

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOKSANLI YILLAR ve SONRASI AMERİKAN KORKU
SİNEMASINDA KADINA YÖNELİK DİNSEL
İÇERİKLİ ŞİDDETİN PSİKANALİTİK İNCELEMESİ

Hazırlayan
Yeliz TAŞKAN

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

İZMİR-2008

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Doksanlı Yıllar ve Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel İçerikli Şiddetin Psikanalitik İncelemesi**” adlı çalışmanın, tarafından, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

11.11.2008

Yeliz TAŞKAN



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ^{24./07./2008} tarih ve ²⁰ sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ^{1.8}... maddesine göre Sinema-TV Anasanat Dalı yüksekisans öğrencisi Yeliz Taşkan'ın 'Doksanlı Yıllar ve Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel İçerikli Şiddetin Psikanalitik İncelemesi' konulu tezini incelenmiş ve aday ^{4./12./2008} tarihinde, saat ^{11.}'da önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ⁶⁰... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilecek tezin ^{Boşonlu}... olduğuna oy ^{barajı} ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Dr. Dr. Recep TAŞKAN

ÜYE

Prof. Dr. Erhan Yılmaz

ÜYE

Prof. Dr. Mehmet Korkmaz

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: **Konu Kodu:** **Üniv.Kodu**

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: TAŞKAN

Adı: YELİZ

Tezin Türkçe Adı: Doksanlı Yıllar ve Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel İçerikli Şiddetin Psikanalitik İncelemesi

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Psychoanalysis Examination of Religious Violence Towards Women In American Horror Films In Ninties And Afterwards

Tezin Yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl: 2008

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü.

Yüksek Lisans:

Doktora:

Tıpta Uzmanlık:

Sanatta Yeterlilik:

Dil: Türkçe

Sayfa Sayısı: 181

Referans Sayısı: 93

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Ragıp

Soyadı: TARANÇ

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Din
- 2- Şiddet
- 3- Tür Filmi
- 4- Kadın
- 5- Sinema

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Religion
- 2- Violence
- 3- Genre Film
- 4- Women
- 5- Cinema

Tarih: 11.11.2008

İmza:

Y. Taşkan

Tezinim Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Türlerin oluşumundan beri varlığını sürdüren, zaman zaman durgunluk dönemine girse de, ülkenin geçirdiği krizlerden olumlu yönde etkilenen ve bu dönemlerde altın çağını yaşayan korku sineması, ataerkil ideolojinin en iyi temsil edildiği türlerin başında gelmektedir. Kadının, “öteki” olarak nitelendirildiği ve özellikle yetmişli yıllarda ortaya çıkan kadın hareketleri ile altın çağını yaşayan korku sineması, ataerkil toplumun en önemli unsurlarından biri olan dini de kullanarak, kadının cinselliğini bastırmış, ehlileştirilmiş ya da cezalandırmıştır. Feminist hareketlerin hız kazanması ile birlikte, korku filmlerinin sayısının artmasının yanında kadına uygulanan şiddet de artmaktadır. Ayrıca uygulanan bu şiddet, dini temellere dayandırılarak meşru hale getirilmektedir.

Bu çalışmamızda, korku sinemasında kadının konumu değerlendirilerek, kadınların bastırılmaya çalışılan cinselliğinin, dini yollarla nasıl meşru hale getirildiği ve kadının nasıl cezalandırıldığı incelemiştir. Ataerkil din tarafından günahkâr olarak nitelendirilen ve dinsel şiddet ile cezalandırılan kadını, ana tema olarak kullanan üç film (Stigmata, Constantine, Şeytan: Başlangıç) inceleme kapsamına alınarak, anlatım yapısındaki dinsel temalar çözümlenmiştir.

ABSTRACT

Horror movies which are affected from the crisis of the country in positive a way and experienced its Golden Age in these period, are the one of genres which is represented the best of patriarchal ideology. Horror movies which determine the women as “other” and live the golden age especially with the women movements in seventies, have repressed of the women sexuality, domesticated and punished of women by using the religion which is one of the most important points of the patriarchal society. The horror movies with the feminist movements increase both the amount of films and amount of the violence towards women. Also, this violence is getting legal by using religious beliefs.

In our study, how the sexuality of women which is tried to repress with a religious ways and how women are punished were examined by evaluating the position of the women. Three films (Stigmata, Constantine, Exorcist: The Beginning) which are used women which is determined as a sinful by the patriarchal religion and punished in a way of religious violence as main theme were analyzed because of their religious points in their narrative structures.

ÖNSÖZ

Öncelikle, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü hocalarıma ve danışmanın Yrd. Doç. Dr. Ragıp TARANÇ'a bana olan yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

Ancak bu aşamaya gelinceye kadar, hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen ve sabırla bitirmemi bekleyen anneme, babama, ablama,

Tezimin son kontrolleri konusunda bana büyük desteği olan kardeşim Yıldız BUZCU'ya,

Yüksek lisans yapmam konusunda bana yol gösteren ve yüksek lisans hayatım boyunca bana destek olan Prof. Dr. Zafer ÖZDEN'e,

İsmini saymadığım dostlarıma ve en önemlisi bitirmem konusunda beni cesaretlendiren ve hiçbir zaman umudunu yitirmeyen hayat arkadaşım Egemen YILDIRIMCAN'a çok teşekkür ederim.

Yeliz TAŞKAN

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM:

TEMEL KAVRAMLAR

1.1. KORKU VE ŞİDDET KAVRAMLARI.....	6
1.1.1. Korkunun Tanımlanması ve Dinsel Bağlamı.....	7
1.1.2. Kaygının Tanımlanması ve Nedenleri.....	16
1.1.3. Şiddetin Tanımlanması ve Dinsel Bağlantısı.....	22
1.2. ATAERKİL SİSTEM VE FEMİNİZM OLGUSU.....	32
1.2.1. Ataerkil Sistemin Tanımlanması.....	33
1.2.2. Feminizmin Kavramının Ortaya Çıkışı.....	44
1.2.3. Ataerkil Söylemde Kadın İmgeleri.....	49

2. BÖLÜM:

90'LI YILLAR VE SONRASI AMERİKAN KORKU SİNEMASINDA

KADINA YÖNELİK DİNSEL ŞİDDET

2.1. TÜR SİNEMASI BAĞLAMINDA KORKU SİNEMASI.....	57
2.1.1. Tür Sinemasının Gelişimi ve Özellikleri.....	60
2.1.2. Korku Sinemasının Özellikleri ve Anlatım Yapısı.....	71
2.1.3. Korku Sinemasının Tarihsel Gelişiminde Kadının Değişen Konumu	78

2.2.	AMERİKAN KORKU SİNEMASINDA KADINA YÖNELİK DİNSEL ŞİDDET.....	87
2.2.1.	Korku Sinemasında Kullanılan Dinsel Motifler.....	87
2.2.2.	Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel Şiddet.....	97
3. BÖLÜM:		
ÖRNEK FİMLERİN DİNSEL ŞİDDET BAĞLAMDA PSİKANALİTİK BAKIŞ AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ		
3.1.	PSİKANALİTİK ELEŞTİRİDE KULLANILAN TEMEL KAVRAMLAR.....	107
3.1.1.	Ruhsal Aygıt.....	107
3.1.2.	Ego Savunma Mekanizması.....	119
3.1.3.	Rüya / Karabasan Süreci.....	112
3.2.	STIGMATA (1999).....	117
3.2.1.	Filmin Konusu ve Genel Bakış.....	118
3.2.2.	Kadına Yönelik Dinsel Şiddet Unsurlarının Sunumu.....	119
3.3.	CONSTANTINE (2004).....	130
3.3.1.	Filmin Konusu ve Genel Bakış.....	131
3.3.2.	Kadına Yönelik Dinsel Şiddet Unsurlarının Sunumu.....	132
3.4.	EXORCIST: THE BEGINNING (2004)	145
3.4.1.	Filmin Konusu ve Genel Bakış.....	146
3.4.2.	Kadına Yönelik Dinsel Şiddet Unsurlarının Sunumu.....	147
	SONUÇ	160
	KAYNAKÇA	165
	ÖZGEÇMİŞ	172

GİRİŞ

Toplum yapısına bakıldığında, hemen hemen bütün toplumlar ataerkil sistem adı verilen, erkeklerin egemen olduğu ve soyun erkekten geldiğine inanılan bir sistem içinde varlıklarını sürdürmektedirler. Yapılan çeşitli araştırmalar sonucunda, anaerkil toplum yapısının da var olduğu kabul edilse de, evrensellik, süreklilik ve etkinlik açısından ataerkil sistem kadar güçlü olamamıştır.

Erkekle kadının eşit hak ve özgürlüklere sahip olmadığı, erkeklerin kadınlar üzerinde hâkimiyet kurduğu ve kadınların erkeklerin egemenliklerine boyun eğdikleri toplum yapısı olan ataerkil sistem, etkinliğini, toplum içinde bu sistemi destekleyen kurumlarla giderek güçlenmektedir. Başta aile olmak üzere, ordu ve devlet gibi kurumlar erkek egemenliğini desteklemektedir. Kadın, ataerkil sistem içinde ikincil konumdadır ve ataerkil sistemin egemen olduğu bu kurumlarda, kadına söz hakkı ya hiç verilmemekte ya da oldukça az bir yer işgal etmektedir.

Ataerkil sistem, aile, ordu ve devlet gibi kurumların yanında, dil ve din gibi araçları da kullanarak, egemenliklerini evrensel bir boyuta ulaştırmaktadırlar. Dil, erkek egemenliğinin farklı toplumlar arasında da ortak bir iletişim ortamı sağladığı için oldukça önemli bir yere sahiptir. Din ise, kişilerden bağımsız, üstün ve ilahi bir güç olarak sunulduğundan, ondan gelecek buyruklar koşulsuz şartsız kabul edilmektedir. Bu nedenle din, ataerkil sistemin savunduğu yargıları desteklemek için, en güçlü araçlardan biri olmaktadır.

Kadınların, tek tanrılı dinlerdeki konumuna bakıldığında, Hıristiyanlık ve Yahudilikte kadının, ilk günahın sahibi olarak değerlendirildiği görülmektedir. İslamiyet'te de, kadın, günahın sebebi olmasına karşın, diğer dinlere oranla daha ılımlı bir yaklaşım gösterilmektedir. Buna rağmen, tüm tek tanrılı dinlerde kadın, erkekten daha değersiz bir konumdadır. Kadın, yasak elmayı yemesi ile ilk günahı işlemekte ve Âdem'i kandırmasıyla, onu da günahına ortak etmektedir. Bu kadının,

zayıf karakteri, duygusal yapısı, doyurulmaz istek ve arzularının bir kanıtı olarak gösterilmekte ve özellikle kadın cinselliği ile günahkâr sayılmaktadır. Tek tanrılı dinlere göre kadın, günahının bedeli olarak, acı içinde çocuklarını dünyaya getirecektir. Acı çekmek kadının günahlarından arınması için bir yol olacaktır. Erkeğinin emrinde olarak, ona hürmet ederek ve onun çocuklarını doğurarak, bir ölçüde günahlarından kurtulabilecektir. Bunun tersi durumunda ise, kadın, cinselliği yüzünden cezalandırmayı hak etmekte ve bu din ile de kanıtlanmaktadır.

Ataerkil sistemin, söylemini dile getirdiği ve meşrulaştırdığı diğer bir araç ise, kitle iletişim araçlarıdır ve bu araçlardan en etkili olanın sinema olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sinema, ataerkil düşünce sistemini, örtük anlam yapısı ile rahatsız etmeden ve dikkat çekmeden topluma empoze edebilmektedir.

Sinema filmlerinin gelişimine bakıldığında, toplum ile ne kadar iç içe olduğu, toplumsal olaylardan, krizlerden ve her türlü teknolojik gelişmeden ne kadar etkilendiği görülmektedir. Sinemanın toplumsal olaylardan bu kadar etkilenmesi, eleştirmenler arasında, sinemanın bir yansıtma aracı mı yoksa bir temsil aracı mı olduğu konusunda, farklı görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Her ne kadar ilk bakışta, sinemanın bir yansıtma aracı olduğu görüşü daha doğru bir saptama gibi düşünülse de, sinemanın çeşitli bilim dallarının yardımı ile çözümlenmesi sonucunda, gerçekte yansıtmadan çok temsil, hatta belki de yeniden inşa olduğu genel kabul görmektedir. Sinema, kültürel verilerden yararlı olsa da, bunu kendi teknolojisi, anlatım tarzı ve içinde doğduğu toplumsal koşullar ile harmanlayarak seyircisine sunmaktadır. Bu nedendir ki, savaş dönemlerinde propaganda filmleri çekilmiş, sansür mekanizmaları nedeni ile dolaylı yoldan anlatım tarzı gelişmiş ve “miş” gibi tiplmeler yaratılmıştır. Bu durum, sinemanın hiçbir zaman kültürel verilerden yaralanmadığı, onları yadsıdığı anlamını da taşımamaktadır. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta şudur ki, sinema, kamera açısı ile renk, ışık, müzik kullanımı ile oyuncuların sahne içindeki dağılımını organize etme ve yönetme yeteneği ile gerçek dünyadan ayrılmaktadır. Bu durum sinemanın, toplumu yansıtmasından çok, onun bir örneği olması, hatta içinde doğduğu toplumu da aşarak, kendine ait bir

toplum yaratması, normlarını ve kendi doğrularını sanki toplum böyle istiyormuşçasına kabul ettirmesi, yansıtmadan çok bir yeniden inşa aracı olduğunun en belirgin kanıtı gibi görünmektedir.

Ekonomik ve toplumsal kriz dönemleri, ülkenin yaşam tarzlarını etkilemekte ve toplumsal gidişatlarına yeni bir yön vermektedir. Yedinci sanat olarak sinemanın da gelişimine baktığımızda, toplumsal olaylar ile ne kadar etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Bu kriz dönemleri, film sektörünü de etkilemektedir. Ancak, her ne kadar kriz dönemleri ülke için kötü olsa da, korku türünün bu kriz dönemlerinden bir ölçüye kadar iyi sonuçlarla ayrıldığı söylenebilmektedir. Ekonomik kriz dönemlerinde, ucuza film üretilme gerekliliği, kalitenin iyice düşmesine neden olmuş olsa da, türün en iyi örnekleri kriz dönemlerinde verilmektedir. Üstelik korku sineması temelini oluşturan korku malzemelerinin bolluğu nedeni ile de, konu sıkıntısı çekmemekte, gelişen teknoloji ile farklı anlatım tarzları elde etmektedir.

Korku sinemasının temeli, insanın en temel korkularına, kaygılarına, yenemediği ve engelleyemediği endişelerine dayanmaktadır. En basit korkulardan, en derindeki kaygılara kadar her türlü veri, korku sinemasının şekillenmesine yardımcı olmaktadır. Çılgın bilim adamlarının ürettikleri yaratıklardan, tarih öncesi yaratıklara; öbür dünyadan gelen zombilerden, ölümsüzleşen vampirlere; kızların içine giren şeytanlardan, aile içindeki seri katillere; yanlış bilimsel çalışmalar sonucunda irileşen hayvanlardan, robot katillere kadar her konuda varyasyonları bulunan korku sineması, tek bir ülkeye bağlı olmadığından da olsa gerek, sayısız film örneklerine sahiptir. Ülkeye bağımlı olmasa da, kullanılan ortak dil aracılığıyla kadınlar, korku filmleri içinde benzer bir konumda yer almaktadır. Toplumdaki geleneksel rol kalıbına uygun rollerde olmasının yanında, aciz, bilgisiz ve beceriksiz olarak sunulmaktadır. Merakı ve zayıf karakteri nedeniyle başını belaya sokarak, erkek kahramanın kendisini kurtarmasını beklemektedir.

Filmin içeriği ve pek çok ülkeler tarafından sayısız örneklerinin üretilmesi nedeniyle korku filmleri, farklı kuramsal yaklaşımların inceleme alanına girmektedir.

Bu kuramsal yaklaşımların başında feminist film kuramı, psikanalitik yaklaşım ve göstergebilim gelmektedir. Bu çalışmada da bu üç yaklaşım, çözümlenmeler bölümünün temelini oluşturmaktadır.

Korku türünün bu kadar popüler olması ve sinemanın ilk yıllarına kadar dayanması (her ne kadar sinema çok eskiye dayanan bir sanat dalı olmasa da), bu konu üzerinde yeni bir inceleme yapmanın da zorluğunu ortaya koymaktadır. Sayılı bazı temel kaynaklar dışında, sinema üzerine yazılmış, söylenmiş ya da yabancı dilden Türkçe'ye çevrilmiş çok fazla nitelikli eserin –giderek artmasına rağmen– bulunmaması, bu konu üzerine yapılacak her türlü çalışmayı bir artı değer olarak görmeyi mümkün kılmaktadır.

Çalışmadaki ilk bölüm temel kavramlar olarak nitelendirilmekte ve öncelikle korku, kaygı ve şiddet kavramlarına değinilmektedir. Korku ve kaygı kavramlarına, hem psikanalitik hem de felsefi açıdan bakılmakta, kökenleri ortaya çıkartılmaya çalışılmaktadır.

Korku kavramının tanımlanması, şiddet kavramının da, korku ile ilişkili olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. İnsanlar korku ile şiddete yönelmekte, kendini korumak ve hayatta kalmak için şiddet uygulamaktadır. Şiddet uygulamanın hayatta kalmak dışındaki en önemli sebebi ise, güce sahip olmaktır. Şiddet bir güç gösterisi edimidir. Güçlünün şiddet uygulayıcısı olduğu ve zayıf olanın boyun eğdiği bir hiyerarşiyi ifade etmektedir. Bu bağlamda, güçlü devletlerin sömürge kurmak için uyguladığı şiddet ile erkeklerinde kadınlar üzerinde egemenlik kurmak için uyguladıkları şiddet paralel bir çerçevede değerlendirilebilmektedir.

Bu iktidar ilişkisinin tanımlanması için, erkek egemenliğini temel alan ataerkil toplumun nasıl inşa edildiğinin; sistemin var olmasını ve devamını sağlayan kurumların ve değerlerin; kadına olan bakışının nasıl bir tutum içinde gerçekleştiğinin açıklamasını gerekli kılmaktadır. Sağlam temeller ile kurulmuş olan

bu ideolojiyi yıkmaya karşı verilecek tepki, hiç kuşkusuz ki daha fazla şiddet olacaktır ve nitekim de öyle olmuştur. Altmışlı yıllara kadar, farklı zamanlarda ortaya çıkan kadın hareketlerinin yanında, altmışlı yıllara gelindiğinde kadın hareketleri bir ivme kazanmıştır.

Bu görüşten hareket ile ikinci bölümde kadınların toplum içinde değişen konumu, başlattıkları kadın hareketi ve bu gelişmelerin sinemaya nasıl yansıdığı incelenmektedir. Kadının, din ile olan ilişkisinden dolayı korku sinemasında kullanılan dinsel motifler ile kadının din içindeki konumuna bakılması gerekmektedir ve böylece kadının neden dinsel bir şiddete maruz kaldığı ve bunun hangi şartlar halinde haklı çıkarıldığı daha iyi anlaşılacaktır.

Bu olgunun daha iyi anlaşılabilmesi için film çözümlenmesi bölümünde, dinsel şiddet temalı üç film (Stigmata, Constantine, Şeytan: Başlangıç) ile örneklenmekte ve filmlerin anlatı yapılarının içinde kadının konumlandırılması, neden ve ne şekilde şiddet gördüğü ve bunun eril söylem ile nasıl haklılaştırıldığı irdelenmektedir.

Bu çalışma, *ataerkil sistemi temel alarak kadın cinsini, eril bakışın kadını konumlandırışını, kadın özgürleşme hareketinin ataerkil sistemi nasıl ve ne açıdan tehdit ettiğini ve bunun sonucunda da, eril güç tarafından kadının nasıl cezalandırıldığını ve bu şiddeti dinsel temellere dayandırarak nasıl meşru hale getirildiğini* konu edinmektedir.

BÖLÜM 1:

TEMEL KAVRAMLAR

1.1. Korku ve Şiddet Kavramları

Korku kavramı, insanoğlunun ilk çağlardan günümüze kadar içinde hissettiği diğer temel duygulardan biridir. Zaman geçtikçe şekil değiştirse de her zaman var olmuştur ve insanoğlu yaşadığı sürece de bir şeylerden korkmaya devam edecektir. Kaygı ise, korku ile sıklıkla aynı anlamda kullanılmış ve bazı yazarlar bu iki kavram arasında bir ayrım yapma ihtiyacı duymamıştır. Ancak pek çok yazar bu kavramı farklı açılardan birbirinden ayırmıştır.

Korku ve kaygı kavramlarının yanında şiddet kavramı da, hiçbir zaman korku kavramından ayrı anılmamış ve hep iç içe olmuşlardır. Bunun temel nedenlerinden biri, kişinin korku sayesinde kendisini tehlikede hissetmesi ve kendisini korumak adına şiddete başvurmasıdır. Bu nedenle korku, şiddet kavramı ile de yakından ilişkilidir.

Bu kavramların din ile bağlantısına gelindiğinde ise, din tarihler boyunca bilinmezliğini sürekli koruyan temel olgulardan biri olmuştur. İnsanın nereden geldiği, dünyayı kimin yarattığı ve daha da önemlisi insana ne olacağı ve nereye gideceği insanlarda ciddi korkular yaratmıştır.

Bu bölümde, korku ve kaygının temel nedenlerini, nasıl geliştiğini, psikanalistlere, antropologlara göre nasıl değerlendirildiği incelenecek ve bu kavramların şiddet ve din ile olan yakın ilişkisine değinilecektir.

1.1.1. Korkunun Tanımlanması ve Dinsel Bağlamı

İnsanoğlu ilk çağlardan bu yana kendini korumak, yaşamına devam etmek için türlü mücadeleler içine girmiş, büyük tehlikeler atlatmıştır. Kimi zaman bunların üstesinden gelmiş, kimi zaman ise, kendi hayatına mal olmuştur. Çoğu zaman ise, yakınlarını kaybetmiştir. Yaşanılan bu acı dolu anlar onlara, yaşam mücadelesini, tehlikeler karşısında kendilerini nasıl koruyacaklarını, nelerden kaçıp, nelerle savaşıacaklarını öğretmiştir. İnsanoğlu korku duygusunu öğrenmiştir. *“Korku, koşullanma sonucu, örnek alma sonucu ya da hayal ürünü olarak simgesel yolla öğrenilerek oluşur. Çünkü nesneden ya da durumdan korkmak için o yaşantıyı daha önce geçirmek ya da duymak gerekir.”*¹ Korkunun yaşanılarak, tecrübe edilerek öğrenilen bir duygu olmasının yanında, korku kavramının tanımına bakıldığında *“algılanan bir tehlike, tehdit anında hissedilen ve nahoş bir gerilim, güçlü bir kaçma veya kavga etme dürtüsü, hızlı kalp atışları, kaslarda gerginlik, v.b. belirtilerle yaşanan yoğun bir duygusal uyarılma”*² olarak ifade edildiği görülmektedir.

Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi, korku duygusunun ortaya çıkabilmesi için öncelikli olarak tehlikeli bir durumun algılanması gerekmektedir. Bir durumun tehlikeli olduğunun düşünülmesi ise, o durum ile daha önceden karşılaşmış olması ve bize onun tehlikeli olacağını düşündüren bir takım verilerin bulunmasını gerekli kılmaktadır. Aynı zamanda, korku duygusu, kaçma ya da savaşıma dürtüsünü de ortaya çıkarmakta ve bu şekilde insanların tehlikelerden korunmasını sağlayacak bir içgüdü geliştirmesine ve bunu savunma mekanizması olarak kullanmasına olanak sağlamaktadır. Benzer şekilde Özcan Köknel’in tanımına göre de korku, *“insanın algıladığı, gördüğü ya da düşündüğü, imgelediği, tasarladığı tehlikeli, tehdit dolu durum, kişi, nesne, olay ve olgu karşısında gösterdiği doğal, evrensel duygulanım durumu, ruhsal tepkidir.”*³ Bu tanımdan da aynı şekilde korkunun tecrübe edilebilir yapısından söz etmekte ve korku duygusunun cinsiyet, yaş ya da çağ ayrımı

¹ Birgül Koçak, “Türk Sinemasında Korku Filmi Yaratım ve Üretim Sorunları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2002, s. 4

² Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005, s.465

³ Özcan Köknel, **Korkular, Takıntılar, Saplantılar**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004, s.16

yapmaksızın tüm canlılar için geçerli olan bir ruhsal tepki olduğunun üzerinde durmaktadır.

İnsanlar birbirleri ile aynı olmadığı için, tehlike, mutluluk ya da diğer fiziksel ve ruhsal durumlarını da birbirleri ile aynı yoğunlukta yaşamazlar. İnsanların korku karşısında gösterdikleri tavır da, onların farklılıklarını ortaya koyan bir kanıt niteliğindedir. Buna göre, kimisi tehlikenden kurtulmak için saldırır, kimisi tehlikeyi alt edemeyeceğini düşünerek korku ile kaçır, kimisi ise saldıramayacağı için ya da saldıracak bir tehlike göremediği için saldıramaz ve eğer kaçacak yer de bulamazsa çareyi boyun eğmekte bulur. İlk çağlarda insanlar yırtıcı hayvanlardan korktukları, henüz onlarla mücadele edecek aletleri olmadığı ya da nasıl mücadele etmesi gerektiğini bilmedikleri ve kaçır saklanmayı uygun gördükleri için hayatta kalmışlardır. Nitekim kendilerini savunacakları gücü bulduklarında ise, yine hayatlarını devam ettirmek ve hayvanların etinden, sütünden yararlanmak ve postunu kullanmak için hayvanlarla mücadele etmişlerdir. Daha önce de belirtildiği gibi, korku duygusu karşısında her zaman saldırmak mümkün olmamakta, bazen geri çekilmek saklanmak ya da kaçır daha yararlı gözükmektedir. Korktukları şeylerin üstesinden geldiklerinde ise, artık tehlikeli olandan korkmaya gerek kalmamıştır. Ancak üstesinden gelemedikleri tehlikeler hala onlar için bir bilinmezlik ve korku kaynağıdır. Bu şekilde bakıldığında korku, insanların yaşam şekillerini, inanışlarını, dinlerini belirlemiş, savaşçı toplumların ortaya çıkmasına ya da sömürge devletlerinin oluşmasına sebep olmuş, diğer bir anlatımla bu korku sayesinde uygarlıklar şekillenmiştir.

Psikanalistlere göre, korku insanın doğumu ile başlar. Freud'un ilk öğrencilerinden Otto Rank da, "doğum travması" çalışmalarında, insanın ilk ölüm korkusunun doğum sırasında oluştuğu sonucuna varmaktadır. Bu sırada çekilen acıların izleri (belki de annenin çektiği doğum sancıları, bebeğin çektiği acı ile özdeşleştirilebilir), bilinçaltına yerleşmekte ve ölüm tehlikesi ile karşılaşıldığında o

anki acıların yinelenmesi düşüncesiyle ölümden korkulmaktadır.⁴ Diğer bir deyişle, insan doğumu ile birlikte, ölüm ile yüz yüze gelmekte ve hayatı boyunca da bu korkuyu içinde taşımaktadır. Bunun en temel nedeni ise, tüm tehlikelerden korunduğu, güvenli ana rahmindeki yaşamının son bulup, yeni, savunmasız ve yalnız yaşamının başlamasıdır. Bebek doğum ile birlikte, anneye olan zorunlu bağı koparmakta ve artık bundan sonra isteklerini gerçekleştirmek ve hayat mücadelesi vermek için acı çekmesi gerekmektedir. Acıktığında, susduğunda, bir yeri acıdığına ya da hasta olduğunda bunu ağlayarak anlatmak mecburiyetindedir. Buna bağlı olarak da, bu yaşadığı acı veren tecrübeler çocuğun bilinçaltında yerleşmekte, yaşamının ilerleyen dönemlerinde kendisi ile birlikte gelişmekte ve şekillenmektedir. Freud'un "birincil kaygı" olarak nitelendirdiği bu süreç, insan yaşamı boyunca karşılaştığı daha ciddi travmatik durumlar sonucunda yatıştır ve birey bununla başa çıkmayı öğrenir.⁵ Otto Rank aynı zamanda, "ilerleyen yaşta ölüm ile edimsel olarak karşılaşıldığında, doğum travmasının ölüm travmasını katstrofik anlamda yeniden çağrıştırdığını öne sürmektedir."⁶

Anneden ayrılmanın, çocukta yarattığı korku, büyüme evresinde de onu korkutmaktadır. Annesinin her gözden kaybolması, çocukta terk edildiği duygusunu yeniden yaşamaktadır. "Yalnızlık kadar yabancı bir yüz de çocukta, tanıdığı annesine yönelik bir özlem yaratır; libidinal heyecanını kontrol edemez, askıya alamaz, kaygıya dönüştürür."⁷ Karen Horney, çocuğun bu ilk korkularına temel korku adını vermektedir ve temel korkuyu şu şekilde tanımlamaktadır: "Çocuğun potansiyel açıdan düşmanca olarak algıladığı bir dünyada hissettiği yalnızlık, yalıtılmışlık, çaresizlik ve tepkisel düşmanlık duyguları için kullandığı terim."⁸ Çocuk temel kaygı ve korku ile birlikte, anneye karşı olan bağılılığı artmakta ve annesini başka biri ile paylaşmak istememektedir. Burada Freud'un temelini attığı Ödipal karmaşadan söz edilebilir. Freud, bebeklerin ya da çocukların, yetişkinler

⁴ Ünsal Oskay, **Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazya Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**, Der Yayınları, [y.y], [t.y.], s.110–111

⁵ İhsan Dağ, *Psikolojinin Işığında Kaygı*, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**; Kaygı Yıl:2, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999, s.184

⁶ Oskay, **a.g.e.**, s.110-111

⁷ Sigmund Freud, **Psikanalize Yeni Giriş Dersleri**, Çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000 (a), s.110

⁸ Budak, **a.g.e.**, s.735

kadar cinsel istek ve arzuya sahip olduğunu düşünmektir. Bu görüşe göre, Ödipal karmaşa, bebek ile anne arasındaki meme emzirme, öpme, okşama gibi içten davranışların temelinde cinsel bir deneyimi barındırması, buna bağlı olarak da çocuğun annesini paylaşmak istememesi ve babayı kendisine rakip görmesi olarak özetlenebilecek bir süreçtir. Çocuk, idden gelen isteklerini, bir süperego olarak baba karşısında bastırmak zorunda kalır ve böyle bir otoriteye boğun eğer. Erkek çocuklarının yaşadıkları bu Ödipal karmaşanın çözümü ise, çocuğun genç bir erkek olarak annesine karşı beslediği aşk ve cinselliğe yönelik istek ve arzularını, romantik bir ilişkide başka bir kadına yansıtılarak gerçekleştirmektedir. Freud, “*erkek ve kadın Oedipus karmaşaları arasında bir analogi olmadığını*”⁹ düşündüğü için elektra karmaşasını reddetsen de, Freudcu revizyonistler, Ödipal karmaşanın kız çocuğu açısından değerlendirmesinde terim olarak elektra karmaşasını kullanmaktadırlar.¹⁰

Böylece, çocukların hayatlarındaki ilk otoritenin anne ve baba figürü olduğu görülmektedir. Çocuk onların verdikleri tepkilere göre, sınırlarını keşfeder, neyi yapıp neyi yapamayacağını, ailesinin nelere kızdığını, neler yaptığında ödüllendirildiğini öğrenir. Kötü bir şey yapıp ceza aldığında, bir dahaki sefer böyle bir duruma düşme korkusu ile yapmamaya başlar. Zamanla çocuk oto-kontrol sistemi olarak, kendi kendine yapması ve yapmaması gereken şeyleri belirlemektedir.¹¹ “Çocuk bir “*vicdan*” (*üstben*) geliştirmiştir ve bu vicdan, tıpkı o zamana kadar annenin ve babanın yaptığı biçimde, aynı normlara dayanarak yargılar ve mahkûm eder onu.”¹² Çocuk gelecekteki yaşamının nasıl olacağı ile ilgili ilk eğitimini aile içinde almakta ve hayat hakkında bilmesi gereken temel şeyleri yine aile içinde öğrenmektedir. Bu nedenle, anne ve babasının tavırları çocuğun hayatında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Çocuğa karşı aşırı korumacı davranmak, tehlikelerden korumak adına onu cam bir fanusun içine yerleştirmek, çocuğun daha içine kapanık, daha korkak yetişmesine ve en ufak bir tedirginlik karşısında kabuğuna çekilmesine

⁹ Ayça Gürdal, “*Psikanalizde Kadınlık Üzerine İlk Görüşler*”, **Psikanaliz Yazıları; Psikanaliz ve Kadınlık**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, Sayı: 2, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 14

¹⁰ William Indick, **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji**, çev. Yeliz Taşkan, Ertan Yılmaz, +1 Kitap, İstanbul, 2006, s.18

¹¹ Murat Demir, “*Modern Toplum ve Korku Sineması*”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2001, s.5

¹² **y.a.g.e.**, s.5

neden olabilir. Neofreudyen kuramcıların ilgi alanına giren bu toplumsallaşma süreci, çocuğun gelişimi için önemli bir noktayı teşkil etmektedir. Neofreudyen kuramcılardan Karen Horney de, anne-babanın yanlış tutumlarıyla karşılaşan çocuğun, yaşamının ilerleyen zamanlarında insanlara güvenme sorunu yaşayacağını ve dünyanın güvenilir bir yer olmadığını dair kaygı geliştireceğini belirtmektedir.¹³ Erich Fromm ise, farklı bir açıdan bakarak, gelişen insanın bağımsızlaşma ve bireyselleşme sürecinde giderek yalnızlaştığını söylemektedir. Bundan kaçmak için bireyin bağımlılığı seçtiğini ve özgürlükten kaçtığını düşünmektedir.¹⁴

Çocuklar, gelişim süreleri içinde ölüm kavramı ile de bir şekilde tanışırlar. Ölüm kavramı, küçük yaştaki bir çocuğa anlatılması ve açıklanması oldukça zor bir durumdur. Bu nedenle bu kavram, olabildiğince masum, zararsız, onu üzmeden ve daha da önemlisi korkutmadan anlatılmalıdır. Ancak yine de, ister gerçekler söylensin, ister pembe yalanlar ile anlatılsın, bu durum çocukların her durumda kaygı geliştirmelerinde neden olacaktır.

Üç dört yaşlarında çocuklar için ölüm, sevdiklerinden ayrılma, sevdiklerinin uzun bir yolculuğa çıkma ve bir daha geri gelmeme şeklinde algılanmaktadır. Beş altı yaşına gelen çocuk, ölümü uykuya benzetmeye yönelik bir tavır geliştirir. Bu düşünce de özellikle, ölümün uyku ile özdeşleşmesini sağlayan masallar etkili rol oynamaktadır. Uyuyan Güzel ya da Pamuk Prenses gibi masallar, ölümü uyku ile eş tutmaktadır. Uyku gibi olağan bir durum olarak gösterilmeye çalışılan ölüm, çocuğun kaygılanmasına engel olamayabilir. Özellikle bu yaşlarda çocuklar, öleceklerini düşündükleri için uykuya dalmak istememe gibi bir tavır sergileyebilmektedirler. Nitekim ölümün uyku ile olan yakın ilişkisi, yalnızca çocuğun kurduğu bir ilişki değildir. Örneğin, Yunan mitolojisinde Erebus (karanlık) ile Nyks'nin (gece) çocukları olan ölümün simgesi Thanatos ile uykunun simgesi Hypnos ikiz kardeşlerdir. Ayrıca, uyku ile ölümün, gece ile karanlığın oğulları olması, nedensel bir çerçeveden bakıldığında, vurgulanması gereken diğer bir husustur.

¹³ K. Horney, **Neurosis and Human Growth**, New York, Norton, 1950'den akt. Dağ, **a.g.e.**, s.185

¹⁴ E. Geçtan, **Psikanaliz ve Sonrası**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1993 akt. Dağ, **a.g.e.**, s.185

Pek çok insan, insanları korkutan, belki de yaşamlarını olumsuz yönde etkileyen bu duygunun olmaması konusunda aynı fikirde olabilirler. Ancak tüm duyguların gerekliliği gibi, korku duygu da gereklidir ve kendi içinde bir amaca hizmet etmektedir. Bu doğrultuda bakıldığında, korkunun savunma mekanizmasının bir parçası olduğu söylenebilir. İnsanın doğa karşısında aciz olması nedeni ile korku içgüdü, onun tehlikelerden korunmasını sağlayacak bir kalkan görevindedir. Her ne kadar yararsız gibi gözükse de, korku duygusu sayesinde, pek çok insan düşüncesizce tehlikenin içine atılmamakta ve belki de bu nedenle hayatta kalabilmektedir.

Genel olarak, korkunun temel kaynağı bilinmezliktir. İlk çağ insanları, hayvanlarla nasıl mücadele edeceğini bilmediklerinden onlardan korkarlardı ancak daha sonra onları ehlileştirmeyi öğrendiklerinde, bunu kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaya başladıklarında korkularını da yenmeyi başardılar. Aynı şekilde doğa olayları da, nedenlerinin bilinmemesinden ötürü bir korku unsuru olmuştur. Yağmurun yağması, nehirlerin taşması, yerin sarsılması, volkanın patlaması insanları korkutmuş ve farklı tavırlar takınmalarına neden olmuştur.

İnsanoğlu kontrol altına alamadığı, denetleyemediği ve yön veremediği şeylerden korkma eğiliminde olmuşlardır. Bu nedenle çok tanrılı dinlerde özellikle kontrol altına alamadıkları doğa olayları nedeni ile pek çok tanrı yaratmışlardır. Denizin taşmasından korktukları için denizler tanrısı, gök gürlemesinden korktukları için gökler tanrısı, ateş tanrısı ya da savaş tanrısı gibi pek çok tanrı, insanların yaşamlarına şekil vermiştir ve tanrıların hışmından korunmak için onlara kurbanlar vermişler, ayinler yapmışlar ve tanrıları kızdırmamak için çaba harcamışlardır. Sel, deprem gibi doğal felaketlerde ise, tanrıları kızdırdıklarını ve lanetlendiklerini düşünmüşlerdir. Clifford Geertz, insanların dünya içinde anlamlandıramadığı, yorumlayamadığı şeyleri din ile yorumladıklarını ve bunu kaygıdan kurtulmanın bir yolu olarak gördüklerini şu sözleri ile açıklamaktadır: “*İnsanlar dinsel simgelere,*

yalnızca dünyayı yorumlamak için değil, aynı zamanda yorumlanabilirlik sorusuyla baş etmek için de başvurur."¹⁵

İnsan, 'soyut olan şey, her zaman daha korkutucudur' düşüncesinden hareketle, soyut korkularını simgeleştirerek somut korkulara dönüştürmüşlerdir.

"İlk ve ilkel insanlar doğa olayları karşısında duydukları korkularını, şeytan, büyücü, cadı, cin, dev, hortlak, kötü ruh v.b. gibi dehşet veren çeşitli simgeler biçiminde tasarlamışlardır. Başka bir anlatımla, soyut olan korku kavramını bu simgelerle somutlaştırarak gözle görülen duruma getirmişlerdir."¹⁶

Günümüzde de insanların korku romanı okuyarak ve korku filmi seyrederek korkmaları, bastırdıkları stresin boşalmasına yardımcı olmaktadır. Korku filmi ve "*korku hikâyesi bizim, ölüm, öbür dünya, ceza, karanlık, şer, şiddet ve yıkımla ilgili korkularımızla uzlaşmak ve bunlara yeterli tanım ve simge bulabilmek için çabaladığımız uzun sürecin bir parçasıdır.*"¹⁷ Diğer bir deyiş ile bu korkular, film ya da roman ile nesneleştirilmekte ve korku bir başka nesneye aktarılarak rahatlama sağlanmaktadır.

Doğa olaylarını kontrol etmeye ve nedenlerini öğrenmeye başladıklarında ise, bu olaylara yönelik korkuları azalmış, yerine yenileri eklenmiştir. Mısırlılar, Nil Nehri'nin taşması ile evlerini, sevdikleri insanları kaybedince Nil Nehri'nden korkmuşlardır. Ancak daha sonra Nil Nehri'nin ne zamanlar taşıdığı, neden taşıdığı öğrenildiğinde, tedbirler almışlardır ama artık nehrin taşmasından korkmamışlardır. En basitinden güneşin batıp gözden kaybolması, onun yerini gecenin karanlığının alması bile onlarda bir korku yaratmış ve hiç gündüz olmayacak sanmışlardır. Gecenin gündüzü yuttuğu düşünülmüş ve geceden korkulmuştur. İlk zamanlar, mevsimlerin değişmesiyle zorlaşan hava koşulları da insanları korkutmuş, yağmurun

¹⁵ A.M. Greely, **Unsecular Man. The Persistence of Religion**, Schocken, New York, 1985, s.126-7'den akt. Fatmagül Berktaş, **Tektanlı Dinler Karşısında Kadın**, Metis Yayınları, İstanbul, 1996, s.18

¹⁶ Köknel, **a.g.e.**, s.30

¹⁷ J.A. Cuddon, "*Korku Hikâyelerine Bir Giriş*", kısaltarak çev. Nihal Yeğinoğlu, **Argos, Yeryüzü Kültür Dergisi**, No:13, Güneş Yayınları, 1989, s. 140

yağması, kar ve dolu olayları, tanrılar tarafından lanetlendikleri gibi düşüncelerin doğmasına neden olmuştur. *“Çünkü bunlar, tanruların klasik mekânı olan gökyüzünde yer alıyorlar. Bu nedenle, tanruların insanlara hitap etmek için gönderdikleri semboller olarak yorumlanabiliyorlardı[r]”*¹⁸ Zamanla bunun değişen mevsimlerden kaynaklandığı öğrenilince, yağmurun ne zaman yağacağı, güneşin ne zaman açacağını öğrendiklerinde bu korkular da ortadan kalkmıştır.

Nitekim geceden korkma hala bile değişik bir biçimi ile günümüz insanların korkularından biridir. Bunun nedeni geçmişteki nedenler gibi sabahın olmayacağı korkusu değildir. Geceden korkmak içgüdüsel olarak ilk çağ insanların günümüze getirdiği bir duygu olduğu düşünülse de, görme duyumuz ile yakından ilişkilidir. Pek çok hayvan gece daha fazla sezgisel güçlere, görme, duyma, çeşitli sinyaller yollama ve titreşimleri algılama gibi özelliklere sahip olsa da, insan, geceleri daha savunmasız ve çaresiz olmaktadır. Gözleri iyi görememekte buna bağlı olarak da daha fazla korkmaktadır.

Buna bağlı olarak, çocuklarında büyüme evrelerindeki ilk korkularından bir diğeri de karanlık olmuştur. Karanlık odalarında uyumaya çalıştıklarında, dolaplarından ya da yataklarının altlarından, küçüklükten beri gelip korkutuldukları canavarların, öcülerin ya da hortlakların çıkacaklarından korkmaktadırlar. Pek çok anne ve baba, küçük yaştaki çocuklarını eğitmek ya da istediklerini yaptırmak için söylediği küçük yalanların, çocukların büyürkenki psikolojik durumunu yakından etkilediğinin farkında değildir. Bu nedenle pek çok çocuk, ışığı açık, kapısı aralık yatmayı tercih etmekte ya da geceleri annesinin ve babasının yanında yatmayı istemektedir. Bu dönemdeki korkularını atlatamayan, iç dünyası içinde bunu çözümleyemeyen ya da yeterince bastıramayan çocuklar, gelecekte çeşitli fobiler ile mücadele etmek zorunda kalmaktadırlar. Karanlıktan korkma, örümceklerden ya da böceklerden korkma, kapalı yerde kalamama, sestem korkma gibi pek çok fobinin temelini, küçük yaşta yaşadığı olaylardan dayandığı pek çok psikiyatrist tarafından

¹⁸ Pierre Mannoni, **Korku**, Çev. Işın Gürbüz, İletişim Yayınları, [y.y.],[t.y.], s.21

kabul edilen bir gerçektir. Çocuk eğitimi sırasında anne ve babanın eğitim ve kültür seviyesinin iyi olmasının önemi burada ortaya çıkmaktadır.

Değişen hayat şartları ile insanın korktukları şeyler de değişmiştir. İlkel insanlar, havanlardan ya da geceden korktukları için mağaralarda saklanmış, kendilerini güvende hissedecek evler yapmışlardır. Temeldeki bu güvende hissetme duygusu, günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. İnsanlar sürekli olarak geleceklelerinden endişe etmişler ve geleceklelerini güvence altına almaya çalışmışlardır. İlkel insanların gösterdiği çabanın benzeri olarak günümüz insanı da, geleceğini güvence altına alabilmek için çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. İyi bir hayat sağlamak, sağlık sigortası yaptırarak sosyal güvencelerden yararlanmak, insanı ne olacağını bilmediği geleceğine yönelik tedbirler almasını, kendisini psikolojik olarak daha güvende hissetmesine yardımcı olmaktadır.

İnsanların tüm duygulara karşı gösterdiği tepkiler kişinin yaşına, eğitim seviyesine, kültür ve yaşam tarzına göre değişmektedir. Kırsal kesimde yaşayan insanın korkuları ile kentte yaşayan insanın korkuları aynı şiddette değildir. Aynı şekilde, okuma yazma bilmeyen bir insan ile iyi bir eğitim seviyesine sahip olan bir insanın korkuları birbirinden farklı olacaktır. Batı kültürleri korkunun sebebini öğrenme ve onu çözmeye karşı bir eğilim gösterirken, doğu kültürleri boyun eğme ve kabullenme yönünde bir tavır göstermektedir. Ayrıca dinsel inançları ile gösterdikleri bu davranış ve tavırların arasında nedensel ilişki bulunmaktadır.

Korku ve kaygı kavramlarının çoğu zaman, düşünürler, şair ya da yazarlar tarafından birbirinin yerine kullanılan kelimeler olmaları, kaygı kavramının tanımlanması gerektiğini göstermektedir.

1.1.2. Kaygının Tanımlanması ve Nedenleri

Kaygı ile korku terimleri genel olarak, bir korku nesnesine sahip olup olmaması yönünde farklılaşmaktadır. Usdışı korku olarak tanımlanan kaygı, klasik psikanalizde “*çevrede veya kişinin kendi benliğinde bulunan veya çevredeki değişikliklerle veya benlikteki bilinçsiz, bastırılan güçlerin devreye girmesiyle harekete geçen henüz algılanmamış bir etkene yönelik bir tepki olarak tanımlanır.*”¹⁹ Bu tanıma göre, kaygı, genel anlamı ile bilinçaltında bastırılmış olarak bulunan güçlerin henüz ortaya çıkmamış, bilinç tarafından keşfedilmemiş bir uyarana tepki olarak bilinç düzeyine taşınması biçiminde açıklanabilmektedir.

Kaygı kavramının kökenine bakıldığında, Eski Yunanca’daki “agkhô” fiili, Latince’de “Angô” kelimesine dönüşmüştür. Boğaza sıkıca bastırmak, boğazlamak, boğmak anlamına gelen bu fiiller Türkçe’de anlam olarak “boğuntu” kelimesine yaklaşmaktadır.²⁰ “Usdışı korku” tanımı ile kaygı ve korku temel anlamda birbirinden ayrılmış durumdadır. Kaygı, yersiz, nedensiz, mantıklı bir sebebi olmazsınız duyulan korkudur. Pierre Mannoni’nin M. Eck’den aktardığı gibi, kaygı bir nesneye kavuştuğu zaman değişmektedir ve yerini korkuya bırakmaktadır.²¹ Benzer şekilde Özcan Köknel de kaygı ile korku kavramının, nesnesi olup olmaması noktasında ayrıldığını savunmakta ve korkuyu, “*kaygının bir duruma, kişiye, nesneye, olaya, olguya yönelmesi, bunların üzerinde odaklaşması, toplanması, yoğunlaşması olarak kabul edilebilir*”²² olduğunu sözlerine eklemektedir. Kierkegaard de, korku ve kaygı kavramını nesnenin varlığı ile ayırmaktadır. “*Kaygı korkudan farklıdır, çünkü korkuya neden olan, korkunun yöneldiği bir nesne vardır. Oysa kaygının nesnesi hiçliktir ve hiçlik bir nesne değildir. Korkunun bir nesnesi olduğu için zaptedilebilir, yenilebilir, tedavi edilebilir. Ancak kaygı zaptedilemez.*”²³

¹⁹ Budak, a.g.e., s.433

²⁰ Ahmet İnam, “*Kaygı Gülü Açarken*”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**; Kaygı Yıl:2, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999, s.100

²¹ Mannoni, a.g.e., s.37

²² Köknel, a.g.e., s.16

²³ Seçil Deren, “*Angst ve Ölümlülük*”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**; Kaygı Yıl:2, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999, s.116

Kaygıya felsefi açıdan bakıldığında, Kierkegaard insanı “*Tanrı’nın dünyaya fırlattığı insan*” olarak nitelemektedir. Buna bağlı olarak da insan, zaten günahkâr bir varlıktır ve bu fırlatılış insanda temelde bir kaygı yaratmaktadır. Kierkegaard varoluş anlamını dünyada değil insanın içinde arar, iç yaşamda ise korku, iç daralması ve umutsuzluk vardır. Âdem suç işlemesi ile dünyaya düşmüştür ancak tek suçlu Âdem değildir. Tüm doğa onunla beraber suçlu ve günahkârdır.²⁴ “*Tanrı, insanın günahını ondan almak için kendini İsa olarak kurban etmiştir. Ancak bu da günahın sürekliliğini ortadan kaldırmamıştır.*”²⁵

Ahmet İnam ise, hiçlik kaygısını kaygıların en hası olarak nitelendirmektedir.

“Boşluğu, sallantıda olmayı yaşamaktan kaynaklanır. İnsan mana zeminlerine dayanarak yaşıyor. İnançları, doğru belledikleri görüşleri, düşünme biçimleri var. Dayandığı zemin ruhsal, toplumsal, kültürel, ahlaki destek sağlıyor. Zemin bize emniyet veriyor. Yuvamız, barınağımız güvencemiz oluyor”²⁶

demektedir. Diğer bir anlatımla, hiçlik, insanoğlunun duyduğu en büyük kaygı kaynağıdır. Sosyal bir varlık olan insan, toplumsal, kültürel zeminlere bağları ile yaşamını güven içinde devam ettirebilmektedir. Bunlar ortadan kalktığında kaygılanmaktadır. Nitekim insanın doğum sırasında duyduğu korku da bu hiçlikten gelmektedir. Güvenli olduğuna inandığı ana rahminden kopuşu ile bir boşluğa düşmekte ve kaygı duymaktadır.

Çocukluktan gelen bazı korkular bireyin bilinçaltında olması gerekenden daha fazla yer edebilmekte, bireyin toplum içinde yaşamını sınırlandırmakta ve çeşitli fobiler ve nevrotik durumlar ile karşı karşıya bırakmaktadır. Her alanda aşırı uçlara taşınan duygu ya da davranışların olumsuzlukla sonuçlandığı göz önüne alındığında, bu durumun korku için de geçerli olduğu söylenebilir. Korkunun azlığı

²⁴ Ömer Naci Soykan, “*Varoluş Yolunun Ana Kavşağında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger’de Bir Araştırma*”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**; **Kaygı** Yıl:2, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999, s.41–45

²⁵ **y.a.g.e.**, s.41

²⁶ İnam, **a.g.e.**, s.83

yani korkusuzluk, iyi bir şey gibi ifade bulsa da, dikkatli incelendiğinde korkusuz olan insanların hissettiği diğer duygularının da yüzeysel ve heyecandan yoksun olduğunu görülecektir. Bunun yanında, olması gerekenden fazla korkuya sahip olması ise, kişinin sağlıklı bir yaşam sürdürmesini engellemektedir. Kişi olduk her şeyden korktuğunda, tavır ve davranışlarını sınırlandıracak, giderek daha fazla korkmaya ve kendi içine kapanmaya başlayacak ve sonunda saplantı ve takıntılar baş gösterecektir.

Psikanalitik bağlamda takıntı ve saplantı olarak tanımlanan fobi, “*belli bir nesnenin, durumun ya da etkinliğin yarattığı ve kişinin kendisi tarafından da yersiz ve aşırı kabul edilen usdışı, yoğun, inançlı bir korku*”²⁷ olarak ifade bulmaktadır. Eski Yunanca’daki ‘phobos’ kelimesinden gelen fobi, kaçma, uçma, dehşet, telaşlı korku ve panik anlamına gelmektedir.²⁸ Fobiler hemen herkeste bulunabileceği gibi, insandan insana değişen fobiler de bulunmaktadır. Örneğin pek çok insan, böceklerden, yükseklikten ya da karanlıktan korkarken, bazı insanlar sudan, kapalı yerlerde kalmaktan ya da açık alanda bulunmaktan korkabilmektedir. Kişiye özel fobiler, normalde bir korku yaratmazken, fobik insanlar için yaşamlarını sınırlayıcı etkiler yaratırlar. “*Saplantılı, takınlı, zorlayıcı düşüncelerin yabancı dillerdeki karşılığı olan, ‘obsesyon’ sözcüğünün kökü [ise] Latince ‘obsessio’ olup ‘şeytanın ruhu’ anlamına gelir. Gerçekte saplantılı, takınlı, zorlu düşünce insanın ruhsal yaşamında bir şeytan gibi girmiş, onu ele geçirmiştir.*”²⁹ Böyle bir durum psikolojik bir tedaviyi zorunlu kılmaktadır.

Freud ‘Obsesyon ve Fobiler’ adlı yazısında fobik korkuyu, nesnenin yapısına göre ikiye ayırmaktadır. “*1. Belli bir dereceye kadar herkesin korkabileceği şeylerden abartılı bir korkuyu içeren yaygın fobiler. (...) 2. Normal insanda bir korku uyandırmayan, özel durumlardan korku şeklindeki koşula bağlı (contigent)*

²⁷ Budak, a.g.e., s.302

²⁸ Köknel, a.g.e., s.20

²⁹ Köknel, a.g.e., s.20

fobiler."³⁰ Freud birinci tipteki fobilere gece, yalnızlık, hastalık gibi genel korkuları örnek verirken, ikinci tipteki fobiler içinse, agorafobi (açık alandan korkma) gibi hareket fobilerini örnek vermektedir.

