pasolini Requiem*. New York: Pantheon Books, 1992.



Pasolini'nin cesedinin 2 Kasım 1975 günü Ostia'da bulunuşu

Ortaçağ'da da Kaybedenler Vardı!

et + kan

Savaş Arslan



Paul Verhoeven'in Amerika'da İngilizce olarak çektiği ilk film olan *Flesh+Blood* (1985; ABD video adı: *The Rose and the Sword*, Tükiye video adı: *Kan ve İntikam* [Patvi Video]; 125 dakika) 16'ıncı yüzyılda Batı Avrupa'da geçen ve kan ve etin, egemen sinema kültürünün dayanamayacağı - ancak, o kadar da abartılı olmayan bir açıklıkla sergilendiğinden Orion şirketinin piyasaya vermeden önce bir çok sıkıntılar yaşadığı bir film. Ortaçağ'a dair önyargılarımız, söylensel imgelerimiz ve kısmen de tarihi bir takım bilgilerimizden yararlanarak oluşturulan kurmaca bir dünyada geçen bir film. Ancak filmin adındaki kan ve etin kurduğu acımasız bir dünya tahayyülünün yanında aşk, din, bilim ve politika gibi çeşitli "ağır" kavramlara da kimi göndermeler yapan bir film. *Et+Kan* görkemli ve bir o kadar da kanlı bir savaşta açılıyor. Savaşın sonunda derebeyi Hawkwood (Jack Thompson) her ne kadar askerlerine ele geçirdikleri şehri yağmalamaları sözü vermiş olsa da, bu sözden dönüyor. Yağmalanan herşeye el koyup savaşa katılan

askerleri de sürüyor. Bunlar arasında bulunan Martin (Rutger Hauer) ve arkadaşları derebeyinin oğlu olan Steven (Tom Burlinson) ile evlenecek olan başka bir derebeyinin kızı olan Agnes'i (Jennifer Jason Leigh) getiren çeyiz alayına rastlıyor ve alayı soyup ele geçirdikleri bir kaleye yerleşiyorlar. Agnes ile Martin arasında alevlenmeye başlayan aşk ateşi ise bir süre sonra kalenin Steven ve adamları tarafından kuşatılmasıyla birlikte sönmeye başlıyor. Film kalenin kaybedilmesiyle sonlanıyor, ancak Martin, Agnes'in de yardımıyla kaçmayı başarıyor. Mutlu son ise Steven ve Agnes arasındaki ilişkinin kurulmasıyla sağlanıyor. Ancak filmin bu mutlu sonu alıştığımız Hollywood filmi sonlarından oldukça farklı. Filmin ana akıntılarından birisini Agnes'in Steven ve Martin arasında bir seçim yapmada kararsız kalması oluşturuyor. Her ne kadar Agnes filmin sonunda basit bir asker olan Martin'i seçmemiş olsa ve klasik anlatıyı yeniden kursa da, filmdeki bakirelik kültünün yıkılması gayet önemli. Hawkwood'un Steven'a çok güzel bir "bakire" olarak tarif ettiği Agnes, filmin sonunda bakireliğini - Martin'le görece açık bir sevişme sahnesinde - kaybetmiş olarak Steven'a gidiyor. Bu nedenle, klasik anlatının üretmeye meyilli olduğu hakim ahlaki değerler bütünü kırılıyor ve film içinde kısa da olsa soylu bir "kız" ile tebaadan bir paralı asker birlikte oluyor. Film bir biçimde hayatının gerçek aşkını bulduğunu sanan Martin'in acıklı hikayesi olarak da düşünülebilir, ancak Martin'in rindliği ve görece özgür yaşamı böyle bir çıkarsamanın olanaksızlığına işaret ediyor çünkü kurgu dahilinde olan Ortaçağ gerçekliği bir paralı askerin (sözgelimi Hawkwood'un emrinde çalışan Arnolfini) kendine ait bir avuç toprakta huzur içinde yaşamasının olanaksızlığını öngörüyor. Dolayısıyla, filmin sonunda Martin'in yalnızlığa yelken açması biraz da filmin kendi gerçekliğinin bir sonucu...

