Colin Odelle
Michelle Le Blanc

KALKEDON

John Carpenter



JOHN CARPENTER

Colin Odelle ve Michelle Le Blanc

JOHN CARPENTER

Colin Odelle ve Michelle Le Blanc

Kalkedon Yayıncılık: 255
Sinema Kitaplığı: 27
Orijinal Adı: *John Carpenter*

Bali Paşa Caddesi, No 155A, Fatih-İstanbul
Telefon ve Fax: 0212 512 43 56 - Sertifika No: 13931
Web: www.kalkedonyayinlari.com.tr
e-mail: kalkedonyayinlari@gmail.com

Yayına Hazırlayan: Hakan Tanıttıran
Kapak Tasarım: Şahan Yatarkalkmaz
Düzelti: Onur Gayretli

Bu kitap Ceylan Matbaası'nda (Ahmet Uçar) basılmıştır
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi 83/ 317-318-319
Zeytinburnu - İstanbul - Sertifika No: 23352
Tel: 0212 613 10 79 Fax: 0212 613 10 79

isbn: 978-605-4511-88-4

İngilizce İlk Baskı: Kamera Books - 2011
Türkçe İlk Baskı: Kalkedon Yayınları - 2013
Copyright© Kalkedon Yayınları 2013

JOHN CARPENTER

Colin Odelle ve Michelle Le Blanc

Türkçesi
Deniz Ulusoy

KALKEDON

TEŞEKKÜRLER

Verdikleri destek için: Paul ve Lizbeth, Gavin ve Hanako, John ve Elli ve Andy B.'ye teşekkür ederiz. Marika'ya selamlar. Christine ve Tony Le Blanc, Truus Odell ve Marc Le Blanc ve Vicky Champo'ya kocaman sevgiler.

Ayrıca Hannah Patterson, Ion Mills ve Anne Hudson'a da teşekkürlerimizi sunarız.

Joan and John (G&G) için, sevgiyle, muhtemelen bu filmlerin hiçbirini görmemiş olmalarına rağmen

İÇİNDEKİLER

Amerikalı Bir Auteur John Carpenter	11
Dikkat, Gelen Mesaj	29
Dehşetin Gölgesi	36
Hollywood'un Çağrısı	64
Öze Dönüş	86
"Altına Sahip Olan Kuralları Koyar"	96
Diğer Projeler	142
Her şey ne kadar değişirse, bir o kadar aynı kalır: Miras	156
Kaynakça	165

AMERİKALI BİR AUTEUR JOHN CARPENTER

John Carpenter, Hollywood'un en istikrarlı hikaye anlatıcılarından biridir. Kendine has güçlü imgelemiyle, bağımsız bir sinema sanatçısı olmanın yanı sıra yetenekli bir yazar ve bestecidir ve sadece adı bile insanları sinemaya çekmeye yeter. Sonuç olarak, ününü diğerlerini gölgede bırakan tek bir yeteneğine borçludur; bir hikâye anlatabilmesi ve bunu da iyi yapması. *Gölge*'de titreriz, Yıldız Adam'ın eve dönmesini isteriz, *Şey*'deki groteskliklere şaşırarak bakarız, Elvis'le birlikte şarkı söyleriz, *Snake*'le birlikte yüzümüzü ekşitiriz ya da *Nada*'yla birlikte sakızımız biter. 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 bir çoğu, çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında, neredeyse hiç eskimemiştir; *Assault on Precinct 13*, örneğin, ilk gösterildiği günkü

kadar taze durmaktadır; içerdiği şiddet hâlâ şok edicidir, müziği hâlâ etkileyici ve hem diyalogları hem de konuşma tarzları en iyi kalitedir ve hepsi de ortalama bir Hollywood filminin yiyecek-içecek hizmetlerini bile karşılamayacak 100.000 dolarlık bütçesi olan bir filmdedir. 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.

"Fransa'da, bir 'auteur'üm.
İngiltere'de, bir korku filmi yönetmeniyim.
Almanya'da bir sinemacıyım.
Amerika'da bir serseriyim."

John Carpenter, SFX, Kasım 1996

"Auteur politikaları"nın temeli, biraz da tesadüfen, 1950'lerde *Cahiers du Cinema* dergisinde atılmış ve -başkalarının yanı sıra- Andrew Sarris tarafından genişletilmiştir. Günümüzde bu terim, ya naif bulunarak alaya alınır ya da uyduğunu düşündükleri her yönetmene bu etiketi yapıştıran eleştirmenler tarafından bolca kullanılır. Cahiers'in terimleriyle, "auteur"ler (yaratıcı yönetmenler), çalıştıkları formülaik tür (genre) malzemesinin ötesine geçen "auteur"lük damgasına sahip yönetmenlerdir. Bir açıdan Peter Greenaway ve David Lynch gibi yönetmenler, gerçek "auteur"ler değildirler, çünkü malzemeleri "sanattır"; bu yönetmenler, "popcorn" filmler yapmazlar, malzemede ve onun yorumlanmasında kişisel bir bakış açısı izlerler. Carpenter yönetmenliğin yanı sıra senaryo da yazmakla birlikte, işlerinin büyük kısmı genellikle bilimkurgu, aksiyon ve korku türleri gibi piyasanın geleneksel olarak "entelektüel olmayan" köşeleri üzerinde yükselir. Düşük bütçeli filmlerde çalışmış olması, büyük ihtimalle ona Amerika'da neden bir

"serseri" gibi davranıldığım açıklar, fakat ona bir film üzerinde tam bir kontrol verildiğinde (bu, neden büyük bütçeli filmleri yönetmenin daha zor olduğunu açıklar; stüdyolar, büyük miktardaki paralarıyla yaratıcı kontrole izin vermek konusundaki gerginlikleriyle ünlüdür), çıkan sonuçların onları yaratmak için mücadele etmeye değdiğini tutarlı bir şekilde göstermiştir. İşlerinin büyük filmlerin yüksek başarı oranını yakalaması, bir sanatçı olarak bu dürüstlüğünden kaynaklanır.

> "Bir 'auteur'ün filminin anlamı, sonradan oluşturulur; bir metteur en scene'in (sahneye koyan) filmlerinin anlamı ise -stil ya da ifadeyle ilgili olandan ziyade semantik- öncesinde mevcuttur."
>
> Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*

Filmlerini izlemenin kümülatif etkisiyle, Carpenter'ın bir "auteur" olarak konumu apaçık ortaya çıkar. Bu filmler, yazdığı ya da yönetmesi için ona verilen senaryoların sonucu olarak değil, yapımları üzerindeki kontrolünden dolayı ayırt edilecek biçimde *ona* aittir. Bu durumu açıklamak için, yazdığı ama yönetmediği filmlere bakmak gerekir; bunlardan herhangi biri, Carpenter tarafından, bir John Carpenter filmine dönüştürülebilirdi. *Gözler*, *Black Moon Rising* ve *The Philadelphia Experiment* gibi filmlerin hepsinin makul bir bütçeleri, tanınmış oyuncuları, geniş bir dağıtımı vardır ve Carpenter tarafından yazılmış senaryolara dayanırlar. Ancak bir tanesi bile, onun yönetmenliğinin damgasını taşımaz. Eğlenceli ama tek izlemelik olan bu filmler, *metteur en scene* (sahneye koyan) niteliğine sahip yönetmenlerin çalışmasıdır, anlamları (genellikle yeniden yazılan) senaryolarda *a priori* olarak bulunur. Carpenter'ın yeteneği hikaye anlatımında, anlatıma konu olan malzemenin muhakkak kendisinde değil, ama malzemeyi yorumlamasındaki dramatik biçiminde yatmaktadır. *Assault*

on Precint 13'ten bu yana hemen hemen her filminde, filmin başlığı "John Carpenter yönetmenliğinde" etiketiyle öncelenir ve bu haklı olarak böyledir, çünkü yönetmenin pozisyonunu birincil sinematik yaratıcı olarak gördüğünden dolayı, bu saygınlık için mücadele eder, hatta bazen düşük bütçelerle bedelini öder. Bu durum, neden Amerika'da o kadar saygı duyulan bir yönetmen olmadığını yeniden gösterir:

> "Amerikalı birçok film eleştirmeni geleceğin sinemacılığından ziyade edebiyat ya da gazeteciliğe yöneldiğinden dolayı, Amerikan film eleştirisinin büyük bölümü, ekrandan çok senaryoya yöneliktir."
>
> Andrew Sarris, *Notes on the auteur theory*, 1962

John Carpenter filmlerinde, ekran şüphesiz ki birincil önemdedir.

Tanrılarla Devlerin Savaşı, Profesyonellik ve Diğer Temalar

O halde, "auteur"lük sorunu, tür (genre) filmleri, yani bir sanat olarak incelenmeye "daha az hak eden" türleri, mesela Western ve müzikaller, ya da Tanrı korusun, korku ve bilimkurgu üzerine çalışanlara göndermede bulunmaktadır. Carpenter, tamamen bu pazarda çalışır, ama onun filmlerini ilginç kılan, çoğu kez tek bir türe dışsal olan öğeleri melez bir tür yaratmak için birbiriyle karıştırmasıdır. Birçok açıdan, kendi eşsiz stilinde, birkaç aynı filmi tekrar eder, fakat malzemeye radikal olarak farklı açılardan yaklaşır ve onu taze tutmayı başarır. Böylece, *New York'tan Kaçış* (bilimkurgu/aksiyon/yol filmi), *Yıldız Adam*'dan (bilimkurgu/romantik/yol filmi) ya da *Dark Star*'dan (bilimkurgu/komedi) tamamen farklıdır. Aynı şekilde, *Şey* (bilimkurgu/korku/kuşatma), *Ghosts of Mars* (bilimkurgu/korku/kuşatma) ve *Assault on Precinct 13*

(çağdaş Western/kuşatma), *Vampirler* (çağdaş western/doğaüstü korku), *Biri Beni Gözlüyor* (gerilim/korku), *Yabancı* ve *Koğuş* (gerilim/doğaüstü korku) vardır. Carpenter'm hemen hemen bütün ürünleri, isimlerinin nitelediği türden çok daha başka görünürler. *Küçük Çin'de Büyük Bela*, harikulade bir canlılık ve büyük bir etkiyle her türü birbirine geçirmiş gibi görünür. Bu, filmlerinin iş yapmasının nedenidir; bir seyirci olarak, anlaması kolay kodları içerdiği için eğlenebilirsiniz, ama bu kodlar tamamen daha ilginç, beklenmedik ve tatmin edici bir şey üretmek için manipüle edilmiş ve karıştırılmıştır.

Carpenter'ın tema ve motiflerinin doğasından dolayı, aşağıdaki paragraflar -ve film yorumları- "spoiler" içermektedir.

Carpenter kahramanları, genellikle en sevdiği film yönetmeni Howard Hawks tarafından karakterize edilen tiptedir. Karakterlerinde kusurlar vardır, hatta bir çoğu anti-kahramandır, ama hepsi de Hawks stili bir profesyonellik gösterirler- evrensel olarak kurtarıcı bir çözüm yoktur ve zorunlu olarak, başkalarına da güvenemezler. İyi yapılan iş karşılığını kişisel bir düzeyde görür ve yüksek sesle söylenmesine gerek yoktur, çünkü bunu yapmak yüzeysel olur. *New York'tan Kaçış*'ta, Snake Plissken, Başkan'ı akıl almaz tehlikelerden kurtarır, ama aslında kimsenin umurunda değildir. *Assault on Precinct 13*'da, Teğmen Bishop'ın rahatlatıcı ama boş sözleri -"İyi işti", uzlaşmaz cevaplarla karşılanır- "Eğer gerçekten iyi olsaydım, o şimdi hayatta olurdu". Bu replik, Cary Grant'in *Only Angels Have Wings* (1939) filmindeki, ölü dostu Joe'nun mezar taşında yazan sözlerini hatırlatır: "Yalnızca yeterince iyi değildi".

Nadiren de olsa Carpenter, izleyicinin kahramanlığın doğası ve bireyin etkinliği hakkındaki peşin hükümlerini, erkek maçoluğu hakkındaki yaygın ideallerini yapısöküme uğratmak amacıyla çarpıtır. Jack Burton (*Küçük Çin'de Büyük Bela*), bu tür bir parodidir ve daha az ölçüde, Nada (*Yaşıyorlar*) bir diğeridir. Spektrumun diğer tarafında ise, Jack Crow (*Vampir-*

ler) şeklindeki testosterona bulanmış erkek kahraman vardır; bu onu iğrenç biri yapsa da, amaçlarını gerçekleştirmek için etrafa maço tavırlar sergilemekten rahatsızlık duymaz. Carpenter filmlerinde, kadınlar genellikle erkeklerle eşit konumdadırlar- Laurie Strode (*Yabancı*), Stevie Wayne (*Sis*), Leigh Michaels (*Biri Beni Gözlüyor*), Leigh (*Assault on Prencint 13*), Melanie Ballard (*Ghosts of Mars*) ve Kristen (*Koğuş*), hepsi de gözü pek ve doğrucu karakterlerdir; hepsi de herhangi bir erkek kadar cesur, zeki ve yeteneklidirler. Hatta Leigh Michaels diyaloglarında, *His Girl Friday* (1940) filmindeki Rosalind Russell'ı hatırlatır biçimde, nüktedan ve hazır cevaptır.

Carpenter, kahramanlarına hiç huzur vermez. Ana karakterlerin durumları genellikle sert ve ekstremdir. Tabii ki, her filmde, bir amaç ya da düşman ileri sürmek gereklidir, yoksa çok fazla eğlence değeri olmaz, ama Carpenter neredeyse imkansız görünen durumlar kurgular. *Vampirler*'de, Jack Crow'un peşinde olduğu herhangi bir yaşlı usta vampir değildir, Crow her şeyi başlatan vampirin peşindedir. *Şey*'in, *Karanlıklar Prensi*'nin ve *Çılgınlığın Ötesinde*'nin doğaüstü varlıkları, uzaylı olsalar bile, insan kavrayışının ötesinde güçleri olan kadim varlıklardır. Michael Myers, *Yabancı*'nın başındaki küçük çocuk, doğal olmayan özellikler edinir ve görünüşe göre acıya karşı vurdumduymazdır. Paranormal olmayan durumlar bile, *Assault on the Prencinct 13*'te bir haydut ordusuna karşı üç kişinin durumunda olduğu gibi, başa çıkılamaz görünmektir. Çoğu kez kahraman, kalabalığa karşı birey ya da otoriteye karşı bireydir; bazen de her ikisidir. Yetkili otorite figürlerine ve kurumlarına bir güvensizlik damarı vardır, özellikle de korumaları gereken halka ihanet ettiklerinde. Bu, en açık haliyle Snake Plissken filmlerinde karşımıza çıkar, ama aynı zamanda ahlak kurallarını temsil ettiği varsayılan bazı kuruluşların tutumlarında da görülebilir. *Vampirler*'de Katolik Kilisesi eleştirilir; *Karanlıklar Prensi*'nde Hıristiyan inancının

temeli Vatikan eliti tarafından gizlenmektedir; *Sis*'de dıştan bakıldığında saygın olan bir topluluğun köklerinde kanlı paranın olduğu gösterilir. Koğuş'ta Kristen, bir akıl hastanesinin çalışanları tarafından belirlenen rutinlerden kaçmaya çabalar. Kurumlar da eleştiriden payını alır; Michael Myers'ın serbest bırakılmasına yol açan beceriksizlikte, *New York'tan Kaçış*'taki Başkan gibi liderlerin fanatik bencilliğinde ve *Yaşıyorlar* ve *Lanetliler Kasabası*'daki iş birlikçi hükümet komplolarında gösterildiği gibi.

Muhtemelen Carpenter'in Hollywood'a göre marjinal kalmasının nedenlerinden biri, eğlenceli tempo ve esprili diyaloglara rağmen, filmlerin çoğunun sonunun karamsar bir tonda bitmesidir. Kahramanlar kazandığında bile, zaferleri büyük kayıplarla elde edilmiş, buruk zaferlerdir; ana karakterler kazandıklarından çok daha fazlasını kaybederler. Yabancı'nın sonunda katil hâlâ serbesttir; *Dark Star* (bir komedi!) karakterlerin ölümüyle sonlanır. Her iki Snake Plissken filmi de, soyunun tükenmesiyle olmasa da, en azından büyük sıkıntılarla karşı karşıya gelen insanlık durumuyla sona erer ve *Şey*'in müphem sonunda, geride kalanlar kaderlerinden emin değildirler. *Yaşıyorlar*'da Nada'nın uzaylılar karşısındaki zaferi misilleme ihtimalini dışlamaz, fakat Nada, bunu anlamak için fazla ölüdür. *Çılgınlığın Ötesinde*, bütün dünyayı çıldırmış olarak tasvir eder. *Memoirs of an Invisible Man*'ın "esas oğlanı ve kızı" bile Chevy Chase'in vaziyetine bir çare bulamazlar. Bütün bu kötümserlik, seyircinin sinemadan çıkarken iyi hissetmesi beklenen Hollywood'da aforoz edilmiştir fakat paradoksal olarak filmler, onları izlediğiniz esnada asla karamsar hissettirmezler. Bitişlerin nadiren ümit verici olması, seyircinin karakterlere inanmasını sağlar. Karakterler çok daha gerçek olurlar, çünkü zorluklar filmin sonunda sihirli bir şekilde yok olmaz ve kahramanlar yara izlerini taşımaya devam ederler.

Akıllı Ticari Amerikalı Sinemacılar? Onların Öldüğünü Duymuştum...

"Bazı yönetmenler, çalışmalarında izlerini bırakır, bazıları bırakmaz. Bazıları iyi hikâye anlatıcılarıdır, bazıları değil."

Howard Hawks

"İzleyicilerden biri olarak, ekrandaki karakterlerle ve onların başına gelenlerle özdeşleşmeliyim."

John Carpenter, *Horror Cafe* (1990)

Carpenter, çekimlerinin çoğunun hikâye anlatmak amacını taşıdığı, büyük ölçüde "şeffaf" sinema tutkunudur. Bu, herhangi bir şeyi filme çekmek için en bariz yolken, şüphesiz modern sinemada, özellikle de aksiyon türünde nadir olan bir şeydir. Carpenter'ın ünü, izleyiciyle karakterleri arasındaki duygusal bağdan kaynaklanır. Hawks birçok kere, bir yönetmen olarak başlıca kaygısının bir hikaye anlatmak olduğunu söylemişti ve çoğunlukla, Carpenter da aynı kaygıyı güder. Bu, Carpenter'ın Hawks'un tekniğini izlediği anlamına gelmez, daha ziyade, bu etosu benimser, ama gerektiğinde bu ideallerden sapar. Örneğin, *Çılgınlığın Ötesinde*, izleyicinin yönünü şaşırtmak için tasarlanmış parçalı bir yapıya sahiptir. Baş döndürücü pirotekniğe ve "bana bakın" tarzı kamera çalışmasına yönelik güncel trendin onun eserlerinde çok az yeri vardır, çünkü bunlar en nihayetinde masala gölge düşürür. Kamera kullanımı kesinlikle sıkıcı değildir, sadece dikkatleri kendine çekmez. Birçok açıdan Carpenter, klasik Hollywood tekniklerine modern teknolojiyi ve yeniliği taşımıştır. *Yabancı*'nın açılış sahnesini ele alalım, teknik bir yetenek gösterisi ve gösterişli bir şekilde stilistik bir araç olan Panaglide'in

uzun metrajlı bir filmde ilk önemli kullanımlarından biridir. Teknik maharet bir yana, çekim aynı zamanda katilin kimliğini (ve en önemlisi yaşını) gizler, izleyiciyi cinayetin ortağı gibi izleme sürecine dâhil eder (*Kadın Katil*'de [1960] olduğu gibi), ancak bize Michael, kız kardeşi, güdüleri ve psikozundan kısaca bahseder. *Şey*'de, teknik gelişmelerin bir çoğu, özel efekt alanındadır. Süratli montaj ve gölge oyununa bel bağlamak yerine, şok edici ve grotesk olaylar gözlerimizin önünde serildiği sırada, kamera bunlara karşı çoğu zaman umursamazdır. Efekt sekanslarının önünü açan sahnelerde Carpenter, daha standart bir hikâye anlatma şekli kullanır. Vahşeti göstermek için kameranın cesur kullanımı, seyircileri en az karakterler kadar şaşkınlığa düşürür, bu da izleyiciye karakterlerin durumuyla empati kurma imkanı verir.

Carpenter genelde filmlerini mümkün olduğunca ekonomik çeker ve 180° kuralı gibi klasik Hollywood pratiklerini reddetmez. Gerçekten de işlerinin büyük bir kısmı, izleyicinin tam angajmanını sağlayan ama aynı zamanda ona zamanı işleme olanağı sunan çekim/ters çekim, track-in-cuts ve diğer şeffaf cihazlara dayanır. İzleyiciyi manipüle etmenin anahtarı, onların bunu yaptığınız bilmelerine izin vermemektedir. Teknikteki ustalık, takibin akıcılığı (bir Carpenter takibi, özellikle *New York'tan Kaçış*'ta seyre dalınacak bir mucizedir) ve kompozisyonun zarafetine rağmen, bir Sam Raimi, Stanley Donen ya da Dario Argento filminde olduğu gibi kamera kullanımının nefesleri kesmesi nadiren gerçekleşir, nitekim amacı bu değildir. Carpenter çalışmalarının göz ardı etmesi imkansız bir yönü vardır; anamorfik Panavision sevgisi. Kariyerinin başından beri, ek masrafa ve teknik zorluklara rağmen, format üzerinde ısrarcıdır: Geniş ekran filmler, odaklama, alan derinliği ve kenarlardan "kaybetme" eğilimi söz konusu olduğunda, tolerans göstermez. Geniş ekranda film yapmanın lojistik zorlukları ne olursa olsun, birçok faydası vardır; Carpenter

filmleri, ölçekte kapsamlı ve renk açısından canlıdır. Sadece bu nedenle, her şeyden önce sinemada seyredilmek için tasarlanmıştır. Televizyon, tuvalinin zenginliğinin hakkını veremez. Daha da kötüsü, nispeten yakın bir zamana kadar, filmleri televizyonda imajın kompozisyonundan bir TV ekranına rahatça uyum sağlaması için ödün verildiği "pan 'n' scan" modunda gösteriliyordu. Televizyonda gösterildiğinde sorunsuz gösterilen filmler onun için çekilmiş olanlardı: *Biri Beni Gözlüyor*, *Elvis* ve *Body Bags*.

Özellikle gerilime ve izleyici angajmanına dayanan tür filmlerinde çalışan bir yönetmen olarak Carpenter, duygusal bir tepki oluşturmak için bazı teknikler kullanmak zorundadır. Bu araçlardan bir tanesi, hiçbir şeyi tasvir etmeme hareketidir. Boş bir oda hayra yorulmaz, çünkü sinema genel olarak aksiyonla ilgilidir: Boşluk, şüpheyi ve düzenin aksamasını temsil eder. Carpenter, seyircide kaygı uyandırma ve beklenti yaratma prensibini kullanır. Carpenter'ın bu tekniği kullandığı iki temel yol vardır, birincisi tedirginliği yoğunlaştırmak ve ikincisi ister hikaye üzerine kurulmuş ister basit bir korku öğesi olsun, bir ifşaya zemin hazırlamak. Bazen ikisi birden kullanılır. *Şey*'de, seyircide hoş olmayan bir şey olacağı beklentisi yaratan, boş Antarktika istasyonunu gösteren uzun bir sekans vardır. *Sis*'de, geceyarısından sonra kasabayı ıssız ve sessiz gösteren iki önemli montaj sekansı vardır: Araba kornalarının aniden çalmaya başlamasını ve aynı anda ışıkların birdenbire yanmasını daha da gergin kılar. Benzer çekimler, *Body Bags*'in açılış bölümünde de kullanılır, *Yabancı* ve *Biri Beni Gözlüyor*'da davetsiz misafir olma ihtimalini barındıran odalar vardır ve *Dark Star*'da bile bilgisayarın arıza bildiriminden önce gemiyi sakince inceleriz. *Çılgınlığın Ötesinde*'de ise gündüz vakti ıssızlaşmış bir kasabanın sessizliğini bozan kötü niyetli tuhaf çocuklar görürüz. Bilinen bir tehlikenin görsel yokluğu, bazen tehlikenin kendisinden daha korkutucudur, çünkü pa-

radoksal olarak dehşetin ifşası, izleyicinin gerilimden kurtulmasını sağlar ve yerini heyecan ve canlılığa bırakır. Ayrıca, belirgin bir korku uyaranının yokluğu sayesinde izleyicinin en karanlık kişisel korkularına oynanır.

Carpenter, filmlerinde açıklamaları hızlıca yapıp bitirir, çünkü geciktirmek, çoğu kez seyircinin ana karakterlerle özdeşleşmesini engelleyebilir. *New York'tan Kaçış*'ta Snake'in misyonu, anlatımın akışına en az zarar verebileceği başlangıç bölümünde açıklanır, fakat aynı zamanda karakter üzerine daha fazla fikir edinmemize de olanak tanır. Benzer şekilde *Yabancı*'nın bütün hikayesi, izleyiciye daha en başında doğrudan verilir ve Kristen, *Koğuş*'un dünyasına nerdeyse hiçbir art hikaye verilmeden atılır. Genel olarak temalar, başlangıçta açıklanır, ama ara sıra, örneğin *Karanlıklar Prensi* ve *Vampirler*'de olduğu gibi, filmin ortasında birkaç yoğun ifşa sahnesine rastlanır. Birincisinde, teoriler kötünün büyüklüğünü öne çıkarır ve filmin anlamını yoğunlaştırır; ancak, ikincisinde, Valek'in kökenleri hakkındaki açıklamalar, Jack'e misyonunu verip bize de daha kapsamlı bir arka plan bilgisi sağlarken, filmin anlatım enerjisini düşürürken, bir yandan da başka türlü aşağılık olabilecek bir karakterle empati kurmanın nadir fırsatına dönüşür.

Film analizinin çoğu kez ihmal edilen bir alanı da, Carpenter'ın çok iyi olduğu ses tasarımı alanıdır. Carpenter sesi, filmlerini bütçelerinin elverdiğinden çok daha kapsamlı göstermek için kullanır. Temel olarak, sesi üç şekilde kullanır:

- **Mod olarak**: Mod tonları, bir sahnede gerilimi yükseltir. Çoğu kez, kaygı verici bas sesleri şeklini alır, zaman zaman da bunlara seyirciyi "bir şeye" hazırlamak üzere kesintisiz staka-to ritimler eşlik eder.
- **Darbe olarak**: Ses çoğu zaman aksiyonu vurgular; bir gürültü anlatımsal olduğunda bile (yani, müziğin aksine film

dünyasının parçası olduğunda), her zaman ekrandaki olayları güçlendiren ek bir unsur vardır. Sesi, anlatısal olmayan bir çarpma ya da çığlıkla vurgulamak, korku/gerilim türünün ana unsurudur ama Carpenter'ın bu tekniği kullanışı, örnek alınacak niteliktedir. *Çılgınlığın Ötesinde*'nin sonuna doğru, Sam Neill'in yanan akıl hastanesinin içinde yavaşça yürüdüğü sahneyi ele alalım. Monoton bir ses gerilimi yükseltir, böylece ona doğru bir şeyin atlayacağı beklentisi uyanır, ama onun yerine, bir sürpriz, kameranın önünden geçen insansı bir gölge şeklinde, ön planda belirir. Eşlik eden vurgulu nota izleyiciyi sıçratır, ama şiddetin katartik bir eylemine ya da yanlış alarm sonrası rahatlama hissine dönüşmez, ilk monoton seslerin yarattığı gerilim bir sonraki çekime kadar kalır.

• **Ezgi olarak**: Carpenter, normalde, bir besteci olarak kendi çalışmaları hakkında, kendini kullandığım çünkü ucuz olduğunu ve işin son teslim tarihine uyduğunu söyleyerek oldukça önemsemez bir tavır takınır. Aslına bakılırsa, filmlerde kullanılan en karakteristik ve en dinamik müziklerin bazıları göz önüne alındığında, bu kendini silen tutumun geçerli olmadığı görülür. Bir Carpenter bestesini birkaç istisnayla yüz adım öteden tanıyabilirsiniz. Onları normal bir sinema deneyiminden ayrı kılan şey, sadece bir fon işlevi görmeleri değil, aynı zamanda ekrandaki aksiyonu da güçlendirmeleridir; aslında Carpenter *Sis*'in müziğini kaydetmeden önce, filmin bir fiyasko olduğuna karar vermişti ancak müzikler, filmin amacına ulaşmasına olanak verdi. Ara sıra yapılan yüzeysel ve amatör çabalardan da bahsetmiyoruz; birçok filmin karakteristik özelliği onun özgün besteleridir ve müziklerinin olmadığı filmler bunun cezasını çeker. İstisnalar, *Elvis* (film, ne de olsa *Elvis* Presley hakkındadır), *Şey* (Ennio Morricone'un olmasına rağmen Carpenter'a ait birkaç parça içerir) ve *Koğuş* (Mark Killian'ın eklektik müziği berbat kokulu atmosferi gerçekten güçlendirir).

Carpenter'ın Ortakları

Hiçbir ticari sinemacı bir boşlukta çalışamaz ve sadece talimatları takip ediyor olsalar bile, bütün projeler başkalarının dâhil olmasını gerektirir; sinema, öyle ya da böyle, iş birliğine dayalı bir süreçtir. Bir filmin "auteur"ü olan bir yönetmen hakkındaki iddia çoğunlukla, nihai ürün üzerindeki kontrollerinin miktarına dayanır. Carpenter, eğer ona kalsaydı, filmlerinin her bölümünden sorumlu olacağını ifade eder (*Chic Magazine*, 1979). Bu pratik olmayan bir fikir olsa da, başkaları tarafından sulandırılmamış bir bakış açısının cazibesine sahiptir. Carpenter, çalışmalarına karşı uygulamalı bir yaklaşımı koruyan birkaç yönetmenden biridir (Robert Rodriguez, Russ Meyer ve Shinya Tsukamoto, söz konusu özelliğe sahip az sayıdaki yönetmenler arasındadır). Gerçekten de Carpenter'ın en tatmin edici filmleri, tam da en çok kontrole sahip olduğu ve diğer film yapım süreçlerine aynı derecede dâhil olduğu filmlerdir. Bunu da unutmadan, Carpenter'ın iş birliği yaptığı, prodüksiyonlarında sık sık yer alan, güvendiği ve hayallerinin gerçekleşmesine yardımcı olmaları için defalarca yararlandığı insanlar vardır.

Muhtemelen film yapım sürecinin en moral bozucu yanı, koordinasyon ve finansmandır. Belki de bu yüzden Carpenter, bir projeyi hayata geçirmek ve prodüksiyona dönüştürmek için, çoğu kez ortaklık içinde, aynı yapımcılarla çalışmaya meyillidir. Debra Hill (Michael Myers'ın kasabası olan Haddonfield'de doğmuştur), Carpenter'in ilk filmlerinin prodüksiyonunda çok önemli bir rol oynadı, *Yabancı* ve *Sis*'in ortak senaristliğini de yapan Hill, *Los Angeles'tan Kaçış*'ın yapımcılığını üstlenerek eski hitlere bile dönüş yapabildi. Bu arada, David Cronenberg ve Terry Gilliam gibi yönetmenlerin filmlerinin de prodüktörlüğünü yapan Hill, üzücü bir şekilde 2005 yılında aramızdan ayrıldı. Larry J. Franco, mütevazı *New York'tan Kaçış*, *Yaşıyorlar* ve *Karanlıklar Prensi*'nden *Şey*, *Christine*, *Yıldız*

Adam ve *Küçük Çin'de Büyük Bela* gibi daha büyük prodüksiyonlara kadar Carpenter filmleri bütçe gamının her kademesinde çalıştı. Ayrıca bu filmlerde yönetmen yardımcısı görevini üstlenmesinin yanı sıra, *Şey* ve *Yaşıyorlar* gibi filmlerde küçük roller de aldı. Sandy King, Carpenter'ın son filmlerinde, *Yaşıyorlar*'dan *Ghosts of Mars*'a kadar prodüksiyon görevinde yer aldı, ayrıca *Vampirler*'in devam filmi *Los Muertos*'un baş yapımcılığını üstlendi. Halen Carpenter'la evlidir. Carpenter'ın kariyeri boyunca, birkaç istisna dışında, başlıca iki görüntü yönetmeniyle çalıştığını kaydetmek gerekir- *Küçük Çin'de Büyük Bela*'ya kadar ve o da dâhil olmak üzere Dean Cundey ve *Karanlıklar Prensi*'nden itibaren Gary Kibbe.

Aktörler, izleyicinin ekranla ilişki kurabilmesi açısından merkezidir. Kurt Russell, örnek niteliğinde bir Carpenter başrol oyuncusudur; *Tequila Sunrise* (1988), *Tango ve Cash* (1990) ve *Alev Kapanı* (1991) gibi prodüksiyonlarda, Hollywood'da bir A-Listesi aktörüydü, ama gerçekten unutulmaz olanlar Carpenter için canlandırdığı ikonik rolleridir- Snake Plissken, Jack Burton, *Elvis* ve R. J. MacReady. Başka bir düzenli aktörse, normalde yardımcı rollerde olan, *Elvis*'ten *New York'tan Kaçış*'a kadar her şeyde rol almadan önce *Assault on Precinct 13*'da Starker olarak başlayan üreken aktör Charles Cyphers'dır. Adının geçtiği 200'ün üzerinde filmle *Yabancı*'ya önemli bir ağırlık katan Donald Pleasence, seri boyunca hatta Carpenter bıraktıktan sonra bile Sam Loomis karakterini canlandırmaya devam etmiştir. Pleasence'ın *New York'tan Kaçış*'taki ağlayıp sızlanan ABD Başkanı olarak performansı, filmin karikatüristik cazibesine katkıda bulunur. Kısık sesli Adrienne Barbeau, özellikle gerilimli TV filmi *Biri Beni Gözlüyor*, *Sis* ve *New York'tan Kaçış* gibi bazı Carpenter yapımlarında rol aldıktan sonra, Wes Craven ve George A Romero filmlerinde görünerek 80'lerin ilk yarısında sinemada popüler bir figür haline gelmiştir.

Carpenter'ın eski arkadaşı ve Carpenter'ın grubu the Coupe de Villes'in bir üyesi olan Tommy Lee Wallace, genellikle aynı filmde bir dizi görev üstlenerek, birkaç filmde işbirliği yapmıştır- montajcılık (*Yabancı*, *Sis*), sesçilik (*Assault on Precinct 13*), sanat yönetmenliği (*Assault on Precinct 13*, Dark Star) yapmış ve hatta *Küçük Çin'de Büyük Bela*'nın ikinci ünite çalışmasını çekmiştir. Ayrıca, devam filmleri *Yabancı 3* ve *Vampirler 2*'de eş-senaristlik ve yönetmenlik ve El Diablo'da eş-senaristlik yapmıştır.

Carpenter'ın Etkisi ve Günümüzde Tür Filmleri

Carpenter filmleri güçlü arka planını klasik Hollywood anlatı tekniklerine borçlu olmakla bilikte, çoğu zaman gelecek nesil sinemacılar için de yol açtı. 1990'ların ilk yarısına kadar, klasik farklara rağmen Carpenter'ın faaliyetinin büyük bir kısmı, zamanının ilerisindeydi ve bir trendin doğuşuna damgasını vurdu. Türünün ilk filmi olmamasına rağmen, *Yabancı*'nın ardından bir yığın slasher türü film piyasa sürüldü ve bu filmin bu alt tür üzerindeki etkisini göz ardı etmek imkânsızdır. *New York'tan Kaçış* (George Miller'ın *Savaşçı 2*'siyle birlikte [1981]) grunge tarzı, post-apokaliptik aksiyon filmleri dalgasına ilham vermiştir. *Şey* de, o dönemde ticari bir başarısızlık olsa da, büyük ölçüde türün ufuk açıcı bir örneği ve hakiki bir klasik olarak kabul edilmiştir: Kendi döneminde başarılı olmuş filmlerden birçoğu toplumun hafızasından silinmişken, *Şey*'in yeniden çekilme söylentisi ve gecikmiş bir bilgisayar oyunu filmin uzun süreli etkisine bir kanıttır. Benzer şekilde, *Küçük Çin'de Büyük Bela* oyunun çok ilerisindeydi. Hollywood'un abartılı tel çalışmasının görkemini, istismar sineması dışında kung-fu'nun etkisini ve özellikle Jack Burton'da görüldüğü üzere Batılı erkek kahramının yapı bozumunu kabul etmesi biraz zaman alacaktı. O dönemde, aksiyon kahramanları sadece kan, ceset sayısı ve patlamalarla ilgiliydi. Denkleme komediyi de eklemek

fazlasıyla ileri görüşlülüktü- *Hayalet Avcıları* kılıfı biraz araladı; *Belanın Böylesi* ise tamamen kaldırdı.

Cerebral korku açısından, *Çılgınlığın Ötesinde* hâlâ büyük ölçüde değeri azımsanmış bir filmdir ve belki de bir tuhaflık olarak kalacaktır, çünkü o zamandan beri bu tür farklı yönlere doğru kaymıştır. Wes Craven'ın aynı yıl benzer biçimde (finansal açıdan) başarısız olan *Elm Sokağı'nda Son Kabus* (1994) adlı filmi sonuç olarak, *Haloween* gibi filmlerin standartlarını -"Seks yapma, uyuşturucu kullanma ve asla 'geri döneceğim' deme"- yeni bir jenerasyona kasten ulaştırarak, *Çığlık* (1996) gibi filmlerle simgelenen postmodern korku akımına öncülük etti ama belki de *Çılgınlığın Ötesinde* bir trend oluşturmak için fazla üstündü. Onun yerine, *Ringu* (Japonya [1998]) gibi tüyler ürperten Asya korku filmleri ve *Altıncı His* (1999) gibi ağırdan alan filmler popüler oldu. Bunu 2000'lerde aşırı kan içeren ve kurbanların acıları üzerine odaklanan film patlaması izledi. Düşünceyi tetikleyen korkuların modası geçimişti. Bütün türler arasında, korku türü yeni trendlere tepki vermenin yanında zengin mirasını yağmalamakta en süratli olanıdır, bu yüzden de hâlâ *Çılgınlığın Ötesinde*'nin karmaşık yapısının yeniden değerlendirilebilme ihtimali vardır.

Her hafta daha düşük maliyetli ve daha iddialı hale gelen bilgisayar efektleri sayesinde, modern izleyici kitlesi gösterinin bitmek bilmeyen akışıyla tatmin oluyor. O halde John Carpenter filmlerinin daha çok duyulara hitap eden, dokunsal dünyaları için hâlâ yer var mı? Kaçınılmaz olarak bazılarının modası geçti. Bazı efekt çalışmaları, zamanında teknolojik olarak ilerideyken, şimdi neredeyse geçmişe ait ya da naif görünüyor. Gerçi filmleri genel olarak yerlerini koruyabiliyor- geleneksel efekt çalışmasının uygulamalı ve çetrefil doğası etkileyiciliklerini koruyor. *New York'tan Kaçış*'ın ucuz ama yaratıcı efektlerinin o dönemin en gelişmiş efektlerine sahip *Los Angeles'tan Kaçış*'dan daha az modası geçmiş görünmesi biraz

ironik bir durumken, *Şey*'in kamera prostetik çalışması ve modası geçmeyen mat boyamaları hâlâ dijital olmayan efekt dünyasının zirvesidir.

Hollywood'un hedef kitlesini oluşturan 14-30 yaş arası sinema izleyicileri değişti. Dikkat süresinin azaldığı ve bilgiye olan ihtiyacın arttığı internet çağında, ağır tempo ve minimal olay örgüsü, artık ana akımda popüler olmayan ve genellikle sinema tutkunlarına mahsus bir özelliktir. Modern izleyiciler, anlık haz için artan bir iştahla imaj bombardımanına alışıklar. Öykü anlatıcılığı bir detay ve art hikaye bolluğuyla yer değiştirmiştir: Bu her zaman kötü bir şey değildir ve kesinlikle daha karmaşık anlatılara olanak tanır, ama genellikle bu anlaşılırlık pahasına gerçekleşir. Doyumsuz bir tüketim arzusuyla beraber yeni fikirler kıtlığının olduğu bu çevrede, birçok sinemacı -özellikle de tür sinemacıları- eski filmlere dönüyor. Birçok filminin yeniden çekilmiş olması -genellikle onun filmlerini izleyerek büyüyen yeni nesil yönetmenler tarafından- Carpenter çalışmasının öneminin göstergesidir. Sinik bir şekilde, Hollywood kodamanlarının varolan bir isim hakkından faydalanmalarına işaret edilebilir, ama gerçekten de bir marka zaten mevcutken neden yenisinin pazarlanmasına para harcansın? Bu "yeniden tasarımlar" (bunlardan daha sonra bahsedilecek) eski filmlerin dayandıkları öncülleri alıp bunları günümüz beğenileri için cazip hale getirmek üzere cilalarlarya hikaye örgüsüne yeni öğeler ekleyerek (*Assault on Precinct 13*, *Sis*), ayrıntılı art hikayelerle her şeyi açıklayarak (*Yabancı*) veya eskisinin temposunu, aksiyon ya da şiddet dozunu yükselterek.

Birçok çağdaşı gibi, son zamanlarda stüdyoların eski okul sinemacılara dayanmaktansa acemi yönetmenlere para akıtmaya daha istekli olmalarından dolayı Carpenter da daha az üretmektedir. *Ghosts of Mars*, heavy metal film müziğiyle karışıma birkaç modern duyarlılık eklemeye çalışmıştır, ama sonuçta

çağdaş sinemacılığa eski moda tepki gibi görünmektedir. Çok daha umut verici olan ise izleyicide korku uyandırmak için geleneksel korku ve şok tekniklerini kullanarak çağdaş korku temalarını ve göreneklerini benimseyebildiğini gösterdiği *Koğuş*'tur. Belki de bu eski ve yeni öğelerin karışımı, tür sineması için yeni bir yol haritası ortaya çıkaracaktır. Şu anda elimizden umutlu olmaktan başka bir şey gelmez.