Fobiler, insanların gerçek dünyadan uzaklaştırarak hayal dünyasına gömülmesine neden olabilir. Gerçeklerden giderek koparlar ve kendi yarattıkları fantasmalar içine gömülürler, hayal dünyasına gömüldükçe gerçeklikten daha fazla uzaklaşırlar. Belli bir süre sonra, içinden çıkamayacağı ve egonun kendi başına müdahale edemeyeceği psikolojik bozukluklar ortaya çıkmaktadır.

Psikanalitik açıdan bakıldığında, bu tarz boş inançlar baskın olan üst benliğin, idden gelen koşulsuz istekleri aşırı bastırılmasından ve egonun, üst benlik ile id arasındaki dengeyi net bir biçimde kuramamasından kaynaklanmaktadır. Rüyalar ise, Freud'un nitelendirdiği şekli ile id'in arzu doyumunu gerçekleştirmekte ve üzerindeki birikmiş olan yoğun isteğin boşaltılmasına aracılık etmektedirler.

İlk insanlar için diğer bir korku ve kaygı nedeni de, ruh dünyası olmuştur. Rüyalar, insanlara ruhların var olduğunu inandıran en önemli dayanak noktasıdır. İlk çağlarda ruh, insan bedeninden ayrı bir varlık olarak görmüştür. Uyku sırasında kendisini başka yerlerde, başka insanlarla gören kişi, uykuya daldığında ruhun bedeninden ayrılıp dolaştığına düşünmüşlerdir. Ruhların gezdikleri yerlerin, gördükleri insanların da rüya olarak kişiye görüldüğüne inanılmıştır. Ölülerin de, kişinin rüyalarına girmesi bu düşünceyi güçlendirmiştir. Amerika'nın kuzeyindeki Kızılderililer de, rüyaların böyle bir etkisinin olduğuna inanmaktadırlar. Rüya tanrısının varlığına inanan Kızılderililer, rüyalarında gördüklerinin tanrının bir buyruğu olduğuna inanarak gördüklerini yerine getirmekte, yerine getirmediği taktide tanrılar tarafından cezalandırılacaklarını düşünmektedirler. Koşullar ne olursa olsun, rüyada görülenler yani tanrının buyrukları yerine getirilmek zorundadır.³¹

³⁰ Raşit Tükel, "*Freud'un Fobiler ve Anksiyete Kuramı Üzerine Görüşleri*", **Psikanaliz Yazıları 8; Fobiler**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, Bağlam Yayıncılık, 2004, s.16

³¹ Köknel, **a.g.e.**, s.25

Rüya, İslam dünyasında da, çözüm bekleyen bir soruna ya da bir hastalığın habercisi olma gibi bir özellik taşımaktadır. Onun yanında, Tanrı ile bir iletişim yolu olduğu görüşü en yaygın olanıdır.^{32*}

Kızılderililere göre, rüyalar kişisel rüyalar ve toplumsal rüyalar olmak üzere ikiye ayrılır. Kişisel rüyalar, kişinin gerçekleştirmesi gereken rüyalar iken, toplumsal rüyaların gerçekleştirilmesi tüm kabilenin sorumluluğundadır. Görülen rüyaların gelecekte haber verme özelliğinin olduğu düşünüldüğü için, örnek rüya yorumları ve nasıl yorumlanacağı konusunda pek çok yazılı kaynak bulunmaktadır. Bu kaynaklardan ilki M.Ö. 2000–1500 tarihleri arasında Mısır'da Thebes kenti yakınlarında yazıldığı sanılmaktadır.³³

Bunun yanında Antik çağlarda rüyaların gelecekte haber verdiklerine inanmalarının yanında, hastalıkların tedavisi konusunda da yol gösterici olduğu düşünülmekteydi. Yunanlılarda, hasta bir insan Apollo ya da Aesculapius tapınağına gider, çeşitli ayinlerden sonra kurban ettikleri koçun derisi üzerine uzanarak uykuya dalar ve rüyasında hastalığının tedavisini göreceğine inanır. Bu tedavi yöntemi ya doğrudan ya da rahipler tarafından yorumlanabilecek simgeler aracılığı ile ortaya çıkarılmaktadır.³⁴

İnsanlar, rüyalar gibi başlarına gelen pek çok şeyin nedenlerini anlamaya çalışmış, çeşitli gerekçeler bularak bunları açıklamış ve bundan kurtulmanın yollarını aramışlardır. Bu çerçevede, çok çeşitli tanrılar üretmişler, ayinler yapmışlar dualar etmişlerdir. Bu kötü olayların sebeplerinden biri olarak da, ruhları göstermişler. İlk çağda insanlar, canlı cansız her şeyin bir ruhu ve buna bağlı olarak bir gücü olduğuna inanmıştır.

³² Tefrika İkiz, “İslam’da Rüya Yorumları Üzerine Düşünceler”, **Psikanaliz Yazıları; Yüzyıl Sonra Düş ve Düşlerin Yorumu**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, Sayı:1, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000, s. 107–187

* Vahiylere rüya yolu ile geldiği ya da istiare ile bir olayın hayır mı şer mi olduğunun anlaşılması için rüyaya yatması, rüyanın, Tanrı ile bir iletişim yolu olduğunun en önemli kanıtlarıdır.

³³ Köknel, **a.g.e.**, s.26

³⁴ Sigmund Freud, **Rüyaların Yorumu 1**, Çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000(b), s.91

“Bu güce Avustralya yerlileri Mana; Kızılderililer Manitu; Hintliler Brahman, eski Yunanlılar Daiman adını vermişlerdir. İlk insanlar bu güçle yüklü olduklarını düşündükleri bütün canlı ve cansız varlıklardan sakınma, uzak durma gereğine inanmışlardır. Bu nedenle bu tür Mana dolu canlı ve cansız varlıklara ‘tabu’ adını vermişlerdir”³⁵

İnsanlar canlı ve cansız nesnelere içinde bulunan ruhtan korktukları için büyüler yapmışlar ve bu ruhtan kaçmak ya da kendisine zarar vermemesi için etkisiz hale getirmek istemişlerdir. Büyüler, pek çok açıdan farklı bölümlere ayrılarak incelenebilir. Temelinde iyi büyü ve kötü büyü olarak ayrılabilen gibi, kötü güçlerle savaşmak için yapılan büyüler ile kötü güçlerden kaçmak ya da kendinden uzak tutmak için yapılan büyüler olarak da incelenebilir. İlk çağ insanların sıklıkla kullandıkları büyüler ak büyü, kara büyü, av büyüsü, etkin ve edilgen büyülerdir. Ak büyü, dinden ve dinin kutsal bildiği nesnelere yararlanarak insanların iyiliği için kullanılırken, kara büyü kötü amaçlar için kullanılmaktadır. İnsanlar, avlarını yakalamada kolaylık sağlaması için av büyüsü yapmaktadırlar. Etkin büyü, kötülüklerle savaşmak için yapmakta olup, en bilinenleri günümüzde de hala kullanılan tütsü yakma ya da kurşun dökmedir. Edilgen büyü ise, kötü ruhu kendinden uzak tutmak için yapılan büyü olup, günümüzde muska ya da nazar boncuğu olarak devam etmektedir.³⁶

İnsanların korkularına daha derinden bakıldığında aslında nesnesi olan korkuların bile gidip bilinmezliğe dayandığı görülecektir. Bilinmezlik de, sonunda ölüm ile sonuçlanmaktadır. Bu nedenle bilinmezlik ile ölüm arasında nedensel bağ, korku ile şiddet arasındaki nedensel bağ ile benzerlik göstermektedir. Ölüm bilinmez olduğu için korkutucudur. Bu noktaya kadar ifade edilen korkuların pek çoğu doğal korkular olarak adlandırılabilir. Bunlar, akıl ve mantık yolu ile açıklanabilecek, akılcı yöntemler ile üstesinden gelinebilecek korkulardır. Hastalanmaktan korkan insanın, kendine dikkat etmesi, sıcak-soğuk ortamlardan uzak durması ya da işini kaybetmekten korkan bir insanın işine dört elle sarılması gibi, nedeni ve çözümü

³⁵ Köknel, a.g.e., s.34

³⁶ Köknel, a.g.e., s.38

belli olan korkulardır. Doğaüstü korkular, akıl ve mantık çerçevesinde açıklanamayan, nedeni belli olmadığı için de çözümünün de olmadığı korkulardır. Tüm doğaüstü korkular, sonunda ölüm olabileceği düşüncesi ile korku yaratmaktadır.

“En ortak, en kapsamlı, en ölümsüz olan sarsıntımız ise yaşamımızın bilinmez’i olan ölüm olgusudur. Ölüm, yaşamdaki sarsıntıların (trauma) sonul olanıdır. Değiştirilemeyen gerçekliktir. Ölüme kadarki sarsıntılardan kurtulmak olanaklıdır. Bunlar yenilgiye uğratılabilir. Ölüm ise, Max Stern’in deyişiyle, ‘sonsuz travma durumudur’. Ölüm, yanıtlanmayan bir sorudur kişi için. Yaşam ise, dönüştürülmesi olanaksız ölüm olgusu ile günbegün uzlaşmanın bitmeyen çabasıdır.”³⁷

İnsan temelde, ölümden korktuğu ve kendisini tehlikeden korumak için şiddete başvurmaktadır. Şiddetin korku ile bu kadar yakın ilişkide bulunması şiddetin tanımlanması gereğini ortaya çıkarmaktadır.

1.1.3. Şiddetin Tanımlanması ve Dinsel Bağlantısı

Kendisinde bu derece kaygı ve korku yaratan ölüm olgusu karşılaştıran insan, ölüm ile yüz yüze geldiği olaylar karşısında soğukkanlı durmayı başaramamış ve şiddet ile karşılık vermiştir.

Kelimenin kökenine bakıldığında “*şiddet, kelime kökeni itibarıyla Arap’çadır ve şedd kelimesinden gelmektedir. Bir hareketin kuvvetin veya gücün derecesi olarak tanımlanmaktadır.*”³⁸ Diğer bir deyişle, “*düşmanlık ve öfke duygularının, kişilere veya nesnelere yönelik fiili, yıkıcı fiziksel zor yoluyla dile getirilmesi*”³⁹ olarak tanımlandığı görülmektedir. Şiddet kelimesi İngilizce’de violence olarak kullanılmaktadır. Fransızca ve İngilizce’de benzer anlama sahip olan şiddet kavramı, Fransızca’da hem fiziksel şiddeti hem de psikolojik şiddeti içeren geniş bir anlam

³⁷ Oskay, **a.g.e.**, s.63

³⁸ Meydan Larousse, Cilt 11, Meydan Yayınevi, İstanbul 1990, s.777’den akt. Süleyman Ruhi Aydemir, *Şiddet*, http://www.sonbaski.com/mart2005suleyman.htm#_ftn1, 04.07.2008

³⁹ Budak, **a.g.e.**, s.713

yapısına sahiptir.⁴⁰ Bu şiddet tanımına en iyi uyacak eylem hiç kuşkusuz ki savaşlardır.

İkel kavimler, düşmanlarına da karşı oldukça zalim ve acımasızlardır. Ama yine de savaş sonrasında öldürdükleri düşmanlarına karşı af dileme ayinleri yaparak kendilerini, ölü düşmanlarının hışmından korumak istemektedirler. Freud, Totem ve Tabu'da Frazer'den şu notları aktarmaktadır: Timor adalarında, halkın öldürdükleri düşmanların kesilmiş başları ile adaya döndüklerini ve onlardan af dilemek için dans ettiklerini ve şarkı söylediklerini sözlerine eklemektedir. Sarawak'lı Dayak'lar, bir seferden dönerken, beraberinde bir düşmanın başını da getirirler ve aylarca ona en iyi şekilde davranırlar, en iyi sözlerle konuşurlar, yemeğin en güzel yerini ona verir, sigarasını paylaşırlar.⁴¹ Benzer şekilde, Paulitschke'de Sulawesi adasındaki Palu'larda de aynı adetler bulunmaktadır. Galla'lar, köyelerine dönmeden kurbanlar keserek düşmanların ruhlarına sunarlar demektedir.⁴²

Ölüm korkusu insanı şiddete yöneltmekte, insanların dini inançlarını pekiştirmektedir. Bu korkunun şiddeti ile insanlar tanrıya sığınmaktadırlar. “*Alman düşünür Ludwig Feuerbach “korku dinin temelidir” der ve “korkuyu, tanrıya inancı doğuran asıl neden de ölümdür”*⁴³ diye ekler. Karl Jaspers'in de deyişiyle “*inanç, insanı yüceliğe bağlayarak kaygıyı azaltır.*”⁴⁴ Ölüm korkusu nedeni ile Tanrıya yönelme eğilimin farkına varan din adamları ve dini bir araç olarak kullanan politikacılar, insanların bu zaaflarından yararlanarak, dini kötü amaçlar için kullanmıştır. Mandeville'ye göre “*dinin işlevi, insanların içlerine Tanrı korkusu salmak ve onları yola getirmektir. Böyle bir görev için, hiçbir din diğerinden aşağı kalmaz. Dinin olmaması, olmasından daha kötüdür*” demektedir ve siyasetçilerin bu

⁴⁰ Elisabeth Copet-Rougier, “‘*Le Mal Court*’: *Başsız Bir Toplumda Görülen ve Görülmeyen Şiddet-Kamerun'daki Mkakola'r*”, **Antropolojik Açından Şiddet**, Yayına Hazırlayan: David Riches, Çev. Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1989, s.69

⁴¹ Frazer, Adonis, Attis, Osiris, 1907, s.248'den, akt. Sigmund Freud, **Totem ve Tabu**, çev. K.Sahir Sel, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2002, s.59

⁴² Freud, **y.a.g.e.**, s.59

⁴³ Koçak, **a.g.e.**, s.7

⁴⁴ Efkan Bahri Eskin, “*Evrenin Endişede Kurulması*”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi; Kaygı** Yıl:2, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999, s.130

duyguya yön verebildikleri ölçüde iktidarda kalabileceklerini sözlerine eklemektedir. Mandeville’ye göre “*korkunun nesnesi görünmez olmalıdır. Görünmez korku, ölüm korkusu kadar, gerçek ve ürperticidir*” demektedir.⁴⁵ Antikçağ’da ise Epiküros da benzer bir düşünceyi savunarak, ölümden korkmanın yersizliğine dikkat çekmek için bir öğreti geliştirmiştir. Ona göre, iyi incelendiğinde tanrı korkusu da ölüm korkusu da kalmayacaktır. “*Ölüm varken biz yokuz, biz varken ölüm yoktur. Onunla hiç zaman karşılaşmayacağız ki, ondan korkalım*” demektedir. Ölüm, gerek din adamları gerek siyasetçiler tarafından bir araç olarak kullanılsa da, insanın vazgeçemediği, kaçamadığı ve engelleyemediği bir korku olarak devam etmektedir.

Toplumlar ölümden, ölümü çağrıştıran her şeyden korkmuşlardır. Bunların başında da ölümlerin kendisi gelmektedir. Çünkü insanlar, özellikle kişinin öldükten sonra toprağın altına gömülmesi, bedeninin böcekler tarafından yenmesi, çürümesi ve kötü kokular yayması gibi tiksinti veren düşünceler yüzünden, ölümün kötü bir şey olduğunu düşünmüşlerdir. Ancak kimse ölümden sonrasını bilemediği için, gerçekte iyi ya da kötü olduğunu bilemez. Belki de ölen insanlar daha iyi bir yaşam sürmektedir. Ancak bu bugün için de hala bilinmezliğini korumaktadır. İşte ölüm korkusu da bu bilinmezlikten gelmektedir. İnsanlar acı çekeceklerini düşündükleri için ölümden korkmaktadır. Aynı şekilde diğer korkulara da bakıldığında, sonunda bilinmezliğin olduğu görülecektir.

Ölünün, zaman içinde değişime uğramasının insan üzerindeki korkutucu etkilerinin yanında, insanı korkutan diğer bir unsur ise, ölümün bulaşıcı olduğunun düşünülmesidir. Bu nedenle ölü beden ile temasa geçen herkesin öleceğine dair bir inanış ortaya çıkmıştır. Bu durum bütün Polinezya’da, Melanezya’da ve Afrika’nın bir kısmında vardır. “*Bir ölüye dokunan ya da gömülmesi sırasında hazır bulunan herkes kirleşmiş sayılırlar ve adeta “boykot” edilmişçesine, benzerleriyle her türlü ilişkiden yasaklanır.*”⁴⁶ Buradaki cezalandırmalar oldukça uç noktalara taşınmıştır ki, kirlenmiş sayılan bu insanlar evlerine giremezler, hatta yiyecek maddelerini ellerini

⁴⁵ Aslı Çırakman, “*Bernard Mandeville: Kaygısız Birey ve Modernitenin Çıkılmaz Sokakları*”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi; Kaygı** Yıl:2, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999, s.166

⁴⁶ Freud, 2002, s.78

süremezler çünkü onları da kirletirler. Yiyecekleri onların önüne yere konur ve onlar ellerini sürmeden ağızları ile bu yiyeceği yemeğe çalışırlar.⁴⁷ İnsanlar kendilerini ölünün temasından arındırmak, ölüye dokunanı kendilerinden uzak tutarak, ölümü kendilerinden uzaklaştırmak için çaba sarf etmişlerdir.

Ölülerin bedenlerinde meydana gelen değişimler, ölülerin şeytana dönüşeceği korkusunu yaratmıştır. Şeytan kötülerin en kötüsünü ifade etmektedir. Sevilen insanların şeytana dönüştüren düşüncenin altında yatan duyguyu Westermarck şöyle açıklamaktadır: *“İlkel kavimlerin anlayışına göre, insan, ya başka birisinin elinden gelen şiddetli bir ölümle ya da bir büyü sonucu olarak ölür; bunun için, ölüm, daima ruhu öfkeli ve öç almaya susamış yapar.”*⁴⁸

Ölüden korkmalarının diğer bir nedeni ise, ölünün geri geleceği ve intikam alacağı düşüncesidir. Çeşitli yöntemlere başvuran insan, bu korkudan kurtulmaya çalışmıştır. Bu yöntemlerden biri de “yas” tutmadır. *“Britanya Kolombiyası’nda Shuswap’larda dul kadınlar ve erkekler, yas süresi boyunca yalnız yaşamak zorundadırlar; ne kendi başlarına, ne de kendi bedenlerine elleriyle dokunabilirler; kullandıkları hiçbir eşya ya da aleti başkaları kullanamaz.”*⁴⁹ Benzer şekilde yaşlı insanlar ölüleri kendilerinden uzak tutmak için başak tarlalarında yatarlar ya da yataklarının etrafına başaklar yerleştirirler. Batı Kuzey Amerika kabilelerinde ise, dul kadın kurumuş otlardan yapılmış pantolon benzeri bir kıyafet giymek durumundadır. Bu ölünün ondan uzak durmasını sağlamaktadır. Aynı şekilde dul kadın ve dul erkeğin diğer insanlardan uzak olması, onlara gözükmemesi gerekmektedir. Bu nedenle gündüzleri kulübelerinden dışarı çıkamazlar. Sadece geceleri kimsecikler ortada yokken dışarı çıkabilirler. Yine de kimse ile karşılaşmamak için ellerindeki sopalarla ağaçlara vurarak yaklaştığını haber vermesi gerekir. Dul kadın ya da erkeğin toplum içinden bu kadar uzak tutulmasının temel sebebi, başka bir erkek ya

⁴⁷ Freud, .a.g.e., s. 78

⁴⁸ Edward Westermarck, **The Origin and Development of Moral Ideas**, Payot, Paris, s.426’den akt. Freud, a.g.e., s.87

⁴⁹ Freud, a.g.e., s.79

da kadını baştan çıkarmak ve kaybettiği eşinin yerine koymak istemesidir. Böyle bir baştan çıkarma eylemi ölüyü kızdırmaktan başka işe yaramamaktadır.⁵⁰

Diğer bir yas ritüeli ise, ölülerin adına ağza alma yasağıdır. Bu yasak oldukça yaygındır ve bu yasağın ihlali adam öldürmeye verilen cezanın aynısıdır. Bu yasak, bazı kavimlerde yas süresi boyunca devam ederken, bazı kavimlerde sürekli olmaktadır. Bu yasağın temelinde ruhun adını duyup, çağrıldığını sanarak geri gelmesinden korkulmasıdır. Bu nedenle insanlar ölülerin arkasından ona hemen farklı bir isim takarlar ve böylelikle ondan bu yeni ismi ile söz edebilirler. Çünkü ruh bu yeni ismini bilmemektedir ve kendisinden bahsedildiğini anlamayacaktır.⁵¹

Ölülerin geri gelmelerinden korktukları için çeşitli yöntemlerle onların geri gelmeleri engellenmeye çalışılmıştır. Afrika'da ölülerin kolları ve bacakları kırılmaktadır. Bu şekilde geri gelemeyeceği düşünülmüştür. Aynı şekilde Queensland'de de ölüler sopa ile kemikleri kırılmakta ve midesi taş ile doldurulmaktadır. Bazı topluluklar cesetlerin göğsüne ağır taşlar kapamış, üstüne sönmemiş kireç dökmüşlerdir. Ölü tabuttan çıkamasın diye tabutunu çivilemişlerdir.⁵² İslamiyet'te de ölüler derine gömülür. Bu durum hiç kuşkusuz ki, ölünün geri gelmesinden korkma ile bir şekilde ilintilidir. Ölünün üzerine toprak dökülmeden önce başına tahtalar yerleştirilir. Bu inanışa göre, ölünün uyandığında kafasını tahtaya çarparak ölü olduğunu anlayacağı düşünülmüştür.

Ölüm korkusunun geçmişten bu güne gelen bilinmezliği, her ne kadar gelişen tıbbi yöntemler ile pek çok hastalıkların tedavi edilmesi mümkün olsa da, her insanın bir gün ölümü yaşayacağı yadsınamaz bir gerçek olarak durmaktadır. İşte bu nedenle ölüm korkusu insanoğlu var olduğu sürece devam edecek bir bilinmezliktir.

⁵⁰ Freud, **a.g.e.**, s..81

⁵¹ Freud, **a.g.e.**, s.81

⁵² Mannoni, **a.g.e.**, s.32

Toplulukların kültürlerine ve dini inanışlarına göre ölüme olan bakış açıları, ölü karşısındaki tutumları farklılık göstermektedir.

“Örneğin Eski Yunan’da hayat vurgulanmış, ölüm hayatın sönük bir devamı gibi algılanmıştır. Mısırlılar umutlarını, insan bedeninin yok olmasına bağlamışlardır. Yahudiler ölüm olgusunu gerçekçi biçimde ele almışlar, bireysel hayatın yok oluşunu kaldıramamışlardır. Hıristiyanlık ise ölümlü gerçek dışı kılmış ve mutsuz bireyi ölümden sonraki hayat vaatleriyle uyutmuştur.”⁵³

Benzer şekilde İslamiyet’te de, yaşam geçici bir süreçtir, asıl hayat ölümden sonra başlamaktadır diyerek ölümden sonraki yaşam için bireyi hazırlamanın yanı sıra, insanın toplum içindeki tavırlarını belli bir kalıbın içine yerleştirmeye çalışmaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi insanoğlu kendisini vahşi doğadan ve yırtıcı hayvanlardan korumak için, saklanmış, kaçmış ya da saldırmıştır. Zamanla daha da güçlenmiş, kendisini savunacak kesici aletler yapmıştır. Şiddet insanın kendini korumak için bir aracı haline gelmiştir. Ancak Orta Çağ’da durum biraz daha farklı olmaktadır. Şiddetin en acımasızca yaşandığı dönem olan Orta Çağ’da şiddet, artık kendi canını kurtarmak için başvurduğu bir şey değil, kendi içinde adaleti sağlamak, haksızlığı önlemek, öfkesini bastırmak ve her türlü sorunu çözümlenmenin tek yolu olarak görülmektedir.

Orta Çağ’da şiddet o kadar alışılmış bir şeydir ki, her an bir yerlerde birileri şiddetli bir kavgaya tutuşabilmektedir. Hatta birbirlerini öldürebilmektedir. Orta Çağ’da dikkat çeken nokta, adam öldürme işinin gizli olarak yapılmamasıdır. Eğer bir gerekçen var ise, saklamana, çekinmene gerek yoktur. Ancak eğer öldürme işini gizli olarak yapıyorsan, işte o zaman bir yerde yanlış olduğu düşünülür. Bu nedenle Orta Çağ’da birini öldüren kişi, o ölü bedeni kendi kapısına asarak, herkese o kişiyi öldürdüğünü bildirir. Bu da bir anlamda kendini aklamamanın bir yoludur.

⁵³ Koçak, a.g.e., s.13

Genel olarak düşünürler şiddetin kökeni ya da şiddeti harekete geçiren duygu, dürtü ve tetikleyici olaylar konusunda iki farklı görüşe sahiptirler. Psikanalistlerin ve varoluşçuların da içinde bulunduğu birinci gruptakiler, şiddetin insanın doğasında olduğunu savunurken, antropologların bulunduğu ikinci gruptakiler, şiddetin yaşanılan toplumsal yapı içinde ortaya çıktığını savunmaktadır. Buna göre, birinci grupta yer alan Freud, şiddet eyleminin insanın içinde olduğunu savunmaktadır. Freud'a göre insan davranışlarını derinden etkileyen iki birincil dürtü bulunmaktadır. Bunlardan biri cinsellik diğeri ise saldırganlıktır. "*S.Freud, kuramının başında yaşam dürtülerinin cinsel ve kendisini korumaya yönelik tüm dürtüleri kapsadığını açıklarken, ölüm dürtülerinin ise yıkıcılığın ve saldırganlığın barındığı ruhsal dünyanın dengede kalmasını sağladığına inanır.*"⁵⁴ Bu anlamda, Yunan mitoloji kahramanlarından Eros (aşk ve cinsellik tanrısı) ve Thanatos (ölüm tanrısının oğlu, ölümün simgesi) madalyonun iki yüzüdür.

"Eros, hayatı zenginleştirmekte, güç kaynağını beslemekte ve gerekli enerjiyi insana sağlarken bir o kadar da hayatı karmaşıklaştırmaktadır. Arzuya giden yolların hepsini doyumak zor ve heyecan verici olmakta, buna karşılık Thanatos bu kadar karmaşanın ve alınan hazların bir anlamda dinginliğe kavuşmasını sağlamaktadır."⁵⁵

Şiddet ediminin, insanın sosyal yaşamından ileri geldiğini düşünen antropologlar ise, "*doğal bir sosyal deneyim*"⁵⁶ olarak görmektedirler. David Riches, şiddetin tanımlanmasında şiddete kimin tarafından bakıldığının son derece önemli olduğunu düşünmektedir. Anglosakson kültürü içinde şiddetin, şiddeti uygulayan ve şiddete maruz kalan olarak iki ucu olduğunu belirtmekte ve şiddeti uygulayan tarafa aktör, şiddete maruz kalan tarafa ise tanık adını vermektedir. Şiddetin meşru olup olmadığının da, aktör mü yoksa tanık açısından mı değerlendirildiğinin belirlediğini söylemektedir. "*Bu durumda şiddet, "aktör tarafından meşru, (kimi) tanık tarafından*

⁵⁴ Tefrika Tunaboşlu-İkiz, "*Şeytan Dürtü*", **Psikanaliz Yazıları; Dürtü**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, 2. Basım, Sayı:4, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006, s.9

⁵⁵ Tefrika Tunaboşlu-İkiz, "*Sigmund Freud ve Klasik Psikanalitik Görüşte Dürtülerin Akabeti*"", **Psikanaliz Yazıları; Dürtü**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, 2. Basım, Sayı:4, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006, s.17

⁵⁶ David Riches, *Şiddet Olgusu, Antropolojik Açından Şiddet*, Yayına Hazırlayan: David Riches, Çev. Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1989, s.23

gayri meşru sayılan bir tür fiziksel zarar verme edimi” olarak görülür” demektedir.⁵⁷

Şiddet kelimesi günlük olaylarda, rüzgârın ya da sesin seviyesini ifade etmek içinde kullanılmaktadır ama içerdiği “aşırı” anlamı onun olumlu bir düşünceye karşılık gelmesini engellemektedir. Şiddet, dar anlamı ile fiziksel şiddet olarak düşünülse de, aslında bu kavram çok daha geniş anlamları içine almaktadır. İnsanlığın ilk yıllarda şiddet, bir noktada sadece fiziksel şiddet olarak tanımlama imkânı var iken, günümüzde, manevi şiddet olarak da genelleştirilebilecek, fiziksel temas olmadan karşı tarafı baskı altında tutma, onu zorlama, zorla bir şeyler yaptırma, kötü duruma düşürme, incitme gibi pek çok şekilde kendini gösterebilmektedir.

Şiddet olayı iki tarafın varlığını mecbur kılmaktadır ancak bu iki tarafın da insan olması gerekmemektedir. Diğer bir deyişle, insan çevresine, doğaya ya da hayvanlara karşı da şiddet uygulayabilmektedir. Hatta öfkesini, kendisinden bile çıkarmaya kadar varacak bir şiddet gerçekleştirilebilmektedir.

Psikolojik şiddet, alanının çok geniş olması ve pek çok tavır ve davranışı içermesi nedeni ile çok sık rastlanıyor olsa da, fiziksel şiddet de azımsanmayacak kadar çoktur. Özellikle ataerkil topluluk yapısında, erkeklerin kadınlara uyguladığı fiziksel şiddet, pek çok kesim tarafından onaylanmakta ya da göz ardı edilmektedir. Özellikle aile kurumu içinde, gerek kadının erkekten gördüğü fiziksel şiddet, gerekse çocukların ebeveynlerinden gördükleri şiddet, fiziksel şiddet içinde en sık rastlanılan örneklerindedir.

Şiddeti doğuran nedenlere bakıldığında, temelinde ilk eğitimini ailede alan çocuğun, şiddete karşı tavrını da burada öğrenmektedir. Babası tarafından annesine ya da kendisine şiddet uygulandığını gören çocuk, bunun doğal bir sonuç olduğunu

⁵⁷ y.a.g.e., s.19

ve büyüdüğüde kendisinin de aynı tavır ve davranışları gösterdiğinde tepki almayacağına karşı bir tutum geliştirir. Nitekim çocukken, komşunun çocuğunu dövdüğünde babadan “aferin oğluma, kimin çocuğu” gibi övgü sözleri duyduğunda, iyi bir şey yaptığını düşünecek ve yapmaya devam edecektir. Bunun tam tersi de geçerlidir. Çocuk aile içinde şiddet görmediğinde, kendisi şiddet uygulamadığında ve ailesinden de olumsuz tepki aldığında, o da kendi tavırlarını bu yönde şekillendirecektir.

Nitekim böyle bir tavır göstermek ailelerin eğitim seviyeleri ve kendilerini nasıl gördüklerine göre değişmektedir. Aile içinde erkek, üstünlük kurmak için bu tarz şiddet yanlısı davranışlarını uyguluyorsa, çocuğun aksi bir davranış göstermesi olanaksızlaşmaktadır. Erkek, kaba kuvvet kullanmanın kendisi için bir hak olduğunu düşünmektedir ve nitekim böyle düşünmesini sağlayacak çok geçerli sebepleri vardır. “Kadının karnından sıpayı sırtından sopayı eksik etmeyeceksin”, “kızını dövmeyen dizini döver”, “dayak cennetten çıkmadır” gibi söylemler, erkeğin toplum içinde şiddet uygulamasını meşrulaştıracak tutum ve davranışlar yaratmaktadır. Sonuç olarak, toplumun kabul ettiği bu söylemler, adil olması beklenen adalet koruyucuları mahkemeler tarafından da gerekçe olarak kabul edilip, şiddetin tam manası ile meşrulaştırıldığı örnekler de mevcuttur. “Kadının karnından sıpayı sırtından sopayı eksik etmeyeceksin” sözü ile 20 yıl önce bir hâkim kocayı haklı bulmuş ve kadının açtığı davayı reddetmiştir. Günümüzde ise, olumlu yönde gerçekleşen medeni kanunundaki değişikliklere rağmen, aradan geçen 20 yılda oldukça az yol alınmış olduğu görünmektedir.

Günümüzde hala devam eden namus cinayetleri ve kan davaları, şiddetin en acı yüzünü gözler önüne sermektedir. Bireydeki şiddet eğilimini arttıran nedenlerden biri de kan davasıdır. Kan davasına göre, kişinin seçim yapma şansı yoktur. Sıra o kişidedir ve aşiret kanunlarına göre, bunu gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Bu meşrulaştırılmış şiddet eyleminin en can alıcı noktası ise, birinin başaramadığı işi, bir başkası devralmakta olması ve hiçbir zaman son bulmamasıdır. Kan davasından kaçmak bile çözüm olarak görülmemektedir.

Kadınların sıklıkla maruz kaldıkları diğer bir şiddet ise, cinsel şiddet olarak adlandırılabilir, cinsel bir zorlama içeren, gerek fiziksel gerekse psikolojik olarak gerçekleşebilen şiddet uygulama yöntemidir. Psikolojik olarak da gerçekleştirilen cinsel şiddet, kadınların erkekler tarafından, gözleri ile süzülmesi, laf atılması, sözlü taciz edilmesi olarak sıralanabilir. Fiziksel şiddet ise, en zararsızı elle taciz olarak değerlendirilirse, uç noktasında tecavüze kadar varan şiddet yöntemidir.

Toplumlardaki saldırganlık ve şiddet olaylarının artması da bireysel saldırganlığı arttırmaktadır. Örneğin ekonomik krizlerde yoğunlaşan toplumsal tepkiler bireysel bazda saldırganlık dürtülerini de şiddetlendirmektedir. Toplumdaki artan bu şiddet olaylarının her gün ana haber bültenlerinde ve gazetelerin ikinci sayfasında yer aldığı düşünüldüğünde ve şiddet olaylarının dozu incelendiğinde, gerçekleşen şiddet olaylarının zaman içinde nasıl değiştiği rahatlıkla fark edilecektir. Eşini öldüren insanlar, artık daha insanlık dışı işkence yöntemleri ile bu işi gerçekleştirmekte ve yakalandıklarında da soğukkanlılıklarını koruyabilmektedir. Bu da aslında şiddet olayını ne kadar özümsemiş olduğunu, ne kadar içselleştirildiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Üstelik bu cinayetler, namus, aldatma gibi toplum içinde meşru (!) sayılan bir neden ile yapılıyorsa, açık bir şekilde olmasa da, içten içe desteklenmektedir.

Şiddeti bir eylem olarak düşündüğümüzde, onu harekete geçiren, tetikleyen duygunun güç olduğu, gücü hissetmek olduğu görülecektir. Gerek fiziksel şiddet, gerekse psikolojik şiddet olsun, şiddeti uygulayan taraf, şiddete maruz kalan taraf üzerinde bir güç gösterisinde bulunmaktadır.

Temelde bu güç gösterisi, tarih boyu güce sahip olan ataerkil toplumun bastırıldığı, fiziksel ya da psikolojik olarak şiddet uyguladığı kadın üzerinde gerçekleşmektedir. Bu hiyerarşinin daha iyi anlaşılması, ataerkil toplum yapısının ve

bu toplum yapısında değişikliklere neden olan kadın hareketinin açıklanması, ikinci bölümdeki korku sineması incelemesinde kurulacak olan neden-sonuç ilişkisinin sosyolojik anlatım çatıyı altında şekillendirmek için gerekli gözükmektedir.

1.2. Ataerkil Sistem ve Feminizm Olgusu

İnsanlık tarihine bakıldığında, geçmişten günümüze erkeklerin öncülük ettiği, onların yönettiği ve yön verdiği toplumları görürüz. Kadın, tarih boyunca erkeğin gölgesinde kalmış, kendi özgürlüğünü ve bağımsızlığını elde edememiş ve yakın bir geçmişe kadar da bunu sorgulamamış ve bunun için pek şey yapmamıştır. Erkeklerin, temelde fiziksel güç ile egemenlik sağladığı, kadının da fiziksel zayıflığı nedeni ile ikinci plana atıldığı genel kabul gören bir görüştür.

Ataerkil sistem temelde fiziksel güce dayandırılmakta ve erkeklerin fiziksel güçlerinden dolayı daha üstün, daha yetenekli oldukları düşünölmekte, kadının daha zayıf, aciz ve yetersiz olduğu görüşü desteklenmektedir. Fiziksel güç mücadelesinin temelinde ise, kadının doğurganlığı yatmaktadır. Kadın doğurganlığı nedeni ile korumaya muhtaç bir konuma yerleştirilmektedir. Üstelik erkeğin, kadının hamile kalması üzerindeki etkilerini fark etmeleri ile birlikte kadının doğurganlığı üzerinde daha fazla kontrol sahibi olmaya başlamışlardır.

20. yy'a gelindiğinde, kadınların toplumsal konumlarını sorgulaması, eşit çalışma hakları talep etmesi ile toplumda kadın hareketleri olarak nitelendirilen feminizm kavramı gündeme gelmiştir. Feminizm ile birlikte, kadınların hak ve özgürlüklerinde değişmeler olmaya başlamıştır. Bu durum, batı ölkelerde biraz daha etkili olurken, doğuya geldikçe kadınların toplumsal konumlarında pek fazla bir değişiklik olmadığı görölmektedir. Batı toplumlarında ise, durum biraz daha farklı olmakla birlikte, kadınların eşit haklar elde etmeleri ve her anlamda erkeklerle rekabete girişmeleri ancak son yirmi yılda daha etkili bir biçim almıştır.

Bu bölümde, ataerkil sistemin kökenleri, temel çıkış noktaları ve zaman içindeki toplumsal değişikliklerinin ataerkil sistemi nasıl etkilediği inceleme konusu olacaktır.

1.2.1. Ataerkil Sistemin Tanımlanması

Ataerkil kavramı, pek çok kesim tarafından farklı ifadeler bulmaktadır. Ataerkillik terimini tanımlayabilmek için bakılan pencere, onun tanımını da değiştirmektedir. Bu terim, eril kesim tarafından tanımlandığında farklı, feministler tarafından tanımlandığında farklı bir anlam ifade edecektir. Masküler bir tanım olarak bakıldığında, daha olumlu bir hal alırken, feministler tarafından olumsuzlanmaktadır. Temelde, erkek egemenliğine dayanan toplum yapısı olarak ifade edilebilecek olan ataerkillik, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “*soyda, temel olarak babayı alan ve ailede çocukları baba soyuna mal eden topluluk*”⁵⁸ olarak tanımlanmaktadır. Feministler bu tanımları kendi pencerelerinden yorumlayarak “*ataerkillik babanın aile içindeki gücünden başlayarak erkek egemenliğindeki toplumsal düzenin tanımı, erkek egemenliğinin ilkesi ve simgesidir*” demektedirler.⁵⁹

Ataerkil sistem, temelleri yaklaşık İ.Ö. 4 bin yılına dayanan toplumsal bir yapıdır. Eski Mezopotamya’da, kent devletlerinin ortaya çıkmasıyla, ataerkil düzenin yerleşmeye başladığı düşünülmektedir. Toplumların avcılık ve toplayıcılık yaptıkları dönemlerde, yiyecek bulma işi kadının yükümlülüğündeydi. Bu dönem boyunca yiyeceği kadın getirdiğinden henüz ikinci sınıf muamelesi görmüyordu. Kadının doğurganlığının önemli olduğu, kutsal bir olay olarak değerlendirilmesi de kadının statüsünün daha üstün sayılmasında etkili olmuştur.

⁵⁸ Türk Dil Kurumu,
<http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=ataerkil>, 15.06.2008

⁵⁹ Lynne Segal, **Gelecek Kadın Mı?**, Çev. Suğra ÖNCÜ, İstanbul, Afa Yayınları, Akt. Yusuf Gürhan Topçu, “Korku Sinemasında Kadın Cinselliği”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1999, s.16

En önemli geçim kaynakları topraktır ve yiyeceklerini topraktan elde eden insanlar için toprak çok önemli bir yere sahiptir. Kadın toprak ile özdeşleştirilerek, kadına da toprağa verilen değer verilmiştir. Çünkü toprağın ürün vermesi gibi, kadın da yeni hayatlar dünyaya getirmektedir Ancak, avcılık ve hayvancılık ile birlikte, erkek gücünün ön planı çıkmasıyla, kadının statüsü değişmeye başlamıştır. Kadın, evde kalarak erkeğin getirdiği yemeği pişirme gibi günümüzde de kadınlar için uygun görülen işleri yapmaya başlamıştır.

Aklın doğa karşısında daha üstün bir hal alması, insanların toprak üzerindeki etkileri arttırmış, çeşitli tarımsal yöntemler ile tarımı kontrol altına almaya başlamışlardır. Bu durum aklın önemini ortaya çıkarırken, toprağın kutsallığı sorgulanmaya başlamıştır. Bu gelişmeler, toprakla özdeşleştirilen kadının konumunda da farklılıklar yaratmıştır. Ayrıca, erkek, kadının doğurganlığı üzerindeki gücünü fark etmiştir. Bu durum erkeğin, kendisini üstün cins olarak benimsemesinin yanında, kadının da statüsünü alçaltmasına neden olmuştur.⁶⁰

Böylece erkekler, kadınlar üzerinde fiziksel anlamda daha güçlü olmalarından dolayı bir egemenlik kurmalarının yanında, kadınların doğurganlığında etkin rol oynamaları ile kadının bedeni ve cinselliği üzerinde de söz sahibi olmaya başlamıştır. Berkta'y'a göre ataerkil sistem denildiğinde *“yalnızca kadın emeğinin değil, aynı zamanda kadın cinselliğinin, bedeninin ve doğurganlığının denetlendiği bir toplumsal sistem kastedilmektedir”*⁶¹ demiştir. Millet, *“eski toplumlarda üretkenliğe dayalı toplumlar, bir noktadan sonra ataerkiliğe yönelmiştir; üretkenlik ve yaratıcılıktaki kadın küçümsenerek, bu yaratıcılık sadece fallusa bağlanmıştır.”*⁶²

Millet, ataerkilliğin en büyük silahının evrenselliği ve sürekliliği olduğunu savunarak, *“ataerkillik öylesine kök salmış bir düzendir ki, her iki cinste yarattığı kişilik yapısı, bir politik sistem olmaktan öte bir düşünce bir yaşam tarzı*

⁶⁰ Berkta'y, a.g.e., s.80

⁶¹ Berkta'y, a.g.e., s.24

⁶² Kate Millet, **Cinsel Politika**, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yayınevi, 1987, İstanbul, s.52

*durumundadır*⁶³ demektir. Gerçekten de bakıldığında, tüm toplumların ataerkil sistem ile donatıldığı ve erkek egemenliğinin batı ya da doğu olarak ayrılmaksızın, dünya üzerindeki tüm toplumlara hâkim görülmektedir.

Ataerkil sistem savunucuların temel dayanak noktası, toplumların temelinin erkek soyundan geldiklerine inanılan düşünce olmuştur. Ancak 19.yy.da toplum bilimcilerinin insan soyunun kaynağını bulmak için yaptıkları araştırmalarda soyun anneden geldiğine inanılan toplumların da olduğunu öğrenmişlerdir. Anaerkil toplumlar olarak ifade edilen bu toplumlar, çok eşlilik nedeni ile birden fazla erkekle birlikte olan kadının doğurduğu çocuklarının soyunun net bir biçimde tespit edememelerinden dolayı, soyun anneden geldiği düşünülmüştür.

Diğer taraftan, paleolitik dönemde yazı henüz bulunmadığından yazılı bir kaynakta anaerkil toplum yapısından bahsedilmese de, çeşitli kanıtlar sayesinde anaerkil toplumların var olduğu düşüncesi güçlenmiştir. Bachofen ataerkil toplumlar ile karşılaştırmalar yaparak açıkladığı anaerkil toplum için “*anaerkilliğin ilkesi evrenselliştir, oysa ataerkil sistem, sınırlamalar getirir. İnsanlığın evrensel kardeşlik ideali, annelik ilkesinden kaynaklanır ve bu ilke, ataerkil toplumun gelişimiyle birlikte kaybolur*”⁶⁴ demektir. Ataerkil sistem savunucuları, bu toplumların ilkel ve yozlaşmış olduklarını savunarak göz ardı etmişler ve soyun erkeklerden geldiği iddialarını savunmaya devam etmişlerdir. Engels de, ataerkilliğin kökenlerinin kesin olarak bilinmemekle birlikte, komünal bir cinsel yaşamdan, giderek kadının sahiplenilmesiyle tekeşliliğe dönüldüğünü, ancak her iki durumda da erkeğin kadın üzerinde egemen olduğunu söyler.⁶⁵

Eski yunan mitolojisine bakıldığında, “*ister yerin altında ister göklerde olsunlar Girit dinine dışıl tanrısallık egemendi. (...) Eril tanrısallık ikincildir.*

⁶³ y.a.g.e., s.109

⁶⁴ J.J. Bachofen, “**Mitos, Din ve Anne Hakları**” Princeton University Pres, Ed. Joseph Chambell, 1968, s. 69-121’den aktaran Erich Fromm, **Anaerkil Toplum ve Kadın Hakları**, çev. Acar Doğanün, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1998, s.11

⁶⁵ Lynne Segal, **Gelecek Kadın Mı?**, Çev. Suğra Öncü, Afa Yayınları, İstanbul, 1990, s.15-16’dan akt. Topçu, a.g.e., s.18

Yunanlılarca sonradan kabul edilen tanrı Poseidon'un adı, Tanrıça Yer'in kocası anlamına gelir.*"⁶⁶

Dişil tanrıçaların zamanla ortadan kaldırılarak eril tanrıların getirilmesi ise, kadınları ikincil konuma itmiştir. İkincil konumda olduğu görüşünü en iyi anlatan mitoloji ise, kadının yaratılış öyküsüdür. Yunan mitolojisine göre; Prometheus insanın yaratılmasına yardım etmiş, balçık ve su ile erkeği yaratmıştır. İnsan evrendeki en aciz mahlûk olduğu için onlara ateşi vermiş, böylece ısınmalarına, sıcak yemek yemelerine olanak sağlamıştır. Zeus, Prometheus'un insanı çok şımarttığını düşünmüş ve onlara kendisinden habersiz ateşi verdiği için Prometheus'a çok kızmıştır ve insanları ateşten mahrum bırakmıştır. *"Zeus o zamana kadar yalnız erkeklerden ibaret olan bu yüz­süz ve terbiyesiz mahlûkları, kendilerini Tanrılar kadar kuvvetli ve mutlu sanan bu budalaların başına müthiş bir bela gönderdi. Bu bela kadındı.*"⁶⁷

Yunanistan'da, kadının yaratılış öyküsünden de anlaşıldığı gibi, toplum içindeki konumları, ikinci cins olmaktan öteye geçememiştir. *"Kadın Yunanistan'da ebedi bir küçük gibi görülmüştür; hiçbir yasal yetkisi yoktur. On beş yaşından itibaren babası tarafından evlendirilebilir. Asla bir mal edinemez. Eğitimi daha çok ev işleriyle sınırlıdır."*⁶⁸ Yunanlılarda ailenin yapısı dine dayandırılmaktadır ve baba evin rahibi sayılmaktadır. Oldukça fazla yetki ile donatılan erkek, kadından kısırlığı ya da zina nedeniyle boşanabilir.⁶⁹

Günümüzde bile, hala kırsal kesimlerde, kadının doğurganlığının olmaması ya da erkek çocuk verememesi sebebi ile kadınların üstlerine kuma getirilme ya da kadını boşayarak yeniden evlenme görülmektedir. Üstelik kanunlar karşısında

* Poseidon: Zeus'un (baştanrı) kardeşi, denizlerin tanrısıdır.

⁶⁶ Colette Estin, Helene Laporte, **Yunan ve Roma Mitolojisi**, Çev. Musa Eran, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 2002, s.24

⁶⁷ Şefik Can, **Klasik Yunan Mitolojisi**, İnkılâp Kitapevi, Ankara, [t.y.] , s. 15

⁶⁸ Estin ve Laporte, **a.g.e.**, s.58

⁶⁹ Estin ve Laporte, **a.g.e.**, s.57

kısırlık, boşanma gerekçesi olarak gösterilememektedir ancak boşanma için farklı nedenler gerekçe gösterilebildiğinden, bu durum, çiftlerin boşanmasına engel teşkil etmemektedir.

Zina, günümüzde hala boşanma gerekçeleri arasında iken, bu durum yalnızca kadınlar için geçerli olan bir durum olmaktan çıkmıştır. Kadın zina sebebiyle erkeğe boşanma davası açabilecek duruma gelmiştir. Ancak pek çok kadın, aldatıldığını bile bile farklı gerekçelerle boşanma kararı verememektedir. Bu gerekçelerin başında erkeğin buna izin vermemesi, şiddet uygulaması, toplumun dul kadına iyi bir gözle bakmaması, ekonomik özgürlüğü olmayan kadının boşanma sonunda ortada kalacağını düşünmesi ya da boşandıktan sonra çocuklarının psikolojik olarak olumsuz etkileneceklerini düşünmesi gelmektedir.

Millett'e göre ataerkil sistemin en önemli kurumları aile, toplum ve devlettir. Bunlar içinde en küçük yapı taşı olan aile, toplumun ve devletin bir küçük temsili niteliğindedir. Aile içindeki iktidar yapısı, hiyerarşisi ve egemenlik sınırları, temelde toplumun da yapısını belirlemektedir. Bu nedenle ataerkil sistemde ailenin yerini tanımlamak, genel olarak ataerkil toplum yapısına da ışık tutacaktır.

Temel olarak aile yapısına bakıldığında, daha öncede tanımlı yapıldığı gibi, baba ya da ailenin yaşça büyük olan erkeği evin reisi olarak görülmesiyle birlikte, güç ve iktidar onu kontrolüne bırakılmaktadır. T.C. Anayasasının 10. maddesi kadın ile erkeğin yasalar önünde eşit olduğunu söylemesine rağmen, bu madde 1926 tarihli 743 sayılı medeni kanunun "Aile Hukuku" bölümünde yasal olarak bozulmaktaydı.

Bu kanun uyarınca;

"Kadın annedir, çocuklara ve eve bakar. Erkek ise onların geçimini sağlamak için mücadele etmek, kazanmak ve onları barındırmakla yükümlüdür. Bu sabit rol düşüncesinin sonucu olarak da erkek ailenin reisi, son karar mercii, ailenin temsilcisi ve alınan kararların dışarıda uygulayıcısıdır. Kadın ise ev içi

işlerle ve çocuklarla ilgilendir. Yetkisinin azlığına paralel olarak sorumluluğu da son derece sınırlıdır”⁷⁰

Yine 743 sayılı kanun gereği, evlilik ile kurulan aile yapısında kadın, erkek ile evlenerek onun soyadını almakta ve onun egemenliğini kabul etmektedir. Bir anlamda baba kızını evlendirerek, kızını üstündeki egemenliği, kocasına devretmektedir. Kanunlar erkeğin egemenlik alanını, belirlerken, kadınlarınkileri de belirlemiş ve kadına kadınlık görevlerini tanımlamıştır. 743 sayılı kanunun kendisine tanıdığı ve meşrulaştırdığı hak ile erkek, ev içindeki kadın üzerinde hâkimiyet kurmanın yanında, benzer şekilde yine medeni kanununda kadının kocası izin vermediği sürece çalışamayacağını söyleyerek erkeğin egemenliğini toplum içinde de sürdürmesine olanak sağlamaktadır.

Bu ve buna benzer pek çok maddenin eşitsiz olduğu görülen 743 sayılı kanun 2001 yılında değiştirilerek, bu eşitsizlik büyük ölçüde giderilmiştir. 4721 sayılı kanun gereği, artık evin reisi kavramı ortadan kaldırılmıştır. Kadın ve erkek ev içinde eşit haklara sahiptir. Aynı şekilde çalışma hakkı ile ilgili olarak da her iki taraf da, meslek ve iş seçiminde diğerinin iznini almak zorunda değildir. Hükümetin önerdiği bu madde komisyon tarafından bir cümle ilave edilerek yine kadın için bir açık kapı bırakılmaktadır. Bu eklenen cümleye göre “iş seçiminde aile huzur ve yararı göz önünde bulundurulmalıdır” demektir.⁷¹ 2001 yılında değiştirilen kanun ile kadına pek çok hak verilmesine karşın, bu durum kadınların toplum içindeki statülerinde köklü bir değişiklik yaratmamaktadır. Nitekim yüz yıllardır süren erkek egemenliği sadece kanun anlamında şekil değiştirmiştir ama aile ve toplum içindeki egemenlikleri devam etmektedir.

Aile içinde kadının temel görevi, erkeğe hizmet etmek, çocuklara bakmak ve genel olarak ailenin huzurunu sağlamaktır. Ailenin huzurunu sağlama görevinin

⁷⁰ Murat Doğan, “*Türk Medeni Kanunu'nun Evliliğin Genel Hükümleri Bakımından Getirdiği Yenilikler*”, <http://auhf.ankara.edu.tr/dergiler/auhfd-arsiv/AUHF-2003-52-04/AUHF-2003-52-04-Dogan.pdf>, 2003, s.95

⁷¹ M. Canan Arın, “*Medeni Hukukun Yaşamımıza Getirdiği Değişikler*” http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/SayfaDosya/yeni_medeni_kanun.pdf, 15.04.2008,

kadına verilmiş olması bile aslında kadının konumunu belirlemektedir. Huzuru sağlamak bir anlamda, kadının, erkeğin söylediklerine boyun eğme, onun dediklerini yapıp şikâyet etmeme, fikir beyan etmeme ya da erkeğe ve eve huzur verme anlamına gelmektedir. Diğer bir anlatımla, sanki huzursuzluğu yaratan kadınmiş gibi, huzuru sağlaması gereken de kadın olarak gösterilmektedir.

