

BİRİNCİ BÖLÜM

KÖTÜ OLGUSU VE AMERİKAN KORKU FİMLERİNİN ÖZELLİKLERİ

1. 1. KÖTÜ OLGUSUNUN TARİHSEL GELİŞİMİ

İlk insanların hiç bir düşünceleri yoktu. Önce kollarını, bacaklarını kullanmasını öğrendiler ve zaman ilerledikçe, babalarının deneylerinden yararlanarak geliştirdiler. Yaşama araçlarını öğrendikçe zekaları, ilkel ihtiyaçlar zincirinden kurtularak dolayısıyla anlamalara, sonuç çıkarmalara yönelip, soyut bilgileri kavrama gücünü de kazanmış oldu. Yeryüzünde kendilerinden başka bir çok varlıklar da vardı, bu varlıkların çoğu karşı gelinmez nitelikte güçlüydüler. Örneğin, ateşin yakıcı olması, gök gürlemesinin ürkütücü, suyun boğucu, rüzgarın sürükleyici gücünün olmasına, uzun yıllar bu etkilerin nedenlerini düşünmeden katlandılar. Bütün bunların neden böyle olduklarını anlamak isteyen ilk insan, onların kendisinden güçlü ve üstün olduğunu anladı. Böylece Tanrı düşüncesinin temeli atılmış oldu. Evren kendisinden güçlü ve üstün olan bu düşünce varlıkları, dolayısıyla Tanrılarla (politeizm) doluydu. İyilikle-kötülük, iyilikçi ruhlarla kötülükçü Tanrılar böylece doğdular ve ilk insanların dini böylece başlamış oldu. İyilik getiren Tanrılara bilgi, temizlik, erdem melekleri; kötülük getiren Tanrılara da cahillik, günah, kabahat zebanileri denilmeye başlandı.¹

Dolayısıyla, kötünün bir dışavurum biçimi olarak şiddeti, insanın insan ile ilişkisinden önce, insanın doğa ile ilişkisinde görürüz. Varlığını sürdürmek için doğa ile etkileşiminde bulunması gereken insan doğanın kendini yeniden üretme süreçlerini uzun gözlemler sonucunda öğrenip de bu süreçlere müdahalede bulunacak yetkinliğe gelinceye kadar, doğa ile karşılıklı ilişkisi içinde yaşamıştır. Kendisini, doğanın bir parçası sayması, doğayı sevmekten çok, akıl erdiremediği bir gücün karşısında ona yaranma, onunla dost geçinme ifadesidir. Bu ilk aşamada din, korkuya dayanıyordu. Açlık, hastalık, ölüm vs. korkusu yüzünden insanlar zihinlerinde kişilerin ve toplumların sağlığından sorumlu olan tanrıları icat ettiler. Kendilerini korumaları için onlara ayinler yaptılar, kurbanlar sundular. İkinci aşamada din, ahlaka dayalı hale geldi, insanların rehberlik, sevgi ve destek görme

¹ Orhan Hançerlioğlu, **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999.s. 27.

ihtiyacına cevap verir oldu. Her iki aşamada da din tanrıya, cezalandıran ve ödüllendiren, bu anlamda insan benzeri (antropomorfik) bir özellik atfediyordu. Kozmik dinsel duyguya dayanan üçüncü aşamadaki din ise, bu duyguya sahip olmayanlar açısından kavranması çok güç bir nitelik kazandı. Çünkü bu aşamada ödüllendiren ve cezalandıran tanrı kavramının yerini, hem doğadaki hem de insan düşüncesindeki harika düzene duyulan derin hayranlık aldı. Bu anlamda ne dinsel dogma ne de bunu temsil edecek bir kurum kaldı. Doğaya müdahale ile, doğanın yaratmadığı şeyleri yaratma duygusu edinmesine yol açmıştır.

Bu ilk aşamalarda, henüz soy topluluğu içinde yaşayan insanlar arasındaki ilişkiler de şiddet fazla görülmemektedir. Ataerkilliğe geçiş süreci, özel mülkiyeti ve siyasal pratiklerin topluluğun bütününde ayrılıp “devlet” kurumu içine aktarılmasını ortaya çıkarmıştır. Savaşlardaki tutsakların köleliğinden sonra, ekonomik ve siyasal iktidar farklılaşmasına bağımlı olarak, kişisel bir efendi-köle ilişkisi de ortaya çıkmıştır. Yazılı tarihten bu yana bildiğimiz asıl kalıcı şiddet kullanım biçimi, temelde, bu yeni ikili ilişkide taraflardan birinin, iktidarcı diğerinden üstün oluşu sayesinde, kendi iradesini ötekini iradesinin yerine koyabilmesiyle oluşmuş ve sürmüştür.

“İnsan ile insan arasındaki ilişkinin şiddete dayalı bir ilişki olması, taraflardan birinin hayat karşısındaki konumunun değişmesiyle, hayatının öznesi olma şansını yitirmesiyle oluşmaktadır.”²

Eski Roma döneminde, kentteki asayişli sağlamanın en kolay yolu, bu kentteki yaşayan herkese, her yıl belirli bir miktar mısırunu, zeytinyağı verilir ve sirk gösterileri yapılırdı. Baskı altında ve korkular içinde yaşayan halk, sirklerde, birinin kılıç ve kalkan, diğerinin aç ve mızrakla dövüştüğü gladyatörlerin birbirlerini öldürmelerini seyredirdi. Şiddete dayanan bir yönetimde, halkın şiddetle olan bu ilişkisi, Bizans'ta da başka bir ortam içinde sürdürölmekteydi. Gladyatör gösterileri yerine, tahttan indirilen imparatorların, tahtı ele geçiren imparatorların emri ile, halkın gözü önünde, burunlarının, dillerinin kesilmesi, gözlerinin çıkarılması ve bedenlerinin parça parça kesilerek öldürölmesi gibi gösterilerin düzenlenmesidir. Roma'nın yıkılmasına yol açan son barbar akınlarının ardından Ortaçağ gelmiştir. Siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda kilise bu dönemde örgütlü ve güçlü tek kurumdur. O dönemde, kötü ve karanlık güçlerin varlığına gerçekten inanılıyordu. Ortaçağ katedrallerindeki yarı hayvan, yarı insan şeklindeki heykellerin bu

² Ünsal Oskay, “Efendi/Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine” **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.186.

korkunçluğu ve korkuyu dile getirmesi bunun bir örneğidir. 11. yüzyıldan başlayan bir ivme ile, feodal beylerin, kendi aralarındaki çekişmelere kısmen de olsa bir son vermek için, aralarından birisini prens seçmek usulü ile, monarşilerin ilk çekirdeği de atılmış olur.³

Dünya ticaretindeki ilk yoğunlaşmalar ve Batılı ülkelerin standartlaştırılmış imalat yöntemleriyle mal üretmesi, bu ülkelerdeki sermayenin çağdaş kapitalizmin ilk sermaye birikiminin oluşturulmasında, yeni tekniklerinin, kurumlarının, ideolojisinin oluşturulmasında bu ülkelerin öncelikli bir konum kazanmasını da sağlamıştır. 19. yüzyılda ki değişimin esası, dünyanın akıl üzerine kurulduğunun asılsız olduğu düşüncesinin ortaya çıkmasında yatar. 19. yüzyıl, bilimin, özellikle doğa bilimlerinin ve tekniğin zaferinin doruk noktasına ulaştığı bir dönemdir. Ama bu durum, yine de güvensizlik duygusunun ortaya çıkmasını engelleyememiştir. Başlayan endüstrileşmeyle birlikte oluşan siyasal ve toplumsal sorunlar ve bunların beraberinde getirdiği son derece somut yaşam kaygısının artışı da göz önünde bulundurulması gereken olgulardır. Dolayısıyla, ticari kapitalizmden sınai kapitalizme geçişle ve Aydınlanma günlerinden beri insanın gelişmesinde öncülük eden burjuvazinin egemen sınıf durumuna gelmesiyle birlikte, o zamana kadarki toplumlarda görülen şiddet biçimlerinin yanı sıra, yeni şiddet biçimleri de ortaya çıkmıştır. Örneğin, silahlanmada yeni çok işlevli silahların keşfi, şehir plancılığında değişim, kent merkezlerinde belirli meydanlar etrafında bulunan küçük dar sokaklar yerine, geniş bulvarlar ve caddeler yapılmıştır.

“Bu yeni şiddet biçimi, 19. yüzyılın şehirlerinde aralarındaki fiziki mesafenin azaldığı, farklı sosyal sınıf ve tabakalara mensup insanlar arasında kültürel ve siyasal mesafenin yeni bir biçimde korunması anlamına gelmektedir... Ekonomik güç farklılığı, şehir mekanını kullanma çeşitliliği ve yoğunluğunda farklılıklara yol açarak, yeni ve çok kapsamlı bir şiddet oluşturmuştur.”⁴

Sistemin hem üretici güç olarak, hem de tüketici olarak istihdam ettiği insan ise, gitgide daha irrasyonelleşmiştir. Sistem karşısında güçsüzleşen, hayattaki olguları bir sürecin bütünlüğü içinde idrak etmekten alıkonulan insan, bilgilenme, bellek oluşturma, realitenin aslını irdeleme ve idrak edebilme yetilerini yitirmeye başlamıştır. Realite karşısında bu zihinsel gerileme ve güçsüzleşme, insan'ın diğer

³ Bkz. Orhan Hançerlioğlu, **a.g.e.** s. 31.

⁴ Ünsal Oskay, **a.g.e.** , s. 193.

insanlar karşısında da korku duymasına, mutluluğa giden yolda onları kendisinin düşmanları olarak görmesine neden olmaktadır. Şiddet, artık, yaşanan hayat tarzının içine girmeye başlamıştır. Böylelikle, egemen bireyin bağımlı bireye uyguladığı eski zamanların basit şiddeti yerine artık, sistemin uyguladığı şiddet ortaya çıkmıştır.

Ayrıca, tüketimde geri kalmamak, durmadan çalışmak, yarışmak, benzer konumdaki yakın insanlara karşı husumet duymak gibi yeni olgular, insan'ın insan'dan uzaklaşmasına, bu çalışma ve yarışma ortamında kendisine karşı bile acımasızlaşmasına, temel doğal doyumlarını bile ertelemesine, dolayısıyla, kendisinin dışında herkesi bir düşmanlar kitlesi olarak görmesine yol açmaktadır.

Foucault'nun 19. yüzyılın ikinci yarısının icadı olarak önemle üzerinde durduğu cezalandırma sistemindeki değişiklik böylece yeni bir boyut kazanmıştır. Toplumsal oluşumun yeniden üretimine ters düşecek düşüncelerin ve eylemlerin açık baskıcı yöntemlerle önlendiği, kuralları ihlal edenlerin fiziksel olarak ortadan kaldırıldığı 19. yüzyıl öncesindeki şiddet biçimleri 19. yüzyıl ortalarından itibaren değişmiştir. Toplumsal dizgenin olumlanmasına yönelik başat kültür ve normları, eğitim kurumlarına dönüştürülen hapisanelerle suçlulara benimsetilmekte, var olan sisteme başkaldıranlar yok edilmek yerine, bu eğitimle biçimlendirilmiş ruhlarındaki hapisaneyeye kapatılmaktadır.⁵

Yeryüzünde kötülüğün varlığını, her şeye gücü yeten ve iyilikte kusursuz olan bir Tanrının varlığıyla bağdaştırmak ilahiyatın başlıca sorunlarından biri olmuştur. Hinduizmin Vedanta okulu, Hıristiyan Bilimi mezhebi ve Stoacılık bu sorunu kötülüğü yalnızca bir görüntü ya da yanılsama saymak, yani varlığını yadsımak yoluyla çözmeye çalışmışlardır. Pragmatizmin öncüsü ABD'li filozof William James ise Tanrının her şeye gücünün yettiği ilkesini yadsıyarak sorunu çözmeyi denemiştir. Kilise ise genellikle her üç olguyu da kabul etmenin yarattığı gerilimi sürdürmeyi yeğlemiştir. Bu arada bazı düşünürler Tanrının mutlak güçlülüğünü yadsımak yerine, bu ilkeyi, Tanrının ancak mantıksal bakımdan olanaklı şeyleri yapabileceği biçiminde yorumlamışlardır. Örneğin Leibniz, Tanrıda mantıksal olanaklılıkla sınırlı olduğu için, insanlığın yaşadığı "olanaklı dünyaların en iyisi"nde kötülüğün kaçınılmaz olduğunu ileri sürmüştür.⁶

⁵ Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, çev: M.Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 2000, s. 25

⁶ bkz., Şinasi Gündüz, **Dinsel Şiddet**, Etüt Yayınları, Samsun, 2002. s.44

1. 1. 1. Hıristiyanlıkta Kötü Olgusu

İnsanın yapısını incelediğimizde her an kötülük işlemeye eğilimli olduğu gerçeği ile karşılaşırız. İnananlara veya bir inancı olanlara göre, bazı istisnalar dışında insanları kötülükten, aşırılıktan alıkoyanın ne olduğunu düşünmek gerekir. Yalnızca ahlakın ve toplum kurallarının bunu sağladığını düşünemeyiz. Çünkü insan, yine inananlara göre, kendi çıkarı söz konusu olduğunda bunları hiçe sayabilir. Bu durumda bundan daha kuvvetli bir caydırıcı kavramın mevcut olması gerekir. Ayrıca yürüttükleri mantığa göre, bu kavram ahlak ve toplum bilincinin de asıl dayanağıdır. İnsanların büyük bir kısmını kendilerine, diğer insanlara ve doğadaki canlılara kötülük yapmaktan alıkoyan şey, günah işleme korkusu, yani yapılan bir kötülüğün hesabının ilerideki bir hesap gününde (ahirette) yaratıcıya verilemeyeceği korkusudur. Bu anlamda günah, ilahi yasaları, dinsel buyrukları bilerek ve isteyerek çiğnemek olarak tanımlanabilir.

Hıristiyanlığa göre ise, insan doğuştan kötüdür ve kötülük içindedir, bu kötülüğün Hıristiyanlığa soyaçekim yoluyla ilk günahından geldiği belirtilir.⁷ Hıristiyanlık ve felsefesi, bu dinsel inanç üstüne kurulmuştur. Bu ilk günah dogmasına kilise yanlısı Pelagius karşı çıktıysa da başarılı olamamıştır. Kilise içindeki, Rönesans yanlıları, doğrudan doğruya karşı çıkıp yadsıyamadıysalar da, bu görüşü çürütmeye çalıştılar. Luther ise, insanın doğuştan kötü olduğu konusunda daha köklü bir inanca sahipti. Oysa, Rönesans ve Aydınlanma döneminin aydınları, bu düşünceye ters yönde görüşler ortaya attılar. Bu düşünürler, insanda kötülüğün bütünüyle koşulların sonucunda doğduğunu, bu yüzden insanın seçme durumunda olmadığını savunuyorlardı. Kötülüğü yaratan koşulları değiştirin, insanın doğuştan gelen iyiliği hemen ortaya çıkacaktır, düşüncesine sahiptiler. İnsanın iyiliğine olan inanç, Rönesansla başlayan, büyük ekonomik ve siyasal gelişmelerin bir sonucu olarak insanın kendine güvenmesinden kaynaklanıyordu.

Hıristiyan düşünürlerin çoğuna göre dünya, bir kötülükler alanıdır, insan burada cezalandırılmaktadır ve onu ancak Tanrının iyilikseverliği kurtarabilir. Hıristiyanlıktaki günah anlayışı, diğer dinlerdekinden daha farklıdır. Bunu farklı kılan, insanların doğuştan günahkar oldukları inancıdır. Hıristiyan inancına göre Hz. Adem ve Hz. Havva'nın Kitab-ı Mukaddes'in Tekvin 3 kısmında anlatıldığı üzere Allah'ın

⁷ bkz.Şinasi Gündüz, a.g.e, s.46

yemelerini yasakladığı meyveden, şeytanın kandırmasıyla yemeleri ve bu nedenle günah işleyerek cennetten kovulmaları sebebiyle onların soyundan gelen herkes günahkar doğar. Hıristiyanlara göre Hz. İsa bir peygamber değil, Allah'ın oğludur. Onun dünyaya geliş nedeni, insanların babası Hz. Adem'in cennette yasak meyveden yemek suretiyle işlediği ve nesilden nesile tüm insanlığa geçen günahın (asli suç) başlanılması içindir. İnanışa göre, Allah oğlunu bu iş için dünyaya göndermiş ve İsa çarmıha kanını akıtarak insanlık için bir kurtuluş fidesi olmuştur.

Hıristiyanlığın birçok mezhebi, işlediğimiz günahların sorumlusunun, kendi yaşantılarımızdaki ve dünyadaki sorunların kaynağı olan **Şeytan** ya da **İblis** diye adlandırılan bir varlık ya da canavarın olduğuna inanırlar. O, bütün dinlerde, Tanrı'nın, tanrıların ya da insanların düşmanı, daha geniş ve felsefi anlamda, "kötülüğün" simgesidir. Ona karşı mücadele, bir anlamda kötülüğe karşı sevginin ve iyiliğin mücadelesidir. Genelde dünyada, özellikle Hıristiyan aleminde, yaşamda iyi şeylerin Tanrı'dan ve kötü şeylerin de Şeytan ya da İblis'ten geldiği düşüncesi vardır. İncil'de şeytan, insanları günaha teşvik eder, yalan söyler, cinayetler işler, ölüme, büyücülüğe ve putperestliğe neden olur, insanlara fiziksel acı verir ve her fırsatta tanrının yolunu tıkamaya çalışır. Bu özellikleriyle şeytan, tanrının düşmanıdır. Ancak, aynı zamanda, günahkarların suçlanması ve cezalandırılmasında, tanrının bir aracı olarak, kendisine atfedilen eski melek özelliklerini de korur. Günümüzde şeytanın betimlenmesi de, kötülüğün kişileştirilmesi gibi, folklorik, tarihsel ve geleneksel öğeler taşımaktadır. Şeytanın kişileştirilmesinde pagan dinlerinin en yoğun etkisi, ona atfedilen hayvan örneklerinde görülmektedir. Pagan tanrılar için hayvanlar kutsaldı, oysa tek tanrılı dinler için, şeytan kadar paganlık da tehlikeliydi. İncil'de şeytanın sadece iki hayvanla, yılan ve aslan ile özdeşleştirildiğini görüyoruz. Şeytan, tarih boyunca belli yerlerle ve günün belli zamanlarıyla da bütünleştirilmiştir. Şeytanın en belirgin yönü, karanlığın ve ölümcül soğğun egemen olduğu kuzey ülkeleridir. Şeytandan kurtulmanın yolu tektanrılı dinlerde dua etmektir. Hıristiyanlıkta ise, haç ya da haç işareti, kutsanmış su, kutsal yağ, kilise çanları gibi şeytandan korunma yöntemleri vardır. İncil metnindeki orijinal sözcükler, bazen tercüme edilmeden bırakılır. Aynen bırakılan İbranice bir sözcük olan 'İblis', düşman anlamına gelirken, 'şeytan', yalancı, iftiracı ya da düşman anlamındaki Yunanca sözcük olan 'diabolos'un bir tercümesidir. İngilizce'de şeytan anlamına gelen 'devil' sözcüğünün etimolojik yönden 'divine' (tanrısal) ve 'demon' (canavar ruh) terimleriyle ilişkisi yoktur. İblis ve

şeytanın günahın sorumlusu, dışımızdaki varlıklar olduğuna inananlar, o zaman İncil'de ne zaman bu sözlerle karşılaşsalar, kötü'yü ifade ettiğini anlamak zorundadırlar. Bu sözcüklerin İncil'deki kullanımı, onların sıradan kişileri tanımlayan alışılmış sıfatlar olarak kullanılabilirliğini göstermektedir. 'İblis' sözcüğü tam bir 'düşman' (hasım) anlamına geldiğinden, iyi bir kişi, hatta tanrının kendisi bile bir 'iblis' olarak adlandırılabilir. Gerçekte, sözcüğün kendisinde, günahkarlık anlamı bulunmaz. İblis sözcüğünün günahkar şeklindeki ifadeleri, kısmen kendi günahkar özümüzün bizim en büyük 'iblisimiz' ya da 'düşmanımız' olduğu inancından ve dünya dillerinde sözcüğün bir şeyi günaha ilişkin olarak ifade etmede kullanımından dolayıdır. Bu doğrultuda, tanrının kendisi, yaşantılarımıza deneme sınavları getirme vasıtasıyla ya da girişebileceğimiz yanlış bir eylem biçiminin tarafında durmak yoluyla, bizim için bir iblis olabilir. Ancak tanrının bir iblis olarak adlandırılabilmesi, onun kendisinin günahkar olduğu anlamına gelmez. Aynı şeyler 'şeytan' sözcüğü ile de ilişkilidir. Kutsal kitaba göre İsa şöyle demiştir: "Siz on ikileri (havariler) ben seçmedim mi ve aranızdan biri bir şeytan değil mi? Yahuda İskariyot'dan söz ediyor..." (Jn. 6: 70,71), ki o sıradan ölümlü bir insandı. O, boynuzlu kişisel bir varlıktan ya da 'ruhsal varlık' geçinen bir şeyden söz etmiyor. Buradaki şeytan sözcüğü, sadece kötü bir insanı ifade etmektedir. Anlaşıldığı kadarıyla 'İblis' ve 'Şeytan' sözcükleri, içimizdeki doğal günahkar eğilimleri tanımlamak üzere, mecazi anlamda kullanılmaktadır. İnsandaki kötüye dair olumsuz şeyler şeytan veya iblis şeklinde kişiselleştirilir. Şeytanla kötü emellerimiz (içimizdeki günah) arasındaki bağlantı İncil'de bir çok bölümde belirtilmiştir. "Çocuklar (kendimiz) etin ve kanın paydaşları olduğu için, O da (İsa) onlarla aynısını (insan yapısını) aldı, böylece o, ölüm gücüne sahip olanı, yani şeytanı, ölümü aracılığıyla yok edebildi (Heb. 2:14). Burada şeytan, ölümden sorumlu olan varlık olarak tanımlanmaktadır. Aynı şekilde (James 1:14), kötü emellerimizin, bizi günaha ve böylelikle ölüme götürecektir şekilde, bizi ayarttığından söz eder. Ancak (Heb. 2:14), şeytanın ölüm getirdiğinden söz etmektedir. Aynı ayet, İsa'nın, şeytanı yok etmek üzere bizim özümüze sahip olmuş olduğundan söz eder. (Rom. 8:3) ile buna karşıt olarak, "Tanrı kendi öz oğlunu günahkar insan benliği benzerliğinde (yani, bizim insan özümüzde) göndererek, günahı benlikte mahkum etti". Bu, doğal olarak insan özünün içinde olan şeytan ve günahkar eğilimlerin gerçekte aynı olduğunu göstermektedir. Şeytan kavramının yanlış anlaşılması, bizim İsa'nın özünü ve işleyişini dolayısıyla Hıristiyanlığı ve hatta film çözümlerimizde kötü'yü incelerken, bunu doğru olarak kavrayamadığımız ve anlamlandıramadığımız

anlamına gelir. Şeytan'ın, bizim kötü emellerimiz olduğunu söylemede yanılmıyorsak, o zaman bizim kötü emellerimizin işledikleri, bizim günahlarımızdır. Bu, (1 Jn. 3:5) tarafından doğrulanır. "O (İsa), günahları kaldırmak için ortaya çıktı". Bu, günahlarımız ve şeytanın işleyişlerinin aynı olduğunu doğrular.

'Şeytan' ve 'İblis' sözcükleri, içinde yaşadığımız kötü, günahkar dünya düzenini tanımlamak için de kullanılırlar. İnsanlığın sosyal, siyasi ve sahte-dinsel hiyerarşilerinden, 'şeytan' olarak söz edilebilmektedir. Yeni Ahit'te şeytan ve iblis, çoğu kez, Yahudi ya da Roma sistemlerinin siyasi ve sosyal gücünü ifade etmektedir (Rev. 2:10). Bireysel günah, Tanrı'nın yasasına bir karşı gelme olarak tanımlanırken, tanrıya karşı siyasi ve sosyal bir güç olarak, toplu günah, bireylerden daha kudretli bir gücü ifade eder ve bazen şeytan denen kudretli bir varlık olarak kişileştirilen, bu kolektif güç'tür. Bunun en somut örneğini eski doğu bloğu ve İslami güçler oluşturur. ABD'yi 'büyük iblis' yani siyasi ve dini bakımdan davalarına karşı büyük düşman olarak adlandırmaktadırlar (öteki).

Günümüzde tarih bilimi, şeytanın var olup olmadığını nesnel bakımdan belirleyemez. Bu bağlamda, şeytanın ne olduğu sorusu, şeytanın var olup olmadığı sorusundan önce geliyor. Bilim için şeytan, şeytan kavramının tarihi neyse odur. Şeytan kavramının tarihi ise, bir anlamda kötülüğün tarihiyle özdeştir. Yani şeytan, kötülüğün ve ona yüklenen kişiliğin tarihidir. Şeytanla özdeşleştirilen kötülüğün kaynağı günümüzde de tartışmalı bir konu. Desmond Morris, Hannah Arendt gibi ünlü düşünürler, kötülüğün insanın hayvansal doğasından kaynaklandığını ileri sürüyorlar.⁸ Amerikan davranışçı ekolü, kötülüğü bireyin değil, toplumun ürettiğini, çevre, aile, kurumlar ve kültürün çok belirleyici olduğunu iddia ediyor. Freud, Jung gibi psikanalistler ise, kötülüğün kökenini insan psikolojisine bağlıyorlar. Onların en sadık öğrencilerinden Erich Fromm ise, yok ediciliğin "kişilik kökenli" olduğunu öne sürüyor.⁹ Sonuçta, kökeni tartışmalı olsa da, herkesin kabul ettiği bir gerçek, kötülüğün şeytan ile kişileştirilmesidir. Üstelik, kötülük ivme kazandıkça, bu kişileştirme de hızlanmaktadır. 1974 yılında ABD'de yapılan bir araştırmada, terör olaylarındaki artışa paralel olarak, bu ülkede şeytanın varlığına kesinlikle inananların oranının, 1965'ten beri yüzde 37'den yüzde 48'e çıktığı görülmüştür.¹⁰

⁸ bkz., Hannah Arendt, **Şiddet Üzerine**, çev. Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997.

⁹ bkz., Erich Fromm, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri**, çev. Şükrü Alpagut, Payel Yayınevi. İst. 1993.

Jung'un şu cümlesini çıkış noktamız olarak kabul edebiliriz.

*"Kötülük ilkesini bir gerçeklik olarak kabul ediyorsanız, ona "şeytan" adını vermemeniz için hiçbir neden yoktur."*¹⁰

Çünkü, kötülüğün ve onu kişileştirmenin tarihini iyi anladığımızda, şeytanı daha iyi tanıyacağız ve şeytanı daha iyi tanıdığımızda da, bir birey olarak karşılaştığımız kötülüğü daha iyi anlayacak ve genel anlamda yaşama karşı, olup bitenleri değerlendirirken de farklı bir perspektif sunabileceğiz. Şeytanın varlığına ilişkin ortaya çıkan gerçek şu ki, kavramın en can alıcı noktası, kozmosda kötülüğü teşvik eden bir gücün etkin bir biçimde var olduğudur.

İncil, 'kötülüğü' bu dünyaya ve kişilerin yaşamlarına Tanrı'nın getiriyor olduğunun örnekleriyle doludur (*Amos 3:6*). Bundan dolayı, yaşantılarımızda sahip olduğumuz sorunların nihai yetkilisi olma anlamında, Tanrı 'kötülüklerin' kaynağıdır. Yine bu inanış çizgisinde olanlara göre, eğer biz kötülüğün Tanrı'dan geldiğini kabul edersek, o zaman sahip olduğumuz sorunlar hakkında örneğin onlardan kurtulmak üzere, bir şeyler yapması için Tanrı'ya yakarabiliriz. Eğer o bir şey yapmazsa, o zaman onların ruhsal iyiliğimiz için Tanrı'dan gönderildiğini biliriz. Aynı inanışa göre, günah işlemek insanın suçudur. Günah işleyen insan daha sonra, gerçekte onun şeytanın suçu olduğu ve sorumluluğun tamamen ona düştüğü düşüncesiyle kendisini mazur görür. Bu durum, insanların İncil'in insanın özü hakkında ne öğrettiğiyle, yani 'insan temelde günahkardır' ifadesiyle uzlaşmaya varmayı reddetmelerinin diğer bir örneğidir.

"İnsanın dışından içine girip onu kirletebilecek hiçbir şey yoktur..Çünkü kötü düşünceler, zinalar, fuhuşlar, cinayetler insanın içinden, yüreğinden çıkar..kibir, akılsızlık, bu kötü şeylerin hepsi içten gelir ve insanı kirletir." (*Mk.7: 15-23*)¹²

Dışımızdan içimize giren ve günah işlememize neden olan günahkar bir şeyin olduğu görüşü, yalın İsa öğretisiyle bağdaşmaz. Kötü şeylerin hepsi, insanın içinden gelir. "İnsan yüreğinin hayal gücü, gençliğinden beri kötü'dür" (*Gen. 8:21*). (*Yakup 1:14*), insanın nasıl ayartıldığını şöyle belirtir: "Herkes (her insan için süreç aynıdır), kendi bedensel arzularınca (N.I.V. kendi kötü arzularınca) sürüklendiğinde, ayartılır ve kandırılır". Bizler, dışımızdaki herhangi bir şey tarafından değil, kendi

¹⁰ bkz., <http://www.focusdergisi.com.tr/kultur/00244/index.php>

¹¹ y.a.g.s.

¹² http://www.bbje.org./turkish_rtext/06/0601.html

bedensel zevklerimiz ve kendi kötü emellerimiz tarafından ayartılırız. Tüm bunlar, kendi kötü arzularımızdan kaynaklanmaktadır.

İncil'de geçen, yapılması günah olan davranışlar şunlardır: *Galatyalılara*, 5 (19) Ve bedeninin işleri bellidir; onlar zina, pislik, şehvet, (20) putperestlik, sihirbazlık, düşmanlıklar, münazaa, kıskançlık, gazaplar, çekişmeler, ayrılıklar, (21) hasetler, sarhoşluklar, sefahatlar ve buna benzer şeylerdir. *Koloselilere*, 3 (5) Şimdi yeryüzündeki azanınızı, zinayı, pislği, ihtirası, kötü arzuyu ve putperestlik olan tamahkarlığı öldürün. İncil, insanın özünün temelde kötü olduğu konusunda oldukça açıktır. Eğer bu anlaşılırsa, insan niteliklerimizin dışında, günahlarımızdan sorumlu olan hayali bir kişi uydurmaya gerek kalmaz (*Jer. 17:9*), insan yüreğinin, onun günahkarlığının toplam büyüklüğünün gerçekten farkına varamayacağımız kadar korkunç kötü ve yalancı olduğundan söz eder. İsa'da, (*Mt. 7:11'de*, insan özünün temelde kötü olduğunu belirtir. (*Ecc. 9:3*)'de açıkça belirtilir, "İnsanoğullarının yüreği, kötülükle doludur". Günahkar eğilimler, hepimizin doğuştan sahip olduğumuz şeylerdir, o insanın yaratılışının temel bir parçasıdır.

Hıristiyanlıkta manastır hareketinin başlangıcından itibaren ayrıca "yedi büyük günah"tan söz edilir. 6. yüzyılda Aziz Büyük Gregorius'un bu başlık altında topladığı büyük günahların ayırt edici özelliği, 13. yüzyılda Aquino'lu Aziz Tommaso'nun geliştirdiği tanımla "başka günahların gayesel nedenini" yani güdüsünü oluşturmalarıdır. Bu günahlar geleneksel biçimde şöyle sıralanır: Kibir, Açgözlülük, Şehvet, Kıskançlık, Oburluk ve Ayyaşlık, Öfke, Tembellik.

Hıristiyan ilahiyatçıları, işlenen günahları ağırlığına göre "ölümcül" ve "bağışlanabilir" olarak ikiye ayırırlar. Ölümcül günah, Allah'tan bilerek ve isteyerek yüz çevirmek (çok önemli bir konuda iradenin eksiksiz rızasıyla ve tam bilinçle işlenen günah biçiminde tanımlanır). Ölümcül günah, tövbe edinceye değin günahkarı Allah'ın inayet ve ihsanından uzaklaştırır. Bağışlanabilir günah da günahkarın Allah'la birliğini zayıflatır, ama Allah'a bilerek yüz çevirmek anlamına gelmediği için, kişiyi inayet ve ihsandan bütünüyle yoksun bırakmaz. Öte yandan, kendi başına kötü olduğu gibi, kötülüğünü günahkarın bildiği eylemler kişiyi bireysel sorumluluk içine sokar; buna karşılık kendi içinde kötü, yani Allah'ın yasalarına ve insanın ahlaki tabiatına aykırı olduğu halde kötülüğünü, işleyenin bilmediği eylemlerden kişi sorumlu tutulamaz. Kutsal kitaplara göre, ilk insan sayılan Adem'in, cennet bahçesinde Havva'nın kopardığı yasaklanmış meyveyi yemesi ve insanların

yeryüzüne gelişi, çektikleri bütün acılar ve aşağılık durumlarını, bu ilk günah yüzündendir diye açıklar. Tevrat ise, bu elma ağacını iyilik ve kötülüğü bilme ağacı (Yaratış kitabı, bap 2, ayet 17) olarak niteler. Bu anlayışa göre, insanlığın başına gelen bütün belalar bilgi yüzünden gelmiştir.

Görüldüğü gibi tanrı katında bilginin cezası çok ağırdır ve bütün insan soyunu kapsamaktadır. İnsan soyunun bu yüzden günahkar olarak yaşayacağı dogması Paulus tarafından ileri sürülmüş ve Hıristiyan Tanrıbilimcisi Augustinus tarafından geliştirilmiştir. Bu dogmaya göre, İsa bu yüzden çarmıha gerilmiş ve günahkar insan soyunu tanrıya bağışlatmak için kendini feda etmiştir.

1. 1. 2. Felsefe’de Kötü Olgusu

Klasik felsefe, kötülüğü insan duyarlılığının sonuçlarından biri olarak görür; ayrıca, kötülüğün dünyadaki varlığını açıklamaya, hatta onu haklı göstermeye çalışarak, Tanrının ondan sorumlu tutulamayacağını ileri sürer. Örneğin Leibniz;

“Kötülüğün var olmasının, Tanrıya karşı bir eleştiri nedeni olamayacağını, kötülüğün dünyanın yapısında mantıksal olarak içerilmiş bulunduğunu belirtir.”¹³

Kötülük olgusu ilkçağdan başlayarak başka filozoflarca da ele alınmıştır. Örneğin, Platon’un kötülüğü maddi olanla özdeşleştirmesi, Hıristiyanlıkta dünyevi ve bedensel olanın horlanması için temel oluşturduğu gibi. Bu görüşe göre beden içinde yer alan ruh kendi başına iyi olduğu halde beden engelleyici etkisi kötülüğü doğuruyordu. Dolayısıyla günahlardan ancak beden etkisinden kurtularak arınmak mümkündür. Kierkegaard kaygının günahla olan ilişkisini diyalektik olarak şöyle açıklamıştır; Günah ortaya çıkmadan önce insan suçsuzdur, yani kendi varoluşunu henüz “tinsel” olarak kavrayamamıştır. Kierkegaard’a göre Tin, insanın yalnızca kendisine karşı sorumlu olmasıdır ki, bu da karar verme durumundaki özgürlükle eş anlamlıdır. İnsan kendisinde bir tin olduğunu kavradığında, düşlerdeki ilk günahsızlık sona erecek ve insan kendi varoluşunu sürdürmek zorunda kalacaktır. Artık varoluşu salt, daha önce de belirttiğimiz gibi, karşıtlıklardan oluşacaktır. Oysa, suçsuzluk durumunda, Beden ile Tin arasında bir karşıtlık söz konusu değildir. İnsan kendini Tin olarak algılamaya başladıktan sonra, Tin ile duyusal ayrımını da

yapmaya başlamıştır (duyusalılık burada salt cinsellik anlamındadır). Kierkegaard, insanlarda, Tin'in oldukça üst düzeyde bulunduğunu ama, her zaman beden 'e bağlı kalacağını da belirtmiştir.¹⁴

Kant ise insan eylemlerine karışan duyusallığı kötülüğün kaçınılmaz bir kaynağı sayıyordu. Kant'a göre insan eylemleri haz ve acı duyularından etkileniyordu. Bu etkiyi gidermek ve ahlaklı eylemde bulunabilmek için de yalnızca saf ustan kaynaklanan ilkelerin eylemleri belirlemesi gerekirdi.¹⁵ Buna karşılık Spinoza kötülüğü insanların kendi seçtikleri ölkülere ulaşmalarını engelleyen etmenler biçiminde tanımladı. Ona göre, insanın temel nitelikleriyle uyumlu olan şeyler iyi, insanın yapısına aykırı olan ve bu yapıya uygun biçimde gelişmesini engelleyen şeyler kötüydü.

Varlığımızın eksikliğini ve mutluluğumuzun önündeki engelleri, kendiliğinden önümüze çıkan iki olgu aracılığıyla fark ederiz: bir taraftan bizi sürekli kemiren ahlak kuralları, diğer taraftan tüm umutları bir anda sona erdiren şiddet. Ahlaksal kuralların yaşamı düzenleme yetersizlikleri her zaman şiddet oluşumuna yol açar. Toplumsal ahlaki kurallar yetersiz kaldığında yaşamı düzen altına almak için devletin hukuksal veya hukuk-dışı (diktatörlük, krallık, vs.) şiddeti devreye girer. Bireysel ahlak kuralları yetersiz kaldığında bireyin toplumla ilişkileri hep şiddet ilişkileri olarak gerçekleşir.

Ahlak kurallarının incelenmesi iyilik-kötülük eksenine oturtulursa verimli olmayacaktır. Çünkü bu kavramların birbirinin içine girme kolaylığı ve olayların çoğunluğunda birbirinden ayırt etme zorluğu sonu gelmez tartışmalara neden olmaktadır. Platon'dan gelen felsefi geleneğin de ideal iyilik ve kötülük fikirlerini veri olarak alması ve eylemlerin bu ideallere göre değerlendirilmesi kavramların içeriğinin belirgin olmaması nedeniyle duygusal tepkilere bağımlı ahlaksal değerlendirmelere neden olmaktadır. Platon duygusal tepki dışında iyilik ve kötülük ide'si olduğunu ileri sürmesine rağmen bu kavramların yine de duygusal tepkiye göre belirlendiği görülmektedir. Ahlak kuralları, geleneksel, akılsal (Kant), duygusal (Marx Scheler) tepkilere dayandırılmakta, bir taraftan soğuk, yansız akılcı bir biçim alırken, diğer taraftan ateşli, tutkulu bir devinim kazanmaktadır. Burada garip bir

¹³ Büyük Larousse, İnterpress Yayıncılık, İstanbul, 1986, cilt.14.

¹⁴ bkz., Walter Schulz, **Korku ve Kaygı**, çev. Nasuh Barın, Metis Yay., İstanbul, 1991, s.14.

¹⁵ bkz., Charles Werner, **Kötülük Problemi**, çev. Sedat Umran, Kaknüs Yayınları, İst., 2000.

çelişki vardır. Can sıkıcı kurallar birdenbire yaşamsal coşkuya neden olmaktadır. Bu coşku şiddetle karşılaştığında şiddete kolaylıkla dönüşmektedir. İyi ile kötünün savaşımının kaynağı buradadır.

Kötünün karşıtı olan İyiye, Sokratesçi okullar bu öğretinin geliştiricileri olarak iyinin ne olduğu sorusuna karşılık aramışlardır. Kirene okulu adıyla da anılan (Hedonizm) hazcılık bu sorunun karşılıklarından biridir. Bu öğretiye göre iyi demek, haz demektir; haz veren her şey iyi, acı veren her şey de kötüdür. Hedonizm öğretisini kuran Aristippos (İ.Ö. 435-355) ise ;

“Her davranışın nedeni, mutlu olmak isteğidir. Yaşamının ereği hazdır. Haz, insanı insan eden duygudur. Bilgilerimiz, duygularımızla alabildiğimiz kadardır, bundan öteye geçemez. Öyleyse bize duygularımızın getirdiği hazza yönelelim ve acıdan kaçalım.”¹⁶

Kötülük meselesi dünyanın kendisi kadar eskidir. Batı din felsefesi literatüründe evrende görülen kötü olgular genellikle üç kategoriye ayrılmaktadır: Fizik kötülük, yani acı; ödeve karşı gelmekten doğan ahlaki kötülük; kusurluluk anlamına gelen metafizik kötülük. Kötülüğü, fizik, ahlaki (moral) ve metafizik kötülükler diye üçe ayıran Leibniz, gerek fizik kötülüğün gerekse ahlaki (moral) kötülüğün köklerini “metafizik kötülük”te bulur. Bu kavram, “yaratılmış evrenin sonluluğu ve sınırlılığı” olgusuna işaret eder. Burada fizik kötülük; yangın, sel, kasırga, deprem, kanser, cüzam gibi insan eylemlerinden bağımsız olarak meydana gelen kötülüklerdir. Fiziki kötülük, (acı) derken; Doğa olaylarının kendileri değil, “neden oldukları” acı, keder ve ölüm, doğal kötülük olarak gösterilmektedir.

Bir çok teolog ve felsefeciye göre kötülük problemi, Tanrı'nın mutlak kudret sahibi ve bütünüyle iyi olduğuna inananlar açısından var olduğuna ve mahiyeti itibariyle de bir takım inançları izah etme ve uzlaştırmaya yönelik mantıksal bir problem olduğuna ilişkindir. Bu durum, daha sıkı gözlemlerle çözülebilecek bilimsel bir problem olmadığı gibi, herhangi bir karar ya da eylemle çözülebilecek pratik bir problem de değildir. Problem en basit biçimiyle şudur: Tanrı mutlak kudret sahibidir, Tanrı tamamen iyidir, ancak yine de kötülük vardır. Bu üç önerme arasında çelişki görülmektedir, o halde onlardan herhangi ikisi doğruysa, üçüncüsü yanlıştır. Ancak bunların üçü de pek çok teolojik fikrin temel parçalarıdır. Teolog bunları hem tereddütsüz kabul etmek, hem de her üçünü birden sürekli olarak kabul edememek

¹⁶ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, cilt.2.

gibi bir açmazla karşı karşıyadır. Bununla birlikte, problem sadece bu üç önermenin varlığından hareketle ortaya çıkmaz. İyi, kötü ve mutlak kudret kavramlarıyla ilgili, onu pekiştiren bir takım ek öncüller ya da yarı mantiki prensipler vardır. Bu ek prensipler şunlardır: İyilik kötülüğün karşıtıdır, iyi bir şey mümkün olduğu ölçüde daima kötülüğü ortadan kaldırır, o halde mutlak iyi vardır, ancak kötü de vardır, önermeleri çelişkilidir. Aslında Epikuros (M. Ö. 270)'tan itibaren tartışılan bir problemdi. Epikuros, bu problemi meşhur bir ikileme dönüştürmüş ve öylece insanlığın gündemine bırakmıştı.

“Tanrı kötülüğü önlemek istiyor da, gücü mü yetmiyor? O halde o erksizdir. Gücü yetiyor da istemiyor mu? O halde kötücüdür. Hem gücü yetiyor, hem canı istiyor mu? O halde kötülük nereden geliyor?”¹⁷

Gerçekten de zıtların bulunmadığı bir dünya da, Epikuros Tanrıyı nasıl sorgulayabilecekti? Tanrıyı sorgulayamayınca da nasıl özgürlük ve kritik etme yeteneği gibi çok önemli iki yetenekle, hem hayvanlardan hem de meleklerden farklı olan ve kendine has özel konumu bulunan insanlık niteliğini kazanacaktı? Belki o, daha esnek bir şekilde şunu sorabilirdi. Tanrı insanı niçin şefkatli, merhametli, akıllı, özgür ve bunların yanında, kindar, kıskanç ve öfkeli yarattı? Epikuros'un düşüncesi bizi Tanrının varlığını yadsımaya götürür. O zaman da geriye sadece Sartre'in itiraf ettiği gibi, 'umutsuzluk ve boşunalık' kalıyor.

Kötülük problemine yaklaşım, insanların yaşamsal tecrübelerinden kaynaklanan bakış açılarına göre değişmektedir. Yani sorunun büyük ölçüde insanların iç dünyalarıyla alakalı bir yönü vardır. Pesimist için kötülük, genel olarak savunulabilecek hiçbir yanı olmayan ve hepsinden adil ve sonsuz iyilik sahibi bir tanrının varlığıyla uzlaştırılamayacak olan bir olgudur. Bunun karşısında yer alan optimist ise, Kötülüğün anlamsız ve amaçsız olmadığını göstermenin ötesinde, onun varlığının kaçınılmaz olduğunu ve bunun da tanrının iyiliğine ve adaletine hiçbir zarar vermediğini göstermeye çalışır. Pesimist, hayatın hep negatif yönlerini görmeye çalışır. Onun optimist karşısındaki en güçlü dayanağı, insani tecrübeden aldığı sayısız trajik yaşamlardır. Bu bakış açısının insani hayat görüşüne yansımalarının en önemli ve çarpıcı şekli Epikürcü anlayıştır. Basitçe ifade etmek gerekirse, yukarıda da kısaca değindiğimiz gibi, 'dünya kötülükle doludur, o halde tanrı ya kötüdür, ya acizdir ya da her ikisidir. Mutlak, her şeyi bilen ve sonsuz

¹⁷ David Hume, **Din Üstüne**, çev. Mete Tuncay, Ankara, 1979, s.165.

derecede iyi olan bir tanrı anlayışı, mantıksal olarak böyle bir varlığın hem kötülüksüz bir dünya yaratabileceğini hem de bunu isteyebileceğini kabul etmeyi gerektirir.' Dolayısıyla bunun aksi mantıksal olarak şöyle formüle edilir: Kötülük vardır, kötülük varsa tanrının varlığı imkansızdır ya da olası değildir, bu nedenle tanrının varlığı imkansızdır. Görüldüğü üzere, bu anlayışa göre, dünya hem kötü olarak kabul edilmekte hem de bu realitenin tanrının varlığıyla çeliştiği iddia edilmektedir. Batı düşüncesinde bu anlayışın karşısında en sağlam Leibniz'i görebiliriz.

Leibniz, pesimistlerin aksine, olayları eşyadan hareketle değil, tanrıdan hareketle çözmeye çalışmaktadır. Kötülüğün tanrının varlığıyla çeliştiği meselesi, ilk bakışta mantıksal bir çıkarsama imiş gibi gözükse de, bunun bakış açısından kaynaklanan bir yanılsama olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü burada genel olarak tanrının mutlak iyiliğiyle kötülüğün varlığının çeliştiği varsayımından hareket edilmektedir. Asıl üzerinde durulması gereken sorun da budur. Gerçekten de mutlak iyi olan bir varlığın, kötülüğün bulunduğu bir dünyayı yaratmaması zorunlu mudur? Leibniz'in bakış açısına göre, bu sorunun cevabı açık ve nettir. Tanrı, ya bu dünyayı hiç yaratmayacaktı, ya da sadece bu dünyayı yaratabilirdi. Örneğin, tanrı özgür insanlar yerine, günah işleme imkanı olmayan varlıklar yaratabilirdi. Ancak bunu sadece onları özgür iradelerinden mahrum etmek suretiyle yaratabilirdi. Çünkü irade kaçınılmaz olarak günah işleme imkanını gerektirmektedir. Bu durumun, her ne kadar tanrının kudretini sınırladığı düşünülse de, en azından mantıksal bir zorunluluk olduğu görülmektedir. Her şeyden önce, mutlak iyi'nin, kendisiyle eşit derecede mutlak bir 'iyi' yaratması olanaksızdır. O halde, mutlak iyi'nin yarattığı varlığın, doğal olarak kendisinden daha az iyi olması zorunludur. Leibniz'in de bu dünyayı pesimistlerin yaptığı gibi tamamen kötü olarak görmek yerine, mümkün olan en iyi olarak görmesinin temel nedeni belki de budur. Leibniz'e göre de tanrı kötülüğün bulunmadığı bir dünyayı yaratabilirdi. Ancak böyle bir dünya, kendisinde özgürlük bulunmadığı için özgürlüğün bulunduğu dünyadan daha az iyidir. Elbette insanların kötülüklerinin kendi eylemlerinden ve ihmalkarlıklarından kaynaklandıklarının bilgisine sahip olduğu ve doğa kanunlarının düzenli olarak işlediği bir sistemin kaçınılmaz olarak bir takım kurbanları olacaktır.

Optimist hayat görüşüne sahip olanların evren ve tanrı hakkında ileri sürdükleri iddiaların, itiraz edilebilecek birçok noktaları vardır. Özellikle 'Tanrı'nın mümkün olan en iyi dünyayı yarattığı' düşüncesi, bazı teologlar ve felsefecilerde,

bunun tanrının kudretini sınırladığı endişesini doğurmuştur. Bunlara göre, sadece fiziksel prensipler değil, mantıksal, matematiksel ve ahlaki prensipler de tanrının hür kararlarıyla ortaya konulmuştur. Bizim böyle bir dünyayı tasavvur edemeyişimiz, onun daha yüksek bir akıl tarafından, tanrı tarafından da tasavvur edilemeyeceği anlamına gelmez. Çünkü biz, sınırlı aklımızın ve zayıf zekamızın standartlarıyla onun kudretini ölçemeyiz.¹⁸

Kötülüğün kaynağı Leibniz'e göre, yaratılanın özünde olmalıdır, yani kötülük daha önce mümkün yani gizilgüçsel kuvvet tanrıda mevcut olduğuna göre, orada aranmalıdır. Kötülük yaratılanın sınırlanmasından kaynaklandığından, kötülüğün müspet bir realitesi yoktur, tersine aslında basit olarak bir yok saymaktan ibarettir.

"Tanrı'nın da yaptığı gibi kötülüğe ödün vermek en büyük iyiliktir."¹⁹

Leibniz şunu da belirtmektedir ki, metafizik anlamda kötülüğün sırf yetkinsizlikten ibaret olduğunu ve metafizik kötülüğü maddi kötülükten ayırabileceğimizi, maddi kötülüğün acı çekmekten ibaret olduğunu, ahlaki kötülüğün ise günahattan ibaret olduğunu söyler. Acı söz konusu olunca Leibniz, her şeyden önce insanın acısı ve acı çekmesi söz konusudur, diye açıklamaktadır. Çünkü iç düşünümü olmayan hayvanlar acı çekmeyi insanlar kadar aynı güçte hissetmezler. Tanrı için söz konusu olan bütün dünyanın iyiliğidir. Böylece acı, biz insanların net bir görüşe sahip olmadığı dünya düzenine mal olmaktadır. Bedensel kötülüğün kesin bir açıklamasını elde edebilmek için ahlaki kötülüğü ele almalıyız. Çünkü acı, günahın sonucudur. Biz kötüyü yaptığımız için kötülüğün acısını çekeriz. Bunun için diyebiliriz ki, günah işlemedikleri için hayvanlar insanların çektiği aynı acıyı çekmezler. Ahlaki kötü yaratığın (insan) özgür iradesinden kaynaklanır. O özgür iradesini kötü kullanmıştır, günah işlemiştir. Kısacası Leibniz'e göre, maddi kötülük ahlaki kötülüğe tabidir ve ahlaki kötülük metafizik kötülüğe bağlıdır. Kötülüğün kökü buna göre yaratıkların kökensel sınırlılığında ibarettir. Bunun dışında kötülük bir yoksamadan başkası değildir. Varlıkların hayatında iyinin bir ön şartı olduğu için kötülüğe izin verilmiştir. Tanrı dünyayı yarattığında en iyi planı seçmiştir. Bu planda en büyük çeşitlilik ve aynı zamanda en büyük düzen mevcuttur.²⁰

¹⁸ bkz., Leszek Kolakowski, **Religion**, 2. baskı, Fontanal Press, 1993, s.19.

¹⁹ Charles Werner, **Kötülük Problemi**, çev. Sedat Umran, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2000, s.34.

²⁰ bkz., **y.a.g.e.**, ss: 34-35.

Leibniz'in temsil ettiği iyimserliğin bir çok gerçeği barındırdığını herhalde yadsıyamayız. Leibniz'in öğretisinin Spinoza'nın öğretisiyle karşılaştırıldığında çok daha kapsamlı ve esnek olduğu ve onun gerçeğe önemli ölçüde yakınlaştığını söyleyebiliriz. Spinoza'nın kötülüğün varlığını esasen yadsımaya rağmen, Leibniz kötülüğün dünyada mevcut olduğunu kabul etmektedir ve bunu izah etmeye çalışmaktadır. Kötünün kökeninin varlıkların kısıtlanmışlığına olduğunu kabul edersek, kötülüğün negatif bir şey değil de sadece iyinin var olmama hali olduğunu söyleyebiliriz. İşte Leibniz ve ondan önce de Hıristiyan felsefesi kötülüğü böyle ortaya koyuyor.

Çağdaş Batı kötülük problemi literatüründe fiziksel kötülükler ile ilgili somut ve çarpıcı bir örnek olarak, Lizbon depreminden bahsedilir. 1 Kasım 1755 tarihinde, sabah 9:40'ta ki bu deprem Lizbon şehrini alt üst eder. Felaketin günü ve saati önemlidir. Deprem, Azizler Günü'nde (All Saints Day), Lizbon kiliselerinin tıka basa dolu olduğu saatlerde olmuştur.

*"Bu deprem, daha sonra gelen Batılı entelektüel kuşaklar üzerinde, derin bir etki yapmış ve felsefi optimizmin çöküşünün hızlanmasında rol oynamıştır."*²¹

Ahlaki kötülük ise; Biz insanların meydana getirdiği kötülüktür. Acımasız, adaletsiz, ahlaksız sapık düşünceler ve eylemleri sayabiliriz. İçerik açısından baktığımızda, Ahlaki kötülük kategorisi, "özgür insan"ların yanlış davranışları ve kötü karakter özelliklerini taşımaktadır. Adam öldürmek, yalan söylemek, hırsızlık yapmak gibi eylemler; namussuzluk, açgözlülük ve korkaklık gibi karakter özelliklerinin sadece birkaçıdır. Ahlaki kötülüğün tanımında en temel kavram;

*"Kötülüğün sahibi ve faili olan özgür "insan" dır. Özgür insanın bu kötülüğü, kendi içinde bireysel bir kötü, psikolojik huy veya zihinsel bir düşünce olabilir; bu kötü duyguların dışı vurulduğu, kötü, bir bireysel davranış olabilir, daha geniş bir boyutta kötü bir kitlesel ve toplumsal eylem olabilir."*²²

Fakat bütün bunlar için ilk etapta fail olarak görülebilecek ve sorumlu tutulabilecek olan daima insan veya insanlardır. Ahlaki kötüyü genel anlamda belirgin kılan husus, bireyin kendini mutlak bir amaca yöneltmesidir. Özgürlüğü olmadığından, hayvan dış nesnelere arzu içgüdüleriyle sevk edilir ve kendini bütün

²¹ Cafer Sadık Yaran, **Kötülük ve Theodise**, Vadi Yayınları, Ankara, 1997, s.29.

²² a.g.e. s.30.

nesnelerin merkezi olarak kavrayacak kadar kendine güvenmez. Ama insan özgürlüğü sayesinde benlik bilinci ile donatılmış, elverişli kılınmıştır. İnsan, bütün dış nesnelere farklı olarak kendi ben'ine çok fazla önem vermektedir. Kendi kendisini özel varoluşu içerisinde mutlak hedef olarak kavramaya eğilimlidir. Tam da bu noktada ahlaki kötü eğer insan kendi özünü özgürlüğün her şeyi kapsayan hayatına açacağına kendi içine kapanıp, kendini bütün dünyanın üstünde görürse ortaya çıkar (Hıristiyanlığın yedi büyük emrinde olduğu gibi). İnsanın bencilliğini kibrini ya da insanı tuzağına düşüren yükselme hırsını o tanrıya borçlu olduğu itaatini esirgemeyi bütün kötünün kökü olarak belirtmişlerdir. Bu durum bizi ahlaki kötülüğün yanı sıra özgürlük sorununa da götürür. İnsan hayatının en özlü ilkesi özgürlüğüdür, yani aynı terminolojiyi izlersek arzu içgüdüünün dışındaki objelere bağlı olmamasıdır. İnsan özgürlüğünü ve ruhunu vahşi arzu içgüdüünün emrine verirse ahlaken kötü olan ortaya çıkar. Dolayısıyla özgürlüğün içinden oluşmuş olan insan ruhu özgürlüğü yadsır ve içgüdüsel bir şekilde şiddet ortaya çıkar. Böylece kötünün insan hayatında özel bir şiddette kendini açığa vurması durumu ortaya çıkar. Yeryüzünde korkunç olayların olması, sinemanın da bunu gerek bilinçaltı gerek normal bir süreç gibi aktarması kuşkusuz doğrudur. Bunun içindir ki, kötü ancak insanda, ruhla donatılmış olan canlı varlıkta isyanımızı uyandıran biçimlere bürünür. İnsanın kötülüğü bazen gerçekten şeytani bir görünüm arz eder, o vahşi bir zorbalık ya da inceltmiş bir vahşilik olarak, zekice kendini açığa vurabilir. Kötü bu hallerde bütün çirkinliği içinde kendini gösterir, şiddetle tanrısal iyiliğe karşı çıkar.

Schopenhauer ise Leibniz'in iyimserliğinin karşısında Schopenhauer adıyla özdeşleşen kötümserliği bir öğretiyi olarak ele alır. Bu teze göre dünya, temelden olası dünyaların en kötüsüdür. Schopenhauer'in öğretisi Hint felsefelerine ve dinine dayanır. Temel düşünce, her bir varoluşla bağlantılı olan acı çekiş düşüncesidir. Yeryüzünde hiçbir şey devamlı değildir, bütün varlıklar doğmanın, yaşlanmanın ve ölmenin zorunluluğuna tabidir. Hatta ölüm kötülüklerin, felaketlerin sonunu getirmez. Çünkü onu, yeni doğumlar izler. Schopenhauer'a göre iyimserlik, sadece saçma bir öğretiyi değil, aynı zamanda bir habisliktir, insanlığın dile getirilemez acı çekişi karşısında zavallıca bir alay edıştır. Bu gerçek, yani kötünün korkunç realitesi, Hıristiyan dinince tanınmıştır. Adem'in işlediği günah dogması, insanlığın bütün olarak yanlış yoldan gitmesi demektir. Arzu güdüünün kudretiyle canlı varlıklar bir isme ve bir bedene bürünürler, bu sebepten acıdan kurtuluş bizim için arzu

güdüsünün bastırılmasından ortaya çıkar ve nirvana diye adlandırılan mutlu ruh durumuna ulaşılır.²³

Schopenhauer, varlıkların derin mahiyetini yani mutlak'ı, yaşama iradesi ve arzu güdüsü olarak kavramıştır. Varlıkların temelini arzu güdüsü olduğuna ve dünyadaki bu arzu içgüdüsünün kör ve cezbedici bir güç olarak görüldüğüne inanılırsa, O da, kötüyü zayıf göstermek isteyen iyimserliğe karşı hayatın korkunç ve trajik yanına işaret etmiştir.

“Kötü” veya “kötülük” bu çalışmanın en temel kavramlarından biridir. Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlük'ünde “kötü”, “nitelikleri aşağı olan, hoş gitmeyen, işe yaramayan, değersiz” olarak tanımlanmakta; eski Türkçe karşılığı olarak da fena ve şeri sözcükleri gösterilmektedir. “kötülük” ise, “kötü olma durumu, zarar verecek iş, kemlik ve şer” olarak belirtilmektedir. Eski Türkçe karşılığı “şer” olarak gösterilen ve “iyinin karşıtı” olarak tanımlanan “kötü”, ya “değersiz bulmanın, ayıplamanın konusu olan her şey” ya da “ahlak değerlerine ve törel istence karşı olan her şey.”²⁴ olarak açıklanmaktadır.

“İnsanın esenliği açısından ya da ahlaki bakımdan olumsuzluk ilkesi. Üzüntü, acı ve mutsuzluk doğuran olgular ile kınama ve ayıplama konusu olan davranışlar, “kötü-lük kavramı” içinde toplanır.”²⁵

İngiliz düşünürü Locke'a göre;

“Nesne ve olaylar, bize zevk ya da acı verdiklerine göre ve bu duygularla görelî olarak iyi ya da kötüdürler, kötü dediklerimiz acı vermeye yatkın olanlardır.”²⁶

Schelling ise, insanın yapısını, egoistliğe olan eğiliminin, yani kötüyü sevmesinin belirlediğini açıklar. İyi olan, insanlar için ben'inden kurtulmaktır, bu da özgürlüktür ve insan ancak bu yolla kendini dünyaya ve diğer insanlara açabilir. Buna karşılık kötü ise, kişinin kendi içine kapanıp radikal bir biçimde ilişki kurmak istemeyişidir. Bu kötü de, kendine özgü bir hazzı içermektedir. Egoistlik sonucu kendini her şeyden koparan insan kargaşaya özlem duyar. Ama insan aynı zamanda, somut olarak bütün düzenlerin kökenine geri gidip, biçimleştirilmiş her şeyi “yok etmek” zevkine varmak istemektedir. Vahşet ise, ruhun, doğal zevk ve

²³ bkz., Charles Werner, **Kötülük Problemi**, çev. Sedat Umran, Kaknüs Yayınları, İst., 2000, ss:45-49.

²⁴ bkz., Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Savaş Yayınları, Ankara, 1984, 3. baskı.

²⁵ AnaBritannica, **Genel Kültür Ansiklopedisi**, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1986, cilt: 19, s. 350.

²⁶ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1977, cilt:3, s.329.

doğal Őehveti ortadan kaldıran bir sapıklığı olarak belirir. Yıkıp yok etmeye duyulan arzu haline gelen k6t6, serbest bırakılır ve bundan var olduğu Şekilde zevk alınır.

Spinoza da ;

“Bu kavramlar nesnelere ilişkin olan Şeyler değildir, sadece d6Ő6nmenin biŐimleridir”²⁷ der.

Daha aşık bir deyişle bu kavramlar, nesneleri birbirleriyle kıyasladığımız zaman ve sonra da onlarla kendi aramızda bir bağıntı kurduğumuz zaman anlam kazanırlar. İyimserlik felsefesinin kurucusu Leibniz de, bu d6Ő6ncededir. Antikçağ Yunan d6Ő6ncesinde, 6zellikle Sokrates ve Platon’da k6t6, bilgi dışı olandır, bu da ahlaksal őrkin ve yanlıŐı dile getirir. Hegel Mantık’ında ise;

“K6t6 bir insan, gerÇek olmayan bir insandır, yani kendi kavramına ya da belirlenimine uygun biÇimde davranmayan bir insandır. Bununla beraber hiÇ bir Şey, kavramla gerŐeđin 6zdeŐliđi olmaksızın varolamaz. K6t6 insanlar varsa, demek ki gerÇeklikleri belli bir 6lŐ6de kavramlarına uygun bulunduğu işin vardılar.”²⁸

K6t6l6k s6zc6đ6n6n Latince k6k6; felaket, musibet, hastalık, ağrı, mutsuzluk anlamlarını taşımaktadır. Temel Toplumbilim Terimleri S6zl6đ6nde ise 6zer Ozankaya tarafından Ő6yle tanımlanmaktadır:

“İnsanın gereksinmelerine, őrkar ve dileklerine aykırı olan, bir topluma, bir toplumsal k6meye, bir kişiye zarar verici sayılan, 6zdeksel ya da tinsel bir nesnenin, bir olayın niteliği.”²⁹

İkiciliğe g6re, fizik k6t6l6k ile ahlaki k6t6l6k, birlikte varola gelen iki ezeli metafizik ilkeye dayanır. Bunlar, iyilik ve k6t6l6k ilkeleridir. Doğanın ve insanlığın tarihi, bu iki ilke arasındaki m6cadelenin tarihidir diyebiliriz. Ya da başka bir deyişle, en iyi olan tanrıya evrendeki k6t6l6đ6n uzlaŐtırılması sorunu diyebiliriz. Leibniz, bu sorunda tanrıyı savunmak işin Th6odicee’yi yazmıŐtır. İ.S. 2. y6zyılda yaşamış Lactantius adlı bir kilise babası, y6zyıllar boyunca s6ren ve hala devam eden bu őrliŐmeyi Ő6yle aktarır:

“Tanrı, k6t6l6kleri, d6nyamızdan ya atmak istiyor da atamıyor, ya atabiliyor da atmak istemiyor, ya ne atabiliyor ne de atmak istiyor. Bu konuda başka bir durum olamaz. Atmak istiyor da atamıyorsa, bu g6c6s6zl6kt6r ki Tanrılığa yakışmaz. Atabiliyor da atmak istemiyorsa

²⁷ a.g.e., s. 330.

²⁸ a.g.e., s. 330.

²⁹ 6zer Ozankaya, **Temel Toplumbilim Terimleri S6zl6đ6**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 85.

bu kötülüktür ki Tanrılığa yakışmaz. Ne atabiliyor, ne de atmak istemiyorsa bu hem güçsüzlük, hem kötülüktür ki, Tanrılığa hiç yakışmaz. Atabiliyor ve atmak istiyorsa ki Tanrılığa yakışan budur, acaba niçin atmıyor?”³⁰

Bu anlamda, kötü'nün karşı kavramı olan iyi'ye baktığımızda ise, 'istenilen, beğenilen nitelikleri taşıyan, beğenilecek biçimde olan'ı görüyoruz. İyi sözcüğü, Türkçe kökünde yararlı ve karlı anlamlarını içerdiği gibi, Latince kökünde de zenginlik ve mal anlamlarını içerir. Bu etimolojik inceleme, iyiliğin temelindeki özdeksel bir yararlılık yattığını gösterir. Bu törebilimsel ve metafizik kavram, çeşitli düşünürlerce çeşitli açılardan (aynı kötü kavramında olduğu gibi) tanımlanmıştır. Bütün bu metafizik tanımları tanrıbilimsel tanım özetler, bu tanıma göre kendine iyilik tanrısal bir kavramdır ve ancak tanrıda bulunur. İyilik-kötülük ikiliğini doğuran güçlü-güçsüz ikiliğidir.