Filmin ikinci "ağır" teması ise din. Ortaçağ'a dair önyargılarımızın bir çoğunun temellendiği din teması, Martin ve arkadaşlarının yol göstericisi oluyor. Harap bir konaklama yerinde yere gömülmüş olarak buldukları elinde bir kılıçla tasavvur edilen tek aziz olan St. Martin'in heykeli, Martin ve arkadaşlarının karar vermekte güçlükler yaşadıkları anlarda yardıma koşuyor ve kılıcıyla gitmeleri gereken yönü gösteriyor! Aralarında bulunan bir kardinalin (!) (Ronald Lacey) de yardımıyla sağlamlaştırılan aziz Martin söyleni aslında Martin ve arkadaşlarının kendi kalelerini ele geçirmeleriyle alternatif bir tanrı elçisi kurgulamalarına da yol açıyor. Kendi kalelerinde ya da bir diğer deyişle Ortaçağ'ın feodal dünyasındaki kendi krallıklarında Martin ve arkadaşlarının tanrısını kılıçlı aziz temsil ediyor. Dinin dogmaya görece açık olan tarafı, aziz Martin heykelinin her türlü safsatayı kabul ettirmedeki ve tartışmalı kararları onaylamadaki etkin rolüyle vurgulanıyor. Trajik biçimde kardinalin deyimiyle, tanrının bir işareti olarak karşılarına çıkan aziz Martin heykeli filmin sonunda sanki tanrının bir başka işaretiymişcesine aynı kardinalin ölümüne yolaçıyor.

Et+Kan'in bir diğer "ağır" teması da, bilimin Ortaçağ'da yeni yeni tomurcuklanmaya başlayan gelişiminden sözetmesiyle kuruluyor. Derebeyi Hawkwood oğlu Steven'ı okumaya göndermiştir (olasılıkla, Britanya'ya). Steven okulda öğrendiği kimi savaş taktiklerini uygulamaya çalışır ancak ilk denemede başarısız olur. Martin ise kurnaz bir savaşçı olarak kendi kaleleri kuşatma altındayken, ustadan öğrendiğini ustaya satar ve bunda da başarılı olur. Veba bulaşan insanların yaralarına uygulanan dağlama yöntemine seçenek olarak Steven'ın önerdiği Arap hekimlerinin yaranın kanını akıtma yöntemi ise Arnolfini tarafından uygulanır ve çalışır. Bu ve benzeri ayrıntılardan yola çıkarak geliştirdiğimiz Ortaçağ imgesi ise gittikçe güçlenir ve bilimin de 16'ıncı yüzyıl civarlarında "yükselmeye" başlamasına ilişkin tarihi bilgilerimiz de doğrulanır.

klasik anlatının üretmeye meyilli olduğu hakim ahlaki değerler bütünü kırılıyor ve film içinde kısa da olsa soylu bir "kız" ile tebaadan bir paralı asker birlikte oluyor.

Canı sıkılan her insanın istediğini öldürebildiği ve gücü yettiği herkese karşı üstünlüğünü kılıçla kabul ettirdiği, vebalı bir köpeğin parça parça edilip kuşatılan bir kaledeki insanları yoketmek için mancınıkla kaleye atılabildiği bir film.

Bunlara ek olarak, *Et+Kan* politik bir film olarak da okunabilir: 16'ıncı yüzyıl Avrupa'sında derebeylerine başkaldırabilecek cüreti kendilerinde bulan bir avuç, aymaz paralı askerin trajik öyküsü... Haksızlığa karşı çıkan ve sonunda kendi "krallıklarını" Martin'in yönetiminde kuran bir avuç insan. İlginç biçimde kendi krallıklarının rengi de kırmızı. Başlangıçta "kızıl komünistlerin" kurduğu bir devrim hükümeti gibi görünen bu küçük "devlet," Martin (kral) ve Agnes'in (kraliçe) tebaadan ayrı olarak beyaz giymeye başlamalarıyla birlikte bir krallığa dönüşüyor.Thomas Moore'un uzaklarda aradığı ütopya, yoktan varedilmiştir ama varlığı ise kaçınılmaz olarak onu varedenlerin muhayyilelerinin sınırlarını aşamaz. Matin ve arkadaşlarının yarattığı yok-ülkede de, varolan ülkelerin sorunları tezahür eder ve kısmen de olsa yıkıma yolaçar.

Et+Kan'in şimdiye kadar sözünü ettiğim ağır konuların ötesinde, bence asıl önemli ve güzel olan tarafı ise kan ve etin bir filmde ne kadar iyi işlenebileceğine dair Hollywood'ta eşine az rastlanan örneklerden birini teşkil etmesidir. Avrupa sinemasının kimi korku filmlerinde örneğini verdiği "kırmızının" görsel güzelliğinin - ki bu güzellik, beyazla çok iyi bir karşıtlık oluştumaktadır - Hollywood'da eşine az rastlanır, ama "Hollywoodca"ya çevrilmiş bir işlenişi *Et+Kan*'te görülebilir. Bir yandan ölümün her an, her yerde olması, bir yandan da hayatın değersizliği... Seksin şiddetle buluşması ve ölüme yelken açmaktan çekinmemesi... Erkek egemen bir dünyada kılıcın ucundaki ölüm kalım mücadelesi... Canı sıkılan her insanın istediğini öldürebildiği ve gücü yettiği herkese karşı üstünlüğünü kılıçla kabul ettirdiği, vebalı bir köpeğin parça parça edilip kuşatılan bir kaledeki insanları yoketmek için mancınıkla kaleye atılabildiği ve daha bir çok başka biçimlerde bugünün değerlerinin bozguna uğratıldığı acımasız bir dünyada bir avuç insanın mutluluğu ya da huzuru aramaları, bulmaları ve bunun da bedelini pahalıya ödemelerine dair bir film, *Et+Kan*. Tarihin öznesi olmayı bir türlü beceremeyen kaybedenlerin imkansız hayallerinin sıradanlığına, aptallığına ve ümitsizliğine dair bir film. Her ne kadar filmin sonunda güçlü olup da zayıfların safında olan Hauer (ya da "esas oğlan") kaçmayı becerse de, insanın insanın kurdu olduğu bir dünyada zayıfların kaybetmesinin kaçınılmazlığını imleyen bir film. Bütün bunlara karşın, Verhoeven filmlerinde eksik olmayan neşe ve sürükleyiciliğe sahip. Üstüne üstlük *Et+Kan*'e dair...

Verhoeven Filmografisi:

1. Een hagedis teveel (A Lizard too Much), 1960
2. Niets bijzonders, 1961
3. De Lifters, 1962
4. Feest (Let's Have a Party), 1963
5. Het Korps Mariniers (The Royal Dutch Marine Corps), 1965
6. Portret van Anton Adriaan Mussert (TV), 1968
7. Floris (TV Dizisi), 1969
8. De Worstelaar (The Wrestler), 1970
9. Wat Zien ik? (Any Special Way ya da Business is Business), 1971
10. Turks Fruit (Turkish Delight), 1973
11. Keetje Tippel (Cathy Tippel ya da Hot Sweat), 1975
12. Soldaat van Oranje (Soldier of Orange ya da Survival Run), 1977
13. Voorbij, voorbij (TV), (All Things Pass), 1979
14. Spetters (1980)
15. De Vierde man (The Fourth Man), 1983
16. Flesh+Blood (Kan ve İntikam), 1985
17. Robocop, 1987
18. Total Recall (Gerçeği Arayış), 1990
19. Basic İnstinct (Temel İçgüdü), 1992
20. Showgirls, 1995
21. Starship Troopers (Yıldızgemisi Savaşçıları), 1997

PEKİ BU FİLMLERİ İZLEME OLANAĞI NASIL BULUNUR?

Türkiye'ye video 1980'lerde ilk geldiğinde video kaset piyasasında inanılmaz bir canlılık yaşanmıştı. H.G. Lewis'in gore filmlerinden İtalyan yamyam, zombi, kadınlar hapishanesi filmlerine kadar Batı'daki pek çok ülkede bile bulunması çok zor ya da olanaksız olan istismar sineması ürünleri ülkemizde piyasaya sürülmüştü. Ancak talep belli bir doygunluğa ulaşınca maymun iştahlı sermaye sahipleri, hızla canlandırdıkları bu piyasayı aynı hızla ölüme terketmişlerdi. Bugün, o dönemde piyasa sürülen filmlerin bazılarının ancak beta kopyalarını zaman zaman bit pazarlarında bulmak mümkün oluyor o kadar. Çok şükür, son aylarda video piyasasında cılız da olsa bir hareketlilik yeniden yaşanmaya başlıyor gibi. Bu sayımızda *Flesh + Blood* (*Kan ve İntikam*) ile başladığımız ülkemizde piyasada bulunan kasetlerin tanıtımına gelecek sayımızda çok daha geniş yer vereceğiz.

Ancak bu derginin sayfalarından tanıtılan ve tanıtılacak filmlerin önemli bir bölümünün en iyimser tahminle bile görünür bir gelecekte Türkiye'de piyasaya sürülmesini beklememek gerekir. Zaten böyle filmlerin çoğu Batı'da bile her video dükkanında bulunur cinsten değil, genellikle özel siparişle sahip olunulabilen filmler.

Hepsini olmasa da burada bahsettiğimiz filmlerin çoğunu aşağıdaki adreslerde (birinde bulamadığınızı diğerinde) bulabilirsiniz:

VideoOnlineExpress internet: www.videoexpress.com

Bu adreste mainstream sinemanın bütün örneklerinin yanısıra bu dergide bahsettiğimiz filmlerin birkısmını bulabilirsiniz. Özellikle kredi kartınız varsa istediğiniz filmlerin hızlı ve güvenli bir şekilde adresinize gelmesi videoexpress web sitesinde bikaç dakika geçirerek mümkün...

Video Search of Miami PO Box 16-1919 Miami FL 33116 USA Tel: -90-1-305-2799773 internet: www.vsom.com

Korku sineması ve benzeri türler açısından dünyanın en geniş kataloğuna sahip olan bu şirket ABD'de ticari olarak piyasaya sürülmemiş filmlerin video kopyalarını internet üzerinden sipariş etme olanağını sunuyor.

Something Weird Video PO Box 33664 Seattle WA 98133 USA Tel.:-90-1-206-3613759 internet: www.xxxcat.com/sweird

Internet üzerinden sipariş olanağı sunmamasına karşın az bulunan kimi filmleri buradan edinmek olası.

Ancak yurtdışından film sipariş etme konusunda dikkate alınması gereken bazı noktalar var. Amerika'daki video sisteminin (NTSC), Avrupa'dakinden (PAL) farklı olması nedeniyle Amerikan video kasetlerini izleyebilmeniz için video aygıtınızın 'multi-standart' olması gerekiyor.

Yurtdışından film sipariş etme konusunda karşılaşılan asıl büyük sorun, denetim sorunu.. Yurtdışından getirilen kasetler zaman zaman gümrükte alıkonarak Kültür Bakanlığı'na denetime gönderilebiliyor. Türkiye'ye yalnızca porno ve siyasi açıdan 'sakıncalı' görülen filmleri sokmak yasak, korku filmleri konusunda bir yasak sözkonusu değil. Bu durumda kasedin elinize geçmesi bir hayli zaman alıyor ve sinir bozucu bir bürokratik süreç ile karşılaşmak zorunda kalıyorsunuz. Aslında Kültür Bakanlığı'nın, birden fazla sayıda olmayan kasetlerin denetimine gerek olmadığı konusunda bir süre önce bir genelge yayınladığı söyleniyor ama gümrükte uygulama hala eskisi gibi sürüyor ve Kültür Bakanlığı istese de istemese de 'ele geçirilen' kasetler onlara denetime gönderiliyor. Böyle olunca da internetteki kimi video sipariş sayfalarında Türkiye'nin adı Malezya gibi ülkelerle birlikte anılarak böylesi ülkelere sipariş edilen kasetlere gümrüklerde sorun çıkartıldığı yazılıyor. Türkiye'nin itibarını daha da azaltan bu uygulamanın en kısa sürede kaldırılmasını umuyoruz.