Aile içinde çocuğun sorumluluğu da kadına verilmiştir. Çocuk kötü bir şey yaptığında ya da başına bir şey geldiğinde kadın sorumlu tutulurken, çocuk iyi bir şey yaptığında “babasının çocuğu” nitelendirmesiyle erkeğe pay çıkarılmaktadır.

Millet, ideolojik açıdan cinsel politikanın erkeğin daha üstün ve kadının daha aşağı bir konuma yerleştirilmesini desteklediğini ifade etmektedir. Bu ideoloji çocukluktan itibaren, kadınların bilgisizliği, pasifliği ile erkeklerin zekâsı ve aktifliği bireylere dayatılmakta ve toplumsallaşma içinde bu ataerkil sisteme yerleştirmektedir. Aile içindeki çocukların cinsiyetlerine göre ayrılması ise, temelde bu erillik ve dişillik kavramlarına dayanmaktadır. Kız çocuğu annesi ile özdeşleştirilirken, erkek çocuğu babası ile özdeşleştirilmektedir. Rol kalıpları da daha çocukken belirlenmeye başlamaktadır. Kız çocuğu annesine yardım ederken, erkek çocuğu babasından gördüğü gibi kendisine hizmet edilmesini beklemektedir. Aile içinde kız çocukları daha pasif, daha uyumlu ve daha içine kapanık yetiştirilirken, erkek çocukları daha aktif ve daha dışa dönük olarak yetiştirilmektedir. Saldırganlık erkek çocuk için normal bir davranış kalıbı gibi değerlendirilirken, kız çocuğu için olumsuzlanan bir tavrıdır. Bu durum küçük yaştaki çocuğun bile, çevrelerindeki insanların verdikleri tepkiler sonucunda oluşmakta ve davranış kalıbı olarak kişiliklerinde yer etmektedir.

Millett'e göre toplumun bakışı cinsel kimlikler açısından açıkça bir ayrımcılık içermektedir. Örneğin saldırgan davranışlar erkek çocuğunda olumlanırken, kız çocuğunla olumsuzlanır ve bu saldırgan dürtüler içe döndürülür.⁷²

⁷² Millet, a.g.e., s.57

Çevredeki akrabaların ya da komşuların, bir kız çocuğunun saldırgan tavırlarına “ne ayıp, bir kız çocuğuna yakışıyor mu?” şeklindeki bir söylemi, çocukta “demek ki kız çocukları bunu yapmaz, benimde yapmamam gerekiyor” düşüncesini uyandırmakta ve bu fikri hayatının her alanında kullanmaktadır. Uslu durmak, söz dinlemek, yaramazlık yapmamak, ailesine karşı gelmemek, annesine yardım etmek kız çocuğu için biçilmiş davranışlar, yaramazlık yapmak, asi ve başına buyruk olmak, her dediğini yaptırmak, hatalı bile olsa hoş görülmek erkekler için belirlenmiş tavırlardır. “*Selkirk ve Rosenblatt iki cins arasındaki farkı toplumun yarattığını, biyolojinin eril ve dişiye, toplumun ise kadın ve erkeği belirlediğini söyler.*”⁷³

Erkek çocuğuna, soyun devamını nitelendirdiği düşüncesi ile evin gelecekteki reisi muamelesi yapılmakta ve bu durum çocuğa hissettirilmektedir. Erkek çocukları çok daha özgür yetiştirilirken, kız çocukları daha fazla baskı altında yetiştirilmekte, “namus” kavramı nedeni ile sürekli olarak denetim altında tutulmaya çalışılmaktadır. Bu nedenle kız çocukları ya hiç okula gönderilmemekte ya da bir süre okula gönderilip sonra okuldan alınmaktadır. Erken yaşta da evlendirilerek, klasik kadın konumuna yerleştirilmekte ve annesinin rol kalıbını benimsemesi beklenmektedir.

Kız çocukları, ülkemizde kırsal kesimlerde hala geçerli olan “başlık parası” ile bir mal gibi satılmakta, evleneceği kişi hakkında fikri bile alınmamaktadır. Çocuklar arasındaki bu cinsiyet ayrımı, toplumdaki kadın ve erkeğinde davranışlarını şekillendirmektedir. Evde bastırılarak, içine kapanık, pasif olarak yetiştirilen kız çocuğu, toplum yaşamında da fikrini söylemeye ya da aşırı bir tepki vermeye korkmakta ve boyun eğmektedir. Bunun yanında, kendine güveni tam olarak yetiştirilen erkek çocuğu, toplum içinde de aktif ve hızlı karar verebilen, sesini çıkartmaktan korkmayan bir birey olarak yetişir. Böylece, “*toplum, rol öğrenme baskıları yoluyla küçük kızlarını hizmet etmeye, boyun eğmeye ve başarıdan korkmaya, küçük oğullarını ise toplumsal başarı, güç ve iş gerçekleştirmek için gerekli ve bilinçli niteliklere sahip olmaya koşullandırıyor*”⁷⁴ denebilir.

⁷³ Topçu, a.g.e., s.20

⁷⁴ y.a.g.e., s.159

Gelişmiş şehirlerdeki ailelerde, çocukların durumları biraz daha farklı olsa da, çocuklar toplum içinde eğitim almaya başladıklarında, toplumsallaşma yolu ile toplumsal rollerini benimsemeye ve uygulamaya başlamaktadır. Erkeklerin üstün olma ve kadınların ikinci sınıf muamelesi görmesi başta okul kitaplarında olmak üzere, her alanda karşılırlarına çıkmaktadır. Kadın okumuş olsa bile, ailesi ya da kocası çalışmasına izin vermediği için çalışmamakta, geleneksel rolü olan ev hanımlığı görevini yerine getirmektedir. Kadının ekonomik bir özgürlüğe sahip olmaması da onu erkeğe bağımlı, onun sözünü dinleyen ve boyun eğen bir rol içine sokmaktadır. Aile birliğinin temel beklentisi olan çocuk ile de bu görev tamamen onaylanmaktadır.

Gerek aile içinde gerekse toplum içinde kadının söz söylemesi ya da şikâyet etmesi hep olumsuzlanmıştır. Bu tarz kötü davranışlar kadına yakıştırılırken iyi davranışlar erkeğe yakıştırılmaktadır. Toplum içinde kullanılan bazı terimler de bu düşünceyi desteklemektedir. Örneğin “saçı uzun aklı kısa” diyerek kadının aklı küçümsenmiş, kötü bir şey olduğunda da “kadın aklına uyduk” diyerek kadının bilgisizliği desteklenmiştir. Aynı şekilde bir olay karşısında kadının fikrini belirtmesi “kadına laf düşmez” ya da “elinin hamuru ile erkek işine karışma” ifadesi ile sonlandırılmaktadır.

Diğer taraftan, bir erkek çocuğuna sahip kadının aile içindeki konumu bir ölçüye kadar yükselmektedir. Kadın olarak aile içinde elde edemediği iktidarı ve itibarı, erkek çocuk dünyaya getirerek elde etmektedir. Freud’un “penis kıskançlığı”^{*} olarak tanımladığı kavrama göre, kız çocuğu, iktidara sahip olacak bir penisinin olmamasından dolayı penisi kıskanmaktadır. Kız çocuğunun penisten vazgeçmesi

* Erkek çocuğun, anneye karşı duyduğu arzu, baba tarafından iğdişlik ile tehdit edilerek sonlandırılmaktadır. Bu erkek çocuğun iktidarının, baba figürünün varlığı ve tehdidi ile sarsılması anlamına gelmektedir. Nitekim kız kardeşini ya da kız çocuğunu da iğdiş edilmiş bir figür olarak değerlendirmektedir. İktidarını kaybetmekten korkan çocuk, anneden vazgeçmekte ve baba ile özdeşleşmektedir. Bunun karşısında kız çocuk, iğdiş edildiğini düşünerek penise karşı bir kıskançlık beslemektedir. Erkek çocuğun sahip olduğu iktidara sahip olmak için, arzuladığı babasından bir erkek çocuk sahip olmak istemektedir.

onun yerine bir erkek çocuk dünyaya getirme arzusu ile yer değiştirmektedir. *“Freud, ancak, kadının eski penis arzusunu karşılayabilecek bir erkek çocuğunun ona doyum sağlayabileceğini belirtir. Kadının, eşinden bir çocuk yapmadığında, o çiftin mutluluğunun tam olamayacağını ekler.”*⁷⁵

Çalışan kadınlara bakıldığında ise, durum farklı değildir. Kadın çalışmaktadır ancak çalıştığı işler erkeklerin yaptıkları işlerle kıyaslandığında daha önemsiz görevler olduğu görülmektedir. Önemli görevlerde hep erkekler bulunurken, kadınlar onlara yardım eden, onları destekleyen konumdadır. Yönetici kesiminin büyük bir çoğunluğu erkeklerden oluşurken, onlara yardım eden sekreterler ya da asistanlar hep kadındır. Önemli görevlere gelen az sayıda kadın ise, erkek rol kalıplarına uygun davranışlar sergilemekte, diğer bir anlamda “erkek gibi kadın” olmaktadır. Bunun temelde anlamı, kadına yakıştırılan ve olumsuzlanan tavır ve davranışlarda bulunmayan, erkeklerle rekabet edebilmek için onlar gibi olan yani bir anlamda, artık “kadın” olmayan bir rol kalıbını tanımlamaktadır. Ayrıca kadının duygusal ve şefkatli tavırları nedeniyle, kadına yakıştırılan diğer meslekler ise, öğretmen veya hemşire olmak ya da hizmet sektöründe çalışmaktır.

Görüldüğü gibi kadınlar, toplum içinde yaşamlarını sürdürebilmek için, ya kadınlara yakıştırılan rol kalıplarına uyum sağlayacak ve boyun eğecek ya da erkeklerin dünyasında kendi kadınsı kimliklerini bastırarak erkek gibi davranacaktır. *“Bu bağlamda toplumsa hiyerarşide yükselmek isteyen/durumunda kalan kadınların erkek değerlerini içselleştirilmesi ve erkeksileşmesi kaçınılmaz görülmektedir.”*⁷⁶

Ataerkil toplum içindeki erkeğin egemenliği cinsellikte de devam etmektedir. Segal, erkek cinselliğinin penis aracılığı ile yüceltildiğini ve böylece etkin eril

⁷⁵ Ayça Gürdal, *“Psikanalizde Kadınlık Üzerine İlk Görüşler”*, **Psikanaliz Yazıları; Psikanaliz ve Kadınlık**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, Sayı: 2, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2001, s.15

⁷⁶ Ayşegül Yaraman, *“Toplumsal Değişme ve Kadında Erkeksilik”*, **Psikanaliz Yazıları; Erkeksilik**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, Sayı:5, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002 s.47

cinselliğin bir imgesi haline geldiğini ifade eder.⁷⁷ Erkekler kendilerini cinsellik konusunda üstün gördüklerinden, kısırlık ile ilgili tüm problemlerin kadından kaynaklandığını düşünmektedir. Bu nedenle, ülkemizde kırsal kesimlerde, kadının çocuğu olmaması nedeniyle, üzerine kuma getirilmekte ve ondan soylarının devamı için çocuk yapması beklenmektedir. Sorunun erkekte olabileceği akla getirilmemektedir.

Böyle bir durum karşısında erkek, doktora gitmeyi bile reddetmektedir. Bu düşüncenin altında temel olarak, erkek, içten içe kusurun kendinden kaynaklandığını kabul etse bile, doktor tarafından onaylanmasını istemediğinden doktora gitmeyi reddetmektedir. Toplumdaki genel görüş cinsel hastalıklar ya da kısırlığın kadından kaynaklandığı yönündedir. Nitekim bu görüşün aksine, yapılan araştırmalara göre kısırlığın %60'ında erkekten kaynaklanan bir problem olduğu ya da buna katkısının bulunduğu ortaya çıkmıştır.⁷⁸ Erkeklerin kısırlığı reddetmelerinin temelinde, kadınlar üzerindeki iktidarını kaybetme korkusu bulunmaktadır. Erkeklik, penis ile yüceltildiğinden, kısırlık cinsel anlamda bir başarısızlık, buna bağlı olarak erkek iktidarının da başarısızlığı anlamına gelmektedir. Erkeğin başarısızlık olarak gördüğü bu durum, kadına şiddet uygulamasını da beraberinde getirmektedir. Erkek böyle bir durum karşısında kadının gözünde kaybolan iktidarını, fiziksel güç kullanarak geri kazanmaya çalışmaktadır.

Kadının, pek çok konuda sınırlandırılan özgürlükleri cinsellik söz konusu olduğunda da değişmemektedir. Erkek için cinsellikten söz etmek ya da göz önünde yaşamak ayıplanmazken, kadın için bu kara bir leke olarak görülmektedir. Üstelik bu durum eğitim seviyesi düşük kırsal kesimlerde namus cinayetlerine kadar uzanmaktadır. Giddens, kadınların erkekler tarafından erdemli kadınlar ve hafif kadınlar olarak ikiye ayırdıklarını söyler. Buna göre, erdemli olarak tanımlanan kadınlar, evlenilecek kadınlardır ve bunlar ile sadece ailelerin gözetiminde flört edilebilir. Hafif kadınlar ise, kolayca baştan çıkarılabilen ve evlenmeden önce cinsel

⁷⁷ Lynne Segal, **Gelecek Kadın Mı?**, Çev. Suğra ÖNCÜ, İstanbul, Afa Yayınları, s. 103'den akt.

Topçu, **a.g.e.**, s.22

⁷⁸ http://www.erkeklerkadınlar.com/erkek_kisirligi.htm, 15.04.2008

ilişkiye girilebilen kadınlardır.⁷⁹ Benzer şekilde, popüler kültür araçlarında kadınların cinselliklerinin erkekler tarafından bir tüketim aracı olarak kullanılması da, yine bu “hafif kadınlar” aracılığı ile olmaktadır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, kadınların cinsel özgürlüklerini kullanmaları onları, ataerkil sistemin savunucuları tarafından aşağılayıcı bir tavır ile karşı karşıya bırakmaktadır. Kadınlar uzun yıllar erkeklerin egemenlikleri altında yaşadıklarının farkına vararak ve erkekler gibi eşit hak ve özgürlüklere sahip olması gerektiğini, kendi cinsel kimliklerini, kendi maddi güçlerini ve kendi benliklerini kazanmak için kadın hareketini başlatmışlardır.

1.2.2. Feminizmin Kavramının Ortaya Çıkışı

Kadınların ikinci sınıf muamelesi görmesi, bir süre sonra kadınların bir araya gelerek bu duruma müdahale etmelerini ve haklarını geri alabilmek, onları savunmak için girişimde bulunmayı zorunlu kılmıştır.

*“Feminizmi genel olarak kadın-erkek ayrımcılığına karşı çıkararak, cinsler arasında siyasal, ekonomik ve toplumsal eşitliği savunan görüş olarak ifade etmek mümkündür.”*⁸⁰ İlk yıllarda kadın-erkek eşitliği dar bir kapsamda ele alınırken, zamanla kapsamı geliştirilmiş ve ekonomik, ideolojik, politik, psikolojik, kültürel, toplumsal ve dini boyutta olmak üzere pek çok alanda eşitliğin söz konusu olduğu düşünce akımları çerçevesinde ele alınmıştır. Böylelikle, yıllar geçtikçe feminizm, Liberal, Kültürel, Radikal, Marksist ve Sosyalist Feminizm gibi çeşitli türlere ve alt türlere ayrılmıştır.

⁷⁹ Anthony Giddens, **Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm**, Çev. İdris Şahin, Ayrıntı Yayınları, 1994, İstanbul, s.12-13’den akt. Topçu, a.g.e., s.26

⁸⁰ Dilek İmançer, “*Feminizm ve Yeni Yönelimler*”, **Doğu Batı Dergisi**, Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları, Sayı:19, Ankara, 2002, s.151

Feminizm tarihi, bazılarına göre üç dalgaya ayrılmaktadır. Birinci dalga 19. yy'ın sonlarını ve 20.yy başlarını kapsamaktadır ve bu dönem temelde kadının oy kullanma haklarını elde ettikleri dönemi ifade eder. Birinci dalga feministleri, erkekler ile kadınların eşit haklara sahip olmaları gerektiğini savunmakta ve evlilik ile kadının mülkiyetinin kocasına geçme görüşünü reddetmektedir. İkinci dalga, kadının yasal ve kültürel özgürleşme hareketlerinin başladığı, fikir ve eylemlerin ortaya çıktığı, kadın topluluklarının kurulduğu 1960'lı yıllar ile 1980'li yılları kapsamaktadır. Üçüncü dalga ise, 1990'lı yıllardan başlayıp günümüze kadar gelmekte ve ikinci dalga feminizmin paradigmalarına açıklık getirmektedir. Üçüncü dalga feminizminin temel ideolojisini kadının biyolojik kimliği ile toplumsal kimliği arasındaki ayrım oluşturmaktadır.⁸¹

Kristeva, "birinci kuşak (dalga) feminizmi ulus-devletin akılcılığının uzantısı olan, özdeşlik mantığına dayalı *eşitlikçi ve evreselci* feminizm olarak nitelendirir. Bundan sonra 1968'le birlikte gelen ikinci kuşak (dalga) ise bu evrenselciliği reddeder ve *kadın kimliğinin özgürlüğünü* kendisine temel alır. (...) Üçüncü kuşak bu iki yaklaşımın bir karışımını dile getirir"⁸² demektedir.

Feminist hareketlerin yükseldiği dönemlere bakıldığında, dönüm noktalarının genellikle savaş dönemlerine denk geldiği görülecektir. Erkeklerin savaş için evlerinden ayrılmaları, kadınların kamusal alanda çalışmaları için hem bir şans hem de bir zorunluluk yaratmıştır. Geçimlerini sağlamak ve çocuklarına bakabilmek için çalışmak zorunda kalan kadınlar, kocalarının savaştan dönmesiyle evlerine geri dönmek durumunda kalmışlardır. Ancak bu gelişme, kadınların uyanışında bir dönüm noktası oluşturmuştur. Kadınlar da erkekler gibi çalışacaklarının farkına varmış ve onlar gibi eşit haklara sahip olmayı istemişlerdir.⁸³

Feminizmin hangi düşünceler çerçevesinde geliştiğinin ve ne türde bir eşitlik üzerinde durulduğunun anlaşılması için temel bazı feminizm türlerine bakılması

⁸¹ *Feminism*, http://en.wikipedia.org/wiki/Feminism#Feminist_theory, 18.05.2008

⁸² Gülnur Acar-Savran, **Bedensiz Emek Tarihi**, Kanat Kitap, İstanbul, 2004, s.3

⁸³ Gül Yaşartürk, "*Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu*", **Sinemasal**, Dokuz Eylül Yayınları, Sayı:14, İzmir, 2005, s.18

gerekmektedir. Özellikle bu düşünce çeşitliliği, bir akımın açıkta bıraktığı, incelemeyi noktaları ele alması açısından önem taşımaktadır.

İlk olarak liberal feminizmden bahsedilebilir. Liberal feminizm, temelde kadının sınırlarının özel yaşamı ile belirlenmesi, kamusal alanda söz sahibi olmamasının eleştirilmesini ele almaktadır.

“Liberal feminist kuram kadınlara siyasal temsil hakkı verilmesini, vergi mükellefi olmalarını ve evli kadınların ölü vatandaş olmalarını eleştirmektedir. Zira o dönemde kadın eğer evliyse kanunlar önünde vatandaşlığı sona ermiş gibi gösterilmekteydi. Erkek, kadının mülkü üzerindeki tüm haklarını almaktaydı. Evlilik anlaşmasında kadın kocasına karşı itaatkâr olmaya zorlanmaktaydı.”⁸⁴

Liberal feminist teorinin en önemli savunucularından olan Mary Wollstonecraft “Kadın Hakları Savunucusu” (Vindication of the Rights of Women – 1792) adlı kitabı yazarak, “kadınların da erkekler kadar Tanrı’nın yarattığı varlıklar olduğu, ciddi bir biçimde eğitilmeleri ahlaksal ve zihinsel yeteneklerini geliştirmelerine izin verilmesi gerektiği”⁸⁵ düşüncesini savunmaktadır.

Liberal feminist kuramın açıkta bıraktığı bazı noktalar bulunmaktadır. En önemli problemi, kadının özel alanı ele almaması, sadece kamusal alan üzerinde durması olmuştur. Temelde köklü değişiklikler yapmak ya da soruna ciddi bir bakış açısı getirmek yerine yasal kazanımlar elde etme çabası içine girmiştir. Liberal feminizmin yanıtı bıraktığı diğer soru ise, kadın ile erkek arasında cinsiyet farklılıklarından dolayı, eşit hakka sahip olmamasını gerektirecek ruhsal ya da ahlaki yetenekler açısından bir farklılık olup olmadığıdır.⁸⁶ Nitekim liberal feminist kuramı diğer düşünce akımları ile karşılaştırıldığında onlar kadar etkili olamamış ve büyük kitleleri etkileyememiştir. Pek çok liberal feminist, özel alanı da içine alan bir feminist eleştiri düşüncesi olan kültürel feminizme doğru kaymıştır.

⁸⁴ İmançer, a.g.e., s.153

⁸⁵ J. Mitchell, A. Oakey, **Kadın ve Eşitlik**, Çev. Fatmagül Berktaş, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1984, s.158’den aktaran, y.a.g.e., s.153

⁸⁶ İmançer, a.g.e., s.154

Kültürel feminizmi savunanlar temelde liberal feminizmin önermelerini kabul ederken, bunun yanında kadının özel alanda da erkek ile eşit haklara sahip olmasını savunmaktadır. Buna göre “*babaların ev hayatlarına katılımı ile özel alanın zenginleşeceğini ve kamusal alanın annelerin varlığı ile yükseleceğini öne sürerler.*”⁸⁷ Kültürel feministler anaerkil bakış açısından hareket etmektedirler. Anaerkil toplumlar, kadının etkin olduğu, daha barışçı, kamusal hayatın daha uyumlu olduğu bir toplum biçimini ifade etmektedir. “*Bachofen’e göre anaerkil ilke; hayat, birlik ve huzurdur. Çocuklarıyla ilgilenirken kadın, sevgisini kendi benliğinden başka insanlara taşır ve tüm yetenek ve imajinasyonlarını başka insanların varlığını korumaya ve güzelleştirmeye yansıtır.*”⁸⁸

Kültürel feministler, kadının temel nitelik ve yetenekleri üzerinde durarak, kişinin niteliklerinin kültür içinde değişikliğe uğrayacağını savunmaktadır. Temelde çözmeye çalıştıkları sorun ise, masküler bir yapı arz eden aile kurumunda köklü değişikliklerin yapılması gerektiği yönündedir.

Öne çıkan diğer bir feminizm alt türü ise Marksist feminizmdir. Adından da anlaşılacağı gibi, Marksist feminizm, Marksist düşünceden etkilenecek oluşturulmuş bir teoridir. Marksizm temelde, “*kültür ve toplumun kökenlerinin maddi ve ekonomik koşullarda yattığını savunan maddeci determinizm düşüncesine dayanmaktadır.*”⁸⁹ Anaerkil toplumlarda herkesin eşitliği söz konusuydu ancak ataerkil toplumlarda kadın, ev içine hapsedilmiştir ve sorumlulukları ev içi işler ve çocuğun bakımı ile sınırlandırılmıştır. Erkek ise, evin geçimini sağlamak ve eve para getirmek için kamusal alanda çalışmaktadır. Bu “işbölümü” olarak nitelendirilebilecek eşit olmayan dağılım, erkeğin daha fazla maddi kazanç sağlamasıyla birlikte kadın üzerinde egemenlik kurmasına neden olmaktadır. Kadını kamusal alandan uzaklaştıran bu işbölümü nedeniyle kadın, ekonomik anlamda erkeğe bağımlı konuma gelmektedir.

⁸⁷ İmançer, a.g.e., s.155

⁸⁸ J.J. Bachofen, “**Mitos, Din ve Anne Hakları**” Princeton University Press, Ed. Joseph Campbell, 1968, s. 69-121’den akt. Fromm, a.g.e., s.11

⁸⁹ İmançer, a.g.e., s.155

“Elde edilen bu ekonomik güç erkeklerin kadınlara karşı analık hukuku yerine babalık hukukunu (mirasın babadan devralınması, babalık hakkı v.s.) geçirmelerini sağlamıştır.”⁹⁰

Marksist feministlere göre, işbölümündeki dengesiz dağılımı yaratan temel kurum aile yapısıdır. Kadınların erkekler ile eşit koşullarda emeklerinin karşılığını almalarının ancak aile yapısındaki köklü değişikliklerle mümkün olacağını savunmaktadırlar.

Radikal feminizm ise temelde, kadın ile erkeğin doğuştan itibaren farklı olduklarını ve bu farklılığın biyolojik cinsiyetlerinden ileri geldiğini savunmaktadır. Marksist feministler gibi, aile kurumunun bu eşitsizliği yaratan temel kurumlardan biri olarak görmelerinin yanı sıra radikal feministlerin kadın erkek ilişkileri için çok daha uç fikirleri savundukları görülmektedir.

Radikal feministlerin, kadın-erkek eşitsizliğini çözümlmek için buldukları fikirler, erkeği tamamen hayatlarından çıkarmak ve onlar olmadan bir yaşam sürmek yönündedir. Buna göre, radikal feministler, teoriyi, kadın kadına bir ilişki tarzını benimseyen, doğum olayı sadece kadının üstlenmemesi gerektiğine inanan, gelişen teknoloji ile erkeklerin de suni yolla çocuk sahibi olabileceklerini ve erkeklerin hormonal bir müdahale ile çocuk emzirebileceklerini düşünmektedirler. Radikal feministlerin bu uç noktalardaki görüşleri, pek çok kesim tarafından eleştirel tepkilerle karşılaşsa da, 1970’lerde en çok sözü edilen akımlardan biri olma özelliğini taşımaktadır.

Tüm alttürler, kadının sahip olması gereken haklar konusunda belli konuları inceleme alanı dışında bıraksalar da, hepsinin de ortak noktası kadının erkek ile aynı konumda, aynı şartlarda ve haklar çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiği yönündedir. Kadınlar haklarını savunmak ve eşit haklara sahip olmak için mücadele

⁹⁰ İmançer, a.g.e., s.155

etmektedir fakat bunların içinde gerçekleştiği ataerkil toplum kendini savunmak ve kadını ikici cins konumunda tutmak için çeşitli sözlü ve yazılı ya da sözsüz tutum ve davranışlar geliştirmeye devam etmektedir.

1.2.3. Ataerkil Söylemde Kadın İmgeleri

“Ataerkil söylem” olarak kullanılan ifadenin açıklanması, kadının hangi bağlam içinde irdeleneceğini de ortaya çıkaracaktır. Söylem kelimesi Türk Dil Kurumu Sözlüğüne göre “*kalıplaşmış, klişeleşmiş söz, ifade*” olarak açıklanmıştır. Bu tanımdan hareketle ataerkil söylem ise, ataerkil sistem içinde erkek ve kadına yönelik kalıplaşmış söz ve ifadeleri kapsadığı, bunu biraz daha genişleterek, yalnızca sözlü olarak kullanılan ifadeleri değil, ataerkil yapı içindeki klişeleşmiş tutum ve davranışları da içerdiği söylenebilmektedir.

Erkek egemen toplumun egemenliğini ifşa ettiği bir diğer araç ise, dil kavramıdır. Dil ile ataerkilliğin yayılması, benimsenmesi ve evrenselleşmesi konusunda çok etkili bir güce sahip olduğu söylenebilir. Ataerkillik evrensel bir dil sisteminin varlığı ile ilk çağlardan bu yana gücünü koruyarak gelmiştir. Anaerkil toplum yapısının var olduğu düşünülen paleolitik dönemde, yazının olmaması nedeni ile anaerkil toplum yapısının varlığı nesnel aracılığı ile açıklanmaya çalışılmıştır. Ancak yazının bulunması tarihin keşfedildiği dönemdir. Kayıt tutma tarihi ölümsüz kılmaktadır ve egemenlik erkeklerin eline geçmiştir. Yazı ile ataerkillik tarih içinde ölümsüzleşmiştir.⁹¹

Ataerkilliğin dil üzerindeki etkisini görmek için, edebiyat eserine bakmak da yeterli olacaktır. Tarih boyunca yazılmış eserler incelendiğinde kadın yazar, şair ya da sanatçının azlığı dikkat çekecektir. Erkekler dilin ne kadar büyük bir güce sahip olduğunun farkında oldukları için, uzun yıllar kadını dilden uzak tutmuşlar, kadınların bir eser ortaya çıkarmaları bir yana, okuma yazma öğrenmelerini bile

⁹¹ Berktaş, a.g.e., s.38-53

istememişlerdir. Dili yazılı bir biçimde kullanmaya izin vermemenin ötesinde, kadının konuşarak bile dili kullanmasına sınırlamalar getirmişlerdir. Kendisine soruldukça cevap verme, sorulandan fazlasını söylememe, kendi istek ve arzularını ifade etmeme gibi sınırlamalar ile kadın dilden uzaklaştırılmıştır. Daha sonraları dili kullanmaya başlayan kadınlar uzun zaman erkekler ile ciddi rekabetlere girmişler, hatta takma erkek adları ile düşündüklerini ifade etmeye çalışmışlardır. *“Erkeklerle göre kadınlar dili kara büyü yapmak için, erkeğin güçlülüğünü yadsımak için, cinsiyetle ilgili sırları açığa vurmak için kullanır.”*⁹² Diğer taraftan, kadınların, kadınlık içgüdüleri ile olacakları önceden sezebilme yetenekleri erkeklerde bir korku yaratmıştır. *“Arapçada kadın gören anlamına gelir “ayn” dolayısıyla hakikati bilen şahit olan bakan kişidir. Böylesine gücü olan kadın düzene ancak itaat ettirilirse kontrol altına alınabilir.”*⁹³ Bu nedenle kadınlar erkekler için bir korku kaynağıdır.

Günümüzde de, özellikle kırsal kesimlerde “kadına laf düşmez” diyerek erkeklerin dil üstündeki egemenliği devam etmektedir. Benzer şekilde, hala kız çocuklarının okula gitmeleri engellenerek, erkeklerin dil üzerindeki hâkimiyetleri güçlendirilmeye çalışılmaktadır. Bunun yanında, kadınlar erkek söylemine sahip dili kullanırken bir anlamda ataerkil sistemi destekleyen ve onların yüceltilmesine yardım eden ifade ve kelimeleri kullanmak zorunda kalmaktadır. Çünkü kendilerine ait bir dil sistemi oluşturamamışlardır.

Diğer bir anlatım ile kavram ve olguların pek çoğu erkekler tarafından isimlendirilmiş ve onların bakış açısını yansıtan kavramlardır. Örneğin, Allah baba (Tanrı baba), Ay dede, adam olmak, devlet baba, para babası, isim babası gibi terimler yüceltilen erkeği simgelerken, belaların anası, karı gibi (kırıtmak, gülmek, dedikodu yapmak), karının aklına uymak gibi olumsuz ifadelerle de, kadın aşağılanmaktadır. Kadın ise, erkeklerin söylemlerini içeren bu dili kullanarak ataerkilliği desteklemektedir.

⁹² Danielle Regnier-Bohler, **Edebi ve Mistik Sesler**, çev. Doğan Şahiner, Sanat Dünyamız, 1996, Sayı.63, s. 7’den akt. Gülin Gülgör, *Doğüstü Korku Filmlerinde Kadın*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2002, s. 31

⁹³ Tefrika Tunaboğlu-İkiz, *“Erkekler Kadınlardan Neden Korkar”*, **Psikanaliz Yazıları; Psikanaliz ve Kadınlık**, Yayın Yönetmeni: Ayça Gürdal Küey, Sayı: 2, İstanbul, 2007 s.143

“Ataerkil kültür, genelde simgesel üretimle ve özelde de kitle kültürüyle ilgili son zamanlardaki feminist çözümlerinde gösterdiği gibi, kadınların kamusal alandaki “konuşma” hakkını yadsıyarak, yani, simgesel söylemin araçlarını kendi amaçları doğrultusunda yönlendirerek, birey kadını suskunlaştırmaktan daha fazlasını yapmıştır. Kendi konuşma biçimiyle kadın özneliği için gerçekte onu nesneleştiren bir konum inşa etmeyi de başarmıştır. İster pornografine, ister kitlesel üretilmiş Hollywood filmlerinde ya da Batının (eril) kültürel geleneğindeki daha genel literatürde olsun, kadınlar sessiz öteki, yani eril tutkunun odak noktası ve bu tutkunun tatmininin araçları olarak aktarılmışlardır.”⁹⁴

Kate Millet’in John Money’den aktarımına göre; Money ana dilin öğrenilmesiyle birlikte ilk öğrenilen şeyin cinsiyet olduğunu öne sürmektedir. Bunun yanında Jeromi Kagin, çocukların dili öğrenmeden önceki dönemde, kendisi için kullanılan kelimelerden ve davranışlardan çocukların konuşmayı öğrenmeden de, cinsiyeti öğrendiklerini vurgulamaktadır.⁹⁵ Her şekilde de dil, toplumsal cinsiyet ortamını hazırlayan ve ataerkil sistemin oluşumu, devamını ve sürekliliğini sağlayan en önemli faktörlerden biridir. Erdal Atabek’in dediği gibi “*kültürümüzün tamamı bir erkek kültürüdür. Devlet, yasalar, aktöre, din ve bilim erkeklerin eseridir.*”⁹⁶

Erkeklerin egemen olduğu diğer bir alan ise daha önce de belirtildiği gibi din olgusudur. Hıristiyan düşünürlerinden Thomas Aquinas, Aristoteles’in kadın hakkındaki düşüncelerini yineleyerek “*kadınların nefesine hâkim olarak tanımlanmadıklarını, değişken akıllı olduklarından tereddüt içinde kalıp kolayca yönlendirilebildiklerini, çünkü tutkularının peşinden sürüklemeye meyilli olduklarını*”⁹⁷ söylemektedir.

Erkeklerin etken, kadınların ise edilgen olduğu görüşü benimsendiğinde, erkeklerin bakan ve izleyen, kadınların ise bakılan ve izlenen taraf olduğu aşikârdır.

⁹⁴ Janice Radway, “*İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasi Pratik*”, çev. ve der. S.İrvan ve M.Binark, **Kadın ve Popüler Kültür**, Ark Yayınevi, Ankara, s.46’ dan akt. Gülgör, a.g.e., s. 32

⁹⁵ Millet, a.g.e., s.56-57

⁹⁶ Erdal Atabek, **Kışkırtılmış Erkeklik, Bastırılmış Kadınlık**, 26. Basım, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006, s.27

⁹⁷ Gülgör, a.g.e., s.12

Kadın, cinselliği nedeni ile erkeğin bakış nesnesini oluşturmaktadır. İngilizce’de *voyeurism* olarak kullanılan röntgencilik, “başkalarının cinsel ilişkilerini izleyerek haz duyma”⁹⁸ olarak açıklanabilir. Bu tanım bilimsel anlamda dikizciliği cinsel eylemin izlenmesi olarak dar bir kapsamda değerlendirirse de, film (ya da benzeri eserleri) çözümleme yöntemlerinde kullanılan genişletilmiş anlamı ile yalnızca cinsel edimin değil, cinsel birleşmeye giden aşamaların ya da gösterilen erotik sahnelerin de dikizlenmesi olarak değerlendirilebilir. Üstelik Türk Dil Kurumu röntgenciligi “kadınları gizlice gözetleme alışkanlığı”⁹⁹ olarak tanımlayarak, dikizciliğin alenen değil gizli olarak yani izlenilenin bilgisi olmadan gerçekleştirilme özelliğine vurgu yapmaktadır. Bunun yanında tanım, salt kadına bakılmayı ve kadının bir seyirlik nesne gibi izlenmesini de içermektedir. Sinema filmlerinde, kadınların dikizlenmesi her zaman eril bakış aracılığı ile olmaktadır. Anneke Smelik, “bakış açısı, dişil bedenün güzelliğinden keyif alacağı ve eril kudretle özdeşleşeceği bir toplumsal cinsiyet temelinin üzerine inşa edilmiş eril seyirci için haz alabileceği bir konum yaratır”¹⁰⁰demektedir. Bunun yanında, Mulvey ve diğer pek çok feminist teorisyen eril bakışının içerdiği şiddete dikkat çekmektedir ve bakışın ya tecavüzle ya da cinayetle sonuçlandığı savunmaktadırlar.¹⁰¹ Diğer bir anlatımla dikizcilik, yasak olma (ahlaki açıdan) sebebi ile daha fazla haz sağlayıcı bir edimdir. Bunun yanında, ataerkil söylem içinde kadın erkeğin kendisini yerleştiği bakış nesnesi konumunun farkındadır ve toplumsal rolü gereği erkeğin bakışının bilincinde olarak tavır ve davranışlar sergilemektedir. Avrupa resim geleneğinde çıplak kadın resimleri yapılmaktaydı ve kadının eline bir ayna verilmekteydi. Bu tavır ile kadının kendine hayranlığı vurgulanmakta ve teşhircilikle suçlanmaktaydı. Oysa aynanın gerçek işlevi, kadının kendisini seyirlik bir nesne olarak gördüğünün bir kanıtı idi.¹⁰² “Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajını veren, güçlü görsel

⁹⁸ İsmail Ersevimi, **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, Nobel Tıp Kitapevleri, İstanbul, 1997, s.278

⁹⁹ Türk Dil Kurumu,

<http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=r%u00f6ntgencilik> , 08.07.2008

¹⁰⁰ Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi**, Çev. Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, s.96

¹⁰¹ **y.a.g.e.**, s.96

¹⁰² John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 7. Basım, İstanbul 1999, s. 51

ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendir."¹⁰³

"Bu temele göre, kadın geleneksel teşhirci rolünde gösterilir ve erkek de kadını dikizci açıdan izler. Kadın bu süreçte güçlü görsel ve erotik etkilerle kendine bakılmakta olduğunu vurgular. (...) Kadın bakışı yakalar, kendini erkek arzusuna göre yönlendirir ve erkek bakışını anlamlandırır."¹⁰⁴

Benzer şekilde, toplum içinde, aile, devlet ve dinin erkeğe ait olan kurumlar olmasının yanında, kültür araçları da bu eril görüşü aktaran birer araç niteliğindedir. Popüler kültürlerde de, bakış erkeğin egemenliğinde olan, erkeğe ait olan bir davranış kalıbıdır. Erkek etken yani bakan, kadın ise edilgen yani bakılındır.

Ataerkil sistem içinde oluşturulmuş ürünlere bakıldığında, kadının ataerkil sisteme uygun olarak sunulduğu, geleneksel rol kalıpları içine yerleştirildiği ve erkek egemenliğinin bu ürünlerde de sürdürüldüğü görülmektedir. Kadının sunumu temelde, yıllar geçtikçe pek fazla değişiklik olmadan günümüze kadar gelmiştir. Geçmişten günümüze bakıldığında, gerek resim sanatında gerekse heykel sanatında kadın, ev işleri içinde sunulmaktadır. Eski Yunan mitolojisinde, kadınlar post ve derileri temizlerken ya da konserve yaparken resmedilmişlerdir. Aynı şekilde resim sanatında da kadınlar, mutfakta iş yaparken sunulmuştur. Günümüzde de, gerek reklâm filmlerinde, gerekse çeşitli basılı kaynaklarda kadın mutfak içinde resmedilmekte ve kadının geleneksel yapı içinde ev işlerindeki görev tanımı ve annelik özellikleri ön plana çıkartılmaktadır.

Ataerkil ideolojinin tekrar tekrar üretildiği popüler kitle iletişim araçları izleyicinin düşünce tarzını şekillendirerek, izleyiciyi ataerkil ideolojinin inanç ve doğrularını benimsemesi yönünde etkilemektedir. Temelde bakıldığında, kitle iletişim araçlarında imgelenen kadınlar gerçeği yansıtmamaktadır. Toplum içinde

¹⁰³ Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", çev. Nilgün Abisel, **25. Kare**, Sayı: 21, Ankara, 1997, s.41

¹⁰⁴ Deniz Derman, **Jean-Luc Godard'ın Sinemasına Kadının Yeniden Sunumu**, Değişim Yayınları, [t.y.], Ankara, s. 8-9

yalnız iyi kadın ya da yalnız kötü kadın yoktur. İyilik ve kötülük hem erkek hem de kadın benliğinde olan içgüdülerdir. Saf bir iyilik ya da kötülük mevcut değildir. Üstelik kadınların “öyleymiş gibi” sunulmaları, öyle oldukları izlenimini yaratmaktadır. Kadınların referans alınabilecek bir “öz” den yoksun olmaları nedeni ile kitle iletişim araçlarında sunulan kadın imgeleri gerçeği yansıtmamaktadır.¹⁰⁵

Bu görüşe göre, kitle iletişim araçları ile ikincil konuma itilen kadının yanında yüceltilen erkek imgesinin de gerçeği yansıtmadığı, nasıl kadın olduğundan daha düşük sunuluyorsa, erkek de olduğundan daha yüce olarak sunulduğu görüşüne varılabilmektedir. Ayrıca Rakow, kitle iletişim araçlarının kadınları yeterince temsil edilmemesini ve önemsizleştirilmesini “simgesel bir yok etme” olarak nitelendirmektedir. Kadınları suskunlaştırarak, erkekler tarafından yaratılan söylemi kabul etmeleri sağlanmaktadır ve kadınların kendi fikirlerini söyleme hakları ellerinden alınmakta, isteklerini bastırılmakta ve kendilerini ifade etmeleri engellenmektedir.¹⁰⁶

Günümüzde Radway’in de belirttiği gibi, kadının kitle iletişim araçlarındaki sunumu da değişmiştir. Kadınlar her geçen gün biraz daha hak sahibi olsalar da, önceden tiyatro sahnelerinde kadınlara rol verilmezken ya da televizyon ekranlarında gözükmelerine izin verilmezken şuan da rahatlıkla sahnelerde rol alabiliyor ancak bu kadınların konumlarının değiştiği anlamını taşımamaktadır. Kadının, önceden kitle iletişim araçlarında sunumları yoktu ama şuan da var fakat günümüzde bu varlık da bir yokluk gibi değerlendirilmekte, kadının varlığı yok sayılmakta, göz ardı edilmekte, önemsizleştirilmektedir. Bu durum televizyon kanallarının yayın akışlarına bakıldığında bile kolaylıkla fark edilebilmektedir. Tüm önemsiz konuları içeren, pembe dizi ve kadın programı adı altındaki boş eğlenceleri gündüz saatlerine koyarken, siyaset, mali analizler, toplumsal olay ve önemli tartışmalar akşam saatlerine yani genel olarak erkeklerden oluşan çalışan kesimin evlerine vardıkları saatlere koymaktadır. Çünkü siyaset, parasal konular ya da kamusal haberler kadının

¹⁰⁵ Elizabeth Cowie, **Representing the Women: Cinema and Psychoanalysis**, MacMillan Pres, London, 1997, s.16-19’den akt. Gülgör, **a.g.e.**, s. 33-34

¹⁰⁶ Lana Rakow, “*Popüler Kültürlere Feminist Yaklaşımlar: Ataerki’nin Hakkını Teslim Etmek*”, çev. ve der. S.İrvan ve M.Binark, **Kadın ve Popüler Kültür**, Ark Yayınevi, Ankara, s.24-34’den akt. Gülgör, **a.g.e.**, s. 29

ilgilenmediği, uzak tutulduğu erkeklere ait alanlardır. Kadınlar çocuk bakımı, ev planlaması ya da yemek tarifleri gibi kendisine uygun görülen geleneksel işler ile ilgili sınırlandırılmışlardır.

Kadının, ataerkil sistemde yerleştirildiği diğer bir imge ise “öteki”dir. Öteki kavramı, bir şeyin doğru, kabul edilebilir ve “normal” olarak değerlendirilmesini ve diğerinin yanlış, kabul edilemez ve “anormal” olarak nitelendirilmesidir. Öteki kavramının varlığı bir diğerinin reddini kabul etmektedir. Ataerkil sistemde ise, erkek doğru, olması gereken kabul edilen ve normal olandır. Onun dışında kalan, kadın “öteki”dir. Tüm iyi özellikler bu kabul edilen tarafın olurken, tüm olumsuzluklar da “öteki”ye aittir. Normal koşullarda olumsuz olarak değerlendirilebilecek özellikler bile olumlu bir çerçeveden değerlendirilir. Örneğin şiddet edimi, pek çok açıdan bakıldığında olumsuz bir davranış iken, erkek tarafından uygulandığında olması gereken ve normal olarak sunulmaktadır.

“Kadın da, ataerkil ideoloji içinde, kendini “temel varlık” kabul eden erkek özne karşısında bir “öteki cins”tir; yerine göre eksik, güçsüz, akılsız olarak tanımlanır, farklılıklarından dolayı dışlanır ve erkekler tarafından, iktidarı kaybetmeme amacı doğrultusunda, edilgenliğe yakıştırılırlar.”¹⁰⁷

Ataerkil sistemde dikkat edilmesi gereken nokta, öteki kavramı içine yalnızca kadınların girmiyor olmasıdır. Daha detaylı bakıldığında, normal olan beyaz erkektir ve siyahlar, farklı ırktaki insanlar, azınlıklar, kadınlar, çocuklar ve transseksüeller öteki kavramı içinde ele alınırlar. Bunlar, beyaz erkekte olması gereken akıl, güç ve etkin olma özelliklerini taşımayan, “normal”in dışında farklı olan kesimdir.

Robin Wood, kültürümüz içinde rastladığımız öteki kavramlarını sekiz maddede toplamıştır. Buna göre; “1. Kadın, 2. Proletarya, 3. Başka Kültürler, 4.

¹⁰⁷ Simone De Beauvoir, **Kadın İkinci Cins**, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, akt. Gülgör, a.g.e., s.2

Kültürün İçindeki Etnik Gruplar, 5. Alternatif İdeoloji ve Politik Gruplar, 6. İdeolojik Cinsel Normlardan Sapmalar, özellikle biseksüellik ve eşcinsellik, 7. Çocuklar.”¹⁰⁸

Kadınların, toplum içindeki sunumlarına, erkek bakış açısı ile nasıl bir konuma yerleştirildiklerine ve kadınların, feminizm hareketi ile haklarını nasıl aradıklarına ilişkin temel bilgileri verdikten sonra, ataerkil sistemin sinemada nasıl sunulduğuna, toplum içinde gelişen olayların sinemaya nasıl yansıdığıının açıklanmasına geçilebilmektedir.

¹⁰⁸ Robin Wood, “*Amerikan Korku Filminde Devrimsel Açıdan Bir Bakış*”, çev. Nihal Yeğinoğlu, **25. Kare**, Sayı: 19, Ankara, 1997, s.72

BÖLÜM 2:

DOKSANLI YILLAR VE SONRASI AMERİKAN KORKU SİNEMASINDA KADINA YÖNELİK DİNSEL ŞİDDET

2.1. Tür Sineması Bağlamında Korku Sineması

Bu bölümde, korku sinemasının özelliklerine, temel anlatım yapısına değinmeden önce, tür kavramını, tür kavramının doğuşunu, sonrasında ise tür sinemasının gelişim ve değişimini incelemek gerekmektedir. Ancak bunun ardından tür sineması içinde korku türünün nasıl bir yere sahip olduğu anlaşılacaktır.

Tür kavramı, pek çok alanda olduğu gibi sinema alanında da küçümsenmiş, önemsenmemiş bir kavramdır. Benzerlikten dolayı, sıradanmış gibi gözükmesi nedeniyle pek dikkate alınmamıştır. Ancak tür filmlerine baktığımızda, sinema tarihinde önemli bir yere sahip olduğunu, pek çok filmin tür filmi eleştirisi ile tarihte hak ettiği yeri kazandığını görülmektedir. Ayrıca, pek çok iyi yönetmenin, tür filmi yönetmeni olduğu göz önüne alınırsa, tür filminin karşılaştığı bu eleştirinin yanlış olduğu görülmektedir.

Geçmişten günümüze, en çok talep edilen türdür korku türüdür. Bu hem bir film türü olması bağlamında, hem de içerdiği unsurlar sebebi ile çok eleştirilmiş ve eleştirilmeye devam etmektedir.

Türk Dil Kurumunun Sözlüğünde “*aralarında ortak özellikler bulunan varlıklar topluluğu*” olarak geçen tür kavramı, Fransızca kökenli “genre” kelimesine karşılık gelmektedir. Tür, genel bir kavram olup, öncelikle doğa bilimlerinde kullanılmaya başlamış ve doğa biliminden diğer bilim dallarına ve sosyal/kültürel alanlarda kullanılmaya devam etmiştir. Sanat yapıtlarında kullanıldığında, sanatsal

açından belli benzerlikler gösteren, birbirinden esinlenen ya da benzer yapısal özellikleri tekrar eden sanat yapıtlarını ifade etmektedir ve eserleri tasnif etme, gruplara ayırma isteği sonucunda ortaya çıkan ihtiyacı karşılamak amacı ile kullanılmıştır.

Sanat alanında kullanılmaya başlaması da sinema ile olmamıştır. Bilindiği gibi sinema o kadar uzun geçmişe sahip bir sanat ve endüstri alanı değildir. En eski sanat dallarından biri olan resim ve edebiyat tür kavramının ilk kullanıldığı sanat dalları olma özelliğini taşımaktadır.

Sanat tarihine bakıldığında, Roman Sanatı ve Gotik Sanatının mimari, heykel sanatı ve resim sanatı gibi pek çok sanat kolunun, okuma yazma bilmeyen insanlara İncil'den alıntı sahneler ile kutsal kitap hakkında bilgi verebilmek için kullanıldığı görülmektedir.¹⁰⁹ Avrupa'da baskı tekniğinin gelişmesi ile birlikte resimler küçülmüş ve ilk kez takvimlerde kullanım alanı bulmaya başlamıştır. 16. yy'a gelindiğinde takvimler yaygınlaşmış, mevsimleri ve onun etkilerini anlatan günlük olayların resimleri yapılmaya başlanmıştır. Gündelik yaşamın resmedilmesi yaygınlaştıkça, resmin din konulu olması gerektiğine dair tabu yıkılmaya başlamış, bunun ile birlikte "tür" ayrımı gündeme gelmiştir. Tür kavramının ilk olarak Avrupa'da 17.yy'da resim ve edebiyat yapıtlarını belirtmek amacı ile kullanıldığı görülmektedir. Tür Resmi (genre) olarak adlandırılan bu kavram 17.yy'da din konulu resimlerden farklı olarak insanların gündelik yaşamlarını konu alan ve küçük boyutlu resimleri ifade etmek için kullanılmış bir kavramdır.¹¹⁰

Tür kavramı daha ilk kullanılmaya başladığı andan itibaren küçümsenmeye başlanmıştır denilebilir. Tür kavramının ilk kullanılmaya başlandığı 17.yy'da din konulu resimlerin yapılması yüceltilirken, din konusu dışındaki konular sıradanlık içine alınarak "tür resmi" olarak ifade bulmuştur. Bu anlamda tür resimleri olarak ifade edilen resimlerin gündelik yaşamı, insanların sıradan, her gün yaptıkları işleri

¹⁰⁹ Engin Beksaç, **Avrupa Sanatı'na Giriş**, 3. Basım, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.11-18

¹¹⁰ Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.14-17

konu alan resimleri ifade ediyor olması da, tür resmi kavramının bir anlamda sıradan, gündelik, özel bir anlamı ya da önemi olmadığı bir göstergesi niteliğindedir. Bunun temel nedeni sanatta hâkim olan idealist anlayıştır. Sanat yapıtlarının ideale yaklaşması, onu resmetmesi, tasvir etmesi gerektiği düşünülmüştür. İdeal olandan ne kadar uzaklaşırsa bir sanat yapıtı, o derecede küçümsenmiş ve ikinci sınıf olarak görülmüştür. İleride de açıklanacağı gibi bu küçümseme tür sineması için de geçerlidir.

Gündelik olayların resmedilmesi 17.yy'da yaygınlaşırken, ressamlar doğalcılığın (natüralizm) ve gerçekçiliğin (realizm) yolunu da açmış bulunmaktadır. Klasik kuramcılar “orijinal” olanın üstünlüğünü savunurken, romantikler, sanatçının içinden nasıl geliyorsa o şekilde resmetmesi, tasvir etmesi gerektiğini savunarak bu görüşü eleştirmişlerdir.¹¹¹

“Zor, yeni ve farklı olanın değerli olduğuna inanmak; tekrara ve tanıışığa dayanana, zihni zorlamadan anlamlandırılana, kolayca haz vereni sanat saymamakla sonuçlandı. Ayrıca yirminci yüzyılda ortaya çıkan kitle kültürü kavrayışı ve “kültür endüstrisi”ne yönelik eleştirel tavır da, popüler kültür ürünlerinin reddedilmesine dek uzanan yaklaşıma katkıda bulundu.”¹¹²

Tüm bu eleştiriler resim sanatı dışında edebiyat alanında da yaşanmaya başlamıştır ve diğer sanat dallarına yayılmıştır. Günümüzde bile hala “gerçek” sanat yapıtı ile popüler eseler arasında net bir ayrımın yapılmadığı, hangisinin sanat eseri değeri taşıdığı, hangisinin, ne sebeple küçümsendiği net değildir. Tüm bu belirsizliğe ve eleştirilere rağmen, sanat yapıtları sınıflandırılmaya devam etmiştir.

¹¹¹ y.a.g.e., s.14-17

¹¹² Abisel, a.g.e., s.19

2.1.1. Tür Sinemasının Gelişimi ve Özellikleri

Tür sineması, sinemanın gelişimi ile birlikte yavaş yavaş şekillenmeye başlayan, zamanla benzer filmlerin çevrilmesi ile büyüyerek ilerleyen bir süreci kapsamaktadır. Tür filmlerinin, izleyicilerin beklentileri doğrultusunda doğduğu söylenebilir. İnsanoğlunun en bilenen duyguları olan, korku, sevinç ve üzüntü temel sinema türlerini şekillendirmiştir. Bu duygulara karşılık olarak korku, güldürü ve dram gibi türler ortaya çıkmıştır.