DİKKAT! GELEN MESAJ

John Howard Carpenter, 16 Ocak 1948'de Carthage, New York'ta doğdu ve Bowling Green, Kentucky'de büyüdü. Babası Howard, müzik öğretmeni ve Frank Sinatra, Johnny Cash ve Roy Orbison gibi ünlülere eşlik eden bir müzisyendi. Carpenter, - babasının etkisiyle- hem müziğe hem de sinemaya ilgi duydu. Özellikle de, *Gökten Gelen Canavar* (1953) gibi korku/bilimkurgu 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 bilimkurgu ve korku klasiklerine, Robert 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. Bunlar arasında, *Revenge of the Colossal Beasts, Gorgon the Space Monster, Terror from Space, Gorgo vs Godzilla* ve *The Warrior and The Demon* adlı filmleri sayılabilir. İllüstrasyonlarını da kendisinin yaptığı bir kaç 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 Bronco Billy* adlı 16 mm'lik bir kısa film üzerine çalıştı. Carpenter'ın senaristlerinden biri olduğu, montajını, müziğini ve az da olsa yönetmenliğini üstlendiği bu film, 1970 yılında kısa metrajlı filmler dalında En İyi Film Akademi Ödülü'nü kazandı. Bir sonraki projesi, Dan O'Bannon'la birlikte çalıştığı yüksek lisans tezi oldu. İkili, *Dark Star* adında bir bilimkurgu komedisi çekmeye koyuldu. Bu, iddialı bir projeydi, masraflarını da kendileri karşılıyordu. Oynamaları için arkadaşlar yardıma çağrıldı, çöp kutularından sahne dekorları kotarıldı. Orijinal versiyonunda bir saat bile sürmeyen film, gelecek vadeden sinemacılar için bir bitirme ödevinden ibaretti Daha sonra ise, alınan maddi katkıyla, 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!

Dark Star (1974)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: John Carpenter
Senaryo: John Carpenter ve Dan O'Bannon
Müzik: John Carpenter
Jenerikte adı geçenler: Tom Wallace (Sanat Yönetmeni Asistanı), Nick Castle (Kamera Asistanı)
Oyuncular: Dan O'Bannon (Pinback), Dre Pahich (Talby), Brian Narelle (Doolittle), Cal Kuniholm (Boiler)
83 dak.

> "Bana bir daha akıllı yaşam saçmalığından bahsetme, havaya uçuracağım bir şey göster yeter"

Dark Star uzay gemisinin basit bir görevi vardır: Dengesiz gezegenleri bulmak ve onları imha ederek dünyalıların kolonileşmesi için uygun alanlar yaratmak. Bir dizi yarı bilinçli bombayla ve huzur verici, şuh sesli bir bilgisayarla donatılmış *Dark Star*'ın, güllük gülistanlık olmaması için hiçbir sebep yoktur, ancak böyle değildir. 20 yıldır uzayda dolanmakta olan (kendi zaman ölçütlerine göre 3 yıl- izafiyet mevzusu) mürettebatın morali en düşük seviyededir. Tuhaf bir kaza, Kumandan Powell'ı dondurarak (ara sıra gevezeleşen) bir ölü haline getirmiştir. Yatakhane kullanılmaz hale geldiğinden, mürettebat gıda depolama bölümünde uyumaktadır ve bir musibet, tuvalet kağıtlarının imha olmasına yol açmıştır. Sinirler gerilmiştir: Boiler, huysuz ve terstir; Doolitle, kendini lider atayarak diktatörleşme yolundadır; Talby inzivaya çekilmiş, gözlem balonundan yıldızları seyretmektedir ve Pinback... eh, o da yaratıktan kurtulmaya çalışmakla meşguldür. Gemideki tek "soğuk kanlı" kişinin kumandan olduğu görünmektedir. Belki de, havaya uçurulacak yeni bir gezegenin, du-

ruma biraz neşe katabileceği düşüncesiyle Vale, Nebula'ya doğru yola çıkılır. Fakat bir asteroid fırtınası sırasında, hayati önemdeki haberleşme lazeri isabet alır ve 20 numaralı bombanın, infilak emri aldığını sanmasına neden olur. Bilgisayar, bunun yanlış alarm olduğuna onu ikna etmek için her şeyi yapar. Bomba, belli ki, bu durumdan memnun olmamıştır ve yeniden çağrıldığında durum daha da vahim bir hal alacaktır.

Dark Star, cüretkarlığı ve kalıcılığı açısından, aşılması zor bir filmdir. 60.000 dolardan az paraya mâl olan bir öğrenci projesi, mega starları ve yüksek bütçeleriyle zirve dönemini yaşayan Hollywood sektörüyle rekabet ederek, uzun soluklu bir sinema filmi haline gelmiştir. *Dark Star*, bilimkurgu türünün bütün özelliklerini sergilediği ve çok ama çok eğlenceli bir film olduğu için, kült statüsüne erişmiş ve günümüze kadar popülerliğini korumuştur. Zamanının bütün ciddi bilimkurgu filmlerinden farkı, taşıdığı mizah duygusudur. Aynı zamanda, bu mizah, hicvedilen filmlere bir saygı duruşu anlamına da gelir. *Dark Star*'ın hedef tahtasında, özellikle, Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Yolu Macerası* (1968) ve *Garip Doktor* (1963) adlı filmleri vardır. Uzayda yürüyüş sekansları, ana bilgisayarın kayıtsız sesi (HAL'in bir hâli), konuşan bombaların çıldırması (HAL'in başka bir hâli) 2001'e gönderme yaparken, ana hikaye *Garip Doktor*'dan esinlenmiştir. *Garip Doktor*'un olay örgüsünün temel unsurlarından birisini, hava kuvvetlerinden bir grup askerin Rusya'ya nükleer saldırı yapmaya yönelik yanlış emirler almış olması ve haberleşme kanallarının arızalı olmasından dolayı bir uçağın iptal emrini almaması oluşturur. *Dark Star*, olay örgüsü ve görsellik bakımından Kubrick'ten esinlenmiş olsa da, tematik olarak Philip K. Dick'in yazılarına daha yakındır; sadece sorulara yanıt vermekle kalmayıp tartışmaya giren makinalar, dondurucu sıvı içinde tutulan, belli belirsiz mırıldanan bir ölünün yarı bilinçli sayıklamaları (Ubik romanından) ve en önemlisi felsefi tar-

tışmalar. Olaylar en tehlikeli noktaya ulaşınca, Doolitle sert önlemler almaya karar verir; infilâkı önlemek için kafası karışmış bir bombayla fenomenoloji tartışmak zorundadır. Böylece Doolitle ve 20 numara arasında geçen, kişinin çevresindekilere dair mantıklı kavrayışının, yalnızca, yanlış olma (veya olmama) ihtimali olan uyaranlardan (stimuli) edinilebileceğine ilişkin konuşma, önemli bir tartışmayı da beraberinde getirir.

Küçük bir mürettebatın sınırlı bir alanda mahsur kalması, gerilimlerin hızla artmasına ve uzay deliliğinin etkisini göstermesine neden olur. Carpenter *Dark Star*'ı, "Uzayda Godot'yu beklemek" olarak tanımlamıştır. Can sıkıntısı, horgörüyü körükler. Pinback, aslında bir yanlış kimlik vakası olduğunu açıklarken, diğerlerinin kayıtsızlığı had safhadadır. Boiler, "Talby'nin ilk adı neydi?" diye sorduğunda aldığı yanıt, tuhaf bir biçimde umutsuz bir "Benim ilk adım neydi?" olur. Her şeyden önemlisi, film asıl amacı olan eğlendirmeyi ve güldürmeyi takdire şayan bir şekilde başarır. *Star Trek*'in Kaptan Kirk'ü ile arasındaki zıtlığı, mürettebatın geminin seyir günlüğüne rapor verdiği sahneler kadar açık bir şekilde ifade etmek mümkün değildir; tezcanlı bir işgüzarlıktan ziyade üşengeç ünlemler, söz kesmeler ve ufak tefek şikayetler. Pinback'in kişisel video günlüğü, bir dizi biplemelere ve sansürlenen görüntülere dönüşen tutarlı bir seyir defteri gibidir. Şüphesiz, gösterinin yıldızı, (montajcı/yazar/özel-efektçi Dan O'Bannon tarafından canlandırılan) mızmız miskin Pinback'tir. Moral düzeltmekte işe yaramayan bayat espri anlayışına rağmen, Pinback'in asıl gösterisi, yaratığın bakımı ve beslenmesi görevi ona verildiği zaman başlar. Bu sekans, uzun olmakla birlikte, zekice işlenmiş komedi unsurlarını da unutmadan, günlük işlerin sıkıcılığını vurgular. Pinback, yaratığı geminin maskotu olarak içeriye sokmuştur -"Seni ilk getirdiğimde sevimli olduğunu düşünmüştüm"- fakat yaratık da en az mürettabat kadar inancını yitirmiştir ve kapatıldığı yerden kaçar. Pinback

de gemide başıboş gezen yaratığın peşine düşer. Süpürgeyle dövüldükten, havalandırma borularının içinde süründükten ve avına ulaşmak için uzun kalaslar boyunca yürüdükten sonra, kendini birdenbire ana asansör boşluğunun kenarlarındaki çıkıntıların üzerinde bulur. Yaratık saldırır ve asansör, Pinback'i parmak uçlarıyla kenarlara asılı halde bırakarak inmeye başlar. Pinback, düşmemeye çaba harcarken sadist yaratık onu acımasızca gıdıklamaktadır. Bu sahneler, komedinin yanında gerçek bir tehlike duygusunu da iletebilmek için, filmin zayıf olanaklarını gizleyen kamera efektleri kullanılarak, sofistike bir şekilde kurgulanmıştır. Bundan sonra, Pinback'in -deyim yerindeyse- kişisel felaketleri daha tuhaf bir hâl almaya başlar. Asansörde sıkışmış, deli gibi çırpınıp kurtulmaya çalışırken, bir yandan da "zevkine uygun olarak" Seville Berberi (eşlik etmektedir) çalmaktadır. Pinback'in kepazeliği burada da bitmez, kaderinin asansörün otomatik temizleme sisteminin insafında olduğu ve bir Chuck Jones çizgi filmi olsa hiç de abes kaçmayacak olan sahnede doruğuna ulaşır.

Dark Star, bir bilimkurgu filmi olmasına rağmen aslında, birbiriyle çok yakın ilişkiler kurmak zorunda kalan soyutlanmış karakterler üzerine bir filmdir. Mürettebatın her üyesinin, birbirlerinden çok kesin çizgilerle ayrılan, *Dark Star*'a katılmadan önceki hayatlarının son kalıntılarına umutsuzca sadık kalan bireyler olduklarını gösteren farklı psikolojik ihtiyaçları vardır. Doolittle, bu durumdan tenekelerle ve su dolu şişelerle müzik yaparak uzaklaşır. Kumandan Powell'ın ölümünün ardından güç manyağına dönüşmüş olabilir, ama ruhunun derinliklerinde, hâlâ, sörf yapmak için can atan Kaliforniyalı bir hippidir. Talby ise kendi dünyasına çekilerek, uzayın mucizelerini izleyerek ve tüm evreni dolaşan ve "gökkuşağının bütün renkleriyle ışıldayan" Anka Astreodi'nin hayalini kurarak baş eder. Bu ikili, Talby ve Doolittle, her ne kadar ölümün eşiğinde olsa da, sonunda dileklerini gerçekleştirirler:

Talby, astreoidlere karışır, Doolittle sörf yapma şansına kavuşur. Pinback ve Boiler'e gelince, bu ikisi hayattan hiçbir şey istemezler ve hayatları da tam olarak böyle sonlanır.

Böylesine yüksek kavrayışlı düşük bütçeli bir filmin efektlerinin, günümüzün bilgisayar üretimi görselliğine bulanmış filmleri şöyle dursun, 1974'ün gişe rekorları kıran filmleriyle bile aşık atmasının mümkün olmadığı aşikardır, fakat bu efekler, şaşırtıcı bir şekilde sağlam durmakta ve filmin albenisinin büyük bir kısmını karşılamaktadır. Evet, yaratık, lastik eldivenli pençeleriyle desenli bir deniz topuna benziyor; fakat *Yıldız Savaşları: Bölüm I - Gizli Tehlike*'nin (1999) bilgisayar ortamında üretilmiş tebaasının %90'nında olmayan şeye sahip: Karakter. Bir süre sonra, yaratık efektinin acayipliği yok oluyor ve siz onu, bir deniz topu gibi değil, bir karakter gibi görmeye başlıyorsunuz. Filmin en büyük kozu, aptallığı ciddiye almasında yatıyor. Benzer şekilde, Talby'nin uzay kıyafetindeki fırın tepsisi ve kek kalıplarından oluşan oksijen çantası ya da mavi soğutucu sıvı paketlerinden oluşan hazır tavuk yemeği, bu cesur prodüksiyonu daha sevimli kılıyor. İlk bombalama sekansı (son derece gevşek, memnun etmeye fazla istekli bir 19 numara) ve hemen akabinde *Dark Star*'ın uzay ötesi sıçraması, efek kullanımı, montaj ve mizahın büyüleyici bir karışımıdır. Bırakılan bomba hedefe doğru yavaşça ilerlerken, *Dark Star* ters yöne doğru olabildiğince hızlı bir şekilde kaçar, güvenli bir mesafeye eriştiğindeyse aniden durur. Sessizlikte bir ışık patlaması ve takip eden bir ses dalgasıyla, Kubrick'e bir kez de bu sahnede selam gönderilir.

Uzun hazırlık döneminden dolayı, *Dark Star*, Carpenter ve ekibi için sinemacılığa rahat bir başlangıç sayılmayabilir, yine de, filmin sevilen bir kült olarak kalması, kalitesinin bir göstergesidir.

DEHŞETİN GÖLGESİ

Olumlu eleştiriler almasına karşın *Dark Star*, Carpenter'ı cazip Hollywood yönetmenliğine terfi ettirmedi. Yaşamını senaryo yazarak kazanmaya yöneldi. Sonradan Laura Mars'ın Gözleri olarak bilinecek olan *Gözler* adlı bir gerilim, *Black Moon Rising* ve *Blood River* adlı bir Westernin senaryolarını yazdı. Bir sonraki yönetmenlik denemesi, bir yatırımcının ona senaryolarından biri için şans tanımasıyla ve film üzerinde tam kontrol uygulamasına izin vermesiyle geldi. Filmin üzerinde son söze sahip olmak, Hollywood'da son derece seyrektir. Yüksek bütçeler, hasarın belirli bir düzeyde sınırlandırılmasını gerektirir, fakat *Assault on Precinct 13*'ın sınırlı bütçesi nedeniyle (100.000 dolar), Carpenter, bu ayrıcalığı kariyerinin başlangıcında elde etti.

Assault on Precinct 13 (1976)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: JS Kaplan
Senaryo: John Carpenter
Montaj: John T. Chance (John Carpenter)
Müzik: John Carpenter
Montaj Asistanı/ Senaryo Süpervizörü: Debra Hill
Sanat Yönetmeni: Tommy Wallace
Oyuncular: Austin Stoker (Lt Bishop), Darwin Joston (Napoleon Wilson), Laurie Zimmer (Leigh), Nancy Loomis (Julie), Charles Cyphers (Starker), Martin West (Lawson)
91 dak.

> "Artık kahramanlar için değil, Bishop, sadece emirleri uygulayan adamlar için yer var"

Anderson, Kaliforniya. 9. Bölge, 13. Sektör. Cumartesi. 15.10. Kabusun başlangıcı.

Street Thunder çetesi, yasa dışı silahları ele geçirmek için yapılan polis baskınında üst düzey altı üyesini kaybetmesinden dolayı burnundan solumaktadır. Kanun güçlerine karşı, canları pahasına korkunç bir intikam alacaklarına dair ant (*cholo*-kanlı yemin) içerler. İşinde ilk günü olan Teğmen Bishop, yakında kapanacak olan Anderson karakolunun gece vardiyası denetiminde görevlendirilmiştir. Kariyere başlamak için en parlak yol genellikle bu değildir, ancak Teğmen Anderson'dan "paçayı kurtarmış" ve bölgeyi iyi tanıyan biridir. Gerçekten de, "bir otobüs dolusu bela", üç idam mahkumu olarak gelir. Mahkumlar ve gardiyanları, bu mütevazı karakola gelen tek davetsiz misafir değildir. Orta yaşlı bir adam, aniden kapıdan içeri girer ve yere yığılır. Kimdir bu gizemli yabancı? Ölmekte olan bir dondurmacıdan aldığı silahla, üye-

lerinden birini öldürerek Street Thunder'ın öfkesini üzerine çeken bir talihsizdir bu adam. Gerçi adamın haklı sebebi de vardır. Çete, adamın, tek suçu sade vanilyalı yerine karışık dondurma istediğini söylemek olan küçük kızını öldürmüştür. Çetenin artık öfkesini yöneltebileceği bir hedefi vardır. Böylece, hiç tükenmeyecek gibi görünen bir güruhun ıssız binaya hücum etmesiyle, uzun sürecek bir kuşatma başlar. Rehinelerin ve cephanenin sayısının azalmasıyla durumun daha da umutsuz bir hal alması, yaralı sekreter Leigh, aynasız Bishop ve iflah olmaz katil Napoleon Wilson'dan oluşan imkansız üçlünün bir ekip olmasına ve sonu gelmeyen saldırılara karşı birlikte göğüs germelerine yol açar. Ve Napoleon'un tek ihtiyacı bir sigaradır.

Carpenter'ın çalışmalarında, takma isimler yaygın olarak kullanılır. Aynı ismin jeneriklerde sık tekrarı, filmin dağıtımında sorun yaratabilir -çünkü filmi ucuz gösterir-, böylece farklı kişilikler belirir. *Assault on Precinct 13*'da, montajda adı geçen John T Chance, Carpenter'ın mahlasıdır. John T Chance, *Assault on Precinct 13*'ın büyük ölçüde esinlenmiş olduğu, bir Howard Hawks Western klasiği olan *Rio Bravo*'da (1959) John Wayne'nin canlandırdığı karakterin adıdır. Carpenter, Hawks'un filminin temellerini alır, bazı diyaloglarını kendine mal edip onları değiştirir ve karakterlerini tipik Hawksvari özelliklerle donatır; yine de, çarpıcı bir biçimde, filmi kendine özgü kılar. Leigh, Hawks'un kadın karakterlerinin ideal bir örneğidir. Kendi postunu kurtarmak için katatonik adamı çeteye vermeyi teklif eden Julie'nin aksine, Leigh erkek gibi serttir, işini profesyonelce yapar, vurulduğunda gözünü bile kırpmaz. Hawks erkeğini bulmak için ise, gözlerimizi Ethan Bishop'tan ziyade Napoleon Wilson'a çevirmemiz gerekir: Espirili, akıllı ve ahlaken müphem. Wilson, katil olmasına rağmen, kötü adamdan ziyade anti kahraman olarak tasvir edilmiştir. Geçmişinde yaptıkları ne olursa olsun, olaylar karşısındaki

sağlam duruşu bizi etkiler. *Rio Bravo*'daki muadili Dude'la birçok ortak özelliği vardır. Tek fark Dude, sigara sarmakta zorlanırken Napoleon, tek bir sigaranın hayalini kurmaktadır. Wilson, sonraki filmlerde birçok biçimde -özellikle Kurt Russell'ın canlandırdığı Snake Plissken karakterinde- karşımıza çıkacak olan tipik Carpenter erkeğidir. Teğmen Bishop ise, *Assault on Precinct 13*'la benzerliği olan başka bir filmin kahramanıyla benzer özellikler taşır: Toplumdan dışlanmış bir grup insanın saldırgan kalabalıklarla -bu kez zombiler- mücadelesini konu alan, George A. Romero'nun çığır açan korku filmi *Night of the Living Dead* (1969). İkisinde de başroldeki erkek oyuncu siyahtır, fakat Carpenter filmi amacından kolayca saptırabileceği endişesiyle, ırkla ilgili göndermelerden sakınmayı ustaca başarır. Bu amaçla Street Thunder çetesi, bariz bir şekilde, farklı ırklardan gelen insanlardan oluşur. Aslında rengine dikkat çeken tek kişi, Leigh'ın kahvesini nasıl istediğini sorduğunda verdiği cevapla Bishop'ın kendisidir. Bunun dışında Bishop, kargaşayı başlatan ilk saldırının "yarım saat önce" meydana geldiğini belirttiğinde, bu yarım saat, gerçekten de, film boyunca geçen gerçek zamana tekabül eder. Aynı anda hem kargaşayla kurulan dolaysız bir yakınlık hem de benzer biçimde ekran zamanını gerçek zamanla eşitleyen *Kahraman Şerif* (1952) filmine bir gönderme söz konudur. Başka göndermeler de mevcuttur (Bishop'ın kanunla ilk deneyimi, Alfred Hitchock'un çocukken babası tarafından karakola gönderilmesini anımsatır), ama bu hiç bir şekilde *Assault on Precinct 13*'ın taklit ya da "ikinci el" olduğu anlamına gelmez. Bu, sinema formu hakkında eğlenceli ya da ilginç bulduğu şeyleri irdeleyen ve bunları kendi bakış açısına göre bir şablon olarak işleyen bir auteur'ün eseridir.

Hayli geniş bir oyuncu kadrosuna rağmen, esas olarak Bishop, Wilson ve Leigh -Polis, Suçlu ve Kız- arasındaki üçlü ilişki önem kazanır. Gerçek cesaret ve şevk gösteren, kendini ko-

rumaktan ziyade ortak menfaati düşünen, sadece bu karakterlerdir. İlk büyük arbedenin doruğa ulaştığı sahnede, bu üçünü (ekran dışında kalan) çete üyelerine ateş ederken gösteren kısa bir montaj sekans vardır. Kaotik ve etkili olan bu sahne, üçünün bir ekip olduğu gerçeğini vurgular. Hollywood'un normal anlatı sinemasında olsa silahların açıları ve kurşunları sürati, bu üçünün aslında birbirlerine ateş ettiklerini ima ederdi, fakat Carpenter, yoldaşlıklarını vurgulayan Eisensteinvari bir tutum alır, bir yandan da sinema dilini, izleyici için şaşırtıcı bir şekilde anlaşılır kılarak altüst eder.

En çok hatırlanan sahne ise, filme kötü bir ün kazandıran, "dondurmacı" sahnesidir. İzleyicinin çok daha duyarlı olduğu zamanlarda, bu sahneye yeşil ışık yakıldığını düşünmek zordur. Gözüpek küçük bir kız dondurma alır, fakat aldığının istediği çeşit olmadığını görerek yenisiyle değiştirmek için dondurmacıya geri döner. Ne yazık ki bu esnada dondurma karavanının sahibi, çete üyeleri tarafından vurulmuştur ve küçük kızın kendisi de bir kurşunla can verir. Bu sahne birçok sebepten dolayı şok edicidir: Cinayet haksız ve nedensizdir, gündüz vakti, üstelik de "güzel" bir şeyin önünde gerçekleşmiştir ve en önemlisi de, bir çocuk öldürülmüştür. Buna ek olarak, öfkeyle dolan baba, kızının cesedini kaldırımda öylece bırakarak intikam almak için yola düşer. Sonunda katillerle yüzleşir ve adamın bütün kurşununu boşalttığı çete üyesi, sanki bir su tabancası tarafından saldırıya uğramışçasına, sakince karşılar bu kurşunları. Filmde bu tarz bir düşünceye aşina değiliz. Sonunda çete üyesi yere yığılıp öldüğünde, alıştığımız sebep-sonuç kavramlarının ihlal edilmediğine dair bir rahatlama hissederiz.

Assault on Precinct 13, şiddeti estetikleştirmesi dolayısıyla, alelade aksiyon filmlerinden farklı bir yerde durur. Altı çete üyesinin vurulduğu açılış sahnesinde, Carpenter cephaneliğinde bulunan farklı tekniklerin yaylım ateşine tutuluruz:

Farklı çekim açıları arasında montaj, ışık patlamaları, gölge oyunları ve film süresinin esnekliği. Kan dökülmesine ihtiyaç yoktur, bu daha sonra da olabilir. Sahnenin gücü, görsel ifadesinde saklıdır. Filmin geri kalanı için izleyiciyi hazırlar. Karakola ilk baskın sahnesinde, meçhul bir sürünün içeri girmeye çalışması sırasında bilinçli bir şekilde düzensiz bir dizi cinayet görürüz. Eğer film sadece sonu gelmeyen çatışmalardan ibaret olsaydı, eserin tamamı kolaylıkla sıkıcılaşabilirdi, fakat filmin her sahnesi, seyirciyi tettikte tutabilmek için farklı tarzda çekilmiştir. Carpenter, bazı gerilimli ve korkunç sürprizler bile kullanır; telefon tamircisine ne olduğunu anladığımız anda olduğu gibi. "Bu yağmur değil" diyerek yorum yapar bir polis memuru.

Jeneriğini açan hareketli temadan dokunaklı anlara eşlik eden yavaş introspektif atmosfere geçen olağanüstü klavye partisyonu ise filmin en hatırlanmaya değer unusurlarından biridir. Filmin ana teması, bir nesil müzisyeni etkileyerek 80'ler ve 90'ların dans parçalarında kullanılmıştır, ayrıca Birmap Brothers'ın bilgisayar oyunu *Xenon 2*'nin müzikleri için de bir esin kaynağıdır.

Gülünç derecede düşük bir bütçeyle çekilmesine rağmen, ortaya çıkan sonuçlar bunu yansıtmıyor. Verimli, sıkı ve gergin... Bu, kendinden emin ve cüretkar bir sinemacılıktır.

Şaşırtıcı bir şekilde *Assault on Precinct 13*, Amerika'da iyi iş yapmadı ama Avrupa'da başarı kazandı ve sevilen bir kült oldu. Özellikle Alman izleyicisi filme bayıldı ve yılın en fazla gişe hasılatı yapan filmlerinden biri oldu. Aynı şekilde, İngiltere'de de, Londra Film Festivali'nde beğeni toplayarak popüler oldu.

Biri Beni Gözlüyor (1978)

Yönetmen: John Carpenter
Senaryo: John Carpenter
Müzik: Harry Sukman
Oyuncular: Lauren Hutton (Leigh Michaels), Adrienne Barbeu (Sophie), David Birney (Paul Winkless), Charles Cyphers (Gary Hunt)

> "Ne zaman dışarıya çıksam, beni izleyip izlemediğini merak ediyorum"

Leigh Michaels, hayatını değiştirmek üzeredir. Bir hayli cazip Arkham Tower'da bir daire, yeni bir şehir (Los Angeles) ve televizyonda canlı yayın yönetmeni olarak yeni bir iş. Ancak, değişiklikler beraberinde kaygıyı da getirir ve Leigh'nin endişelenmek için bir çok insandan daha çok sebebi vardir. Karşı apartmanda, Leigh'in dairesine dinleme cihazı yerleştiren ve yüksek teknoloji bir teleskopla onu izleyen, saplantılı ve tehlikeli bir adam yaşamaktadır. Arzusunun son nesnesi, Elizabeth, dokuzuncu kattan atlayarak hayatına son vermiştir. Devamlı çıkma teklif eden, son derece cinsiyetçi, Steve de hesaba katılınca, kimin baş ağrısı kimin dengesiz bir psikopat olduğunu anlamaya çalışmak Leigh için kolay değildir. Zamanla işler daha kötü bir hal alır: Işıklar gidip gelir, dairesinin kapısını açık bulur ve "Yolculuklar Şirketi" (Excursions Unlimited) adlı bir şirketten tuhaf koliler alır. Şüphe uyandıran bir biçimde, "Yolculuklar Şirketi", varolmuyor görünmesine rağmen, etkileyici bir teleskop ve iyi cins şaraplar göndermektedir. Doğal olarak, polis, hediye ve içki gönderen birini takibe almak için kaynak ayırmaya yanaşmamaktadır. Bu durumdan dolayı ve özellikle de yeni sevgilisiyle sevişirken izlendiğini farkettiği an, Leigh kendini son derece savunmasız hisseder.

Fakat aynı zamanda küçük ama şık dairesinden taşınmamakta kararlıdır, bu yüzden sorunu çözmenin tek yolu olarak ipleri eline almaya karar verir.

Carpenter'in ilk televizyon filmi, auteur sinemasında ustaların ustası Alfred Hitchcock'a salt bir saygı duruşundan daha ötesini borçludur, zira sinema okulundayken gerilim ustasının öğrencisi olmuştur. Ustaya hürmet, *Gizli Teşkilat*'da (1959) Saul Bass'in hazırladığı jenerik sahnesinden alınan, dik paralel çizgilerin Arkham Tower'ın pencerelerinin kesişen hatlarına dönüştüğü jenerik sahnesinden itibaren barizdir. Aynı şekilde, kameranın ilk hediyeye doğru kaydığı sahne (ambalaj kağıdına sarılı bir çanta) *Sabotage*'deki (1936) benzer bir sahneyi, yüksek hızlı zoomun kullanıldığı *Vertigo*'yu (1958) ve sağlam bir sübjektif kamera tekniğini anımsatmaktadır. Hepsinden daha bariz olan ise, James Stewart'ın komşularının hayatını izlediği ve karşı dairede yaşayan adamın karısını öldürdüğüne inandığı *Arka Pencere*'yle (1954) olan bağlantılardır. *Biri Beni Gözlüyor*'da ise röntgenci kötü niyetlidir ve Leigh'in dairesine dinleme cihazı koyabilecek kadar ileri gider. Yine de, bütün bunlar fazlasıyla Carpenter filmlerine özgüdür ve birçok açıdan, özellikle de izleyicide tepki oluşturmakta kullanılan yöntemler bakımından *Yabancı*'ya benzemektedir. Leigh kapısını açık bulup dairesine girildiğinden şüphelendiğinde, izleyici (Leigh değil) arka planda daireden koşarak asansöre doğru yönelen bir figür görür. Bu gerilim yaratır, fakat Carpenter aynı zamanda şok tekniklerini de kullanmaktadır: Birdenbire yükselen müziğin pencerede aniden bir yüzün belirmesine eşlik ettiği sahne ve bir dizi yanlış alarm. Bütün bu araçlar, Halloween'da çok daha ikna edici bir şekilde kullanılır. En gerilimli sahne ise, Leigh'in merakının onu, röntgencinin orada olduğunu bildiği bodrumdaki garaja sürüklediği sekanstır. Bir ızgaranın altına gizlenir ve yaklaşan adımları izler. Adam ızgaranın üstünde dururken Leigh, ses çıkarmamaya çabalar. Acaba

adam onu farketmiş midir? Bitmek bilmeyen bir bekleyişten sonra, adam uzaklaşır, fakat gitmeden önce, soğukkanlı bir sadizmle, hala yanan sigarasını korkudan sinmiş Leigh'in üstüne doğru fırlatır. Bu sahne, *Yabancı*'da Laurie'nin dolaba saklandığı kapanış sahnesi kadar *Karanlıklar Prensi*'ndeki doğum sekansını da çağrıştırmaktadır.

Leigh, güçlü bir kadındır ve filmi bu kadar inandırıcı kılan da budur, nitekim röntgencilik temasını işleyen filmler (*stalk and slash* türü), genelde kurbanlarının aptal ya da zayıf olması üzerine kuruludur. Gerçekçi ve sempatik bir karakter izleyicinin empati kurmasını da kolaylaştırır. Leigh, nev-i şahsına münhasır bir kadındır ve ilginç bir mizah anlayışına sahiptir. Bir ilişkiye başladığında kişiliğinden taviz vermez ve insanları oldukları gibi kabul eder: Lezbiyenliğini saklamayan Sophie ile yakın arkadaş olmakta sorun görmez. İlginç bir biçimde, istenmeyen yakınlaşmalara maruz kaldığında, kamera tarafından seksüalize edilmez. Sophie de aynı şekilde güçlü bir kadındır; lezbiyenliği, onu tanımlayan bir etiket değil, karakterinin bir parçasıdır: Bu, 1970'lerin televizyon filmine göre cüretkar ve övgüye layık bir harekettir.

Biri Beni Gözlüyor, Avrupa'da bazı sinemalarda kısa bir süreliğine *High Rise* başlığıyla gösterildi. *Yabancı*'dan önce çekilmesine rağmen, *Yabancı*'nın ilk gösterimine kadar yayınlanmadı.

Carpenter'ın bir sonraki projesi, yapımcı Irwin Yablans'ın bir düşüncesinden ortaya çıktı. Yablans'ın "Babysitter Murders" (Bebekbakıcısı Cinayetleri) adında, bir seri katilin -tahmin ettiğiniz gibi- bebek bakıcılarını hedef aldığı, küçük bir kasabada geçenler üzerine ucuz bir korku filmi hakkında bir fikri vardı. Debra Hill'le çalışan Carpenter, bu temel fikri genişletti ve tek bir gecede, korkutucu çağrışımlarıyla ünlü bir tatilde geçen bir film tasarladı. Filmin doğaüstü atmosferi, bu türün görkemli mücevherle süslü tahtına talip olanlar tarafın-

dan benimsenen standartların üstüne çıkmasını sağladı. Senaristler, filme mümkün olduğunca çok korku unsuru dahil etmeye karar verdiler. Bu amaçla Debra Hill, kendi bakıcılık deneyimlerinden ve korkularından yola çıkarak, filmin büyük ölçüde gerçekçi olmasını sağladı. Carpenter ise, eserin doğaüstü tarafları üzerine yoğunlaştı. Sonuçta ortaya çıkan şey, zamanının en büyük bağımsız filmi ve yapılmış en etkili korku filmi oldu. Sadece 300.000 dolarları ve çekimleri tamamlamak için az zamanları vardı...

Yabancı (1978)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Debra Hill
Senaryo: John Carpenter ve Debra Hill
Görüntü Yönetmeni: Dean Cundey
Montaj: Tommy Wallace, Charles Bornstein
Müzik: John Carpenter
Oyuncular: Jamie Lee Curtis (Laurie Strode), Donald Pleasence (Dr. Loomis), PJ Soles (Lynda), Nancy Loomis (Annie), Nick Castle (the Shape), Charles Cyphers (Sheriff Brackett)
91 dak.

Haddonfield, Illinois. 1963'te, Michael Myers adlı küçük bir çocuk, ablasını bir et bıçağıyla ölümüne bıçakladıktan hemen sonra, elleri kanlı bir halde yakalanır. Doğal olarak, otoriteler, bu gençlik marifetini pek önemsemezler ve onu temelli akıl hastanesine sevkederler. Keşke bu kadar basit olsaydı. On beş yıl sonrası ve Michael artık o kadar küçük değildir; psikiyatristi Dr. Loomis hastasının, kapalı kaldığı süre boyunca ulaşılamazlığı, sessizliği konusunda umutsuzluk içindedir. Myers, hapis kaldığı yerden kaçar. Gittiği yer? Haddonfield. Zaman?

Yabancı. Durgun kasabada bayram için hazırlıklar yapılmaktadır, birçok yetişkin belli ki kasaba dışındadır ve bu sayede gençler, ufaklıkların bakıcılığını yaparak biraz para kazanmaya bakarlar. Laurie de böyle girişimci bir ruhtur, fakat arkadaşları Lynda ve Annie'nin tersine, işini ciddiye alır ve ilgilenmesi gereken çocuğa yoğunlaşır. Onlarsa, çekici erkek arkadaşlarıyla yatak oyunlarını tercih ederler. Ne yazık ki, yanlış yaşam tarzını seçmişlerdir, çünkü dizginsiz ve beceriksiz cinsel oyunları Michael Myers'da sevgilisiyle oynaşan kardeşini tahtalı köye gönderdiği o gecenin ölüm saçan anılarını canlandırmıştır. Ve bu gece, onun eve döndüğü gecedir...

> "[B]ir korku filminde herkes gevşemeye başlar ve ne kadar kan çıkarsa o kadar eğlencelidir. İnsanlar öldürüldükçe, bütün ekip, eğlenir ve şakalaşır; piknik gibidir."

Yabancı, yeni bir film türüne ilham veren ve çoğu korku filmi için şablon oluşturan bir filmdir; bu yüzden onu, objektif olarak ve yapıldığı zamanın bağlamı içinde değerlendirmek zordur. Herhangi bir korku filminin başarısı, genellikle, kötü adam karakterinin etkisiyle değerlendirilir; Michael Myers filmin başında katil bir küçük çocuk olarak gösterilir, fakat giriş bölümünden sonra, Myers'm içinde bir nebze bile insanlık kalmadığına ikna etmek için alışılmadık yollara başvurulur. Can düşmanı Loomis, bu noktada çok önemlidir. Bu karakterin Myers'ı engellemeye bir faydası yokken, seyirciyi bilgilendirmek açısından elzemdir- esas rolü anlatıcılıktır. "Onunla 15 yıl önce tanıştım, bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı söylenmişti. Ne akıl ne vicdan ne de hayatın ve ölümün, iyinin ve kötünün, yanlış ve doğrunun en ilkel anlamlarının kavrayışı". Myers'ı ruhtan yoksunlaştırmak, onu her türlü korkunun simgesi, herkesçe korkulan bir şey haline getirir; öcü, Gölge-

(Shape). Laurie, farkında olmadan, kahraman rolüne itilir. Hem o hem de seyirci (filmi izlerken), bir öcünün oralarda bir yerlerde varolduğuna dair diğerlerinin saçma bulduğu fikirlere açıktır. *Slasher* türüne yöneltilen ortak bir eleştiri, bu türün doğası gereği tutucu olduğudur- erdemli olan sağ kalırken, "kötü", sapkın gençler ahlaksız davranışlarının cezası olarak doğranırlar. *Yabancı* için de, Laurie'nin erdemli bir genç olduğu için Gölge'nin dikkatinden kaçabildiği sık sık belirtilmiştir. Arkadaşları Annie ve Lynda ile karşılaştırıldığında (ponpon kız ve sigara içicisi), şüphesiz, durum böyledir, fakat Laurie, onlara göre sadece daha sorumluluk sahibidir, daha erdemli değil. Evet henüz cinsel deneyimi yoktur ama dumanını içine çekemese de, tek tük esrar çekmeye de hayır demez. Bu anlamda, "iyi" bir gençtir, güvenilir, mükemmel değil, ama sorumluluklarına bağlı. Parti yapma fısatı belirdiği anda bile, çocuk bakıcılığı görevlerini aksatmaz.

Yabancı, ekranda birçok cinayeti göstermesine rağmen, bütün ayrıntıları açık seçik gösteren, grafik bir film değildir. Dehşet sahnelerinin amacı, insanları iğrendirmekten ziyade, onları yerlerinden sıçratmak ya da huzursuz hissetmelerini sağlamaktır. Myers'ın "el becerilerinin" çoğunun gerçeküstü öğeler içermesi, cinayetlerini daha dehşetengiz kılarken, bir yandan da rahatlatıcı bir biçimde, "normal" şiddet deneyimlerinin dışına çıkmasını sağlar. Sıçramalara, hala kullanılmaya devam eden bir korku filmi numarası olan dehşet habercisi "vurgulu müzik" eşlik eder. Loomis'in Myers'a bütün kurşunlarını boşaltmasına rağmen, bütün becerikliliğini sergileyerek katille yüzleşmek bizim gözüpek kahramanımıza düşer, ama her zaman sorumluluk sahibi biri olarak, her şeyden önce çocukların güvende olduklarından emin olur. Bu profesyonellik, onu Hawksvari bir kalıbın içine sokar; işini yapar, korkusuzdur ama mükemmel değildir. Gölge'nin filmin kapanış sahnesinde gözden kaybolması, Laurie'nin kahramanlık statüsünü

sarsmaz, ancak Myers'ın mitsel bir varlık olarak pozisyonunu tescil eder.

Dean Cundey, renkleri ve gölgeleri olağanüstü kullanır (örneğin, artık klişeleşmiş olan ve Polanski'nin *Çin Mahallesi*'nde (1974) sinir bozucu mavi renkli geri aydınlatma), ama burada gerçek yıldız Panaglide kameradır. Carpenter, Panaglide kameranın (ya da sabit kamera, kameranın serbest ve akıcı bir şekilde hareket etmesini sağlayan gövde destekli damping sistemi) bahsini duyduğu andan itibaren onu kullanmak için çok heveslidir. Kameraya yatırım yapmak, *Yabancı*'yı gerçekte olduğundan çok daha pahalı gösterir. Ortaya çıkan sonuçlar, henüz gelişmekte olan bir teknoloji için büyük ölçüde etkileyicidir. Açılış sahnesi -Myers'ın palyaço maskesini taktığı, aslında dikkatlice montajlanmış iki çekimden oluşan sahne- , dikkat çekecek ölçüde akıcı ve komplekstir. Çekilmesi bir tam gün alan bu sahne, tamamen genç Myers'ın bakış açısından yansıtılır. Evine yaklaşır, ablası ve sevgilisinin sevişmesini izler, mutfak dolabından bir bıçak alır, merdivenleri çıkar, maskesini takar, yarı çıplak ablasını bıçaklar ve dışarı çıkıp ailesiyle karşılaşır. Bu sahne esnasında, sinematik röntgencilikle katille empati kurmak arasındaki sınırlar ihlal edilir. Sahneyi tek çekimde alma cesareti, görünüşe göre, Orson Welles'in *Bitmeyen Balayı* (1958) adlı filminin giriş sahnesinden esinlenmiştir, ama aynı zamanda *Ölüm Kararı* (1948) filminden ötürü Hitchcock'a başka bir gönderme olarak da görülebilir. Belki de bu film ve Hitchcock arasındaki en açık bağlantı, *slasher* türünün atası sayılan *Sapık* (1960) dolayısıyladır. Gerçekten de Sam Loomis ismi, Marion Crane'in erkek arkadaşının isminden gelir ve Marion Crane karakteri de, Jamie Lee Curtis'in annesi Janet Leigh tarafından canlandırılmıştır. Anne-kız, daha sonra çekilecek olan *Sis* ve *Halloween 7: Korku Bayramı*'nda (1997) birlikte oynayacaklardır. *Halloween* gecesi çocukların hikayesini anlatan diğer filmler (gerçi bazıların-

dan bahsedildi), sonradan Carpenter'ın *Şey* adıyla yeniden çekeceği *The Thing from Another World* (1951) ve *Meçhul Dünya* (1956) adlı filmlerdir. Her iki film de dünya dışı ve açıklanamayan katil "şey"leri konu almaktadırlar. Laurie'nin yatak odasının duvarında da, maskelere düşkünlüğüyle tanınan bir sanatçı olan James Ensor'ın portresi asılıdır.

Film baharda çekildiği için, doğal olarak sonbahar görüntüsünü elde etmek mümkün değildi (dikkatlice bakılınca, ağaçların çoğunun canlı ve yeşil olduğu farkedilir); bu yüzden de, gerekli hissi verebilmek için kağıttan yapraklar kahverengiye boyanmıştır. Bütçe kısıtlamaları, bunların atılmadan yeniden kullanılmasını öngörüyordu ve çekimlerin sonunda artık iyice yıpranmışlardı. Maliyet kesintisinin bir veçhesi de Myer'ın kullandığı maskeyle ilgiliydi. Özel olarak tasarlanmış bir maske çok pahalıya mal olabilirdi, peki izleyici korkutmak için hem ucuz hem de ürkünç bir maske ne olabilirdi? Sorunun cevabı, kanı donduracak ölçüde korkunçtu: boyanmış bir William Shatner maskesi...