İyi nedir? Gücün duyusunu, güç istencini, insanın kendi içindeki erki yükselten her şey iyidir. Bu anlamda, haz ve kederin, değer biçmenin kökensel formülleri olduğu noktası bir varsayımdır. Belki de onlar bir değer biçmenin sonuçlarıdır. 'İyi' olan, iki farklı insan varlığı tarafından bakılırsa, birbirinden farklı kavramlardır. Bireysel sürekliliği sağlayan bir 'iyi' olan var olduğu gibi, ailesinin ya da ait olduğu toplumun sürekliliğini sağlayan bir 'iyi'de bunda ölçüt olabilir. Bir bireyde bir çatışma ortaya çıkabilir, iki ayrı içgüdü. Her içgüdü, iyi olan bir şeye yönelik bir içgüdüdür, hangi noktadan bakılırsa bakılsın bu böyledir. Buradan yola çıkarak bir değer biçiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu değer biçişlerin sonucunda da, tamamen bireyin içsel değerlerine özgün bir takım kavramlar oluşacak ve birey, bu kavramları doğru ya da yanlış irdeme becerileri ile, "iyi" ya da "kötü" ye yönelecektir. Yönelinen değerler, bilinç ve istenç zenginliği ölçüsünde bireyi 'iyi'ye götürecektir.

"İyi" sözcüğü tüm insanlarda olumluluk çağrıştırır, düşündürür. Bu sözcüğün kullanıldığı her durum, eğer gerçekten tüm insanlar tarafından ortak bir değer olarak alınabilse ve doğaldır ki, tam karşıtı olan "kötü" ile de hangi sınırlarla ayrıştığı ve bu sınırların hacim ve yoğunluğunun her bir birey için ayrı bir anlam ifade ettiği de düşünülerek, bize hemen 'hoşgörü' kavramını anımsatacak ve iyilik, bir anlamda kavram ve anlam kargaşasına götürebilecektir. Bu tür kavram ve anlam kargaşalarından uzak kalabilmek için, evrensel değerler sistematizindeki pozitif olguları yeterince tanımak gerekecektir.

³⁰ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1973, s. 187.

İkicilik (Dualizm), herhangi bir alanda birbirlerine indirgenemeyen iki karşıt ilkenin varlığını ileri sürer. Dinsel alanda ikicilik; güçlülerle-güçsüzler ikiliğine dayanan iyilik ve kötülük karşıtlığı üstünde yoğunlaşmıştır. (Sümerlerin yer ve gök tanrıları, Eski Mısır'ın iyilikçi ve kötülükçü tanrıları vd.) İyi-Kötü ikiliğini doğuran, güçlü-güçsüz ikiliğidir diyebiliriz. İnsanlar eşit kalabilseydiler birbirlerine kötülük edemeyecekleri gibi, bugün ki anlamda iyilik de edemeyeceklerdi. Güçlü-güçsüz ikiliğinden zorunlu olarak doğan iyilik-kötülük ikiliği bir din zorunluluğunu da gerektirmiştir.

Eski Mısır'ın ilk kent uygarlıklarında bu zorunluluk, iyilikçi tanrılarla kötülükçü tanrılar halinde temel ikiliği sürdürmektedir. Güçlülerin kötülükçü tanrıları biçimcidirler, savaşıdırılar, kurbanlar ve adaklar gibi varlıklılık gereklerinin en pahalı biçimde yerine getirilmesini isterler, oç alınmasını, öteki ulusların tutsak kılınmasını buyururlar. Güçsüzlerin iyilikçi tanrılarıysa güçsüzlerin korunmasını dullara ve yetimlere acınmasını, yardım edilmesini, insanların barış içinde birleşerek her alanda adaletin gerçekleştirilmesini buyururlar. İlk dinler, yoksul ve varlıklı insan toplulukları adına onların bir çeşit simgeleri olan bu karşıt tanrıları çatıştırmaktadır. İnsanın, iyi mi, kötü mü olduğu sorusu, Tanrıbilimsel ve Düşünsel görüşün en temel sorunlarından birisidir. İnsan aslında kötü müdür, yoksa iyi ve kusursuz kılınabilecek bir yaratık mıdır?

“Tevrat'ta insan temelde çürük (kötü) olarak kabul edilmez. Adem'le Havva'nın Tanrının buyruğunu dinlememeleri günah olarak adlandırılmaz. Kitabın hiçbir yerinde, bu başkaldırmanın insanı kötüleştirdiğini gösteren bir şey yoktur. Tam tersine, bu başkaldırma insanın kendisinin farkında olmasını, seçme yetisini kullanabilmesini sağlar.”³¹

Böylece son çözümlerde bu ilk başkaldırma eylemi, insanın özgürlüğe doğru attığı ilk adımdır diyebiliriz. Sanki, Adem'le Havva'nın başkaldırması, Tanrının planladığı bir şey gibidir. Çünkü, peygamberlerin getirdiği görüşe göre insan, Cennetten kovulmasaydı, kendi tarihini yaratamayacak, insanca güçlerini geliştiremeyecek ve henüz birey olmadığı eski uyumun yerine, tam gelişmiş bir birey olarak doğayla yeni bir uyum kuramayacaktı. Ayrıca, peygamberlerin kurtarıcının geleceğini söyleyen görüşlerinde de, insanın kesinlikle temelde kötü olmadığı ve Tanrının özel bir lütufu olmaksızın kurtarılabileceği sezilir. Ancak bu görüşlerde,

³¹ Erich Fromm, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Payel Yayınevi, İstanbul, 1979, s. 14.

insanın iyilik yetisinin her zaman ağır basacağı gibi bir anlam yoktur. İnsan, kötülük yaparsa daha kötü olur.³²

Tevrat'ta iyi edimler ölçüsünde kötü edimlere de örnekler verilir. Kral Davut gibi, yüce kişiler bile kötülük yapanların dışında bırakılmaz. Tevrat'taki görüş, insanda iki yetinin -iyilik ve kötülük yapma yetisinin- bulunduğu, insanın iyiyile kötü, kutsamayla lanet, yaşama ölüm arasında seçme yapabileceği yolundadır. Tanrı, insanın bu seçme işine karışmaz. Çünkü, iyiliği gerçekleştirecek ölçütleri öğretmek, kötülüğü tanıtmak, insanları uyarmak ve direnmelerini sağlamak amacıyla, habercilerini, peygamberlerini göndererek, insanlara yardım eder. Bunlar yerine getirildikten sonra, insan, iyiliğe ve kötülüğe yönelik çabasıyla baş başa bırakılır ve karar yalnızca onun olur.

Yahudilik, bu karşıt tanrıları tek tanrıda birleştirerek senteze girmeye çalıştığı halde başaramamıştır. Tevrat'ın ilk bölümünde adı Elohim olan iyilikçi tanrı ikinci bölümünde niteliğiyle birlikte adını da değiştirir ve kötülükçü Yehova olur. Musa'dan hemen sonra İranlı Zerdüş, Musa'dan farklı davranarak iyilikçiliği tanrılaştırmış (Ahura Mazda ya da Hürmüz) ve kötülükçülüğü şeytana (Angra Mainyu ya da Ehrimen) bırakmıştır. İblis, Şeytanın özellikle yaratıldığı dönemdeki adıdır. İblis sözcüğü, birçok dilde “ kötülük, kötü ruh, şeytan” gibi sözcüklerin (devil, diable, diavolo, teufel) kökeni olan Grekçe diabolos' tan gelir ve “karşıt, hasım” gibi anlamları var. Müslüman dilciler, sözcüğün Arapça b-l-s kökünden geldiğini öne sürerler; ublisa, “umutsuz” demektir. Çünkü İblis, Tanrının bağışlayıcılığından umudunu kesmiştir. Şeytan'la İblis arasında nitelik ve nicelik farkı olsa da aynı anlamda kullanılmaktadır. Mefisto, adı ilk kez “ Faustbuch” ta (Faust kitabı) geçer. Goethe ise ünlü yapıtı “Faust” (1808-1832) ile, Mefisto'yu ölümsüz kılmıştır. Kötü ruhlar, şeytanlar arasındaki hiyerarşinin ölçüsü konusunda düşündürücü bir simgedir diyebiliriz. Kıdem (nicelik) ile kötülük gücü (nitelik) arasındaki bağlantılar irdelenebilir, fakat konumuzun dışına çıktığı için, bu alanla ilgilenenlere bırakıyoruz. Daha sonraları ise, İsa insanların varlıklılıkta birleşmeleri imkansız olduğundan onları yoksullukta birleştirmeyi denemiş fakat daha ilk zamanlarında tersine dönmüştür. Protestanlığın kurucusu Luther bile İsa'ya ve kutsal kitabında açıkça yazılanlara karşı yalan söyleyerek, sosyal eşitsizliğin tanrı düzeni olduğunu savunmuştur.

³² bkz., a.g.e., s.15.

Günümüzde “kötü” veya “kötülük” sorunu, bu alanla ilgilenenler tarafından üç ana başlık altında incelenmektedir: Varoluşsal kötülük, Mantıksal kötülük ve Delilci kötülük sorunu. Varoluşsal kötülük sorununda; sorunun soyut ve kavramsal boyutuna ilaveten, bir “gerçek hayat” boyutuna sahip olduğu düşünülür. Varoluşsal sorun, kötülüğün tecrübe edilmesinin, birinin Tanrıya ve dünyaya karşı tutumunu nasıl belirlediğini içerir.

“İvan Karamazov, teistik dinin varoluşsal reddi için örnek bir durumdur. Kötülük sorununun varoluşsal formu, teizmin, bu dünyadaki kötülükler karşısında ahlaki bir protesto, öfke ve hakaret temellerine dayalı olarak sorgulanması veya reddedilmesidir.”³³

Örneğin Albert Camus, Tanrıyı reddedişini kötülüklerin varlığına ve insanlar tarafından çok sayıda ve şiddetli bir biçimde tecrübe edilmesine bağlamaktadır. Camus, kötülük sorununu çok basit bir varoluşsal ikileme ifade eder:

“Ya biz özgür değiliz ve her şeye gücü yeten Tanrı kötülükten sorumludur. Ya da biz özgür ve sorumluyuz ama Tanrı her şeye gücü yeten değildir.”³⁴

Varoluşsal kötülük sorunu, temelinde ve özünde Tanrıya ve yarattığı kusurlu gözüken dünyaya karşı kişisel ve ahlaki bir tepki ve eleştiri şeklindedir. Mantıksal kötülük sorunu ise; Kötülük sorununun mantıksal (logical) versiyonunu öne sürenler, Tanrı ve kötülük ile ilgili bazı teistik inançlar ve kabuller arasında mantıksal bir tutarsızlığın veya çelişkinin olduğunu iddia ederler. Örneğin, J. S. Mill, F. H. Bradley gibi bir çok yazar ve felsefeci ;

“Teistlerin yaptığı gibi, bir yanda, Tanrının tamamen iyi, kudretli (her-şeye-gücü-yeten) ve alim (her-şeyi-bilen) olduğunu, öte yandan da kötülüğün var olduğunu öne sürmekte bir çelişki olduğunu iddia etmişlerdir.”³⁵

Delilci kötülük sorununu ise, kötülük sorununun ateistik açıdan önde gelen savunucularından McCloskey şöyle açıklar:

“İnsanlığın çok büyük bir kısmı yetersiz beslenmekte, yetersiz barınmakta ve yeterli tıp, sağlık hizmetlerinden yoksun yaşamaktadır. Bunlar verildiğinde, fiziksel kötülüklerin şu anda fiziksel iyiliklerden ağır geldiğini varsaymak akıldışı değildir. Yukarıdaki ikinci basamak, fiziksel iyiliklerin fiziksel kötülüklerle ağır geldiği şeklindeki teistik sonuçtan çok daha makuldür. O halde, iyilik ve

³³ Cafer Sadık Yaran, **Kötülük ve Theodise**, Vadi Yayınları, Ankara, 1997, s.35.

³⁴ a.g.e., s.36.

³⁵ a.g.e. s.37.

*kötülükle ilgili dünyadaki olguların ateistik değerlendirmesi teistik olandan; dolayısıyla ateizm teizmden çok daha makuldür.*³⁶

Delilci kötülük sorununu, bir kaç basamaklı öncüller ve sonuç halinde ortaya koymaya çalışırsak şu önermelere ulaşırız: Dünyada çok fazla görünüşte gereksiz kötülük vardır. Bu çok miktarda gereksiz kötülük, aslında görünüşte değil gerçekte bir kötülüktür. Gerçekte var olan bu kadar çok gereksiz kötülüğün teizmle uyumlu makul bir açıklaması yapılamaz. O halde teizm reddedilmelidir.

Rönesans'la başlayan teolojiden arınma uğraşısı, aydınlanma sürecinde felsefenin yeniden kendi bağımsızlığını kazanmasıyla sonuçlanmıştır. Felsefe ile teoloji arasındaki problem, aslında farklı tasarımların sonucunda oluşan tanrı kavramlarının çatışması değildir. Kuralcı inanan ile filozofun din üzerine farklı şeyler söylemeleri, tanrı kavramına farklı bakmalarından değil, insanın tanrı ile ilişkisini nasıl yapılandıracağına dairdir. Bu anlamda, felsefe tanrıya aklın yetileri içinde bakmaya çalışır. Kimi zaman bilgiyi anlamak için inancı sorgular, kimi zaman ise bilgiyi sorgulayarak bilinçli bir inancı arzular. Kısacası özünde felsefe de tanrıyı istemektedir.

Sonuç olarak, iyi-kötü ikiliği güçlü-güçsüz ikiliğinden zorunlu olarak doğup günümüze kadar gelmiştir. Evrimcilik, kötülüğü, daha az kötüyeye ve iyiye giden yolda zorunlu bir aşama olarak görür; kötülüğün tedrici olarak ortadan kalkacağını ileri sürer. Kötümserlik, kötülüğün ebedi olduğunu ve iyilik karşısında ağır bastığını kabul eder. İyimserlik ise, bu dünyanın mutlak surette iyi olmamakla beraber, mümkün olanın en iyisi olduğunu ileri sürer. Tanrı'nın bütünüyle iyi olmadığı ya da onun sınırsız bir kudretinin bulunmadığı şeklinde pesimistlerin şüpheleri, kötülüğün var olmadığı ya da iyiliğin mevcut kötülük türüne karşıt olmadığı ve mutlak kudret sahibi bir varlığın da yapabileceği şeylerin bir sınırının olduğu gibi, optimistlerin dile getirdiği iddialar, kötülük problemini çözümlenmede yetersiz kalmaktadır. Asıl sorun, Tanrının sonsuz iyiliğiyle kötülüğün varlığı arasında bir çelişki bulunduğu varsayımından kaynaklanmaktadır. Onun kudretinin sınırlandırılması sorunu da bununla bağlantılıdır. Kötülüğün tanrı açısından bir sorun olduğunu söyleyenlerin dahası onun adına alternatifler üretip, sonra da bu alternatiflerin sorunun çözülmesinde yetersiz kaldığını ifade edenlerin, onun koyduğu bir sistemi dikkate

³⁶ a.g.e. s.66

almamaları şaşırtıcıdır. Burada sorunun tanrıdan değil, insanın kendisinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

Gerçekten tanrının iyi olması, kötülüğü yok etmesini gerektirir mi? Yine, gerçekten tanrının kötülüğü yok etmemesi mutlak kudret sahibi olmadığını ya da kötülük karşısındaki acizliğini gerektirir mi? Aslında bu öylesine yanıltıcı bir mantık silsilesidir ki, içerisindeki yanlış görebilmek, onu gerçeklik görüntüsü altında gizlediğine dikkat etmedikçe çok güçtür. Bu bir sisteme dışından değil de kendi içinden bakarak dışını görmeye çalışmaktan başka bir şey değildir. Bu anlamda, yaşadığımız gezegen, varlığın bütünü karşısında bir zerre konumundadır. Buradaki bir takım kötülükler, tüm varlığın da kötü olmasını gerektirmez. Ayrıca, kötünün neye göre kötü olduğunun da çözümlenmesi gerekir. Daha doğrusu eğer kötü olmasaydı, iyiyi kavrama ve nitelendirme şansımız ne derece mümkün olabilirdi? Diğer taraftan, eğer kötülük olmasaydı nasıl olurduk? Diyelim ki, herhangi daha iyi bir şekilde olmamız mümkün müdür? Peki, o şekilde oluşumuzun bizim için daha iyi olduğunu neye göre tespit edeceğiz? Eğer akla göre ise, kötülüğün olmadığı bir dünyada aklın olabileceğini neye göre var sayabiliriz? Eğer başka bir şeye göre ise ve biz o başka şeyi, şu andaki aklımıza göre söyleyebiliyorsak, sonra kötülük olmadığı zaman aklımızın olup olmayacağını tespit etmemiz mümkün görünmüyorsa (çünkü, bizim başka türlü bir varoluş sürecinin nasıl işleyeceğini kestirme imkanımız yoktur) kısır bir döngü içerisine düşmüş olmaz mıyız?

Bu nedenle Leibniz'in de belirttiği gibi, özgürlüğün bulunduğu bir dünyada kötülük kaçınılmazdır. Bununla birlikte, özgürlüğün bulunmadığı bir dünyanın, özgürlüğün bulunduğu bir dünyadan ya da günah işlemeksizin ve dolayısıyla ıstırap çekmeksizin özgür olarak yaşanabilen bir dünyanın, günahların işlendiği ve ıstırapların çekildiği bir dünyadan daha iyi olduğunu mantıksal olarak iddia etmemiz mümkün olsa da, varoluşumuz kendi irademizle gerçekleşmediği için, bizi var eden yüce iradenin tercihine saygı duymaktan ve ona güvenmekten başka hiçbir çaremiz yoktur şeklindedir.³⁷

Kötülük problemi, üç ana temel nedenden dolayı önemlidir. 1) Ateizmin görünürdeki kanıtıdır. 2) Kötülüğün özellikle önemli olmasının nedeni evrensel olmasıdır. 3) Kötülük sadece problem değil aynı zaman da yaşamlarımızda derin

³⁷ bkz., Nelson Pike, **God and Evil**, Prentice Hall, New Jersey, 1964, s.47.

pratiğe sahiptir. Bu düşünce çizgisinde kötülüğü üç farklı şekilde gözleyebiliriz. 1) Herhangi bir kötülüğün 'mutlak iyi' olan Tanrı'nın varlığını ortadan kaldırdığı ileri sürülebilir. 2) Kötülüğün gereksiz, önemsiz ve amaçsız miktarı Tanrı'nın varlığını reddetmeye yönlendirir. 3) Kötülüğün adaletsiz dağılımı Tanrı'nın varlığını reddetmeye yönlendirir. Kötülüğün var olması, hatta çok fazla kötülüğün olması bile çok önemli değildir, kötülük kötü insanlara olduğu kadar iyi insanlar için de problemdir.

Kısacası, kötülük sorunu, Tanrı'nın insana muamelesinden kaynaklanan bir sorun değildir. Yani o, bir varoluş sorunu değil, varoluşu anlamlandırma ve ahlak sorunudur. Bunda da insanın kendi psikolojik durumunun ve eşyayı değerlendirme biçiminin etkili olduğu açıktır. Bu sebeple, sorunun metafiziksel boyuta taşınmadan, eşyanın kendi doğası içinde çözümlenmesi gerekmektedir.

"Kötü" sorunu, filozofların ve bütün büyük dinlerin merkezi ilgi alanı olurken, sunulan çözümlerin çoğu, ya "kötü" nün varlığını ya da Tanrının her şeye gücünün yettiğini inkar etmeye dayanmıştır. Yirminci yüzyıldaki savaşların tahmin edilemeyecek kadar olan, büyüklüğü ve acımasızlığı, her alandaki ilerlemeye olan dünyevi inancı zayıflattı ve filozoflar ile teologları "kötü" sorunuyla ilgili düşünmeye itecektir. Özellikle de aşırı acı çekmenin teolojik olarak haklılaştırılıp, haklılaştırılmayacağı sorunu "Holocaust" konusunda ortaya atılmıştır. Kimileri Tanrının yokluğu üzerine spekülasyonlar yaparken, kimileri kutsal kitaplardaki yazılanları hatırladı. Bu nedenle "kötü" sorunu çağdaş teolojinin önemli bir konusu olarak geri dönmüştür. Tabii ki bu konudaki geniş tartışmaları Din Bilimcilere ve Din Felsefesiyle ilgilenenlere bırakmak yerinde olur.

1. 2. KÖTÜ OLGUSUNUN TOPLUMSAL BOYUTU

Hıristiyanlık tarihi, Ortaçağdan günümüze kadar süregelen bir şiddet tarihidir diyebiliriz. Hıristiyanlığın kutsal değerlerini oluşturan İsa Mesih, din, kurtuluş, kilise ve rahipler adına, gerek Hıristiyan olmayan ötekilere karşı gerekse Hıristiyanlık içerisinde yer almakla birlikte inanç ve gelenekleri itibarıyla sapkın olarak görülen gruplara karşı sürdürülen şiddet hareketleri tarihin hafızasına kazınmıştır. Başvurulan şiddet hareketleri kamuoyuna yansıdığı anda, Hıristiyanlığın sevgi ve barış söylemi ciddi olarak tartışılmaya başlandı.

Yakın geçmişte ve günümüzde kilise ve Hıristiyanlık büyük oranda siyasal alandan elini çekmiş gözükmektedir. Kilisenin siyasal egemenlik alanından uzaklaşması, aslında Hıristiyanlığın öngördüğü Pavlusçu egemenlik anlayışına dönüşten başka bir şey değildir. Yerinde bir ifadeyle, kilisenin, Batı Roma'nın dağılması sonrası otorite boşluğundan yararlanıp ele geçirdiği dünyevi iktidarla Hıristiyanlığın öngördüğü otorite anlayışından sapması şeklinde gerçekleşen kırılma çizgisi, Aydınlanma dönemi sonrası kilisenin bu alandan elini çekmesiyle yeniden rayına oturtulmuştur. Ancak kilisenin siyasal alandaki fiili etkinliğini kaybetmesi, Hıristiyan inancı ve kültürünün Batı toplumlarındaki etkisini kaybetmesi anlamına gelmemektedir. Günümüzde gerek açıktan gerekse dolaylı şekilde laisizmi benimsemiş bir çok batı ülkesinde hıristiyanlık hala belirleyici bir kimlik, bir altyapıdır.

ABD ve onun yakın müttefiki İngiltere'nin politikalarında, din faktörü gözardı edilemeyecek bir etkinliğe sahiptir. Örneğin, Reagan, Bush ve benzeri ABD başkanlarıyla birçok batılı politikacının, kutsal metinlerde olacağı bildirilen Armegeidon Savaşı ve Mesih dönemine yakından inanan ve hatta bunu kendi yaşamları döneminde bekleyen kişiler oldukları bilinmektedir. Bu inanç, zaman zaman onların gerek içe gerekse dışa yönelik çeşitli politikalarına da yansımakta ve aldıkları/yürürlüğe koydukları kararlar bazen dinsel temalar ve motivasyonlar taşımaktadır (Bush'un Afganistan'a yönelik operasyonu Haçlı Seferi olarak isimlendirmesi gibi).

Sistemin, kendisini yasallaştırması adına, egemen sınıfın elinde bulunan, ekonomik bağlayıcılıkla şekillenen Sinema, kitlelerin fantastik ürünlere olan talebinin ve ihtiyacının fazlasıyla farkındadır. Dolayısıyla, bu ihtiyaçtan yola çıkarak, toplumun

yaşanan gerçekliği hazmetmesi, kabullenmesi, bir tür uyum ve boyun eğişi, provokatör görevi yüklenen sinemanın yönlendirmesiyle daha kolay gerçekleşecektir. Bu anlamda, yaşanan gerçekliğin ideallliğini vurgulamaya çalışan fantazyalar ile geleneği ve geleneksel olanı haklı çıkarma ve anlaşılır kılma uğraşı içinde olan mitler, ortak bir misyonu yüklenmiş gibidirler. Biz de, bu durumda, çok farklı zamanların imgelem ürünleri olsalar da, bu iki olguya değinmenin gerekli olduğunu düşündük.

Mitler, genel anlamda doğa ve toplum olaylarının Antikçağa özgü birer açıklanış biçimidir. Aynı zamanda, değişik olaylar karşısında bu dönem insanının tutum, tepki ve davranışını belirtir. Felsefe öncesi düşüncenin, kişileştirerek kavradığı varlığı, felsefe kavramlaştırmıştır. Bu yüzden, felsefesal düşüncenin başlamasıyla 'mitler' ortadan kalkmıştır.³⁸

Geleneksel Toplamların kontrol mekanizmaları olan mitlerin (dolayısıyla belirlenen geleneklerin) yansımaları, günümüzde en iyi şekilde ve üstelik beyaz perde de somutlaştırarak, en etkin yolla aktarmak suretiyle rağbet gören, sinema olmuştur. Sinema, kendisini diğer sanat dallarından ve kitle iletişim araçlarından ayıran bir takım teknik ve estetik özelliklerini, sistem tasdikçisi ve savaştığı, bireylerin oluşturduğu kitleler kurmada ustalıklarla kullanırken, örneğin, kendi bünyesinde oluşturduğu, "fantastik" tanımlamasıyla anılan türünün özellikleri, mit şartlarına paralel giden nitelikler taşımaktadır.

Burjuva ideolojisinin bu 'yeni' yaklaşımı, bir yandan tarihten gelen din mirasıyla beslenirken, diğer yandan klasik din anlayışını kışkırtıcı bir rol oynamaktadır. Bu durum ise, makinenin idealizasyonunun dini aşan bir 'modernizm' olmadığını, tam aksine din anlayışıyla günümüz insanını buluşturan bir özellik taşıdığını gösterir. İleri teknolojinin kullanıldığı ABD ve Japonya gibi ülkelerde dinin ve tarikatların gelişmesi bunu doğrular niteliktedir.

Nasıl ki Arkaik Dönemde Mit, doğaüstü varlıkların başarıları, kahramanlıkları ve onların kutsal güçlerinin belirtilerini anlatmasından ötürü, bütün anlamlı insan etkinliklerinin örnek gösterilecek modeli haline gelmişse, modern dünyada, kitlelere etkin bir biçimde seslenebilmenin diğer adı olan Sinema da, çizdiği üstün insan tiplmeleriyle, ya da mitleri yeni şekil ve anlatımla sunmasıyla,

³⁸ bkz., Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1973, s.221.

kitle kültürünün sınırlarını belirleyen, güçlü bir faktör olmuştur. Çok farklı zamanların imgelem ürünleri olsalar da, mitler, genel anlamda doğa ve toplum olaylarının Antikçağa özgü birer açıklanış biçimidir. Aynı zamanda, değişik olaylar karşısında bu dönem insanının tutum, tepki ve davranışını belirtir. Felsefe öncesi düşüncenin, kişileştirerek kavradığı varlığı, felsefe kavramlaştırmıştır. Bu yüzden, felsefesal düşüncenin başlamasıyla 'mitler' ortadan kalkmıştır.³⁹

Gündelik yaşamın bir parçası olmayış, Mit ve Fantazy kavramlarının en basit ortak özelliğidir. Bunun dışında, bu iki olgunun paylaştığı bir gerçek daha vardır ki, o da, insanlığın içinde olduğu an'daki yaşamının yanı sıra, etkinliklerini ve yazgılarını da belirlemesidir. İnsan olmanın gerektirdiği her anlamlı edimin, örnek modellerini oluşturan mitler ve sisteme (kurulu düzene) örnek tipler yetiştirme amacındaki fantazyalar, hemen hemen aynı işleve sahiplerdir.

*"Mit, toplumsal türden baskı ve buyrukları, hatta bir takım pratik istekleri karşılar... İnanışları dile getirir, belirgin kılar, düzene koyar, ahlak ilkelerini savunur ve onları zorla kabul ettirir."*⁴⁰

Mitler, etkin bir şekilde var oldukları Arkaik Dönemler içinde, topluluk halinde yaşamının gerektirdiği belli kuralların, kendilerine riayet edilmesini belirli dinsel, metafiziksel yaptırımlarla güvence altına almalarına yardımcı olmuşlardır. Günümüz Teknolojik Toplumunda ise, mitolojik ve dinsel temeller üzerine kurulmuş, ahlaksal emirlerden esinlenmiş olan güdülenmeler zayıflamıştır. Bireysel ve kolektif olarak insanlar, geleneksel toplumlarda olduklarından daha az doğaüstü güdülerle ve yaptırımlarla harekete geçirilirler. Örneğin, Tanrının rahmetine ulaşmak, ruhlardan korkmak, kadere inanmak, ölmüş önemli insanlardan yardım dilemek gibi.

Dolayısıyla, manevi güçlerin etkisi altından çıkmış, dinsel sorumluluklardan ve kimlikten kopmuş olan insan, oto-kontrolün sınırlarını belli yaptırımlardan bağımsızlaşmakla silikleştirmiş, ne zaman ne yapacağı tam kestirilemeyen bir birey olmuştur artık. Daha karamsar bir yaklaşımla ele alırsak, belirli çevreler tarafından benimsenen görüş, belirli dinsel normların dışına çıkmış insanın, hayvani özündeki, topluma sapma olarak gelebilecek her türlü edimin esiri olabirliğidir. Bu görüşe göre, bu potansiyel tehlike bir şekilde kontrol altında tutulmalı, engellenmelidir.

³⁹ bkz., Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1973, s.221.

⁴⁰ Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, s.24.

Bu bağlamda sinema, Baudrillard'ın deyimiyle, fantastik ve mitik olandan, gerçekçi ve hipergerçekçi olana doğru bir gelişim çizgisi izlemiştir. Mitik anlatım yukarda da belirtmeye çalıştığımız gibi, masallara, efsanelere, öykü ve romanlara özgü fantazyalarla yüklü düşsellik taşıyan, ama aynı zamanda da içinde güncel yaşama ilişkin gerçeklikleri barındıran, geleceğe yönelik perspektif sunan, illüzyon yaratan moral değerleri yükselten, sahte umutlara yönelik duygulara kaynaklık eden bir anlatımdır. Bir başka deyişle Mitler, geçmişten taşınan değerleri güncele ulaştıran, günlük yaşamın yeniden yapılanmasına kaynaklık eden, kitlelere mal olmuş söylenceler bütünüdür diyebiliriz.

Bu durumda sinema, belirli dönemlerde yoğun sarsıntılar yaşayan Batı Toplumlari için, geleceğe yönelik kolektif amaç olan ütopya ve illüzyonların yaratıcısı olmuş, günlük yaşamın geçmişten taşınan güncelleşebilen değerlerle yeniden yapılanmasında, geniş halk yığınlarına moral ve umut kaynağı olmuştur. Özellikle tüm Avrupa'nın, bir daha savaşların yaşanmayacağı bir dünya hedefine doğru yöneldiği, Sosyalist Devrim perspektifinin tüm insanlığı peşinden sürüklediği, çökmüş bir uygarlığın yeniden diriltilmeye çalışıldığı, geleceğe yönelik düşlerle dolu dönemde, sinema, insanların bu düşlerini düşsel olarak gerçekleştirdiği ve böylece insanların düşlerine yani hedeflerine daha çok inanarak sarılmalarına neden olduğu bir misyonu üstlenmiş gibiydi.

Ama, bugün diyor Baudrillard, tüm düşler gerçekleşmiş, peşinden koşulan tüm hedeflere varılmış ve böylece tüm illüzyonlar yitirilmişdir. Tüm değer sistemlerinin birbirine karıştığı, geçmişten gelen mitik değerlerin hiçbir karşılığının kalmadığı, bu anlamda yeni mitlerin arandığı bu evrende, bu defa gerçekliğe ait bir gösterenler sistemi olarak, tarihin bizzat kendisi mit haline gelmiştir. Dolayısıyla, günlük yaşamların böylesine pasifleştirilmesi, tüm kötü-olumsuz unsurlardan sterilize edilmesi, yaşamın kusursuz bir organizasyonla örgütlenmiş olması, insanların yaşama ilişkin arzu, hedef ve beklentilerinin olmaması, insanları, yoğun bir istekle tarihin yeniden diriltilmesine doğru itmiştir. Çünkü, bir zamanlar en azından tarih denen bir şeyin, şiddet yüklü olsa da, bir yaşama ve ölme amacının olduğunu söyleyen Baudrillard, tarihe ait dönemlerin, yeniden yaşama döndürülmesi arzusuyla, önce yakın tarih olmak üzere, tüm tarihin Sinemada didik didik edilerek, tüm içeriklerin birbirine karışmış bir biçimde sunulmasına neden olmuştur ve tarih yeniden sinema aracılığıyla önem kazanmaya başlamıştır. Bu nedenle Baudrillard, tarihin sinemaya yeniden malzeme olmasının nedenini, bir bilinçlenmenin sonucu

olarak değil, yitirilmiş olan bir gönderenler sistemine duyulan özlem olarak nitelendirir.⁴¹

Walter Benjamin'e göre, fantazyaların, Tarihte, hep anlamlandırılması çok güç olan, büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı dönüşüm dönemlerinde yaygınlaşmasından anlaşılmaktadır ki, değişim sürecinde yer alan, ama yaşadığı değişim sürecini kendi açısından anlamlandırmakta güçlük çeken kitleler, değişim süreci karşısında yaşamlarında karşılaştıkları anlamsal bulanıklığı fantazyalarının oluşturabileceği metaforik açıklamalarla aşmaya çalışmaktadırlar. Bu nedenle, fantazyaların içindeki toplumsal anlamı kavrayabilmek, hem yaşanmakta olan tarihsel değişimin anlamını daha net görebilmek, hem de, yaşanan tarihsel değişim sürecinin ütopyan olanaklarının bilincine varabilmeyi kolaylaştırmak için son derece gereklidir. Fantazyaya, yeni olguların yarattığı şoku, bu yenilikleri üretim ilişkilerinin özgür olduğu arkaik bir geçmişteki insan ilişkileri içinde tasarlarken nasıl tarihselse, fantazyanın formu anlatımı ve materyalize oluşu da tarihseldir.⁴²

“XX.yüzyıl başlarından itibaren, kitle iletişiminin başat duruma geçmesi ve reel toplumlardaki homojenleştirmenin yoğunlaşması ile birlikte, insanın sığınacağı kendi fantazyaları da ölgünleşmeye başlamıştır. Edilgenleşmenin artan boyutları karşısında, hüznün de yetmeyişiyle birlikte, bugünkü Eğlence ve Bilinç Endüstrisi'nin önemli oranda biçimlendirebildiği fantazyalar, şiddeti, nihilizmi, narsizmi telkin eden; insanı, “kirletilmiş bir dünyaya” karşı bireysel başkaldırıya yöneltmek isteyen, edilginleştirici ve yenilgici fantazyalara dönüşmeye başlamıştır.”⁴³

Sonuç olarak sinema, başlangıcında düşsel bir içerik olan mit tarafından belirlenmiş, insanlara geçmişten güncele etik değerleri taşıyan geleceğe yönelik perspektifler sunan bir illüzyon yaratıcısı haline getirilmiştir. Amaç ve hedeflerin aşıldığı, düşlerin yitirildiği simülasyon evreninde, yeniden düşlere sahip olabilmek umuduyla, tarihin var olduğu dönemlere dönüp, eski düşleri tekrar gündeme getirmeye çalışırken, tarihi bir mitik değer haline getirip, yeni bir tarih(anlatma) dili yaratmıştır. Bunların haricinde, sinema, bir yandan kendine ait mitsel değerler ve mit kahramanları yaratırken, diğer yandan da Amerikan güncel yaşamını ulaşılması gereken bir model olarak tüm dünyaya bir mit halinde sunmuştur ve sunmaya devam etmektedir.

⁴¹ bkz.,J.Baudrillard,**Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, D.E.Y. İzmir, 1998, ss 61-67.

⁴² bkz., Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazyaya**, Der Yayınları, İstanbul, s.211.

⁴³ Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1982, ss. 163-164.

Milyonlarca yıllık evrimin şekillendirdiği doğayı incelediğimiz zaman, saldırganlığın her çeşidini tüm hayvanların ve insanların yaşamında görebiliriz. İnsanlık tarihi boyunca görülen efendi-esir sınıflamasına kadar giden ayrımcı davranışın en ileri derecesi savaşlardır. Savaşı kazanan “efendi” kaybedenin kaynaklarını kendi çıkarı için kullanır. Savaşların özündeki şiddetin kaynağında kaynakların kıtlığı vardır. Pek çok savaşın ve şiddetin temelinde toprağa, onun üstündeki ve altındaki kaynaklara sahip olmak, hükmetmek ve korumak isteği yatar. Kaynakların paylaşılmasındaki belirsizlik, karmaşa ve bölüşümdeki, paylaşımındaki değişiklikler, çatışma ve şiddete yol açar.

Tarih boyunca, insanlar esir olarak alınmış ve satılmışlardır. Kuvvetli olan şiddet kullanarak hizmeti, malı gasbetmiş, zayıfa haksız vergileri zorla yüklemiştir. Kaynaklar ve ayrıcalıklar (para, politik güç, hukuki üstünlük, vs.) daima kuvvetlinin tekelinde olmuştur. İlk önce kıtlığa çare olarak gelişen şiddet kullanımı, sonradan, hırs ve tamahın ortaya çıkışıyla farklı niteliklere bürünmüştür. Kuvveti elinde tutan, şiddet kullanma durumunda olan, bu duruma özgü bir hırs da geliştirmiştir. Hırs, tamah ve şiddet arttıkça, sorunların çözüleceğinin tersine, yeni sorunların ortaya çıkışı da kaçınılmaz olmuştur. Sonuçta, kuvvetli-zayıftan, zayıf da kuvvetliden korkmaya başlamıştır. Böylece, aşırı şiddet, yenilenlerde utanç ve nefret, yenende ise suçluluğu geliştirmiştir. Yani, öfke ve şiddetin eline düşmüş saldırganlar, kontrol kaybı, utanç, suçluluk duygularıyla dönüşü olmayan bir yolda ilerlerken, saldırıya maruz kalanlar da karşı şiddetin ilk adımlarını atarlar. Modern döneme yaklaştıkça, başlangıçtaki duruma oranla, “efendi”nin efendi olmak için yüklendiği rollerin onun üzerinden alınıp, eşitsizliğe dayanan toplumsal sistemlerin bu işlev için oluşturduğu “kurum”ların üzerine yüklendiği görülmektedir.

Öfkenin, şiddetin ve kudretin yüceleştirilmesi, sık sık bir araç ve yarar amacı olmayan, romantik aşk ve romantik nefret yan yana olmuşlardır. Kuvveti tekelinde bulunduranlara sadece gıpta edilmekte kalmamış, aynı zamanda onlar daha da yüceleştirilerek, romantik aşk ve romantik nefrete de hedef olmuşlardır. Bu iki öge, karakteristik olarak tek bir kişiye odaklaştırılır, ancak antisemitizm veya antikominizm örneklerinde olduğu gibi, belli bir ideoloji, sınıf veya ırka karşı da yönlendirilebilir.

Günümüze yaklaştıkça, kitle basını, kitle kültürü ürünleri ve modern bilinç endüstrisi teknolojisindeki gelişmelerle, Foucault’nun anlattığı hükmün infazı

öncesinde tutuklunun muhafaza edildiği hapisaneden, “eğitici hapisaneye” geçiş süreci, bir “total kuruma” dönüşmeye başlayan modern toplumsal sistemlerin yaşanan realiteyi alternatifsiz bir gerçeklik olarak gösteren olumlamacı kültür ortamlarının bu işte görevlendirilmesine kadar gelip dayanmıştır.

Sistem karşısında, kendi güçsüzleşmesinin ve hiçleştirilmesinin ezikliğini yaşayan kitleleştirilmiş “sıradan insanlar” kitle iletişim araçlarındaki şiddet gösterimlerinin gönüllü tüketicisi olmaktadır. Medyanın şiddet gösterimi, kimi sosyal bilimcilerin savunduğu gibi, katarsis sağlamanın çok ötesinde, bu insanların başkaları üzerinde şiddet uygulamalarını da, başkaları tarafından kendilerinin üzerinde şiddet uygulanmasını da meşru görme eğilimi edinmelerine neden olmaktadır.

“Bu durum ise, küçük insanların sistem karşısında daha da yalnızlaşmalarından başka bir sonuç vermemekte, “sıradan insanların” hayatında şiddet daha da artmakta ve sonuçta “sıradan insanlar” güvenli bir hayat için baskıcı siyasal reçeteler sunan hareketlerin taraftarlarına dönüşmektedir.”⁴⁴

Şiddet, sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinde genellikle, normal olmayan, akıl dışı, patolojik bir davranış olarak algılanır. Şiddeti patolojik olarak kabul ettiğinizde de aslında onu hastalıklar arasına kattığınız için, bir yerde onu tahlil etmekten de vazgeçersiniz. Onun kötü olduğunu bilirsiniz. Şiddet genellikle ona başvuruların psikolojisi ya da dinsel eğilimleri yolu ile anlaşılmaya çalışılıyor. Bu olguya duyulan kızgınlık ve kınama hisleri, tahlilin gerektirdiği soğukkanlılığı yok ediyor. Oysa içinde yaşadığımız dönemde, şiddeti tahlil etmeye çalışmak gerekiyor. Bunu yapmak, onu anlayışla karşılamak anlamına da gelmiyor. Aksine, şiddetin ve onun giderek değişen hallerinin tahlili siyasal duyarlılıkların oluşturulması için son derece de gerekli. Modern toplumlarda ise, meşru olan şiddetin öznesi ulus-devletlerdir. İçinde yaşadığımız dönem ulus-devlet şiddeti ile küreselleşmenin karşısında konuşlanan ancak kendileri küresel olan örgütlerin şiddeti arasında bir çekişmeye sahne olmaktadır. Şiddet, ulus-devletlerin tekelinde olduğunda “meşru” görülürken, küresel örgütlerin elinde “terör” adını almaktadır. (11 Eylül vs.).

İğrenme ve aşırı tikslenme sebebiyle, kitle halinde şiddete maruz bırakmaya en iyi örnek, Hitler’in Alman ırkının taşıdığı Aryan kanını temizlemek için altı milyon

⁴⁴ Ünsal Oskay, “Efendi-Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine”, **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, Sayı.6-7, s.195.

Musevi'yi katletmesidir. Saraybosna'da işlenen cinayetler benzer başka bir örneği oluşturmaktadır. Etnik savaşlarda, özgürlük elde etmek amacıyla, özellikle azınlıkta olanların başvurduğu bir yıldırma yöntemi, böylece çocukların, kadınların, yaşlıların ve diğer savunmasız insanların, kitle halinde öldürülmeleri, tarih boyunca hep görülmüştür. Politik sistemlerde, kudreti genişletmek ve kalıcı kılmak için milyonlarca yurttaşını öldüren diktatörlere rastlanmaktadır. Gerçekten de, insanlık tarihinin en vahşi ve en geniş çaplı katliamları, ideolojik ve dini emeller uğruna işlenmiştir. Kardeşlik, şefkat ve sevgiye dayandıklarını iddia eden bütün büyük dinler, yüzyıllarca inançlarını yaymak ve kabul ettirmek için şiddete başvurmuşlar, büyük kıyımlara girişmişlerdir. Hıristiyanlığın başlangıcında, Romalıların zulümleri, Ortaçağ'da İspanya'da yaşanan Engizisyon vahşeti ve nihayet modern Türkiye'de ve Cezayir'de, laik sistemi kabul etmek istemeyen aşırı dincilerin başvurdukları şiddet, terör ve yıldırma eylemleri hepimizin bildiği örneklerdir.

Ulusların düşmanlarını yok etmek için en yıkıcı güçleri kullanmayı tasarladıkları, kendilerinin de bu yıkımda yok olacaklarını bilmelerine karşın amaçlarından vazgeçemedikleri günümüzde, insanın doğuştan mı, yoksa sonradan mı kötü olduğu sorunu daha da önem kazanmaktadır. Bu durumda, insanın doğuştan yok etme eğilimi taşıdığına şiddet ve güç kullanma gereksinmesinin, insanın içinden doğduğuna inanırsak gittikçe artan vahşete karşı direncimiz zayıflayacaktır. Çalışmanın birinci bölümünde, "Kötü Olgusu"nun tarihsel gelişimine değinirken, insanın iyiliğine olan inanç, Rönesansla başlayan büyük ekonomik ve siyasal gelişmelerin bir sonucu olarak, insanın kendisine güvenmesinden doğuyordu dedik. Bunun tam tersine, Birinci Dünya Savaşı'yla başlayıp, Hitler ve benzerlerinden daha da öteye, evrensel yok etme eylemi için yapılan günümüzdeki olaylara dek uzanan Batıdaki ahlaksal çöküş, insanın kötülüğüne olan geleneksel inancı aynı yoğunlukla geri getirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, savaşın yıkıcı gerçeklerinden tükenmiş özellikle Amerikan halkı, gündelik hayatın sıradan huzurunu, savaşın darmadağın ettiği ailelerini bir odada toplayan üstelik tüm tehlikeli maceraları, unutulmaz aşk hikayelerini, kahramanlıkları, hatta sorunları bile onların adına yaşayan karakterlerin karşılıklarını TV'de bulmuşlardır. Modern dünya, beraberinde kendi ülkelerinden binlerce kilometre uzaktaki ülkelerin savaşına ortak olmayı, atom bombasını ve kendi hayatlarına yabancılaşmayı getirmiştir.

TV Amerikan ortak kültürünün oluşumunda baskın bir rol üstlenirken, kitlelerin ilgisini diğer kitle iletişim araçlarına özellikle de Sinemaya çekmeyi unutmamıştır. Çünkü, Sinema ve TV, ortak kültürün oluşturulmasında benzer özellikleri taşıyorlardı. Hedefi kitle olan bu iki teknik, birbirinden ödünç kahramanlar ve ödünç konular almışlardır. Dolayısıyla, Sinema ve TV için, daha önceden denenmiş ve ilgi görmüş konular ve kahramanlar tekrar iş yapacakları, para getirecekleri, aynı zamanda popülerlikleri sayesinde, kitlelere söz geçirebilecekleri kesin olan materyallerdi. Böylece, Amerikan Halkı için ana değerleri ve standartları temsil eden film kahramanları, aynı zamanda madalyasız ulusal kahramanlar oldular. Artık, bireyin yabancılaştığı ve kendi yaşamının sorgulanmasının abes olduğu bir dünyaydı.

Teknoloji çağına girilmesiyle birlikte, insan, toplum ve doğa arasındaki birliği bozan mekanik gelişme, bu üçlü arasındaki ittifakın kurulması adına, bir başka yoldan, yok ettiklerini tekrar var etme çabasına girmiştir. Bu anlamda, gelecekle ilgili bütün korku ve bilim-kurgu filmler, geçmişin doğaya boyun eğen insanından, günümüzün doğaya hükmeden insanına geçiş döngüsünün tekrar doğaya boyun eğişle noktalanabileceğini bildiren 'ayağını denk al' uyarıları olmuşlardır. Bu uyarılar, üstü örtük bir biçimde, geleneksel toplumu savunan, cemiyeti cemaate dönüştürme çabasında olan uyarılardı. Dağılmış veya dağınık görünümlü bir yığın, tüm birimleri çevresinde toplayabilecek kutsal veya saygın, kolektif uzlaşma ile sığınabilecek bir kavram veya olguya ihtiyaç duyar. Bu anlamda, eski kabileleri, eski uygarlıkları birbirine bağlayan "ilah" kavramı (teknolojik toplumda gücünü kaybetmiş olsa da) sorunun çözümü olarak görülür. Bu bakış açısına göre, ABD'de toplumsal kaos ortamının doruğa tırmandığı yıllarda, Sinema sektörünün iyi ve kötü-tanrı ve şeytan olgularını sık kullanmış olması şaşılacak bir durum yaratmamaktadır.

Hareket halindeki bu toplumda, çıkar çatışmaları ve doyumsuzluklar kontrol edilmesi zor bir problem olmaya başlayınca, kitleleri imana yönelten, dağılımlıklarını dengeleyeceği umulan "Tanrı'nın Çocukları" fikrini aşıl原因an fantastik eserler film piyasasını doldurmuştur. 1966, 1967, 1968 yıllarında Chicago'dan başlayıp, Brooklyn, Cleveland, Baltimore, New York, Detroit, Miami'ye kadar sıçrayan ırkçılık çatışmaları, Martin Luther King, Jr. Robert F.Kennedy suikastleri, Üniversitelerdeki öğrenci çatışmaları, savaş karşıtı gösteriler gibi olayların baş gösterdiği, kaynayan kazan görüntüsü çizen Amerika'da, "Rosemary'nin Bebeği",

“2001:A Space Odysee”, “Night of the Living Dead”, “Batman” gibi filmlerin gösterimde olması ilginçtir.

Sinemada artan ‘şeytan’ çeşitlemeleri, şeytanın insanı sınaması anlamında farklı bir boyut kazanmaktadır. Dış politikayla, dünyada olup bitenlerle zaman zaman yakından bağlantı kuran bu kavramlar (iyi-kötü), özellikle de kötü kavramı, Amerikan toplumunun bunalımlı bir dönemi olan 1970’lerde yeniden ortaya çıkmıştır. Bu dönemde toplum sıkıntılıydı, Vietnam yenilgisi, sisteme inancın neredeyse iflasını getiren Watergate skandalını, sokaklara dökülen şiddeti, büyük siyasal cinayetleri (özellikle Kennedy’nin öldürülmesini), mezhep kavgalarını, toplu kıyımları vb. şeyleri unutmamıştı, bağışlamamıştı. Doğaötesi (metafizik) eğilimler, sanatta, düşüncede, gündelik yaşamda gitgide daha çok yer buluyor, gerçeklerden kaçmak isteyen insanlar, çağdışı ve köhnemiş olsa da garip inançlara, tarikatlara, mistisizme, dinsel tutuculuğa sığınıyorlardı. İşte bu arada, şeytanlı filmler de ortaya çıkmaya başladı. Kutsal kitaplarda anlatılan iyi-kötü savaşı, tanrı ile şeytanın insanoğlunun bireysel yazgısını belirleyecek olan çatışması da devam ediyordu. Şeytan, sanki yeryüzüne inmiş insanoğlunu (günümüz Amerika’sını) yeniden sınıyor, onu kendi yanına çekmeye çalışıyordu.

Toplumsal problemlerin anomiye, doğal olarak bireyleri birbirine bağlayan bağların incelmeye ve hatta kopmasına kadar varan gerçekliği karşısında ezilmiş, sıkılmış, daralmış insan, fantazyanın gerçek olmayışının güvenine, gerçeküstülüğünün, varoluş dışılığına tadına sığınır. Fantazyaya, özneye, problem çözümü ve amaca yönelik edimde bulunma zorunluluğu getirmeyen bir etkinlik tarzıdır. İnsan, toplumsal bir varlık oluşunun, hayatını idame ettiren türdeşlerine ihtiyaç duyusunun bedeli olan çokluğa ait problemleri ve bu problemlere olan öfkesini bir şekilde belirli hedeflere yöneltmek zorunda kalır. Başka bir deyişle, türdeşleriyle bir arada olamayan ama bir arada olmak zorunda olan insan, içinde olduğu duruma olan kızgınlığını ve öfkesini bir şekilde dışa vurmaya, böylece onu unutmak, ondan uzaklaşmak ister. İşte bu nokta da, bağımlı sınıfın içsel dengesini düşünmek zorunda olan egemen sınıf, kafası karışmış kitleleri fantazyalarla arındırma yoluna gider. Düzenin sürekliliğini sağlayacak insan ilişkileri öneren, kitlelere kendileriyle özdeşleşme mesajları yollayan gerçeküstü hikaye kahramanlarının, sinema tarihinin en çok kullanılan ve en çok başvurulan karakterler olması bu noktada ilginçtir.

“*The Enemy with a Thousand Faces*” adlı kitabında yazar Vilho Harle, Amerika ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getiriyor. Amerika Birleşik Devletleri'nin yakın ve uzak gelecekteki hayalinin, ilk kez 1883 yılında “*Democratic Review*” adlı bir dergide açıklandığını yazıyor.

“Erişilmez ve sınırsız büyüklükte bir Amerika gerçekleştirmek için, Birleşik Devletlerin kendisi, ‘Ulusların ulusu’ kabul edilecektir. İnsanlığın selameti için ortaya konmuş ‘kutsal ve soylu’ ilkeye bağlı kalınmalıdır. En yüksek olan, Kutsal ve Doğrudur ve ona tapınmalıdır.”⁴⁵

Yazar Vilho Harle, Amerikan dış politikasının işte bu kehanete dayandığını ve dünyayı iki kampa ayırdığını söylüyor. Bir taraf iyi, ahlaklı ve Tanrı'nın arzuladığı gibi yaşarken, diğer kamp bu ilkelere açıkça karşıdır. Dinsel ve mistik kavramlarla güçlendirilmiş, ‘isomorfik’ bir dış politika kültürü. Bu bağlamda, ABD, diğer tüm ülkelere kıyasla Tanrı'ya daha yakındır. Tanrı'yı ABD ve müttefiklerinde bulurken, şeytanı Üçüncü Dünya ve şer (kötü) ülkelerinde görürüz. Müttefik ülkeler ‘Hristiyan/Yahudi bir halk, serbest pazar ekonomisi ve özgür seçim’ özelliklerini ortak olarak taşır. Şer (kötü) ülkeleri bu üç değere karşıdır ve şeytanın yanındadır. Gerçi dünya çok oynak karaktere sahiptir. Düşmanların hatta müttefiklerin yerleri değişebilir. Ama her durumda da, bunların hangileri olduğuna ABD karar verir. Tabii ki ABD'nin Tanrı'yı oynama hakkı yoktur, ama bu onun görevidir. Birleşik Devletler en yüksek karar mercii, iyi ve kötüyü seçen, doğru ve yanlışta, gerçeğe yalana karar veren tek güçtür. Çünkü, Tanrı'nın mutlak gücünü yeryüzünde temsil eder, kararlarını ve eylemlerini Tanrı'dan başka kimseye açıklamak zorunda değildir. ABD'nin Mısır firavunları gibi kendini tanrıların temsilcisi kabul ettiğini, muazzam askeri gücünü tanrıdan aldığını iddia eden Harle, bu yüzden bütün uluslararası örgütlerde liderlik ettiğini, uluslararası kural ve yasaların en üstünde bir yargıç olduğunu söylüyor.

Atom Bombası, Afganistan ve Irak, bu tanrısal söylemin en güçlü örneği olmuştur. Atom bombasıyla artık ‘ben’ ve ‘ben-değil’ arasındaki ayırım iyice netleşmiştir, yaşayacak ve ölecek olan kadar net. Bombanın öldürücülüğü mutlaktır. Ulusal güvenliği sağlama gücü de mutlak olur. Bu mutlak silaha, şimdi bir düşman bulmak gerekir. Harle'ye göre, etten kemikten, kanlı canlı, insani duyguları olan bir düşman değil, daha soyut, değişmez bir şeytan, yani kötü. Güvenlik artık

⁴⁵ <http://www.kesfetmekicinbak.com/dunya/00488/>

konvansiyonel anlamını yitirmiştir. Bir ülkenin ya da vatandaşlarının güvenliği değildir söz konusu olan, sorun toplumsal bir düzeni, 'anomos'un tehdidi altındaki 'nomos'u kaosuun tehdidi altındaki 'kozmos'u korumaktır. Yalnızca hayatın kendisini değil hayatın anlamını da korumak.⁴⁶

1990'larda Amerika, ekonomik, askeri ve teknolojik olarak diğer bütün ülkelere oranla güçlü hale gelmiştir. Bu hem Sovyetlerin çöküşünün sonucuydu, hem de serbest piyasa kapitalizmine alternatif, Amerika'daki internet teknolojisi devrimiyle çakıştı. Bunların sonucu ABD gücü, bir toplumun nasıl organize olması gerektiğine ilişkin Amerikan kültürü ve iktisadi düşünceleri küreselleşmeyle birlikte öylesine baskın bir hale geldi ki, Amerika dünyanın her yerinde insanların hayatlarına dokunmaya başladı, hem de ülkelerin kendi hükümetlerinden de çok. İnsanlar bunu fark ettiklerinde buna karşı düzensiz biçimde örgütlenmeye başladılar. Bunun ilk örneği, küresel bir hareketi tetikleyen 1999 Seattle gösterileri oldu. Bunun amacı; Sen, Amerika, artık hayatıma hükümetimden daha çok dokunuyorsun. Kültürünün benim kültürüme sızmasıyla, teknolojilerinin hayatımın her alanında değişimi hızlandırışıyla, bana dayattığın ekonomik kurallarla hayatıma dokunuyorsun. Gücünün nasıl kullanıldığına ilişkin bir söz hakkım olsun istiyorum, çünkü bu artık hayatımı biçimlendiren bir güçtür. Bilgisayarıcıların elinde olan iktidar, 11 Eylül ile silahçı ve petrolcülerin eline geçmiştir, 11 Eylül ile de bu iktidarın yolu açılmış ve meşrulaşmıştır. 11 Eylül ile birlikte herkese ekonomik ve kültürel olarak dokunan makul bir ABD gücü birden canavara dönüşmüştür. İnsanlara askeri olarak da dokunan yaralı, öfkeli, çıldırmış bir yaratık olarak karşımıza çıkar.

Amerikan halkının dünyaya bakışını ise şöyle açıklayabiliriz; 1) "Dışarıda bırakılma" psikolojisi, dünyanın kendileriyle uğraştığı kanaati. 2) Amerika'nın kendi dışındaki tüm güçleri askeri ya da ekonomik olarak bir hamlede kolayca saf dışı bırakacak kadar güçlü olduğu inancı. 3) "Korku" nun ve tepkinin ABD'den değil ABD dışından kaynaklandığı inancı.

Başkanlık seçimi, ABD'nin 11 Eylül sendromundan kurtularak aklını başına toplaması için önemli bir fırsattı denebilir ama sonuçta akıl kaybetmiş, korku kazanmıştır. 11 Eylül'ün Amerika'da yaratmış olduğu korkuyu ve güvensizlik duygusunu sonuna kadar sömüren Bush, Amerika'nın savaşta olduğunu

⁴⁶ bkz., a.g.s.

vurgulayarak ve “sizi teröre karşı ben daha iyi korurum” temasını işleyerek, dini örgütlerin desteğini de alarak son seçimi kazanmıştır. Ortaya çıkan ise, Amerikan toplumundaki bölünmenin gizlenemez bir biçimde açığa çıkmıştır. Tüm bu süreç sonunda, Amerika'yı ‘bir ülkede yaşayan iki farklı toplum’a dönüştürmekle kalmamış, ABD'nin dünyanın büyük bir bölümünün gözünde ‘istenmeyen’, hatta ‘nefret edilen’ ülke haline gelmesine de yol açmıştır. Dolayısıyla, bundan sonra da “öteki” ve “bastırılanın dönüşü” gibi, korku sinemasında karşılığını daha net bulan kavramların işlerliğini devam ettireceğini söyleyebiliriz.

1. 3. KÖTÜ OLGUSUNUN BİREYSEL BOYUTU

İnsanın ruhsal yapısının, biri toplumsal yaşam doğrultusunda gerekli işlevi yerine getiren, kurallara uyan, diğeri ise bütün bu kuralların dışına çıkmayı, onları alt üst ederek, istediğini, bildiğini yapmayı özleyen ve bilinçaltına atılan iki kişilikten oluştuğunu Freud kanıtlamıştır. Bastırılan ikinci kişilik, zaman zaman her insanda ortaya çıkar ve edinilmiş olan yaşamsal deney, eğitim, ruhsal ve akılsal dengenin izin verdiği ölçüde, herkesi belli bazı coşkunluk ve taşkınlık anlarına yöneltir.

Hepimiz, içgüdülerimize egemen olma zorunluluğundan rahatsızlık duyuyoruz. Her birimizin sosyal içgüdülerle ya da eğilimlerle, meydana çıkmış olan farklı donanımlarımıza göre, kimimiz daha çok, kimimiz daha az rahatsızız. Eski ve iyi bir psikiyatrik tanıma göre, bir psikopat, topluluğun kendisine yönelttiği talepler karşısında, ya kendisi acı çeken, ya da kendisi topluluğa acı çektiren biridir. O halde, bir anlamda hepimiz birer psikopatız, çünkü her birimiz, ortak iyiliğin bizden istediği içgüdüsel vazgeçmelerden ötürü acı çekiyoruz. Bu bağlamda, tüm iyi şeylerin, insan topluluğuna yararlı davranışların, ahlaktan kaynaklandığı ve insanın tüm “egoistçe” davranışlarının, toplumsallığın gerekleriyle bağdaşmayan eylem güdülerinin, “hayvansal” içgüdülerden kaynaklandığı görüşünün nasıl yerleşebildiğini anlamak zor olmasa gerek. Dolayısıyla, insanoğlu, doğasından kopmadan önceki düzeniyle büyük bir çelişki içinde ve engellenmenin devasa boyutları altında ezilerek tepkisel bir yaşantıya girer.

“Saldırganlık, her zaman için engellenmenin bir ürünüdür... Engellenmenin olduğu her durumda, herhangi bir biçimde ve derecede saldırganlık kaçınılmaz olarak ortaya çıkacaktır. Engellenme, belirli bir amaca erişmekten alıkoyma olarak tanımlanmıştır. O halde, saldırganlık dürtüsü, herhangi bir başka dürtünün doyurulmasının engellenmesi sonucu ortaya çıkabilir.”⁴⁷

Kötü'nün biçimsel olarak dışavurumu olan, saldırganlık, şiddet ve terör olaylarının, global olarak son yıllarda, bireysel olduğu kadar toplumsal alanda da her zamandan daha fazla olduğu görülmektedir. Bu anlamda saldırganlık (Aggression):

“Hakim olmak, yenmek, yönetmek amacı ile güçlü, şiddetli, etkili bir hareket, fiil, işlem; bir işi bozma, engelleme, boşa çıkarmaya karşı

⁴⁷ Bilgin, Nuri, **Sosyal Psikolojiye Giriş**, E.Ü. Edebiyat Fak. Yayınları, İzmir, 1988, s.247.

düşmanca, yaralayıcı, hırpalayıcı veya tahrip edici (yıkıcı-yokedici) amaç taşıyan bir davranış.”⁴⁸

Şekli olarak tanımlanır, bu durumda şiddet ve terör, saldırganlığın çeşit ve dereceleri olarak karşımıza çıkıyor. Şiddet (Violence-Violare) ise:

“İnsanlarda şiddet kullanma, kanuna uymamak, kişiye zarar vermek, hakaret etmek, onurunu kırmak, sükunet ve huzura son vermek; birinin hakkını çiğnemek, hırpalamak, incitmek, canını acıtmak için zor kullanmak, yıkıcı aşırı davranışlarda bulunmak(ölüm de dahil), aşırı derecede öfke ifade etmek şekillerinde kendini gösteren davranışlar.”⁴⁹

Bütün bunların hepsi olarak karşımıza çıkıyor. Biz insanlar, yaşamın genelinde herhangi bir nedenden dolayı tehdit altında olduğumuzu hissederiz veya yaşam bunu bize hissettirir. Kendimizi, savunmak için de öldürmeye, yok etmeye hazırızdır. Paranoya kuruntularından doğan öldürülme korkusunda da aynı mekanizma işler, ama burada söz konusu olan, bir insan topluluğu değil, tek bir bireydir. Her iki durumda da insanlar, öznel olarak kendilerini tehlike içinde hisseder, buna karşı saldırganlıkla tepkide bulunurlar. Tepkisel şiddete benzer ama hastalığa daha yakın olan şiddet türü “öç alıcı şiddet’tir”. Yani, diğer şiddet türleri genelde savunma ağırlıklıyken, öç alıcı şiddet türünde, zarar zaten verilmiş olduğundan şiddetin savunma işlevi ortada yoktur. Öç alıcı şiddet’e yakından bağlı olan başka bir tür de “inancın yıkılması”ndan doğan yıkıcılıktır. Bütün bu şiddet biçimleri, umut kırıklığının getirdiği yıkımın bir sonucu olarak yaşama hizmet ederken, “ödünleyici şiddet” türü ise, ölüm severlik veya ölüm sevgisinden daha hafif olsa da, ondan daha hastalıklı bir şiddet türüdür. İnsan, kendisini yöneten doğal ve toplumsal güçlerin nesnesi olsa da, yalnızca bu koşulların etkisinde değildir. Kendisinde, yaşamı dönüştürebilecek, değiştirebilecek istek, yeti ve özgürlük vardır (belli sınırlar içinde olsa da). İnsan, yalnızca kendisi dönüştürülmek ve değiştirilmekle yetinmez, dünyaya damgasını vurmak, onu dönüştürmek ve değiştirmek de ister.

Ölümsüzlük, doğuştan gelen, insanı zorlayan temel bir içgüdüdür. Her şeyin kaypak ve geçici olduğu bir ortam içerisinde, değişmeye, başka bir şekle dönüşmeye sürüklenip giden ve milyonlarca molekül arasında kaybolmuş bir molekülden başka bir şey olmayan insanoğlu, bilinçdışı bir şekilde (ölümsüzlük

⁴⁸ Erten Yavuz, Ardalı Cahit, “Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları”, **Cogito**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1996, Sayı: 6-7, s.143.

⁴⁹ a.g.e. s. 143.

sezgisi sayesinde) bu dünyadan gelip geçişini, kendisinden sonra yaşamaya devam edecek bir kaç kalıcı iz halinde bırakmak istemektedir.

Bu insan gereksinmesi, ilk mağara resimlerinde, her türlü sanat dalında, iş hayatında ve cinsellikte de ortaya çıkar. İnsanın kendi güçlerini bu yolda kullanabilme yetisi, o'nun güçlülüğünü ortaya koyar. Daha önce de belirttiğimiz gibi, kötü'lüğün güçlü-güçsüz çatışmasından çıkıp, insanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar geldiğini söylemiştik. Bu anlamda, İnsan, zayıflık, kaygı, yetersizlik vb. gibi nedenlerle eyleme geçemiyorsa güçsüzdür. Dolayısıyla, acı çeker, güçsüzlüğün yarattığı bu acı, insanca dengenin bozulmasından, insanın eyleme geçme yetisini onarmaya çalışmasından, bütünüyle güçsüz olmayı kabul edememesinden doğar. Bu durumda "O" kişi için, yaşamı yok etmek yaşamı aşmak, edilgenliğin dayanılmaz acısından kurtulmak demektir. Yaşamı yok etmek içinse yalnızca bir tek nitelik yeter, o da şiddet'tir.