Tür sineması, benzerlikleri ve sayıca fazla üretilmeleri nedeni ile seyirci ve eleştirmenler tarafından kolayca teşhis edilebilir gibi gözüke de, türlerin çeşitlenmesi, alttürlerin oluşması, zamanla tür kapsamı içinde yer alacak kadar genişlemeyen ancak akım ya da ekol olarak adlandırılan gruplanmaların olması, günümüzde de pek çok alanda görülen post-modern eğiliminde bir sonucu olarak türlerin başat öğelerinin birbirinin içinde kullanılması, zaten tanımlanması zor olan tür kavramını daha da zorlaştırmıştır. *“Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır.”*¹¹³ Bu tanımdan yola çıkarak tür filminin temelde, ticari bir olgu ile değerlendirildiği söylenebilmektedir.

Zafer Özden tür filmini, popüler ve ticari oluşları ile dikkat çektiklerini, benzer temaların, benzer psikolojik ya da toplumsal çatışmaların (conflict) dışavurumunu sağladığını söylemektedir. Ayrıca temel bazı değişmez karakterleri barındırdığını, belirli tarihsel dönemler ve mekânlar içinde yer aldığını ve hemen teşhis edilebilen görsel betimleme kalıplarına sahip olduğunu sözlerine eklemektedir.¹¹⁴

Temelde, ticari bir kaygıyı barındırdıklarından, popüler olmak adına daha önceki gelenekleri devam ettirdiklerinden ötürü birbirine benzer pek çok filmin

¹¹³ Abisel, **a.g.e.**, s.22

¹¹⁴ Zafer Özden, **Film Eleştirisi**, Afa Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.177

çevrilmesi “ideal sanat” anlayışı ile örtüşmemesi nedeni ile pek dikkate alınmamıştır. Nilgün Abisel, sinemadaki tür geleneğinin küçümsenmesini yirminci yüzyıla ait bir sanat olan sinemanın doğrudan teknolojiye bağımlı olması ve aynı anda binlerce kopyasının oluşturulabiliyor olmasına bağlamaktadır. *“Dolayısıyla filmler... para kazanmak gibi pek de “saygın” olmayan bir amacı açıkça hedefledikleri için uzun süre yalnızca bir “eğlence aracı” olarak görülüp küçümsenmişlerdir.”*¹¹⁵

“İdeal sanat” anlayışı ile türün ilk örnekleri dışında diğerleri bu “orijinal” olanın kopyası olarak görüldüğünden uzun yıllar boyunca ele alınmadığını belirten Abisel, *“sanatta geleneksel yaklaşıma uygun biçimde, özgün, biricik, ciddi yapıtları üstün tutmuşlar; popüler konulara, geniş kitlelere yönelen filmleri türler arasında toplayarak bir yana koymaya, onları bir anlamda “sanat” dışı saymaya itina göstermişlerdir”*¹¹⁶ demektedir. Sinemanın ilk yılları tür kavramı konusunda, hangi filmlerin tür filmi olduğu, hangilerinin olmadığı, nasıl bir alanda değerlendirilecekleri tartışmaları devam ederken, tür filmleri gelişmeye ve çeşitlenmeye devam etmiştir.

Kırkılı yıllara gelindiğinde, Fransız eleştirmenlerin dikkatini çekmesi ile ilk tür filmi eleştirisi ortaya çıkmıştır. Tür filmlerinin incelenmesi ile bu filmlerin seyirci üzerindeki etkileri ve siyasal yapı ile bağlantıları kuramsal çerçeve içine oturtulmaya çalışılmış ayrıca tür filmi yönetmenlerinin de, auteur* eleştiri sayesinde farklı bir bakış açısı ile değerlendirilmesine olanak tanımıştır.¹¹⁷

Özden, auteurist eleştirinin amacını şu şekilde ifade etmektedir:

¹¹⁵ Abisel, a.g.e., s.30

¹¹⁶ Abisel, a.g.e., s.20

* auteur: Fransızca “author” kelimesinden gelen ve “yazan” anlamında kullanılan kavram, temelde yönetmenin de bir yazar gibi, filmde kendi kişisel görüş ve duygularını yansıttığını ileri süren bir kavram olarak kullanılmaktadır. Bu kavram ile ilgili daha fazla bilgiyi için bkz. Özden, a.g.e., s.108–117 ve http://en.wikipedia.org/wiki/Auteur_Theory , Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 68–103

¹¹⁷ Abisel, a.g.e., s.32

“Öncelikle belirli bir yönetmenin filmlerinde ortak bulunan ve filmde filme tekrarlanan ya da çeşitlenen ya da zıt kullanımlar içinde ortaya çıkan karakteristik yapıları, temaları, biçimsel kaygıları ve yönetmenlerin kişisel zihinsel meşguliyetlerini çözümlenmektedir.”¹¹⁸

Tür filmlerinin ticari kaygı ile üretildiği ve “biriciklik” ilkesine uymadığı pek çok eleştirmen tarafından kabul edilen bir yargı olsa da, bu durum tür filmlerinin önemsiz olduklarına ya da sinema sanatına bir şey katmadığına yönelik bir düşünceyi getirmemektedir. Popüler türler hala bile günümüzde “yüksek sanat” kategorisine alınmasa da, daha önce de belirtildiği gibi, pek çok film ve yönetmen tür filmi eleştirisi ile kendilerini daha iyi anlatabilmişlerdir.

Ellili yıllar ile birlikte, tür filmi sayısının artış göstermesi ve oluşturulan kuramsal temeller sayesinde, tür filmlerinin incelenmesi yoğunluk kazanmaya başlamıştır. Auteur eleştirinin gelişmesi ile birlikte, hem tür filmleri, hem de tür filmi yönetmenleri dikkatleri üzerine çekmeye başlamıştır. Ege Berensel, “*auteur kuramı, 50’lerin başında Cahiers çerçevesindeki yazarlar sayesinde, Hollywood filmlerine bakmayı öğretmişti. Üçüncü sınıf filmin, daha önceki sinema tarihleri tarafından dışlanan bir sinemanın neden değerli de olabileceğini bize söylemişti*”¹¹⁹ demektedir. Zarar riskinin düşük olması, seyirci tarafından daha önceden kabul edilmiş konu ve yaklaşımların kullanılması ve bu nedenle de daha öncekiler gibi popüler olma beklentisinin olduğu sonucuna varılabilse de, bu durum, aslında bu kadar hafife alınacak bir konu değildir. Seyirci aynı filmi neden defalarca izlemek istesin ki, sorusu aslında filmlerin o kadar da birbirinin aynısı olmadığı görüşünü getirmiştir. Nitekim Auteur anlayışı ile aslında filmlerin birbiri ile aynı olmadığı görüşü yaygınlaşmıştır. İşte bu farklılık sinema seyircisini salonlara çekmektedir. “*Dolayısıyla, uyaşamları bilmekten gelen rahatlıkla, farklılıkların bilinmezliğinin yarattığı heyecan arasındaki gerilim, popüler filmleri izlemenin verdiği hazzın en önemli nedenidir.*”¹²⁰

¹¹⁸ Özden, a.g.e., s.109

¹¹⁹ Ege Berensel, “*Bir Kör Bakış Olarak Auteur Kuramı*”, **Sinemasal**, Yayın Yönetmeni: Sali Saliji, Sayı: 10–11, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004, s.105-106

¹²⁰ Abisel, a.g.e., s.7

Eleştirel yaklaşımın artmasıyla birlikte, tür filmlerinin tanımlama gereksinimleri de artmıştır. Ancak bu şekilde, yönetmenlerin hangi türe ait filmler ürettiklerini, tür filmi yönetmeni olup olmadığı açıklık kazanacaktır.

“Çünkü hangi yönetmenlerin auteur olduğunu keşfetmek, türsel uyaşımara ve sınırlamalara karşın özgün bir dünya görüşünü ve kendine ait bir biçemi devreye sokabilen, türün dönüm noktaları olan filmleri yapan yönetmenleri ortaya çıkarmak anlamına gelmiş; sonuç olarak, popüler tür filmleri aracılığıyla da farklı, biricik yapıtlar yaratılabileceği noktasına ulaşılmıştır.”¹²¹

Böylece hem tür filmlerinin ne olduğu, tür filmi denince akla hangi filmlerin geldiği söz konusu olurken, aynı zamanda hangi yönetmenlerin hangi türe ait filmler ürettikleri, ortaya çıkan filmlerin sanatsal değeri inceleme altına alınmaya başlamıştır.

Yetmişli yıllarda tür eleştirisinin yoğunluk kazanmasıyla, tür eleştirisi konusundaki kuramsal yaklaşımlar da çeşitlenmeye başladı. Diğer sanat dallarında da olduğu gibi, sinemanın da mitlerden esinlenerek öyküsünü kurması eleştirel bir kıstas olarak değerlendirildi. Bu yaklaşım Levi-Strauss’un mitlerle ilgili çalışmalarını temel almaktadır. Diğer bir yaklaşım ise, sinemanın ideolojik boyutunu ele almış ve seyircinin önemi giderek artmıştır. Bu ikinci yaklaşım ile özdeşleşme, teslimiyet, katarsis gibi kavramlar gündeme gelmiş, filmlerin seyirci üzerindeki olumlu ve olumsuz etkileri dikkate alınmıştır. Üçüncü yaklaşım ise, -daha önce de belirtildiği gibi- yetmişli yıllarda ortaya çıkan feminizm ile tür filmleri incelenmeye başlanmıştır. Bunun içinde temel olarak feminizm ile benzer zamanlarda ön plana çıkan psikanalizden yararlanılmaktadır.¹²²

Tür filmi eleştirisi giderek önemini arttırmış, artık tür kavramının sanat olarak değerlendirilme ölçütü yerini, tür filmlerin içerik olarak mercek altına alınmasına bırakmıştır. Seyircinin konumu sorgulanmış, seyircinin istek ve beklentileri göz

¹²¹ Abisel, **a.g.e.**, s.32

¹²² Abisel, **a.g.e.**, s.35

önüne alınmış, beyaz perdenin neler yapabileceği tartışılmaya başlanmıştır. “Böylece, filmin anlamı kadar gücü de sorgulanmış, değişik disiplinlerden yaralanma gündeme gelmiş, korku filmlerinden söz ederken psikolojiden, gangster filmini çözümlerken toplumbilimsel bulgulardan yararlanılmıştır.”¹²³

Çeşitli bilim dallarından aldığı veriler ile çeşitlenen tür eleştirisi, artık sadece filmin anlatım yapısı ile ilgilenmek yerine tür filmlerin seyirci ve toplum ile olan karşılıklı ilişkisini de göz önüne almaya başlamıştır. Seyirci ve toplum ile bu kadar iç içe olan tür filmlerinin, içinde doğduğu toplumdan da bir şeyler taşıdığı, doğduğu kültürün belli özelliklerini sinema perdesine yansıttığı düşüncesi kabul görmeye başlamıştır. Bu konu ile ilgili olarak Andrew Tudor “bir türü ayırt eden unsurların yalnızca filmlerin kendilerine özgü karakteristik niteliklerinden kaynaklanmadığını, aynı zamanda üretildikleri kültürlere de bağımlı olduklarını”¹²⁴ söylemektedir.

Benzer şekilde David Desser ise, türlerin verili bir kültürde belirli gereksinimleri karşıladığını savunmakta ve kültür değiştiğinde, gereksinim ortadan kalktığında formüllerin ve türlerin de sönüp gittiğini ileri sürmektedir.¹²⁵

Toplum ve seyirci ile bu kadar yakın etkileşimde bulunan bir sanat ve endüstri alanı olan sinema, televizyonun sahneye çıkması ile popülerliğini kaybetmeye başlamıştır. Abisel, “pek çok türü aynı anda gönderme yapıp her yaş kesiminden seyirciye aynı anda seslenmeye çalışmak; önce parçalanan, sonra sayısal olarak azalan sinema seyircisini yeniden homojenleştirmeye yönelik bir çabadır”¹²⁶ demektedir. Bunu gerçekleştirmek adına, türlerin çeşitlenmesi, belli türlerin başat ögesi olarak adlandırılan unsurların başka türlerde kullanılmasına, sinemada “türlerin melezleşmesi” olarak adlandırılan bir süreç ortaya çıkmaya başlamıştır.

¹²³ Abisel, **a.g.e.**, s.33

¹²⁴ Andrew Tudor, “Genre”, **Film Genre: Theory and Criticism**, The Scarecrow Press, Inc., London, 1977, s.19

¹²⁵ David Desser, **The Samurai Films of Akira Kurosawa**, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1983, s. 14-17’den akt. Abisel, **a.g.e.**, s.23

¹²⁶ Abisel, **a.g.e.**, s.9

Birbirinin anlatım geleneklerini ödünç alan türlerin teşhis edilmesi, zaten tanımlanması zor olan türleri daha da zor bir duruma sokmuştur. “*Kimyasal bileşimin yapısını çözmek için bileşenlerine ayırmanın gerekmesi gibi, bu filmlerin anlatsal bileşenlerini ayırt etmek gerekmektedir.*”¹²⁷ Bunu yaparken, filmin temel anlatım yapısını, karakterlerini, olay örgüsünü, teknik kullanımlarını, toplumsal yansımalarını ve türün diğer örnekleri ile ilişkilerini dengeli bir biçimde değerlendirmek ve tüm bu değişkenleri bir araya getirerek bir eleştirel çerçeve oluşturmak, tür sinemasının içinde doğru bir konuma yerleştirmede bir gereklilik gibi gözükmektedir.

Tür filminin gelişimine baktığımızda, ilk tür filmi örneklerinin tartışmasız Hollywood sinemasından çıkmış olması, tür filmi eleştirmenlerinin de ilgisini çekmiştir. Türler her ne kadar içinde doğduğu kültür ile ilişkili olsa da, Hollywood sineması tüm ülkelerin esin kaynağı olmuştur. Özellikle Hollywood tarzı anlatım yapısı yaygınlaşmış, onun ile büyüyen yeni nesiller artık ‘doğru’ olanın Hollywood tarzı filmler olduğuna inanarak, kendi ülkelerine has anlatım yapılarını tercih etmez duruma gelmiştir. Bu durum, ülke sinemalarını ciddi krizlere sürüklemiş, Amerikan filmlerinin ülkeye girişlerini engellemek için yasalar çıkartılmasına sebep olmuştur. Yine de bu tür önlemler Amerikan filmlerinin bu derece etkili olmasının önüne geçememiştir. Günümüzde bile hala geçerliliğini koruyan Hollywood etkisi, ayrıca özel olarak incelenmesi gereken bir konudur.

Filmleri öncelikle ticari olması bakış açısından hareketle, hangi filmlerin tür filmi olduğunu hangilerinin “sanat filmi” olarak değerlendirildiğine bakmak gerekmektedir. Daha sonrasında tür filmi kategorisinde değerlendirilebilecek filmleri kendi içlerinde bölümlene çabası içine girilmelidir. Bu bölümlenmenin de hangi kriterler dikkate alınarak yapılacağı da tartışma konusudur. Genel olarak bakıldığında, türlere ayrıştırma işlemi, tür filmlerinin anlatım yapısı göz önüne alınarak yapılmıştır. İlk tür belirleme çalışmaların ise, sinema salonlarının ve

¹²⁷ Özden, a.g.e., s.235

stüdyoların, filmleri seyircileri çekmek için sınıflandırdıkları görülmektedir. Sinema türlerinin belirlenme işleminin eleştirmenler tarafından değil de, sinema salonu sahipleri ya da stüdyo sahipleri tarafından belirlenmesinin, tür filmlerinin ticari oluşlarını kanıtladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Tür filmlerinin içerdiği unsurlar dışında, teknik alt yapısı açısından da incelenebilir. Tarihsel gelişim içerisinde ses unsurunun eklenmesi, siyah-beyaz filmde renkli filme geçilmesi ya da günümüzde üç boyutlu filmlerin yapılması filmlerin çeşitlenerek farklı açılardan incelenmesine olanak sağlamaktadır.

Temel çerçeveyi anlatım çatısı altında topladığımızda, filmleri öncelikle kurmaca, belgesel ya da deneysel/avant-garde olarak ayırmak pek çok kesim tarafından kabul edilmiş bir görüştür.¹²⁸ Bunun dışında tür filmleri, korku, güldürü, macera, gerilim, dram gibi. Temel duygulanımları ifade eden sözcükler ile ifade edilmiştir.

Tür filmlerinde anlatım yapısına baktığımızda oldukça bütünlüklü, kendine has bir dünya görürüz. İçinde doğduğu toplumun verilerini kullanırken, bunu kendi dünyasına en iyi şekilde adapte ederek işlemektedir. Bir taraftan, kültürün temel öğelerinden yararlanır diğer taraftan, yaşanan toplumdaki uzak, kendine ait bir dünya kurar. Metin Gönen, bunu “saydamlık kuralı” olarak nitelendirmektedir. *“Saydamlık kuralına göre, kurmaca olaylar filmsel evrende sanki “doğal” bir biçimde bulunuyorlarmış gibi sunulur. Yani yapıntısal olay örgüsü, filmin kurgusal evreninde kendi iç dinamiğiyle geliştirmiş izlenimi verilerek düzenlenir.”*¹²⁹ Özden, tür filmleri dışında değerlendirilebilecek filmlerin görsel malzemelerinin gerçek dünyadan alınmış gibi bir görünüm yaratmasına karşın, tür filmlerindeki görsel malzemenin bu algılamaya uymayacağını ifade ederek, tür filmlerinin kendine

¹²⁸ Abisel, a.g.e., s.47

¹²⁹ Metin Gönen, “Hollywood Sineması ve Saydamlık Kuralı: *The Ghost and Mrs. Muir*”, **Evrensel Kültür**, Sayı:152, 2004, s.24-27’den akt. Metin Gönen, “Hollywood Sineması ve Özdeşleşme Süreci”, **Sinemasal**, Yayın Yönetmeni: Sali Saliji, Sayı: 10-11, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004, s.34

has bütünlüklü yapısına vurgu yapmaktadır.¹³⁰ Tür filminin gerçekleri, toplumsal gerçeklerle örtüşmez. Gerçek dünyada gri renkler varken, tür filminin dünyası siyah ve beyazdır. Herhangi bir ikileme yer vermemekte, gerçekleri sorgulamamakta, basit ve yalın anlatımı ile kolay anlaşılır bir hal almaktadır.

Böyle bir anlatımı gerçekleştirebilmek için, pek çok şeyi ortaya koymak, entrikanın önemli noktalarını seyircinin anlaması için olanaklı hale getirmektedir. Bu durum, film süresi göz önüne alındığında, kısa zamanda çok şey anlatması gerekliliğine neden olmaktadır. Böyle bir durumu engellemek adına, her şeyi verebilmenin kolay yolu olarak yoğunlaştırma süreci devreye girmektedir. Tür filmlerinin yoğunlaştırma ve yalınlaştırma süreçlerinden geçtiğini ifade eden Zafer Özden, *“kültürel ifadeler geniş bir toplumsal bağlamdan dar bir figürleştirme alanına aktarılırlar”*¹³¹ demektedir. Bu yoğunlaştırılmış anlatım içinde ikonografi oldukça önemli bir yere sahiptir. İkonlar, filmin hızlı bir şekilde anlaşılmasına ve ilk bakışta iyi-kötü ayrımının yapılmasına olanak vermektedir.

Tür filmlerinin birleşerek bir bütün oluşturduğu anlatım yapısındaki nesne ve olaylar o kadar çok birbirlerine bağlıdır ki, bir öğeyi çıkarmak ya da eklemek anlamda boşluk oluşmasına neden olmaktadır. Kullanılan her nesne ya da kişinin film içinde bir gerekliliği, anlatımı basitleştirecek, entrikanın çözümünü kolaylaştıracak bir görevi bulunmaktadır. Tür filmlerinde olaylar birbirlerini takip eder. Arada başka bir anlam kaymasına neden olabilecek boşluklar bırakılmaz, acaba bunu mu demek istedi gibi bir soruya hiçbir zaman yer verilmez. Kolay anlaşılabilir olması birinci kıstastır. Bu anlamda tür filmlerinin derinlikli bir anlatım yapısına sahip olmadığını, daha yüzeysel bir bütünlük içinde ilerlediği söylenebilir.

1950’li yıllarda tür eleştirileri kapsamında gerçekleştirilen auteur eleştiri sayesinde, ikonografik öğelerin incelenmesi ve tür filmlerin kullandığı ikonların ortaya çıkarılması çalışmaları da başlamıştır. Tür filmlerinin kullanıldığı ikonografik

¹³⁰ Özden, a.g.e., s.198

¹³¹ Özden, a.g.e., s.191

anlatım, “imgelerin sahip oldukları yoğun anlam birikimlerinden ve çağrışımlarından ötürü iletilmek istenen düşüncelerin kolayca ve nispeten daha kesin saptanabilecek bir şekilde iletilmesine yardımcı olmaktadır.”¹³² İkonografik anlatıma baktığımızda, bazı ikonların toplum içinde kullanılan, herkes tarafından zaten bilinen ikonlar olmasının yanında, bazılarının sadece sinema sanatına özgü ikonlar olduğu görülmektedir. Seyirci ve yönetmen arasında oluşan bu ortak dil pek çok filmde arka arkaya kullanılarak oluşmakta ve her tür filmi ile yenileri eklenerek çeşitlenmektedir.¹³³

Sinema görsel bir sanat olmasına karşın, tür sineması görsel öğelerin yanında sözel anlatımdan da oldukça destek alan bir sanattır. Anlatımın hızlı olması nedeni ile göstermenin uzun süreceği durumlarda söylemek en kısa ve göze batmayan bir çözümdür. Bu gelenek tiyatrodan ödünç alınmış bir özellik gibi durmaktadır. Tiyatro görsel anlamda sinema kadar zengin olamayacağından, pek çok bilgi sözel yolla seyirciye aktarılmaktadır. Amerikan tiyatro geleneğinin, sinemaya olan katkılarını da göz önüne alırsak, anlatıma yarar sağlayacak belli özelliklerinin ödünç alınması şaşırtıcı olmamaktadır. Ancak, sinemanın kendine özgü bir dilinin olmasının savunan yönetmenler de vardır. Örneğin Alfred Hitchcock, sinemanın olanaklarını ve görseelliğini sonuna kadar kullanma taraftarı olan ve eğer gösterebilecekse söyleme anlayışını benimseyen bir yönetmendir. Bu düşüncesini de en iyi şu sözler ile aktarmaktadır: “*Bir sinemacının söyleyeceği hiç bir şey yoktur, göstereceği şeyler vardır.*”¹³⁴ Bu görüşü besleyenlerin genel görüşünü ise, Oğuz Adanır, “*doğal olarak görüntüyü teke indirip diyalog ve müzikle beslenip anlatılmak istenileni en kısa yoldan halletmek yönetmenin alt etmesi gereken en önemli engellerden biridir*”¹³⁵ diyerek ifade etmiştir.

Tür filmlerinin anlatım yapısına bakıldığında, suya sabuna dokunmaya, mevcut düzeni destekleyen Amerikan ataerkil yapısının izinden giden ve Amerikan

¹³² Özden, **a.g.e.**, s.225

¹³³ Abisel, **a.g.e.**, s.61

¹³⁴ Ömer Faruk Demirbaş, “*Gerilim Türünün Büyük Ustası: Sir Alfred Hitchcock*”, <http://www.40ikindi.com/sinema/oku.php?id=2331>, 09.11.2008

¹³⁵ Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2003, s. 65

muhafazakâr toplumun değer ve yargılarıyla örtüşen bir yapıya sahip olduğu gözükür. “Günümüzde sanatın temel işlevlerinden en önemlisi eğlendirici olma özelliğidir. Temelinde özdeşleşme ve katharsis olgusuna dayanan klasik sahne sanatlarının eğlendirme işlevi, dramatik yapının gereği olarak var olanın yeniden üretilmesine ihtiyaç duyar.”¹³⁶ Ataerkil toplumsal yapıda yüksek değere sahip devlet, aile ve din gibi kurumlarla ters düşmeyen, onların birer yansıması olarak işlev gören, hatta onları yeniden inşa eden, gerçek hayatta bu kadar net olmamasına karşın kötülerin her zaman cezasını bulduğu ve iyilerin sürekli olarak kazandığı bir dünya sunmaktadır. Tür filmleri hiçbir zaman hakikati sorgula gereği hissetmez. Onu ilgilendiren hakikat değildir, o kendi dünyası içinde var olabilmektedir. Bu yalancı dünya, seyirci tarafından bilinçli ya da bilinçsiz olarak kabul görmektedir. Bilinçli olarak kabul görmektedir çünkü izleyici, gerçek dünyanın bu olmadığını bilmektedir ancak sinema salonuna gerçek dünyayı görmeye gelmemektedir. Filmin kendine özgü dünyası içinde yer almak, kısa bir süreliğine de olsa böyle bir dünyanın varlığı içinde nefes almaktadır. Bu daha önce de değindiğimiz katarsis kavramına karşılık gelmektedir. Bilinçsiz olarak kabul görmektedir çünkü toplumun temel yapı taşları olan devlet, din ve aile gibi kurumların tekrar tekrar inşası izleyicide gerçek olanın bu olduğu yönünde bir bilinç uyandırmakta ve kişide böyle bir tutum oluşturmaktadır. İnsanın doğumundan itibaren yavaş yavaş işlenen bu bilinç, filmler aracılığı ile meşrulaştırılmış olur.

Thomas Schatz, tür filmlerinin anlatım yapısını kuruluş, canlandırma, şiddetlendirme ve çözüm olarak 4 aşamada gerçekleştğini söylemektedir. Buna göre;

“**Kuruluş;** çeşitli anlatımsal ve ikonografik ipuçları yoluyla, doğasında var olan dramatik çatışmalarla birlikte türsel toplumun kurulması. **Canlandırma:** türe ait karakter topluluğunun eylemleri ve tavırları aracılığı ile bu çatışmaların canlandırılması. **Şiddetlendirme:** çatışma bir kriz boyutlarına ulaşıncaya kadar geleneksel durumlar ve dramatik karşılaşmalar aracılığıyla çatışmaların şiddetlenmesi. **Çözüm:** fiziksel ya/ya da ideolojik tehlikeyi bertaraf eden ve böylece (belirli zaman içinde) iyi düzenlenmiş bir toplumu kutlayan biçimde krizin çözümü [dür].”¹³⁷

¹³⁶ Yüksel Zebil, “Bertolt Brecht ve Sinema”, 25. Kare, Sayı: 20, Ankara, 1997, s.54

¹³⁷ Thomas Schatz, **Hollywood Genre: Formulas Filmmaking and the Studio System**, Philedelphia, Temple University Pres, 1981, s.19’den aktaran Özden, a.g.e., s.206

Thomas Schatz, ayrıca tür filmlerinin işlevlerinden de bahsetmiştir. Schatz'a göre tür filmi iki temel işleve sahiptir. Bunlardan ilki tek bir erkek kahramana dayalı olan dramatik çatışmanın şiddet ile çözüm bulduğu ve kahramanın bireyselliğini filmin sonunda bırakmadığı "düzen" türleridir. Düzen türlerine örnek olarak, western, gangster ya da dedektif filmleri gösterilebilir. Diğer ise, bir çifte ya da birkaç kahramana dayalı olan dramatik yapının içselleştirildiği "bütünleşme" türleri bulunmaktadır. İkinci türe ise, aile melodramları, müzikaller örnek olarak gösterilebilir.¹³⁸

Tür filmlerinin benzerliği sadece anlatım yapısı ve konusu ile sınırlı değildir. Tür filmi kullanılan oyuncular, dekoru, ışık, mekân ve ses kullanımı ile de bir benzerlik arz etmektedir. Yıldızcılık ile birlikte belli türlerin belli oyuncuları oluşmuştur. Ancak stüdyo sisteminin çökmesi ile yıldızcılık sisteminde de çözümler başlamıştır. Televizyonun sahneye çıkması ile birlikte, sinema seyircisini büyük ölçüde kaybetmiş, televizyon ile ciddi bir rekabete girmiştir. Artık her eve televizyon girmeye başlayınca sinema, seyircisini geri kazanmak için çeşitli yöntemlere başvurmuştur. Bunların başında, teknolojik gelişmeler ile birlikte büyük ekran ve Dolby ses sistemi ile televizyonun yapamadığını yaparak yeni bir seyirci kitlesi oluşturmaya çalışmıştır.

Sonuç olarak bakıldığında, türler gerek içinde doğduğu toplum ile gerekse kendi dışındaki diğer türler ile beraber değerlendirilmelidir. *"Hiçbir film ve film türü kendi başına bir anlam taşımaz. Bunlar, birbirleriyle ilişkileri, farklılıkları ve benzerlikleri, seyircinin, endüstrinin, sansür mekanizmalarının beklentileri, dönemin ve tarihin belirleyici nitelikleriyle etkileşim içinde, sinema sisteminin bir parçası olarak anlamlıdır."*¹³⁹

¹³⁸ y.a.g.e., s.35'den aktaran Özden, a.g.e., s.218

¹³⁹ Abisel, a.g.e., s.54

2.1.2. Korku Sinemasının Özellikleri ve Anlatım Yapısı

Korku sinemasının temel malzemesi korku ve kaygıdır. Bu korkular insanoğlunun ilk varolduğu günden beri değişerek çeşitlenmiştir. Bu malzeme hiçbir zaman ortadan kalkmadığı için korku sineması da çeşitlenerek artmıştır. Korku kavramı belli açılardan benzerlik gösterse de her ülkenin kendi kültürüne özgü korkuları, batıl inançları, dinlerine bağlı, kötüye dalalet eden inanışları vardır. Bu nedenle korku türü, hangi ülkede doğduğuna bakılmaksızın yoluna devam etmiştir. Türlerin Hollywood kaynaklı olmasının yanı sıra İtalyan Korku Sineması, Japon Korku Sineması ve Alman Korku Sineması kendi kültürel kodları ile kendi kültürlerine has korkuları beyaz perdeye yansıtmıştır.

Tür filmlerinin en önemli özelliklerinden biri olan ticari olma kıstasını en iyi karşılayan tür korku sineması olmuştur. Geçmişten günümüze kadar olan sinema türlerine bakıldığında, popülerliğini yitirmeyen, her daim seyirci bulan ve sürekli olarak kendini yenileyen tek türün korku türü olduğu görülecektir. Bu durum korku sineması için bir dezavantajı da beraberinde getirmiştir. Krizlerden etkilenmeden yoluna devam etme çabası, türün kriz dönemlerinde düşük bütçe ile filmlerin üretiminin devam etmesine neden olmuştur. Bu da kalite anlamında bir düşüşe neden olmuştur ki, zaten pek değer görülmeyen tür sineması için de olumsuz bir hava yaratmıştır.

Popülerliğinin yanında korku sineması, en çok eleştiren türler arasında da yer almaktadır. Bunun en temel sebebi içermiş olduğu şiddet unsurudur. Şiddet pek çok filmde seyirci karşısına çıksa da, en büyük etkiyi korku sinemasında bulmuştur. Şiddet diğer türlerde belirleyici bir unsur olmazken, korku türündeki filmlerin temel yapı taşlarından birini oluşturmaktadır. Bu nedenle özellikle ebeveynler tarafından çocukların kötü etkilenebileceği düşüncesiyle tepki toplamıştır.

Türlerin melezleşmesi nedeniyle tür filmlerinin tanımlamasında karşılaşılan zorluk, korku filmi için ayrı bir önem taşımaktadır. Korku filmleri için kullanılan çok farklı ifadeler ile kendisine en yakın tür olan bilimkurgu filmleri arasındaki benzerliği sebebi ile hangi filmin korku filmi olduğu hangisinin bilim kurgu olduğu ya da gerilim filmlerinin korku türüne girip girmediği tartışma konusudur.

Bruce F. Kawin korku filmi ilk bilim kurgu filmini şu şekilde ayırt etmektedir. “*Korku filmine, dehşetengiz bir şey görüp korkma beklentisiyle, bilim kurgu filmine ise, düş gücümü yeni olasılıklarla genişletebilir diye, daha önce hiç düşünmediğim ilginç bir şeyi görme beklentisi ile giderdim*” demektedir.¹⁴⁰

Korku filmlerinin kullandığı temel malzemelere bakıldığında, hemen hemen tüm korkuların sonunda gelip, insanoğlunun çözüm bulamadığı, tam anlamı ile de anlamlandırmadığı tarih boyunca en büyük korkusu olan, ölüm korkusuna dayanmaktadır. Bu korkular nedeni ile “*lanetlenme, şeytan tarafından ele geçirilme, yaşlılık, ölüm kısacası yaşamın karanlık yarısına ilişkin insani korkular*”¹⁴¹ sinemanın üzerinde durduğu konular olmuştur.

“Hollywood sinemasında korku türünün sıçrama yaptığı otuzların, ellilerin ve yetmişlerin ortak özelliğine bakıldığında, bu tarihsel dönüm noktalarında bir felç olmuşluk, çaresizlik ve kırılabilirlik hissinin egemen olduğu görülmektedir.”¹⁴²

Robin Wood’a göre 1970’ler, türün daha korkunçlaştığı, daha fazla şiddete yöneldiği, daha iğrençleştiği bir dönem olmasına karşın, Amerikan korku sinemanın Altın Çağıdır.¹⁴³

¹⁴⁰ Bruce F. Kawin, **Children of the Light, Film Genre Reader**, (Ed. Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.243’den Akt. Abisel, a.g.e., s.129

¹⁴¹ Carlos Clarens, **Horror Movies: An Illustrated Survey**, London, Seker and Warburg, 1968’den Akt. Abisel, a.g.e., s.121

¹⁴² Noel Carroll, **Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings**, Film Quarterly, Vol 19, No: 3, Berkley University of California Press, Spring, 1981 s.16’den Akt. Abisel, a.g.e., s.125

Korku sinemasının, diğer tür filmlerinde olduğu gibi, sık sık tekrarlanan pek çok ögesi vardır. Öykü, anlatım tarzı, kullanılan teknik özellikler, karakter tipleri, kullanılan mekânlar, çatışmanın ortaya çıkışı ve çözüm yöntemlerinin yanında, ikonografik anlatımda kullanılan ikonlar hemen hemen her korku filminde benzerlik göstermektedir. Bu tekrarlamalar, hem garanti bir seyirci anlamında gelirken hem de bu seyirci ile film arasındaki gizli bir sözleşme niteliği taşımaktadır.

John Cawelti de bu benzer ama farklı olma çabasını, türün “gelenek” ve “buluşlar” olarak iki ögeyi barındırdığını söylemektedir.

“Gelenekler hem yaratıcı için hem de seyirci tarafından önceden bilinen öğelerdir – gelenekler gözde entrikalar, klişeleşmiş karakterler, kabul edilmiş düşünceler, genel olarak bilinen metaforlar ve diğer bilimsel araçlar, vs. gibi şeylerden oluşmaktadır. Diğer yandan buluşlar yaratıcı tarafından daha önce görülmemiş bir biçimde tahayyül edilen, yeni tür karakterler, düşünceler ya da dilbilimsel formlar gibi öğelerdir.”¹⁴⁴

Bu karşılıklı uylaşım, yani seyircinin talep etmesi, yönetmenin buna göre film üretmesi ya da yönetmenin yapması seyircinin de bunu beğenmesi döngüsel bir sürece karşılık gelmektedir. Cawelti'nin saptamasından yola çıkarak, gelenekler sıklıkla tekrarlanan öğeleri içerir ki bunlar seyirci tarafından kabul görmüş, beğenilmiş ve tekrarından rahatsız olunmayacak hatta belki de, olmazsa tür seyircisi tarafından beğenilmeyecek ve kabul edilmeyecek öğeleri içerirken, buluşlar benzer filmleri izleyen seyircinin aynı filmi tekrar izlemesini sağlayacak yegâne ögeyi oluşturmaktadır. Nitekim bu buluşlar, seyirci tarafından beğenildiğinde, türün daha sonraki örneklerine referans oluşturduğunda ve sıklıkla tekrarlandığında buluşlarda geleneklere dönüşecek ve yerini yeni buluşlara bırakacaktır. Sonuç olarak bakıldığında, “gelenekler” de önceden birer “buluş”tu. Andrew'un da, türlerin belirli bir etkileşim süreci içinde, kendi tüketimleri için uygun seyirciyi inşa ettiklerini,

¹⁴³ Robin Wood, **Hollywood From Vietnam to Reagan**, Columbia University Press, New York, 1986, s.70

¹⁴⁴ Arthur Asa Berger, **Signs in Contemporary Culture**, New York, Longman, 1984, s. 85'den akt. Özden, a.g.e., s.199

önce bir arzu oluşturup sonra da bunu tatmin ettiklerini söylemektedir.¹⁴⁵ Bu da daha önce söz edilen döngüsel süreci ifade etmektedir.

Gelenek ve buluşlara örnek vermek gerekirse, Şeytan (The Exorcist, William Friedkin, 1973) filminde içine şeytan girmiş olan kadın karakter Regan'ın başının 360 derece dönmesi ya da Sapık (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) filmindeki Marion'un Norman Bates tarafından banyoda defalarca bıçaklanarak öldürülmesi, izleyicide dehşet, şaşkınlık ve korku yaratmıştır. Çünkü daha önce böyle bir şey ile karşılaşmamışlardır. Sapık filminde bıçağın kadının bedenine girdiği hiç görülmesi de, yarattığı etki, onu filmin en etkileyici sahnesi olma unvanını kazandırmıştır. Ancak bunlar tekrarlanmaya başladığında artık türün vazgeçilmezleri halini almıştır. Günümüzde bıçağın insanın etine girmesi değil, daha kanlı, daha şiddetli işkenceye dönen görüntüler daha fazla ilgi görmektedir.

İlk dönem korku filmleri ile son yıllarda çekilen korku filmlerine bakıldığında, seyirciyi inandırmak, onlara görmedikleri bir şeyi göstermek giderek zorlaşmaktadır. Teknolojik gelişmeler yeni teknikler konusunda oldukça elverişli olsa da, korku filmleri giderek daha kanlı, daha vahşi olmaktadır. Ancak ilk korku filminden bu yana bakıldığında, kamera kullanımı, ışık kullanımı, seçilen mekânlar, sesin gelmesi ile ses unsurunun kullanımı korku filmlerinin gelişimi rahatlıkla incelenebilmektedir.

Kamera kullanımından söz edildiğinde korku sineması için büyük önem taşıyan Dışavurumcu Alman sinemasının eğik* kamera açıları önemli bir yere sahiptir. Korku filmleri kahramanlarının karmaşık duygularını, tekinsiz ortamı anlatmak için kullanılan bu kamera açıları, korku filmlerine önemli katkılar sağlamıştır. Bunun yanında, korku filmlerinde kullanılan yakın çekimler de,

¹⁴⁵ Dunley Andrew, **Concepts of Film Theory**, Oxford University Pres, New York, 1984, s.110-111'den aktaran Abisel, **a.g.e.**, s.26

* Eğik (dutch) Açrı: Çılgınca eğilmenmiş bir kamera açıdır; bundan kameranın düşey eksenini konunun düzey eksenini ile açıklanmaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Josept V. Macselli, Sinemanın 5 Temel Öğesi, Çev. Hakan Gür, İmge Kitapevi, İstanbul, 2002, s.49-51

seyircinin, kahramanın çevresindeki ortamı görmemesi ve her hangi bir yerden gelecek tehlikeyi onunla beraber görmesi, kahraman ile özdeşleşen seyircinin de aynı şekilde korkmasını sağlamaktadır. Bu çekimler genellikle kahramanın gözü ile değil, kahraman ile kameranın karşılıklı olduğu, kahramanın kameranın üzerine doğru yürüdüğü çekimler olmaktadır. Böylece, kahraman dehşetli bir şey gördüğünde ve seyirci henüz bunu görmediğinde, merak duygusu ile korku birbirine karışmakta ve seyirciyi daha fazla etkilemektedir. Bunun yanında, seyircinin tehlikeyi kahramanın görmediği bir açıdan görmesi, olacakları tahmin etmesi ve kahramanın bunu ısrarla fark etmemesi, seyircinin heyecanını doruk noktasına taşımaktadır.

Korku türü, Alman Dışavurumcu Sinemasından ödünç aldığı aydınlatma tekniği ile de korku türünü farklı bir boyuta taşımıştır. Dışavurumcu sinemaya özgü aydınlatma yöntemi ile daha korkutucu, daha kasvetli ortamların yaratılması mümkün olmuştur. Uzayan gölgeler, duvara yansıyan ışıklar korku sinemasının korkutucu ortamını hazırlamaktadır. Korku filminin karanlık olması ne kadar önemli ise, kameranın görüntü alabilmesi için de ışık o denli önemlidir. Bunun için hem ortamı karanlık yapmak, hem de kamera için gerekli olan ışık miktarını sağlamak, korku sineması için oldukça önemli bir noktadır. Işık-gölge oranının çok iyi dengelenmesi gerekmektedir.

Korku filmlerinde kullanılan mekânlar düşünüldüğünde, genellikle aydınlık, günlük güneşlik gibi görünen hava, bir süre sonra yerini karanlığa ya da geceye bırakmaktadır. Daha önce bahsedildiği gibi, insanoğlu karanlıkta görme gibi bir yeteneğe sahip değildir. Görmemek ise, korkmanın temeldeki en önemli dayanak noktasını oluşturur. Bu nedenle, korku filmleri bu dayanak noktasından hareketle, seyirciyi korkutmayı ve heyecanlandırmayı hedeflemektedir. Korku filmlerindeki bu değişikliği Abisel şu sözler ile ifade etmektedir:

“Tehlikenin ilk işaretleri alındıktan sonra, belirli bir “kapalılık/yalıtılmışlık” duygusu yaratmak zorunludur. Gündüz çekimleri yerini geceye, dış mekânlar iç mekânlara, odalara, bodrumlara, mahzenlere bırakacak;

ormanın ağaçları iyice sıklaşacak, kamera gökyüzünü görüntülemeyecektir”¹⁴⁶ demektedir.

Bunun dışında kullanılan mekânlara bakıldığında, normal hayatta bile insanı korkutan mekânlar, mezarlıklar, ışısız ortamlar, küçük çocukların korktuğu bodrum katları, tavan araları, merdiven boşlukları, yüksek binalar, büyük yapılar, ıssız sokaklar ya da terk edilmiş evler korku filmlerinin mekânlarını oluşturmuştur.

Korku filmlerinin bu kadar korkutucu olması için kullanılan diğer bir öğe ise, ses unsurudur. Ses unsurunun gelmesi, tüm film türleri için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Ses unsuru korku filmlerinin de altın çağına ulaşmasına yardımcı olmuştur. Sinemada kullanılan sesler, doğal sesler, diyaloglar ve müzik olarak üçe ayrılabilir. Doğal sesler, özellikle korku sinemasında sıklıkla kullanılan, kapı gıcirtısı, rüzgâr uğultusu, tıkırtı, ayak sesleri gibi günlük hayatımızda karşılaştığımız seslerdir. Diyaloglar, filmlerdeki karakterlerin konuşmaları iken, müzik de, özellikle adını verdiği müzikal türü için önemli bir yer tutmaktadır. Müzik normalde korkutucu bir unsur gibi düşünülme de, korku filmlerinde kullanıldığında, tehlikenin yaklaştığının bir habercisi niteliğinde olduğunda heyecanın doruk noktasına taşınmasına büyük katkıları olmaktadır.

Teknolojik gelişmelerin sinema filmlerine katkılarından biri de gelişmiş kurgu teknolojisidir. Melies’in tesadüf eseri bulduğu otobüsün yerine cenaze arabasını bindirme numarasının ardından çok şeyler değişmiştir. Nitekim teknolojik gelişmelerin en çok kullanıldığı tür hiç kuşkusuz bilim kurgu sinemasıdır. Ancak korku sineması da teknolojik gelişmelerden nasibini almıştır. Özellikle ölüm sahnelerindeki gerçekçilik, sinema seyircisi için daha farklı bir haz unsuru olmaktadır. Son dönem filmlerinden Son Durak serisi, Testere serisi ve Otel serisi filmleri şiddeti son noktaya taşımakta, ölüm yöntemleri açısından gösterdikleri yaratıcılık ile birbirleri ile kıyasıya rekabet etmektedirler.

¹⁴⁶ Abisel, a.g.e., s.179

Korku sinemasının anlatım yapısına bakıldığında tür sinemasının anlatım yapısının, korku sinemasına da bire bir uyduğu söylenebilir. Schatz'ın belirlediği anlatım yapısına benzer bir şekilde Correll'de "Keşfetme Entrikası" olarak adlandırdığı korku filmlerine özgü bir anlatım yapısı oluşturmuştur. Keşfetme Entrikası'na göre korku filmleri temelde dört aşamaya sahiptir. Buna göre;

"İlki başlangıçtır; canavarın varlığı tanıtılır... İkincisinde, canavarın varlığı bir kişi ya da grup tarafından keşfedilir ama şu ya da bu nedenden ötürü canavarın varlığı ya da devam etmekte olan varlığı ya da tehdit edici durum yetkililer tarafından kabul edilmez. Bu yüzden Keşfetme Entrikası hemen sonraki kanıtlama aşamasına geçer... Kanıtlamadaki tereddütlerden sonra, Keşfetme Entrikası canavar karşılaşmada doruk noktaya yükselir."¹⁴⁷

Bir formül niteliğinde olan bu entrika yapısı, hem film çözümlemesinde kullanılacak bir yöntem iken, diğer taraftan senaryo yazarları için de bir çıkış noktası niteliğindedir.

Sonuç olarak, tür filmlerinin popülerliğinin büyük ölçüde korku türüne bağlı olduğunun söylenmesi yanlış olmayacaktır. Korku filmleri ile dikkate alınmaya, eleştirilmeye başlayan tür filmleri, farklı kuramsal yaklaşımların ve bilim dallarının sinema eleştirisinde kullanılmasına olanak sağlamıştır. Bunlardan biri olan feminist film kuramı ise, özellikle korku filmlerini ve korku filmlerindeki kadının konumunu inceleme alanı içine almıştır. Feminist hareket ile birlikte korku sinemasında kadının konumu da değişmiş, daha fazla şiddete maruz kalan ve cinselliğinin bastırılmasını gerektiren imalar kadınlar yer almaya başlamıştır.

¹⁴⁷ Noel Correll, **Theorizing the Moving Image**, New York, Cambridge University Press, 1996, s.23'den akt. Özden, a.g.e., s.241

2.1.3. Korku Sinemasının Tarihsel Gelişiminde Kadının Değişen Konumu

Sinema da kadının konumunu tanımlamak, onu bir yere koyabilmek karşısını da açıklamak ile mümkün olacaktır. Her şey karşısıyla vardır görüşü ile kadının konumu erkeğin konumu çerçevesinde anlamlı ve daha açıklanabilir olacaktır. Bu nedenle, kadının konumu erkeğin konumu ile karşılaştırılarak değerlendirilmesi, daha doğru sonuçlara ulaşılmasında önemli bir noktayı teşkil etmektedir.

Sinemanın toplumsal bir dışavurum aracı olduğu düşünülduğünde, kadının konumunun toplum içindeki ikinci sınıf vatandaş davranışlarının diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi, sinema filmlerinde de olduğu su götürmez bir gerçektir. Sinemanın toplumsal gelişmelerden bu kadar etkilenmesine koşut olarak, tarihsel gelişmelerin, teknolojik ve ekonomik gelişmelerin de sinema filmlerin etkisi altına alması beklenen bir olaydır.

Geçmişten bu yana, sinema filmlerindeki kadının konumuna baktığımızda, kadın hareketlerini eksen alacak şekilde sinema filmlerini iki dönemde inceleyebiliriz. Birinci dönem, 1920’li yıllar ile kadın hareketlerinin başlaması için zeminin oluştuğu 1950’li yıllar arası olarak belirtilebilir.

1920’li yıllar Almanya’nın Birinci Dünya Savaşından yenik olarak ayrıldığı bunalım yıllarının başladığı döneme denk gelmektedir. Nitekim bu bunalım yılları sinema perdesine de aynı ölçüde karanlık, tehlikeli, düzensiz ve çarpık yaşamın izlerini taşıyan filmler olarak yansımıştır. Ayrıca bu yıllar Alman Dışavurumcu Sinema tarzının ortaya çıktığı ve bir anlamda korku sinemasının da temellerinin atılmaya başladığı yıllar olma özelliği taşımaktadır.

Alman dışavurumcu sineması Gotik Edebiyatından yararlanmaya başlamış, onun mekânlarından ve onun yarattığı karakterlerden öyküler üretmiştir. Gotik

edebiyatındaki mezarlıklar, ölümler ve şeytanlar Alman Dışavurumcu sinemanın malzemeleri olmuştur. Ayrıca Alman Dışavurumcu sinemanın gerek kostüm kullanımı gerekse özel aydınlatma yöntemi ile de korku sinemasına önemli katkıları bulunmaktadır. 30'lu yıllarda bu buhranlı, ekonomik krizlerin yaşandığı ortamdan kaçarak Hollywood'a gelen Alman Dışavurumcu yönetmenler, içlerindeki karamsarlığı ve bunalımı Hollywood filmlerine yansıtmiş ve korku filmi için önemli bir alt yapı oluşturmuşlardır. *“Reel toplumdaki insanın bir parçası olan kötülük ve günah sinemada özünde insansal yaratıklar ve vampirler, canavarlar aracılığıyla kişileşir. Birey için bu tür fantazyaların anlamı ise, travmatik yaşam deneyimlerinin dışavurumudur.”*¹⁴⁸

Korku filmlerinin ilk altın çağını yaşadığı bu 30'lu ve 40'lü yıllar Alman Dışavurumcu yönetmenlerin Amerika'ya gelmesiyle başlar ve 2. Dünya Savaşı ile bir durgunluk dönemine girer. 30'lu yıllara damgasını vuran en önemli teknolojik gelişme, ses unsurunun sinemada kullanılmaya başlamasıdır. Klasik dönem korku sinemasında, anlatım yapısı olarak *“dönem özelliklerine bakılırsa, filmlerde tehdit dışardan gelir, canavar vb. gibi ve bu tehdit insan hareketlerine bağlıdır.”*¹⁴⁹ Tehdidin dışardan gelmesi ile anlatılmak istenen insan dışında bir yaratığın tehdit oluşturmasıdır ki daha sonralarda bu tehdit insan olarak da dönüşüm gösterecektir. İnsan hareketlerine bağlı olma durumunu, insanın bilinmeyen ile uğraşması, onu kurcalaması ve hem kendini hem de başkalarının hayatlarını tehlikeye sokan bir arayışa yönelmesi olarak açıklanabilir.

“Korku filmi, sorunu çözümlenmenin rasyonel yolları ya da bilimsel ve geleneksel yolları arasındaki çatışmayı ele almaktadır. Dracula (Tod Browning, 1930), Frankenstein (James Whale, 1931) The Mummy (Karl Freund, 1932) ve The Wolfman'daki (George Wagner, 1948) canavarlar, insansı kötülüğün vücut bulmuş halleridir. Onlar kötülüğe olan kontrol edilemez arzularımızın üç boyutlu temsilidir; toplumun kurtulması için onlarla mücadele etmek zorundayız.”¹⁵⁰

¹⁴⁸ Meral Özçınar, *Bilimkurgu Sinemasında 'Öteki' ve 'Ben'in Yapılandırılışı'*, **Sinemasal**, Yayın Yönetmeni: Yörükhan Ünal, Sayı: 8-9, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003-2004, s.126

¹⁴⁹ Andrew Tudor, **Monster & Mad Scientists, A Cultural History of the Horror Movie**, Basil Blackwell Ltd., Oxford, 1989 s.28'den akt. Gülgör, a.g.e., s.29

¹⁵⁰ Judith W. Hess, *“Genre Films and The Status Quo”*, **Film Genre: Theory and Criticism**, The Scarecrow Press, Inc., London, 1977, s.57

Bu filmlerde kadınların bakışın nesnesi durumunda olması oldukça ön plana çıkmaktadır. Bu filmlerdeki kadınlar için önemli olan kendi güzellikleridir ve erkeğini güzellikleri ile etkilemektedir. Erkeğini etkilemek aynı zamanda, erkek kahraman ile özdeşleşen seyirciyi de cinselliği, dişiliği ve güzelliği ile de etkilemektedir. Kadın aynı zamanda düşüncesiz tavırları, merakı ve aptallığı yüzünden hem kendi başını hem de erkeğinin başını belaya sokmakta, tüm insanlığı tehlike içinde bırakmaktadır.

Burada dikkat çeken diğer bir nokta ise canavarın erkek olmasıdır. İstemeyerek canavarı kendine âşık eden ve kendisinin kaçırmasına neden olan kadın, kurban konumuna geçmekte ve erkeğinin onu kurtarmasını beklemektedir. *“Berenstein, canavar tarafından kaçırılan ve sürekli çılgılık atan kadının klasik korku türünün özelliği haline geldiğini belirtir.”*¹⁵¹

Bu dönemde henüz kadınların uyanışı gerçekleşmemiştir ancak her şekilde kadın, erkek için bir tehlike unsurudur ve bu nedenle kadın karakter savunmasız, aciz, aptal, beceriksiz isteyerek ya da istemeyerek cinselliğini ortaya koyan kadınlardır. Kadın, erkek için her zaman “öteki” konumundadır ve klasik dönem filmlerinden itibaren kadın, bastırılan, sadece cinsellik objesi konumuna indirgenen, acizliği ve aptallı vurgulanan bir nesne konumundadır. *“Pek çok filmde kadınlara sadece, sıklıkla iddia edildiği gibi, cinsel hazzın vücut bulmuş hali olarak değil, aynı zamanda kadının aldatici iyi görünüşünün pek çok halini temsil ederek saldırılmaktadır.”*¹⁵² Ayrıca, bu filmlerde kadın ve erkek karakterlerin de beyaz olması ayrıca değerlendirilmesi gereken bir noktadır. Erkek için “öteki” olarak değerlendirilen diğer ırklar, siyahlar, çocuklar ve canavarlar da, klasik dönem filmlerinde ya yok sayılan ya da cezalandırılan karakterdir. Hogan, canavarın beyaz erkek kahraman için bir tehdit oluşturması, kadını kaçıran canavarın cinselliği ile

¹⁵¹ J.Rhona Berenstein, **Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema**, New York: 1996, Columbia University Pres, s. 9’den akt. Topçu, a.g.e., s.51

¹⁵² Tania Modleski, *“The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film ve Postmodern Theory”*, **Film Theory and Criticism**, Editör: Leo Braudy ve Marshall Cohen, Oxford University Pres, New York, 1998, 699

kadına zarar verebileceği için değil, erkek cinselliğine hakaret ettiği ve meydan okuduğu için tehlike oluşturduğunu söylemektedir.¹⁵³

Bunun yanında bu dönemde öbür dünyadan gelen mumyalar da kadınları binlerce yıl öncesindeki sevgililerine ya da karılarına benzettikleri için kaçırlar. Ayrıca bu dönemde cinsel imalar içeren vampir filmleri de üretilmeye başlanmıştır. 40'lı yıllara gelindiğinde, film şirketlerinin sayısı artmış ve birbirine benzeyen filmlerin çekilmesine neden olmuştur. 40'lı yılların sonlarına yaklaşıncaya, 2. Dünya Savaşının da etkisi ile savaş ve propaganda filmlerinin artış gösterdiği ve korku sinemasının bir süre için durgunluk dönemi yaşadığı söylenebilir.

