

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANAT DALI

**JOHN CARPENTER SİNEMASINDA
ANTİ KAHRAMAN**
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Hazırlayan:
Ozan ÖZPAY

İstanbul, 2015

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
SİNEMA-TV SANAT DALI

**JOHN CARPENTER SİNEMASINDA
ANTİ KAHRAMAN**
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Hazırlayan:
Ozan ÖZPAY

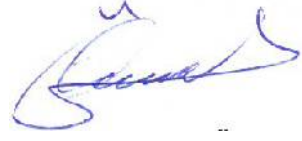
Öğrenci No:
120722003

Danışman:
Prof. Burak Buyan

İstanbul, 2015

YEMİN METNİ

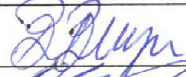
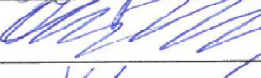

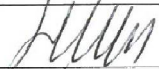

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “John Carpenter Sinemasında Anti Kahraman” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 23/11/2015



Aday: Ozan ÖZPAY

TEZ ONAYI

Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik öğrencisi 120722003 no'lu Ozan ÖZPAY'ın hazırladığı "JHON CARPENTER SİNEMASINDA ANTI KAHRAMAN" konulu SANATTA YETERLİK TEZİ ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca 11/12/2015 günü saat 15:30'da yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin Kabulüne.....'ne OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Burak BUYAN (Danışman)	BASARILI	
Prof. Dr. Oğuz MAKAL	BASARILI	
Doç. Celal Oktay YALIN	Başarılı	
Prof. Dr. Selma KÖKSAL ÇEKİÇ (Batman Üni.)	BASARILI	
Doç. Dr. Kaya ÖZKARACALAR (Bahçeşehir Üni.)	BASARILI	

Adı ve Soyadı : Ozan ÖZPAY
Danışmanı : Prof. Burak BUYAN
Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik/2015
Alanı : Sinema – Tv
Anahtar Kelimeler : John Carpenter, Anti kahraman, Sinema, Belgesel, John Carpenter Sineması

ÖZ

Bu çalışmada John Carpenter sinemasını biçim ve içerik olarak ayrıştıran yönler ortaya çıkarılmıştır. “Anti kahraman” tipolojisi kavramından yararlanılarak John Carpenter sinemasında “anti kahraman” karakterin yeri ve önemi vurgulanmıştır. Carpenter sinemasını tanıyan uzman kişilerle röportaj yapılarak belli bölümleri belgeselde kullanılmak üzere ayrıştırılmıştır. Özetle belli bir bütünlük gözetilerek Carpenter sineması, özellikleri ve anti kahraman olgusu bir belgesel ile ortaya çıkmıştır.

Name and Surname : Ozan ÖZPAY
Supervisor : Prof. Burak BUYAN
Degree and Date : PhD., 2015
Major : Cinema - TV
Key Words : John Carpenter, Anti hero, cinema, Documentary, Cinema of
John Carpenter

ABSTRACT

In this study, it is tried to uncover the aspects that emphasize the Carpenter movies. It has revealed features that separates Carpenter cinema as the form and content. By introducing a typology of anti-heroes, it is emphasized the place and importance of anti-hero character in John Carpenter's movies. Interviews was made with the specified persons and certain parts of the interviews were separated to be used in the documentary. Finally, it is made a documentary film about cinema of Carpenter, his film's characteristics and anti-hero phenomenon.

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim 1: “Assault on Precinct 13” filminde Napoleon Williams ve Leigh karakterleri.....	18
Resim 2: “Halloween” filminin kötü karakteri Michael Myers.....	22
Resim 3: “Escape From New York” filminde Snake Plissken rolünde Kurt Russell karakteri.....	24
Resim 4: “Christine” filminin setinde John Carpenter.....	29
Resim 5: “Satın al, otoriteyi sorgulama”, “They Live” filminden.....	31
Resim 6: “They Live” filminden Nada karakteri elinde silahıyla Bankaya girer.....	32
Resim 7: “Onlar yaşıyor biz ise uyuyoruz”, “They Live” filminden.....	34
Resim 8: “Rio Bravo” filminin çekimlerinde Howard Hawks ve aktris Angie Dickonson. Howard Hawks filmleriyle her zaman John Capenter’i etkilemiştir....	37

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Amaç	2
1.2. Sorun	2
1.3. Önem	2
1.4. Sınırlılıklar	3
1.5. Yöntem	3

İKİNCİ BÖLÜM

1. ANTİ KAHRAMAN	4
2. RÖPORTAJ METNİ	7
1.1. Kutlukhan Kutlu	7
1.2. Doğu Yücel	10
1.3. Engin Ertan	10

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. JOHN CARPENTER SİNEMASI VE ANTİKAHRAMAN	11
1.1. John Carpenter	12

2. RÖPORTAJ METNİ.....	13
2.1. Kutlukhan Kutlu	13
2.2. Doğu Yücel	15
3. JOHN CARPENTER FİMLERİNDE ANTI KAHRAMAN.....	16
2.1. Assault On Precinct 13 (1976).....	16
2.2. Halloween (1978).....	18
2.3. Escape From New York (1981).....	23
2.4. Christine (1983)	27
2.5. They Live (1988)	30
2.6. Howard Hawks ve John Carpenter	36
DEĞERLENDİRME	38
KAYNAKÇA	39

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

İnsan doğasının karanlık yüzü her zaman ilgi çekici olmuştur. Bilinçaltımız, yaşam enerjisinin yapıtaşlarından birisi olan korkularımıza ev sahipliği yapar. Bireysel olarak karşılaşılmak istenmeyen bu korkular; bir izleyici olarak başka bir özne 'ye yüklenip seyredildiğinde adeta bir “katharsis” görevi görür. Belki de insan doğasının karanlık yüzünün bu kadar çekici gelmesinin, toplum dışına atılmış hilkat garibelerinin bazı topluluklar için kült haline gelmesinin sebebi de budur. Karın deşen Jack, Charles Manson, Vlad Tepes (Dracula), Elizabeth Bathory ve “seri katil” külliyatının popüler kültür içinde meta ve tüketim malzemesi haline getirilmesi de insan doğasının bilinçaltına attığı ama bir şekilde yüzleşmek istediği korkularının vücut bulmuş hali gibidir. Anti-kahraman karakter de bu kulvarda yer alır. Ahlaki değerlerin değişkenlik gösterdiği bir ortamda ihtiyaç duyulan öz tatmin duygusu mu belirlemektedir “kahramanlık” anlayışını? Şüphesiz birisinin kahramanı, diğerinin düşmanı olabillir. Toplumlar ya da belli bir sınıflandırmaya gitmek gerekirse milletler içinde bu böyledir. Bram Stoker'ın neredeyse tüm korku külliyatına yön veren eseri Drakula'da böyle bir karakteri anlatır. III. Vlad Tepes nam-ı diğer Dracul. 1431-1476 yıllarında yaşamış olan Eflak Voyvodası, hırçınlığı ve zalimliği ile ün salmıştır. Günümüzde Romanya'da halk kahramanı, pek çok kişi için ise kötülüğün timsalidir. Sosyal psikoloji, din ve sosyolojik olgular, klasik anlamdaki kahraman ve kötü adam ya da anti-kahraman rollerini değiştirebilir, aynen Carpenter karakterlerindeki rol değişimleri gibi.

İşte bu noktada anti-kahraman sinemada anlatının çözümlenmesi yönünde bir inceleme konusu olmalıdır. Sinemada bir anti kahramanın örneklemine oluşturmaları bakımından John Carpenter filmleri bu bağlamda incelenmeye değerdir. John Carpenter sinemasında anti-kahramanın işleniş biçimi filmlerin içerik çözümlemesinin karakter analizi üzerinden yapılması şeklinde incelenecektir.

1.1. Amaç

Bu çalışmanın amacı John Carpenter sinemasında anti kahramanların incelenmesidir. Hollywood sistemi içinde başarılı bir şekilde var olmuş auteur yönetmen bulmak zordur. John Carpenter bunu başarmış nadir yönetmenlerden biridir. Filmlerinin çoğunda sürükleyici-başrol karakteri olarak anti kahraman stereotipini kullanır. Karakter analizleri ile birlikte onun sinema üslubu ortaya çıkarılıp, kendine özgü bir sinema dili yaratmasında, anti-kahraman başkarakterlerin etkisi ortaya konacaktır.

1.2. Sorun

John Carpenter'ın kahramanları, genellikle en sevdiği film yönetmeni Howard Hawks tarafından karakterize edilen tiptedir. Karakterlerinde kusurlar vardır, hatta birçoğu anti-kahramandır, evrensel olarak kurtarıcı bir çözüm yoktur ve zorunlu olarak, başkalarına da güvenemezler. Bir yönetmen, neredeyse tüm başkarakterleri anti kahraman olan filmler neden çeker? Filmografisinin büyük bir kısmını çok düşük bütçeler ile gerçekleştiren gerçek anlamda auteur bir yönetmen, Hollywood sinema endüstrisi içinde belirli bir seviyenin altına düşmeden nasıl ayakta kalabilir? Anti kahraman gibi empati kurması zor, sınırlı bir kitleye hitap eden baş karakterler nasıl olur da sinema tarihi içinde kült ve saygın bir statü kazanarak popüler kültürün önemli tüketim malzemelerinden biri haline gelir?

1.3. Önem

Bu çalışma John Carpenter sinemasının anlatı yapısını ortaya koyması adına anti kahraman unsurunun temel bir öneme sahip olduğunu göstermektedir. Anti-kahraman karakter sinema tarihinde belli istisnalar hariç her zaman ikinci planda kalmış, belli bir anlatı yapısı oluşturulmasında öne çıkan, “başrol” verilen bir karakter olmamıştır. 2000’ler sonrası dünya ve özellikle de Amerikan sinemasında anti-kahraman başkarakterlerin sürüklediği birçok filmler yapılmıştır. Kapitalizmin ve bencilliğin, had safhada insanı yalnızlaştırdığı bir dönemin buna katkısı büyüktür. 1970’lerin sonundan başlayarak, hemen her türde filmler üreten ve birçok filminin başkarakterini anti kahraman stereotipine teslim eden başarılı bir auteur yönetmenin

sinema anlayışını incelemek, sinemaya farklı açılardan bakılmasını sağlayacak bir kaynağın önemini gösterir.

1.4. Sınırlılıklar

Anti kahraman stereotipi incelenerek John Carpenter'ın *Assault On Precinct 13*, *Halloween*, *Escape From New York*, *They Live* ve *Christine* filmlerindeki anti kahramanlar ele alınacak, karakter özellikleri irdelenecek ve filmlerdeki işlevi ortaya konacaktır. Geniş filmografi içinde anti kahraman stereotipinin hiç işlenmediği ya da öne çıkarılmadığı yapımlar inceleme dışı tutulacaktır.

1.5. Yöntem

The cinema of John Carpenter the technique of terror ve *The Films of John Carpenter* kitapları Türkçeye çevrilip makaleler taranıp alıntılar yapılarak gerekli metinler ayrılacak. Hem bu alıntılardan hem de kendi düşüncelerimden faydalanarak bir belgesel metni oluşturulacak. Kaya Özkaracalar, Kutlukhan Kutlu, Doğu Yücel ve Engin Ertan ile röportajlar yapılacak. İlgili filmler tekrar izlenerek uygun görülen kısımlar belgeselde kullanılmak üzere çıkartılacak. Belgeselin azami 35 dakikayı geçmemesi için röportajlar incelenerek kullanılacak kısımlar ayrılacak. Belgeselde kullanılmak üzere görsel materyaller taranarak seçim yapılacak. Son olarak belgeseldeki seslendirme için profesyonel bir ses sanatçısı ile anlaşarak belgeselin kurgusuna başlanacak. Sonuç olarak, başlangıçtaki sınırlılıkların ortadan kaldırılması için gerekli çabalar gösterilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

1. ANTİ KAHRAMAN

Anti-kahraman; bir film, roman ya da tiyatro oyununda başı çeken, idealizm, cesaret, soyluluk, tahammül, fedakarlık gibi klasik “kahraman” özelliklerinden yoksun karakterdir. Oysaki klasik kahraman modelinde yaşamda olandan daha fazlası vardır. Okuyucu için anti kahramanlar devinim ve sosyal amaçlar açısından daha içselleşebileceği bir modeldir.