Müzik de filmin en az kendisi kadar etkileyicidir. Bu kadar yaratıcı bir kakafoninin kullanıldığı çağdaş filmler yalnızca Dario Argento filmleriydi ve bu filmlerin Claudio Simonetti ve Goblin imzalı müzikleri bile, Carpenter müziğinin aşınmış bir versiyonu gibidir. Tekinsiz ve tekdüze klavye vuruşlarıyla karışan ürpertici minimalizm, hareket ve ritmik "çınlamalar", çoğu kez zayıf bir şekilde taklit edildi. Parçada huzursuzluk ve gerilim hissini tetikleyen ritimler alışılmadıktır. Carpenter, ona 5/4'lük ritmi öğreten babasından etkilendiğini belirtir. Carpenter bütün parçayı üç günde yazıp Bowling Green Filarmoni'ye uyarlamıştır.

Gerilim ve teknik bakımından kesinlikle eşsiz olan *Yabancı*, korkunun kabul edilebilir yüzünü yeniden tanımladı. Film, gişe rekorları kırdı ve 75 milyon dolara varan bir geri dönüşü oldu. İdeal randevu filmi haline geldi: Çiftler için bulantı ya-

ratacak kadar vahşi olmayan ama teskin edici sarılmalara ihtiyaç yaratacak kadar korkunç. Ne yazık ki peşinden gelen taklitlerin nerdeyse hepsi, orijinalin inceliğinden ve geriliminden yoksundu. Ya sadece uzun ve sıkıcı sine-röntgencilikten ibaret (*Don't Answer the Phone!* (1980)) ya da kanın, gerilim ve tutarlılığın yerine geçtiği (*13. Gün*, 1980) filmlerdi. Bazen gergin ve şiddet doluydular (*Maniac*, 1980), ama çok daha açık bir şekilde kadın düşmanıydılar. Bazı filmler de, filmin adından esinlenerek, potansiyel satışları artıracağı düşüncesiyle önemli tarihlere gönderme yaptılar (*Mother's Day*, 1980, April Fool's Day, 1986). *Black Christmas* (1974) "tatilde dehşet" temasını işleyen daha erken tarihli bir film olsa da, izleyicinin aklında daha çok yer eden Carpenter'in filmi oldu.

Carpenter, projelerine devam etti. "Eyes" adlı senaryosu, Eyes of *Laura Mars* (Gözler, 1977) adıyla filme çekildi. İlk başta filme dahil olmasına rağmen, senaryosunda yapılan değişikliklerden hoşnut kalmadığı için filmden ayrıldı. Televizyon dünyası bir kez daha onu çağırıyordu...

Elvis (1979)

Yönetmen: John Carpenter
Senaryo: Anthony Lawrence
Görüntü Yönetmeni: Donald M Morgan
Oyuncular: Kurt Russell (*Elvis* Presley), Shelley Winters (Gladys Presley), Bing Russell (Vernon Presley), Season Hubley (Priscilla Presley), Pat Hingle (Col Tom Parker), Charles Cyphers (Sam Phillips)

Las Vegas, 1969. Yaklaşık on senedir ilk defa sahneye çıkması beklenen *Elvis* için "tamam mı devam mı" anıdır. Etrafta dolaşan suikast girişimi söylentileriyle birlikte, *Elvis* izleyicisinin karşısına çıkmak için cesaretini toplar.

Missisipi, 1945. Yalnızlığı seven Elvis'e, aynı kasabadan bir kabadayı ölü ikizi Jesse Garon'la konuştuğu ve bir "ana kuzusu" olduğu için sataşır. Yıllar sonra, hâlâ onunla uğraşmaya ediyorlardır, ama bu sefer alnından geriye doğru taradığı gülünç saçlarından dolayı. Bir arkadaşı onu okulun yetenek gösterisine girmesi için ikna eder ve performansı son derece popüler olur. Annesi için bir şarkı kaydettikten sonra Sun Stüdyosu'ndan Sam Phillips tarafından havada kapılan Elvis'in şarkı söyleyişi, yerel radyoda başarılı olur ve girişimci Colonel Tom Parker menajeri olarak onu yıldızlığa yükseltir. Şarkıları ard arda hit olurken Elvis, askerliğe başlamadan önce annesi için Graceland'i alır. Ordudaki görevi sırasında, annesi ölür ve yeni bir aşkla karşılaşır, okul kızı Priscilla Beaulieu. Evlenirler ve bir kızları olur, Lisa Marie, ama Priscilla gitgide onun bir ev dolusu arkadaşlarıyla yaşamaktan bıkmıştır ve tura çıktığında uzun süre uzak kalması durumu daha da kötüleştirmektedir. Sonunda, Lisa Marie ile birlikte Elvis'i terk eder. Bu esnada, Elvis'in "insanları bir kez daha hissetmeye" ihtiyacı vardır ve bir zafer turu için Vegas'a yaklaşmaktadır...

Muhteşem aktör/yönetmen ortaklıklarından bir tanesi -Olivier Reed ve Ken Russell, Robert De Niro ve Martin Scorsese, John Wayne ve John Ford benzeri- *Elvis* filmiyle başlamıştır. Kurt Russell'ın Kralla zaten bir bağı vardır, on yaşındayken rol aldığı *It Happened at the Worlds's Fair* (1963) adlı, adının geçmediği bir filmde, Elvis'in bacaklarına sıkı bir tekme atar. Daha sonra *Elvis*'i kendisinin oynayacağı aklından geçmez. Carpenter ve Russell, çekimler sırasında son derece iyi anlaşırlar ve film 1979 Şubat'ında ilk kez yayınladığında sonuç başarılı olur. *Elvis* o zamana kadar ekranda en çok izlenen TV filmi olur.

Ağırlıklı olarak geriye dönüşlerle anlatılan filmde, Elvis'in yaşam öyküsü, akıllıca davranılarak 1969 Vegas dönüş turuyla sonlandırılır ve böylece, son yıllarını zehirleyen kendini kü-

çük düşürmenin, obezliğin ve madde bağımlılığının kasvetli bölgesine girilmez. İyimser bir tonda biter ve birçok hit şarkısını çalmak için bir fırsat sağlar. Portresi çizilen Elvis, hayranlarının hatırladığı ve merak uyandırıcı olandır. Hayatının daha tartışmalı, zaman zaman kirli olan yönlerinin üzerini örtmeye kalkmaz, ama hürmetkar ya da müstehcen olmadan bir insanın ve bir mitin dengeli bir portresi sunulur. Elvis'i kavga ederken, televizyonuna ateş ederken, dostlarını ve iş arkadaşlarını işe alırken ve kovarken, öfke nöbetleri geçirirken ve sonunda kızının ve karısının onu terketmesine yol açarken görürüz. Her yardımsever harekete (herkese hesapsızca hediyeler vermek), bir husumet ya da reddediş hareketi karşılık gelir. Kalabalığın tezahüratını duymaya ihtiyacı olduğu kadar şöhretten nefret eder: "Ateş et, kiliseye bile gidemiyorum". Kalbinde bir çocuk olarak kalır ve filmi düz biyografik bir film olmaktan asıl çıkartan ise annesiyle olan rahatsız edici, neredeyse oedipal ilişkisidir. Bu sahneler rahatsız edici bir şekilde mahremdir ve anne oğluna hükmettiği gibi bu sahnelere de hükmetmektedir. *Elvis* annesininkine uydurmak için saç rengini bile değiştirir ve şöyle der: "Marilyn Monroe'dan daha güzelsin". Yaşayan bir annenin yükünden kurtulduktan sonra, nihayet bir ilişkiye talip olabilir.

Film boyunca, ekrandaki olaylar hem görsel öğelerle hem de filmin müzikleriyle uyum sağlar. Elvis, ölmüş ikizi Jesse'in gölgesinde yaşamaktadır, böylece Elvis'i yalnız gördüğümüzde, kendi büyüklüğünde bir gölgeyle, kardeşinin bir temsiliyle konuşmaktadır. Benzer biçimde, Graceland'in satın alınması genellikle bir zafer gibi görünür, ama bunun yerine arkada -biraz ironik bir şekilde- şu parça çalmaktadır- Heartbreak Hotel'den "O kadar yalnız hissediyorum ki ölebilirim" ve eve dönüşüne şu parça eşlik etmektedir: "Bu gece yalnız mısın?" (Are You Lonesome Tonight?)

Steve Rash'in *The Buddy Holly Story* (1978) adlı filmiyle kar-

şılaştırmak kaçınılmaz görünüyor; her ikisi de, rock 'n' roll beyaz bir çocuğun sıfırdan başlayıp zenginliğe uzanan hikayesi hakkında iyi yapılmış, etkileyici filmler olsa da, *Elvis* entelektüel açıdan çok daha iddialı. Her ikisinde de örnek gösterilebilecek ana performanslar vardır; Kurt Russell'ın *Elvis* olduğu gibi, Gary Busey de Buddy Holly'dir. Russell, daha sonraki filmlerinde "Kurt Russell rollerinde" Kurt Russell'ı etkili bir şekilde oynayarak bir yıldız olacak ve A-listesi statüsünü pekiştirecektir, ama şimdi Kral'dır; ona has tavırları, alaycı gülümseyişi, ileri geri kımıldanışı ve "çok teşekkür ederim"ler mükemmeldir, şarkı söyleme sesi *Elvis* taklitçisi Ronnie McDowell tarafından canlandırılmıştır. Kurt Russell'ın babası, Bing, Elvis'in babasını ve sonradan Kurt'un karısı olacak olan Season Hubley ise Priscilla'yı oynamıştır.

Carpenter, *Biri Beni Gözlüyor*'un çekimleri sırasında Andrienne Barbeau ile tanışır ve bir ilişki başlar. Çift 1979'da evlenir. Hye Whitebread Company adlı kendi şirketlerini kurarlar, ama birtakım proje fikirlerine rağmen, somut hiçbir şey hayata geçirilemez. Carpenter, tür üzerinde yeni bir viraj alarak başka bir korku filmi yapmak üzere, bir kez daha Debra Hill ile ekip olur. Carpenter ve Hill, doğru yeri bulmak için Kaliforniya'ya doğru yol alırlar ve Bodego Körfezi yolunun yukarısında, Inverness'taki ikonik deniz fenerini keşfederler.

Sis (1979)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Debra Hill
Senaryo: John Carpenter ve Debra Hill
Görüntü Yönetmeni: Dean Cundey
Müzik: John Carpenter
Oyuncular: Adrienne Barbeau (Stevie Wayne), Jamie Lee Curtis (Elizabeth Solley), Janet Leigh (Kathy Williams), John

Houseman (Machen), Hal Holbrook (Peder Malone), Nancy Loomis (Sandy), Charlers Cyphers (Dan O'Bannon), Tom Atkins (Nick Castle), George "Buck" Flower (Tommy Wallace), Darwin Joston (Dr. Phibes), John Carpenter (Bennett, jenerikte geçmez)
89 dak.

Kamp ateşiyle tuzağa düşen bir geminin Antonio Körfezi'nin sisi içinde batmasından yüz yıl sonra 20 Nisan'da, gece yarısına beş dakika vardır. Efsaneye göre sis yeniden ortaya çıktığında, bu ölümlü dünyadan erken ayrıldıkları için intikam arayan gemi sakinleri, ıslak mezarlarından geri geleceklerdir. Antonio Bay kasabası ise, mumlarla aydınlanmış bir yürüyüş ve oldukça anlamsız bir heykel açılışıyla kuruluşunun yüzüncü yılını kutlamaktadır. Lanetli saat geldiğinde, kötülük ayaklanır. Peder Malone'un yeni bulduğu, büyükbabasına ait günlükte de yazdığı gibi: "Geceyarısından sonra bir saat, ölüme ait". O sırada sahilden 15 mil kadar açıkta olan Seagrass'ın mürettebatı, -boğuk sesli radyocu Stevie Wayne'ın da farkettiği gibi- "rüzgara rağmen ilerleyen" sisten gelen gölgeler tarafından vahşice katledilirler. Ama bu ürkünç olaylar, gece ilerledikçe devam edecek olan, ölüm saçan denizci kabusunun sadece başlangıcıdır. Şoklarla geçen bir günün ardından, Nick ve otostopçu Ellizabeth'in sabrı taşmıştır; Seagrass'da gözleri oyulmuş ve akciğerleri turşu kuracak kadar çok deniz suyuyla dolmuş bir ceset bulurlar. Ardından zavallı Liz, morgda ölünün saldırısına uğrar. Fakat onlarla birlikte kasabanın geri kalanının da keşfedeceği gibi, sis içerilere doğru ilerledikçe, ölü bir adamın kancası karşısında kimse güvende değildir. Uğursuz parlaklık, puslu intikamını almak için durmaksızın yayılmaktadır.

"Yoksa bir rüya içinde rüya mı
Gördüğümüz ya da gördüğümüzü sandığımız ?"

Edgar Allan Poe

Böyle başlar, çağdaşlarının çoğunun ucuz doğasından sakınıp, Jacques Tourneur'ün *Curse of the Cat People* (1942), *İblisin Kurbanları* (1957) ya da Val Lewton yapımlı *The Ghost Ship* (1943) adlı eski yapımlara bakmayı tercih eden ve kendi zamanının rağbet gören temalarının çoğuna aldırış etmeyen Carpenter'ın korkuya dönüş filmi *Sis*. Poe alıntısı, filmin duruşunu belli eder; bu, doğaüstünün tamamen gerçek görünebildiği gece boyunca, bir rüya gibi ilerleyen fantastik bir kamp ateşi masalıdır. Filme, herhangi bir gerçeklik duygusuyla yaklaşamayız; Hortlaklarla ilgili, gergin, korkunç ve gündüz gözüyle, düpedüz akıl almaz bir masaldır. Stevie'nin oğlu Andy'nin sahilde bulduğu (ve önce altın para olarak gördüğü) tahta parçasını ele alalım. Bu tahta parçası, bir dizi şoku tetikler (Stevie'nin kasetleri üzerine tuzlu su damlatır ve kaset çalarının alev almasına neden olur) ve üzerinde esrarengiz bir şekilde beliren uğursuz bir yazıyla kahramanımızı altüst eder, ama bu tahta parçası, temelde, herhangi mantıklı bir açıklaması olmayan bir başka korku aracıdır. İzleyiciyi oldukları yere mıhlayan korkunun gücüne mükemmel bir örnektir. *Curse of the Cat People* adlı filmde olduğu gibi, en iyi sahneler, apaçık olanlardan ziyade izlenimci olanlardır; aydınlık ve karanlığın devinimi, gölgeler, her yeri kaplayan sisin türbülansıdır atmosferi yaratan. Nick otostop yapan Elisabeth'i arabasına aldıktan hemen sonra, arabasının camından giren ışık yüzünde bir haç gölgesi oluşturur ve hemen ardından camlar şiddetle patlar. Benzer şekilde, Seagrass'da kalan son ruhun ölümü, boşluğun içinden bakan son kurbanın çapraz çizgilerle gölgelenmiş yüzüyle gösterilir yalnızca, karenin solunda turuncu,

arkadan aydınlatılan bir gölgenin varlığını belli belirsiz sezeriz.

Tematik olarak, film, kısa tarihi boyunca, modern Amerika'nın kuruluşuyla ilişkilendirilen kolektif suça dokundurma yapar: Saygın orta sınıf vatandaşlarıyla erdemli kasabaların kökeninin, aşağılık bir geçmişte olduğu düşüncesi. Kasaba sakinleri, varlıklı cüzzamlıları taşıyan Elisabeth Dane adlı gemiyi yolcularının parasını çalmak için tuzağa düşürerek batmasına sebep olmuştur. Kilisenin, kasabanın karanlık geçmişinin bir sembolü olması ve eski pederinin esas iş birlikçilerden biri olması bu kirli hikayenin sadece bir parçasıdır. Peder Malone'un da belirttiği gibi, "Bu geceki kutlamamız bir adaletsizlik. Biz katilleri onurlandırıyorz." Malone bir alkoliktir, fakat Hawksvari bir tarzda, bu kusurun altında onun dürüst bir adam olduğu gerçeği gizlidir. Kasaba için hayatını vermeye ve atalarının günahlarını kefaletini ödemeye hazırdır. Doğal olarak, alkolizm ve profesyonellik arasındaki çelişki, gelişmelerden zarar görmeden çıkmasını engeller.

Zombie geminin elleri, en az kurbanları kadar parçalara ayrılmıştır, sisin içindeki silüetler ya da eller ve kancalardır yalnızca. İronik bir şekilde, sis elektrikten yoksun bir kasabanın karanlıktaki ışık kaynağıdır, kapılardan ve pencerelerden sızarak tehdidi daha da karanlığa gömer, her şeyi daha belirsiz, daha korkutucu kılar. Andy'nin bakıcısı, Bayan Kobritz öldüresiye doğranırken, gerilim dayanılmaz ve akıbeti hızlıdır, gri, kancalı gölgelerin (ekran dışı) kadının bedeni üzerine düşme sahnesi, şiddetin gerekçesiz, yaşlı birine yönlendirilmiş olması ve tiksindirici bir cıvıklığı içermesi açısından şok edicidir. Bu sahne, *Assault on Precinct 13*'daki küçük kızın öldürülmesinin diğer yüzüdür. Ne yazık ki, bu kurnaz iğrençlik filmin ani ve tatmin edici olmayan kapanışını ayakta tutamaz. Peder Malone, kasabada daha fazla dehşet saçılmasını engellemek için, çalınan altınların sisteki ölülere iade edilmesi gerektiğini anlar. Daha önce yarı görünür ola gölgeler, şimdi kilise kori-

dorunda ayarlarını sürüyerek yürüyen kırmızı gözlü yaratıklar şeklindeki bedenlere dönüşmüşlerdir. Daha çok benzer bir şekilde duman takıntılı *Night of the Demon*, sonuç, gerçeğin daha önce hayal ettiğimizden daha kötü olarak gösterilmesiyle belli belirsiz tehliyeye girer; gerçekte olan beklentiyle uyuşmuyordur. Stevie'ye saldıran yeşil yüzü kurtlarla kaplı zombinin vurulması, korkunun genel olarak azalmasını sağlar. Ancak, esas olarak eğlencli bir şekilde ürkütücü bir korku filminde bu ufak bir kaygıdır.

Carpenter'in görsel stili, sesin dikkatli bir şekilde kullanımıyla, kahramanı Stevie'nin kendi kendine finanse ettiği radyo istasyonunda bir dj olmasıyla dengelenir. KAB'nin sakin, kokteyl salonu müziği ile ürkütücü olayların ani sıçramaları, parçalamaları ve çığlıkları arasındaki kontrast, aşamalı synthesiser katmanları ile daha da güçlendirilen gerekli gerilimi ve korkuyu sağlar. Kancalı zombiler kanlı görevlerini gerçekleştirirken, ses görselden çok daha şok edicidir. Kurbanlarının kapılarını durmak bilmeden çalmaları, Robert Wise'ın *The Haunting* (1963) adlı filmindekine benzer bir etkiye sahiptir; korku oluşturmak için seyircinin hayal gücünden yararlanan basit sesler. Görece bu kadar ucuz maliyetli bir film için, efektler 30 yıldan sonra bile hâlâ etkilerini korumaktadır. Bu kısmen, efektlerin ustalığından kaynaklanır; bilimeyen, tıkırdayan şişeler, cam kırılması ya da tiz sesli, sallanan işaretler. Kasabayı yutan sis, parlak ürkünçlüğün mükemmel bir göstergesidir. Film genellikle doğal olarak sisli olan Point Reyes'de çekildi ama kuru buz, akıllı ışıklandırma ve Dean Cundey'nin kameracılığı efekti güçlendirdi.

Tommy Wallace, Nick Castle ve Dan O'Bannon karakterlerine Carpenter'm ortakları adı verildi; gerçekten de, Wallace filmde hayaletlerden biri olarak görünür. Radyoda çalan gruplardan biri, Coupe De Villes; Carpenter, Nick Castle ve Tommy Wallace'ın grubudur. Bu grubu, Castle'ın ilginç fante-

zi filmi *The Boy Who Could Fly* (1986) adlı filminde çalarken görebilirsiniz.

Sinemada olduğunuz garip 90 dakika boyunca, *Sis* öyle sıkı tutar ki elinizden kaçmasına izin vermez. Gergin ve ürkütücüdür, ancak ışıklar yandığında sisin kendisi gibi uyandırdığı korkular gibi dağılır.

Sis, piyasa sürüldüğünde hem gişede hem de eleştirmenlerin gözündetam bir başarı elde etti. Carpenter artık düşük bütçeli uzun metrajlıları kâr ettiren yönetmen olarak bir ün elde etmişti. Avco Embassy ona iş teklif etmek için sıraya girmişti, bu sefer yazmaya yıllar önce başladığı bir film için temiz bir 7 milyon dolarlık bir anlaşma için. Debra Hill ve Nick Castle ile yeniden bir ekip oldular ve bir bilimkurgu macera senaryosuyla geldiler. Carpenter, Kurt Russell'ı ekibinden görmeye hevesliydi ve ayrıca Donald Pleasence'ı da ikna etmeyi başarmıştı.

New York'tan Kaçış (1981)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Debra Hill ve Larry Franco
Senaryo: John Carpenter ve Nick Castle
Görüntü Yönetmeni: Dean Cundey
Müzik: Alan Howarth desteğiyle John Carpenter
Oyuncular: Kurt Russell (Snake Plissken), Adrienne Barbeau (Maggie), Donald Pleasence (Başkan), Harry Dean Stanton (Harold Hellman, Brain), Isaac Hayes (The Duke), Lee Van Cleef (Hauk), Ernest Borgnine (Cabbie), Charles Cyphers (Dışişleri Bakanı), Season Hubley (Girl in Chock Full O'Nuts)
99 dak.

New York. 1997. Artık tasarımcı mağazalarının ve Broadway müzikallerinin uğultulu metropolü değil, yaklaşık son on yıl-

dır, yüksek güvenlik duvarlarıyla sarılmış ve son derece etkili roketatar helikopterlerin devriye gezdiği bir şehirdir. Amerika'nın suç sorunu o derece başa çıkılamaz olmuştur ki her suçlu, hüküm giymiş diğer suçluların arasında başlarının çaresine bakmak üzere Büyük Elma'nın çürümüş göbeğine atılmaktadır: "Kurallar basit; bir kere girdiğinde, bir daha çıkamazsın". Bu ceza kentine yeni gelenlerden biri de bir zamanlar savaş kahramanı madalyasıyla ödüllendirilip sonradan hırsıza dönüşen, kötü şöhretli "Yılan" Plissken'dir. Bununla birlikte, eğer New York'un suç çetesi lideri Duke'un kaçırdığı ve elinde tuttuğu korku içindeki Başkan'ı ("Neyin Başkanı?" "Hiç komik değil, Plissken") onun pençesinden kurtaracak, potansiyel olarak tehlikeli bir görevi kabul ederse affedilecektir. Peki Başkan'ın Duke'un elinde olduğunu nereden biliyorlar? Duke'un sağkolu yetkililere bir parmak verir, Başkan'ın parmağını. Kötü haber ise, Yılan'ın Başkan'ı kurtarmak için sadece 24 saati vardır, çünkü Başkan'ın, önceden kaydedilmiş bir konuşmayı bir Zirve Toplantısı'na yetiştirmesi gerekmektedir. Motivasyonunu biraz daha arttırmak için, yetkililer düşünceli bir şekilde Yılan'ın boynuna bir iğne yerleştirirler. Eğer zamanında etkisiz hale getirilmezse, iğne etkinleşecektir, sonrası -buuum!- Plissken'siz bir hayat. New York'a uçmak ve Dünya Ticaret Merkezi'nin tepesine inmek, işin kolay tarafıdır; bir silahı, Gemini Man tarzı uygun bir geri sayım saati, Başkan'ın kendi kalın bilekliğinden izinin sürülmesini sağlayan yer belirleyici bir cihazı vardır. New York büyüktür ve dost canlısı değildir; bir suçlu kentinde kime güvenebilir? Heyecan verici molotof kokteyli koleksiyonuyla, yumuşak huylu ve boş boğaz taksici Cabbie'ye mi? Zamazingo adam Brain? Brain'in eşit derecede akıllı kız arkadaşı Maggie? Hepsi dışarı çıkmak istemektedir ve Başkan, onların tek çıkış bileti gibi görünmektedir. "Yılan" içinse, ya özgürlüğüne ya da ölümüne sadece birkaç saat vardır, fakat, bir dakika, biz onun öldüğü-

nü duymuştuk.

Çok az kişi "*New York'tan Kaçış*"ın 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 harmanlarken en iyi işini çıkarır ve *New York'tan Kaçış*, bilimkurgu aksiyon türüyle -o kadar şeyin arasında- yol filmi türünün bir karışımıdır. Sonuçta ortaya, Wim Wenders'ın *Zamanın Akışında*'yı (1976), Walter Hills'in *Savaşçılar*'ı (1979) ve aklınıza gelebilecek herhangi bir Ken Russell filminin canlı, coşkulu ve yüzsüzce beş para etmez bir karışımı çıkmıştır. Filmde, bir müzikal numarası bile vardır. Filmin başarısının anahtarı, kurgusu ve *Dark Star*'daki uzay gemisi, *Assault on Precinct 13*'daki karakol gibi bir yerde kısıtlanmışlık fikridir, bu da hedefi vurgular: New York'dan kaçmak.

Elvis'teki muhteşem performansından sonra, Russell ve Carpenter iyi arkadaş oldular ve ona başrol oyunculuğu vermek çok iyi bir seçimdi. Sadece bu role mükemmel bir şekilde uyduğu için değil, Russell sonradan oynadığı bütün aksiyon rollerini adeta yükseltir. Karakteristik göz bandı ve pantolonundan çıkan dövmesiyle Yılan, çoğu kez kenetlenmiş dişlerinin arasından kızgınlıkla tıslayarak konuşur. Klasik bir kahraman, ülkesi tarafından ihanete uğramış çalışkan bir vatansever, açıkça beyan ettiği kişisel çıkarına rağmen başkalarının yararına çalışan bir asidir; bir anti kahraman ve bir profesyonel. Karakterinin ikili yönünün görsel olarak ifade edildiği an, Hauk'la tanıştığı, gövdesinin üst yarısının karanlıkta alt yarısının da ışıkta kaldığı (yin ve yang) sahnedir. Elbette onun gibi birine ihtiyaçları vardır; başka hiç kimse görevi tamamlamak için yeterince cesur, gözü kara ya da aptal olamaz. Yılan bir yandan ülkesine yardım etmek ve onun liderlerine inanmak istemektedir, fakat içten içe bilmektedir ki yalnızca ona değil, ama başkanın dandik kaseti uğruna ölen bütün normal

insanlara da ihanet edeceklerdir. Kasetin kendisi bir MacGuffin'dir, görünüşte Plissken'in misyonunun nedenidir, fakat hikayenin sonuçlanmasında tümüyle önemsizdir. Filmin sonunda kasetin yok edilmesi, sadece bir söz oyunu ya da hakkedilen ceza değil, aynı zamanda Plissken'in ülkesinin sadakat ilham edebilme özelliğinin nihai reddidir. Başlangıçta, görünüşte politikaya karşı kayıtsız tavrına rağmen (senin savaşın ya da Başkan'ın umurumda değil), içinde bulunduğu durum politik görüşünü gözden geçirmeye zorlar. Benzer biçimde, Air Force One'ı kaçıran komünistler karikatürize edilmişken, aslında politik sistem ve Başkan'ın vatandaşlarına karşı tavrı konusunda haklı oldukları noktalar vardır. Başkan, ellerinde bulunan tek yaşam kapsülüne girerken, en azından kurtulma şansı olan tek kişi olarak son sözleri "Tanrı beni korusun" olur.

Yol-filmi yapısı, bazı yönlerden, filme genel bir renk katan, fakat hikâyenin ilerlemesine fazla katkıda bulunmayan bir dizi genişletilmiş sahnenin olduğu anlamına gelir. Bilmemiz gerekenlerin birçoğu, Plissken'in NewYok'a inmesinden önceki açılış sahnesinde verilir, kısa ve öz bir şekilde belirtilmiş sonuca varış ise hikayenin geri kalanını oluşturur; Başkan ya kurtulur ya da kurtulmaz. Bu bir eleştiri değildir, çünkü her sahne gelecekteki dünya hakkında daha çok ayrıntı sergiler (buharla çalışan arabalar ya da ilkel aydınlatma) ve Yılan'ın kısıtlı süresinin azaldıkça baskı artar. Brain ve Yılan, Broadway'den geçen uğursuz yola saptıklarında (bir parkmetre üzerindeki kesik bir başın işaret ettiği bir yolla girilen), birçok mahkumun "insan insanın kurdudur" tarzı hayatı hakkındaki şüphelerimiz onaylanmış olur. Yer altında yaşayan ve sokaklarda korku estirmek için lağımlardan yer üstüne çıkan Crazies adlı bir grup, muhtemelen halkın özgürlüklerine hükümet müdahalesinin bir eleştirisi olan başka bir filme, George A. Romero'nun *The Crazies* (1973) adlı filmine bir referanstır.

Kendi hissizlikleriyle kirlenmiş, başka türlü yapamadıkları için gruplar halinde saldıran tutuculardan oluşan çete sürüleridir. Duke böyle değildir: Fiyakalı arabasıyla -ön farında avizeler ve ışıldayan disko topuyla- sokakları kolaçan eder. New York Dükü'dür, Bir Numara'dır, fakat bir kedi gibi, otoritesini avıyla oynayarak kurar. Karakterler arasındaki gerilim kurtarma operasyonunu çok daha ilginç kılar, çünkü birinin diğerine kazık atmayacağından emin olmak mümkün değildir. Brain daha önce Yılan'ı terk etmiştir ve şimdiyse Duke'a ihbar eder (gerçi, seçme şansı pek yoktur), bu yüzden kimin tarafında olduğumuzu asla bilemeyiz. Sonuç olarak Brain'in güvenilir ve kız arkadaşının da sadık ve cesur olduğunun ortaya çıkması, bu durumu değiştirmez. Emin olduğumuz tek kişi, ağlayıp sızlayan ve kendisi için endişeli bir politikacı olan Başkan'dır.

New York'tan Kaçış, sadece müthiş bir eğlence olmakla kalmaz, aynı zamanda klasik Western yıldızlarının ve kült film favorilerinden tanıdığımız ünlüler geçidi gibidir: Harry Dean Stanton (*Zorlu Yarış* [1983]'ın yıldızı ve Paris, Texas, 1983), Roman Polanski'nin sürreel gerilimi *Bozuk Düzen* (1966) filmindeki rolünü anımsatan bir şekilde, *New York'tan Kaçış*'ın bir yerinde Duke'un eğlencesi için kadın gibi giydirilen Donald Pleasence (elbette, *Yabancı*, ve *Büyük Firar,* 1963), Ernest Borgnine (Sam Peckinpah'ın ufuk açıcı, yenilikçi western'i *Vahşi Belde,* 1969), Lee Van Cleef (Sergio Leone'nin *Dollars* üçlemesi, *Vahşi Mücadele,* 1957) ve Isaac Hayes (*Korkusuz,* 1971, filminin oldukça etkileyici müziğinin bestecisi ve South Park'taki Şef'in seslendiricisi) .

Carpenter, bu filmde, bize en akılda kalıcı müziğini, aksiyonu hep ileriye taşıyan, ritmik klavye vuruşlarının tükenmeyen dinamizminden oluşan bir koleksiyon hediye etmiştir. Çoğu temanın tekrar eden doğasına karşın, bazı ritimlerin karmaşıklığı dikkate değerdir. Doruğa ulaştıran köprüdeki koşu sah-

nesinde, takibin ritmini vurgulayan ve yol üstünde saçılmış arabaların metalik kadavralarını yankılayan zillerle dolu müzik, yoğunluk açısından mükemmeldir.

Plissken'in Dünya Ticaret Merkezi'ne indiği sahnede, kısmen bilgisayar tarafından yapılmış görüntüler kullanılmıştır. O dönemde, bu tür efektler bir filmin bütçesine göre inanılmaz pahalıydı, en basit bilgisayar efektlerinin herkes tarafından kullanılır hale gelmesinden birkaç yıl öncesinde bile bu böyleydi. Çözüm? Bu sahneler, kentin siyah renge boyanmış maketleri, köşe noktalarını belirtmek için de yansıtıcı şerit kullanılarak çekilmiştir. Bu efektleri yapan teknisyenlerden biri, sonradan *Yokedici* (1984), *Yaratığın Dönüşü* (1986) ve herkesi fetheden *Titanik* (1998) filmlerini yapacak olan Jim (şimdilerde James olarak tanınan) Cameron'dan başkası değildi. Efektlerin geri kalanı, özellikle de, baş döndürücü bir vinç çekimiyle New York'un fütüristik siluetine etkileyici bir şekilde giriş yapıldığı sahne, hoş bir mat boyama çalışmasıyla kotarıldı.

New York'tan Kaçış, mali açıdan kârlı olmakla kalmayıp, gecikmiş bir devam filmiyle birlikte taklitlerini de beraberinde getiren, oldukça eğlenceli ve muzip bir filmdir.

HOLLYWOOD'UN ÇAĞRISI

Gişelerde başka bir başarı, *New York'tan Kaçış*, Carpenter'ı aranılan biri haline getirmişti. Aslında Carpenter ve Debra Hill'in *Yabancı*'ya bir devam filmi çekmeyi öngörmemiş olmalarına rağmen, böyle bir ihtimal söz konusuydu, çünkü finansörler, filmin muazzam popülerliğinden yararlanmaya hevesliydiler. İkili, proje üzerindeki kontrollerini kaybetmemek için, olayların olduğu geceden devam eden *Yabancı* 2'yi yazmaya karar verdiler, fakat yönetmen Rick Rosenthal, orijinalindeki gerilimi, şüpheyi ve muğlaklığı yaratmayı beceremedi. Doğrusu istenirse, Carpenter bazı sekansları yeniden çekti. Yönetmenlikteki bir sonraki adımı, Universal Stüdyoları tarafından desteklenen bir proje olacaktı- Howard Hawks'un *The Thing from Another World* filminin bir tekrar çekimi.

Şey (1982)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: David Foster ve Lawrence Turman
Senarist: Bill Lancaster
Görüntü Yönetmeni: Dean Cundey
Müzik: Ennio Morricone
Oyuncular: Kurt Russell (MacReady), A Wilford Brimley (Blair), TK Carter (Nauls), Davis Clennon (Palmer), Keith David (Childs), Richard Dysart (Dr. Copper), Charles Hallahan (Norris), Peter Maloney (Bennings), Larry Franco (Norveçli Yolcu)
109 dak.

Karlar arasında sıçrayan sevimli bir köpek. Lassie Come Home'dan bir sahne gibi görünüyor, ama Lassie onu vurmak için ellerinden geleni yapan çılgına dönmüş iki Norveçli tarafından helikopterle kovalanmıyordu. Ancak, İskandinav köpek katillerinin cani planları, kazara helikopterlerinin Amerikan Antarktika araştırma kampının biraz ötesinde patlamasıyla ve Norveçlilerin ızgara olmasıyla, daha en başından suya düşer. Ne yazık ki, tüylü, sağlıklı görünümüne rağmen, bir köpek değil ama kutupların donmuş toprağında binlerce yıllık kış uykusundan çıkmış, dünya dışı etobur bir yaratıktır. Doğal olarak, böyle ateşli bir giriş Amerikalı ekibin merakını uyandırır ve küçük bir grup, tüm yaygaranın neyle ilgili olduğunu görmek üzere Norveç üssüne doğru yola çıkar. Oraya vardıklarında, karşılaştıkları manzara hiç hoş değildir: Kalan bütün Norveçliler ölmüştür, korkunç sonlarının tek belirtisi ise bir kazı çalışmasının video çekimidir. Geri döndüklerinde köpeğin bir mutant olduğu açıklık kazanır, özellikle de bir dokunaç kütlesine dönüştüğünde ve kafesin çevresinde Hades'in çığlık atan canavarlarından biri gibi öfke saçtığında. Parazitli

köpek yavruları yeterince beladır ama dikkatler evrimin üst basamaklarına yöneldiğinde işler çığırından çıkmaya başlar. Ekip, yavaş yavaş mücadele ettikleri şeyin kurbanlarının şeklini alabildiğini ve tıpkı onlar gibi görünebildiğini anlar. Bu durumda geriye kalan tek soru şudur: Kim insan ve kim değil..?

> "Gerçeklikten ne kadar uzaklaşırsak izleyici üzerindeki etkimiz o kadar çok olur"

Bundan önce, *Şey*, yapımcısı Howard Hawks'a atfedilmesine karşın yönetmen Christian Nyby tarafından *The Thing from Another World* (1951) adıyla çekilmişti. Orijinalinde, canavar, gösterim süresinin çoğunda ekran dışı tutulmuş ve bitki-bazlı (ölümsüz replik: "entelektüel bir havuç-hayret verici") olarak tasvir edilmiştir. Düşük bütçesine rağmen, sadece canavarın kostümlü bir adam olduğunun anlaşıldığı son sahnede hafifçe bocalaması dışında, şaşırtıcı bir şekilde etkili bir gerilimdir. John Carpenter'ın *Şey*'i orijinal filmin gerilimini sürdürmeyi başarır, ama aynı zamanda *Şey*'i bize korkusuz ve dikkat çekecek ölçüde ayrıntılı bir anlatımla gösterir; kesinlikle bir bitki adam değildir. Senaryoyu geliştirirken Carpenter, Hawks'un filminin özgün kaynağına, yaratığın avını taklit etmek için şeklini değiştirme yeteneğinin olduğu, John W. Campell Jr (Don A Stuart takma adıyla) tarafından yazılmış *Who Goes There?* (1938) adlı kısa hikayeye geri döner. Carpenter'ın sözleriyle, bu film "korkunun insan üzerindeki etkileri üzerine bir çalışma"ya dönüşür.

Hitchcock by Truffaut adlı klasik metinde, Hitchcock şaşırma ile gerilim arasındaki farkı, bir restorandaki masalardan birinin altında bir bombayı konu alan hipotetik bir film senaryosuna atıfta bulunarak açıklar. Bir filmde izleyici bombanın farkında değildir, diğerinde ise farkındadır: "Birinci durumda

patlama anında izleyiciye on beş saniyelik bir şaşkınlık veririz. İkincisinde ise on beş dakikalık gerilim. Sonuç olarak, izleyici mümkün olduğu yerde bilgilendirilmelidir."

Hitchcock'un şaşırtma ve gerilim arasındaki fark hakkındaki kavrayışı keskindir ama bazen izleyicinin bir filmden istediği şey şaşırtılmaktır; adrenalin yükselmesinin hızlı heyecanı. *Şey* hem gerilimi hem de şaşırtmayı başarır; bir korku filmi için bir çok açıdan mükemmel birleşim olduğunu kanıtlar. Örneğin, kalp çalıştırma sahnesi, başlangıçta sadece çok kısa bir şok içermesine karşın, iyi iş çıkarır, nitekim giderek artan grotesk seviyelere tırmanır. Norris aniden kriz geçirmeye başlayınca, meslektaşları kalbini hızlı bir şekilde çalıştırmak isterler. Durumun tehlikeli doğası yanlış yönlendirme için mükemmel bir araç olarak işler; bizim ve sağ kalan mürettebatın beklentisi aciz bir adamın büyük olasılıkla *Şey* olamayacağıdır. Yanlış. Defibrilatör ve doktorun onu tutan elleri göğüs boşluğunun derinliğine dalar, tam o anda kaburgalar bir dizi diş haline gelerek elleri ısırıp koparırlar. Canavarın masada duran kadavrası etrafı talan etmeye başlar, boynu uzar, derisi ve damarları yırtılır ve sonunda kafası yere düşer. Dil dışarı fırlar, bir masa bacağına kendini dolayarak onu yer boyunca sürükler ve en sonunda örümceğimsi bacaklar çıkararak hızla sıvışır. Daha sonraki bir sahnede, Carpenter, Mac Ready'nin geride kalanlardan hangisinin *Şey* olduğunu anlamak için kanlarını test etmeye başladığı sahnede gerilim ve sürprizi büyük bir etkiyle kullanır. Biz ve mürettebat, birisinin *Şey* olduğunu biliriz, ama kim olduğu hakkında bir fikrimiz yoktur. Kızgın metal takım üyelerinin kan örneklerini test ederken, Antarktika rüzgârı arkada uğuldamakta, bir sonraki kişinin sahtekâr olma olasılığı arttıkça tansiyon da dayanılmaz seviyelere ulaşır. Sonunda, tabii ki, yaratık açığa çıkarılır ve göğüs yarma sekansına benzer bir şekilde, durum giderek kanlı ve tuhaf bir hal almaya başladıkça biz de yerimizde sıçramaya de-

vam ederiz. Bu, *Şey*'e gerçek gücünü verir: Bir şok yerine gerilim-sürpriz-grotesk üçlüsünü alırsınız; bir ödeyin üç alın. Carpenter, ayrıca tansiyonu rahatlatmak için sahneyi mizahi bir çizgide bitirir... ama sadece bir süreliğine.

Kurt Russell o dönemde *Şey* hakkında "Bilirsiniz, bana gençken yaptığım Disney filmlerini hatırlatıyor. Daha ürkütücü elbette, ama yaratığın ne zaman tepki vereceğini asla bilemezsiniz" (*Twilight Zone* Dergisi, Mart 1982). Russell haklı. Filmin çekiciliği kısmen, "öte dünyaya dair" bir bağlamda olmasından kaynaklanır. Grubu Antarktika'nın sert beyazlığında izole ederek, filmin hangi zamanda geçtiğine dair bir işaret yoktur; açılış yazısında günümüzde geçtiği belirtilmesine rağmen, belirli bir zamana ait olmama özelliğini korur. *Şey*'in kendisi, kavrayışımızın ötesinde bir bilimkurgu varlığıdır, galaksiler arası Grendel gibi ilkel bir tehdittir. Belki de bu yüzden, gösterilen iç organlara rağmen, film sansürlenmedi; somut bir korku değil, bir canavar filmidir, gündelik deneyim ve beklentinin o kadar ötesindedir ki gerçek bir tehdit söz konusu değildir. *Şey*, Carpenter'ın *Apocalypse Üçlemesi* dediği şeyin ilk bölümüdür. Aslında eski moda bir canavar filmi olmasına rağmen, şaşırtıcı bir şekilde kasvetlidir. *Şey*'in büyüme simülasyonu, yaşam alanlarına ulaşması halinde, 27.000 saat içinde (yaklaşık 3 yılda) bütün hayatı kendi bünyesine katarak asimile edeceğini gösterir. Filmin kapanışında, Childs ve MacReady'nin göründükleri kişiler olduklarından ve eğer değillerse, bir yaşam alanına ulaşıp ulaşmayacaklarından emin değilizdir. Uzay gemisi sorusu ise cevapsız kalır; yıkıma sebep olan yaratık, (olduğunu varsaydığımız) ana gemiden biraz uzaktaki bir kapsülden gelmiştir. Acaba büyük gemide keşfedilmeyi bekleyen şey nedir?

İşin büyük bir kısmının kamera efektleriyle gerçekleştirilmesine ve bunun çoğu zaman oyuncular ve set çalışanları için bazı fiziksel riskler taşımasına rağmen, inanılmaz efekt çeşitli-

liğini gerçekleştirmek konusunda çevrilmedik taş bırakılmamıştı. Boyun uzama çekimi, ilk seferinde zehirli kimyasalların tutuşmasıyla sonlanmış ve yeniden çekilmesi gerekmişti, yangın söndürme sahnelerinin çoğu ise gerçekti. Film epik ifadesini kısmen, Albert Whitlock tarafından gerçekleştirilen ayrıntılı mat boyama çalışmasına borçludur; özellikle uzay gemisinin keşfedildiği sahne. Whitlock, Hitchcock'un *Kuşlar* (1963), büyük ölçüde değeri bilinmemiş *Hırsız Kız* (1964) ve *Esrar Perdesi* (1966) adlı filmleri için mat boyamalar yapmıştı. Bu sırada, mutant köpek sekansı, animatronik bir kukla kullanarak yapışkan bir görüntü yaratan, o zamanlar yeni kurulmuş olan Stan Winston Atölyesi tarafından gerçekleştirilmiştir. Carpenter'la daha önce *Sis*'de çalışmış olan efektçi Rob Bottin, hayal edilemez olanı görselleştirmek için, lateksten balonlu çiklet ve erimiş plastiğe kadar her şeyi kullanarak çok sayıda grafik çalışmasını kontrol etmek amacıyla aralıksız çalışıyordu. Şaşırtıcı bir şekilde ürkütücü (Hawks'un orijinalini anımsatan) başlık sekansı, bir animasyon odası, sis dolu bir akvaryum, biraz arka ışıklandırma ve yanan plastik bir çöp torbasını içeren görece basit bir efektti! Kısmen stüdyoları tatmin etmek için, MacReady'nin bu zorlu deneyimden kuşkuya yer bırakmayacak şekilde sağ kurtulmuş ve medeniyete dönmüş ve sağlıklı olduğuna dair belge aldığını gösteren bir uzun bir final sekansı çekildi. Bu sahne Hollywood'un iyimser sonlarıyla uyum halinde olmasına karşın, bir önceki 100 dakikanın güvensizlik, gerilim ve paranoya hislerine ihanet olacağı için doğru bir kararla çıkarıldı. Çıkarılan diğer şey ise, doruk noktasındaki mücadelenin uzun versiyonuydu. Orijinalinde, sekansın öfkeli yaratığın yılansı özünden ortaya çıkan mutant bir köpeği göstermek için daha kapsamlı bir stop-motion çalışmasını içermesi gerekiyordu, fakat bu çekimler de, kalitelerinden dolayı değil, ancak sabitleşmiş kare ve prostetik çalışma arasındaki neredeyse fark edilmeyen eşleşme farkları yü-

zünden son montajda çıkarıldı.

Korkutucu, şok edici ve tiksindirici olanın klasik bir bileşimi olarak *Şey*'in değerinin uzun süre anlaşılamama ihtimali vardı, ancak film, en nihayetinde korku ve bilimkurgu kayıtlarındaki yerini sağlamlaştırmıştır.

Şey şaşırtıcı bir fiyaskoydu. Bu durum, muhtemelen piyasaya çıkışının *E.T.* (1982) ile çakışmasının sonucuydu. R (Restricted- Kısıtlı) dereceli bir filmin bu tür aile dostu bir film karşısında şansı yoktu ve sonuç olarak dibe battı. Muhtemelen, bir helikopterin içindeki bir grup adamın bir köpeği vurmaya çalıştıkları açılış sahnesi de pek yardımcı olmadı. Yıllar geçtikçe (ve Okyanus ötesinde, Avrupa'da daha fazla başarı sağlamıştı) ünü büyüdü ve artık klasik bir korku filmi olarak takdir görüyor. Bugün bile filmin iğrenç bölümlerini içeren çeşitli plastik figürler satın alabilirsiniz, ayrıca gerilim, korku ve grup içindeki güvensizlik bileşimini taklit etmeyi başarmış bir bilgisayar oyunu da mevcuttur. Ama 1982'de işler farklıydı. Carpenter *Şey*'den büyük bir geri dönüş umuyordu ve Carpenter'ın korku alanında diğer büyük bir isim olan Stephen King'le ekip olma planları vardı. Stephen King fenomeni o zamanlar gerçekten de en yüksek seviyeye ulaşmıştı ve Carpenter'ın üzerinde uğraşabileceği, King tarafından yazılmış ve pirokinetik bir kızın kendisini ve babasını laboratuvar fareleri gibi tehdit eden bir hükümetin üzerine erimiş ölümü göndermesini konu alan Firestarter romanından daha iyi bir film olabilir miydi? Bu roman, mükemmel bir proje seçimi gibi görünüyordu, ancak gişe hasılatları açıklandığında, işi Mark L. Lester aldı. Carpenter, bunun yerine tamamen para için kabul ettiği, daha düşük profilli bir King uyarlaması olan Christine projesine dâhil oldu.

Christine (1983)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Richard Kobritz
Senaryo: Bill Phillips
Müzik: Alan Howarth ve John Carpenter
Oyuncular: Keith Gordon (Arnie), Harry Dean Stanton (Junkins), John Stockwell (Dennis), Alexandra Paul (Leigh), Robert Prosky (Garaj Sahibi)
110 dak.

Arnie Cunnigham biraz asosyal bir tiptir. Aslında, sıfır çekicilik özelliği ve Buddy Holly gözlükleriyle bir hayli asosyaldir. Yine de, Arnie, rock 'n' roll'u gerçekten seven yaşlı bir kadına aşık olurken de gözlüklerden yardım almış olmalıydı. Kadının adı Christine ve kendisine iyi davranılmasını istiyor. Kilometre göstergesine göre 93.000 mil yapmış ve Arnie'ye 250 papele mal olmuştur. En iyi arkadaşı Dennis, bunun bir "külüstür parçası" olduğu konusunda onu uyarır, ailesi öfkeden deliye döner, fakat Arnie bunlara, Darnell'in kirli garajında Christine için bir yer kiralayarak cevap verir: "Hayatımda ilk defa, benden çok daha çirkin bir şey buldum... ve onu onarabilirim". Arnie'nin bilmediği şey ise, Christine'in sapına kadar kötü, daha üretim bandındayken bir adamı yaralamış, diğerini de öldürmüş bir katil araba olduğudur. Partnerlerinden sadakat beklemektedir; sahiden de, Christine, bir önceki sahibinin karısının ve kızının ölümlerine sebep olmuştur, daha sonra kendisi de egzoz soluyarak ölür. Arnie, ona 1957'de olduğu gibi görünmesini sağlayacak kadar iyi davranmaktadır. Göstergesi bile geriye doğru çalışır. Peki ya radyo? Hey, sadece rock 'n' roll 'n' rock 'n' roll, bebek. Arnie de çok daha iyi görünmektedir. Gözlüklerinden kurtulmuştur ve kızıyla dolaşmaktan daha çok sevdiği bir şey yoktur. Evet, hala Buddy'nin

çetesiyle sorunları vardır ama kendine güvenmeye başlamıştır. Hatta Leigh adında metalik olmayan bir kız arkadaş bile bulmuştur. Gelgelelim, Buddy ve arkadaşlarının Christine'i hurdaya dönüştürmenin ve ön panosuna dışkılamanın gerçek bir eğlence olacağını düşünmeleriyle, felaket gelip çatar. Çetenin, acımasız motor tarafından vahşice katledilmesinin ardından hareketlerinden pişman olmaları çok zaman almaz. Dedektif Rudolph Jenkins, ardarda gelen bu ölümleri çözmek zorundadır ama ipuçları mantığa uymamaktadır; eğer katil arabaysa, neden Christine bu kadar yeni durmaktadır?

Christine her türden mesaj ya da alt metinden yoksun olabilir, ama en azından "rock 'n' roll" eksik değil. Bu konuda hiç şüphe yok; araba, filmin yıldızıdır. Christine'in herhangi bir insan karakteri kadar kişiliği olduğu gerçeği, filmin inandırıcılığı için elzem bir noktadır. En başından itibaren, ruhsuz araçların yanında canlı kırmızı rengiyle dikkat çeker, cilalı kromla tamamlanan böylesine canlı rengiyle kötü olduğu apaçıktır. Kendi zamanını yansıtmak için, radyo sürekli rock 'n' roll kanalına ayarlıdır, ama şarkılar, ruh halini yansıtmak ya da birşeyi bildirmek için onun tarafından seçilir. Üç sesi vardır: Memnuniyetini ya da kızgınlığını gösteren motor sesi, radyosu ve genellikle ölüm ya da sakatlanmayla sonuçlanan "vücut dili". Radyo, onun esas iletişim aracıdır; öldürürken Buddy Holly'den "Not Fade Away" ya da Dennis'in içeri girmesini redderken "You Keep on Knocking but You can't come in" çalar.

Christine'i kullanmak, Arnie'nin kaderinde yazılıdır. Çaresiz erkekleri ağına düşürmek için cinsel gücünü kullanır ve Arnie de kesinlikle en çaresizidir: "Yatmak için bir kıza ihtiyacım var". Christine işte bu kızdır. Arabayı satan bir önceki sahibi, "vajina dışında, dünyanın en güzel kokusuna sahip olduğunu" söyleyerek, araba/kız/penis kıskançlığı hakkındaki bütün şüpheleri dağıtır, Arnie için arzunun paha biçilmez oldu-

ğunun oldukça farkındadır. Arnie, Stephen King romanlarında tipik olarak görülen ezik karakterdir, karizmadan yoksun zayıf kişilikli bir ucube, hatta deniz kenarında yaşamadığı için talihli bile sayılabilir; aksi takdirde, devamlı yüzüne atılan kumları silmek zorunda kalırdı. Büyük bir arabaya, seksi bir kız arkadaşa ve sadece kabadayılara karşı kafa tutma değil aynı zamanda dolaylı yoldan cinayet işleme kudretine sahip olduğunda ne kadar iyi hissedebilir? İşte güçlük buradadır. Hayatı üzerinde hiç kontrolü yoktur. Karizmatik Dennis'i açıklanamaz bir şekilde onun en iyi arkadaşı olmaya iten özellikleri kaybolmuştur, yerine öfkeli, kaba, ben merkezci bir narsisist gelmiştir. Bu ana karakterler ve lise ortamı göz önüne alındığında, Carpenter'ın karakterlere tutunmak açısından yapacağı çok az şey vardır; Dennis, gerçek olmak için fazla iyi, Leigh az gelişmiş, Arnie ise ya çocuksu bir inek ya da saldırgan bir psikotiktir. Bu durum, filmin bütün avantajını kaybetmesine neden olur. Romanda, King, Arnie, Dennis ve Leigh'ye karşı sempati uyandırabilmek için 600 sayfa harcamıştır, fakat bu bir film anlatısına indirgendiğinde, yokolan ilk şey geniş çaplı karakter yaratmanın verdiği zevktir. Bu, *Christine*'in kötü bir film olduğu anlamına gelmez, hatta en iyi King uyarlamalarından biridir. Sadece Carpenter'ın diğer filmlerine kıyasla sönük kalmaktadır.

Buddy ve çetesi Christine'i parçaladığında, rüya kabusa dönüşür ve olaylar başlar. Karakteristik Carpenter müziğinin filmde ilk defa kullanıldığı an, Arnie'nin kız arkadaşına yaklaşan tehlikeye işaret etmek içindir. İlk büyük cinayet öbeği -Buddy'nin çetesi- klasik Carpenter'dır. Christine kuşkuyla bakan ilk kurbanını izlerken, kamera da onun çevresinde dolaşmaktadır. Ve baaam! Christine'in ışıkları öyle yoğun göz kamaştırır ki farların parlak ışığı ekranın çoğunu kaplar. Giderek tekdüzeleşen ritimler olmasa bile, adamın günlerinin sayılı olduğunu anlarsınız. Dar bir sokağa sapar (bir Carpenter filminde Azra-

il'le karşılaşmak için her zaman iyi bir yerdir) ve Christine ona doğru sürer ve onu ezer. Çetenin geri kalanının Christine tarzı bir muamele gördükleri ertesi gecenin olayları daha tahrip edicidir. Onunla biraz uğraştıktan sonra, panikleyip bir benzin istasyonuna doğru sürerler. Christine, arabalarını enkaza dönüştürür ve istasyonun da havaya uçmasına neden olur. Ya Buddy? Anayoldan aşağı aceleyle koşmaktadır. Arkasında, cehennemden çıkan bir Zebani misali alevler içinde yanan, fardan gözleriyle arkasında ateşten bir iz bırakan Christine vardır. Filmin geri kalanı, bu sahnelerin yoğunluğuna ve tarzına ulaşamaz. Olaylar yumuşak başlılıkla çözüme ulaşır; düzenin tesis edilmesi ve suçluların cezalandırılması. Çıkan ders: Yerini bil, sadece hoş görünenler başarabilir, otoriteye saygı duy.

Yapımcı Richard Kobritz, daha önce Carpenter'la *Biri Beni Gözlüyor* ve King'in *Salem's Lot* (1979) filminin Tobe Hooper versiyonunda çalışmıştı ve 10 milyon dolarlık hatırı sayılır bir bütçeye sahipti. 500.000 dolardan fazlası, yapım aşamasında kullanılan 23 adet 1958 model Plymouth Fury marka araba için harcandı. Christine'in yeniden canlandığı, ezilmiş ve çizilmiş metalin parlak kırmızı boyaya ve ışıldayan kroma dönüştüğü sahneler, bilgisayar öncesi dönem olduğunu da hesaba katarsak, mükemmel bir şeklide başarılmıştır.

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.

Carpenter'in bir sonraki projesinin sorunlu bir hikayesi vardır. *Yıldız Adam*, *E.T.* ile birçok benzerliği olan romantik bir bilimkurgu macerasıydı. Bununla birlikte, *E.T.*'nin başarısının ışığında, Colombia Pictures bu prodüksiyonun doğru bir bakış açısıyla ele alındığından emin olmak istiyordu. Bu kararlılıkta, stüdyonun birkaç yıl önce *E.T.*'yi geri çevirmiş olmasının da payı vardır. Çeşitli yönetmen ve senaristin *Yıldız Adam* proje-

siyle ilgilenmelerine ve baş yapımcı Michael Douglas'ın filmin yapımı konusundaki hevesine rağmen, projeye bir türlü başlanamadı. Carpenter, insanlığı keşfeden bir uzaylı temasına ilgi duyarken, Douglas da Carpenter'ın aksiyondan ödün vermeden duygusal bir hikaye anlatma yeteneğine güveniyordu. Böylece, Carpenter'la *Yıldız Adam* için anlaşmaya varıldı.

Yıldız Adam (1984)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Larry J Franco
Senarist: Bruce A. Evans, Raynold Gideon
Oyuncular: Jeff Bridges (Starman), Karen Allen (Jenny Hayden), Charles Martin Smith (Mark Shermin), Richard Jaeckel (George Fox), Robert Phalen (Major Bell)
110 dak.

> "Gerçekten benden Başkan'a bir uzaylının dünyaya indiğini, Madison, Wisconsin'den ölü bir boyacının kimliğine büründüğünü ve şu anda turuncu siyah bir 1977 Mustang'la çevrede gezindiğini söylememi mi bekliyorsun?"

Uzaylı olabilir, ama cesareti vardır. Yıldız Adam, uzak bir dünyadan gelen bir ziyaretçidir. Voyager 2'nin "müzikal derlemesi" ve "lütfen Dünya gezegenini ziyaret edin" ricası sonuç vererek galaksiler arası turizmi teşvik etmiş ve bunun sonucu olarak ilk ziyaretçi Yıldız Adam olmuştur. İniş sert olur ama neyse ki, kalabileceği bir yer olarak Jenny Hayden'in evine denk gelir. Jenny, çok sevdiği kocası Scott'u yeni kaybettiği için zor zamanlar yaşamaktadır. Doğal olarak, bu Tanrı misafirine, özellikle de oturma odasında beliren ve gözleri önünde bir embriyodan yetişkinliğe doğru evrilen bu misafirden pek etkilenmez. Üstelik, sevgili ölü kocası Scott'a tıpatıp benze-

mektedir. Fakat Yıldız Adam'ın kendi sorunları vardır. Üç gün içinde tur grubunun geri kalanına yetişmek zorundadır, yoksa onsuz gideceklerdir ve bu durum, Yıldız Adam'ı yabancı topraklarda mahsur bırakarak ölmesine sebep olabilir. Ne yazık ki, randevu noktası "Arizona Galiba"dır, eğer uzay geminiz bozuksa, uzun bir mesafe. Bu yüzden onu arabasıyla götürmesi için Jenny'i zorlar, daha doğrusu, kaçırır. Giderek, Jenny aslında onun tehlikeli olmadığını, sadece kafası karışık ve çaresiz olduğunu anlamaya başlar. Kısıtlı sürede uzun bir yolculuk yapmak zorunda olmalarının dışında, üstesinden gelmeleri gereken bir engel daha vardır; hükümet. NASA'daki hippiler, dünyada bir parti için gezegenler arası bir davetiye göndermiş olabilirler, fakat yetkililer bu büyük eğlenceyi bozmakta kararlıdırlar. Yıldız Adam'ın terkedilmiş uzay kapsülünü bulmalarıyla, sıcak takip başlar. Bu arada, Yıldız Adam oldukça etkileyici olan bazı güçlerinin kaynağını ortaya koyar: topları. Bu zararsız küçük mermere benzeyen nesneler, onun ölü bir geyiği dirilmekten dönümlerce ormanlık alanı tahrip etmesine kadar birçok şey yapmasına olanak vermektedir, ama elinde sadece sınırlı sayıda top vardır. En kıymetli varlığı ise, ona en büyük mucizeyi gerçekleştirme gücü veren kalbidir...

Sulu gözlü aşk filmleri; aşkın ve kaybın ıstırabı, kötü de olsa, iyi de olsa gözyaşlarına sebep olan finaller. "Oğlan kızla tanışır, kızı kaybeder, sonunda da (belki) kıza kavuşur" formülüyle şekillendirilen bir tür, filmlerinin biraz daha canlı olmasını isteyen bir izleyiciye nasıl daha çekici kılınabilirdi? Alışıldık çözüm, hikâyeyi bir çatışma ya da toplumsal ayaklanma zeminine yerleştirmektir: *Rüzgar Gibi Geçti* (1939) ya da *Dr. Jivago* (1965) yöntemi. Daha radikal başka bir çözüm ise, oğlanın tamamıyla başka bir tür olması, uzay gemilerinin içinde tıkılıp kalmak, büyük bir takip, silahlar, askeri helikopterler ve Amerikan'ın yarısını havaya uçurmak olabilirdi. *Yıldız Adam*, *E.T.*'ye benzemektedir (o da ışık saçan parmağıyla arabaları ça-

lıştırmaktadır), fakat daha iyidir ve ortada şu aptal çocuklar da yoktur; Yıldız Adam duygusal ve yapış yapış olmakla birlikte kendini sevdirecek kendine has "hoşluklar"la doludur.

Bir uzaylının dünyaya düşmesi ve insan formu alması anlamında, *Yıldız Adam*, *Şey*'le benzer kurguya sahiptir. Fark, Yıldız Adam'ın acımasız bir katil değil, temelde iyi biri olmasıdır, fakat gerektiğinde, en az *Şey* kadar şiddet kullanma kapasitesi vardır. İyi yürekliliği kırılgandır, bir uzaylının ahlak kavramı ya da davranışları hakkında en ufak bir fikrimiz yoktur. Gerçekten de, Jenny'den "aşkı tanımlamasını" istemek zorunda kalır, sadece kelime anlamıyla değil, kavramsal olarak. *Yıldız Adam* filmi, uzaylı kültürleri incelemek yerine, insanlık durumunu yorumlayabilmek için uzaylı bakışını kullanmayı tercih eder. Yıldız Adam karakteri, bizim aşkın güzelliğini ya da eziyetin acımasızlığını anlayabilmemiz için bir katalizör işlevi görür. Eğer evrene barış mesajı yolluyorsak, neden verilen ilk karşılığa saldırıyoruz? Yetkililer, sanki her uzaylı yaşam formu dünyayı istila etmek istermiş gibi tepki verirler; onlara göre, başka bir ziyaret nedeni düşünülemez. *Uçan Dairelerin Esrarı* (1951) filminde olduğu gibi, önce ateş ederler, sonra soru sorarlar. Tek istisna, hükümetin dürüst yüzü, Mark Shermin'dir. SETI için çalışan bir bilim insanı olarak, barışçıl bir uzaylı fikrine sıcaktır ve şiddete yönelik bir niyetlerinin olduğu fikrinin yanlış olmakla kalmayıp adil de olmadığını belirtmekten kaçınmaz, ne de olsa "onu buraya biz davet ettik." Pragmatik ve samimi olarak ilgili olmasının ödülü olarak rüyasını gerçekleştirir. Kısa süreliğine bile olsa bir uzaylıyla konuşmayı başarır. Böylece Yıldız Adam'ın kaçması gerektiğine ikna olur; cahil militarizmin masum birisini mahvetmesine izin vermeyecek kadar bencillikten uzaktır.

Sevimli bir uzaylı olarak Oscar adaylı Jeff Bridges, titrek halleri az da olsa *Galaxy Quest*'teki (1999) Thermian'lara benzemekle birlikte, gerçekten de başka bir gezegenden gelmiş bir

havaya sahiptir. Birçok vesileyle Jenny'nin kocası Scott olmadığını belirtmekle birlikte, yavaş yavaş insani özellikler geliştirmiş olması gerçekten işe yarar; "Scott'a benziyorum o yüzden sen değil biraz korkmak". Diller hakkında inanılmaz bir bilgisi vardır, fakat bunu nasıl kullanacağına dair bir fikri yoktur; hiç pratik yapmamıştır. Sözcük dağarcığı, Voyager'dan yapılan yayınla sınırlıdır, bu yüzden de düzgün bir şekilde iletişim kurabilmesi için sözcüklerin kullanıldığı bağlamları daha iyi bilmek zorundadır. *Ölüm Korkusu*'ndaki (1958) Kim Novak gibi, "dönüşmesi" için bir kimlik verilmiştir; tamamen Scott gibi görünebilir ama aslında "Scott-luğu" özümsemektedir. Bu, Jenny'nin dil ve davranış konusundaki rehberliğiyle gittikçe gelişir, Scott'a "dönüşür", çünkü Jenny onu böyle programlamıştır. Savaşların olmadığı güzel bir gezegenden geldiğini kabul ederken, birey olmaya cesaret ettikleri için insan ırkına saygı duyduğuna dair bir izlenim ediniriz. Evine döndüğü zaman, nadir bulunan bir varlık olarak görülecektir, çünkü insanlık "hastalığını" kapmıştır; sanal klonlardan oluşan bir toplumda varolan bir birey. Bireysellik, şiddete ve militarizme varabilir ama aynı zamanda bizim aşk ve şefkat isteğimiz de ondan kaynaklanır.

Yıldız Adam'ın en iyi kartı, büyük ve küçük arasındaki çelişki, bir ordu karşısında bir insan temasıdır. Filmin odak noktası, Yıldız Adam ve Jenny arasındaki ilişkidir. Olabilecek en küçük ölçekli ilişki; (daha iyi bir ifade olmadığından) birbirine aşık olan fakat ellerinde olmayan şartlardan dolayı ayrı düşmek zorunda kalan iki insan. Ekranda büyük ölçüde yaygın bu gösteri kuralı zemininde, yıldızlar arasında yaşanan bir aşk söz konusudur, bu yüzden uzayın genişliği, dünyalar arası uçurum, microkozmik bir öyküyle zıtlık içinde olmalıdır. Film, Dünya gezegeninin dışında, Satürn'ün daireleri arasında gezinen Voyager 2 uzay modülüyle açılır. Yıldız Adam'ın gemisi çarptığında, ormanlara dalarak ağaçların büyük bir kıs-

mını tutuşturur. Son karşılaşmada ise Yıldız Adam, peşinde Amerikan ordusunun yarısı, ana gemiye doğru yükselirken görülür; Yıldız Adam'ın barışçıl olduğunu açıkça beyan etmesine rağmen, askerler silahlar ve yanıcı bombalarla, sert bir şekilde müdahale ederler. Bu sahne, hem teknoloji hem de geniş ekranın epik hissinden olabildiğince yararlanarak mükemmel bir şekilde çekilmiş efekt sekansıdır. Kesinlikle çok büyük olan ana gemi, onu bombalayan askeri helikopterleri yansıtan yüzeyiyle, uzaylı teknolojisinin yansımalı ve ışıklar saçan bir örneğidir. Bu etkileyici görüntüye eşlik eden mucizeye rağmen, genelin bıraktığı his -tabiri caizse- "ayakların Yere basmasıdır".

Yabancı'yla çığlık atan ya da *Şey*'le iğrenen seyirciye çok fazla hitap etmemekle birlikte, *Yıldız Adam* yine de bir Carpenter filmi olmayı başarır. Yapışkan duygusallıkları ve hikayedeki saçma unsurları çok kafasına takmayan toy romantiklere uygun bir film olduğu gibi, bir seks sahnesi içeren -ve PG uyarısı olan!- birkaç Carpenter filminden biridir. *Yıldız Adam*'dan esinlenen bir TV dizisi 1986'da yayınlanmaya başladı ve bir sezon sürdü.

Yıldız Adam, bir hit oldu ve Carpenter'a *Şey*'e gösterilen talihsiz tepkiden sonra ihtiyacı olan güveni verdi. Yazdığı birkaç senaryo, stüdyolar tarafından seçildi ve hem *The Philadelphia Experiment* hem de *Black Moon Rising*'in baş yapımcılığını üstlendi. Carpenter tarafından yönetilmemelerine rağmen, her iki film de başarılı oldu ve jenerikte adının geçmesinin filmlere bir zararı olmadı. Ayrıca, bu sıralarda oğlu, John Cody, dünyaya geldi. Bir sonraki yönetmenlik denemesi, Hong Kong filmlerine olan ilgisini gösteriyordu ve *The Golden Child*'da (1986) Eddie Murphy'yi yönetme şansı teklif edilmesine rağmen, daha büyük bir proje için bunu reddetti...

Küçük Çin'de Büyük Bela (1986)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Larry Franco
Senaryo: Gary Goldman ve David Z Weinstein
Görüntü Yönetmeni: Dean Cundey
Müzik: John Carpenter ve Alan Howarth
Oyuncular: Kurt Russell (Jack Burton), Dennis Dun (Wang Chi), Victor Wong (Egg Shen), Kim Cattrall (Gracie Law), James Hong (Lo Pan), Suzee Pai (Miao Yin)
96 dak.

> "Büyücülüğe inanır mısın?
> Tabii ki... çünkü gerçek."

Jack Burton, Çin kültürünün, arkadaşı Wang'la bütün gece kumar oynamakla sınırlı olmadığını öğrenmek üzeredir. Müstakbel gelin Miao Yin'i almak için havalimanına kadar Wang'a eşlik eder. Pekin'den gelen Miao Yin, ne yazık ki doğrudan dövüş sanatları konusunda üstün yeteneklere sahip bir grup serserinin eline düşecektir. Miao Yin'i ayrıcalıklı kılan özelliği, oldukça değerli ve nadir bulunan yeşil gözlere sahip olmasıdır. O kadar nadirdir ki 2000 yaşında hayat dolu bir büyücü olan Lo Pan'in gençliğini ve gücünü geri kazanacağı bir tören için ona ihtiyacı vardır. Lo Pan artık hiç de yakışıklı, genç bir adam değildir ve saldırgan, hızlı ve ustaca silah kullanan serserilerin ve geniş kenarlı hasır şapkalarıyla doğaüstü savaşçılardan oluşan acayip bir çete olan Three Storms'un oluşturduğu dehşet saçan "bir arkadaş çevresi" ona eşlik etmektedir. Jack kamyonuyla -Pork Chop Express- Lo Pan'a çarpar ve hiçbir etkisinin olmadığını görmesiyle aklı karışır. "Allah'ın belası bir yolun ortasında hiç yoktan belirdi ve ağzından ışık saçarak, kamyonumun içinden geçip gitmesini bekleyerek orada

dikildi." Bir Çinli genelevindeki başarısız bir kurtarma girişiminin ve Pork Chop Express'in kaybolmasının ardından, Jack ve Wang Lo Pan'in karargâhına bütün güçleriyle saldırmak için ekip olurlar. Cesur? Evet. Gözüpek? Evet. Tutsak? Hem de nasıl. Dövülmüş, tekerlekli sandalyeye bağlanmış ve bir hücrede terkedilmiş halleriyle, istikballeri çok parlak görünmemektedir. Yine de, denemeye devam edecek kadar gözüpektirler ve bu sefer her şeye burnunu sokan, yeşil gözlü avukat Gracie Law'la birlikte. Fakat eğer başları belaya girerse, Storms tarafından esir alman Miao Yin'e, korkunç bir canavar tarafından kaçırılan ve artık Lo Pan'in elinde olan Gracie'ye ne olacak? Kırmızı düğün elbiseleri içinde, yanan kılıcı ehlileştirip ehlileştiremediklerini gösterecek olan testi beklemektedirler – testi geçmeleri durumunda, Lo Pan'i gençlik bedeninde diriltecek ve karanlık güçlerini dünyaya salmaya hazır hale getirecek olan bir ritüel...

> "Ben mantıklı bir adamım ama hiç de mantıklı olmayan bazı şeyler gördüm".

Geriye dönüp bakıldığında, *Küçük Çin'de Büyük Bela*'nın ilk çıktığında neden ortalama bir başarı kazandığını anlamak kolaydır; sadece zamanının çok ötesindeydi. Hong Kong sinema endüstrisi, 1970'lerin "Sen benim ustamı (*sifu*) öldürdün" tarzı filmlerden beri çok yol kat etmişti ve dünyanın en çarpıcı ve heyecan veren filmlerini üretiyordu, fakat Batı'da yalnızca sıkı sinema tutkunları ve fanatikleri bu filmleri görebilmişti. *Küçük Çin'de Büyük Bela*, Doğu'nun sihirli sinemasına Batılı bir yanıttır, basit, hazmedilebilir, Batılı bir çerçeve içinde Hong Kong sinemasının bazı temalarına bir girizgâhtır. Hollywood'da benzeri olmayan bir şey üretmek adına, Batılı kahramanın maço duruşuyla Doğulu fantezi unsurlarını harmanlar. Her ne kadar 1970'lerin Hong Kong popüler sinemasından

olduğu kadar Japon Baby Cart dizisinden etkilenen birçok öğe olsa da, ana referans noktası Tsui Hark'ın *Yeni Dalga* fantezi başyapıtı *Xin shu shan jian ke* (1983) filmidir. Filmde alışılmadık ve aşırı hareketli bir dizi özel efektin büyüleyici kullanımı, Hong Kong sinemasında bir dönüm noktasıdır. Yönetmen Hark da Doğulu bir imgelem yaratmak için Batılı özel efekt sanatçılarından aldığı yardımlardan bahseder. Bütün bunlar sonuçta geri dönerek, *Küçük Çin'de Büyük Bela*'da kullanılmıştır. Daha fazla Batı etkisi anlamında, Lo Pan'le *Ming The Merciless*'ın görünürdeki benzerliklerinin yanı sıra, kostüm ve ışıklandırma alanında Mike Hodges'ın gülünç başyapıtı *Fezada Çarpışanlar* (1980)'ın söyleyecek daha çok şeyi vardır.

Filmin anahtarı, bizim çetin kahramanımız Jack'tir. Bize başka bir dünyaya giden yolu gösterir ve onun keşifleri aynı zamanda bizim de keşiflerimizdir. Karakterini bu kadar anılmaya değer kılan şey ise kabul edilen davranış tarzlarıyla eylemlerinin sonucu arasındaki çelişkidir. Normalde, maço kahramandan zor durumunlara meydan okumasını, bazen de kör talihle ya da sinsi planlarla çatışmaya girmesini, fakat sonuçta başarılı olmasını bekleriz. Her ne kadar Jack'in cesur biri olduğunu teslim etmek gerekse de, burada pek öyle olmaz. Filmdeki komedi, Jack'in şövalyelik denemelerinin sadece etkisiz kalmasından değil, aynı zamanda yanlış ve potansiyel olarak tehlikeli olmasından ileri gelir. Herhangi bir krize körü körüne daldığı için başarısızlığa mahkûm olur; Çinlilerle olan yakınlığına rağmen, Çin kültürü ya da gelenekleri hakkında en ufak bir bilgisi yoktur. Jack, havaalanında Miao Yin'i kurtarmaya çalışır. Dövülür. Genelevde yine dener. Yine dövülür. En iyi ihtimalle, oraya buraya doğru uçan bedenleri inanamayarak izlemekle yetinir. Koşması, dalması ve kendi acizliği hakkındaki genel cehaleti, her maço Batılı kahramanın güvenilir penis uzantısını -silahı- kullanırken, en alt noktasına ulaşır. Silahını sallayarak düşmanın inine dünden hazır bir

şekilde dalması kahraman erkeğin bir özetidir... ta ki silahını yanlışlıkla ateşleyip düşen enkazın altında kalana kadar. Bununla bağlantılı olan diğer şey ise maço diyaloglardır. Wang "Hazır mısın Jack?" diye sorduğunda, cevap kaçınılmazdır, "Doğuştan hazırım". Zirveye yaklaşırken, Jack ve grubu düşmanın kalesine sızmak için lağımı geçerler; bir "Lideri takip edin" işaretiyle, önündeki kapıyı hızlıca açar ve bir grup gangsterle karşılaşır. Kapıyı derhal kapatır ve itiraf eder: "Kapana sıkışmış olabiliriz". Ucuz diyalogların sahibi sadece Jack ve Wang değildir; Egg de sahte bir felsefe ve ara sıra da anlamsız öğütlerle doludur. Ama en azından, ne yapılması gerektiğini bilir ve güçlerini kullanarak, karşı büyü ve havalı otobüs sürüşüyle diğerlerini destekler. Jack'ın küçük düştüğü son an, aynı zamanda en başarılı anıdır da. Lo Pan'la karşılaştığında, kılıcı yakalayıp kötü büyücüyü temelli öldürmekte hızlı davranır. Gelgelelim, kahramanlığına halel gelmiştir, çünkü az önce Gracie'yi öptüğü için dudaklarında ruj kalmıştır- böylece erkekliğe son teşebbüsü de kösteklenir.

Küçük Çin'de Büyük Bela'nın Hong Kong filmlerinden aldığı bir diğer unsur ise, sert, hızlı ve bir sürü yetişkin adamın birbirlerinin üzerine atıldıkları dövüş sahneleridir. Aslında, Three Storms'un bir üyesi (Şimşek), Jackie Chan ve Sammo Hung gibi oyuncuların da oynadığı, *Yin yang xie di zi* (1977), *He qi dao* (1972) gibi Shaw Brothers filmlerinin gedikli aktörü olan Carter Wong'dur. İlk büyük dövüş sahnesinde, Carpenter, her iki çeteye silah çektirerek, önce bizi hayal kırıklığına uğratır, fakat bu, bir sonraki dövüş sahnesini daha heyecan verici kılmak için yapılmış bir hiledir. Bize, korkakça bir mesafeden silah ateşlemektense, adam adama "gerçek" bir dövüşün çok daha ilgi çekici olduğu gösterilir. Silahlar yaratıcı ve saygı değer değildir ve *Büyük Bela*'da, genel olarak bir işe de yaramazlar. Jack, silah kullanmasının ardından şaşkına döner, hatta kötü Ölüm Lordları bile, dövüşü çok daha kişisel

kılmak için kendi silahlarından kurtulurlar. Finaldeki karşılaşma ise, herhangi bir Shaw Brothers klasiği kadar harikuladedir.

Hikaye aptalcaysa, ne olmuş yani? Tempo ve saf yaşam sevinci, sizi soluklanmanıza bile izin vermeden bir sahneden diğerine sürükler. Müzik herşeye eşlik eder, başlangıçta Jack'e (*New York'tan Kaçış*'ın basit silahlı ve büyük botlu kahramanı olarak) bakışımızı yansıtmak için kullanılan maço gitar tınılarım, uzun synthesiser temaları takip eder. Görsel olarak, kamera kullanımı her zamanki gibi akıcıdır, ama, zaferle parlayan finalde, idollerin neon ışıklarla çevrildiği ve havada her daim bir parlaklığın olduğu kitch tapmak sahnesinde, gerçekten mükemmelliğe erişir. Tellerin stilistik ve geniş ölçüde kullanıldığı ilk Batılı filmlerden biridir. Aktörlerin ekranda algılanamayacak kadar ince tellere takılmasıyla, insan üstü güçleri yansıtmak mümkün olmuştur. Tel kullanımı, *Matrix* (1999) gibi filmlerle popüler olmuş ve artık Hollywood'un estetik teçhizatının bir parçası haline gelmiştir. Tel kullanımı, dövüş sanatlarını koreografik bir bale gibi yansıtarak dövüşü çok daha şiirsel hale getirir.

Slogan, sırrı ele verir; "Mistik, Aksiyon, Macera, Komedi, Kung Fu, Canavar, Hayalet Hikayesi". Neredeyse, hiçbir şey eksik kalmasın diye müzikal de eklemelilermiş diye düşünürsünüz. Havaalanında büyük bir izdiham olur. Kocaayak tipli bir canavar birden ortaya çıkar ve oyuncuları dehşete düşürür. Resimlerin arkasından Scooby-Doo tarzında gözler belirir. Ellerden yıldırımlar düşer. Silahlı büyük çatışmalar olur. Şiddetli yumruklaşmalar yaşanır. Genelevde histerik bir panik başlar. Gözlerden ve ağızlardan sihirli ışınlar çıkar. Sihir silahları. Altı zebanili çanta. Dövüşen tanrılar. Üçkağıtçı polisler. Başka ne istiyorsunuz? Yeniden keşfedilmeyi bekleyen bir film- can alıcı Doğulu hüneriyle birlikte, cumartesi sabahı dizileri geleneğinde büyük ve gürültülü bir eğlence. Analistler,

bu filmi Reagen/Thatcher döneminin ikliminde eril egonun yapı çözümü olarak ya da kahraman figürünün kastrasyonu olarak nitelendirirler, fakat son hesapta, *Küçük Çin'de Büyük Bela*, başta sona katıksız eğlencedir.

Ne yazık ki, filmin cesaret kıran sonuçları, yazılmış olan devam bölümünün çekilmemesine yol açtı. Filme olan ilgi yıllar geçtikçe artmış olsa da, bir TV yapımı olarak devam etmesi fikri de hayata geçirilmedi.



Cigarette Burns.



Kristen (Amber Heard) Halihazırda kül olmuş evinin kalıntılarının alev almasını izlerken, *The Ward*'ın sonu gelmez korkusuyla yüzleşmektedir.

ÖZE DÖNÜŞ

Büyük Bela, fiyaskoyla sonuçlandı. Batılı izleyiciler, basitçe söylemek gerekirse böylesine devrimci bir film için hazır değillerdi, hatta eleştirmenler bile filmden nefret ettiler. Carpenter, çok büyük bir hayal kırıklığına uğramış olarak, stüdyo sistemini terketmeye ve daha fazla kontrolünün olacağı bağımsız, küçük prodüksiyonlara geri dönmeye karar verdi. Ona çok önemli özgürlükler tanıyan Alive Films ile dört filmlik bir anlaşma imzaladı.

Karanlıklar Prensi (1987)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Larry Franco
Senaryo: Martin Quatermass (bilin bakalım kim?)
Görüntü Yönetmeni: Gary Kibbe
Müzik: Alan Howarth ve John Carpenter
Oyuncular: Donald Pleasence (Rahip), Lisa Blount (Catherine), Victor Wong (Prof. Birack), Jameson Parker (Brian),

Susan Blanchard (Kelly), Ann Howard (Susan), Dennis Dun (Walter)
101 dak.

"Gerçek şu ki KURTARILMAYACAKSIN."

Uyku Kardeşliği, yaklaşık 2000 yıldır bunu bütün dünyadan saklamıştır. Anahtarın koruyucusu Peder Carlton ölmüş ve artık sırrı saklamak zorlaşmıştır, çünkü uyuyanlar uyanmaya başlamışlardır. Mütevazi bir kilisenin derinlerinde, kadim bir madde durmaktadır, devasa bir tüpün içinde girdap gibi dönen ve nabız gibi atan yeşil bir sıvı. Kökeni ve anlamı hakkındaki fikirler büyük bir deftere kaydedilmiştir. Yeni koruyucu, Rahip, onun uyanmakta olduğunu, dinsel inkârın artık mümkün olmadığını ve bilimsel, felsefi ve teolojik fikirlere ihtiyaç duyulduğunu hemen anlar.

Profesör Birack, ek kredi vaadiyle en seçme öğrencilerini kilisede bir haftasonu çalışmak için toplar. Başlangıçta, dinsel dogmalar hakkında şüphecidir ve "mantığımız atomaltı düzeyde hayaletlere ve gölgelere bölünür" şeklinde ifade ettiği üzere, kuantum teorisinin belirsizlik prensibine ve doğrusal olmayan zaman kavramına inanmayı tercih eder. Bununla beraber, bu maddede bir şeylerin tuhaf olduğu konusunda şüphe yoktur; karbon testi, maddenin yedi milyon yıl öncesine ait olduğunu göstermekte ve kapsül sadece içerden açılabilmektedir. Bu arada, kilisenin dışında, mahallenin evsizleri bir araya gelmekte, güneş ve ay kuşku duyulmaz bir şekilde garip görünmekte ve böcek popülasyonu bilinmeyen bir amaçla sürüler halinde toplanmaktadır. Ekip, insan ırkından daha eski, dünyaya yeniden gelmek isteyen, güçlü bir yaratığın bilinciyle karşı karşıya olduğunu anlamaya başlar. Susan, maddeden ağzına doğru fışkıran sıvıyla saldırıya uğrar ve ele geçirilir. Susan, isteyerek ya da istemeden, başka müritler de bulur, kötü-

lük grup içinde bir salgın gibi yayılmaya başlar. Kalan bilinçli insanlar kaçamazlar, çünkü bina dışardan sarılmıştır ve içeride de, eski meslektaşlarının saldırılarına uğrarlar. Eski benliklerinin birer hayaletine dönüşen Lisa ve Susan, Kelly'nin rahmini kullanarak uzun zamandır tutsak olan yaratığı insan formunda dünyaya getirmek amacıyla maddeyi hazırlarlar. Kelly, milyonlarca yıl önce hapsedilmiş babasını serbest bırakmaya çalışan Karanlıklar Prensi olarak doğar.

En başından itibaren, *Karanlıklar Prensi*, kötü bir şey olacağı hissini artırarak yoğun bir film olmaya çabalar. Carpenter'ın daha popüler filmlerinin çoğu tek odaklı bir amaca dayanırken ve hikayenin en başında bunu izleyiciye açıklarken, *Karanlıklar Prensi*, anlatısal enerjisini film boyunca sürdürmeye çabalar. Carpenter'in Kıyamet Üçlemesi'nin ikinci bölümü, bir araya gelen kötülük güçlerinin ortasında duygusal içebakışe çok az yer verir. Korku, karakterlerle kurulan duygusal bağlardan değil, karakterlerin durumlarından kaynaklanır, çünkü net olarak tanımlanmış bir başkahramanın tekil eylemlerinden ziyade bir esrarı çözmeye yönelik çalışan bir grupla başbaşa kalırız. Söz konusu olan, sadece meçhul bir kalabalık tarafından kuşatılmış, bir bina içinde kıstırılmış bir grup değil, aynı zamanda grup içinde de başa çıkılması gereken şeytanlardır. Tehlikelerin çokluğu ve özdeşleşmemiz gerektiği düşünülen karakterlerin çeşitliliği, öne çıkan bir bireye ya da ideale odaklanmadan, insanlığın doğası, din ve türlerin kökeni gibi konular üzerine sorgulamamıza olanak tanır. Birack'ın atomaltı parçacıklar kavramı, esasında Rahibin tanrısal varlık hakkındaki görüşleriyle çelişmez, tam tersine onları tamamlar. İnsanın neler olup bittiğine anlam verebilmesi için belli bir bilimsel bilgi seviyesine ulaşması gerektiğine ve kilise öğretilerinin dünya dışı bir kültürü anlamaya yönelik erken bir girişimden ibaret olduğuna dair bir ima vardır.

Bilimsel imalara rağmen, film ağırlıklı olarak korku katego-

risine girer. Anlık ilgiyi çekmeye yönelik ölüme dair birçok grotesk, gerçeküstü sahne ve diğer korku filmlerine sayısız gönderme vardır. Hızlandırılmış hamilelik öğesi, daha önce Donald Cammels'ın *Demon Seed* (1977) adlı filminde yer almıştır ve daha sonra Korkunun Ustaları serisinin Carpenter tarafından çekilen bölümü Pro-life'da yeniden karşımıza çıkacaktır. Metamorfozu izleyen Walter'ın ekip tarafından dolaptan kurtarılması ise, katıksız bir Romero etkisidir. Wyndham'ın ilk öldürüldüğünde vücudunu hamam böceklerinin sarması ve sonrasında bir meczup tarafından defalarca bıçaklanması, Argento'nun şok yaratan gerçeküstücü filmi *Cehennem*'deki (1978) benzer bir sahneyi anımsatır. Argento filmlerinde olduğu gibi (özellikle *Derin Kırmızı* [1975] ve Donald Pleasance'ın da rol aldığı *Phenomena* [1985]), böcekler hem telepati kavramı bakımından hem de felaket habercisi olarak filmde büyük bir rol oynar. Karanlıklar Prensi gibi, onlar da insan ırkından çok daha uzun bir süredir dünya üzerinde yaşamaktadır, Karanlıklar Prensi ile akrabadırlar. Pencere camları, gittikçe artan sayıdaki kurtçukların istilası karşısında zor dayanır, çürümüş et larvalarla dolar, çevredeki evsizlerin yüzlerinde böcekler dolaşır ve Profesör Birack'ı ilk kez gördüğümüz sahneye, kırmızı karıncalara doğru alçalan kameranın oldukça yakın ve uzun süren bir çekimi eşlik eder. Kurbanın ağzının içine fışkırarak saldıran sıvı, kutsal ekmek ve şarapla yapılan kutsal ayinin saptırılmış bir versiyonudur. Ağızdan ağıza geçmesi, David Cronenberg'in *Ürpertiler* (1975) filmindeki afrodizyak-zührevi hastalık parazitinin bulaşmasına benzer.

Eğer filmin zayıf bir noktası varsa, o da olayların karakterleri bastıran ve bir dereceye kadar da izleyiciyi yabancılaştıran, oldukça epik bir ölçekte (mikro kozmik olmakla birlikte) anlatılmasından kaynaklanır. En iyi ihtimalle, bu bir topluluk tasviridir; kimin kurtulacağını tahmin edemezsiniz, çünkü hepsinin takdir edilecek kişilikleri, ama aynı zamanda hatala-

rı vardır. Rahip, yardıma ihtiyacı olduğunu anlayacak kadar alçak gönüllüdür ama yardım aldığında acizleşir; Profesör zeki ve mantıklıdır, ancak kendi dogmasının içinde körleşmiştir; Catherine bir bilmecedir; Brian çok güvenilir değildir ve Walter ise iyi bir adamdır ama klişedir. Bu durum, filmi daha inandırıcı kılmakla beraber, aynı zamanda onu desteklediği fikirler kadar kaotik kılar; izleyicinin çekirdek bir grupla özdeşleşmesini istikrarsızlaştırır. Seyirci, insanlığın umudunun bireysel kaygıların ötesinde yer aldığı geniş ölçekte, iyi ve kötü arasındaki bir mücadeleyle baş başa bırakılır. *Karanlıklar Prensi*, bu paradoksların hantal bir korku filmi bağlamında ortaya çıkmasını sağlar. Bütün film, Carpenter'ın yaptıkları arasında en karamsarlardan biri olan müziğin olayları artan bir tempoyla sürüklemesiyle beraber bir ruh hali yaratmak işlevi görür. Müziğin bazı bölümleri eski parçalarını hatırlatırken (özellikle de yapısal benzerlikler taşıyan *Assault on the Precinct 13*), etkisi açısından, aksiyon için bir ses ortamı hazırlamaktansa, vahyin ciddiyetini ya da gelmekte olan vahşetleri işaret etmeyi amaçlar.

Karanlıklar Prensi'nin özel efektleri pahalı olmaktan ziyade yaratıcıdır ve bu yüzden de hâlâ önemini korur. Kapsülden sızan yeşil sıvının tüyler ürperten çekimleri ve yukarı doğru damlaması tuhaf bir şekilde gerçek üstü görünür ama baş aşağı duran kamera, biraz titiz bir montaj ve sinematograf Gary Kibbe'nin her zaman güvenilir ışıklandırmasından daha fazlası değildir. Benzer şekilde, bilinçli sıvının organik akışı da filmin basitçe ters çevrilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Efektler, Jean Cocteau'nun gerçeküstü başyapıtı *Le Sang d'un poète* (1930) filmini hatırlatır, özellikle de filmin zirveye ulaştığı, ele geçirilmiş Kelly'nin aynanın ötesindeki uçurumdan tutsak "babasını" kurtarmaya çalıştığı sahnelerde. Kamera açılarının dikkatli kullanımı ve yansıtmalar, oyuncunun sanki bir havuzun içine giriyormuş gibi aynanın içine doğru hareket etmesi-

ne izin verir. Özgürlüğe doğru uzanan bir yaratık elinin karşı açı çekimleri tehlikeyi çağrıştırır. Catherine'in kendini feda etmesini takip eden, dünyaya geri dönmek için uzandığı anın umutsuzluğunu gösteren çekimler ise basitliği bakımından akılda kalıcıdır.

Anlatı bakımından, *Karanlıklar Prensi*, Nigel Kneale'in çalışmalarına, özellikle de Londra'da esrarengiz bir nesnenin keşfedilmesini anlatan ve insan türünün kökenleri üzerine şüpheler yaratan *Quatermass and the Pit* adlı filmine çok şey borçludur. Bu, *Karanlıklar Prensi*'nin yazarı Martin Quatermass'ın aslında John Carpenter'ın kendisi olduğu hakkında bir ipucu vermelidir. Carpenter, Kneale'in türsel bir anlatıyı yönlendirmek için en ileri bilimsel teorinin kullanılması ilkesini, özellikle de 1950'ler ve 1970'ler arasında yaptıklarını alıp onu güncel bir hale getirmiştir. *Karanlıklar Prensi*, kusurlarına rağmen, serebral korku türünde cesur bir bıçak darbesidir.

Yaşıyorlar (1988)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Larry Franco
Yardımcı Yapımcı: Sandy King
Senaryo: Frank Armitage
Görüntü Yönetmeni: Gary Kibbe
Müzik: John Carpenter ve Alan Howarth
Oyuncular: "Rowdy" Roddy Piper (Nada), Keith David (Frank), Meg Foster (Holly), George "Buck" Flower (Aylak)
95 dak.

> "Bizi uyutmaya devam et, bizi bencilleştirmeye devam et, bizi uyuşturmaya devam et"

Nada, yollara düşmek zorunda bırakılmış aylağın biridir,

çünkü 10 yıllık işinden çıkartılmıştır. Yalnız değildir; zenginler daha zenginleşip fakirler daha da fakirleşmektedir ve iş bulmak hiç de kolay değildir. Yine de Nada inatçıdır ve bir şantiyede iş bulur. Orada Frank'le tanışır ve Frank onu, muhtaçlara yemek dağıtıldığı ama yine de ailelerin TV izleyebildiği bir gecekondu mahallesine götürür. Mahallenin merkezinde, kör "cehennem azabı" Peder tarafından yönetilen kilise vardır, fakat Nada kilisenin, tuhaf bir yeraltı örgütünün paravanı olduğunu keşfeder. Bunun tüketici televizyonlarının susmak bilmeyen yavan vızıltısını ara sıra bozan korsan yayınlarla ne ilgisi vardır? Kiliseye polis baskınından sonra, Nada örgütün kutularından birini kurtarmayı başarır. İçinde silah ya da uyuşturucu yoktur. Kutu, güneş gözlükleriyle doludur. Bir tanesini taktığında, Hoffman mercekleri onun dünyayı gerçekte olduğu gibi görmesini sağlar. Tabelalar, mağazalar, hatta şeftali konserveleri, her şey pasifleşmeyi ve tüketicinin boyun eğmesini vaaz etmektedir. Kurallara uy. Uyu. İtaat et. Tüket. Evlen ve çoğal. Otoriteyi sorgulama. Daha da rahatsız edici olan ise, hergün karşılaştığı insanların bazıları hiç de insan değildir, "formaldehit-suratlı", iğrenç derili, insana benzeyen uzaylılardır, şehrin sokakları "görünmeyen" gezici kameralarla izleniyordur. Ne yazık ki, hareketleri onu ele verir, uzaylılar onun görebildiğini anlarlar ve kaçmak zorunda kalır. Kendisini takip edenlerden kurtulmak için oradan geçmekte olan Holly'i kaçırır; Holly onu evine götürür ve gardını indirdiğinde, Nada'yı evinden atmayı başarır. Nada, dünyayı bir uzaylı tehdidi altında olduğumuza inandırmak zorundadır, ama Frank'a bile ulaşamazken, hâlâ ümit var mıdır? Boyun eğme mesajları pompalayan uzaylılar ve onlarla iş birliği yapan insanlar karşısında, kitleleri onların burjuva dünya dışı ezenlerine karşı ayaklandırmak için yeraltı direniş hareketine katılmalıdır. Yetmezmiş gibi, sakızı da biter.

Yaşıyorlar bir güreş filmi değildir, ama filmde, Dünya Güreş

Federasyonu'nun en büyük yıldızlarından, gayda çalıp İskoç eteğiyle kalabalıkları coşturan "Rowdy" Roddy Piper rol alır ve ekran tarihinin (en azından Amerika için), en uzun teke tek dövüşünü içerir. Beş dakikadan fazla süren, Nada ve Frank arasındaki yumruklaşma sahnesi, inanılmaz gırgırdır. Nada, Frank'in gerçek dünyayı görmesine çabalamaktadır -"bu gözlükleri tak ya da şu çöp kutusunu yemeye başla'- ama Frank ikisini de yapmaya niyetli değildir. Bu ikisi, kanlı birer et parçasına dönüşünceye kadar yumruklaşırlar. Sahnenin uzunluğu, onu karakterli bir kavgadan komediye dönüştürür. Bu, Nada'nın filmdeki ilk kavgası değildir; daha "normal" dövüş filmi tekniklerine girmeden önce, popüler bir güreş tekniği olan "clothesline" tekniğini kullanarak bir polis memurunun icabına bakmıştır. Bu durum filmin gidişatını oldukça basmakalıp ya da çizgi film benzeri kılıyorsa da, bu filmin aşağı yukarı eşit oranda, hem kapitalist tüketici ahlakının bir eleştirisi hem de iyi hissettirmeye yönelik istismar soslu aksiyon filmi olmayı başarmasından ileri gelir. Carpenter'ın erkek karakteri, önceki Hawks şablonundan dönemin tutumuna daha uygun bir şeye doğru tamemen evrilmiştir; maço erkek öldü; yaşasın yeni aksiyon kahramanı. Nada'nın rolü, *Küçük Çin'de Büyük Bela*'daki Kurt Russell karakterinin bir uzantısıdır. Onun kadar beceriksiz değildir ama onunla maçoluk adına sınırsız saçmalık yumurtlama kabiliyetini paylaşır; baskın çağdaş kahraman tipinin bir parodisi. Nada, "Buraya sakız çiğnemeye ve kıç tekmelemeye geldim ve sakızım bitti" (bilgisayar oyunu *Duke Nukem 3D*'ye uyarlanmış haliyle) ya da "Hayat bir orospudur ve ateşli bir şekilde geri döner" gibi fazlasıyla tekrarlanan bir diyaloğu havalı bir şekilde söylerken, biz onunla değil, ona güleriz. Nada, acılaşan rüyayı temsil eder, bilinçlenmesi ise 1980'lerde yaratıcılığı sakatlayan baskıcı muhazafazakar Reagan ve Thatcher politikalarına bir cevaptır. Birçoğu gibi, o da uykudadır ve sadece kaderini kabul etmiştir. Kendi sözleriyle: "Amerika'ya

inanıyorum. Kurallara uyuyorum"; ama ancak bu kurallar şeffaf ve adil olduğu sürece. Sistemin çürümüş olduğu ortaya çıkınca, Nada'nın fitili ateşlenir. Halkın tüm isteği, televizyonda gördükleri güzel insanlar gibi olmaktır. Gerçeği bilmezler, ama daha da önemlisi, umursamazlar da. Film, ana karakterin gerçeklik algısının çevresindeki dünyayı hiç de temsil etmediğini keşfetmesi anlamında Philip K. Dick kalıbındadır (Ray Faraday Nelson'ın bir hikâyesi üzerine kurulu olmasına rağmen). Sadece özel gözlükleri taktığı zaman dünyayı gerçekte olduğu gibi görür, fakat bu ona hem kelime anlamıyla hem de kavramsal anlamda, muazzam bir baş ağrısı verir.

Frank ve Nada direnişin izini sürdüklerinde, şehir gerillasına katılma girişimleri sığınakları basıldığında son bulur, ama kahramanlarımız bir ara sokaktan kaçarlar. Daha yumuşak bir takip lüksü, olayların dinamizmini vurgulamak için kameranın geçide girmesine ya da geri çekilmesine izin vermesine rağmen, takip eden silahlı çatışma *Assault on Precinct 13*'ın açılış sahnesindeki gibi yatışır. Parlak kırmızı-yeşil ışıklandırma filme hemen hemen bir çizgi roman havası vererek onu bir distopya kabusundan daha geleneksel Hollywood bilimkurgu filmlerinin diyarına çeker; mesajı aldık, şimdi aksiyonla devam edebiliriz. Bir geçit açarak ara sokakta kaybolma sahnesi, filmin anlatısını Alpha 7'den Andromeda'ya tuhaf ışınlanmalarla, uzaylı insan yemekleriyle, Kanal 54 yayınlarıyla ve makine-silah acayiplikleriyle dolu daha klasik bilimkurgu aksiyonuna doğru sürükler. Tabii ki, sonunda uzaylı işgalinin sersemlemiş halka açıklanacağını bilirsiniz, ama yine de bazı virajlar ve yıldızlara doğru uzun yolculuğu öncesi Nada'nın muhalif orta parmağı söz konusudur.

Güneş gözlüklerinin Nada'mn gerçek dünyayı görmesini sağlaması olgusu, hem 80'lerin aksiyon kahramanı algısını güçlendirir, hem de büyük ölçüde filmin görsel temposunu sağlar; alışılmadık olarak alışıldık olan. Daha çok Jean Luc

Godard'ın *Alphaville* (1965) filmi gibi, *Yaşıyorlar* fütüristik öğelerinin çoğunu çağdaş ya da eski eşyalardan inşa eder; arabalar 1988'den daha eski modadır, ışınlayıcılar ve iletişim aygıtları basit kol saatleridir, hatta koro sesleri bile iki makaralı teyp aletine kaydedilmiştir. Bu anlamda, film biraz eskidir, zamanına göre anakroniktir. Bu da bütçe kısıtlamalarının filmin lehine işlediği anlamına gelir. Gözlükleri takmak, basit bir görsel motifle sonuçlanır; renkliden siyah-beyaz filme geçer, Tarkovsky'nin *İz Sürücü* (1979) ve Powell ve Pressberger'in *Aşk ve Ölüm* (1946) filmlerini hatırlatır. Filmin başlangıcındaki tren gibi tıngırdayan hüzünlü bir melodi, karamsar duruma eşlik eder. Normal Carpenter film müziğinden hafif bir sapma olarak, *Vampirler* ve *Ghosts of Mars*'da da duyacağımız daha çok gitar temelinde kurulmuş bir müziktir. Nada'nın (Nada: Hiç, Yok) nihilizme referansı dışında, birçok karakter gelişigüzel isimler almak yerine özelliklerine göre tanımlanır (örneğin, Aile Adamının Kızı, Bisikletçi, Sarı Saçlı Polis, Masum Kız, İyi Giyimli Müşteri), ki bu durum filmin tonuyla oldukça uyumludur. *Yaşıyorlar*, Ray Faraday Nelson'un *Eight O'Clock In the Morning* adlı kısa hikâyesinden esinlenmiştir ve Carpenter, Frank Armitage takma adıyla ekrana uyarlamıştır. Paradoksal olarak bu filmin yapılmasına olanak veren tüketici Amerikan toplumunu eleştiren bir istismar filmi olarak, *Yaşıyorlar* başka bir büyük, ucuz, Amerikan bağımsız korku filmi George A. Romero'nun *Dawn of the Dead* (1978) ile ortak değerlere sahiptir. Filmin sonunda, bütün halkın uzaylıları ekranda görebildikleri anda, bir film eleştirmeninin "George Romero ve John Carpenter gibi sinemacılar kendilerine biraz hakim olmalılar" diyerek korku filmleriyle alay ettiğini görmek şaşırtıcı değildir.

Yaşıyorlar, 1980'lerin en alışılmadık ve eğlenceli düşük bütçeli filmlerinden biri olarak iz bırakan, toplumsal bilince sahip politika, bilimkurgu ve komedinin bir karışımıdır.

"ALTINA SAHİP OLAN KURALLARI KOYAR"

Yaşıyorlar'dan sonra, Carpenter yönetmenliğe ara verdi ve bu esnada Adrienne Barbeau'dan boşandı. Birkaç senaryosu, televizyon Western'i olarak çekildi (*El Diablo* ve *Blood River*). 1990'da, onunla birçok projede çalışmış ve daha birçoğunda da çalışacak olan yapımcı Sandy King'le evlendi. *Karanlıklar Prensi* ve *Yaşıyorlar*'ın başarılı olması, Carpenter'a yüksek bütçeli filmlerde yeni bir deneme yapmak için büyük stüdyolara dönme cesareti verdi. *Memoirs of an Invisible Man*'da Chevy Chase'le çalışmaya başladı. Chase o dönemde büyük bir yıldızdı ve güldürü ve komedi alanında ünlüydü, ama bu filmle dünyaya aynı zamanda ciddi bir aktör olduğunu kanıtlamak istedi. 1980'ler boyunca oldukça karamsar filmler yönetmiş olan Carpenter için de bu film, parlamak için bir fırsattı.

Memoirs of an Invisible Man (1992)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Bruce Bodner ve Dan Kulsrud
Senaryo: Robert Collector, Dana Olsen ve Willian Goldman (HF Saint'in kitabından)
Müzik: Shirley Walker
Oyuncular: Chevy Chase (Nick Halloway), Daryl Hannah (Alice Monroe), Sam Neill (Jenkins), Michael Mc Kean (George), Stephen Tobolowski (Warren Singleton), Jim Norton (Dr. Wachs)
100 dak.

"Hasta değilim, deli değilim, ama görünmezim."

Nick Halloway zengin ve başarılı bir avukattır ama hayatı boştur. Bir akşam, arkadaşı George onu kozmoloji ve antropoloji belgeselleri yapımcısı, güzel ve konuşkan Alice'le tanıştırır. Nick Alice'ten o kadar etkilenir ki o ayrıldığında körkütük sarhoş olur ve akşamdan kalmaların en zorlusunu yaşadığı ertesi gün mahvedici derecede sıkıcı bir konuşmaya gelir. Uyuyacak bir yer bulmaya çalışırken, Magnescopics Enstitüsünün tahliye edilmesiyle doruğa çıkacak olan tahrip edici olaylar zincirini farkında olmadan ateşler. Uyandığında, kendisini de etkilemiş görünen tuhaf bir felaket sonucu binanın bir kısmının görünmez hale geldiğini farkeder. Görünmez bir adamın casusluk işleri için biçilmiş kaftan olduğunu düşünen ve Nick'i işe almak amacıyla takibe alan acımasız hükümet ajanı David Jenkins olay yerine süratle ulaşır: "Eğer doğru taraftaysan, cinayet tamamen etiktir". Fakat Nick'in başka planları vardır. Görünmez olmak, sadece sinemada bedava yer bulmak ya da kızların soyunma odasına gizlice girmek demek değildir; insanlardan uzak durmak bile yeterince zordur ve bir taksi ça-

ğırmak normalde olduğundan çok daha fazla kâbusa benzer. Araştırma projesini yürüten Dr. Wachs görünmezliğin nedenini bulamamaktır, bu yüzden de Nick George'un yazlık evine sığınır. Ama, George, karısı Ellen, Alice ve âşık ama biraz sırnaşık Richard beklenmedik bir şekilde gelince, Nick kısa bir süreliğine âşık olduğu kadından ayrı yaşayamayacağını anlar. Jenkins ve donanımlı SWAT ekibinin izini bulduğundan habersiz, Alice'e başına gelenleri anlatır...

Memoirs of an Invisible Man, Carpenter'ın diğer çalışmalarında sık rastlanan birçok temayı içerir, özellikle de vatandaşlık haklarıyla karşıtlık içinde sadece kendini korumayı dert edinen hükümetin gücü karşısında yalnızlaşan esas karakter bakımından. "Firardaki adam" temalı olay örgüsü gibi Hitchcockvari öğeler de vardır. *Gizli Teşkilat*'daki Roger Thornhill gibi (gerçekten de, Nick'in üzerinde çalıştığı projelerden biri Kaplan Projesi'dir, bu filmin McGuffin öğesine bir göndermedir), Nick de absürt bir duruma sürüklenmeye mecbur kalmış, hükmen "hiç kimsedir". Carpenter, filmi kendine göndermelerle, incelikle tasarlanan sahnelerle, ince mizahla ve hatta yerleşik düzen karşıtı birkaç diyalogla donatır: "Benden bir politikacıya güvenmemi mi bekliyorsun?". Gündüz gözüyle eğlenceli, büyük bütçeli, bir Hollywood sabun köpüğü filmidir, ama asıl sorun da buradadır. Sadece aromayı anlamaya yetecek kadar lezzetin olduğu fazlaca seyreltilmiş ve yavan bir tada sahip olduğu için de tatmin etmekten uzak bir Carpenter meyve suyu gibidir.

Buruk, tecrit edilmiş bir adamın hikâyesini Chevy Chase tarzı romantik komediye çevirmek hiç de kolay değildi ve eserin bitmiş halinde bu gerilimler açıkça görülmektedir. Chase erkekler tuvaletinin yerini sorduğunda, farkında olmadan bir bilim adamının kahvesini bilgisayarının üzerine dökmesine neden olur, bu da binanın yarısının kaybolmasıyla ve Nick'in görünmezliğiyle sonuçlanacak olan zincirleme bir tepkimenin

fitilini ateşler. Bu komik bir sahnedir, çünkü gülünç ve olay örgüsüne dayalıdır, Nick'in tavrı hakkında bilgi verir ve anlatıyı ilerletir. Daha sonra, Nick şehirde dolaşmakta sorun yaşar ve bir sarhoşu bayıltıp ona bir insan manken gibi muamele ederek bir taksi çağırır. Bu kara mizahtır; ne de olsa, Nick de bir önceki gece bu sarhoş gibidir. Chase bu sahneden sonuna kadar faydalanır, elleriyle sarhoş adamın dudaklarını kımıldatarak taksiciyle "konuşmasını", adamın taksi kapısından dışarı kusuyormuş gibi yapmasını sağlar. Zekice bir mizah potansiyeli olan bu sahne, giderek daha az ilginç ve daha rahatsız edici olmaya başlar. Kötücül hükümet görevlisi Jenkins'in eline düşmesi sahnesinde, bu mizah yersizleşir. Ne yazık ki bütün film bu aşırılıklar arasında gider gelir; alttan alta Raymond Chandler'dan esinlenen kaçışın beyhudeliği ve yakalanmanın kaçınılmazlığı, görünmezliğin acısı ve aşkının reddedilmesinin ıstırabı, bütün bu tatsız anların adi maskaralıktan ibaret bir muadili vardır.

Bütün romantik filmlerin anahtarı, aşkın doğru ya da en azından makul görünmesidir. Nick çapkın bir işadamıdır. Zeki ve çekici Alice'le yemekte ilk defa karşılaştığında, Alice, kadınlar tuvaletinde oynaşan, bir sonraki yemek randevusunu ayarlayan ve aptal aptal sırıtan aşık rolüne indirgenir. Gerçi, Nick'in sadece tek konuya odaklanan kafasını yumuşatmaya da çalışır; Nick üstünkörü "Sarışınları severim" dediğinde, Alice "Sarımsak severim" diye karşılık verir. Bu çabuk geçen karşılaşmanın ardından, onu bir süre sonra George'un yazlık evinde umutsuz Richard tarafından rahatsız edilirken tekrar görür. Tabii ki Richard'ı kapı dışarı etmek için görünmezliğini kullanır, ama yatmaya hazırlanan Alice'i izlemek için de odada kalır. Doğasının bu hastalıklı yanı aşk olarak yutturulmaya çalışılır, ama esasında durumundan yararlanmaktadır. Gerçekten de Alice, ona o gece odasında olup olmadığını sorduğu zaman, itiraf etmeden önce inkâr eder, gözlerini kapadı-

ğını söyleyerek dikizciliğini şakaya vurur. Tabii ki ellerinin ardından görebilmektedir. Alice, Nick'in görünmezliğini kabullenmesi için ona gerçekten çok yardımcı olur. Ona soluk bir surat çizer, böylece yemeğe çıkabilirler; "Eğer gözlerim ve dişlerim olsaydı, eksiksiz bir kafa olurdum", bir yandan da onun melankoli patlamalarıyla uğraşır. Ama bu ilişki yine de akla yatkın görünmez.

Görünmez adam filmleri, inandırıcılıklarını sürdürmek için her zaman özel efektlere dayanırlar. Bunun en iyi örneği, Claude Rains'in oynadığı, James Whale'in görsel yetenek gösterisi *Görünmeyen Adam* (1933) filmidir. Şaşırtıcı bir şekilde 60 yıl boyunca, *Memoirs of an Invisible Man*'e kadar, bu çığır açan efektlerden daha iyisi yapılmamıştı. Carpenter, Nick'in Alice'e görünmez olduğunu açıkladığı sahnede Whale klasiğini tasdik eder. Belki de onun kendisini daha kolay anlamasını sağlamak için, Nick bandajlı kafası, siyah gözlükleri ve *lounge* giyimiyle Claude Rains gibi giyinir ve onun gibi altında hiçbir şeyin olmadığını göstermek için sargıları teker teker açar. Bu sahne, aynı zamanda, bir "yıldız"ın filmde ne dereceye kadar görülmesi gerektiğini vurgulayan bir öğeyi de güçlendirir. Whale'in orijinalinde ve hatta Paul Verhoeven'ın *Görünmeyen Tehlike* (2000) adlı filminde, görünmez kişi izleyiciye de görünmezdir. Gelgelelim Chase bir yıldızdır, bu yüzden de görünemeyeni görebilen bir pozisyona yerleştiririz. Bu da olayları yorumlamayı kolaylaştırırken, bir yandan da öykünün nedenselliğine sekte vurur. İzleyici için karakterin görünmez olması çok daha ilgi çekicidir, böylece Endüsriyel Işık ve Sihir (Industrial Light and Magic - ILM) işi devralabilir. Devrim niteliğindeki efektlerin karmaşıklığı basit görsel numaralardan girift ve zaman alan bilgisayar tekniklerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Görece basit efektler arasında, Nick'in Jenkins'in ofisinden kafasına bir silah dayayarak çıktığı sahne vardır. Sam Neill'in mükemmel beden hareketleri ve kafasına

gerçek anlamda yapıştırılmış maket bir silahın birleşimi, sahneyi şaşırtıcı bir şekilde gerçekçi kılar. Yelpazenin öbür ucunda ise, Nick'in parkta Dr. Wachs'a görünmezliğin tedavisini bulması için dilenci kılığında yaklaştığı sahne vardır. Jenkins'in adamları onu farkeder ve Nick parktan sıvışır. Sokaklar boyunca koşarken bir yandan da, altındaki boşluğu göstermek için giysilerini teker teker çıkarır. Sonunda, yoldan aşağı koşan bir pantolon kalmıştır. Bu sekans uzun ve heyecan vericidir, büyük, gürültülü bir Hollywood orkestrası eşlik etmektedir; gerçekleştirmesi zahmetli, ancak en iyisinden sürükleyici bir eğlence. Çekimi gerçekleştirmek için, mavi ekran, hareket takibi ve dijital resmin bir kombinasyonunun yanı sıra dikkatli bir maket çalışması ve kamera efektleri kullanılmıştır. Bütün bunlar en ileri teknikler olduğu halde, prensip olarak, (simsiyah giyinen) Rains tarafından gizlenen palto yakasının arka tarafının ilüzyonu tamamlamak amacıyla kare kare elle boyanması Whale'in orijinalinden farklı değildir. Nick'i "gördüğümüz" başka bir yol ise, Nick'in kendi bedenine verdiği tepkilerdir. Fiziksel olarak, görünmezliği düşen nesneler, açılan kapılar ve boşlukta salınan kalemler olarak kendini gösterir. Daha etkileyici olanı ise Nick'in üstünde ya da içinde olanlardır. Filmin başında Nick'i sakız çiğnerken ve balon şişirirken görürüz; sonra midesinin içindekileri sindirilirken görülebilir (ıyy!) ve Nick sigara içerken, dumanın dışarı verilmeden önce ciğerlerine girişini görürüz. Nick, onu saran su damlacıklarından dolayı yağmur yağarken "görülebilir".

Hollywood'da geçerli olan dil paranın dilidir; bir şeyin maliyeti ne kadar tutarsa, stüdyo yöneticileri de filmin sonucu hakkında o kadar gergin olur, bu da filmin bir muhasebeciler kurulu tarafından yapılmasına neden olur. Bu da, genel olarak, yaratıcı denetimin yönetmenden alınması sonucunu doğurur. *Memoirs of an Invisible Man*, ortalama yazlık gişe rekortmeni filmlerinizden daha iyi olmayı başarır, ancak çok da-

ha iyi olma ihtimali vardı.

Memoirs, fiyaskoyla sonuçlandı. Bir kez daha, büyük bütçeli prodüksiyonlar söz konusu olduğunda, talih Carpenter'dan yana değildi. Umutsuzluğa kapılmıştı ve 14 yıllık bir aradan sonra televizyon işine dönmeye karar verdi. Showtime için çalışırken, kartelleşmiş karasal yayın hizmetlerinin mideye zararlı bulacağı türden şiddeti enjekte etmek için yeterli özgürlüğe sahipti.

Body Bags (1993)

Yönetmen: John Carpenter (The Gas Station, Hair) ve Tobe Hooper (Eye)

Yapımcı: Sandy King

Senaryo: Billy Brown ve Dan Angel

Görüntü Yönetmeni: Gary Kibbe

Müzik: John Carpenter ve Jim Lang

Oyuncular: Bağlantılar: John Carpenter (Adli Tabip); The Gas Station: Alex Datcher (Anne), Robert Carradine (Bill), Wes Craven (Soluk Yüzlü Adam), Sam Raimi (Ölü görevli); Hair: Stacy Keach (Richard), David Warner (Dr. Lock), Sheena Easton (Megan), Deborah Harry (Hemşire); Eye: Mark Hamill (Brent), Twiggy (Cathy), Roger Corman (Dr. Bregman)

91 dak.

> "Ulusal geçmişimiz hakkındaki hikayeleri seviyorum: Dehşetli ölüm"

Bize favori cesetlerinin hızlı bir turunu yaptıran ve bizimle tuhaf gıdıklama kaburgasını paylaşan dehşet verici sunucumuzu -Adli Tabip- tanıştıralım. Evcil hayvan nefreti? Doğal nedenler.

The Gas Station: Anne yerel bir gaz istasyonunda kendine bir gece işi bulmuştur ve müşteriler arasında derslerini çalışmak için bol zamanı vardır. Her şey yolunda görünmektedir, ama duymadınız mı, şimdiden altı cesede ulaşan ve psikotik niteliklerini geliştirmek isteyen bir katil etrafta dolaşmaktadır. Yine de Bill, önceki vardiyada çalışan hoş adam, durumun korkutucu olması halinde araması için ona telefon numarasını verir. Kısa süre sonra gaz istasyonuna ilgi duyanların sadece müşteriler olmadığı ortaya çıkar. Erkekler tuvaletinde korkunç resimler ve çalışanlara ait dolapta doğranmış bir ceset vardır. Anne kesinlikle yalnız değildir...

Hair: Richard, yaşının getirdiği sorunlardan yakınmaktadır; kıl kökü dejenerasyonu. Kaderini bir erkek gibi kabul etmekte isteksiz bir şekilde, güzel saçlarını kurtarmak için şaşırtıcı ve pahalı bir dizi iksir, masaj ve kuzu fetüsünden yapılmış nahoş karışımlarla ölçüsüzce her çareye başvurur. Ancak, Dr. Lock'un taşımaya cesaret edeceği her türlü saçı ona verebileceğini söylediği patentli bir proteinden oluşan yeni ücretsiz tedavisi için kaydolduğu zaman şansı döner. Göze çarpmayan bir tarz yerine Aygır görünümünü seçer: "Oh, evet!" ve gerçekten de, ertesi gün dirseklerine kadar saçıyla kadın mıknatısı bir seks makinesine dönüşür. Ne yazık ki, pis bir boğaz ağrısı da edinir ve yavaş yavaş erkeksi yelesinin göründüğü gibi olmadığını anlar. Bu uzaylı dehşet lülelerinin, bu cani kıl köklerinin kendilerine ait kötücül bir hayatları vardır ve eğer yakında bir çözüm bulunmazsa, Richard kendini bugün saça dönüşmüş, yarın da tamamen yok olmuş olarak bulabilir...

Eye: Birçok spor gibi beysbol da profesyonel bir düzeyde, eğer stereoskopik bir görüşe sahipseniz çok daha kolaydır, yani arabanın ön camından büyük bir parçanın göz kürenize çarpmasının sizin sayı vuruşu yapma potansiyelinizi arttırma

ihtimali yoktur. Böyle bir felaket Brent'in başına gelir ve kariyeri bitmiş görünmektedir. Ama şansa bakın ki, bir göz donörü mevcuttur ve nakil başarıyla gerçekleşir. Oysa, kabul ettikleri göz göründüğü gibi değildir ve piyanistlerin infaz edilmiş katillerin kopmuş ellerini almaya meyilli olması gibi, bu da doğrudan eyalete ait gaz odasından gelmiştir. Giderek artan sancılı migrenler ve karısı Cathy'yi ölü ve kutsanmamış sığ mezarından fırlarken gördüğü rahatsız edici halüsinasyonlarla, gelecek ümitsiz görünmektedir...

Body Bags'ın kökleri çeşitlidir; *Korkunç Evler* (1965), *Creepshow* (1982) ve *Dead of Night* (1945) gibi antoloji filmlerinden kısa "twist in the tale" televizyon şovları (*The Twilight Zone, Tales of the Unexpected*) üzerinden 1950'lerin EC (Entertaining Comics) korku/suç çizgi romanlarına kadar uzanır. Bütün bunların edebi kökenleri, Edgar Allan Poe, HP Lovecraft ve MR James'in çalışmalarında bulunur. Belki de *Body Bags*'in en bariz öncülü, en başarılı EC Korku çizgi romanı olan *The Tales from the Crypt*'tir. Ayrıca, bu çizgi roman 1972'de bir Amicus filmiydi ve 1990'larda umulmadık bir şekilde televizyon kültü olmuştu. Acımasız söz oyunları yapan sunucusuyla bu son film -orijinal çizgi romanda mezar bekçisi- olayları iğrenç esprilerle ve ürkütücü aletlerle bağlantılandırır. *Body Bags*'in de bu kalıpta olduğu açıktır: *Sis*'teki kamp ateşi hikâyeleri gibi alenen kanlı, iğrenç ve nihayetinde zararsız, göz ardı edilecek ölçüde mantıktan uzak, ama ürperti verecek kadar da gerçekliğe yakındır. *Body Bags*'in üç parçasından her biri, Rick Baker'ın tipik mükemmel makyajıyla Carpenter'ın kendisi tarafından canlandırılan Adli Tabibin tanıtımını yaptığı yarım saatlik ayrı programlar gibi görülebilir. Başından sonuna kadar makaradır, açılış sahnesi amblemi MGM aslanının bir taklididir, ama bir kükreme yerine John Carpenter'ı üzerinde Latince Sanguis Gratia Artis yazılı olan (sanat aşkına kan) cı-

zırdayan bir elektrikli testere kullanırken görürüz.

Aralarında en iyisi şüphesiz, başlangıçtan itibaren bir gerilim yumağı olmayı başaran, ani şokların ve sıçrayan yapışkan kanın araya karıştığı bir "şehir efsanesi" filmi olan *The Gas Station*'dır. Stalk 'n' slash türünün en iyilerinde olduğu gibi, olaylar tırmandıkça siz de neredeyse ekrana bağırırsınız: "Kendi kendine kilitlenen kabini terk etme!" veya "Tam arkanda!" Türev olabilir ama izleyiciyi korkutmada teknik bir egzersiz olarak güzel bir sinema eseridir. İyi, loş kamera kullanımı, sıkı tempo ve güçlü atmosfer, zorunlu olarak zayıf kalan hikayeyi çoğu zaman kurtarır ve üstün performanslarla ve sonundaki olmazsa olmaz şaşırtmaca ile güçlendirilir.

Hair ise aksine, saçlarını korumak için aşırı önlemler alan Stacey Keach ile histerik bir kaba komedidir. Bir sahnede, cefakar kız arkadaşı onu kafasından öper ve kelleşmiş bölümü örtmek için kullandığı siyah boyadan bir ağız dolusu tadar! Doğal olarak, vahşi yılansı saça dönüşen uzaylı-beyin-yetiştiriciler hikaye örgüsü hayal edilebilecek en absürt şeydir, ama bu eseri bu kadar eğlenceli kılan da budur; film, Aygır saç stiliyle olabildiğince abartan ve burnundan çıkan kıpırdayan yılan saçlarını tutan Keach ile olabildiğince gülünçtür. En salak ama en komik bölüm olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Son hikâye, *Eye*, Carpenter tarafından değil, yakın arkadaşı olan korku filmi yönetmeni Tobe Hooper tarafından çekilmiştir. Hooper, tabii ki, muhteşem bağımsız klasik *The Texas Chain Saw Massacre*'m (1974) arkasındaki adamdır. *Eye*, bir psikopatın vücut parçalarının normal bir hastaya naklinin uğursuz sonuçlarının olduğu *Mad Love* (1935) veya *The Beast with Five Fingers* (1946) gibi filmlerin yeniden işlenmiş halidir. Karmaşık sonuçlarıyla beraber çarpıcı halüsinasyonlar ve iyi düzenlenmiş bir araba kazasıyla, hoş bir epizottur.

Body Bags sadece senaryo referanslarından dolayı değil, aynı zamanda aktörlerinden dolayı da korku tutkununun rüya-

sıdır. Dolaptaki ölü adam? Sam "Evil Dead" Raimi'dir. Benzin istasyonu müşterilerinden biri Wes "Scream" Craven'dan başkası değildir. Tobe Hopper morg çalışanıdır. Düşük bütçeli korku gurusu, Roger Corman, nakil uzmanını canlandırır. Mark Hamill ve David Warner'ın yanı sıra Twiggy, Sheena Easton ve Debbie, "Videodrome" Harry için de müzikal olmayan roller vardır. Genel olarak, *Body Bags* küçük bir çalışma olabilir, ama eğlendirmekte asla başarısız değildir ve en iyi ihtimalle, görsel olarak çağdaşlarının her hangi birinden daha korkutucu ve gerilimlidir.

Carpenter'ın sonraki projeleri köklerini klasik bilimkurgu ve korku edebiyatından alır. 1988'de, görünüşte HP Lovecraft çalışmalarından esinlenmiş entelektüel bir korku senaryosu yazmış olan Michael DeLuca, Carpenter'a yaklaşmış, Carpenter ise o dönemde konuyla ilgilenmesine karşılık, senaryonun çok doğru olmadığını düşünmüştür. Ancak 1993'te DeLuca senaryo üzerine yeniden çalışır ve Carpenter, bu sefer işlenecek bir dolu materyal olduğunu görür.

Çılgınlığın Ötesinde (1994)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Sandy King
Senaryo: Michael DeLuca
Görüntü Yönetmeni: Gary Kibbe
Müzik: John Carpenter ve Jim Lang
Oyuncular: Sam Neill (John Trent), Julie Carmen (Linda Styles), Charlton Heston (Jackson Harglow), Jurgen Prochnow (Sutter Cane), David Warner (Dr. Renn)
91 dak.

"Ya Cane'in kitabı kurgu değilse?"

Stephen King, sizin bir yılda kazandığınızı daha kahvaltıya oturmadan kazanabilir ama onun kazancı bile Sutter Cane'inkiyle kıyaslandığında çerez parası kalır. Cane'in son kitabı *Hobb's Çıkmazı Dehşeti* o kadar hızlı tükenir ki yayıncılar yeterli sayıda baskı yetiştiremezler. Bir sonraki eseri *Çılgınlığın Ötesinde* herkesin aklını başından almaya hazırdır; tek sorun, Cane el yazmalarının geri kalanıyla birlikte ortadan kaybolmuştur. Yayıncılar onun geri dönmesini isterler, ama soruşturmanın sessiz yürütülmesinde de ısrarlıdırlar. İşte tam bu noktada John Trent sahneye girer. John, yalan beyanlarda bulunan insanları suçüstü basan bir sigortacıdır ve bu işte oldukça iyidir. Soruşturmadaki yerinin, satışları stratosfere kadar arttırmak için bir reklam kampanyası olabileceğini anlayacak kadar konusunda uzmandır, ta ki Cane'in kitap kapaklarının bir araya gelmesinin New Hampshire'ın bir haritasını oluşturduğunu anlayıncaya kadar. Eğer bir reklam kampanyası ise, Cane'in menajerinin kafede oturan John'a elinde bir baltayla saldırmasıyla biraz ileri gidilmiştir. John, editör Linda Styles'la birlikte kendi oluşturduğu haritada yer alan, ama başka hiçbir haritada görünmeyen bir kasaba olan Hobb's Çıkmazına doğru yola çıkar. Yolculuk biraz tuhaf geçse de, kasabanın kendisi bambaşkadır. "Kasaba kusursuz bir resim gibidir ve etrafta kimsecikler yoktur." Otel bile bir tuhaftır: Resepsiyonda duran resim devamlı değişmektedir ve tezgâhın arkasındaki bayan ise çıplak kocasını bir baltayla küçük parçalara ayıracak türden bir insana benzemektedir. Yine de, pencereden bakıldığında hoş bir manzarası vardır; uğursuz, siyah kubbeli bir Ortodoks kilisesiyle tamamlanan geniş ve dalgalı düzlükler. Kasaba sakinleri de, bilenmiş bıçakları ve esrarengiz bir şekilde toplanmalarıyla yabancıları karşılamaya çok heveslidirler. Her saniye daha olası ve daha az istenir olan Cane'i bulma beklentisiyle, John çok geçmeden fantezi ve gerçeklik arasındaki ayrımın çözüldüğünü keşfeder. Sadece John için değil,

Cane'in kitaplarını okuyan milyonlarca insan için de geleceğin getireceği tek şey deliliktir..

HP Lovecraft'ın eserlerine dayanan filmler nadiren çekilir, ama genelde ürkütücü konulara ilgi duyan yazarın iyi hikâyelerinin silik bir gölgesi olarak kalır. *The Dunwich Horror* (1970) ve *The Unnameable* (1988) iyi olmaya çabalayan çalışmalardır, ancak yavan kalırlar, Stuart Gordon'un *Re-Animator* (1985) ve *Ötelerden* (1986) ise eğlenceli olmakla birlikte, kaynaklarının ciddiyetinden ve delilik hissinden yoksundurlar. *Çılgınlığın Ötesinde*, herhangi bir Lovecraft hikâyesinden uyarlanmamasına rağmen, Lovecraft eserlerinin ruhunu taşır. Yapısal olarak, akıl hastanesinde biten sonu ve tarif edilemeyecek kadar korkunç varlıklarla karşılaşmaların yarattığı şoktan kaynaklanan ruhsal durumlarıyla *The Case of Charles Dexter Ward*'dan esinlenmiştir. Birçok başka gönderme de söz konusudur, özellikle *The Hunter in the Dark*'taki siyah kilise atmosferindeki kötülük ("Bu yer daha önceden insanlıktan daha eski ve evrenden daha geniş bir kötülüğün yuvasıydı, insan anlayışının ötesindeki bir acıyı barındırırdı") ve Cthulhu romanı *At the Mountains of Madness*'a benzeyen Cane'in yeni kitabının başlığı gibi. Cthulhu mitosunu oluşturan Atalar Tapınağı'ndan özel olarak bahsedilmese de imalar açıktır. Bir korku yazarı olarak Lovecraft'ın marifeti (ya da yazarı beğenmeyenler için kibri), dehşeti nadiren betimlemesinden kaynaklanır; ete kemiğe bürünmüş bir tanrı görmek izleyeni ya da okuyucuyu çıldırtacaktır. Filmin büyük bir kısmında, Carpenter, damlayan ya da fışkıran kan, anlık görüntüler, aniden seğiren bir dokunaç ya da kapının zorlanması gibi öğelerle dehşeti bütünüyle ifşa etmeme politikasına ustaca bağlı kalır. Ne var ki, muhtemelen günümüzün korku filmi seyircisinin her zaman incelikli bir yaklaşımı takdir etmemesinden olsa gerek, canavarı gösterdiği bir an gelir. Kaçınılmaz olarak, bu hayal kırıklığı yaratan bir rötuştur, sadece bu hayal kırıklığı zayıf efektlerden değil, gösterilen şeyin beklenti-

mizin iğrençliğine uymamasından da kaynaklanır. *Şey*'in açıkça bir istisna olmasına rağmen, bu korku sinemasında ortak bir sorundur. "Atalar"m serbest kalıp John'u koridor boyunca kovaladıkları sahnede, korkunçluklarını görme fırsatı yakalarız ve bize tanıdık gelirler; kırbaç dokunaçlı canavarlar değillerdir belki ama Clive Barker'm *Hellraiser* (1987) ve *Night Breed* (1990) adlı filmlerini şenlendiren türden diş gıcırtılı ve uzun ince elli grotesk yaratıklardır. Cane'in çok satan romanı *Hobb's End Horror*, Nigel Kneale'ın *Quatermass and the Pit* adlı filmindeki kadim bir uzaylı ırk tarafından işlenen doğaüstü şiddet olaylarını yankılar.

Carpenter, *Çılgınlığın Ötesinde*'nin Kıyamet Üçlemesi'nin son parçası olduğunu söyler ve filmleri birbirine bağlayan ince bir bağ vardır. *Şey*, insanlık doğmadan önce dünyaya çarpan ve izole edilmiş yerinden kaçmasıyla insanlığı tehdit eden bir yaratıktır. Filmin sonunda, felaket -kıl payı- önlenmiş görünmektedir. *Karanlıklar Prensi* ise, bu temayı, bulaşıcı kadim kötülüğün daha şiddetli olduğu fakat filmin sonunda görüldüğü kadarıyla önlendiği şehir atmosferine yayar. Buna karşın, *Çılgınlığın Ötesinde* kıyameti sonuna kadar götürür ve bu sona gitmesini garantiler. Bunun, sosyal düzende bir çöküşe işaret ettiğine dair kuşku yoktur; böylece her film, bir öncekinden daha nihilistik olur.

Okunan bir kitabın ya da izlenen bir filmin şiddete ve psikoza yönelttiği fikri yeni değildir ve halkın korku filmleri izlemesini istemeyen birçok kişi tarafından sıkça atıfta bulunulur. Lovecraft'ın kadim bir varlığı gören ya da ona maruz kalan bir kişinin beyninin jöleye döneceği önermesi yazılarında sıkça rastlanan bir temadır, ama aynı zamanda William Burroughs'un "Dil, uzaydan gelen bir virüstür" ifadesiyle de bağlantılıdır. Kitap, dünyanın üzerine salınmış uzaylı bir virüs için bir veba taşıyıcısıdır. "Yıllarca bunları uydurduğumu düşündüm, ama aslında bana ne yazmam gerektiğini onlar söylüyor-

du" diye itiraf eder Cane. "İçeri girmeye çalışan tüm bu korkunç ve zayıf şeyler, hepsi gerçek". Cane'in kitabının tamamlanmamış taslağında, editörünün delirdiği yazmaktadır çünkü Trent'e ve dünyanın geri kalanına ne olacağını görmüştür; kitabı okuyanlar, sadece o ve Cane'in menajeridir. Bu, filmin geriye dönüşlü yapısının nedenidir. Trent'i uyarmaya çalışır ama başaramaz, çünkü onun kaderi de -ölümü ve Trent'i engellemeye yönelik çabaları- kitabın bir parçasıdır. Kitabı okumayan insanların tehlikeden kaçabileceğine dair olan umut da, tam da, seyircinin -bizim- izlemekte olduğu bir sinema versiyonunun piyasaya sürüleceğinin söylenmesiyle suya düşer. Carpenter, kendi filmlerinin de taklit edilen şiddete yol açabileceğini öne sürerek kendini de bu salgına dâhil eder. İşin esprisi buradadır; *Çılgınlığın Ötesinde* tam da iddia ettiğini yapmaktan uzak bir korku filmidir. Carpenter, filmlerin insanları belli bir şekilde davranmaya itebileceğini argümanını, filminin bunu yapabileceğini iddia ederek eleştirir.

Birçok açıdan, Carpenter üslubuna göre sıra dışı bir filmdir, kurgu geneldeki ağır temposundan daha hızlıdır ve anlatı uzun bir geçmişe dönüş olarak yapılandırılmıştır. Kaos ve deliliği yansıtmak için, şimdiki zamandan (film zamanı) geçmişte olan ya da gelecekte olacak olan olaylara kısa geçişlerle, karakterler ve seyirci bir görüntü bombardımanına tutulur. Kamera açıları da, John'un parçalı psikozunu yansıtmak için daha asimetriktir ve renklerin yoğunluğu imajların ekranda canlı görünmesini sağlar. Belleğimizi bulandırıp şaşırtmak için tekrarlar kullanılır. Filmin başlarında, John dar bir sokakta bir polis memurunun bir adamı vahşice dövdüğünü gördüğünde, hemen sonrasında aynı olay yeniden tekrarlanır, fakat bu sefer polisin bir anlık bakışından daha fazlasını yakalarız ve onu Ataların iğrenç bir hizmetkârı olarak görürüz. Bu görüntü, birbirinden belli belirsiz farklı şekillerde defalarca tekrarlanır. Montaj ve çekim yapısı, ne gördüğümüzü ve ne hatırladığımı-

zı sorgulamamız gerektiğini söyler gibidir; bellek, aynı kitabı okuyan iki insanın okuduklarını farklı algılamaları anlamında özneldir. Bununla bağlantılı bir sahne de John'un kasabanın sınırları dışına çıkmaya çalışırken ısrarla aynı insanlarla karşılaştığı sahnedir. Bu durumun, olayların bu şekilde yazılmasından kaynaklandığı söylenir bize. Gördüklerini yorumlaması değişebilir ama gerçek değişmez. İç içe geçen yapılar ve rüya içinde rüyalarla, zamansal olarak bu kadar karmaşık olan bir filmi takip etmenin şaşırtıcı bir şekilde zor olmaması, Carpenter'ın hikâye anlatıcısı olarak yeteneğini gösterir.

Damlama, gıcırtı, inleme ve çığlık gibi tür öğelerine bağlı kalan filmin müzikleri, daha önceki Carpenter filmlerinden özellikle farklıdır. Müzik, daha az ritmik olup çalışmalarının belirleyici özelliği olan dinamik laytmotiflerden yoksundur. Bu durum, kısık iniltiler ve kısa süreli elektronika eşliğinde, izleyicinin zihninin daha çok karışmasına neden olur, çünkü tutunabileceği, aşina olduğu materyal daha azdır. Film ve montaj gibi müzikler de, zaman zaman izleyiciye parçalanmış gerçeklik hissini daha çok vermek için çarpıtır ve saptırır. Önceden kaydedilmiş şarkıların kullanımı filme bir mizah katar; mesela, filmin başında çalan parça The Carpenters'in We've Only Just Begun (Daha Yeni Başladık), kelime anlamıyla doğrudur (film daha yeni başlamıştır), ama filmdeki zamansal kaymayı göz önüne alırsak, göreceğimiz film üzerine ironik bir yorum halini alır.

Çılgınlığın Ötesinde, *Karanlıklar Prensi* gibi ilginç bir proje ve farklı bir korku türünde zekice bir deneme olduğunu gösterdi. Ne yazık ki, yetersiz dağıtımı, yeni bir trend başlatacak kadar başarılı olmamasına ve yalnızca ilgi çekici bir antika olarak kalmasına yol açtı.

Edebi temalarla devam eden Carpenter'a bir John Wyndham klasiği olan *The Midwich Cuckoos*'u *Lanetliler Kasabası* olarak yeniden çekme fırsatı verildi.

Lanetliler Kasabası (1995)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Sandy King ve Michael Preger
Senaryo: David Himmelstein (John Wydham'ın *The Midwich Cuckoos* adlı kitabından uyarlanmıştır)
Görüntü Yönetmeni: Gary Kibbe
Müzik: John Carpenter ve Dave Davies
Oyuncular: Christopher Reeve (Alan Chaffee), Kirstie Alley (Dr. Susan Verner), Mark Hamill (Rahip George), Michael Paré (Frank), Linda Kozlowski (Jill McGowan), Lindsey Haun (Mara)
99 dak.

Alan'ın doğum kliniği, son zamanlarda çok popüler olmuştur. Bunun en önemli nedeni de, uyuşuk kasabasının kadın nüfusunu büyük oranda etkileyen kolektif bir gebeliğe sahne olmasıdır. Her şey bir sabah Alan kasaba dışındayken yaşanır. Tam tamına saat 10'da Midwich'in tamamı derin bir transa geçer. Ansızın başladığı gibi ansızın sona eren bu derin uyku, geride oldukça çok sayıda hamile kadın bırakır ve hükümetin yerel politikaya yoğun bir şekilde ilgi duymasına yol açar. Aynı genetik yapıya sahip olmaları da son derece kuşku uyandırıcıdır; "neredeyse sanki aynı ebeveynden olma kardeş gibiler". Gümüş rengi saç ve açık renk göz gibi ayırt edici özelliklerle doğmuş olan bu çocuklar, aynı zamanda çok zekidir, grup halinde hareket ederler ve birazcık ürkütücü olmaktan daha fazlasına sahiptirler. Bu kuşku uyandırmak için yeterli değilse eğer, bu sevimli küçükleri gittikleri her yerde takip eden kazalar silsilesi kesinlikle şaşkınlık uyandırır. Alan'ın karısı, Barbara, telepatik bir kendi kendini telkin ve bir tencere kaynar suyun işe karıştığı uğursuz bir olayın sonrasında kendini ölüme atmıştır. Diğerleri de bunu takip eder ve çok geç-

meden, bütün kasaba, akılları okuyabilen ve kolektif bir bilinç olarak hareket edebilen bu çocukların insafına kalır. Üstünlükleri kaçınılmaz, acımasız ve durdurulamaz görülmektedir.

Lanetliler Kasabası, daha önce 1960'da Wolf Rilla tarafından ve 1963'te Anton M Leader tarafından siyah-beyaz bir İngiliz yapımı olarak *Children of the Damned* adıyla çekilmiştir. John Wyndham'ın (döneminde) tartışma yaratan romanı The Midwich Cuckoos'dan (1957) esinlenen Carpenter versiyonu ise temayı modern, izole bir Amerikan kasabasına taşıyarak günümüze uyarlar. Altta yatan dehşet, kasaba kadınlarının habersizce tecavüze uğramalarından kaynaklanır ve kitlesel tecavüzün etkileri sonucunda bir topluluğun çöküşüyle devam eder. Doğrudan bir açıklama yapılmaz; çocukların nereden geldiğini bilmeyiz ama niyetlerinin kötücül olduğundan eminizdir. Uzaylı olmalarına rağmen, esas savunmaları -tıpkı *Merih'ten Saldıranlar*'da (1955) olduğu gibi- bize benzemeleridir. Daha da önemlisi, "çocuk" gibi görünmeleridir ve bu da kötücül eylemler gerçekleştirmeye meyilli çocuklar ve çocuklara karşı önceden tasarlanmış şiddet hakkında olan bir dizi ekran tabusunu gündeme getirir. Hepimiz çocukların "küçük melekler" olmadığını biliriz, ama sinemacılar genelde hassasiyetleri rencide edebileceği korkusuyla bu tür tasvirlerden kaçınırlar. Carpenter, birkaç filminde seyircinin çocukları stereotipleştirme eğilimi üzerine oynar: *Assault on Precinct 13*'daki "vanilla karışık" kız; *Çılgınlığın Ötesinde*'deki yamyamsı ve köpek yiyen çocuklar (sayılamayacak kadar çok tabu). Seyircide çocukların kötü olduğuna dair bir kuşku bırakmayarak, belli belirsiz bir şekilde daha makul bir hale getirilmiştir; ebeveynlerini intihar etmeye zorlarken, muğlaklık duygusu hissetmeyiz. Bununla bağlantılı olan bir başka şey ise, onları gündelik beklentilerin dışına yerleştiren, tekin olmayan görünüşleridir. "Gözler ruhun aynasıdır" ve bu söz, Midwich çocukları için çok uygun düşer; bakışları soğuk ve boştur. Caniliklerini ger-

çekleştirirken ifadeleri değişmez; hissetme yetenekleri yoktur: "Duygu konu dışı, bizim doğamız değil". Zalimlikleri, önemsiz, gereksiz ve çocukçadır. Gözlere odaklanarak, seyirciye uçuruma bakma fırsatı verilir. Çocuklar güçlerini serbest bırakırken, biz de rengi değişen, genişleyen ve değişim geçiren gözlere çok yakından yapılan bir çekimle bakarız.

Lanetliler Kasabası'nda otoriteye güvensizlik nerdeyse filmin başından beri kendini gösterir. Kasaba saat 10 donmasının etkisi altına girmeye başladığı andan itibaren, yerel polisin gülünç hareketlerine tanık oluruz. Sahaya gönderilen polis yere düşer ve yandaki tarlalardaki inekler kadar derin uyur. Gelgelelim, bireysel özgürlüklerin gerçekten kötüye kullanılması için büyük bir hükümet organizasyonuna ihtiyaç vardır. Uzaylılar "bunun bir nefret meselesi olmadığını; sadece biyolojik bir gözlem olduğunu" beyan ederler. Hükümetin de aynı bakış açısına sahip olduğunu görürüz, özellikle de oldukça tekinsiz olan Dr. Verner'in eylemleri nedeniyle. Uzaylı biyojenezisi, duygulardan yoksun bir ırkın aşağı bir türü bilimsel gözlemiyle sınırlı olabilir, ama hükümet deneyi kendi türlerinin güvenine bir ihanettir. Hükümet iki yüzlüdür, bebeklerini çok istemeyen annelere, doğurmaları için aylık 3.000 dolar teklif ederler, böylece fenomeni gözlemleyebileceklerdir. Herhangi bir şey teklif etmelerinin gerekmemesi -çünkü bütün kadınlar embriyolarından psişik olarak iletilen talepler doğrultusunda bebekleri tutmakta ısrarlıdırlar- durumu konu dışıdır. Yetkililer ilk başlarda bu çocukların bir tehdit olacağını anlarlar ve bu fenomenin daha önceden de gerçekleştiğini bildikleri açıktır, bu yüzden de hazırlıklı ve çevik davranırlar. Ama sonunda, yenilgiyi kabul ederler ve etkisiz olduğu ortaya çıkan silahlı kuvvetleri yollarlar. *Lanetliler Kasabası*'nda, sonuçta galip gelen akıl olur. Alan, çocukları yenmek için kaba kuvvet kullanmak yerine aklını kullanmayı başarır. Bir insan bedenine sahip olmanın insan ruhuna sahip olduğu anlamına

gelmediğini kavrar. Bu anlamda, bu çocuklar da, Philip K Dick'in *Screamers*'ındaki (1995'te filmi de yapıldı) katil çocuk robotlar gibi "cansız"dırlar.

John Carpenter filmin başlarında küçük bir rol alır; telefon kabininde duran bir adamı oynayan Carpenter, jenerikte Rip Haight takma adını kullanır. Filmin dağıtımı hayal kırıklığı yaratacak ölçüde yetersiz olmuştur, ancak Birleşik Krallık'taki sinemaları baypas etmeyi başarmıştır. Neyse ki DVD versiyonu sayesinde, kendi evinizin mahremiyetinde bu filmi izleyebilirsiniz. Çocuklarla...

Orijinal filmin başarısından beri, *Escape form New York*'a bir devam filmi çekme planları vardı. Kurt Russell, Debra Hill ve Carpenter, Snake Plissken'in beyaz perdeye döndüğünü görmeye hevesliydiler. Nispeten daha gösterişsiz iki projeden sonra, Carpenter Paramount'dan 50 milyon dolarlık bir bütçeyi garantilemeyi başardı. Orijinal filmden sonra geçen zamanın uzunluğundan dolayı ve orijinali bilmeme ihtimali olan genç seyircileri yabancılaştırmamak için *Los Angeles'tan Kaçış*'ın bağımsız duran bir film olarak çekilmesine karar verildi.

Los Angeles'tan Kaçış (1996)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Debra Hill ve Kurt Russell
Senaryo: John Carpenter, Debra Hill ve Kurt Russell
Görüntü Yönetmeni: Gary Kibbe
Müzik: John Carpenter ve Shirley Walker
Oyuncular: Kurt Russell (Snake Plissken), Steve Buscemi ("Yıldızlar Haritası" Eddie), Peter Fonda (Pipeline), Pam Grier (Hersche), Stacy Keach (Malloy), Bruce Campbell (Beverley Hill Baş Cerrahı), AJ Langer (Utopia), George Corraface (Cuervo Jones), Michelle Forbes (Braxen) 100 dak.

2013. Günümüz. Los Angeles, kitlesel sivil itaatsizlik döneminin ardından gelen "2000 depremiyle" Amerikan sahil şeridinin geri kalanından ayrılmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nin ömür boyu başkanı, istenmeyenleri, göçmenleri, erdemli ahlak yapısından yoksun olanları ya da Tanrı korusun, ateistleri L.A. Adası'na göndererek radikal bir politika uygulamaktadır. Bir kere girince, çıkamazsın. Bu yüzden Başkan için maceraperest kızının önemli bir siyah kutuyu da çalarak bir kapsülle LA'ye firar etmesi, doğruca sevgilisi, Che Guevera takıntılı kendinden menkul bir asi olan Cuerno Jones'un kollarına gitmesi kötü haberdir. Jones, Amerika'yı yıkmak isteyen ulusların oluşturduğu Shining Path adlı örgütün lideridir. Dünyanın geleceği söz konusudur, çünkü bu siyah kutunun içinde, kullanıcının herhangi bir ülkenin enerjisini kesebilen ya da bütün dünyayı imha edebilen bir uydu kuşağını kontrol etmesine imkân veren ufacık bir CD vardır. İnsanlığı kurtarmak gibi yüce bir görev kime verilebilir? Özel komando timi tarafından CD'yi kurtarmak için (kızı değil) gerçekleştirilen başarısız bir operasyonun ardından, bu görev için tek bir adamın uygun olduğu açıktır. Ahlaka aykırı 27 eylemden dolayı L.A.'ye gönderilmekte olduğu için uygun olan, iki kere madalya almış, tek gözlü, dövmeli, şakacı Snake Plissken. Ödül? Cürümleri için yeni bir sayfa ve onu iş birliğine zorlamak için kasıtlı olarak verilen bir virüs olan ve vücut bağışıklığını çökerten Plutoxin 7'nin panzehiri. Turbo şarjlı nükleer bir denizaltı alarak ve janjanlı aletleriyle dişine kadar donanmış olarak, siyah kutuyu geri almak için yola koyulur. Ancak ona karşı olan garip LA çeteleri ve meşum tarikatlara ek olarak hedefine ulaşmak için verilen 10 saatlik azıcık bir süreyle, gidişat çok da iyi görünmez.

"Amerika Birleşik Devletleri sigara içmeyen bir ulustur. Sigara içmek yasak. İçki içmek yasak. Uyuştu-

> rucu kullanmak yasak. Kadınlarla birlikte olmak yasak, tabii evli değilseniz. Silah kullanmak yasak. Küfürlü konuşmak yasak. Kırmızı et yasak."

Plissken geri dönüyor! *New York'tan Kaçış*'ın tema müziğinin başlangıç sahnesinde çalmasından itibaren artık kesinlikle Snake'le beraberizdir. Hem film zamanı hem de gerçek zamanda geçen on beş yıldan sonra, bir kadın sesi bize aradan geçen yılların kısa bir tarihini anlatır. Tanıdık mı geldi? Çünkü, *Los Angeles'tan Kaçış*, bir öncekinin bir devamı olmaktan öte onun yeniden çekimi gibi; daha büyük, daha gürültülü, daha sersem, yol filmi sahnelerinin tescilli formülü ve "bozuk değilse, tamir etme" kuralını yankılayan dar zaman sınırı. Bu bakış açısı, *Los Angeles'tan Kaçış*'ın eğlenceli bir bilimkurgu itişmesi olduğu anlamına gelirken, aynı zamanda orijinaliyle karşılaştırılmasını da kaçınılmaz kılar ve kendini üzücü bir şekilde kusurlu bulur. Daha neşeli ve daha az kirli bir punk film havasıyla, saçma sahneler ve oyunbaz aletlerin varlığı anlamında kaliteyi arttırırken, filmin geneli ilkinin nihilistik yönünü gölgede bırakan karamsar mesajlarla doludur. İki film arası dönemde, Amerikan politikası aşırı sağın yükseldiğine tanık oldu. Açıktır ki bu aşırılık Plissken'in liberal bireyciliğiyle çok uyuşmaz. Sigara içme hakkı, özgürlük hakkı gibi bireysel özgürlüğün önemli bir konusu haline gelir. Taslima, Snake'e neden L.A.'deki zor hayatın haklarından mahrum bırakılmışların arkalarında bıraktığı Amerika'dan daha tercih edilebilir olduğunu açıklar; tutsak olabilirler ama nihayetinde bir hapishanenin içinde dışında olduğundan daha çok özgürlükleri vardır. Cuervo da, devirmek istediği görünüşte pir-û pak olan Başkan gibi ve bir diktatör kadar zalimdir. Utopia üzerindeki denetimi (*Karanlıklar Prensi* ve filmlerinde olduğu gibi sanal gerçeklik düşlerinde) Patty Hearst olayını anımsatır, ama aynı zamanda gerekçelerini de açıklar. Hem sağ hem de

soldan her iki kölelik formu arasındaki seçim yapması gerektiği durumda, Snake en uç noktayı seçer. Onu reddeden ülkesi ve onunla ilgilenmeyen diğer ülkeler arasında seçim yapmak yerine, hepsini dışarda bırakır. Dünya karanlığa gömülmüştür, çünkü Snake'in bir duruşu vardır ve bireysel özgürlüğe inanmaktadır. Eğer o özgürlüğüne sahip olamıyorsa, kimse olamaz.

Tabii ki, *Los Angeles'tan Kaçış* sadece politika üzerine kasvetli bir çalışma olsaydı, bir aksiyon filmi olmazdı. Bunun yerine, anlatı bu kasvetli görünüşü, birbirleri arasında soluk soluğa geçiş yapan bir dizi giderek tuhaflaşan ve absürt gösterilerle telafi eder. Ve sorunlar korkunç olsa bile, o kadar yüksek bir kara mizahla işlenirler ki irkilmek yerine kahkaha atarsınız. Film, titiz açıların, efekt çalışmasının ve aksiyon sahnelerini ayrı bir yere koyan, zamanlaması iyi yapılmış montajın bir birleşimidir. Plissken, Cuervo'yla ilk kez tanışma fırsatını geçit töreni sırasında elde eder. Yaklaşıp kendini mi tanıtır? Tabii ki hayır. Tam tersi, bir motosiklete atlar ve peşinden yola düşer, birkaç yandaşını vurur, birisinin bisikletine el koyar, her tür araçla çarpışır ve hareket eden kamyonun arkasına atlar. Çatıya tırmanırken can havliyle tutunur ve hedefine ulaşmak için umutsuz bir girişimle bir kovboyun hakkından gelir. Bu kahramanlıkların sonucu? Cuervo'nun iyi nişan alınmış kemendiyle yakalanan ve dört silahlı adamı tarafından vurulmak üzere sürüklenen Plissken, bir teneke kutuyu akıllıca kullanarak ve biraz da hileyle bu durumdan kurtulur. Gerçekten de Bangkok kuralları galip gelir. Plissken ve talihsiz Taslima, umutsuz plastik cerrahi kurbanlarından oluşan umutsuz kitleleri onarmak için onların sağlıklı vücut parçalarını isteyen Beverly Hills Genel Cerrahı'yla (Kült *Şeytanın Ölüsü* filminin oyuncusu Bruce Campbell tarafından canlandırılan, plastik suratlı delilik) tanıştırılmak üzere, üzerlerine ağ fırlatan siyah cübbeli bir keşiş tarafından kaçırılırlar.

Bruce Campbell, kalabalık oyuncu kadrosu içinde tanıdık olan tek yüz değil. Steve Buscami, Hollywood bölgelerinin düşük kalitede kaydedilmiş bir rehberini satan üçkağıtçı "Yıldız Haritası" Eddie'yi oynuyor. *Foxy Brown* (1974), *Belalı Dilber* (1973) ve *Jackie Brown*'dan (1997) tanıdığımız Pam Grier, Hershe'yi, cinsiyet değiştirmiş ama kaba sesi aynı kalmış Yılan'ın eski ortağı, nam-ı diğer Carjack Malone'u oynuyor. Muhteşem *Eating Raoul*'un (1982) yönetmeni Paul Bartel, bahisçi rolüyle karşımıza çıkıyor, ama en güzel kısa rol, Kaliforniyalı hippi, miskin bir sörfçüyü canlandıran Peter Fonda'ya ait.

Eğer orijinalini görmemişseniz, bu film inanılmaz eğlenceli olabilirdi, ama dejavu hissi zaman zaman çok bunaltıcı olabilir. Hapis kavramı aynı, görev bir teyp yerine CD'yi geri almak (teknoloji nasıl da değişiyor), Snake görev için kandırılır ve potansiyel olarak öldürücü bir enjeksiyon yapılır, ara sıra çalışmayan bir izleme cihazı vardır, bulduğu ilk şey öldürücü bir hiledir ve şehre giriş-çıkış için gerekli olan ulaşım aracı imha edilmiş, planlanan kaçış yolu ise kesilmiştir. Kötü adama yakın olan birileri zaman zaman ona kazık atar, ama ciddi bir sorun çıkarmadığı anlaşılır ve onu yakalayan kişi, alışılmadık bir biçimde modifiye edilen arabasıyla bir çete lideridir. Yakalandıktan sonra, Snake, düşman bir kalabalığın tezahürat yaptığı bir gladyatör arenasında "kesin ölümle" karşı karşıya gelir. Snake, onu tanıyan, ona yatağa gitmeyi teklif eden ve oracıkta öldürülen bir kızla tanışır. Ve, tabii ki, onunla karşılaşan herkes onu tanır ve standart bir cümleyi tekrar eder, "Senin öldüğünü duymuştum" artık "Daha uzun olduğunu sanıyordum" cümlesinin yerini almıştır. Gerçi, Snake, Hershe ve adamlarının deri yelken kanatlara asılmış bir şekilde gelerek Shining Path çetesi üyelerini, şu bayat "tam arkanda" espirisiyle dikkatlerini dağıtarak hakladıkları pandomim-şiddet karışımı ve histerik derecede gülünç sahneler *New York'tan Kaçış*'ta yer almaz.

Renkli panavizyon sinematografinin en iyi çabalarına rağmen, *Los Angeles'tan Kaçış*, düşük bütçeli kardeşinden daha az ikna edici bir biçimde efekt odaklıdır. Bu durum, kısmen film yapımının ölçek ve kapsamından kaynaklanır; *Los Angeles'tan Kaçış*'ın o kadar fazla seti ve efekt sahneleri vardır ki salt nicelik bile girişilen projeyi daha yoğun kılmaktadır. Sadece ilk 20 dakikası bile hayret verici bir çeşitliliğe sahip görüntülerden oluşur; LA'in görkemli bir şekilde yok edilmesi, büyük ölçekli isyanlar, boyama ve maket çekimleri, tel çerçeve görüntüler, Snake'in içinden geçtiği holografik yansıtmalar, nükleer bir denizaltı ve su basmış LA'in harabe bölümlerine yaptığı upuzun denizaltı yolculuğu (Universal Stüdyoları'nın Jaws pastişiyle tamamlanan), Cuervo'nun sanal bir günlükteki video efektleriyle birlikte askeri teçhizatı, çarpışmalar ve gerektiğinden çok daha karmaşık çekimler. Ama asıl problem, bu sahnelerin bazılarında kullanılan efektlerin zorunlu olarak bilgisayar efekti olmalarıdır. Konvansiyonel efektlerin aksine, o dönemde çocukluk döneminde olan bilgisayar efektleriyle ilgili sorun çok hızlı bir şekilde eskimesidir.

Los Angeles'tan Kaçış, Plissken için tasarlanan bir üçlemenin ikinci bölümüdür, ama gelecek sefer nereden kaçabilir? Final bölümü hakkında dönen rivayetlere göre Plissken Dünyadan kaçacaktır. *Los Angeles'tan Kaçış*, gürültüsüz bir şekilde karşılanmasına rağmen, bir kült karakter olarak Plissken'e olan ilgi azalmamıştır- Plissken bebekleri piyasaya sürülmüştür, *New York'tan Kaçış*'taki olayları ve karakterleri tanıtan bir ön film ya da bu filmin bir yeniden yapımı hakkında söylentiler dolaşır ve bilgisayar oyunu karakteri Solid Snake'in devam eden maceralarında her daim sert bakan bu anti kahramana duyulan bağlılık görülebilir. *Escape from Earth* adlı projenin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği halen belirsizliğini korumaktadır.

1997'de Carpenter'a John Steakly'nin *Vampires* adlı romanını uyarlama şansı tanındı. Bu proje ona Santa Fe'nin batı yer-

leşkesinde çekim yapma fırsatını verdi. Vampir filmleri, korku türünün önemli bir kısmını oluşturur, ama konu materyali tanıdık olsa bile büyük ölçüde işlenmeye açık bir türdür. Bu yüzden, birçok yönetmen vampir filmleri yapmaya kalkışmıştır, çünkü bu filmler tür klişeleriyle oynama fırsatını verir. Carpenter de, tipik olarak, materyale taze ve umulmadık bir perspektiften yaklaşmıştır.

Vampirler (1998)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Sandy King
Senaryo: Dan Jakoby (John Steakley'nin Vampire$ adlı kitabından uyarlama)
Görüntü Yönetmeni: Gary Kibbe
Müzik: John Carpenter
Oyuncular: James Woods (Jack Crow), Thomas Ian Griffith (Valek), Daniel Baldwin (Montoya), Sheryl Lee (Katrina), Tim Guinee (Peder Adam), Maximilian Schell (Kardinal Alba)
103 dak.

Jack Crow; katil, kötü mizaçlı, 40'larının ortasında. Jan Valek; katil, kötü mizaçlı, 600'lerinin ortasında. Jack birçok insanla anlaşamaz, ama Valek'le "anlaşamamak" bambaşka bir anlama gelir. Valek bir vampirdir, Jack'in çok ciddiye aldığı mesleği ise, onları Kutsal Roma Kilisesi adına öldürmektir. Avcılardan ve görevli rahipten oluşan özel ekibiyle ülkeyi baştan başa katederek, vampir yuvalarını arar ve kin dolu bir gayretle onların imhasını organize eder. Hiçliğin ortasındaki metruk barakada yaptıkları son keşif, usta vampir bulunamadığı için esrarını korur; "Kural 5: Eğer yuvayı bulursan, ustayı da bulursun." O gecenin sonlarında, kayıp usta Valek barbekü sonrası partiye davetsiz geldiğinde ve ardından herkesi, avcı-

ları, rahipi, hatta fahişeleri acımasızca katlettiğinde her şey açıklığa kavuşur. Sağduyudan ziyade şans eseri kurtulanlar sadece Jack, Montoya ve Katrina adında bir fahişedir. Katrina, Valek tarafından ısırılmıştır ve emirlerine itaatkâr hale gelmesi muhtemeldir. Katrina'nın usta vampirin yerini işaret eden bir insan pusulası haline gelmesini, Jack ve Montoya kendi lehlerine kullanabilirler. Jack ona tuzak kurulduğundan çok emindir -Valek adını bilmektedir- ve Vatikan tarafından beslendiği saçmalığına da açıklık getirmeye hevesli olarak, vampir hakkındaki tartışmaları öğrenmek ister. 1300'lerde kiliseye karşı çıkan ve sonra da sapkınlık suçlamasıyla yakılan eski bir rahip olan Valek'in bilinen ilk vampir, ustaların ustası olduğu ortaya çıkar. Şimdi ise söylentilere göre, göre gücü vampirlere gün ışığından zarar görmeden yürüyebilmeleri yeteneği kazandıran bir nesne olan Siyah Haçı bulma göreviyle Amerika'dadır. Eğer şimdi bile vampirlerin öldürülmesi zorsa, onların tek zayıflığının da ortadan kalkması dengenin onların lehine bozulacağı anlamına gelir. Valek'in önünde duran, sadece uzun bir yol, viran bir manastır ve Jack Crow'dur.

Ne kadar garip görünse de, Carpenter, westernlerden esinlenen filmler yapmasına ve bu tür için belirgin bir heyecanı olmasına karşın, kendisi bir tanesinin bile yönetmenliğini yapmamıştır. *Vampirler* bu türe en fazla yaklaştığı filmidir, ama bir kez daha türler arası çapraz-dölleme aşikârdır. Filmin esas olarak "The Wild Bunch'ın Vlad the Impaler'la buluşması" olduğunu o da kabul eder. Film, tasvir edilmiş bir topluluk ya da grup içindeki düzen sağlama azmi gibi bazı western öğelerini alır, ama onları bir yol filmiyle ve tabii ki vampirlerle birleştirerek altüst eder. Temel düşünce minimaldir; basit bir macera senaryosunda kötü adamlara karşı koyan iyi adamlar vardır ve alt metin, derin içebakış ya da psikolojik analiz ihtiyacı yoktur. Vampirler vardır ve onları yokedilmesi gerekir.

Crow karakterinde, bir kez daha, Hawks'ın erkek karakteri-

ni buluruz, Katolik Kilisesi için çalıştığından dolayı sistemin bir parçasıdır ama aynı zamanda kendinden başka kimsenin adamı değildir. Bu durumda, peşinde olduğu, sağlam bir intikamdır; avcı olmuştur çünkü ailesi de vampirlerin kurbanıdır. Hatta babasını bile öldürmek zorunda kalmıştır. Bununla birlikte, ekibi yok edildiğinde ve kilise ona karşı şüpheli davranmaya başladığında, yeniden başlamak zorunda kalır. Crow kuralları çiğner. Avcıların, güvenliklerini sağlamak için çok katı davranış kuralları vardır, ama Montaya'nın ona ne zaman kuralları hatırlatsa, başka biri daha kurban olmaktadır. Crow Kardinal'in ekibi yenileme talebine karşı çıkar ve Montoya ve naif bir rahiple birlikte, Katrina'yı da psişik bir rehber olarak kullanarak Valek'i yok etmek üzere yola koyulur. Crow ve Montoya arasındaki ilişki temeldir; ikisi de birbirine sadıktır ve avcılar için ilk ve en önemli kural, aralarından herhangi biri ısırıldığında yoldaşlarının onu yok etmek zorunda olmasıdır. Montoya dönüşmeye başladığında Jack, vampirlere olan nefretini, meslektaşına olan saygıdan dolayı geçici bir süre bastırır. *Vampirler*, özellikle Katrina'yı işleme tarzından dolayı kadın düşmanlığıyla itham edilmiştir ve buna katılmamak zordur. Birçok açıdan film, zor bir iş yapan sert adamlar hakkındadır. Avcılardan hiçbiri cana yakın ya da sevecen değildir ve Jack için amaçlar her zaman, ne kadar kabul edilmez olursa olsun araçları meşrulaştırır.

Carpenter birçok filminde doğaüstü öğelerle ilgilenmiştir; *Yabancı*'daki Shape'ten *Karanlıklar Prensi*'ndeki Şeytana ve *Çılgınlığın Ötesinde*'deki Sutter Cane'in tuhaf mahluklarına kadar; buradaki büyüleyicilik sıradan bir kahramanın sıra dışı güçlerle karşılaşması ve onları yenmesinde yatmaktadır. Vampir mitolojisi, tek tek filmler üzerinden yeniden tahayyül edilir, başlığın de oldukça açık bir şekilde gösterdiği üzere, bunlar gerçekten de John Carpenter'in vampirleridir. Crow da, yeni rahibin yanlış bildiklerinin doğrusunu açıklarken bu-

na vurgu yapmıştır -"Filmlerde gördüklerini unut"- ve aceleyle birçok geleneksel vampir mitini yıkmaya girişir: Haçlar ve sarımsaklar burada işe yaramaz. Uzun ve keskin dişler geliştirmiş olmasına rağmen, Valek de klasik bir şekilde ısırmaz; Katrina'nın bacak arasından ağır ağır tadarak onu ayartması dışında, geri kalan zamanda çıplak elleriyle vücutları ikiye bölerek ya da tek bir vuruşta kafalarını keserek daha çok doğaüstü bir öldürme makinasıdır. Bununla birlikte, gün ışığında savunmasızdır ve gün ışığından ve avcılardan kaçmanın en iyi yollarından birinin her gün kendini gömmek olduğunu bilecek kadar da bilgedir. Vampirliğin ortak temalarından biri de hastalıktır- kurbanlara hastalık bulaşmıştır. Sadece vampiri yok etmek için değil, çürüyen vücudu da ortadan kaldırmak için olağanüstü önlemler gerekir. Vampirlerle herhangi bir temas, yakılmayla ya da kafanın kesilmesiyle sonuçlanmalıdır. Aslında, avcı ekibi yuvayı temizlerken, çığlık atarak debelenen vampiri, kalabalıkları memnun eden parlak alevler içinde yandıkları gün ışığına doğru sürüklemekten başka hiçbir şey işe yaramamaktadır. Avcı ekibi Valek tarafından öldürüldükten sonra da, Crow aynı ritüele devam eder. Gelgelelim, Montoya Katrina tarafından ısırıldığında, bu ritüel bir parodi halini alır; kolunu önce bir çakmakla yakar, sonra da havaya bir el ateş ederek namludaki ısıyla yarayı dağlar. Sıkça tekrar eden başka bir vampir teması ise ölümsüzlüktür. Valek 600 yaşındadır ve sonsuz yaşam olasılığını sunabilir; yaşlanan bir rahip için oldukça cezbedici bir teklif. "Bir avuç köpek bokundan başka bir şey değilsin, Kardinal" der Jack.

Filmin müzikleri, hikâyenin geçtiği yere uygun güçlü bir bas temasıyla genellikle gitar ağırlıklıdır. Carpenter, filmin müziklerini bir dizi ünlü blues müzisyeniyle birlikte beş haftada hazırlamıştır (*Yabancı* için harcanan 3 güne kıyasla oldukça uzun bir süre!). Ancak bütün besteler ona ait değildir- parçalardan biri o zaman 13 yaşında olan oğlu Cody tarafından bestelenip

çalınmıştır. Filmin doruk noktasında kasabaya yaklaşırken çalınan müzik, *Rio Bravo* filmindeki boğucu Meksika müziğinden esinlenmiştir. Görsel olarak Carpenter bir kez daha var gücüyle çalışır; özellikle, aslında bütün şafak sahneleri gün ışığında çekildiği halde, meşum gün batımının gelişini haber veren koyu kırmızı filtre kullanımıyla sinematografi muhteşemdir. Vampirlerin yerin altından çıktığı sahne radyoyla koordine edilmiştir, nitekim aktörler özel tasarlanmış nefes alma kutularıyla gerçekten gömülmüştür- bu sahne parlak güneş altında birçok defa çekilmiştir, öyle ki aktörler artık ayakta duramamaktadırlar. Şaşırtıcı bir şekilde, bilgisayar efekti çok fazla kullanılmamıştır ve birçoğu kamera efektidir. Tek dijital numara, filmin doruk noktasında Crow ve Valek arasında geçen dövüş sahnesinde kullanılan iplerin silinmesidir.

Carpenter'ın baş yapımcılığını üstlendiği devam filmi, *Vampires: Los Muertos* (2002), orijinalinin düşük bütçeli bir devamı olup Carpenter'ın güvenilir arkadaşı Tommy Lee Wallace tarafından yazılıp yönetilmiştir. Talihsiz bir şekilde Dere Bliss olarak adlandırılan Jon Bon Jovi, baş vampir avcısı olarak dizginleri ele alır. İnternet üzerinden görevlendirilen ve ölümleri kamerasına kaydeden Bliss'in kendisi bir kan emici imha acentesi gibidir. Kârlı bir anlaşma, onun güçlü bir dişi lider vampir arayışında olan bir avcı ekibine katılmasını sağlar. Bolca kan (Romero'nun *Living Dead* filmlerine çok şey borçludur) ve kaçıklardan oluşan yardımcı kadrosuyla (esrarengiz gotik bir kız, çocuk, şüphe uyandıran keşişler) filmin temposunun düşmemesi garantidir. Bazı sahneler tamamen orijinalinden alınmışken, yine de garip ritüeller; vampir düşmanı kızgın Meksika güneşi altında felaketlere karşı bulunan potansiyel tedaviler, yer altı kiliselerinin soluk çizgi roman ışıklandırması ve gösterişli sokaklarıyla filmi taze kılan birçok değişiklik vardır. Carpenter'in aksiyonu Tayland'a taşıyan üçüncü film *Vampires: The Turning'le* (2005) hiçbir ilgisi yoktur.

Ghosts of Mars (2001)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: John Carpenter ve Sandy King
Senaryo: John Carpenter ve Larry Sulkis
Görüntü Yönetmeni: Gary Kibbe
Müzik: John Carpenter
Oyuncular: Natasha Henstridge (Melanie Ballard), Ice Cube (James "Desolation" Williams), Pam Grier (Helena), Danielle Burgio (Yerel Polis), Joanna Casidy (Whitlock), Clea DuVall (Bashira Kincaid), Harry Jay Knowles (Mızraktaki Kafa)
98 dak.

> "Masum olduğumu söylemedim. Sadece katil değilim".

2176. Mars. Yüzyıllardır gömülü olan şey açığa çıkmıştır. Teğmen Melanie Ballard, Mars'ın Chryse adlı madenci şehrinden aniden çıkan ve normalde boş olması gereken bir trenin içinde bağlı olarak bulunur. Bünyesinde tetromonoklorit kalıntıları vardır, endişe etmek için yeterli bir sebep. Doğal olarak, bir açıklama istenir ve yaralı ama bilinci açık olan teğmen, bir jüri karşısında bu duruma yol açan korkunç olaylar dizisini anlatmaya başlar. Her şey, kötü şöhretli suçlu James "Desolation" Williams'ın rutin hapishane nakliyle başlar...

Melanie'yle beraber küçük bir ekip, Chryse'a giden trene binerler ama vardıklarında, bariz bir şekilde yolunda gitmeyen bir şey olduğunu görürler. İlk bakışta kasaba ıssız bir çöl gibidir, ama hapishaneye girdiklerinde kanla boyanmış duvarlar, kopmuş uzuvlar, tavanlardan sarkan başsız vücutların korkunç görüntüsüyle karşılanırlar. Başlangıçta, ölümlerin Desolation Williams'ın işi olması muhtemel görünür, ama sonra onu hücresinde kilitli bulduklarında insan ötesi bir şeyle kar-

şı karşıya olduklarını anlarlar. Anlaşılır endişelerine rağmen, hem tutuklularla hem de geride sağlam kalan birkaç kişiyle bir ekip oluşturmak zorunda kalırlar. Fakat karşı karşıya oldukları tehdit nedir? Maden bölgesinin çevresinde çalışmış olan arkeolog Whitlock'un bir açıklaması vardır: Bir kazı sırasında Mars yüzeyinin altındaki eski kalıntılar ortaya çıkarılmıştır, ama aynı zamanda kadim Marslıların ruhlarını taşıyan ve işçileri ele geçiren kırmızı bir gaz da serbest kalmıştır. Direnemeyenler bir ölüm çetesi oluşturmuşlar, değişmeyenler ise vahşi bir şekilde katledilmiştir. Mars'ta insanların yeri yoktur; gezegenin derinliklerinde uykuda olan hayaletler uyanmış ve dünyalarını saran enfeksiyonu defetmeye kararlıdırlar. Görünüşe göre hiçbir şey onları durduramaz, nitekim biri öldürüldüğünde, imha edilen sadece konuk olduğu bedendir; ruh başka bir kurbanı ele geçirmek için serbest kalır. Gitgide küçülmekte olan grubun üstünlüğü de azalmaktadır ve tek umutları trene geri dönmek ve buradan defolup gitmektir. Ama bu Mars'ın hayaletleri sorununu çözmez, ruhani ve fiziksel bir kıyamet gezegeni tehdit ederken belki de kaçmak en onurlu çözüm değildir.

Eğer John Carpenter'ın eserlerinden aldığımız olabildiğince fazla öğeyi tek bir filme sığdırmaya çalışsaydık, büyük ihtimalle *Ghosts of Mars*'a benzer bir film ortaya çıkardı. İlk olarak, bu film gelecekte geçen bir bilimkurgu. Olay örgüsü, kötü şöhretli bir tutuklunun daha büyük bir tehdit karşısında kendini tutsak edenlere katılmasını konu alması bakımından *Assault on Precinct 13*'a benzer. Ayrıca, *Şey*'deki kimlik paranoyası, *Karanlıklar Prensi*'ndeki ele geçirilme, *Sis*'teki hayalet öyküleri, *Yabancı*'daki ani ürkmeler ve *New York'tan Kaçış*'taki kıyamet sonrası punk duyarlılık söz konusudur. Bütün hepsi ve tipik hırıltılı diyaloglarla daha ötesi bu filmde var. Bu yüzden, gerçekten de, *Ghosts of Mars* son tür filmi; baştan sona kan, gösteri dövüşü ve aksiyonla dolu doğaüstü bilimkurgu

korku Westernidir. Sanat değil, ama olması da gerekmiyor. Ne yazık ki, *Ghosts of Mars* tam anlamıyla parçalarından bir bütüne ulaşamasa da, aynı *Vampirler*'de olduğu gibi, bunun nedeni kısmen yapısından kaynaklanır. Anlatı zamanı üzerinde oynamak etkili bir araç olabilir (Quentin Tarantino'nun birçok filminde ya da Carpenter'ın *Çılgınlığın Ötesinde*'de olduğu gibi), ama buradaki geri dönüş içinde geri dönüş (flashback) yapısı gereksiz ve kafa karıştırıcı görünür. Bu esnada, çağrıştırıcı sinematografi, bütün karamsar kırmızı ve kahverengiler, çapraz sönümleme montajının stilistik kullanımıyla riske girer (aynı zamanda *Vampirler*'de de daha az ölçüde kullanılan bir özellik), bu bir süre sonra oldukça rahatsız edici bir hale gelir. Bununla beraber, film başarılı olduğunda, kelimenin tam anlamıyla hassas yerden vurur.

Bir çok açıdan, *Ghosts of Mars*, 1970'ler/80'lerin aksiyon türünün duyarlılıklarıyla 2001 sinema kodlarının beklentilerini birbirine uydurmaya çalışmıştır. Geleneksel olarak, korku filmleri kasvetli ya da kanlı olmaya meylederken, aksiyon filmleri dövüş ve ceset sayısına dayanır. *Ghosts of Mars*, Paul Verhoeven'in *Yıldız Gemisi Askerleri* (1997) filminde yaptığı gibi, bu ikisini bir bilimkurgu atmosferinde birleştirmeye çalışır. Ortaya çıkan sonuçlar, her daim güvenilir KNB EFX grubunun şaşırtıcı ve vahşi kafa kesme lütfuyla bölünen ve *New York'tan Kaçış*'taki "Çılgınlar" sekansını hatırlatan birkaç sahneyle çeşitlenir. Ekranda uçuşan vücut parçalarının şaşırtıcı sayısı, bize filmde son teknoloji prostetik efektlerin kullanıldığını gösterir. Kabile grubunun kendisi de *New York'tan Kaçış* ve bir de *Savaşçı 2* tarafından popülarize edilmiş, ele geçirilmemişlere yeni bir saldırı için metal kalkanlara ritmik bir şekilde vurarak hazırlanan, post-apokaliptik, vücutları piercing'li "grunge" anarşistlere sıcak bir dönüştür. Tüm bu kargaşaya eşlik etmek, John Carpenter'ın film müziklerinde yeni bir dönüşüme işaret eder. Daha önce de gördüğümüz gibi, film müzikleri bir Car-

penter filminin tanımlayıcı öğelerinden biridir. Gelgelelim, *Ghosts of Mars* biraz farklıdır. Ana müziğin Carpenter tarafından bestelenmesine karşılık, son kayıt Carpenter'ın önceden hazırladığı besteleri çalan bir dizi misafir müzisyeni kapsamaktadır. Anthrax, efsanevi Steve Vai ve eksantrik besteci/gitarist Buckethead, hepsi şimdiye kadar duyulmuş olan en *shred-heavy* orijinal film müziğini üreterek bu projeye katkıda bulundular. Carpenter'in denetimli minimalizmiyle modern grunge aksiyon-korku filmlerinin tipik müziği olan trash türünü karıştırmak ilginç bir yoldur. Aynı zamanda CD satışlarını arttırmak için tasarlanan, tüketime hazır parçalar olarak metal esinli eşlikler kullanan filmlerden de bir farklılaşmadır.

Filmin büyük kısmı, geceleri New Meksiko'daki Pueblo of Zia Egemen Kızılderili Ulusu'na ait olan alçı taşı madeninde çekildi. Mars manzarasındaki ayırt edici kırmızı toprak, beyaz alçı taşının sprey boyayla boyanmasıyla elde edildi. Çekimlerin birçoğu, maket çalışması ve bilgisayar efekti birlikte kullanılarak birleştirilirken, aksiyonun büyük bir kısmı ise eski ekol olan kamera efektiyle, gizlenmiş hava şahmerdanlarıyla setler boyunca savrulan çok sayıda dublörle ve patlayan enkazlara çarpan özel olarak modifiye edilmiş araçlarla tamamlandı. Bunların canlandırılması hâlâ tehlikeli olsa bile ve modern aksiyon filmleri izleyicilerini doyuma ulaştırmak için giderek artan sayıda dublöre ihtiyaç duyuyor görünmelerine rağmen, teknoloji bazı özel güvenlik avantajları da sunuyor; elde taşınan ve aktörlere yöneltilen birçok silah post prodüksiyonda dijital olarak oluşturulmaktadır. En karmaşık efektler, trenin içinde ya da çevresinde geçen sekanslarda kullanılmıştır. Zorluk, her üç efekt stilinin şeffaf bir biçimde birleştirilmesinden kaynaklanır; trenin kendisi, (kısmen inşa edilmiştir) tam ölçekli set, işlenmiş bir bilgisayar efekti versiyonu ve bir maket versiyonunun çeşitli çekimlere göre değişik kombinasyonlarından oluşur. Aktörler, yeşil ekran teknolojisiyle

bu ortamlara daha sonra eklenmiştir.

Makul bütçesine (büyük bütçeli Hollywood ve düşük bütçeli bağımsız sinemacılık arasındaki garip aralıkta yer alan 30 milyon dolar) ve oyuncu kadrosunun ilginçliğine rağmen, *Ghosts of Mars* dünya gişelerinde dikkate değer bir etki yaratmakta başarısız oldu, onun yerine üstün nitelikli bir aksiyon DVD'si olarak daha fazla iş yaptı. Hatası ne olursa olsun, birçok Carpenter filmi gibi bu filmin değeri de en iyi şekilde büyük ekranda anlaşılabileceğinden bu durumu bir talihsizlik olarak görebiliriz. *Ghosts of Mars*, Carpenter'ın önceki çalışmalarından neredeyse bütün temaları ve yönelimleri alır ve ukala diyaloglar ve şiddetin türler arası geçit töreninde hepsini harmanlar. Ne yazık ki, ortaya çıkan sonuç karman çorman ve eski modadır, ama yine de eğlencelidir.

Dört yıllık bir aradan sonra, Carpenter Korkunun Ustaları serisinden iki bölümle yönetmenlik koltuğuna döner. Kafa dengi korku filmi yönetmenlerinin bulunduğu sıradan bir restorandaki bir fikirden yola çıkan TV yönetmeni Mick Garris (*The Stand, The Shining*), MPAA müdahaleleri ve stüdyoların bu türe olan ilgisizliği hakkındaki sonu gelmeyen yakınmalara zekice bir çözümle ortaya çıkar; istediğini yap ve video olarak piyasaya sür. Böyle doğar Korkunun Ustaları: Yalnızca bütçe ya da çekim programıyla sınırlanmış, bir saat uzunluğında birbirinden bağımsız filmler. Erkek çıplaklığı ya da çocuklar arası şiddet hakkında getirdikleri sınırlandırmalara rağmen, Showtime'in filmleri yayınlamak için ileri çıkmasıyla bütçe sorunları bir parça rahatlar. Carpenter yalnız değildi; projeye dâhil olan diğer yönetmenlerin bir kısmı Tobe Hopper, Dario Argento, John Landis ve Joe Dante gibi onun çağdaşıydı, geri kalan ise Miike Takashi gibi daha genç yönetmenlerdi. Her sezon için on üç bölüm sipariş verilmişti ve Showtime Miike Takashi bölümünü yayınlamamasına rağmen, garanti verilen "stüdyo müdahalesi olmayacak" hükmüne uyuldu.

John Carpenter's Cigarette Burns (2005)

Yönetmen: John Carpenter
Senaryo: Drew McWeeny, Scott Swan
Müzik: Cody Carpenter
Oyuncular: Norman Reedus (Kirby), Udo Kier (Bellinger), Gary Hetherington (Walter), Zara Taylor (Annie)
59 dak.

Kirby Sweetman'in başı derttedir. Sineması izleyici çekmiyordur ve dahası, kendisine bile ait değildir, ölen uyuşturucu bağımlısı karısının babası, Walter'dan aldığı borçla satın almıştır. Walter artık borç verdiği 200.000 doları geri istemektedir. Kirby'nin işletmesini finanse edebilmek için yaptığı ikinci iş, işinin ehli koleksiyonerler için nadir filmlerin izini sürmektir ve son müşterisi, Bellinger, en iyisidir. İstediği filmin selüloidinin izini sürmesi için 200.000 dolar vermeye de razıdır. Ve istediği film, saplantılı yönetmen Hans Backovic tarafından çekilen *La fin absolue du monde*'un tek kopyasıdır. Fakat filmin onu arayanlar üzerinde güçlü ve onu görmüş olanların üzerinde ise çok daha güçlü bir etkisi vardır; tek resmi gösterimi kıyımla sonuçlanmıştır. Ama Bellinger'ın umurunda değildir; cehenneme gideceğini bilir, bu yüzden de malikânesinde zincirli bir şekilde tuttuğu, kanatları zalimce kesilmiş, acınacak haldeki melekte yansıtıldığı şekliyle cenneti bir anlığına görmek istiyordur.

Cigarette Burns, karakterlerinin gerçekliği ve doğaüstü güçleri algılamalarıyla oynaması anlamasında, *In the Mouth of Darkness* ve *Prince of Madness*'ın Lovecraftvari üslubunu anımsatır. Filmin odağında olan Necronomicon ikamesi, bir selüloid McGuffin olan *La fin absolue du monde*'a devamlı yapılan göndermeler filmin tek zayıf noktasıdır; tekrarlar, hikâye akışına gölge düşürür. Başlığındaki sigara yanıkları, birkaç düzeyde

işleyen zekice bir imadır; filmlerin üzerindeki gerçek işaretlerdir, dehşet veren görüntülerin başlangıcına işaret eder ve birçok Carpenter kahramanının tüttürdüğü sigaraların sonu gelmeyen nefeslerine gönderme yapar. Birçok açıdan, film endüstrisinde yükselmekte olan muhafazakârlık ve kurulu düzenin artan püritanizmi karşısında muhalif bir filmdir. *La fin absolue du monde* 80'lerin başlarında, Reaganizmin ve Thatcherizmin ahlaka dayanan bir haçlı seferiyle ifade özgürlüğünü katletmesinin hemen öncesinde geçer. Kirby'nin uyuşturan gişe filmleri yerine büyük tür filmlerini göstererek (örneğin Dario Argento'nun klasiği *giallo* türündeki *Derin Kırmızı*) sinema işini ayakta tutmak için giriştiği beyhude çabaların da yansıttığı üzere, o dönemler iyi zamanlar olarak anılan dönemlerdir. Ayrıca bu filmdeki karakterler, *Los Angeles'tan Kaçış*'da bir endişe olarak anılan ve gitgide yasaklı bir madde haline gelen sigara içerler.

Çılgınlığın Ötesinde'de olduğu gibi, *Cigarette Burns* de film yapımı ve montaj süreci hakkında, kendi postmodernliği içinde ukala olmadan, kendine referansta bulunur. Film, üretici ve izleyici arasında bir bağ, karşılıklı güvenle işlenmiş bir ilişki olarak tasvir edilmiştir. Backovic'in sinemacılara duyduğumuz güveni kötüye kullandığı söylenir bize, suçu kurgusal bir öcüye atarak medyanın cadı avından tür filmi yapan sinemacıları aklayan bir çizgi söz konusudur burada. Medyanın "film şiddeti gerçek şiddete eşittir" iddiası, tek bir film için bile olsa, doğru çıkar. Burada gerçek düşmanın Hollywood olduğu ima edilir, ama bağımsız, özgür düşünceli sinemayı alkışlayanlarla "güveni kötüye kullananlar" arasında kutsal olmayan bir ittifak vardır. Bu düşünce, Kirby'nin kendini snuff film çeken bir sinemacının insafında bulduğu ve bir taksi şoförünün kafasının kesilmesini izlemesi için bağlandığı anahtar sahnede daha çok vurgulanır. Açıkça terörist infaz videolarını yankılayarak, katil kendisiyle iftihar eder "Tek vuruş. Tek kesintisiz

çekim. Tek kesik onun içindi. Bu gerçek." Sahnenin çekilme şekli (statik kamera açısından değil), vaazlarının kederli bir şekilde yanlış olduğuna işaret eder; *La fin absolue du monde*'un kendisi gibi, hakikat gerçeklikte değil, kurgudadır. Film yapmak, saniyede 24 kere yalan söylemektir. Carpenter, hem izleyiciyi şok etmek hem de filmin inşasına dikkat çekmek için, bu yapaylığı kare atlamalar ve kasten uyumsuzlaşırılan montajla oynayarak güçlendirir. *Cigarette Burns*, akademik söylem çıkmazına girmeden, medyanın rolünün ve izleyici manipülasyonunun dikkatli bir analizini sunar. Özgür ifadenin doğası ve medyanın izleyicileri nasıl manipüle ettiği hakkındaki argümanları dengelemek üzere, bolca kan ve şok anlarının yanı sıra tür filmlerinin favorisi Udo Kier'den iyi bir performans görmek de mümkündür. Filmin müzikleri, *Yabancı*'yı hatırlatan, birbirinin içine giren piyano dizeleriyle işleri kolaylaştırır; Müzik, Cody Carpenter tarafından bestelenmiştir.

9. Kapı (1999) ve ürkütücü *8 mm*'den (1999) öğeleri harmanlayan *Cigarette Burns*, bir saat boyunca tatmin eden, zekice hazırlanmış bir *gore* filmidir. Korkunun Ustaları, Carpenter'ın da katkıda bulunduğu, ikinci ve final sezonunda da devam etmiştir.

Pro-Life (2006)

Yönetmen: John Carpenter
Senaryo: Drew McWeeny, Scott Swan
Müzik: Cody Carpenter
Oyuncular: Ron Perlman (Dwayne Burcell), Emmanuelle Vaugier (Kim), Mark Feuerstein (Alex), Caitlin Wachs (Angelique), Bill Dow (Dr. Kiefer)
57 dak.

"Tanrı bebeğimi öldürmeni istiyor."

Kim ve Alex işlerine giderken, ıssız ormanın içinden tökezleyerek çıkan korkmuş ve gergin Angelique arabanın önüne çıkar. Sağlığı için endişelenerek onu -şans eseri doktor olarak çalıştıkları- Lincoln County Kadın Sağlık Merkezi'ne götürürler. Angelique sadece şokta değildir, aynı zamanda hamiledir de; babası Dwayne'in klinik çevresine girmesini yasaklayan bir mahkeme emri olduğu gerçeğiyle daha da karmaşıklaşan bir sorundur bu. Dwayne için kanun engel değildir, kızının ne olursa olsun geri dönmesini istemektedir. Bu arada, Angelique geçen hafta hamile kaldığını iddia ettiği -söylediğinden çok daha uzun süredir hamile olduğuna dair açık belirtilere rağmen- bebeği aldırmaya kararlıdır. İşler yeterince kötü değilmiş gibi, Angelique sadece 15 yaşındadır, bu da öfkeli ve tutkulu bir dindar olan babanın kızının tedavisinde söz hakkı olduğu anlamına gelir. Dwayne'in kızına tecavüz ettiğinden emin olan Alex, doğmamış çocuğun futbolcu gibi tekmeler savurduğu, hızlı büyümesiyle Angelique'e şiddetli acılar vererek gittikçe tuhaf bir hamilelik halini aldığı teşhisinden bağımsız olarak işine devam eder. Dwayne ve üç oğlu, kliniğe girmeye ve kızlarını dışarı çıkarmaya kararlıdırlar: "Tanrı bizden eyleme geçmemizi istiyor". Bekçiyi öldürür ve hastaneyi kuşatır, tamamen silahlı ve kurşun geçirmez yelekli Dr. Kiefer, klinik şefi, bu kuşatmayı kırmaya niyetlidir. Bu esnada ise, diğer doktorlar Angelique'in bebeğinin hızlanan doğumunu kontrol altına almaya çalışmaktadırlar: Angelique'in şeytanın tecavüzünün sonucu olduğuna inandığı bebek. Hızla yaklaşan doğumu gerçekleştirmek yerine kendine zarar vermek ister. Sanki bütün bunlar yetmezmiş gibi, mutlu baba yeni doğan oğlunu görmeye geldiğinde ne olacaktır?

Carpenter'in Korkunun Ustaları'na ikinci katkısı bir kez daha Drew McWeeny ve Scott Swan tarafından yazıldı ve başlangıçta adı "Like Father, Like Son"dı. *Cigarette Burns* gibi, bunun da daha büyük sosyal sorunları ele alan bir tür filmi ol-

ması gerekiyordu. *Cigarette Burnes*, sansür ve filmlerin izleyici üzerindeki etkisi hakkındaydı, ama *Pro-Life*'ta hikayenin merkezinde çok önemli bir mesele olan kürtaj vardı. 1973'te etkin bir şekilde kadınlara seçme hakkı veren Roe'ya karşı Wade Davası'ndan beri ve bu kararın uygulamalarının esas olarak eyaletten eyalete değişmesine rağmen, kürtaj Amerikan politikasında ihtilaf yaratan bir mesele olagelmiştir. Korku türünün metafor yoluyla toplumsal açıdan yorum üretebilme ününe rağmen, bu konu, bir saat içinde objektif olarak ölçüp biçmek için muazzam zor bir argümandır. McWeeny ve Swan bu uzlaşmaz ihtilafı, senaryoya şeytani öğeler ekleyerek -hikâyeyi fantastik olanın gerçekliğine sürükleyerek- yumuşatırlar.

Pro-Life, beklenmeyen bir gebelikle karşılaşan genç kızların ve onların ailelerinin verdikleri zor kararları, tarafların haklı ve haksız noktalarını birçok açıdan göstererek; incelemeye çalışır. Çelik gibi sağlam Dwayne, yüzeyde, İncil saplantılı, cehennem azabı köylüsü, vahşi ve ölümcül şiddetiyle "bıçak altında yapılan çocuk soykırımının bütün bir tarihini" yapanları suçlamaya hazır, bir tür klişesi gibi görünür. Bir noktaya kadar da bir çizgi film karakteri gibidir; göze göz dişe diş tarzı adalet anlayışı (kürtaj hakkındaki kendi kanlı yorumunu, inleyen Dr. Kiefer üzerinde uygular), doğrudan doğruya Tanrı tarafından görevlendirildiğine dair iddialarıyla tamamlanır. Ama kızı için gerçek bir sevgi besler. Kızı açıkça fetüs aldırmak istediğini belirttikten sonra, onu ameliyat sırasında gördüğünde "Lütfen onu cezalandırma, Tanrım. Lütfen benim küçük kızımı alma" diyerek dua eder. Doktorların hareketleri de tamamen yüce değildir; Alex, hastasının kendi durumu hakkındaki iddialarını dinlemeyi reddeder. Birçok bakımdan, o da düşmanı gibi dik kafalı ve dar algılıdır.

Pro-Life'ın uygun bir şekilde belirlenmiş yüksek amaçlarına rağmen, ortaya çıkan sonuç bir nebze kafa karıştırıcıdır; yanında ek olarak verilen korku klişeleriyle birlikte "Carpenter

malzemesi"yle kaş yapayım derken göz çıkarma vakası. *It's Alive*'daki katil bebekle *Şey*'deki yengeç kafa karışımı bir çocuğun şeytani doğumu vardır (Rosemary'nin Bebeği ile *Demon Seed*'deki hızlandırılmış gebeliğinin karışımı). *Assault on Precinct 13* kuşatması ile *Karanlıklar Prensi*'ndeki şeytan (bir heavy metal albümünün kapağına benzeyen) vardır. Eğlenceli ve hızlı tempolu bir prodüksiyon olsa bile, Dwayne "Bunun hiçbir anlamı yok" dediğinde ona katılmamazlık edemezsiniz.

Filmin müzikleri, doğum sekansı sırasında özellikle 1950'lerin bilimkurgu ses efektleriyle harmanlanmış, atmosferi yaratmaya yardımcı olan titreşimli bir synthesiser ve piyano parçası, bir kez daha Cody Carpenter tarafından bestelenmiştir. İstisnai olarak canlı ve net bir şekilde gösterilen iki kafadan vurulma sahnesi ve (insaflı bir şekilde) ekran dışı kalan, Dr. Kiefer'in bağırsaklarının öfkeli Dwayne tarafından "temizlendiği" sahneyle, genel olarak efektler özellikle dehşet vericidir. Korkunun Ustaları programlarına verilen inanılmaz derecede az iki haftalık çekim süresini göz önüne aldığımızda, filmde oldukça karmaşık bir prostetik çalışma vardır.

Carpenter, *Ghosts of Mars*'ın gösterime girmesinden yaklaşık 10 yıl sonra, nihayet uzun metrajlı film çekmeye geri döner. Bu süre boyunca, doğru projenin gelmesini bekler.

> "Gelenler arasında, küçük bir oyuncu kadrosu, küçük bir bütçesi ve sadeleştirilirmiş fiziksel bir mekânda makul bir çekim süresi olan ilk filmdi. Başka bir deyişle, her şey tek bir alanda geçiyordu [ve] bu tam olarak bana göreydi. Aradığım şey buydu."
>
> John Carpenter, *Empire online*, Ocak 2011

Koğuş (2010)

Yönetmen: John Carpenter
Yapımcı: Peter Block, Doug Mankoff, Mike Marcus, Andrew Spaulding
Senaryo: Michael ve Shawn Rasmussen
Görüntü Yönetmeni: Yaron Orbach
Müzik: Mark Kilian
Oyuncular: Amber Heard (Kristen), Lyndsy Fonseca (Iris), Mamie Gummer (Emily), Danille Panabaker (Sarah), Jared Harris (Dr. Stringer), Mika Boorem (Alice), Laura-Leigh (Zoey), Jilian Kramer (Canavar Alice)
88 dak.

> "Orada bir şey vardı. Doğru olmayan bir şey. İnsan olmayan bir şey ..."

Oregon, 1966. Kristen, bir çiftlik evini ateşe verdikten sonra polis tarafından tutuklanır. Hapse gitmesi gerektiğini düşünmelerine rağmen, Kristen personelin koğuşa son geleni uygun bir şekilde karşıladıkları North Bend Psikiyatri Hastanesi'ne gönderilir. Kristen'e kendine ait bir oda, daha önce Tammy'nin kaldığı oda verilir ve böylece süresiz ikameti başlar. Gitmeye kararlıdır ve hemşireler, yardımcı personel ve doktorlar ona olduğuna inandıkları psikiyatrik hasta muamelesi yapmaya devam etseler bile, Kristen hasta olmadığına inanmaktadır. Diğer hastalar da rahatsız genç kadınlardır; cana yakın ressam Iris, oldukça gergin Emily, kendini beğenmiş Sarah ve çocuksu, oyuncak tavşanına sarılan Zoey. Dr. Stringer, işi bu kızları tedavi etmek olan psikiyatristtir, ama Kristen yardıma ihtiyacı olmadığından emindir. Enstitüdeki hayat sıkıcı ve monotondur, ta ki Kristen duşta kötücül bir yaratık, koğuşa dadanmış görünen kötü bir ruh tarafından saldırıya

uğrayıncaya kadar. Belli ki bu daha önceden de olmuştur ve ipuçları, ölmüş eski hastalardan Alice'in geri dönüşünü işaret etmektedir. Tek bir çözüm görünmektedir, Iris'in bulduğu ve diğer hastaların da düşündüğü bir çözüm -koğuştan ve hastaneden kaçmak, gerçek dünyaya bir kez daha bakmak- talepkâr doktorların, şehvet düşkünü görevlilerin, hapların, ilaçların ve rastgele düzenlemelerin olmadığı bir dünyaya. Ama kızlar teker teker ruhun kurbanı olmaya başlarlar, tutsak alınıp dehşet içinde öldürülürler. Sonraki kurbanların kendileri olabileceğini anlayan Kristen ve Emily, kaçmayı denerler ama çirkin yaratık tarafından engellenirler. Acaba özgür olabilecekler midir ya da koğuşun kapanmasıyla mabedinde ortaya çıkan kokuşmuş şeytan aşağılık kara büyüsünü kurbanları üzerinde uygulamaya devam mı edecektir?

Koğuş sınırları iyi çizilmiş bir korku filmidir. Önceki Carpenter gezintilerini tamamen anımsatmasa da, yine de önceki çalışmalarına benzer tarzları ortaya çıkarır. Modern izleyici, artık 1970'lerin korku filmlerinin yeni çekimlerini görmeye çok alışkınlar ve *Koğuş*'un 1966 dekoru tasarım açısından çağdaştır ama bir yandan da, birçok modern korku filmi yönetmeninin klasik korku filmlerinin günümüz versiyonları üzerinde etki olarak kullandıkları film türlerine bir referanstır. Birçok açıdan, eskiye referans yoluyla, yeniyle kurulan bu ilişki yerindedir. Aynı zamanda, Carpenter'ın, daha geleneksel korku tekniklerini filmi zamanı geçmiş gibi göstermeden kullanabildiği anlamına gelir.

Koğuş, kahramanların kendilerini tamamen başkaları tarafından kontrol edilen tehlikeli ortamlarda bulduğu ve tek seçeneklerinin onunla yüzleşmek ya da ondan kaçmak için bir yol bulmaları olan *Yaşıyorlar* ya da *Çılgınlığın Ötesinde*'deki benzer temaları izler. *Yaşıyorlar*, sınırlı belli bir bilimkurgu bağlamı yaratırken, *Çılgınlığın Ötesinde* bariz bir şekilde korku/fantezi üzerine kuruludur, ama *Koğuş* oyununu açık etmez

ve doğaüstü gizem olarak evrilir. Tamamen kontrol edilen bir ortamda, esas karakterler başlangıçta kendilerinden ve hareketlerinden emindirler, ama film ilerledikçe, başkalarını ikna edemediklerini gördükleri zaman, akıl sağlıkları konusunda kendileri de şüphe duymaya başlarlar. Kristen, durumunun "kurallara uymaya hazır olup olmamasına" bağlı olduğunun farkındadır ve bu sadece kendi çevresindeki toplumsal beklenti hissine işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda yetkililerin onun üzerindeki tahakkümlerinin de onaylanmasıdır. Koğuşun ve hastanenin ruhsal tedavi için tasarlanmalarına rağmen, grup içinde "içeride yeterince uzun kaldın ve artık deli olduğuna inanmaya başlıyorsun" şeklinde dikkate değer bir endişe söz konusudur ve Kristen'in de parçası olduğu bu yeni topluluğun keskin bir şekilde tanımlanmış bir hiyerarşisi vardır. "Ben deli değilim" der Kristen, ona azarlayıcı bir tonda verilen cevap ise sadece "Biz burada bu kelimeyi kullanmıyoruz" olur. Toplumun işleyebilmesi için kendi kurallarına ve diline bağlı kalmaya ihtiyacı vardır. Algılanan normalliğin değişme umudu, sadece bir yabancının müdahalesiyle mümkündür.

Hastaların istediği tek bir şey vardır; koğuştan çıkmak ve eve gitmek. Fakat evleri ya da diğer hasta arkadaşları ve hastane personeli dışında kalan herhangi biriyle olan ilişkileri izleyiciye tasvir edilmez. Koğuşun bu klostrofobik dünyasında, onları tanımlayan şey hobileri ya da algılarıdır, hastane dışında varolan herhangi olası bir ortam hakkındaki kavrayışları değil. Ama daha da kötüsü, çıkanların da daha iyi bir ortama gittikleri sanılmamaktadır. Geride kalan kızlar, eski hastaların ayrılma koşullarını tartışır ve ayrıntılara dikkat çekerler; Iris'in gidişine yanıtları "Eğer eve gittiyse, neden karalama defterini burada bıraktı?" olur. Bu da sonuç olarak kendileri hakkında daha çok endişe duymalarına yol açar; "Eğer buradan çıkamazsak, sıradaki biz oluruz".

Koğuş'un ana karakteri, Kristen, Carpenter'ın Hawks stili

profesyonel kahramanını çok fazla temsil etmez, ama daha çok bir amatör ya da onu saran dehşete günlük hayattan öğrendiği becerilerle karşılık veren agresif bir karakterdir. Kristen, merakından dolayı, *Çılgınlığın Ötesinde*'deki John Trent karakteriyle benzer özellikler taşır (O da Trent gibi, akıl hastanesinde bir hastadır), ama belki de daha çok *Yabancı*'daki Laurie Strode'un modern versiyonudur. Gerçi Laurie'nin tersine, geçmişi tüyler ürpertici bir şekilde ifşa edilen bir hikâye materyali değildir, Kristen'in geçmişi izleyiciye sonuç bölümüne kadar kısmen ve gelişigüzel bir şekilde sezdirilir. Geçmişi sadece izleyiciye bilinmez olmakla kalmaz, aynı zamanda kendisi için de bulanık bir kayıt gibidir. Sadece Dr. Stringer onun hakkında her şeyi bilir görünmektedir ve ona yardım etmeye hazır olmasına rağmen, onu ifşa etmemektedir. Diğer insanların algılarında, bulanmış hafızasında ya da koğuşu ve içindekileri konu alan ve gittikçe çarpıtılan olayların ifşasında, Kristen'ın kendisiyle ilişkisinin yanında *Yabancı*'daki Laurie'nin Michael'le bağlantısı hikâyesinin çok küçük bir parçasıdır.

Bu kadar uzun bir bekleyişten sonra Carpenter hayranlarının soracakları soru şudur: Korkutucu mu? Evet. Carpenter, izleyicilerin korkularını ortaya çıkardığı geleneksel tekniklerine geri dönmüştür. Bütünüyle klostrofobik olan bir ortam yaratmış ve sonra da, filmin tamamına yayılan ve birçoğu da ani şok anlarıyla devam eden gerilim sahneleri oluşturmak için bu kokuşmuş atmosferi kullanmıştır. *Şey* gibi klasiklerde kullanılan ustalıklı yönteme çok fazla uymasa da, gerektiğinde dehşet yaratmak konusunda etkilidir. Carpenter, örneğin ruhun kurbanlarını öldürmek için kullandığı bir dizi cerrahi aleti göstererek, modern korku trendlerine bir bakış atar. Bu, işkence pornosuna doğru savrulma potansiyeli taşısa bile, Carpenter ustaca, aşırı şiddet, acı ve aşağılama üzerine odaklanan türün bu belirli kanalına girmemeyi seçer. Evet, hastaların öl-

dürüldüğü sahneler iğrençtir, ama genelde şok değerleri için oradadırlar, kurbanların acısı üzerinde uzun süre durmak için değil. Ayrıca, canavar izleyiciye yavaşça gösterilir; izleyiciyi cezbedici bakışlarla bağlayan ama iğrenç kanlı zaferinde tasvir edilmeden önce gerilimi de yükselten bir teknik. Böylece girişte, bir saldırganın Tammy'i öldürdüğünü biliriz, Kristen duşta saldırıya uğradığında figüre yalnızca bir bakış atarız ve Alice'in çürümekte olan bedeninin iğren bir şekilde gösterilmesine kadar bu böyle gider. Carpenter, katili sonsuza kadar canlandırma tuzağına düşmez ve çocukluk travması ve büyük ölçüde tinsel olarak bölünmüş psikozdan yola çıkan bir açıklamayla sonuca bağlamayı tercih eder- *Koğuş*, varılacak yerden ziyade yapılan yolculuk hakkında bir filmdir.

Ses ve müzik kullanımı, aksiyonu sürdürmek ve ilerletmek için önemlidir ve müzik Carpenter'a ait olmasa bile (müzik yapımına dâhil olmuş ve jenerikte de adı geçmiştir, ama müziğin büyük bir kısmı besteci Mark Kilian'a aittir), kesinlikle atmosferi güçlendiren bir müziktir. Bazen, orta kıvamda klasik ve ruhanidir, ama aynı zamanda biraz rock ve Dario Argento'nun ilk filmlerini süsleyen müzikleri anımsatan türden ezgiler de vardır. Ses, koğuş içinde fazladan bir gerilim ya da korku yaratırken ya da korkunç olaylar olurken ya da olma tehdidi varken, özellikle efekt yaratmak için kullanılır. Killian, sıradan gündelik hayattan sesleri elektronik ortamda manipüle etmiştir, ancak gerilimi arttıran ya da şokları vurgulayan bir atmosfer yaratmak için oyuncak piyanoyla birlikte synthesiser gibi enstrümanlar da kullanmıştır.

Koğuş, korku tekniklerinde kuvvetli, modern izleyici için uygun, iyi ve sağlam bir film. Daha da önemlisi, gerçekten de korkutucudur.

DİĞER PROJELER

Carpenter, kariyeri boyunca, yönetmen rolünde olmadığı başka birçok projeye dâhil oldu. Kariyerinin başlarında yazdığı birçok senaryo, uzun metrajlı filmlere ya da televizyon filmlerine dönüştüler. Daha sonra, bir kez kariyerini oturttuktan sonra, pozisyonunu meslektaşlarına kendi filmlerini yapabilmelerine olanak sağlamak için kullandı, hatta bazen de bu prodüksiyonlarda küçük rollerde yer aldı.

Gözler (1978)

Yönetmen: Irvin Kershner

Yapımcı: Jon Peters

Senaryo: John Carpenter ve David Goodman (John Carpenter'ın bir hikayesinden)

Oyuncular: Faye Dunaway (Laura Mars), Tommy Lee Jones (John Neville), Brad Dourif (Tommy), Rene Auberjonois (Donald Phelps), Raul Julia (Michael)

104 dak.

Cesur kahramanımız Laura, Mars'ın Gözlerinden sakınmalıdır, Julius Caesar'a ince imalı bir göndermeden değil, kendi basılmamış fotoğraf kitabından bahsediyoruz. Laura, sert fotoğrafları dünyanın her yerindeki otobüslerde ve mağazalarda görünen bir reklam fotoğrafçısıdır. Deodorant hiç bu kadar müstehcen olmamıştı. Sorunu, Şık Vahşisi için bulduğu esin kaynağındadır. Öldükten sonra çekilen polis fotoğraflarının kendi ticari fotoğraflarına tekin olmayan bir benzerlik gösterdiği gerçek hayattan cinayetleri gördüğü rüyalarındaki anlık bakışlar. Bu tek başına, müşteri çekmeye çalışan yeni sergisinde polisin boy göstermesi için yeterli değildir, ama Dora Spencer'in öldürülmesi öyledir. Yine de gösteri devam etmelidir ve Laura "sert ve seksi fotoğraflarını" çekmeye devam eder. Bu arada, katilin gözlerinden gördükçe, görüntüler daha da kuvvetli hale gelir. Bu korkunç eylemlerin sorumlusu kim olabilir?

Carpenter'ın senaryosu *Gözler,* tam da Carpenter'ın kendisi küçük bütçeli prodüksiyonlar seviyesinde mücadele ederken, büyük stüdyoda çekilmek üzere seçilmişti. Stüdyo senaryolarında hep olduğu gibi, onlara uyan bir çerçeveyi oturtmak için içeriğiyle çok ciddi bir şekilde oynandı. Açıkçası Carpenter, orijinal görünüşüyle çok az benzerlik kaldığı iddiasıyla, Columbia'nın çalışmasına yaptığı muameleden memnun kalmamıştı. Bununla birlikte senarist ve yazar olarak adı geçiyordu. Geriye kalan, röntgenci saplantı ve bunun kamerayla ilişkisi etrafında dönen bir temayla eşleşen müthiş bir konseptti. Nihayetinde, bu *Gözler*'i 1960'lar ve 1970'lerin popüler İtalyan *giallo* filmleri geleneği içine yerleştiriyor; dolambaçlı ve zaman zaman da gülünç çözümleriyle heyecan uyandıran cinayet gizemleri, tuhaf durumlar, seks ve şiddet, çok fazla stil ve pek çok hile. Bu bağlamda bakıldığında ve Michael Powell'ın *Kadın Katil* (1960) ve Michelangelo Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (1966) adlı filmlerin bir karışımı olarak, *Gözler* mükemmel bir şekilde tatmin edicidir. Kershner'in yönetmenliği

de işleri ilginçleştirir, modanın gösterişli dünyasından katilin bakış açısını karakterize eden kasvetli, birincil şahıs ve elle yapılan işe sıçrar. Özellikle fotoğraf çekimleri ve sonunda ortaya çıkan fotoğraflar, J. G. Ballard ve bir Roxy Music albüm kapağı arasında bir kesişme gibi muazzam ölçüde zevksiz kitschler olarak göze çarpar. Son hesapta, *Gözler*, konu aldığı endüstri kadar yüzeyseldir ama izlenebilir ve keyiflidir de. Çağdaşlarından bir çoğunun Tommy Lee Jones'un saçları gibi modası geçmişken, *Gözler* gösterime girdiği yıllardan beri şaşırtıcı bir şekilde zarar görmeden kalmıştır.

Yabancı 2 (1981)

Yönetmen: Rick Rosenthal
Yapımcı: Debra Hill ve Jonh Carpenter
Senaryo: Debra Hill ve John Carpenter
Görüntü Yönetmeni: Dean Cundey
Müzik: John Carpenter ve Alan Howarth
Oyuncular: Jamie Lee Curtis (Laurie), Donald Pleasence (Dr. Loomis), Dick Warlock (Gölge), Charles Cyphers (Şerif Bracket)
92 dak.

"Hâlâ serbest". Birinci bölümdeki olaylardan iki saniye sonra, hamur suratlı kaçık Michael Myers geri döner. Dr. Loomis, işin doğrusu, gerçeklikle temasını yitirmeye başlamıştır; hatta Myers'a az çok benzeyen masum birinin ölümüne bile neden olmuştur. Devam eden bütün bu kargaşa içinde, Haddonfield Hastanesi'nin iş yükünün çok olması şaşırtıcı değildir. Hastanenin yeni hastası Laurie Strode ise yaşadığı bütün korkunç deneyimlere rağmen, hala enerjiktir. Ama Laurie'ninki gibi aileler, yakın ilişkilerini kaybetmezler ve sahiden de, erkek kardeşi (şok gerçek!) onunla yeniden görüşmeye çok isteklidir,

normal ziyaret saatlerinin dışında olsa da. Böylece, uzun bir dehşet gecesi için sahne kurulur. Yarı uyuşuk Laurie, bir kez daha kendine iyi bir isim bulmuş olan yabancı kardeşine karşı direnmek zorundadır.

Çığlık 2'nin yıllar sonra dikkat çekmekte çok hızlı olduğu gibi, Slasher devam filmlerinin basit bir kuralı vardır: orijinal olandan çok daha fazla ölüm göstermek ve bunda daha detaylı olmak. *Yabancı 2*, bu hesaba mükemmel bir şekilde uyar: daha çok ölüm vardır, daha kanlı ve daha karışıktır. Üzücü bir şekilde, slasher devam filmlerinin diğer kuralı da geçerlidir: önceki bölümlerinden kaçınılmaz olarak daha az ilgi çekicidirler. *Yabancı*'nın beklenti ve şüphe anlamında izleyiciyle oynadığı yerde, *Yabancı 2* açılış sahnesindeki cinayetten sonra sürünür, ta ki görece olarak gerilimsiz ama canlı ve detaylı katliamların yorgun bir seçkisine kadar. Öncülünden daha korkunç olduğu fikrini desteklemek için (daha korkunç değil, daha şiddet dolu), hipnotik ritimleriyle orijinal müzik, biraz daha rock'n roll gürültülü, daha çok Dario Argento'nun *Derin Kırmızı* (1976) ve *Suspiria* (1977) filmlerindeki Goblin'in tumturaklı müziklerine benzetilerek remikslenmiştir. Ne yazık ki, Rosenthal, Argento değildir (hatta, sonuçlardan memnun olmayan Carpenter, bazı sahneleri kendisi yeniden çekmiştir) ve görüntüler, müzikle rekabet edememektedir. Senaryoda bazı ilginç detaylar da vardır, özellikle şok araba kazazı ölümü, "birkaç yıl sonra..." yerine ilk filmin kaldığı yerden doğruca devam etme kararı ve kitle zihniyetini sorgulayan Myers'ların evinin önündeki ayaklanmalar, ama bunlar seyrektir. Pleaseance ve Curtis, her ikisi de, bu gelişmelerden az çok mahcup olmuş görünmektedirler; Özellikle Curtis'e, orijinal filmde görünmesinden itibaren hep aynı tür roller teklif edildi ve bu tip rollerden yorulmaya başlamıştı. *Yabancı 2* şok etmeyi ve eğlendirmeyi amaçladığı ölçüde başarısız olmuştur, çünkü kolay okunur ve mülayimdir. Yine de başka bir devam

filmini talep ettirecek kadar da başarılı olmuştur.

Yabancı III: The Season of the Witch (1982)

Yönetmen: Tommy Lee Wallace
Yapımcı: Debra Hill ve John Carpenter
Senarist: Tommy Lee Wallace
Müzik: John Carpenter ve Alan Howarth
Oyuncular: Tom Atkins (Daniel Challis), Stacey Nelkin (Ellie Grimbridge)
98 dak.

Dr. Daniel Challis zor bir zaman geçirmektedir. Çocuklarına *Halloween* maskeleri almıştır, ama eski karısının zaten Silver Shamrock Novelties'den en iyi kalite lateks olanlardan aldığını görmüştür. Bu mağazanın rahatsız edici reklamları, çocukları *Halloween* günü TV önünde maskelerini takarlarsa büyük bir hediye vaadiyle cezbetmektedir. Daha da kötüsü, bir oyuncak mağazası sahibi olan Harry Grimbridge hastanede saldırıya uğrar ve gözleri çıkarılır, soğukkanlı katili de kaçarak arabasında kendini ateşe verir. Bir nebze teselli vardır gerçi; Challis, cinayeti çözmek amacıyla Harry'nin seksi kızı Ellie'yle bir ekip olur. Gidecekleri yer, Santa Mira adında, Silver Shmarock'un evi, Kaliforniya'da bir İrlanda kasabasıdır. Fakat, eski pagan kültlerinin, Stonehenge'in parçalarının kaybolması ve hızla yaklaşan *Halloween* gecesiyle ne ilgisi vardır?

Carpenter ve Hill, *Yabancı* serisini, onun izinden giden sonu olmayan slasher istismarından uzaklaştırma kararını verirler. Yazar/yönetmen Wallace, hem orijinal *Yabancı*'da hem de *Sis*'te montajcı ve prodüksiyon tasarımcısı olarak çalışmakla kalmayıp, *Assault on Precinct 13* filminde de sanat yönetmenliğinde katkısı vardır, yani Carpenter çevresindendir. Hikâye odaklı olup, "izle ve öldür" (stalk 'n' slash) alanından uzaktır

ve olaylar müthiş bir tempoda açımlanır; Harry'nin ona saldıran, balmumu suratlı adamın, kendini boğulmaktan kurtarmak isterken, iki araba arasında ezildiğini gördüğü, çağrıştırıcı mavi aydınlatmasıyla açılış sahnesinden, kahramanımızın katliamı engellemek için umutsuzca çırpındığı şok edici sonuca kadar. Bütün bunlar, ölçülemeyecek kadar yoğun bir şekilde aksiyona uyum sağlayan ve bilgisayar tasarımlı açılış jeneriğine de mükemmel biçimde uyan muhteşem Carpenter müziğiyle desteklenir. Bu küçük güzel film, daha basit, daha az iddialı bir başarı uğruna üzücü bir şekilde yabana atılmıştır. Dehşeti, özellikle de bir ailenin kontrollü bir deneyde öldürüldüğü sahnede, filmin potansiyel kurbanlarının tabu alanında olmalarından kaynaklanmaktadır; elli milyon çocuk. Ne yazık ki film gişelerde başarısız olmuş ve yıllarca alay edilmiştir.

Aslına bakılırsa, *Yabancı* serisi devam etmiştir. Micheal Myers, Donald Pleasance'ın da Loomis olarak geri döndüğü gittikçe usandıran devam filmlerinde yeniden dirilir; 1988, 1989 ve Donald Pleaseance'ın son performanslarından biri olan 1995 yapımı *Ölüm Çığlığı*. Carpenter ve Hill'in bu üç filme, ilk karakterleri yaratmış olmak dışında, bir katkıları olmamıştır. Belki de ironik bir şekilde, *Yabancı*'ya "saygı" serisi olan *13. Cuma*'nın önceki iki bölümünü çeken yönetmen Steve Miner, orijinalinden 20 yıl sonra hikâyeyi devam ettiren ve Jamie Lee Curtis'in aynı rolü oynadığı (4. ila 6. bölümler dışında) *Yabancı* H20'de bütün bir seriyi eğlenceli ve köklere dönüş yapan bir kurguyla yeniden başlatmıştır. Carpenter'a filmin yönetmenliği teklif edilir, ama o reddeder. Curtis, belki de akılsızca, benzer şekilde tatmin edici olmayan *Yabancı 2*'nin yönetmeni Rick Rosenthal tarafından yönetilen *Korku Bayramı 2*'yle (2002) dönüş yapar. Bu filmin serilerin sonu olduğu sanılır, ama yönetmen Rob Zombie'nin 2007'de orijinal filmin "yeniden tasarımı"nı piyasa sürmek gibi başka fikirleri vardır.

The Philadelphia Experiment (1984)

Yönetmen: Stewart Raffill
Yapımcı: Joel B. Michales ve Douglas Curtis
Baş Yapımcı: John Carpenter
Hikaye: John Carpenter (filmin jeneriğinde değil, ancak tanıtım fragmanında adı geçiyor), Wallace Bennett ve Don Jakoby
Senaryo: Willam Gray ve Michael Janover
Oyuncular: Michael Paré (David), Nancy Allen (Allison), Bobby DiCicci (Jimmy)
102 dak.

"Eldridge kayboldu!"

Gerçekten de kayıptır. USS Eldridge, Amerikan donanması tarafından yapılan, gemileri elekromagnetik bir kalkanla saklayarak radarları etkisiz kılacak gizli bir deneyin -Philadelphia Deneyi- parçasıdır. Bu deney, II. Dünya Savaşı'nda kazanmak için önemli bir araçtır. 1943'te, denizci David ve Jimmy jeneratörlere yoğunlaşmışlardır, ama bir şeyler trajik olarak ters gitmiş ve uzay zamanda 40 yıl sonraki benzer bir deneye bağlanan bir yarık açılmıştır. Kendilerini idrak edemedikleri bir zamanda dolaşırken ve kendilerininkinden çok üstün donanımları olan askeri personel tarafından takip edilirken bulurlar. Yol kenarındaki pis bir lokantada, Allison'ı kaçırırlar ve sonrasında Allison ve David bir ilişki yaşamaya başlarlar. Fakat Jimmy iyi değildir ve tuhaf elektriksel spazmlardan acı çekmektedir. Çok geçmeden Jim geçmişe giderek kaybolur. Allison ve David, birlikte, askeriyeden kaçarlar ve geçen zamanın parçalarını birleştirmeye koyulurlar. Atmosferik düzensizliklerin artan yoğunluğu ve girdap akımında uzay-zaman ihtimallerinin çökmesiyle, uzay-zaman sürekliğinin her

iki tarafı da oldukça korkunç görünmektedir...

Philadelphia Deneyi, "Geçmişe Doğru" olarak o kadar da "Geleceğe Dönüş" (1985) değildir; türünün bütün aksesuarlarıyla, neşeli bir cumartesi sabahı bilimkurgu macera filmidir. Carpenter, aslında bunu *New York'tan Kaçış*'tan sonraki projesi olarak tasarlamıştır, ama zaman sıçrayışından sonra hikâyenin gücünü yitirdiğini duyumsamıştır. Bununla birlikte, senaryo satın alınmış ve Carpenter'a çekimlerde senaryonun farklı yeniden yazımlarını onaylayabileceği başyapımcı rolü verilmiştir. Bazı açılardan, Carpenter'ın film hakkındaki kaygıları son bakışta haklı çıkmıştır. Film, 1943'ta olağanüstü bir şekilde açılır ve David ve Jimmy'nin girdabın öte yanında kendilerini düşman, helikopterle gözetlenen bir çölde buldukları sahnede gerçek bir entrika hissi yaratır. Filmin bazı yönleri, Carpenter'ın önceki projelerini oldukça hatırlatır: kaçırılan kız, otoriteye güvensizlik, paranormal fenomenler, olası bir kıyamet, firardaki adam, profesyonellik ve Amerikan kültürel adetlerinin kırılganlığı- ilk önce zamanda ileriye doğru yolculuk yaptıklarından ve atılmış bir Alman bira şişesi bulduklarında Amerika'nın savaşı kaybettiğinden şüphelenirler. Olaylar, doğrusunu söylemek gerekirse, fazlasıyla *Dukes of Hazzard* hissi vererek filmin tam ortasında dağılmaya başlar. Romantik alt metin, David'in aslında maço ve sevimsiz bir karakter olmasından dolayı çok iyi işlemez. Diğer bir problem ise mürettebatının bir kısmının hâlâ insan-makine füzyonunda yandığı, Eldridge'in dönüşündedir- bu sahne, yumuşak bir aksiyon-romans türünde olabilecek bir film için biraz grotesk kaçar.

Sonuç olarak *Philadelphia Deneyi*, izlendiği süre boyunca izleyicinin dikkatini tutan, biraz romantizm, aksiyon, macera, bilimkurgu ve nostalji karışımıyla eğlenceli bir filmdir.

Black Moon Rising (1985)

Yönetmen: Harley Cokliss
Baş Yapımcı: John Carpenter
Senaryo: Desmond Nakano, William Gray ve John Carpenter (John Carpenter'in bir hikayesinden)
Oyuncular: Tommy Lee Jones (Quint), Linda Hamilton (Nina), Robert Vaughn (Ryland), Richard Jaeckel (Earl Wyndom)
100 dak.

Kara Ay; Tamamen siyah değil çünkü üstünde son moda kırmızı bir şerit var ve ay da değil. Aslında, şahane bir araba ve herkes ona sahip olmak istiyor. Kahramanımız? Quint. Siyah giyimli. Sert konuşan. Arabayı ve içine sakladığı kaseti almak için 72 saati var, çünkü gizli olarak hükümet için çalışıyor ve hükümete bulaşmayı hiç de istemezsiniz. Motor araklamada uzman olan sert hatun Nina'ya da bulaşmak istemezsiniz ve o da Kara Ay'ı istiyor. Quint her ikisine de bulaşır ve bu "düşmanla yatağa girmekle" sonuçlanır. Bunun iyi bir hamle olduğu ortaya çıkar gerçi, çünkü Kara Ay'ın sahipleri korkunç bir hızda değişmektedir ve ne de olsa, bazen takım çalışması amaçlarınızı gerçekleştirmek için en iyi yoldur...

Aman Yarabbi. *Black Moon Rising*, sağlam bir aksiyon konseptinin nasıl pelteye dönüştüğünün klasik bir örneğidir. Birçok Carpenter filmini çağdaşlarından ayrı kılan, pek az eskimeleridir. Ne yazık ki, bu seferki 1980 ortaları bir aksiyon filminin bütün özelliklerini taşır. Tommy Lee Jones, deri kıyafeti içinde gülünç görünür ve ne yazık ki, diyalog biçimi -"Bunun için çok yaşlıyım"- ironiden yoksundur. Quint'le ilk karşılaştığımız sahnede, soğukkanlı bir şekilde bir mahalle bakkalının soyulmasını önler, ama paradoksal olarak, bir sonraki sahnede onu bir şirketten çalarken görürüz; çabaları mermi-

lerle dolu bir kaçışa dönüşür. Bu ve diğer aksiyon sahnelerinin çoğu -dövüş sahneleri, araba takipleri, vs.- o kadar uyuşuk bir şekilde çekilmiştir ki ortada dönen bir şeylerin olduğunu unutuverirsiniz. Bunu acı verecek derecede kötü bir seks sahnesiyle (arkadan aydınlatmalı, saksafon solo eşlikli) birleştirin ve bu kadar can sıkıcı bir saçmalık yaratmak için ne menem bir şeyin meydana geldiğini merak eder bir vaziyette kalırsınız. Senaryoda Carpenter öğeleri de vardır -kurgu, bazı diyaloglar, otoritelere güvensizlik, atılan kazıklar, giderek daha çok dayak yiyen esas oğlan Carpenter'ın diğer çalışmalarını anımsatır- ama yavan ve yeknesak bir yönetmenlik ve dandik kasılmaların şok edici düzeyleri, araba takip filminden ziyade filmi araba hurdasına dönüştürüyor. Yönetmen olarak, Carpenter anlatının durgunluğunu büyüleyici ya da kavrayışlı kılabilir, ama açıkçası, bu film sadece golf kadar heyecan verici.



Snake Planet, Kurt Russell Snake Plissken olarak görülür, *New York'tan Kaçış*

TV Filmi Senaryoları

Yıllar boyunca, Carpenter'ın birçok senaryosu, farklı kalitedeki TV filmleri için tercih edildi. Bazıları, teknik ya da çekim detayları içermeyen spekülatif senaryolardı, diğerleri ise Carpenter'ın çok daha büyük şeylere yönelik tasarladığı projelerdi: Büyük ekranda gösterilmek ve kendisi tarafından yönetilmek üzere. Kuşkusuz, önceki senaryolarında, Carpenter'ın yönetmen olarak başlangıç tutkularının, onunla en yaygın olarak ilişkilendirilen bilimkurgu, korku ve aksiyon alanlarıyla sınırlı olmadığını ama çok daha geniş bir konu aralığının olduğunu gösteren açık işaretler vardır.

Zuma Beach'te (Lee H. Katzin) Bonnie Katt (Suzanne Somers) krizdeki bir rock şarkıcısını canlandırmaktadır. Zuma Plajı'na giderek her şeye bir mola vermeye karar verir ve kararı sallanan voleybol yeteneği ve ilham verici kum modelliği teknikleriyle erkekleri kendine hayran bırakmakla sonuçlanır. Esasen, Frank Avalon'nun 1960'lardaki plaj filmlerinin (retro bir müzikle tamamlanan) nostaljik bir hissi ve bir dizi epizodik karşılaşmayla, nihayetinde oyalayıcı bir filmdir ve Rosanna Arquette'i ilk ekran deneyimlerinden birinde görmek mümkündür.

Better Late Than Never (Richard Crenna, 1979); yaşlılar evinin çevresinde dönen komik olayları ve hiç de hoş karşılanmayan bir yabancının gelişini konu alır. Bir kaçış girişimi planlanır ve film ihtiyarların olabildiğince uzağa gitmek için bir tren kaçırmasıyla son bulur.

El Diablo (Peter Markle, 1990), 1970'lerde yazılmış iki westernden biridir. Uzun süreli ortağı Tommy Lee Wallace'la (Bill Philips'in yanı sıra) birlikte yazdıkları hikâye, bir okul öğret-

meninin kaçırılan öğrencisini kötü şöhretli El Diablo'nun şeytani pençelerinden kurtarmasını konu alır. Kahramanımız, bırakın silah kullanmayı bilardoyu bile güç bela oynayabilir, bu yüzden de tamamen güvenilir olmayan silahlı soyguncu çetesi tutar. Temel olarak güldürü amacıyla oynanmış olmakla birlikte, bu film Carpenter'a senaryo dalında bir 1991 ACE Ödülü kazandırmıştır.

Blood River (Mel Damski, 1991), ilk başlarda 1970'lerin ortasında, iki spesifik yıldız oyuncu düşünülerek -John Wayne ve silah taşıyan, tv oyuncusu, karate yapan, kıvrak kalçalı *Elvis* Presley- bir Western (muhtemelen başlık Hawks'un Red River adlı filmine gönderme yapar) olarak tasarlanmıştır. Ne yazık ki, senaryonun nihayet filme çekilebildiği dönemde hem Duke hem de Kral ölmüştü. Jimmy Pearls (Rick Schroder) firardaydı, çünkü ailesini arazi için katleden insanları öldürmüştü. Karanlık bir sır saklayan yaşlı bir avcıyla (Wilford Brimley) arkadaş olur. Ayrıca, Carpenter'm eski karısı Adrienne Barbeau Georgina karakterini ve Gary Kibbe ise sinematograflardan birini oynamaktadır.

Silent Predators (Noel Nosseck [1999]), tek seferlik ve saçma bir korku filmidir. Yirmi yıl önce bir kamyon kazası, oldukça ölümcül bir çıngıraklı yılan türünün doğaya salınmasına neden olmuştur ve bu süre boyunca yavrulamıştır. Şimdi, binlerce kıvrımlı ölüm taciri, can sıkıcı, kırmızı, bulanık bir görüntüde hızlı bir ısırık için San Vicente'ye doğru sürünmektedir.

Bilgisayar Oyunları

Sentinel Returns (1998)

Müzik: John Carpenter

Geoff Crammond'un 8 bit'lik klasik bilgisayar oyunu *The Sentinel*'e dayanan bu oyun, yüzlerce 3B dama tahtası seviyesi boyunca kurgulanmış, strateji bazlı bir tuhaflıktır. Amaç, kaya blokları inşa ederek, robotlar yaratarak ve bir darbe yapmak için yeterli yüksekliğe ulaşana kadar onlara sahip olarak aşağıdaki araziyi gözlemek için tetikte duran bir muhafızı zapt etmektir. Muhafızın arazi üzerinde genişlemesi ve sizi de içerme ihtimali durumları daha da zorlaştırır! Oyuna meşum, atmosferik bir John Carpenter parçası eşlik eder. Bilgisayar oyunlarına ilginiz olmasa bile, bu oyunu, toplam 23 dakika süren, Earth and Air başlığı altında toplanmış, altı Carpenter parçasını dinlemek için tek başına CD olarak çalabilirsiniz (PC sürümü için).

F.E.A.R. 3 (2011)

Eş Hikaye Yazarı: John Carpenter

Muhtemelen daha *cool* göstermek için, sonradan sıkıcı bir şekilde *F.3.A.R.* olarak adlandırılan bu oyun için (bu numara *Se7en*'da işlememişti ve burada da modası geçmiş görünmektedir), Carpenter oyunun diyaloglarını ayrıntılandırması için komedi oyuncusu Steve Niles tarafından önerilmiştir. Video oyunlarını seven Carpenter oyunun sinemaya özgü nitelikleri için ilham vermiştir. Oyun sektörü en üst düzey teknolojiye sahip sinemanın müttefiki haline geldikçe, oyun geliştirmeye (ki oyun geliştirme işleminin kendisi bile 100 milyon dolar gibi devasa bütçelere sahip olabiliyor) bu türden bir yaklaşım

giderek yaygınlaşıyor ve burada ünlü bir yönetmenin adının geçmesi ileri görüşlü bir hamle olarak görülüyor. F.E.A.R. (First Encounter Assault Recon) oyuncuya birinci şahıs tetikçi olmanın ani heyecanlarını ve hayatta kalma korkusunun ürpertilerini birarada sunar. Oyunun önceki iki sürümü, gerilim ve kanın mükemmel bir kombinasyonunu sunarken, gerilim ustası Carpenter bu özellikleri daha da geliştirebilmiştir.



Uzaylı istilasının optik canlandırması ve Nada'nın balonlu sakızının tümü

HER ŞEY NE KADAR DEĞİŞİRSE, BİR O KADAR AYNI KALIR: MİRAS

MM: Eğer seçseydiniz, filmlerinizden hangisini yeniden çekerdiniz, hangisini seçerdiniz?
JC: Bana en çok kazandıracak olanı.

John Carpenter's Business of Insanity
Jason Matloff, 31 Temmuz 2007

Hollywood'un bir sonraki büyük prodüksiyonunu satmak için marka olmuş ya da bilinen ürünlere bel bağlama ihtiyacı, özellikle orijinalini sadece duymuş olan bir izleyici kitlesini hedefleyen tür filmleri için geçerlidir. Son yıllarda, 1970'ler ve 80'lerin tür filmlerine olan ilgi, birçok filmin yeniden çevrilmesine yol açtı ve Carpenter'ın ürünleri, George A. Romero ve Wes Craven gibi çağdaşlarıyla birlikte, yağma için yeterince olgunlaşmıştı. Bu yeni filmler -öncüllerini kabul etmekle birlikte- daha ziyade çağdaş estetiğe hitap etmek için ürünü yeniden markalaştırırlar. Bu durum, sadece filmlerin efektlerinde, temposunda ve müziklerinde değil, aynı zamanda hikâyeyi ele alış biçiminde de mevcuttur. Yazar olarak Carpenter'ın gücü, yalın ve doğrudan ilerleyen ikonik, mitik hikâyeler yaratabilmesinde saklıdır. Modern senaryolaştırma ise izleyicilere gerçekte olduklarından daha akıllı görünmelerine izin verecek ölçüde (ve çoğu kez gereksiz olan) alt metin ve hikâyelerin geri planını sağlamaktan zevk alır. Bu illa ki kötü bir şey

değildir; zamanın bir alametidir ve olay örgüsünün nihai "inandırıcılığını" güçlendirir. Bu, Carpenter filmlerinin yeniden çekimleri, daha karmaşık hikâyelere yönelerek orijinallerinde olmayan ayrıntılar ekleyerek onları dönüştürürler, fakat bu da anlatım yalınlığı ve tek amaca yönelik anlatım pahasına yapılır.

Sis (2005)

Yönetmen: Rupert Wainwright
Senaryo: Cooper Layne (John Carpenter ve Debra Hill'in senaryosundan)
Yapımcı: John Carpenter, David Foster ve Debra Hill
Oyuncular: Tom Welling (Nick), Maggie Grace (Elizabeth), Selma Blair (Stevie Wayne), DeRay Davis (Spooner)
100 dak.

Antonio Adası, kuruluşunun yüzüncü yılını kutlamak için bayraklar asan, mutlu ve gamsız kasaba ahalisinin yuvası. Kasaba kurucularından dört kişinin William Blake'in cüzzamlılar kolonisini dalgalar arasında ölüme gönderip servetlerine el koyup bu korkunç sırrı örtbas ettiklerine, saadetlerinin ihanet ve vahşet üzerine kurulduğuna dair çok az şey bilirler. Bu uğursuz günün bastırılmış anıları, Antonio Adası'nı yutmakla tehdit eden, hastalıklı derinliklerinde, kendilerine ihanet edenlerin torunlarından intikam almayı isteyen Blake ve adamlarının hayaletlerini saklayan kalın bir sis şeklinde geri gelir. Bu torunlardan biri de adaya yeni dönmüş Elizabeth adında bir kız arkadaşı olan Nick Castle'dır. Şenlikler için her şey iyi olmalıdır, ama yerel spiker ve deniz fenerinin DJ'i Stevie'nin de uyardığı gibi, sise dikkat edin.

Yapımcı koltuğunu (ne yazık ki 54 yaşında, filmin bitmesinden önce ölen) Debra Hill'le paylaşan John Carpenter'la birlik-

te, *Sis*'in yeniden yapımı, kaynak senaryoya oldukça sadık kalmıştır, gerçi senarist Layne geçmişe dönüş sahnelerinin bazılarına ayrıntılar eklemiş, sonuç bölümündeki kamp ateşi sahnesini çıkarmış ve ek araştırma ve gerginlik öğeleri sokmuştur. Sonuç, çok daha pahalı, atmosferden ziyade serimlemeye yatkın bir film olmuştur, fakat genel olarak en az orijinali kadar başarılı bir filmdir. ABD'de 13 yaş sınırı koydurmaya çalışan filmde birçok nahoş sahne vardır, ama iç organları göstermekte zayıf kalır; bu çok da kötü değildir gerçi, çünkü özünde *Sis* bir hayalet öyküsüdür, açıkça kan göstermeye gerekli olmayan yalın bir masaldır. İnternet ve diğer modern tuzaklara gönderme yaparak günümüze uyarlanmıştır, ama aslında hikâye "herhangi bir zamanda" da geçebilir. Yönetmen Wainwright, gösterişli *Stigmata*'sında (1999) bulunan bazı aşırılıkları törpülemiş ve bazı tekinsiz ve çarpıcı sahneler ortaya çıkarabilmiştir; ay ışığında sahilde bir yemek masası, bir odaya yanarak dalan bir adam ve tabii ki, hayalet geminin kendisi. Sualtı sekanslarının çoğu sinir bozucu ve uhrevidir, özellikle de filmin nispeten mütevazı bütçesi düşünüldüğünde etkileyicidir. Gelgelelim, bütün bu olumlu özelliklere karşılık, orijinalinde o kadar unutulmaz ve ruhani atmosferi korumakta hayati olan gerilim unsuru bu filmde eksiktir. Bu durum, kısmen, modern, hızlı tempolu montajın gerekliliklerinden (orijinalindeki geçmek bilmeyen, yoğun çekimlerden farklı olarak), kısmen de müziğin filmin atmosferini tamamlamaktan ziyade onunla çatışmasından kaynaklanmaktadır. Başka bir sorun ise, sisin kendisidi; sisin tüyler ürpertici ve dokunma duyusuna hitap edebilecek kadar yoğun olması gerekir, ama bilgisayar efektinin aşırı kullanımı, sisi yapay ve tehdit edici olmaktan uzak kılmıştır. Yine de *Sis*, birkaç etkili sahnesi ve etkileyici ışık kullanımıyla, korku türünde geçer not alan bir katkıdır.

Baskın (2005)

Yönetmen: Jean- François Richet
Senaryo: James DeMonaco (John Carpenter'ın filminden esinlenilmiştir)
Oyuncular: Ethan Hawke (Jake Roenick), Laurence Fishburne (Marion Bishop) John Leguizamo (Beck), Maria Bello (Alex Sabian), Gabriel Byrne (Marcus Duvall)
109 dak.

Detroit, 31 Ocak. Çavuş Jake Roenick'a 13. Bölge'deki karakolun kapatılmasını idare etme görevi verilmiştir. Ortalığı karanlığa gömen kötü havadan dolayı, yeni tutuklanan büyük suç patronu Marion Bishop beklenmedik bir şekilde 13. Bölge Karakolu'na yönlendirilmiştir ve transfer oluncaya kadar, zaten dolu olan hücrelerden birinde kalmak zorundadır. Oysa Bishop bazı kirli polislerin iç yüzünü bilmektedir ve mahkemede hepsini gammazlayacaktır. Çürük polis memurlarından Duvall, harekete geçmeye karar verir ve 13. Bölge Karakolu'nu kuşatma altına alır- hiç kimse canlı çıkmamalıdır. Karakolda mahsur kalan iyi polisler, eğer geceyi canlı atlatmak istiyorlarsa, suçlularla güçlerini birleştirmelidirler.

Carpenter'ın minimalist olay örgüsünden sakınan *Baskın*, birçok çağdaşı gibi, ayrıntı verme ve açıklama ihtiyacı hisseder. Jake'in hikâyesini öğreniriz- başarısız olmuş ve iki meslektaşının öldürüldüğü bir polis baskınında sağ kurtulmuştur- ve bunun için isteksizce psikolojik yardım almaktadır. Bu kuşatmadan kurtulmak ona devam etmek için gereken motivasyonu verecek ve işine iyi bir polis olarak devam edecektir. Orijinal filmin kurgusunda, içlerinden birinin ölümünün intikamını almaya yemin etmiş bir sokak çetesi ve kuşatma için olayları tetikleyen, küçük bir kız çocuğunun şok edici öldürülme sahnesi yer alıyordu. Burada ise bu kadar yıkıcı olan

hiçbir şey yoktur (2000'lerde bir çocuğu öldüremezsiniz) ve böylece olay örgüsü çok daha sağduyulu hale gelir ve çürük bir polis memurunun suçlarının karşılıksız kalmayacağını garanti eden, tamamen farklı bir hikâye ve ahlaki duruşla sonuçlanır. Bütün karakterler içinde, Laurence Fishburne'ün Bishop'ı (kafa karıştırıcı bir şekilde, orijinal filmde Bishop polisti) muadili Napoleon Wilson'la en fazla benzerlik gösteren karakterdir. Elbette bir suçludur, ama kuşatma boyunca başını dik tutar ve insanlık onurunu korur.

Baskın, bağımsız bir film gibi işler ve muhtemelen Carpenter'ın yeniden çevrimlerinin en iyisidir. Tutarlı, gerektiğinde gergin ve bütün performanslar eşit ölçüde iyidir, fakat neden orijinaliyle ilişkilendirmeye zahmet ettiklerini anlamak zordur.

Halloween (2007)

Yönetmen: Rob Zombie
Senaryo: Rob Zombie (John Carpenter'ın filminden esinlenilmiştir)
Oyuncular: Malcolm McDowell (Sam Loomis), Sheri Moon Zombie (Deborah Myers), Tyler Mane (Michael Myers), Scout Taylor Compton (Laurie Strode)
109 dak.

Haddonfield. Öğretmeni, maske takıntılı Michael Myers'ın kendini hayvanları öldürerek meşgul ettiğini farkeder ve psikiyatrist Sam Loomis'le bir görüşme ayarlar. Michael, çok mutsuz bir çocukluk geçirmiş olan rahatsız bir delikanlıdır, bu yüzden *Halloween* geldiğinde, bir bıçak alır ve onu üzen kim varsa onları öldürmeye koyulur. Küçük kız kardeşi kurtulur. Yıllar sonra, hayatının çoğunu bir enstitüde geçirdikten sonra, devasa bir cüsseye erişmiş ve çocukluğundan hiç bir anıyı hatırlamadığını iddia etmektedir. Yine de, hâlâ öldürme

kapasitesine sahiptir; kurbanları arasında bir hemşire, hatta dost canlısı bir hasta bakıcı da vardır. Annesi kendini öldürdüğünde, Michael enstitüden kaçar ve Haddonsfield'e, Loomis'e göre büyük ihtimalle, kardeşi Laurie'yi bulmaya gider. Laurie, Strode ailesi tarafından evlat edinilmiştir ve *Halloween*'i çocuk bakıcılığı yaparak geçirmeyi planlamaktadır...

Rob Zombie'nin "yeniden kurguladığı" *Yabancı, Baskın*'ı bariz biçimde sönük bırakacak ölçüde, kendini karakterlerinin psikozlarını ve hikâyelerini açıklamak zorunda hisseder. Orijinal filmin üçte biri kadar süren giriş bölümünde, Michael Myers'ın babasının istismarcı, annesinin striptizci olduğunu ve insanların ona kötü davrandığını öğreniriz. Garip bir biçimde, bu genişletilmiş art hikâye, Michael'ın büyüdüğünde neden profesyonel güreşçi gibi göründüğünü ve herkesi öldürmeye başladığını açıklar. Carpenter ve Hill'in yarattığı Michael Myers'ın özelliği, tüyler ürpertici ve hemen hemen doğaüstü olmasıydı. Zombie -nerdeyse özür diler gibi- cinayetler serisinin nedenlerini açıklar ve böyle yaparak, canavarı tamamen gizeminden arındırır. Myers, artık "Gölge", bütün korkularımızı üzerine yansıttığımız bir öcü olmaktan çıkmış, onun yerine açık seçik bir şekilde tanımlanmış, cani bir seri katile dönüşmüştür. Rob Zombie'nin *Halloween*'i, 2000'lerin "painografik" (acıyı açık seçik gösteren ya da "gore-no") korku filmlerinin ardından geldi. *Hotel* ve *Testere* (2004'ten bu yana) serileri, korkuyu başka bir yöne, acı ve eziyeti vurgulayan bir yöne taşıdılar. Zombie bu durumu kısmen benimsemekle birlikte, 1970'lerin klasik korku filmlerine olan sevgisi nedeniyle, çalışmalarında daha kirli bir bakışı muhafaza ederek aynı zamanda reddetti. Görünen o ki *Halloween*'i yeniden çekmek istedi, çünkü bu film gerçekten sevdiği bir filmdi. Ama yapmakta başarısız olduğu şey, herhangi bir düzeyde gerilim, hatta daha da ötesi şok değerinin varlığıydı- her ikisi de bir korku filminin elzem öğeleridir. Sonuç olarak, filmde ne

Myers'a ne de taşıyıcı-kayışlı kurbanlara empati söz konusudur- sadece sadistik, uzun süren ama hayal gücünden yoksun, etkileyici ya da yıkıcı olmayan, şüpheden arınmış cinayetler vardır. Öncülünü inkâr etmeden, Myers mitini modern zamanlar için yeniden yaratmaya çalışan iyi niyet ürünü bir film, ruhsuz ve korkudan azade bir angarya olarak biter.

H II: Katliam (2009)

Yönetmen: Rob Zombie
Senaryo: Rob Zombie
Oyuncular: Malcolm McDowell (Sam Loomis), Sheri Moon Zombie (Deborah Myers), Tyler Mane (Michael Myers), Scout Taylor Compton (Laurie Strode)
105 dak.

Görece küçük bir yatırımla elde edilen ticari başarı, *Halloween*'a bir devam filmi çekilmesinin kaçınılmaz olduğu anlamına geliyordu ve bir kez daha, Rob Zombie yazıp yönetti. Orijinal *Yabancı* 2'ye bir selam gönderen bu film de Haddonsfield Hastanesi'nde ve ciddi şekilde yaralanan Laurie'yle, ilk filmdeki olayların hemen ardından başlar. Çok geçmeden erkek kardeşi eski numaralarıyla, hemşireleri, hastaları ve güvenlik görevlilerini amaçsız bir taşkınlıkla doğramakla meşgulken, bizim gözüpek kahramanımız acılar içinde hastane ve civarında, büyük ihtimalle kanlı bitecek bir aile toplantısından kaçma girişimiyle sürünmektedir. Orijinal *Yabancı* 2'ye bu gönderme, bağımsız kısa bir bölüm olarak iyi işler (tonu daha çok Carpenter'ın *Body Bags*'deki kısa filmi *The Gas Station*'a benzer) ve ilgiyi korumaya yetecek kadar cinayet, sıçrama ve gerilim içerir. Oysa, bu daha sadece filmin başlangıcıdır, psikolojik olarak yaralı Laurie'nin rüyası/geriye dönüşü olarak aktarılmıştır. Bir sonraki *Halloween* artık hızla yaklaş-

maktadır ve Laurie, Haddonfield katliamının yeniden başlayacağını sezmektedir, özellikle de Michael Myers'ın cesedinin bulunamadığı göz önüne alınırsa. Gerçekten de, büyük gün yaklaşırken, Michael da acımasız, duygusuz bir işgüzarlıkla ve soğuk gözlerinde insanlıktan eser olmadan yoluna çıkan her şeyi yok ederek Haddonfield'e yaklaşmaktadır. Dr Loomis de kasabadadır, fakat bu sefer uzlaştırma ruhunda değil, daha ziyade birkaç cinayet mahalinde, Myers hakkında yazdığı kitabının nahoş bir şekilde reklamını yaparak kasabanın acısından menfaat sağlamak için.

Loomis, burada kesinlikle en fazla değiştirilen karakterdir, birçok açıdan Myers'm kendisinden çok daha kötüdür. Myers psikozdan mustariptir, hâlbuki Loomis kamusal imajını geliştirmek ve kitap satışlarını arttırmak için olayları sinik ve hesaplı bir şekilde kullanır. İlk önce Laurie'ye sorma nezaketini göstermeden kitabında onun geçmişi hakkındaki detayları ifşa ederken pişmanlıktan çok uzaktır.

Bir kez daha, *Zombie* filminin cesur ciddiyetini vurgulamak için pürüzlü, solgun bir anlatım kullanır ve şiddet uzun süreli ve kanlıdır (gerçi, bu defa biraz daha azdır). Filmle ilgili sorun,- giriş bölümünden sonra- her şeyin oldukça monoton bir hal almasıdır, *Zombie*'nin Laurie'nin ailesinin, özellikle de Deborah Myers ve genç Michael'in hayalimsi görüntülerini koyarak çözmeye çalıştığı bir sorundur bu. Bu görüntüler, süratle gösterişli bir parodi haline döner ve TV dizileri *Twin Peaks* ve *Wild Palm*'dan esinlenmiş gibi görünürler. *H II:* Katliam, kâr etmesine rağmen, ilk filmin gişedeki başarısını tekrarlayamaz. Aynı ekipten yeni bir devam filmi gelmesi olası görünmemekle birlikte, bir marka olarak popülerliği, bu kıymetli serinin her zaman bir başka yeniden çekiminin ihtimal dâhilinde olduğu anlamına gelir.

Bu kitabın yazılması sırasında, *New York'tan Kaçış*, *Şey* ve *Yaşıyorlar*'ın yeniden çekim ya da spin-off planları üzerine çalışılıyordu.



Poster canlandırmalar: *Assault on Precinct 13*'te çete savaşı; Christine'de araç sorunu; Halloween'de tatil korkusu; *Dark Star*'da bir uzay yolu komedisi.

Kaynakça

Fischer, Dennis, *Science Fiction Film Directors*, McFarland & Company, North Carolina, 2000.

Hardy, Phil (ed), *The Aurum Film Encyclopedia Horror*, Aurum Press, London, 1996 .

Muir, John Kenneth, *The Films of John Carpenter*, McFarland & Company, North Carolina, 2000.

Newman, Kim (ed), *The BFI Companion to Horror*, Cassell/BFI, London, 1996.

Sarris, Andrew, *Notes on the auteur theory in 1962 from Film Theory and Criticism Introductory Readings*, Mast, Gerald ve Cohen, Marshall, Oxford University Press, Oxford, 1985.

Truffaut, François, *Hitchcock by Truffaut: The Definitive Study*, Paladin, London, 1984.

Westfahl, Gary, *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes*, Works and Wonders, Greenwood Press, Westport, 2005.

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press BFI Publishing iş birliği ile, USA, 1972.



Soğuk havanın gelişi gibi intikam için diriliş, *Sis*.



Gidiyor, gidiyor, gitt.Chevy Chase ve Daryl Hannah,
Memoirs of an invisible Man.



İmhaya kararlı Öfkeli yaratık sureti, *Şey*



Harekete hazırlanan MacReady, Kurt Russel'in
Şey'e karşı savunma girişimi



Antik büyülü düşman Lo Plan'in ses şiddeti,
Küçük Çin'de Büyük Bela



Neredesin Be Birader? Laurie Strode (Jamie Lee Curtis) kendini *Halloween*'deki The Shape'ten korumaya çalışmaktadır.



Colin Odelle
Michelle Le Blanc

John Carpenter

John Carpenter, Hollywood'un en istikrarlı hikaye anlatıcılarından biridir. Kendine has, güçlü imgelemiyle, bağımsız bir sinema sanatçısı olmanın yanı sıra yetenekli bir yazar ve bestecidir ve sadece adı bile insanları sinemaya çekmeye yeter. Sonuç olarak, ününü diğerlerini gölgede bırakan tek bir yeteneğine borçludur: bir hikâye anlatabilmesi ve bunu da iyi yapması. Gölge'de titreriz, Starman'in eve dönmesini isteriz, The Thing'deki grotesklikliklere şaşırarak bakarız, Elvis'le birlikte şarkı söyleriz, Snake'le birlikte yüzümüzü ekşitiriz ya da Nada'yla birlikte sakızımız biter.

KALKEDON

ISBN 978-605-4511-88-4