50'li yıllara gelindiğinde, 2. Dünya Savaşı'nın ardından filmlerde istila edilme konusu ön plana çıkmıştır ve çeşitli hayvanların istilasını savaş sırasında devletlerin birbirini istila etmesi ve sömürgesi altına almasının metaforu olarak kullanılmıştır. Bu nedenle bu canavarlar daha sinsice ilerlerler, daha zekidirler ve stratejik bir planları vardır. İlk dönem korku filmlerine göre canavar daha zararsız gibi görünür, yapabileceği en kötü şey öldürmektir ancak 50'li yıllardaki filmlerde tehlike insanlığı egemenliği altına almak, insanlık ve ahlaki değerleri ele geçirmek olduğu görülmektedir. Ayrıca Amerika'nın Sovyetler Birliği üzerinde uyguladığı atom bombası da, filmlere yansıyan istilanın bir metaforudur.

Ryan ve Keller 60'lı yıllarda 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, toplum ve sistemin ciddi bir şekilde eleştirildiğini söyler.¹⁵⁴

¹⁵³ J.David Hogan, **Dark Romance: Sex and Death in the Horror Film**, Jefferson: McFarland and Company, s.93'den akt. Topçu, **a.g.e.**, s.51

¹⁵⁴ Michael Ryan & Douglas Kellner, **Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi**, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, 1997, s.27

“Devlet yönetimindeki çürümüşlük ve beceriksizlik Nixon’dan Carter’a kadar gözler önüne serilmişti. Ülkeyi onyıllardır bir arada tutan liberal çoğulcu konsensus, 60’lı ve 70’li yılların toplumsal hareketleriyle parçalanmıştı. Bu konsensusda açılan gedik yetmişli yıllar boyunca daha da genişledi ve önceki dönemin “aile” gibi sarsılmaz kurumları ile “ulus”, “özgürlük” gibi kültürel temsilleri tartışmaya açık hale geldi.”¹⁵⁵

60’lı yılların filmlerine bakıldığında, öykülerin insanların güvensizliğini yansıttığını, hastalık, delilik, kendinden bile şüphe etme gibi bir paranoya içinde olduğunu söylemek mümkündür. Filmler adların bile anlaşılacak şekilde güvensizlik içermektedir. Bu dönemin korku filmlerine örnek vermek gerekirse Sapık (*Psycho* – 1960, yön: Alfred Hitchcock), Paranoyak (*Paranoiac* – 1963, yön: Freddie Francis), Manyak (*Maniac* – 1963, yön: Michael Carreras), Histeri (*Hysteria* – 1965, yön: Freddie Francis), Fanatik (*Fanatic* – 1966, yön: Silvio Narizzano) ve Psikopat (*The Psychopath* – 1966, yön: Freddie Francis) sayılabilir.¹⁵⁶

60’lı yıllar liberal hareketlerin gerçekleştirdiği, azınlıkların seslerini çıkardığı, ABD’deki kötüye giden düzenin değişmesini isteyenlerin çabaları ve toplum içine yapmaya çalıştıkları gelişmeler filmlere de yansımıştır. Stüdyo sistemi parçalanmaya başlamış, onun yerine birçok genç sinemacı film üretebilme fırsatı bulmuştur. Özgürlükçü bir ortamda siyahlar, kadınlar, yoksullar hak sahibi olmaya başlamıştır.

60’lı yılların özgürlükçü ortamından sonra yaşanan krizler sonunda, kadının konumu yine ikinci cins olmaktan öteye geçememiştir, üstelik 60’lı yıllardaki özgürlükçü hareketleri ve hak arayışları perdede şiddetli bir biçimde cezalandırılmakla sonuçlanmıştır. “Kadından, dişil olandan, erotikten, biçimden yoksun olandan, iğrenç ve tehlikeli olandan kurtulmak, bütün bunların etkisinden arınmak, türün asıl özünü oluşturur denebilir.”¹⁵⁷ Toplumsal bir dışavurum olan sinema, bu anlamda, toplum olarak bastırılan istekleri ve korkuları da, beyaz perdeye taşımaktadır. Robin Wood, “korku filmleri bizim kolektif karabasanlarımızdır”

¹⁵⁵ y.a.g.e., s.26

¹⁵⁶ Gülgör, a.g.e., s. 33-34

¹⁵⁷ Bernhard Roloff&Georg Seeßlen, **Ütopik Sinema, Bilim Kurgu Sinemanın Tarihi ve Mitolojisi**, Çev. Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, 1995, s.73

demektedir ve bir düşü karabasana dönüştüren koşulları şu şekilde sıralamaktadır:
“a. Bastırılan istek bilinçli zihin açısından öylesine ürkütücüdür ki dışlanarak iğrenç olarak lanetlenmesi şarttır, b. Öylesine derin ve güçlüdür ki ciddi bir tehdit oluşturmaktadır.”¹⁵⁸

70’lı yıllara gelindiğinde ise, bu özgürlükçü ortam gidip yerini muhafazakâr Amerikan toplumuna bırakmıştır. “Amerikan kültüründe filizlenen yeni muhafazakâr ruh yetmişlerde ve seksenli yılların başlarında birçok popüler filme kaynaklık etmiştir.”¹⁵⁹

Bu muhafazakâr ortam, Amerikanın yaşadığı ekonomik ve politik krizler korku filminin yeniden bir doğmasına ve ikinci altın çağını yaşamaya başlaması için zemin oluşturmuştur. Türe damgasını vuran ve türün bir anlamda dikkat çekmesini sağlayan filmler bu dönemde üretilmiştir. “Filmler, feminizm karşıtı eylemler olarak kadınlara atfedilen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde de kullanılmıştır, yaygın kapitalist söylemin ve kapitalist hükümetin sorgulanmasına aracılık etmiştir.”¹⁶⁰

“Hollywood, korku sinemasının ticari açıdan en garantili tür olduğunu, yetmişli yılların başından seksenli yılların ortalarına dek Şeytan (The Exorcist, William Friedkin, 1973), Jaws (Stewen Spielberg, 1975) gibi çok iyi gişe başarısı kazanan örnekler aracılığıyla kanıtlamıştır. Bu durum türün, “süprütü” sayılıp bir yana atılmış olan eski örneklerini de kapsayan geniş bir eleştirel ilginin odağı haline gelmesine neden olmuştur.”¹⁶¹

90’lı yıllara gelindiğinde, Hollywood film üretim sayısı ile dünya sıralamasında ilk sırayı almıştır. “1990’lı yıllarda dünya korku sineması endüstrisini

¹⁵⁸ Wood, 1997, s.74

¹⁵⁹ Ryan&Kellner, a.g.e., s.33

¹⁶⁰ Ryan&Kellner, a.g.e., s.38

¹⁶¹ Abisel, a.g.e., s.117

*bir piramide benzetecek olursak piramidin üstünde tabii ki dünya pazarına hâkim durumda Hollywood var.*¹⁶²

Doksanlı yıllara gelene kadar, farklı olaylar ile perdeye yansıyan toplumsal korkular, teknolojinin insan hayatına girmesi ile birlikte, teknolojiden korkma olarak vücut bulmuştur. Yüksel Zebil, toplumsal korkuların geçmiş dönemlerde mitoloji ve masallar ile sağlandığını ancak günümüzde bunun kitle iletişim araçları ile yapıldığını söylemektedir.

“İnsanın toplumsal korkularının en sonuncusu olan teknolojiden korkma gerçekte arkaik bir geçmişe dayanır. Yani teknolojinin olağanüstü gelişiminden kaynaklanan bu korkunun hortlak, cin-peri ya da diğer metafizik korkuların günümüzdeki bir tür adaptasyonudur ve bunlar toplum içinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaratılmış korkulardır.”¹⁶³

Tür filmlerinin özelliklerinden bahsederken stereotiplerin kullanıldığından söz etmiştik. Bu stereotipler sayesinde, hem anlatımın daha seri ve bütünlüklü bir şekilde ilerlemesi sağlanabilmekte, hem de olay görgüsünün anlaşılabilir, karmaşaya mahal vermeyecek şekilde kurulmasına yardımcı olabilmektedir.

Toplum içinde ve diğer popüler kitle iletişim araçlarında da olduğu gibi, erkek egemenliğini tehdit eden kadın, sinemada da ya bastırılmakta ya da görmezden gelinmektedir. Ataerkil sistem için bir tehdit niteliğindeki kadın klasik sinema anlatısında gerçeği yansıtmayacak bir şekilde ya saf iyi ya da saf kötü olarak nitelendirilmiştir.

Kadının “öteki” olarak değerlendirildiği ataerkil ideoloji popüler kültür araçları ile de desteklenmektedir. Kadın, ataerkil ideoloji için bir tehdit sembolüdür.

¹⁶² Kaya Özkaracalar, “*Korku Sineması: Yeniden ‘Bastırılmışın Geri Dönüşü’ Olabilecek Mi?*”, **25. Kare**, Sayı:31, Ankara, 2000, s. 35

¹⁶³ Yüksel Zebil, “*Bilim Kurgu Sinemasında Şiddetin Politik İşlevi*”, **25. Kare**, Yayın Yönetmeni: Ali Kemali Karadeniz, Sayı:17, Ankara, 1996, s.70

Bu bir anlamda tehdit edici yani zarar veren taraf olmanın yanında, tehlikeli olanı çeken, kötülüklerin olmasına neden olan kişidir. Cennetten kovulma miti, popüler kültür araçlarında farklı şekil ve tarzlarda yansıma bulmakta ancak kadının baştan çıkarıcılığı, erkeği kötülüğe sürükleyici şehvet ve arzuları temsil etmeye devam etmektedir. Sinema filmleri başta olmak üzere popüler kültür ürünlerinde kadının (kötülük yapmasa da) iyi niyetli yapılan davranışları bile onun neden olduğu olumsuz bir durum ile sonuçlanmaktadır. Kadın kahraman, erkek kahramana yardım etmek için giriştiği mücadelede, başını sürekli olarak belaya sokmakta, erkek kahramanın sözünü dinlememekte ve sonunda gelip erkek kahramanın kendisini kurtarmasını beklemektedir. Bu olay örgüsü de yine, kadının başarısızlığına, acizliğine ve güçsüzlüğüne vurgu yapmakta ve bir erkek tarafından kurtularak ataerkil ideolojinin süper kahramanı olan erkeğin otoritesi yeniden inşa edilmektedir.

Farklı, tehlikeli, öteki olan kadının ortadan kaldırılması, etkisiz hale getirilmesi sorunun çözümü, düzenin sağlanması olarak nitelendirilir. Bu nedenle korku filmlerinde tehlikeli olanın ortadan kaldırıldığı pek çok kadın kurban ile doludur.

Kadının ne kadar kötü ya da tehlikeli olduğunu göstermek, kadının ölümünün de o denli şiddetli olmasını gerektirmektedir. Herkese ölüm saçan bir kadının acı çekmeden ölmesi izleyicide hak ettiğini bulamadığı görüşünü uyandırmaktadır.

Filmlerde, “ideal kadın” sunumu diğer bir deyişle, ataerkilliğin ideal kadın olarak benimsediği kadın rolü, erkeğin egemenlik ve iktidar isteğine boyun eğen, onların ahlak ve adalet anlayışı ile uyumlu bir yaşam tarzı seçen kadınlardır. Bakire bir genç kız ya da eşine, evine sadık bir eş, iyi bir anne olan kadın ataerkil sistemin kabul ettiği, korku filmlerinde onu “kurban” konumundan kurtaracak davranış kalıbıdır. Bu durum kadınların, fiziksel şiddetten, cezalandırılmaktan ve öldürülmekten kurtulmanın tek yoludur. Ancak, kadının erkek egemenliğini reddetmesi ya da tehdit etmesi sonucunda, ataerkil sistemin kahramanı tarafından fiziksel şiddet ile cezalandırılması, öyle ya da böyle ataerkil sistemin tehdit eden

faktörden arınması ile sonuçlanacaktır. “İdeal kadın” fiziksel bir şiddete maruz kalmasa da, özgürlüklerinin kısıtlandığı, görüş ve davranışlarının erkek tarafından belirlendiği bir psikolojik şiddete maruz kalmaktadır denebilir.

Daha önce de belirtildiği gibi, kadını erkeğe göre açıklamak sinema filmlerinin çözümlenmesi açısından da önem taşımaktadır. Sinema da kadının konumunu tanımlamak, onu bir yere koyabilmek karşısını da açıklamak ile mümkün olacaktır. Her şey karşıtıyla vardır görüşü ile kadının konumu erkeğin konumu çerçevesinde anlamlı ve daha açıklanabilir olacaktır.

Sinema filmlerinde erkeğin yokluğu ile varlığı arasındaki farkın kadının hayatında yarattığı değişiklik, her zaman dikkat çeken bir noktadır. Filmlerde, erkeğin, babanın ya da kocanın yokluğu, her zaman başarısızlığın ve mutsuz bir yaşamın nedeni olarak gösterilmektedir. Sadece kadının sorumluluk sahibi olduğu ve babanın/kocanın yokluğu durumlarında kadın etkisizliği nedeni ile kendisine verilen sorumluluklarının üstesinden gelemeyerek ailenin dağılmasının ya da kötülüklerin yaşanmasının sebebi olarak sunulmaktadır.

Sonuç olarak, bakıldığında, feminist hareket ile kadın biraz olsun özgürleşebilmiş, bazı haklar elde edebilmiştir ancak bu durum sinema filmlerinde daha fazla şiddet ile geri dönmüştür. Kadınlar ya kurban olarak gösterilmekte ya da daha özgür ve güçlü gibi gösterilseler de, mutsuz ve yalnız olarak sunulmaktadırlar.

2.2. Amerikan Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel Şiddet

Kadın, ataerkil sistemin tüm birimlerinde ikinci cins olarak gösterilse de, en etkili ve evrensel kurumlardan birini din oluşturmaktadır. Üstelik din içinde kadının ikincil konumda olması yalnızca Hıristiyanlıkta değil, Yahudilik ve İslamiyet'te de farklı değildir.

Kadının ilk günahı işlemesiyle, erkeği baştan çıkarması ve zayıf karakteri yüzünden, erkeği de kötülüğe sürüklemesi nedeniyle, kadının tüm hareketleri dinsel anlamda sınırlandırılmış, aksi durumda ise şiddet ile cezalandırılmıştır.

Bu durumun, ataerkil sistemin devamını sağlayan araçlardan biri olan sinema perdesine yansması, şaşırılacak bir sonuç değildir. Nitekim din açısından kadının en zayıf noktası olarak sunulan cinsellik, korku filmlerinde de, şiddet ile sonuçlanmaktadır. Bu bölümde öncelikle, korku filmlerinde kullanılan dinsel motiflerden daha sonra kadına uygulanan dinsel şiddetten söz edilecektir.

2.2.1. Korku Sinemasında Kullanılan Dinsel Motifler

Korku filmlerinde kullanılan dinsel motifler denildiğinde hiç kuşkusuz ki akla ilk gelecek imgeler dini sembollerdir. Hıristiyanlık için haç işareti, İslam için ay ve yıldız ya da Yahudi dinlerin sembolü altı köşeli yıldız gibi semboller hem dini çağrıştırmakta, hem de dinin tüm özelliklerini, öğretilerini, günah ve sevaplarının tek bir nesne üzerinde toplayarak en kısa yoldan ifade etmektedirler. Bu semboller doğrudan kullanılacağı gibi, çağrışımlar yoluyla diğer bir anlatımla metaforlar ile de ifade edilebilir.

Dünya üzerindeki toplumların ataerkil yapıya sahip olduğu ve daha önce de belirtildiği gibi dinin ataerkil toplumların en önemli kalelerinden biri olduğu

düşünüldüğünde, popüler kültür ürünlerinden biri olan sinemanın da dinden yararlanmaması düşünülemez. Tüm Amerikan korku sinemasında din temalı filmlerde Hıristiyanlığın sembolü olan haç oldukça güçlü anlamlara sahiptir. Kötülüklerden korunmak için bir kalkan görevinde olan haç işareti, pek çok karakterin boynunda kolye olarak kullanılmaktadır. Pek çok kötülük ise, bu kolye koptuğunda ya da bir sebepten boyundan çıkartıldığında gerçekleşmektedir.

Korku filmlerinde sıklıkla kullanılmış olan vampir temasında da haç önemli bir amaca hizmet etmektedir. Vampirler, dinsiz yaratıklar olarak sunulurlar ve vampirlerle mücadele eden insanlar dini bütün Hıristiyan kişilerdir. Bunun en iyi örneklerinden birini 1931 yılında Tod Browning'in yönettiği Drakula filminde görmekteyiz. Drakula filminde Profesör Van Helsing tarafından Lucy'ye kendisini vampirlerden koruması için bir haç verilir ve bunu boynundan hiç çıkarmaması öğütlenir. Nitekim kadın cahilliği ve düşüncesizliği yüzünden haçı boynundan çıkarır. O gece Drakula kızın odasına girerek kız ile sevişir ve onun kanını emer. Film içinde benzer bir sahne tekrar gösterilir. Cinsel açıdan serbest olan Lucy, yağmurlu bir gecede, üzerinde şehvetini metaforlayan kırmızı bir elbise ile haçını boynundan fırlatarak bahçeye koçar ve ağaçların altında Drakula ile sevişir. Burada dikkat çeken nokta, ataerkilliğin sembollerinden biri olan dinin simgesi haçı boynundan çıkartarak bir anlamda ataerkil sisteme baş kaldırması, diğer taraftan verilmek istenen ima, haçın boynunda olmasıyla kişiyi kötülüklerden ve sapkın düşüncelerden koruyacağı yönündedir. Ancak kadın boynundan haçı çıkararak tüm kötülüklerle karşı savunmasız ve çaresiz kalmaktadır.

Şeytan çıkarma sahnelerine dikkat edildiğinde görülecektir ki bilim ve dinin karşı karşıya geldiği olaylarda bilim yetersiz kalmakta ve çözümün din ile sağlanmaktadır. Filmlerdeki doğaüstü olaylar öncelikle bilim ile çözülmeye çalışılır. Özellikle filmlerdeki bilim adamları, doğaüstü olaylara inanmazlar ve bunun olmadığını kanıtlamaya çalışırlar. Ama sonunda bilim yetersiz kalır. Artık bilim adamları bile, bu ruhani güçleri kabul etmek zorunda kalırlar. Uzun direnişler sonunda bilimin yetersiz kaldığını göstermek, dinin gücünü ve etkisini arttırmaktadır.

Çünkü bilimin çözmek için fazla uğraşmadığı ya da çözmeye çalışmadan dine başvurulması seyircide inanç sorunu yaşamasına neden olabilir. Bilimin yetersizliğinin gösterilmesi özellikle ayrı bir önem taşımaktadır. Filmlerde bilimin yetersizliği çoğu kez filmlerin kısa zamanda çok şeyler anlatma geleneği nedeni ile sözlü olarak ifade edilir.

“Dikkat edilecek olursa, sırtını ya da çözümünü dine dayamış korku filmlerinde, özellikle sonra doğru, tanrıci zihniyetin yeniden güçlendiğini görürüz. Çözüme dair getirilen dinsel öneriler, sonuçta ya kötüyü sindirir ya da bitip tükenmişliği içinde son vuruşunu yapıp şeytanı yerle bir eder.”¹⁶⁴

Korku filmlerinde, özellikle Şeytan çıkarma ayinlerinde haç ve buna eşlik eden kutsal su, tek çözüm yolu olarak sunulur. Şeytan çıkartma ayinlerinde dökülen kutsal suya, bedenin tepki göstermesi, onun şeytan tarafından esir alındığının en önemli kanıtıdır. Kutsal su kötülüklerden arınmanın en önemli aşamalarından biridir.

Rahiplerin kötülükleri kovmak, kötü ruhları uzaklaştırmak için kullandığı kutsal su, pek çok filmde simgesel olarak da bulunmaktadır. Hem göstergebilimsel açıdan, hem psikanalitik açıdan hem de kutsal su örneğinde ya da İslam dininde abdest alma işleminde olduğu gibi dinsel açıdan su bir arınma, temizlenme, günahlarından kurtulma ve kötülüklerden uzaklaşma olarak anlam bulmaktadır. Suyun kullanımı filmlerde, ya doğrudan bir pederin kutsal su dökerek kişinin arınmasını sağlayarak olmakta ya da duş sahnesi, yağmurun yağması ya da denizde yüzme bir arınma sağlanmaktadır. Aynı şekilde, yeni doğan çocukların günahkâr olduklarına inanılarak kutsal su ile vaftiz edilmesi ve günahlarından arındırılması bu sebeptendir*.

Şeytan çıkarma eylemi sırasında kullanılan diğer bir imge ise, okunan dualar ve yakarışlardır. Pederin şeytanı çıkarmak için haçını ona doğrultması ve kutsal su ile su sıçratmasının yanında, farklı bir dil ile şeytan ile konuşmakta ve onu bedeni terk

¹⁶⁴ Tan Tolga DEMİRCİ, , **Korku Sinemasının Psikanalizi**, Es Yayınları, İstanbul, 2006, s. 53

* Vaftiz ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. http://www.incilturk.com/MAKALELER/vaftiz_nedir.htm

etmesi konusunda ikna etmektedir. Farklı dil kullanımının yanında yine seyircinin anlayabileceği bir dil ile de, bedeni terk etmesi tekrarlanmaktadır. Burada dikkati çeken nokta ise, pederin şeytan çıkarma işlemleri sırasında, bedenini ele geçirmiş şeytan ya da kötü ruh karşısında sakin olması ve onun söyledikleri karşısında kayıtsız kalabilmesidir. Peder onun söylediklerine, yaptıklarına diğer bir anlatımla şeytanın tuzaklarına düşmeden, dinin ona sağladığı güçlü bir inanişla yürekten bir tanrıya yakarıştta bulunur. Şeytanın başarısı olmasını sağlayan şey de Pederin bu değiştiremediği, kandıramadığı ve yıkamadığı inancıdır.

Diğer bir dini imge ise, filmlerde kullanılan kendini dine adanmış insanlar, rahipler ya da rahibeler. Kıyafetlerinden rahibe oldukları kolaylıkla fark edilen kadınların yanında, peder olduğu o kadar da kolay fark edilmemektedir. Nitekim bir siyah giyen bir erkeğin peder olup olmadığını anlamamız sadece boynundaki beyaz kumaş parçası sayesinde olmaktadır. Nitekim pek çok filmde de, erkeklerin peder olduğunun bir bakışta anlaşılması birer espri öğesi olarak kullanılmaktadır.

Filmlerde sıklıkla kilise ve çan imgeleri kullanılmaktadır. Çan sesi görsel olarak gösterilmeye gerek duymadan da, kendisini ifade edebilen, duyulduğunda da bunun bir din sembol olduğu anlaşılan bir dini simgedir. Kilise ile birlikte, yakılan mumlar ve tüsüler de dini bir anlam taşımaktadır. Yine kilise içinde bulunan İsa'nın resimleri, ikonları ve Meryem Ana heykelleri de doğrudan Hıristiyanlık için birer simge niteliğindedir. Bunlar doğrudan dini ifade ederek öykünün daha hızlı bir şekilde kurgulanmasına olanak sağlamaktadır.

Bunun yanında kan, hem kutsal bir anlam ifade ettiğinden hem de şiddetin göstergesi olarak kullanıldığından ötürü korku filmleri için vazgeçilmezdir. Kutsal bir anlam yüklendiğinde kan, İsa'nın kanını ifade edebilmektedir ve şarap bunun bir metaforu olarak kullanılabilir. Ayrıca korku filmlerinde görselleştirilen kan, şiddetin dozunu belirlemek için de kullanılmaktadır. Kan ile şiddetin dozu birbiri ile doğru orantılıdır denebilir. Kan ne kadar fazla işe, şiddet de o denli çoktur. Şiddetin dozunu arttırmak ve farklılık yaratmak adına pek çok farklı alet öldürme aracı olarak

kullanılabilmektedir. Bu bazen bir çim biçme makinesi ya da bir testere olabilir. Farklı ve daha vahşi öldürme yöntemleri konusunda günümüz filmlerinden Testere (The Saw) serisi, Otel (The Hostel) serisi ve Son Durak (Final Destination) serisi birbirlerinin yaratıcılıklarını kamçulamaktadır.

Korku sinemasında meydana gelen ölüm olayı, türün olmazsa olmazlarından. Diğer pek çok türde ölüm olayı bir şekilde yaşanabilir. Ancak diğer tür filmlerinde ölüm, hayatın bir gerçeği ve olması gereken bir şey olarak gösterilirken, filmin temasını oluşturmaz. Korku filmlerinde ise ölüm, cezalandırma yöntemleri arasında en son noktadır.

Din ve ölüm kavramının filmlerde diğer bir kullanılış şekli ise, intihardır. Bilindiği gibi intihar, pek çok din için en büyük günahlardan biri sayılır. İslamiyet'te kişinin kendini öldürmesi "Allah'ın verdiği canı almak" olarak yorumlandığı için, günahdır. Benzer şekilde, Katolik inancına göre, koşulsuz olarak cehenneme gitmek anlamına gelmektedir.

Filmlerde sıklıkla kullanılan diğer bir dini imge ise, tanrının baş düşmanı olarak nitelendirilen şeytandır. Şeytan hangi dinde olursa olsun, adı hangi kelime ile ifade edilirse edilsin, her zaman kötü olan, aykırı olan, yapılmaması gerekeni ifade eden, insanları kötülüğü ve bilinmezliğe sürükleyen bir simge niteliğinde olmuştur. Tanrının yolundan çıkıp, Şeytan'a uyanlardan kurtulmanın tek yolu onları ortadan kaldırmak olmuştur. Bunun en iyi örnekleri Orta Çağ döneminde görülmektedir. Şiddetin hayatın merkezinde olduğu Orta Çağ'da farklı bir dine mensup olmak, yani azınlık olmak açık ve net bir şekilde tehdit oluşturmaktadır. Ortaya çıkan tüm toplumsal kriz ve doğal felaketlerin sorunlusu olarak gösterilen azınlıklar şiddetin en dolayimsız halini görmekteydiler. *"Bunun arkasında yatansa gayet açıktır: Orta Çağ insanına göre kötülüğün kaynağı birilerinin, Kilisenin ve dolayısıyla Tanrı'nın*

otoritesine karşı gelmesidir ve bu kişi veya gruplar buna bağlı olarak cezalandırılmalıdır.”¹⁶⁵

Şeytan olarak adlandırılın ya da adlandırılmasın kötü olarak nitelendirilen farklı ifadeler vardır. Pek çok dinde cinlerin, devlerin ve kötü ruhların olduğu varsayılmaktadır. En eski ilkel dinlerden bir olan Şamanizm’de evren; gök, yer ve yeraltı olarak üçe ayrılmıştır. Gökte iyi ruhların ve tanrıların yaşadığı, yerde insanların yaşadığı ve yeraltında kötü ruhların yaşadığı düşünülmüştür.¹⁶⁶

Korku filmlerinde kullanılan, içine şeytan girmiş insanların yüzlerindeki değişiklik, kötü olan şeytanın fiziksel olarak ifade edilmesidir. Bu bir anlamda ölümün ifadesidir. Daha önce de bahsedildiği gibi, ölümlerin bedenlerinde meydana gelen değişimler bir noktada şeytanının vücuda girmesi ile kişinin ölüme yaklaştığının kanıtıdır.

Orta Çağ’da Kilise insanları yönetmek ve bir arada tutmak için, Tanrıyı değil Şeytanı kullanmıştır. İyi olanın yapılması değil, kötü olanın yapılmaması öğütlenmiştir. Ancak bu ikiliğe bakıldığında, birinin varlığı diğerini zorunlu kılmaktadır. Biri öteki olduğunda anlam kazanmaktadır. Her şey karşıtı ile vardır. Karanlık, ışığın tersi değil karanlığın yokluğudur. Işık olmadığı için karanlık karanlıktır. Işık olduğunda karanlık karanlık olmayacaktır. İyi, kötü olduğu için iyidir, iyilik kötülüğün yokluğudur, kötülüğün varlığında iyi artık iyi olmayacaktır. Aynı şekilde Tanrı olduğu için Şeytan vardır ya da Şeytan Tanrının yokluğunda vardır, Tanrı olduğunda Şeytan yoktur. Bu karşıtlık korku filmlerinde de vurgulanır. Tanrı ve Şeytan sıklıkla karşı karşıya gelir. Tanrı ile Şeytan arasındaki mücadelenin bu kadar çetin olmasının nedeni ise, birbirlerinden bu kadar farklı görüşe sahip olmaları, birbirinin zıttı olmalarıdır. Aynı şekilde, filmler de bu zıtlıkları kullanmakta ve anlatım yapısını şeytanın sonsuz kötü ve tanrının ise, son derece iyi olduğunu imgeler sunmaktadır.

¹⁶⁵ Soykan, **a.g.e.**, s.42-43

¹⁶⁶ Köknel, **a.g.e.**,s.30

Şeytan kelimesi muhakkak ki belli bir dine mahsus bir şey değildir. Her dinde her inanışta bir tane en kötü, tanrıya karşı gelen, kötülüklerin temsili, iyinin karşısındaki bir metafor bulunmaktadır. Yine de “Şeytan” olarak ifade edilmesinin kökenine bakıldığında, kelimenin İbranice bir kelime olduğu ortaya çıkmaktadır.

“Şeytan’ın İbranice karşılığının düşman, karşı koyan idi. Musevi geleneğinde ve dolayısıyla Peygamberler tarihinde, Babil etkisiyle, Şeytan (Satan) sıfatı bir isim olmuştur. Asurlular’da Rüzgâr tanrılarında Pazuzu da bir şeytandır, Hintlilerde canavar Rerek bir şeytandır, Yunan mitolojisinde kötülük sembolü Zeus’a karşı ayaklanan Titan’lar olmuştur. Mısır’da Tanrı Seth bir şeytandır. Keldanlilar’da şeytan tek değil, cinlere karışarak birçok çeşittir.”¹⁶⁷

Kierkegaard korkunun özel bir biçimini *daimonca* olarak tanımlamaktadır. “*Daimonca olan ‘iyiden duyulan korku’dur. Şeytan yalnızca bir ruhtur. Ama bedenselleşmiş olan insandaki şeytani olan şeydir daimonca olan. İnsanın kötüye karşı savaşması, savaştan umudunu kesmesi, günahın kölesi olması halidir.*”¹⁶⁸ Buna göre bakıldığında, şeytan insanın içindeki günahın, kötü ruhun dışarı çıkmasıdır. Bu kötü ruh iyileştirilmeli, kişi ehlileştirilmeli, kişinin zayıf olan inançları güçlendirilmeli ve düzen yeniden sağlanmalıdır. Korku filmlerinde şeytanın bedenselleşmiş şekli kadın olarak sunulur. Kadın, en kötü duyguların, hem büyük günahların hem de şehvetin ve cinselliğin sembolüdür. Drakula filminde oldukça tutucu olan Van Helsing cinsel açıdan serbest olan Lucy’nin durumunu yorumlarken “Hıristiyanlık cinselliğe müdahale etmezse, uygarlık yok olabilir” demektedir. Bu hiç kuşkusuz ki ataerkil sistemin söylemini ifade etmektedir. Genel anlamda tüm kadınların cinselliğinden söz ederken, özel olarak Lucy’nin cinselliğine gönderme yaparak Hıristiyan insanlar olarak müdahale etmezse, onu bastırmaz, etkisiz hale getirmez ya da ortadan kaldırmazsak, uygarlık yok olacaktır demektedir.

Çok tanrılı dinlerde, birçok bilinmezlik, birçok korku tanrılara atfedilmişti. Gökten gelen, yerden gelen her şey tanrının bir işaretiydi ve insanlara bir şeyler

¹⁶⁷ Koçak, a.g.e., s.22

¹⁶⁸ Soykan, a.g.e., s.44

anlatıyorlardı. İkel toplumlardan modern toplumlara, çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere geçerken tanrının mesaj gönderdiği inancı değişmemiştir. Tanımlanamayan, açıklanamayan şeylerin tanrıdan geldiğine inanılması, dini kötü amaçları için kullanmak isteyenlerin en büyük silahı olmuştur. İnsanların yapmalarını istedikleri ve istemedikleri her türlü şey için, dini öne sürmüşler, günah ve sevap diyerek iyi ve kötüyü belirlemişlerdir. Yapılmaması gereken şeyleri yapanlar cezalandırılmıştır. Dinin kötü amaçları için kullanılması teması da, dinsel temalı korku filmlerine de konu olmuştur. Nitekim film çözümlemesi bölümünde ele alınacak olan Stigmata filminde sadece kendi otoritesini korumak için dini kendi çıkarları adına kullanan kardinal* dikkat çekmektedir.

İnsanları yola getirmek, tavır ve davranışlarını sınırlandırmak ve toplum düzenini sağlamak için yapılan günah ve sevap gibi dinsel açıklamalar, insanlarda ölümün eksen oluşturduğu iki farklı dünyanın varlığını düşündürmüştür. “Bu dünya”daki iyi olan tavır ve davranışlarımızın, tanrılara karşı olan görevlerimizi en iyi şekilde yerine getirmemizin, “öteki dünya”da iyi bir şekilde yaşamamızı sağlayacağı anlatılmaktadır. Aynı şekilde, “bu dünya”da yapacağımız yanlışlar, işleyeceğimiz günahlar “öbür dünya”da acımasızca cezalandırılacaktır. Buradaki ödüllendirme ve cezalandırma net olarak belirtilmemektedir. Tahmin edilemeyecek kadar acı ya da tahmin edilemeyecek kadar mutluluktan bahsedilmektedir. Bu kavramların bu kadar açık uçlu bırakılmasının temel nedeni daha öncede belirtildiği gibi soyut kavramların daha korkutucu ya da daha fazla mutluluk verici olmasındandır. Çünkü soyut kavramlar insanların hayal gücü ile sınırlıdır ve her insan kötüyü kendine göre yorumlar.

Öbür dünya denilen, ölümden sonraki yaşam ise, iyi ve kötü olarak yani cennet ve cehennem olarak ifade edilmektedir. Öteki dünya unsuru ise, kitle iletişim araçlarında oldukça sık karşılaşılan bir temadır. Özellikle bu dünya ile öteki dünya arasına sıkışma ya da cehennemden gelen kötü ruhlar, şeytanlar hem cennet ve

* Kardinal: Hıristiyan Katolik Kilisesi'nin ruhban sınıfının Papa'dan sonra en yüksek mevkiye sahip din adamı. Daha fazla bilgi için bkz. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kardinal>

cehennem düşüncesinin birer çeşitlemesidir. Özellikle Orta Çağ'da üretilen pek çok resim, öykü ve romanlarda cehennem tasvirleri yer almakta ve bu dünyadaki işledikleri günahların cezalarını çeken insanların acıları anlatılmaktadır.

Orta Çağ'da şiddet herkes için mümkünken, bazıları için daha farklı bir anlam ifade etmektedir. Bilindiği gibi din Orta Çağ için, şiddet kadar önemli bir yapı taşıdır. Bu kadar önemli bir unsurun karşısında olan ya da farklı bir görüşe sahip olan azınlıklar için şiddet kaçınılmaz ve daha acı verici olmaktadır. Dine karşı gelecek farklı dine mensup insanlar, dinsizler ya da Kilisenin otoritesini sarsacak, onun belirlediği kanunlara uymayacak herkes şiddete maruz kalmaktadır. Özellikle kadınlar kilisenin öncelikli olarak denetim altında tuttukları kişilerdir. Çünkü ataerkil sistem ve onun kurumu olan din ve Kilisenin gözünde kadın günahkâr, dilini kötü büyüler yapmak için kullanan, erkekleri baştan çıkartan ve onların günah işlemelerine neden olan varlıklardır. Orta Çağ, cadıların yakılarak öldürüldüğü bir dönemi ifade etmektedir.

Orta Çağ'ın dine ve şiddet konusunda bu kadar güçlü bir temeli varken, filmler de Orta Çağ inanışları, döneme ait kiliselerinin tutumu, insanlara uygulanan şiddet de korku filmlerine konu olmuştur. Özellikle cadı ve büyücülük ile ilgili olan filmler, ya Orta Çağ'da geçmekte ya da ona gönderme yapmaktadır.

Bunun yanında, Hıristiyanlığın bu kadar ön plana çıkması ve Hz. İsa'nın ölüm şekli ve insanların günahları için çektiği acılar üzerine anlatılan efsaneler, öyküler ve inanışlar, şiddeti kutsal bir mertebeye taşımıştır.

“Orta Çağ bireyinin özellikle Hıristiyanlık ritüellerine yakın kesimi için şiddete maruz kalmak bir şekilde Hz. İsa'nın 'yüce' varlığına öykünmek, bir ölçüde onunda özdeşlik kurmaktır ve bu yönleriyle şiddet aslında gizli olarak aynı zamanda kutsayıcı ve yüceltici. Diğer insanların günahları için acı çekmiş olan Hz. İsa miti aynı zamanda belleklere başka bir şeyi daha imgeler: Günah en temel insan gerçeğidir. İnsan günahkârdır. Dolayısıyla şiddet görmeyi hak eder. Öyleyse

Orta Çağ toplumunu bir arada tutan en temel ideolojik yapı zaten şiddet merkezlidir.”¹⁶⁹

İsa'nın çektiği acıların kutsallaştırılmasına verilebilecek en iyi örnek inceleme konusu olan Stigmata filmidir. Burada İsa'nın çarmıha gerildiği sırada yaşadığı acıları yaşayan ateist bir kızın dine olan inancının güçlenmesinin öyküsü anlatılmaktadır.

İlk çağlardan bu yana, bazı sayılar daha anlamlı olmuştur. Kimi sayılar kutsal iken ve bazı sayıları uğursuz olarak nitelendirilmektedir. Örneğin, 41 kere maşallah, İslam inancına göre, ölünün 7'sinde, 40'ında mevlit okutmak, 13 sayısının uğursuz olması ya da 666 sayısının şeytanın sayısı olması gibi. Bu sayılar da, filmlere konu olmuştur. Örneğin 666 sayısının şeytanın sayısı olduğu düşüncesi Omen filminin, temasını oluşturmaktadır. Ölü doğan çocuklarının yerine evlatlık edinilen çocuğun şeytanın çocuğu olduğu, çocukta bu sayının yazılı olmasından anlaşılmaktadır. Bunun yanında, 13. Cuma gibi korku filmleri de, 13 sayısının uğursuzluğu üzerine temellenmektedir.

Bunların dışında, normal hayatta dini bir anlam taşımayan imgeler, filmlerde kullanılış biçimleri ve tekrarlanarak yapılan vurgulamalar nedeni ile dini bir anlam kazanabilirler. Örneğin, normal biri için beyaz güvercin dini bir anlam içermezken, İsa'nın ikonlarındaki beyaz güvercine gönderme yaparak ona özel bir anlam yüklenebilir.

Korku filmlerinde kullanılan Şeytan ile Tanrı gibi genel bir karşıtlık, filmin en küçük detaylarında da özel vurgulanmaktadır. Masum ve günahkâr olma, inançlı ve inançsız olma, hatta kadının toplum içindeki stereotiplerinde bahsettiğimiz bakire ve fahişe kadın imgesi de karşıtlıklara verilecek örnekler arasındadır. Bu karşıtlık filmlerde sıklıkla renk kodları aracılığı ile de verilmektedir. Drakula (1931) filminde

¹⁶⁹ T. Tolga Gümüş, “Orta Çağ Avrupası’nda Şiddet: Toplumsal Değişim ve Şiddetin Yeniden Yapılanışı”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*; *Şiddet* Yıl:10, Sayı:43, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2007–08, s. 32

Mina ve Lucy’de bu karşıtlık açık olarak gösterilir. Mina masumluğun sembolü olan beyaz bir elbise giyerken, Lucy kan ve şehvetin sembolü olan kırmızı bir elbise giymektedir. Filmlerde kullanılan her nesnenin bir anlamı olduğu gibi, karakterlerin adlarının da rasgele seçilmediği açıktır. Brain de Palma’nın 1976 yılında çektiği Carrie filminde kızın bir cadı olmasında karşın tezatlığı vurgulamak adına soyadının White (İngilizce’de beyaz) olması tesadüf değildir.

“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, Hristiyanlıktaki kadının boyun eğmezliğinin, gem vurulmamış cinsel açlığının ve ihanetinin sembolü olan yılanla özdeşleştirilir.”¹⁷⁰

Yılanın, kötülüğün sembolü olduğunu, Tekvin’de yazan cennetten kovulma öyküsünde de görülecektir. Tekvin,’e göre, Havva’nın yasak elmayı yemesi için kandıran yilandır.¹⁷¹

Sonuç olarak, din ve dinin günahkâr saydığı kadın, filmler içinde çok farklı açılardan yer almakta, kadının yaradılışı, ilk günahı işleyişi ya da günahlarından dolayı şiddet ile cezalandırılmasını konu edinmektedir.

2.2.2. Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel Şiddet

Kadının ataerkil sistemde olduğu gibi ya da olduğu için, dinsel bağlamda da ikinci sınıf bir vatandaş olarak değerlendirilmesi, kadının din ile olan ilişkisini nasıl bir çerçevede değerlendirileceğine ışık tutmaktadır. Kadının din ile olan ilişkisi temelde, erkeğin din ile olan ilişkisi ile açıklanması; dinin kadını yerleştirdiği konum ile erkeğin konumunu karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi; kadının dinsel bağlamda nasıl bir anlam ifade ettiğinin anlaşılması için en önemli dayanak noktalarından birini oluşturmaktadır.

¹⁷⁰ Topçu, a.g.e., s.76

¹⁷¹ Berktaş, a.g.e., s.71

Hıristiyanlığın çıkış noktasına bakıldığında, Yahudiliğin bir türevi olarak orta çıktığı ve Roma İmparatorluğu'nun egemen olduğu topraklarda, önce kadınlar ve köleler arasında yayıldığı bilinmektedir.

“Ancak, Hıristiyanlığın içinde doğduğu ve yayıldığı dünya, öylesine hiyerarşik yapıdaydı ki, herkesin, kim olursa olsun, sırf, insan olduğu için değerli olduğu fikri, bu yeni inancın belki de özünü oluşturduğu halde, kendi içinde bile hiçbir zaman tam bir kabul görmedi. Hele, Kilisenin iyiden iyiye kurumsallaşmasıyla birlikte, varolan eşitsizlikleri kabullenme ve onaylama yönü ağır basmaya başladı”¹⁷²

Bu açıklamaya bakıldığında, Yahudilikten türeyen Hıristiyanlığın, Yahudilik ile karşılaştırıldığında kadına daha fazla önem verdiği görülse de, İsa'nın ölümünden sonra kurumsallaşan Kilise, “baştan çıkarıcı Havva” imgesini kullanarak “kadını dinsel açıdan bastırmayı” en önemli silahlarından biri olarak kullanmıştır. Kilise'nin kadın için sunduğu çözüm ise, bekâretini koruyarak, kendini tanrıya adanmak olmalıdır. Böylece kadınlar, ataerkilliğin kendilerine sunduğu kadının sadece biyolojik bir varlığa indirgenmesinden kurtulmanın tek yolu olarak gösterilmektedir.¹⁷³

Bu nedenle, korku filmlerinde kadınların özgürce seks yapmaları, dini açıdan kabul edilemez bir günahdır. Bunun, mutlaka bir erkek tarafından cezalandırılması ve düzenin yeniden kurulması gerekmektedir.

Hıristiyanlık, kadının ya bakire kalarak ve kendisini tanrıya adayarak günahlarından arınacağını ya da evlilik kurumu içinde çocuk doğurarak günahlarından kurtulacağını söylemektedir. “*Önce Adem, sonra Havva yaratıldı. Ve Âdem aldanmadı, fakat kadın aldanarak suça düştü: fakat iman ve sevgi ve takdiste vekar ile dururlarsa, çocuk doğurması ile kurtulacaktır.*”¹⁷⁴ Nitekim film

¹⁷² Berktaş, a.g.e., s. 98

¹⁷³ Berktaş, a.g.e., s.99

¹⁷⁴ Aziz Paulus, Timotheos'a Birinci Mektup, Bap 2:12, 13, 14, 15.abç'den akt. Berktaş, a.g.e., s.102

çözümlemesi bölümünde, Stigmata yaraları taşıyan Frankie'nin hamile olma ihtimali üzerinde durulmakta fakat günahkâr olan Frankie, bu dünyaya bir çocuk getirmek istemediğini söylemektedir. Bu bir anlamda günahlarından arınmak istememek anlamına gelmektedir ki zaten günahkâr olduğunu da düşünmemektedir.

Kadının, kendini günahlarından arındırmak ve af dilemek için ibadet etmesi gerekmektedir fakat kadının koşulsuzca ibadet etmesine de izin verilmemektedir. Kadın, regl olduğu dönemlerde “kirli” sayılır ve dinsel olarak temiz olmadığı içinde ibadet edemez, kurban kesemez. Bu durum, hem Yahudi dininde hem de İslamiyet'te bu şekilde değerlendirilir. Kadının adet döneminin sora ermesi ile kadın, yıkanır, temizlenir ve tekrar ibadet yapabilecek konuma gelir. İlkel toplumlarda da, kadınların adet görmeleri aşağılanmış, adet dönemlerinde kadının dokunduğu meyveleri çürüteceğine, demiri paslandıracağına inanılmıştır. Kadınların kirli olarak nitelendirilmesine verilebilecek en iyi örneklerden biri, Stigmata filminin en can alıcı noktasında, Frankie'nin ruhunu ele geçiren Peder Alamedia, kadınlar küçük kirli ayrıntılardır dediği sahnedir.

Kadının, baştan çıkarıcı özelliğinin vurgulanması, dinlerin ilk oluşmaya başladığı dönemlere dayanmaktadır. Kadın, cinselliği ile erkeği de kendi gibi günahkâr yapmaktadır. Yahudiliğe bakıldığında, Musa'nın on emrinde erkeklerin zina etmemesi gerektiği yer almaktadır. Bunun yanında bir erkek tarafından tecavüze uğrayan evli bir kadın erkek kadar suçludur ve taşlanarak öldürülür. Ancak tecavüzün şehrin duvarlarının içinde gerçekleşmesi önem taşımaktadır. Çünkü kadın tecavüz edilirken bağırsaydı bu mutlaka duyulurdu diye düşünülmektedir. Bu da, temelde, kadının tecavüzden zevk aldığı, tecavüzün kadın istemese, gerçekleşmeyeceği düşüncesini doğurmaktadır.

Nitekim bu durum John Badham'ın 1979'da yorumladığı Drakula filminde görselleştirilmiştir. Tod Browning'in filminin aksine John Badham'ın Drakula'sında özgür olan Lucy değil Mina'dır. Drakula, Mina'nın odasına girer. Mina korkar ancak çığlık atmaz. Drakula, Mina'nın üzerine geldikçe kızın korkusu şehvete dönüşür ve

soyunmaya başlar. Bu da kadının tecavüzden zevk aldığı gibi bir ataerkil imayı görselleştirmiş olur.¹⁷⁵

Hristiyan inancına göre, Tanrı önce topraktan Âdem'i yaratmış sonra Adem'in (eğri) kaburga kemiğinden kadını yaratmıştır. Bu nedenle erkek kadından daha üstündür. Kadın erkeğine itaat etmek ve ona hürmet etmek zorundadır. Bunun yanında, Havva, ilk günahı işlemiş, yasak olan meyveyi yemiş ve Âdem'e de yemesi için kandırmasıyla cennetten kovulmuş ve birlikte yer yüze gönderilmişlerdir. Âdem ile Havva'nın cennetten kovulma öyküsü tek tanrılı dinlerde birbirine çok benzemenin yanında temel bazı farklılıkları da içermektedir. Örneğin, Tekvinde, Tanrı Âdem'e neden yasak meyveyi yediğini sorar. Âdem, Havva verdiği için yediğini söyler. Bunun üzerine Tanrı Havva'ya neden yediğini sorar. Havva onu yılanın baştan çıkardığını söyler. İslamiyet'e göre ise, Âdem ile Havva sorumluluklarını eşit olarak paylaşırlar. İkisi de İblis (Şeytan) tarafından aldatılmışlardır. Kur'an'da Âdem'in eşinin adı geçmez ve kadın direkt olarak ikincil konuma yerleştirilmez ancak kadının erkek ile aynı konumda olmadığı, en azından erkeğin bir ölçü daha üstün olduğu vurgulanır.¹⁷⁶

Korku filmlerinde de, ilk günahın sahibinin Havva olduğu inancı kendini göstermektedir. Erkeği baştan çıkartan, onları kötülöklere sürükleyen hep kadındır. Ya kadının merakı, cahilliği ya da kadının bastırılması gereken cinsel dürtüleri nedeni ile erkeklerin başları hep belaya girmekte ve sonunda kadın bir erkek tarafından kurtarılmayı beklemektedir. Daha önce de belirtildiği gibi baba ya da kocanın yokluğu da ailenin başının belaya girmesinin nedeni olarak gösterilir. Şeytan filminde babanın yokluğu ve Regan'ın yıldız olan annesinin sorumsuzluğu vurgulanmakta, Carrie filminde yine babanın yokluğu ve annenin kızını cadı olmaktan kurtaramaması, Drakula filminde Mina'nın babasının ve nişanlısının olmasından dolayı sonunda kurtulması ve özgür olan ve bir erkek tarafından

¹⁷⁵ Topçu, a.g.e., s.66

¹⁷⁶ Berktaş, a.g.e., s.70-73

korunmayan Lucy'nin sonunun kötü olması temelde kadının bir erkek olmadan başarısız olduğunun ataerkil göstergeleridir.

Eski Mezopotamya'da da, kadın ikincil konuma itilmiştir. Kadın, aile kurumu içinde daha saygın bir konuma yerleştirilirken, cinsel olarak işlenen suçlarda kadınlara verilen ceza ölüm iken, erkeklere verilen ceza daha ılımlı olmaktadır. M.Ö. 1750 yılında oluşturulan Hammurabi yasalarına göre, kadın önce babanın sonra ise kocanın malıdır. Kadının söz söyleme, tercihte bulunma hakkı yoktur. Baba kızını bir parasal bir değer olarak görür ve evlenirken bekâretine karşılık kocasından para alır. Bir adamın bakire bir kıza tecavüz etmesi, bekâret parasını ödeyerek ve kız ile evlenerek hallolur. Ancak bir kadının zina işlemesi onun ölüm ile cezalandırılmasını gerekli kılar. Benzer şekilde M.Ö. 3 bin yılında kocası ile tartışan kadının, kocası tarafından yanmış bir tuğla ile dişlerinin kırabilmesine izin vermektedir. Erkeklerin kadınların bedenleri üzerindeki denetim, kadınların örtünmeleri konusunda da, geçerlidir. İslamiyet'ten çok önce Yunanlılar, Bizanslar ve Yahudilerce de uygulanan peçe ve örtünme, daha sonraları İslamiyet'te daha önemli bir yer edinmiştir. Evli olan kadınların ve kızlarının peçe takması zorunludur. Evlenmiş olması durumunda fahişelerin bile peçe takması zorunlu iken, hala fahişe olanların peçe takmaları kesinlikle yasaktır ve bunun saptanması durumunda giysileri üzerinden çıkartılarak kırbaçlanmakta ve kulakları kesilerek cezalandırılmaktadır.

Korku filmlerinde, içine şeytan girmiş ya da ruhu ele geçirilmiş kadının, konuşmaları değişir, terbiyesizleşir, yaramaz bir çocuk gibi aklına geleni söylemektedir. Ahlaksız, namussuz, ayıp ve günah gibi dinin insanlara yapmamasını öğütlediği tavır ve davranışlarda bulunmaktadır. Bu kadınların hareketleri ve konuşmaları şehvet ve cinsellik içerir. Böyle bir durumda ise, çözümün din ile sağlanması, kadının din ile yola getirilmesi dinin kadının cinselliği karşısındaki tutumunu da açığa çıkarmaktadır. Bunun yanında, böyle bir tavır sergileyen kadın, cezalandırıldığında, dinsel bir yola getirme, ehlileştirme sırasında şiddet uygulama, film seyircisi tarafından da olması gereken bir şey olarak kabul görmektedir.

Lucy'nin haçı fırlatarak Drakula ile sevişmesi ve daha sonra Lucy'nin cezalandırılması, seyircide bunu hak ettiğinin düşüncesini yaratmaktadır.