Anti-kahraman “kötü adam”dan farklıdır. Anti kahraman, gaddarlık, acımasızlık, alaycılık, bencillik, bağınazlık, kötümserlik ve toplum değerlerini küçümseme gibi kötü karakterlerin vasıf ve özelliklerini barındırırken klasik bir kahramanın dürtüleri ile hareket eder. Klasik kahraman gibi verilen görevleri başarı ile yerine getirirler ama bunu yaparken yöntemleri daha farklıdır. Bu nedenle de seyirci veya okuyucu onlarla kendisini geleneksel kahramanlarla olduğu gibi tam anlamı ile özdeşleştiremez ancak onları tamamen de soyutlayıp yok sayamaz.

Anti kahraman karakter modelinin izleri Homeros’un İlayda’sına kadar uzanır. Truva savaşı sırasında Yunan ordusunda bulunan bir asker olan Thersites, klasik anlamda anti kahraman karakterin özelliklerini taşır. Akhilles’te klasik kahraman özellikleri taşımasına rağmen aynı oranda anti kahraman tipolojisine uygun bir karakterdir.

Anti kahraman karakter modeli daha sonra Yunan Dramalarında, Roma Satirlerinde (yergi amacıyla yazılmış eserler) ve Rönesans edebiyatında sıkça karşımıza çıkar. Anti kahraman karakter, bir edebiyat eserinde, tiyatro oyununda ya da sinemada ana karakter olarak karşımıza çıkabilir

Anti-kahramanın genel özellikleri şu şekildedir:

- İnsani zaafı vardır, kırılıgandır
- Okuyucular ya da izleyiciler açısından daha kabul edilebilirdir çünkü daha cesurdur.
- Toplum içinde daha gerçekçidir.

- Kendini tatmin ya da toplum içinde iyi rolünü üstlenmek için kurtarıcı ya da intikam alan rolündedir.

- Tragedyalardaki klasik kahraman gibi değildir, genelde doğrunun ne olduğu konusunu ahlaki açıdan kafasına takmaz. Daha çok kendisi için doğru olanı arar.

- Toplum içinde yanlış anlaşılmıştır.

- Kendi fikirlerine göre düzeni sağlamaya çalışır.

- Ahlaksızlık, aç gözlülük ve şiddet gibi normalde kötü adamlara has özellikler, anti kahraman karakter için daha insani ve yüceltilmiş biçimde sunulur.

- Artırılmış ahlaki karmaşa ve geleneksel değerleri reddeder. (Smith, 2013)

19.Yüzyılın ilk yarısı anti-kahraman karakterlerin edebiyat dünyasındaki en parlak dönemidir. İlk olarak Franz Kafka'nın "K" karakteri, Albert Camus'un "L'Etranger"i ve Jean Paul Sartre'nin "La Nausee"si gibi Fransız varoluşçuların romanlarında yer alan, kökenleri belli olmayan ve kendi hayatlarını yaşayan karakterler olarak ortaya çıkar. Daha sonra anti kahraman karakter Amerikan edebiyatına girer. 1960'ların ortasına kadar yalnızlaşmış, yabancılaşmış ve iletişim kuramayan bir figür olarak dominant bir rol oynar. Jack Kerouac ve Norman Mainer'in eserlerindeki karakterler gibi Fransız akranlarına oranla daha aktif rol oynarlar. İngiltere'deki örnekleri ise, "1950'lerin sinirli genç adamları" denilen orta sınıf oyun ve roman yazarlarının eserlerinde yer alır.

Bir anti kahraman sıradan bir roman kahramanına göre daha alaycı, bağınaz ve kötümserdir. Sıradan bir insan olmakla birlikte toplumsal dayatmalara karşı çıkmaktadır. Hayata bakış açılarında kusurlar bulunan, idealleri olmayan sarsılmış karakterlerdir. Bu elbette toplumların şartlara göre evrimi ya da eğilimleri ile ilgilidir. Sanayi devrimi ile beraber dönüşen Avrupa toplumları materyalist bir sürecin etkisi altına girmiştir. Artık masallardan ve kusursuz kahramanlardan uzaklaşan Avrupa toplumları daha sert, acımasız, gaddar, ironik ve alaycı karakterlere yönelmiştir. Dolayısı ile anti kahramanların yükselişi Batı'nın mekanik

devriminin sonuçlarından biridir. Hızlı üretim ve tüketimin çarkları arasında erimeye başlayan Avrupalılar edebiyatta bu çarkın altında ezilen karakterlere yönelmişlerdir. Avrupa'dan yükselen bu yeni yaşam biçimi sanatı ve edebiyatı da önüne katmıştır.

Edebiyat ve sinema dünyasındaki bazı anti-kahraman karakterlere örnek vermek gerekirse:

- “A Portrait of the Artist as a Young Man - Karakter: Stephen Dedalus”, James Joyce
- “Frankenstein – Karakter: Victor Frankenstein”, Mary Shelly
- “Suç ve Ceza – Karakter: Romanovich Raskolnikov”, Dostoyevski
- “Lord Of the Rings – Karakter: Gollum”, J.R.R. Tolkien
- Roman: “The Great Gatsby – Karakter: Jay Gatsby”, Scott Fitzgerald
- Film: “Taxi Driver – Karakter: Travis Bickle”, Martin Scorsese
- Film: “Star Wars – Karakter: Darth Vader”, George Lucas
- Roman: “Arsene Lupin – Karakter: Arsene Lupin”, Maurice Leblanc
- Kitap: “Fantomas – Karakter: Fantoma”, Pierre Souvestre-Marcel Allain

2. RÖPORTAJ METNİ

2.1. Kutlukhan Kutlu

“Anti kahramanın ilginç tarafı şu, bence göreceli bir şey haline gelmiş durumda. Aslında çıkışı itibarı ile çok da öyle değil. Bence en iyi tarif eden şey anti kahramanı, şövalyelik öykülerinin anlatıldığı klasik İngiliz edebiyatında çıkmış olması. O zamanlar ne vardı, o öykülerde ortaya çıkarılan şövalye karakterin taşıdığı bir takım değerler vardı bu fantezi edebiyatının temellerinden olan şövalyelik öykülerine romans deniyordu. Bunlar romanik dillerde, latin dillerinde yazıldığı için İngiltere’de romans adını alıyordu. Daha sonra romans bambaşka bir anlama büründü ama eskiden anlamı buydu. Bu hikayelerde bazı şövalyelik değerleri vardı, şövalyelik erdemleri ya da şövalye değerleri deniyordu buna. Aslında dürüst, inancına bağlı, efendisine bağlı şövalyenin bu erdemlerine sahip olan normal bir kahramandı o zamanlar. Bu şövalyelik erdemlerine sahip olmayan kahramanlara da anti kahraman deniyordu. Bu hikayeler İngiltere’de kültürün Hristiyanlaşmasıyla birlikte, Kral Arthur’un etrafında dönerdi. Arthur bütün bu Hristiyanlaşma sürecini anlatır, o sıradaki bütün kahraman erdemlerinin Hristiyan erdemlerine dönüşmesi sonucu olan şeylerdir. İşte o zaman bildiğimiz klasik Kral Arthur hikayelerini düşünelim, Lancelot neden çığner mesela, çünkü bağlılık vardır, bağlılığı çığnemiştir daha sonra. Ama Leydi’ye bağlılık ta vardır bir taraftan. Yani anti kahraman bildiğiniz şövalyelik erdemlerine sahip olmayan kahramandı. Bugün anlattığımız anti kahramana bakarsak eğer, modern kahramanın bir örneği Charles Bronson’un “Death Wish” filmindeki karakteridir değil mi? Ya da John Carpenter’ın kahramanları, suçludurlar aslında. Mesela New York’tan kaçışı düşünürsen bambaşka bir tipe gelmiş, ama o zaman, bugün için her anlamda kahramanca davrandığını söylediğimiz, iyi insan olarak niteleyebileceğimiz hiçbir karanlık diye tabir edebileceğimiz tarafı olmayan kahramanlar şövalyelik erdemlerine sahip olmadığı için anti kahraman oluyorlardı. Şimdi oradan buraya çok şey değişti, o zamanın anti kahraman tanımıyla bugünü kıyaslarsak zaten okuduğumuz popüler yazında ve izlediğimiz filmlerdeki herkes anti kahramandır çünkü kimse artık o erdemlere sahip değil ve bu erdemlerin gerekliliği ve talebi de kalmadı. Yani toplumda öyle bir talep de kalmadı dolayısıyla neye göre yapıyoruz? Toplumun kabul edilirlilik hattı diye

muğlak uçucu bir şey var. Düzgün birisi nasıl olur, iyi insan nasıl olur, toplumun kabul ettiği, toplum için iyi olan insanı nasıl tarif edebiliriz. İşin ilginç şü, bunu tarif ederken uyguladığımız kriterler hayatımızdaki iyi insan tanımlamamızla aynı kriterler değildir. Normalde bizim hayatımızda yakın ilişkilerde bulunduğumuz, iyi de bir insan olarak tarif edebileceğimiz tipleri koyarsanız birdenbire perdeye, onlar seyircinin istediği tipler kadar iyi olmaz. Ben bunu popüler kurgunun bir talihsizliği olarak görüyorum, çünkü seyirci ve okuyucu kurguda çok fazla; hani bu Amerikalıların Mary Sue dediği yani dört başı mağrur, her şeyi iyi kahramanlar beklemeye başladı. Biraz karakteri derinleştirecek karanlık taraflara tahammül edememeye ve sanki o karakterler seyircilerine çekilmez bir karakter, kötü bir insan olarak gelmeye başladı. İşte bu karakterler de anti kahraman karakterler olarak algılanmaya başladı. Dolayısıyla değişen bir şey yok, o zaman şövalyelik öyküleri anlatırken okurlar kahramanlardan nasıl olmasını bekliyorsa onun dışına çıkan karakterler anti kahramandı, aslında şimdi de öyle. Belki o zaman sokaktaki insanın şövalye gibi davranmasını beklemek zaten çok saçma ve gerçekçilikten uzak bir beklentiydi, şimdi de biraz öyle.