Ödünleyici şiddete içerik olarak yakın olan bir başka tür de, ister hayvan ister insan olsun, bir canlı üzerinde tam ve kesin denetim sağlama dürtüsüdür. Bu dürtü, "sadizm" in özünü oluşturur. Sadizmin gözlenebilen tüm değişik türleri, tek bir temel dürtüye dayanır. Bu da başka birisinin üzerinde tam bir egemenlik kurmak, onu, isteklerimizin çaresiz nesnesi durumuna sokmak şeklinde ortaya çıkar. Bir başka şiddet türü ise, "kana susamışlıktır". Bu ise, bütünüyle doğaya bağlı olarak yaşayan insanın kan tutkusundan kaynaklanır. İlkel insan, gelişmekten, tümüyle insan olmaktan korktuğundan, ondaki bu öldürme tutkusu yaşamı aşmanın bir yoludur.

Bireysellik öncesi varoluş durumuna dönerek, hayvanlaşıp, aklın getirdiği sorumluluktan kurtularak yaşama bir yanıt bulmaya çalışan insanda "kan" yaşamın özü olarak ortaya çıkar. Kişi kan akıtarak kendisini canlı, güçlü, eşsiz ve başkalarından üstün hisseder. Bu anlamda öldürmek, kişi için, en ilkel düzeyde kendini doğrulama yolu olarak görülür. İlkel anlamda yaşamın dengesi şöyle kurulmaya çalışılır: Öldürebildiğince öldürmek, yeterince kana doyduktan sonra da öldürülmeye hazır olmak. Bu anlamda öldürmek, aslında ölüm sevgisi değildir. Bu tür kana susamışlığı, filmlerde, zaman zaman bireylerin hayallerinde, düşlerinde, ağır ruh hastalıklarında ya da işlenen cinayetlerde de görebiliriz. Bu durumda kişi, yaşama bağlılığın ve gelişmenin en ilkel düzeyine vardıktan sonra, yaşamı insanlığıyla (kendince) doğrulama düzeyine eriştiğini hisseder.

“Kan, yaşamın özü olarak kabul edilir; kan akıtmak, verimli olabilmek için toprak anayı gereksinme duyduğu şeyle döllemektir. (Habil’le Kabil hikayesi) Geriye dönüşümün bu düzeyinde kan meni’nin, toprak da ana’nın karşılığıdır. Meni-yumurta, erkek-kadın kutuplaşmasını gösterir. Bu kutuplaşma, erkeğin bütünüyle topraktan varolmasıyla başlar, kadının da onun arzularının, sevgisinin nesnesi olmasıyla tamamlanır. Kanın akıtılması ölümle, meninin akıtılmasıysa doğumla sonuçlanır. Bunların ikisinin amacı da yaşamın doğrulanmasıdır.”⁵⁰

Bu durumda, Psikanalize dolayısıyla Freud’ün “içgüdüsel dürtü teorisi”ne değinmemiz gerekmektedir. Freud’ün içgüdüsel dürtü teorisinin gelişiminde üç aşama görülür: Cinsel ve içgüdüleriyle, kendini korumaya yönelik Ego içgüdüleri arasındaki karşıtlık. Nesne-aşkı ve kendilik-aşkı arasındaki zıtlık. Yaşam ve ölüm içgüdüleri arasındaki zıtlık. Buna göre, iki içgüdüsel dürtü ortaya çıkıyor. Cinslerin korunmasını ve devamını amaçlayan cinsel içgüdüler, bireyin korunmasını amaçlayan ego veya kendini koruma içgüdüleri.⁵¹

Freud, bu durumda saldırganlığı bir spektrum şeklinde varsaymış ve her iki dürtü teorisini de belli içgüdüsel eğilimler kapsamında birbirine bağlamıştır. Bunlar arasında, yıkıcılık, yok edicilik, saldırganlık, hükmetmek-hakim olmak, kendini ortaya koyma (assertiveness) sayılabilir. Freud, içgüdü’nün, organik yaşamda, doğuştan var olan bir dürtü, zorlayıcı bir arzu olduğunu ve bunun, varlığın başlangıç halini yeniden kurmak için güttüğünü, yani yaşamın amacının ölüm olduğunu öne sürmüştü ve böylece her şeyin yeniden inorganik hale dönüştüğünü belirtmiştir. Psikanalizde, zarar vericilik, düşmanlık ve nefretle aynı anlamda kullanılmıştır. Özellikle, zarar vericilik, saldırganlık dürtüsünün başlıca amacı olarak öne sürülmüştür. Buradan, ortama hakimiyet, yani, doğa üzerinde kontrol kurmak ve kendine güven gibi davranışların, zarar vericilik dürtüsünden kaynaklandığı sonucunu çıkarabiliriz.

Psikanalistler arasında, saldırganlığın uyuma hizmet ettiği konusunda bir uzlaşma vardır. Tartışılan daha çok, saldırganlıktaki bu uyum eğiliminin doğuştan mı, yoksa sonradan mı kazanıldığıdır. Henry Parens ve Silvan S. Tomkins’in “Saldırganlık ve Duygulanım” konularındaki geniş çaplı çalışmalarında, bu konudaki varsayımlar şu şekilde formüle edilmiştir: Yok Edici Olmayan Saldırganlık: a) Saldırganlık dürtüsünde doğuştan gelen bir yok edici olmayan eğilim vardır ki, bu,

⁵⁰ Erich Fromm, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Payel Yayınevi, İstanbul, 1979, s.29.

⁵¹ bkz., Yavuz Erten, Cahit Ardalı, **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Sayı:6-7, s.146.

doğumdan sonraki bir iki ay içinde açıkça görülür. Bilindiği gibi, bu aylarda, ego, saldırganlığı nötralize edecek kadar gelişmemiştir. b) O halde, doğuştan saldırganlık sadece yıkıcı değildir. Duygusuz yok edicilik: Gözlemler, doğuştan ve düşmanca olmayan, av saldırganlığından ileri gelen, yok edici saldırganlığın varlığını ortaya koymuştur. Bu beslenme ve kendini koruma amacı ile canlı bir yapıyı yok etmektir. Düşmanca yok edicilik: Doğumdan itibaren mevcuttur. Çocukluk döneminin şiddetli öfkesi bu eğilimin en ilkel şeklidir. Bununla, öfke, düşmanlık veya nefret sonucu bir nesneyi yok etmek veya acı vermek arzusunun doğumdan itibaren var olduğu iddia edilmemektedir. Sadece düşmanca yok etmenin, saldırganlıkta bir eğilim olarak, bebeğin bu eğilimi kontrol etme yeteneğinin gelişmesinden önce, yani egosunun bunu algılama, uygulamaya koyma, yönlendirme ve değiştirme yeteneğini kazanmasından önce, ortaya çıktığını kabul ediyoruz. Rochlin'e göre, şiddetli öfke ve kin arasında bir ayrım yapar. Şiddetli öfke, belirli bir nesneye karşı değildir. Belli bir sebep ve niyet taşımaz, sadece merkezi sinir sisteminin bir tepkisidir. Saldırganlık ise, birini hedef alır ve o nesneye karşı bir düşmanlık niyeti ve yönelimi söz konusudur. Bebeklik öfkesi, haz karşıtı aşırı duyguların ilk ortaya çıkışlarına delalet eder ki bu duygular, düşmanca yok ediciliği doğururlar.⁵²

Psikanalist'lerin, "Düşmanca Yokedicilik" diye tanımladıkları bu evrede, saldırganlıktaki diğer eğilimler gibi, bunun da esas amacı, birinin üzerine gitmek, onu kontrol altına almak ve kendini diğeri üzerine öne sürmektir. Daha yaşamın başlangıcından itibaren, haz karşıtı aşırı duygu etkisiyle ortaya çıkan bu eğilim, birinci yaşın sonu gelmeden, acıtmak, zarar vermek ve böylece, kontrol altında olan nesneyi düşmanca yok etmek amacını geliştirir.

Birçok psikanalistin saldırganlık konusunda bulunduğu nokta ise; saldırganlığın amacının, ister kinli, ister kinsiz olsun, yok edici-zarar verici bir davranışa işaret etmesi ve nesneyi yok etmek olduğudur. Freud, saldırganlık ve şiddetin, insanda bir çeşit içgüdü ile ilgili olduğuna inanmış ve buna "Ölüm İçgüdü" demiştir. Freud'a göre, insan, şiddet ve ölüm içgüdü ile doğmuştur, öldürme, insanın doğasında vardır. Erich Fromm ise, insan eğilimlerinin en kötü ve en tehlikeli temelini oluşturan üç olgudan bahseder, bunlar;

"Ölüm sevgisi, hastalıklı narsisizm ve birlikte yaşayan insanlar arasındaki kandaşla cinsel ilişki saplantısıdır...Ama, her insanın kendi

⁵² bkz., a.g.e., s.155.

seçtiği yolda, yaşam ya da ölüm, iyilik ya da kötülük yolunda ilerlediği yadsınamaz.”⁵³

Yaşama karşı olan, tehlikeli akıl hastalıklarının özünü oluşturan, gerçek kötülüğün özü denebilecek, Ölüm sevgisi(yaşam sevgisi), narsisizm ve anneye ortak yaşama saplantıları, bu konunun psikanalitik boyutunu oluşturuyor. Burada önemli olan, bu iki eğilimden yani ölüm-yaşam sevgisinden birinin kesin varlığı ya da yokluğu değil, hangisinin ağır basarak insan davranışını belirlediğidir.

Sözcük anlamıyla “necrophilia” “ölüleri sevmek”, “biophilia”da “yaşamı sevmek demektir. Psikanaliz’de necrophilia terimi genellikle bir cinsel sapkınlığı, cinsel birleşme amacıyla ölü bir vücuda (kadın) sahip olma arzusunu ya da hastalıklı bir biçimde ölü vücutun yanında bulunma isteğini belirtmek için kullanılır. Ölümseverlik eğilimi olan insan, yaşamayan, ölü olan her şeye, cesetlere, çürümüş şeylere, dışkıya ve pisliğe büyük bir ilgiyle kendini kaptıran kişi olarak tanımlanır.⁵⁴

Ölümseverler, genellikle geçmişte yaşarlar, iç dünyaları da doğal olarak duygusaldır ve sahip oldukları(ya da sahip olduklarını sandıkları)duygularının anısını özenle korumaya çalışırlar. Bu tip insanlar, soğuk, herkesten uzak yaşamaya çalışan, yasaya ve düzene tutkun olan insanlardır. Benimsedikleri değerler, bizim normal (?) yaşamımızı oluşturan değerlerin tam tersidir diyebiliriz. Ölümseverlerin, gözlenebilen en belirgin özelliği, şiddete karşı olan tutumlarıdır. Ona göre, insan’ın en büyük başarısı yaşam vermek değil, yaşamı yok etmektir. Dolayısıyla, şiddete başvurmayı, koşulların ona zorla kabul ettirdiği geçici bir eylem değil, bir yaşam biçimi olarak değerlendirebiliriz. Ölüm sever kişinin, kötü’nün bir dışavurum biçimi olan şiddet’e, neden bu denli tutkun olduğunu böylece açıklayabiliriz.

Yaşamsever kişi, insanın içindeki en önemli kutuplaşmayı, erkek-dişi kutuplaşması olarak görür. Oysa, ölümsever için, öldürme gücüne sahip olanlarla, bu güçten yoksun olanların yarattığı kutuplaşma söz konusudur. O, yaşamın, güçlülerle güçsüzler, öldürenlerle öldürülenler üzerine kurulu olduğuna inanır (çalışmamızın, “kötü olgusu”nun tarihsel gelişim sürecini açıklamaya çalışırken, “kötü olgusu”nun güçlü-güçsüz çatışmasından, günümüze kadar geldiğini belirtmiştik). Ölümsever kişi, öldürüne tutkunluk duyarken, öldürülenlerden bir o kadar nefret eder. Başka bir deyişle, öldürenler, ölümsever kişinin cinsel isteklerinin

⁵³ Erich Fromm, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Payel Yayınevi, İstanbul, 1979, s. 17.

⁵⁴ bkz., a.g.e. s.32.

ve düşlerinin nesnelere olarak görülür. Bundan daha ağır olan ölümseverlik türleri ise, yukarıda sözü edilen, sapıklık ve ölümseverlerin düşlerinde sık sık ortaya çıkan bir arzu olan “necrophagia” (ceset yeme) arzusudur (Kuzuların Sessizliği örneğinde olduğu gibi)

Ölümsever kişi, bir nesneye karşı ancak ona sahip olduğu zaman ilgi duyabilir. Bu yüzden, onun sahip olduğu şeylere yönelen tehdidi, kendisine yöneltilmiş bir tehdit gibi algılar ve sahip olduklarını yitirmesiyle dünyayla olan bağlantısını da bir son verir. Ölümsever kişi, karanlığa ve geceye karşı büyük bir tutku ve çekilme duyar. Yaşamdan uzak olan ya da yaşama karşı yöneltilen her şey çekici gelir onlara ve ana rahminin karanlığına, geçmişteki cansız ya da hayvansal varoluş biçimine geri dönmek isterler.

Buraya kadar kötü'yü oluşturan ve kötü'nün dışavurumunu oluşturan, psikanalitik kavramlardan bahsetmeye çalıştık. Bu bilgiler ışığında, kötü olgusunun bireysel boyutuyla ilgili şu sonuçları çıkartabiliriz: Kötülük insana özgü bir olgudur, insanlık öncesi duruma dönme, insana özgü olan nitelikleri yok etme çabasıdır. İnsan, geçmişe dönerek (ilkel yaşama), ilkel deney biçimleriyle yaşasa bile, insan olmaktan kurtulamaz. Kötülük, insanlık alanının dışına çıkarak, insanca olmayan alana geçme çabasıdır. Ama, yine de, son derece insanca bir şeydir, çünkü, insan Tanrı olamayacağı gibi, hayvan da olamaz. Kötü olma veya kötülük, insanın insanlık yükünden kurtulma yolunda giriştiği trajik çabada kendisini yitirmesidir. Kötülük yapma yetisi, her zaman önemli ve büyük bir olgu olmuştur. Çünkü, insanda, kötülüğün her türünü düşünmeyi sağlayacak ve böylece bunları işleyip gerçekleştirecek, hasta imgelerini doyurabilecek bir imgelem gücü vardır. Bu anlamda, iyilik, varlığımızı özümüze gittikçe daha çok yaklaştıracak biçimde değiştirmek olurken, kötülük de, varlıkla öz arasında gittikçe büyüyen bir yabancılaşma yaratmaktadır.

Kötülüğün dereceleri, aynı zamanda kişideki geriye dönüşüm derecelerini de gösterir. En büyük kötülükler, doğal olarak yaşama en çok karşı olan eğilimlerdir. Ölüm sevgisi, ana rahmine, toprağa, canlı olmayan şeylere dönmek için girilen kandaşlar arası cinsel ilişki bağıyla birlikte yaşama çabası, narsisist bir biçimde insanın kendisini kurban etmesi ve bu durumda insan yaşama düşman olacak, kendi benliğinin kısılcından kurtulamayacaktır. İnsan, yukarıda belirttiğimiz gibi geri dönüşümleri de, ileriye dönük ruh hallerini de yaşamaya yapı olarak yatkındır. Bu da

insanın, hem iyiliğe, hem de kötülüğe yatkın olduğunu söylemenin başka bir yoludur. Bu bağlamda, her iki yatkınlık, belli bir denge oluşturuyorsa, insan seçim yapmakta, seçmekte özgürdür fakat farkında olma yetisinden ve çabasından yararlanması koşuluyla. İnsan, içinde bulunduğu durumların belirlediği seçenekler arasında seçme yapmakta özgürdür. Bu aşamada insanın yaşama karşı, kendisinin içinde bulunduğu durum, ruh hali ve o an'a kadar ki edinmiş olduğu birikim (hem teorik, hem pratik) kararını verirken, kararının önemini kavramasıyla yakından ilintilidir. Dolayısıyla, insan, seçmekte özgür olduğu ölçüde, kendi eylemlerinden sorumludur. Sorumluluğu, her ne kadar ahlaksal bir varsayım olarak görsek de, veya çoğu zaman da yetkililerin insanı cezalandırma isteklerini akla uydurmak için başvurdukları bir şey olarak görsek de. Kötülük insanca bir şey, çünkü, gerileme ve insanlığımızı yitirme yetisi olduğundan, her birimizin içinde vardır. Bunun ne ölçüde farkında olursak, başkalarını yargılamaya hakkımız olmadığını o ölçüde anlarız. İnsanın yüreği katılaşabilir, insanlıktan çıkabilir, ama hiçbir zaman insanlık dışı olamaz. Her zaman insan yüreği olarak kalır, hepimiz insan olarak doğmakla belirlenmişizdir, bu yüzden de sonu gelmeyen seçimler yapmak göreviyle yükümlüyüzdür. Amaçlarla birlikte araçları da seçmemiz gerekirken, kimsenin bizi kurtaracağına güvenmemeli ve yanlış seçimlerin veya seçimlerimizin kurtulmamızı engelleyeceğinin de farkında olmalıyız.

Sonuç olarak; kötü olgusu'nun bireyde, psikanalitik boyutunu (gelişimini) inceledikten sonra, bu boyut sinema filmlerinde (özellikle korku-gerilim) genelde şu şekilde karşılık bulur: Varolan toplum içinde yaşamak zorundaki çağdaş insan için, çekici görünen bazı bilinçaltı yasaklanmış istemlerin betimlendiği görünüm tarafından kuşatılmıştır. Fakat, yasaklanmış istemler betimlendikten sonra, filmlerin sonlarına doğru bu istemlerin her biri olumsuzlanır. Yasaklanmış bilinçaltı istemlerimiz, yerine getiriliyor gibi görüldükten sonra, bu süre içinde duyduğumuz hoşnutsuzluk ve mutsuzluğun ardından, filmlerin bitişinde, bu istemlerin sonuna kadar gerçekleştirilmesi durumunda başımıza nelerin gelecek olduğu da açık bir şekilde gösterilir. Böylece, bu sondaki açıklama ile, bilinçaltımıza karşı bilincimiz yeniden haklı kılınmış olur.

1. 4. AMERİKAN KORKU FİLMLERİNE GENEL BAKIŞ

Film türlerine ilişkin kuramsal çalışmalarda ele alınan filmlerin hemen hemen hepsinin, Hollywood sisteminin ürünleri olması, tür eleştirisi açısından sorun gibi görünmesine rağmen, Hollywood sinemasının dünya seyircisine ulaşma konusundaki başarısı ve tüm ülkelerin sinemalarını büyük ölçüde etkilemiş olması, tür olgusunu haklı kılmaktadır. Dolayısıyla, en fazla sayıda izleyici tarafından izlenenler Hollywood filmleridir ve bunların popülerliği, siyasi sınırları aştığı gibi kültürel sınırları da aşmıştır. Sinema endüstrisini özel girişim ve kar temeline dayalı olarak oluşturmuş tüm ülkelerde, tür filmleri kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır.

ABD'nin ekonomik ve siyasi gücü, sinema aracılığıyla kültürel alana da taşınıp, diğer ülkelerin sinema endüstrilerini, filmlerini, izleyicilerin beklentilerini de etkilemiştir.

Bulunuşundan kısa bir süre sonra, toplumsal ilişkiler ağının koşullarına paralel olarak gelişmiş, daha ilk zamanlardan itibaren ticari bir girişim ve bir iş alanı olmuştur. Geçerli ekonomik sistemin gereklerine uygun ilerleyen sinema sektörü, öncelikle rekabet ve karlılık esasına dayalı olarak düzenlenmiştir. Ancak, sinema alanında Avrupa ve ABD arasındaki rekabet, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte ABD lehine sona ermiş ve Hollywood'un tekeli 'Stüdyo Dönemi' başlamıştır. Böylece Hollywood, güçlü bir iç ve dış pazar garantisi altında popüler filmlerin binlercesini tüm dünyaya dağıtmıştır. Bu süre içerisinde ilerleme kaydeden, uzmanlaşma eğilimi aracılığıyla, bazı stüdyolar belirli tür filmleri yapma konusunda ağırlık kazanmışlardır. Bunun yanı sıra, rekabet ortamı, stüdyoların türleri farklı örneklerle zenginleşmesine yardım etmiş, stüdyonun adı izleyicinin film hakkında salona girmeden önce edindiği genel fikrin oluşmasında belirleyicilik kazanmıştır. Böylece, izleyici zaman zaman belli bir türe diğerlerinden daha fazla ilgi göstermiş ve bu durum, o türün daha fazla gelişmesini sağlamıştır.

Tür filmlerinin oluşmasında, yukarıda da belirttiğimiz gibi, büyük yatırım olanaklarıyla sağlam bir endüstri yatmaktadır. Diğer bir özellik ise, Hollywood'un uzun bir süre, Amerikan Tiyatrosu'na hakim olan görkemli melodram geleneğini ve bu kalıba uyan, ortak anlatısal özellikleri paylaşan popüler edebiyat ürünlerini kendine mal etmiş olmasıdır. Türlerin oluşmasında rol oynayan etkileşim süreçlerine eklenmesi gereken bir başka önemli öge de sansür mekanizmalarıdır. Ayrıca, türler açısından bir başka önemli tarihsel olgu da, McCarthy dönemi Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komisyonunun soruşturmalarıdır. Bu soruşturmalar, sektör dışına atılan sinemacılar ve bunların sonucunda Hollywood'da ortaya çıkan çalkantılar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal ve kültürel değişimin türler üzerindeki etkisinin niteliğini belirlemiştir. Bütün film türlerinde, Amerikan sisteminin, temelde insani ve anlamlı olduğu ya da mevcut sistemlerin en iyisi olduğu iddiası, tarihsel ve toplumsal olgularla etkileşim içinde değişim göstermekle birlikte, hiçbir zaman terk edilmemiştir.

Judith Hess Wright, tür filmlerinin toplumsal konumunun aydınlanması için bu filmlerin 'yaptıklarını' açıklamak gerektiğini öne sürmekte ve bu sorunun yanıtını da; toplumsal çatışmaların farkına varma korkusunu giderme, eylem yerine tatmin,

isyan yerine acıma ve ürküntü yaratma, kısacası statükoyu koruyarak yönetici sınıfın çıkarlarına hizmet etme olarak vermektedir. Wright, dört tür belirlemiştir: Western (iyiyle kötü arasındaki çatışmanın şiddetli eylemle yalın biçimde çözülmesi), korku (sorun çözmede akla dayananla, imana ya da geleneksel us dışı inançlara dayanan yollar arasındaki çatışma), bilim kurgu (istilacılarla düzeni korumak isteyenler arasındaki çatışma), gangster (toplumsal ve maddi başarı arzusuyla 'öteki' olma arasındaki çatışma). Wright'a göre, tür filmlerinin kapitalizme içkin çatışmalara gösterdiği çözüm, yönetici sınıfa itaattir. Dolayısıyla, izleyici, kendini ve çevresini sorgulamaktan, tek hakiki seçeneği olan karşı çıkıştan kaçır, bunun yerine fantezilerde bir sığınak bulur.⁵⁵

Tür filmleri, bir sanat, endüstri ve iletişim ortamı olan sinemanın, endüstriyel ve iletişimsel yanlarını en fazla vurgulayan sinema ürünleridir. Bu durumun gerektirdiği gibi, tür filmleri, toplumbilim, ruhbilim, göstergebilim, politik eleştiri gibi disiplinlerin eleştirilerine sahip olmalıdır. Örneğin, korku filmleri ruhbilimsel, daha baskın olarak da ruh çözümsel çözümlene yönteminin egemenliği altında kalmıştır. Çünkü, içerik düzeyinde korku filmi, insan ruhunun gizli kalmış, bastırılmış bölümlerine yönelmektedir. Western, gangster, felaket filmleri gibi türler ise, daha çok toplumbilimsel incelemelerin nesnesi olmuşlardır. Bunlar da daha çok toplumbilimsel bir dışavurumun izlerini taşımaktadırlar.

Hangi türden olursa olsun, tür filmi, öncelikle kendisini sunmaktadır. Kuşkusuz neyi nasıl anlattığını bilmektedir, ama, dikkat çektiği bu süreç değil, öyküyü sunum sürecidir. Çünkü, tür filmi izleyicisinin asıl dikkati, saf öykü üzerinde yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla, tür filmi, bir dünya kurar ve izleyiciyi bu dünyaya davet eder. İzleyici ile asıl anlaşma noktası, bu dünyanın kuruluş yöntemlerinde değil, sonuçta kurulan dünya içindedir. İzleyici, tür filmine bir kovboyun ya da gangsterin hayatını, bir canavarın yaptıklarını felaket filminin konusunu oluşturan bir felaketi görmeye vs. gider. Türlerin, dönemin koşullarına uygun olarak, bazen kendilerini öteki türlerden ayıran önemli özelliklerinde değişiklik de olabilir. Örneğin, 'şiddet' her zaman westernin öne çıkardığı bir öge olmakla birlikte, bunun film içindeki ağırlığı, yoğunluğu ve sunuluşu değişmiş, altmışlarla birlikte, kanlı sahnelerin artması aracılığıyla sunulmaya başlanmıştır. Yetmişlerde ise, korku filmlerinin esas yarattığı, birlikte yaşadığımız insan olmuştur.

⁵⁵ bkz., Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.51.

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, tür filmlerinin en önemli özelliği popüler olmalarıdır, dolayısıyla, asıl amaçlanan ticari bir başarının elde edilmesidir. Tür filmlerinin bir başka en önemli özelliği ise, hikaye etme değil, eylem içinde canlandırma söz konusudur, yani dramadır. Bu nedenle, belirli mekanları, karakterleri vardır ve bu karakterler öyküyü, belirli bir olay örgüsü içinde aktarırlar.

“Bir tür filmi, iyi bilinen ve hemen tanınabilen olay örgüleri kullanmak, açıkça seçilebilen “kötü”lerle “kahraman”lar arasında yer alan, temel iyi-kötü karşıtlığını sergileyen bir nedenselliğe ve doğrusal bir zaman düzenine dayanmak durumundadır.”⁵⁶

Daha öncede belirttiğimiz gibi, iyi ile kötü'nün çatışması, kutsal kitaplara, Habil'le Kabil'in öyküsüne dek gitmektedir. Bu bağlamda, film türlerinde de, öykünün izi sürülürse, özellikle popüler edebiyat ürünleri ve sahne oyunları ile karşılaşılır.

Tür filmlerinde muğlaklığa izin verilmez, neyin, ne ve nasıl olduğu her zaman açıklanır. Yani izleyiciyi filmin hangi tür'e ait olduğu konusunda kararsızlığa düşürecek bir durum söz konusu olamaz. Tür filmlerinde olayların neden oldukları değil, nelerin olduğu önemlidir. Örneğin uzay gemisi dünyaya dönünceye, kötülerin şatosu yanıcaya, hak yerini buluncaya, düşman yok edilinceye kadar olay olayı takip eder. Tür filmlerinin çarpıcı ve temel özelliklerinden birisi de, mekanların ve karakterlerin sabitliğidir. Bu düşüncenin temeli, 19. yüzyıla dek insanın niteliklerinin, doğumla birlikte belirlendiğine ve gelişip değişmeyeceğine inanıldığından, dolayısıyla, daha sonraları 'insan karakteri'nden söz edilebilmiştir.

Hollywood tür filmlerinde ağırlık, önceden tanımlanmış, 'genel yararlar' için, aile, çete vb. kurum ve topluluklar ön planda yer alır ve esas olarak, toplumsal düzen içinde özveriyle yaşamanın yüceltilmesi söz konusudur. Bütün bireysellik girişimleri dışlanır, çünkü kaçınılmaz olan adalet, toplumsal değerler ve düzen bir şekilde kabul edilir. Ayrıca bu filmlerin temel tematik ilkesi olan, toplumsal düzenin ıslahı ve statükonun meşrulaştırılmasıdır. Bu konuda, Robin Wood'un, tüm Hollywood filmlerinde bulunan ve sürekli olarak pekiştirilen Amerikan 'değerlerine' ilişkin sıralaması şöyle özetlenebilir: 1. Özel mülkiyet, özel girişim, kişisel inisiyatife dayalı kapitalizm; 2. İş ahlakı, dürüstlük; 3. Yasal, heteroseksüel, tek eşli evlilik ve kadının uygarlık değerlerini çocuklara aktardığı aile; 4. Tarımsal açıdan (cennet

⁵⁶ y.a.g.e.,s.58.

bahçesi) doğa; 5. Yabancılık (kızılderililer) açısından doğa; 6. İlerleme, teknoloji ve kent; 7. Başarı ve zenginlik; 8. Rosebud sendromu: para her şey değildir, yoksul olan mutludur; 9. Amerika herkesin mutlu olabileceği bir yerdir; 10. Bütün bunlardan ortaya çıkan iki ideal tip: Maceracı, eylem adamı, muktedir ideal erkek ve eş, anne, yoldaş, evine sonsuz bağımlı ideal kadın; 11. Bu ideal çiftin uyumsuzluklarını gidermek üzere 'yerleşik' koca, güvenilir, babacan ama sıkıcı, erotik kadın, maceracı, büyüleyici ama tehlikeli. Wood'a göre bunlar, hiçbir zaman bir bütün oluşturamayacak, çözümsüz zıtlıkları ve gerilimleri içeren bir ideoloji sunmaktadırlar.⁵⁷

İnsan, filmlerde temsil edilen kötüyü izlerken, ona katılırken kendinde biriken kötü güçlerinin dizginlerini bırakabilir. Tümüyle kabul ettiği toplumsal ve etik düzenle umutsuz bir çelişkiye girmenin vereceği acıyla, gündelik yaşamında bu kötüye gerek duymayabilir. Dolayısıyla bir psikik katharsis, yalnızca birey için değil, bir bütün olarak toplum için de sağlıklıdır. Şerifin ya da haydudun eli tetiğindeki keyiflenme, yalnızca bir yetişkinin kabul etmeye utanacağı çocukluk düşlerini uyandırmak değildir. Uygur varoluşumuz tarafından derine itilmiş ilk tazelikte ve basitlikte haz da duymaktır.

Kötü her zaman apaçık olmaz, doğrunun içinde de gizlenebilir. Kötünün sıklıkla izleyiciye yansıttığı veya gösterilen suçlu, bize şu ya da bu biçimde kötülük yapma eğilimimizi fark ettirir. Dolayısıyla, insanın doğasında nüfuz etmiş olan kalıtsal suç temel olarak, bir insanın diğeri kadar suçlu olduğunu görmemizi sağlar. Bir kimsenin yanlışlıkla suçlu bulunması diye bir şey yoktur, tek yanlış birini masum saymaktır.

Diğere sanat dallarında da olduğu gibi, sinema da kendi zamanını yaşar ve ona tanıklık eder. Ama hiçbir sanat simgesel anlatımda sinema kadar, varlığını ortaya koyamamış ve etkili olamamıştır. Sinema, zamanla, zamanın içinden, zamanın içinde yaşar. Yaygın olarak kollara ayrılmış, karmaşık tekniğiyle teknoloji çağının ürünüdür; anapara ve takım çalışmasını gerektiren üretim yöntemiyle aynı endüstri çağının ürünüdür. Onu, gizil olarak ve en iyi gerçekleştirimlerinde, bir sanat yapan, kullanmış olduğu kendi özgül tekniğidir. Her sanatın kendi özgül tekniği vardır ve sinemanın ki öncelikle kesme ve kurguya dayanır. Film kurgusu, alıcı tarafından kapılan gerçekliği dönüştüren, film dünyasını gerçek dünyadan koparan

⁵⁷ bkz.,Robin Wood, **Hitchcock Sineması**. çev: Ertan Yılmaz, Kabalcı Yay., İst., 2003, ss.319-321.

ve onu kendi yapısal yasalarına uygun olarak biçimlendiren, yaratıcı, imgelemsel bir süreçtir.

Sinema dinin ruhundan çok, bilimin ruhundan türer. Dünyanın ve dolayısıyla kötünün de sinemada yansıtıldığı kesin olarak açıktır. Dolayısıyla, çağdaş insan, dış gerçekliğini kendisi adına bu dış gerçekliği anlatan kitle iletişim araçlarının aracılığıyla algılamakta, değerlendirmekte ve anlamlandırmaktadır. Diğer sanat dallarının da, kendisini insan ve dünyayla ilgilendirmesinde olduğu gibi sinema da, iyi ve kötünün diyalektiğine sürülmüştür. Ama bunun üstünde, dünyayı tehdit eden kötü, birçok film yapımcısını özel olarak büyülemiş, onların kendi ayna imgelerinin ortasına kötüyü, ya da kötü olanı yerleştirmelerine yol açmıştır. Dolayısıyla, Hollywood'un "ölüm"e yaklaşımı, günümüze kadar pek çok filmde, türüne göre eğlenceli, romantik veya korkutucu olarak işlenmiştir. Bazen, ölenler, hayalet olarak dünyalıların arasına karıştırılır, bazen de, başka bir bedende dönmüşlerdir. En çok izlenen, bir çok komedi filminde, ölen insanlar ya arada kaldılar ve hayalet olarak dünyalıların arasına karıştırılır ya da başka bir bedende geri döndüler. Her iki durumda komediye çok müsait olduğundan, ortaya komik örnekler de çıkmıştır. İşin duygu dünyasına hitap eden kısmı ise, ölümden sonra aşkı keşfeden ve sevginin değerini anlayan film kahramanlarıyla anlatılmasıdır. Ölümün bir kişi olarak korkunç yüzü ise, genellikle gerilim ve korku türünde gösterilmiştir. Öldükten sonra intikam alma konusu daha çok çizgi roman kahramanlarından sinemaya aktarılmıştır. "The Crow", "Spawn" gibi fantastik çizgi roman karakterleri, hayattayken canlarını yakanların intikamını, öldükten sonra geri dönerek almışlardır. Örneklendirecek olursak; Aşk için geri dönenler: Ölen insanlar, temiz ve iyi insanlardır. Hayattayken sevgilerini karşı tarafa tam olarak aktaramamışlardır, ölüm genellikle huzurlu bir şekilde tarif edilir ve sevgilerini ifade ettikten sonra geri dönerler. Örnek; "Hayalet" (Ghost), "Daima" (Always). İnsan olmayı seçen melekler: İnsan olmanın değerini bilin mantığıyla yapılan filmlerdir. "Melekler Şehri" (City of Angels), "Çok Yakın Çok Uzak" (Far away So Close). Kötülük için geri dönenler: Genelde, kötü insanlar, öldüklerinde de kötülüklerini devam ettirirler. Bunu, eskiden yaşadıkları çevrede ya da evlerine yeni taşınanlara karşı yaparlar. Öldürme şekilleri vahşice ve alaycıdır. "Ev" (House), "Sevimli Hayaletler" (Frightners). İntikam için geri dönenler: Kendisine yapılan büyük bir kötülüğü unutmayan, aslında iyi kalpli olan karakter, geri dönüp intikamını alır. Öldükten sonra hayalet olarak yaşamlarını sürdürenler: Bu filmlerde, genellikle, ölen

sevimli insanlar, sevdiklerine kendilerini sevimli bir hayalet olarak göstermeyi tercih ederler. Genellikle, sevecen ve komedi tarzında filmler olduklarından, çocukların olumsuz yönde etkilenmemesi için, ölümün tam bir tarifinin yapılmasından kaçınılır. “Beterböcek” (Bettlejuice), “Ghost Dad” (Hayalet Baba).

Sinema, *Şeytan*'ı farklı açılardan da olsa tiyatrunun yaptığına çok benzer biçimde sergiler ve ayartıcının vücut buluşunu tümüyle aynı yansıtır. *Şeytan*, keçi sakalı ve at toynağı, boynuzlar ve kuyrukla tabii ki siyahlar giyinmiş bir şekilde ortaya çıkar. Daha eski sanatlarda olduğu gibi sinemada da *Şeytan* uluslararasıdır ve çekiciliğini korumaktadır. Sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar farklı biçimlerde işlenmiştir. Georges Méliés'in bazı sahnelerinde görünür, bu da artık yazın geleneğinden çıkıp sinemada da ele alınmaya başladığının ilk işaretleridir. Dreyer'in *İblis'in Kitabından'ında* keçi biçiminde karşımıza çıkar. “Der Student von Prag”da (Praglı Öğrenci) Scapinelli adı altında eski bir frak giyen bir kasaba sakini olarak ortalarda dolaşırken karşımıza çıkar. “The Devil and Daniel Webster”da (Şeytan ve D.W.) Şeytan, ruhlara olan merakını gizlemese de büyük Amerikalı avukat ve devlet adamlarına kendisini bir sporcu ve puro meraklısı olarak tanıtır. Marcel Carne'nin “Les Visiteurs du Soir”ında (Gece Ziyaretçileri), bazen dürüst insan bazen de büyücü olarak sunulur ama bu kez sevgi, onun büyücülük ve kötülüklerinden üstün gelir. Sinemaya iyice yerleşmiş olan *Şeytan*, bazen hoş (Ernst Lubitsch'in *Heaven Can Wait*-Cennet Bekleyebilir'indeki gibi) bazen komik (*Le Diable en Bouteille*-Bouteille Şeytanı'ndaki gibi) bazen traji-komik (*La Beaute du Diable*-Şeytanın Güzelliği'indeki gibi) ve son olarak “Şeytan”, Claude Autant-Lara'nın “Marguerite de la Nui”sinde (Gecenin Marguerite'i) mükemmel bir insan olarak ortaya çıkar. Genellikle iyilik güçlerince yenilgiye uğratılan *Şeytan*, diğer garip ve dehşete düşüren varlıklarla birlikte kötünün kişileştirilmesini paylaşır. Ancak ciddi anlamda şiddet yaratan, kötülük yapan diğer yaratıkları da vardır. Yaşayanları korkutmak ve onlara işkence etmek için kendilerini mezarlarından doğrulmalarına yönelten suçsal bir güçle kışkırtılan ve gömüldükleri gün mezarlarından çıkan yaşayan ölü olan hortlaklar (zombie). Özsel olarak edilgin olan hortlaklardan daha da kötüsü vampirler vardır. Onlar da, giz dolu bir güçle yöneltilerek geceleyin tabutlarından çıkarlar, karanlık sokaklara, güzel kadınların odalarına dalıp, sessizlik içinde uyuyanların üstüne eğilip boyunlarından taze kan emerler. Bir vampirin ısırik izini taşıyan biri ölünce, kendisinin de durmadan artan vampirler sınıfına gireceğinin işaretidir. Hortlakla vampir arasında orta yol olan mumya, dikkatsiz bir insan eliyle

açılan sandukadan uyanır ve yeniden yaşamaya “mahkum olarak”, insanları boğmak ve öldürmek yoluyla intikam alır.

Ama sinemada kötü mitinin ana cisimlenişi, dahi bir hasta beyin tarafından yaratılan, nefret ve suçtan başka bir düşüncesi olmayan ve genellikle alevler içinde yok olsa da, dipsiz uçurumlara yuvarlansa da yeniden yaşama dönen dehşet verici çirkinlikte bir canavar ve mekanik yürüyüşlü insan canavarı olan tüyler ürpertici Frankenstein'dir.

Kötü'nün sayısız başka cisimlenişleri de söz konusudur: Yasalara uyarak yaşayan bir yurttaş olan ama dolunayda kurda dönüşerek, kırsal bölgelerde dört ayak üstünde fırsat kollayarak dolaşan, aya karşı uluyan ve masum kurbanları parça parça eden kurt adam. Ayrıca leopar-adamlar, kedi-kadınlar, rengineyiği-kadınlar, kısacası kana susamış insan-hayvanların her çeşidi, lanetli ya da uğursuz bir soyun tüm talihsiz kurbanları da sayılabilir. Böylece Sinema Tarihi'nde baştanbaşa romantik bir “dehşet” dünyasını insanlaştırmışlardır. Film Yapımcıları sinemanın ilk yıllarından itibaren bu değişimlere hayran kalmışlardır çünkü sinema, fotografik gerçekliğiyle değişim fenomenine (insanın kurda dönüşümü) gerçek varlık kazandırabilir. Bölünmüş kişiliklere dayanan filmler, aynı insanda iyiye ve kötüye ayrı cisimlenişler giydirerek, daha derine inerler çünkü, ruhun gizli erimlerine ışık tutarlar.

Robert Mamoulian ve Victor Fleming'in, Robert Louis Stevenson'ın romanı “Dr. Jekyll and Mr. Hyde” klasik örneklerdir. Bu tema yani, bireyin büyüyle ya da bilimsel yolla ya da zihinsel bir özür sonucu, iyi ve kötü cisimlenişlerine bölünüşü, Stellan Rye'nin “Der Student von Prag”ından (1913), Nunally Johnson'ın “Three Faces of Eve”ine (Havva'nın Üç Yüzü (1957), filmlerde yeniden ve sürekli tekrarlarla işlenir.

İnsan imgeleminin kötü olgusunu değişik şekillerde cisimlendirmesi, dinsel düşünmenin ve insan psikolojisi tarafından dökümü yapılan yaratıklar, şeytanlar, hortlaklar, vampirler, mumyalar ve Golem^{*}'den King Kong'a kadar tüm canavarlar yalnızca sinemaya özgü değildir. Yazın, resim ve tiyatrodaki uzun bir tarihleri vardır. Ama sinema onlara yeni anlamlar ve perspektifler sunmuştur ki etkililik, doğruluk ve düşünce iletme gücüne başka hiçbir sanatın eşit olamayacağı olanaklar sunmuştur.

* **Golem:** Yahudi efsanesi.

19. yüzyılda Robert Louis Stevenson, Marry W. Shelly ve Edgar Allan Poe'nun yazdıklarıyla gelişen fantastik korku edebiyatı, yoğun etkisini “yedinci sanat” sinema da bol bol ve daha kolay bir şekilde göstermiştir. 20. yüzyılın başlarında daha çok I. Dünya Savaşı'nın insanlar üzerinde yarattığı yıkım ve ağır psikolojik etkiyle, sinemada yaygınlaşan Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) akımını temsil eden filmlerde, hep abartılı, aşırı, bir takım soyut dekorlar-mekanlar ve insanlıktan çıkmış, garip “kahramanlar” dikkati çekiyordu. Sinemanın ilk dönemlerinde ortaya çıkan Ekspresyonist akımın temsilcisi olan “Dr. Caligari'nin Muayenehanesi”, “Nosferatu”, “Faust”, “Dr. Mabuse” ya da “Mumyalar Müzesi” klasikleşmiş filmlerdir. Zamanın olanaklarıyla siyah-beyaz çekilen bu filmler, makyaj hileleri, daha çok özel efektler, korkunç görünüşlü insanlar, bazen tüm vahşetiyle görünen, bazen de yalnızca gölgesi yansıtılan cinayetler şeklindeydi. Bu, 1940'lı yıllara kadar böyle devam etmiştir.

1940'lı yıllara gelindiğinde, Hollywood'da sansür dönemi başlamıştı. Dolayısıyla artık hiçbir şey olduğu gibi gösterilemiyordu. Sansür, korku filmlerini de etkisi altına almıştı. 30'lu yılların sonunda kullanılan, cinayeti gölgelerle gösterme daha sık kullanılır olmuştu. Ama bu, tek yöntem de değildi. Cinayetin işleneceği bir şekilde gösteriliyor, tam o sırada her yer kararıyor ve yalnızca çığlıklar duyuluyordu. O dönemde bir yöntem daha keşfedildi ve bu yöntem 50'lere kadar kullanıldı. İma etme yöntemi. Hiçbir şey gösterilmiyor, sadece ima ediliyor, bir sonraki sahnede de diğer karakterler tarafından ceset bulunuyordu. Özel efektler (Frankenstein'da olduğu gibi) 50'li yılların sonlarına kadar kullanıldı. Ancak makyaj hileleri ve özel efektlerle yaratılan korkunç insanlar, izleyiciye artık çok da korkunç gelmemeye başladı. 1960'lı yıllardan, özellikle de “Sapık”tan sonra, kesici ve delici aletler korku filmlerinin en popüler malzemesi olmaya başladı.

Batıda Hıristiyanlığın derinden derine işlediği “günah” teması sinemada, insanın günah işledikçe cezalandırılacağına ilişkin o yaygın inanış nedeniyle rağbet buluyordu. Tüm “inanınlar”, karanlık salonlarda bu filmleri seyrederek bir çeşit “günah çıkarma”ya itiliyordu. Bu yolla gelen taleplerle yapılan “Vampir”, “Kurt Adam”, “Kötü Ruh”, “Zombi/Yaşayan Ölü” çeşitlemelerinde acı çekip, katledilen insanları gördükçe de “takdis” edildiklerine inanarak film bitiminde salonu büyük bir “iç rahatlığı”yla terk ediyorlardı.

Dünya Sineması'ndaki, cani tiplerinin, katillerin, cellatların, yaratıkların temel kaynağı edebiyattır. Örneğin "Karindeşen Jack", "Landru", "Drakula" ve "Frankenstein" caniler dünyasının ilk akla gelen ünlü klasikleridir. Bu anlamda, 1932 yapımı "Düsseldorf Canavarı" nın özelliği ise, çocuk katillerinin ne kadar çarpıcı olduğunu göstermesi ve en önemlisi, sinemada ilk defa, katilin kurbanlarına benziyor olmasıdır. 1947 yapımı "Ölüm Öpücüğü", 1955 yapımı "Caniler Avcısı" yönetmen Charles Laughton, filmde insan kılığında bir şeytan olan kahraman, sağ elinin parmaklarında *love* kelimesinin harfleri, solda ise *hate* kelimesinin harfleri yazılı olan, aşkın ve nefretin, iyi ve kötü'nün sembolü olan bir kişidir. Başka bir örnek 1960 yapımı "Sapık", Robert Bloch'un romanından, yönetmen Alfred Hitchcock tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Ayrıca yönetmen Roman Polanski'nin 1965 yapımı "Tiksinti-Repulsion" adlı filmi örnek verilebilir.

Korku, insanoğlunun varoluşundan bu yana başına musallat olan bir kavram. İlk çağlarda gök gürültüsünden, selden, depremden korkan insanoğlunu yüzyıllardır korkutmaya devam eden tek şey "ölüm" olmuştur. Tabii ki, korku filmleri için sadece ölüm değil, ölümlü yaşamak ve daha sonrası da gündeme gelmiştir. İnsanlığın ve insan ruhbiliminin temellerinde yatan, tartışılmaz bir gerçek olan, insan türünün sürekli olarak korkular içinde yaşamış ve yaşamakta olduğudur. Korku; insanlardan kaynaklanan dehşetler, savaşlar, kıyım, istilalar, doğal afetler, salgınlar, açıklanamayanlar, bilinmeyenler, inanç ve inanışlara dahil olanlar insanoğlunu korku ile bir arada yaşamaya alıştırmış ve koşullandırmıştır.

"Kabul edilsin ya da edilmesin, insan bireysel ya da toplumsal dengesizliklerini tatmin etmek ya da arınmak, boşalmak, saldırganlığını kanalize etmek ve alternatif bir huzura varabilmek için korkusuz yaşayamaz duruma getirilmiştir."⁵⁸

Dışarıdan gelen uyarılar karşısında harekete geçip, bizleri de çoğu zaman şaşırtan, "bilinçaltımızı" işgal eden en büyük bölümü de "korku" oluşturur. Gündelik olaylardan, izlenimlerimizden, endişelerimizden, farkında olmadan kapığımız küçük ipuçlarını attığımız bu ilginç bilinçaltımızdan, bir anda ortaya çıkarak kalbimizin atış sayısını artıran bu kavrama, doğumdan mezara kadar tutsak oluruz çoğu zaman. Üstelik insanlar korkmaktan hoşlanıyorlar çünkü, sinemada 'o' sınıra olayı gerçekten yaşamadan ulaşabiliyorlar.

⁵⁸ Giovanni Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1996, s.7.

Genel-geçer anlayış, “güzel” olanın çoklukla sevildiği doğrultusundadır, “çirkin” ise itici, irkiltici ve korkutucudur. Ancak, insan ne gariptir ki korkmaktan oldukça hoşlanır. Bunun adına, mazoşistlik, günah çıkarma, boşalma diyebiliriz. Korku filmlerinde genelde, işlenen kötülükün seksüel bir olgu olarak karşımıza çıktığını görüyoruz. Canavarın, gücünü kullanmak için seçtiği obje, suçsuz bir kurbandır. Seksüel hareket çoğunlukla, yarı-insan bir yaratık tarafından yapılır. Bu seksüel ilişki, kurbanı lekeleyerek korkudan kurtuluşun olamayacağını ve toplumun ölüm ve kötülük tarafından etkilenmesi gerektiğini belirler.

Korku, insanın düşmanı tarafından yok edileceği ya da en azından, zarar verileceği duygusundan kaynaklanır. Bu, insan olmanın bir parçasıdır, çünkü insan, Tanrıdan farklı olarak tehlikelerle dolu bir hayat sürmektedir. Korku duygusunun anlatımı, Platon’da açık seçik görülmektedir. İnsan korkuyu ancak cesur olmakla yenebilir, o halde korku, ahlaki bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kierkegaard korku ve kaygı ile ilgili şöyle der:

“Korku, belirli bir şeye yönelmiştir, nesneye bağlıdır. Kaygı ise, hep belirsizdir, herhangi bir yönelimi olan bir ‘duygu’ değil, nesnesi olmayan bir ‘ruhsal durum’ dur.”⁵⁹

Korku nesneye bağlı olduğundan, aşağı yukarı neden korktuğumuzu bilip, onu yenecek cesareti göstermemiz gerekmektedir. Korku, Yunanlılar’da hiç bir zaman nedeni belirsiz bir dünya kaygısına dönüşmemiştir. Çünkü, Yunan felsefesine göre, dünya bütünlüğü bir düzendir ve bu *kozmos* iyi tarafından yönlendirilmektedir. Stoacılar’a dek gelen ve dünyaya güveni esas alan bu tavır, belirsiz bir dünya korkusunun da sürmesini sağlamıştır. Dolayısıyla, Korku Filmlerinde bireysel olarak ortaya çıkan, iyi ile kötü arasındaki kavga-canavar formundaki kötü’nün bir görseelliği değil, daha çok içimizdeki varolan şeyin canavarlığıdır. Aslında, korku filmlerinin gerçek kötülükleri canavarlar değil, onları yaratan kişilerdir. Bu motif korku filmlerinde sürekli tekrar edilir. Fakat, ilk örneklerini tüm mitolojik tanrılarda veya kardeş ilişkilerinde görebiliriz. Örneğin, İncil’deki “Cain ile Abel” arasındaki sürtüşme. Korku filmleri büyük çoğunlukla “ölüm korkusu”, “cinsel çatışma” ve “kişilik kaybı” gibi, bireyin iç dünyasına dönük olgularla ilgilenir. Filmlerde, bu olguları araştırmak için kullanılan yöntem, ölümün rahatlatıcılığı ilkesinden çok, sorunu sembolik ya da rüya formunda sunarak hayatın anlamını

⁵⁹ Walter Schulz, **Korku ve Kaygı**, çev. Nasuh Barın, Metis Yayınları, İstanbul, 1991, s.7.

sorgulamaktır. Ölümlle ilgili olarak vampir, zombi, deli bir bilim adamının yarattığı canavar, toplumsal kimlik kaybı ile ilgili olarak, bedeni dış güçler tarafından ele geçirilen insanlar, örneğin, “The Exorcist ve Invension of Body Snatchers” (Şeytan ve Beden Kemiricilerin İstilas) filmlerinde olduğu gibi, cinsellik ile ilgili olarak ise, bedeninde kılların çıkması, yeniyetmelikteki cinsel duygu uyanışını simgeleyen kurt adam gibi yaratıkların olmasıdır. Tür’ün anlatım çatısı ise, bu figürlerin çatışmayı geliştirip yansımasına olanak sağlayacak bir biçimde kurulmaktadır.

Yirminci yüzyılın başında, endüstrileşmiş kapitalist toplumlarda, bilim ve teknolojinin gelişmesinden duyulan ürküntü, kentsel yaşamın yalnızlaşan bireylerinin endişeleriyle birleşmiş, salgın hastalıkların önlenmesi ve insan hayatına daha fazla değer verilmesine karşın dinsel inançların sarsılması, ölüm korkusunun niteliğini etkilemişti. Sınıfsal konumunu yitirme, başarısız olma gibi kaygılar, eski tarz dayanışmanın yerini alan rekabete dayalı ilişkiler ve kentsel yaşamın kendine özgü suçlarıyla tehlikeleri, ölüm korkusuyla birlikte yaşam korkusunu da gündeme getirdi. Böylece yeni bir edebi yaklaşım ortaya çıktı ve yazarlar, modern yaşama karşı duyulan güvensizliğin yarattığı endişeleri dile getirirken, eski döneme ait korkuları da yeniden canlandırdılar. Uzak ülkelerdeki doğal ortamlarından kopararak kente getirilen yaratıklar -“yabancı”, “öteki”-, yaşamın sırrına aklını takarak tüm doğal dengeleri altüst etmeye çalışan bilim adamları -“düzenin bozulması”-, sınıfsal zıtlıkların yarattığı efsaneler -“kan emici soylular”- ve “kişiliğin bölünmesi” içimizdeki “öteki” gündeme geldi, bütün bunlar fantastik öğelerle zenginleştirilerek korku sinemasının da malzemesini oluşturdu.

Korku Sinemasına ilişkin ilk kapsamlı incelemeler 1960’lı yılların sonlarında yayınlanmış, türün yeni bir sıçrama yaptığı 1970’lerde sosyo-psikolojik incelemeler ağırlık kazanmış, sonraki yıllarda bu filmlerin kadına ilişkin yaklaşımları sorgulanmıştır. Korku türünün oluşumunda farklı kültürlerden ve gelişmelerden kaynaklanan çok karmaşık bir geçmiş söz konusu olduğundan kesin bir tanım ve tutarlı bir alt sınıflandırma yapmak çok güçtür. Ayrıca, gerilim, dehşet, vahşet, korku, felaket gibi sözcükler, esnek biçimde birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Diğer türlerde olduğu gibi bu türün temelinde de, katarsis kavramı bulunmaktadır.

Korku filmleri, sinemanın en uzun ömürlü ve en çok ilgi gören türünü oluşturur. Bunlar sinema endüstrilerinin girdiği krizlerden etkilenmeyen, istenirse çok ucuza mal edilen filmlerdir. Korku filmleri, ciddiye alınıp incelenmeye başlandıktan

sonra, daha çok olumsuz eleştirilerin hedefi haline gelmiştir. Korku filmleri, popüler kültür ürünlerine ve popüler filmlere yönelik olumsuz yaklaşımların özellikle de, seyircinin yanlış yönde etkilenebileceğine ilişkin endişeleri barındıran yaklaşımların en kolay ve rahat biçimde saldırabileceği bir türdür. Ancak yakın yıllarda, farklı değerlendirmelere de rastlanmakta, bu filmlerin muhalif öğeler de içerebileceği, en azından toplumsal kaygı ve gerilimleri en net biçimde ortaya koymakta olduğunu da söyleyebiliriz. Alttürlerinin çokluğunun yanı sıra, bilim-kurgu türünün bazı öğelerini taşıyan bir grup melez filmi kapsadığı için korku sineması, sınıflandırma açısından sorun yaratmaktadır. Korku filmleri, bilinmeyene yönelik korkunun, bilinmeyeni bilmeye çalışmanın sonuçlarından duyulan korkuyla birleşmiş hali üzerine kuruludur. Dolayısıyla korku sinemasında bilimsel çalışmalar, bilim adamları hep bu bağlamda değerlendirilir. Korku filmlerinin herhangi bir ülkenin tarih ve coğrafyasıyla kesin bağları yoktur. Bu nedenle, her ülke sineması kendi korku filmlerini yapmış ve bunlar birbirini etkilemiş, alttürleri zenginleştirmiştir. Korku sineması, temel korku ve kaygılara yaslanır ve bu yüzden de dünyanın neresinde olsa seyirci bulabilmektedir. Zamanın aşındırmasına uğrayan tarzların değişmesi, yeni biçimlerin oluşması ya da eskilere modern korkuların eklenmesiyle zenginleşerek kendini tazelemektedir. Amerikan sineması, teknolojik olanakları başarıyla devreye sokarak, özel görsel-işitsel etki yöntemlerinin biçimsel olarak yenilenmesine katkıda bulunmaktadır. Bütün bunlara karşın bu tür, sinemanın en küçümsenen, tehlikeli ve zararlı bulunup en çok eleştirilen, en çok sansüre uğrayan türüdür. Korku türü, doğaüstü ve esrarlı şeylerle ilgilendiğinden, doğrudan toplumsal terimlerle ele alınması güçleşmekte ve tür bir anlamda marjinal hale gelmektedir.

Korku filmlerinin öteki türlere oranla daha kesin kurallar tarafından çerçevelenmesinin, bu türde “sıradan”lığa neden olduğunu öne süren Carlos Clerens’e göre, bu filmler, kültürel meşruiyet zeminini, içimizde daima var olan fantastiğe ve gizemli karanlıklara olan özlemde bulmaktadır. Bu gereksinimi karşılayan dinsel kapasitenin on dokuzuncu yüzyılda akılcılık ve teknoloji tarafından geriletildiğini ancak, bilinçdışıyla sinemanın eş zamanlı keşfinin bu açıdan yeni bir imgelem kaynağı yarattığını belirtmektedir. Böylece, lanetlenme, şeytan tarafından ele geçirilme, yaşlılık, ölüm, kısacası yaşamın karanlık yarısına ilişkin insani korkular

bu türe malzeme olmuştur. Korku filmlerinin, dehşeti bir araç olarak değil, amaç olarak kullandığını da belirtir.⁶⁰

Ünsal Oskay, korku sinemasının seyirciden büyük ilgi görmesinin nedenlerinden biri olarak, kişinin geçmişte yaşadığı korku ve endişeleri tekrar tekrar yaşama, böylece onları da yeniden yaşatma eğilimi olduğunu belirtmektedir. Bu eğilim, “yinelemeye zorlayıcı duygu” olarak adlandırılmakta ve ağır bir mazoşizmin değil, kişinin, çağdaş yaşamın getirdiği acılarla tehlikeler karşısında, edilgin bir biçimde acı çekmekle kalmaktansa, bir şeyler yapabilmek, az da olsa bunlar üzerinde bir denetim kurabilmek çabasının ve umudunun sonucu olarak ele alınmaktadır.⁶¹

Robin Wood ise, bu türün temel kültürel tabulara seslendiğini öne sürmektedir. Wood'a göre korku türünün gerçek konusu, batı uygarlığının baskıladığı ya da yasakladığı her şey için verilen mücadeledir. Bu, korku filmlerinde bir dehşet nesnesi ya da terör malzemesi olarak dramatize edilmiş haliyle, karabasanlardakine benzer biçimde ortaya çıkmaktadır. Korku filmlerinde, eğer mutlu son söz konusu oluyorsa bu, baskılanmanın yeniden kuruluşunu göstermektedir. Psikanalizi temel alan Wood, yasaklanmanın içselleştirilmesiyle ortaya çıkan ve bilince yansımayıp kendini rüyalarda ele veren cinsel baskılanmışlık hali üzerinde durmakta, bu durumun mevcut uygarlığın gereksinimlerinin sonucunda ortaya çıktığını ve insanın gelişme potansiyelini sınırladığını öne sürmektedir. Bu nedenle baskılanmışlık, burjuva ideolojisinin tanıyıp kabul edemediği ancak, ya reddedip boğarak ya da özümleyip tehlikesizleştirerek, kendi kopyası haline getirecek denli dönüştürerek başa çıkmak zorunda kaldığı “öteki” kavramıyla ilişkilidir. Ötekilik kavramı, kültürün ya da ben'in dışında kalanla ilişkili olmanın ötesinde, aslında hiçbir zaman yok edilmeyecek olan ben'deki baskılanmış olandır. Dolayısıyla reddedilmek ve nefret edilmek üzere dışarı yansıtılır. “Baskılanmış/Öteki” korku filmlerinde canavar (kötü) olarak ortaya çıkmaktadır. Reddedilen, ürkütücü olan, tiksnilen, “öteki”, bu filmlerde dışı cinselliği, proletarya, öteki kültürler, etnik gruplar, alternatif ideolojiler, eşcinsellik ve biseksüellik, çocuklar şeklinde ortaya çıkarlar. Wood'a göre, tek eşlilik ve aile üzerine kurulu bir toplumda çok büyük bir cinsel enerji fazlası ortaya çıkar ve bunun baskılanması gerekir.

⁶⁰ bkz., Carlos Clerens, “Genre”, **The Cinema Book** içinde, der. Christine Gledhill, BFI, 4.baskı, Londra, 1992,s.99.

⁶¹ bkz., Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazy**, 2. Basım, Der Yayınları, İstanbul, 1994, s. 63.

Ancak, baskılanmış olan daima geri dönmeye uğraşacaktır, korku filmleri de bu karşı konulmaz dönüşü temsil ederler. Altmışlarda ve yetmişlerde yapılan bir çok korku filmindeki şiddeti, geleneksel cinsel roller ve çekirdek aile konusunda Amerikan toplumunda giderek artan tatminsizliğin aktarımı olarak görmek mümkündür. Bu dönemlerin ortak özelliğine bakıldığında, toplumsal anlamda bir çaresizlik, felç olmuşluk ve kırılmalık hissini egemen olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, korku filmleri, böylesi bunalım ve durgunluk dönemlerindeki kaygıları ve belirli bir güçsüzlük duygusunu dışa vurmaktadırlar.⁶²

Amerikan toplumunda altmışlı yıllardan yetmişli yılların ortalarına dek yaşanan köktenci değişimler de, bu değişimler yüzünden altüst olan dünyaya ve benliğe ilişkin süreklilik sağlayıcı temsilleri yeniden inşa etmeyi amaçlayan bir kültürel sürecin parçası olduğu düşünülebilecek benzer bir dizi tepkiyi harekete geçirmiştir. Korku filmleri de, bütün bu değişimlerin, özellikle de feminizmin, ekonomik krizin ve politik liberalizmin neden olduğu bir takım hayati kaygı, gerilim ve korkuların kendilerine çıkış yolu bulduğu yerdir. Bu dönemde Amerikan muhafazakarlığına karşı geliştirilmiş radikal filmler, George Romero'nun "Yaşayan Ölüler/Living Dead-1968" üçlemesidir. Bu filmler, kendilerinden önceki korku sineması geleneğinden yararlanmış ancak, kurumları ve değerleri eleştirmeye yönelerek, yetmiş ve seksenlerde benzeri yaklaşımı benimseyen filmlerin yolunu açmışlardır.

Robin Wood altmışlı yıllarda Amerikan korku sinemasına egemen olan anlatım özelliklerini belirtmektedir. Bunlar, psikopat ya da şizofren olan insan-canavar, doğanın intikamı, şeytani güçlerce ele geçirilme ve korkunç çocuk/yeniyetme ile kanibalizmdir. Wood'a göre hepsi tek bir bütünleştirici temel öge olan "Aile" etrafında değişik düzenlemeler halinde iç içe geçmişlerdir.⁶³

1970'li yıllar Amerika'da, Vietnam savaşı ve sonrasında acılarıyla, kesin bir yenilgi duygusunun, Watergate skandalıyla, çevre kirlenmesinin yarattığı kaygıların birbiriyle bütünleştiği, her şeyin sorgulandığı, kültürel ve siyasal karşı söylemlerin oluşturulduğu bir dönemdir. 1970'li yıllara gelindiğinde farklı aletler devreye girmiştir. 1974 yılında Tobe Hooper'ın yönettiği "Teksas Elektrikli Testere Katliamı" (*The*

⁶² bkz.,Robin Wood, "Introduction to American Horror Film", **Movies and Methods** içinde, der. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley, 1985, ss: 201-208.

Texas Chainsaw Massacre) adlı filmde, insanlar yok edilirken bıçak yerine elektrikli testere kullanılmıştır. 1960'ların sonu, 1970'lerin başı, dünyada belli değişimlerin olduğu bir dönem olmuştur. Değişimlerin taşıyıcısı daha çok genç kuşaklardır. Orta ve yaşlı kuşaklar ise buna tepkilidir. İşte en önemli korku filmleri arasında yer alan “Şeytan” (*The Exorcist*) adlı film de böyle bir dönemde yapılmıştır. Bu film için orta ve yaşlı kuşakların, gençler için duydukları endişelerin, korkuların abartılarak ifade edildiği bir film de denebilir. Zaten dönem dönem toplumda var olan korkular, endişeler daha çok hangi alanlarda yoğunlaşıyorsa, onun kolektif bilinçaltı ifadesi olan filmler, daha fazla iş yapmıştır. Yine 60'ların sonu 70'lerin başında, vampir filmlerinde kadın vampirlerin daha çok kullanıldığını görürüz. Bilindiği üzere bu yıllar, aynı zamanda kadın özgürlük hareketlerinin ivmesinin yükseldiği dönemlerdir. Sonuç olarak da sosyolojik bir etkileşim söz konusudur.

70'li yıllar, gerek teknik olanakların hayli gelişmiş olması, gerekse gündün güne endüstri haline dönüşen, sinema yapımcılarının maddi kazanç sağlama kaygısıyla yaptığı, bol kanlı (ya da Anglosaksonların deyimiyle “gore”-kan gölü) korku filmlerinin sayısı da artıyordu. Bilumum şeytanlar, hayaletler, manyak katiller ve ruhlar, düşünsel anlamda insanı etkilemekten çok, ani şoklar yaratıp, müzikten, hareketli kameradan, sürükleyici montajdan, çarpıcı kostüm ve makyajdan yararlanarak daha doğrusu destek alarak, bu tür'ün ikinci plandan sıyrılıp geliştiği ve felaket filmleriyle birlikte popülaritesini ilan ettiği bir dönem olmuştur. Örneğin 1975 yapımı “Yargıç ve Katil”, 1976 yapımı “Karındaşın Jack”, ve 1978 yapımı “Halloween” gibi filmlerdir. Amerikan toplumuna hakim olan güvensizlik duygusu, siyasal meşruiyetin sorgulanması, “birey” mitinin yıkılışı ve orta sınıfın elindekileri yitirme korkusuna kapılmasına neden olan enflasyon, bir yandan toplumun temel kurumlarını –aile, kilise- korku sinemasının malzemesi haline getirmiştir. Kötülük öznesi olan şeytan ya da doğaüstü (Gizli güçler) güçler, yetmişli yıllarda beliren kökten dinci akımlarla iç içe geçmiştir. Bu tarz filmler, toplumsal normalliğe ve kurumsal düzene yönelen tehditleri temsil etmek için sıklıkla şeytani ya da doğaüstü figürlere başvurulur. Bunların kullanımı, toplumsal iç düzensizlik dönemlerinde ya da dış tehditlerin özellikle korku uyandırdığı zamanlarda yaygınlık kazanmıştır.