İçine şeytan giren kadının vücudunda değişikliklerin olması, yüzünün, sesinin değişmesi, çirkinleşmesi diğer bir anlamda, kadınların o masum, sevecen ve uslu bir kız olma hallerinin aslında bir maske olduğu, her kadının içinde gerçek bir kötülük olduğu ve bunun açığa çıktığı düşüncesini barındırmaktadır. Bu tür filmlerin çıktığı dönemlere bakıldığında, kadınların toplumsal açıdan özgürleştiği, cinsel açıdan serbest oldukları ve artık kendi bağımsızlıklarını ilan ettikleri, erkeklerin yasalarını reddettikleri dönemlere denk gelmektedir. Özel bağlamda kadının bedeninin içinde var olan kötülüğün açığa çıkması, genel bağlamda toplum içinde bulunan kötülüğün feminizm olarak ortaya çıkmasının imgelemektir. Böyle bir durumda ise, ataerkilliğin en önemli silahlarından biri olan din ile kadın ilişkisi kullanılarak kadının “ait olduğu” ikinci cins konumuna yerleştirilmesi gerekmektedir.

Kadının din ile yola getirilmeye çalışılmasının nedenlerinin en önemlisi ise, dinin insanların yürekten inandıkları ve koşulsuz, sorgusuz bir bağlılık gerektiren bir kurum olmasıdır. Din temelde bakıldığında oldukça eski bir geçmişe dayanan, tanrının sözlerini içerdiği için de sorgulanmayan ve nedensiz kabullenışı gerektiren bir yapıya sahiptir. İnsanların üzerinde böyle bir gücü, kadınların ikinci cins olduklarını söyleyerek kullanmak, bunun da sorgulanmadan kabul edilmesini gerekli kılmaktadır.

“Din etkili bir meşrulaştırma aracıdır, çünkü her türlü deneyim anlamlı bir yere oturtulduğu düzenli ve total bir dünya yaratır. Ayrıca din, dünyanın, insan iradesinden bağımsız bir olguymuş gibi görünmesini sağlar; ama bu işlevi ne kadar iyi yerine getirirse, o kadar yabancılaştırıcı bir güç haline gelir. Çünkü din tarafından meşrulaştırılmış bir dünyanın özerklik ve baskıcılık niteliği arttıkça, insanın bu dünyayı yaratma ve sürdürmede kendi oynadığı rolü de gözden kaçırmaya da artar. Böylece din, çok etkili bir şeyleştirme aracına dönüşür.”¹⁷⁷

¹⁷⁷ N. Abercrombie, **Class Structure and Knowledge**, Basil Blackbell, Oxford, 1980, s.156'dan akt. Berktaş, a.g.e., s.19

İnsanoğlu Âdem'in Havva'ya uyarak yasak elmayı yemesi ile cinselliklerinin farkına varmışlardır ve dünyaya gönderilerek cezalandırılmış varlıklardır. Pek çok ataerkil yapıdaki dinlere bakıldığında, kadın daha çabuk yoldan çıkan ve erkeği de bu yönde kışkırtan bir varlık olarak sunulmuştur. Ataerkil sisteminde de en önemli dayanak noktalarından biri olan din, temelde kadını, erkeği felakete sürükleyen şehvetin temsilcisi olarak görmüştür.

“Erken ve orta Orta Çağ boyunca kadın genellikle ‘tehlikeli’, ‘şeytani’ neredeyse ikici sınıf bir yaratık olarak görülegelmiş ve buna bağlı olarak davranışları çeşitli şekillerde Orta Çağ erkek egemen toplumunda nefret uyandırmıştır. Özellikle cadılıkla suçlanan ve manastır kurallarına uymayan Orta Çağ kadınlara uygulanan işkence temelli şiddet konusunda önemli ölçüde birincil kaynak ve çok sayıda çalışma mevcuttur.”¹⁷⁸

Dinsel öykülere göre, tanrı şeytanı huzuruna çağırır. Şeytan insanların zayıf yaratıklar olduklarını ve kolaylıkla yoldan çıkabileceklerini söyler. Bunun üzerine şeytan ile tanrı bir anlaşma yaparlar. Kötülerin en kötüsü olan şeytan, Kıyamet Gününe kadar insanların kendi tarafına çekeceğini, onların akıllarını çelip tanrının yolundan uzaklaştıracasına dair söz verir. Tanrı ise, ona bunu kanıtlaması için bir fırsat verir ve onu dünyaya gönderir. Böylece Kıyamet Günü dolacak olan bir süreç başlamış olur.

Filmlerde sunulan masum kız ve fahişe ikilemi temelde yine dinsel kaynaklıdır. Havva, baştan çıkaran kadın olarak “fahişe” konumuna yerleştirilirken, Hz. Meryem cinsel bir ilişkiye girmeden, günah işlemeden, bakire olarak Tanrının oğlu İsa'yı dünyaya getirdiği için masum kız konumuna yerleştirilmektedir. Dinsel korku filmlerinde ise, bu ikilik her zaman vurgulanmaktadır. Biri günahkâr Havva, diğerleri ise bakire Meryem'lerdir.

Bunun yanında, “final girl” olarak nitelendirilen son kız öykülerini konu alan filmlerde, erkeklerle mücadele eden, bir erkeğin yardımı olmadan katil ile

¹⁷⁸ Soykan, a.g.e., s.43

savaşabilen kız ya bakiredir yani ataerkil sistemin kabul ettiği normlara uymaktadır ya da cinsel bir obje olarak sunulmamaktadır. Bu nedenle de cezalandırılması gerekmemektedir.

Bu şekilde kullanılmaya yakın olan diğer bir imge ise kandır. Kan, korku filmlerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bir kadının adet kanaması geçirmesi, onun ergenlik çağına girdiği, cinselliğini keşfettiği, masumiyetini kaybettiği ve artık şeytanların öbür dünyadan bu dünyaya geçişini kolaylaştıracak günahkâr bir beden oluşması gibi ifadeleri de barındırmaktadır. Bunun yanında, bakire bir kızın cinsel ilişkide bulunması da, kızın masumiyetini kaybetmesi anlamına gelmektedir ve korku filmlerinde bu tema oldukça sık kullanılmaktadır. Şeytan filminde Regan'ın 12 yaşında olması bir tesadüf değildir. 12 yaş kız çocuklarının, ergenliğe geçişlerini temsil etmektedir. Ayrıca filmde Regan, içine şeytan girdikten sonra masumiyetini kaybetmiş ve haç ile masturbasyon yaparak bunu görselleştirmiştir.

Kadınların adet kanamaları görmeleri pek çok filmde kullanılan bir öğedir. Çünkü kan, artık masumiyetten çıkışı ve günahkârlığa geçişi simgelemektedir. Kızın cinselliğini fark etmesi ve bunun ile birlikte günah işlemeye daha yatkın olması anlamına gelmektedir. Nitekim Carrie filminde kız adet kanaması görmektedir. Bunu öğrenen dine aşırı düşkün annesi, kızına bir dini kitaptan kadınların günahkâr olduğunun söylediği bir bölümü okur. Annesinin buradaki söylemi, ataerkil sistemin kadına söylettiği sözlerdir ve der ki “Tanrı Havva’yı ve ondan sonraki kadınları cezalandırmak için üç lanet verdi: Doğum laneti, ölüm laneti ve kan laneti.”¹⁷⁹

Bunun yanında, kiliselerde İsa'nın kanı olarak düşünülerek içilen şarap da korku filmlerinde kullanılan kan imgesi olarak değerlendirilebilir. Diğer bir imge ise, bir taraftan içleri parçalayıcı bir acıyı ifade etmek için kullanılan, diğer taraftan İsa'nın kanı olarak değerlendirilen Meryem ananın kan ağlaması imgesidir.

¹⁷⁹ Topçu, a.g.e., s.107

Aynı şekilde Şeytan filminde Regan, haç ile mastürbasyon yapmakta, annesinin başını kasıklarına gömmekte ya da pederin cinsel organını ısırma çalışmaktadır. Cinselliğin, kadının içinden koşulsuzca açığa çıkmasının ardından, pederin kızı kırbaç ile dövmesi seyirci tarafından da olumlu karşılanmaktadır. Regan'ın, Pederin cinsel organını ısırma kalkışması, psikanalizde başka bir noktaya vurgu yapmaktadır. Kadının “iğdiş edilmiş” olma durumu erkekte bir korku ve kaygı nedenidir. Creed'e göre kadın iğdiş edilmiş olduğundan değil, iğdiş edici olduğundan dolayı tehlikelidir. Hemen hemen bütün kültürlerde ve mitolojilerde karşımıza çıkan bu vagina dentatanın*, kadınların vajinalarında dişler bulunduğu ve cinsel ilişkiye girdikleri erkekleri iğdiş ettiklerine inanılmaktadır. Bu durum kadının hem arzulanan hem de korkulan iki yüzünü barındırmaktadır.¹⁸⁰ Mulvey'de ataerkil bilinçdışının biçimlenmesinde kadının çifte işlevinin olduğunu söylemektedir. Buna göre: “önce penisinin gerçekten olmayışıyla hadım edilme tehdidini simgeler ve bu nedenle de ikinci olarak çocuğunu simgesel için büyütür. Biz kez bu başarılınca kadının süreç içindeki anlamı son bulur.”¹⁸¹ Kadını bir tehdit olarak değerlendiren korku filmleri, kadınların erkekleri iğdiş etme tehlikesine sıklıkla vurgu yapmaktadır. “Korku filmi, doğrudan kadının fetiş ya da görsel varlığının altında yatan hadım edilme tehdidi ile oynamaktadır ve bu, bakışın (görsel hazzın) korku filmlerindeki anlatımın, diğer ana akım Hollywood filmlerindeki anlatım ile kıyaslandığında daha doğrudan olduğu anlamına gelmektedir.”¹⁸²

Kadının yaratma gücü ilk çağlarda yüceltirken, bu özelliğin erkeklerden üstün olduğu ve erkeklerin kadınlar üzerine üstünlük kurabilmek için bu yaratıcılık yeteneğini küçümsemişler, aşağılamışlar, basite indirgemişler ve kadının bu doğurganlığını kötülük ve tehlike doğurmak olarak yorumlamışlardır. Bu şekilde kadının doğurganlığını kendi kontrolleri altına alarak etkisizleştirmişlerdir.

* vagina dentata hakkında daha fazla bilgi için bkz.

<http://www.itusozluk.com/goster.php/vagina+dentata>, http://en.wikipedia.org/wiki/Vagina_dentata, <http://www.cas.buffalo.edu/classes/eng/willbern/BestSellers/Jaws/vagdent.htm>

¹⁸⁰ Topçu, a.g.e., s.12

¹⁸¹ Laura Mulvey, “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, çev. Nilgün Abisel, **25. Kare**, Say: 21, Ankara, 1997, s.39

¹⁸² Cynthia A. Freeland, “Feminist Frameworks for Horror Films”, **Post – Theory Reconstructing Film Studies**, Editör: David Bordwell ve Noel Carroll, The University of Wisconsin Pres, 1996, s.196

“Tektanrılı dinin genesis koşullarına ve kendi “yaratılış” öykülerine bakıldığında, can alıcı noktanın, kadının doğurganlığı dolayısıyla var olan can verme gücünün “ideolojik” olarak elinde alınıp, tek erkek tanrıya ve onun aracılığıyla “yeryüzü erkeği”ne aktarılması olduğunu söylüyor.”¹⁸³

Bryan Turner dinin materyalist bir yorumunu yaparak “batı Hıristiyan toplumunda bedenın disiplin altına sokulmasının amacının ekonomik ve politik iktidarı korumaya yönelik bir önlem almak olduğunu savunmaktadır.”¹⁸⁴

Sonuç olarak, günahkâr olan Havva'nın çocukları da, Havanın günahlarını taşımakta ve yaşamları boyunca bunun acısını çekmektedir. Tekvin'de Havva'nın suçu yüzünden cennetten kovulan Âdem ile Havva, yeryüzünde yaşamak zorunda kalırlar. Âdem artık ekmeği için alın teri dökmek zorunda ve Havva ise, günahlarının bedelini ödemek için acı çekerek çocuk dünyaya getirmek zorundadır.¹⁸⁵ Kadınların hem gerçek hayatta hem de korku filmlerinde dinsel şiddet görmeleri, Havva'nın işlediği günahın kefareti olacaktır. Kadın acı çektikçe işledikleri günahlardan arınacaktır.

¹⁸³ Berktaş, a.g.e., s.10

¹⁸⁴ Berktaş, a.g.e., s.23

¹⁸⁵ Berktaş, a.g.e., s.70

BÖLÜM 3:

ÖRNEK FİLMLERİN DİNSEL ŞİDDET BAĞLAMDA PSİKANALİTİK BAKIŞ AÇISINDAN ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Psikanalitik Eleştiride Kullanılan Temel Kavramlar

Bu bölümde incelenecek olan filmler için temel bir alt yapı oluşturmak adına, bazı psikanalitik kavramlara değinilmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde, filmlerin görünür anlatının altında yatan örtük mesaj açığa çıkarılabilir ve yorumlanabilir olmaktadır. Bu kavramlar, Ruhsal Aygıt, Ego Savunma Mekanizması ve Rüya ve Karabasan olarak üç başlıkta incelenecektir.

3.1.1. Ruhsal Aygıt

Ruhsal aygıt denildiğinde ilk akla hiç kuşkusuz ki Sigmund Freud gelmektedir. Kişinin ruhsal yapısı ile ilgilenen pek çok düşünür ve yazar olmasına karşın, bu konuda en kapsamlı çalışmayı yapan ve temellerini atan kişi Freud olmuştur. Daha da önemlisi, bulgularını kanıtlamak ve yeni verilere ulaşmak için klinik çalışmaları yapmış ve düşüncelerini gözlemleri yoluyla da derinleştirmiştir.

Freud'un ruhsal aygıtı ilişkin ilk düşünceleri 1900 yılında yazdığı Rüyaların Yorumu kitabında yer bulmuştur. 1913'de bu kavramı geliştirerek ruhsal yapıyı üç ayrı katmana ayırmıştır. Bunlar Bilinç ötesi (Unconscious), Bilinç öncesi (Preconscious) ve Bilinç (Conscious)'dir. Nitekim bu kavramlar temel olarak Freud'un bulduğu kavramlar değildir, ancak kendisine gelene kadar birikimleri değerlendirmek ve sunmak işini Freud üstlendiğinden onun ile anılmaktadır.

Temel olarak, bilinç ötesi, kişinin duygu organlarının algılamasından bağımsız olarak, daha farklı bir algı ile bilincine yerleştirdiği, bir noktada depo gibi

kullanılan ve bilinçli bilinçsiz her türlü olayın orada tutulduğu bir yer olarak tanımlanabilir. Buna verilecek en iyi örnek, gözümüzün baktığı her şeyi görmememiz, her çıkan sesi işitmememiz, bunları sadece algılama çerçevesinde bilince iletmemiz gösterilebilir. Bu kavram temelde, haz ilkesine bağlı olarak çalışır ve bir “arzu giderme” işlevini yerine getirir. Bunu, en basit yol olan rüya ile gerçekleştirmektedir. Ancak bilinç ötesi, bunu bilincin yardımı ile yapabileceği gibi bilinçten bağımsız olarak da yapabilir ve kendi istek ve arzularını doyumak için, bilince ulaşmadan başka bir yol ile de açığa çıkarabilmektedir.

Bilinç ise, Freud’a göre çok daha dar bir kapsamı olan, daha yüzeysel bir yapı teşkil etmektedir. Eğer buz dağının görünen yüzü bilinç ise, görünmeyen yüzü de bilinç ötesidir. Bilinç, kişinin günlük yaşamında, algıladığı, tepki verdiği ve yorumladığı bir süreci işaret eder. Bilinç, dar bir alanı olması nedeni ile sadece sıklıkla kullandığı ya da sıklıkla yinelenen olay ve olguları hatırlamakta, bunlara yenileri eklendikçe eskilerini bilinç dışında tutmamaktadır.

Freud, bilinç öncesini iki temel kısma ayırmaktadır. Buna göre biri bilinç öncesi diğeri ise has bilinç öncesidir. Bilinç öncesi, bilinç içinde tutulamayacak bazı bilgilerin depolandığı ve gerektiğinde çağrışım yolu ile bilince ulaştırıldı bir yerdir. Bilinç, bilinç öncesi ile koordineli bir çalışma içindedir ve gerekli olduğunda bilinç öncesinden destek alır. Çünkü bilinç, tüm bilgileri muhafaza edecek, gördüğü her şeyi hatırlayacak ve tepki verecek kadar kapsamlı değildir. Bu nedenle, çağrışım yolu ile bilinç öncesine başvurarak, yardım almaktadır. Has bilinç ise, bazı bilgilere, bilincin tüm zorlamalarına rağmen ulaşamayacağı ve gerçek bilinç öncesi olarak nitelendirilebilecek bir alanı ifade etmektedir. Bu durum diğeri bir anlatımla, bilincin korunmasını amaçlamaktadır ve buna direnç gösteren ise, daha sonraki bölümde değerlendirilecek olan savunma mekanizmasıdır. Bunu yararlı bir örnek ile ifade etmek gerekirse, insana acı veren bir olayın, bir ölümün tüm detayları ile yeniden hatırlanması, o acının yeniden yaşanmasına neden olacaktır ve böylece unutulma ve acıdan kurtulma gibi bir durum hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Ancak bilinç

bunun olmasını engelleyerek bir direnç göstermekte ve acı veren hatıraların hatırlanmasını belli ölçüye kadar engellemektedir.

Zamanla gelişen bu kavramlar, klasik psikanalizde id, ego ve süperego olarak tanımlanmıştır. Buna göre id, has ilkesine göre çalışan ve koşulsuz olarak isteklerini yerine getirmek isteyen bir birim; ego, onun dış dünya ile uyumunu sağlamak ve koşulsuz isteklerini yumuşatarak bir denge görevini üstlendiği bir birim ve süperego ise, temel anlamda toplumun norm ve ahlak kurallarına göre hareket etmesini sağlayan bir otorite figürüdür. Süper ego, yaşamın ilk yıllarında anne-baba iken, ilerleyen zamanlarda toplum ve hatta kişinin kendi oto kontrol mekanizması ve vicdanı olabilir. Buna göre, görevi id ile süperego arasında dengeyi sağlamak olan ego, bu görevi gerçekleştirirken karşılaştığı zorlukları bir şekilde çözümlenmekte ve hem id'in isteklerini yerine getirmekte hem de süperegoyu memnun etmesi gerekmektedir. Bunun için ego, bazı savunma mekanizmaları geliştirmiştir.

3.1.2. Ego Savunma Mekanizması

Daha öncede değinildiği gibi ego, güvenliğini sağlamak ve ruhsal yapıyı bir dengede tutmak için kendisini tehlikelerden korumak durumundadır. Bu ne kadar yararlı bir işlev olarak görülse de, id'in istekleri arttıkça ve ego bunları tatmin etmek için farklı yollar buldukça, kenara sıkışmakta ve esnekliğini kaybetmektedir. Sınırları bu kadar zorlanınca da, en ufak bir istekte, yeni bir kriz, bir nevroz ile sonuçlanabilmektedir.

Freud'un klasik psikanalizinde ise, "*benlik ile dış gerçek, altbenlik ve üstbenlik arasındaki çelişkiler kaygının temel kaynağı olarak görülmektedir.*"¹⁸⁶ Bu görüşe göre Freud, kaygının altbenliğin (id'in) istek ve arzularının benlik (ego'nun) tarafından bastırmaya çalışması, egonun yetersiz kaldığı durumda toplumun genel görüşlerinin bir ifadesi olan üstbenliğin (süperego'nun) devreye girerek bastırmanın

¹⁸⁶ Dağ, a.g.e., s.184

gerçekleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan çatışmadır. Doğumdan itibaren başlayan kaygılar, zaman içinde ego tarafından içselleştirilerek bilinçaltına itilir. “Beklenti kaygısı” olarak yaşanan daha az yoğunluktaki bu kaygılar sayesinde insan, kaygıya karşı çeşitli savunma mekanizmaları geliştirerek onlarla mücadele eder. Kaygının gelişini simgeleyen “uyarı kaygısı” adı verilen kaygı türü ile kişi kendisini geliyor diyen kaygı için hazırlar ve savunma mekanizmasını devreye sokar. Kaygının yoğunluğuna göre, bilinçsiz olarak devreye giren bu savunma mekanizmalardan ilki bilinçaltına itme şeklinde ifade edilen bastırmadır. Daha derinlikli bir kaygı için ise inkâr, yansıtma ya da akla uydurma gibi savunma mekanizmaları kullanılır. Bunlarla da üstesinden gelemeyecek kadar ciddi boyuttaki kaygı nöbeti durumunda kişi kaygıya bağlı olarak fobi geliştirebilir. Bu durum psikolojik bir tedaviyi gerekli kılar.¹⁸⁷ “*Psikanalitik kurama göre, kaygıyı ortaya çıkaran tehditlerden kaçınmak için insan benliği çeşitli savunma mekanizmalarına başvurur ve aslında insanoğlunun yaşayabildiği tüm psikopatolojilerin kaynağında bu savunmaların çok aşırı kullanımı yatar.*”¹⁸⁸

Freud’un bu tanısı, her şeyin kararından olması gerekliliğini bir kez daha vurgulamaktadır. Ego savunma mekanizması, normal olarak kişinin, idden gelen koşulsuz istekleri ile süperegonun bastırmaları arasında bir arabuluculuk yapmak ve kişinin ruhsal sağlığını dengede tutmak gibi bir görevi varken, bunun aşırı kullanımı ruh sağlığını tamamen alt üst edebilmektedir. Ancak bunun tersi de geçerlidir. Egonun savunma mekanizmasının yeteri kadar çalışmaması da ruh sağlığının bozulmansa neden olabilir.

“Ego yükselen anksiyete’yi natürel yollarla nötralize edemezse, onun bir kısmını bastırabilir (repression) veya onu dışarı yansıtabilir (projection), onu yadsıyabilir (denial) veya karşı tepki kurgusu (reaction formation) ile bir denge kurabilir. Bazı hallerde de, onu tespit ederek (fixation) yaşayabilir. Bunlardan hiç biri işlemezse, bozguna uğrayan bir ordu gibi, daha ilkel gelişim düzeylerine geri çekilebilir (regression).”¹⁸⁹

¹⁸⁷ O.Öztürk, **Ruh Sağlığı ve Bozuklukları**, 7. Basım, Hekimler Yayın Birliği, Ankara, 1997, s.46’ dan akt. İhsan Dağ, **a.g.e.**, s.184-185

¹⁸⁸ Sigmund Freud, **Repression**, Standard Ed. Cilt.14, London: Hogarth Pres, 1955’den akt. Dağ, **a.g.e.**, s.185

¹⁸⁹ Ersevimi, **a.g.e.**, s.117

Egonun en sık kullandığı savunma yöntemlerinden biri olan bastırma, kişiye acı veren tecrübelerinin otomatik olarak unutulması olarak tanımlanabilir. Freud, bastırmayı iki temel grupta toplamaktadır. Buna göre, birinci grupta çocukluktan gelen ve belki de bilince hiç ulaşmamış duygu ve dürtüleri içermektedir. İkincisi ise, sonradan kazanılan ve acı veren hatıraların bilinç ötesine itilerek, kişinin hayatına sağlıklı bir şekilde devam etmesini sağlayan dürtüdür.

Diğer bir yöntem ise, yansıtma'dır. Bu yöntem ile ego, duygu ve düşüncelerini bir başkasına yansıtarak hem id'in isteklerini yerine getirmiş, hem de süperegonun kendisini yargılamasından da kurtulmuş olur. Bu durum rüyalarda sıklıkla yaşanmaktadır. Süperegonun kabul etmeyeceği fakat id'in doyurulmasını istediği istek, rüyada bir başkasının yaptığının görülmesi ile doyurulabilir ve sorunsuz olarak hem id hem de süperego mutlu edilmiş olur.

İnkar ya da yadsıma yöntemi, egonun en basit yöntemlerinden biri olup, bilincin kabul etmeyeceği bir şeyi yok sayması olarak açıklanabilir. Buna verilebilecek en temel örnek ise, ölüm korkusuna karşı göstermiş olduğunuz savunmadır. Daha önce de belirtildiği gibi, ölüm insanın en çok korktuğu, kaygılandığı bir durumdur ve bu korku çok daha ciddi boyutlara taşındığında nevrotik durumlara sebep olabilmektedir. Bilinç, bu korkunun üstesinden gelmek için onu yadsımayı, olmayacak gibi düşünmeyi tercih etmekte ve o yokmuş gibi yoluna devam etmektedir. Böylece ölüm fikri ile mücadele etmiş olur.

Karşı tepki kurgusu yöntemi ise, id'in isteklerini tersine çevirerek, vicdanını rahatlatma ve kendisini aksine inandırma süreci olarak özetlenebilir. Buna göre, çocuğunun olmasını istemeyen bir kadın, çocuk sahibi olduktan sonra, çocuğuna karşı aşırı duygu beslemesi ve korumacı davranması, daha önce hissettiği kötü duygularından kurtulmak ve vicdanını rahatlatmak için olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Son olarak, geri çekilme yöntemi, egonun yeterince gelişmemesinden ve kişinin sorunlar ile baş edemeyeceğini anladığı zaman devreye girmektedir. Bu durumda kişinin, kendini güvenli olduğu, sorumluluklarından kaçtığı ya da agresiflik, saldırganlık ya da çok konuşma gibi tepkiler verdiği zamana geri çekilmesi olarak özetlenebilir. Kişinin özellikle oral ve anal dönemdeki gelişimini nasıl aştığı, geri çekilme durumunda verdiği tepkiler ile açıklanabilir. Buna göre, kişisel gelişim evresinde saldırganlık gösteren ya da inatçı bir tavır sergileyen kişi, geri çekilmede de benzer bir yapı içinde olacaktır.

Bu açıklanan savunma mekanizmaların dışında da, çok çeşitli mekanizmalar da bulunmaktadır. Bunlar aynı zamanda kendi içlerinde de bölünerek çeşitlenebilmektedir. Ancak burada en sık başvurulan yöntemlere değinilmiş ve film çözümlerinin de bunlara yer verilmiştir.

3.1.3. Rüya / Karabasan Süreci

Daha önce de belirtildiği gibi rüyalar, id'in isteklerini yerine getirmek için çok uygun bir ortam sağlamaktadır. Bunun en temel nedeni, uyku sırasında egonun denetimi azalmakta ve id'i yeterince kontrol edememektir. İd'de baskılanamaz arzular ise, rüyalarda kendisini gösterebilmektedir. Ancak uyku sırasında ego tamamen devreden çıkmamakta ve belli oranda yine sınırlamalar gerçekleştirmektedir. Bunun için rüyalarda, her şey çok açıklayıcı ve net değildir.

Rüya süreci, kısa bir zamanı kapsadığı için yoğunlaştırmalardan yararlanmakta ve bu kısa sürede daha fazla arzunun gerçekleşmesini sağlamaktadır. Bu yoğunlaştırmalar sebebi ile de, rüya içeriği ilk bakışta net bir anlam ifade etmemektedir.

“Birden fazla imgenin birleşerek bir bütünlük kazanmasını sağlayan bilinçdışı etkinlik” olarak tanımlanan yoğunlaştırma Freud'a göre üç işlemdedir.

gerçekleşmektedir: 1. bazı altkın unsurları elenmiştir. 2. rüyadaki görünür yan, altkın rüyayla ilgili bazı bütünlüklerden arda kalan parçaları içerir. 3. benzer özelliklere sahip altkın unsurlar belirgin rüyada birbirinin içinde erimiş olarak bulunur.”¹⁹⁰

Bu açıklamaya göre, rüyada, arzunun gerçekleşmesini sağlayacak her detaya yer verilmemektedir. Ayrıca içerdiği parçalar bazen çok önemsiz ve bütünlüğün dışında kalan parçalar olabilmekte ve son olarak yoğunlaştırmanın etkisi ile farklı iki unsur tek bir nesne üzerinde birleşebilmektedir.

Rüyalar üzerine yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda rüyaların çeşitli fiziksel dış etkenler ve iç etkenlerden etkilendiği, denenerek saptanmıştır. Rüyaların yorumlanması, rüya malzemelerinin nelerden oluştuğu ve nelerden etkilendiği üzerine çalışma yapan Freud, rüya kaynaklarını dört grupta toplamaktadır. “(1) dış (nesnel) duyuusal uyarımlar; (2) iç (öznel) duyuusal uyarımlar; (3) iç (organik) bedensel uyarımlar ve (4) salt ruhsal uyarım kaynakları.”¹⁹¹ Buna göre; birinci kaynak, rüya sırasında tamamen devre dışı bırakamadığımız duyu organlarımıza gelen uyaranların rüya içeriğini etkilemesi ve rüya kaynağı olması durumudur. Buna göre, kötü ya da güzel bir koku, parlak bir ışık, ortam ısısının değişikliği, bedenimize temas eden bir cisim ya da vücudunuzun farklı bir pozisyon alması rüyalarda benzer davranış ya da duygulanımlara karşılık gelebilir. İkinci tip kaynak için ise, Freud bunun ilki kadar kolay test edilebilir olmamasının bir dezavantaj yaratmasının yanında, Wundt’dan, gözümüzün önünde olan şekilsiz parlak alanları ya da kulağımızdaki vızıltıların rüya içeriklerini etkilediğini aktarmıştır. Üçüncü tip kaynak olan iç bedensel uyarımlar için Freud, iç organlarından gelen içsel uyarımların gün boyu fark edilmemesine karşın, uyku sırasında daha belirgin olarak yüzeye çıktığını ve iç organlar ile ilgili bir problemin rüya malzemesi olduğunu savunmaktadır. Bu rüya malzemesinin temeli, daha önce bahsedilen Antik çağdaki rüyaların tedavi edici özelliğinin olduğuna inanılmasına dayanmaktadır. Son olarak dördüncü rüya kaynağı olan salt duyuusal uyarımlar ise, kişinin gün içindeki meşguliyetlerinin rüyadaki yansımaları olarak nitelendirilebilirler. Yine de bu son kaynak türünün tek başına rüya sürecini başlatabilme yetisine sahip olup olmadığı tartışma konusudur. Nitelim

¹⁹⁰ O.A.Gürün, **Psikoloji Sözlüğü**, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 1991, s.29’dan akt. Özden, a.g.e., s.212

¹⁹¹ Freud, 2000(b), s.79

Tissié salt ruhsal rüya olmadığını, rüyaların içeriklerinin dışarıdan geldiğini savunmaktadır.^{192*}

Rüyaların, istekleri ifade biçimlerine ve rüyalarda kullanılan malzemelerinden bahsedilmesinin ardından, sinema ile rüya çözümlemesi arasındaki benzerliğe geçilebilir. Rüyaların filmler ile benzerliğinde söylenebilecek en temel nokta, rüyaların gerçekleştiği ortam ile sinema salonunun ortamındaki benzerlik olacaktır. İlya Ehrenburg'un (1931) Hollywood'a 'düşler fabrikası' yakıştırması da temelde bu benzerlikten kaynaklanmaktadır ve pek çok eleştirmen tarafından kolaylıkla kabul görmüştür.¹⁹³ Rüya süreci, yalnız yaşanan, karanlık bir ortamda, kişinin istediği dışında gerçekleşen ve dışardan izlediği ya da bire bir yaşadığı olaylar zinciri olarak değerlendirilebilir. Sinemada film seyretme, yalnız yapılan, karanlık bir ortamda gerçekleşen ve arzu doyurma ya da rahatlama işlevini yerine getiren bir eylem olarak değerlendirilirse rüya ile olan benzerliği daha net bir biçimde ortaya çıkacaktır.

Tür filmlerinde de kişi, tıpkı ego savunma mekanizmasının rüyalarda devre dışı kalması gibi, bilincini devre dışı bırakarak, duygusal anlamda filme odaklanmakta, kendini kaptırmakta, karakterler ile özdeşleşmekte ve sahip olmak istediklerini karakterler üzerinde yaşayarak tatmin olmaktadır.

“Genel olarak özdeşleşme, gösteri ve yazılı anlatı sanatlarında ortak olan bir ilişki biçimidir: Seyircinin (veya okuyucunun) dikkatini ‘yakalayarak’ kurgusal evrenin içine çeker. Seyirci bu özdeşleşme ilişkisi aracılığıyla, ekranda tanık olduğu yapıntısal olayları sanki kendisinin yaşamakta olduğu deneyimlermişçesine algılar.”¹⁹⁴

¹⁹² Freud, **a.g.e.**, s.79–101

* Detaylı bilgi ve rüya örnekleri için bkz. Freud, 2000(b) s.79

¹⁹³ Nurçay Türkoğlu, “*Psikanaliz ve Sinema*”, **25. Kare**, Sayı: 15, Ankara, 1996, s.53

¹⁹⁴ Gönen, **a.g.e.**, s.34

Abisel, “uyku halinde bilincin geriye çekilişi gibi korku filmini izlerken de entelektüel süreçlerin duygusal yoğunluğunun gerisinde kalması gerekmektedir”¹⁹⁵ diyerek, serbest özdeşleşmenin sağlanabilmesi ve filmlerin ortaya çıkış işlevinin gerçekleşmesi için olması gereken durumu ortaya koymuştur. Filmlerin gerçek olmadığı, sadece bir dünya yaratmış olması, temelde tüm mantıklı insanın verebileceği bir yanıtken, eğer bunu yadsınmayarak film izlenirse, filmde beklenen katarsis aşaması gerçeklemeyecek ve film kişide bir haz ve rahatlama sağlamayacaktır.

Korku filmlerinin, öğretici niteliği olduğu da düşünülmektedir. Korku filmleri bilinçaltına itilmiş imgeleri ortaya çıkartarak onlarla yüzleşmemizi sağlamakta ve yaşamın kötülükleriyle başa çıkmayı öğretmektedir. Filmlerin sonunda, rüyalardan farklı olarak, ortaya çıkan istekler, tekrar düzenin devamını sağlayacak şekilde sonuçlanır. “*Film boyunca işlenen yasak istemler filmin sonunda bilincin bilinçaltı karşısında kazandığı zaferle birlikte yok olmaktadır. Reel yaşam karşısında geliştirilen fantazyalar filmin sonunda olumsuzlanır.*”¹⁹⁶

Burak Bakır, sanat eseri ile rüya çözümlemenin paralellik göstermesinin yanında, bunların bir ve aynı şey olmadıklarına vurgu yapmaktadır. “*Bir rüyanın gerçek anlamını bulmaya yönelik “rüya çalışması” ile bir filmin temel anlam düzeyinin dışında neler söylediğini bulmaya yönelik çözümleme arasında, benzeri ya da ortak pek çok nokta bulunabilmektedir.*”¹⁹⁷

Eğer sinema izleme rüya görme ile benzerlik gösteriyor ise korku filmleri de karabasanlarla yani kâbuslarla benzerlik gösteriyor diyebiliriz. Bu düşünce bazı noktalarda farklılıklar gösterse de birçok sinemacı tarafından kabul edilmektedir. Bu anlamda “neden rüya görüyoruz?” sorusuna verilecek yanıtla “neden korku film izlemeye gidiyoruz?” sorusunun cevabıyla benzerlik gösterecektir.

¹⁹⁵ Abisel, **a.g.e.**, s.158

¹⁹⁶ Özçınar, **a.g.e.**, s.126

¹⁹⁷ Burak Bakır, “*Filmin Psikanalitik Çözümlemesinde Temel Kavramlar*”, **Sinemasal**, Yayın Yönetmeni: Yörükhan Ünal, Sayı:7, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2002, s.51

Korku sineması ile karabasanlar benzerlik gösterse de, ayrıldığı en önemli nokta kişinin, korku filmine isteyerek gitmesinin yanında, kâbusları isteyerek görmemesi yönündedir. Ayrıca, bir korku filmi bir kâbus kadar etkili olmamaktadır çünkü temelde sağlanan özdeşleşme kâbuslarda çok daha yoğun bir şekilde sağlanmaktadır. Hatta kâbuslarda olayları yaşayan, bizzat kişinin kendisidir. Bu da durumu, daha korkunç bir hale sokmaktadır.

Ayrılan diğer bir nokta ise, rüya ile filmin yarattığı yoğunlaştırma yöntemlerinin birbirinden farklı olduğudur. Yoğunlaştırma rüya sürecinde çok daha yoğun olduğun ve bazen çok anlamsız şeyler ortaya çıkabilmektedir. İd, isteklerini gerçekleştirmek ve bunu egoya hissettirmemek için asıl arzuyu çarpıtmaktadır. Bunun yanında, benzer bir yoğunlaştırma sürecinin kullanıldığı filmlerde, yine de anlatım belli bir bütünlük ve devamlılık arz etmektedir.

Bu şekilde bakıldığında, filmlerin, kişinin ruhsal aygıtları olan id, ego ve süperegosundan yararlandığı, id'in isteklerini gerçekleştirerek seyircinin arzusunu yerine getirmekte, toplumsal normaları korumak için sansür mekanizmasını kullanarak süperegoya hizmet ettiği ve bunlar arasındaki dengeyi sağlayarak egonun işlevini yerine getirdiği söylenebilir. Aynı zamanda, kişinin savunma mekanizmalarını devreye soktuğu, isteklerini kahramana yansıttığı, korkuları ile yüzleşerek savunma mekanizmasını geliştirdiğini ve kötü olayların kahramanın başına geldiğini ve kendi başına gelmeyeceğini düşünerek kötü olan şeyleri yadsıdığı söylenebilir. Filmlerin rüya ile olan benzerliğinden dolayı da, bunun oldukça kolay bir yol ile başardığı dikkat çeken diğer noktadır. Psikanalitik anlamda verilen bu temel kavramların ardından film çözümlmesine geçilebilmektedir.

3.2. Stigmata (1999)

“Ve İsa dedi ki: Tanrının krallığı içinizde ve hep yanınızdadır. Taştan ya da tahtadan yapılmış binalarda değil.”

STIGMATA

Filmin Künyesi

Yönetmen	:Rupert Wainwright
Senaryo	:Tom Lazarus
Oyuncular	:Patricia Arquette, Gabriel Byrne, Jonathan Pryce, Nia Long, Thomas Kopache
Yapımcı	:Frank Mancuso Jr.
G. Yönetmeni	:Jeffrey L. Kimball
Müzik	:Elia Cmiral, Billy Corgan
Filmin Türü	:Korku, Gerilim
Orijinal Adı	:Stigmata
Yapımcı Firma	:FGM Entertainment
Yapım Yılı	:1999
Yapım Ülkesi	:ABD
Orijinal Dili	:İngilizce
Filmin Süresi	:103 dakika
Resmi Sitesi	: http://www.mgm.com/stigmata/
Dağıtıcı Firma	:UIP

3.2.1. Filmin Konusu ve Genel Bakış

Film, Brezilya’da bir kilisede başlamaktadır. Bir pederin ölümü, pedere ait bir haçın kilometrelerce uzaktaki bir ateist kadına ulaşması ve kadının bedeninde İsa’nın ölüm yaralarının ortaya çıkmasını konu edinmektedir.

Konuyu araştırmak için gönderilen Peder Kiernan, önce Peder Alemedia’nın ölümü ile kan ağlamaya başlayan Meryem Ana heykelini, daha sonra stigmata yaraları taşıyan bir kadının gizemini çözmeye çalışırken, diğer taraftan da kendi içindeki çelişki ile de mücadele etmektedir. Önceden bir bilim adamı olan Peder Kiernan, bilimin olayları açıklama konusundaki yetersizliğini gördüğünde peder olmaya karar vermiştir. Yine de bağlı olduğu Vatikan’ın çıkarlarını korumak için, pek çok olayın üstünü örtmüş, Vatikan’ın otoritesini sarsacak her türlü olayı bir şekilde çözmüştür. Ancak ortada çözülmesi gereken bir sorun vardır. Vatikan yıllar önce ellerine geçen ve İsa’nın gerçek sözlerinden oluştuğuna karar verilen İncil’i, ortadan kaldırılmayı istemiş ve kilise görevlisi Kardinal Houseman, bu konuda ısrar eden Peder Alemedia ile diğer komite üyesini aforoz etmiştir. Ancak İncil’in yok edilmesini kabul etmeyen Peder Alemedia, İncil’i de alarak ortadan kaybolmuştur ve çözmeden de ölmeye niyeti yoktur. Nitekim filmin başında öldüğü gösterilen Peder Alemedia, İncil’in çevirisini bitirmiştir ancak onu dünyaya duyuracak kadar yaşayamamıştır. Haçı sayesinde ateist bir kadına ulaşan Peder Alemedia’nın ruhu, bu kadın ile hem dünyaya İsa’nın gerçek sözlerini duyurmakta, hem de kadının günahlar bedeninin acı çekerek günahlarından arınmasını ve Tanrıya karşı inanç duymasını sağlamaktadır.

Bu olay ile birlikte, Peder Kiernan da, kendi içinde çatıştığı duygularından arınarak, tüm benliği ile Tanrıya inanmaktadır.

3.2.2. Kadına Yönelik Dinsel Şiddet Unsurlarının Sunumu

Film, Brezilya'nın Güneydoğusunda Belo Quinto şehrinde başlamaktadır. Filmin ilk sahnesinden itibaren hemen her karesinde, İsa'nın çarmıha gerilmiş haçı kullanılmaktadır. Filmin bu karelerinden, dinsel bir temaya sahip olduğu rahatlıkla anlaşılmaktadır ki Pederin bir şeyler okuması ve yazması ile devam eder. Ortam karanlıktır ve etraf mumlarla aydınlanmaktadır. Sonra peder haçtan tespihini alır ve dua eder:

“Ve İsa dedi ki: Tanrının krallığı içinizde ve her yanınızdadır. Taştan ya da tahtadan yapılmış binalarda değil.”

Bir sonraki sahnede, kalabalık gösterilir ve bir çocuk kilisenin çanını çalmaktadır. İnsanlar ayaklanmış ve yürümektedirler. Bir müzik eşliğinde gösterilen bu sahne de doğal ses kullanılmamıştır ve ağır çekim ile insanlar tanrıya yakarıştta bulunmakta, ellerinde İsa'nın çarmıha gerilmiş olduğu haçları taşımaktadırlar. Daha sonradan Peder Kiernan olduğunu anlayacağımız, bir adam kalabalığın içinde ilerlemektedir ve bir kiliseye girdiği gösterilir. Kilise insanlarla doludur. Ortam, yakılmış mumlar ve yüksek tavanlı kilisenin camlarından güçlükle sızan güneş ışığı ile aydınlanmaktadır. Kilisede, tabutun içinde yatan bir peder ve başucunda kan ağlayan beyaz bir Meryem Ana heykeli bulunmaktadır. Peder Kiernan kiliseye kan ağlayan Meryem Ana'yı incelemek ve sırlarını açığa çıkarmak için Vatikan tarafından gönderilmiştir. Kendisi bir pederdir ancak üzerinde peder kıyafeti yoktur. Bu nedenle kendisine peder olarak hitap edilmez. Vatikan'ın bilimsel araştırma bölümünde çalışmaktadır. Diğer taraftan, inançları konusunda da şüpheleri vardır. Bilim adamı ile peder olmak arasında bir seçim yapmıştır ancak filmin pek çok yerinde çelişkiler yaşadığı gösterilmektedir. Bir kiliseye araştırma için gelmesine karşın, peder kıyafeti giymemiş olması aslında kiliseye bir peder olarak değil bir bilim adamı olarak geldiğinin bir kanıtıdır ve kilisede olan olayları bilimsel çerçevede açıklamak ve gizemini açığa çıkarmak için gelmiştir.

Peder, daha incelemeye başlamadan, garip bir ses duyulur. Sanki bir fısıltı gelir, nereden geldiği anlaşılamayan bir rüzgâr eser, mumlar söner, tam bu sırada beyaz güvercinler uçmaya başlar, ruhani bir şeylerin olmaya başladığı bellidir. Her tarafı kuş tüyleri sarmıştır. İsa'nın resmi ve başının üzerindeki beyaz güvercin gösterilir. Beyaz güvercinlerin uçuşu ve Meryem Ana'nın kan ağlamaya başlaması, İsa'nın çarmıha gerilişini simgesel olarak yeniden canlandırmaktadır. Mumlar tekrar yanar ve her şey normale döner. Peder şaşkın ve şüpheli gözler ile olanları mantıksal bir sebebe oturtmaya çalışmaktadır. Kalabalığın içinde yükselen bir ses “bak! daha başka ne kanıt istiyorsun?” der. Bu hem Peder Kiernan'ın, hem de seyircinin tanrıya inanması için söylenmiş bir sözdür.

Peder, bilimsel aletlerini çıkartarak araştırmasını yapmaya başlar. Ses kayıt cihazını çalıştırmakta, kan örneği almakta, fotoğraf çekmekte ve heykelin herhangi bir yerinde boşluk olup olmadığını, kanın nereden gelmiş olabileceğini anlamaya çalışmaktadır. Peder bilimsel çalışmalarına devam ederken kalabalığın içinden bir kadın “Meryem anamızın gözyaşları, İsa efendimizin kanı” der. Peder heykeli Vatikan'a götürmek ister ancak insanların tepkisinden dolayı bundan vazgeçer.

Peder, bilimsel araştırma yaparken küçük bir çocuk tabutun içinde yatmakta olan pederin haçtan teşbihini çalar. Bu sırada pederin elinde tuttuğu resim dikkat çekicidir. Tespihi çalan çocuk, bunu sokakta bir kadına satar. Bu sahne filmin devamında kurulacak olan öykünün nedenselliğini kurmak için özel olarak kurgulanmıştır.

Daha sonra bir dış ses “*yüce Meryem, kutsal anamız, efendimiz senin yanında, sen ki kadınların en yücesisin*” der.

Bu ifade ile de daha önce gösterilen İsa'nın simgesel öldürülüşünü doğrulamakta ve İsa'nın Meryem Ananın yanında olduğunu söylemektedir. Meryem Ananın ağlamasının da sebebi olarak İsa'nın öldürülmesini göstermektedir.

Bu sözlerin söylenmesi ile Meryem ananın kutsallığı ve özgür yaşayan bir kadının zıtlığı verilmektedir. Hızlı bir kurgu ile sigara içişi, içki alışı, bara arkadaşlarının yanında gidişi gösterilmektedir. Daha sonra kız, erkek arkadaşını eve çağırır. Bu görüntüler, Meryem Ana, İsa'nın ikonları ve diğer dinsel simgeler, paralel kurgu tekniği ile gösterilmektedir. Bu görüntülerin birinde adam bir tas ile başından aşağıya su boşaltmaktadır. Bu diğer bir anlatım ile arınma, temizlenme anlamında kullanılmaktadır. Bu görüntünün hemen ardından kadının içki içişi ise, tezatlığı vermektedir. Aynı şekilde dikenli tellerin hemen ardından kızın kafasının gösterilmesi daha sonra olacakların habercisi gibidir. Adının Frankie olduğunu öğrendiğimiz kız, erkek arkadaşını eve çağırdığında Meryem Ananın belden aşağı heykelinin gösterilmesi oldukça anlamlıdır. Gece, kız ile erkek arkadaşının sevişme sahnesi ile son bulur.

Sabah kızın evinde kilisedeki gibi fısıltılar duyulur sonra kız telefon çalması ile uyanır. Arayan annesidir. Brezilya'da olduğunu ve ona bir paket gönderdiğini söyler. Kız paketi açtığında, içinde önemsiz küçük detayların yanında, ilk sahnede çocuğun pederden çaldığı haçın olduğu görülmektedir. Bu sahnede ve daha sonrasında kızın babasından hiç bahsedilmemektedir. Babanın yokluğu ve annenin ilgisizliği, Frankie'nin başına kötü şeylerin gelmesine neden olacaktır.

Bu sahnede önemli olan diğer bir nokta ise, kızın çay içeceği sırada midesinin bulanması ve hamile olduğu imalarının verilmesidir. Arkadaşı ile yaptığı konuşmada ise, bu dünyaya bir çocuk getirmek istemediğinden bahseder. Daha önce de belirtildiği gibi, kadın çocuk doğurma ile biraz olsun günahlarından arınabileceken Frankie bunu reddetmektedir. Bunun yanında, sahip olacağı çocuk zaten özgür cinselliğinin getirdiği ve dinin kabul etmediği bir birlikteliğin sonucudur.

Peder Kiernan ile devam eden filmde, Peder araştırmasını bitirmiş ve Kardinal Houseman'a rapor vermektedir. Verdiği rapora göre, kan ağlayan Meryem

Ana heykelinde hiçbir hile yoktur. Heykel taştan yapılmıştır ve gözlerinden akan kan sıcak ve gerçek insan kanıdır. Peder Brezilya'ya tekrar dönmek ve araştırmalarında devam etmek ister ancak kardinalin tavırları kesin ve nettir. Konuşmalardan, onların her türlü hile ve hurafeleri (gerçek bile olsalar) ortaya çıkardıkları ve kilisenin otoritesini bozmamak için çalışmakta oldukları anlaşılır. Peder Kiernan'un olay karşısındaki bilimsel tavrının ağır bastığını gören kardinal, onun bu göreve devam etmesini istemez. Kardinal Houseman'ın filmin temel çatışmasını veren şu sözleri söyler: *“İnançların temel taşı kilisedir. Ağlayan bir heykel değil”*. Burada Peder Kiernan, bilim adamı ile din arasındaki gidip gelmesi vurgulanmaktadır. Kardinal da bunu şu sözler ile açıklamaktadır: *“Andrew'un sorunu bir bilim adamı mı yoksa bir rahip mi olduğuna karar verememesidir.”*

Bir sonraki sahne de, Frankie küvette yatmaktadır. Etrafında mumlar yanar. Bir anlamda arınmaktadır. Yasak meyve iması olan kırmızı bir elmayı ısırır. Arkasından, arkadaşı ile hamilelik üzerine yaptığı konuşmayı hatırlar. Annesinin gönderdiği Peder Alemedia'nın haçını gösterir. Tıpkı kilisedeki gibi bir güvercin uçar ve ilk stigmatik işaret gelir. Kadının bilekleri çivi ile delinmektedir. İsa'nın çarmıha gerilirken yaşadıklarının aynısını yaşamaktadır. Her yer kan olmuştur. Bir ambulans ile hastaneye kaldırılır. Kalbi durmuştur ancak birden bire hiçbir şey olmamış gibi yataktan fırlar. Normale dönmüştür. Doktor yaraları kendisinin yaptığını düşünmektedir ancak kız bunu kabul etmez. Kendisinin de ifadesi ile o sadece bir kuafördür ve saç kesiyordur. Yaralar ana damarı bir cm ile ıskalamıştır ve o bu kadar profesyonelce bir keşiği oluşturamaz. Bu durum zaten ruhani bir şeylerin imasını göstermektedir. Ancak bilim ile uğraşan doktor bunu kabul etmek istemez. Burada ben kendimi seviyorum diyerek aslında kadının narsis duygularına ve kendini beğenmesine göndermeler yapmaktadır.

Peder Kiernan, yazılar ve çeviriler üzerine çalışan bir Peder arkadaşının yanına gider. Peder Kiernan'ın kafası karışmıştır. Mucizeleri araştırmaktadır ve bir şekilde gerçek olmadığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Vatikan'ın politikasından, otoritesini sarsacak her türlü kanıtı bir şekilde ortadan kaldırmakta olduğunu söyler.

İncil'lerin çevirilerini yapan Peder, otuz beş kadar İncil olduğunun ama hiç birinin İsa'nın gerçek sözleri olmadığını söyler. Peder çevirmekte olduğu İncil'in ne anlama geldiğini bilmediğini çünkü çevirilerin sadece üçüncü sayfaların kendisine verildiğini böylece çok az bir azınlığın konu hakkında tam bir bilgisi olduğunu söyler. Peder Andrew, onlar istemedikçe buradan hiçbir şey çıkmaz diyerek Vatikan'ın politikasını sözlere döker.

Hastaneden çıkmış olan kız, arkadaşı ile birlikte eve gelir ve beraber uyurlar. Lezbiyen bir ima olarak düşünülse bile, cinselliği çağrıştıran bir imge kullanılmamaktadır.

Ertesi sabah kız, kuaför salonuna gelir. Kız kuaför dükkânının vitrininden caddenin karşısında bir kadının elinde kırmızı bir örtüye sarılı bir bebek tuttuğunu görmektedir. Bu görüntü küvet sahnesinde Frankie'nin karnına dokunuşunu paralel kurgu ile gösterir. Kuşlar uçmaya başlar, kadının gözünden yaş damlar ve bebeği yere bırakır. Frankie, telaşla koşar ve arabalar çarpmadan bebeği caddenin ortasından almaya çalışır fakat ne bebek vardır ne de kadın. Sadece yerde duran kırmızı örtüyü alır. Arkadaşı da peşinden koşar. Frankie ağlamaktadır. Bu olay simgesel bir anlatımla Frankie'nin bebeğini kaybetmesini görselleştirmektedir.

Arkadaşı onu alıp evine götürmek için trene bindirir. Trende oturan bir peder ile iki rahibe görür. Pedere gidip Peder Andrew Kiernan sen misin der. Peder hayır der ve yardım edebilir miyim diye ekler. Frankie bana artık kimse yardım edemez, işim bitti der. Bu sözler daha sonradan anlaşılacağı gibi Peder Alemedia'nın kendi için söylediği sözlerdir ve bunun üzerine rahibenin boynundaki haçı alır ve fırlatır. Tren birden hızlanmaya başlar ve Frankie tıpkı İsa'nın çarmıha gerilmesi gibi elleri bir güç tarafından trenin demirlerine tutturulur ve kırbaçlanır. Sonra tren yavaşlar ve her şey normale döner. Hastaneye kaldırılan Frankie'ye birçok test yapılır. Test yapılmak için kan alınırken, paralel kurgu ile de Peder Kiernan'ın sözleri duyulur ve kilisedeki bir ayin gösterir. *“Bu İsa efendimiz kanı bunu beni hatırlamak için için”* der ve bir bardak şarap verir. Frankei ile doktor konuşmaya başlarlar. Doktor aldığı

yaralara rağmen oldukça sağlıklı olduğunu söyler. Yapılan testlerden biri de gebelik testidir. Hamile olduğunu düşünen kız, doktora hamile olup olmadığını sorar. Doktor hamile olmadığını söyler. Onun üzerine kız peki hamile miydim der. Doktor bilmediğini söyler ve hamile olup olmadı hiçbir zaman açıklanmaz. Frankie'nin hastaneden çıkarken trende konuştuğu peder ona kartını verir ve stigmatayı hiç duydunuz mu der. Frankie kartı alır ancak pek umursamadan yoluna devam eder.