Daha modern tanımla anti kahramana bakarsak, modern tanımla anti kahramanı ben Westernlerin yarattığını düşünüyorum. Biz şövalyelerimizin ya da silahşörlüğümüzün, kurtarıcılarımızın diyelim, biraz mizahi, biraz muzip taraflarının olmasına alıştık. Yani bunu da nereye götürelim mesela, Cyrano hattı diyelim. Cyrano gibi sivri dilli, zekice muzip karakterler olmasına alıştık, fakat Western 'de toplumun reddettiği, toplumun gözünden düşmüş, toplum dışı kalmış karakterlerin nihayetinde kurtarıcı rolüne bürünmesini çok görürüz. Toplumun yüz çevirdiği silahşör tipi çok vardır. Hatta daha sonra Sergio Leone'nin çektiği Westernlere gelmeden bile 1950'lerde çekilen Hollywood Westernlerine bakarsak bu karakterler çok vardır. Hatta bir kısmı silahşörlüğü bırakmıştır. Yeminlidir bir daha silahı eline almamaya ve bir şekilde şartlar yeniden silahı eline almaya ve yeminini bozmaya yönelir. Bence Modern anlatıyı, modern kurguyu, anti kahramanı ve hatta genel olarak Amerikan sinemasını ve daha da genelleştireyim bütün Amerika'yı anlamak için Amerika'daki o kahraman imgesinin nasıl çıktığına bakmak çok önemli. Şimdi Westernin kahramanı kim? Westernin kahramanı silahşör, kovboy diyelim yalnız kovboy. Ne yapar bir silahşör, ikonik resim nedir? Filmin sonunda uzaklaşır. Nereye

doğru uzaklaşır? Batan güneşe doğru uzaklaşır. Batan güneş nerededir? Batıdadır doğal olarak, yani hep batıya doğru gider. Őimdi bunun bir estetik anlamı var; batan güneşe doğru uzaklaşan atının üzerinde tek başına bir adam, yani evreni doğadan, atından ve silahlarından ibaret. Tamamen kendi içinde bir birim haline gelmiş, toplumdan kopuk tek bir kişiden bahsediyoruz. Aslında Amerika'nın iki idealine denk dūřuyor. Bir tanesi onların öncü dedikleri, Amerika'nın kuruluşundan gelip vahşi diye niteledikleri toprakları ačan, onları keşfeden kişidir ve bunlar hep batıya doğru gider. Neden? Çünkü Amerika'nın tam anlamıyla kolonileştirilmesi doğudan başlamıştır ve vahşi topraklar dedikleri aslında Amerikan yerlilerinin yaşadığı, bomboş olmayan yani orada vahşi doğanın hakim olmadığı halklar var ve o insanların yaşadığı yerlere doğru sürekli giderler ve bu batının kolonileştirmedeki ön kolu gibi bir şeydir. Aslında Western kahramanına bakarsanız o kolonileştirmenin lokomotifidir. Kovboy gelir, bir yerde Amerikan yerlileriyle çarpışır ya da oradaki eşkıyalarla çarpışır. Orada kilisesi, okulu olan kasabayı huzura erdirir. Daha sonra şapkasını alır atına biner ve gider o batan güneşe doğru, Erich Fromm'un 'sembolizm çok güçlüdür, kelimelerle ifade edemeyiz ama bazen bir rüya görürsünüz o sizin anlatmaya çalıştığınız řeyi birkaç karede anlatır' dediği gibi. Uzaklaşır. Neden? Çünkü toplumun içinde şiddete yer yoktur Aslında Amerika'nın temelleri budur, şiddetle kurulmuştur ama daha sonra stabilize olması için kendisini kuran, kurucu unsuru içinden dışarı kusak zorundadır. Bu yüzden bu silahşörler sürekli batan güneşe doğru giderek kasaba kasaba, "medenileştirerek", şiddetten arındırarak artık kendisine yer olmayan bir toplum inřa ederler ve uzaklaşırlar. Ya orada kalıp şerif olacaklardır, kurumlaşacaklardır ya da eđer onları niteleyen řey yerleşik bir düzende yaşamamaksa, gerçekten doğaya ve batan güneşe aitseler o zaman oradan gitmek zorundadırlar, yani bu açıdan Avrupa'nın Amerika'yı kolonileştirmedeki kiralık askerleri gibidir. Karakterin kendisine bakarsanız silahşör romantik te bir karakterdir. Aslında ideallere inanır ama kendisine o kurumda yer olmadığını da bilir. Aslında onun istediği řey de orada var olmak değildir zaten. İşte bu karakterler anti kahramandı. Bizim bugün beyaz silahşör diye çizdiğimiz sadece insanları ellerinden vuran karakterleri bile bu açıdan anti kahraman olarak görebiliriz. Çünkü Avrupalı beyaz Wasp toplumun içinde kendilerine yer yoktur."

2.2. Doğu Yücel

“Öncelikle klişeleri bozması açısından önemli anti kahramanların özellikle konunun merkezinde olması ya da protagonist olarak karşımıza çıkması. 1960’larda, 1970’lerde aslında hala günümüzde bile anti kahramanın konunun merkezinde olması ve esas adam olması çok karşılaştığımız bir durum değil. Çünkü Hollywood sistemi özellikle seyircinin kahramanla özdeşleşmesini istiyor ve o yüzden de kahramanı mümkün olduğunca iyi kılmaya çalışıyor. Anti kahramanlar bu noktada farklı bir yerde duruyorlar. Özellikle gerçekliği iyi kurmaları yani gerçekliği daha iyi hissettirmeleri açısından çok önemliler. Günümüzde de kahramanlar anti kahraman özellikleri taşıyorlar. Bunu Hollywood uzun süre aslında anti kahramanları yan rollere koyarak idare etti. John Carpenter gibi bazı yönetmenler anti kahramanları esas role koyarak farklı bir duruma imza attılar. Sinemanın gerçekliğine bir katkı olarak görebiliriz. İzleyici için de zihin açıcı bir hikaye anlatma yöntemi diyebiliriz.”

2.3. Engin Ertan

“Anti kahraman dediğimiz şey aslında bir antagonist değil, klasik anlamda bir kötü adam değil. Klasik kahraman özellikleri gösteren ama bunu kahramanlıkla ilgili konvansiyonlar üzerinden gerçekleştirmeyen, ama yine de seyircinin bir şekilde empati kurabileceği ve hikaye akışı içerisinde kendisine verilen görevi yerine getiren, sadece bunu alışılmış yöntemlerle değil başka şekilde yapan kendi ahlaki kuralları olan, alıştığımız kahramanlık normlarından olmayan farklı kişilerdir. Bir kavram olarak çok sonraları, 20.yüzyılın ikinci yarısında telaffuz edilen bir şey olsa bile anti kahraman, edebiyatta ya da tragedya da örnekleri olup çok eskiye giden bir karakter biçimidir. Dolayısıyla günümüz seyircisinin bence anti kahramanla artık bir alışkanlık payı olduğunu düşünüyorum. Tabi ki konvansiyonel karakterler seyircinin özdeşleşmesi açısından daha kolay ve basit ama anti kahraman belki de her şeyi düzgün yapan, artık realiteden uzaklaşan kahramanların karşısında seyirciye birazcık daha nefes alma payı; belki o karakterlerin daha çok yönlü olduğunun görülmesi açısından daha gerçekçi geliyor diye düşünüyorum.”

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. JOHN CARPENTER SİNEMASI VE ANTİ KAHRAMAN

1.1. John Carpenter

John Howar Carpenter, 16 Ocak 1948'de Carhage, New York'da doğdu ve Bowling Green, Kentucky'de büyüdü. Babası Howard, müzik öğretmeni ve Frank Sinatra, Jonny Cash ve Roy Orbison gibi ünlülülere eşlik eden bir müzisyendi. Carpenter,-babasının etkisiyle- hem müziğe hem de sinemaya ilgi duydu. Özellikle de *It Came From Outer Space (1953)* gibi korku/bilim-kurgu türü filmlerden etkilendi. Sinemanın yanında, çizgi romanlar da onun için aynı şekilde ilgi çekiciydi. Babasının John'a verdiği 8 mm'lik kamera, onu daha sekiz yaşındayken ilk film çekme denemelerini yapmaya teşvik etti. Howard Hawks, John Huston, Alfred Hitchcock gibi ustaların eserlerinden, *Forbidden Planet (1956)*, ve *King Kong (1933)* gibi bilim-kurgu ve korku klasiklerine, Roger Corman'ın düşük bütçeli dehşet filmlerine kadar birçok kaynaktan ilham aldı. Carpenter, sadece hikaye kurgulamakla yetinmedi, özel efekt konusunda da Ray Harryhausen tarzı stop-motion fotoğraflar kullanacak, hatta geriden izdüşüm gibi tekniklere başvuracak kadar deneyim kazandı. İllüstrasyonlarını da kendisinin yaptığı birkaç fanzin yayınladı ve bir rock grubunda çaldı. Bir süre Western Kentucky Üniversitesi'ne devam ettikten sonra, sinemacılık eğitimi alacağı Güney Kaliforniya Üniversitesi'ne (USC) girmeyi başardı. USC, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Roman Polanski, Howard Hawks gibi çağdaş yönetmenlerin ders verdiği en saygın sinema okullarından biriydi. Carpenter, 1969'da modern zamanlar kovboyu olmak isteyen bir adamın hikayesini anlatan, *The Resurrection Of Branco Billy* adlı 16 mm'lik bir kısa film üzerine çalıştı. Carpenter'in senaristlerinden biri olduğu, montajını, müziğini ve az da olsa yönetmenliğini üstlendiği bu film, 1970 yılında kısa filmler dalında En İyi Film Akademi Ödülünü kazandı. Bir sonraki projesi, Dn O'Bannon'la birlikte çalıştığı yüksek lisans tezi oldu. İkili, *Dark Star* adında bir bilim-kurgu komedisi çekmeye koyuldu. Bu, iddialı bir projeydi, masraflarını da kendileri karşılıyordu. Oynamalı için arkadaşlar yardıma çağrıldı, çöp kutularında sahne dekorları kotarıldı. Orijinal versiyonunda bir saat bile sürmeyen film, gelecek vadeden sinemacılar için bir

bitirme ödevinden ibaretti. Daha sonra ise, alınan maddi katkı ile ek sahneler çekildi ve uzun metrajlı filmlerin uzunluğuna erişildi. Çeşitli yatırımcıların destek verdiği filmi tamamlamak üç yıl sürdü. Gerçekten de, filme müdahale edilen yıllarda oyuncuların saç biçimleri o kadar değişmişti ki yeniden çekilen bazı sahneler için peruk kullanmak zorunda kaldılar (Odelle, Le Blanc 2013, 30).

John Carpenter, Hollywood'un en istikrarlı hikaye anlatıcılarından biridir. Kendine has güçlü imgelemleriyle, bağımsız bir sinema sanatçısı olmanın yanı sıra yetenekli bir yazar ve bestecidir. Ününü diğerlerini gölgede bırakan tek bir yeteneğine borçludur; bir hikaye anlatabilmesi ve bunu da iyi yapması. Onu "salt" bir eğlence türü yönetmeni olarak etiketleyenler, onun çoğunlukla geçici hevesler ve modern sinemanın çok sayıda göz boyayıcı tekniğine bulanmış bir sanat olarak biçimlenen Hollywood anlatı formunun devamı için öncü rolünü göz ardı ediyorlar. 30 yıldan uzun bir zamandır filmleri seyirci kitlelerini eğlendiriyor, ama birçoğu, çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında neredeyse hiç eskimemiştir. *Assault on Precinct 13*, örneğin, ilk gösterildiği günkü gibi taze durmaktadır, içerdiği şiddet halen şok edicidir, müziği hala etkileyici ve hem diyalogları ve hem de konuşma tarzları en iyi kalitedir ve hepsi de ortalama bir Hollywood filminin yiyecek-içecek hizmetlerini bile karşılayamayacak 100.000 dolarlık bütçesi olan bir filmidir. Bunun nedeni Carpenter'ın işlerinde defalarca izlemeyi ödüllendiren ve tek bir birleştirici dünya görüşü sunan üstün bir imgelemin ve tutarlılığın mevcut olmasıdır. O bir "auteur"dür (Odelle, Le Blanc 2013, 12).

2. RÖPORTAJ METNİ

2.1. Kutlukhan Kutlu

“John Carpenter ilk başta yazar olarak hayatını kazanmaya başlamış, hiç çekilmeyen bir çok projeyi yazarak hayatını kazandığını söyler genç bir sinema heveslisi olarak. Bu genelde atlanır, John Carpenter deyince aklımıza genelde görsellik, unutulmaz böyle mitikleşmiş karakterler geliyor ama yazar olarak bence bakmak lazım John Carpenter’a. Yazdığı öykülerin tekrar eden bir takım motifleri var. İlk önce karakter, karakter yaratma konusunda tutkusu olan, motivasyonu olan, arzusu olan, bir şeyi yapması itkisi ve aciliyeti olan karakterler yaratma konusunda bence içgüdücü ya da birikimi ya da çok iyi bir anlayışı var. Korku türüne yakın durmasının sebeplerinden biri bu. Mantık belki tersini söylüyor ama bence karakter anlayışının böyle olmasından dolayı korku filmleri yazmaya yakın. Şimdi bakalım yazdığı filmlere, hep ensesinde boza pişirilen bir takım karakterler vardır ve bu karakterlerin acil olarak bir şeyler yapması gerekiyordur. Bu baskı altında karakterlerin yaptığı her şeyi, normal bir drama filminde diyelim dikkat çekmeyecek her şey bizi dev aynasında gösterir. Yaptıkları her iyilik dev aynasında görünmeye başlar. Mesela bir anti kahraman tarafından, bir suçlu tarafından yapılan bir iyilik birden bire bize mitik bir dev aynasında görünmeye başlar. Onu tanılandırmamız konusunda çok büyük bir veri olarak bize geri dönüş yapar. Minimal karakterler yaratması ve bu karakterlerin yaptıklarının dev aynasında bize yansması olayı var.

İkincisi basitlik, öykü yazarlığında da, vardır bu görsel olarak sinemasında da vardır. Karakterlerin üzerinde kurduğu bu baskı mekanizması aynı zamanda aslında karakterlerin basit, bir şeyin peşinde olan derinliği ancak oyuncuların performansında ve yönetmen olarak verdiği görsel dönelerle bizim derinliğini çıkardığımız karakterler yaratır. Dikkat edin, karakterlerin çoğunda çok fazla değilmiş bir geçmişleri yoktur.

Yönetmen olarak ta basitliği ve hatta minimalizmi birçok açıdan ön planda tutuyor. Mesela Halloween’in açılışındaki o steadicam planları çok konuşulmuştur.

John Carpenter'a soruyorlar, "acaba bir şeyleri değiştirmek için mi yaptınız?" Öyle bir şey yapmadım diyor, "ilham noktalarım her zaman klasik sinemadır". Çünkü klasik sinema eğitimi almıştır. "ve benim ilham aldığım nokta Orson Welles'tir. Eğer ilham almışsam Touch of Evil'den ilham almışımdır eğer ilham alıyorsam" demektedir. Şöyle bir gerçek var, çok küçük bütçelerle çalışıyor dolayısıyla bu durum John Carpenter'i yaratıcı olmaya itiyor. Klasik bir sinema anlayışı olan, bir şeyi iyi anlatmanın önemini bilen bir insanın kısıtlı araçlarla çalıştığı bir ortamdan bahsediyoruz. Bu da onun elinde en azıyla yaratıcı şeyler bulmaya itmiş. Bu konu aslında temelde John Carpenter sinemasının destanı olarak tarif edilebilir. Aynı zamanda kısıtlı mekanda güzel bir şeyler yapabilmenin de peşindedir. En yüksek bütçeli filmlerinden birisi de o zaman için Escape From New York'tur. Onda bile New York'ta çekemiyorlar filmi. St. Louis'de çekimleri yapılıyor. O günlerde sel ya da yangın gibi bir felaket geçiren şehir terk edilmiş bir halde ve Carpenter için doğal plato görevi görmüştür.

Tempolamayı John Carpenter bence çok iyi yapıyor. Film başlar, mekanla tanışırız, tehlikeyle tanışırız, müzikle tanışırız ve hala filmde jenerik yazmaya devam eder. Çok yavaş girer bir filme. Ben gerilim ve korku sinemasında bunların çok önemli kozlar olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla Carpenter aslında sinemayı; bence iyi bir yazar olmasına karşın sinemayı aslında bir senfoni yönetir gibi yönettiğini düşünüyorum. Olay örgüsünün gerekliliklerinin altında çok ezilmeden, karakterlerin üzerine o bahsettiğim baskıyı koyduktan sonra arkasına yaslanıp işlerin yavaş yavaş ortaya çıkmasına izin verebilen bir yönetmen. Bu da bence filmlerinin o çok övülen atmosferinin ortaya çıkmasını sağlıyor.

Son olarak ta John Carpenter'ın müzisyenliğinden bahsedebiliriz. Bütün o atmosferi, kullandığı o minimalist yaklaşımı, yönetmen gözünü, yazar olarak üstünde çok aciliyet barındıran karakterleri yani hepsini bir araya getirip en sonunda onları fermuar gibi bağlayan şey bence müziğidir. Görsellikte basit çözümler ürettiği gibi bence müziği de çok basit bir şekilde kullanıyor. Bu da bence korku ve gerilim sineması için vazgeçilmezlerden birisidir. Minimalist müzikler gerçekten her zaman için çok iyi sonuçlar veriyor. Bunu ispatlayan kişi de bence aslında John

Carpenter'dır. Klasik tedrisattan gelmiş olmasına rağmen bence tamamen kendi yaratımını "film" olarak ortaya koyabilen yönetmenlerden birisidir."

2.2. Doğu Yücel

"Carpenter aslında B sınıfının A sınıfına en yakın hali gibi bir yönetmendir. Aslında bütün kariyeri, son filmi The Ward bile B sınıfı kalitesi içinde değerlendirilebilir. Hikaye anlatma tarzı B sınıfına yakındır, karakterleri B sınıfıdır. Bir dönem yakaladığı ticari başarılar, Halloween, Starman'ın nispeten ticari başarısı onu Hollywood'a taşıdı. Bildiğimiz anlamda Hollywood'da başarılı olduğunu söyleyemeyiz ama Amerikan sinemasında kült oldu. Yazdığı ve çektiği bütün filmler zamanın sınavını geçti. O açıdan bir başarıdan söz edebiliriz ama ticari açıdan aslında çok büyük bir başarısı yok. Bu tim yönetmenler aslında Tim Burton gibi yapımcıların korktuğu yönetmenlerdendir. Çünkü ne yapacakları hiç belli değil. Düşük bütçelerle çok iyi filmler çekiyorlar ama Hollywood bütçeleriyle dünya çapında bir başarı elde ettikleri söylenemez. John Carpenter için de bu durum söz konusu, ama her filmini izleyen, hiçbir filmini kaçırmayan kemik bir kitlesi var. O anlamda bir başarıdan söz edebiliriz ama Hollywood yapımcılarının beklediği anlamda bir başarısı yok.

Bir kere çok karakteristik bir sineması var. İlk Carpenter filmlerini izlediğim zamanı hatırlıyorum. Bu film bir acayip diyordum, o zamanlar yönetmen isimlerine bakmazdım. Bir kere gerçek anlamda bir auteur yönetmen. İşte o Avrupalı yönetmenler için söylenir bu kavram ama Carpenter gerçekten auteur bir yönetmen. Senaryosunu da yazıyor, müziğini de yapıyor, kısmen oynuyor ve yönetiyor, görüntü yönetmeni gibi kamerayı da taşıyor, yani gerçek anlamda bir film yapımcısı ve tek başına bir film ekibi olabilen yönetmenlerden birisidir. Aynı zamanda bir de bizim sevdiğimiz şeylerden beslendiği çok belli. Çizgi romanlardan, eski korku filmlerinden, biraz "nerd" aleminin babası gibi diyebiliriz. Güzel hikayeler anlatıyor, hepsinin alt metni güçlü. Her şeyi minimal ve çok etkili biçimde kullanıyor. Çok fazla ustalığı olan bir zanaatkar diyebiliriz."

3. JOHN CARPENTER FİMLERİNDE ANTİ KAHRAMAN

3.1. Assault On Precinct 13 (1976)

İlk filmi Dark Star yönetmenlik olarak başarısız olsa da ikinci bağımsız filmi olan Assault On Precinct 13 ile John Carpenter intikam almak için geri döndü. Philadelphia CKK şirketinden bir yatırımcı, Carpenter üzerine kumar oynayarak bu yeni istismar filmi için yatırımcı olmayı kabul eder, daha da önemlisi sponsorlar Carpenter'ı çekeceği film için serbest bırakırlar.

Carpenter'ın yapmayı istediği şey Howard Hawks tarzı, Rio Bravo (1959), El Dorado (1967) ve Rio Bravo (1970) filmlerine öykünen bir film yapmaktır fakat eski tarz bir western filmi yapmak için 100.000\$ bütçeden başka parası yoktu. Bunun yerine Carpenter Rio Bravo'nun senaryosunu yeniden düzenleyip, Howard Hawks'ın stereotip kadın ve erkek karakterleri ve diyalogları ile dolu bir film yapmayı planlar. Amerikan yerlilerinin yerine modern şehir gangsterlerini yerleştirir ve kovboylar ise kuşatılmış haldeki polislerdir. Çürümüş bir polis karakolu Bölge 9, Kısım 13, Alamo'nun yerini alır (Muir 2000, 10).

Assault On Precinct 13, anti kahraman karakterin ön plana çıktığı Carpenter filmlerinden biridir. Suçunun ne olduğu ve geçmişi hakkında hiçbir bilgi verilmeyen, idam mahkumu bir karakter olan Napoleon Wilson filmin sonunda orada bulunan mikro toplum için bir kahraman haline gelir. Ahlaki değerleri tartışmalı, film boyunca tek derdi bir adet sigara içmek olan karakter, tipik Carpenter karakterlerinden birisidir.

Assault on Precinct 13'deki aşırı şiddete rağmen film şaşırtıcı şekilde olumludur. Sinemada 1970'lerde Howard Hawks ve Assault on Precinct 13'ün dünyasında siyahlar, beyazlar, kadınlar, erkekler, polisler birlikte çalışırlar hatta ahlaki olarak ortak bir paydada buluşurlar. Bu insanlar için ırk, cinsiyet ve kanun bile, konu ahlaki yaklaşımlar ve onura geldiğinde önemli değildir. Filmin özünde olan şey inançtır, hepimiz bunu kazanabiliriz, insan olarak ortak paydamız budur (Muir 2000, 70-71).

Bu çeşitlilik kötü adamlar için de geçerlidir. Street Thunder çetesi sadece tek bir etnik guruba ait değildir, birçok etnik gruba ait mensuba sahiptir. Zorlu siyahlar, beyazlar ve esmerler hep birlikte çalışırlar, önyargı ve ırkçılığın olmadığı bir dünyada yaşıyor gibidirler. Sonuç olarak onların da buldukları ortak payda yine ahlak ve onurdur (Muir 2000, 70-71).

Illinois Üniversitesi Film Çalışmaları bölümü başkanı olan Tony Williams Assault on Precinct 13 hakkındaki etkili makalesinde filmin türe özgü olarak çok zekice inşa edildiğini, metinler arası tutuculuğun yoğun olarak kullanıldığını ortaya koyar. Williams filmin Western ve Korku türlerinin kombinasyonu olduğunu iddia eder. Film klasik korku türündeki canavar ve Western türündeki Kızılderililerin kullanımına benzer bir şekilde, polis istasyonuna saldıran çete elemanlarını canavarca 'diğerleri' şeklinde tasvir eder. Çeteyi oluşturan bireyler Her ırktan mensubu bulunan (siyahlar, Latinler ve doğulular) bir saldırgan sürü olarak tasvir edilir. Beyaz çete bireyleri Williams tarafından Hippiler ya da Karşı Kültür olarak yorumlanır. Williams'a göre Carpenter'ın tarzı bu tür birbirinden farklı olmayan şeytani yığınları mümkün kılar. Film en sonunda sadece tek seçenek ortaya koyar, 'anarşist şiddet ya da kanun dışı birinin sağladığı meşruluk', bu onu tutucu Amerikan sağ-kanat film geleneğinin karşısına, kimliksizleştirilmiş totaliter şiddet olarak yerleştirir (Grant 2004, 14-15).



Resim 1: “Assault on Precinct 13” filminde Napoleon Williams ve Leigh karakterleri.

Belki de Assault on Precinct 13 filminde muhafazakar okumaya dair anahtar an ayrıntılı, karmaşık ve açıklayıcı bölüm, küçük kız Kathy'nin beyaz çete üyesi tarafından acımasızca öldürüldüğü sahnedir. Burada yapılacak önemli ideolojik tespit, Kathy'nin ölümündeki en önemli noktanın çete üyeleri ve otorite arasındaki acımasız mücadelenin küçük kız için farkında olmadan bir tuzak haline geldiğidir. Kathy burada Halloween'in açılış sahnesindeki Myers'ın kız kardeşi gibi soyut bir kötülüğün kurbanı değildir (Smith 2004, 36).

3.2. Halloween (1978)

Dark Star ve Assault Precinct 13 filmlerinde yönetmenlik ve teknik anlamda kendini çok geliştirdiğini düşünse de, Carpenter stüdyo sistemi içerisinde umduğu ilgiyi göremedi ve daha çok çalışması gerektiğini anladı. 1978'den sonra her şey değişti, belki de yönetmenin kariyerindeki en önemli yıl...

1977'nin sonunda Carpenter, aklında yeni bir istismar filmi düşüncesi olan bağımsız film yapımcısı ve dağıtıcısı İrwin Yablans tarafından işe alındı:

“O sıralar Milanda bulunmaktaydım, aniden bebek bakıcılığı ile ilgili bir şeyler yapmamız gerektiğini düşündüm. Güzel kızları bir araya getir ve onları terörize et. Ortak bir payda var, Birçok kişi bebek bakıcılığı yapmıştır ya da yapmış olan bir tanıdığı vardır. John'u çağırdım ve bu fikirden çok etkilendi.

John Carpenter daha sonra bu konuşmayı hatırladı ve bu yeni projenin gerçek bir potansiyelinin olduğuna karar verdi:

“Yapımcının ilk olarak bunu hakkında benimle konuşmasıyla başladı her şey: “Bebek bakıcılarını öldüren bir adam hakkında film yapmak istiyorum. İsmi *The Babysitter Murders* koyacağız.” İşsizdim ve tamam, yapacağız dedim. Bana, “Hadi filmi Halloween gecesi çekelim çünkü Halloween Bogeymen için mükemmel bir zaman (Muir 2000, 12-13).”

John Carpenter'ın Halloween'i öyle bir film ki, oyuncu yönetiminden sinematografisine, müziğinden senaryosuna bu kurucu elementler üzerine harika bir şekilde inşa edilmiştir. Filmin tüm atmosferi çok büyüleyici ve bu faktörler doğrultusunda yüksek kalite bir yapımın da ötesindedir. Basitçe ifade etmek gerekirse, Halloween 90 dakikalık sipariş edilmiş en üst seviye kabuslarımızdır, izleyicisini belirsizlik ve korku dolu bir dünyaya taşıyan korku filmidir. Şimdiye kadar yapılmış en korkutucu filmlerden birisidir (Muir 2000, 75).

Korku dolu bir dünyaya yolculuğun bu kadar etkili olması için Halloween kullandığı şey sadece film tekniği değildir; aydınlanmış bir dünyada yaşıyor olsak bile bunun sebebi insanlığı zehirleyen korkuların birleşiminden ileri gelmektedir. Bir korku filmi olarak onun gücü korkunç durumlarda bizi yağmalamaya devam eden en derin, en karanlık ve içgüdüsel olaylara verdiğimiz tepkide saklıdır. Halloween'in oyun alanı insanlığın paylaşılmış mirası; bilmediğimiz ve anlamadığımız bir dünyadan korkan, mağaraya sığınmış bizim ilkel başlangıcımızdır. Yağmurlu bir gece, gök gürültüsü, şimşeklerle yüklü bir fırtına, karanlıkta gitgide büyüyen

gölgeler, asla ölmeyen şeytani güçler; tüm bunlar izleyicinin ruhlarının en gelişmemiş yerlerini kapam karışımıdır (Muir 2000, 76).

Etkili bir biçimde tüm bu bileşenleri kullanan Halloween birkaç filmin başarabildiği bir zekaya sahiptir. Çağdaş ve teknolojik dünyamızı tahlil eder. Halloween’de insanlar tarih öncesi mağaralardaki akrabaları gibi var olurlar. Bilim, ilaçlar ve psikoloji, insanoğlunun kullandığı teknolojik ve sosyolojik araçlar bugün; yağmur, gök gürültüsü, yıldırım gibi olayların insanlar üzerinde yarattığı korkuyu bu filmde açıklamakta çaresiz kalmaktadır. Dr. Loomis bir psikiyatrist olarak başarısız olmuştur, 15 yaşında olsa bile Michael Myers’i tedavi edemez, onu anlayamaz. Halloween’deki rolü aslında bir doktor değildir. O bir şövalye ya da bir avcıdır, dışardaki Ejder’i yola getirecek bir insandır. Ya Michael Myers? Myers Psikolojinin açıklayabileceği rasyonellikte birisi değildir. Hiçbir şey ona acı veremez, tedavi edilebilir bir hastalığı ya da teşhisi yoktur ve Doktor Loomis canavarı bilimin açıklayamayacağı bir varlık olarak tanımlar, atalarımızdan birinin zamanın başlangıcında böyle olduğu gibi: Myers sadece basit bir şekilde şeytanın kendisidir.

Bu, Halloween için herhangi bir analizde önemli bir ayrımdır, çünkü günümüz Amerika’ında şeytan daha çok ölüdür. Şeytan artık varlık gösteremez. 1999’da Colorado’da okul arkadaşlarını vahşi bir şekilde öldüren Columbine ergenleri medya ve psikologlar tarafından ‘şeytan’ olarak isimlendirilmediler. Bunun yerine ‘çevre tarafından imal edilmiş bir ürün’ ya da ‘rahatsız’ olarak isimlendirildiler. Aynı şekilde bu tür suç işleyen kişiler ülkenin hiçbir yerinde ‘saf ve basit bir şekilde şeytan’ olarak anılmadılar. Bunun yerine alkole, uyuşturucu bağımlılığına, çocuk tacizine olan genetik yatkınlığın bir sonucu olarak kaldılar. Bu suçları işleyenler ‘şeytani’ kişilikler olarak kınanmadılar, fakat kendi yollarında acınacak kişiler olsalar dahi açıklanabilir, anlamlandırılabilir kişiler olarak görüldüler. Halloween’in Michal Myers’i ise kararlı bir şekilde farklı bir yaratık.

O açıklanamaz. Yakın mesafeden altı defa vurulmasına rağmen hayatta kaldı. Tekrar ve tekrar öldürmeye devam etti, fakat kimse sebebini bilmiyor. Ondan koşarak kaçsanız dahi yürüyerek bir şekilde sizi yakalamayı başarır. Korunmak için pencereyi kapatmayı düşünüyorsanız onun zaten içeride olduğunu bilmelisiniz. Sizi izler ve sizi yakalayacak en uygun zamanı sabırlı bir şekilde bekler. O ilkel

şeytanın mükemmel şekil almış halidir: kurbanları asla kaçamayan ve yeni şeyler öğrenen bir Bogeyman. Rasyonel bir bakış açısı ile düşünen bir yaratığın olması bizler için korkunç bir durumdur, çünkü toplum olarak açıklanamayan, rasyonel olmayan ya da daha kötüsüyle karşılaşmaya alışık değiliz.

Haddonfield banliyösü sakinleri için Myers tabi ki Halloween kutlamalarını birbirine katan bir Bogeyman'dir. Buna ilaveten Hitchcock'un psikiyatristinden farklı olarak Carpenter'ın psikiyatrist topluluğun temsilcisi olarak sunduğu Dr.Sam Loomis (Donald Pleasence) uzun zaman önce anlamaya çalışmaktan ya da rehabilite etmekten vaz geçmiştir. Filmin ikinci sahnesinde Loomis, Myers'ı tutarlı bir şekilde 'O' olarak adlandırır ve onun hastaneden kaçtığını öğrendiğinde tepkisi 'Şeytan gitti!' olur ve kesin bir şekilde kendisini kurbanlarının yanına yerleştirir. Silahını ateşlemek için Myers'ın ölü bedeninin olması gereken yerdeki boşluğu gören Doktorun kesinlikle tavrı bu yöndedir (Smith 2004, 36).

Korku türü tarihine bakıldığında, özellikle Teen Slasher alt türü içinde yer alan bazı seri katillerin kült bir figür haline geldiği görülür. Wes Craven'in *A Nightmare On Elm Street (1984)*'i, Tobe Hooper'ın *The Texas Chain Saw Massacre(1974)*'si, John Carpenter'ın *Halloween(1978)*'i gibi yapımlar, tek bir film olarak çekildikten sonra seri haline gelmiştir. Leatherface, Freddy Krueger, Michael Myers gibi karakterler hayran kitleleri tarafından kült haline getirilerek adeta ölümsüz hale gelmişlerdir. Teen Slasher alt türünün muhafazakar bir alt metni olup olmadığı tartışılarsun, toplumun belli bir kesiminde bu katillerin katharsis mekanizmasını çalıştırıp, kahraman ya da düşman kavramlarının nasıl iç içe geçip yer değiştirdiği de görülebilir.

Amerikan tipi aile değerlerinin yüceltilmesi, "diğerlerine"karşı duyulan tedirginlik ve korku, soğuk savaşın verdiği psikolojik yıpranma ile beraber Reagan döneminde zirveye ulaşır. Bu ruh hali, bu dönemdeki Amerikan sinemasını da yoğun biçimde etkiler. Teen Slasher türü bu dönemde çok popülerdir. Aile değerlerine bağlı olan erdemli genç her zaman kazanacaktır. Başlı çeken bu "manyak", kötü adamlar, sistemin yarattığı, gençlere ders veren adeta anti kahramanlardır. İşin bir de ironik tarafı vardır tabi ki. *Texas Chain Saw Massacre*'de olduğu gibi, Amerikan taşra

zihniyetine, bu dönemin yücelttiği aile değerlerine ve yeniliklere kapalı bir topluma yapılmış bir eleştiri olarak da okunabilir. Reagan döneminin sinema ayağında, öcülerden oluşan bir grup anti kahraman üzerine düşen görevi layığı ile yerine getirmiştir.



Resim 2: “Halloween” filminin kötü karakteri Michael Myers.

1978-1980 yılları arasında çekilen John Carpenter’ın “*Halloween*” ve Brian De Palma’nın “*Dressed To Kill*” (Öldürmeye Hazır) filmleriyle, aynı dönem çekilen iki muhafazakar Vietnam filminin Michael Cimino’nun “*Deer Hunter*” (Avcı), Francis Ford Coppola’nın “*Apocalypse Now*” (Kıyamet) ortaya çıkışı tesadüf değildir. Bu filmlerin dördü de, eril iktidar ve sağ kanat şiddetin kadınlara ilişkin gerilemeci betimlemeler eşliğinde savlanmasıyla ayırt edilir ve söz konusu dönem içinde Amerikan kültürünün girdiği bir dönemeci haber verir ki, bu dönüşün çizdiği yörünge, Reagan’lı seksenlerde *Yeni Sağ*’ın Amerikan siyasetinde itici bir güç olarak yükselmesi ve militarizmin taze bir güç kazanması ile kesişecektir.

Halloween film analizi yönünden o kadar da unutulmaz değildir. Halloween zarif ve basittir ve dayandığı en önemli nokta hikaye anlatımıdır. Filme dair birçok okuma yapılabilir, gerçekten Michael Myers’ın korkunç yansımaları her bir izleyici için başka şeyler ifade edebilir. Bu boş, soluk yüz tüm derin korkularımızın bir deposudur ve ne düşünüyorsak o anlama gelebilir. Michael basitçe hastaneden

kaçmış bir akıl hastası olabilir, ölümcül muziplikler yapan yetişme çağındaki tutuklanmış bir çocuk, ya da saf şeytanın kendisi bile olabilir. Halloween'den kalan önemli şey onun ne sunduğu değil birçok farklı yorumlamalara sebep olmasıdır. Psycho'dan sonra en çok analizi yapılan korku filmidir. Kabusların diliyle konuşur ve her zaman korkunun soğukluğunu uyanık tutacaktır.

3.3. Escape From New York (1981)

The Fog filmi gişede büyük başarı gösterdikten sonra John Carpenter hayalindeki projeyi gerçekleştirmek için çok isteklidir. 1970'lerin ortasında senaryosunu yazdığı Escape From New York City. 1990'larda geçen ve maksimum güvenli bir hapisaneyeye dönüştürülen Manhattan adasına kaçırılan Amerikan başkanını kurtarmakla görevli bir kahramanı konu edinmektedir (Assault on Precinct 13'deki Napoleon Wilson'un izinde...). Bu tuhaf fütüristik hikaye hakkında Carpenter şöyle bir açıklamada bulunur:

“Escape from New York’un senaryosunu 1974’de yazdım; Zamanında çok popüler olan Death Wish filminden etkilendiğimi düşünüyorum. Bu filmin felsefesi beni ilgilendirmiyor, kanunu tek bir kişinin ele alması, asıl ilgimi çeken şey New York’un bir çeşit vahşi orman haline gelmesiydi ve ben bu çizgiler içinde bir bilim kurgu filmi yapmak istiyordum (Muir 2000, 21).



Resim 3: “Escape From New York” filminde Snake Plissken rolünde Kurt Russell karakteri.

Carpenter’ın filmografisindeki anti kahramanların silsilesinin zirfesinde kuşkusuz Snake Plissken karakteri gelir. Anti kahraman özelliklerini ve hatta daha fazlasını bünyesinde barındırır. *Escape From New York* (1981) ve *Escape From Los Angeles* (1996) filmlerinin kahramanıdır Snake. Film gelecekte geçer, Snake karakterinin geçmişi suçla örülüdür. Ayrıntıya girilmez ama devlet bu katil ve suçludan yardım istemek zorunda kalır, olaylar gelişir.

Çok az kişi *Escape From New York*’un Carpenter’ın en başarılı filmi olduğu konusunda hemfikirken, bu filmin onun en eğlenceli çalışmalarından biri olduğu konusunda çok şey söylenir; kısaca bu film eğlencenin saf halidir. Carpenter, türleri harmanlamada en iyi işini çıkararak, bilimkurgu-aksiyon türüyle o kadar şeyin arasında yol filmi türünü de başarılı bir şekilde karıştırır (Odelle, Blanc 2013, 60).

Escape from New York’un Carpenter’ın diğer filmlerinden daha büyük bir film olduğunu açıklamak oldukça güçtür. Bu gücü pek çok kaynaktan alır, oldukça etkileyicidir. Kahramanı unutulmazdır fakat bu farklılık Kurt Russell’in yıldız performansından değil Snake Plissken’in kararlı bir anti kahraman portresi çizmesidir. Film ayrıca çok yüksek tempoludur ve tasvir ettiği gelecek çok zorlayıcıdır (Muir 2000, 97).

Escape from New York'u standartların üzerinde bu kadar yükselten şey otoriteye olan düşmanca yaklaşımıdır. Reagan döneminin muhafazakar değerleri yüceltmesini, ülkenin geleceği için karamsar olarak görür. Savunma harcamaları, yükselen suç oranı ve polis kuvvetlerinin artırılması ülkeyi bir hapisane haline getirir. Bu nedenle Escape from New York çok güçlüdür, Snake bir hapisaneden kaçsa bile diğerine sürüklenir. Filmin doruk noktasında Liberty Adası'ndan ayrıldıktan sonra özgürlüğü ve huzuru bulamaz. Hayatta kalmayı başarmıştır fakat bu ne çeşit bir hayatta kalmak olacaktır? Escape From New York seyircisine cevaplanmamış bir soru sorarak biter, ülkenin geleceği, faşizm ve Amerika için gerçek anlamda özgürlüğün ne olduğunu tartışmasını ister. Eğlence dünyasının pelerini gözlerimizin önünde salınırken kaç tane aksiyon filmi bu kadar önemli bir tartışma başlatmıştır (Muir 2000, 97).

Kurt Russell'in kendine özgü karakter tiplmesi ve personası King's College London Film Çalışmaları bölümü başkanı Profesör Richard Dyer tarafından açıklanan tipolojiler üzerinden bulunabilir. Snake Plissken karakterizasyonu, Dyer'in 'yıldız tipi'dediği üç elementi içerir. Birincisi -'sert çocuk'- ahlaki açıdan olumsuz özellikler göstererek şiddete meyilli davranışlar sunar fakat film türü içinde ahlaki olarak doğru kullanılabilir. İkinci tip -'iyi çocuk'- baskın kültürün ve sosyal değerlerin temsil edildiği daha geleneksel ve daha az sorun çıkarıcı sunumdur. Üçüncü tip -'asi' toplumun korkularını ve huzursuzluğunu, baskın değerler üzerine taşımaya izin verilen tiptir. Çağdaş aksiyon film türünün geleneksel erkek kahraman özellikleri, Russell'in Plissken karakteriyle bire bir örtüşür (Shail 2004, 108-109).

Sneke Plissken her iki kaçış filminde de otoriteye karşı saygısız olmayan sinik, kontrollü şiddete meyilli, kaba kuvvete dayalı kahramanlığa düşkün 'sert çocuk' tur. Sert çocuğa mahsus ahlaki belirsizlikleri vardır, izleyicisini bu şiddet yüklü kişiliği yüzünden ikileme düşürür, bu tarzı gerçekten seviyor mudur yoksa bu onun için bir son mu olacaktır ve insani vasıflardan uzak oluşu onu aşırılıklara sürükler. Plissken'in eylemleri her zaman kendi ahlaki değerleri ile mantıksal bir kimliğe kavuşur. Plissken geleneksel ahlaki değerlerin dışına çıkmış olabilir fakat bulunduğu nokta göreceli olarak kendisini çevreleyen karakterlere göre daha

insanidir. Bu ortamda beklenen daha fazla ‘iyi çocuk’ değerlerini temsil eder. Oysa sert adamlar geleneksel değer yargılarının dışındaki günahları için cezalandırılırlar ya da bu değer yargılarını öğrenmek zorundadırlar. Plissken sık sık filmin ahlaki umursamazlığının merkezinde kalır. Her iki filmde de ahlaki bir karışıklık mevcuttur, Plissken etik açıdan gerçekçi kalır ve bu onu seyirciye yaklaştırır. Gerçekte ise onun kahramanlığı kesin bir pohpohlamadan daha çok muhalif kanatta değerlendirilmelidir. Hawks’ın John Wayne’i kullandığı gibi kişiliği asiliğe daha yakındır ya da tam anlamı ile o bir anti kahramandır. Çağdaş izleyicinin ahlaki bakış açısının bütününde, geleneksel onaylanmış kahraman figürüne göre daha inandırıcı sunulmuştur. Plissken’in alay ettiği her iki hedef de yozlaşmıştır, ikiyüzlü politikacılar ve devrimci idealistler. ‘Asi’ burada, baskın ideoloji ve alternatifleri karşısında iki arada kalmış izleyici için bir çıkış noktası oluşturur. Plissken ve diğer pek çok yıldız karakterine sahip diğer kişilerin olduğu şey neredeyse bireysel ahlaki kalıntıları barındıran bir çeşit nihilizmdir. Bu farklı erkek yıldız tiplerinin birleşimi 1970’lerden günümüze aksiyon kahramanının aldığı yoldur ve maskülen değerler ile daha geleneksel sunumlardan hayal kırıklığına uğramış ve ahlaki değerlerini yeniden oluşturmaya çalışan Amerikan kültürüne de bağlanabilir. Watergate ve Vietnam sonrası Amerika’da eğer her iki politikacı ve devrimci grup gözden düşseydi ve John Wayne’nin maskülen kişiliği gerçek olacak kadar iyi olsaydı farklı bir kahraman türü şimdiki kinizm ve hayal kırıklığının yerini alabilirdi. (Shail 2004, 110).

Plissken’in muhafazakar sağ kanat için nasıl fetiş haline getirilmiş bir kahraman olarak yorumlandığını görmek çok kolaydır. Rolling Stone dergisinden Michael Sragow (1981) ile yapılan bir görüşmede Escape From New York filminin bize anlattığı şey tartışılmıştır, ‘Amerika’nın kontrolden çıktığı – insanlar çıldırmıştır ve şehirler barınaklar haline gelmiş: tek amaç belli standartları sağlamak ve reformları silah yoluyla sağlamaktır.’ İngiltere’de Daily Telegraph benzer şüpheleri dile getirmiştir. Plissken’i zamanımızın dehşet verici anti kahramanlarından biri olduğunu, gözü bantlı komple bir suç ustası olduğunu, paramiliter, silahlı ve alaycı güçlü bir adam portresi çizdiğini açıklamıştır.

Kurt Russell kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle belirtmiştir: ‘Politik olarak rahatsız bir adamım, bunun farkındayım. Düşündüğümü her zaman söylerim ve bu bazen problem olabiliyor (Emer’den aktaran Shail 2004, 115).’ Escape From L.A. filmindeki parodi anlayışı, politik doğrucu politikacılar tarafından yönetilen distopik/ütopik Amerika’nın merkezine yerleşmiştir. Burada küfür etmek yasaktır, kırmızı et yenmesi ve bireysel olarak silah sahibi olmak yasaklanmıştır. Plissken’in liberal otokrat güçler karşısında kazandığı son zaferi ise sigara içerken diğer illegal oluşumlar tarafından kutlanır, bu filmin kapanış anıdır. Hapishane haline gelen Los Angeles bölgesi tutukluları filmin politik doğrucu olmayan kahramanlarıdır. Bir sahnede Plissken’in ‘karanlık bir cennet’ olarak gördüğü Los Angeles’ı bir kızın kürk bir manto alabileceği ve bencil kişilerin rahat olarak yaşayabileceği tek yer olarak tasvir edilir. Filmin eleştirisindeki ikinci hedef ise çağdaş Los Angeles ve özelden Hollywood’dur. Russell’ın çağdaş Hollywood elit topluluğunun liberal değerleri hakkında sık sık şakalar yapması, kendisinin film süresince serbest bırakıldığını düşündürür (Shail 2004, 115).

3.4. Christine (1983)

Stephen King’in aynı adlı romanından uyarlama. Gerçek sevgiye aç, hastalıklı bir ruha sahip katil otomobil “Christine”nin maceraları. Christine, tam da basit ve iyi bir Hollywood filminin yapması gerektiği gibi, son derece seyredilebilir, zevkli bir korku eğlencesidir. Zayıflığı ise, ister istemez kusurlu karakterizasyonu ve tatmin etmeyen sonucundan kaynaklanır.

Christine filminde bozguncu yaratık başka bir form alır. Filme kendi ismini veren Gotik kadın kahraman, katil bir otomobil olan 1958 model Plymouth Fury marka bir otomobildir. Kendisi Yunan mitolojisindeki Cehennem Tanrıçalarını anımsatır. Filmin başı bize 1957’de Christine’nin montaj hattındaki yapım sürecinin sonuna geldiğini gösterir. Bu ise feminizmin toplum tarafından oluşma sürecini hatırlatan bir süreç olarak okunabilir. Kadın genital organlarına bakış ile yapılan taciz ve femme fatale karakterin erkek korkusu burada protesto halini alır. Otomobilin kaputunu açıp altını incelemeye çalışan kontrol memurunun elinin

üzerine birden kaputunu düşürmesiyle Christine tepkisini ortaya koyar. Adam büyük bir acı ile çığlık atar ve daha sonra biçilmiş elini sargılar içinde kucağında taşırken görürüz (Mulvey-Roberts 2004, 84-85).

Daha sonra 1978’de Christine, anti kahramanımsı Arnie (Keith Gordon) tarafından kız arkadaş ve otomobil ihtiyacını gidermek için satın alınır. Arnie bu ‘külüstür arabaya’âşık olur. Fetişizm ile yoğrulan Arnie otomobilini insanileştirerek kendisini bir kahramana dönüştürür, insanı ise insanlık formundan çıkararak normal bir süreçtir. Burada Halloween filmindeki Michael Myers’a ergen kızlardan birinin söylediği söz akla gelir ‘Arabası olan ve duygusuz erkeklerden nefret ediyorum’ Arnie’nin Christine ile olan fetişist ilişkisini açıklar bir söylemdir. Christine’i tamir ederek eski çekici haline getirdikten sonra bu montaj hattından çıkma femme fatale kırmızı boya ve gümüş kromaj kaplamayla süslenerek gençler arasındaki ilişkilerin tehlikelerine ve Amerika’nın otomobil sevdasına ironik bir yorum oluşturur. Christine erkek cinsel kahramanlığın sembolü olmaktan daha fazlasıdır, kendi başına ayrıca bir seks sembolüdür ve aşırı kıskanç bir kadın gibi rakibini boğmaya çalışır. Kırmızılı bir kadına dönüşerek, bedensiz, etten kemikten yoksun olarak kendi sunumunun baskın gerçekliğine bürünür (Mulvey-Roberts 2004, 85).

Sembolizm ve oedipal öncesi kargaşa eklemli olarak en endişe verici boyut Christine filminde kendisine yer bulur. Ernie Cunningham (Keith Gordon) ömrü ineklemekle geçen genç bir öğrencidir, hurda bir araba satın alır ve kolej için biriktirdiği para ile onu tamir eder ve adını Christine koyar. Koruyucu ve öfkeli, Christine Arnie’nin ilgisiz annesinin yerini alarak, onun hayatını cehenneme çeviren okulundaki zorbalara karşı korur. Bu aşk ve değişim hikayesinde Christine, Arnie’nin erkekliğini uyararak onun kendisini en tepede hissetmesini sağlar. Arnie daha önceden mümkün olmayan geleneksel maskülen bir yapıya bürünür, şimdiki kız arkadaşı ‘okulun en güzel kızıdır’ ve annesinin yerini almaya çalışan babasının karşısında durur. Fakat okuldaki ‘cool’ mertebesine yükselse bile en derin ve tatmin eden ilişkisi Christine ile. Yakında tüm erotik düşlerini otomobilin içinde gerçekleştirecektir. Arnie’nin Christine’e bağımlılığı kısmen onun geçmişte yaşadığı hayal kırıklıklarını gizler: gerçek hayatında ihtiyaçlarına cevap vermeyen fallik konumdaki annesi ile yer değiştirir ve onun vekili olur, Christine Arnie’yi korumak

için her defasında kendisini feda eder. Bu maskülen çare kalıbı bizi çağımızın en önemli eleştirel felsefe dayanaklarından biri olan Julia Kristeva'nın sefillik teorisine, - her zaman kayıp olan 'bir obje için yas' - Freud'un orijinal mutluluğun eşit görünümü (bebeğin annesi ile ilk tek oluş dönemi, bir olması) ve daha sonra bu mutluluğun kaybedilmesi anlayışına götürür (anneden mecburi ayrılık ve sonrasında fiziki olarak da anneyi kaybetmek) (Young 2004, 131-132).



Resim 4: "Christine" filminin setinde John Carpenter.

Kristeva, sefilliği anne vücudunun korkusu ve sevgisiyle iki misli inşa edilmiş karakterize eder. Freud'un çocuğun normal gelişim teorisine göre Oedipus Kompleks, çocuğun annesine karşı olan varsayılan baskıdır; çocuk gelecekte annesini artık erotik bir nesne olarak görmekten vazgeçer, babasına özenerek sosyal ve seksüel olarak annesinin yerini alabilecek başka birini aramaya başlar (Freud'dan aktaran Young 2004, 132). Oedipal çatışma öncesinden sonrasına uzanan başarılı olgunlaşma süreci, başlangıçtaki anne ile bir olma daha sonra onu reddederek fiziksel bir ayrılığa dönüşür. Diğer bir deyişle efektif maskülen egemenliğin esas psikolojik olarak anne katili olmakta yatar.

Christine filmindeki korku tamamen Arnie'nin psikolojik olarak anne katili olamayışı, yani başarıdan uzak eksik maskülen yapısına bağlıdır. Gerçek hayatta annesine karşı özgürlüğünü ilan etmiş ve kız arkadaşı üzerinde kendisini seksüel bir subje olarak yükseltmiş olsa bile kendisini artan bir şekilde Christine'e bağlı hisseder; aslında Christine bir hurdadan klasik bir koleksiyon otomobiline dönüştüğünde Arnie'nin kişiliği yok olur, feminen canavarlığın kollarında tüm kişiliği emilir. Zorbalara karşı Christine'nin uyguladığı şiddet aslında Arnie'nin şiddet fantezisi, fakat korku egemenlik terk edilince ortaya çıkar, Arnie'nin isteği Christine'nin, Christine'nin istediği Arnie'nin isteğidir (Young 2004, 132).

3.5. They Live (1988)

Dark Star filminden itibaren John Carpenter rahatsız edici ve yıkıcı film yapımcılığının sembol isimlerinden biri oldu. Dark Star'da otoriteye nefretini sundu, Halloween'de polis ve sağlık çalışanları Michael Myers'in terör estirisini durduramadılar, The Fog'daki kasabannın gelişimi, cüzzamlı katiller tarafından sağlanmıştı, Escape from New York'ta kahraman, bir suçlu, toplum ise faşisttir (Muir 2000, 39).

1988'de John Carpenter Alive Film'deki ikinci yapımı olan bilim-kurgu hicvi They Live'yi yaparak otoritenin suratına gayet sert bir yumruk attı. They Live, Reagan dönemi ve Yuppie hareketinin aslında 1980'lerin açgözlülük ve yaratık haline gelmiş insanlar tarafından işgal edildiğini savunur. Carpenter için bu hikaye, serbest piyasa kapitalist düzeni içindeki Reagan dönemindeki orta sınıf American halkına bir uyanış çağrısıdır:

“Amerika'da bulunduğumuz durumdan tiksiniyorum. Bu ülkede gerçekten beyin ölümünün gerçekleştiğini düşünüyorum. Gördüğümüz her şey bize bir şeyler satmaya çalışıyor. Bu bilinç bende akut bir hal aldı. MTV bile izleyemiyorum artık. Yapmak istedikleri tek şey bizim paramızı almak (Muir 2000, 39).”

Carpenter'ın kariyerindeki en ilginç filmlerden birisi *They Live*'dir. Muhafazakar olduğunu söyleyen bir yönetmenden, kimsenin pek cesaret

edemeyeceği sert bir sistem eleştrisi gelir. Film, aşağı yukarı eşit oranda, hem kapitalist tüketicici ahlakının bir eleştrisi hem de iyi hissettirmeye yönelik istismar soslu aksiyon filmi olmayı başarır.

10 yıldır işsiz olan John Nada, bir inşaatta çalışmak için Los Angeles'tadır. Şans eseri uzaylıların dünyayı ele geçirme planına şahit olur. TV, gazete ve basın yayın yoluyla halkı ipnotize eden ve gerçek görüntülerini gizleyen iğrenç istilacılar, özellikle para ve güç sahibi kimseleri kendilerine hedef seçmektedir. Gizlice örgütlenmiş direniş hareketine katılan Nada, direnişçilerin özel yapım güneş gözlükleri sayesinde kertenkelemsi uzaylıların gerçek yüzünü görebilmektedir.



Resim 5: “Satın al, otoriteyi sorgulama”, “They Live” filminden.

They Live'in senaryosunda yoksulluk, evsizlik, işsizlik, ırkçılık ve şiddeti buluruz. Tüm bunların sebebi ise zenginleri daha zengin, yoksulları daha yoksul yapan Reagan döneminin garip ekonomi politikaları ve televizyonun baskın şekilde kapitalizmin bir aracı haline gelerek topluma sürekli bir şeyler satın alması gerektiği yönündeki telkinleridir. MTV'nin saygınlığı ve onun hızlı kurgulanmış görselleri bir ürünü daha parlıtlı göstererek etkili bir şekilde satılmasına olanak sağlamıştır. Ekonomik gerçekler yüzünden insanlar daha fakirleşirken aptal kutusu haline gelmiş

televizyon tarafından daha fazlasını istemeleri yönünde güdülenmişlerdir. Buna uygun olarak They Live Reagan sonrası keyifsizliğin ve bunun sonucunda acı çeken Amerika'nın, küçülen orta sınıfın, çoğalan evsizlerin, artan ırkçılığın tasvirini yapar. Carpenter filmi Amerikan alt sınıfına ait bir sanat olan kısa grafiti çekimiyle açar. Sol taraftan duvardaki grafitiyi takip ederek kamerasını bir yalnız bir adama yöneltir. O John Nada'dır (Nada anlam olarak 'hiçbir şey' demektir) (Muir 2000, 149).



Resim 6: “They Live” filminden Nada karakteri elinde silahıyla Bankaya girer.

Yuppie önerisi-‘Önce ben, ikinci yine ben ve üçüncü yine ben’- They Live filminde sorgulanır. Şirketleşmiş Amerika ve serbest piyasayı ele geçiren uzaylılar insanları işsizler ve evsizler olarak böler ve onları sömürerek zenginleşmeye devam ederler. Justiceville aslında Los Angeles’in olmadığı bir yerdir: bir komün. Farklı etnik kökene ait olan çocuklar huzur içinde birlikte oynamaktadırlar, insanlar

birbirleri için yemek yaparlar ve sorumluluklarını paylaşırlar. Justiceville adından da belli olduğu gibi ‘herkesin kendi ismini bildiği’ özgürlüğün ve eşitliğin olduğu bir yerdir. Bencillik ve açgözlülüğün sardığı dünyada bir ütopya, bir nezaket cennetidir. Çok kısa ömürlü olacak tipik Carpenter bir biçimi. Justiceville ve onun tüm sundukları yaratıklar için bir tehdittir (topluluğu değil sadece kendini düşünenler gelişebilir) ve acımasızca yıkılacaklardır. Justice(ville) Carpenter’ın 1980’ler bakış açısına göre acımasızca yok edilir. Elitlere göre fark etmez, yuppie’ler ya da uzaylılar olsalar da, Justiceville onlar için BMW’lerini park edecekleri güzel bir alandır, kaybedenlerin ‘pislik içinde’ yaşadıkları bir yer değil. They Live hemen melankolik bir tuh hali inşa eder, izleyicisine Justiceville’deki ‘gerçek bir topluluğu’ tanıtır. Amerikan kültüründe televizyonun ne kadar yaygın olduğunu görürüz. Bu filmde her yerde televizyon vardır, bir ütopya olan Justiceville’de bile. Carpenter, Amerika’da televizyon sayesinde insanların nasıl yavan şekilde tüketime sürüklendiğini gösterir (Muir 2000, 149).

Televizyonun en etkin kullanımı; Carpenter bir noktada kel bir kartalın zarif bir biçimde Amerika Birleşik Devletleri’nin üzerinde uçtuğu bir televizyon programı gösterir bize, özgürlüğün, fırsatçılığın ve vatanseverliğin simgesi. Daha sonra bu acımasız gerçeğin kendisi ile büyük bir zıtlık oluşturur. Justiceville üzerinde siyah helikopterler akbabalar gibi uçmaktadırlar. Zulüm fırsatçılıkla yer değiştirmiştir. Kartalların yerini helikopterler almıştır.



Resim 7: “Onlar yaşıyor biz ise uyuyoruz”, “They Live” filminden.

Filmin çoğunda kapitalizm suçlanır. İyi bir adam, Detroit’teki eşini ve çocuklarını altı aydır göremeyen Frank, yeni bir Altın Kural bildirir bize: ‘Altını olan kuralları koyar.’ Az ve öz bir şekilde kapitalizmin gerekli kanunlarını da ortaya koyar: ‘Öne geçmek için elinden ne geliyorsa yap, fakat seni saf dışı bırakmak için elimden geleni yapacağım.’ Böyle çok bir rakibin olduğu bir dünyada nasıl kim başarılı olabilir ki? Ya arkadaşlarınıza yardım etmek? Serbest piyasa, özendiricilik ve yarışmanın bu kadar yoğun olduğu bir dünyanın neresine uyabilir bu? Başka bir fabrika kapanır ve işçiler işten çıkarılırsa neler olur? Frank eline bir çekiç alarak yönetici sınıfın arabalarının parçalanmasını düşler. İnsafsız kapitalizme karşı bir tepki olarak doğan bu şiddet düşüncesi, devrimsel bir şekilde Carpenter’ın çılgılığıdır. Diğer taraftansa, nasılsa, Carpenter’ın inançları Nada’nın cevabında ortaya çıkar:

‘Amerika’ya inanıyorum. Kurallara uyuyorum. Bu günlerde birçok kişi zor zaman geçiriyor.’

Daha tarafsız bir bakış açısı ile nasılsa, filmin doruk noktasında işler tersine dönmeye başlar. Carpenter, inanılacak bir Amerika’nın kalmadığını belirtir, sadece devlet eliyle yönetilen açgözlülük ve üst sınıf yaratık sınıfı (muhtemelen yuppie’ler,

Cumhuriyetçiler ya da Japonlar bile) fakirlerin emeğini sömürmektedir. Carpenter gibi Nada da umutsuz bir şekilde ülkesine inanmaktadır, fakat ilk başta parlayan Amerikan aile değerleri anlamsız bir şekilde slogan haline gelmiş ya da politikacıların (They Live'deki yaratıklar) ağzına pelesenk olmuştur, daha fazla zengin olmak ve daha fazla Pazar açarak servetlerine servet katmak isterler.

Nada Reagan dönemi refah rüyasından uyandığında ve tüm gerçeklerle karşılaştığında isyan eder. Hükümet karşıtı bir radikal olur ve kurumu yok etmeye kararlı duruma gelir. Nada yaratıklar nezdinde belki hiçbir şeydir, fakat bir açıdan vatanseverdir çünkü tüm o 'Alien' mesajlarına karşı isyan etmiştir. Boyun eğmeyecektir, artık tüketmeyecektir; kendi toplumunun sonu gelirken asla uykuda olmayacaktır. Otoriteyi sorgulayacaktır, Carpenter'ın favori bakış açısı ve Nada filmin sonunda ölse bile son hareketi olarak bir polise orta parmağını gösterir. Nada mükemmel bir Carpenter başkarakteridir. Haklarından mahrum bırakılmıştır ve çok kızgındır ve iyi şeyler için savaşmaktadır. Ölürlen de yaratıkları tüm dünyaya ifşa ederek savaşı kazanır (Muir 2000, 150).

They Live filminin konusunu kafa karıştırıcı dominant bir ideoloji olarak görmek gerekir. Hikayede uzaylı yaratıklar insan ırkının içine sızarak, Frankfurt okulu teorisyenlerinin 'sahte bilinçlilik' dediği biçimde medyayı kontrol ederler, televizyon yayınlarını şifreleyerek toplum üzerinde yapay bir uyku durumuna sebep olurlar. Medyanın bizi yapay mutluluğa sürükleyen, uyaran ve tüketime zorlayan alt-metinlerini fark etmek için insanların özel güneş gözlükleri takması gereklidir. Film, Althusser yaklaşımı olan 'Devletin İdeolojik Aygıtları' bakış açısıyla toplu bir medya eleştirisi sunar (Yaşıyorlar mı?- Biz uyuyor muyuz? Althusser 1971) ve uzaylı yaratıklar, biz onların akıllı kapitalistler olduklarını anlayıncaya kadar sadece 'canavar' olarak görülür. İnsan işbirlikçileri bulunmaktadır ve serbest girişimciler olarak dünyayı 'hasat edilecek bir yer' olarak görürler ve bizler, onlar için bir üçüncü dünya ülkesiyiz. Uzaylı yaratıklar gözümüzün önünden geçer, kadın ya da erkek herhangi bir bireyin eşi olabilirler içimizde yaşarlar, Amerikan kapitalizmi şeklinde vücut bularak (Grant 2004, 16).

Carpenter'ın en belirgin politik görüşünü ifade ettiği ve yüzeyin altında bir hayli karmaşık bir yapısı bulunan tek filmi They Live'dir. Bu film Reagan döneminin

sonuna doğru çekilmiş ve Carpenter'ın radikal politik inançları için bir araç olmuştur. Modern Amerika'nın çalgınca tüketen, para ve medya ile manipüle edilen toplumu için saldırgan bir filmidir. Hikaye, toplumun tüketmesiyle birlikte zenginleşen uzaylılar ve iş birlikçilerinin bulunduğu bir ortamda git gide fakirleşen ve medya yoluyla pasifize edilmiş bir Amerika resmetmektedir. Film gerçekten bazı radikal anları içermektedir (Woods 2004, 30).

3.6. Howard Hawks ve John Carpenter

Eşit derecede önemli bir diğer şey ise Carpenter'ın filmleri Hawks'ın filmlerine göre daha keskin bir politik bakış açısına sahiptir. Hawks karakterleri, kısa bir süreliğine varoluşsal bir uçurumun kenarına sürüklenebilirler fakat baskın olan ideoloji her zaman için sınırların aşılmasızdır. Hawks'ın Kovboyları, Red River filmindeki hayvan güdücüsü gibi kanundan kopuk olabilirler fakat en sonunda film girişimci kapitalizmi onaylar. Carpenter'ın filmlerinde ise karakterler sosyal ve kanuni yapılara uzak olmasalar da, asıl yozlaşmanın sebebi olarak bu değerler gösterilir. Escape from L.A. (1996) filminde Amerika Birleşik Devletleri başkanı aşırı sağ uç olarak gösterilir. Kendisini toplumun istemediği şeyleri yok etmek için motive etmiştir. Hayat kadınları, ateistler, kaçaklar... Motto ise ' Çöpleri temizliyoruz 'dur. The Thing from Another World filminde ise Hawks, savaş sonrası Amerikan ordusuyla eğlenir fakat grup üyeleri birlikte çalışıp havuç yemeğini yapmaya zorlandıklarında, bu sorunu klasik Amerikan usulü hallederler. Buna karşın Carpenter'ın versiyonunda erkekler birbirleriyle karşı karşıya geldiklerinde film sonunda şöyle bir mesaj verilmez: 'Gökyüzünü izlemeye devam edin '- bu kendini, "diğer" yaratığa karşı savunmak olacaktır. Fakat silahlı ve biri beyaz diğeri siyahi olan silahlı iki adamın, MacReady (Kurt Russell) ve Childs (Keith David) görünümüleri karla kaplı geniş ekranda birbirlerini tehdit ederce sinedir. Bu çok yüklü bir görseldir. Hikâyedeki çıkmaz yaratığı öldürmek midir? Ya da bu iki adam birbirine karşı bir yaratık rolünü mü üstlenmişlerdir? Sonuç olarak Amerika karşıtı Hawks filmlerindeki dindirici ırk ilişkileri burada tam tersine tahrik edici bir unsur kazanır, Carpenter'ın filmindeki kapanış ise türe özgü tatmin edicilikten daha uzaktır. Burada Carpenter'ın bakış açısı Hawks'a göre daha umutsuzdur. Çünkü

onun dünyasında tehlike büyüdüğünde ve sosyal düzen sarsıldığında erkekler genelde Thomas Hobbes'vari ilkel şiddete doğru çekilirler (Grant 2004, 14-16).



Resim 8: “Rio Bravo” filminin çekimlerinde Howard Hawks ve aktris Angie Dickonson. Howard Hawks filmleriyle her zaman John Capenter’i etkilemiştir.

DEĞERLENDİRME

Anti kahraman karakter sinema tarihinde birçok defa yer almıştır. Şu ana kadar film dünyasında öne çıkan bir stereotip modeli olarak farklı şekillerde kullanılmıştır. Peki artık klişileşmiş diyebileceğimiz bu karakterlerin Carpenter sinemasında özgün bir şekilde durmasının sebepleri nelerdir?

Herşeyden önce Carpenter karakterlerinin geçmişleri bilmediğimiz bir şekilde hayli suç yüklüdür. Klasik anti kahraman için de bu geçerlidir fakat, çoğu zaman geçmişlerinde başlarına gelen kötü bir olay, aile faciası, intikam güdüsü gibi farklı motivasyonlar ile değişim geçirip bu hale gelirler. Bu çoğu zaman izleyene ifşa edilir. Belli bir amaçları vardır. Yer aldıkları her türlü aksiyon, öyle ya da böyle o belli amaca hizmet eder. Bu çalışmada da Carpenter'ın anti kahraman baş karakterlerini ayrıştıran yönler ortaya konarak Carpenter sinemasını nasıl şekillendirdiği ve onun sinemasını ayrıştıran yönleri ortaya çıkarmaya çalıştım. Sonuçta ortaya çıkan şey, protagonist karakter anti-kahraman olduğunda filmin anlatım biçiminin ister istemez protest bir yapıya büründüğü oldu. John Carpenter'ın filmlerinde politik duruşunu ifade edebileceği en iyi sunumun anti-kahraman baş karakter ve onun merkezinde yer aldığı bir hikaye olduğunu gördüm. Ana akım sinemaya yakın bir yönetmenin de hem ticari bir başarı yakalayabileceğini hem de muhalif bir duruşu olduğunun kanıtı gibi Carpenter filmleri. Özellikle genç sinemacılar, sinemaya ilgi duyanlar için Carpenter sineması çok farklı bakış açıları sunmaktadır. Türk sinemasında anti-kahraman karakter profiline neredeyse hiç yer almadığı da düşünülürse bu söylem daha da bir anlam kazanıyor.

Sonuç olarak John Carpenter sinemasının anti kahramanlar üzerinden irdelenmesi, sinemasını-sinema üslubunu anlamak için kaçınılmaz bir gereksinimdir. Sinema tarihinde kendisine önemli bir yer edinmiş olan bu yönetmenin sinemasını anlamak istiyorsak, bu yaklaşım sayesinde onun filmlerini daha iyi çözümleyerek, film dünyasındaki karakterlere daha geniş bir açıdan ve layıkıyla bakabilmemizi sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Conrich, I., Woods, D. (Ed.), (2004), **The Cinema of JOHN CARPENTER the technique of terror**, Grant, B. K., “*Disorder in The Universe: John Carpenter and the Question of Genre*”, Wallflower Press, Londra, 2004, ss. 10-20.

Conrich, I., Woods, D. (Ed.), (2004), **The Cinema of JOHN CARPENTER the technique of terror**, Mulvey-Roberts, M. “*A Spook Ride on Film: Carpenter and the Gothic*”, Wallflower Press, Londra, 2004, ss. 78-90.

Conrich, I., Woods, D. (Ed.), (2004), **The Cinema of JOHN CARPENTER the technique of terror**, Shail, R. “*Masculinity, Kurt Russell and the Escape Films*”, Wallflower Press, Londra, 2004, ss. 107-116.

Conrich, I., Woods, D. (Ed.), (2004), **The Cinema of JOHN CARPENTER the technique of terror**, Smith, S. “*A Siege Mentality? Form and Ideology in Carpenter’s Early Siege Films*”, Wallflower Press, Londra, 2004, ss. 35-48.

Conrich, I., Woods, D. (Ed.), (2004), **The Cinema of JOHN CARPENTER the technique of terror**, Woods, D. “*Us and Them: Authority and Identity in Carpenter’s films*”, Wallflower Press, Londra, 2004, ss. 21-34.

Conrich, I., Woods, D. (Ed.), (2004), **The Cinema of JOHN CARPENTER the technique of terror**, Young, S. “*Restorative and Destructive: Carpenter and Maternal Authority*”, Wallflower Press, Londra, 2004, ss. 128-139.

Odelle, C., Le Blanc, M., **John Carpenter**, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2013.

Muir, J. K., **The Films of John Carpenter**, McFarland Company, North Carolina, 2000.

Smith, D. G., **Common Traits of an Antihero**, 01.11.2011,
<http://www.davidglensmith.com/wcjc/1302/slides/slides07-Antiheros.pdf>, Erişim
Tarihi: 27.06.2015

Filmler

Carpenter, J. (Yönetmen). (1976). Assault On Precinct 13 [Film]. London:
Optimum Home Releasing.

Carpenter, J. (Yönetmen). (1978). Halloween [Film]. California: Anchor Bay
Entertainment.

Carpenter, J. (Yönetmen). (1981). Escape From New York [Film]. California:
MGM (Video & DVD).

Carpenter, J. (Yönetmen). (1983). Christine [Film]. California: Sony Pictures
Home Entertainment

Carpenter, J. (Yönetmen). (1988). They Live [Film]. California: Shout!
Factory

ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında Sivas'ta doğdum. İlk, orta ve lise eğitimimi yine Sivas'ta tamamladım. 2007 yılında Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv bölümünden mezun oldum. Aynı yıl Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv bölümünde yüksek lisans eğitimine başladım. 2010 yılında başarıyla tamamladıktan sonra Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv bölümünde Sanatta Yeterlik eğitimine başladım.

Ozan ÖZPAY