“Bu filmlerde, toplumsal görünmeze, ekonomik ve politik iktidarın gizli simsarlarına karşı bir hayranlık duygusu yankılanır. Bu güç sahibi

⁶³ bkz., y.a.g.e., s.207.

*görünmez insanların popüler imgelemde, 'kötülüğün' diğer büyük görünmez gücüyle, şeytanla bağdaştırılması şaşırtıcı gelmemelidir.*⁶⁴

1980'li yıllarda, yine hemen hemen her türden filmin üretildiği ve aralarında iyi iş yapan olduğu zaman “devam filmleri”yle öykünün hemen seriyale dönüştürüldüğü bir süreç olmuştur. Psikolojik korku öğeleri taşıyan filmler, korku filmleri içerisinde hep olmuştur. Ancak 1980'lerde, bu öğe daha çok kullanılmaya başlamıştır. Bu dönemde yönetmenler, bilinmeyen insanları daha çok korkuttuğunun farkına varmıştı. ABD'de 1980'de, Sean S. Cunningham, bol kan ve seksin hakim olduğu “13. Cuma”yı yaparak, korku sineması'na yeni, modern bir boyut getirmiştir. Son dönemlerde yapılan korku filmlerini, “doğaüstü güçlerin yaptığı katliam” ve “insanoğlunun yarattığı terör” diye iki gruba ayırırsak, “13. Cuma”yı ikinci gruba sokabiliriz. Yönetmen Brian De Palma 1980'de çektiği “Pulsions” ile “Kuzuların Sessizliği”nin yaptığını daha önce yapmış görünmektedir. Ancak filmdeki farklılık doktor ve hastası ilişkisinin içinde gelişiyor. 1984 yapımı “Hitcher” ve 1984'de yönetmen Wes Craven'in yaptığı “Elm Sokağı'nda Kabus/Freddy” adlı filmler de, gelmiş-geçmiş tüm korku filmlerinden ilhamlar kapıp, gerçekle hayal alemi beceriyle iç içe geçirdiği filmlerdir. Tabii ki gelişen sinema hilesi teknolojisinin de yardımıyla. En önemli özelliği de, korku sinemasının başlıca temalarından biri olan “mutlu ailenin dışarıdan bir saldırıya uğraması” formülünü alaya alıyor olmasıdır. Üstelik aileyi tehdit eden şey de, yine bir aile olmasıdır.

Sam Raimi'nin “Evil Dead” adlı filmi de, kullandığı teknik efektler ve dehşet sahneleriyle bu tür'ün klasikleri arasına girmeyi başarmıştır. Bu dönemin ilginç yanı, yapılan filmlerin seriyale dönüşmesi ve **kötü**'nün sağ kalmasıyla, bir sonraki bölümlere açık kapı bırakılıyor olmasıdır. Kuşkusuz korku sineması, bu seriyallerle sınırlı kalmadı. Bağımsız ve daha düzeyli yapıtlar da gerçekleştirildi. Örneğin; “Dadı”, “Kujo”, “Hayvan Mezarlığı”, “Ölüm Kitabı” ve John Carpenter'ın “Karanlıklar Prensi”, “Halloween”, “Yaşıyorlar”, “The Thing” vb. gibi filmler.

Seksenli yıllarda türün, gerilimi neredeyse bir kenara bırakarak ağırlığı yaratıkların tasarımına ve şokların sergileniş tarzına verdiğini söylemek yanlış olmaz. Seksenli yılların filmlerinde sorun kimin, neyin, neden canavar olduğu, neden öldürdüğü olmaktan çıkmış ve kimlerin, hangi sırayla ve nasıl öleceği merak konusu olmuştur. Bu yıllarda Amerikan sineması, merkezdeki karakterlerin seri maceraları

⁶⁴ M.Ryan, D.Kellner., **Politik Kamera**, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İst. 1997, s. 267.

olarak değerlendirilebilecek filmler çekmeye başlamıştır. Korku sineması da benzer yolu izleyip, aynı adı taşıyan ancak numarayla anılan filmler çekmiştir. “Halloween” (John Carpenter, 1978), “13. Cuma” (Sean Cunningham, 1980) ve “Elm Sokağı Kabusu” (Wes Craven, 1987) gibi. Bu tarz filmlerde seyircinin, sıranın kime geldiğini tahmin etmesi kendini akıllı sanmasına ve “bilmek”ten ötürü farklı bir haz almasına neden olmaktadır. Görsel ve işitsel etkilerin önceliği almış olması, seksenlerde, bilgisayarların sinema dünyasına girişiyle buluşmuştur. Korku filmlerinin popülerliğinde seksenlerin ortalarına doğru azalma oldu. Bu durum, Reagan yönetiminin belirli bir süre için de olsa meşruiyet sorununu çözmesine, orta sınıfın beklediği “otorite” imgesini yaratıp tutucu ideolojisi aracılığıyla yeniden devreye sokmasına bağlanabilir. Bu dönem, maneviyatın her şeyin önünde tutulduğu, okullarda dua okumanın başladığı ve kürtajın yakında yasaklanacağına ilişkin izlenim yaratıldığı bir dönemdi. Seksenlerin en popüler korku filmi sayılabilecek olan “Poltergeist” ise (Tobe Hooper, 1982), daha önceki örneklerden farklı biçimde, yeniden geleneksel aileyi yücelterek onu, “dışardan” gelecek kötülüğün karşısına çıkabilecek tek güç olarak oluşturmuş, orta sınıf banliyö yaşantısını ve geleneksel değerleri tekrar devreye sokmuştur. Burada eklenmesi gereken, medyaya ilişkin endişelerin bu filmde belirli ölçüde kendini açığa vurduğudur. Bu tarz filmlerde, gövdeleri hastalık ya da genetik dönüşüm sonucunda daha gelişkin hale gelmiş ama psikolojik olarak sarsıntının içinde donup kalmış insanlar ve bir anlamda da yine ele geçirilmişlik söz konusu olmaktadır. Seksenlerde ve doksanlarda eskisi kadar güçlü olmasa bile etkinliğinden ve cazibesinden fazla bir şey kaybetmemiş olan korku sineması, yeni kaygıların, yeni korkuların dışa vurulduğu kültürel bir biçim olarak varlığını korumakta, doksan sonrası özellikle korku-komedi tarzında, yeniden çevrimler ve teen-slasher filmlerin de yoğunlaştığını görürüz.

1990’lar ve 2000’li yıllar, korku filmlerine başka bir boyut getirmiştir. Geçmişten bu yana kullanılan tüm örnekler, bu dönem filmlerinde görünmeye başlamıştır. Bu filmlerin içerikleri parapsikolojik, kanlı, laboratuardaki bir yanlışlık yüzünden aşırı gelişmiş katil hayvanlar ve seri katillerden oluşmaktadır. Bu dönemdeki en önemli değişim ise, korku filmlerini alaya alan komedi-korku veya korku-komedi filmlerinin artması, özellikle de yeniden çevrimler ve slasher filmlerinde yoğunlaşmasıdır.

1. 4. 1. Korku ve Kaygı

Korku filmlerini tanımlama çabalarında türe adını veren duygunun kaçınılmaz olarak temel alınması, “korku”ya ilişkin daha genel açıklamalara yer vermeyi zorunlu kılmaktadır. Ancak öncelikle vurgulanması gereken nokta, bilinmeyene yönelik merakın ve bilinmeyenden duyulan korkunun bir arada bulunmalarıdır. Bilinmeyen, ölümden sonrası, uzak ülkeler, öteki insanlar ya da “ben”in kendi olsa da durum değişmez, aynı paradoks ortaya çıkar. Yani bu, bilme, ele geçirme, yararlanma istekleriyle, karşılaşılması muhtemel acılar, tehlikeler ve yok olma tehdidinin yarattığı engellemeler arasındaki çelişkidir. Korku filmleri, tam da bu çelişkinin üzerine inşa edilmişlerdir, tükenmeyen popülerlikleri buradan kaynaklanmaktadır. Çünkü, insanoğlu bir yandan pek çok bilinmezi bilinir kılarken öte yandan da yeni bilinmeyenler, yeni tehditler yaratmaktadır. Üstelik sırrı çözülemeyen temel konular vardır, yaşamın kendi gibi.

“Sevinç, üzüntü, öfke, tiksinti gibi, korku da temel heyecanlardan biridir ve bir yandan biyolojik, öte yandan da duygusal entelektüel alanda yer alır.”⁶⁵

Korku bir tehlike tehdidiyle, tehlikenin tanınmasıyla ilgilidir. Tıpkı haz ya da acı gibi bir tepki modeli olan korku, hem tehlikeli olayın habercisi, hem de tehlikenin metaforik algılanışıdır. Bu anlamda korkuyu, tehlikenin zararsızlaştırılmış gizli öznesi olarak da yorumlayabiliriz. Yaygın psikanalitik kuram korkuyu, olması beklenen ‘şey’le ilgili tedirginlik olarak görmüş ve onu ikiye ayırarak da sağlıklı ve sayrılı yanlarını ortaya koymuştur. Buna göre gerçek korku, açık saçık nedenlere dayanan korkudur. İleride beklenen tehlikeyi ego haber alır ve onu ortadan kaldırmak yolunda bir takım önlemlerin gerçekleşmesini sağlar. Burada tehlike somuttur. Dolayısıyla, korku da apaçık olan bu tehlikenin doğal bir sonucudur. Nevrotik korkuysa, kaynağını bilinçdışıdan alır. Bilinçdışında yatan tehlikenin egoyu tepkinmeye çağırıp kendini korku olarak duyurması şüphesiz korkunun nevroitik ya da daha yumuşatılmış bir deyimle gerçekdışı olması için temel nedendir. Korku filmlerinden duyulan korkuyu da bu açıklamalar altında gerçekdışı bir korku modeli olarak kabul etmememiz için hiçbir neden yoktur. Çünkü, tehlike dış gerçekte değil, projeksiyon makinesinin yansıttığı ışık yoğunluğunun kapsamındadır. Dolayısıyla asıl olan

tehlikeyi, soyut düzlemde çağrıştıran gerçek olmayan bir tehlike söz konusudur. Öyleyse filmi izleyen, bastırılanın kılık değiştirmiş içerik ve elemanlarıyla mücadele etmekte, olması beklenen şeyi hiçbir zaman bilinçli olarak tasarlayamamaktadır. Söz konusu şey tehlikenin kendisidir. Korku filmlerinin yaptığı ise, bu tehlikeyi yeni tehlikelere dönüştürmek, bir bakıma olması bekleneni değişime uğratmak ve ona rasyonel bir biçim kazandırmaktır. Korku insanın yok edilme, zarara uğrama endişesinden kaynaklanır. Özünde, insanın bir canlı varlık olarak hayatta kalmaya yöneliminin sonucudur ve tehlike sinyali veren uyarana karşı saldırı da, ondan kaçma da, korkunun dışı vurumudur. Bilinmeyene yönelik korkunun bu anlamda bir nesnesi olmadığı ve bunu “kaygı” olarak adlandırmak gerektiği düşünebilirse de, buradaki “bilinmeyen” daha çok “açıklanamayan” anlamındadır ve tehlikelere hazırlıklı olma anlamında bir endişeyi de kapsamaktadır. Bunlardan da anlaşılacağı gibi korku duygusuyla kendini güvende hissetme, hissetmeme arasında da yakın ilişki vardır. Güvensizliğin nedenleri somut olarak belirlenemiyorsa ortaya kaygı çıkmakta ve bundan kurtulmak, karşıda kaçılacak ya da saldırılacak “nesne” olmadığından çok daha zorlaşmaktadır. Walter Schulz, klasik antik düşüncenin korku görüngülerini ele almasına karşın, aynı düşüncenin, dünyanın bütünlüğünü sağlayan bir düzen olarak “iyi” tarafından yönlendirilen “cosmos”u görmesi nedeniyle kaygılara yer vermediğini anlatmaktadır. Schulz’a göre dünya kaygısının temeli, ilk kez antik dönemin sonunda inanç çağının doğuşuyla, Hıristiyanlığın ilk yıllarında atılmıştır. Yeryüzü tanrı tarafından reddedilmiş bir yerdir, üzerinde düşmanımsı, şeytansı ve karanlık güçlerin egemenliği hüküm sürmektedir ve artık insanın dünyadaki varlığı kaygılarının temelidir. Bu durumu, esas olarak siyasal ve toplumsal nedenlere, özellikle de insanın kendini günlük hayatında daha az güvende hissetmesine bağlamaktadır.⁶⁶

Kaygılar bir anlamda insanın giderek karmaşıklaşan, kendi denetiminin dışına çıkan toplumsal yaşam karşısındaki güvensiz ve belirsiz konumundan kaynaklanırlar. Dolayısıyla, korku sinemasında, ölüm ve ölüm korkusu en temel öğeler olarak karşımıza çıkarken, kaygıların, yaratık, psikopat katil kısacası “canavar” halinde görselleşip somutlaşarak korku yaratacak nesnelere dönüşmesi, öykünün içinde şiddete şiddetle karşılık verilerek bu nesnelere yok edilmesi ve

⁶⁵ Pierre Mannoni, **Korku**, çev. Işın Gürbüz, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 11.

⁶⁶ bkz., Walter Schulz, **Korku ve Kaygı**, çev. Nasuh Barın, Metis Yayınları, İstanbul, 1991, s. 8.

seyircinin kendi yaşamındaki tehditlerden bir süre kaçışının sağlanması ya da kaçmış olmanın gerginliğinin giderilmesi söz konusudur.

Ölümden bu denli korkulurken, öldürme eylemi başlangıçta, kendini korumanın ve hayatta kalma mücadelesinin bir parçasıydı. Ancak zamanla, zayıfların kurban edilmesiyle birlikte farklı bir tarzda meşrulaşmaya başlamıştır. Bunda temel neden toplumsal düzeni korumak, iktidarın devamını sağlamak amacıyla yasakların konması ve cezalandırma sistemlerinin gelişmesidir. Çok tanrılı dinler döneminde kurban ritüelleri gelişti, yaygınlaşmıştır. Tek tanrılı dinler ise, cennet ve cehennem öteki dünyanın ikililiği olarak kullanmıştır. Üstelik insanın daha en baştan, yasağı çiğnediği ve elmayı yediği için suçlu ilan edilmesi de, önemli ölçüde kendine güvenmeme duygusunun yaratılmasına neden olmuştur. Şeytana uyduğu için cennetten dünyaya atılan insanın, onun tahriklerine bu dünyada da kapılarak, toplumsal ve kültürel yasakları çiğnemeye devam etmesi ise cehennem tehdidiyle önlenmeye çalışılmıştır. Cennetten kovulma miti, geleneksel olarak, “yasadak bilgi”nin cinsellikle ilgili bir göndermeyi içermesinin de zeminini oluşturur. Ayrıca suçun büyük kısmının ataerkil bir iktidar yapısını öneren dinler tarafından kadına yüklenmesi, zayıf ve kolay kadın, erkeği felakete sürükleyen şehvetin temsilcisi kadın ve şeytan kadın imgelerinin yüzyıllar boyu sürüp gelmesine olanak vermekte, üstelik bu tipoloji, korku filmleri için çok verimli bir malzeme sağlamıştır.

Bu dünyadaki düzenin ve inanç sisteminin dışında kaldığı kabul edilen, yasalara uymayan her türlü düşünce ve davranışın, her türlü farklılığın, şiddet kullanılarak nasıl cezalandırılacağı daha ilk günlerden başlayarak ayrıntılarla anlatılıp resmedilmiştir. Böylece, işkence, bazı organları kesme, yakma, kazığa ve çarpmıha germe, alışlagelen dünyevi cezalar halini almıştır. Anlaşıldığı gibi dünyevi cezalarda, insanın en temel korkusu olan ölüm korkusuyla gövdesinin bütünlüğünü yitirmesine ilişkin korkuları kullanılmıştır. Bu da zamanla, aynen karanlık korkusunda olduğu gibi, bir cezalandırılma korkusu yaratmıştır. Ancak her korkunun maddi bir gerekçesi vardır. Modern yaşamda, bu yaşam tarzının getirdiği yeni tehlikeler, trafik, uçak, atom bombası, çevre kirlenmesi, kimyasal atıklar, genetik araştırmaların sonuçları, uzay yolculukları, ölüm ve toptan yok olma korkusunun yeni nesneleri olmuştur. Bilime ve teknolojiye olan güvensizlik, özel yaşamların gizliliğine kimsenin aldırması, bu tür olaylara karşı çıkmamanın bir yolu olarak yaygınlaşan terör olayları sonucunda kaygılar da iyice yaygınlaşmış, sıradan insan, özellikle kriz dönemlerinde kimseye güvenmeyen bir paranoid haline gelmiştir.

Kaygılar, insanın dünyayı ve dünyadaki yerini tanımlayamamasından, denetleyememesinden, yarına ilişkin güvensizliğinden kaynaklandığından, her türlü savaş, ekonomik bunalım, siyasal belirsizlik kaygıları çoğaltmaktadır. Böyle bir ortam, düzen uğruna yasaklara boyun eğişi ve özellikle cinselliğe ve saldırganlığa yönelik bastırılmış isteklerin basıncını daha da arttırmaktadır. Korku filmlerini de bu geniş bağlam içinde değerlendirmek gerekmektedir. Bunları bir yandan kitlelere, dünyanın ve yaşamın resmi olarak inşa edilmiş anlamını yeniden sunan temsiliyetler, öte yandan belli ölçüde muhalefete de yer verebilen metinler olarak da kabul edebiliriz.

1. 4. 2. Korku Sinemasının Anatomisi

Korku sinemasında tüm kurmaca, ağırlıklı olarak ölmeye, öldürmeye, yok olmayla ilgilidir. Dolayısıyla seyredenin kendine ilişkin ölüm korkusunun gündeme getirilmesi söz konusudur. Alışılmış eğlence tanımına uymayan bu filmlere insanların neden gittiği konusunda kesin fikir birliği olmasa da, ister bir katarsis, günlük yaşamdaki endişelerin, korkuların yoğun biçimde perdeye yansıtılarak yaşanmasının verdiği ferahlama olsun, ister “benim değil, onun başına geliyor” demenin rahatlatıcılığı olsun, bu arada insanlar korkmaktan hoşlanmaktadırlar, çünkü o sınıra olayı gerçekten yaşamadan ulaşabilmektedirler. İster dış dünyanın korku ve şiddetine alışmada, onu dengelemede bir araç olsun, ister sık sık “bu bir film” dedirterek seyredilenden bir uzaklaşma, yabancılaşma sağladığı için olsun, ister bastırılmış arzularla yasaklar arasındaki çelişkiyi sergileyerek kazandığı çekicilik olsun, isterse de, duyulan heyecanın kandaki adrenalin salgısını arttırmasından kaynaklanan keyifli durum yüzünden olsun, korku türü sinemanın, seyirci açısından ortak paydası en geniş olan türüdür.

Korku sinemasının özünde, normal bir durumun, ölüm ve felaket imgesinin hakim olduğu bir duruma dönüşmesi yatar. Korku sinemasının arkasında folklor ve korku edebiyatı yattığından, bu filmlerin öykülerinin çoğu bu alanlardan aktarılmıştır. Bu bağlamda, vampirlerin temsil ettiği, kötülüğün ve bilinmez, gizli güçlerin, görülemeyenin kol gezdiği korkutucu karanlıklar, aynı zamanda ölümler dünyasını da nitelemektedir. Yüzyıllardır yerin altındaki derinlikler kötü ruhların, ölüp de öteki dünyaya geçememişlerin toplandığı karanlıklar ülkesi olarak anlatılmıştır. Dolayısıyla

koru sinemasının ünlü zombi'leri buralardan yeryüzüne çıkmaktadırlar. Aynı şekilde, her şeyin iyi ve kötü –cennet ve cehennem- olarak ikiye ayrılmasına dayanan, insanın içinde kötülüğün, şeytanlığın gizli olduğu inancının da kökleri çok eskilere dayanmaktadır. Büyücülük ve cadılık ise, çok eski çağlardan itibaren, hem ürkütücü, hem de toplumsal ortamda belirli bir otorite sağlayan işlerdir. Kadınların ebelik yaparak, doğal bitkilerden yararlanıp hasta bakarak elde ettikleri güçten duyulan endişe, onların bu faaliyetlerinin denetlenmesi, yasaklanması ve binlerce kadının cadılık gerekçesiyle işkencelerle öldürülmesine yol açmıştır. Daha çok erkek olan büyücüler, “bilinmeyen”le uğraşır ve onunla başa çıkabilirler. Bu yüzden de yirminci yüzyılın doktoru ve bilim adamı da korku filmlerinde birer büyücü olarak belirirler. Onlar da, bir yandan kimsenin bilmediği ve giderek hiç anlayamadığı yöntemlerle bilinmezi araştırdıkları için korkulan, ancak öte yandan uyguladıkları tedavilerden dolayı da saygı duyulan kişilerdir. Ancak bu filmlerde çoğu kez, bilinmeyi bilmeye yönelik hırslarının sonucunda denetimi yitirdiklerinden ya da “deli” olduklarından, büyük tehlikelerin doğmasına neden olurlar. Düzenin bozulmasından, kaostan, anarşiden duyulan ya da duyulması gerektiği öğretilen korkunun temelinde, “sonra ne olacak?” sorusunun yarattığı bilmemenin güvensizliği yatmaktadır. Bütün bunlar, çeşitli biçimlerde bir araya getirilerek korku filmlerinin öykülerini oluştururlar. Fobiler, kaygılar, gerilim yaratan çelişkiler öykünün yapısına, olay örgüsünün gereklerine uygun olarak devreye girmektedir.

Gerilim, tüm popüler anlatıların ve özellikle de korku sinemasının baş vurduğu bir olgudur. Korku filmi öğelerinin ağır bastığı gerilim filmlerinin nitelikleri, bunların neden öteki korku filmlerinden ayrıldığını gösterecektir. Gerilim filmlerinde öykü “kuşku” üzerine kurulur. Merak, olayın çözümüne, sonucun ne olacağına yöneliktir ve zaten gerilim de buradan kaynaklanır. Bu filmlerde cinayetin gösterilmesi gerekmez, kana, ürpertici sahnelere yer verilmez. Kötücül eylemlerden çok bunları yapanların nasıl ıslah edileceği, katilin ya da suçlunun nasıl yakalanacağı, kahramanın içine düştüğü durumdan nasıl kurtulacağı önemlidir. Bu filmlerde de ölüm tehlikesi başta olmak üzere bütün tehlikeler söz konusu olsa bile, ağırlık olay örgüsündedir ve zaman zaman gerilim, filmin merkezdeki karakterinin yakalanıp yakalanmayacağı, kendini işin içinden nasıl sıyracağı üzerine kuruludur. Gerilim filmleri bu anlamda, korku edebiyatından çok cinayet romanı, dedektif romanı geleneğine yaslanmaktadır. Dolayısıyla, gerilim ve şok birbirinden çok ayrı şeylerdir. Biri, seyircinin olacağını tahmin ettiği şeyin nasıl ve ne zaman olacağını

bilinmemesi, diğeri en beklenmedik bir anda çok irkiltici bir şeyin olması üzerine kuruludur. Şoklar daha çok yetmişlerden sonraki şiddete, kana, bıçağa, tiksintiye ağırlık veren, saldırganlığa ve şiddete yönelik tavırla ilişkili olarak korku filmlerinde ortaya çıkmaktadır.

Korku filmlerinin anlatı yapısı açısından önemli bir başka nokta şiddete verilen yerdir. Türün ellili yıllara dek olan döneminde şiddet, gösterilmekten çok sezdirilmiştir. Frankenstein'ın canavarı öldürücü eylemlerini uzakta, karanlıklar içinde gerçekleştirir ve kan görünmez. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın sivil halk üzerindeki etkilerinden biri de, onları şu ya da bu biçimde sakatlanmış gövdelerin, cesetlerin, kesilen organların görüntüsüyle karşı karşıya getirmiş olmasıdır. Karanlık çağları geride bırakarak uygarlığın, insanca yaşamının üst sınırlarına ulaştığına inanan Batılılar için bu görüntüler gerçekten çok sarsıcı olmuş olmalıdır. Kesik, yanık ve kopuk gövdelerle, cesetlerle bu biçimde karşılaşan insanların perdedeki "gerçek" olmadığı bilinen korkunç görüntülerle eskisinden farklı bir ilişki kurması kaçınılmazdır. Dolayısıyla, 1950'lerden itibaren korku filmi olsun olmasın ölüm ya da şiddet içeren sahnelerin giderek daha doğal, inandırıcı olması, ayrıntıların üzerinde durup etkinin artırılması da anlaşılır olmaktadır. Günlük yaşamda karşılaşılan benzer sahneler ve medyanın sergilediği görüntülerden sonra eski tarihli bir korku filmini izleyen seyirci korkmak yerine gülebilmektedir. Bu durumda fantezilerden doğalcılığa, oradan da teknik atraksiyonların sınırına uzanan bir çizgi üzerinde, şiddetin hem film içindeki oranı ve yoğunluğu artmış hem de "gerçekçi" olması için elden gelen yapılmaya, işlenen cinayetler her geçen gün daha kirli/kanlı hale gelmeye, ölümler ister canavarın ister kurbanlarının olsun çok acılı, çok renkli ve tiksindirici olmaya başlamıştır. Korku filmleri bir noktadan sonra diğer sevimsiz duygulara da yönelmiş, korkutmakla kalmayıp bulantı ve tiksinti yaratmayı hedeflemiştir. Yakın dönem korku filmlerinin büyük kısmı bu nedenle, seyirciyi entrika ve gerilimle çekmek yerine şoklarla sarsabilmek için teknik olanakları zorlamakta, yaratıcılık bu amaçla kullanılmakta ve öne çıkan, ölümün, şiddetin "biçimi" olmaktadır.

Korku sinemasında öykü ve olay örgüsü açısından belirsizliğe, anlaşmazlığa yer yoktur. Tür filmlerinin genel niteliklerinden biri olmakla birlikte anlaşılabilir korku filmleri için çok daha önemlidir. Dolayısıyla korku filmlerinde her şeyin basitleştirilmesi ve iyice anlaşılır kılınması gerekmekte, böylece hangi olayın ötekini izleyeceğini, hangi karakterin nasıl davranacağını hemen hemen kesin

olarak bilmenin rahatlığıyla seyirci, kendini duygularına ve heyecanlarına terk edebilmektedir. Seyirci, korkma konusunda isteklidir ve entelektüel bir çabanın bunu kırma tehlikesi olduğu için, bildiği kalıpların rahatlığı içinde kalmaktan yanadır. Bu durumu, rüya ve karabasanların işleyişine benzetmek mümkündür. Uyku halinde bilincin geriye çekilişi gibi korku filmi izlerken de entelektüel süreçlerin duygusal yoğunluğun gerisinde kalması gerekmektedir. Seyircinin, zaman zaman “bu bir film” diyerek gerilimin şiddetini düşürmesi ayrı bir olgudur ve duyulan korkunun dayanılır bir noktada kalmasını sağlamaktadır. İyi bir korku filminin etkisi seyirciye, görmekten rahatsız olduğu ama bakmadan edemediği şeyi göstermesinde yatmaktadır. Korku filmlerinin sık sık kendine dönük hale gelmesi, seyirciye seyrettiğinin bir film olduğunu, bu karabasan deneyimini kendi isteğiyle seçtiğini ve böyle bir yanılsama kategorisine boyun eğmenin kendi sorumluluğu olduğunu hatırlatmaya yarayan stratejik bir durumdur. Canavarın geçici bile olsa tehlikesiz hale getirilmesi, manyak katilin filmin merkezdeki karakterini öldürmeden yok edilmesiyle birkaç kişinin canlı kalması gerekmektedir. Çünkü seyirci bunların olacağına güvenerek gelmiştir, bütün baştan çıkarıcı şiddet ve cinsellik sahnelerinden sonra “**kötü**”nün bastırılacağına ve kendinin de “normal” yaşamına rahatlıkla geri döneceğine inanmaktadır. Bu açıdan korku türünde anlatsal ve görsel uyuşmaların dışına çıkmak ciddi bir sorundur. Ayrıca korku sinemasının kökünün çok eski dönemlere giden bir anlatı geleneğine, büyü ve kurban ritüellerine dayalı olması da bazı uyuşmaları vazgeçilmez kılmaktadır. Örneğin, vampirin görüntüsünün aynaya düşmediğini, haçtan ve sarımsak kokusundan rahatsız olduğunu, yüreğine çakılacak bir kazıkla ya da gümüş kurşunla öleceğini korku filmi meraklıları iyi bilirler. Aynı şekilde, psikopat katilin öldü diye bırakılmasından bir süre sonra yeniden canlanıp bir kez daha saldırması da bir uyuşmadır ama bunun son olduğunun ve kahramana zarar gelmeyeceğinin bilinmesi güven vericidir. Korku sinemasında anlatı seyirciye, öyküsü aracılığıyla güvensizliğin doruklarını yaşatırken, kendi içinde tutarlı, sağlam ve düzenli iç yapısıyla güvenli bir alan sağlamaktadır.

Korku filmlerinde de, diğer tür filmlerinde görülen geleneksel dramatik yapı geçerlidir. Yani, çevrenin ve karakterlerin tanıtılmasından sonra, ilk küçük çatışmalar, sorunlar doğar ve gelişirler. Bu süreç boyunca şiddete dayalı saldırılar ya da tehlike belirtici gerilimler ortaya çıkar. Daha sonra gerilim doruk noktasına ulaşır ve bu noktada şiddetin yoğunluğu da artar. Çatışma, korku filmlerinde de şiddet kullanılarak çözülür. Çatışmanın çözülmesi açısından önemli olan

noktalardan biri, kurtuluşun karmaşık bilimsel yollarla değil çok sıradan basit bir yoldan elde edilmesidir. Yakarak yok etmenin yanı sıra zamanla patlatma, havaya uçurma da ağırlık kazanmıştır. Psikopatların yok edilmesi ise her türlü aygıtın kullanılmasıyla olabilmektedir ve ateşli silahlardan çok özellikle çatışmanın evin içinde gerçekleştiği filmlerde kesici aletler kullanılmaktadır.

Korku filmlerinin temalarına bakıldığında ise, daha önce bahsedilen, arzu edilen-yasaklanan çelişkinin ortaya çıktığı görülmektedir. İnsan bir yandan sonsuz yaşamın, sonsuz gençliğin sırrı peşinden koşmakta, yaşlılığa, hastalıklara karşı önlemleri araştırmaktayken, öte yandan da bunların bütün doğal dengeleri değiştireceğinden korkmaktadır. O zaman her araştırmanın bir sınırı olmalıdır, kaos yaratabilecek, paylaşma ve yararlanma sorunlarına yol açacak bir noktanın ötesine geçilmemelidir. Korku türü bir bütün olarak ele alındığında, asıl vurgunun ölümlülük, ölümün kaçınılmazlığı üzerinde olduğunu, bu yolla düzenin değişmezliğinin kabulüne gönderme yapıldığını söyleyebiliriz. Özellikle deli bilim adamları ve doktorlarla, onların yaratıklarını konu alan filmlerin hepsi son derece tutucu biçimde mevcut düzenden yanadır. Çünkü ölümsüzlük her şeye karşın pek de onaylanan bir şey değildir. Her şeyin altüst olması –iyilik, kötülük, tüm dinsel değerler- ve nüfus probleminin yanı sıra onu ele geçirenlere sağlayacağı güç açısından da ürkütücüdür. Sınır noktasını aşarak ölümsüzlüğü bulan, yapay canlı yaratarak doğanın düzenini bozan, farklı bir yaşam tarzıyla yani yabancılarla ilişkiye geçen bilim adamının kendi, yarattığı canavardan daha büyük bir tehlikedir. “İnsanın bilmemesi daha iyi olan sırlar vardır” diyerek, bilinmesi gerekenin ölçüsünü belirleyenler, bütün kötülüklerine karşın bilinen düzenin dışına çıkmanın ne denli tehlikeli olduğunu söyleyenlerdir. Korku filmlerinin büyük bir kısmı da bu ideolojik yaklaşımla yüklüdür. Bu filmlerin dünyadaki siyasal olaylardan yoğun biçimde etkilenmesinin nedenleri de burada yatmaktadır.

Bilimsel araştırma sonuçlarının, toplu imha silahlarının, çeşitli yapay maddelerin, hayatı bir yönüyle karmaşıklaştıran ve pek çok kişiyi tedirgin eden makinelerin üretimine neden olması, bu tür çalışmaların endişe yaratmasına neden olmuştur. Bu da beraberinde bilim adamlarına ve özellikle de insan doğasını inceleyen doktorlara yönelik tedirgin bir tavır yaratmıştır. Bu tedirginlik yapılan araştırmaların durdurulması sonucunu doğurmamışsa da, bilim adamları anlatılan öyküler aracılığıyla düzenin devamı için yararlı ama olumsuz bir imge olarak kullanılmışlardır. Bunun sonucunda, bilinmeyen bilme arzusuyla buna konan

yasaklar ve bilinmezden korkma arasındaki çelişki korku filmlerinin tutucu temasındaki niteliği gizlemektedir. Korku sinemasının bu niteliği, bilimsel gelişmelerin toplumsal ortamda yarattığı sorunların, yine bunlar aracılığıyla ve daha gelişkin bir toplumsal aşamaya geçişin önündeki engellerin kaldırılmasıyla çözümlenebileceğini gözden kaçırmak üzere inşa edilmesinden kaynaklanmaktadır.

“Anormal” kavramı da, korku sinemasının tutucu bir başka özelliğidir. Bu filmlerde karşılaşılan canavarların ya da dehşete neden olan tehdidin anlamını açıklamaya çalışırken ortaya çıkan “anormal”in tanımını belirleyen her zaman, sıkı korumalı egemen ideolojinin zorladığı yaşam biçimidir. Korku filmlerinde denge, anormal olan tarafından bozulur. Canavarın cinsi ne olursa olsun o, düzene uyamayan, uyması mümkün olmayan, farklı olan, “öteki” olandır. Dolayısıyla bastırılması gereken her türlü talebin, arzunun simgesidir. “**Kötü**” olmasa, kötülük yapmak istemese bile durum değişmez. Anormalliği daha en baştan uyumsuzluğu da birlikte getirmekte, çevresine zarar vermektedir. Anormallik, her konudaki geleneksel “normal” tanımlamalarının dışında kalan nitelikleri taşımaktan ya da bir başka deyişle, egemen toplumsal normlara uyumsuzluktan kaynaklanmaktadır. Başka insanların organlarından yapılmış tüm yaratıklar çoğu kez iri, çirkin ve biçimsizdirler. Bu anormalliklerin yanı sıra bedensel ve zihinsel özürhüleri de “anormal” olarak kullanılırlar. Korku filmlerinin pek çoğunda canavarı canavar yapan şey zaten büyük ölçüde onun biçimsel farklılığının vurgulanmasında yatmaktadır. Ancak burada önemli olan, siyasal, toplumsal ve kültürel “normal”liklerin dışına düşen davranışlar, düşüncelerdir. Mevcut sistemi değiştirmek isteyenlerin hepsi sıradan insanlardır ve anormallikleri daha sonra kötü emelleri ortaya çıktıkça anlaşılır. Soğuk savaş yıllarında, yabancının “komünizmi” temsil ettiği düşünülürse bunlar tüm dünya için bir tehdit oluştururlar. Çünkü bu filmlerdeki asıl normal sıradan vatandaş, basit bir yöntemle bu karmaşık yaratıkları yok edebilen kişidir. Anormalliğin cinsellikle ilişkisinin açık biçimde kurulması da yetmişlerde gerçekleşmiştir. Ancak yine bu yıllarda, evine düşkün erkekler ve melek yüzlü çocuklar da canavarlaşmış, kendi aileleri için tehlike oluşturmaya başlamışlardır.

Bu arada belirtilmesi gereken nokta, bütün canavarların ve yaratıkların varlığının, neden oldukları kıyımların, kötülüklerin aslında hep “insan”ın kendi kabahati olduğudur. İnsan canavarları her zaman Dr. Hyde gibi, Frankenstein gibi, deli doktor gibi muhakkak fiziksel olarak kendi yaratmaz, onu, olanı bir yerlerden bulur çıkarır, taşıyıp getirir, harekete geçirir, uyuyan uyandırır, zararsız zararlı hele

getirir. Böylesi durumlarda canavarın ilk yok ettiği kişiler çoğunlukla onu ortaya çıkaranlardır. Çünkü bu kişiler, bilinenle bilinmeyenin sınırını aşmış, gizlenmesi gerekeni ortaya çıkarmış, yabancı dünyayı çağdaş dünyadan ayıran kapıdan geçerek, mezarlıkların üzerine evler yaparak, tabutların kapağını açarak, çıplak dolaşarak, özgürce sevişerek dolayısıyla yasağa uymamış suç işlemişlerdir. Bu nedenle, bir anlamda kendi “ben”lerindeki denetlenemez hale gelen ve düzen için tehlikeli olan arzuların dışavurumu ya da simgesi olan canavar tarafından cezalandırılmaları gerekmektedir. Böylece, “anormallik” yasakları çiğneyenlerin benliğini temsil ettiği kadar, onları bu nedenle cezalandıran ama zamanı gelince de masumlar ya da düzene uygun davrananlar tarafından yok edilmesi gereken bir şeydir. Bu düşünce çizgisi, insanın kendine hep endişeyle yaklaşmasına ve içinde gizil bir tehlike görmesine, kendinden korkmasına neden olan noktaya, “asıl canavar insandır” noktasına ulaşmaktadır. Kendine bu biçimde bakan insanların her türlü otoriteyi onaylaması da çok kolay olmaktadır.

Korku filmlerinin alttürleri ve dönemsel grupları ne denli çeşitli olursa olsun, anlatsal uyuşmaları öteki türlere oranla çok daha nettir ve zaman zaman klişe haline gelmeye yatkındır. Bu anlamda, korku sinemasının olay örgüsüne bakarken önce, burada da genel popüler film türü olmaktan kaynaklanan özelliklerin yer aldığını, olayların nedensellik ilkesine dayalı olarak ve çoğu kez kronolojik bir akış içinde birbirini izlediğini belirtmek gerekir. Aynı şekilde, önce belirli bir denge, “normallik” içindeki çevrede bir sorun ortaya çıkar, sonra da çoğu kez şiddete dayalı bir çatışmayla düzen yeniden kurulur. Özellikle dizi haline gelen korku filmlerinde açık uçlu son söz konusu olmaktadır.

Korku sineması tarihsel süreç içinde ve çeşitli alttürleri aracılığıyla her türlü çevreyi öykülerine ortam olarak kullanmıştır. Otuzlu yıllar boyunca korku filmlerinin çoğunda, gotik anlatı geleneğinin de etkisiyle çevre Avrupa’ydı. Ama Transilvanya’yla birlikte Londra’nın karanlık sisli ortamından, deniz aşırı ülkelerin dehşet içeren yabancı ya da gizemli topraklarına da uzanılabiliyordu. Kırklı yıllarda korku filmlerinin mekanı Amerika’ya taşındı ve özellikle ellilerdeki istila filmleriyle dehşet, yabancı ülkelere, yabancılara ilişkin olmaktan çıktı. Böylece Hollywood aracılığıyla korku sinemasında anlatı yapısı kendini sürekli yineleyen temel kalıplarıyla sabit kalırken, çevre, yaratık ve filmlere aktarılan günlük konular çeşitlenmeye başladı. Bu dönüşümden sonra her yer korku filmi için uygun hale geldi. Tarihsel olarak ele alındığında, korku sinemasının öncelikle şatoları, eski

malikaneleri, mahzenleri, tavan aralarını, kısacası eski büyük binaları ve bu binaların etrafındaki kırsal ortamları, köyleri, mezarlıkları kullandığı görülmektedir.

Korku filmlerinin mekanları, ele alınan korkulara, o dönemde kamuoyunu meşgul eden sorunlarına paralel olarak daha da çeşitlenmiştir. Nasıl sıradan insanlar tehlikeli bir hal aldılarsa, mekanlar açısından da aynı şey tekrarlanmış, günlük, bildik, sıradan, herkesin içinde yaşadığı yerler, küçük sevimli kasaba, okul, otoyol, hastane, otel ve en önemlisi ev, yani “kutsal yuva”, korkunç bir öykünün mekanı olmuştur. Korku filmlerinde karşılaşılan mekanları iki başlık altında toplayabiliriz. Birinci gruba dış görünüşüyle irkiltici olan karanlık, kasvetli, kapalı mekanları, mezarlık, kilise, morg gibi ölümlü, batıl inançlarla ilgili ortamları dahil edebiliriz. İkinci gruba ise hiçbir şekilde tehlike duygusu uyandırmayan, alışılmış mekanlar girer. Sinema salonları da bunlardan biridir. Bunlar, gündelik yaşamın içinde var olduğu ortamlardır ve özellikle bu nedenle seyircinin güvensizlik duygusunu arttırmaları. Çevrenin bu biçimde oluşturulması, en bilinenin bile bilinmezliği içerdiğine ilişkin bir kaygının oluşmasına neden olmakta ve korku filminin etkisinin sinema salonunun dışına taşmasına olanak vermektedir. Böyle bir çevre, kaçınılmaz olarak sıradan insanların canı olduğu bir öyküyü de beraberinde getireceğinden korkunun seyircinin özel yaşamına taşıma olasılığı artar. Daha önce de belirtildiği gibi, korku filmlerinde suçlu her zaman insanın kendisi olduğundan, çevrenin korkuyu arttırıcı katkısı fazla gerekmez. Ancak, özellikle fiziksel bir yalıtılmışlık, dolayısıyla tehlike karşısında yalnız kalma durumu söz konusu olduğunda, çevre korkuyu arttırıcı özelliklerle donanabilir. Işık ve gölgenin kullanımı, çevrenin anlatsal atmosferinin kurulmasında rol oynar ve karanlık korkusunu sömürür, ürkütmeye, kötü sürprizlere olanak sağlar.

Bu filmlerin çoğunun paylaştığı özellik, büyük ölçüde yalıtılmışlık duygusu üzerine inşa edilmiş olmalarıdır. Dolayısıyla toplumsal çevrenin genişliği deşışkendir. Ancak en temel özelliklerinden biri, tutuculuğu ve filmin temel karakterlerini belirli bir yalnızlığa itmesidir. Bu, toplumsal çevre tarafından onaylanmayan, onaylanmayacağı düşünölen araştırmaların, yapay canlı yaratmanın vb. gizli yapılmasına neden olur. Çoğu kez de yaklaşan tehlikeyi göremeyecek denli kendi küçük dünyasına ve çıkarlarına gömölmüş, olacaklar konusunda uyarıda bulunani dinlemeyen insanlardan oluşan bir çevredir. Bu insanlar filmin kahramanlarına her zaman ayak bağı, bazen de tehlike oluştururlar. Bencillik, anlayışsızlık, ilgisizlik gibi nedenlerle gereken önlemleri gerektiğinde almayan,

alınmasına engel olan kişi ve kuruluşlardan oluşan bir toplumsal çevre söz konusudur. Bu durum kahramanların yalıtılmışlığını, çaresizliğini daha da arttırır. Tutucu ve atıl toplumsal çevrenin harekete geçmesi için, birilerinin ölmesi gerekir. Dolayısıyla dışardan gelen tehlikelere karşı, kişisel ve toplumsal farkların aşılarak dayanışmanın sağlanması zaman almasına karşın bunu gerçekleştiren sıradan vatandaş olmaktadır. Bu tehlike bazen, Amerikan orta sınıfının hemen her kesiminden insanın yer aldığı dağınık bir topluluğu birleştirir. Böylece film, birlik ve beraberliğin önemi, bencilliğin zararları üzerine bir ders halini alır. Aileden başlayıp, Amerikan sisteminin belkemiği olan küçük sevimli kasabalara uzanan bir dizi korku filminde ise, başta çok uyumlu ve dayanışma içinde duran toplumsal çevrenin, hiç de görüldüğü gibi olmadığı, tersine düşmanlıklarla dolu olduğu ortaya çıkar. Böylece kentlerdeki şiddetin ve dehşetin, üstü örtük biçimde kırsal kesimde de yaşandığı görülür. Aynı şey aile içinde geçerlidir. Yine, baştaki uyumlu çekirdek aile görüntüsü giderek kendini ele verir ve ortaya ya birbirini yok etmeye çalışan aile üyeleri ya da canavar bir aile çıkar. Toplumsal çevreye ilişkin belirtilmesi gereken bir başka nokta ise, sistemin temsilcisi olan bazı kamu görevlileriyle itibarlı kişilerin de canı olabilesidir. Son dönem filmlerinde toplumsal çevre, anne babadan arkadaşına, komşuya, polise, yargıca dek tümüyle güvenilmez durumdadır. Bu nedenle korku filmlerinin kahramanı çoğu kez kendi başının çaresine bakmak zorundadır.

1. 4. 3. Canavar, Kahraman ve Kurban

Korku sinemasında mekanlar gibi karakterler ve kahramanlar da çok çeşitlidir. Korku filmlerinde kahraman, canavar ve kurban üçlemesi önemli bir yapısal özelliğe sahiptir. Bu üç figür arasında çok özel bir ilişki vardır ve bunlar her zaman ayrı ayrı temsil edilmeyebilirler. Canavar filmin kahramanına ya da kurban canavara dönüşür ve canavarı kurban eder. Kahraman ise çoğu kez kurban niteliğinde olan karakterdir. Bu durumun arkasında esas olarak, Batı kültürünün çok uzun bir süredir anlatılarda işlediği, çift ruhluluk, çift kişiliklilik imgesi yatmaktadır. Dolayısıyla insan çoğu kez kendi canavarının kurbanı olarak görülmekte ve bu da korku filmlerinde Dr. Jekyll'lık ya da Frankenstein'lık olarak ortaya çıkmaktadır. Her türlü yarattığı ortaya çıkarmak da yine, bu ikilinin denetlenmesi gereken "anormal" in serbest kalmasıyla ilgilidir. Altmışlara dek canavarların insana benzemediğinden ve dolayısıyla çabuk teşhis edildiğinden, büyüklük, renk, biçim, ifade ya da kostümleriyle ilk bakışta fark edilmekteydiler. Bu dönemin canavarlarının temel

özelliklerinden biri bunlarla iletişim kurmanın zorluğudur. İster tarih öncesinden, ister bilim adamının deneyinin sonucunda ortaya çıksın, ister mezarlıktan, tabuttan çıksın canavarlar konuşmazlar. Bunlarla ancak zaman içinde farklı yollarla bir iletişim kurmak mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla canavar, fiziksel “anormal”liğin, ürkünçlüğünün yanı sıra bir cins “bilinmez”dir ve tehlikesi bu yüzden iyice artmaktadır. İnsan-canavarların korku sinemasında üstünlüğü ele geçirmesi iletişim sorununu çözümlemişse de, onun bilinmezliğini ortadan kaldırmamıştır. Psikopatın, şizofrenin cinayetleri neden işlediğine dair genel geçer kaba bir açıklama yani, baskı altında geçen çocukluk, fahişelik yapan anne, erken cinsel deneyim vb. yapılmış olsa da onun yoğun şiddete yönelik dünyasını anlamak söz konusu değildir. Zaten bu bilinmezlik korku filminin karakterlerinden birinin canavar olmasını sağlamaktadır. Ancak, deli doktor ve bilim adamlarıyla dünyayı ele geçirmek isteyen caniler bu anlamda biraz daha farklıdır. Her ne kadar, “delilik” en baştan bir “anormal”lik ise de, bu çok akıllı ve yaratıcı karakterlerin bir kısmının megalomanileri, intikam arzuları ya da iktidarı ele geçirme hırsları onların daha fazla anlaşılır olmalarını sağlamaktadır.

1960'lardan sonraki dönemde ortaya çıkan ve 1970'lerden 1980'lere dek çoğalarak gelen psikopat katillerin, sıradan insan olma özelliğini yitirmesi ve insanüstü güçler kazanmaya başlaması da üzerinde durulması gereken bir durumdur. “Halloween” ve “13. Cuma” gibi, genç seyirci için yapılan, gençliğe ve cinselliğe tutucu bir biçimde yaklaşan filmlerde canavarın, bu biçimde oluşturulmasının nedeni, onu yeniden sıra dışı, “anormal” bir yaratık haline getirmektir. Bunlar artık, üst ve orta sınıfının büyük kısmının psikologa ihtiyaç duyan Amerikan toplumunda, ruhsal bir rahatsızlığın sonucu “**kötülük**” yapan ve “herhangi biri” olan katiller değil, eski korku filmlerinin doğaüstü yaratıklarına benzeyen insan kılığındaki canavarlardır. Bu yaratıklar, düşmekle, yanmakla, şişlenmekle ölmeyebilirler ya da tekrar tekrar canlanırlar. Sıradan ailelerin çocukları olsalar bile yüzlerindeki maskeler ve canavarlığa dönüşmüş çılgınlıklarıyla bu katiller, cinsel özgürlüğü cezalandırmak üzere görevlendirilmiş üstün yetenekli yok ediciler olarak işlev görürler. Korku sinemasının canavarları, kentteki manyak katilden, şeytanın tohumundan, şeytanın kendine, zombiden, vampire ve deli doktora kadar uzanır. Temsil ettiği “**kötülük**”ler nedeniyle canavar, özdeşleşme olmasın diye yaratılmış olmakla birlikte zaman zaman sempati duyulabilecek bir kimliğe bürünebilir. Örneğin, Frankenstein'da olduğu gibi, yaratıklar insan

olamamanın, sevilmemenin, anlaşılmamanın, anormalliğin acısını çektiklerinden büyük bir nefrete neden olmazlar. Ancak kötü niyetli, rahatı kağan zombiler, sempati uyandırmayabilir. Yaratıkları “id’den gelen canavarlar” olarak kabul edersek, seyircinin bu yaratıklarla korku filmlerinde kurduğu ilişkinin hem nefret hem de sevgi içerdığını söylemeyi mümkün kılmaktadır. Çünkü canavarlar, bir yandan insan aklının, cinsel enerjisinin, yarattığı teknolojinin temsilcisi olurken, öte yandan da bunların beraberinde getirdiği devasa yıkım gücünün ve bu durumun toplumda uyandırdığı kaygıların simgesi olmaktadır. Bu canavarlarla yapılan mücadeleye uygar insanın kendi ilkel bilinçaltıyla ya da “id”iyle çatışmasının dışavurumudur da diyebiliriz.

Canavar, denetlenmesi ve toplumsal, kültürel normlara uygun biçimde sınırlanması gereken cinsel enerjinin de temsilcisi olduğundan, şeytana kanıp yasak elmayı yiyen ve üstelik erkeğe de yediren böylece cinselliğın fark edilmesine neden olan kadınla yakından ilintilidir. Ancak burada ilginç olan şey, canavarın cinsel belirsizliğidir. Nasıl kadın, ataerkil düzen içinde eksik, dolayısıyla da iktidarsız olarak tanımlanmış ve cinsellik konusunda uyandırdığı endişelerin intikamı alınmışsa, canavara da filmlerde aynı şey yapılmıştır. Korku filmlerinde canavarla kadınlar arasındaki ilişki bu anlamda özel bir yer tutmaktadır. Kadınlar bir biçimde yaratıktan etkilenirler, onlarla ilişki kurarlar. Bu şekilde ele alındığında, korku filmlerinde kurbanların çoğu kez kadın olması da özel bir anlam kazanmaktadır. Erkeğin, kendine hadım edilme endişesini hatırlattığı için kadından duyduğu tedirginliği, onu yok ederek giderdiği ileri sürülebileceği gibi, aynı zamanda “yasak” olana uymayan kadının kendi şehvetinin kurbanı oluşunu anlattığı da söylenebilir. Özellikle, cinsel sorunları, iktidarsızlıkları yüzünden cinayetler işleyen psikopat canavarların, sokak kadınlarını, cinsel açıdan özgür davranan, perdelerini kapatmadan soyunan kadınları öldürmelerinin nedenleri burada yatmaktadır.

Kahraman, erkek ya da kadın, bir ya da birden fazla olsun değişmeyen tek şey bu karakterlerin orta sınıftan, sıradan insanlar olmalarıdır. Aristokrat Dracula’nın tuzağına düşen genç burjuvanın açtığı yol bugüne dek sürmüş ve korku filmlerinin kahramanları, eğer canavarı yaratan kişi değillerse, çok özel bilgilerle donanmamış, ancak pratik çözümler bulabilen kişilerdir. Sağduyu sahibidirler, ötekileri buna ikna etmeye, önlem almaya çalışırlar. Küçük kasabanın şerifleri ve polis memurları, liseli genç kızlar ve ev kadınları korku filmlerinin kahramanları olabilirler. Önemli olan bu kahramanların, hayatta kalmak, görevini yapmak ve kurtarmak konusundaki kararlı

tutumları, ısrarlarıdır. Bu karakterler teslim olmaz, evinin gözetlendiğini bildiği, telefonla tehdit edildiği halde başka bir eve taşınmayıp canavarla yüzleşmeyi, onu ortadan kaldırmayı tercih ederler. Korku filmi kahramanlarının bir başka özelliği de meraklı oluşlarıdır. Çevrelerindeki olaylara karşı duyarlıdırlar ve çoğu kez merakları yüzünden tehlikeli olayların ortasına düşerler. Kahramana yönelik tehlikenin, şansın da yardımıyla genellikle onun yakınındaki ve olaylarla ilişkisi olmayan kişilere zarar getireceğini bilmek, seyirci için özdeşleşme açısından önemlidir.

Kadın düşmanlığının en fazla ortaya çıktığı film türü korku sinemasıdır diyebiliriz. Bu filmlerde kadınlar, edilgin, tehlike anında kurtarılması gereken, ayak bağı olan, aptal, kendine kötü muamele edilmesini adeta isteyen kişiler olarak oluşturulur. Bu genellemenin dışına çıkan örneklerin çoğunda ise, kadın, düzenin koruyucusu, masum olan ya da cinsel çekiciliğiyle canavarı baştan çıkarandır. Popüler Amerikan filmlerinde, erkek fantezileriyle korkularının ve yerleşik ataerkil stereotiplerin etkisiyle, gerçek diye sunulan ama gerçek olmayan kadınlar yaratılmıştır. Bu filmlerde kadın, zaten tutarlı ve etkin bir güç olarak çizilmez. Kadınların bağımsız birim olarak varlığı reddedildiğinden erkekler, tür filmlerinde de kadın imgelerini ya erkeklerin uzantısı ya da onların mahvedicisi olarak yaratmış, ataerkil fantezileri gerçeğin yerine koymuşlardır. Bu durumun, kadınların simgesel açıdan yok edilişi olarak adlandırıp ve bunu gerçekleştiren iki tür fantezi olduğunu söyleyebiliriz. Birinci gruba giren erkek fantezileri, kadının boyun eğmesine ve köleliğine ilişkin olanlardır. İkinci gruptakiler ise aksine, baş kaldıran, doymak bilmez, yıkıcı ve sırası geldiğinde mahvedilmesi gereken kadına ilişkin fantezilerdir. Popüler sinema, halka istediğini vermekten çok, verilenin sürekli olarak rıza kalıplarına uygunluğunu düzenlemektedir diyebiliriz. Edilgenleştirilmiş, cinsel nesne haline getirilmiş kadınlarla, gövdesi teşhir edilen, kesilip biçilen, öldürülen kadın imgeleri de böyle yaratılmaktadır. Kadın hareketinin yaygınlaşmasından duyulan endişe, katil kadınları da üretmiştir. Çoğu kez canavarı kışkırtan ve onun kurbanı olan kadının artık doğrudan canavarın kendi olmaya başlaması, özellikle korku sinemasında açıkça görülen kadın düşmanlığını iyice netleştirmiş bulunmaktadır.

Korku filmlerinde çevrenin çok çeşitli olması, tüm kapalı ve açık mekanların kullanılması, kaçınılmaz olarak bu filmlerin görsel niteliklerini de etkilemektedir. Ancak dış mekanlar bile kullanılsa, en azından olayların gelişim çizgisindeki bir noktadan itibaren, kapalılık/yalıtılmışlık duygusu yaratmak zorunludur. Gündüz çekimleri yerini geceye, dış mekanlar iç mekanlara, odalara, bodrumlara,

mahzenlere, tavan aralarına, bırakacak, çevredeki ağaçlar iyice sıklaşacak, kamera gökyüzünü görüntülemeyecektir. Korku sinemasında ürkütücü bir atmosferin, gerilimli anların yaratılması her şeyden önemli olduğundan, mizansen, kamera kullanımı ve ışık-gölge düzenlemelerine ilişkin görsel uyuşumlar, nesnelere ilişkin ikonografik uyuşumlardan daha fazla önem taşırlar. Silahlar, yanıp sönen laboratuvar aygıtları, kasvetli görünüşlü evler, banyolar, haçlar ve çıplak kadın gövdeleri, ancak özel bir tarzda görüntülendiklerinde korku filmine ait ikonlar haline gelirler. Bunların dışında kalabilecek tek öge canavarın (kötü) kendisidir. Canavarın fiziksel “anormal”liği onu doğrudan korku sineması ikonografisinin temel taşı haline getirmektedir. İri cüsseli, yüzü maskeli psikopatları da aynı gruba koymak mümkündür. Kötülüğün böyle biçimsel bir ipucu vermediği, günlük yaşamın sıradanlığı üzerine inşa edilmiş olan filmlerde ise her şey sinematografik tüm yolları kullanarak tehlikeyi sezdirmeye kalmaktadır. Kamera bir mekanı, insan gözüyle olan ilişkisini keserek alışılmamış bir tarzda görüntülemeye başlar, alacakaranlıkta ağaç dalları rüzgardan eğilir, perdeler uçuşur ya da garajın kapısı kapanır, telefon kablosunun kesik olduğu yakın çekimle gösterilir.

Korku filmleri duygusal etkiye yöneldiğinden gerilimleri, şokları oluşturmak üzere her türlü olanağı aynı anda sonuna dek ancak belirli bir zamanlama ilkesine bağlı olarak kullanmak durumundadır. Böylece, şiddetli ışık-gölge zıtlıkları, ani ayrıntı çekimler, abartılı alt ve üst açı kullanımları, odadan odaya geçen karakteri arkadan izleyen kaydırmalar, çok geniş açılı öznel çekimle bozulan görüntüler ve tehlikeyi son ana dek kurbanına değil yalnızca seyirciye göstermek üzere düzenlenmiş mizansenler, karakterlerin çerçeveye şaşırtıcı biçimlerde girişi vb. ile korku filmlerinin görsel yapısı oluşturulmaktadır. Ayrıca, canavarın, doğaüstü gücün ya da psikopatın farklı dünyasını, karabasanları, sanrıları görselleştirmek için, diğer türlere oranla daha fazla teknik donanıma başvurulmaktadır. Bu konuda, son dönemlerde bilgisayar tekniklerinden büyük ölçüde yararlanılmaktadır. Korku sinemasının bir başka özelliği de, ses ve müzik kullanımına da en az görüntü kadar özel bir ağırlık vermek durumunda olmasıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ AMERİKAN KORKU FİLMLERİNDE KÖTÜ’NÜN SUNUMU

2. 1. ÖTEKİ

Marx'tan özümsemiğimiz bilgiler doğrultusunda, egemen ideolojiyi yani burjuva kapitalizminin ideolojisini, en ikiyüzlü maskeler ardına gizlenebilen, her yerde hazır ve nazır, sinsi bir güç olarak algılamamız ve bu gücün süreçlerini her fırsatta, her yerde ortaya çıkarılmasının, çözümlerinin sağlıklı yapılabilmesi için gerekli olduğunu söyleyebiliriz. Bu ideolojinin hangi yollardan yaygınlaştırılıp süreklilik kazandırıldığını (temelde ataerkil aile yoluyla) inceleyebilmemiz için en etkin aracı bize sağlayan da Psikoanalitik Kuram olmuştur. Özgürlük için, ister ekonomik, ister yasal ve ideolojik olsun her türlü baskıya karşı verilen savaşım, "ataerkil" teriminin eklenmesiyle büyük bir önem kazanır. Çünkü ataerkillik kapitalizm dediğimiz şeyden çok öncelere dayanmakta ve çok daha ilerilere gitmektedir. İşte bu noktada Feminizm ve Eşcinsel Özgürlük akımı psikoanalitik kuram çerçevesinde Marksizm'le güç birliği yaparak ortaklaşa bir amaca yönelirler, bu amaç da ataerkil kapitalist ideolojiyle onu besleyen ve onun tarafından beslenen yapı ve kurumların yıkılmasıdır

Kültürümüzde yaşamın en öncelikle göze çarpan nitelikleri doyumsuzluk, hoşnutsuzluk, kaygı, açgözlülük, mal canlılığı, haset ve nörotizm'dir. Bu da psikoanalitik kuramın, "ataerkil kapitalizmin mantıksal ürünü" saydığı durumdan başka bir şey değildir. Yabancılaşmış emek ve ataerkil aile uğruna bastırılan değerler nelerdir? Birincisi cinsel enerjidir. Bu da genelde bütün yaratıcı enerjinin kaynağı olan cinselliğin başarıyla yüceltilerek (süblimasyon) cinsel olmayan yaratıcı enerjiye dönüştürülme olanağıdır. Bu demek oluyor ki, kültürümüzün ideal kişisi sayılan bireyi şöyle tanımlayabiliriz: Cinselliği, gelecekteki ideal kişilerin üretilmesi için gerekli olan heteroseksüel, monogam birleşimle doyumlanan, bununla yetinen kişi. Yüceltilmiş cinselliği, yani genel yaratıcılığı da toplumun çoğunluğa sunduğu, kesinlikle yaratıcı ve doyurucu olmayan uğraşlarda doyum bulan, bunlarla yetinen kişi. Başka bir deyişle "ideal" kişi cinsel ve zihinsel enerjisi minimuma indirgenmiş, makineleşmeye elden geldiğince yaklaştırılmış olan bireydir. Yukarıda bahsettiğimiz doyumsuzluk, kaygı ve nörotizm de buradan kaynaklanmaktadır. İkincisi ise biseksüelliktir. Biseksüellik, monogami ilkesine ve bu ilkeyi destekleyen romantik "tek, gerçek eş" mitosuna en doğrudan ve açık seçik biçimde karşı çıkan bir kavramdır. "İdeal" ailenin cinsellik "norm"unu açıkça tehdit eder. Burjuva-Kapitalist ideoloji, biyolojik farklılıkların belirsiz temeli üzerine kesin çizgili bir cinsel ayırım yapısı kurmuştur. Dişilik ve erkeklığın toplumsal normları, erkeksi ve kadınsı

olmanın normları, erkeksi ve kadınsı olmanın toplumsal tanımlaması, insanların önceden saptanmış belirli roller için yoğrulması uğruna erkeğin “kadınsı”lığıyla kadının “erkeksi”liğinin daha doğumdan başlayarak bastırılışı vs. Üçüncüsü, dişi cinselliğinin yaratıcılığının özel olarak şiddetle bastırılmasıdır. Dişiye edilgenlik yakıştırılması, dişi çocuğun kültürümüzdeki ikincil ve doğal rolü için yetiştirilmesi. Dördüncüsü ise, temelde çocuğun cinselliğinin yadsınmasıdır. Bu, özbaskıdan dış baskıya doğru gelişen bir süreçtir. Yeni doğmuş bir çocuğun cinsel doğasını yadsımdan başlar, evlilik öncesi cinselliğin reddine kadar uzanır.

Burjuva ideolojisinin kabul edemediği güdü ve dürtülerimiz, “öteki” kavramında karşılık bulur. Burjuva ideolojisi bu güdü ve dürtülerle başa çıkmak için iki yol dener. Ya bunları yadsır, elinden gelirse yok eder ya da özümseyerek tehlikeden arındırır, elinden geldiğince özbenliğinin bir yansımasına dönüştürür. Bu kavram yalnızca kültürün ve kişinin tümüyle dışında kalan şeyleri değil kişinin içinde bastırılan ve yadsınıp dışlanarak kişinin dışında bir şeymiş gibi nefret edilip lanetlenmesine olanak tanınan şeyleri de temsil eder. Kişinin kendi içinde bastırıldığı şeyi, dışlamak, aşağılamak ve elden gelirse yok etmek için ötekine yakıştırması, ötekinin üstüne atması ötekinin otonomluğunu ve varolmak hakkını tanımayan, kabul etmeyen özbaskının klasik belirgin bir örneğini bize sunar. Öteki kavramını oluşturanlar ise, başka insanlar, kadın, proletarya, başka kültürler, kültürün içindeki etnik gruplar, alternatif ideoloji ve politik sistemler, ideolojik cinsel normlardan sapmalar özellikle biseksüellik- eşcinsellik ve çocuklardır.⁶⁷

Sinemanın her türüne bu noktadan yaklaşabiliriz. Çalışmamızın özünü oluşturan korku filmleri ise bu noktada bize daha açık seçik cevap verebilmektedir. Çünkü korku filmlerindeki canavar-yaratık figürü, ikili özbaskı/öteki kavramlarını doğrudan dramatize etmektedir. Hatta, korku filmlerinin gerçeğe olan içeriğine, kültürümüzün bastırıp ezdiği kavramların kendilerini gösterip kabul ettirebilme çabasıdır da diyebiliriz. Bastırılıp ezilmeye çalışılan şey, tıpkı karabasanlarımızda olduğu gibi, korku filmlerinde de korkutup dehşete düşüren bir şey olarak yeniden ortaya çıkar ve dramatize edilir. Mutlu sonla biten korku filmlerinde de özbaskının yeniden egemen kılınıp ötekinin ezilişine tanıklık ederiz.

⁶⁷ bkz., Robin Wood, “Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış”, **Argos**, çev. Nihal Yeğinoğlu, İstanbul, 1989, sayı: 13, s. 149.