Diğer taraftan Vatikan Brezilya'daki kiliseyi kayıtlardan silmiştir ve böylece bu olayında üstü örtülmüştür. Peder Kiernan'a kızın trende kırbaçlanma görüntüsü izletilir ve bu olayı araştırması istenir. Peder Kiernan Brezilya'daki olayı araştırmaya devam etmek ister ancak kardinali ikna edemez. Peder Kiernan, kızın çalıştığı kuaföre gider. Kız pederin adını öğrendiğinde, ben de sizi bekliyordum der ve bir şeyler içmeye giderler. Bir form dolduran peder, kızın adını, yaşını ve hangi kiliseye devam ettiğini söyler. Kız 23 yaşındadır ve ateisttir. Yaşın 23 olması önemlidir çünkü 13. yy'da stigmata yaraları gözüken ilk kişi de, stigmata yaralarını 23 yaşında almıştır. Ancak tarihte stigmatayı yaşayan kişiler aşırı dindar insanlardır. Aşırı dindar oldukları için, kendi içindeki kötülükler yüzünden bu tarz cezalandırılmalara açık olurlar. Peder araştırmayı burada kesmek ister, çünkü bu yaralar sadece aşırı dindar insanlarda görülür der. Peder burada hem seyirci için, hem de ateist olan Frankie için İsa'nın yaralarından bahseder. Buna göre; İsa beş yara ile cezalandırılmıştır. Elllerinden ve ayaklarından çarmıha gerilmiştir, başında dikenden tacın bıraktığı izler vardır ve defalarca kırbaçlanmıştır ve yanından sokulan hançer darbesi ile ölmüştür.

Frankie, pedere kollarını gösterir, peder şaşırır ama diğer taraftan kilisenin ilgi alanına girmediği için konu ile ilgilenmek istememektedir. Burada söylediği sözler önemlidir. *“Benim ne düşündüğüm önemli değil, ateist olduğunu kendi itiraf eden birinin, İsa'nın yaralarını taşıyor olması temelde bir çelişki oluşturur (ki bu çelişki Vatikan'ın otoritesini sarsacak bir durumdur).”* Bunun üzerine, Frankie cebinden bir kâğıt parçası çıkarır. İtalyanca bir şeyler yazmaktadır. Kız ne yazdığını bilmemektedir ancak yazı kendisine aittir. Peder yazılanı okur: *“bir odun parçasını böl ben oradayım, bir taşı kaldır beni bulacaksın.”* Frankie bunun bir uyarı

olduğunu, ne yaparsa yapsın bundan kurutulamayacağını düşünmektedir. Aslında bir anlamda saptaması doğrudur. Bu saptama, filmin vermeye çalıştığı mesajı da ifade etmektedir. Tanrı her yerindedir ve onu görmezden gelemeyiz, yok sayamaz ve ona inanmamazlık yapamaz.

Sonraki gece Frankie yine arkadaşları ile bara gider. Karışık duygular içindedir. Buradaki isyankâr tavırları üçüncü yara izini yaşaması ile kesintiye uğramaktadır. Başında dikenden bir tacın açtığı yaralar kanamaktadır. Caddeye fırlar ve koşmaya başlar. Evinin önüne geldiğinde, peder apartmanın kapısında onu beklemektedir. Kadın pederi görünce ara sokağa girer ve koşar. Peder de peşinden gider. Kadın bir arabanın üstüne çıkarak, kırdığı şişe ile arabanın üzerine bir şeyler yazmaktadır. Peder, bir şeyler söylediğinde, ona bilmediği bir dil ile karşılık vermektedir. Peder bunu kayıt eder. Daha sonra arkadaşı ile Frankie'yi alıp Peder Dornengin kilisesine getirirler. Peder Kiernan, diller konusunda uzman olan arkadaşı Peder Jony'i arar ve ona kayıt ettiği sesleri dinletir.

Bu sırada kadın üzerinde kırmızı bir şal ile kilise içinde gezinmektedir ve İsa'nın çarmıha gerilmiş resimlerine bakmaktadır. Bu arada resimlerdeki yaralar ile kendi yaralarını karşılaştırır. İsa'nın resimlerinde İsa, avuç içlerinden çarmıha gerilmiştir, oysa Frankie bileklerinden yara almıştır. Ancak Roma döneminde insanların bileklerinden çarmıha gerildiğini çünkü bilimsel olarak avuç içlerinin insanın bedenini taşımayacağını ortaya çıkarmışlardır. Diğer bir anlatım ile kadının İsa'nın gerçek sözlerini söylemesi gibi, tıpkı o döneme uygun olarak yaralar almıştır. Ayrıca Peder, kadına anlamsız gibi gelen konuşmasının, 1900 yıl önce İsa döneminde kullanılan Aramice bir dil olduğunu söyler.

Bir sonraki sahnede, arkadaşı Frankie'yi aramaktadır ancak kadın cevap vermez. Aynı sırada Peder de kadının evine gelmiştir. Kadın kendinden geçmiş bir şekilde duvara Aramice bir şeyler yazmaktadır. Peder bir iki defa kadının adını söylemesine karşın, kadın sanki onun adı söylenmiyormuş gibi dönüp bakmamaktadır. Sonra Peder, "*kimsin sen*" der. Frankie "*mesajcının kim olduğu*

önemli değil” der. Burada dikkati çeken diğer bir nokta ise, kadının, pek çok filmde olduğu gibi, öbür dünyanın kötülükleri ile bu dünya arasında bir köprü, bir kapı işlevi gördüğüdür. Daha sonra peder fotoğraf makinesi ile çekim yapmaya başlar. Fotoğraf makinesinin flaşlarından rahatsız olan Frankie, arkasını döner ve yatağına uzanır. Yatağının tepesinden damlayan su ile kendine gelir ve içindeki ruh çıkar. Bu su, açık bir şekilde kutsal su olarak kullanılmaktadır. Frankie kendine geldikten sonra, bir çiçek kokusu duyduğunu söyler. Bu kokunun nedeni daha sonra Peder tarafından açıklanacaktır. İsa’da çarmıha gerildiği sırada etrafa bu tarzda çiçek kokuları yayılmıştır.

Peder duvardaki yazıların fotoğrafını çeker. Frankie bu durumdan çok rahatsız olur ve dışarı çıkar. Peşinden koşan Peder onu çiçekler arasında gezinirken bulur. Sanki duyduğu çiçek kokusunun hangisi olduğunu anlamaya çalışıyor gibidir. Peder, kızın yanına gelir ve oturup konuşmaya başlarlar. Peder, nasıl bilim adamlığından vazgeçip peder olduğunu anlatmaktadır. Buradaki konuşma, insanların dine inanma sebebini ve bilimin yetersizliğini ortaya koymaktadır. *“Bu gezegende üç milyar yıldır hayat var, ama onun öncesinde, üç milyar yıl boyunca hiçbir şey yoktu”* der. Yani bilimindeki boşluklar nedeni ile Tanrı’ya inancı güçlenmiştir. Ancak kadın burada pederini sorgulamakta ve nasıl olup da cinsellikten vazgeçerek peder olduğuna anlam verememektedir. Buradaki temel anlam, kadının cinselliğinin ön planda olması ve Tanrı için bundan vazgeçmenin anlamını çözmemesidir. Bu konuşmalar devam ederken doğal ses kesilir ve müzik eşliğinde yavaşlatılmış görüntü devreye girer. Burada önemli olan noktalardan biri, Frankie’nin kadınsılığının vurgulanmasıdır. Yakın çekim ile gözleri gösterilir ve pedere el şakası yaptığı çekim gelir. Tam bu sırada dördüncü yaranın gelmesi tesadüf değildir. Kadın, cinselliği ile pedere kur yapmakta, onu baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Bu sırada İsa’nın insanların günahlarından dolayı cezalandırırken aldığı yaralardan birini daha yaşıyor olması, kadının hala ehlileştirilemediğini, tüm günahlarından arınmadığını ifade etmektedir. Dördüncü yara olarak, ayaklarına çekiçle çiviler çakılmaktadır.

Daha sonraki sahnede, Frankie yatağında yatmaktadır ve Peder onun yaralarını temizlemektedir. Kız bu yaranın dördüncü olduğunu ve tek bir yara kaldığını söyler. Burada anlattığı hikâyeye göre, ilk stigmata taşıyan kişi de 23 yaşındadır, tıpkı Frankie ile aynı yaştadır. Ancak peder hiçbir stigmatanın beş yaraya ulaşmadığını söyler. Şimdiye kadar en çok iki yaraya sahip insanlar olmuştur. Frankie, öleceğini düşünmeye başlar.

Bir sonraki sahnede, Peder çektiği fotoğrafları Peder Jony'e gönderir ancak Peder Jony bu fotoğraflardan endişe duymuştur. Peder Jony, Peder Kiernan'a daha önce pedere söz ettiği İncil komitesinde, 1. yy'a ait, Aramice yani İsa'nın ve havarilerinin dilinde yazılmış, İsa'nın gerçek sözleri olduğuna inanılan bir İncil bulunduğunu ve Peder Houseman tarafından komitenin kapatıldığını söyler. Ancak kardinal'in yardımcısı bu konuşmaları duyar ve bir şeylerden şüphelenir. Peder telefonu kapatır ve bilgisayarın başından ayrılır. Bu sırada, kardinal'in yardımcısı Peder Jony'nin bilgisayarından Peder Kiernan'ın gönderdiklerinin çıktısını alır ve kardinale gösterir. Bu sırada diğer tarafta Peder Kiernan, çektiği fotoğraflarda, aynanın bulunduğu yerde birinin yansımını görür. Bu sırada Peder Jony'i New York şehrinde yaşayan birini arar. Daha sonradan bu adamın İncil komitesindeki üçüncü kişi olduğu anlaşılır.

Peder Kiernan, aynadaki yansımanın sırrını çözmek için Frankie'nin evine gelir. Kızın kolundaki ve anlındaki yaralara bakar. Burada, kadının bakışları cinsellik içermektedir ve Pederi öpmeye çalışır. Peder duvarı boyadığını fark eder. Duvarı kırmızı rengine boyaması ise, incelenmesi gereken diğer bir noktadır. Kadın tekrar pederi baştan çıkarmak için ona yaklaşır fakat peder onu reddeder. Kadın, şehvet ile çılgına dönmüştür. Birden içindeki ruh ataerkil söylemin düşüncelerini adama haykırmaya başlar: "*Kadınlar küçük kirli ayrıntılardır*" demektedir. Bilimdeki boşluklardan dolayı Peder olmadığına, kadınların kirlenmiş varlıklar olduğunu düşünmesinden dolayı peder olduğuna vurgu yapmaktadır. Aslında bu tavır, Peder Alemedia olarak, Peder Kiernan'ın dinini sorgulamasıdır. Peder Alemedia, dinine sıkıca bağlı bir insandır fakat Peder Kiernan, şüphe ve kuşkulara sahiptir. Diğer bir

açıdan yorumlandığında, şeytanın günahkâr bir kadının bedenine girerek, Tanrı ile yaptıkları anlaşma gereği, erkeği baştan çıkarmaya çalışmakta ve onun dinini ve inancını sınamaktadır.

Frankie, çekmecedен bir bıçak alarak pederi sorgulamaya başlar. Sonunda, bıçak ile kendisini kesmeye ve iyileşen yaralarını kanatmaya başlar. Bu simgesel anlamda İsa'yı öldüren yarayı temsil etmektedir. Sonra gider ve yatağına uzanır. Yatak altından kayar. Frankie havada asılı kalır ve İsa'nın çarmıha gerili olduğu pozisyonda havaya dikilir. İsa'nın ölüm süreci tamamlanmıştır. Frankie'nin gözlerinden kanlar akmaktadır. Önce İsa'nın simgesel yansıması olan kadın, sonrasında Kutsal Meryem Ananın yerini almaktadır ve oğlunun ölümü için kan ağlamaktadır.

Peder, Frankie'yi kucağına alır ve yere yatırır. Hala yaşıyordur çünkü bu sadece simgesel bir ölümü temsil etmektedir. Film boyunca ilk defa Peder Kiernan, Peder Alemedia'nın tespihini alarak dua eder. Peder'in kaybettiği inancı yerine gelmiştir. Frankie kendine gelir ve Peder'den yanına gelmesini ister. "*Korkma gel hadi*" der, çünkü artık o günahkâr bir kadın değildir. Acı çekerek günahlarından arınmıştır. Ancak kötü bir niyet içermeyen bu tavır yine de Pederi zor durumda bırakacaktır. Çünkü Vatikan'dan kardinal ile yardımcısı, onu kızın yatağında bulurlar. Kızı da alarak başpiskoposluğa götürürler.

Burada Peder Houseman ile Peder Keirnan arasında bir tartışma yaşanır. Peder Houseman, elde ettiği dokümanların neden kendisine vermediğini söyler, Peder Keirnan ise, bu resimlerin Vatikan'ı neden bu kadar rahatsız ettiğini sorar. Tartışma sonunda, Peder Keirnan, dinlenmek için başpiskoposluktan ayrılır ve kiliseye dua etmeye gider. Peder Jony'nin İncil komisyonundan arkadaşı da kiliseye gelir ve belgeyi görmek ister. Burada bu belge ile ilgili sırları açıklar ve Vatikan'ın bu belgenin açığa çıkmasından neden bu kadar rahatsız olduğunu söyler. Bu belge İsa'nın gerçek sözleridir. Bu sözlere göre İsa, Son Akşam Yemeği'nde havarilerine ölümünden sonra kilisesinin nasıl olması gerektiğini anlatmaktadır. "*Ve İsa dedi ki:*

Tanrının krallığı içinizde ve hep yanınızdadır. Taştan ya da tahtadan yapılmış binalarda değil.” Vatikan bu belgenin açığa çıkmasını istememiştir çünkü bu Kilisenin otoritesini ortadan kaldıracaktı. Bu nedenle Peder Houseman, bu belgenin çevirisini durdurmuştur. Ancak Peder Alemedia bunu reddetmiş ve İncil’i de alarak kayıplara karışmıştır. Peder, üçünün bir arada bulunduğu fotoğrafı görünce Peder Alemedia’nın Brezilya’daki kilisede ölü olarak gördüğünü söyler. Fotoğrafta pederin dikkatini çeken diğer nokta ise, filmin kilit noktasını oluşturur. Peder Alemedia eldiven giymektedir çünkü o acı çeken bir insandır. Diğer bir deyişle stigmata izlerini kapatmak için eldiven takmaktadır. Peder Keirnan, kızın neden stigmata izleri taşıdığını anlar. O sadece Peder Alemedia’nın habercisidir. Vatikan kızı susturmaya çalışacaktır çünkü gerçek İncil’in duyulmasını istemeyecektir. Bunun farkına varan Peder Kiernan, kız kurtarmak için başpiskoposluğa gider. Kızın kardinal tarafından öldürülmesine engel olur. Kadın, yine bir erkek tarafından kurtarılmaktadır.

Kadın ile odada yalnız kaldığında, tüm oda ateşler içinde kalır. Peder Kiernan, kızın içindeki ruha seslenir. Bana bilgeliğini bahşet, bırak habercin olayım der. Peder Alemedia *“haberci inanır, senin içinde şüphe var”* der. Ancak sonunda Peder Kiernan’ın inancına ikna olarak bilgeliğini bahşeder. Bu, bir anlamda Peder’in inancının artık tam olduğunun bir göstergesidir, diğer taraftan ise, kadın olarak habercinin bu görevi tek başına yerine getirememesi sonucunda, haberci olma görevini Peder Kiernan’a devretmesini ifade etmektedir. Filmin sonunda, Peder Kiernan Frankie’yi kucağına alarak onu dışarı çıkartır. Burada dikkati çeken nokta, Frankie’nin film boyunca şiddeti ve şehveti çağrıştıran kırmızı renk ile gösterilmesinin yanında, günahlarından arandıktan sonra Meryem Ananın üzerindeki benzer bir beyaz çarşaf ile gösterilmesidir.

Filmin sonunda açıklanan gerçeğe göre, 1945 yılında Yaşayan İsa’nın gerçek sözlerine en yakın olduğu düşünülen bir tomar bulunmuş. Aziz Thomas İncili olarak bilinen bu tomar tüm dünya tarafından gerçeğe en yakın sözler olarak kabul edilmiş ancak Vatikan bunu reddetmiş ve sapkınlık olarak nitelendirmiştir.

3.3. Constantine (2004)

“Tanrının senin için bir planı var. Hepimiz için bir planı var. Tanrı gizemli yollardan çalışır. Bazı insanlar onun gibi, bazıları değil...”

CONSTANTINE

Filmin Künyesi

Yönetmen	:Francis Lawrance
Senaryo	:Kevin Brodwin ve Frank Cappello
Oyuncular	:Keanu Reeves, Rachel Weisz
Yapımcı	:Lauren Shuler, Donner Benjamin, Michaelle E. Uslan, Ervin Stoff, Lorenzo DiBonaventura ve Akiva Goldman
G. Yönetmeni	:Phillippe Ruesselot
Müzik	:Brain Tyler ve Klaus Badelt
Filmin Türü	:Korku, Gerilim
Orijinal Adı	:Constantine
Yapımcı Firma	:Warner Bros. Pictures
Yapım Yılı	:2004
Yapım Ülkesi	:ABD
Orijinal Dili	:İngilizce
Filmin Süresi	:116 dakika
Resmi Sitesi	: http://www.constantinemoive.com

3.3.1. Filmin Konusu ve Genel Bakış

Film Meksika’da başlamaktadır. Bir Meksikalının, İsa’yı öldüren hançeri, yani kader mızrağını bulması ile başlamaktadır. “*Kader mızrağını elinde tutan, dünyanın kaderinin de elinde tutar.*” Film, şeytanın planı doğrultusunda mızrağın, Meksika’dan Los Angels’a doğru olan yolculuğunu, İblis avcısı Constantine’in, bir kadının içine giren şeytanın dünyaya geçmesini engellemesini konu edinmektedir.

Dünyada, şeytanlar ile iyi melekler arasında bir denge vardır. Şeytanlar öbür dünyadan, bu dünyaya geçemezler, meleklerde cehenneme gidemezler. Dünya, cennet ve cehennem arasında bulunmaktadır. Bir de melez olanlar vardır ki, bunlarda dünyadaki iyi ve kötüyü temsil etmektedir.

Filmin öyküsüne göre, Şeytan’ın oğlu doğacak ve dünyaya hâkim olacaktır. Bunun için, öncelikle kader mızrağına ihtiyaç vardır. Planın ilk aşaması gerçekleşince, yani mızrak saklandığı yerden çıkarılınca, diğer aşamaya geçilir ve psişik bir güce sahip olan ikiz kız kardeşlerden İsabel, intihar eder ve cehenneme gider. Son aşama ise, psişik güçleri ile öbür dünya ile bu dünya arasında iletişim kurabilen Angela’nın, şeytanın doğumuna aracılık etmesi ve onu doğurması olacaktır.

Tüm bu planın gerçekleşmesini sağlayacak kişi Cebrael olacaktır ve tanrıya ihanet ederek şeytanın oğlu ile işbirliği yapacaktır. Ancak hesaba katmadıkları olay ise, Constantine’in dünyayı kurtarmak için mücadele girişeceği ve fedakârlığı sayesinde hem kendini, hem kızını, hem de dünyayı kurtaracak olmasıdır.

3.3.2. Kadına Yönelik Dinsel Şiddet Unsurlarının Sunumu

“Kader mızrağına sahip olan dünyanın kaderini de elinde tutar.”

“Kader mızrağı ikinci dünya savaşının bitiminde beri kayıptır.”

Film bu sözler ile başlamaktadır. Bu sözlerde bahsedilen mızrak, filmin ilk sahnesi ile birlikte ortaya çıkmaktadır. Bu mızrak, ileride anlaşılacağı gibi, dünyanın kaderinin değişebilmesi ve şeytanın oğlunun dünyaya gelebilmesi için verilen mücadelede önemli bir noktayı oluşturacaktır.

Filmin ilk sahnesi, yanmış bir kilisedir. Film Meksika’da başlamaktadır. Kilisenin enkazından malzemeleri toplayan iki Meksikalı gözükmektedir. Birinin ayağı, yanmış olan zeminde bir delik açar. İçinde kırmızı bir beze sarılı bir şey vardır. Bezi açtığında bunun ikinci dünya savaşı sırasında kullanılan bir Nazi bayrağı olduğu görülür. Bu simge, kökeninde Svastika ya da Gamalı Haç olarak bilinen tarih öncesi dönemden kalma dini bir semboldür. Bu şeklin kolları saat yönüne dönük olduğunda iyi ve şans anlamına gelirken, kolları ters yöne dönük olduğunda kötü ve uğursuzluğu ifade etmektedir.¹⁹⁸ Bayrağı açtığında, bir mızrağın bayrağa sarılı olduğu görülür.

Tıpkı Stigmata filminde olduğu gibi garip bir rüzgâr sesi gelir. Bu kötü bir ruhun geldiğinin işareti gibidir. Meksikalı çocuk, elinde hançer ile koşmaya başlar. Tam bu sırada bir araba ona çarpar. O kadar hızlı çarpar ki, araba bir duvara çarpmış gibi tamamen hurdaya döner. Ama Meksikalı çocuk, doğrulur ve kalkar. Hiçbir şey olmamıştır. Koşmaya devam eder. Kolunda, haç üzerinde yuvarlak olan bir simge vardır. Buradan onun mızrağa sahip olduğu sürece ölümsüz olduğunu anlarız. Bilindiği gibi, mitolojide de bahsedildiği üzere, ölümsüzlük Tanrıya has bir

¹⁹⁸ Swastika, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Swastika>, 15.07.2008

özelliğidir. Tanrılar ölmezler ancak insanlar bir gün mutlaka ölümü yaşayacaklardır. Filmin başında söylenen sözler, bu görüntü ile anlamlı olmaya başlar: “*Kader mızrağına sahip olan dünyanın kaderini de elinde tutar.*” Bu Meksikalının dünyanın kaderini değiştirme konusunda etkin bir rol oynayacağı imaları verilmeye başlanır.

Sonraki sahne, Los Angeles’da, bir kadının çay yaparken ki görüntüsü ile başlar. Kadın, kızının odasına girdiğinde kızın tavanda yürüdüğünü görür. Kız Şeytan filmindeki gibi 12–13 yaşlarındadır. Sonra bir taksi evin önünde durur. Taksi şirketinin ismi anlamlıdır. Angel city, İngilizce “melek şehri” anlamında gelmektedir. Taksinin içindeki de, cehennem ile bu dünya arasında huzuru sağlamaya çalışan Constantine’dir. Burada Constantine’in sigara içmesi vurgulanmaktadır. Nitekim onun sigara içmesi pek çok yerde gösterilirken, filmin anlatımı gereği, önemli bir yere sahiptir. Arabadan inerken, bitmiş sigarasını atan Constantine, binanın içine girdiğinde yeni bir tanesini yakar. Tam bu sırada bir adam gözükür ve “*sana birini buldum*” der. Buradan seyirci, bu ikisinin birbirlerini tanıdığını hatta birlikte iş yaptıklarını anlar. Constantine, şeytan çıkarmaya gelmiştir ve bu adam da bu tür ruhani işlerden para kazanmaktadır. Sadece çok güçlü olan şeytan çıkarma olaylarında ve kendi beceremediğinde Constantine’i çağırır.

Pek çok filmde olan babanın yokluğu, burada geçerli değildir. İçine şeytan giren kızın bir babası vardır. Ancak kadının erkeğe sarılarak, onu teselli etmesi bir anlamda erkeğin “olması gereken” erkek imajını yansıtmadığını düşündürmektedir. Constantine oldukça sakinidir. Bu işi her zaman yaptığı imaları verilmektedir. İçine şeytan girmiş kız, elleri ve ayaklarından yatağa bağlanmıştır. Constantine, odaya girdiğinde penceredeki perdeyi kaldırır ve kız ışığa tepki gösterir. Buradan da, kızın içine şeytan girdiği doğrulanmış olur. Constantine, elindeki birçok dini simgeyi içeren metal parçalarını sırası ile güneşe tutar ve hangi metal parçasına tepki vereceğine bakar. Böylece hangi tür şeytan olduğunu anlamaya çalışır. Metale tepki verdiğini gördüğünde, yatağın üstüne çıkar. Bu hali ile kız, oldukça savunmasız; erkek ise, güçlü ve egemen gözükmektedir. Kendisini tanıtır ve seyirci onun John Constantine olduğunu öğrenir.

Kız, Constantine ile farklı bir dilde konuşur. Fakat Constantine ne demek istediğini anlar ve “*Emin misin?*” der. Cevabından yola çıkarak, onu alt edeceği manasına gelecek bir şey söylediği düşünülebilir. Metal parçasını kızın anlına yapıştırır ve dumanlar çıkmaya başlar. Sanki kızgın bir demiri deşirmiş gibi sesler çıkar. Kız metal parçasının etkisi ile titremekte, Constantine de “*hemen bedeni terk et*” demektedir. Kızın titremesi durur ve Constantine “*işte zamanı geldi. ölümün*” der. Ancak bitmemiştir. Bunun üzerine Constantine yatağı pencerenin önüne çeker ve büyük bir ayna ister. Aynayı alıp kızın üzerine tutar ve hemen bakmaması için de gözlerini kapatır. Bu sırada şeytan çıkarmak için bir şeyler söyler. Gözlerini açtığı anda ise, şeytan kızın içinden çıkarak aynanın içine hapsolür. Aynaya bağladığı ipi çekerek, pencereden dışarı atar. Şeytanın candan aşağıya düştüğü sahne, türün ilk örneklerinden Şeytan filmindeki şeytanın ölümüne bir gönderme gibidir. İçinden şeytan çıkan kız, masum bir kız çocuğu haline geri döner.

Binadan çıkmadan önce, kızın odasında kaderin mızrağının resmini görür ve onu alır. Bu resim, içine şeytan girmiş kız tarafından yapılmıştır. Yani şeytan tarafından yapılmıştır. Bu olayları uzaktan izleyen biri vardır. Bu kişinin adının Baltazar olduğunu ilerleyen zamanlarda öğrenilecektir. Elinde bir bozuk para tutmaktadır ve parmaklarının arasında oynatmaktadır. Bu simge, daha sonra seyircide çağrışım yapma olanağı tanımaktadır.

Constantine “*şeytan çıkartmak doğru bir şey değil*” der. Adamın boynundaki din simgesi kolyeyi çıkartır ve adamın cebine koyar. “*Korumasına ihtiyacın yok*” der ve dışarı çıkar. Taksici çocuk, Constantine’ne adı ile hitap etmektedir. Yakından tanıştıkları bellidir. Constantine evine gelmiştir. Tekrar sigarasını yakar.

Daha sonraki sahne, bir kadının günah çıkarma sahnesini ile devam eder. Kadın günah işlediğini ve adam öldürdüğünü söyler. Tanrı ile konuşur ve neden bu kadar günah işlediğini anlamadığını söyler. Bu günah çıkarma sahnesinde, kadının

polis olduğunu anlaşılr. Kadın merak etmektedir ve pedere sorar: “*bende bir yanlış mı var, şeytani bir yanlış.*” Bu soru, filmin anlatımı açısından önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu kadın, şeytanın dünyaya gelmesine aracılık edecektir, hatta şeytanın çocuğunu karnında taşıyacaktır. Pederin burada söylediği şey ise, bunu doğrulamaktadır. “*Tanrının senin için bir planı var. Hepimiz için bir planı var. Kaderinin, suçlarının gölgesinde kalmasına izin vermemelisin*”. Bu sözler, filmin ilerleyen zamanlarında, daha da anlamlı olacaktır.

Bir sonraki sahnede, kadının uyuduğu gösterilir ve bir dış ses İsa’el der ve bir kadın uyanır. Bu kadın, bir önceki sahnedeki polisin ikiz kardeşidir ancak bu daha sonradan anlaşılacaktır. Sürekli olarak sanrılar gördüğünden dolayı tedavi olmak için bu hastaneye yatırılmıştır. Kendisini çağıran ses ile hastanenin çatısına çıkar. Kolundaki İsa’el yazısını çıkartır ve gökyüzüne bırakır. Kolunda, ilk sahneden gördüğümüz Meksikalının kolundaki işaretin aynısı vardır. Bu ölü insanların kolunda olan bir işaret olacaktır. Kendisinin çağrıldığını duyar ve kendini boşluğa bırakır. Düşerkenki vücut şeklinin İsa’nın çarmıha gerildiği pozisyonda olması tesadüf değildir. Tam düşerken, binanın dış yüzeyindeki kocaman haç, dinin simgelemesi açısından oldukça önemlidir. Kız, kendini boşluğa bıraktıktan sonra, zemin kattaki havuza düşecektir. Havuz daha önce de bahsedildiği gibi, simgesel olarak arınmayı ifade etmektedir. Kız öldüğünde, ikiz kardeşi uykusundan fırlayarak uyanır. Buradan da seyirci hem ikiz olduklarını hem de aralarındaki semiyotik bağı anlamaktadır. Kız uyandığında, yatağında bir kara kedinin olması dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Daha sonra kedilerin iki dünyada birden oldukları, öbür dünya ile bu dünya arasında geçiş yapabildikleri söylenecektir.

Constantine de, aynı gece uyanır ve banyoda kan tükürür. Ertesi gün doktora gider. Kamera, akciğer filmlerini gösterir. Constantine, burada daha sonra oldukça anlamlı gelecek şu sözleri söyler: “*Çoğu insan benim gördüklerimi bırak görmeyi duymadı bile, ama sonum şunun yüzünden olacak*” der ve sigarayı gösterir. Gerçekten de, sigara onun hayatı için bir kilit noktayı temsil etmektedir. Doktora, “*beni bir kere kurtardın, bir kez daha yapabilirsin*” der. Doktor, “*bu 20 yıl önceydi.*”

20 yıl önce burada olmayı istememiştin” der, *“şimdi de gitmek istemiyorsun”*. Bu sözler aslında, Constantine’in 20 yıl önce intihar ettiğine işarettir. Nitekim Constantine daha sonra bu intihar olayını Angela’ya anlatacaktır. Doktor, ona *“artık hazırlanman gerekiyor”* der ve *“anlaşmanı yap”* diye ekler. Bu sözler üzerine Constantine, *“hayır ben zaten nereye gideceğimi biliyorum”* der. İntihar etmiştir ve Katolik inancına göre cehenneme gidecektir.

Polis, intihar eden kardeşini görmeye gelir. Filmin başrol oyuncusunun adının Angela olduğu burada öğrenilir. Kardeşi havuzun kenarında yatmaktadır. Kardeşinin intihar ettiğine inanamaz çünkü o dinine bağlı bir Katolik’tir. Atladığını söylerler ama inanmaz. Güvenlik kameralarından bakar. Isabel ilk bakışta intihar etmiş gibi görünmektedir. İlk defa o sahne de Angela ile Constantine karşılaşılır. Angela *“asansörü tut”* der ama Constantine *“ya yardım etmezsem”* der ve kapı kapanır.

Daha sonraki sahnede Constantine evdedir. Bir arkadaşı gelir. Ona bazı parçalar getirir. Bunlar dini anlamları olan parçalardır ve Constantine’in şeytan çıkarma sırasında kullandığı malzemelerdendir. Constantine, adama bir kızın içinden asker şeytan çıkardığını ve bu dünyaya geçmeye çalıştığını söyler. Yağmurlu bir gecedir ve kiliseye Cebrail ile konuşmaya gelir. Kilise’de Angela ile bir kez daha karşılaşır. Angela peder ile konuşmaya gelmiştir. Isabel için Katolik bir dini tören yapmak istemektedir ancak Katolik inancına göre intihar edenlere Katolik bir tören yapılamaktadır. Bu sırada, Constantine Cebrail ile konuşmaya başlar. Cebrail, yarı doğurgan olan, ne tam kadın ne de tam erkek olan bir varlık olarak sunulur. Cebrail’den ek bir süre istemektedir. Doktorun söylediği gibi, cennetten yer almak istememektedir. Cebrail ise, tanrının istediğinin öbür dünyaya şeytan göndermesi olmadığını sadece biraz fedakârlık ve inanç istediğini söyler. Bu fedakârlık, filmin sonunda önemli bir şekilde sonuçlanacaktır. Bu sahnede Constantine’in intihar ettiği, bu nedenle de lanetlendiği dile getirilmektedir. Kilisenin kapısında yine Angela ile karşılaşır.

Filmin ilk sahnesinde gördüğümüz adam, bir ayın niteliğinde gazetelere bakmaktadır ve Isabel'in haberini bulur. Bu sırada Angela da, Isabel'in intihar ettiğini gösteren video görüntülerini izlemektedir. Kızın, Constantine dediğini duyar. Görüntüyü başa alır fakat bir daha duyamaz. Bu sırada telefonlar çalar ve esrarengiz olaylar başlar.

Kiliseden çıkan Constantine, taksi ile gitmeyip, yürümeyi tercih eder. Yol kenarında bir şeytanla mücadele eder. Constantine, Papa Midnight'ın yanına gider. Efsaneye göre Papa Midnight iyilik için savaşan ama doğal kötülük için yemin etmiş biridir. Gittiği yer, öbür dünya ile bu dünyanın iyi ve kötü meleklerini barındıran bir yerdir. Papa Midnight, melez olanlar hariç diğer şeytanlar, öbür dünyadan buraya geçemezler der. Fakat Isabel'in ölümü ile bu kural değişmeye başlamaktadır. Şeytanlar öbür dünyadan buraya geçmeye çalışmaktadır. Constantine sandalyeyi kullanmak ister. Sandalye, öbür dünyaya geçmek için kullanılan bir araçtır. Ancak Midnight, denge korunduğu sürece doğal olanı savunduğunu söyler. Constantine farklı bir şeylerin olduğunu söyler ve seyirciyi olacalara hazırlar. Burada Constantine, daha önce şeytan girmiş kızın evinde de gösterilen Baltazar ile karşılaşır. Baltazar, öbür taraftan gelen bir melezdır. Ufak bir tartışma yaşarlar.

Constantine evine gelir. Daha sonradan Angela da Constantine ile konuşmaya gelir ve ondan Isabel için yardım ister. Kızı gören Constantine "mutlak kader" der. Yani, insan kaderini yaşar. Sürekli karşılaşmaları tesadüf değildir. Angela, Isabel'in intihar etmediğini söyler. Fakat Constantine'in uğraşacak gücü kalmamıştır ve kılını bile kıpırdatmaz. Fakat kız evden çıktığında bir kaç şeytanın evinin etrafından geçtiğini görür. Kız ile ilgili bir şey olduğunu anlar ve peşinden gider. Filmin bu sahnesine kadar kızın saçları dışarıda yani kamusal alanda hep topludur, tıpkı bir erkek gibi davranmaktadır. Kız bu sahnede saçını açar. Bu davranış, şimdiye kadar güçlü, erkek gibi olan kadının bundan sonra bir erkeğin yani Constantine'in yardımına muhtaç olacağını bir göstergesidir. Kız, ruhani şeylere inanmamaktadır çünkü o bilimsel bir iş yapmaktadır, kanıtlara göre hareket etmektedir. Ama kız kardeşinin kendisinden farklı olduğunu, sanrılar gördüğünü ve bu nedenle de

ölmeden önce hastaneye yatırıldığını söyler. Constantine, burada tanrı ile şeytanın bahse tutuştuğundan, sadece tepki ile insanları kendi taraflarına çekmek istediklerinden bahseder. Angela, şeytana inanmadığını söyler. Kötü olan insanlardır. Constantine, insanların pek çok günahla birlikte doğduklarını söyler. Tam bu sırada, sokaktaki ışıklar söner, kadın inanmak istemez ve bir güç kesintisi der. Fakat caddenin karşısında, Meryem ananın heykeli aydınlıktır. Bu da ruhani bir şeylerin olduğunun işaretidir. Kız kendisini korumak için silahını çıkarır fakat ruhani şeyler için bilimin yarattığı silahlar fayda getirmez. Kızın bu görüntü sırasında Meryem ananın kollarındaymış gibi bir izlenim yaratır. O, bir anlamda Constantine artık ona yardım edeceği anlamına gelmektedir ve kız güvencedir. Nitekim daha önce de belirtilen, kızın erkeğin başını belaya sokması, insanlığın geleceğini tehlike atması teması bu filmde de kullanılmıştır. Çünkü şeytan Angela ve İsabel'in psikik durumları ile dünyaya geçebilecektir. Constantine, kıza yardım etmeye karar verir. İsabel'in cehennemde olup olmadığına bakacaktır.

Constantine ile Angela evdedirler. Angela bir kaba su doldurur. Constantine öbür dünyaya geçecektir ve su geçişi kolaylaştıracaktır. Constantine, bir sandalyeye oturur ve İsabel'in kara kedisini kucağına alır. Ayaklarını su dolu kabın içine kolay ve Angela'nın daireden çıkmasını ister. Kız tam çıktığında Constantine kedinin gözlerine bakarak konsantre olur ve öteki dünyaya geçer. Her taraf yanmış gibidir. Cezalarının çeken insanlar ve şeytanlar ile doludur. İleri de İsabel'i binadan atlamak üzere olan halini görür. Yanına gider. İsabel ona döner ve Constantine der. Sonra bileğindeki İsabel yazısını koparır ve havaya bırakır, sonra kendini aşağıya atar. Constantine kızın çıkarttığı bilekliği alır ve şeytanlar onu yakalamadan kutsal suyu dökerek dünyaya geri döner. Constantine, İsabel'i gördüğünde ikiz olduklarını anlar. Angela'ya İsabel'in bilekliğini verdiğinde, Angela'da gerçek olduğunu anlar.

İsabel'in gazetede haberini okuyan adam, İsabel'in bulunduğu morga gelir. Bileğini tutar ve İsabel'in bileğindeki haç işareti adamın elinde iz bırakır ve su içme ihtiyacı hisseder. Fakat nedense, bir türlü suyu içemez. Hayat ile olan sıvı geçişi durmuştur. Bir markete giderek, şişelere saldırır fakat hiç birini içemez. Bu sırada

Baltazar gözükür. Bu durumun, onun işi olduğu bellidir. Ölmesini beklemektedir ve sonunda kıvranarak ölür. Ölüm sebebi ise, alkol komasıdır. İçmediğini sandığı bütün şişeleri içmiştir.

Constantine ile Angela, bir yere oturup konuşurlar. Constantine ona başına gelenleri anlatır. O da, İsabel gibi sanrılar görüyordu ve bundan kurtulmak için intihar eder. Yaklaşık iki dakika ölü kalmıştır fakat kullanıldığı ifade cehennemine ne kadar kötü olduğunu anlatabilmek için abartılmıştır. Der ki: “*cehennemde iki dakika, bir ömür gibidir.*” Geri döndüğünde gördüklerinin gerçek olduğunu öğrendiğini söyler. Dünyada melez olan melekler ve şeytanların olduğunu, bunların dünyadaki dengeyi sağlamak için bulduklarını sözlerine ekler. “*Tek bir fısıltıları bile cesaret verebilir*” der ve insanın ne kadar çabuk kanabileceğine ve şeytanın ne kadar güçlü olduğuna vurgu yapar.

Constantine, arkadaşının öldüğü markete gider. Onu yerde yatarken bulur. Avucunun içindeki kan izini bir mendile basar ve ortaya daha ortasında yuvarlak olan bir haç çıkar. Bunun üzerine Constantine, bir arkadaşını arar ve ona bu işaretin anlamını bulmasını ister. Bu sırada, filmin ilk sahnesinde cebine koyduğu dini kolyeyi alır. Bu kolyeyi daha sonra kıza verecektir.

Angela ile birlikte, İsabel’in öldüğü hastaneye giderler. Kız o zamana kadar gelişen olayları anlatır. İsabel’in durumuna, pederin dikkat çekmek için bunu yaptığını söylediğini anlatır. Annesinden bahseder ancak babasından hiç söz etmez. Bu filmde de babanın yokluğu teması kullanılmıştır. Angela, özgür, kendi başına yaşayan, geçimini sağlayan fakat mutlu olmayan bir kadındır. İsabel’in odasında sıra dışı bir şey yok gibi gözüküyordur. Constantine, Angela ve İsabel’in ikiz olmasından dolayı sadece onun görebileceği bir şeyler bıraktığına inanmaktadır. Israr eder ama Angela onun gibi sanrılar görmediğini söylemektedir. Sonra hatırlar ki, küçükken cama nefes ile buğu yapıp gizli mesajlar bırakırlarmış ve İsabel’in cama bıraktığı mesajı okurlar.

Camda yazana göre con.17 yazmaktadır ancak Angela cointians'da 17 bab olmadığını söyler ancak Constantine, İncil'de 21.bab, cehennemdeki İncil'de 17. bab'dır der. Cehennemdeki İncil, aslında şeytanın İncil'idir. Son ayetin farklı bir yorumuna göre, "*dünya tanrının ellerinde son bulmuyor*" der ve "*ama ölü her yerde tekrar doğuyor*" diye ekler. O sırada telefonda yardım istediği arkadaşı, kendisine söylediği işareti bulmak için şeytan'ın İncilini açar. Kapağında anti-Hıristiyanlığı simgeleyen, ters haç işareti vardır.

Arkadaşı telefonda işaretin anlamını söyler. Buna göre, şeytanın oğlu dünyaya geçmeye çalışacaktır. Constantine, "*köprüyü geçemez değil mi*" der ama arkadaşı geçmek için bir yolu olduğunu söyler. Bunun için Mammon'a yani şeytanın oğluna psikişik bir vaka lazım der. Bu vaka İsaabel'dir. Ama bu yeterli olmayacaktır. Ona çok sezgili biri daha gereklidir. Bu da Angela'dır. Şeytan'ın İncil'in de gösterilen resimde Mammon, kaderin mızrağı ile birini öldürmektedir. Ve der ki; "*geçmek için Tanrının yardımı gerekli.*" Bu yardım ise, hançerin üzerinde kurumuş olan İsa'nın kanı olacaktır. Constantine her zaman bir hile vardır der ki filmin sonunda kendisi de bir hile ile kurutulacaktır. Arkadaşı ile görüşmesi kesilir ve arkadaşı ölür. Constantine onun yanına gittiğinde onu ölü olarak bulur.

Bu sırada, Meksikalı çocuk elinde mızrak ile yürümektedir ve geçtiği yerdeki hayvan ve insanları öldürmektedir.

Kız, Constantine'e kendisinin de küçükken sanrılar gördüğünü söyler ama o İsaabel gibi gördüğünü söylemez ve bir gün görmemeye başlar. Angela kardeşine yardım etmek için tekrar görmek zorundadır ve Constantine'den yardım ister. Constantine bunun geri dönüşü olmadığını söyler, "*eğer görmeye başlarsan, bir daha geri dönüşü yok*" der. Tıpkı Stigmata filmindeki banyo sahnesi gibi Angela'da su dolu bir küvetin içine girer. Su, öbür dünyaya geçebilmesini kolaylaştıracaktır. Kızın tüm vücudu suya girene kadar küvetin içine yatar ve sonunda küvetten

çıkıldığında artık görebilmektedir. Constantine'in arkadaşının öldüğü odaya koşar ve yerde Baltazar'ın bozuk parasını bulur. Constantine, çok kızar ve intikam almaya karar verir. Haç işaretini andıran bir silah yapar.

Kız onunla gelmek istemektedir ama Constantine arabada kalacaksın der. Burada da erkeğin kadını korkuma tavrı ortaya çıkar. Angela'nın boynuna, arkadaşının taktığı kolyeyi takar ve *“bunu seni koruyacak”* der ve içeri girer. Ateş püskürten silahı Baltazar'ın üzerine sikar fakat Baltazar bağırır, *“bana bir şey olmaz ben ondan doğdum”* der. Constantine, *“ama yine de öbür tarafa geçicesin”* der ve üzerine kutsal su döker. Kız arabada kalamaz ve yardım etmek için içeri gider. Yakın çekim ile kolyeyi bıraktığı gösterilir. Bu, kızın başına kötü şeyler geleceğinin bir işaretidir. Daha önce belirtildiği gibi kadın, bir şekilde başını belaya sokar ve erkeğin kendisini kurtarmasını bekler.

Constantine'in, Baltazar'dan şeytanın oğlunun dünyaya nasıl geçiş yapacağını söylemesi için zorlar. Buna göre, filmin başında ortaya çıkan hançerin, İsa'yı öldüren hançer olduğu ve Tanrının kanı ile şeytanın oğlunun geri geleceğini öğrenir.

Kız binanın içine girmiştir ve şeytan onu kendine doğru sürükler. Constantine ona yetişemez. Constantine, kızı kurtarmak için Papa Midnight'ın yanına gider. Midnight'ı artık denge bozulduğuna ikna eder ve sandalyeyi kullanmak istediğini söyler. Constantine, sandalyeye oturur ve öbür tarafa geçer. Hançerin Meksika'dan Los Angeles'a kadar olan yolculuğunu izler. Hançerin yolculuğu sona ermiştir ve hançer Isabel'in öldüğü binadadır. Papa Midnight, bu işlere çok meraklı olan taksi şoförü ve Constantine, kutsal malzemeleri eriterek mermi yaparlar ve Isabel'in öldüğü hastaneye giderler. Bu sırada, Angela da sürüklenme sonucunda Isabel gibi aynı şekilde hastanedeki havuza düşer. Angela üzerine doğru yürüyen Meksikalıyı öldürmeye çalışır ancak Meksikalı ölümsüzdür.

Constantine ve Taksi şoförü hastaneye varmışlardır. Arkadaşı, kutsal suyu, su deposuna dökmek için Constantine'in yanından ayrılır. Constantine de, yangın alarmını çalıştırır ve kutsal su bütün melezleri öldürür. Havuzun bulunduğu yere gittiğinde ise, hançeri taşıyan Meksikalı ölmüştür çünkü ölümsüzlüğünü sağlayan hançer artık onun ellerinde değildir ve şeytan için görevini yerine getirmiştir. Şeytan Angela'nın içine girmiştir. Constantine, şeytanı çıkarmak için uğraşır. Bir süre sonra çıktı zannederler ama Angela artık şeytana hamiledir. Günahkâr kadın, yine kötülük doğurmaya aracılık etmekte, geçiş için bir köprü ya da bir kapı olmaktadır. Bu sırada şeytan, Constantine'in arkadaşını öldürür.

Bunu çok sinirlenen Constantine, Cebrail'i çağırır ve gökten Cebrail iner. Cebrail, Şeytanın dünyaya gelmesinde yardım etmektedir. İnsanların yapması gereken sadece itaat etmek ve af dilemektedir, fakat insanlar o kadar kibirli yaratıklardı ki, kendilerini her zaman daha önemli görmekteydiler. Bu nedenle onlara şeytanı verecektir ve dünyayı bir cehenneme çevirecektir. Buradaki önemli nokta, yarı doğurgan olan yani yarı kadın olan bir varlığın, güç elde etmek için insanlığı tehlikeye soktuğudur.

Constantine'i fırlatır ve odanın dışına iter. Constantine, dua eder ve şeytanı çağırır. Şeytan gelmez ama her zaman bir hile vardır. Constantine, cam ile bileklerini keser ve şeytanı gelmeye mecbur bırakır. Zaman durur ve şeytan Constantine'in ruhunu almak için yeryüzüne iner.

"Aynı hatayı bir daha yapmayacağımı sanıyordum" der çünkü ikinci kez intihar etmiştir. Constantine, şeytana, Cebrail ile oğlunun birlikte iş yaptığını söyler. Sadece iki dakika der, yan odadalar gidip bakabilirsin. Şeytan, Constantine'in ruhunu sabırsızlıkla beklemiştir. Beklemek istememektedir ancak kabul eder ve yan odaya geçer. Constantine haklıdır. Angela'yı İsa'nın hançerinin altındadır. Şeytan, Angela'yı hançerin altından alır ve zaman akmaya başlar. Cebrail, karşısında şeytanı görünce, çok şaşırır. Cebrail ile şeytanın yaptığı konuşmada, Cebrail'in şeytan ile iş birliği yaparak Tanrı'ya ihanet ettiği ancak şeytan'ın oğlu ile de anlaşma yaparak

şeytana da ihanet ettiği anlaşılmaktadır. Şeytan, “*en yeni sensin Cebrail ama anlamış olman lazım bu dünya benim*” der. Şeytana vurup oğlunu geri almak ister ama şeytan buna izin vermez. “*Kimse senin kadar düşmemişt*” der. Burada Cebrail önemli bir karakterdir. Erkek değildir ama tam kadın da değildir. Yarı doğurgandır ama erkek gibi, egemen olma içgüdüğü vardır ama kadın gibi zayıf ve beceriksizdir ve sonunda başarısız olmaktadır ve kendinden daha üstün bir erkek tarafından alt edilmektedir.

Şeytan, oğlunu cehenneme geri gönderir. Bunu gerçekleştirirken, cehennemin ateşi Cebrail’in kanatlarını da yakar. Bu biraz olsun erkek özelliği taşıyan Cebrail’in simgesel olarak iğdiş edilmesi ile tamamen, zayıf ve aciz bir konuma iter. Nitekim Cebrail’in, kadınsı bir ses tonu ile yalvarırcasına “*Baba*” demesi, küçük bir kız çocuğunun yaramazlık yaptığıında, babasının kendisini affetmesi için yalvarmasını andırır.

Şeytan, Constantine’in yanına gelir. Beklediği an gelmiştir ve Constantine’e sorar, “*ne istersin ek bir süre mi*” der. Kardeşi der, Isabel, bırak cennete gitsin der. “*Kızın cennete gitmesi için canını mı feda ediyorsun*” der. Ve kızı cennete gönderir ve sonra Constantine’i alıp gitmek ister ama götüremez. Çünkü tanrının istediği fedakârlığı göstermiştir ve artık günahları bağışlanmıştır ve cennete gidecektir. Ancak şeytan buna izin vermez ve ellerini çiğerlerine sokarak, onu öldüren sigaranın zehrini çıkarır ve onu cehenneme alabilmek için bir fırsat daha yaratır. Çünkü insan günahkârdır ve mutlaka günah işleyecektir ve bir gün onu cehennemine alacaktır. Constantine, kızın yanına gider. Havuzdan Cebrail çıkar, ölümsüzlüğü elinden alınmıştır ve insan olmuştur. Tıpkı Âdem ile Havva gibi dünyaya fırlatılmıştır. Ve günahkâr bir kadın olarak, Constantine’in aklını çelmeye ve onu baştan çıkarmaya çalışır. Kendini öldürmesini ister. Eğer öldürürse, hem ikisi de cehenneme gidecektir, hem de erkeğin başını belaya sokan ve onun günah işlemesine neden olan kadın imgesi ile kendisine verilen geleneksel kalıbı yerine getirmiş olacaktır. Ancak Constantine, bu sefer, aldanmaz, ona fiziksel bir güç uygular ve yumruk atar.

Bu gösterdiği tavır Cebrail'i de şaşırtmıştır. *“Kendini nasıl değiştirdin, bunu nasıl başardın”* diye sorar. O bir kadındır ve erkek kadar güçlü ve iradeli olamaz. O duygusaldır ve mantık ile hareket etmez. O nedenle de böyle bir değişikliği nasıl başardığına anlam verememektedir.

Filmin sonunda Constantine, hançeri Angela'ya teslim eder ve sonunda, o da, tanrının gizemli olduğuna ve herkesi için bir planı olduğuna inanmıştır. İki kere ölümden dönmüştür ve artık ders almıştır.

Tanrı gizemli yollardan çalışır. Bazı insanlar onun gibi, bazıları değil...

3.4. Exorcist: The Beginning (2004)

“Tanrı bugün burada değil”

EXORCIST: THE BEGINNING

Filmin Künyesi

Yönetmen	:Renny Harlin
Senaryo	:William Wisher ve Caleb Carr
Oyuncular	:Stellan Skarsgard, James D’arcy ve Izabella Scorupco
Yapımcı	:James G. Robinson
G. Yönetmeni	:Vittorio Storano
Müzik	:Trevor Rabin
Filmin Türü	:Korku, Gerilim
Orijinal Adı	: Exorcist: The Beginning
Yapımcı Firma	: Morgan Greek
Yapım Yılı	:2004
Yapım Ülkesi	:ABD
Orijinal Dili	:İngilizce
Filmin Süresi	:109 dakika

3.4.1. Filmin Konusu ve Genel Bakış

Film, temelde 1973 yılında çevrilen Şeytan filminin başlangıcı olarak kurgulanmıştır. Buna göre, Peder Merrin İkinci Dünya Savaşı'nda yaşadıklarından sonra, peder olmayı bırakmış ve gördüğü anılardan kurtulabilmek için Afrika'ya gelmiştir. Bir gün burada kendisini bulan İngiliz bir koleksiyoncu, Kahire'de bir kazı yapıldığını ve küçük bir heykelcik ile ilgilendiklerini söyler. Peder ilk başta kabul etmek istemedi de sonradan ikna olur ve kazı çalışmalarında katılır.

Filmin anlatısında göre, bundan tam 1500 yıl önce şeytanın izini süren iki rahip önderliğindeki bir ordu, şeytan tarafından bozguna uğratılmıştır. Bu katliamdan sağ olarak kurtulan rahip, oraya bir kilise yapılmasını ve toprağın altına gömülmesini ister. Böylelikle şeytanı oraya hapsedecektir. Ancak kazı çalışmaları ile kilise ve kilisenin altındaki şeytansı güç ortaya çıkar ve kazı çalışmalarına yardım eden insanları öldürür.

İnancını kaybetmiş olan peder, bu olaylar karşısında kayıtsız kalamaz. Olayları her ne kadar bilim ile açıklamaya çalışsa da, bilim yetersiz kalmaktadır. Savaşta kurtaramadığı küçük kız çocuğunun yerine geçen bir çocuğu ve içine şeytan girmiş olan bir kadını kurtararak hem kendi inancını sağlamlaştırmış, hem de olayları din ile çözerek seyircinin de dini duygularına hitap etmiş olur.

Sonunda, Pederin yardımı ile insanlık şeytandan kurtarılmış olur. Kilise tekrar kumlar içine gömülmüştür ve Merrin yeniden dinine bağlı, inançlı bir peder olmuştur.

Kaya Özkaracalar, Stigmata filmini The Exorcist filminin antitezi olarak değerlendirmektedir.

“The Exorcist’te inancı sarsılmış bir rahip, şeytan kovma ayini sayesinde hidayete ererken, Stigmata’da inancı yüzünden eğitimini bırakıp rahipliği seçmiş olan başkarakterin resmi dini kurumlara sadakatinin yerle bir olmasına (...) tanık oluyoruz.”¹⁹⁹

Şeytan filminde, peder olmasına karşın inancından uzaklaşan ve din ile bilim arasında kalan bir adam gösterilmektedir. Buna karşıt olarak, Stigmata filminde ise, bilimi, doğaüstü olayları açıklama konusunda yetersiz bulunduğu için peder olmuş bir adam gösterilmektedir. Her ne kadar Stigmata filmindeki Peder Andrew’un din kurumuna karşı inancı sarsılsa da, filmin sonunda içindeki şüphelerden de kurtularak inancını tazelemektedir. Onun inancı sadece bir din kurumu olan kilisenin dini kendi çıkarları doğrultusunda kullanmasına yönelik bir tepki niteliğindedir.

3.4.2. Kadına Yönelik Dinsel Şiddet Unsurlarının Sunumu

Film, bir adamanın görüntüsü ile açılır, yüzünde yaralar vardır ve susuzluktan dudakları çatlamıştır. Elinde tespihi ile güçlkle yürümektedir. Bir bebek ağlaması duyar. Kamera etrafı gösterdiğinde buranın bir savaş alanını andıran bir yer olduğunu, birçok cesedin yerde yattığını ve akbabaların üzerinde uçtuğu gösterilir. Kıyafetlerinden peder olduğu anlaşılan adam, yerdeki cesetlerden birinin yanına gelir. Elinin altında bir heykelcik tutmaktadır. Tam onu alacakken, adam bileğinden tutar ve yardım ister. Peder korku ile geri çekilir. Kamera ortamı daha net biçimde gösterir. İnsanlar ters duran çarmıhlara gerilmişlerdir.

Daha sonra film, 1949 yılında Kahire, Mısır’da başlar. Yağmurlu bir havada Mısır’ın çarşısı gösterilmektedir. Pelerinli küçük bir çocuk, barda oturan bir adamın yanına gelir ve ona el yapımı bir şey satar. Adam, çocuğun sattığı şeyin önemsiz olmasına karşın satın alır. Bu, adamın merhametli biri olduğunun sinyallerini verir.

¹⁹⁹ Kaya Özkaracalar, **Geceyarısı Filmleri**, 1. Baskı, +1 Kitap, İstanbul, 2007, s.445

Daha sonra yanına, İngiliz bir koleksiyoncu için çalışan bir adam gelir ve bir iş teklifinde bulunur. Afrika'da bir keşif yapıldığından ve geçmişinin 5. yy'a dayanan bir Hıristiyan kilisesi bulunduğu bahseder. Ancak adam bunun mümkün olmadığını, o dönemde Hıristiyanlığı Bizans İmparatorluğunun benimsediğini fakat onların da o kadar uzağa gidemediklerini söyler. Ancak adam bu konuda ısrarlıdır. Kazı çalışmalarını İngilizler finanse etmektedir ve kilisede değerli bir objenin bulunduğunu düşünmektedirler. Teklif edilen görev, oraya gidip kazı çalışmalarına katılması ve o nadide parçanın adama getirilmesini içermektedir. Burada söylenen söz dikkat çekicidir. "*Hırsız olduğumu mu sanıyordun*" demesi üzerine adamın verdiği cevap "*hayır, sadece her şeye karşı inancını kaybetmiş biri olarak düşünüyorum*" der. Burada, kahramanı tanıtan birkaç cümleye yer verilir. Savaştan önce arkeolog ve din adamı olduğu ancak bir sebepten ötürü din adamlığını bıraktığı öğrenilir. Adamı, kazı çalışmalarına ikna etmek için cebinden aradıkları parçanın deriden yapılmış bir kopyasını çıkartır ve masanın üzerine koyar. Bu parça filmin başında gösterilen heykelciğin aynısıdır. Filmin başında duyduğumuz bebek ağlama sesi burada da duyulur. Buradaki gerçekten bir kadının kucağında duran çocuğun ağlamasıdır ancak kötü bir şeylerin olacağına habercisi gibidir.

Peder, bunun Sümerlilere ait olduğunu söyler ve neden Afrika'da olduğunu düşündüklerini sorar. Bir bakışta Sümerlilere ait olduğunu bilmesi, onun konunun uzmanı bir arkeolog olduğunun da göstergesi niteliğindedir. Adam bu soruyu yanıtızsız bırakır. Adam, pederin merak uyandıran bu durumu araştırmak isteyeceğinden emindir.

Daha sonra film, Kenya'da Nairobi'de İngiliz Ordu Karargâhında devam eder. Peder görevi kabul etmiştir. Peder karargâhın merdivenlerinde elindeki örneği incelerken, kapının önünden İngiliz askerleri geçer ve pederin yüzündeki ifade değişir. Gözünün önüne eskiye ait bir görüntü gelir. Daha sonradan bunun İkinci Dünya Savaşına ait olduğu anlaşılacaktır. Görüntü, bir adamın Bay Merrin'ı binbaşının onu çağırdığını söylemesi üzerine kesilir ve adının Merrin olduğunu öğrendiğimiz peder binbaşının yanına gider.

Binbaşı kelebek koleksiyonu yapan bir adamdır. Peder Merrin'e kazı hakkında bilgi verir. Bu sırada içeri adının Francis olduğunu öğrenilen bir peder girer. Kazı sırasında beraber çalışacaklardır. Aralarında geçen konuşmada, pederin artık din ile ilgilenmediğini ve kendisine peder yerine bay kelimesinin kullanılmasını istediğini ima eder. Peder Francis, Vatikan'ın binbaşısı görevlendirdiğini söyler ve kazı alanında dine değerle uygun hareket edilip edilmediğinden emin olmak istedikleri için de, bir pederin bulunmasını istemektedirler. Merrin kazı alanının Vatikan'a neden açıldığını diye sorar. Binbaşı, *"biz açmadık, yani resmen"* der. Ancak Peder Francis ile bakışmalarından bir şeyler sakladıkları bellidir. Daha sonradan, orada Vatikan'ın örtbas ettiği bir olayın yaşandığı anlaşılacaktır. Peder Francis, Merrin'e bu konu ile ilgili teorisini sorar. Merrin Vatikan'ın bu konu ile ilgili kaynaklarının olması gerektiğini söyler ancak enteresan bir biçimde bu konu ile ilgili bir kaynak yoktur. Böyle bir kaynağın olmadığını söyleyen Peder Francis, *"en az biz de sizin kadar karanlıktayız"* der. Bu ifade, diğer bir anlatım ile Merrin'in inançsızlığını ve bu nedenle içinde bulunduğu karanlığı ifade etmek için kullanılmıştır.

Filmin bir sonraki sahnesinde, Peder Francis ve Peder Merrin Turkana'ya, kazı alanına doğru gitmektedir. Yol kenarında bir mezarlık görürler. Çevirmen olarak tutulan Cuma adındaki şoföre ne olduğu sorulduğunda veba diye cevap verir. Kaç insan öldü denildiğinde ise hepsi der. Bu mezarlık daha sonraki sahneler için ayrı bir önem taşıyacaktır.

Araba bir yerleşim yerinde durur ve Peder Merrin içeri girer. Kazı alanında kendisine yardım edecek olan adamın yanına gider. Adının Jeffrie olduğu öğrenilecek adamın suratında kabarcıklar vardır. Daha sonradan aralarına katılan bayan doktor bunun alerjik bir tepki olduğunu söyler. Jeffrie, kilisenin gayet iyi durumda olduğunu fakat ellerinde kalan adamların içeriye girmediklerini söyler. Neden sorusunu yanıtızsız bırakarak masadan kalkar ve kazı alanına gitmem gerek der. Bu sırada adının Sara olduğu öğrenilen doktor ile Peder Merrin konuşmaya başlar.

Peder Merrin, neden kiliseye girmediklerini bir kez de doktora sorar. Doktor “*kötü ruh*” der. Peder Merrin’in kötü ruhlara inanıyor musun sorusuna ise, “*hayır ben doktorum*” der. Bu filmde de, bilim ile din karşı karşıya gelmiştir. Sara, Peder olarak Merrin’in inandığına emindir ancak Peder Merrin, bir peder olmadığını, bir arkeolog olduğunu söyler. O sırada Peder Francis, Emiglo adında bir adam ile birlikte içeri girer ve Emiglo’nun otelinde kalacaklarını söyler. Emiglo’nun, James ve Joseph adında iki tane oğlu vardır.

Kazı alanına doğru giderken, kabile reisine benzeyen bir adam gösterilir. Bu adamın, anlatımın ilerleyen zamanlarından önemli bir işlevi olacaktır.

Peder Merrin, kazı alanına gelmiştir. İlk dikkatini çeken şey, işlemlerdeki renklerin çok canlı olmasıdır. Beş yüzyıl öncesine ait olmasına karşın çok iyi durumdadır. Peder Merrin, bir tahminde bulunur ve aslında bu tahmin doğrudur. “*Kilise inşa edilmiş ve hemen ardından gömülmüş gibidir*” der ama bu anlamsız olduğu için üzerinde durmaz. Peder Merrin, Cuma’nın yanına gidip kiliseye girmek istediğini söyler. O sırada, gündüz vakti çakalların etrafta gezinmesi ilgisini çeker. Yanlarındaki bir adam, sanki kötü bir ruh içine girmiş gibi titremeye başlar. Cuma oldukça sakinidir. Bunun ile daha önce karşılaşmış olduğu düşüncesi belirir. Peder Merrin nesi olduğunu sorar ama Cuma sıcaktan olabilir diyerek geçiştirir. Peder Merrin, bu sırada Joseph’in kazı alanında koşuşturduğunu görür ve peşinden gider. Esrarengiz olaylar olmaya başlamıştır. Joseph’in kazıya karşı ilgisini gören Merrin ona bir kazı aleti hediye eder.

Doktor Sara’nın yanına gelen Peder Merrin, kriz geçiren adam hakkında bilgi alır. Krizinin durduğunu, kontrol için hastanede tutmak istediğini ama Turkana’nın artık ilaçlarına güvenmediğini söyler. Buradan da, kazı alanında esrarengiz bir şeylerin olduğunu ve bilim ile çözülemediğinin işaretleri verilir. Sara, Peder Merrin’e ne bulmayı umduğunu sorar. Peder Merrin, “*Hıristiyanlık yeryüzüne inmeden neden bin yıl önce kilisenin inşa edildiğini ve gömüldüğünü*” der. Bu sırada, Jeffrei, Sara’ya aziz Joseph kolyesi verir ve şans için olduğunu söyler. Jeffrie’nin

Sara'ya ilgi duyduğu her sözünden belli olmaktadır. Peder Merrin, Jeffrie'ye ne zaman kilisenin içine girebileceğini sorar. Kapıya ulaşmaları zaman alacaktır ama Cuma'nın çatıdan içeri sokabileceğini söyler.

Peder Merrin çatıdan içeri girer. Cuma da aşağıya iner ama merdivenin başında durur ve ilerlemez. Bir şeyler bildiği her halinden anlaşılmaktadır. Hemen arkasından da Peder Francis aşağıya iner. Peder, duvardaki ikonlarda, Tanrı'nın en sevdiği melek olan Lusifer'in ikonuna bakar. Peder Merrin, cennetteki savaştan sonra Lusifer'in kovulduğunu söyler. Lusifer'in ikonunun, Peder Merrin'in aradığı heykelciğe olan benzerliği dikkat çekmektedir. Peder Francis, *“kiliseler cenneti yüceltmek için vardır ama burada silahlar aşağıya bakıyor”* der ve kamera arkasında duran, yerinden kırılarak tersine çevrilmiş, çarmıha gerilmiş İsa'nın heykelini göstermektedir. Peder Merrin, Cuma'ya kilisenin bir envanteri olup olmadığını sorar. Cuma ise, kendisinin bilgisi olmadığını ama baş arkeologun bilgisi olabileceğini söyler ancak baş arkeolog Monşer Bession aklını yitirmiştir.

Bession'un çadırında inceleme yapan Merrin, aradığı heykelciğin çizimi bulur ve Aramice yani İsa'nın yaşadığı dönemde kullanılan dil ile yazılmış bir yazı bulur. Bu yazıda *“beklenen çöküş, kan gölünden yükselecek”* yazmaktadır.

Bir sonraki sahnede, Sara kâğıtlar ile fal bakmaktadır. Kilisedeki ikonlara benzeyen ve şeytanı andıran bir kâğıt çıkar. Kâğıtları karıştırıp tekrar dağıtır ve aynı figür tekrar çıkar. Tam bu sırada, Merrin gelir. Merrin Sara'ya Mösyö Bession'u tedavi edip etmediğini sorar ancak Mösyö Bession'da enfeksiyon ya da bir yarası olmadığını, onun sorununun ruhsal olduğunu söyler. Mösyö Bession'un aklını kaçırmaması, kilisenin lanetli olduğuna inanılmasının nedenlerinden biri olmuştur. Diğer bir nedeni de ortadan kaybolan insanlardır. Peder Merrin, artık dine inanmadığının bir göstergesi olarak, kötü ruhlar ile dalga geçen bir ifade takır.

Peder Merrin, Sara'nın kolunda bir iz görür. Bu ikinci dünya savaşında Nazilerin yaptığı bir izdir. Burada Sara'nın geçmişi ile ilgili bilgiler ortaya çıkar. Sara, savaş döneminde Naziler tarafından toplama kampına gönderilmiştir. Orada Naziler tarafından tecavüze uğradığının imalarını verir. Kocasını ile savaştan sonra tanışıp Afrika'ya gelmişler. Bir gün kocasına Nazilerin ona yaptıklarını anlattığında kocasının bir daha kendisine dokunmadığını ifade eder. Stigmata filmine benzer bir sekans ile Sara, Peder Merrin'e "*bir peder arkeologa çeviren şey nedir?*" diye sorar. Gerçek şeyler, dokunabileceği şeyler ile çalışmak istediği için arkeolog olmuştur. Merrin, ertesi gün Mösyö Bession'u görmeye gideceğini söyler. Sara, Bession'un yattığı sanatoryumun idarecisi olan Peder Cianity ile de konuşmasını söyler.

Bir sonraki sahnede Peder Francis, bir haç önünde dua etmektedir. Önce düz olarak gösterilen haç, sonra ters dönmüş olarak gösterir. Peder Francis haçı düzeltir ve istavroz çıkartır. Odadan çıktığında haçın tekrar ters döndüğü gösterilir.

Peder odasında Mösyö Bession'un çadırından aldığı çizimlere bakmaktadır. Bu sırada yine İkinci Dünya Savaşı'na ait bir anısını hatırlar. Çizimlere baktığı sırada, bu kötü ruhun hemen ardından, bir Nazi subayının gösterilmesi, bu heykelcik ile Nazi subayının benzerliğine bir vurgu niteliğindedir. Küçük bir kız göstermektedir. Kız yerde yatan babası için ağlamaktadır. Nazi Subayı Peder olarak gördüğümüz Merrin'e adını sorar. Daha sonra, "*Tanrı bugün burada yok peder*" der ve bir silah çıkararak küçük kız başından vurur. O anı tekrar tekrar yaşayan Peder Merrin, aynaya çarparak kırar ve odasındaki saat birden durur.

Bir sonraki sahnede, James bir kuyunun başında maymunu ile birlikte gösterilir. Peder Merrin'in Joseph'e verdiği kazı aleti James'dedir. Joseph onu almak ister ama James vermez. Bu sırada bir çakal James'e saldırır ama Joseph'e hiçbir şey yapmaz. Joseph oldukça sakindir ve sanki çakalları kontrol ediyor gibidir. Joseph içinde şeytan girmiş gibi, hafif hafif titremektedir. Bu sırada, çocukların babası, Peder Merrin ve Peder Francis gelir. Çakallar James'ı alıp götürür. Çakallar gittiğinde, Joseph de içinden bir şeytan çıkmış ve bitkin düşmüş gibi yere yığılır.

Sara, Joseph'i kontrol eder. Bu sırada Peder Francis Peder Merrin'e bu olaydaki tuhafılığı söyler. Çakallar James'e saldırmışlardır fakat Joseph'e bir şey yapmamışlardır. Peder Merrin, çakalların kardeşine odaklandığını söylese de, Peder Francis bunun odaklanmaktan öte yokmuş gibi davrandıklarını söyler.

Ertesi sabah, Peder Merrin, Nairomi'deki St. John'un Sanatoryuma gider. İçeri girer ve Bession'un yattığı odayı bulur. Bession içerdedir ancak kapı kilitlidir. Peder Merrin arkasını döndüğünde birden kapı açılır. Peder Merrin'in yüz ifadesinden içerde kötü bir koku olduğu anlaşılır. Her yer Bession'un çizimleri ile doludur. Peder Merrin, kazı hakkında bir şeyler söyler ama Bession sadece güler. Arkası dönüktür ve yere kan damlamaktadır. "*Peder Merrin*" der. Merrin şaşırır adımını nerden biliyorsun der. Bu sırada kapı birden kapanır. Yaralı mısın diyen Peder Merrin'e hayır diyerek önünü döner ve göğsüne Yahudi simgesi olan Gamalı Haç denilen işareti yapmıştır ve tüm göğsü kan içindedir. Daha önce Constantine filminde açıklanan bu işaret saat yönünün tersine olduğunda kötü şans anlamına gelmekteydi ve buradaki çizimin saat yönünün tersine olduğu dikkat çekmektedir. Mösyö "*Tanrı bugün burada değil peder*" der ve boğazını keserek intihar eder. Bu söz, film içinde birkaç yerde tekrarlanmaktadır. Diğer bir anlatım ile içine şeytan giren, şeytanın etkisinde olan ya da şeytanca kötü şeyler yapan insanlara şeytanın söylediği bir söz gibidir. Peder Merrin, yerden Mösyö Bession'un çizimlerinden birini alır.

Bu olayın ardından, Peder Cianity ile görüşen Peder Merrin olaylar hakkında bilgi edinir. Peder Cianity'e göre Mösyö Bession şeytanın etkisindeydi. 1647 yılında bir manastırın aynı şeye maruz kaldığından bahseder. Şeytanın etkisine giren otuz dört rahibenin kötü hareketler yaptığını anlatır. Peder Merrin, buna inanmayarak şöyle bir ifade kullanır, "*keçilerle grup seks yapmak onları şeytanın etkisinde yapmaz, sadece azgın yapar ve yaratıcı*" der. Burada kadının cinselliğinin aşağılanmasına, şeytanın kadınların içine girerek onların içindeki bastırılmış cinselliğin açığa çıkmasına ve günah işlemesine vurgu yapılmaktadır. Peder Merrin'in söylediklerine aldırmayan Peder Cianity, olayı anlatmaya devam eder.

Şeytanı çıkarma görevi dört rahibe verilmiştir. Bunlardan üçü şeytanın etkisine girerek ölmüşlerdir. Dördüncüsü ise, aklını kaçırmış ve intihar etmiştir. Peder Cianity, o şeytanın hala orada olduğunu düşünmektedir. Merrin, artık şeytan çıkarmadığını çünkü din adamı olmadığını söyler. Peder Cianity ise, “*sen her zaman bir din adamı kalacaksın peder, seni sadece inancın kurtarabilir*” der. Peder Merrin ise, “*o zaman çoktan öldüm*” der. Ancak Peder Cianity, haklı çıkacaktır ve filmin sonunda Peder Merrin inancına geri dönecektir.

Bir sonraki sahnede, Doktor Sara evinde çalışırken gösterilir. Birden rüzgâr eser ve penceresi açılır. Kalkıp pencereyi kapatır. Kapının önünden bir çakalın geçtiği gösterilir. Sara, elindeki neşter ile Joseph’in yattığı odaya gider. Joseph yerde oturmakta ve örtüye sarılı bir şey sevmektedir. Sara örtüyü kaldırdığında, onun James’in başı olduğunu görür ve James gözlerini açar. Seyirci Sara’nın sıçrayarak uyanmasından bunun bir rüya olduğunu anlar. Yatağına geri yattığında Jeffrie’nin yatağında yattığını görür. Jeffrie, elinde Sara’ya verdiği kolyeyi tutarak, sana verdiğim kolyeye atmışsın diye ona kızmaktadır. Tam bu sırada içeri Joseph girer ve Jeffrie’ye “*seni almaya geliyorlar*” der. Joseph, Sara’ya sarılarak kötü bir rüya gördüğünü söyler. Bu sahne tipik olarak, öedipal karmaşa içindeki erkek çocuğun, annesini paylaşmak istememesi, babasını kıskanması ve ona zarar vermek istemesini simgelemektedir. Joseph, kendisine anne gibi şefkatli davranan Sara’yı –nitekim Joseph’in annesi hiç gösterilmez ve onun nerede olduğuna dair bir bilgi verilmez- Jeffrie’den kıskanmakta ve ona zarar vermek istediği ifade etmektedir. Joseph Sara’ya sarıldığında tıpkı, kötü bir rüya görmüş ve annesinin yatak odasına gelen bir çocuk edası vardır.

Peder Merrin, tekrar Turkana’ya dönmek için yola çıkmıştır. Daha önce geçtikleri mezarlıktan geçerler. Merrin’in bakışları bir ima içermektedir ancak nedeni daha sonradan öğrenilecektir. Hastaneye geldiğinde, neden kimseciklerin olmadığını sorar. Cuma da, bir kadının bebeği olacağını ve onu kutlamaya gittiklerini söyler. Peder Merrin, hastanede, Joseph’in uykusunda titrediğini görür. Bu sırada Sara gelir. Sara, Joseph’in çoktan iyileşmiş olması gerektiğini fakat bir türlü düzelmediğini

söyler. Burada, yine bilimin çaresizliğine işaret edilir. Peder Merrin kazı alanına gidecektir. Sara'ya iyi olacak mısın diye sorar. Bir koca edası ile kadını koruma içgüdüğü devreye girer. Sara “*biraz yanuma oturabilir misin? Söz veriyorum ısırılmayacağım*” der. Bu sahne Stigmata filmindeki Frankie'nin Peder Andrew'a söylediği sahne ile benzerlik göstermektedir. Aynı şekilde Francis de Pedere benzer bir cümle kurmuştur. Peder Merrin Sara'nın yanına oturur. Sara, sanki işten dönen kocasının gününün nasıl geçtiğini sorar gibi, Nairobi'nin nasıl geçtiğini sorar. Sonra öpüşürler. Peder geri çekilerek yanlış bir şey yapmış gibi başını sallar fakat kadın yanlış olmadığını göstermek istercesine Peder Merrin'i bir kez daha öper. Annesini kıskanan kıskanç çocuk edası ile Joseph, bu harekete tepki olarak yatağını yerinden oynatır. Peder Merrin'in Joseph'e dokunduğunda, çocuk titremeye başlar. Bu tipik bir içine şeytan girmiş insan hareketi gibidir. Sara –simgesel annesi olarak- Joseph'e dokununca, çocuk sakinleşir ve normal halini alır.

Peder Merrin kazı alanına gider. Kilisenin içine girer ve Bession'un çizdiği çizimi çıkartır. İsa'nın ters olarak asılı olduğu yerin altında, karalamalar vardır. Peder Merrin, hemen altındaki taşı kaldırır ve aşağıya inen bir yol bulur. Bu işlem sırasında, bir ayin ile Cuma'nın daha önce bahsettiği kadının doğum sahnesi paralel kurgu ile verilir. Kadın kurtlanmış bir bebek dünyaya getirir. Burada yine, kadının kötülük doğurduğu doğrulanmış olur. Bu sırada Merrin, bulduğu yoldan aşağıya iner ve Bession'un çizdiği, yani aradığı heykelciği bulur.

Bu sırada, sahne hastanede Joseph'e bakan Sara ile devam eder. Joseph'in babası hastaneye gelmiştir. Diğer taraftan da, Jeffrie Sara'yı izlemektedir. İçki almak için bara gelen Jeffrie, aynada yüzünü görür. Birden kapı kapanır ve Jeffrie'nin öldüğü iması verilir.

Peder Merrin, kazı alanından dönmüştür. Bu sırada Sara da duşa girmiştir. Duştan çıktığında elektrikler kesilir. Dolaptan bir mum olarak elektrik dolabına bakmaya gider. Oraya vardığında arkasından bir çocuğun koştuğu gösterilir. Joseph diye seslenir. Joseph'in yattığı odaya gittiğinde, onun yerinde olduğunu görür. Bu

sırada elektrikler gelir. Sara yerde kan olduğunu görür ve kan kendi bacaklarının arasından akmaktadır. Kadının, kadın olmasından gelen bedensel tepkilerin filmlerde kötülüğün habercisi olarak sunulması burada bir kez daha kanıtlanmıştır. Peder Merrin ile konuşan Sara, *“kampta olanlardan sonra kanayacak bir şey kalmamıştı, bunların olması buranın lanetli olduğunun bir göstergesi”* der. Peder Merrin, şeytanın varlığına inanmak en kolayı, şeytan insanların içinde olan bir şey der. Bu sahne Constantine filminde, Angela'nın *“şeytan olan insanlardır”* demesi ile benzerlik göstermektedir. Peder Merrin, Saya'ya kilisenin altında gördüklerini anlatır. Orada bir tapınak olduğunu ve dinsizlerin insan kurban ettiklerini söyler.

Peder Merrin'in rüya gördüğü gösterilir. Rüyasında yine İkinci Dünya Savaşı'nı görmektedir. Bu sırada, Peder Francis odaya gider ve Jeffrie'nin öldüğünü söyler. Aynı zamanda, dün geceki bebeğin de ölü doğduğunu söyler. Yerliler beyazları suçlamaktadır. Peder Francis, askerlerin yola çıktığını anlatır. Ancak Peder Merrin bunu onaylamamaktadır çünkü bu tür durumlarda asker getirmek daha kötü sonuçlar doğurmaktadır der ve aslında ileride olacaklara seyirciyi hazırlamaya çalışmaktadır.

Peder Merrin, Cuma ile birlikte mezarlıkta gösterilir. Peder, Cuma'ya *“eğer herkes vebadan öldüyse, o zaman bu insanları kim gömdü”* diye sorar. Bu sorunun cevabı verilmeden, askerlerin yerleşim yerine geldiği gösterilir.

Peder Merrin, ölen bebeğin ardından yerlilerin ayın yaptığı yere gider. Aralarında geçen konuşmada, insanların vebadan ölmediği, kilisedeki şeytanın onları aldığını, şimdi de bebeği aldığı ve giderek güçlendiğini öğrenir. Reis, kazı çalışmalarına son vermesini ister. Bu sırada, ölen bebek çadırdan çıkartılarak yakılır. Peder Merrin'in *“ölüleri gömmüyorsunuz, yakıyorsunuz. O zaman mezarlıktakiler kim”* diye sorar.

Merrin mezarları açmaya gider ve hepsinin içlerinin boş olduğunu görür. Bu sırada Joseph'in babası hastaneye gelir ve yerliler ile içine şeytan girdiğini düşündükleri çocuğu öldürmek isterler. Ancak bir güç, yerlilerin ellerini ve ayaklarını kırar. Yaralanan yerliler kaçmak zorunda kalır. Peder Merrin, mezarları kazarken, bir taraftan da İkinci Dünya Savaşı'ndaki anılarını hatırlar. Bu sahne ile neden peder olmayı bıraktığı da açıklığa kavuşmaktadır. Nazi subayı, Peder Merrin'den öldüreceği insanlar konusunda kendisine yardım etmesini, eğer etmezse herkesi öldüreceğini ve çocuklardan başlayacağını söyler. Bunun üzerine Peder, yaşlı adamları ve kadınları söylemeye başlar. Tanrı'nın orada yardım etmediğini düşünen peder, ona olan inancını da orada yitirmiştir.

Mezarların boş olduğunu gören Peder Merrin, Peder Francis'in yanına gelir ve açıklama yapmasını ister. Mezarlarda haç işareti vardır. Bu mezarları kilise hazırlamıştır. Bunun üzerine Peder Francis durumu anlatır. 1500 yıl önce bir katliam olduğundan bahseder. İki rahibin liderliğinde batıdan gelen bir ordu şeytanın izini aradıklarını ama Turkana'ya geldiklerinde şeytan onların hepsini öldürdüğünü anlatır. Rahiplerden sadece biri kurtulmuş ve imparatorluğuna geri döndüğünde, buraya bir kilise yapılarak gömülmesini ve şeytanın içeriye hapsedilmesini emretmiştir. 1897'de bir rahip bu konu ile ilgili bir belge bulur ve araştırma yapmak için dört rahip ile Turkana'ya gelir. Onlar ve onlara yardım eden insanlar ortadan kaybolmuştur. Vatikan bu olayın örtbas edilmesini istemiş ve bu nedenle sahte mezarlık ve veba salgını uydurulmuştur. Peder Francis ise, bir efsanenin doğruluğunu araştırmak için gelmiştir. Cennetteki savaştan sonra Lusifer'ın düştüğü yerin Turkana olduğu düşünülmektedir. Peder Francis, Peder Merrin'den bu olayın çözülmesi için yardımını ister.

Bu sırada Cuma gelir ve Jeffrie'yi bulduklarını söyler. Jeffrie kilisenin orta yerinde durmaktadır ve akbabalar onu yemektedir. Binbaşı, "vahşiler" der ve yerlilerin başkanını öldürür. Peder Merrin, arabayı da alarak hastaneye gider. Askerler ile yerliler bir savaşa hazırlanmaktadır. Bir asker, binbaşının çadırına gelerek Turkana'nın savaşa hazırlandığını söyler ancak binbaşı onu kovar. Bu sırada

binbaşı, koleksiyonunu yaptığı kelebeklerin hareket ettiğini görür ve bundan kurtulmak için silahını çıkartır ve kendisini öldürür. Burada binbaşı da şeytanın etkisine girerek, aklına kaçıranlardan biri olarak nitelendirilebilir.

Peder Merrin, hastaneye gelip Joseph'i alır. Onu Turkana'dan kurtarması gerekmektedir çünkü şeytanın onun içinde olduğuna inanan Turkana onu öldürmeye gelecektir. Peder Francis, en iyi fikrin onu kiliseye saklamak olduğunu, Turkana'nın oraya girmeyeceğini söyler ve onu alıp götürür. Onu yere yatırır ve dua etmeye başlar. Bu sırada Peder Merrin, Sara'yı aramaktadır. Sara'nın evine gider ve Sara'nın odasında duvarda kan ile çizilmiş bir resim ve tam ortasında filmin ilk başında gösterilen küçük heykelcik bulunmaktadır. Heykelciği alan Peder Merrin, yerde Sara ve kocasının düğün fotoğrafını görür. Kocasının Mösyö olduğunu anlar. Bu sırada Sara, şeytan çıkarmakta olan Peder Francis'i öldürür.

Peder Merrin kiliseye gelir ve Peder Francis'in eşyalarını bulur ama kendisi yoktur. Peder'in haçını eline alarak, tövbe etmekte ve dua etmektedir. Kutsal su ile günahlarından arınır. Bu sırada Joseph'i görür ve hemen ardından içine şeytan girmiş olan Sara'yı görür. Sara, Peder Merrin'in yanına gelerek göğüslerini açar ve "*n'oldu peder artık beni düzmek istemiyor musun*" der. Sara şeytanın etkisi ile ahlaksız ve terbiyesiz bir kadın olarak sunulur. Merrin dua etmeye devam eder. Sara, Joseph'i kilisenin altına doğru çeker ve Joseph "*yardım et peder*" diye bağırır. Peder de arkasından aşağıya iner. Bu sırada Peder Merrin bir sanrı görür ve buna göre ikinci dünya savaşındaki ölen küçük kızı oradadır. Tam peşinden gidecekken, yukarıdan Peder Francis'in cesedi düşer. Boynundaki kuşağı alır. Bu sırada Joseph yine bağırılmaktadır. Sara ile karşılaşan Peder Merrin, onun ile bir mücadeleye girer. Sara bir ara, savaşta ölen küçük kızın kılığına girer ve Peder Merrin'in korkusu ve suçluluk duygusu ile yüzleşmek zorunda bırakır. Joseph'in de yardımı ile Sara'nın içindeki şeytanı çıkartılır. Fakat Sara orada ölür. Bu sahne Pederin hem yeniden inanişi, hem de kızın bedeninden şeytanın çıkarılmasını içermektedir. Peder, Joseph'i kurtararak, savaşta suçluluk duygusundan arınmakta ve Tanrı'ya olan inancını güçlenmiş olmaktadır.

Kilisenin dışında yaşanan savaştan sonra, herkes ölmüş ve kilise ruhani bir güç tarafından yeniden toprağın altına gömülmüştür.

Peder Merrin bu olaydan sonra, kendisine iş teklif eden adamla bulur ve ondan aldığı parayı ve örnek deri parçasını kendisine iade eder. Aradıkları şeyi bulamadığını söyler. Adam “*ama bir şey bulmuşsun*” der. Bunun ile kastedilen Tanrı’yı bulmuş olması ve inancını yeniden kazanmasıdır. İyi günler Bay Merrin sözünü Peder diye düzelterek yanından ayrılır.

SONUÇ

Çalışmanın ilk bölümünden itibaren oluşturulan kuramsal çerçeve ve çalışmanın son bölümündeki film çözümlenmeleri neticesinde ulaşılan sonuçları birkaç maddede özetlemek mümkün olmaktadır.

- a. Öncelikle belirtilmesi gereken husus, insanların korkularının ilk çağlardan günümüze kadar gelmiş olduğudur. Hatta psikanalistlerin görüşüne göre, korku, insanın doğumu ile başlamakta, hayatı boyunca değişmekte ancak hiçbir zaman ortadan kaybolmamaktadır. Kişi hayatı boyunca bu korkular ile yaşamakta, onlara karşı mücadele etmekte, bazen bu korkuları yenebilmekte bazen ise nevrotik durumlar ile karşılaşabilmektedir. İnsanın ruhsal yapısı oldukça karmaşık bir çalışma prensibine sahiptir. Korku ile mücadele etmek için çok farklı yöntemler kullanarak, bazen onları ortadan kaldırmakta ya da etkisiz hale getirmekte, bazen de kontrollü bir şekilde bilinç düzeyine çıkmasına izin vererek, mükemmel bir savunma sağlamaktadır.
- b. Diğer dikkat çekilen nokta, korku ile yakından ilişkili olan kaygı kavramıdır. Korku ile birbirlerine oldukça benzeyen kaygı, temelde nesnenin varlığına göre değerlendirilmekte ve bir nesneye kavuştuğunda korkuya dönüşmektedir. Diğer bir anlatım ile kaygı, nesnesi olmayan korkudur. Ancak daha derinden bakıldığında, nesnesi olan korkuların bile nesnelere, sadece korkuyu azaltma işlevini yerine getiriyor gibidir. Temelde hepsi, insanın en büyük korkusu olan ölüme son bulmaktadır. Hatta öyle ki, her korkunun ilk ortaya çıktığı an bir kaygı olduğu ve somutlaştırıldığında korkuya dönüştüğü söylenebilmektedir.
- c. İnsanların bilinmezliklere olan korkuları devam ettikçe, insanlar kendilerinden farklı bir güce inanma eğilimi göstermeye başlamaktadır. Evrende açıklayamadıkları olayları, ilahi bir güçten geldiğine inanmaktadır ve buna Tanrı demektedirler. Böylece yaşadıkları doğa olayları daha anlaşılır ve kabul edilir

olmaktadır. Korkularını hafifletmek ve vicdanlarını rahatlatmak için dualar etmekte ve tanrılardan af dilemektedirler. Böylece korktukları şeylerin bir daha olmayacağını düşünmektedirler. Bu, insanlarda bir rahatlama, bir boşaltma sağlamaktadır.

- d. Çalışmanın temelini oluşturan din olgusu ise, hem insanların korkularını hafifletmek hem de insanları korkutarak dizginlemek için kullanılmaktadır. Bu nedenle din, onu iyi ya da kötü amaçlar için kullanmak isteyenlerin elinde çok etkili bir silah olmaktadır. Orta Çağ'da kilise, dini kötü amaçlar için kullanılmış ve kendi çıkarlarına uygun olarak biçimlendirmiştir. Benzer şekilde, ataerkil sistem de yüzyıllardır dini kullanarak, kadınlar üzerindeki etkinliğini güçlendirmiştir. Kilise'nin dini öne sürerek alenen uyguladığı şiddeti, ataerkil sistem örtük düşünceler çerçevesinde simgesel olarak yapmaktadır. Bunun için ise, kitle iletişim araçları en iyi ortamı sağlamaktadır. İşte bu temelden hareketle, bu çalışmada, ataerkil sistemin açık ve örtük her türlü düşüncesinin vücut bulduğu sinemadaki dinsel temalı filmlerde, kadınlara uygulanan şiddetin boyutunu açıklamakta ve görünen yüzünün arkasındaki gizli anlamı gözler önüne sermektedir.

Buna göre, incelenen filmlerin temel anlatım yapısına bakıldığında, babanın ya da kocanın yokluğu ya direkt olarak belirtilmekte ya da dile getirilmese bile ima edilmektedir. Babanın yokluğunun yanında, annenin ilgisizliği de açıkça belirtilen bir noktadır. Babanın yokluğu ve annenin ilgisizliği sonucunda, kız çocuğu başına buyruk, ahlaki değerleri sarsılmış, dini inançlarını yitirmiş ya da hiç dini inanca sahip olmamış bir karakter olarak sunulmaktadır. Ayrıca, filmin sonunda gerçekleşmesini beklenen inanca yönelme durumunun daha etkili olabilmesi için karakterler, din ile ilişkisi olmayan, somut verilere ve kanıtlara dayanan, olayları bilim yolu ile açıklayan ve ruhani olaylara inanmayı reddeden mesleklerde sunulmaktadır. Böylece filmde din ile bilim karşı karşıya gelmekte, bu karşıtlık içinde dinin üstünlüğü vurgulanmaktadır.

- e. Bu süreç, ideal bir baba ya da kocadan yoksun kadının, bir süperegö figürü bulması ve babanın ya da kocanın yarattığı boşluğun yine bir erkek tarafından doldurulması ile devam etmektedir. Dinsel temalı filmlerde bu süperegö figürü, genellikle bir peder, dinine bağlı bir kişi ya da ruhani güçleri olan bir karakter olarak görselleştirilmektedir. Böylece ortaya çıkan sonuç şudur ki; bir erkeğin koruması altında olmayan bir aile, aile olmak için sahip olunması gereken temel yapı taşlarından yoksun olması nedeniyle birlik ve beraberliğe de sahip olamamakta ve kötülöklere karşı savunmasız kalmaktadır. Buna paralel olarak ise, kadın, geleneksel anlatıda olduğu gibi, başını belaya sokarak erkeğin kendisini kurtarmasını beklemekte ve sorun, bir erkek tarafından çözülmektedir. Nitekim bir noktada film, kadına, erkeğe ait olan özgür olma, bağımsız olma ve kendi ayakları üzerinde durabilmenin, bir erkek olmadan mümkün olmadığını göstermektedir. Diğer taraftan bu tema, erkeğe, bir ego tatmini sağlarken aynı zamanda kendini yeniden ve yeniden haklı çıkararak buna inanması sürecini içermektedir.
- f. İncelenen filmler arasında diğör bir ortak nokta ise, kadınların, kadın olmalarına özgü bazı biyolojik değışikliklerin küçümsenmesi ve iğrençleştirilmesidir. Bunu yapmanın en klasik yolu ise, kadının adet kanaması görmesinin bir kötölüğü de beraberinde getirmektir. Adet kanaması hem düşünce olarak iğrençleştirilmekte ve kadınların, kirli ve günahkâr olduklarına vurgu yapmakta, hem de ardından yaşanan kötü olayların bir nedeni olarak gösterilmektedir.

İncelenen filmlerde, kadınlara özgü diğör bir özellik olan doğurganlık da benzer sebeplerle aşağılanmış ve kadınların, kötü ruhların ve şeytanların, güvenli olan dünyaya geçişi için bir kapı olmasına vurgu yapılarak, bir kötölüğe gebe kalması ile yeni bir canlı yaratma yeteneğı değersizleştirilmiştir. Erkeklerin sadece bir yerleri kesildiğinde kanlarının akması karşısında, kadınların her ay kanama geçirmelerine rağmen sağlıklı kalabilmesi, erkekleri korkutmakta ve bu fizyolojik olayın aşağılanmasına, küçümsenmesine ve önemsizleştirilmesine ön ayak olmaktadır. Diğer taraftan, kadınlara verilmiş olan yeni bir canlı dünyaya

getirme görevi, kadınların erkekler karşısında bir üstünlük kurmaması için, erkeklere de pay çıkartarak önemsizleştirilmiştir.

İncelenen tüm filmlerde ortak olan diğer nokta, ana karakterlerin geçmişinde yaşadığı olaylardan dolayı, dini inançlarını kaybetmiş olmalarıdır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken önemli nokta şudur ki; erkek kahramanlar derin bir ruhsal travma sonucu inançlarını kaybetmekte, oysa kadın karakterler zayıflığı ve zaafı nedeniyle inançlarını kaybetmektedirler. Filmler, kurdukları anlatım yapısıyla, filmin sonunda, karakterlerin yitirdikleri inançlarını geri kazandırmakta ve yaptıkları hataların anlaşılmasını sağlamaktadır. İncelenen filmlerin sonunda, çözüm dinde bulunmakta ve bilim bir o kadar yetersiz gösterilmektedir.

- g. İncelenen filmler içerdikleri temel benzerliklerinin yanında, kullandıkları benzer psikanalitik öğeler açısından da ortak bir dil yapısına sahip olmaktadır. Savunma mekanizmalarından biri olan inkâr yöntemi, filmlerde benzer şekilde yer bulmaktadır. Dinin ve dinsel olayların inkarı, görmezden gelinmesi ya da yokmuş gibi davranılması, kişinin kendi benliğini korumaya çalışmasının ve ruhsal bir travma yaşamamasının bir gerekçesi olarak sunulmaktadır.
- h. Burada başka bir kavram ortaya çıkmaktadır ki; o da, suçluluk duygusudur. Suçluluk duygusu, filmlerde kişinin zayıflığının bir göstergesi olarak nitelendirilmektedir. Filmlerin karakterleri, bu inkâr ve inanmama durumundan dolayı, sebep oldukları kötü olaylardan kendilerini suçlamakta ve yeniden inanmaya başlayarak suçluluk duygusundan kurtulmaya çalışmaktadırlar.
- i. Diğer bir psikanalitik kavram ise, elektra karmaşasıdır. Öedipal karmaşanın kız çocuğu versiyonu olan bu kavram, kız çocuğunun babasına âşık olmasını temel almaktadır. Pek çok filmde bu kavram, kendinden yaşça büyük, ahlak dışı, yasa dışı ve toplumsal olarak kabul edilemez bir kişiye âşık olması olarak yansımaktadır. Din konulu filmlerde ise, pedere âşık olma ya da arzulama en sık

rastlanan temalardan biri olmaktadır. Peder kelimesinin İngilizce Baba (Father) kelimesi ile aynı olması, kız çocuklarının babaya âşık oldukları savını desteklemektedir. İncelenen filmlerde muhtemel baba ya da koca tarafından reddedilen ve babadan bir çocuk sahibi olarak arzu doyumuna ulaşamayan kadın, ya günahlarından ayırmak için kendini dine adamakta, ya fallik bir simgeye sahip olarak çocuk sahibi olmak ile sağlayacağı iktidarı simgesel olarak gerçekleştirmekte ya da günahlarının bedelini canı ile ödemektedir.

Öedipal karmaşa, nasıl erkek çocuğunun babası ile özdeşleşmesi sonucunda çözülüyorsa, elektra karmaşası da, kız çocuğunun annesi ile özdeşleşmesi sonucunda çözülmektedir. Bu saptamaya göre incelenen filmdeki karakter, filmde “ideal bir anne” figürüne sahip olmadığı için, Kutsal Meryem Ana ile özdeşleştirilmekte ve kendisi için yol gösterici figür olarak konumlandırılmaktadır.

- j. Çözümlemeye konu olan filmlerde tespit edilen diğer bir psikanalitik kavram ise iğdiş edilmedir. Filmlerde oldukça sık kullanılan bu kavram aynı zamanda penis kıskançlığı ile birlikte kullanılarak farklı bir anlatım elde edilebilmektedir. İğdiş edilme erkeğin, penis kıskançlığı ise kadının karşılaştığı psikanalitik durumlar olmaktadır. Bu iki kavram arasındaki çeşitlemeler, filmlerde farklı anlatımlarla görsellik kazanmaktadır. Filmlerde iğdiş edilme, açık bir şekilde ya da gerçek anlamı ile gösterilmesi yerine, simgesel anlatımlarla karşılık bulmaktadır.

Çalışmayı bu çerçeveden değerlendirdiğimizde, psikanalitik öğelerin filmin örtük yapısını ortaya çıkarmak için çok iyi bir kaynak oluşturduğu söylenebilmektedir. Ayrıca, din temalı filmlere bakıldığında, kadının küçük görüldüğünü, günahkâr sayıldığını, kötülüklerin dünyaya gelmesine aracılık ettiği sonucuna varılmaktadır. Bu nedenle kadınlar bir erkek figürü tarafından psikolojik ya da fiziksel şiddette maruz kalarak yola getirilmekte ve düzen bir erkek tarafından, ataerkil sistemin normlarına uygun olarak, yeniden kurulmaktadır.

KAYNAKÇA

Türkçe Kitaplar:

ABİSEL, Nilgün, **Popüler Sinema ve Türler**, 2. Baskı, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995

ACAR-SAVRAN, Gülnur, **Beden Emek Tarihi**, Kanat Kitap, İstanbul, 2004

ADANIR, Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2003

ATABEK, Erdal, **Kışkırtılmış Erkeklik Bastırılmış Kadınlık**, 26. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006

ATAYMAN, Veysel, **Şiddetin Mitolojisi**, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2002

BARZUN, Jacques ve GRAFF, Henry F., **Modern Araştırmacı**, Çeviren: Fatoş Dilber, 13. Basım, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 2004

BEKSAÇ, Engin, **Avrupa Sanatı'na Giriş**, 3. Baskı, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2000

BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Çeviren: Yurdanur Salman, 7. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1999

BERKTAY, Fatmagül, **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, Metis Yayınları, İstanbul, 1996

BUDAK, Selçuk, **Psikoloji Sözlüğü**, 3 Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005

CAN, Şefik, **Klasik Yunan Mitolojisi**, 6. Baskı, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, [t.y.]

DEMİRCİ, Tan Tolga, **Korku Sinemasının Psikanalizi**, Es Yayınları, İstanbul, 2006

DERMAN, Deniz, **Jean – Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**, Değişim Yayınları, Ankara, [t.y.]

ERSEVİM, İsmail, **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, Nobel Tıp Kitapevi, İstanbul, 1997

- ESTIN, Colette ve LAPORTE, Helene, **Yunan ve Roma Mitolojisi**, Çeviren: Musa Eran, 19. Baskı, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara, 2005
- FREUD, Sigmund, **Psikanalize Yeni Giriş Dersleri**, Çeviren: Selçuk Budak, 5. Baskı, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000
- FREUD, Sigmund, **Rüyaların Yorumu (1)**, Çeviren: Selçuk Budak, 3. Baskı, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000
- FREUD, Sigmund, **Totem ve Tabu**, Çeviren: K. Sahir Sel, 3. Baskı, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2002
- FREUD, Sigmund, **Uygarlık, Din ve Toplum**, Çeviren: Selçuk Budak, 4. Baskı, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999
- FROMM, Erich, **Anaerkil Toplum ve Kadın Hakları**, Çeviren: Acar Doğangün, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1998
- HALL, Calvin S., **Freudyen Psikolojiye Giriş**, Çeviren: Ersan Devrim, 1. Basım, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999
- INDICK, William, **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji**, Çeviren: Yeliz Taşkan, Ertan Yılmaz, 1. Baskı, +1 Kitap, İstanbul, 2007
- KÖKNEL, Özcan, **Korkular Takıntılar Saplantılar**, 5. Basım, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2004
- MANNONI, Pierre, **Korku**, Çeviren: Işın Gürbüz, İletişim Yayınları, [y.y.],[t.y.]
- MASCELLI, Joseph V., **Sinemanın 5 Temel Ögesi**, Çeviren: Hakan Gür, 1. Baskı, İmge Kitapevi, Ankara, 2002
- MILLETT, Kate, **Cinsel Politika**, Çeviren: Seçkin Selvi, 2.Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul, 1987
- MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 11. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003
- MUTLU, Erol, **İletişim Sözlüğü**, 2. Baskı, Ark Yayınevi, Ankara, 1995
- OSKAY, Ünsal, **Çağdaş Fantazy, Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**, Der Yayınları, İstanbul, [t.y.]

- ÖZDEN, Zafer, **Film Eleştirisi**, Afa Yayıncılık, İstanbul, 2000
- ÖZKARACALAR, Kaya, **Geceyarısı Filmleri**, 1. Baskı, +1 Kitap, İstanbul, 2007
- ROLOFF, Bernhard ve GEORG Seesslen, **Ütopik Sinema**, Çeviren: Veysel Atayman, 1. Baskı, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995
- RYAN, Michael ve KELLNER, Douglas, **Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çeviren: Elif Özsayar, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997
- SABBAH, Fetna Ayt, **İslam'ın Bilinçaltında Kadın**, Çeviren: Ayşegül Sönmezay, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995
- SEGAL, Lynne, **Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler**, Çeviren: Volkan Ersoy, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992
- SMELİK, Anneke, **Feminist Sinema ve Film Teorisi**, Çeviren: Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006
- TURA, Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, 3. Baskı, Kanat Kitap, İstanbul, 2005

Yabancı Dildeki Kitaplar:

- Freeland, Cynthia A., *"Feminist Frameworks for Horror Films"*, **Post – Theory Reconstructing Film Studies**, Editör: David Bordwell ve Noel Carroll, The University of Wisconsin Pres, 1996
- HESS, Judith W., "Genre Films and The Status Quo", **Film Genre: Theory and Criticism**, The Scarecrow Press, Inc., London, 1977
- MODLESKİ, Tania *"The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film ve Postmodern Theory"*, **Film Theory and Criticism**, Editör: Leo Braudy ve Marshall Cohen, Oxford University Pres, New York, 1998
- NEALE, Steve ve SMITH, Murray, **Contemporary Hollywood Cinema**, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 1998

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert ve FLITTERMAN – LEWIS, Sandy, **New Vocabularies in Film Semiotics Structuralism Post – Structuralism and Beyond**, Routledge, New York, 1992

TUDOR, Andrew, “*Genre*”, **Film Genre: Theory and Criticism**, The Scarecrow Press, Inc., London, 1977

WOOD, Robin, **Hollywood From Vietnam to Reagan**, Columbia University Pres, New York, 1986

Dergiler:

ALPTEKİN, Gülgün, “Kadınlarda Üstbenlik Gelişimi” **Psikanaliz Yazıları; Psikanaliz ve Kadınlık**, Derleyen: Talat Parman, Sayı: 2, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001

ATAYMAN, Veysel, “Şiddet: Şiddet ve Dehşet Sineması – Aydınlatıcı mı, Büyüleyici mi?”, **25. Kare**, Sayı:20, Ankara, 1997

BAKIR, Burak “Filmin Psikanalitik Çözümlemesinde Temel Kavramlar”, **Sinemasal**, Yayın Yönetmeni: Yörükhan Ünal, Sayı: 7, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2002

BERENSEL, Ege, “Bir Kör Bakış Olarak Auteur Kuramı”, **Sinemasal**, Yayın Yönetmeni: Sali Saliji, Sayı: 10–11, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004

CARROL, Noel, “Karabasan ve Korku Filmi”, **Sinemasal**, Çeviren: Zafer Özden, Yayın Yönetmeni: Sali Saliji, Sayı: 13, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2005

COPET-ROUGIER, Elisabeth, “‘Le Mal Court’: Başsız Bir Toplumda Görülen ve Görülmeyen Şiddet-Kamerun’daki Mkakolar”, **Antropolojik Açıdan Şiddet**, Yayına Hazırlayan: David Riches, Çeviren: Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1989

CUDDON, J.A., “Korku Hikâyelerine Bir Giriş”, **Argos, Yeryüzü Kültür Dergisi**, Kısaltarak Çeviren: Nihal Yeğinobalı, Sayı:13, Güneş Yayınları, 1989

- ÇIRAKMAN, Aslı; “Bernard Mandeville: Kaygısız Birey ve Modernitenin Çıkmaz Sokakları”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi; Kaygı**, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999
- DAĞ, İhsan; “Psikolojinin Işığında Kaygı”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi; Kaygı**, Yıl:2, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999
- DEREN, Seçil; “Angst ve Ölümlülük”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi; Kaygı**, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999
- ESKİN Efkan Bahri; “Evrenin Endişede Kurulması”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi; Kaygı**, Yıl:2, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999
- GÖNEN, Metin, “Hollywood Sineması ve Özdeşleşme Süreci”, **Sinemasal**, Yayın Yönetmeni: Sali Saliji, Sayı: 10–11, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004
- GÜMÜŞ, T. Tolga; “Orta Çağ Avrupası’nda Şiddet: Toplumsal Değişim ve Şiddetin Yeniden Yapılanışı”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi; Şiddet**, Sayı:43, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2007–08
- GÜRDAL, Ayça, “Psikanalizde Kadınlık Üzerine İlk Görüşler”, **Psikanaliz Yazıları; Psikanaliz ve Kadınlık**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, Sayı: 2, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2001
- İMANÇER Dilek; “Feminizm ve Yeni Yönelimler”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi; Yeni Düşünceler**, Sayı:19, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2002
- İNAM, Ahmet; “Kaygı Gülü Açarken”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi; Kaygı**, Yıl:2, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999
- MORETTI, Franco; “Korkunun Diyalektiği”, