

NOVI CINEMA

AYLIK SÍNEMA FANZÍNÍ • 5 TL • MART, 2018 • NO: 4



REJİSÖR

novicinemablog@gmail.com

bir ayın 30-31 gün olması ile 28 gün olması arasında nasıl hayati bir fark olabilir ki?! biz de anlamadık ama epey fark varmış. yine de yoğun ve yorucu bir çalışmanın sonucunda her ay raflarda olma sözümüzü tutmuş bulunuyoruz. ve yepyeni sayımızdan herkese merhaba!

bu sayımızda **istismar filmlerine** odaklandık. türkiye’de yaşadığımız için istismar denince aklınıza “cinsel istismar” gelmesi gayet normal ancak buradaki istismar, daha çok sömürü anlamı taşıyor. kısaca özetlemek gerekirse: insanların korku, iğrenme, cinsellik, öfke gibi duygularını harekete geçirmek ve bundan maksimum kâr sağlayabilmek adına bu duyguları sonuna kadar sömüren filmlerdir. kapağa da **john waters**’ı koymayı uygun gördük. aslında waters’ın yaptığı şeyin adı tam olarak “**art-house exploitation**” yani **sanatsal istismar**. yine de istismar, istismardır.

- naz ekmeççi, bu konuyu yazısında daha detaylı işledi.
- hem bir **yamyamlık** alt türü hem de sahte-belgesel türü **mondo film** örneği olan cannibal holocaust’u berkay kılıç ele aldı.
- ismail akçaoğlu, **splatter** alt türüne dair bir yazı hazırladı.
- patlamalı, çatlmalı araba filmi **vanishing point**’i doğa bekiroğlu yazdı.
- baltimore’nin **iğrençlikler baronu** john waters’ın **female trouble** filmini irem turhan inceledi.
- son olarak da **kötülerin kötüsü** olmayı başarıp sinema tarihine adını yazdıran **the room** ve bu filmin yapılışını anlatan **the disaster artist** hakkındaki iki yazımızı karşılaştırmalı olarak okuyabileceksiniz.

umuyoruz ki kötü filmlerden, iyi bir şeyler çıkarabilmişizdir. görüşlerinizi bize yazmayı unutmayın.

keyifli okumalar.
nisan’da görüşmek üzere...

!f istanbul
film incelemelerini
novicinema.com’da
okuyabilirsiniz:

goo.gl/pM8GD6

web site:
www.novicinema.com

sosyal medya:
twitter.com/novicinema
instagram.com/novicinema
facebook.com/novicinema.dergi

arka kapak resmi: tobias weinald
hazırlayan: burak aras

satış noktaları:

istanbul:
beşiktaş mephisto, beyoğlu mephisto, kadıköy mephisto,
beyoğlu semerkant sahaf, robinson crusoe 389, imge kitabevi

ankara:
tayfa kitapcafe, imge kitabevi

eskişehir:
adımlar kitabevi

KAN, TER VE GÖZYAŞI: İSTİSMAR SİNEMASI

naz ekmekçi



sinema, her zaman sanat ile popüler olan arasında mekik dokumuştur. filmler ekonomik olarak ayakta kalabilmek için seyircinin desteğine ihtiyaç duyarlar. bir filmin yapımı epey maliyetli olduğundan, masraflarını karşılayabilmek için oldukça geniş bir kitleye ulaşması gerekir. bu da beraberinde, filmleri geniş kitlenin zevklerine hitap edecek şekilde şekillendirmeyi getirir. bu sebeple filmler kabaca iki türe ayrılarak incelenebilir: ilki ticari amaçlarla çekilen, büyük bütçeli hollywood filmleridir. ikincisiyse hollywood filmlerine kıyasla çok daha ucuza mal edilmiş, farklı bir ülkede ya da stüdyo baskısından kurtulmak isteyen bağımsız amerikalı yönetmenlerce çekilmiş, entelektüel bir kesime hitap etme gayesindeki sanat filmleridir. elbette günümüzde bu iki film türünü keskin çizgilerle ayırmak mümkün değildir; bir hollywood filmi de pekala sanatsal kaygılarla çekilmiş olabilir ya da tam tersi. pek sözü edilmese de, eleştirmenlerin ele almaktan uzak durduğu ve genel seyirci kitlesinin gözünden kaçan üçüncü bir tür de varlığını 1920'lerden bu yana sürdürmektedir: istismar sineması.

çoğunlukla öyleymiş gibi yazılsa da istismar sineması, "müzikal", "melodram" ya da "korku" gibi bir film türü değildir. aksine, belirli bir yapım tarzına sahip olan bir film endüstrisidir. bu yapım tarzı genellikle; cinsellik ve şiddetin aşırı bir şekilde kullanılması, çekimlerin ve oyunculuğun kötü olması, estetiğin geri planda durması, karakterlerin ve konuların yüzeysel bırakılması ve özellikle tartışmalı, tabu konuların ele alınması şeklinde özetlenebilir. bu şe-

kilde izleyicinin en uç duygularını harekete geçirir ve üst düzey bir etki bırakmak için bu duyguları sonuna kadar sömürür, yani "istismar eder." izleyicileri ve eleştirmenler tarafından tek bir türden bahsediyormuşçasına kullanılan "istismar filmleri" tabiri ise yalnızca bir etiket koyma çabası gibi görünmektedir. oysa istismar sineması kendine özgü birçok film türüne sahiptir. dahası, filmlerin tamamı bu basit türlerin formüllerine uygun şekilde çekilir. sözü edilen formüller, o dönemin getirdiği popüler şeylerin ya da yaygın korkuların birer yansıması olarak karşımıza çıkar. örneğin amerika'da 1960'lı yıllarda yaşanan motosiklet çeteleri çılgınlığı, kendisini istismar sinemasında motosiklet çetesi filmleri (*ing. biker films*) olarak göstermiş ve bu tür filmlerden yüzlerce çekilmiştir.

kimi kaynaklarda istismar sinemasının belirli bir döneme atfedildiği görülmektedir. bugün bildiğimiz istismar sineması, 1950'lerin sonundan 1970'lere kadar olan bir dönemde görülsede ilk örnekleri çok daha eskilere dayanmaktadır. 1920'lerde amerikan sinema filmleri derneği, "temiz" bir hollywood yaratabilmek için büyük stüdyolarla ve sansür heyetleriyle birlikte düzenlemeler yapıyor, "hays yasası" olarak da bilinen kısıtlamalar getiriyordu. ancak bir grup film yapımcısı, kayıtlı değildi ve dolayısıyla bu yasanın kapsama alanına girmiyordu. böylece ticari sinema endüstrisi denen mekanizmanın dışında yer alıyor, baskıcı ve sansürcü tutumunun engellediği konuları filmlerinde işleyebiliyorlardı. istismar filmleri, seyircilerine hollywood'un

göstermediklerini gösteriyordu. katiller, uyuşturucu bağımlıları, çıplaklar bu filmlerde kendilerine yer buluyorlardı. tabii ki bu filmleri yapanların sanatsal bir kaygısı yoktu, onların da nihai amacı hollywood'daki film yapımcılarıyla aynıydı - çok para kazanmak. bu nedenle filmlerin tümü seks, şiddet ve vahşetin olduğu birçok sahnedan oluşuyordu.

birçok sinema eleştirmeni ve tarihçisi istismar sinemasını büyük stüdyoların yaptığı b-filmleriyle ve diğer düşük bütçeli filmlerle birlikte değerlendirme eğiliminde olmuştur. bugün istismar filmlerinin durumu incelendiğindeyse, kısaca "kötü filmler" olarak değerlendirildikleri ve küçük bir kitle olan kötü film hayranları (*sinemazoşistler*) tarafından izlendiği görülmektedir. hayranları tarafından sinematik yetersizlikleri yüceltilse de eleştirmenler tarafından entelektüel bir film deneyiminin tam karşısında konumlandırıldığı söylemek mümkündür. halbuki istismar filmlerinin cinsellik ve uyuşturucu hakkındaki sığ bakış açısı; rahatsız edici görselleri ve kayıtsız dürüstlükleriyle birleştiğinde ortaya çıkan şeyin, bugünün lisanslı ürünler satmak uğruna çekilen zevksiz büyük bütçeli filmler için bile bir başkaldırı olduğu söylenebilir. bu nedenle tarihi ve ortaya çıkış koşulları da düşünüldüğünde istismar filmleri kötü filmlerden çok daha fazlasıdır.

kültürel olarak değerlendirdiğimizde istismar sineması, büyük bütçeli filmlerle kıyaslandığında önemli konuları da işleyebilmektedir. bunun ilk nedeni, elbette ya-

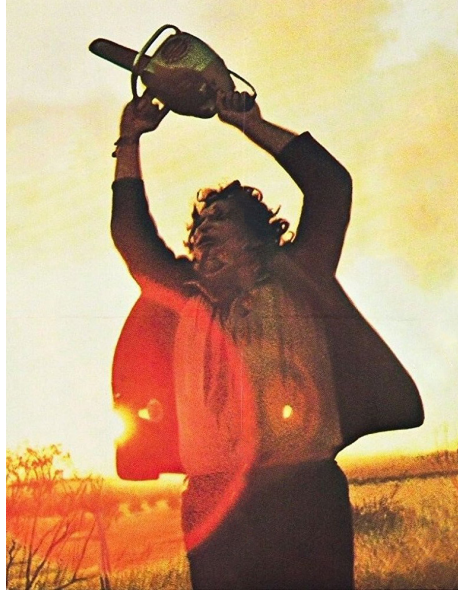
pımı esnasında daha az kısıtlamaya maruz kalmasıdır. büyük bütçeli filmler, çoğunluğun zevklerine hitap etmek zorundadır - istismar filmleri için böyle bir şey söz konusu değildir. tek bir önemli koşul vardır; ortada "istismar etmeye değer" unsurların olması gerekir. yeteri miktarda cinsellik ve şiddet sahnesi olduğu müddetçe filmin geri kalanı herhangi bir konuyu ele alabilir - ki bunlara toplumsal konular da dahildir. bunun en önemli örneklerinden biri 1972 tarihli **deathdream** filmidir. hiçbir büyük stüdyo vietnam savaşı aleyhine bir şeyi söylemeyi göze alamazken, film vietnam savaşı'nda hayatını kaybeden ve zombi olarak ailesinin yanına dönen bir askeri konu almaktadır. o yıllarda yönetmenlik yapan nadir kadınlardan stephanie rothman, çekmiş olduğu **it's a bikini world** (1967) gibi birçok filme feminist mesajlar yerleştirmiştir. yüzlerce istismar filmine imza atmış roger corman'a göre de bir istismar filminin başarılı olabilmesi için cinsellik ve aksiyon sahnelerinin yanı sıra toplumsal konulara da değinmesi gerekmektedir^[1]. buna göre, toplumsal konuları işlemenin istismar filmleri için ender bir durum değil, bir gereklilik olduğunu söylemek yanlış olmaz. nasıl bir yöntemle ele aldığına bakılmaksızın önemli konuları işleme çabaları, istismar filmlerinin en önemli özelliklerinden biridir.

istismar sinemasının popülerlik kazanması, 1950'lerde doğrudan genç kitleye yönelmesiyle gerçekleşti. ikinci dünya savaşı'na kadar, "ergenlik" kavramı bilinen ya da gençlerde görülen bir şey değildi. öncesinde kendilerini daha çok genç yetişkinler (*ing. young adult*) olarak tanımlayan gençler, savaş sonrası dönemde ergenlik denen "tuhaf" bir evreden geçmeye başladılar. kendilerine özgü bir yaşam tarzı geliştirmeleri de uzun sürmedi. rock 'n' roll dinleyen, asilik yapan bu ergenlerin daha çok parası vardı ve önceki kuşaklara göre kim olduklarının çok daha farkındalardı. bu nedenle, onlara yönelik film türlerinin yaratılması ya da önceden var olan türlere genç karakterlerin eklenmesiyle sinema salonlarına çekilmeye başladılar. thomas doherty, **teenagers and teenpics: juvenilization of american movies** kitabında, istismar sinemasının bu tutumunu şöyle değerlendiriyordu:

"bir yapım stratejisi olarak, 1950'lerin istismar formülü genellikle üç unsurdan oluşuyordu: (1) tartışmalı, tuhaf ya da zamana ve vahşi tanıtıma uygun bir konu (orijinal anlamıyla "sömürü" potansiyeli olan); (2) yetersiz bir bütçe ve (3) genç izleyici kitlesi. bu türdeki filmler üç misli istismarcıdır; heyecan verici olayları (hikaye değeri için), kötü şöhretini (tanıtım değeri için) ve genç katılımcıların (gişe değeri için) aynı anda istismar ederler."^[2]

1960'lı ve 70'li yıllarda film okulu kuşağının yükselişe geçmesinden önce, istismar sinemasının bugünkü anaakım yönetmenlerinin ilk çalışmalarını yaptığı alan olduğu bilinen bir gerçektir. peter bogdanovich, jonathan demme, martin scorsese ve francis ford coppola gibi usta yönetmenler; hatta robert de niro, jack nicholson gibi ünlü oyuncular bile hollywood'a geçiş yapmadan önce, roger corman'ın yanında ilk filmlerini yapma imkanı bulmuşlardı. dahası, los angeles times gazetesinin yaptığı bir habere göre^[3]

roger corman, genç yönetmenlerin gelişimini sağlamakta amerikan film enstitüsü'nün staj programından çok daha fazlasını gerçekleştirmişti. bu bile aslında istismar filmlerinin kötü değil; yeteneğin ilk adımlarını ve yönetmenlerin gelişmeye başlayan imzalarını görebildiğimiz bir gözlem alanı olduğunu kanıtlamaktadır. yani auteur teorisiyle yaklaştığımızda, istismar sineması bir anlamda kurtarılmış bölge haline gelir.



the texas chainsaw massacre

istismar filmlerinin birer auteur filmlerine dönüşmesindeki en büyük etkenlerden biri de çoğunun bağımsız finanse edilmesiydi. istismar auteur'lerinden russ meyer'in on dört filmi karısının kurduğu şirket tarafından dağıtıma girmişti. george a. romero, **night of the living dead** (*yaşayan ölülerin gecesi*, 1968); tobe hooper ve kim henkel, **the texas chainsaw massacre** (*teksas katliamı*, 1974) filmleri için kendi yapım şirketlerini kurmuşlardı. genellikle doğrudan istismar sinemasıyla ilişkilendirilmese de "sanatsal istismar" (*ing. art-house exploitation*) filmlerinin yaratıcısı john waters da **pink flamingos** (*pembe flamingolar*, 1972) gibi filmlerini kendi kurduğu saliva films aracılığıyla yapıyordu. 70'lerden itibaren izleyiciler, eleştirmenler ve akademisyenler tarafından dikkat çeken istismar filmlerinin tamamı aslında bağımsız yapımlardı. bu da bize, film yapımcılarının ekonomik bağımsızlıkları olduğunda, sanat adına daha deneysel işler yapabildiklerini ve insanların duygularını sömüren tüm o görüntüleri çok daha sağlam kültürel ya da politik alt metinlerle örebildiklerini göstermiştir.

sıklıkla söylendiği gibi 1970'lerin bağımsız istismar filmleri; vietnam savaşı, ekonomik kriz, sivil hakları hareketi gibi olayların toplumda yarattığı endişelerin birer yansımasıydı. george a. romero, night of the living dead filminde, vahşeti bu ölçüde gösterebiliyordu; çünkü amerikan toplumu her akşam televizyonlarının karşısına oturduğunda vietnam savaşı görüntülerini izliyorlardı. insanlar, bu görüntülere karşı daha kayıtsız hale gelmişlerdi. artık in-

sanları öldüren tuhaf yaratıklar değil, yine insanlardı. hem de en yakınlarımız, sevdiğimiz ve bizi seven insanlar... filmde, barbra (*judith o'dea*) kardeşi johnny (*russell streiner*) tarafından öldürülüyordu; küçük kız, babasını yiyor, annesini malayla öldürüyordu. başrolü bir siyahı (*duane jones*) ve filmin sonunda yaşayan ölü sanılarak vuruluyordu. ardından grenli siyah - beyaz fotoğraflarda çengele asılıp yakıldığı görülüyordu. bunu yapan polis ve gönüllülerin tamamı, aynı dönem afro-amerikan sivil haklar hareketi esnasında siyahları linç eden, beyaz ırkın üstünlüğüne inanan (*ing. white supremacist*) gruplarla inanılmaz bir benzerlik gösteriyordu. romero, ikinci filmi **dawn of the dead** (*ölülerin şafağı*, 1978) bir alışveriş merkezinde geçer. tüketme çılgınlığını üzerinden canlılar ve ölüler arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak tüketim toplumunun bir eleştirisini yapar. tobe hooper'ın the texas chainsaw massacre filmindeki yamyam ailenin ekonomik sıkıntıları gösterilir. çoğu işlerini kaybetmiştir, diğerleri de benzin olmayan bir benzin istasyonu işletmektedir. evlerinde insan kalıntılarında yapılmış eşyalara ve arka bahçelerinde duran birçok arabaya baktığımız zaman, bu ailenin insan eti tüketebilmek için kendi küçük mezbahalarını kurduklarını söyleyebiliriz. sözü edilen bütün bu filmlerde, yamyamlık imgesi tüketim çılgınlığının bir eleştirisini barındırır. genellikle bunu yaparken de özel (aile kurumu), genelin (amerikan toplumu) bir yansıması olarak ele alırlar. istismar filmlerinin getirdiği sosyoekonomik eleştiri elbette çelişkilidir; çünkü onların yapılma amaçları da temelde ekonomik bir sömürü arzusudur.

her durumda bu yazı, istismar sinemasında bu gibi çelişkilerin nasıl "istismar edildiğini" anlamaya çalışmaktadır. başta belirtildiği gibi, yapım tarzının getirdiği sınırlamaların çelişkile neden olduğu da söylenebilir. yine de sınırlamalar sonucu ortaya çıkan filmler ve sahip oldukları saldırgan imgeler, izleyicileri ve bazı film yapımcıları tarafından beğenilme potansiyeline sahiptir. filmlerin dolaşıma sokulmasıyla, ses ve görüntülerinin yeniden dönüştürülmesiyle de sözü edilen kitle için bir estetiğin, kişisel ya da grup kimliğinin inşa edildiğini söylemek mümkündür. istismar sineması sadece para kazanmakla değil; bu süreçte bir kişinin ilgi alanını, yeteneğini ya da kariyerini keşfetmesiyle de ilgilidir.

kaynakça:

[1] whitman, m. (1978). "exploitation is not a dirty word." cinema '79 içinde. castell, d. (der.). isle of wight: bcw publications, s. 38

[2] doherty, t. (2010). teenagers and teenpics: the juvenilization of american movies in the 1950s. philadelphia: temple university press, s. 7

[3] mccarthy, t. & flynn, t. (1975). kings of the bs: working within the hollywood system. boston: e.p. dutton publishing, s. 310.

CANNIBAL HOLOCAUST VE VAHŞETİN SINIRLARI ÜZERİNE

berkay kılıç



sinema, fransız icadı bir sanat dalı olabilir; ama korku sinemasının ilk geliştiricileri 1911 yapımı tarihin ilk uzun metraj korku filmi olan **P'inferno** (*dante'nin cehennemi, 1911*) ile kesinlikle italyanlardan başkası değil! öyle ki, uzunca bir süre dünya korku sinemasına egemen olduklarını; italyan korku sinemasının arkasından gelen birçok filme önderlik ettiğini iddia etmek yanlış olmaz.

1980 yapımı **cannibal holocaust**, tipik italyan korkularının bir parça karşısında kalan yönetmeni ruggero deodato'ya göre, bol şiddet içeren korku filmlerine onların anlayacağı dilden bir başkaldırı; büyük bir çoğunluğuna göre de katıksız bir vahşet filmiydi.

filmin neredeyse tamamı, karakterlerden birinin el kamerasıyla yaptığı çekimler sonucu ana iskeletine oturtulur. el kamerasının tercih edilme sebebi de izleyicinin gözündeki kurmaca algısını ters yüz ederek, onlara izledikleri şeyin gerçek olabileceğini hissettirmektir. ayrıca el kamerasının kullanımı prensibi gereği hareket halindeyken titremesi sonucu adrenalini tavan yaptırıp, kadrajdaki en ufak hareketlenmenin dahi izleyicinin gözünden kaçma olasılığı minimuma indirgeniyordu. bu tip kameraların kullanılmasının bir diğer nedeni olarak da yapımcılara daha az maliyet çıkartması pekala öne sürülebilir.

bu çekim yöntemi, ilerleyen yıllarda bazı sinemacılar tarafından sinemaya sürülen bir leke olarak görülse de diğer bir sınıf sinemacıların gözünde de baş tacı ilan edildi. hatta kurucusu, yönetmen lars von trier olan dogma 95 akımı, eserlerinde bu tip sabit olmayan kameraların kullanımını kendilerine zorunlu kıldıkları bir manifesto yayınlamışlardı. ayrıca bir zamanların popüler filmleri olan **the blair witch project** (*blair cadısı, 1999*) ve **paranormal activity** (*paranormal aktivite, 2007*) gibi korku filmleri de el kameraları kullanmayı tercih etmişlerdi.

filme geri dönecek olursak; bir televizyon programı için üç erkek ve bir kadından oluşan bir keşif grubunun peru civarlarında pek canlı kalıntısına rastlanmayan bir ortamda çekim yapmaları, gördükleri ilginç olayları kameraya almaları istenir. ne var ki genç kafilenin new york'tan ayrılmalarının üstünden 2 ay geçmesine rağmen, gençlerden hiçbir haber alınmaz. bu durum kanal yöneticilerini tedirgin eder ve çözüm yolu olarak bir bilim adamı olan **profesör monroe**'yu (*robert kerman*), keşif ekibinin izini bulma amacıyla polis birlikleriyle peru'ya gitmeye ikna ederler. kendisine verilen görevi gerçekleştirmek üzere yola koyulan monroe, adada gördükleri karşısında dehşete düşer. yerleşim olmadığı öngörülen adanın yerlilerinin yamyamlar oluşu, profesörün ciddi şekilde hayal kırıklığına uğramasına neden olur. zira dört bir yanı yamyamlarla dolu bir adada, dört insanın canlı kalabilmesini beklemek imkansız gibidir. bay monroe ve ekibi dirençlerini yitirmezler; ancak yaptıkları samanlıktan iğne aramaktan farksızdır.

deodato ne kadar sert bir film ortaya çıkartmış olsa da sinema tarihi, perdede yamyamlarla karşılaşma konusuna hiç de yabancı değildir. tarih süresince tartışmalı bir konu olan yamyamlığı freud "bir başkasının gücünü sahiplenme" olarak nitelendirir. ona göre, yamyamlıkta güç kazanmanın motivasyonu cinselliktir. izleyicide böylesine merak uyandırma potansiyeli barındıran bir konu, beyazperdede de karşılığını buldu ve hannibal (*2001*), the texas chainsaw massacre (*teksas katliamı, 1974*), antropophagus (*1980*) ve mangiati vivi! (*eaten alive!, 1980*) gibi slasher tabanlı filmler türün hatırı sayılı eserleri arasında yerlerini aldılar.

cannibal holocaust piyasaya sürüldükten bu yana çok ciddi protestolarla karşı karşıya kaldı. hatta istismar ve tecavüz içerikli sahneleri nedeniyle filmi snuff klasmanına alanlar dahi oldu. protestoların nedeni, filmin çok vahşet içermesiydi. keşif ekibinin

uzunca bir sahne boyunca su kaplumbağasını öldürmesi ve bu katliam sırasında kameranın hiçbir detayı atlamadan her şeyi olduğu gibi göstermesi, bir maymunun kafasının koparılması gibi faciaların yanı sıra, keşif ekibinin zorbalıklarından nasibini alan genç bir yamyam kadının tecavüze uğradıktan sonra kazığa oturtulması -ve yamyamı oynayan oyuncunun 18 yaşından küçük olması- ya da yamyamların tecavüzün intikamı amacıyla bir adamın cinsel organını kesmesi gibi sahnelerin aşırı gerçekçiliği, izleyici nezdinde filmde gerçekleşen tüm olayların gerçek olduğu izlenimini yarattı. üstüne üstlük film çekimlerinden kısa süre sonra bazı oyuncuların hayatlarını kaybetmesi olayların adeta tuzu biberi oldu. bu olayların üzerine filmin yönetmeni deodato tutuklandı; hatta yamyam olduğu bile iddia edildi. deodato hakkındaki suçlamaların tamamını reddetmiş ve filmde rol almış oyuncuların bir kısmını canlı yayına çıkararak her şeyin kurgu olduğuna izleyicileri ikna etmeye çalışmış; ancak filmde öldürülen tüm hayvanların gerçekten de öldürüldüğünü itiraf etmek zorunda kalmıştır.

filminde şiddetin en katıksız halini gözler önüne seren deodato, bir sahnede, "**bir de onların gözünden düşündün mü? belki de gerçek yamyamlar biziz**" diyerek mesajını dosdoğru izleyiciye nakleder. ki keşif ekibinin yamyamların yaşadıkları yeri yerle bir etmesi, onların zekalarıyla alay etmeleri ya da yamyamlara tecavüz etmeleri sonucunda yamyamların intikamlarını almalarına karşılık yamyamlara saldırıda bulunmayan monroe karakterinin burnu kanamadan adadan ayrılabilmesi bu mesajın en güçlü kanıtıdır. son tahlilde cannibal holocaust süresi boyunca yaptığı her türlü zorbalık ve istismarı "asıl yamyam kim?" sorusunu izleyiciye yönelterek, yaptıklarını meşrulaştırmaya çalışmış; asıl suçlunun insan olduğu olduğu mesajını kör gözle parmak misali izleyicinin gözüne sokan, hafızalardan kolay kolay silin(e)meyecek bir film.

ÖLÜLER DİRİLDİ: NIGHT OF THE LIVING DEAD

ismail akçaoğlu



“hep söylenmiştir: korkunç olan ölüm değil, ölmektir.”

— henry fielding ^[1]

night of the living dead, 1968 yılında george a. romero yönetmenliğinde izleyiciye kazandırılmış ve “kült” olarak nitelendirilen filmler arasında yerini almıştır. bu film, aynı zamanda, romero’nun “ölüler” üçlemesinin ilk filmidir. üçlemenin filmleri şu şekildedir; **night of the living dead** (1968), **dawn of the dead** (1978) ve **day of the dead** (1985). filmin öyküsüne geçmeden önce korku sinemasında “zombi” kavramına ve istismar sinemasının bir alt türü olan splatter (gore) kavramına ve anlayışına değinmekte fayda var.

“zombi” kavramı; vudunun afro-caribbean ve creole ruhani inanç sistemlerinde ölümsüz bir insandır. bu folklorik zombiler doğaüstü güçler ve şamanistik hekimliği vasıtasıyla, yaşayanlar arasında korku yaratmak amacıyla ölü insan bedenlerinin yeniden canlandırılmasıdır. bu tanımdan hareketle; viktor halper’in **white zombie** (1932), jacques tourneur’un **i walked with a zombie** (1943) ve john gilling’in **the plague zombies** (1966) filmleri bu türün ilk örnekleridir. freud’a göre korkulara karşı gösterilen ilginin altında, korkularla anlatılan ya da korkularla boşalan bastırılmış gizli istekler bulunmaktadır.^[2] bu türün en büyük özelliği belki de ölüm korkusunu, ölümlerin dirilmesi korkusuyla bastırmasıdır.

night of the living dead filminin, bu film türü içindeki yeri ise şöyle açıklanabilir: romero’nun üçlemesinde zombi kavramından

söz edilmemektedir; fakat romero’nun bu üçlemede yarattığı “yaşayan ölümler” kavramıyla zombi filmleri farklı bir anlayışa kavuşmuştur. bu farklı anlayış bahsettiğimiz zombi kavramındaki metafiziksel yanın yerine; dönemin kıyamet senaryolarından beslenen, siyasi ve politik durumlarını içine alan ve tüketim toplumunu sembolik biçimde işleyen bir kavram yerleştirdi. bunun etkisini resident evil serisinde, *i am a legend* (2007, francis laurence) gibi filmlerde de görmemiz mümkündür. yine night of the living dead filminin bir başka özelliği ise yürüyen ölümlerin ilk defa et yiyen, kölelik yapmayan bir halde gösterilmiş olmasıdır.

gore’nin türkçe karşılığı: “kan pıhtısı”dır. splatter ise sıçramak, püskürmek gibi anlamlara sahiptir. gore; içinde rahatsız edici derecede şiddet, işkence, abartılı cinayet, deney sahneleri barındıran kanlı hatta abartılacak derecede kanlı bir korku filmi alt türüdür. splatter film türü ise 20. yy.’ın başlarında ortaya çıkmış olan, aslında bir bakıma gore film türünün atası sayılan, içinde şiddeti işkence sahnelerinden daha çok kanlı tasvirlerle işleyen bir film türüdür. bu film türleri insanların ilkel korkularından beslenmektedir. splatter film türünün kaynağı fransa’daki “grand guignol” tiyatrosudur. bu tiyatronun özelliği oyunlarında vahşet, cinayet gibi sahneleri aşırı gerçekçi ve kanlı bir şekilde işlemeleridir. bu türün ilk örneği ise **blood feast** (1963, herschell gordon lewis) filmidir, tabii ki bu filmden önce bu tür içine girebilecek film örnekleri vardır; fakat bu filmle birlikte splatter film kavramı oluşmuştur. bu sebeplerdir ki ilk örneği olarak değerlendirilen bir yapımdır. night of the living dead filmi de barındırdığı kan ve vahşet sahnelerinin gerçekçi yapısıyla bu türün içinde yer alan bir filmidir.

filmin öyküsü ise; **barbra** (*judith o’dea*) ve kardeşi **johnny**’nin (*russel streiner*) yakınlarının mezarını ziyaret etmek için pittsburgh’un dışındaki evans mezarlığına gelmeleriyle başlar. filmin başlangıç sahnesinden itibaren romero bize bir şeylerin ters gittiğini, gerek kardeşlerin mumları unutmalarıyla gerekse mezarlığa geldiklerinde radyodaki anlaşılmas seslerle verir. johnny, barbra’yı korkutmak için büyükbabalarının anlattığı hikayeyi tekrar anlatır ve mezarlıkta gördükleri adamın barbra için geldiğini söyleyerek onu korkutur. barbra adamdan özür dilemek için yanına gittiğindeyse adam ona saldırır; onu korumak için johnny, adamın üzerine atlar ve adam johnny’i oracıkta öldürür. adam, bir yürüyen ölüdür (*william hizman*). barbra bir çiftlik evine sığınır ve yürüyen ölüden saklanmaya çalışır. arabasının benzini bitmek üzereyken gelip eve sığınan **ben** (*duane jones*) hemen kontrolü ele alır; evin etrafını yaşayan ölümlerden temizleyip evi izole etmek için camları ve kapıları tahtalarla kapatır. olanların etkisinden kaçamayan barbra’yı koltuğa oturtur; bunu yapmasının sebebi onun johnny’i aramak için dışarıya çıkmak gibi bir delilik yapmasına engel olmaktır. daha sonra evin her yerini kapatan ben, radyoyu açar ve felaket aşamalı olarak seyirciye anlatılmaya başlanır. film bütçesinin azlığından kaynaklı olarak tüm olup bitenleri karakterlerin anlattıklarından ya da televizyon ve radyoda yapılan açıklamalardan takip ederiz; bunun da filmin klostrüfobik etkisini ve kapana kısılmış olma duygusunu arttırdığını söylemek mümkündür. radyodan yapılan açıklamalarda, düşen bir uydudan yapılan radyasyonun yakın dönemde ölmüş olan insanları dirilttiği ve bu yaşayan ölümlerin; yaşayan insanların etinden beslendiği bildirilir. bir de bu yaşayan

ölüleri öldürmek için türeyen ordulardan bahsedilir; yapılan açıklamalara göre bu ölülerin kafalarından vurulmadan ölmediğini anlarız. yeni bir çılgınlık yaratılmıştır, kafalarından vurulmadan ölmeyen ölüler; yani bir açıdan ölümsüzlük. bir toplumsal histeri ortaya çıkmıştır; halk yönetimlerin kendilerini koruyabileceğine inanmayarak silahlanmıştı.

evin içinde bir tüfek bulan ben, çok geçmeden evin bodrumunda gizlenmiş olan **harry** (*karl hardman*); harry'den önce eve gelmiş olan **tom** (*keith wayne*) ve sevgilisi **judy** (*judith ridley*); harry'nin karısı **helen** (*marilyn eastman*) ve ölüler tarafından ısırlmış kızları **karen**'la (*kyra schon*) karşılaştım. ben, niye onlara yardım etmedikleri konusunda harry'le tartışmaya tutuşur ve tek tartışma da bu olmaz. bodrumda mı kalacakları yoksa evin içinde kalıp olayları takip mi edecekleri konusunda da tartıştılar. dönem filmlerinin aksine romero, bu grubun lideri olarak ben'i, yani siyahı bir karakteri izleyiciye sunar. tartışmaları bittikten sonra televizyonda gördükleri en yakın güvenli bölgeye ulaşmak için plan yaparlar; fakat plan başarısız olur ve tom ile judy ölür.

ölülerden biri, yerde bulunduğu tahta parçasını kullanmaya karar verip kapıya vurmaya başlar. diğer ölüleri de harekete geçiren bu durumla ölüler kapalı kapı ve pencerelere saldırmaya başlar. onları engellemeye çalışan ben silahını yere bırakır, bu fırsattan yararlanan harry silahı yerden alıp ben'in üzerine doğrultur. ben, harry'nin elindeki silahı kapar ve onu öldürür. bu esnada yukarıda harry'nin karısı helen'i yakalayan ölüler, film boyunca olayların şokunu atlatamayan barbra'nın ayaklanmasıyla durdurulurlar. fakat barbra, helen'i kurtarsa da kendini kurtaramaz ve eldivenlerinden

tanıdığımız, sabah ölen kardeşi johnny tarafından yakalanır. helen, hemen bodruma iner ve henüz ölmüş olan babasını yemeye başlayan kızıyla karşılaşır. karen bulduğu kesici aletle annesini de öldürür. yukarıda daha fazla direnemeyen ben, aşağıdan gelen karen'i öldürür ve başta karşı olduğu harry'nin planını uygulayarak kendini bodruma kapatır. ölüler tüm uğraşlarına rağmen kapıyı kıramazlar. ben, aşağıda dirilen harry'yi ve sonra da helen'i ikinci kez öldürür. ölülerin durmasıyla dışarı çıkan ben, birçok korku filminden alışık olduğumuzun aksine, bir asker tarafından ölü sanılarak kafasından vurulur ve çengeller geçirilerek diğer ölülerle birlikte yakılır.

“korku, insanoğlunun sahip olduğu en güçlü duygudur; bilinmeyenin verdiği korku ise muhtemelen bu duyguların en eskisidir. herkesin hissettiği bir şeyle uğraşıyorsunuz. daha küçük birer bebekken karalıktan, bilinmeyenenden korkardık. bir korku filmi yapıyorsanız, seyircinin hisleriyle oynamanız gerekir.”

— john carpenter

aristo'nun katharsis (arınma) kuramına göre insanlar, korkutucu sanat yapıtlarıyla şiddet ve vahşi duygularından arınmaktadır. korku sineması endüstrisi göz önüne alındığında, bu katharsis kuramının doğruluğu daha çok ortaya konmuş oluyor. insanlar korkmaktan, dehşete düşmekten, tüylerini diken diken eden görüntüleri izlemekten neden korkarlar? “ben korkarım ama korku filmlerini de kaçırmam” diyenler neden ısrarla bu mazoşist yaklaşımı sürdürürler? çünkü eskiden idamları ve işkenceleri izleyebilmek için meydanlara dökülen, alkış tutan, heyecanlanan, bayram eden kalabalıklarla; bugün bir beyaz perdenin ya da cam bir ekranın karşısında ürperen kalabalıklar arasında pek bir fark yoktur.^[3] splatter film türünün kodlarına göre night of the living dead filmine baktığımızda; ölülerin kurbanlarını yedikleri

sahnelerin gösterilmesi, evin üst katındaki yarım cesede yapılan yakın çekimler, tom ve judy'nin ölümünden sonra ölülerin onların iç organlarını yediğinin perdeye yansması, kan barındıran sahnelerin verilmesi ve genel olarak birçok sahnenin gerçekçi bir şekilde kanlı planlarla aktarılması, filmin bu türün içinde yer almasına fazlasıyla yetiyor. romero üçlemenin diğer iki filminde teknolojiyi de daha çok kullanmaya başlayarak bu tarzdaki sahneleri arttırıyor. romero'nun bu filmleriyle splatter filmlerin de çözümlenmesinin yapılabileceği ortaya çıkmış oldu; kimi zaman tüketim konusundaki eleştirileriyle, kimi zaman ırkçılık üzerine yaptığı eleştirilerle, kimi zaman da medyaya yaptığı eleştirilerle bu durum sağlanmıştır. modern toplumun çürümesini de içinde barındıran film, maddi yetersizlikten kaynaklı olarak siyah - beyaz çekilmiş olmasına rağmen bu durumun filmdeki birçok sahnenin gerçekliğini arttırdığını söylemek gerek. keza kimi sahnelerde kan görüntüsü sağlamak için çikolata şurubu kullanılması, filmin siyah-beyaz oluşunun avantajlı hale gelmesini bile sağlamıştır.

üçlemenin devam filmlerindeyse romero; *dawn of the dead*'de bizi tüketim toplumunun kalesi olarak görülen alışveriş merkezine hapseder ve *day of the dead*'de bir madende bize ölülerin eğitilebildiğini gösterir. birçok alt çözümlenmeye açık olan üçlemenin ilk filmi, cehennem kapılarının kapanmasının başlangıcıdır.

- [1] paul duncan & jürgen müller. horror cinema s.191
[2] giovanni scognamillo. korkunun sanatları. sf. 6
[3] giovanni scognamillo. canavarlar yaratıklar manyaklar. s.12



VANISHING POINT

doğa bekiroğlu



vietnam savaşının son yılları, yani hippie kelimesinin günlük kullanıma girdiği, '60 sonları '70 başları. vietnam'a asker göndermeye karşı olan hippiler, toplumun diğer üyeleri tarafından freaks (uyuşturucu madde bağımlısı) diye adlandırılıyor. 1970 model beyaz dodge challenger'ı san francisco'ya götürmek (kiralayan kişiye teslim etmek) için yola çıkan kowalski ise (barry newman), kot ceketinin arkasında "freak" yazan arkadaşından uyarıcı hap alıyor: haplara karşılık, arkadaşıyla bir iddiaya giriyor. bahsin konusu, ertesi gün saat üçte san francisco'ya ulaşip ulaşamayacağı. varırsa hapların parasını ödemeyecek; eğer varmazsa gelecek sefer iki mislini verecek.

kendisini geniş otobanlarda son sürat araç kullanmaya iten ve polis teşkilatını peşine takan kowalski'nin ana motivasyonu, bedavaya getirilmek istenen haplar gibi gözükle de alta yatan sebepler tamamıyla farklı. bir nesle motor merakını ve motorla seyahat etme isteğini aşıl原因an kültleşmiş easy rider'dan (1969) iki sene sonra çekilen ve richard caspar sarafian imzası taşıyan **vanishing point** (ölüm noktası, 1971); otoyollara özgürlüğe varabilmek için kat edilmesi gereken mesafe olarak bakan, ana karakterin geçmişiyile yüzleştiği ve her yüzleşmeyle karaktere dair yeni bilgiler öğrenirken hızın kademe kademe arttığı bir yol filmi. her kademe, beyaz gömleğiyle beyaz arabasını kullanan kowalski'yi kaçınılmaz sona götürüyor. sonuysa, yoldan geçmesini engellemek için yolu kapatan iş makinelerine çarpmak oluyor. bu sahneyle birlikte "**nobody know (kimse bilmez)**" şarkısı çalmaya başlıyor.

vanishing point'in en doğru yaptığı işlerden biri, müzik kullanımı. diegetik (sahne içi) olarak arabanın radyosunda çalan müzik-

ler, kowalski'nin ruh halini anlatıyor. örneğin; kazadan önceki sahnede çalan "**over me (benden üstün)**" şarkısı polislerden daha fazla kaçamayacağını, arabayı san francisco'ya götüremeyeceğini zihninden geçiren karakterin düşüncelerinin kulaklara yansımış hali oluyor. yine aynı şekilde, filmin başlarında çalan "**nereye gidiyoruz buradan, nereye**" sözlerine sahip şarkıysa aslında kowalski'nin amacının san francisco'ya gitmek olmadığını; çünkü temel bir amacının var olmadığını söyler nitelikte. sonda çalan "noboy knows" ise neden durmadığının, neden öleceğini bile bile sürmeye devam ettiğinin bilinmezliği ile ilgili.

film boyunca açık olan radyonun diğer ucundaysa, super soul adlı k.o.w. istasyonunda (sonradan adı kowalski olacak istasyonda) program yapan kör radyocu yer alıyor. bu radyocu görememesine rağmen dinlediği polis telsizleri aracılığıyla; "**son amerikan kahramanı**", "**yarı tanrı**", "**altın arabanın süper sürücüsü**" diye tanımladığı kowalski'nin yol göstericisi oluyor. ona kapatılan yolları, polisin nerede olduğunu söylüyor. beyaz arabası içerisindeki beyaz tenli, beyaz gömleklili adama yardım eden kör siyahi radyocu, kowalski'nin gözleri oluyor. ten renklerinin zıtlığından doğan birlikteliğin oluşmasındaki temel nedense dönemin ruhunu tanımlayan özgürlük düşüncesi. bu düşünce arabada da can bulmuş olacak ki, kowalski kurulu düzenin içinden kaçmak için bir challenger kullanıyor. meydan okuyan anlamına gelen, yolları tozu dumana katan challenger gibi kowalski de özgürlük düşüncesi karşısındaki her türlü kurulu düzene, sisteme meydan okuyor.

filmin iyi yaptığı diğer işlerden biri de, karakteri yavaş yavaş bize sunması. başlangıçta kim olduğunu bilmiyoruz; yalnızca

eski bir yarış pilotu olduğunu öğreniyoruz. daha önce birinciliği olmayan yarış pilotu kowalski'nin, bu kadar sürat yapıp polisleri yoldan çıkarmasının nedeninin artık bir yerlerde birinci olma isteği olduğunu düşünüyoruz. fakat sonrasında yarış pilotu olmadan önce vietnam'da savaştığını, mekong deltasında yaralandığını; sonrasında polis olduğunu, birkaç yıl içerisinde dedektifliğe yükseldiğini ve meslekten ihraç edildiğini; ama kimisi tarafından kahraman bir polis olarak hatırlandığını öğreniyoruz. başta kurulan düşünceler her yeni bilgiyle çürütülüyor. çöl sıcağında geçen filmi daha çekici yapan da bu bilinmezlik oluyor.



SUÇ GÜZELLİĞİ: FEMALE TROUBLE

irem turhan



1974 yapımı **female trouble**'ın yönetmeni john waters, absürtlüğü de sınırını aşan; hatta çoğunluğun deyişle "iştah kaçırın" bir tarza sahip yönetmen, senarist, komedyen ve yazardır. film koleksiyonundaki en başat yapımı, 1972 tarihli **pink flamingos** (*pembe flamingolar*) olarak gösterilir. filmlerinde çok sık karşımıza çıkan yakın arkadaşı divine; **female trouble**, **pink flamingos** ve **multiple maniacs** gibi filmlerinde seyirciyle buluşur. gençlik filmi temalı, başrolünde johnny depp'i izlediğimiz **cry baby** (*sulgöz*, 1990) adlı film ve 2007 yılında yeniden uyarlanan **hairspray** filminin de orijinal hikayesi waters'a aittir. 1988 yılındaki ilk versiyonunda yine divine karşımıza çıkar.

konu, istismar temalı filmlere geldiğinde sert ve doruk noktaları gözleme sunmak bu tür filmlerin adeta gereklerindedir. fakat söz konusu waters olunca, tamamen bambaşka bir açıyla filmleri seyretmek; bir nevi onlara "dayanmak" gerekir. bunun nedeni, filmde eleştirilen her şeyin fazlaca göze sokularak benimsetilmeye çalışılmasıdır. bu noktada dahil olan komedi altyapısı ise, seyirciyle film arasındaki ipi yumuşatmak için seçilmiş doğru bir tercihtir. bu yanıla ele alındığında **female trouble** da komedik unsurlar barındırıyor ve aslında en temel altyapısı olan mentalite vakit ilerledikçe seyirciye geçmeye başlıyor.

film, dawn davenport (*divine*) karakteri üzerine kurulu. divine, filmde hem kadın karakteri hem de kendisinden hamile kaldığı erkek karakter olan earl'ü canlandırıyor. özellikle dawn karakterini son derece uç noktalarda, aynı zamanda da benzersiz canlandırdığını belirtmekte fayda var. filmin kabaca divine'in performansına dayanacağını söylemek de yanlış olmaz.

hikayeye gelirsek; dawn noel'de ailesinden istediği hediye alamayınca deliye döner ve evi terk eder. yolda otostop çekerek arabasına bindiği earl'le birlikte olurlar. bu sahnenin en absürt yanı, aynı anda iki karakteri de divine'in oynuyor oluşudur. waters minvalinde bir komedinin hakim olduğu bu sahne, aslına bakılırsa bir dizi acılı dönemin başlangıcı olur, dawn için. muhtemelen bu sahneyi başka bir filmde, başka bir kurguda izleyseydik son derece trajik çıkarımlar doğardı; fakat film bunu engelleyen bir yapıya sahip. olağanında acı olan durumların seyirciye bu şekilde geçmiyor oluşu, filmin dayandığı sert zemini yumuşatan komedi havasından kaynaklanıyor. düz bir tabirle çığırın sınırında bir absürtlüğe sahip.

sonrasında dawn, kendini aslında istediği hayatın içinde bulur; tek fazlalık earl'den hamile kalıp doğurduğu kızı taffy'dir (mink stole). sahneler ilerledikçe dawn'ın hayatındaki akışlara şahit oluruz. arkadaşlarıyla hırsızlık yapar, kızından kurtulma arzusu duymaktadır ve hatta güzellik salonunda tanıştığı gator'la (*michael potter*) evlenir. bütün bunlar olurken, dawn'ın yaşamının seyirini değiştirenler **donald** ve **donna dasher** (*david lochary & mary vivian pearce*) olur.

"suç, bir kişinin güzelliğini artırır."

bu noktadan sonra, senaryonun alt metnini anlayama başlıyoruz. içeriksel olarak izlediğimiz sahneler komik değil; fakat seyircinin bu şekilde algılaması için uğraşmış. bir abartılıklar komedisıyla karşı karşıyayız demek yanlış olmaz. filmde her şey abartılır; seks, güzellik, gösteri dünyası, suç... en başta da belirttiğim üzere; iş, bu noktaya dayandığı için filmi izlerken sabretmek gerekir.

dasher çiftinin "suç modelliği" teklif ettiği dawn, bu teklifle beraber aslında kendi isteğinden de fazla bir silsile içinde, kendinin de fark etmediği, kurgusal bir kraliçe oluyor. ikonik bir karakter olan ida halayla (edith massey) aralarındaki ilişki bir mizah unsuru yaratırken yine bütün filme hakim olan abartı ögesi kendini gösteriyor. bunların yanı sıra, filme başka bir açıdan bakılınca sağlam bir çıkarımı da yok değil. dawn'ın sahneye çıktığında, adeta "güzelliğinin abartısıyla" çoşarak eline aldığı silahı izleyenlere doğrultup sanat için kimin ölmek istediğini sormasıyla çıkarım netleşiyor. gösteri dünyasının bayağılığını ve körü körüne bağlayıcılığını; yine o dünyanın üslubuyla,

yani abartarak anlatmayı seçmesi açısından farklı tarzda bir film. öz kızına bile bağlı olmayan bir kadının, kendisine inandırılan "şahane güzelliği" ve gösteri dünyasına olan tutkusu için yapabileceklerinin adeta sınırı yok. filmin sonunda dawn ile göz göze gelen seyirci için en akla yatkın mesaj şudur ki; aslında arzu ettiğimiz çoğu şey, iğrenç bir şova dönüşebilir ve işin daha kötü tarafı biz bunu asla fark etmeyebiliriz.



KÖTÜ FİMLERİN YURTTAŞ KANE'İ: ODA (THE ROOM)

naz ekmeççi



“o kadar kötü ki çok iyi” sinemada karşımıza çıkabilen bir tanımlamadır. genellikle deneysel filmlere ve istismar sinemasına atıfta bulunur. elbette bir filmin “kötü” olarak değerlendirilmesinin birçok nedeni vardır, ama bunların başında yaygın izleyici kitlesinin zevklerine hitap etmemesi gelmektedir. bu nedenle, kötü filmler her zaman bu tür sinematik açıdan yetersiz filmleri izlemeyi seven ufak bir izleyici kitlesine sahiptir. ki kendilerine kimi kaynaklarda “sinemazoşist” olarak da yer bulmuşlardır. buna göre, sinemazoşistler kimi zaman teknik yetersizliklere rağmen, ancak çoğu zaman tam da bu teknik yetersizlikler yüzünden kötü filmleri izlemekten zevk almaktadırlar.

bu doğrultuda, 2003 yılında çekilen **oda** filmi kült bir kötü film olarak değerlendirilmektedir. bağımsız bir şekilde finanse edilen oda, öylesine ya da tembelce yapılmış bir film olmaktan çok uzaktır. sonuç her ne kadar kötü de olsa; güzel bir şeyler yapmak isteyen bir kontrol manyağının 6 milyon dolar bularak, titizlikle çekmiş olduğu bir filmidir. ve hayır, kubrick'ten bahsetmiyoruz.

tommy wiseau, sokaklarda yoyo ve suni deri ceketler satarak^[1] kazandığını iddia ettiği servetinden 6 milyon dolar ayırarak oda filmini yapmaya koyulur. erkek melodramı olarak da adlandırılabilir olan film, nişanlı lisa'nın en yakın arkadaşı mark'la ilişkisi olduğunu öğrenen johnny'nin hayatının alt üst oluşunu konu alır. bunun yanı sıra, filmde birçok yan konu/karakter ve fazlaca gereksiz sahnelere de yer verilmiştir. dağıtımını da bağımsız bir şekilde gerçekleştirilen film, 2003 yılında los angeles'ta sadece iki sinemada gösterime girmiştir. sonrasında wiseau'nun düzenlediği aylık



gösterimler sayesinde oda filmi bilinirlik kazanmış ve zamanla kötü film hayranları arasında bir külte dönüşmüştür. hayranların bu filmi “yapılmış en kötü film”, “kötü filmlerin yurttaş kane'i” gibi yorumlarla övmesi ise oda'nın tipik bir “o kadar kötü ki çok iyi” filmine örnek olduğunu göstermektedir.

oda'yı kötü yapan en önemli unsurlar, diyalogların fazla uzun ve sorunlu olması; çoğu sahenin aslında çok gereksiz olması ve kimi zaman senaryo ile sahne arasındaki uyumsuzluk. örneğin; lisa ve johnny büyük bir kavga ederler. kavga, lisa'nın odalarına çıkıp uyumaya gitmesiyle biter. ancak, bu esnada hava günlük güneşliktir. bir başka örnekte ise, lisa johnny'ye sürpriz bir doğum günü partisi hazırlayacaktır. yemekleri hazırlar ve ardından “parti elbisemi giymeliyim, konuklar birazdan burada olur” der. ardından gelen görüntüler sırasıyla; golden gate köprüsü, johnny ve mark'ın ormanda koşu yaptıkları sekans, johnny ve mark'ın arabayla apartmana dönüşü, şehrin gece görüntüsü, şehrin gündüz görüntüsü, johnny'nin işe gitmek için evden çıkarken lisa'yı öpüşü, johnny'nin gece sokaklarda yürüyüşü ve nihayet aradan geçen 24 saat gibi bir zamandan sonra doğum günü sahnesi şeklindedir.



oda filminin, anlaşılır bir anlatı oluşturmada veya karakterleri gerçekçi bir şekilde tasvir etmekte gerçekten başarısız bir film olduğunu kabul etmek gerekir. ancak, yetersizliklerinin bu filmin asıl özelliği olduğunu görmezden gelmek de yanlış olacaktır. dahası film, öylesine wiseau'ya özgüdür ki çoğu yerde o cümleyi başka birinin söylemesinin/yazmasının mümkün olmadığını düşünürüz. wiseau da tıpkı oda filmi gibi tuhaf şekilde nitelendirebileceğimiz, hatta kimilerine göre gerçekte bir uzaylı olan oldukça gizemli bir yönetmendir. bir uyku sahnesinin gece mi yoksa gündüz mü çekilmesi gerektiğini hepimiz bilebiliriz. ancak yazmış olduğu senaryonun tuhaf olup olmadığını bilmemiz oldukça zordur. çünkü, ilk olarak elimizde wiseau'nun herhangi bir şekilde gerçeğe benzer bir düzen kurmayı amaçlayıp amaçlamadığına dair bir ipucu yoktur. yani lisa'nın annesi ona göğüs kanseri olduğunu söylediğinde, lisa'nın bunu geçiştirmesi gibi noktalar belki de wiseau'nun hayatı algılama biçiminin bir yansımasıdır.

[1] sestero, g. & bissell, t. (2013). the disaster artist: my life inside the room, the greatest bad movie ever made. new york: simon & schuster.

FELAKET SANATÇI: THE DISASTER ARTIST

burak aras



oda (*the room*), **tommy wiseau**'nun yapımcılığını, yönetmenliğini, senaristliğini ve başrol oyunculuğunu üstlendiği, 2003 yapımı filmi. kesin rakamlar bilinmemekle birlikte yapım maliyetinin tamı tamına **6 milyon dolar** olduğu söyleniyor. yalnızca 1 salonda gösterime giriyor ve wiseau, sırf film oscar'a aday olabilsin diye 2 hafta boyunca oynaması için sinema salonuna cebinden para ödüyor. buna rağmen filmin gösterim haftasında kazandığı hasılat 1800 dolar! yani oda, nereden bakarsanız bakın tuhafıklar abidesi. filmi yapan adamın aksanını, acayip tavırlarını ve beline üst üste taktığı milyonlarca kemeri düşünecek olursak, *tam da onun yapabileceği bir film*, diyebiliriz. hal böyle olunca film de wiseau da yıllarca üzerine konuşulan, komplo teorileri üretilen ve espri konusu haline gelen iki unsur olmayı başarmış. hatta wiseau'nun bir seri katil olduğu, bu yüzden yaşımı ve hakkındaki her şeyi gizlediği bile bu komplo teorileri arasında. gerisini siz düşünün artık! wiseau'nun tuhaflığına bir anlam yükleme çabası sonucunda ortaya çıkmış tüm bu teorilerin ne kadar doğru olduğunu bilemeyiz ama oda'nın gerçekten berbat bir film olduğu doğru. işte tam da bu nedenle yıllar içinde kültleşti ve adını sinema tarihine büyük harflerle yazdırmayı başardı. sonuçta kötü film denildiğinde parmakla gösterilen bir filmden bahsediyoruz. günümüzde hala özel gösterimleri yapılıyor. başlangıçta alay edilen ve izlenmeyen film, bu gösterimlerinde kapalı gişe oynuyor. üzerine yazılar, kitaplar yazılıp film dahi çekiliyor. daha ne olsun!

the disaster artist ise aslında, wiseau'nun en iyi arkadaşı olan ve *the room*'da yardımcı oyuncu rolünde yer alan **greg sestero**'nun filmden tam on yıl sonra, yani 2013'te *-tommy bissell'le birlikte-* yazdığı bir kitap. yakın arkadaşının gözünden wiseau'nun, tüm yeteneksizliğine rağmen film yapmaya olan tutkusunu anlatan bu kitabın çok satması, filmin popüleritesini artırmakla birlikte

filmin yapım sürecini anlatan bir filmin de yapılmasını sağlıyor. bu arada wiseau'nun böyle bir film yapılması halinde, kendi karakterini oynamasını istediği iki oyuncu varmış: **james franco** ve **johnny depp**. böyle bir rol için depp fazla esmer kalsa da role çok yakışacağını düşünmemek elde değil. nitekim johnny depp, gerçek hayatta da ağzını açmaya mecali yokmuş gibi konuştuğu için özellikle wiseau'nun aksanını taklit etmesine gerek kalmazdı: aynılar zaten. her neyse film james franco'nun ve franco işini çok ciddiye almış görünüyor. *the disaster artist*'in yapımcılığını, yönetmenliğini ve başrolünü üstlenmesi de zaten bunun en büyük kanıtı. senaryoda adı geçmese de, en yakın arkadaşıyla birlikte film yapan wiseau gibi o da kardeşini (*dave franco*) oynatarak filmin arka planındaki duygusal bağı dahi kurmaya çalışmış. üstelik bunlar sadece iki filmin görev dağılımı açısından taşıdığı benzerlikler. varsın senaryoyu o yazmasın, o kadar kusur kadı kızında da olur.

the disaster artist, belgesel tadında biyografik bir komedi filmi. tabii ki gerek olayları anlayabilmek gerekse gülebilmek için ön bilgiye sahip olmanız gerekebilir. bu nedenle öncesinde *the room*'u izlemenizi tavsiye ederiz. aksi halde tüm anlatılanlar karikatürize bir karakterin abartılmış komedisi gibi görünebilir. ancak bu adamın gerçekten böyle biri olduğunu bildiğimizde tüm bunların "**tommy'nin gezegeni**"ne uygun olduğunu hayret ederek ve yadırgamadan izliyorsunuz. girişinde belli kişilerin *the room* hakkındaki görüşlerine ve sonunda gerçek görüntülere yer verilse de tam anlamıyla belgesel niteliği taşıdığı söylenemez. zaten söz konusu wiseau gibi hakkında hiçbir şey bilmediğimiz, bildiklerimizin de doğruluğundan emin olamadığımız bir adamsa belgeselden söz etmek komik olurdu. bu arada

ne kitapta ne de filmde wiseau'nun nereli olduğunun bir cevabı yok, çünkü yıllarca sır gibi sakladığı için bilinmiyor. ama wiseau, film hakkında konuşmak için franco'yla birlikte katıldığı bir talk-show programında, sanki dalga geçer gibi gerçeği söyleyiveriyor. meğer aslen **riolu**muş. bunun haricinde filmde; o kadar parayı nasıl kazandığı, ne iş yaptığına dair sorular cevaplanmadığı gibi, hayranlarının merakını körükleyecek bir bomba da patlatılıyor. çek tahsil etme sahnesinde veznedar, wiseau'nun banka hesabını "*tam bir dipsiz kuyu*" şeklinde tarif ediyor. hadi bakalım! 6 milyon doları açıklamaya çalışırken bile ipe sapa gelmez teoriler üretiliyse, bunun devde kulak olduğunu öğrenenler iyice delirmiş olmalı!

gerçeklerin ne olduğunu bir kenara bırakacak olursak film gayet başarılı bir yapım. ilk dakikasından son anına kadar büyük emek harcanmış. zaten hazır kitleleri ve popülerliği olan bir işin üzerinden sadece çok para kazanmak için yapılmadığı her halinden belli. filmdeki tüm oyuncuların ortaya koyduğu performanstan rollerinin hakkını verebilmek için çok çalıştıkları anlaşılıyor. bu nedenle bütün ekip takdiri hak ediyor. filmin içinde kullanılmalarına ve çok da gerekli olmamasına rağmen *the room*'daki birçok sahneyi yeniden çekmişler ve orijinalleriyle birlikte karşılaştırmalı izleyebilmemiz için filmin sonuna koymuşlar. sahneler neredeyse aynıydı. tabii ki bununla da kalmayıp filmin en sonunda tommy wiseau ve james franco'nun beraber oynadığı özel bir sahne de eklemişler. bu sahnenin tanımını yapacak olursak ortaya şöyle bir şey çıkıyor: *the room*'da johnny'i canlandıran tommy ile *the disaster artist*'te tommy'i canlandıran james'in karşılaşması! bu yönüyle film, başlı başına *the room* hayranlarına özel hazırlanmış bir hediye kutusu gibi.

NOVI CINEMA