2. 1. 1. Özdeşleşme

Psikanalitik terminolojide özdeşleşme üç şekilde görülür: 1) Kimliğin başka bir kişiyle genişletilmesi. 2) Kimliğin başka bir kişiden ödünç alınması. 3) Kimliğin başka bir kişiyle karıştırılması. Özdeşleşmenin bir başka türü olan 'Suçluyla Özdeşleşme' ise, kişinin kaygısından (anksiyete) kurtulabilmesi için Anna Freud'un geliştirdiği diğer bir özdeşleşme modelidir.⁶⁸

Filmi izleyen kişi, özneler kapsamında saydığımız bu dört mekanizmayı temel olarak kullanır. Kişinin egosu, beyaz perdede ideal ego olarak karşılık bulur. İzleyici, olmayı arzuladığı kendisini seyrederken, dış gerçeğe ait olan ego işlevlerini (ektopsişik) 'işlevsizleştirirken' perdede yansıyan ideal egosuna söz hakkını tanır. Sinemada izlediği özne düşündeki kendisidir. İzleyici, tıpkı düşünde olduğu gibi onu idare edemez, yönlendiremez ama onun duygusal bir sembiyozu olmaktan da kurtulamaz. Dış gerçek işlevlerini bir tarafa bırakan açık özne, sinemada tanımadığı ama tanımak için her türlü çabayı sarfettiği ikizine, yani düşteki kendisine varlığını bırakır. Filmdeki kişilerle ilişkiler kurar ve kendisine en yakın olanları, olmak istediği kendisini arar durur. Bu bilinç ötesi arayış, yine bilinç ötesi buluşla ve gelişen olayların ardından katarsisle (abreaksiyon) sona erer. Sözü edilen süreç, düşlerini yaşarken artık kendisi olmayan egonun yaşadığı bir süreçtir. Bu süreç sonunda, düş egosunu düşlerde bırakan ego uyanır ve diğer egosunun yaşadıklarını hayal meyal, bazen de büyük bir zevkle anımsar.

Film izlenirken işlevselliğini koruyan üç egodan söz edebiliriz. Bunlar, kişinin asıl olan egosu (dışbenlik), perdeye yansıyan ideal egosu ve ideal ego altında çalışan ama onun gölgesi diyebileceğimiz film egosu. Şematik olarak sıralarsak; bilinç işlevlerinin kapsamındaki açık ego, açık egonun farklı ruhsal süreçlerde ürettiği ideal ego, daha bağımsız bir gizli özne –gölge özne- olan film egosu.

İzleyici, ideal olan seçilmiş kendisinden haberdirdir ama film egosuyla girdiği ilişkinin farkında değildir. Film egosu, kişinin ideal egosuyla 'açık' egosu arasındaki duygusal bağı kurmakla görevlidir. Onun estetize edilmiş olması, sinemayı düşten ayıran ve izleyiciyi filmin bir düş olmadığı ayırımına vardiyan en önemli öğedir. Bu

⁶⁸ bkz.,Anna Freud, **Ego ve Savunma Mekanizmaları**, çev.Yeşim Erim,Bağlam Yay.,İst.,1989, ss.32.

anlamda film egosunu, estetize edilmiş düş egosu olarak görmememiz için hiçbir neden yoktur. Düşlerimizin egosu, bir takım kurmacaların içine sokulmuş ve kendisinin daha somut bir temsilcisi olan ideal egoyla buluşması sağlanmıştır. Düş egosu, estetize edilmekle bir ölçüde bağımsızlığını kaybetmiş ama yine de bilinçdışındaki sınırsızlığını korumuştur. Sinemayı düşten ayıran bir başka öge de onun estetize edilmiş varlığının mantık ve rasyonalite üzerine kurulmuş olmasıdır. Düşte özdeşleşme mekanizmasını kullanamayan ve yerini diğer kendine bırakan 'açık' ego, bu mekanizmayı kullanmasını sinemanın içerik ve biçim bağlamında dış gerçekle kurduğu ilişkiye borçludur. Freud'un "Düşler arzuların doyurumudur" cümlesinden yola çıkarak diyebiliriz ki, estetik bir düş olan sinema da aynı işleve sahiptir. Bu işlevini, izleyiciye ait ideal ve dönüştürülmüş düş egosunun yardımıyla gerçekleştirir, önce bir ideal ego yaratır ve düzenlenmiş bir öykü yardımıyla bu ideal egoyu harekete geçirerek bir sonuca ulaştırır.

İdeal egonun yaratılması sürecinde kameranın işlevi de oldukça önemlidir. Çünkü izleyici, kendisine sunulmuş kendisini kendi gözüyle değil, sunan kişinin gözüyle algılar. İkincil algılamaya da diyebileceğimiz bu algılar bütünü, ancak kamera yardımıyla yargılar bütününe dönüştürülür. Minimum makine haline gelen izleyici bir takım duygulanımlar yaşamaya başlar, böylece çekirdek özdeşleşmeden (kameranın gözle özdeşleşmesi) bütünsel özdeşleşmeye (öznelerin ve duyguların özdeşleşmesi) geçilmiştir. Kamera bu görevini, filmin sonuna kadar izleyiciye duyumsatmadan sürdürür ve olay-özne ikilisine getirdiği bakış tarzı ile duygular, kişiler bağlamında izleyicinin kendisine sunulmuş olan ideal egosuyla buluşmasını sağlar. Bir bakıma kamera, izleyicinin film egosunun gözünü oluşturur. Bu anlamda izleyici, kameranın ve dolayısıyla ikizinin gözü sayesinde olay-özne içeriğiyle buluşarak bir takım yargılar üretmeye koyulur, gevşemiş olan algı ve iradesiyle düşünle gerçek yaşam arasındaki estetik gerçeğin göstergesi dilini tüketir. Korku sinemasının kendi tarzınca estetize edilmiş bir biçimde sunduğu düş, daha çok kabus olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda yaratılan ideal ego, ya cezalandırıcı ya da cezalandırandır. Film egosu ise, her zaman tehdit altındadır.

Suçluyla özdeşleşme mekanizması ise, geçmiş dönemin süper egosunun kurulmasına katkıda bulunmuş, sonraki dönemlerde de çevrede korku veren nesne ve öznelerle ilişkimizin kurulmasında önemli araçlardan biri durumuna gelmiştir. Suçluyla özdeşleşmede, öz kişiliğin korkulan nesneye dönüşmesi, aynı zamanda korkunun da zevk veren bir güven duygusuna dönüşmesine yardım eder. Böylelikle

suçluyla özdeşleşmeyi, egonun, korku karşısında haz mekanizmasını çalıştırmaya yardımcı bir savunma düzeneği olarak da görebiliriz. Suçluyla özdeşleşme aşamasında izleyici, korku ya da güven nesnesinin içeriğini varlığına katarak, anksiyetenin geriliminden kurtulmayı başarır. Hem saldırgan hem de kahraman olmak gibi bir lüksü aynı anda yaşayarak savunma mekanizmasını ekonomik bir biçimde kullanır.

Anna Freud'un deyişiyle, karşısında kendini suçlu duyumsadığı erişkinlerin saldırganlığını içine atmış izleyici⁶⁹, bu saldırganlığı filmdeki özneler yardımıyla boşaltmaktadır. Böylelikle izleyicinin kaygısı azaldığı gibi, işlediği sanrısız suç da örtbas edilmiştir. Özdeşleşme ve içselleştirme mekanizmalarındaki çift kazanç, saldırganın yerinin alınmasıyla pekiştirilmektedir. Yani ego, korku kaynağı olan özneyi süper ego olarak içe atmakta, böylelikle de kendi saldırgan dürtülerini dışarıya yansıtma olanağına kavuşmaktadır. Bir başka deyişle özdeşleşmenin sağlandığı özne, aynı zamanda bir zıt duygu taşımanın (ambivalens) nesnesidir. Yani sevilen ve nefret edilen, aslında izleyicinin kendisidir de diyebiliriz. Bu bağlamda izleyici, başta özdeşleşme olmak üzere içselleştirmeyi de kullanarak, kendi kaygısını aşmada bir yol bulduğu gibi kendi içindeki saldırgan dürtüleri de risksiz boşaltma yoluna gitmektedir. Korkuyu üç şekilde dönüştüren izleyici, ya ondan zevk almakta, ya sadece korkunun şiddetini azaltmakta ya da korkuyu tamamen alt etmenin dışında, kendi dürtülerini de doyum olanağına kavuşturmaktadır.

Korku filmlerinde kahramana yönelik tehlikenin, şansın da yardımıyla genellikle onun yakınındaki ve olaylarla ilişkisi olmayan kişilere zarar getireceğini bilmek seyirci için özdeşleşme açısından önemlidir. Korku filmlerinde özdeşleşme daha çok korkulu anlarla, durumlarla olsa bile, özellikle gerilime ağırlık veren filmlerdeki karakterlerle ve psikopat katillere karşı mücadele eden kahramanla da özdeşleşme olabilir. Entrikanın, 'kim yaptı'nın, 'nasıl çözülecek'in önemini yitirdiği ve ilginin 'sıra kimde'ye, 'kim sağ kalacak'a, 'bu kez nasıl öldürecek'e yöneldiği filmlerde ise, kahramanın işlevi çok azaldığından onunla özdeşleşme olasılığı son derece düşüktür.

2. 1. 2. Korku Filmlerinde ocuğun Sunumu

Çocukların yüzündeki saflık maskesini Freud'dan sonra ikinci kez indiren korku filmleri olmuştur diyebiliriz. Korku filmlerinde çocuklara gizliden gizliye yakıştırılan şeytansılık, Freud'un çocukluk dönemine ait saptamalarının cinsel dinamiğinin çağrışımları gibidir. Bilinçdışının içeriklerini oluşturan 'kötü' ve 'cinsellik' kavramları yoğunlaştığında çocuğun gizli dünyası da açığa çıkarılmış olur. Bu anlamda çocuktaki şeytansı içeriğin sebebi ise, onun bilinçdışına yakın, hatta özdeş sayılmasının bir sonucudur diyebiliriz. Böylelikle kimlik oluşması sürecinin ilk basamaklarını yaşamakta olan ocuk, aynı zamanda rasyonel olanın da yadsıycısıdır. O, bilinçdışının içgüdüsel yapılanmasını simgeleyen ve insanlığı tehdit edebilecek bir yasaklar toplamıdır. Toplumsallaşma pratiğini yaşamaması ise, onu diğer insanlardan ve sürü toplumunun zihinsel st yapısından ayıran en önemli oğedir. Bir başka deyişle ruhsal aygıt modelini kişileştirecek olursak, çocuğun toplumsal olanın bilinçdışını oluşturdunu söyleyebiliriz. Böyle bir durumda toplum ego'yu, toplumsal kurumlar da süper-ego'yu temsil edeceklerdir. Toplumsal olandan sinemasal olana geçtiğimizde ise çocuğun ana rolünün yine aynı olduğunu görmekteyiz. ocuk, korku filmlerinde bilinçdışının kişileşmiş kendisi olarak pek çok kötülüğün gizli, kimi zaman da açık kaynağını oluşturmaktadır.

Korku filmlerinde, henüz ergenlik dönemine girmemiş pek çok çocukta psişik bir çatışma gözlenmez. Eğer ortada bir çatışma varsa bile bu, çocuğun kendi içinde değil daha çok izleyiciyle ocuk arasında gerçekleşmektedir. Bu konumda ocuk, hem filmin hem de izleyicinin bilinçdışını oluşturmaktadır. Bir bakıma izleyicinin çocukla olan savaşını, aslında kendi çocukluğu ve bilinçdışıyla ilintilidir. Film süresince üretilen çağrışımlar sonucunda 'masum' ocuk göstergeleri izleyicinin içsel dinamiğine 'şeytan' ya da 'kötü olan' biçiminde gönderilir. Bu bilinçli ya da bilinçsiz algılama, tamamen çağrışımlara ve filmin anlatım sürecine göre değişmektedir. Başka bir deyişle ocuk, kötülüğün hem kendisi hem de nedeni olabilmektedir. İzleyicinin ift değerli tutumuna göre ya çocuğun iyi olan imgesi egoya gönderilip kötü olan imgesi bilinçdışına itilir ya da çocuğun kötü olan imgesi bilinçdışının yargılamasının sonucu olarak, izleyicinin tavrını belirler.

⁶⁹ bkz., y.a.g.e., s.38.

Bilinçdışının kendisi olarak var saydığımız çocuk, aynı zamanda düşsel olanın yapısına da sahiptir. Korku filmlerinde ise bu yapının kabusla dönüşmüş olduğunu söyleyebiliriz. Böylece tıpkı güzel bir düşün ya da kabus gibi çocuk da, bilinçdışının doğal ve sapık yapısı gibi bir ayrıma uğramaktadır. Güzel bir düşün hem kendisi hem de nedeni olan çocuk, üretken bir imgeyken kötü bir düşünün hem kendisi hem de nedeni olan çocuk yıkıcı bir imgenin karşılığını oluşturabilmektedir. Geleceğe dönük rüya(lar) ile, korku filmlerinde kötülüklerin habercisi olan çocuklar arasında bir bağlantı kurabiliriz. Kötülük haberinin ya bir ‘deli’den ya da bir çocuktan alındığı bu tür filmlerde ortak bir özellik dikkati çeker. O da bu kişiliklerin bilinçdışı içerikleri temsil ediyor olmalarıdır. Bilinçdışına yapılan metafizik kaynaklı göndermeler de göz önüne alındığında, olacak kötü bir olayın habercisi durumundaki çocuk ile gelecekte haber veren düşün arasındaki bağlantı da açıklığa kavuşmaktadır. Tıpkı ilkel toplumlardaki büyücüler gibi filmlerdeki çocuklar da güçlü ve görkemli yetilerini kullanarak gelecekte (kötülük) haber vermekte ve adeta günümüzün çağdaş medyumlarına benzer biçimde bir kıyamet sözcülüğü yapmaktadırlar. (Gelecekte haber veren düşler ile çağdaş bir medyum olan TV arasında önemli benzerlikler vardır.) Durumlarından oldukça memnun görünen bu çocuklar psişik güçlerini dışarıya sezdirmedikleri gibi sanki sahip oldukları ayrıcalıklardan kendileri de habersizdir (ya da öyle görünürler).

“Elm Street Nightmare” devam filmlerinin dördüncü bölümü, küçük bir kızın tebeşirle yere eski ve kötü görünümlü bir evi çizmesiyle başlar. Küçük kız bu eylemiyle, sözel olmasa bile görsel olarak kötü haberin taşıyıcısı konumundadır. Etken oyun yaşantısıyla kimlik kazanma sürecinin henüz başlarında olan ve gerçeğe düşün imgesel-simgesel ayrımını görme (sezme) yetisini henüz tam olarak kazanamamış bu kız çocuğu için çizdiği ev başka birinin çizdiği resimden çok daha gerçektir. Küçük kız, bu evin dış gerçekte varolmasından ne kadar sorumluysa aynı evin içindeki kötülüklerden ve kötülük dolu güçlerden de o kadar sorumludur. Bu sahne içerik olarak üçüncü bölümün başıyla büyük benzerlikler içermektedir. Üçüncü filmde aynı evin bu sefer maketini yapan bir kızla başlar. Üçüncü filmdeki kızın yaşının diğerine göre büyük olması, evin çizim olarak değil de maket olarak üretilmesi gibi bir dönüşüme uğramaktadır.

“Elm Street Nightmare” serisinin ilk filminde, gördüğü kabustan dehşetle uyanan kızın odasına annesi ve beraber yaşadığı adam hızla girerler. Kızıyla bir süre konuşan anne sözlerini şöyle noktalar; -Ya tırnaklarını kes ya da böyle

kabuslar görme! Ancak düşlerde söylenebilecek böyle bir söz, gerçek yaşamda otorite tarafından söylenmiştir. Bu koşul cümlesinde, kızın kötü düşler görmesinin nedeni olarak uzun tırnaklar gösteriliyor ve tırnakların kesilmesi sonucunda da kabusların sona ereceği belirtiliyor. Tırnakların uzunluğuyla kötülük arasındaki bağı Freddy'nin bıçaklı eldiveni aracılığıyla kurabiliriz. Dış gerçekte belirtilen 'uzun tırnak' Freddy'nin 'bıçaklı eldiven'inin mecazi bir söyleminden başka bir şey değildir. Otorite tarafından söylenmiş bu cümle, daha açık içeriklere sahip başka cümlelere de dönüştürülebilir; -Eğer tırnaklarını kesmezsen tıpkı kabusundaki canavar gibi olursun! ya da, -Eğer otoriteye karşı gelersen uzun tırnaklı kimseler tarafından cezalandırılırsın! Dönüştürülen ilk cümle, tırnakla kötülük arasındaki özdeşliği biraz daha açık olarak ortaya koyuyor. Ayrıca bu cümlede kurulan ikinci özdeşlik, düşsel kötülükle kız arasındadır. Gizli olan bu özdeşlik biraz daha açıldığında, uzun tırnağa yüklenen kötü içeriğin kızla Freddy arasındaki bağı kuvvetlendirdiğini ve düşsel kötülükle (kabus) dış gerçek kötülüğün (suç) yer değiştirdiğini görüyoruz.

İkinci cümle ise, özgün cümlenin ikinci kısmındaki 'kabus' sözcüğünün toplumsal bir yansımasını ortaya koyuyor. Yani özgün cümlede kabus biçiminde sunulan ceza, ikinci bölümde uzun tırnaklı kişilere yansıtılıyor. Bir bakıma uzun tırnaklı kişilerin dış gerçek karşılığını, toplumun ve toplumsal kurumların oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda en gizli içerik özgün cümleye ait olmaktadır. Dönüştürülen ilk cümle, kabusu canavar olarak kişileştirmekte ve canavarla uzun tırnak (kız) arasındaki özdeşlik kuvvetlenmekte, dönüştürülen ikinci cümleyse 'ceza' kavramını ilk kez açık bir şekilde ortaya koyarak özgün cümledeki kabusu toplumsal bir kabus biçimine sokmaktadır. Bunu ise, dönüştürülen ikinci cümlede tırnağın çoğul söylemi olan 'tırnaklar'dan anlıyoruz. Burada tırnak, tek başına bireyi simgelerken tırnaklar ise toplumun belirleyeni olmaktadır. Gerek özgün, gerekse özgün olmayan cümleler 'otoriter söylem' tarzını çok iyi açıklamaktadır. Çağrışımlarla dolu bu söylem, düşsel bir söylemi andırmakta ve her şeyden önce tehdit dolu, koşullu cümleler içermektedir.

"Pars pro toto", çocukluk dönemine ait bir kavramdır ve parçanın bütünü yerini tutması anlamına gelir. Örneğin babaya ait olan herhangi bir 'şey' çocuğun imgeleminde babanın kendisidir. Korku sineması bu kavramı kendi kuralları çerçevesinde biraz farklı kullanır. Çünkü çocuk, özümsemiği parçanın 'parça' olma özelliğinden haberli değildir. Onun için önemli olan, parçanın kime ait olduğudur. Bu denklemin sonunda çocuğun gözünde, artık 'parça' bütünü parçası değil, kendisi

olacaktır. Cinsel ‘patoloji’de fetişizm olarak adlandırılan bu yasa, korku sinemasında ters bir mantıkla kullanılır. Yani parça, parça olduğunu reddetmekle kalmayıp bütüne egemen olma yarışına girer. “Pars pro toto yasası” için parçanın organ ya da ‘nesne’ olmasının önemi yoktur. Önemli olan, içerdığı mantık ya da mantıksızlıktır. Korku sinemasında bütünün bir parçada ya da parçanın tek bir bütünde anlatıldığı çok sayıda filmle karşılaşırız. Şeytanın bedeni zaptetmesi temasında bile, parça-bütün ilişkisi söz konusudur. Bütün olan beden, şeytani bir varlık tarafından zaptedilir ve bir bütinken, şeytanın parçası haline gelir. Burada zaptedilen beden, ‘bilincin’ bedenyken, bilinçdışının görselleştiği bir beden durumuna dönüşür.

“Evil Dead” filminde, kahraman Bruce Campbell’in eli de şeytani ruhun etkisiyle kontrolden çıkıp parçayken bütün olma arzusuyla hareket eder. Elinin kontrolden çıktığını gören kahraman ise, elini keserek kurtulur. Bütün olmayı arzulayan elin kesilmesi, bilincin bütünlük düzeyini kaybetmemesi için koşuldur. Cinsel patolojik bir fetiş nesnesi ile kahramanın eli arasındaki tek fark, fetiş nesnesinin bütün ile parçanın çatışmadığı bir kişiliğin nesnesi olmasından kaynaklanır. Parçanın ve bütünün çatıştığı durumlarda ise, parçanın bütünden kesilip atılması (elin kesilmesi) koşuldur. Aksi takdirde parçanın güçlenip bütünün yerini alması kaçınılmazdır.

Parçanın bütünün yerine geçtiği en önemli organlardan birisi de ayaktır. Bir fetiş nesnesi olarak ayağın penisin yerini tutmasından başka, bu organın devamlı tehdit altında olması da oldukça dikkat çekicidir. Özellikle oedipal süreçte yaşanan bu tehdidin yarattığı kaygı, yorganın dışarısında bırakılan ayakların zarar göreceği şeklindedir. Bu kaygı, birincil kaygıya göre çok daha yumuşaktır. Bu yumuşamanın sebebi, kastrasyon nesnesinin ayağa kaydırılmasındandır. Böylelikle ayak, penisin yerini tutmakla kalmamış duyulan kaygıyı da bu yolla azaltmıştır. Dolayısıyla duyulan korku da, ayakların ısırılması ya da yaralanması olarak dönüşmüştür.

Korku sinemasında bilinçdışı, eğer hemen kesilip uzaklaştırılmazsa bütünü yutup yeni bir bütün oluşturabilecek güçte bir muhalefet ‘parça’sıdır. Bu muhalifin bölgesel gücü ne kadar artarsa, ‘bütün’ için yutulma tehlikesi de o kadar artacaktır. Yutulmamak için yapılacak olan, ya bir doktora gitmek ya da tehdit eden organı kesip uzaklaştırmaktır (bastırma).

2. 1. 3. Kadın ve Kadının Anne Olarak Sunumu

Korku sinemasında kadının sunumu iki boyutta incelenebilir. Birinci boyut kadının kurban olarak sunulmasıdır. Feminist eleştirmenler genellikle korku sinemasında kadının konumunu bu boyutta incelerler. Kadının korku sinemasında kurban olarak sunulması, onun sinemada erkek bakışının nesnesi olarak, pasif, edilgen konumunun yinelenmesidir.

Korku sinemasında kadının sunumunun ikinci boyutu ise kadının vampir, canavar, yaratık vb. olarak sunulduğu korku filmleridir. Kadının kurban olarak sunulması feminist eleştirmenlerce yoğun bir şekilde incelendiği halde, kadının canavar olarak sunulduğu korku filmleri genellikle pek dikkate alınmamıştır. 1960'lardan itibaren korku filmlerinde kadınların canavar, yaratık olarak sunulduğu filmlerin sayısında önemli bir artış olmuştur. Kadın 'öteki' olarak ataerkil burjuva ideolojisini, toplumunu ve onun kurumlarını tehdit etmektedir. Kadın canavarların genellikle cinsellikleri ön plandadır. Erkeği cinselliklerini kullanarak ağlarına düşürürler ve birden vampire, yaratığa, canavara v.s. dönüşerek onu yok ederler. Bu da temelinde kadın cinselliğinin erkek açısından çift yönlülüğüne işaret eder. Kadın cinselliği erkek için hem çekici hem de ürkütücüdür. Bu nedenle kadın cinselliği ya bastırılmalı ya da yok edilmelidir. Bu filmlerin sonunda kadın canavar mutlaka yok edilir. Ataerkil düzene yönelik tehdit savuşturulur, eril kaygılar yatıştırılır.

Korku sinemasında kadın tarihsel olarak iki dönemde incelenebilir. Geleneksel korku sineması olarak adlandırabileceğimiz 1920'lerden 1960'lara kadar olan dönemde kadın, merakı, aptallığı ya da sadece güzelliği yüzünden başını belaya sokan, canavarı istemeden baştan çıkarıp, onun tarafından kaçırılan ve sonunda da erkek kahraman tarafından kurtarılan bir arzu nesnesi olarak sunulur. Olay örgüsü içerisinde kadının canavarı cezbetmesi, onun tarafından kaçırılması ve canavarın bütün çirkinliğine rağmen kadınla duygusal bir bağ kurması, kadının canavar gibi 'öteki' olduğunun altını çizer. Ancak klasik korku sineması döneminde kadın genelde kurban konumundadır. Az sayıda filmde ise, doğrudan canavar olarak sunulması yerine kötü güçlerin oyuncağı olan ya da doğasında kötülük olduğu için kötülük yapan vamp kadın tiplerini görüyoruz. Klasik dönemde kadının canavara en yakın tiplemesi vampir kadınlardır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası kadın hareketinin yükselmeye başlaması ve kadınların toplumsal yaşamda erkeklere ait alanları işgal etmeye başlamalarıyla kadınların değişen toplumsal konumlarına paralel olarak korku sinemasındaki kadınların sunumunda da bir değişim görülür. Kadın hareketine yönelik eril bir tepki olarak kadınlar sinemada şiddetle cezalandırılmaya başlanır. Kadın ve canavar arasındaki erotik gerilim yerini kadın ve katil-yaratık arasındaki kanlı mücadeleye bırakır. Kadın hareketi ivme kazandıkça sinemadaki kadına yönelik şiddetin dozu artar, cinayetler direkt seyircinin gözü önünde meydana gelir. Kadın kurban konumunda bile bakışın nesnesi olmaktan kurtulamaz. Bu filmlerde kadın, ölümü yani cezalandırılmasıyla erkek seyirciye gizli bir haz yaşatırken, ölümün şekli ve sunumu ile de erotik filmlerden farksız olarak yine pasif bir konumda eril bakışların arzularını tatmin eder.

Klasik dönem dediğimiz bu dönemde korku sineması anlatım kalıplarını, uyuşmalarını, sinematografik kurallarını ve bazı alttürlerini oluşturur. Klasik dönem korku sinemasında anlatı yapısına genel olarak baktığımızda canavar, beyaz erkek ve beyaz kadın üçgenini görürüz. Bu formülde canavar erkektir. Canavar, kadını kaçıtır ve erkek kahraman canavarı yok ederek kadını kurtarır. Bu formülü klasik korku filmlerinin hemen hepsine uyarlayabiliriz. Klasik korku sineması, kadını zayıf, kolayca etkilenen ve bu yüzden de canavarın hedefi olan tipler şeklinde çizer. Klasik korku filmlerinin çekildiği dönemde kadın hareketi, yaygınlaşamayan marjinal bir hareket durumundadır. Ancak kökeni Hıristiyan mitolojisine dayanan, kadının cinselliği nedeniyle günahkar ve erkek içinde tehlikeli olduğu inancı, kadına gözdağı verilmesini ve uymaları gereken cinsiyet rollerinin hatırlatılmasını gerektirirken, sinemada bu araçlardan bir tanesidir.

Klasik korku sinemasındaki canavar-kadın ilişkisine baktığımızda, kadın cinselliğine karşı duyulan tedirginliğin çağdaş korku sinemasından daha farklı bir şekilde verildiğini görürüz. Canavar, çağdaş korku filmlerinde kadının üstleneceği roldedir. Başka bir dünyadan, başka bir kültürden, vahşi bir ormandan v.b. gelen 'öteki' olarak ataerkil sistemi ve onun kurumlarını tehdit eder. Bu kurumlardan en önemlisi ailedir. Genellikle filmin kahramanı olan kadın ve erkek ya nişanlıdır ya da yeni evlenmiştir. Kadın, canavar tarafından kaçırılır. Ataerkil sistemin temeli olan ailenin kurulup yaşayabilmesi için 'öteki'nin yani canavarın yok edilmesi ve düzenin yeniden kurulması gerekir. Bunu da yapacak olan erkektir. Erkek kahramanla canavar arasındaki zıtlıklar özellikle vurgulanır. Bunlar insan-insan olmayan, uygar-

vahşi, doğa-uygarlık gibi zıtlıklardır. Hatta canavar, ideal Anglo-saxon erkeğin tam zıttıdır da diyebiliriz. Karanlık, çirkin ve insan olmayan bir yaratık. Oysa kadın ve canavar arasında çok farklı bir ilişki vardır. Hem kadın, hem de canavar ataerkil zihniyette erkek olmayan, 'öteki'dir. Arzulu bir bakışın nesnesi olan kadın ve korkulu bir bakışın nesnesi olan canavar arasında bir bağlantı kurabiliriz. Canavar ile kadın arasında ise şaşırtıcı bir cazibe ve çekim yaşanır. Her ikisi de görme biçimleri içinde benzer statülere sahiptir. Her ikisi de tehdit edici cinsellikleriyle erkek gücüne yönelik potansiyel tehlikelerdir.

Canavar kadını görür, ona aşık olur ve kadını kaçıır. Ataerkil düşünce yapısı için uygar olmayan, "öteki diyarlardan" gelen canavar, beyaz erkeğin kadını kaçıran bir anlamda ona meydan okur. Kadın güzelliği ile istemeden canavarı baştan çıkarır. Cinselliği nedeniyle hem kendisinin hem de erkeğinin başını belaya sokar. Kadının anlatıdaki rolü, canavarı etkiledikten sonra sona erer. Daha sonra çılgınlık atarak erkeğin kendisini kurtarmasını bekler. Klasik korku filmlerindeki ortak nokta, kaçırılan kadının mutlaka erkek tarafından kurtarılması ve kendisine uygun erkeğe geri dönmesidir. Yaratık/canavar yok edilerek ataerkil düzen yeniden kurulur. Kadınları kaçıran erkeklerle meydan okuyan diğer bir grup da çılgın bilim adamları ya da onların yarattığı yaratıklardır.

Klasik korku sinemasında kadın genellikle canavarla bir iletişim kurar. Tüm çirkinliğine, korkunçluğuna rağmen ona sempati duyar, öldüğü zaman üzülür. Ancak filmin sonunda kendisi için uygun cinselliğe yani erkeğine döner. Böylece düzen yeniden kurulmuş olur. Çağdaş korku sinemasının aksine, birkaç istisna dışında klasik korku filmlerinde kadın, canavar olarak sunulmaz. Kurban konumu da canavar tarafından kaçırılmasından ileri gelir, vahşi bir şekilde öldürülmez. Bunu da kadın hareketinin henüz emekleme aşamasında olmasına, kadının toplumsal ve ekonomik yaşamda fazla yer almamasına, kısacası eril yapı için henüz bir tehdit teşkil etmemesine bağlayabiliriz.

Bu dönem özellikle Batı ülkelerinde toplumsal değerlerin sorgulandığı, sisteme ciddi eleştirilerin yöneltildiği bir dönemdi. Bu dönemde siyahların yoksulluğa ve ayrımcılığa, kadınların kendi cinsellikleri üzerinde söz sahibi olma ve erkeklerle eşitlik talepleriyle ataerkil sisteme, gençlerin de emperyalizme, Vietnam savaşına ve Amerikan rüyası denen o ütopyik başarı hayaline sırt çevirdiğini, toplumun ve sistemin ciddi bir şekilde eleştirildiğini söyleyebiliriz. Watergate skandalı, Vietnam

yenilgisi gibi olaylarla birleşerek liberallerin güçlenmesini ve böylelikle ataerkil aileden toplumsal haklara, savaştan çevreye kadar bir çok yasa değişiklikleriyle ABD'nin toplumsal ve kurumsal olarak değişimini sağlar. Ancak ekonomik krizin devam etmesi, enflasyon, işçi ve öğrenci hareketlerine karşı duyulan tepkiler, bu liberal özgürlük ortamına muhafazakarların geleneksel aileyi, yurtseverliği ve dini ön plana çıkararak bir karşı tepkisini doğurur. Bu tepki filmlere de yansımakta gecikmez. Özellikle kadın hakları, kadınların cinsellikleri üzerinde söz hakkı, çalışma yaşamında eşit koşullar gibi konularda mücadele eden ve büyük mesafeler alan kadın hareketi de "Exorcist" gibi korku filmleriyle şiddetli bir eril tepkiye maruz kalır.⁷⁰

Wood, bazı korku filmlerinin ilerici yanlarından söz edilebilirse de bu türün, baskın özelliğiymiş gibi görünen güçlü bir gericilik potansiyeli ve geleneği taşıdığını söyler. Türün belirgin özelliklerini Wood şöyle sıralar: a) Canavarın tümünden ve katıksız **kötülüğe** sahip olması, böylece bastırılıp yasaklanan şey hakkında hiçbir değişim arzusu ve umudu beslenmemesi ve onların hep bastırılmış ve yasak kalmasının istenmesi. b) Hıristiyanlığın ve dinin olumlu bir güç olarak sunulması ve ağırlıklı olarak işlenmesi. c) Cinselliğin cezalandırılması. Bütün bunlar ataerkil sinemanın korku türünde kadına bakışı konusunda ciddi ipuçları verir.⁷¹

Avrupa ve ABD'de kadın hareketinin gelişmesi ve eşitsizlikler konusunda seslerini yükseltmeleriyle kadınların merkez karakteri oluşturduğu korku filmlerinde bir patlama yaşanır. Kadın filmin merkezindedir ama olumsuz olarak işlenir. Ya **kötülük** yapan bir canavardır, ya da canavarın dünyaya gelmesinde aracı olmuştur. Korku sinemasında kadınların ruhunun şeytan tarafından ele geçirildiği ve kadının şeytanın dünyaya girişine aracılık ettiği korku filmleri bir hayli fazladır. Kadınların şeytan tarafından ele geçirilişleri direkt olarak cinsellikleri ile bağlantılı olarak verilir. Bu filmlerde ruhunun şeytan ya da kötü ruhlar tarafından ele geçirilmesi kız çocuğunun ergenlik dönemine adım atmasıyla başlar. Yönetmenliğini William Friedkin'in yaptığı "The Exorcist" adlı filmde feminizm, kadın bağımsızlığı ve cinselliği ile ilgili korkuların kadının ruhunun şeytan tarafından ele geçirilmesi metaforu ile aktarıldığı ve şeytanın tehdidine çözüm olarak ataerkil ideolojinin tekrar iktidarını kurmasını gösterir.

⁷⁰ bkz., M.Ryan, D.Kellner, **Politik Kamera**, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., İst., 1997, ss: 9-30.

⁷¹ bkz., R.Wood, **a.g.e**, s. 83

Film, Regan McNeil adlı on iki yaşında bir kızın ruhunun şeytan tarafından ele geçirilmesini anlatır. Regan'ın bir sinema oyuncusu olan annesi Chris, kocası tarafından terk edilmiştir. Aile bir babadan yoksundur ve bu yüzden saldırılara açıktır. Chris, küçük kızı Regan'la sekreterleri ve hizmetçileriyle mutlu bir aile görüntüsü vermektedir. Creed, Regan hakkındaki en rahatsız edici şeyin adı olduğunu söyler. Regan, Kral Lear'ın bir yilandan daha keskin dişleri olan canavar kızlarından bir tanesinin adıdır. Böylelikle Regan, Hıristiyanlıktaki kadının boyun eğmezliğinin, gem vurulmamış cinsel açlığının ve ihanetinin sembolü olan yılanla özdeşleştirilir.⁷²

Şeytanın, filmin başında Irak'taki kazılarda ortaya çıktıktan sonra Amerika'da bir kızın ruhunu zapt etmesi ilginçtir. Amerika özellikle o dönemde kadın bağımsızlık hareketinin en etkili olduğu ülkedir. Mikro düzeyde McNeil ailesinin durumunu makro düzeyde ABD toplumuna uyarlayabiliriz. Şeytan, yaşamak için ataerkilliğin kalelerinin düştüğü, cinsel devrimin yaşandığı, boşanmaların arttığı bir toplumu seçmiştir. Şeytanın Regan'ı ele geçişi aşama aşama gerçekleşir. Chris tavan arasından gelen tuhaf sesler duyar. Regan şeytanı andıran resimler çizer, ona benzeyen heykeltikler yapar, annesine hayali birisiyle ilişki kurduğunu söyler ve geceleri uyuyamadığını çünkü yatağının çok sallandığını söyler. Ancak Chris hiçbirini ciddiye almaz. Regan'ın davranışları giderek tuhaflaşır. Bir gece gelen sesler üzerine Regan'ın odasına giren Chris yatağın şiddetli bir şekilde sallandığını görür. Doktorlar, uzun, acı verici testler sonunda Regan'ı iyileştiremedikleri gibi teşhis de koyamazlar. Bir gece Regan bir güç tarafından sürekli olarak havaya kaldırılıp tekrar yatağa çarpılır. Regan'ın gözbebekleri kaybolmakta ve anlaşılmayan tuhaf sesler çıkarmaktadır. Bakıcı ilaç almaya çıktığında kısa bir süre Regan'a göz kulak olması için yanında kalan Chris'in arkadaşlarından birisi ölü bulunur. Görünüşte merdivenlerden düşmüştür ancak boynu tam aksi yöne döndürülmüştür. Bir Psikiyatrist Regan'ı hipnotize ederek içindeki kişiliği ortaya çıkarmaya çalışır ancak Regan ona saldırarak cinsel organını ısırmaya çalışır. Doktorlar bu durumda tıbbın çaresiz kaldığını, Regan'ın ilkel toplumlarda görülen şeytan tarafından ele geçirilme ile benzerlikler taşıdığını söyleyerek bir şeytan çıkarıcıya danışmasını önerirler. Artık Regan'ın davranışları açıkça cinsellik taşır. Annesi odaya girdiğinde onu bir haç ile mastürbasyon yaparken bulur. Yüzü ve cinsel organı kan içindedir. Annesi onu durdurmak istediğinde Regan annesini büyük bir kuvvetle tutarak cinsel organını

⁷² bkz., Barbara Creed, **The Monstrous-Feminine**, Routledge Press, London, 1993, s.33.

yalamasını ister. Chris odadan kaçmak istediğinde odadaki eşyalar hareket ederek yolu kapatır. Regan'ın bir şeytana dönüşmesi açıkça cinsellik yüklüdür. Doğruların ve ahlaki değerlerin temelinde kurulan mutlu aile yuvası aslında bastırılan cinsel arzularla doludur.

Bu felaket karşısında teknoloji ve bilim çaresizdir ve film geriye kalan tek çözüm yolu olarak dini gösterir. Chris, Peder Damien adlı bir rahipten yardım ister. Peder Damien psikiyatri kökenli bir rahiptir. Öncelikle Chris'e psikiyatri tedavisini önerir. Ancak onun da sonuç vermeyeceğini anlayınca şeytan çıkarmak dışında bir çözüm olmadığını anlar. Pozitif bilim ve din yine karşılaştırılmış ve çözüm olarak yine din gösterilmiştir. Regan'ın fiziksel görünümü iyice ürkütücü olmuştur. Peder Regan'ı bütün gücüyle sarsarak "beni al, beni al" der ve şeytan Peder'e geçer. Peder kendisini pencereden atar ve hem kendisini, hem şeytanı yok eder.

Ryan ve Kellner, Regan'ı şeytana esir düşmüş olarak gösteren tüm sahnelerin kadın cinselliğini aşağılayıcı imgeler içerdiğini belirtirler. Bu imgeler aktif cinsellikleri için kadınları cezalandırmayı savunan cadılık düşüncesini hatırlatacak şekilde kadın cinselliğini tehlikeli, kontrol edilmesi gereken bir şey olarak sunar. Ryan ve Kellner, bunun eril bir cinsel kaygı belirtisi olduğunu söyleyerek, şeytan çıkarma ayinini de kadının tehditkar cinsel gücünü bastırma çabası olarak yorumlarlar.⁷³

Filmde dikkat çeken iki önemli nokta, babadan yoksun ailenin saldırıya açık olması ve kadının şeytanın dünyaya gelişine aracılık etmiş olmasıdır. Film, babasız bir ailenin uğradığı felaketle başlar, annenin bu felaket karşısında aciz kalıp bir erkeğin (Peder) yardımına başvurması ile sürer ve erkeğin problemi çözmesi ile son bulur. Peder, ailedeki babanın yokluğunu doldurur. Zaten İngilizce'de rahibin karşılığı olan 'father' kelimesi, aynı zamanda baba anlamına da gelir. Anne tek çare olarak yalvararak babanın yardımını ister. Babasız aile modeli başarısızlığa uğramıştır. Baba olaya karışır, kendisini feda ederek aileyi kurtarır. Regan, korku filmlerinde kadının sıkça görülen özelliklerini kendisinde toplamış gibidir. Kadın cinselliğine duyulan korku ve kadının güzelliğinin arkasında sakladığı korkunç yüzü. Kadın cinselliği filmin çıkış noktasıdır. Regan, şeytan tarafından ele geçirildiğinde on iki yaşındadır. Ergenliğe henüz girmiş ve cinselliğini yeni kazanmıştır. Regan,

⁷³ bkz., Ryan ve Kellner, **a.g.e.**, s.102.

kendisini hipnotize etmeye çalışan adama saldırıp cinsel organını ısırmaaya çalışır. Masum kadın cinselliğinin altındaki iğdiş edici canavar vurgulanmış olur. Regan'ın filmin başlarındaki masum güzelliği kaybederek filmin sonlarına doğru iğrenç, korkunç bir hal alır. Filmin sonunda şeytandan kurtulduktan sonra Regan yine itaatkar ve uyumlu bir kız olmuştur. Ryan ve Kellner bunu ataerkil otoriteye teslim olmanın kusursuz bir örneği olarak görürler.

Psikanalizin kadına olan bakış açısı, genelde çocuğa olan bakış açısıyla büyük benzerlikler içermektedir. Korku filmlerinde kadına yakıştırılan kötülük, çocuğa oranla çok daha açıktır. Gizlenmeyen bu şeytansılığın kökeni de her şeytansı olan gibi geçmiş kaynaklıdır. Freud'a göre kadın, doğası gereği penisten yoksun, eksik bir varlıktır. Kadın yaşamı boyunca bu eksikliğini kültürel yollardan gidererek ödünlemeye çalışır. Eksikliğin giderilmesinde bir başka yol daha vardır ki, o da eksik olan penisin karşılığını tutacak bir çocuk dünyaya getirmektir. Freud'a göre, bu doğal yolun seçilmemesi, kadını ruh hastalığına götüren en büyük sebeptir. Çünkü kadın, kendi doğasına kültürel çabalamayla karşı gelerek (annelik içgüdüünün bastırılması) nevrotik bir acının içine düşmekte, ya da teolojik bir söylemle şeytanın izinden gitmektedir. İşte korku sinemasının amacı da bu şeytansı güçleri örgütlemek ve kadının karmaşık olan sunum dilini oluşturmaktır. Oluşturulan bu dille, kadının doğasından uzak konumu arasında önemli bir bağlantı vardır. Kadının doğasından uzaklaşması, onun korku sinemasında kötülüğün kendisini temsil etmesi için en önemli nedendir.

Korku sinemasında kadın, ya "Evil Dead I" filmindeki gibi gizil kinci bir intikam meleği ya da şeytandır. (Kimi zaman melekten şeytana olan dönüşümlere de rastlanabilir) Kadın adeta eksikliğinin ikincil sorumlusu olarak (birinci sorumlu annedir) erkekleri hedef alır ve onları acımasızca katleder. Bu katletme sanki ona yakıştırılan mazoşist dinamiklere ve dolayısıyla kadın olmaya bir karşı çıkış gibidir. Her iki "Evil Dead" filminde de kilere kapatılan canavar kadınların bağlı oldukları zincirler yüzünden ancak bir iki parmak açılan kiler kapağının altından film kahramanlarını gözetledikleri dikkati çeker. Burada, cinsel bir davranış olarak erkeğe atfedilen röntgencilik (voyeurizm) söz konusudur. Bu durumda canavar kadın, bu gizli içerikte erkeksi olana yaklaşarak kadınsı doğasından uzaklaşmıştır diyebiliriz.

Kadının şeytan olarak var olduğu filmlerde, yapılan makyajı sonrasında sahip olduğu erkeksi tavırları ve erkeksi sesi dikkate değerdir. Bu anlamda geçirdiği değişim, ahlaki ve aynı zamanda anatomik-cinsel bir değişimdir. Erkek olma yolunda süren bu çarpık değişim, ruhsal olarak da şeytansı bir karaktere ve genelde erkeğe özgü kabul edilen sadist tavırlarla destek bulur. Korku sinemasında kadının doğal bir dinamik olan mazoşizme karşı çıkışını, diğer bir dinamik olan narsizme karşı çıkış izler. Meleksi kadınlık da çocuğun masum ve saf özellikleriyle benzerlikler içerir. Meleksiliğin içine saklanmış kötülük, büyük bir kinle doludur ve boşaltılması koşuldur. Meleksi kadın, canavar kadının tersine içgüdülerine ve anatomisinin kaderine başkaldırmaz. Meleksi kadın birincil doğası gereği narsistik bütünlüğünü de sağlamıştır. Narsistik bütünlüğün dışında, edilgen bir cinsel yaklaşım olarak kabul edilen teşhircilik meleksi kadının erkeği ayartmak adına kullandığı yöntemlerden biridir. Güzelliği kendisini sevmesi için en önemli nedendir. Canavar kadının açıkça arzulanıp, öldürerek ödünlediği penis yetmezliği meleksi kadının güzelliğinde somutlaşmış bir intikam aracı olarak kullanılır.

Ataerkil sistem içinde kadının stereotipler içinde sunulmasına aracılık eden kalıplardan birisi de anneliktir. Annelik iki konumda ele alınır; gerçek ve mit. Gerçek anne tiplemesi komedi, drama gibi türlerde gerçekliğin prototiplerine bağlı olarak gösteren konumunda sunulur. Mitte ise anne çağrışım düzeyinde sembolik olarak metaforlarla yer alır. Korku sineması da genellikle annenin mitsel konumunu işler. Korku sinemasında kullanılan canavar kadın imgelerinden birisi de arkaik annedir. Arkaik anne en eski inanışlardan birisidir ve kökeni de mitolojide bulunur. O, yaratıcı, kendiliğinden varolan, kendi kendine üreyen, bütün canlılara yaşam verendir. Bütün kültürlerin mitolojisinde varolan her şeyi yaratan bir ana tanrıçadır. Ancak mitolojik bir figür olarak yaşam kaynağı annenin ataerkil anlamlandırma pratikleri çerçevesinde özellikle de korku filmlerinde olumsuz bir figür olarak sunulduğunu söyleyebiliriz.

Kadının annelikten, doğurganlığından, yaşam verme yeteneğinden kaynaklanan paradoksal bir konumu vardır. Sosyal açıdan kabul edilen ve saygın bir konum olan annelik, ataerkil önyargılara bağlı olarak tuhaf, doğaüstü hatta mitik bir konum işgal eder. Klasik dönemden rönesansa kadar doğurganlığın simgesi rahim, **kötülükle**, şeytanla özdeşleşecek şekilde çizilmiştir. Dolayısıyla, arkaik anneye karşı duyulan korku, gerçekte onun yaratıcı gücüne, doğurganlığına yöneliktir. Kadının erkekten farklılığı, onun gözündeki 'öteki' konumu, onun cinselliğine ve

doğurganlık özelliğine bağlıdır. Bu anlamda, korku sinemasında da kadın, doğurganlık, rahim ve canavarlık arasındaki bağlantılara sıkça rastlarız.

Korku filmlerinde gösterilen tuhaf, ucube doğumların, dünyaya gelen yaratıkların, rahmin doğaüstü, tuhaf dünyasına işaret ettiğini söyleyebiliriz. Kadın rahmi doğaüstüdür çünkü yeni bir varlığa yaşam verir, kadınlarda değişimlere neden olur. Adeta kadının doğaya ait olduğunun, vahşi yönünün altını çizer. Ataerkil kültürün kadın rahmine ve doğurganlığına yönelik bu korkusu, korku filmlerinde açık ya da gizli olarak işlenir. Freud'un kadın rahmi için kullandığı 'tekensiz' terimi, onun, erkekler için korkutucu, tuhaf doğasına işaret eder. Rahim, korku filmlerinde genellikle **kötülüğün**, şeytanın dünyaya gelişi için bir kapı görevi görür. Psikoanalitik teori, kadınların dış cinsel organlarına yoğunlaştığı halde (iğdiş edici vajina) onu esas olarak erkekten farklı kılan, doğurma yeteneği ve onu sağlayan rahimdir. Bir yaşam yaratmaya çalışan çılgın bilim adamları çoğunlukla erkektir, kadının böyle bir çabaya ihtiyacı yoktur. O, canavar yaratma işini doğal yoldan rahmini kullanarak yapar. Ataerkil düşünce yapısında erkek vücudu bütünlüğü, biçimi ve normları temsil eder. Kadın vücudu ise, bu özelliklere sahip değildir, değişken bir yapısı vardır ve hamilelik de bunun en uç sınırıdır. Korku filmleri de hamilelikte meydana gelen fiziksel değişimleri tuhaf, doğaüstü şeyler olarak yansıtır.⁷⁴

Diğer korku filmlerinde de annenin şeytani özelliklerinin daha da gizlendiği gerçeğiyle karşılaşırız. Bu tür filmlerde anne, bir canavar-yaratık değildir. Onun şeytaniliği bastırılmıştır, ancak çağrışımlarla ortaya çıkmaktadır. Örneğin Elm Street Nightmare adlı filmde anneler, çocuklarının yararını düşünüyorlar gibi bir izlenim bıraksalar da aslında çocuklarının gördükleri kabusların nedenidirler. Çünkü kabustan bunalan ve uyuyup ölme riskine girmektense kahve içip uykusuz kalmayı tercih eden çocuklarına 'uyu' ya da 'senin yatakta olman gerekmiyor mu?' gibi sözleri söyleyen genelde annelerdir.

2. 1. 4. Kadınların Cezalandırıldığı Filmler: Slasher'lar

1960'da çekilen ve korku sinemasında bir dönüm noktası olarak kabul edilen "*Psycho*"dan sonra, bir katilin genellikle bir kesici aletle, birbiri ardına genç ve

güzel kadınları öldürdüğü ve sonunda da yine bir genç kızın bu katili durdurduğu bir alt tür doğdu: Slasher filmleri. Slasher filmleri yukarıda bahsedildiği gibi kolayca formüle edilebilen, seyircinin çok iyi bildiği klişelere sahip filmlerdir. Seyirci için katilin kimliğinden çok sıranın kimde olduğu ve onun nasıl öldürüleceği önem taşır. Bu tür filmlerde erkekler de öldürülür ancak bunlar kız arkadaşlarıyla toplumun kabul etmediği koşullarda özgürce seks yapan genç erkeklerdir. Wood, bu tür filmleri iki kategoriye ayırır. Birincisi özellikle sorumsuz, sadece seks ve eğlence düşkünü olarak tanıtılan gençlerin öldürüldüğü filmler, ikincisi de sadece kadınların öldürüldüğü filmler. Bu filmlerdeki cinayetlerin temel bir farklılığı vardır, gençler ataerkil sistemin ahlak anlayışına uymadıkları ve rasgele cinsel ilişki kurdukları için cezalandırılırlar, kadınlar ise sadece kadın oldukları için.⁷⁵

Wood'a göre, klasik korku filmlerinden bugüne kadar meydana gelen en önemli değişiklik, klasik korku filmlerinde belirsiz de olsa bastırılanın dönüşüne yönelik bir özdeşleşme varken çağdaş korku filmlerinde cezalandırmayla bir özdeşleşme yaratılmasıdır. Klasik korku filmlerinde erkeklerin içindeki **kötülüğü** ortaya çıkardıkları için fahişeler cezalandırılırken, 60'ların ve 70'lerin feminizmine karşı doğan tepkilerle bütün kadınlar cezalandırılmaya başlanır. Erkek seyirciler, erkek egemenliğine dair ataerkil düşünceleri reddeden kadınlara karşı bu filmleri izleyerek sadistçe bir intikam almış olurlar. Anlatının sonunda, haddini aşan kadın ya düzene boyun eğer ve bağışlanır ya da genellikle ölümlerle cezalandırılır, böylece ataerkil düzen onarılır.⁷⁶

“Kesip biçme (slasher) filmleri aynı zamanda, altmışlı yıllar sonrası Amerika’sının yeni cinsellik kültürünün yanında getirdiği sorunlarla ilgili olduğu söylenebilir. Doğum kontrolü, liberalleşen kürtaj yasaları ve cinsellik alanındaki özgürleşme kadın erkek ilişkilerini değiştirmiş, kadına daha fazla güç ve bağımsızlık sağlarken, cinsler arası ilişkinin yönetimini elinde tutan erkek sorumluluğunun eski kurallarını geçersiz kılmıştı. Cüretkar bir bağımsızlıkla sorumsuzca yırtıcılığın kesiştiği yerde düşmanlığın patlak vermesi kaçınılmaz bir sonuçtu.”⁷⁷

Bu düşmanlık bu tür filmlerde öldürülen kadınların çoğunluğunun bağımsız, çalışan ve erkeklerle diledikleri gibi ilişkide bulunan kadınlar olmasıyla desteklenir. Slasher filmlerindeki kurbanlar genellikle genç ve güzeldirler. Katil kendilerini

⁷⁴ bkz., Barbara Creed, *.a.g.e.*, s.50.

⁷⁵ bkz., R.Wood., **Hollywood From Vietnam to Reagan**, Columbia University Press, New York, 1986, ss: 193-194.

⁷⁶ bkz., *y.a.g.e.*, ss:193-209.

⁷⁷ M.Ryan, D.Kellner, **Politik Kamera**, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., İst., 1997, s. 298.

sezdirmeden izlerken onlar soyunurlar, duş yaparlar ya da erkek arkadaşlarıyla sevişirler. Daha sonra katil harekete geçer ve kadını öldürür. Slasher'larda kadın önce cinsel bir nesneye dönüştürülür ve seyircinin gözetlemeci duyguları tatmin edilir, daha sonra da cezalandırılır.

Ryan ve Kellner'a göre slasher filmleri iki ayrı fonksiyona sahiptir; feminizme ve dik başlı gençliğe metaforik bir saldırı düzenler ve babaya dayalı iktidara muhtaç bir dünya çizer. Muhafazakar saldırganlık bağımsız kadınlara yöneltilen şiddetle direkt olarak bağlantılıdır, çünkü muhafazakar düşünce saldırganlık ve hükmetmeyi erkeğe mal eder. Toplumsal sistemin istikrarı buna bağlıdır. Buna karşı çıkan feminist hareket en sert tepkiyi görür. Muhafazakar yapı içinde kadın, erkek saldırganlığına boyun eğmeli, itaat eden 'öteki' olarak toplumda yerini almalıdır. Kadın hareketine, feminizme ve gençliğe yönelik bu filmlerdeki tepkiler, sarsılan ataerkil toplumsal sisteme yeniden güç kazandırma çabası olarak okunabilir. Bu denli tutucu mesajlar içeren slasher filmlerinin püriten içeriği, bu filmlerde görülen yüksek dozlu cinsellikle çelişir. Bu çelişki, cinselliği bastırmaya çalışan ancak onsuz da yapamayan muhafazakar bir toplumun çelişkisidir.⁷⁸

Slasher filmleri genellikle bir kadın öldürülmesiyle açılır. Katilin bakış açısı öznel kamera ile verilir, böylece seyirci, kadınları cezalandırırken katille özdeşleşir. Bu bakışın nesnelere ise, cinsel obje ve potansiyel kurbanlar olan kadınlardır. Slasher filmlerinde erkekler de öldürülür ancak ataerkil sinemanın tarafı bakışı burada da devreye girer. Kurbanın çığlık atması, ağlaması, yalvarması dişilikle bağdaştırılan şeyler olduğu için kurban olan erkekler ya görüntünün dışında öldürülür ya da ölümünün bir teşhire dönüşmesini engelleyecek sis, karanlık ya da görüntüyü kapatan bir obje vardır. Erkek kurban ne olduğunu anlamadan, can çekmeden, aniden ölür. Kadınlarsa daha yakın bir açıdan, mümkün olduğunca acı çekerek ve can çekişerek ölürler. Örneğin "Halloween"da genç kız erkek arkadaşıyla sevişirken katil eve girer. Daha sonra erkek bira almak için aşağıya iner. Katille karşılaşır ve ne olduğunu anlamadan katil tarafından öldürülür. Ortam karanlıktır ve erkek acı çekmeden ölür. Daha sonra erkek arkadaşını bekleyen genç kızın kapısında üzerine bir çarşaf geçirmiş olan katili görürüz. Yüzünde erkeğin gözlükleri vardır. Yönetmen burada sahneyi ve gerilimi uzatır. Adeta izleyiciyi tanık olacağı seyre hazırlar. Kız, arkadaşı zannettiği katile sorular sorar, güler ancak

cevap alamaz. Bir arkadaşına telefon etmek üzere kalktığında katil arkadan saldırır ve telefonun kablosuyla onu boğar. Kızın yüzü seyirciye dönüktür ve yarı çıplaktır. Kameranın konumu cinayetin her anını bize tüm netliğiyle gösterecek şekilde yerleştirilmiş, sahne her şeyi tüm ayrıntılarıyla izlememizi sağlayacak şekilde aydınlatılmıştır. Kız uzun sürede, can çekişerek ölür, karşıda telefonu açan arkadaş ise onun boğulurken çıkardığı inlemeleri sevişirken çıkardığı sesler olarak yorumlar.

Bu türün kalıplarından en sık kullanılanı, bir kızın öldürülmekten kurtulup katille mücadele etmesidir. Bu kız sonunda katili öldürür ya da mağlup eder. Bu kıza esas kız olarak da yorumlayabiliriz. Esas kız cezalandırılan diğer arkadaşlarından önemli farklılıklar gösterir. Bu farklılıkların en önemlisi cinsellikle ilişkilidir. Esas kız öldürülen arkadaşlarının aksine erkeklerle rasgele cinsel ilişki kurmaz. “Halloween”da da Laurie’nin erkek arkadaşı yoktur, öldürülen arkadaşları sevgilileri ile çocuk baktıkları evlerde sevişmekten çekinmezken, o örgü örüp görevini ciddiyetle yaparak çocuk bakar. Bu anlamda esas kızın genellikle bakire olduğunu, değilse bile katilin ve seyircinin bakışının cinsel nesnesi olarak sunulmadığını söyleyebiliriz. Esas kız diğer arkadaşlarının aksine katili ve tehlikeyi görür. Sinemasal anlatımda erkeğe mal edilen aktif, araştırmacı bakışa sahiptir. Katili takip eder, onun yüzünü görmemizi sağlar. Onunla karşılaştığında çığlık atmaz, iriyarı olmasa bile katille fiziksel olarak mücadele edebilir. Zor durumlarda çözüm üretebilir, elinin altındaki herhangi bir nesneyi silah olarak kullanabilir.

Slasher filmlerinde katil genellikle erkektir, cinsel olarak serbest kadınları öldürmesinin temeli de genellikle cinsellikle bağlantılıdır. Bu tür filmlerde ana problem, bakış açısı ve özdeşleşmedir. Bakış açısı erkek olduğu için kadın izleyiciler bile bu erkek bakış açısı ile özdeşleşirler. Seyirci, özdeşleşebileceği olumlu bir erkek figürü olmadığı için katille özdeşleşir. Olumlu erkek tipler ya ölmüştür ya da ulaşamayacak kadar uzaktadırlar. Böylece katilin gözünden verilen öznel kamera hareketinin de yardımıyla katille özdeşleşme sağlanır. Öykü ilerledikçe bakış açısı esas kıza döner ve katilden uzaklaşırken esas kıza yaklaşırız. Esas kız ergen erkek izleyici için oldukça uygun bir imgedir. Onları memnun edecek kadar dişidir ancak bu dişiliği erkek cinselliğini tehdit edecek kadar da abartılı değildir. Slasher filmlerinde söylem tamamen eril bir söylemdir, kadınlar ancak erkek deneyimlerine

⁷⁸ bkz., y.a.g.e., ss:298-300.

hitap ettikleri sürece var olabilirler. Bu tarz filmler derinlerinde erkeklerin arzularını ve endişelerini yansıtır.

Sonuç olarak slasher filmleri, başrole bir kadını yerleştirse de eril bakış açısı ve söylemiyle çekilir. Amaç, kadının cezalandırılması, göz dağı verilmesidir. Başroldeki kız katille mücadele etmek zorunda kalmadan önce zaten ataerkil normlara uygun bir yapıya sahip olduğu için her şey sona erdikten sonra da yine uysal, erilliği tehdit etmeyen bir genç kız olur.

“Çığlık” (Scream) adlı film, sinema tarihinin en önemli korku filmlerinin klişelerini yeniden yorumlarken yer yer gedikler açarak değişimi de ihmal etmemiştir. Filmin senaristi Kevin Williamson, bir korku filmi hayranı olarak büyümüş ve bu hayranlığını senaryosunda da ortaya koymuştur. “Çığlık”, seyircisinin hem yanında hem de karşısında duran bir filmidir. Bir taraftan korku sinemasındaki klişelerden, bildik kalıplardan, korkutmak için kullanılan trükleri kullanmış, diğer taraftan da söz konusu trükleri ve kalıpları aşağı yukarı aynı şekilde kullanarak seyirciyi korkutmaya çalışmıştır. Film, ömründe korku filmi izlememiş gibi durup, sürekli yanlış şeyleri yapan (karanlık ve tehlikeli bir yere tek başına girmek ve katilden kaçarken kendini çıkışı olmayan bir mekana hapsedmek gibi) ‘embesil kurban’ tipinden sıkılan seyirci için taze bir soluk olmuştur. Bir korku filminde “hemen döneceğim” sözünü telaffuz etme şanssızlığına sahip olan karakterlerin o andan itibaren son derece dikkatli olmaları gerektiğini (çünkü muhtemelen hiçbir zaman dönmeyeceklerini) bilen artık sadece biz değilizdir. Filmdeki karakterler de içinde buldukları durumun farkındadırlar.

“Çığlık” adlı film, sadece içinde bulunduğu türe canlılık getirmemiş aynı zaman da türle alay etmek, alay edilen meselelere hakim seyirciyi eğlendirmiştir. Ancak film, sadece bir parodi değildir, bir korku filmi olarak da önemlidir. Senarist’in karakterlerinin içinde buldukları durum hakkında filmlerden mümkün olabilecek hemen her şeyi öğrenmiş olmaları, onları kurtarmaya yetmemiştir. Yine olmadık bir yerde yalnız, kapana kısılmış bir şekilde kalarak, yine ‘kurban’ olmuşlardır. Hatta durumları hakkında bilgi sahibi olmaları, filmin korkutucu olma kapasitesini iyiden iyiye artırmıştır. Çünkü öncelikle, seyircinin karşısında artık filmin başından sonuna kadar salaklıklarıyla dalga geçecekleri tipler değil, kendileriyle belli bir bilgi dağarcığını paylaşan, dolayısıyla da daha kolay özdeşleşebilecekleri tipler vardır. Bir anlamda, korku sineması hayranı koltuğundan alınıp bir korku filminin içine

fırlatılmaktadır. Dahası, önleyemedikten sonra başına gelecekler hakkında fikir sahibi olmak durumu hepten sinir bozucu hale getirmiştir. “Çılgılık”, sadece yeni bir soluk değil, korkuyla komedinin dengelenebildiği ender filmlerden biridir aynı zamanda. “Çılgılık 2” ise, bu çizgiden biraz kopup daha parodivari bir hale geliyordu. “Çılgılık 3” ise, seyircinin önceki iki filmi izlediği farzedilerek yapılmış, aynı çizgide bir filmidir.

İlk film, Woodsboro kasabasında bir cinayetle, Drew Barrymore’un öldürüldüğü sahneyle açılır. Barrymore’un katili, kurbanını önce telefonla bir korku filmleri sınavına tabi tutar, sonra da (hemen herkes gibi “13. Cuma”nın katilinin Jason olduğu yanlışına kapılınca) öldürür. “Hayalet surat” maskesiyle dolaşan korku filmleri meraklısı katil, aynı türe aynı derecede meraklı gibi görünen liseli gençleri birer birer öldürmeye devam eder. Söz konusu gençler arasında, Sidney Prescott öne çıkar. Annesinin tecavüz edilip öldürülmesinin üstünden çok geçmemişken, Sidney kendisini merkez alan bu ‘liseli katliamı’ karşısında sevgilisi dahil kimseye güvenemez hale gelir. Türdaşı pek çok filme yaptığı göndermelerle ince detaylara önem veren “Çılgılık” adlı filmde bunu önce karakterlerin diyaloglarında görürüz. Örneğin; “Bir Wes Carpenter filmi kahramanı gibi konuştun” denerek korku türünün iki önemli yönetmeni Wes Craven ve John Carpenter’a saygı sunulur. “Elm Sokağında Kabus” iyi bir film ama sadece ilki, gerisi berbattı” denerek serileştirilen filmler kötülenir. Okul hademesinin “Elm Sokağı’nda Kabus” adlı filmin katili Freddy Kruger’ın kazağını ve şapkasını giymesi (Yönetmen Wes Craven canlandırıyor), “The Fog”, “Hellraiser”, “Terror Train”, “Evil Dead” gibi korku filmlerine yapılan açık göndermeler, “Çılgılık” adlı filmin temel aldığı referanslardandır.

“Çılgılık 2” adlı film, bir “film içinde film”le başlar. Woodsboro cinayetlerinin öyküsü filme aktarılmış ve sinema salonu promosyon için dağıtılan “hayalet surat” maskeleri takmış seyircilerin çılgın tezahüratıyla (katil lehine) inlemiştir. Salondaki siyah derili bir genç kızın “hayalet surat” maskelilerden biri tarafından öldürülmesi üzerine, medyada kargaşa başlamıştır. Böylece “Çılgılık 2”, tanıdığımız karakterlere geri döner. Sidney artık kolejde okur, aktris olma ve cinayetleri tamamen kafasından çıkarma umutlarıyla yaşar. Ancak “Stab”in gösterimindeki cinayetler yüzünden telefonu susmak bilmez. Film hayranlığına eğitiminde bir karşılık bulmaya çalışan Randy, ilk filmde sağ kalan dostlarına önlerinde uzanan “devam filmleri klişeleri” hakkında bilgi verir. Gale Weathers kendi yazdığı kitaptan uyarlanan filmin

gösterime girmesiyle yeniden alevlenen olayları yakından takip etmek için olay mahalline gelir. Sonuçta kurban sayısının artmasına karşın, kendini daha çok “sinemada şiddet, gerçek hayatta şiddete yol açar mı?” ve “devam filmleri kötü olmaya mahkum mudur?” tartışmalarını komik bir şekilde yürütmeye adanmış “Çılgılık 2”, yeni olan bir çok karaktere ek olarak film kurdu Randy’yi öldürüp, üçüncü filme Sidney, Dewey ve Gale Weathers’ı bırakır.

“Çılgılık 3” adlı film de, ikincisi gibi “film içinde film” mantığı kullanır. Hollywood, Woodsboro cinayetlerinin öyküsünü çoktan bir korku serisi haline getirmiş, “Stab 3”ün çekimleri başlamıştır. Ancak oyunculardan birinin öldürülmesi, sete korku salar. Oyuncular, senaryoda karakterlerinin öldürüldüğü sıraya göre, birer birer ortadan kaldırılır. Ve hepsinin cesedinin başında, Sidney Prescott’un annesinin gençlik fotoğrafı bulunur. İşin kötüsü, filmin senaryosunun birkaç versiyonu vardır ve katilin hangi senaryoya sadık kalacağı bilinmez. Cinayetler dizisinin etkisinden kurtulmaya çalışan Sidney, gözden uzak bir hayat yaşar. İki filmde de cinayetten önce kurbanlarını telefonla taciz eden katillerle boğuşmuş olmasına karşın, Sidney’in hayatında telefon yine başrolde ve bir ‘kriz destek hattı’nda çalışmaktadır. Gale Weathers, bir televizyon programında başarısızlığa uğramış, başka bir programla adını taze tutmaya çalışır. Cotton Weary, popüler bir talk-show sunucusu olmuş, “Stab 3” te konuk oyuncu olarak rol alır. Dewey ise artık bir kanun adamı değil, bir güvenlik uzmanıdır. Çılgılık 3’ün ilk yarısında Sidney pek ortalarda görünmez. Ancak cinayetlerin artması ve cesetlerin yanında annesinin fotoğraflarının bulunması sonucu, inzivayı bir kenara bırakıp bir kez daha korkuyla yüzleşmeye karar verir. Sidney artık tamamen yetişkinliğe geçer ve neyin gerçek olduğu, neyin olmadığı konusunda karara varır. O, geçmişindeki travmayla başa çıkıp huzur bulmaya çalışan genç ve bağımsız bir kadındır artık. Tekrar bir araya gelen kahramanlara film kurdu Randy de, önceden katdedilmiş bir kaset aracılığıyla katılıp “üçlemenin doğası” üzerine bilgiler verir. Randy’nin söylediği üzere, Üçlemenin Kuralları şöyledir: Birinci bölüm kuralları ortaya koyar. İkinci bölüm, kuralların sınırlarını zorlar. Üçüncü bölümde ise, “kuralları unutun”dur. “Çılgılık 2”yi izleyenler, filmin başından sonuna kadar devam eden “devam filmleri tartışması”nı hatırlayacaklardır. İyi devam filmi diye bir şey var mıdır, yoksa devam filmleri tanım olarak ilkinden kötü olmaya mahkum mudur?

İlk film, daha çok korku filmi hayranlarına, yani seyirciye yöneliktir. İkinci film ile birlikte, işin içine film endüstrisi, hatta tamamen ‘eğlence sektörü’ girmiştir.

Büyük ölçüde Hollywood'da bir film setinde geçen üçüncü filmi ise, sinema endüstrisini ve stüdyo sistemini iyiden iyiye öne çıkardığını söyleyebiliriz. İlk "Çılgılık" filmi, korku filminin büyük ölçüde 80'lerde popüler olmuş olan bir alt türüne göndermelerle doluydu. İkinci film aynı çizgiyi devam ettirse de, bir "devam filmi" olarak kendi durumuna şüpheyle yaklaştığı için, diğer devam filmlerine örneğin "Terminatör 2"ye göndermede bulunur. Son filmle ilgili olarak da, gönderenin de gönderilenin de üçlemenin kendisi olduğunu söyleyebiliriz. Yani son film (Çılgılık 3), ilk iki filme oldukça referansta bulunuyor.

"Çılgılık", korkunun temel prensiplerini değiştirmek yerine onları yeniden gözden geçirip yorumlamayı dener. ABD toplumunu ve dünyayı sarsan güvensizlik ortamı, patlayan muhafazakarlıkla eş zamanlarda yükselen korku filmlerinin en büyük özelliklerinden "seks yapma, yoksa ölürsün" korkunun ilk kuralı olarak belirtilir. Filmin baş karakteri Sidney'in neredeyse frijit bir bakire oluşunun altının çizilmesi bunun içindir. "Asla hemen geri döneceğim deme", "telefona cevap verme", "kapıyı açma", "kaçmaya çalışma" gibi diğer klişeler de anımsatılarak korkunun altın kuralları tamamlanır. Hatta ve hatta "Çılgılık" adlı filmi, konu edindiği türü ve izleyicisini avucunun içine alan bir postmodern korku filmi olarak da değerlendirebiliriz.

Sinemada nasıl her türün kendine ait ikonlarının, fetiş nesnelere bir araya gelmesiyle oluşan görsel kodlamaları varsa ve 'tür' filmleri bu kodların izleyiciyle olan uzlaşımının başarısına göre şekillenirse, korku sineması da gücünü büyük ölçüde bu kodlamaların kendisinden alır. Ve bu kodlamalar günümüze, türün ve sinemanın kendi tarihi içindeki değişikliklerden etkilenecek, ama asıl işlevlerini hiç kaybetmeden gelirler. Korku türünde de bu böyle olmuştur. Bıçaklar, satırlar, baltalar, makaslar gibi fetiş nesnelere, seri katillere, vampirlere, zombilere, sapıklara, ruhlara, cinlere, dev köpek balıklarına uzanan tuhaf ve ilginç kahramanları ile kendi içinde türlere ayrılan bu zengin ve renkli karışıma başka hiçbir tür sinemasının sahip olmadığını söyleyebiliriz.

Ortak bilinçaltılarımızda her zaman için hatırı sayılır bir yer işgal eden, kabuslarımızın ayrılmaz bir parçası haline gelen değişik cinayet aletlerinden biri de "elektrikli testere ve matkap"tır. Tobe Hooper'ın "Teksas Elektrikli Testere Katliamı" adlı filmi, Slasher korku filmleri arasında kült mertebesine ulaşmış, elektrikli testerenin başrolde olduğu bir çok 'slasher' filminin de çekilmesini sağlamıştır. Sam

Raimi'nin 1983'te yapmış olduğu "Evil Dead" filminin elektrikli testere sahnesi sanki Hooper'ın filmine bir saygı duruşu gibidir. Gerçek bir olaydan esinlenilerek gerçekleştirilen "Teksas Elektrikli Testere Katliamı" adlı film, Teksas'ta kırsal bir kasabada sıkışıp kalan beş gencin, karanlık ve korku dolu macerasını anlatır. Kendilerini 'Leatherface' ve onun korkunç klanından kurtulmaya çalışırken bulan gençlerin hikayesi, görüntüleriyle "Elm Sokağı Kabusu" ve "Blair Cadısı" gibi bir çok filme ilham kaynağı olmuştur. 2003 yapımı filmde, 1973 yılında beş genç arkadaş Teksas'ın terk edilmiş, küçük bir şehrinde ortadan kaybolurlar ve haber alınamaz. Yıllar sonra bir belgesel film yapımcısı, üzerinden uzun zaman geçmesine rağmen yaşanan bu katliamın izini sürmektedir. Çünkü o, Teksas katliamının hayatta kalan tek kişisidir ve araştırmalarını filme almaktadır. Korku içinde yaşanan otuz yıldan sonra, bu kadın birdenbire ortaya çıkarak, gerçekten neler yaşandığını belgeleriyle açıklar. Bunlar 1973'te yaşanan katliamın gerçek sahneleridir. Dedektifler kanıtların ardından iz sürerler. Bu onları katliamın yaşandığı evin bodrumuna götürür. Bu sırada korkunç bir görüntüye sahip ve insan derisinden yapılmış bir maske taşıyan cani, iki araştırma görevlisini de öldürür. Cinayet işlenirken herşey filme alınmış, tüm kanıtlar ortadadır. Ancak, cani hala yakalanamamıştır.

Bir diğer slasher tarzında olan film ise "13. Cuma" veya "13. Gün" adlı filmidir. Hikaye basit ve yüzeyseldir, üstelik kendisinden önceki "Halloween" ile "Psycho"yu da anımsatır. Gençlerin kamp amaçlı uğrak yerlerinden Crystal Gölü ve ormanı seri cinayetlerle çalkalanır. Bebek bakıcısı genç kızlardan birine emanet edilen küçük Jason, ihmal sonucu boğulur. Katil ise, "Sapık" filminde annesinin yerine geçen Norman'ın aksine "anne"dir. Bu, daha sonra Wes Craven'in teen-slasher türünü dirilttiği "Çılgılık" adlı filmde de zekice anılacaktır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, serinin ilkinin katili "anne"dir. Küçük bütçeli bir korku filminin gişe başarısı sonraki filmlerde katili "oğul"a çevirmiş ve katil Jason Voorhees, her seferinde geri dönmüştür. "13. Cuma" filmlerinin şablonu bellidir. Kızlı erkekli liseli bir grup genç, ormanlık bir göl kıyısına tatile giderler. Filmin başlarında, yöreyi iyi bilen ama gençler tarafından ciddiye alınmayıp deli gözüyle bakılan hırpani görünüşlü bir ihtiyar adam onları uyarır. Gençler göl kıyısındaki evlere yerleşirler. Başlarında ebeveyn olmaksızın istedikleri gibi özgürce hareket ederler. Sınırsızca ot çekmekten, seks yapmaktan kaçınmazlar. Ve elbette tek tek öldürülürler.

Hollywood Korku Sineması 70 ve 80'lerde, 68'deki radikal özgürlük hareketlerine tepki veren bir yol izlemiştir. Son derece muhafazakar olan bu söylem,

Amerikan gençliğine (dolaylı olarak dünya gençliğine), geçmişini bilmeleri, büyüklere saygı göstermeleri, özgür seks yapmamaları ve ailelerinden ayrılmamaları üzerine bir dizi söylem geliştirir. Filmlerin finalinde, büyük olasılıkla bakire bir genç kız ve ona platonik biçimde bağlı bir yardımcı erkek figürünün hayatta kalması, bu söylemleri pekiştirmektedir.

2. 2. BASTIRILANIN DÖNÜŞÜ

2. 2. 1. Ölüm Korkusu ya da Ölülerin Dirilmesi

Ölüm, neden “geri dönülebilir” bir deneyim olmalıdır? Çünkü, ölüm tecrübe edip de ders çıkaramadığımız, tecrübe edenlerin çıkarmış olabileceği derslerden yararlanamadığımız tek yaşantıdır. Bu haliyle de anlatı, simgeler sisteminin alanına tümüyle yabancıdır. Ölebilirsiniz, ama ölümü anlatamazsınız. Anlatmaya çalıştığınızda da ancak bir imgeler dizisiyle yetinmek zorundasınızdır. Yakıştırmalarla, metaforlarla, benzetmelerle. Ölümünden geri dönüş öyküleri, hemen hemen her defasında “ölümlülük”ü onaylamak için kullanılır. Ölüm kaçınılmazdır, ölümü kaçınılabilir, geri dönülebilir bir diyar olarak tasvir etmek ise, ölümün kaçınılmazlığını yeniden vurgulamanın, bir şeyi zıddıyla ispatlamanın yoludur aslında. Peki ama insanlar ölümlü olduklarının kendilerine tekrar tekrar ispatlanmasına neden gerek duyarlar? Zaten en baştan beri veri değil midir bu? Aslında en baştan beri veri değildir. Doğduğumuzda, öleceğimizi bilmeyiz, bir ölüm dürtüsüne sahibizdir yalnızca. Ölümün içgüdü düzeyinden çıkıp bilinçli bir bilgi biçimini alması ise, tüm bir büyüme sürecini kapsar. Kendi ölümlülüğümüzü bir bilgi olarak ister istemez kabullendiğimizde, kendi ölümümüzün yasını tutmamız gerekir bir süre. Yas tutmayı öğrenememişsek, ifade edemediğimiz öfke ve üzüntü birbirine karışır, ölüm anı da gelip geçmediğinden bu karmaşa uzar gider. İki ifadesiz duygunun karışımından ortaya kaygı çıkar. Bu kaygı, bir yandan suçluluk duygusuyla, öbür yandan da ölüm dürtüsüyle beslenir, büyür ve hayatımızı örter. Bu kaygı duygusuyla hesaplaşmak için, hem korkulan hem arzulanan, hem bir silah olarak kullanılan hem de yası tutulan ölüme doğru, yani kaygının görünürdeki nedenine doğru bir yolculuk yapmak ve geri dönmek şart olmuştur artık. Fantazideki ölüm diyarına yolculuklar, işte bu içsel yolculuğun birer metaforudur.

Gotik romanın ve çağdaş popüler korku filmlerinin ölüm ve yas olgularını ele alma biçimleri fantezi edebiyatıyla önemli paralellikler taşır. Ancak ortada çok önemli bir fark vardır. Gotik'te kahraman ölümler diyarına gitmez, tersine, ölümler yaşayanların dünyasına gelir. Bu "Yaşayan Ölümlerin Dönüşü" temasını Slavoj Žižek, Lacan'ı izleyerek şöyle anlatır: Halloween'deki psikotik katilden 13. Cuma'daki Jason'a kadar uzun bir dizinin ulaşılamamış arketipi, George Romero'nun Yaşayan Ölümlerin Gecesi'dir hala. Bu filmde "ölmemiş ölümler" saf kötülüğün, öldürme ve intikam alma dürtüsünün cisimleşmiş halleri olarak değil, kurbanlarını sakil bir sebatla izleyen, acı çeken varlıklar olarak, sonsuz bir acıyla renklendirilmiş olarak gösterilirler. Tıpkı vampiri dudaklarında sinik bir gülümsemeyle, kötülüğün aracı olarak değil de, selamet arayan, melankolik, acı çeken biri olarak gösteren Werner Herzog'un "Nosferatu"sü gibi. Bu olguyla bağlantılı olarak, ölümler neden geri dönerler? Lacan'ın bu soruya verdiği cevap, popüler kültürün cevabıyla aynıdır: Çünkü, usulünce gömülmemişlerdir, yani cenaze törenlerinde bir şeyler yolunda gitmemiştir.⁷⁹

Yası tutulamayan bir ölü, usulünce gömülemedi demektir. Yaşayanların dünyasından uğurlanmamış, yaşayanlar ölenle aralarındaki hesabı tam olarak kapatamamışlardır. O yüzden ölü sürekli olarak geri döner, bizi huzursuz eder, rüyalarımıza girer, evimizi perili eve dönüştürür. Eğer yası tutulamayan ölü bir başkası değil de kendi ölümlülüğümüzse, geri dönüp bizi rahatsız eden hortlak da kendimizden, daha doğrusu ölümlülüğümüzün işaretlerini taşıyan vücudumuzdan başka bir şey değildir. Gotik romanın ve onu izleyen korku filmi geleneğinin bu duruma bulduğu çözüm ölümlüğü gömmek, eksik kalmış cenaze törenini tamamlamak, ölümlülük bilgisiyle barışmak, yani yas tutmayı başararak ölümlüğü yaşayanların dünyasından uzaklaştırmaktır.

19. yüzyılın başlarında değişim içinde olan aristokrasinin fantazyası olan vampirli öyküler, günümüzde değişik düzenlemeler içinde olmakla birlikte, en varlıklı ve toplumsal statüsü en yüksek olan kesimlerden başlayıp orta ve alt sınıflara kadar milyonlarca insanı kapsayacak bir genişlikte müşteri bulabilmektedir.

Ernest Jones'a göre, vampir öykülerinin temeli;

⁷⁹ bkz., <http://www.focusdergisi.com.tr/kultur/00413/index.php>

“İnsanı tüketen (exhausting) bir aşk kucaklaması sonunda yaşam suyunun (vital fluid) bedenden geri çekilmesidir... kan da bilinçaltında ersuyudur. Vampir ise, cinsel temasın sonundaki boşalmanın, kurumunun baskı altına alınmış korkusunun simgesidir.”⁸⁰

Vampir filmlerinde cinsel eylemi sembolize eden ısırma-ısırlıma sahneleri, insanoğlu'nun asırlardan beri üzerinden atamadığı cinsellik, günah ve cennetten kovulma görüşünü doğrular bir eğretilime oluşturur. Vampir tarafından ısırılan insan cinsel doyum tepkileri verirken, aynı zamanda insani masumiyetini kaybettiği son dakikalarını da yaşamaktadır. Vampir, yakınlarımızı, sevdiklerimizi yok eden bir çeşit virüsün fiziksel varoluşunun sembolüdür. Üstesinden gelemeyeceğimiz ölüm, ölümcül hastalık gibi olaylarda, bir virüsün hayat bulması gibi bir tür değişimdir. Dolayısıyla, bu olguların **fiziksel kötü**'ye dönüşmesidir diyebiliriz.

*“Vampir virüsün cisimleşmiş hali, anlaşılamadığımız, uyuşamadığımız ölüm, hastalık gibi bilinmeyen zıttı **fizikselleşmiş bir kötülüktür**. Bizler, ölümü ve hastalığı anlayamayız, onunla anlaşmaya varamayız, ama korku filmlerinde teselli bulabiliriz; çünkü burada korkular somut, kimliklenebilir kötülük tarafından doğurulur.”⁸¹*

Sinema tarihinde önemli bir karakter olan Drakula, kimi filmlerde adıyla anılmasa da, eylemleriyle, insan kanı sömürücüsü olmasıyla takipçileri tarafından yaşatılan bir karanlık efsane. Ürküntü veren görüntüsü ve vampirleştirdiği insanların yakınlarına çektiği acı ve nefret duygularının yanı sıra, sürekli ölümsüzlüğün ölümden korkunç olduğunu ima eden, insan sıcaklığından yoksun bir bedene sahip oldu.

“Son zamanlara dek Amerikan sinemasında ölümsüz yaratıkların doğrulandığı ya da ölümsüzlüklerinden memnun olduğu hiç görülmedi. Ölümsüzlük, bundan acı çeken ölümsüz yaratığın kurtulmaya çalıştığı bir lanet gibidir Amerikan sinemasında. Bir çok filmde ölümsüz yaratık ölümsüzlüğün kendisine nelere mal olduğunun net bir şekilde farkındadır, bu ona sıradan insanın yaşamından yabancılaşmaya mal olur.”⁸²

Özellikle sinema tarihinin en son iki vampir öyküsüne bakarsak, Coppola'nın “Drakula”sı ve Jordan'ın “Vampirle Görüşme” adlı filmleri, ölümlerle noktalanmayan, sonsuz yaşamından sıkılmış, üzgün kan oburları görürüz. Bir korku filmini “iyi film” yapan en önemli unsur “kötü”nün konumudur. Korku filminin “kötü”yü

⁸⁰ Aktaran, Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya**, Der Yayınları, İstanbul, s. 122.

⁸¹ Kaminsky S. M., **American Film Genres**, A Laurel Edition, New York, 1997, s. 134

iyi biçimlendirmesi gerekir. Bu anlamda sinemanın ilk dönemlerinden kalma anti-kahramanların birer iyi örnek olduklarını söyleyebiliriz. Transilvanyalı bir vampir olan Kont Drakula İngiltere'ye yerleşir ve masum insanları şatosuna hapsedip kanlarını emerek yaşar. Bir grup bilimadamı bu zulme son vermeyi planlar. Jonathen Harker, şatoya gider fakat Drakula tarafından ısırılır. Harker'ın peşinden giden Dr. Van Helsing korkunç gerçeğe karşılaşır. Bu arada Drakula boş durmamış Harker'ın nişanlısı Mina'yı etkisi altına almıştır. Victoria Dönemi kurallarına bağlı bir centilmen olan yazar Stoker'in, yaşadıklarının bir yansımasını kahramanı Drakula'da da görürüz. Dracula'nın tipolojisine baktığımızda onun bir centilmen olduğunu görürüz (aristokrat) : Beş altı yüz yaşlarında olgun, asil, centilmen bir erkek portresi. Drakula, bir korku kültü olmasının yanı sıra, yoğun erotik ve sadomazoşist imgelerle yoğrulmuştur. Önüne geçilemeyen, kontrol edemediği cinsellikle dolup taşmaktadır. Şehvetle ısırır, eylemi sonlandıramasa da sevişir. Sadece gün ışığında, kalbe çakılan kazıkla yok edilebilir ve haç ve sarmısakla uzak tutulabilir.

Kan emmenin, başka hayatları söndürerek yaşamanın kendilerine getirmiş olduğu sonsuz hayat (Vampirle Görüşme'de sonsuz gençlik) bir noktadan sonra bu kan oburlara yük olur. Böylelikle modern dünyada çözümü olmayan tek şey olan ölüm, insana hoş bir şey olarak gösterilir. Bu tür filmler, insanoğlunun tüm gizli korkularını, kaygılarını canlandırıp, somutlaştırırken, insanoğlunun cinselliği karşısındaki korkusunu da dışarı vuruyor diyebiliriz. Bu anlamda, vampir filmlerinde cinsel eylemi sembolize eden ısırma-ısırılma sahneleri, olumsuz bir dönüşümün başlangıcı olarak, ne yazık ki insanoğlunun asırlardan beri üzerinden atamadığı cinsellik-günah ve cennetten kovulma görüşünü doğrular bir eğretileme oluşturuyor.

Vampir tarafından ısırılan insan cinsel doyum tepkileri verirken, aynı zaman da insani masumiyetini kaybettiği son dakikalarını da yaşamaktadır. Kendinden geçiş ve sonra tümüyle kimliğini kaybetme, emin ve güvenli, sıradan, ölümlü hayatın huzurundan mahrum kalış. Günlük, sıradan ve bizim kalıplarımıza göre yaşam denince akla gelen rutin hayattan kopuş, kötülüğün, bilinmezin simgesi olan karanlıklarda yaşamaya mahkum edilişle başlar. "*Vampirle Görüşme*" adlı filmde, 24 yaşında vampirleştirilen Louis, vampir olmadan önceki son gecesini "o gün, gün doğuşunu son kez gördüm" diye anlatmaya başlar. Ve sonra gün doğuşunu o güne kadar hiç düşünmediği ölçüde güzel bulduğunu vurgular. Gökyüzünün mavisini ise,

⁸² y.a.g.e., s.132.

“şimdiye kadar kendime bir hak gördüğüm mavi” diye belirtirken, gördüğümüz göğün mavisini, ‘doğanın ayrıntılarını fark edin, yaşamın tadını çıkarın’ mesajı verir.

Yitirilmiş bir kimlik, vahşi hayvanlara eş bir yaşam, tükenmeyen bir ömür, ilerleme kaydetmeyen bir yaş, normal insanın uyanık olduğu vakitleri uykuda geçiren vampirin tezatlığında özetlenir. Gündüz sokağa çıkabilmek ile sembolize edilen ölümlülüğü, sıradan hayatı yaşayamayan vampirler bir şekilde ölümlü hayatı taklit ederek yaşarlar. “*Vampirle Görüşme*” filminde, alışılmışın dışında bir ebeveyn, iki erkek ve bir çocuk vampir aile içinde bulunması gereken statüleri paylaşırlar. Filmde geçen tanımlamayla “insan kalbi taşıyan bir vampir” olan Louis bir çeşit anne tipini, acımasız ve yaşamak için son derece gerçekçi davranan Lestat ise baba tipini benimser. Vampirleştiği yaşta sonsuza dek kalacak olan küçük vampir Claudia ise mecburen bu çiftin çocuğu rolünü üstlenir. Sonuç olarak; Mecburi son, “ölüm”, bir kez daha kutsanmıştır. Kapitalist düzenin direği olan “aile” vampirler arasında bile el üstünde tutularak saygınlığını devam ettirmiştir. Hala insanın hazmedilemeyen güdüsü “cinsellik” (insanoğlu’nun poligam yapısı göz önünde bulundurulursa geleneksel aile yapısı için bir tehdit oluşturan cinsellik) bir kez daha **iyi** ile **kötü** arasında, ama daha çok kötülük kavramına yakın bir yerde belirsizlik içinde bırakılmıştır.

Korku türünün özünde, normal bir durumun, ölüm ve felaket imgesinin hakim olduğu bir duruma dönüşmesi yatar. Korku sinemasının arkasında folklor ve korku edebiyatı yattığından, bu filmlerin öykülerinin çoğu bu alanlardan aktarılmıştır. İnsanı korkutan belki de ölümün kendisinden çok, onu izleyecek olayların ulaşamaz gizemidir. Oysa düşgücü boşluktan hiç hoşlanmaz ve bu onu, tanımadığı şeyi keşfetmeye iter. Ceset ürküntü verir ve bu kısmen çürümenin fiziksel-kimyasal özellikleriyle açıklanabilir. Ölülerden korkma aynı zamanda ölümün bulaşıcı olduğu şeklindeki inanca da bağlıdır. Dolayısıyla bu, bir cesetle temasta bulunmuş olanlara dayatılan çok sayıdaki arınma ritüellerinin nedenini açıklar. Vampir tarafından esaret altına alınmış kişi, ona aşık olarak ve daha da önemlisi onunla ‘öpüşerek’ nekrofilinin gizli bir yönünü açığa çıkartır. Vampirliğin ‘öpülen’ kişiye bulaşması ise, ölüler tarafından ‘ısırlarak’ ölü olmanın doğal bir benzeridir. Örneğin, vampir öykülerinin geçmişi çok eskidir ve Transilvanya’daki şatosunda yaşayan Kont Drakula’nın macerası, egemenliklerini köylülerin kanını içercesine yürüten feodal beyler döneminden kalmıştır. Öte yandan, çok daha önceleri, pagan dönemde kanın yaşamsal bir sıvı olduğunun anlaşılmasıyla ölümden kaçışın ve sonsuz yaşama

ulaşmanın yolunun insan kanı dökmek ve içmekten geçtiğine inanıldığı ve bu tür eylemlerin ritüel haline geldiği de unutulmamalıdır.

Vampirlerin temsil ettiği, kötülüğün ve bilinmezin, gizli güçlerin, görülemeyenin kol gezdiği korkutucu karanlıklar, aynı zamanda ölümler dünyasını da nitelendirmektedir. Yüzyıllardır yerin altındaki derinlikler kötü ruhların, ölüp de öteki dünyaya geçememişlerin toplandığı karanlıklar ülkesi olarak anlatılmıştır. Dolayısıyla korku sinemasının ünlü zombi'leri bu ülkelerden yeryüzüne çıkmaktadırlar. Aynı şekilde, her şeyin **iyi** ve **kötü**, cennet-cehennem olarak ikiye ayrılmasına dayanan, insanın içinde kötülüğün, şeytanlığın gizli olduğu inancının da kökleri çok eskilere dayanmaktadır.

Yaşam içgüdüsünün tüm canlı organizmalarda olduğu gibi insanda da bulunması nedeniyle biyolojik ölüm, karşı durulması gereken bir olgu olmaktadır. İnsanın, yaşamın sonsuz olmadığını anlaması, ölüm ve anlamı üzerinde düşünmeye başlaması, ölüm korkusuna duygusal ve zihinsel bir nitelik kazandırmıştır. İnsanoğlu, en güçsüz, korunmasız ve kolay ölebilecek yaratıklardan biridir, aynı nedenlerle her zaman acıdan kaçmak zorunda kalmıştır. Kendini korumak için aklını kullanıp geliştiren insan, kendini emniyete almaya yönelik çabalarıyla bilgiye yönelmiştir. Dolayısıyla açıklanamayan ve denetlenemeyen, insan için her zaman korku yaratmaktadır. Ölüm de istenmeyen ve denetlenemeyen bir olgu olarak bilinmeyenle iç içedir. Görme duyusunun bilmeyele ilişkisi çok önemli olduğundan, ölüm ve bilinmeyen, hemen hemen her zaman karanlıkla, geceyle simgelenir. Görülemediği için önlem alınamayan tehditlere yönelik korku, zaman içinde karanlık korkusuna dönüşebilmektedir. Bunların yanı sıra çeşitli toplumsal yasaklar ve cezalar da giderek ölüm korkusuna eklenen öteki korkuları belirlemiştir. Bu arada, korkulara karşı geliştirilen ölümsüzlük, yeniden doğuş, öteki dünya gibi ya da korkuları iktidar mücadelesinde kullanmak için geliştirilen cehennemde yanma gibi düzenekleri de unutmamak gerekir. Çünkü bunların kendileri yanlarında yeni korkular ve kaygılar getirmiştir. Yok edici, dolayısıyla da korkutucu doğal olaylarla birlikte ve onlara rağmen yaşayabilmenin, ortaya çıkan toplumsal düzeni koruyabilmenin gereği olarak dinsel açıklamalar ortaya çıkmış, böylece dünyanın "bu" ve "öteki" olarak ikiye ayrılması sonucu doğmuştur. Bu ikililik de beraberinde, ruhları ve ruhlar alemini getirmiştir. Doğada izlenen süreklilikten etkilenen insan, bunun kendi içinde gerçekleşmesini beklemiş, öteki dünya kavramı yeniden doğuş umudunu güçlendirmiştir. Dünya ikiye ayrılınca, ikisinin arasında kalma durumu da

ortaya çıkmış ve bundan duyulan endişe yani, belirsizliğin ortasında kalma kaygısı korku filmlerine çok elverişli bir malzeme sağlamıştır. Bu arada "öteki dünya"nın da, ödül ya da ceza getirecek biçimde ikiye ayrıldığını unutmamak gerekir.

Erich Fromm'a göre doğum, daha baştan olumsuz bir durumdur ve insan yaşadığı zaman dilimi içerisinde, iki ana çatışmadan hiçbir zaman kurtulamayacaktır. Bunlardan ilki, ana rahminde varlığın hayvansal biçimden, özgürlüğe köle olmaktan kurtulmak, diğeri ise, ana rahmine, doğaya, kesinlik ve güvenliğe dönmek. Bu çatışma, kolay aşılır bir çatışma değildir. Çünkü insan, eğer sunulan gerçeklerden ilkinin seçerse, ileri doğru atacağı her adımdan duyacağı korku yakasını bırakmayacak, ikincisini seçerse, sonsuza dek geriye dönme çabası içerisinde acı çekip üzüntüye ve ruh hastalığına yakalanmaktan kurtulamayacaktır. Erich Fromm'a göre, insanın arzuları ikinci plandadır ve birinci planda daima onun varoluş sorunu vardır. Ona göre arzular yalnızca, insan varoluşuna bir karşılık bulma çabasıdır. O bunu, delilikten kaçma çabasıyla eşanlamlı görmektedir. Bu süreç, bir benzerliğin daha da ötesindedir, çoğu zaman delilikten kaçma, ölümden kaçmayla ya da ölüm korkusuyla eş değerdir. Bu bağlamda diyebiliriz ki, varoluş sorunuyla ilgili düşünsel ve bilimsel olan tüm yorumlar bilinçli-bilinçsiz bir ölüm korkusunun –Freud bir adım daha ileri giderek buna iktidarsızlık ya da cinsel haz duyamama korkusu demiştir- sonucu olarak varolurlar. Korku filmleri de kendi mantık(sızlık) açılarından ölüme çare bulmuş ve bunu ölüleri diriltmekle sağlamıştır.

İşin korkutucu kılan ise, bu ölümlerin toprak altında geçirdikleri doğal değişim sonucunda dirilmeleridir. Korku sineması, ancak bu değişimi geçirmiş olanlara 'zombi' ünvanını verir (Night Of The Living Dead). 'Erkek olabilmek için nasıl kanı tatmak' gerekiyorsa, zombi olabilmek için de bedeninin esaslı bir değişim geçirip, ürkütme yetisini kazanması koşuldur. 'Living Dead' kelimeleri arasındaki çelişki, korku sinemasının dirilerek, ölüme karşı bir öneri getirmiş olan 'ölülerinin' eksenini oluşturur.

Ölümlerin dirilmesine ilk neden olarak bilim adamlarının bu konudaki çalışmalarını gösterebiliriz. Genelde bireysel olarak çalışmayı yeğleyen bilim adamları, ölüme karşı olan savaşlarında ya bir ilaç keşfeder (Re-Animator), ya da sağdan soldan topladıkları organları bir sistem altında birleştirerek yeni bir vücut yaratırlar (Frankenstein). Sonuçta hangi yollarla olursa olsun, diriltilecek yaratıklar bir gün mutlaka kontrolden çıkar ve insanlık için bir tehlike kaynağı haline gelirler.

'Gerçek zombi' olmaya hak kazanacak ölümler için ise, kimyasal atıkların mezarlarıyla buluşmaları yeterlidir. Atıkların, ölümlerin dirilmesiyle organik bir bağı olsun olmasın, ölümleri mezarlarından kaldırması için yeterli nedeni oluşturur. Bu tür filmlerde altta yatan 'ölüm korkusu' daha gizlidir. Bilim adamları ise tam tersine, rasyonel olarak bu korkuya bir öneri sunma çabasına girmişlerdir. Ama doğayı dönüştürmek, bir başka deyişle varoluşsal süreci başa döndürmek, 'bela'nın kaynağı olmaktadır.

Ölüm korkusunu yenmenin psikoanalitik süreçteki karşılığı, oedip karmaşasını yenmektir. Bu ise Freud'a göre, tıpkı ölümlerin yeniden dirilmesi gibi doğal olmayan bir çabadır. Ona göre oedip karmaşasıyla baş etmenin en kolay yolu, arzu nesnesini değiştirmek ve babayla uzlaşmaktır (özdeşleşme).

Öldürme dürtülerini saygın kıyafetlerinin ardına gizlemiş vampirleri, çağdaş zombiler olarak da kabul edebiliriz. Vampirleri, bir bakıma zombilerden ayıran en önemli öge, onların kanla beslenmeleridir. 'Öpüş' olarak tanımlanan bu eylem, aynı zamanda cinsel birleşmenin de metaforik karşılığıdır. İki sivri köpek dişinin yardımıyla yapılan bu kanlı birleşme, kaynağını oral sadist dürtülerden alır. Dürtülerin bulaşıcı olması, öpüşün bulaşmasına da neden olarak, öpülen kişinin vampirleşmesini sağlar. Vampirin öpüşünü sıradan öpüşten ayıran ön önemli özellik ise, bu öpüşün genital olandan uzak bir amaca aracılık etmesinden kaynaklanır. Onun öldürücülüğü, aynı zamanda genital olanın öldürücülüğünü de imlemektedir. Oral libidonun kendini açığa vurması olarak da niteleyebileceğimiz bu eylem genital olanın üretkenliğinden ve yaratıcılığından uzaktır. Onun tek yetisi, tıpkı cinsellik gibi bulaşıcı olmasıdır. Vampirin doğası olarak yorumlayabileceğimiz bu bulaşıcılık, genital alanda orgazma denk düşer. Freud'a göre vampirin öpüşünü, ölüm içgüdüüne bağlı sadist bir sapkınlık, Reich'a göre ise, üretkenlikten uzak bir bedensel boşalma güçsüzlüğü olarak nitelendirebiliriz. Vampirin öpüşünü 'yumuşatan' bir diğer öge ise, 'varlığın sürdürülmesi' gereğidir.

Vampirlik teması da korku sinemasının diğer temaları gibi kaynağını bilinçdışıdan alır. 'Öpüş' ve 'Cinsel Birleşme' bu anlamda birbirlerinin yerini tutar. Öyleyse ya ikisinin de önü alınmalı ya da bu tutkulara bulaşan 'nesne' şiddetle cezalandırılmalıdır. Oedipal dönemin dönüştürülerek uygulamaya konmuş tehdit edici söylevlerinden biri olan 'kazıklama', doğanın bastırılıp uygarlığın yücelmesi için koşuldur. Doğanın bastırılması bir bakıma ruhsal dünya içerisinde savaş halinde bulunan kişiliğin, bilinçdışını bastırmasına denk düşer. Vampir, bu ruhsal dünyanın

bilinçdışını oluştururken vampiri öldürenler ise, egonun ve daha çok süper-egonun yerini tutarlar. Vampirin kötülüğünü –dürtüsel olanı- gizleyen ‘smokini’ ve ‘papyonu’ ise, Reich’in deyişiyle ‘zırlı’ ya da vebalı insanın bir yansımasıdır.

Sonuç olarak vampirlik temasında ölümsüz olma arzusu, beslenme gereksiniminin ardına gizlenmiştir. Burada beslenme gereksinimi, ölümsüz olma arzusunun dolaylı bir göstergesinden başka bir şey değildir. Buna benzer biçimde, çarpık da olsa, ‘kanlı öpüş’ün taşıdığı cinsel içerik, üretkenlik ve yaşamsal varoluşun bir uzantısı biçiminde yorumlayabileceğimiz cinsel varoluşun bir sonucudur. Dolayısıyla vampirlik teması, yarattığı bu ‘kanlı öpüş’ metaforu sayesinde ölüm korkusunun türevi olarak yorumlayabileceğimiz hazdan yoksunluk korkusunu da yok etmeyi başarmıştır. Bu ise, zaten ölümsüz olma arzusunun dolaylı bir sonucundan başka bir şey değildir.

Korku filmi denen kolektif kabuslarımızda, normallik monster (vampir, şeytan tarafından zapt edilmiş bir çocuk vs.) tarafından tehdit edilir. Bu filmlerde normallik tanımı sıkıcı bir değişmezliğe sahiptir. Heteroseksüel çiftler, aile, sosyal kurumlar (polis, kilise, ordu, okul) normalliğin taraftarı ve savunucularıdır.

Dirilen ölümler üzerine olan bu korku filmlerinde gözlenen ortak özellik ise şudur: Yaşayanların arasına karışıp can alan ölümlerin yanı sıra, ölümün kaçınılmazlığı ve bunun karşısında duyulan korku. İnsanlığın çözümsüz korkusu olan ölüm, dirilen ölümlerle somutlaşarak bu tür filmlerde gün ışığına çıkar. Bu tür filmlerde, ölümlerin gittiği yerde kalması ve hayata dönmemesinin daha sağlıklı olduğu vurgulanır.

“Hayvan Mezarlığı” adlı filmde, aile reisinin oğlunun ölümünü kabullenemeyişi sonucu başına açtığı işleri konu alır. Oğlunu, tekrar hayata döndürmek için hayvan mezarlığına gömülen ölümlerin dirildiği bilgisiyle yola çıkan baba, oğlunu bu mezarlığa gömerek elleriyle bir katil, bir çeşit şeytanın yansımasını yaratır. “The Mummy”, “Mummy’s Shroud”, “White Zombie”, “I walked with a Zombie”, “Invasion of the Body Snatchers”, “Night of the Living Dead” adlı filmlerde de “kurban” fiziksel olarak bir bozulmaya uğramış değildir. Eskisi gibi aynı gözükür. Bir anlamda yaşıyordur, ama bedeni bozulmamış olsa da daha korkutucu bir boyutta akli ve kimliği elinden alınmış olarak karşımıza çıkar.

Örneğin George Romero'nun zombi üçlemesi, hem kıyamet filmlerine, hem de kıyamet sonrasını anlatan filmlere örnek verilebilir. Ölülerin canlı insan etine aç bir şekilde ortalıkta gezindiği ve ısırıkları kişileri kendilerine çevirdikleri bu tuhaf “doğaüstü salgın” üçlemesi, canlarını kurtarmak için kendilerini bir yerlere kapatan karakterlerle doludur. Karakterler arasında her türlü tartışma, çekişme ve kavga yaşanır. Bu üç filmde de insanların birbirleri için zombilerden daha büyük bir tehlike teşkil ettiğini söyleyebiliriz. “Night of the Living Dead”in kapkara ironik finali toplumun şiddet düşkünlüğü, “Dawn of the Dead”in sırf alışkanlıktan alışveriş merkezine yürüyen zombi yığınlarıysa tüketim düşkünlüğü (çılgınlığı) üzerine birer yorum işlevi görür (Nixon dönemi). Üçüncü film “Day of the Dead”de zombiler artık her tarafı ele geçirmiştir (Reagan ve Konformizm). Zombi üçlemesinde Romero'nun ortaya koyduğu gözlemler, toplumun çok da kurtarılası bir şey olmadığı ve zaten bu yüzden de kurtulamayacağı, kendi sonunu hazırladığı doğrultusundadır.

Romero'nun zombi filmlerinin kilit noktalarından biri, grup içindeki bireylerin birbirlerine çok da fazla güvenememeleridir. Zombilik bulaşıcı olduğundan, birbirlerine karşı her an uyanık olmak, gözlerini her an açık tutmak zorundadırlar. Romero'nun mirasçılarında sayılabilecek olan iki modern zombi filmi, “Resident Evil” ve “28 Days Later”da da, grup içindeki insanlar arasında aynı ilişki vardır. Bir Don Siegel filmi olan “Invasion of the Body Snatchers” ve uyarlamalarında ise, sürekli uyanık olma ihtiyacı insanı çıldırtabilecek kadar büyük bir gerekliliktir. Çünkü her yer bedenleri uzaylılar tarafından “ele geçirilmiş” insanlarla dolu, üstelik ele geçirildiklerinde, görünürde pek bir değişim de göstermezler. Karakterler birbirlerinin hala “eskisi gibi” olup olmadığını anlayamadığından (insanlar içlerine uzaylı girdikten sonra da hafızalarını korurlar), kesif bir paranoya baş gösterir. Toplum, bütün birimleriyle, bir dayanak değil, bir tehdit unsuru halini alır. Kimine göre ABD'nin “kominist tehdit” karşısında kapıldığı paranoyayı anlatan bir metafor bu (insanın en yakınının bile “ele geçirilmiş”, gizlice “öteki” haline gelmiş olduğunu keşfetmenin dehşeti üzerine bir öykü...), kimine göreyse tam tersi, insanların tanıdıklarını “kominist” yaftasıyla devlete ihbar etmeye zorlandığı, kara listelerin ortalıkta dolaştığı McCarthy dönemi “cadı avı” üzerine bir metafordur. Hangisi olursa olsun, film 2. Dünya Savaşı sonrası Amerika'sının yüzeysel küçük kasaba idealini yerinden oynatan, orta sınıf konformizmini mahveden derin bir kuşkunun ilk habercilerinden olduğu aşikardır.

2004 yapımı “Dawn of the Dead” (Ölülerin Şafağı) adlı filmde bahsetmeden önce, iki şeyi açıklığa kavuşturmak gerekir. Birincisi, bu film zannedildiği gibi Romero’nun filminin yeniden çevrimi değildir. Yönetmen Zack Snyder daha çok Romero’nun filminin adını ve temel fikrini ödünç almış görünmektedir. İki filmin konuya yaklaşımı birbirinden çok farklıdır. Göz önünde bulundurulması gereken ikinci nokta ise, yeni “Ölülerin Şafağı”nın bir korku filminden çok aksiyon/gerilim olarak sınıflandırılabilir veya 90 sonrası korku filmlerinin durumunu özetleyebilecek bir film olmasıdır. Romero’nun “Ölülerin Şafağı” adlı filmi, dönemin Amerikan sinemasının yeniliklere ve farklı denemelere açıklığının bir kanıtı ve şiddeti göstermek konusunda hiç çekinmeyen, tüm bunları yaparken de sağlam bir politik söylem üzerine inşa eden bir filmidir. Böyle bir yapıyı günümüzde çekilen bir Amerikan filminden, hem de görece büyük bütçeli ve gişeye oynayan bir prodüksiyondan beklemek saflık olacağı için, yeni filmde de politik alt metni arayıp bulmak zordur. Yönetmen Snyder’ın ilk filmde ödünç aldığı fikre bu derece farklı bir perspektiften yaklaşması şaşırtıcıdır. Söz konusu fikri hatırlatmak gerekirse, Romero’nun filminde dört insandan oluşan bir grup, zombilerin saldırısından kaçmak için büyük bir alışveriş merkezine saklanırlar. Romero, baştan sona anti-kapitalist bir söyleme sahip olan filmde, sisteme karşı tavrını bu mekan üzerinden iyice keskinleştirir ve insanın tüketmeye yönelik açlığının altını çizer. Yeni filmde ise, mekanın böyle bir anlamı yoktur. İnsanların saklandıkları alışveriş merkezi sadece ihtiyaçlarını karşılayacak, “güvenli” bir sığınaktır. Elbetteki aynı dünya görüşünü, aynı politik söylemi tekrar etmesi gerekmez. Ancak mekanın bu derece işlevsiz hale gelmesi, taşıdığı sembolik anlamdan hiç faydalanmaması şaşırtıcıdır.

Sorunu yönetmenin kendisinde değil, içinde yaşadığımız dönemde aramak gerekiyor. 70’li yıllarda altın çağını yaşayan korku filmlerinin hem ticari, hem yaratıcı, hem entelektüel, hem de sıradışı ve zorlayıcı olmak gibi bir şansları vardı. Günümüz yönetmenlerinin, hele ki sistem içerisinde çalışıyorlarsa, böyle korku filmleri çekme imkanları yoktur. Dolayısıyla yeni “Ölülerin Şafağı” adlı filmin yüzeyselliği de kaçınılmaz bir sonuç olarak kabul edilebilir. Ancak yönetmenin konuya yaklaşımında bu yüzeyselliğin ötesine geçen bir şey vardır. Filmde Ving Rhames’in canlandırdığı polis Kenneth gerçekten ilginç bir figürdür. Snyder’ın, belki de Romero’nun ilk filmine gönderme olarak (Yaşayan Ölülerin Gecesi”nde başrolde Afro-Amerikalı bir oyuncunun yer aldığını hatırlatalım), otoriteyi siyahi bir karakterin omuzlarına

yüklemesi dikkate değerdir. Ancak polis teşkilatının uyandırdığı korku ve güven eski filminden çok uzaktır. Snyder'ın filminden politik bir mesaj veya kesin ve net bir tavır beklenmese bile, böylesine zengin bir fikri apolitik şekilde ele almak konusundaki ısrarı, ister istemez filmi statükocu ve muhafazakar bir dünya görüşüne yaklaştırmaktadır. Filmin, hem biçim, hem de içerik açısından şablonlara uygun yapısı da bu standartizasyonun belirgin bir parçasıdır.

Diğer ikinci mesele ise, “Ölülerin Şafağı” adlı filmi korkunç olmaktan alıkoyan şey, zombilerle yeterince uğraşılmamış olmasıdır. Zombilerin son derece hızlı olmaları filme ürkütücülükten çok, ritm katmaktadır. Bu noktada gerilim ve korkuyu birbirine karıştırmamak gerekir. Korku filminde neyin, niye korkunç olduğu her şeyden önemlidir. O nedenle, hemen tüm korku filmlerinde katil kurbandan daha ön plandadır. Romero'nun zombilerinin ağırkanlı ve yavaş hareket etmeleri başlı başına bir korku unsurudur. Zira, yönetmen izleyiciyi ne olacağı veya olmayacağı konusunda merakla düşürmek niyetinde değildir. Mesele tanıklık edilecek şiddetin boyutları ve o anın bir bakıma zombilerin yavaşlığı nedeniyle ertelenmesinden kaynaklanan psikolojik gerginliktir. Snyder'ın filminde ise, zombilerle insanlar neredeyse kovalamaca oynuyor. Elektrikli testere ile imha edilen zombiler, bebek zombi, ünlülere benzetilen zombiler vs. gibi hoş fikirlerin kattığı mizah duygusu da cabası. Dolayısıyla ne göreceğimiz değil, tasarladığımız şeyleri görüp görmeyeceğimiz öne çıkıyor. İşte tam da bu yüzden, yeni film için korkutmuyor ama heyecanlandırıyor diyebiliriz. Kısacası, korku unsurlarından ziyade harekete ve hıza yoğunlaşan bu filmi, ya 1990 sonrası korku sinemasının değişimi olarak ya da bir aksiyon/gerilim filmi olarak değerlendirme durumundayız.

“Drakula”, “Kurt Adam” ve “Frankenstein” gibi korku literatürünün en çok tanınan üç karakterini bir araya getiren “Van Helsing” adlı film ise, son dönemde Hollywood'un iyice sarılmaya başladığı, bir nevi karakter kolajı olarak nitelendirilebilecek yeni bir formülün uzantısıdır. Bu, özellikle korku ve Fantastik edebiyat ile sinemanın mihenk taşı konumundaki karakterleri aynı filmde buluşturma formülüdür. Fantezi, Bilimkurgu ve Korku türlerinin sıkı bir fanatiği olduğunu bildiğimiz yönetmen Stephen Sommers, bu türlerin önemli kötü karakterlerine bir saygı duruşu olarak niteleyebileceğimiz bir çalışmada bulunmuştur. Filme baktığımızda, malzemenin bolluğunu basit bir “kahraman canavarlara karşı” öyküsü içinde eritmeme gibi bir kaygı olduğunu görüyoruz. Örneğin, Drakula, Frankenstein ve Kurt Adam karakterleri alışık olduğumuz imajlarının dışında değil, yani ikonografi

tamamen korunmuştur. Daha çok öyküyü oluşturma konusunda yeni denemeler yapılmıştır. Film 19. yüzyılda, insanlığın en büyük kabuslarının yatağı konumundaki Transilvanya'nın yanı sıra, Londra, Paris ve Roma gibi Avrupa'nın en önemli kentlerinde geçmektedir. İnsan ırkını ortadan kaldırmaya kafayı takmış kötü güçler, farklı canavar kılıklarında insan topluluklarına zalimce saldırmaktadırlar. Drakula, Frankenstein ve Kurt Adam gibi kötü kişileştirmeleri, kendilerine zulmeden insanlardan binlerce yılın intikamını almak üzere güç birliği yapıp son ve büyük bir saldırı gerçekleştirme hazırlığı yapmaktadırlar. Bu kötülük koalisyonuna karşı durabilecek tek kişi, efsaneleşmiş vampir avcısı Van Helsing'dir. Vatikan'a bağlı olarak faaliyetlerini sürdüren gizli bir örgütün, yaklaşan tehdit karşısında Helsing'i kiralamasıyla öykü ilerler. İlk olarak, işe daha deneyimli olduğu bir alandan başlamak isteyen Helsing, Kont Drakula'yı ve onun üç gelinini ortadan kaldırmak üzere Transilvanya'ya gelir. Burada ailesi yüzyıllardır vampirlerin lanetinin etkisi altında olan Transilvanya Prensesi Anna Valerious adlı genç ve cesur kadını da yanına alarak ve kötülüğe karşı mücadelesinde onunla güç birliği yapar.

“Van Helsing” adlı filmde, karakterlerin sunumunda da farklılıklar vardır. Örneğin Drakula, gece karanlığında yaşamaya mahkum olan bu yaratık, görsel efektlerin yardımıyla kendi kendisini dönüştürme yeteneği kazanmış, Transilvanya semalarında uçarak terör estiren kanatlı bir yaratığa dönüşerek daha da yenilmez bir hal almıştır. Diğer Drakula filmlerindeki gelinlerin çıkış noktasında vampir ile kurbanları arasındaki bağlantının cinsel doğası vardır. Vampirin kurbanlarını baştan çıkaran bir grup güzel ve çekici kadın olan 'gelinler' de filmde farklıdır. Orijinal halinde gelinlerin sevgi sorunu vardır, hiç kimse tarafından sevilmedikleri ve sevmedikleri için Drakula'yı suçlarlar. “Van Helsing”deki kana susamış gelinlerin böyle bir sorunu yoktur. İnsan uygarlığını yok etmeye kararlı olan efendilerine öylesine gönülden bağlıdırlar ki, Drakula'nın planını uygulamasına yardım edebilmek için hiçbir engel tanımazlar ve varlıklarını sorgulamazlar.

Marry W. Shelley adlı İngiliz kadın yazarının 19. yüzyıl başında yazdığı roman, ölü vücutlardan oluşturduğu parçalarla bir yaratık yaratan ve önce kendisi onun kurbanı olan bir doktorun öyküsüydü. Amerika'lılar, 1910 ve 1915'de bu temayı işlenmiştir. İtalyanlar da, 1920'de “Frankenstein'in Efendisi”ni yaptılar. Ama canavarı asıl üne kavuşturan, 1931'deki film oldu. “Dracula” filminin başarısı üzerine Universal Stüdyosu, Robert Florey'in senaryosuna dayanarak James Whale'e “Frankenstein”i yaptırdı. Bu filmle, korku sinemasında uzun bir süreyi kapsayacak

“Frankenstein” efsanesi başlamış oldu. Neredeyse, bir korku filminin sınırlarını aşarak, yaşamın ve ölümün gizleri üstüne bir felsefeyi de içeren bu konu, günümüze kadar birçok kez işlendi ve farklı şekillerde de olsa karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Bu konuya, sinema’da temel oluşturan film ise, Mary Shelly’nin “Frankenstein” adlı yapıtıyla aynı ismi taşıyan ve birçok filmin içinde yakın tarih olması nedeniyle (1994) “Frankenstein” adlı filmidir. Film, aynı adlı romana en yakın uyarlama olmasının dışında, diğer Frankenstein’lara insanoğlunun boyundan büyük işlere kalkışmasının felaketle sonuçlanacağı mesajını vermesiyle de benzeyen bir filmidir.

Filmin başrol oyuncusu, çılgın bilim adamı Victor Frankenstein, çok sevdiği annesinin ölümü nedeniyle doğa yasası ölümü alt etmeye yemin etmiş bir ölümlüdür. Sonsuz mutluluk olarak gördüğü ölümsüzlüğü, insanlığa hediye etmek için çıktığı (ölüyü diriltme araştırmaları) yolculuğunda, yaptığıının hata olduğunu anlar. Sözde-bilimsel bir takım aletlerle, kollar, bacaklar, gözler (mezarlıktan toplanmış uzuvlar) ve doğurmakta olan kadınların rahim suları ile Tanrı’nın işine soyunan bir deliyi andırmasına rağmen filmde, son derece normal-akıllı ve iyi niyetlidir Dr. Victor Frankenstein.

Filmin yönetmeni ve başrol oyuncusu Kenneth Branagh, eleştirmenlerce çok önemli bir roman olarak görülmeyen Frankenstein’i bir yaratılış söylencesi olarak tanımlayarak, içerdiği dramatik fikirlere, tanrıyı oynayan bir adamın yaşam yaratma umuduna dikkat çekiyor.⁸³

Annesinin ölümü nedeniyle doğaya ve Tanrı’ya isyan eden Dr. Frankenstein’in tüm sevdiklerini hayatta tutabilme çabası (şüpheli), dolayısıyla doğa yasalarına itaatsizliğin filmdeki sonucunu, sevgi dolu bir insanın hayatta görebileceği en büyük cezaya mahkum olması ve sevdiklerini yitirmesi olarak görürüz. Dr. Frankenstein filmin ilk sahnelerinde, Kuzey Kutbu’nu keşfetmek isteyen denizciye nedenini sorar. Yanıt ‘ölümsüzlük’ tür. Dr. Frankenstein, öyküsünü anlatmaya bunun boş ve önemsiz bir hayal olduğunu kendisinden başka hiçbir kimsenin bu kadar iyi bilemeyeceğini söyleyerek başlar.

⁸³ bkz., **Cumhuriyet Gazetesi**, 24 Şubat 1995.

İnsan içine karışmak isteyen yufka yürekli, sevecen yaratık, yeni hayatının ilk günlerinde istekleri doğrultusunda girişimlerde bulunur. Çirkin bedenini göstermeden yardım eli uzattığı bir ailenin fertlerinden kendisine bırakılmış hediyeler alır. Ancak, bir gün yüzünü göstermek zorunda kaldığında, hayallerindeki iyi orman perisi ile Frankenstein'ın ürkütücü yüzünü bağdaştıramayan aile fertleri dehşet içinde kalırlar. Ağlayarak ormana geri kaçan Frankenstein, kendisini ait hissettiği eve geri döndüğünde, evin terk edilmiş olduğunu görür. Frankenstein'ın ateşe verdiği evle bir anlamda kendi içindeki intikam duyguları da alevlenir. Kendisini bu yalnız ve itilmiş hayata getiren yaratıcısından ya kendisine bir eş ya da öç almak istemektedir. Oysa, yaratısının büyük günahını çoktan fark etmiş olan Dr. Frankenstein, ikinci bir hata daha yapmamaya kararludur. Filmin bundan sonraki olay örgüsü zincirleme cinayetlerle devam eder. Sonuç olarak, Frankenstein, yaratıcısının en önemli varlığını, henüz evlendiği karısını da öldürerek final sahnesinde Dr. Frankenstein'a "Bütün sevdiklerim şimdi mezarda" dedirtir. Araştırma ve amacına ulaşma doyumunu tadan Dr. Frankenstein, amacına ulaştığı anda, tek dileği sevilme olan ama isteğine hiçbir zaman erişemeyecek bir yaratık salmıştır dünyaya.

*"Milan Kundera ölümsüzlüğü 'Büyük Ölümsüzlük'; Bir insanın kendisini tanımamış olanların kafasında yaşaması, 'Küçük Ölümsüzlük'; Bir insanın sadece kendisini tanımış olanların kafasında yaşaması olarak ikiye ayırıyor."*⁸⁴

Dr. Frankenstein'ın sevdiklerini sonsuza dek hayatta tutma isteği, çaresiz bir ölümlünün masumane bir isteği gibi görünse de, yukarıdaki sözleriyle bir anlamda kendisini ele verir. Bazen yaratıcı bilim adamı bazen tam olarak bilim adamı bile değildir, temelde bilinmeyeni keşfeden iyi bir adamdır. Fırsatımız olsa aynısını yapabilecek bizler gibi çalışmalarına iyi niyetle başlar, bilinmeyene karşı büyülenmiş gibidir. Bu tür filmlerde, "çılgın bilim adamı" yakıştırması ile anılan insanların, genelde iyi niyetli oldukları varsayılır. Gizli bir şekilde var olan **ölümsüzlük** arzusu genelde ikinci planda kalır. Ölümsüzlük arzusunun **kötü niyet** derecesi tartışmaya açık olmasına karşın, yine de Dr. Frankenstein'ın tek hayalinin sevdiklerini sonsuza dek yaşatmak olmadığı bu son "Frankenstein" versiyonunda da göze çarpmaktadır. Ölümsüzlük, doğuştan gelen, insanı zorlayan temel bir içgüdüdür. Her şeyin kaypak ve geçici olduğu bir ortam içerisinde değişmeye, başka bir şekle dönüşmeye sürüklenip giden ve milyonlarca molekül arasında kaybolmuş

bir molekülden başka bir şey olmayan insanoğlu, bilinçdışı bir şekilde (ölümsüzlük isteği sayesinde) bu dünyadan gelip geçişini, kendisinden sonra yaşamaya devam edecek birkaç kalıcı iz halinde bırakmak istemektedir.

Bu tür filmlerde, var olan toplum içinde yaşamak zorundaki çağdaş insan için çekici görünen bazı bilinçaltı, yasaklanmış istemler betimlendikten sonra, filmlerin sonlarına doğru bu istemler olumsuz hale getirilir. Böylece, bilinçaltımıza karşı bilincimiz yeniden haklı kılınmış olur. Şu veya bu şekilde, ister iyi niyetle ve insanlığa hizmet için olsun, ister bilinçaltımızda yatan ölümsüzlük arzusu için olsun, doğaya ve düzene başkaldırış acımasız yaptırımlarla reddedilir.

“Bu canavarların seyirciye cazip gelmesinin nedeni, canavarın korkunçluğuna karşın, çocukça bir masumiyetinin de olmasıdır. Canavarın sağlıklı yabanıl yanı ile, onun benliğindeki kötü davranışlarla karşılaşmış gençliğinin duyarlılığı, haklılığı arasındaki bin bir sorunla dolu diyalektik etkileşim ilgi çekicilik kazanmaktadır. Eğitbilimsel (pedagojik) bakımdan, canavar “hırpalanmış” çocuktur. Bu çocuk, varoluşunu sürdürebilmek için, üzerinde baskı kuran kişilerle özdeşleşerek önce laboratuardaki “anababalarının”, sonra da “toplumun” bu yetişkin çocuğa yaptığı baskıları dengelemek ve onlarla uzlaşmak, en sonunda da yok etmek ister.”⁸⁵

Bu alıntıya paralel olarak, bilindik öyküdeki Frankenstein’in da duygusuz ve otoriter bir babası ve sevilen ama mesafeli bir de annesi vardır. Dadısı, ona bedensel olarak görme merakını da yasaklamıştır. Dolayısıyla, kadınlarla fiziksel yakınlıktan ve ilişkiden utanç duyan, dehşete kapılan bir tip çıkmıştır karşımıza. Marry W. Shelley’in “Dr. Frankenstein”i ise aydınlanma döneminin etkilerini yaşayan, deneysel araştırmalarda hayatı tekrardan yaratmak amacına yönelmiş bir bilim adamıdır. O, doğaya müdahale edilmesine karşı çıkan tutucu fikirleri reddeder. Dr. Frankenstein’in ceset parçalarından yaptığı yaratığın her deneyden sonra canavara dönüşmesi sanki tanrısal bir ceza gibidir.

2. 2. 2. Lezbiyen Ölüler

Sinema, geçtiğimiz yüzyılda toplum üzerinde çok etkili olan bir kurum, bir sanat dalı olarak iktidar mücadelesinin en şiddetli yapıldığı alanlardan biridir. Egemen söylem eşcinselliği ve özelde lezbiyenliği daha en baştan sinemadan

⁸⁴ Aktaran, Nurdoğan Rigel, **Medya Ninnileri**, Sistem Yayınları, İstanbul, 1994, s.137.

⁸⁵ Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya**, Der Yayınları, İstanbul, s. 90.

dışlamış, onu yok saymış, reddetmiş ve maskeleymiştir. Lezbiyenliğin var olduğu sayılı filmlerde ise, bu cinsel kimlik ayıplanmış ve aşağılanmış. 1980 yılı öncesine kadar sinemasal alanın lideri Anglo-sakson sinemasında ve hatta Avrupa sinemasında lezbiyenliğin gösterilmesine karşı çok güçlü bir sansür uygulanmıştır. Lezbiyenliği bir 'sapkınlık' ve 'hastalık' olarak değerlendiren hükümetler, özellikle İngiltere'de ve Amerika'da, bırakın lezbiyenlik temalı filmleri, içinde her hangi bir şekilde lezbiyen bir karakteri barındıran ya da lezbiyen ilişki imasında bulunan filmlerin gösterilmesine izin vermemişlerdir. Bunun sebebi, elbette toplum sağlığını ve ahlakını koruma endişesidir.

Tüm sansür mekanizmalarında olduğu gibi sinema perdesinin lezbiyen temsillere kapanması da halk sağlığı ve halk adına olmuştur. Üstelik bu durumda korunması gerekenler, aynı zamanda korunmaya en çok ihtiyacı olduğu düşünülen kadınlardır. Bugün de etkisini sürdürmekte olan bu zihniyet gerek Avrupa'da gerekse Amerika'da lezbiyenliğin temsil edildiği filmler yapmayı güçleştirmiştir. Bu dönemde lezbiyen karakterlerin var olduğu, lezbiyen ilişkilerin gösterildiği sayılı filmler ise, bir takım önyargılar ve klişeler üretmişlerdir. Lezbiyenler filmlerde saldırgan, mazoşist, sadist, kıskanç ve nefret dolu karakterler tarafından temsil edilmiştir. Radley Metzger'in "The Lickerish Quartet" (1970) filmi, Robert Aldrich'in "The Killing of Sister George" (1969) filmi, Ingmar Bergman'ın "The Silence" (1964) filmi ve Claude Chabrol'ün "Les Biches" (1968) filmi bu tür filmlere örnek gösterilebilir. Bu filmlerde lezbiyenlik gerek doğrudan gerekse metaforik olarak kötülükle ilintili hale getirilmiş, hiç birinde lezbiyen karakterler sempatik olarak sunulmamışlardır.

Bu dönem gerek Avrupa'da gerekse Amerika'da yapılan filmlerde lezbiyenlik ya yok sayılmış ya da kötülük olarak damgalanmıştır. Sadece birkaç film bu genel yargıya istisna teşkil edebilir. William Wyler'ın "The Children's Hour" (1961) filmi, Paul Morrissey'in "Flesh" (1968) ve "Thrash" (1970) filmleri ve Radley Metzger'in "Theres and Isabella" (1968) adlı filmidir.

Bununla birlikte Hollywood lezbiyenliğe daha bir nefretle ve sistematik yaklaşmıştır. 1960'lı yıllarda Hollywood'da yapılan ve içinde lezbiyen temsiller barındıran tek film Wyler'ın "The Children's Hour"u olmuştur. Anglosakson sinemasında incelemeye değer lezbiyen temsiller ise ilk kez vampir filmlerinde ortaya çıkmıştır. 60'lı yıllara kadar gerek büyük stüdyoların yapımcılığını üstlendiği

Hollywood filmlerinde gerekse İngiliz ve Avrupa kökenli filmlerde lezbiyenliğe rastlanmaz.

1960'lı yıllarda esen radikal rüzgarlar Amerikan toplumunda bir özgürlük isteği ve beklentisi oluşturmuştur. Vietnam Savaşı ve 'Amerikan rüyası' sloganıyla pohpohlanan zenginlik vaatlerinin boşa çıkması, toplumsal bir huzursuzluğa sebebiyet vermiştir. Siyahların, yoksulların ve kadınların talepleri yüksek sesle dile getirilmeye başlanmıştır. Cinsel ayrımcılık, cinsel özgürlüğün kısıtlanması, ekonomik dengesizlik, ırkçılık ve daha birçok konuda protestolar örgütlü bir biçimde yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde lezbiyenlik ve gay'lik de belki de ilk defa tartışmaya açılmış, egemen söyleme karşı güçlü bir eleştiri geliştirilmiştir. Ancak bu dönemi takip eden ekonomik buhran ve soğuk savaşın yoğunlaşması, taleplerin güçlü bir muhafazakar tepkiyle karşılanmasına sebep olmuştur. Bu tepki liberalizme, sosyal devletçiliğe, kürtaja, kadın haklarına ve eşcinselliğe karşı, geleneksel aileyi, yurtseverliği ve dini ön plana çıkarmış ve toplumdaki özgürlük talepleri bastırılmaya çalışılmıştır.

Bu karşı tepkinin en yoğun olarak hissedildiği yer film stüdyoları olmuştur. Kadın hakları, kadınların cinsellikleri üzerindeki söz hakkı, çalışma yaşamındaki eşitlik talepleri gibi konularda büyük mesafe alan feminist hareket, özellikle korku filmlerindeki muhafazakar içerikle şiddetli bir eril tepkiye maruz kalmıştır. Bu filmlerin muhafazakar özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz; canavarın tümüyle ve katıksız olarak kötü olması (Canavar bu filmlerde bastırılan ve yasaklanan her şeyi temsil eder); dinin olumlu bir güç olarak sunulması; canavarın insanla ilişkisi olmaması; cinselliğin bastırılması (Cinsel özgürlüğün cezalandırılması).⁸⁶

Bu dönemde korku filmlerinin, özellikle vampir temalı korku filmlerinin sayısında bir artış gözlenmektedir. Bu filmlerin bir çoğunda katil ya da kurban olarak kadınlar merkezi konumdadır. Kadın ya kötülük yapan canavardır, ya canavara bilinçli veya bilinçsiz olarak yardım edendir ya da kurban olarak cezalandırılmıştır. Bu filmlerin en karakteristik olanları, dişi vampir filmleridir. Ancak daha dikkate değer olanı, dişi vampir karakterlerin hemen hemen hepsinin aynı zamanda lezbiyen olmasıdır. Lezbiyenlik ilk defa tema olarak bu filmlerde yoğun bir şekilde işlenmiş ve vampirlikle ilişkilendirilmiştir.

⁸⁶ bkz., Robin, Wood .a.g.e. 78

Lezbiyen vampir filmlerinin iki temel kaynağı vardır. Bunlardan birincisi; Sheridan La Fanu'nun romanı "Camilla"dır. Bu roman yüzyıllar boyunca genç kızların kanıyla beslenerek yaşayan Kontes Millarca Karmstein'nin hikayesini anlatır. İkincisi ise 16. yüzyılda Macaristan'da yaşadığı rivayet edilen Kontes Elizabeth Bathory'nin efsanevi hayatıdır. Kontes Bathory'nin genç kalabilmek uğruna altıyüz bakire kızı öldürüp, kanlarıyla yıkandığı rivayet edilmektedir. Lezbiyen vampir filmlerinin en ünlüleri, aynı zamanda bu türün temel izleklerinin de belirleyicileri olan "Vampire Lovers" (Vampir Aşıklar-1970), "Lust for a Vampire" (Bir Vampir Duyulan İhtiras-1970) ve "Twins of Evil" (Kötülüğün İkizleri-1971) filmleridir. Bu üç film de yukarıda bahsettiğimiz efsanelerin birer çeşitlemesidir ve lezbiyen vampirlerle ilgili birçok klişe oluşturarak (örneğin dişi vampirin mutlaka lezbiyen olması) kendilerinden sonraki birçok yapıma öncü olmuşlardır.

Lezbiyen vampir filmlerinde kadınlar, erkek egemen toplum için bir tehdit unsuru olarak sunulur. Düzene boyun eğmiş uysal kadınları baştan çıkararak ve onları da vampirleştirerek, toplumun onlara biçtiği cinsel rollere meydan okur ve ataerkil düzenin devamı için gerekli olan kadın-erkek ilişkilerini tehdit eder. Bununla birlikte, lezbiyen vampirlerin bir canavar olarak gösterilmesi erkeklerin lezbiyenliğin heteroseksüelliğe bir alternatif olabileceği yollu endişelerini yatıştırır. Vampirin ataerkil toplumda bastırılan ve yok sayılan cinsel özgürlüğü simgelemesi, erkek egemen korkuları uyandırması ve sonunda da ölmesiyle birlikte bu korkuları sona erdirir. "Lezbiyen öldüren her zaman erkektir" biçimindeki anlatı yapısı da bu temel izleğe destek verecek şekilde oluşturulur.

Örneğin 1970 tarihli ilk lezbiyen vampir filmlerinden olan "The Vampire Lovers" filminde olaylar erkek bir vampir avcısının gözünden verilir. Film boyunca dış ses olarak olayları izleyiciye aktaran erkek sesi, kontrolün her zaman erkeğin elinde olduğunu hatırlatarak izleyicilerin kaygılarını yatıştırır. Aynı filmde kurulan karşıtlıklar yine erkek egemen söylem içinden gelişir. İyiliğin güçleri ile donanmış erkek vampir avcısı, kötülüğün güçleri ile donanmış olan lezbiyen vampirle masum bir kadının hayatı için mücadele eder. **Kötülük** vampirin dişiliğinde cisimleşir. Kurbanlarını kandırmak için kaba kuvvet değil cinsel cazibesini kullanır. Lezbiyen vampir filmlerinde bolca rastlanan erotik sahneler erkek gözetlemeciliğinin ve sadist dürtülerin dolayısıyla heteroseksüel erkek fantezilerinin tatmin edilmesi yönündedir. Böylece kontrol edilmeyen kadın cazibesinin tehlikelerinin altı çizilmiş olur. Erkek

avcının gücü ise dine ve aile değerlerine dayanır. Filmin sonunda avcı, lezbiyen vampiri öldürerek masum kadını hem kurtarır hem de yeniden elde eder. Yine 1970 tarihli “Dughters of Darkness” (Karanlığın Kızkardeşleri) filminde dişi vampir ilk olarak balayına çıkmış yeni evli bir çiftte saldırır. Erkeği öldürür, kadını ise ısırarak vampirleştirir. Daha sonra meydana gelen bir trafik kazasında ölür, ancak kötülüğü vampirleştirdiği kadın tarafından devam ettirilmektedir.

Lezbiyen vampir filmlerinde bolca rastlanan erotik sahneler heteroseksüel erkek fantezilerini tatmin etmek için de kullanılıyor diyebiliriz. Örneğin “Vampire Lovers” filmindeki bir sahne, bu tür görüntülerin erkek röntgenciliğinin ve sadistik dürtülerin tatmin edilmesine iyi bir örnektir. Masum kadın banyoda duş almakta olan dişi vampirin odasına gelir. Vampiri tümüyle çıplak olarak görürüz. Göğüsleri görüntüde baskın durumdadır. Daha sonra duştan çıkar ve aynaya doğru yürür. Önce sırtını ve kalçalarını daha sonra aynadan yansıyan suretinden çıplak göğüslerini görürüz (vampirler görülmeye “değer” olduklarında aynadan bile yansıyabiliyorlar !). Daha sonra vampir, masum kadının yanına gelir, onu soyunmaya zorlar. Kadının, “Bilmem ki, buna babam ne der?” sorusuna vampir, “Hoşuna gidecektir, bütün erkekler buna bayılır” diye cevap verir. Daha sonra vampir ile kadın arasında kovalamaca başlar ve vampir kadını yatakta yakalar.

Lezbiyen vampir filmlerinde, dişi vampirin masum kadınların kanını akıtmasının ataerkil söylemde değişik alt okumaları yapılabilir. Kız çocukların cinsel olgunluğa erişmeleri adet kanamasıyla başlar. Kadın, kan ve cinsellik arasındaki bu bağlantı Hıristiyan geleneğe her zaman iğrenç olarak nitelenmiştir. Bu durum, adet kanamasının, kadının doğurgan doğası, onun doğayla olan bağlantısı ve yaşam verme yeteneğini sembolize etmesiyle ilintilidir. Kan ile cinsellik arasındaki bir başka ilintide, seksüel yaşama adım atan kızların bakireliğini kaybetmeleri sırasında kanamaları gösterilebilir. Bu bağlamda vampirlerin de ısırıkları kadınlarda bir anlamda yeni bir cinselliğe (ataerkilliğin korktuğu bir cinselliğe) adım attıkları sonucu çıkarılabilir. Vampirin ısırığı kadın da vampirleşmekte ve cinsel yönden farklılaşıp, aktifleşirken, kanın akması masumiyetin terk edilmesi anlamına gelmektedir. Korku filmlerindeki ataerkil söylem, bu süreci bir canavarlaşma olarak aktarır.

Amerikan film yapımcıları, Hammer Stüdyolarının açtığı yoldan gitmekte gecikmemiştir. “House of Dark Shadows” (Karanlık Gölgelelerin Şatosu-1970), “Sex and the Single Vampire” (Seks ve Bekar Vampir-1971), “Shadow of the Werewolf”

(Kurtadamın Gölgesi-1973), “Devil’s Plaything” (Şeytan Oyunu-1974) benzeri filmler birbiri ardına çekilmiştir.

1980’li yıllarda popülerliğini kaybeden dişi vampirler 80’li yıllarda daha az ancak daha büyük prodüksiyonlarda kendilerini gösterirler. “The Hunger” (Açlık 1984) bunlardan en bilineni ve gişe yapanıdır. Gerek lezbiyen vampir filmlerinde gerekse dişi vampirlerin temsil edildiği farklı türlerdeki filmlerde (Bram Stoker’s “Dracula” (1990) lezbiyenlik ve vampirlik her zaman aynı kimlikte var olup, lezbiyen temsiller her zaman canavar imgesi ile birlikte anıldı. Vampir filmlerinin yükselen feminist akımlara karşı muhafazakar bir tepkiyi simgelemesi ve kadın cinselliğine karşı duyulan korkuların tezahürü olarak ortaya çıkması bir yana, bir cinsel kimliği, lezbiyenliği, canavarlıkla özdeşleştirilmesi altı çizilmesi gereken bir durumdur.

2. 3. KÖTÜNÜN TEMSİLCİLERİ

2. 3. 1. Kötü(lüğe)ye/Şeytana Tapınan İnsanlar

Cadı, popüler kültür ürünlerinde kadınla özdeşleştirilen ve tarihsel kökeni olan bir imgedir. Popüler kültür ürünlerinde zaman zaman iyilik için çalışan, güçlerini olumlu yönde kullanan cadılara rastlasak da cadı, masallarda, edebiyatta ve sinemada çirkin, olağanüstü güçleri olan ve bunları **kötülük** için kullanan bir büyücü olarak canlandırılır. Her türlü kötü büyü, iğrenç sıvılar, garip otlar, beslediği garip

yaratıklar ve hatta yamyamlık, cadı imgesinin çağrıştırdıklarıdır. Cadıya atfedilen en önemli suç, şeytanla işbirliği yapmasıdır. Bu da tek tanrılı dinlerde en büyük günahlardan birisi olduğu için özellikle ortaçağda yaratılan bir cadı paranoyası ile binlerce kadın engizisyon mahkemeleri tarafından cadılıkla suçlanarak yakılmıştır.

Hıristiyan din bilimciler kadını, Adem'in kaburga kemiğinden yaratıldığı ve şeytana uyararak insanın cennetten kovulmasına neden olduğu için aşağı görüyorlar, kadının ancak çocuk doğurup evde çalışarak bir değer taşıyabileceğini düşünüyorlardı. Kadın, doğası gereği cinselliğiyle tehditkar ve isyankar, kalıtsal olarak zayıf ve şeytani eğilimler ve kötülöklere açıktı. Kadının doğasında var olan zayıflık ve kötölökle şeytanın elçisi olduğu ve dolayısıyla her kadının potansiyel bir büyücü, cadı olduğu düşüncesi ortaçağdan itibaren ataerkil düşünce yapısının bir parçası olmuştur.

Cadı, ataerkilliğin iki önemli unsurunu tehdit eder: şeytanla işbirliği yaparak dini ve erkekleri iktidarsız yaparak eril cinselliği. Cadı, iğdiş edici canavar kadın olarak erkeklerin iğdiş edilme korkularının simgelerinden bir tanesidir. Ayrıca ortaçağda salgın hastalıklardan, verimsiz hasattan, açıklanamayan ölümlerden ve doğal felaketlerden de cadılar sorumlu tutulmuştur Cadılık ve büyölö güçlerle kadınlar arasında bağlantı kurulmasının en büyük nedeninin, kadının sahip olduğu ve erkeklerin akıl erdiremediği gizemli yaşam verme, doğurma yeteneği olduğu belirtilir.⁸⁷

Cadı, fiziksel olarak zayıf görünen fakat **kötü** ve gizemli güçlerle donanmış kadını, yani 'öteki' ni temsil eder. Özellikle Avrupa' da 17. yüzyılın sonlarına kadar süren cadı histerisi 19. yüzyıldan itibaren edebiyat, resim gibi sanat ürünlerinde varlığını sürdürmüştür. Güçlü bir şekilde ve bir daha yok olamamak üzere insanların imgelemine yerleşen cadı, sinemada da yoğun olarak özellikle çizgi filmlerde, çocuk filmlerinde ve korku filmlerinde boy göstermiştir. Cadı imgesi ataerkil toplumun imgeleminde kadınla özdeşleşmiş stereotiplerden bir tanesidir. Kadınla özdeşleşen bütün stereotipler gibi doğrudan kadının cinselliği ile ilişkilidir. Özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra, kadınların toplumsal konumdaki değişimleri erkeklerin egemenliğindeki toplumsal ve ekonomik yaşamda daha fazla yer edinmeleri ve

⁸⁷ bkz., Creed Barbara, **The Monstrous Feminine**, Routledge Press, London, 1993, s. 74.

cinsel özgürlüklerini kazanmaya başlamaları ataerkil sistemde bir bocalama ve paniğe neden olmuş ve bu da bir karşı tepki doğurmuştur.

Sinema da ataerkil sistemin bir parçası olarak bu tepkiye katılmıştır. O dönem filmlerinde yoğun olarak işlenen temalar arasında çalışan kadınların nasıl mutsuz oldukları, ailelerinin nasıl dağıldığı, kadının mutlu ve huzurlu olabileceği tek yerin yuvası olması vardır. Özellikle korku filmleri kadına yönelik bu eril bakışa yoğun bir şekilde yer veren bir tür olmuştur. 1950'lere dek çekilen klasik korku filmlerinde kadın, genellikle pasif bir konumda, katil, canavar, goril, vampir vb. tarafından kaçırılıp ya da baygın bir şekilde erkek kahraman tarafından kurtarılmayı beklerken, 50'lerden sonra yukarıda bahsettiğimiz toplumsal değişimler sonucu erkekleri, eril cinselliği, ataerkil toplumu ve onun temsil ettiği değerleri tehdit eden birer canavar olarak sunulmaya başlanmıştır. Artık korku filmlerinde kadın, kurban konumundan çıkarak canavara dönüşmeye başlamıştır. Cadı da, yüzyıllar öncesinden gelen inanışların ışığında kötü güçlere sahip çirkin bir kadın olarak kadın hareketine yönelik eril bir karşı tepki için vazgeçilmez bir imge olmuştur.

Cadı filmleri, sayısal olarak 60'larda bir alttür olacak düzeye ulaşmıştır. 1960-80 arasında korku filmlerinde vampirlerle birlikte en fazla işlenen konu olduğunu görürüz. Günlük yaşamın doğaüstü güçler tarafından tehdit edilmesi temasının 60'lardan başlayarak 80'lere kadar uzanan bir süreç içinde yoğun bir şekilde işlendiğini ve bu doğaüstü güçleri içeren filmlerdeki daha fazla görsel şiddet, daha açık cinsellik ve kadın düşmanlığı gibi özellikleri taşıdığını söyleyebiliriz. "Suspiria" ve "Inferno" adlı filmlerde de kötü, iğrenç ve ölümcül cadı imgesi yinelenir. "The Evil Dead" ve "Evil Dead 2"de de benzer şekilde nedensizce kötülük yapan iğrenç cadı tiplmelerine rastlarız.

Bu tür filmlerde cinsellik, bir tehdit olarak işlenir. Bir çok cadı filmi, büyü ya da şeytani ritüel olarak cinsel bir boyut taşır. Doğaüstü güçler ve bastırılmış cinsellik ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş olarak işlenir. **İyi-kötü** zıtlığına masum ve temiz aşkla sınırsız ve aşırı cinsellik zıtlığı eklenir. Doğaüstü güçler, şeytan tarafından ele geçirilme, saldırgan cinsel davranışlarla simgelenmiştir. "The Exorcist"deki masum kız çocuğunun şeytan tarafından ele geçirildikten sonra ağzı bozuk ve saldırgan cinsel davranışlar gösteren bir canavara dönüşmesi buna iyi bir örnektir.

Brian De Palma'nın yönettiği "Carrie" (Günah Tohumu) adlı film de, cadı ve cinsellik konularının birlikte işlendiği filmlere önemli bir örnektir. Film, bir okulda kızların soyunma odasındaki duş sahnesi ile açılır. Ergenlik çağına henüz girmiş olan Carrie'nin bacaklarının arasından kan sızmaya başlar. Carrie ilk kez adet görmektedir. Ancak cinsel konularda bilgisi olmadığı için kanın nedenini anlayamaz, korkarak bağırmağa başlar. Evde aşırı dindar annesi Carrie'ye artık bir kadın olduğunu ve Havva'dan bu yana kadının nasıl günah içerisinde olduğunu anlatır. Adet kanaması, bu günahların başlangıcıdır ve anne, kızını kadınların günahlarından korumak istemektedir. Anne'nin günahlardan kadını sorumlu tutan sözleri aslında ataerkil söyleme aittir. Anne, ataerkil toplumda cinsel olarak bastırılmış kadının stereotipidir. Filmdeki bir başka ilginç nokta, "The Exorcist" ve "Psycho"da olduğu gibi, ailede bir babanın olmamasıdır. Babanın yokluğu aileyi felakete sürükler. Annesi Carrie'ye Havva'nın nasıl güçsüz ve günahkar olduğunu anlatırken, Tanrı'nın Havva'yı ve ondan sonraki kadınları cezalandırmak için üç lanet verdiğini söyler. Doğum laneti, ölüm laneti ve kan laneti. Bu lanet de kan yoluyla annelerden kızlara geçer. Filmin sonunda Carrie, aşırı dindar olan annesi tarafından bir cadı olduğu için cezalandırılır. Carrie'nin kötülük saçan bir cadı olduğu ve bu yüzden cezalandırıldığı, sondaki kabus sahnesinde açıkça vurgulanır. Bu sahnede arkadaşı Carrie'nin mezarını ziyaret eder. Mezar taşında "Carrie White günahları nedeniyle cehennemde yanıyor" yazmaktadır. Bu sırada mezardan bir el çıkarak kızı ayağından yakalar. Bu son sahne, filmde Carrie'nin ergenlik sorunlarının annesi ve arkadaşları tarafından anlaşılmayan bir kurban olarak değil, kötülük saçan bir cadı olarak konumlandırıldığını gösterir.

Bu dişi canavarlar, genellikle cinselliklerini kullanarak erkekleri tuzaklarına düşürürler ve aileyi, dinsel değerleri, eril cinselliği ve erkeğin otoritesini tehdit ederler. Ataerkil toplum için tehdit yaratan bu dişi canavarların karşısında da genellikle uysal ve masum bir başka kadın vardır. Filmin sonunda dişi canavar yok edilerek cezalandırılırken, edilgin ve masum güzel erkeğine kavuşarak ve genellikle evlilikle ödüllendirilir. Böylece eril kaygılar yatıştırılır ve ataerkil sistemin devamına olan inanç pekiştirilir.

"Mit" ve "Fantazy" kavramlarının insanlık tarihinin ayrı zamanlarında aynı misyonu yüklediğini belirtmiştik. Bu doğrultuda, korku sinemasının gerek tema, gerekse olay örgüsünün sunum tarzı olarak kendisini tekrar eden bir sinema türü olduğunu da söyleyebiliriz. Çoğunluğun gittiği yönün tersine giden ve doğdukları

günden beri her türlü toplum ve bireyleri tarafından kendilerine öğretilenin aksine **iyi**'liğin sembolü TANRI'ya değil de **kötü**'lüğün sembolü ŞEYTAN'a yakın olan insanlar ve bunu işleyen filmlere bakacak olursak, Roman Polanski'nin "Rosemary'nin Bebeği" adlı filmi, şeytana tapanların, kötülüğe inananların ve büyü'nün mistik atmosferinde izleyicisini tedirgin eden bir gözden çıkarmanın öyküsüdür. Bir anlamda Goethe'nin Faust'unu çağrıştıran bu filmde, yine aile saadetini bozan başarı ve para hırsı başrolde. Başarı için karısını şeytana satan ve ona bir çocuk vermesine izin veren kocası ve Rosemary'nin karnında büyüyen şeytan yavrusu yeterince etkileyici bir birlikteliğin unsurlarıdır. Şu veya bu şekilde şeytanı baş tacı etmiş insanlarla işbirliğinin getirdiği sonuçların, insan yaşamının rotasında sapmalar meydana getirdiği fikri vurgulanarak, planlanan caydırıcılık görevi yerine getirilir. Açık açık 'doğru yol' gösterilmese de, 'yanlış yol'un sonu gösterilerek 'doğru yol' onaylanmış olur.

Şeytan denen şeyin, insanoğlu'nun özünde yatan şiddet ve vahşi doğası "ona" tapınanlarda ya da vücuduna girdiği sanılanlarda kişileşerek tekrar aforoz edilmiştir. Bu tür filmlerde, gizli bir zaaf göze çarpar: "yasak olanın cazibesi". Genel olarak şeytani etkinlikler ve olaylar cinsellikle bağdaştırılarak, masumiyeti yok ederek gücüne güç katan şeytan'ın gölgesinde cinsellik biraz daha karalanır. Bu tür filmlerde konu, cadıların gerçekte var olup olmadığı değil, **kötü** insanların cadılık-şeytanın gücü gibi olguları kullanarak insanlığı kontrol etmek ve kendi kötü güçlerini kazanmak istemesi olduğunu biliriz. Dolayısıyla bu korku, insanlığın **kötü**'ye teslim olmasının verdiği korkudur. Cinsellik, insanoğlu için asırlardır sevaptan çok günaha yakın olması ve sınırlarının gün geçtikçe daralmasından dolayı, ilgi çekici olma özelliğiyle bu tür filmlerde de kendisini göstermiştir.

"Rosemary'nin Bebeği" filmine benzer bir çizgi taşıyan diğer bir örnek ise Türkiye'de "Şeytan'ın İzinde" adıyla gösterime giren "Mephisto Waltz" adlı filmidir. Bu filmde "Rosemary'nin Bebeği"nde yaşanan şeytana ruh satma pazarlığı bu kez bir başkasının ruhuyla değil bizzat erkek kahramanın kendi ruhunu öne sürmesiyle gerçekleşir. Bu pazarlık şeytana ruhunu satan Myron'un eşini ve çocuğunu kısacası, günümüz dünyasında kutsallığı her fırsatta vurgulanan aile kavramını da tehdit etmektedir. Myron'u olumsuz anlamda etkileyen Roxanne ise klasik aile kavramına ters düşen bir tavırla babasıyla karı-koca hayatı yaşayan bir şeytan tapınıcısıdır. **İyi** kavramı film boyunca izleyiciyi kendi tarafında tutarak ailesini kurtarmaya çalışan Myron'un karısı Paula'nın kişiliğinde "American way of life" sembolü aile ile

somutlaşırken, **kötü** kavramı şeytan'ın müritleri arasına bir masum daha katmaya çalışan, üstelik yaşadığı ensest ilişki ile daha fazla itici kılınan Roxanne ile şekillenir.

*“Korku filmlerinin yinelenen bir motifi ise, kişinin kendi içinde gerçekleşen **iyi** ve **kötü** mücadelesidir. Buradan da anlıyoruz ki, canavar (monster) formunda gördüğümüz yalnızca kötülüğün harici bir yansıması değil, içimizde de canavarca bir şeyin olduğudur.”⁸⁸*

Bu tür filmlerde, genellikle kötüler kötülüklerini maskeleyen bir normal görünüşe sahiptirler. Kötülük, her gün içinde bulunduğumuz toplulukta, arkadaş çevresinde ve hatta kimi zaman kendimizde olabilecek değişime, şeytan adıyla anılan kötülüğe kölelik ihtimallerine karşı bir uyarı teşkil eder. Bu tür filmler, cadı veya şeytan olarak adlandırılan olguların varlıklarını sorgulamaz. Hatta, çoğu korku filmi cadı denen bir varlığı da doğrulamaz. Bu tür filmlerde esas amaç cadıların, büyücülüğün dehşetini ve şeytan'ın gücünü kullanarak masum insanları şeytanca yollarla ele geçirip kontrol altında tutan kötü kalpli insanlar olduğunu kanıtlamaktır. Bu kötü insanlar, yoğun olarak arzuladıkları kötülüğün seksüel olmasıyla ön plana çıkarılırlar.

Amerikan toplumunun bu tür filmlere merakı ve ilgisi ise, kuşkusuz toplumun ortak bilincinde yankı ve etki uyandıran özellikle geçmiş dönemlerde yaşanan olaylardan, facialardan, kıyımlardan kaynaklanıyor olabilirliği.

*“Vietnam’ı, Hippi Manson Çetesi cinayetlerini, Guyana Tapınağı toplu kıyımını yaşamış bir ülkede şeytansal güçlerin varlığından, bunların dünyaya dönmesinden ve **iyi** ile savaşıma girmesinden söz eden yapıtların olması şaşırtıcı mı?”⁸⁹*

Bu bilgiler ışığında şunu söyleyebiliriz: toplumsal değişim ve yaşanan dalgalanmaların arttığı dönemlerde üretilen korku filmlerinin sayısı da artmıştır. 70’li yılların başından itibaren yoğunlaşan bu tür filmlerin şeytanlı, cadılı ve cehennem ateşli olması bir noktada ilgi çekicidir.

2. 3. 2. Yaratığın Doğumu

⁸⁸ Kaminsky Stuart M., a.g.e, s.136.

⁸⁹ Atilla Dorsay, **Beyaz Perdede Kırmızı Filmler**, Cep Kitapları, İstanbul, 1986, s.88.

İçlerinde bir yaratık olduğundan şikayet eden karakterlerin sembolik doğum yapmaları öncesindeki ruhsal ve bedensel tavırlarını inceleyecek olursak, önce bu doğumun habercisi olan bulantı ve terleme durumlarıyla karşılaşırız. Karakterler, sanki kusmak istercesine içlerindeki yaratığı çıkarıp atmak arzusundadırlar. Bununla beraber solunumda isteğe bağlı durumlar ve tabii karın bölgesinde korkunç sancılar halinde kendini gösterir. Terleme o kadar şiddetli, acı ise o kadar kuvvetlidir ki, karakterler içlerinde taşıdıkları yaratığın karınlarını yarıp çıkmasını beklerler. O anda ruhsal belirtilere bedensel belirtiler de eklenir, önce karın şişer ve sonunda yırtılır. (Kurt Adam filmlerinde de ruhsal belirtiler aynen geçerlidir. Ama değişim sırasında bedensel bölünme yoktur. Yani kurt, aslında kişinin kendisidir.) Dikkat edilecek olursa, bu sembolik doğum sonrasında ortaya çıkan yaratıkla, karın bölgesinden sorunlu kişilerin düşleri arasında büyük benzerlikler vardır. Tıpkı bu kişiler de, korku sinemasının karakterleri gibi karın kaslarındaki kasılma yüzünden solunum bozuklukları yaşarlar. Söz konusu bozukluk, genelde soluğu tutmak biçiminde olur. Adeta dürtüsel kaynaklı kötülük, solunum sistemine dolmuş ve kişinin soluk alıp vermesini engellemektedir. Bu anlamda soluğu kesmekle, kötü dürtülerle (yaratıkla) savaşılan karakterin tuttuğu soluk arasındaki benzerlik de böylece bir açıklama bulmaktadır.

Karın zararını kasmak, karında duyulan hazzı ortadan kaldırmayı da amaçlar. Bu anlamda, korku sinemasının karın bölgesini yarmak biçiminde ortaya çıkan canavarı, hazzın korku biçiminde duyumsanmasının görsel bir ifadesidir. Buna göre karakter, karnını kasmakla dürtüsel olanı engelleyemiyor ve dürtüler kendini acı olarak duyumsatıyor. Hazzın kaygıya dönüşmesinin görselliği olarak da tanımlayabileceğimiz bu süreç, karnın deşilmesi ve tehlikeli olanın dışarıya çıkartılmasıyla son bulur. Korku sinemasındaki yarılma olayını daha dikkatle incelediğimizde doğum anıyla yarılma anı arasında hiçbir farkın olmadığını anlarız. Sanki korkulan başa gelmiş ve karakter bir şeytan dünyaya getirmiştir. Bu örnekleri daha çok psikosomatik tıpta ortaya çıkan yalancı gebelik ya da pek inandırıcı olmasa da erkeklerde görüldüğü iddia edilen 'doğum imrenmesi' gibi semptomların korku sinemasındaki abartılmış yorumları olarak da değerlendirebilir ve Kurt Adamın değişim anını, doğurma illüzyonu yaşayan bir erkeğin değişimi olarak da ele alabiliriz.

Şeytan, karın bölgesinde duyulan hazzın kaygıya çevrilip onun kişileştirilmesinden başka bir şey değildir. Korku sineması ise, bu soyut kişiliği ve

duyumları somut kişiliklere ve algılamalara dökerek aslında karnın içinde yaşayan kaygıyı dışarı çıkarmaktadır. Karın bölgesindeki işlevsizliğe getirilen bu çözüm, alın bölgesine bastırılan haç için de geçerlidir. Haçın bastırılması, alındaki işlevini yitirmiş bölgeye karşı getirilen bir çözüm yoludur. O halde harakiriyle alına bastırılan haç arasında hiçbir ayırım olmadığı gibi, iki çözüm yolu da aynı dinamikler sonucunda varolmuşlardır. Buna rağmen alın bölgesine bastırılan haç cezalandırıcı bir özellik taşımaz. Harakiriden farklı olarak alın bölgesindeki sinir yumağına cinsel duyumlarını kazandıran haç, aynı zamanda cinsel olanın da sembolüdür. Harakirinin ölüm olarak sunduğu çözüm yolu, haçın bastırılması olayında sağaltıcı bir özelliğe sahiptir. Sonuçta vampirin ölmesi, zaptettiği ruhun kurtuluşu anlamına gelecektir. Bu da kas zırhından kurtulan alın bölgesinin yaşamsal gücüne kavuşmasıyla eş anlamlıdır. Oysa karın bölgesine batırılan bıçak, yalnızca sıkışmış cinselliğin boşalımı demektir ki, bu ise her şeyden önce bir sağaltımdan çok uzaktır. Benzer biçimde boğazın kesilmesi de o bölgedeki sıkışmış enejinin boşaltılmasında sağaltımdan uzak bir başka çözüm yoludur. Özellikle gerilim filmlerinde kullanılan bu yol, korku sinemasında boğazın vahşice parçalanması olarak anlatım bulur.

Boğazı kesilen, karşısındaki caniyi kendisi yaratmıştır. Sıkışmış cinsel enerjinin çarpık algılanması sonucunda yaratılan bu cani, boğazı kesilen bu kişinin yabancılaşmış kendisinden başka bir şey değildir. Harakiride kişinin bilinçli olarak uyguladığı özkıyım, boğazın kesilmesinde başka bir kişiye yüklenerek mazoşist kaynaklı dürtülerin boşaltılması da sağlanmıştır.

Sonuç olarak korku sinemasında vücudun kesilen ya da parçalanan her bölümünün karşısında bu bölgedeki sıkışmış enerjiyi, sağaltım dışı bir yoldan dışarı çıkarmak arzusu vardır. Aynı şekilde doğum olayını anlatan her korku filminin ardında ise, karın bölgesindeki şeytanı görselleştirmek, bir başka deyişle, nevrotiklerde duyumsanan gerilimi farklı süreçlerde yeniden yaşatmaktır. Korku sinemasında bu gerilim abartılmış ve adeta bir lanete (görselleştirme süreci) dönüştürülmüştür.

2. 4. KÖTÜNÜN NEDENİ OLARAK PSİKİYATRİ

Amerikan filmleri psikiyatrları sıklıkla eksantrik ya da tuhaf insanlar olarak gösterirler, bunun nedeni de bir psikiyatr olabilmek için insanın kendisinin de biraz deli olması gerektiği varsayımdır. Korku sinemasında tıp biliminin temsilcileri psikiyatrlardır. Bu doktorlar çoğu zaman, şeytan tarafından zaptedilmiş vücudun değişimini psikosomatik semptomlara ya da kabuslarda meydana gelen ölümleri güçlü ruhsal çatışmalara ve ölüm içgüdüsüne bağlayan komik değerlendirmelerde bulunurlar. Bu anlamda, korku sinemasının bilime ve bilim adamlarına bakışı o kadar abartılı ve taraflıdır ki, izleyici yaşanan karmaşanın bilimsel yöntemlerle çözülemeyeceğini daha doktorun çıktığı ilk sahnede sezer. Kabusu yaşayan kahramanlar ise, her ne kadar psikiyatriye (bilime) karşı olumsuz bir tavır takınsalar da sonunda birincil otorite diyebileceğimiz yakın çevrelerinin baskılarıyla bir psikiyatra gönderilirler. Böylece yaklaşık her filmde, bir hastane sahnesiyle bilimin geçersiz yöntemleri vurgulanmış olur. Bilimin ya da bir kapsanan olarak psikiyatrinin gücüne inananların, kabusu yaşayanlar yerine genellikle onların aileleri olması ise oldukça ilgi çekicidir. Bu durum ister istemez psikiyatrları ve bilimi de otoriter bir konuma sokmaktadır. Korku sineması içinde otoritenin bir nesnesi olarak psikiyatri, aynı zamanda bu göreviyle dış gerçekteki 'tıbbi' modelin temsilciliğini de

yapmaktadır. Bir bakıma psikiyatri, günlük yaşam gerçeğinden sinemasal gerçeğe hiçbir düzenleme yapılmadan aktarılmıştır. Psikiyatri mesleğine yapılan bu dolaylı eleştiri, aynı zamanda onun kısır ve komik yöntemlerine de yapılmıştır.

Korku sinemasının psikiyatrye olan bakışı, bu anlamda anti-psikiyatrlarla büyük benzerlikler içermektedir. Örneğin, anti-psikiyatrların 'kimyasal deli gömleği' olarak yorumladıkları ilaçla sağaltım, korku sinemasında da aynen bir baş belasıdır. Korku sinemasının anti-psikiyatrları günlük yaşamdakilerden biraz farklıdır. Onlar, bilimsel düşünceyi mistikleştirip dinsel, daha doğrusu tanrısal olana yaklaşırlar. Bir bakıma 'tıbbi' modeli alt etmek, ancak onu mistikleştirmekle ya da farklı amaçlar adına kullanmakla olanaklıdır. Korku filmlerinde bilim, otoritenin nesnesi olmaktan çıktığı zaman, bu sefer de şeytanın nesnesi durumuna düşmektedir. Buna en iyi örnek, bilinmeyene (ölüme) meydan okuyan 'deli doktorlar' temasıdır.

Korku sinemasında bilim yansız değildir, ya otoriteden yana olmasıyla yasal biçimde kötülüğün nedeni, ya da otoriteye karşı olmasıyla yasal olmayan biçimde kötülüğün nedeni ve kendisidir. Yasal biçimde kötülüğün nedeni olmak, kabus gören hastaya uyku ilacı vermek benzetmesiyle oldukça iyi bir açıklama bulmaktadır. Deli doktorlar ise, zaten yeraltında çalışmalarını sürdürmekte ve bilinçsizce de olsa şeytanı çağırılmaktadırlar. Burada yasallık bilimin toplumsal yanına, yasal olmayan ise bireysel yanına denk düşmektedir.

Anti-psikiyatr teorileri metaforik bir biçimde pratiğe döken deli doktorlar, adeta korku sinemasındaki 'tıbbi' modele bir alternatif sunmak adına çabalarlar. Varoluş sorununa bir çare olarak da yorumlayabileceğimiz bu çabalama, sonunda ters teperek kötülüğe hizmet eden bir konum alır. Tema olarak ele aldığımızda da deli doktorlar ile anti-psikiyatrlar arasında önemli bir fark yoktur. Anti-psikiyatrlarda ruh hastalarını yargılamak bir yana onları öven ve onlarla bütünleşen terminolojileriyle deliliği bir strateji olarak görmüşler ve onu aklamışlardır. Hem meslektaş olmaları hem de temelde aynı düşünceleri paylaşmaları, deli doktorlarla anti psikiyatrları ortak bir paydada buluşturmıştır. Anti-psikiyatrlar doktor hasta arasındaki otoriter düzenlemeleri de dışlayarak bir bakıma deli doktorun toplumsal otoriteye karşı gelmesine benzer bir biçimde iddialı bir tavır takınmışlardır. Oedipe karşı olmak biçiminde de yorumlayabileceğimiz bu tavır 'anti oedipe' babaya karşı gelmenin toplumsal bir izdüşümü gibidir. Gerçekten de korku sinemasının deli doktorları, tıpkı anti-psikiyatrların teorileri gibi cinsel baskılanmanın karşısında, tüm

dürtüsel güçlerini yücelterek karşı bilimsel çalışmalarını sürdürmekte ve sembolik bir babaya baş kaldırma sürecini yaşamaktadırlar. Burada anti-psikiyatrların anti-oedipe teorisi metaforik olarak sürdürülen 'delice' araştırmalara destek bulmaktadır. Öyleyse otoriter bir ilişkinin reddedilmesi ve cinsel gerilimin özgürce boşaltılması, babanın reddiyle de eş anlamlıdır. Bir bakıma babanın reddi, korku sinemasının deli doktorlarınca var olan bilimsel ve tıbbi modelin reddine denk düşmektedir.

Korku sinemasının anti-psikiyatrları olan deli doktorları, her şeyden önce bilimsel ve tıbbi yönetime karşıdır. Onların tek amacı, negatif yollardan yaptıkları keşiflerle önce narsistik daha sonra ise kolektife dayanan narsistik bütünlüklerini korumaktır. Ama her ne şekilde olursa olsun korku sineması kapsamında yasal çalışan psikiyatrlar da, yasal çalışmayan deli doktorlar da sonuçta başarısızlığa uğrarlar ve hastalarını ya da metaforik bir hasta olarak değerlendirebileceğimiz toplumu bilinçsizce ölüme sürüklerler. Korku sinemasında bilimin yetersizliğini imleyen bu bakış, bilimsel olanın bastırılıp dinsel olanın öne çıkarılması sonucunu doğurur. Bilimsel aşamadan dinsel aşamaya olan gerilemiş tarihsel gelişimin karşındaymış gibi görünse bile yine de filmsel mantık içinde kurtuluş, ancak bilimsel olanı dinsel olana dönüştürmek ve doktorun toplumsal rolünü yeniden tanıya vermekle olanaklıdır.

“Beden Kemiricilerin İstilasası” (İnvasion of the Body Snatchers) adlı filmde, bir psikiyatır 'yaratık insan'lardan biri olur. Bu dönüşümün hangi noktada gerçekleştiğinden asla emin olamayız. Ama psikiyatır mesleki inançlarından ötürü değil de, yaratıkların dünyayı istila ettikleri gerçeğini saklamak amacıyla zihnin yanılmalara yaratma gücü olduğunu iddia etmektedir. Bu da, psikiyatırın doğaüstü fenomenler karşısında yetersiz kaldığı şeklindeki bilindik temayı desteklemektedir.

“Cadılar Bayramı” (Halloween) adlı filmde, bir psikiyatırın ağzından kötülük hakkında laflar dökülmesi açısından önemli bir örnektir. Psikiyatırın kendisi katilin gözlerinin içine bakmış ve Şeytan'ı, ödü kopmuş bir çocuğun sözleriyle 'gülyabaniyi' görmüştür. Psikiyatırın hemşiresine göre katil herhangi bir başka delidir. Ama cani psikiyatırın tabancasından çıkan kurşunlarla yere yıkıldıktan sonra cesedi kaybolunca, psikiyatır haklı çıkar. Film, korku filmleri içinde bir psikiyatırın doğal olmayan güçlerin ayırdına varan son kişi olmadığını gösteren ender bir örnektir. Bu sıra dışı durumu, Wood şöyle açıklıyor:

“Hollywood'un psikanalizi saptırıp bir bastırma aracı haline getirmesinin kesinlikle en uç örneğidir bu.”⁹⁰

Wood'un filme dair getirdiği bu eleştiri, filmin açıkça ilgilendiği cinsel ve toplumsal temalarla yüzleşmekteki isteksizliğinden kaynaklanmaktadır. Kafası karışık bir oğlan çocuğunun cinsel açıdan faal kız kardeşinin katili olarak gösterildiği açılış sahnelerinde bir 'aile korku filmi' nin tohumları yatmaktadır. Hakim olan düşünce, çekirdek aile ve küçük kasaba çevresinin ürünü bir canavar çocuk ve yakın akrabalık ilişkilerinin olduğu yerde desteklenen cinsel duyguları kesinlikle yadsıyan bir ensest tabudur. Söz konusu filmde, bu imalar gerçekleşmediği gibi, izleri de ya belirsizleştirilmiş ya da tümüyle silinmiştir. Psikiyatr, 'kötülüğün' değişmez kaynağı 'şeytan'ın katil olduğunu belirleyince, film, bir çocuğu kız kardeşini öldürmeye iten baskı güçlerini anlayabilecek tek kişiyi hal ve gidişe uydurmuş oluyor. Filmin temasını işleyişindeki zayıflık onu, yapılan bir çok deli katil filminden pek de farklı kılmıyor. Çünkü, bu filmlerde yeni yetmeler arasındaki seksin ölümle bitmesi gerektiği savunulmaktadır.

Filmin olay örgüsü, psikiyatrin "kötülüğün doğası" nın herkesten çok farkında olduğunu ima etmesine karşın, filmin alt metni, psikiyatrin önemli konulardan bihaber olduğunu göstermektedir. Vampirlerin, görünmeyen iblislerin varlıklarını yadsıyan benzer diğer filmler de aynı şeyi yapmaktadırlar. Korku filmlerinin hemen hemen hepsi bir şekilde psikiyatrinin yüzeysel olanın ötesine geçemediğini ima eder.

2. 4. 1. İnsanoğlunu Tehdit Eden Hayvani Güdüler

İnsanoğlu'nu tehdit eden hayvani güdülere dayalı korku filmlerine en iyi örneklerden biri, "Dr. Jekyll" ve "Mr. Hyde"dır. Filmin başkarakteri Dr. Jekyll, birbirinden ayrı iki kişiliğin sıkıntısını yaşayan bir bilim adamıdır. Filmdeki en büyük korku-gerilim unsuru, akli başında, normal bir insan olan Dr. Jekyll'in hayvani yanını kontrol edememesi olarak karşımıza çıkar:

⁹⁰ Robin Wood, **Hollywood from Vietnam to Reagan**, Columbia University Press, N.Y, 1986,s.194.

Söz konusu bu filmlerde, insanoğlu'nun korkulan yüzü, asosyal ve vahşi yanı işlenir, korkutucu özellikleri vurgulanarak **kötü-uygunsuz** yaftasıyla belirtilir. Bu filmler, insanoğlunun uygarlaşmasından önce içinde barındığı ilkel/vahşi doğasının uygar insanda tamamen yok olmadığına dair yaygın kanıya paralel olarak sinemada karşılık bulur. Hayvani vahşet, hayvani kuralsızlık, sosyal bir birliktelik süren insanoğluna abartılı bir biçimde sevimsiz gösterilir. Engellenmek istenen bir şey vardır o da, her insanın içinde biraz olsun yaşayan çağdışı, uygarlık dışı hayvani güdülerin ortaya çıkmasıdır.

*“Dr.Jekyll ve Mr.Hyde’in işlediği cinayetlerden öteye gitmez ama dehşet, Jekyll’in değişimini kontrol edecek gücü olmaması, kişiliklerinden birinin ne zaman baskın olacağını belirleyememesidir.”*⁹¹

İnsanoğlunun özünde yatan ilkellik/hayvanilik insanoğlunu bütünüyle ele geçirdiğinde, kendisini itaate zorladığında oluşan can sıkıcı durum, filmin özünde yatan gerilim kaynağıdır. İnsanı oluşturan hassas yapı, aklın ve vicdanın egemen olduğu iyi-doğru kavramıyla, aklın ve vicdanın kontrol edemediği kötü-uygunsuz tanımlamaları arasında gider gelir. Bu tür filmlerde akli taraf hayvani tarafa yenik düşer. Hayvani taraf çeşitli kısımlara girer, içinde bulunduğu düzeni altüst eder. Fakat gerçek hayatta, hayvani güdülere yenik düşerek acı çeken ve çektiren filmdeki karakter gibi, izleyiciye parçalanmış, savrulmuş bir hayatın örneği olarak model teşkil etmez ve mesaj yerini bulur. Sosyal, konformist insan, sürüden güdülerinin etkisiyle ayrılmanın nelere mal olacağını film adı verilen illüzyonda görür ve mesaj yerine ulaşır. Bu anlamda korku filmleri evrensel konu ve korkuların mitik sunumları olarak görülebilir. Rüyalarda olduğu gibi, izleyici çalışmanın kendisi için anlamının bilinçli olarak farkında olmak zorunda değildir.

Toplum içinde büyük çabalarla edinilmiş statüler, bilinmeyen ve çözülemeyen potansiyel tehlikeler sayesinde her an kaybedilebilir. Var olmak, eskisi gibi yaşamaya devam etmek bağlı olduğu toplumun onayına ihtiyaç duyan insanoğlu, kendisini konumundan edecek her türlü bilinmeyene karşı her an tetiktedir. Bu konum, insanın içinde yer edindiği aile, dost ve iş çevresi, kısacası toplum ve dünya üzerinde varoluş olarak genellenebilir. Bu doğrultuda korku filmleri, modern toplumlarda **ölüm** ve **kimlik yitimi** korkusuyla fazlasıyla ilgilidirler.

⁹¹ Kaminsky Stuart M., **a.g.e** , s.136.

Çaresi olmayan bir gerçeklik olarak “ölüm” ve “ölümün ağırlığı” çeşitli korku filmlerinde “ölümsüzlüğün” pek de hoşlanılacak bir şey olmadığı fikrinin altı çizilerek hafifletilmeye çalışılır. “Kimlik yitimi” korkusu ise hayvani güdülere (ya da hayvani öze) yenik düşerek kimlik parçalanması yaşayan, korku filmi kahramanlarıyla ele alınır. Bazı korku filmlerinde hayvani özün tezahürü olarak gösterilen bölünmüş kişilik aslında, bir şizofrenin, bir ruh hastasının, hastalığının normal seyri ya da çeşitli baskılara maruz kalmış bir insanın psikolojik bir tepkisidir diyebiliriz.

“Kendi kültürümüz bakımından temel bastırım, bizi diğerlerinden ayırır, bir biçimde insan kılar, kendi hayatlarımızı yönetebilmeye ve diğerleriyle bir varoluşa muktedir kılar; aşırı baskı bizleri monogam, heteroseksüel, burjuva, patriarkal kapitalistler yapar.”⁹²

Kapitalist kültürün gerekleri, patriarkal aile düzeni, monogam heteroseksüel sınırlara gönüllü gönülsüz uyma zorunluluğu, hırs ve kendine yabancılaşmış insan, doğasından kopmadan önceki düzeniyle büyük bir çelişki içinde engellenmenin devasa boyutları altında ezilerek doğal bir tepki yaşantısına girer. Dolayısıyla saldırganlık, çıkış kaynakları alabildiğine çeşitli ve geniş bir konudur.

“Saldırganlık her zaman için engellenmenin bir ürünüdür... Engellenmenin olduğu her durumda, herhangi biçimde ve derecede bir saldırganlık kaçınılmaz olarak ortaya çıkacaktır. Engellenme, belirli bir amaca erişmekten alıkoyma olarak tanımlanmıştır. O halde saldırganlık dürtüsü, herhangi bir başka dürtünün doyurulmasının engellenmesi sonucu ortaya çıkabilir.”⁹³

Dolayısıyla insanoğlu, kendi özü'yle çelişki içindeyken, dış güçler tarafından engellenmenin devasa boyutları altında ezilerek doğal bir tepki sürecine girer. Bu da doğal olarak, bir işi bozmaya, tahrip etmeye (yıkıcı-yokedici) dayalı olan saldırganlığa götürür. Bu tür filmlerde (insanoğlu'nu tehdit eden hayvani güdü, korku kaynaklı filmlerde) kurban ya kendi ya da başka bilim adamlarının çalışmaları sonucu elde ettiği çözüme maruz kalabilir veya genetik bozukluğa sahip olduğu için dönüşüm yaşayabilir. (Cat People-The Howling, The Fly)

2. 4. 2. Bilinmeyene Olan Merak ve Kullanılan Nesnelere Üzerine

⁹² Wood Robin, **Hollywood from Vietnam to Reagan**, Columbia Üni, Press, New York, 1986, s.71.

Dürtüsel kaynaklı olarak kabul edebileceğimiz merak kavramının ilk örneğini çocuklarda görmekteyiz. Mantık öncesi düşünceden gerçekçi düşünceye geçiş aşamasında sorulan sorularla desteklenen 'merak', daha sonra bu dürtünün belli bir düzeye kadar düşmesiyle ve öğrenmeye dayalı gelişimin gerçekleşmesiyle yön değiştirir. Freud, oedipus ve elektra oedipus teorilerine destek çıkması amacıyla merakın önemine değinir. Ona göre erkek çocuğun 'üstün', kız çocuğun ise 'yaralı' organını keşfetmesindeki en önemli etki meraktır. Sözel olmayan bu merak genital dönemden başlayarak soru sorma biçimini alır ve daha sonra da yüceltilerek kültürel olana hizmet eder. Freud, sanatçı ve bilim adamının merakını da bahsettiğimiz örneğin dönüştürülmüş biçimi olarak yorumlar. Ona göre bitip tükenmek bilmeyen öğrenme, keşfetme ve yaratma dürtülerinin ardında cinselliğe olan merakın yüceltilmesi gerçeği vardır.

Korku sinemasının varoluşundaki temel özelliklerden olan merakın psikodinamiğinde de yüceltilmiş bir bilme, öğrenme dürtüsü vardır. Kötü'nün çözümlenmesi aşamasında filmlerde kullanılan nesnelere biri olan kapı'nın iki özelliği vardır; nesne ve imge. Bunlardan imgesel olanı düğüm görevindedir ve onun açılması senaryodaki sorunun cevaplanması için koşuldur. Bu anlamda imgesel olan kapıyı açabilmek adına pek çok kişi uğraşır ama yalnızca kahraman düğümü çözerek kapının ardındaki gerçeği öğrenir. İkinci özellikte ise kapı, imgeselden nesnel duruma indirgenmiştir. Onun soyut özelliğinden sıyrılarak somut bir görünüm kazanması, görevini de somutlaştırmıştır. Merak edilen yanıtlar ilk özellikte soyut bir kapının ardındayken, ikinci özellikte gerçek bir kapının ardındadır. Bütün yapılması gereken, kapıyı düşünsel bir sistemle açmak yerine elle açmaktır. Bu anlamda kapıyı, olaylardan ya da kabuslardan kaçıp kurtulmak için bir araç olarak da yorumlayabiliriz. Kurtulmak için kapıyı aralamak, olayların düğümünü çözmek kapsamında imgesel olan kapıyı yok etmekle aynı anlamları içerir. Kapıyı görememek ya da açamamak ise, tıpkı aynanın ardına geçememek imgesinde olduğu gibi kabustan gerçek olana sıçrayamamanın dolaylı bir anlatımıdır. Kapının kilitli olması, psikoseksüel aşamalarda saplantı demektir ki, psikanalizde psikopatolojik durumları içermektedir. Kişiliğin oluşumu ya da bir başka deyimle kabusun sona ermesi için kapıyı açmak ve ardındakini yaşamak koşuldur.

⁹³ Nuri Bilgin, *Sosyal Psikolojiye Giriş*, E. Ü. Ed. Fak. Yay. İzmir, 1988, s. 247.

Korku sinemasında imgesel ya da nesnel olsun, kapının ardındaki kötülük, her ne kadar cinsel olandan bağımsız gibi görünse de psikanalitik anlamda cinsel bir içerik taşımaktadır. Freudyen düşsel terminolojide kapının kadın organını simgelemesi gibi yorumun dışında bu nesne-imgenin kötüyle ve daha derinde de çocuğun cinsel merakıyla olan ilişkisi açıktır. Çocuklukta kapının açılması, genital organların keşfedilmesine tekabül eder. Bir bakıma imge-nesne özelliğindeki kapı açıldığında, genital organların kaynaklık ettiği pek çok kötülükle karşılaşılacaktır. Kimi, bu kötülükleri tanıyamadan ya da tanır tanımaz ölecek (kastasyon), kimi ise bu kötülükleri tanıyıp gerekirse onlarla savaşıacak ve dünyayı (kendi imgesi) kapının ardında keşfettiği kötü güçlerden koruyacaktır (psikoseksüel dönemlerin aşılması).

Kapının açılması için gereken en önemli nesne anahtardır. Tıpkı kapı gibi nesnel ve imgesel özellikli anahtar da düşsel terminolojide erkek cinselliğinin anlatımı olarak kullanılır. Erkek ya da kadın olsun, psikoseksüel atlamalarda anahtarın soyut bir güç taşıdığı kesindir. Çocuğun yaşadığı her dönem, kendi içinde bir sonraki döneme geçişin anahtarını içerir. Yapılması gereken, bu anahtarı keşfedip doğal cinsel yaşamın kapısını açmaktır. Psikoseksüel kapıların sonuncusu olan genital dönem kapısının açılmasıyla büyük ölçüde cinsel gelişim tamamlanır. Bunun tersi durumda ise (anahtarın keşfedilmemesi), libidonun pre-genital dönemlerde saplanıp kalmışlığından söz edilebilir ki bu da sapkınlıkların oluşumunda en büyük nedendir.

Korku sinemasında ana kapı (genital) suçlunun cezalandırılmasıyla açılır. Suçlunun cezalandırılmasına kadar geçen süre pre-genital dönemlere iz düşerken, anahtarın bulunmasıyla suçlu cezalandırılır ve ana kapı büyük bir hazla açılır. Anahtarın deliğe uymadığı durumlarda ise ölüm (psikoz) kaçınılmazdır. O halde kahramanın yapacağı tıpkı çocuk gibi kendisini bir sonraki aşamaya geçirecek anahtarı bulmak ve libidonun genital bölgede toplanmasını (suçluyu cezalandırmak) sağlamaktır.

Psikanalitik terminolojide yüceltme, içgüdüsel enerjinin dönüşmesiyle eşanlamlıdır. Buna göre, önceden kullanılan ya da gizil enerji bastırıldığı gibi aynı zamanda da enerjinin korunma yasası bağlamında dönüşebilmekte ve farklı alanlarda yeniden ortaya çıkmaktadır. Kullanılan nesnelere biri de kitaptır. Filmlerde kullanılan kitapta yüceltilmiş bir enerji olduğunu görürüz. Bu anlamda kitap, çocukluğun bilme, inceleme, öğrenme gibi içgüdüsel enerjilerinin yüceltilerek

sözel bir durum içermesinden başka bir şey değildir. Cinselliğin keşfinden duyulan hazzın entelektüel bilgilenme hazzına dönüşmesi psikanalitik terminolojide epistemofili olarak adlandırılır. Enerji olduğu gibi varken, cinsel içerik bir çok farklı içeriklere bölünmüş, dönüşmüştür. Bahsedilenler cinsel olandan uzakmış gibi görünse de cinselliğe karşı güdümlü merak ve arzu, kitabın psikodinamiğindeki temel saf enerjilerdir. Kitabın içeriği yüceltilmemiş enerjiye göre değişir. Örneğin, “Evil Dead” filmindeki kitap, bebeğin agresif enerjilerinin bir yüceltimi olarak içeriğini kazanmıştır (deagressifikasyon).

Korku sinemasında kitabın görevi ve varoluş amacı da tıpkı ‘kapı’da olduğu gibi bir takım olayları ve olguları gizlemektir. Filmlerde yaygın olarak kullanılan günlükler genital ve pre-genital yaşam anılarının yazınsallaştığı kitapçıklar olarak karşımıza çıkar. Bir bakıma günlükler, psikoseksüel gelişim döneminde tutulmuş zihinsel notları dönüştürüp farklı bir içerikte yeniden üretirler.

Bir nesne olarak kitap, kötülüğü ve şeytansı güçleri temsil ederken, aynı zamanda bu kötülüğün sona ermesini sağlayacak gücü de içerir (Evil Dead 1-2). Kitabın kötülük bağlamında kapıyla ortak paydada bulunması onun yüceltilmiş bir enerji olduğu gerçeğini kuvvetlendirmektedir. Çünkü kapı, çocukluk merakının ve sonunda keşfedilen haz-acı ilişkisinin bir simgeleyeniyken, kitap bu merakın içerdiği enerjinin dönüşümüdür. Dolayısıyla kapıdan çok daha gerçek ve çok daha kötüdür. İmgesel-nesnel kitap, sonunda kötülüklerden nasıl kurtulabileceğini de içererek sanki çocuğa oedipal dönemle baş etmenin yolunu anlatmaktadır. Bu bağlamda çocuk, kitaplaşmamış (yüceltilmemiş) bilgi tortularıyla bu dönemden kurtulmak yolunda çözümler üretirken, kitap ise bu saf bilgileri derleyerek (dönüştürüp yücelterek) kahraman için yeni kurtuluş yolları yaratır.

Hazır bir çözüm öneren tek kitap kutsal kitaptır. Onun dinsel anlamıyla, bilinçdışı bir imleyen olan sıradan kitabın aynı dinamikler bağlamında varolduğu ise önemli bir göstergedir. Kurtuluş için kutsal kitabın okunması yeterli değildir. Önemli olan yazılanlara içtenlikle inanmaktır. Çocuk için öğrenmenin, aynı zamanda uygulamak olduğu psikoseksüel gelişim, kahraman için geçerli değildir. Onun kurtuluşu, yüceltilmiş bir bilgi nesnesi olarak yorumladığımız kutsal kitabı tıpkı diğer kitaplar gibi derinlikleriyle incelemesine bağlıdır. Bu anlamda inanmamak sıradan kitabın çözülemeyen diliyle aynı anlamları içerir. Kodu çözme, kutsal kitaba inanma biçimine dönüşmüş ve kahramanın kurtuluşu için, diğer kitapların tersine kutsal

kitabı okumak değil, ona inanmak geçerli kılınmıştır. İnanmamak doğanın reddiyken, inanmak ise doğanın neden olduğu tüm dirimsel işlevleri kabul etmek anlamındadır.

Sıradan kitapların ilk çözümü, kitabın gizli sözlerinin okunması gerçeğidir. Eğer kitap, farklı bir dilde yazılmışsa ve kahraman yazılanları okuyamıyorsa bu yetisizlik, çocuğun gerekli kodlanmalardan yoksun olduğu anlamına gelecektir. Babanın yasasını tanımama olarak da yorumlayabileceğimiz kod yoksunluğu, kahramanın kitap dilini çözmesiyle yok olur ve kurtuluş için gerekli koşullar yaratılır (oedipalin sonu).

Önerilen ikinci çözüm ise, kötülüklerin kaynağı olan kitabın yakılmasıdır. Kahraman, kötülüğün nedeni ve kendisi olan kitabı ateşe atar ve kitabın ürettiği kötü(ler) yok olur. Nesnenin neden olduğu arzuyu bastırarak babayla uzlaşmayı başarmıştır (Evil Dead 1). Bir bakıma yüceltim sürecini ters döndürdüğümüzde diyebiliriz ki, kitabın yakılması cinselliğin bastırılmasıyla (arzu nesnesi) eşanlamlıdır.

Her iki çözüm yolu da oedipal dönemden ergenlik dönemine geçebilmek adına üretilmişlerdir. Korku sinemasının önerdikleri geçerli yollar, yakmak ya da öğrenmektir. Kapı ise, bir bilgi nesnesi olmaktan çok bilgiye açılan yolu (psikoseksüel dönemleri) tutan bir gardiyan görevindedir. Kitap, çocuğun içgüdüsel enerjisini saklayan bir bilgi nesnesiyken, simge özellikli kapı ise böyle bir enerjiye sahip değildir.

'Persona' kavramını analitik psikoloji içerisinde tanımlayan Jung, onu, kişinin günlük yaşamının gereksinimlerine karşılık veren işlevsel bir örtü, bir ruhsal davranış biçimi olarak görür. Başka bir ifadeyle, 'persona', dış dünyayla ego arasında yer alır ve egonun dış dünyayla olan uyumunu sağlar. Jung'ın psikolojisinde personayı iki etken belirler. İlki toplum kültürüdür. İkincisi ise, endopsişik süreçler denilen kişiliği oluşturan iç dinamiklerdir. Bu etkenlerden herhangi birinin baskın gelmesiyle maske, donma tehlikesi geçirir ve kişilik bastırılır. Kişiliğin sağlıklı biçimde sürdürülmesi ise 'maske'nin devinimine ve gerektiğinde değiştirilmesine bağlıdır.⁹⁴

⁹⁴ bkz. C.G.Jung, **Dört Arketip**, çev. Zehra A. Yılmaz, Metis Yay., İstanbul, 2003

Baskılanmış “öteki”nin psikopat canı olarak ortaya çıkıp, önce onu yaratana yok etmesine yönelik tutucu yaklaşımın en tipik örneği “Halloween”dir. Filmde, yüzü maskeli bir canavara dönüşmüş olan psikopatın anormalliği aracılığıyla, cinsellik konusunda yasakları çiğneyen ve özgürce sevişen gençlere dersleri verilmektedir. Yüze takılan maske, bir yandan “İçimizden biri ama kim?” sorusu aracılığıyla paranoya durumunu beslerken, öte yandan da böyle bir canavarın sıradan bir insan yüzü taşıması noktasına ulaşmama konusundaki hassasiyeti dile getirir. Bu, sonraki bir çok filmde de yinelenecektir. “Halloween”de canavara karşı koyabilen tek kişinin, en “masum” ve büyük olasılıkla bakire karakter olması da filmin tutucu yaklaşımının nasıl dolaylı biçimde oluşturulduğunu göstermektedir. Filmdeki psikopat katilin ortaya çıkışına, daha beş altı yaşlarındayken ablasıyla sevgilisini sevişirken görmesi yol açmış, bu yüzden de ilk kurban bu çift olmuştur. Bu film, toplumsal ve siyasal çalkantıların yarattığı güvensizliğin, değerlerdeki sarsıntıların sonucunda ortaya çıkan karmaşık, düzensiz ve denetlenemez ortamın, korku filmlerine canavarın yok edilememesi biçiminde aktarılışının da güzel bir örneğidir. Canavar, her an veya bir sonraki filmde, her köşe başında insanı bekleyen bir tehlike olarak tekrar ortaya çıkmak üzere kentin sokaklarında kaybolur. Böylesi dönemlerde, kimin düşman kimin dost olduğunun anlaşılmasına olanak verecek değerler bulunmadığından anormali tespit etmek, onu yok etmek güçleşmektedir. Bu tarzda pek çok paranoid film yapılmıştır. Bu tarzda olan filmleri, sistemin kurumlarına yönelik güvensizliğin yarattığı ürkütücü bir yalnızlık ve yarın endişesine dayandığı kadar, radikal kültürel hareketler olan özellikle cinsel özgürlük ve feminizme yönelik gerici bir tepki olarak da değerlendirebiliriz.

Korku filmlerinin önemli maskeli film örneklerini incelediğimizde, kullanılan maskenin ya insan derisinden yapıldığını (Texas Chainsaw Massacre) ya da günlük kullanım eşyalarından seçilmiş olduğunu görürüz (13th Friday), (Scream-Çılgılık). Bu tür filmlerde, kullanılan maskelerin tek başlarına ayrı şeyleri çağrıştırmalarının dışında, temelde zıtlıkları ayıran bir duvar görevi gördükleri dikkat çekicidir. Kullanılan en temel zıtlık ‘iyilik ve kötülük’ tür. İyilik toplumsallığın bir simgesi iken, kötülük, iç ruhsallığın bir üretimidir. Kullanılan maskelerden bazıları bu kötülüğü gizler görünse de bazıları, böyle bir gizlemeye gereksinim duymaz. Örneğin palyaço maskesi taşıdığı içerikle ölümü öldürmeyi gizleyen bir maskedir. Hokey maskesi ise, böyle bir gizlemeye gereksinim duymaz. Maskenin insan derisinden yapıldığı durumlarda da gizleme işlevi yoktur ve iç ruhsallığın ‘şeytani dürtüleri’ maskeye

olduğu gibi yansıtılmıştır. İnsan derisinden yapılmış olması, maskeyi gerçeğe biraz daha yaklaştırırken, Jung'ın soyut bir kavram olan persona kavramını da görselleştirerek somutlaştırmaktadır (Öldürülmüş insanların derilerinden elde edilen bu maske, aynı zaman da patolojik bir durum sayılan nekrofil'i de simgelemektedir).

Çözümlememizin başında maskenin tavrının belirlenmesinde, iç ruhsal süreçlerin olduğu kadar dış ruhsal süreçlerin de etkili olabildiklerini gördük. Alanı biraz genişlettiğimizde, maskenin bireyi ifade edebileceği gibi, toplumun da göstergesi olabileceğini görebiliriz. Bu bağlamda korku sinemasının maskeleri, aynı zamanda toplumsal olanın çarpık süreçlerinin ve sayrılı dinamiğinin simgesel bir karşılığı da oluştururlar. Korku sinemasında bu durum, bilinçli-bilinçsiz gizlenmiş ve suç, katil kavramı altında tek bir kişiye yüklenmiştir. Aslında suçlunun maskesi diğer maskelerle birleşmekte ve sonunda kocaman bir maske oluşturmaktadır ki, bu da toplumun ve toplumsal olanın maskesidir.

Yeniden maskeyi küçültüp tek bir kişinin yüzüne yapıştırdığımızda ise değişen bir şey olmaz. Gösterilmek istenen toplumu oluşturan bireylerin personasıdır. Maskenin içeriğindeki korkunçluk ya da gizlenmiş korkunçluk 'kişilik zırhının' (psikolojik zırh) bir göstergesiyken, maske özdeğinin donukluğu, hareketsizliği ve işlevsizliği ise, 'kas zırhı'nın dolaylı bir anlatımıdır.

Bu arada, psikopatla yaratık karışımı canavarın, karakterlerin rüyaları aracılığıyla canlandığı "Elm Sokağı Kabusu"na değinmek yerinde olacaktır. "Baskılanmışın dönüşü" üzerine yapılmış izlenimi veren film, aslında "Halloween"den pek farklı değildir. Üstelik burada yapılan, yalnızca insanın kendinden korkusunu yeniden farklı bir tarzda işleyerek seyirciye sunmaktır. Çok uzun yırtıcı tırnaklarıyla canavar, alaycı ve yenilmez bir katil olarak bilinçaltına bastırılmış şiddetin, karabasanlar aracılığıyla maddeleşmiş halidir. Maskeyi anlamlı bir yer değiştirmeye yüz yerine ellere taktığımızda başka bir nesnenin, eldivenin psikodinamiğiyle karşılaşırız. Eldiven de tıpkı maske gibi kötülüğü gizleyeni, bir 'el' personası olarak kullanılır. Suçu gizlemesinin dışında daha derinden baktığımızda, eldiveni, dürtülerin bir gizleyeni aynı zamanda da kendisi olarak yorumlayabiliriz. Gerilim filmlerinde dürtüsel yön daha gizlenmişken, korku filmlerinde öldürmenin hizmetindeki bu dürtüsel güçler çok daha açık biçimde eldivene yansıtılmıştır. Örneğin Freddy'nin eldiveni, klasik katil eldiveninden farklı bir donanıma sahiptir. Katil eldiveninin suçu

gizleyen işlevinin yanında aynı zamanda da suçu işleyendir. Dolayısıyla Freddy'nin kendisidir. Freddy'nin eldiveni tıpkı palyaço maskesi gibi kötülüğü saklar görünmemekte, tam tersine bilinçdışının görselleşmiş içeriklerini taşımaktadır. Bu anlamda eldivenin kaybolmasıyla ya da elden çıkarılmasıyla başından şapkası alınmış bir adamın iktidarsızlığı arasında bir fark yoktur diyebiliriz. Şapkanın baştan alınmasıyla yaşanan yumuşatılmış simgesel kastrasyon, eldivenin çıkarılması için de geçerlidir.

Cezalandırma ritüellerinde suçun faturasının maskeye değil onun ardında taşıdığı kötülüğe kesildiğini görürüz. Cezalandırılan, bilinç ve onun işlevsizliği değil, bilinçdışının içgüdüsel alanıdır. Verilen cezanın içeriği bir yana bunun filmsel göstergesi maskenin düşürülmesidir. Maskesi düşürülen ve esas olan kendisi ortaya çıkarılan suçlu için kastrasyon artık bir tehdit değil, gerçek bir eylemdir. Çıkarılacak sonuçlardan en önemlisi maskenin filmlerde görüldüğü ya da gizlendiği kadar suçsuz olmadığıdır. Oluşumu için gerekli şeyleri toplumdan aldığı sürece, değişime uyum gösterebilen diğer maskeler tarafından mutlaka cezalandırılmalıdır.

Korku sinemasında aynanın, bilinçle bilinçdışı arasındaki bağı sağlamak için kullanıldığını görürüz. İkinci "Evil Dead" filminde kahraman, yaşadığı korkunç olaylardan sonra duvara asılı aynaya bir süre bakar ve sonra aynadaki kendisi boğazına yapışır. Aslında yapıştığı kendi boğazıdır, ancak bir süre sonra bunu fark edip boğazını sıkmayı bırakır. Filmin bu sahnesinde ayna, alter-ego ile ego arasındaki bağlantıyı kurma görevindedir. Daha genel anlamda ifade edecek olursak kurulan bağ, bilinç ve bilinçdışı arasındadır. Burada alter-ego canlanmış ve ego'yu boğmaya kalkışmıştır. Daha da önemlisi alter-ego, ego'nun bilinçsiz yanı olarak sanki ona bağlı değil de onun farklı bir ikiziymiş gibi aynadan çıkıp ego'nun boğazına yapışmıştır. Ayna ise, sınırları ortadan kaldırarak tıpkı ilk filmde olduğu gibi, kahramanı tanımadığı kendisiyle buluşturmuş bir şekilde gözünü açmasına yardımcı olmuştur.

Jung, kişiliğin ilkel kısmını yansıtan ve 'karanlık' yanımızı simgeleyen ruhsal güce 'gölge' adını vermiştir. Aynı zamanda bir arketip de olan gölge, kişiliğin kopmuş ama ondan da bağımsız olmayan parçasını oluşturur. Gölgeye bir bakıma bilinçdışının kişileştirilmiş yanı olarak da bakabiliriz. Filmde de 'gölge' yani kahramanın bastırılan kişiliği, soyut biçiminden arındırılarak somutlaştırılmış ve ego'yu tehdit eder bir duruma sokulmuştur. Yine Jung'a göre insan, eğer gölgesiyle

bütünleşmeyi başarır, bir anlamda bu kopuk parçasını kendisine katabilirse yeni bir boyut kazanabilir ve kahramanca özellikler geliştirebilir. Bu süreçte ayna, bir içsel gösteren, kişinin kendisini kendisiyle karşı karşıya getirip içsel savaşı görselleştiren ya da bu savaşın nedeni olan bir nesne-simgedir.⁹⁵

Aynanın kurmuş olduğu bir diğer bağ ise geçmiş-gelecek arasındadır. “Elm Street Nightmare” filmindeki Alice’in odasındaki aynanın film içindeki konumuna baktığımızda, üzerine yapıştırılmış fotoğraflar sayesinde aynanın ayna işlevinden farklı anlamlarla karşılaşırız. Fotoğraflar, Alice’in yakınlarına özellikle de arkadaşlarına aittir. Filmin ilerleyen bölümlerinde işlenen cinayetlerle beraber, öldürülen kişilerin fotoğrafları Alice tarafından sökülür. Böylece Alice, ilk cinayete birlikte aynada yüzünün bir parçasını görürken, filmin sonunda (tüm arkadaşları ölmüştür) yüzünün tamamı ortadadır. Aynanın imgeselden simgesele dönüştüğünü görebiliriz. Lacan’a göre çocuk, psikoseksüel gelişimini tamamlayabilmesi için oedipe öncesi dönem olarak kabul edilen dönemden önceki ayna evresini gerektiği gibi yaşayabilmelidir. Bu süreç ise, ancak o zamana dek annesiyle ortakçıl bir yaşam sürmüş çocuğun kendi ayırımına varmasıyla olanaklıdır. Ayırımın gerçekleşmesinde bir imge olarak yorumlayabileceğimiz ayna, aynı zamanda çocuğun özneleşmesindeki birincil imgedir. Lacan’da imgesel olarak nitelenen ayna evresi, filmde imgesi gizlenmiş bir gizli imge-nesne özelliği taşımaktadır. Alice’in arkadaşlarının öldürülmesiyle gözü biraz daha açılmış, kendine olan güveni artmıştır (ayna evresinin sonu).⁹⁶

Dikkat edilecek olursa Dracula’nın aynada görünmemesiyle Alice’in aynaya yapıştırdığı fotoğraflar arasında önemli bir bağlantı vardır. Bu anlamda Alice ile Dracula arasında ruhsal gelişim-gelişememe ekseninde hiçbir fark yoktur. Dracula’nın kendini aynada görememesi, onun ayna evresini yaşayamamış olmasının sembolik bir göstergesidir. Dolayısıyla onun sapıkça dürtüleri, ayna ve oedipal evreden geçemeyip, genital öncesi düzeyde saplanıp kalmış olmasıyla açıklanabilir.

Ayna evresine bağlı olarak filmde aldığımız çağrışımlardan biri de kızın adının Alice olmasıdır. Alice adıyla, psikiyatri literatürüne giren Alice arasında bir

⁹⁵ bkz. C. G. Jung. **a.g.e.**

⁹⁶ bkz. Jacques Lacan, **Fallus’un Anlamı**, çev. S. Murat Tura, Afa Yayın, İst.,1994

bağlantı kurularak, kızın ruhsal tavrı hakkında da bir ipucu verilmiştir. Acaba bu önemli göstergeyle, Lacan'ın ayna evresi ve filmdeki ayna arasında nasıl bir bağlantı kurabiliriz? Lacan'a göre psikozun nedeni, ayna evresindeki saplantıdır. Bu saplantıyı aşamayan kişi, toplumsallaşma şifresini de çözemez ve mutlak bir yabancılaşma yaşar. Film örneğinde ise, ayna evresinin yaşanılmamış olmasının bir sonucu olan şizofreninin sembolik sağaltımı söz konusudur. Bu sağaltım, geçmişin yeniden yaşanmasıyla gerçekleşmekte ve geçmişteki saplantı, imgesel olan bu aşamanın görselleştirilmesiyle yok edilmektedir. Filmde ayna evresinin başarılı yaşanabilmesinin koşulu gerçekleşen ölümlerdir. Ancak bu ölümler, aynanın önündeki giz perdesini kaldırabilmekte ve Alice'in edilgen davranıştan etken davranışa geçmesini veya sosyalleşmesini sağlamaktadır. Tıpkı çocuklukta uygulanan her cezanın, çocukta süper-ego oluşumuna edeceği yardım gibi, filmdeki her ölüm de (Alice'in cezalandırılması) aynanın işlevini ortaya çıkarmaktadır. Aynanın imgeden simgeye geçerek bir çağrışım özelliği kazanması için gerekli olan görselleşme koşulu filmde ortaya konmuştur. Alice, psikosomatik olarak kötülükle savaşmaya hazır duruma gelip kendisine uygun bir kişilik kazandığında, artık aynada geçmişi üreten hiçbir fotoğraf yoktur. Fotoğrafların yok edilmesiyle ayna evresindeki saplantının ortadan kaldırılması arasında kurduğumuz bağ, Alice'in şizofrenisinin sonucu için de bir gösterge niteliği taşımaktadır. Alice kendisine verilen cezalarla olgunlaşmış ve ilkel psişik kodlanmasını yeniden yapılandırarak sağlığına kavuşmuştur.

Aynanın bir diğer işlevi ise düş-gerçek arasındaki bağıdır. "Elm Street Nightmare" seri filminin ilkinde kabus görmekte olan Nancy Freddy'den kaçmayı başarıp odasına gelir ve "Evil Dead" filmindeki kahraman gibi şeytanın kötülüğünden kurtulmak ve kendini olaylara yabancılaştırmak adına odasındaki aynaya bakarak, bunun yalnızca bir düş olduğunu kendine telkinde bulunur. Aynanın kırılmasıyla Freddy Nancy'nin üzerine atlar ve boğuşmaya başlarlar. Ayna, bu sahnede Nancy için düşteki egosunu bırakıp gerçek egosuna ulaşmasına yardımcı bir araç konumundadır. Kahramanın düş benliği tehdit altındadır ve şeytan tarafından kovalanmaktadır. Nancy de, tıpkı çocuğun çocuksu egosundan yetişkin egosuna sıçraması gibi düş egosunu terk etmekte bir araç olarak aynayı kullanmaktadır. Aynanın Freddy tarafından kırılması sonucunda ise Nancy, asıl olan kendisine (dış gerçek ego) ulaşamamış ve ayna evresinden mahrum çocuğun psikotik bir karakter geliştirmesi gibi, o da aynanın kırılmasıyla düş dünyasının mantığına esir olmuştur.

2. 5. KÖTÜNÜN METAFİZİĞİ VE GERÇEKLİĞİN SORGULANMASI

2. 5. 1. Korku Sinemasında Tanrısal Olanın Yeri

Burada dinsel olanın psikodinamiğine eğilmek yerine dinin, kötü (lülklerle)ye karşı etkisini ya da etkisizliğini ele almak sanırım konudan uzaklaşmamak adına en doğrusu olacaktır.

Tanrıyı, her şeyden önce bir arketip modeli olarak kabul eden Jung'a göre tanrı imgesi, kolektif bilinçdışının enerji yapısına aittir ve bilincin yutulmak üzere olduğu süreçte ona kendisini ya da dönüşmüş kendisini sunar. Bu süreç, bir bakıma ruhun içinde sakladığı psişik gücü bilince ve işlevlerine duyurmasıdır. Söz konusu güç kolektif olduğundan, aynı zamanda tüm insanlığın da kapsayanıdır. Bu bakımdan tanrıyı bilinç-bilinçdışı arasındaki psişik enerji akışını dengeleyen en önemli unsur olarak görebiliriz. Ama diğer akışlarda olduğu gibi dinsel olanın akışı da yutulabilir. Bilincin dinsel olanın psişik enerjisi tarafından yutulmasına en iyi örnek, kendini tanrı ya da peygamber gibi duyumsayan psikozludur.⁹⁷

Korku sinemasının son dönem yapıtlarını incelediğimizde ise, çağdaş yaşamın kurallarıyla beraber dinsel olanın da geriye itilmiş olduğunu görebiliriz. Bilincin egemen olan işlevleriyle diplere itilmiş olan din, adeta işlevsizleştirilmiş, daha doğrusu duygusallıktan yoksun içerikli nesnelere biçiminde tabulaştırılmıştır. Örneğin her evde bir haç ya da her kasabada toplanacak bir kilise olsa bile tüm bunlar ritüelleştirilip, asıl içerik sarmalandığı duygu ile birlikte bastırılmıştır. Yine de dikkat edilecek olursa, sırtını dine dayamış korku filmlerinde sonlara doğru dinsel olanın yeniden güçlendiği gerçeğiyle karşılaşırız. Akıl almaz derecelerde yükselen dinsel değerler sonuçta ya kötülüğü sindirir ya da eğer film biraz daha 'mantıklı' ise, bitip tükenmişliği içinde son vuruşunu da yapıp şeytanı yerle bir eder. Seyircinin rahatlaması ya da tecimsel kaygıların dışında, filmlerin genelde böyle bir sonu tercih etmesi, din dışı yaşama getirilen ahlaki bir uyarı olarak da yorumlanabilir.

⁹⁷ bkz. Jung, a.g.e.

Kahramanın öz benliğini kazanması sürecine izdüşen bu dinsel ağırlıklı sonun psikanalitik karşılığı ise, alter-ego ile ego'nun buluşmasıdır. Jung çizgisinde değerlendirdiğimizde, tanrıyla olan bu simgesel buluşma bir bakıma tanrısal arketipin yeniden canlanması ve bilinci olumlu bir biçimde etkilemesi olarak da açıklanabilir. Dinsel olanın kahramandan bağımsız bir dış güç olarak sunulmasının altında ise, tanrılaşan kahraman imgesiyle karşılaşırız. İç ruhsal dinamiklerin soyut varlığını somutlaştıran kahraman, kötülüğü din adına yenmekle tanrısal olana da yaklaşır.

Freudian analizde dinsel olan, kolektif bilinçdışının değil oedipal dönemin dolaylı bir sonucudur. Bu anlamda dinsellik, bilinçdışı kaynaklıdır ve otorite görünüşlerini kapsamaktadır. Çocuğu bir zamanlar 'kötülüklerden' koruyan ve yasak olanla olmayanı ayırmasını öğreten bu otoriter özneler daha ilerde, tanrısal bir içerik bağlamında 'tanrısal olan'ı meydana getirirler.

Korku sineması insanlarla aynı eksende birleşen iki uyarıyı yapmaktan geri durmaz. Bunlar dinsel otorite boşluğunun ve buna bağlı olarak da aile otoritesindeki boşluğun getirebileceği ahlaki uyarılardır. Korku filmlerinde genel olarak tanrısal olanla ailevi olan (özellikle babanın yasası) arasındaki benzerliği daha açık görebiliriz. Özellikle babası ölmüş kadın kahramanların kötülükle olan savaşımalarında, ölmüş babanın filmde tuttuğu yer oldukça vurgulu anlatılmaktadır. Babanın ruhanileştirilmesi, onun ölümüyle doruk noktasına çıkartılmakta ve onun tanrıyla olan yer değıştirmesi de sağlanmaktadır. Bu tür filmlerde kadın kahramanların ölmüş babalarıyla buluşmaları ise, genelde görülen düş yardımıyla olur. Oysa korku sineması bu mutlu anın daha fazla sürmesine izin vermeyerek bir anda babayı film süresince savaşılan canavara dönüştürür ve bitti gözüyle bakılan kabus böylece yeniden başlatılmış olur (Elm Street Nightmare). Burada bizi ilgilendiren kabusun yeniden başlamasından çok babanın hem tanrısal, hem de şeytansı olanı aynı anda ifade etmesidir. Korku filmlerinde iki ayrı beden ve kişilik olarak gösterilen baba ile şeytan, aslında aynı dinamiğin farklı yüzlerini simgelemektedirler. Bu anlamda şeytanlaşan baba imgesini cezalandırıcı tanrı imgesiyle özdeşleştirerek diyebiliriz ki şeytan, oedipal dönemdeki içselleştirilen yıkıcı baba imgesinden başka bir şey değildir. Erkek kahraman için bu imge, içselleştirme mekanizması da göz önüne alındığında aslında kendi imgesini oluşturmaktadır. Oedipal dönemde içselleştirilen yıkıcı baba imgesi filmsel mantık içinde

dışsallaştırılıp şeytan imgesini görselleştirmiştir. Oedipal dönemde içe atılan babanın süper-ego'su (bu süper-ego aynı zamanda kahramanın alter-egosudur) kahramandan bağımsızmış gibi gösterilse de aynı zamanda kahramanın yıkıcı dürtülerinin de bir simgeleyenidir.

Korku sinemasının dinsel olana ve dinsel olanın yerini tutmuş olay ve öznelere bakış açısı, filmlerin sonlarında da olsa 'haç'ı işe yarar kılmak yönündedir. Korku sineması bu ahlaki tavrıyla bir bakıma evden kaçan çocuğu yeniden evine döndürmüş, 'şeytansı' olanı 'baba'dan gördüğü yardımla bir kez daha alt etmeyi başarmıştır.

2. 5. 2. Bir Gerçeklik Tanığı Olarak Göz ya da Kamera

Korku Sineması gözü, dış gerçeklikten soyutlayıp kendi gerçekliğine katmakla sanki gerçektışı varlığını güçlendirmek istemektedir. Filmlerde, gözün kastrasyonu ile gerçekleştirilen bu güçlendirme, adeta kabusların yaşanmasıyla destek bulur. Gerçekliğe tanıklık eden göz, aynı zamanda tıpkı söz gibi kültürün bir belirleyicidir. Çocuksu bakış daha çok görmeyele yetişkin bir bakışa dönüşmüş ve kültürel gelişimle evriminin son noktasına ulaşmıştır. Korku sinemasının yaptığı ise, tedirgin edici görüntüleriyle gözü rahatsız edip onun yetişkinliğine karşı kendi çocuksu, ilkel bakışını sağlamaktır. Bunu yaparken de gerçekliğe yaptığı tanıklıktan dolayı göz iğrenç denebilecek şekilde cezalandırılır.

Korku sineması için izleyicinin gözünü kapatması önemli bir başarısızlıktır. Böylelikle izleyici, filmsel gerçekle olan bağlantısını yitirecek ve yeniden dış gerçeğin bayağı görüntülerini tüketecektir. Bir bakıma perdeyi, sinemanın izleyiciye dönük gözü olarak yorumlarsak, izleyicinin filmde yüz çevirmesini, ilkel gözle karşı karşıya gelmekten bir kaçış olarak değerlendirebiliriz. İzleyicinin gözünü kapatması, hipnozun başarısız olması demektir. Bu ise, şüphesiz savaşı dış gerçeğin kazandığı anlamına gelecektir. İşte bu yüzden gerçekliğe tanıklık eden gözler cezalandırılmalı ve ona yepyeni bir gerçeklik olan korku sinemasının kabus dolu gerçekleri sunulmalıdır.

İzleyiciyi cezalandırmaktan kahramanların cezalandırılmasına döndüğümüz de ise, değişik yöntemlerle karşılaşırız. Örneğin, Dario Argento'nun "Operada Terör"

adlı filminde, katil kahramanı yakalayıp bağladıktan sonra işleyeceği cinayeti görmesi için gözlerini kapatmaması için göz çukuruna sivri iğneler takar. Böylece iğneler sayesinde gözün kapanması engellenir. Burada asıl istenen, kahramanın cinayeti sansürsüz görmesiyken, altta yatan, dürtüsel gerçeğin gösterilmesi arzusudur. Cinayet, öldürme içgüdüsünün sonucu olarak işlenmekte ve egoyu simgeleyen gözün dürtüsel olan gerçeği görmesi sağlanmaktadır. Bir başka deyişle, bilinçdışı işlevler bilincin görme işlevini ele geçirerek kendilerini zorla kabul ettirir. Gözün iğneler yoluyla kastrasyonu, adeta gerçekliğe ve bir kapsananı olarak bilince, genelde de özdeşleşme kuramınca, kahramanla özdeşleşen izleyiciye uygulanmıştır. Göze uygulanan bu ceza, onun devingen olan kas sistemine bir zırh uydurmaktan başka bir şey değildir. Uydurulan bu zırh sonucunda, göz kasları devingenliğini kaybedecek, daha da önemlisi, bir şizofrenin durgun bakışlarını aratmayacak biçimde dirimselliğinden mahrum bırakılacaktır. Gözün kastrasyonu, uygarlığın kastrasyonu ile eşanlıdır. Bir bakıma kültürün doğayı kastrasyonu tersine dönmüş ve bu sefer doğa, kültürün bir elemanı olan gözü cezalandırmıştır. Yani, doğayı kültürel bir içerikle betimleyen göz cezalandırma sayesinde aradan gözü çıkararak yeniden yabancılaştığı doğasına döndürülmek istenmiştir. Eğer görmek aynı zamanda tanık olmak ise, bu sahneyle insanın çarpıtılmış doğasını dış gerçeğin sahte duygularıyla ya da kodlarıyla değiştirmiş ve kahramanın da –izleyici- bu yer değiştirmeye tanıklık etmesi sağlanmıştır.

“Elm Street Nightmare” adlı filmde, kötü kabuslar görmemek için göz kapaklarını kesen birisinden söz edilmesi de oldukça çarpıcıdır. Göz kapaklarının kesilmesi ile Argento’nun sahnesi arasında hiçbir ayırım yoktur. İki yaralamaya da neden olan bilinçdışı içeriklerdir. Argento’nun filminde dürtüler, dış gerçeklikte bir öldürme sahnesiyle boşalırken, “Elm Street Nightmare” adlı filmde bu dürtüler, daha gerçek bir sahnede kabuslar aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu iki sahneyi kıyaslayarak söyleyebiliriz ki, düşlerin dürtülere daha yakın olması göz kapaklarını kesen kişiyi Argento’nun kahramanından farklı olarak özkastrasyona sürüklemiş ve onun iç gerçeklikleriyle olan görsel (kabus) bağlantıyı kesmesini sağlamıştır.

Korku sineması, göze uyguladığı cezayla bilincin işlevi sayılan görmenin diyalektik karşılığı olan düşün egosunun görüş tarzını ön plana çıkarmış ve daha da ileri giderek bu görüşün ardındaki içerikleri de dış gerçeğin gözüne kabul ettirmek istemiştir. İzleyicinin dışı olan bakışını içe kaydırmakla korkularıyla karşı karşıya

gelmelerini sağlayan korku filmleri, özdeksel gözden soyut olan ruhsal bakışa inerek izleyicinin derinde olan bakışlarıyla buluşmasını sağlamıştır.

Dikkat edilecek olursa göz de, bilincin hizmetini gören aynı zaman da onu oluşturan diğer organlarla aynı kaderi paylaşır. Bu anlamda dilin koparılmasıyla gözün çıkarılması arasında hiçbir fark yoktur. Sadece organlar değil, nesnelere simgeleyenleriyle de (kitap) aynı sonucu paylaşan göz, oluşturduğu uygarlıktan çekilip alınarak ilkel doğasıyla, çirkinliklerle buluşturulur. Sonuç olarak, korku sineması için duyumsamak, görmekten çok daha erdemli bir eylemdir. Duyumsamak, düş benliğinin gözleriyle görmekle aynı anlamları içerir. Bu bağlamda, korku sineması diğer sinema türlerinin aksine görülmesi gereken konusunda farklı bir alan seçer ve izleyiciyi, yasak dürtülerin kabus dolu mekanlarıyla buluşturur. Kuvvetli iletişim kurulduktan sonra ise, (düşsel benliğin gözlerinin açılması) izleyicinin gözlerini kapatması çok da işe yaramayacak ve eninde sonunda o, düş gözünün kabuslarına katlanmak zorunda kalacaktır.

“Blair Cadısı” adlı filmde de bu sürecin farklı versiyonlarını görebiliriz. Dan Myrick ve Eduardo Sanchez adlı iki genç yönetmen, gençlerin birbiri ardına maskeli bir katil tarafından öldürüldüğu, artık korkutmaktan çok güldüren filmler salgınına bir tepki olarak filmlerini çekerken, özel efektlerle, bilgisayar teknolojisiyle yapılan hayalet, şeytan, peri öykülerinin yapaylığından da uzak durmuşlardır. Filmde gerçekliği yeniden yaratırken, inandırıcı olmak adına filmin pazarlamasını da bunun üzerine kurarlar. Öykü, üç genç bir cadı efsanesiyle ilgili belgesel çekmek üzere Maryland’de Burkittsville kasabasındaki bir ormanın derinliklerine dalar ve bir daha kimse onlardan haber alamaz. Birkaç yıl sonra ormanda onlara ait olan film şeritleri bulunur. İzlenen film bu film şeritlerinin kurgulanmış halidir ve bu amatör sinemacıların başlarına neler geldiğinin yegane belgesidir. Film, öykünün gerektirdiği biçimde amatör oyuncularını video kameralarla ormanın karanlığına yollar. Doğal ışık, doğal oyunculuklar, omuz kamerası ve doğaçlamayla, müzik olmadan, cadı ya da yaratık göstermeden bir film yaparlar. Sadece gençlerin ormanda kayboluşlarını, sınırlarına hakim olamayışlarını, tuhaf olaylarla sarsılışlarını, tedirginliklerini ve korkularını yansıtır. Neticede korku türü içinde bir iltir bu, yenilik getirme çabasıdır. Göstermeden korkutmayı deneyen, yani insanların zihninde yarattığından daha korkuncunu göstermeyen bir filmidir. İzleyicinin bilinçaltındaki karanlık, yalnızlık ve doğaüstü varlıkların varlığını tam olarak red edememekten kaynaklanan korkuları açığa çıkarılmaktadır.

“Blair Cadısı 2” aslında stil olarak ilk filmi hatırlatan bir açılışla başlar. İlk sahnelerde birinci filmin ardından Burkittsville kasabasının geçirdiği dönüşüme tanıklık ederiz. Sahte belgesel olarak adlandırabileceğimiz bu bölümde “cadı” efsanesinin nasıl metalaştırıldığı ve işin nasıl da ticarete döküldüğü gösterilir. Jeff’in rehberliğinde yola çıkan ekip geceyi cadı efsanesi ile ilişkilendirilen eski çocuk katili adamın (bu öyküyü ilk filmde hatırlıyoruz) ormandaki terk edilmiş evinde geçirir. Sabah uyandıklarında hiçbiri gece nasıl uyduğunu hatırlamaz. Hafızalarından beşer saat adeta silinmiş olarak uyanır ve terk ederler orayı.

“Blair Witch Project”, bu anlamda cinema vérité’nin (sinema gerçek) deneysel özelliklerini çok çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. Hatırlanacağı gibi, cinema vérité’de teknik açıdan bir kameranın bu kadar sallantılı olması filmin amacına hizmet eden en önemli özelliktir, çünkü filmi etkili kılan amatör kameradır ve seyircinin gözüyle eş değerdedir. Eğer kamera, takip eden göz ise, film de bellek veya bilinçaltıdır. Kamera o anda neyi hissediyorsa bir refleks gibi oraya yönelir. İşte cinema vérité’nin bu kendine özgü doğal özelliği seyirciyi filme yaklaştırır, çünkü seyirci olarak biz de filmde aynı refleks ve psikolojiyi, karakterlerin reaksiyonlarını hissederiz. Kamera belli bir süre sonra vücudun bir parçası olur. Filmin ilk kavga ve sürtüşme sahnelerinde, Heather’ın “Bunu kaydetmek istiyorum” deyip tartışmaları dalgaya aldığı, sonra “beyler, bu bölümleri seyrettiğimizde bunlara çok güleceğiz” deyip gerçekten yolu bilmediği ortaya çıkmasını diye olayları geçiştirdiğini görürüz. Josh ve Mike daha sonra iyice sinirlenip Heather’a kamerayı kapatmasını söylerler fakat Heather, hem belgeseli yapmanın verdiği heyecan hem de ekibiyle arasını iyi tutmaya çabalamasının sonucunda düş kırıklığından dolayı yavaş yavaş bozulan sınırlarını ancak kamera yoluyla boşaltabilir. Filmde de etkili olan, yönetmenlerin, “bu kavga sahnelerini seyirciye göstermek için Heather’ı hırslı ve tutkulu bir yönetmen olarak gösterelim” stratejisinden çok, doğal olarak Heather karakterinin psikolojik olarak bakıldığında kamerayı kendisine çok yakın hissetmesinden çıkan doğaçlamalardır.

Gerçekçi sinemada da öz olan anların gizemini ve doğallığını hissetmektir. Kamera-Karakter, Kamera-Seyirci ilişkisi sonuçta seyirci-yönetmen ilişkisini doğurur. Filmde olaylar ciddi bir hal almaya başlayınca, “neden Heather herşeyi kameraya alıyor, sussunlar!” diye bir soru belirir. Kamera, olaylar ters gitmeye başlayınca, Heather’ın tek dostudur. Film ilerledikçe bu daha da ön plana çıkar, kamera bir dert

ortağı, bir tür savunma silahı olur. Heather kameraya her şeyin kendi hatası olduğunu itiraf eder. Bu itiraf sahneleri cinema vérité'nin en önemli sekanslarındandır. Yönetmenlerin saatlerce, günlerce, hatta aylarca sabırla süren çekimleri sonucunda itiraf, boşalma, sır vermek, içini dökmek gibi duyguların dışavurumu, karakterin seyirciyle olan bağının güçlenmesine neden olur. Bu anlar, kalıcılık ve seyirciye yaptığı etki açısından cinema vérité'yi diğer film tarzlarından ayıran, karakterin psikolojisi ile seyirciyi bu denli bağdaştıran ve kendimizi ona daha yakın hissettiren anlardır. Heather'ın bu çaresizlik içindeki son sözleri birer itiraf, içini dökmektir. Ya kamera kapalı olacak ve Heather kendi kendine bir savaş verecek ki insanın kendisiyle yüzleşmesi, öleceğini bilerek beklemesi daha zor ve korkunçtur, ya da kameranın kendisine verdiği o güvene sığınarak kendini rahatlatmaya çalışacaktır. İki durumda da Heather çaresizlik içinde kıvrınmaktadır. Kendini boşaltabileceği tek yer kamerasıdır ve kamera da zaten onun bir parçası, bir uzvu olmuştur. Sanki, olayları kameraya çekerek diğer tarafta kendisini kurtarmayı bekleyen bir yardımla, belli olmayan bir seyirciyle veya devamlı korkmaması için kendisini telkin eden, cesaretlendirmeye çalışan Heather'ın diğer yarısıyla içiçe olmaya çalışmaktadır.

Cinema vérité'de "gerçek", yönetmenin bize yansıttığıdır. Yani tüm gerçekçi yönetmenlerin cinema vérité'yi tanımlarken kullandıkları ana kelime, "olaylara müdahale etmemek", insanı salt psikolojik durumu ve sosyal konumu içinde müdahale etmeden ortaya dökmektir. "Blair Witch Project"de de son derece başarılı olan korku atmosferi, cinema vérité'nin bu özelliğinden dolayıdır. Bir sahte belgesel olarak da nitelendirebileceğimiz "Blair Witch Project", hikayesinin kurgu aşamasında yönetmenlerin tamamen doğaçlamaya yönelmeleri, filmi titizlikle gerçeğe yakınlaştırmaları ve oyuncuların gerçeği taklit etmedeki başarıları, bu filmi diğer cinema vérité filmlerinden ve korku filmlerinden de ayıran önemli özelliklerdir.

SONUÇ

Toplumsal hayattaki değişimleri sinema hızlı bir şekilde yansıtabilmektedir. Sinema tarihi ve toplumların tarihi birlikte incelendiğinde görülen etkilenme ilgi çekicidir. Popüler sinema incelemeleri aslında siyasal-ekonomik- teknolojik olayların tarihini de ortaya çıkarmaktadır. Korku sineması tarihinde kötüyü temsil eden korku motifi olarak karşımıza en çok canavar simgesi çıkmaktadır. 1990 öncesi korku sinemasının en belirgin özelliği, gerilim yaratmanın yerine tiksinti yaratmayı amaçlayan filmler ve devam filmleridir. Çiğ dehşet ve özel efektler seyirciye metafizik bir korku yaşatan ya da korkuyu hissettirip hayal gücüne yönelen filmleri ortadan kaldırmıştır. Bu dönemin filmlerinde sadece canavarın kurbanlarını öldürmesi izlenmektedir. 80'lerin ikinci yarısında ise korku sineması düşüşe geçmiştir. Bunda ABD'deki yeni sağ iktidarın ve dinsel değerlerin yükselişine geçmesi etkili olmuştur. Bir başka deyişle Amerika'daki yönetimin muhafazakar tutumu etkili olmuştur.

1990 sonrası korku filmlerine ise, "Scream" (Çığlık, Yön: Wes Craven, 1997) adlı filmin önderlik ettiğini söyleyebiliriz. Bundan sonra da daha çok "Çığlık" filmini andıran ve teenage kuşağına yönelen yapımlar yoğunlaşır. "I Know What You Did Last Summer" (Yön: Jim Gillespie, 1997) ve "I Still Know What You Did Last Summer" (Yön: Danny Cannon, 1998) bu yönelişi gösterir. Aynı zamanda devam filmi yöntemi de tekrar ele alınmaya başlanır. "Halloween", "Halloween 6 : The Curse of Michael Myers" (Yön: Joe Chappelle, 1995) ve "Halloween : H20" (Yön: Steve Miner, 1998) ile tekrarlanır.

Eski formüller 1990'ların sonu 2000'lerin başında bitmiştir. "Blair Cadısı" (The Blair Witch Project, 1990) buna iyi bir örnektir. Artık korkutmaktan çok güldüren filmler salgınına bir tepki olarak yapılan film, özel efektlerle, bilgisayar teknolojisiyle yapılan hayalet, şeytan, peri öykülerinin yapaylığından da uzak durmuştur. Film, doğal ışık, doğal oyunculuklar, omuz kamerası ve doğaçlamayla müzik olmadan cadı ya da yaratık göstermeden yapılan bir filmidir. Sonuç olarak göstermeden korkutmayı deneyen yani insanların zihninde yarattığından daha korkuncunu göstermeyen izleyicinin bilinçaltındaki karanlık, yalnızlık ve doğaüstü varlıkların varlığını tam olarak ret edememekten kaynaklanan korkuları açığa çıkarır. Neticede korku türü içinde bir ilktir bu, yenilik getirme çabasıdır.

Bu dönemin filmlerindeki genel özellikler, filmlerde iki katmanın bulunmasıdır. Hem 1980'lerin formüllerini kullanan sıradan filmler, hem de korku filmlerinin klişelerini bilinçli olarak sergileyen, bunu yaparken de komedi-korku'ya kayabilen bir yapıya sahiptir. Başka bir deyişle 90 sonrası korku filmlerinde kötü'nün sunumunda daha önceki dönemlerde kullanılan öğeler, benzer nitelikleri yine taşımaktadır. 1990'larda "Frankenstein", Kenneth Branagh'ın "Frankenstein, 1994" filmiyle, Dracula ve Vampir efsanesi F. Ford Coppola'nın "Dracula, 1992" ve Neil Jordan'ın "Vampirle Görüşme" (Interview With The Vampire, 1994) filmleriyle geri dönüş yapmışlardır. Bu filmler önceki dönemlerdeki ticari korku filmlerinden nispeten sanatsal özellikleri daha önde olan düzeyli filmlerdir diyebiliriz.

Batı dünyasının korku geleneği Avrupa'nın antik dinlerinin üzerine gelen Hıristiyanlık ile biçimlenmiştir. Bu inanç sistemi Batı sanatını büyük ölçüde etkilemiştir. Dünya kaygısı ilk kez bu inanç sistemi ile ortaya çıkmış, Ortaçağ boyunca da artarak devam etmiştir. Gerçek kişiler ve olaylar korku yaratmak amacıyla gerçeküstü bir şekilde yorumlanmıştır. Rönesansla birlikte dinden kaynaklanan korku arka planda kalmıştır. Dünya kaygısının ikinci kez uyanışı 19. yüzyılda sanayi devriminin bir sonucu olarak gerçekleşmiştir. Bilimin ve tekniğin ilerlemesi ve yeni yaşam biçiminin getirdiği yabancılaşma olgusu dünya kaygısını yeniden uyandırmıştır. Bu kez korku, kapitalizmin egemenlik, yabancılaşma, başarı kazanma ve rekabet açılarından kaynaklanmaktadır. Kişinin yaşamı artık dış güçlerin eline geçmiştir. Artık korku, ıssız ve tekin olmayan mekanlarda değil, her yerdedir.

Korku Sineması, imgesel olarak alternatif dünyalar inşa ederek rasyonel mantığa ve dönemin ampirik yasalarına aykırı olan olanaksız deneyimlerin öykülerini anlatır. Bunun da ötesinde anlatılarının fantastik öğelerinden yararlanan ve "özel efekt"ler olarak tanımlanan bir dizi sinematografik pratiği kullanıp ön plana çıkaran korku sineması, söz konusu dünyaları ve deneyimleri oldukça gösterişli bir şekilde somut ve görünür kılma eğilimindedir. İmgelemi "gerçeğe dönüştürür".

Ampirik olgu olarak kabul edilen şeyin kısıtlamalarıyla ve olgusal sayılan şeyin sınırlarını aşan bilgi edinme imkanlarıyla kuşatılmış oldukları halde korku filmleri, "bilinen"in ötesine geçme arzusunu genelde tacizkar ve cezalandırılmayı hak eden bir tavır olarak ortaya koyar. "İnsanın bilmemesi gereken bazı şeyler vardır",

cümlesi türün tamamında duyulan ve bunun ihlal edilişi anlatıların arkasındaki itici güçtür. Korku filmlerinin “doğal yasa” sayılan şeyle çekiştiğini ve aynı zaman da onu tamamladığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, korku filmleri, ikizlerimiz ve alter ego'larımız olarak ortaya çıkan yaratıkları ortalığa salmak ve bastırmakla, ampirik bilgimizin ve kişisel arzumuzun eşine ulaşmanın olanaksız olduğunu ve birinin daima diğerine bağlı olduğunu kabul eder.

Korku sinemasının odaklandığı nokta, (bedensel deformasyonla ilgilenmekten çok psikolojik dönüşüme odaklanmasına karşın) irrasyonelliği, hayvansı olanla ve insan bedeninin çözülüşü, çürüyüşü ve bozuluşuyla eşitleme eğilimindedir. Örneğin, “Dr. Jekyll” and “Mr. Hyde” gibi klasik anlatılarda, kahramanlar ikiye bölünmekte ve tür, insandaki hayvan ile hayvandaki insanı öne çıkarmaktaydı. Bedenlerin ve ruhların çözülmesine odaklanan korku filmleri, daha çok dünyaların ve kimliklerin bozuluşuyla ilgilidir. Bir başka deyişle, korku sineması, bilginin sınırlarıyla, dünyaların ve insani kimliklerin imgesel yaratılışı, bozuluşu ve yeniden yaratılışıyla ilgilidir. Yani, gündelik yaşamımızda, tarihsel ve kültürel bilgi koşullarımızda somut ve görünür bir biçim verir. Bu tarz filmler, metafizik ruh ya da ahlaki kötülük düşüncesine fiziksel bir biçim ve somut bir varlık kazandırır. Frankenstein'da yaratılan canavar, birleştirilen organlarla, tam gelişmemiş tutarsız bir özneliği temsil eder.

Korku sineması kişisel, toplumsal ve kurumsal bilgidен, kontrol ve görünürlükten kaçan her şeyi hayal ederek harfi harfine resmetmeye, adlandırmaya, sınırlamaya ve kontrol etmeye çalışır. Bu kapsayıcılık, türün bir yanda mevcut varoluşun sınırları dışında potansiyel olarak sınırsız ve dönüşümcü bir şeyin kabulünü ve o şeye duyulan arzuyu, diğer yandaysa sınırsız ve dönüşümcü olan şeye karşı toplumsal kontrol, kişisel sınırlamalar ve kurumsal koruma gerektiğini onaylayan ortak kültürel bir projedir. Yani, ampirik bilginin ve bizzat gerçeklik düşüncemizin öncüllerini sağlayan yasalar ve pratiklere meydan okurken, bir ölçüde kişisel ve toplumsal güvenlik, kesinlik ve istikrar sağlamak adına bu yasalar ve pratikleri muhafazakar bir tavırla sürdürüp geliştirir.

Modern kapitalist toplumlarda özelde de Amerikan toplumunda, bireyin kendi bedeni ve ölüm algısı tekrar şekillenir ve birey kendi bedenine, ölümüne yabancılaştırılır. Kapitalist ekonominin çarkının dönmesini sağlamak ve bireyleri

sürekli tüketir kılmak için bireyin zaman-mekan algısı yeniden tanımlanır ve birey sürekli bir şimdiki zamanda sıkışır kalır. Tüketim toplumunun reklamlar ve televizyon yolu ile ilettiği mesajlarda, bireylere daima genç ve istenir olmaları, metaları sonsuza kadar tüketebilecekleri bir şimdiki zamanda varlıklarını sürekli kılmaları ve metalar yolu ile vaat edilen sonsuz yaşama sahip olmak için çabalamaları ve ölümü yenmeleri gerektiği bildirilir. Tüketim toplumunda iki yolla ölümsüzlüğe ulaşmak mümkündür. Birincisi belirli metaları ve simgeleri tüketerek simgesel yoldan, ikincisi de bizzat bedeni yeniden kurarak, bedenin sınırları ve gerçekliği ile mücadele ederek.

Batı medeniyetindeki kırılma noktası Descartes'ın varlığı tanımlayış biçimidir diyebiliriz. Descartes beden ile ruhu ayırmış ve bedeni, evrendeki diğer maddeler gibi, ölçülebilir, varlığı kontrol edilebilir, müdahale edilebilir, yeniden biçimlendirilebilir bir makine olarak görmüştü. Buna 19. yüzyıl ortalarında kendini belirgin bir biçimde ortaya koyan bireycilik ve beraberinde getirdiği bireyin kendi varlığından sorumlu olduğu düşüncesi eklenince, insanoğlunun bedensel varlığı bir mülkiyet ve bu mülkiyetin sorumluluğu bağlamında ele alınmaya başladı. Amerikan Bağımsızlık Bildirgesinde bireyin “mutluluk hakkı” tanınmıştır. Sağlık hakkı da mutluluk hakkı ile özdeşleştirilerek maddileştirilir.⁹⁸

Bireyin bu hakkı elde etmek üzere bedeni üzerindeki sorumluluklarını yerine getirmesi beklenir. Modern birey hastalıklardan kaçınmalı, yiyecek ve içeceklerine dikkat etmeli, bedenine zarar verecek alışkanlıklardan kaçınmalıdır. Tüketim toplumu, diyet endüstrisi, ilaçlar ve vitaminler, spor aletleri, sigara karşıtı kampanyalarla desteklediği bu hastalık paranoyasının karşısına, bireye sağlıklı ve uzun bir ömür sunar. Ölümlü olduğunu unutan ve sonsuza kadar sürecek bir yaşamın peşinden koşan birey, ölümlü olma bilgisinin hayatına katacağı anlamı yitirir ve kendi hayatını, bedensel varlığını, ölümünü “öteki”leştirir.

Modern tıp, ölümsüzlük seçeneklerini sadece ilaçlar, tıbbi bakım ve koruyucu önlemlerle sınırlı tutmaz. Teknolojinin ilerlemesi ve gen teknolojisinin gelişmesi ile birlikte, modern tıp insan bedeninin bir makine gibi kurulup parçalanacağı, bir mühendislik projesi olarak tasarlanacağı ve “kusurlarından” arındırılacağı bir genetik yeniden yaratım projesi üzerinde çalışmaktadır. Gen

teknolojisinin ve insan bedeninin sınırlarının çözülmesi çabalarının birincil amacı bireye atfedilen kusurların ve kalıtsal hastalıkların ortadan kaldırılması ve böylelikle her anlamda kusursuz ve ölümsüz insanın yaratılmasıdır (Frankenstein). Bu projenin ilerideki aşamalarında, bireylerin sağlıklı ya da kusurlu gördükleri organlarını tasarlanmış olanları ile değiştirebilecekleri ya da kendi genlerinde klonlanmış bedenlerle yenilenip bir tür sürekli gençlik aşısı ile ölümsüz kalabilecekleri bir gelecek arzulanmaktadır. Jacques Attali, ilkel toplumlarda rastlanılan ve temelinde eti yenilen kişinin güçlerinin eti yiyen kişiye geçtiğini ve böylelikle kişiye ölümsüzlük getirdiği inancına dayanan yamyamlık geleneğinin artık şekil değiştirdiğini ve genetik müdahale ile insanların kendi bedenlerini tüketerek güçleneceklerini ve ölümsüz kalacaklarını ileri sürmüştür.⁹⁹

1990'ların Amerika'sında sadece tıp ve genetik laboratuvarları değil, reklamlar, dergiler, kozmetik ürünleri ve televizyon programları da kişilerin oturma odalarına girerek ölümsüzlük fetişizmini yaymaktadır. Amerikan popüler kültürü, sadece genç insanları ön plana çıkarırken, yaşlıları, hastaları ve engellileri dışlamaktadır. Bu gençlik fetişizminin toplumsal bir arka alanı elbette vardır. Çünkü Amerikan toplumu genç Avrupalı göçmenlerin kurduğu bir ulustu, yenilik ve ilerlemeyi temel motif olarak benimsemişlerdi. Dolayısıyla Amerikan kültürü, hiçbir düşüncenin ve yaşam biçiminin yaşlanmaya ve eskimeye fırsat bulamadığı bir sürekli yenilik kültürüdür diyebiliriz.

Postmodern tüketim toplumu içinde, ölüm yaşamın dışına çıkarılmıştır. Modern tıp ölümü tanımlanabilecek nedenlere bağlı, kontrol edilebilir ve önlenilebilir bir "hastalık" olarak görmüştür. Gen teknolojisinin bilim destekli çabalarına, kozmetik ve estetik cerrahinin geçici ama kolay ulaşılabilir çözümleri eklenmiş, tüketimin sürekli kılındığı ölümsüzlük saplantısı yaşamın biricik amacı haline getirilmiştir. Postmodern tüketim kültürü, ölümü tüketim döngüsünün sonu, fetişleştirilmiş yaşam anlayışının ve tüketim estetiği ile biçimlenmiş bedensel algıların tükenişi olarak görür. Geleneksel, tarihsel ve coğrafi unsurların şekil verdiği binlerce yıllık kültürel birikim sonucu oluşan ölüm ve yaşam anlayışları, kapitalist tüketim toplumu içinde, içeriğinden soyutlanmış, metalaştırılmış, estetize edilmiş ve "öteki"leştirilmiştir. Yaşamı ve tüm yaşamsal faaliyetleri kontrol etmek isteyen kapitalist sistem bu

⁹⁸ bkz., Ivan Illich, **Hayat, Ölüm ve İnsanın Sınırları**, çev. Özden Arıkan, NPO, İst.1994, s.13.

⁹⁹ bkz., Jacques Attali, **Kar ve Hayatın Patenti**, çev. Özden Arıkan, NPO, 1994, s.17.

doğrultuda, bireyin zaman, mekan ve fiziksel varlığı gibi tüm yaşamsal algılarının yanı sıra ölüme ve ölüm ötesine bakışını da biçimlendirmiş, birer tüketim malzemesi olarak yeniden üretmiştir. Dolayısıyla, 1990'lı yıllarda Amerikan toplumunda, birey kendi yaşamının ve ölümünün sahibi değildir.

KAYNAKLAR

- Abisel, Nilgün, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- Adanır, Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994.
- Adler, Alfred, **İnsan Tabiatını Tanıma**, çev. Ayda Yörükan, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1995.

- Adorno, Theodor W, **Minima Moralia**, çev. O. Koçak - A. Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- Akay, Ali, **İktidar ve Direnme Odakları**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- Althusser, Louis, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Y.Alp-M.Özışık, İletişim Yayınları, İstanbul, 1989.
- Arendt, Hannah, **Şiddet Üzerine**, çev. Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997.
- Aries Philip **Forbidden Death, Passing: The Vision of Death in America**, der. Charles Jackson, Green Press, Connecticut, 1977
- Attali, Jacques **Kar ve Hayatın Patenti**, çev. Özden Arıkan, NPO, 1994
- Aydoğın Filiz, **Medya ve Serbest Zaman**, Om Yayınları, İstanbul, 2000.
- Bergson, Henri&Marcel, **Metafizik Nedir**, çev. Ahmet Aydoğın, İstanbul, 1999.
- Gabriel&Guenon, Rene, **Erotizm**, çev. Mukadder Yakupoğlu, Bilkamat Yayıncılık, Ankara, 1993.
- Bataille, Georges, **Edebiyat ve Kötülük**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.
- Bataille, Georges, **Din Kuramı**, çev. Mukadder Yakupoğlu, Göçebe Yayıncılık, İstanbul, 1997.
- Bataille, Georges, **Lanetli Pay**, çev. Mukadder Yakupoğlu, Mor Yayıncılık, Ankara, 1999.
- Bataille, Georges, **Nietzsche Üzerine**, çev. Mukadder Yakupoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998.
- Baudrillard, Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Emel Abora, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.
- Baudrillard, Jean, **Amerika**, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.
- Baudrillard, Jean, **Tüketim Toplumu**, çev. H. Deliceçaylı - F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.

- Baudrillard, Jean, **Kusursuz Cinayet**, çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Baudrillard, Jean, **Simülarklar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, D.E.Ü. Yayınları, İzmir, 1998.
- Bauman, Zygmunt, **Modernite ve Holocaust**, çev. Süha Sertabib, Sarmal Yayıncılık, İstanbul, 1997.
- Bauman, Zygmunt, **Postmodern Etik**, çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Bauman, Zygmunt, **Özgürlük**, çev. Vasıf Erenus, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1997.
- Bauman, Zygmunt, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul, 1996.
- Benjamin, Walter, **Estetize Edilmiş Yaşam**, çev. Ünsal Oskay, Dost Yayınları, Ankara, 1982.
- Best, S., Kellner, D., **Postmodern Teori**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Bilgin, Nuri, **Sosyal Psikolojiye Giriş**, E.Ü.Edebiyat Fak.Yay. İzmir, 1998.
- Bobbio, N., Texier, J., **Gramsci ve Sivil Toplum**, çev. A. İpek-K. Somer, Savaş Yayınları, Ankara, 1982.
- Brown, Norman, **Ölüme Karşı Hayat**, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.
- Creed, Barbara, **The Monstrous Feminine**, Routledge Press, London, 1993.
- Çiğdem, Ahmet, **Aydınlanma Düşüncesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997.
- Dorsay, Atilla, **Beyaz Perdede Kırmızı Filmler**, Cep Kitapları, İstanbul, 1986.
- Dönmezer, Sulhi, **Kriminoloji**, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1984
- Duverger, Maurice, **Siyaset Sosyolojisi**, çev. Şirin Tekeli, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.
- Eagleton, Terry, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

- Eagleton, Terry, **Estetiğin İdeolojisi**, Yayına Hazırlayan: Bülent Gözkan, Özne Yayınları, İstanbul, 1998.
- Eagleton, Terry, **Kuramdan Sonra**, çev. Uygur Abacı, Literatür Yayınları, İstanbul, 2004.
- Eliade, Mircea, **Mitlerin Özellikleri**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Eliade, M&Ioana,P.C., **Dinler Tarihi Sözlüğü**, çev. Ali Erbaş, İnsan Yayınları, İstanbul, 1997.
- Eliade, Mircea, **Dinler Tarihine Giriş**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Eliade, Mircea, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 1-2-3**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.
- Ender, Gürol, **Carl Gustav Jung**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1977.
- Erikson, Eric, **İnsanın Sekiz Çağı**, çev. Bedirhan Üstün, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara, 1984.
- Featherstone, Mike, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.
- Firestone, Shulamith, **Cinselliğin Diyalektiği**, çev. Yurdanur Salman, Payel Yayınevi, İstanbul, 1979.
- Foucault, Michel, **Psikoloji ve Ruhsal Hastalık**, çev. Muhsin Hesapçioğlu, Birey Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- Foucault Michel, **Hapishanenin Doğuşu**, çev: M. Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 2000
- Foucault, Michel, **Deliliğin Tarihi 1-2-3**, çev. M. Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, 1993.
- Freud, Anna, **Ego ve Savunma Mekanizmaları**, çev. Yeşim Erim, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989.
- Freud, Sigmund, **Uygarlık Toplum ve Din**, çev. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004.
- Freud, Sigmund, **Kitle Psikolojisi**, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1996.
- Freud, Sigmund, **Cinsiyet Üzerine**, çev. Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul, 1983.
- Freud, Sigmund, **Psikanalize Giriş**, çev. Günsel Koptagel-İ. Lal, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1984.

- Freud, Sigmund, **Toplum Psikolojisi**, çev. Kemal Saydam, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul, 1994.
- Fromm, Erich, **Sahip Olmak ya da Olmak**, çev. Aydın Arıtan, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1982.
- Fromm, Erich, **Psikanaliz ve Din**, çev. Aydın Arıtan, Fatih Yayınevi, İstanbul, 1982.
- Fromm, Erich, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, çev. Yurdanur Salman, Payel Yayınları, İstanbul, 1979.
- Fromm, Erich, **Erdem ve Mutluluk**, çev. Ayda Yörükkan, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1999.
- Fromm, Erich, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri**, çev. Şükrü Alpagut, Payel Yayınevi, İstanbul, 1993.
- Fromm, Erich, **Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları**, çev. Aydın Arıtan, Dilek Matbaası, İstanbul, 1981.
- Fromm, Erich, **Rüyalar Masallar Mitoslar**, çev. A. Arıtan-K. Ökten, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1990.
- Fukuyama, Francis, **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, çev. Zülfü Dicleli, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Gabbard, Glen&Krin, **Psikiyatri ve Sinema**, çev. Yusuf Eradam-Hasan Satılmışoğlu, Okuyan Us Yayın, İstanbul, 2001.
- Geçtan, Engin, **Psikanaliz ve Sonrası**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1995.
- Gledhill, Christine, **The Cinema Book**, BFI, 4. Baskı, Londra, 1992.
- Gündüz, Şinasi, **Dinsel Şiddet**, Etüt Yayınları, Samsun, 2002.
- Habermas, Jürgen, **“Öteki” Olmak, “Öteki”yle Yaşamak**, çev. İlkur Aka, YKY, İstanbul, 2004.
- Hançerlioğlu, Orhan, **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999.
- Heidegger, Martin, **Metafizik Nedir?**, çev. Yusuf Örnek, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara, 1991.
- Heidegger, Martin, **Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü**, çev. Levent Özşar, Asa Kitapevi, Bursa, 2001.
- Horkheimer, M., Adorno, T.W., **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1996.

- Hume, David, **Din Üstüne**, çev. Mete Tuncay, İmge Kitapevi, 3. Baskı, Ankara, 1995.
- Işıklar, Erhan, **Tarıbilim ve Felsefe Konuşmaları**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1994.
- Illich, Ivan, **Hayat, Ölüm ve İnsanın Sınırları**, çev. Özden Arıkan, NPO, İst.1994
- Joan, Riviere&Yılmaz, Öner **İçimizdeki Kavga**, Belge Yayınları, İstanbul, 1992.
- Jung, Carl Gustav, **Analitik Psikoloji**, çev. Ender Gürol, Payel Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Jung, Carl Gustav, **Psikoloji ve Din**, çev. Raziye Karabey, Okyanus Yayınları, İstanbul, 1998.
- Jung, Carl Gustav, **Dört Arketip**, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
- Jung, Carl Gustav, **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi**, çev. Engin Büyükinal, Say Yayınları, İstanbul, 1994.
- Kaminsky, Stuart,M., **American Film Genres**, A Laurel Edition, New York, 1997.
- Keane, John, **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, çev. Bülent Peker, Dost Yayınları, Ankara, 1998.
- Kernberg, Otto, **Aşk İlişkileri**, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Kierkegaard, Soren, **Kaygı Kavramı**, çev. Türker Armaner, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2003.
- Klossowski, Pierre, **Nietzsche ve Kısırdöngü**, çev. Mukadder Yakuboğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999.
- Kolakowski, Leszek, **Religion**, Fontanal Press, 2.baskı,1993.
- Kracauer, Siegfried, **Theory of Film**, Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- Kuçuradi, İoanna, **Etik**, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara, 1996.
- Kulkarni, Claudette, **Kadın Eşcinselliği**, çev. Sezgin Ber, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.
- Lacan, Jacques, **Fallus'un Anlamı**, çev. S. Murat Tura, Afa Yayınları, İstanbul, 1994.

- Lefebvre, Henri, **Marx'ın Sosyolojisi**, çev. Selahattin Hilav, Gökkuşuğu Yayınevi, İstanbul, 1995.
- Löwy, Michael, **Dünyayı Değiştirmek Üzerine**, çev. Yavuz Alogan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Malinowski, Bronislaw, **İnsan ve Kültür**, çev. Fatih Gümüş, Verso Yayıncılık, Ankara, 1990.
- Mannoni, Pierre, **Korku**, çev. Işın Gürbüz, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.
- Messadié, Gerald, **Şeytanın Genel Tarihi**, çev. Işık Ergüden, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Modleski, Tania, **Eğlence İncelemeleri**, çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- Naremore, James, **More Than Night**, University of California Press, 1998.
- Nietzsche, Friedrich, **İyinin ve Kötünün Ötesinde**, çev. Ahmet İnam, Ara Yayınları, İstanbul, 1990.
- Nietzsche, Friedrich, **Ahlakın Soykütüğü Üstüne**, çev. Ahmet İnam, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1990.
- Nuttall, Jun, **Ahlak Üzerine Tartışmalar**, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.
- Orr, John, **Sinema ve Modernlik**, çev. Ayşegül Bahçivan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1997.
- Oskay, Ünsal, **“Yıkanmak İstemeyen Çocuklar” Olalım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Oskay, Ünsal, **Çağdaş Fantazy**, Der Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 1994.
- Özden, Zafer, **Film Eleştirisi**, Afa Yayınları, İstanbul, 2000.
- Paglia, Camille, **Cinsellik ve Şiddet**, çev. Turgut Berkes, İyi Şeyler Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- Pike, Nelson, **God and Evil**, Prentice Hall, New Jersey, 1964.
- Reemtsma, Jan Philipp, **Vahşeti Kavramak**, çev. Ender Ateşman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Reich, Wilhelm, **Bedensel Boşalmanın İşlevi**, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul, 1978.

- Reich, Wilhelm, **Cinsel Ahlakın Boygöstermesi**, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul, 1976.
- Reich, Wilhelm, **Kişilik Çözümlemesi**, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınevi, İstanbul, 1983.
- Riches, David, **Antropolojik Açıdan Şiddet**, çev. Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1989.
- Rigel, Nurdoğan, **Medya Ninnileri**, Sistem Yayınları, İstanbul, 1994.
- Roloff, B., Seebler, G., **Ütopik Sinema**, çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- Roloff, B., Seebler, G., **Cinayet Sineması**, çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1997.
- Russell, Burton J., **Mephistopheles**, çev. Nuri Plümer, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001.
- Russell, Burton J., **Şeytan**, çev. Nuri Plümer, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999.
- Russell, Burton J., **İblis**, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Ryan, M., Kellner, D., **Politik Kamera**, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.
- Sayın, Zeynep, **Kötülük, Tekilcilik, Postmodernizm**, Mitos Yayınları, İstanbul, 1994.
- Schulz, Walter, **Korku ve Kaygı**, çev. Nasuh Barın, Metis Yayınları, İstanbul, 1991.
- Scognamillo, Giovanni, **Korkunun Sanatları**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1996.
- Scognamillo, Giovanni, **Batı'nın İnanç Temelleri**, Karakutu Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2003.
- Simpson, Philip, **Psycho Paths**, Southern Illinois University Press, 2000.
- Stauth, G., Turner, B.S., **Nietzsche'nin Dansı**, çev. Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 1997.
- Strauss-Levi, Claude, **Mit ve Anlam**, çev. Ş. Süer-S. Erkanlı, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1986.
- Strauss-Levi, Claude, **Din ve Büyü**, çev. Ahmet Güngören, Yol Yayınları, İstanbul, 1993.

- Teber, Serol, **Doğanın İnsanlaşması**, Öncü Kitapevi, İstanbul, 1982.
- Tekelioğlu, Orhan, **Michael Foucault ve Sosyolojisi**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1999.
- Werner, Charles, **Kötülük Problemi**, çev. Sedat Umran, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2000.
- Robin Wood, **Hitchcock Sineması**. çev: Ertan Yılmaz, Kabalcı Yay., İst., 2003
- Wood, Robin, **Hollywood From Vietnam to Reagan**, Colombia University Press, New York, 1986.
- Wood, Robin, "An Introduction to American Horror Film" **Movies and Methods** içinde, der. Bill Nichols University of California Press, cilt. 2, Berkeley, 1985.
- Yaran, C. Sadık, **Kötülük ve Theodise**, Vadi Yayınları, Ankara, 1997.
- Yakupoğlu, Mukadder, **Varoluşun Anlamı**, Şüra Yayınları, Ankara, 1995.
- Yakupoğlu, Mukadder, **Ahlak ve Şiddet**, Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997.

MAKALELER

- Erten, Yavuz-Ardalı, Cahit, "Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları" **Cogito**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, 1996, sayı:6-7.
- Kabil, İhsan, "Sinemada Anlam Olarak Kötü" **Ve Sinema**, Hil Yayıncılık, İstanbul, 1989, sayı:7.
- Oskay, Ünsal, "Efendi/Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine" **Cogito**, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1996, sayı:6-7.

Wood, Robin, "Amerikan Korku Fikmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış", çev. Nihal Yeğınobalı, **Argos**, İstanbul, 1989

DİĞER KAYNAKLAR

Akarsu, Bedia, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Savaş Yay., Ankara, 1984.

Ana Britannica, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1986.

Büyük Larousse, İnterpress Yayıncılık, İstanbul, 1986.

Cumhuriyet Gazetesi, 24 Şubat 1995.

Hañerliođlu, Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1973.

Ozankaya, Özer, **Temel Toplum Bilim Terimleri Sözlüğü**, Cem Yayınevi, İst, 1995.

25. Kare, sayı:19, Ankara, 1997.

İNTERNET ADRESLERİ

http://www.bbie.org/turkish_text/06/0601.html

<http://www.focusdergisi.com.tr/kultur/00244/index.php>

<http://www.kesfetmekicinbak.com/dunya/00488/>

<http://www.focusdergisi.com.tr/kultur/00413/index.php>

EKLER

"Sapık-Psycho" Yönetmen: Alfred Hitchcock Yapım: ABD-1960

"Yaşayan Ölülerin Gecesi-Night of the Living Dead" Yönetmen: George Romero

Yapım: ABD-1968

"Teksas Testere Katliamı-Texas Chainsaw Massacre" Yönetmen: Tobe Hooper

Yapım: ABD-1974

"Cadılar Bayramı-Halloween-1" Yönetmen: John Carpenter Yapım: ABD-1978

“Ölülerin Doğuşu-Dawn of the Dead” Yönetmen: George Romero Yapım: ABD-1979

“Shining” Yönetmen: Stanley Kubrick Yapım: ABD-1980

“13. Cuma-Friday the 13th” Yönetmen: Sean Cunningham Yapım: ABD-1980

“Şeytanın Ölüsü-Evil Dead-1” Yönetmen: Sam Raimi Yapım: ABD-1983

“Elm Sokağı Kabusu-Nightmare on Elm Street” Yönetmen: Wes Craven Yapım: ABD-1984

“Ölülerin Günü-Day of the Dead” Yönetmen: George Romero Yapım: ABD-1985

“Şeytanın Ölüsü-Evil Dead-2” Yönetmen: Sam Raimi Yapım: ABD-1987

“Hellraiser” Yönetmen: Clive Barker Yapım: ABD-1987

“Yaşıyorlar-They Live” Yönetmen: John Carpenter Yapım: ABD-1988

“Şok-Shocker” Yönetmen: Wes Craven Yapım: ABD-1989

“Hayvan Mezarlığı-Pet Sematary 1-2” Yönetmen: Mary Lambert Yapım: ABD-1989,1992

“Şeytan-The Exorcist-3” Yönetmen: W.Peter Blatty Yapım: ABD-1990

“Şeytanın Ölüsü-Evil Dead-3” Yönetmen: Sam Raimi Yapım: ABD-1992

“Vampirle Görüşme-Interview with the Vampire” Yönetmen: Neil Jordan Yapım: ABD-1994

“Mary Shelley’s Frankenstein” Yönetmen: Kenneth Branagh Yapım: ABD-1994

“Cadılar Bayramı-Halloween-6” Yönetmen: Joe Chappelle Yapım: ABD-1995

“Ne Yaptığını Biliyorum- I Know What You Did Last Summer” Yönetmen: Jim Gillespie Yapım: ABD-1997

“Gerçek Efsaneler-Urban Legend” Yönetmen: Jamie Blanks Yapım: ABD-1998

“Fakülte-The Faculty” Yönetmen: Robert Rodriguez Yapım: ABD-1998

“Cadılar Bayramı-Halloween H20” Yönetmen: Steve Miner Yapım: ABD-1998

“Çığlık-Scream 1-2-3” Yönetmen: Wes Craven Yapım: ABD-1996, 1997, 1999

“Blair Witch Project-Blair Cadısı 1-2” Yönetmen: Dan Myrick&Eduardo Sanchez Yapım: ABD-1999

“Teksas Katliamı-The Texas Chainsaw Massacre” Yönetmen: Marcus Nispel Yapım: ABD-2003

“Freddy Jason’a Karşı- Freddy vs. Jason” Yönetmen: Ronny Yu Yapım: ABD-2003

“Van Helsing” Yönetmen: Stephen Sommers Yapım: ABD-2004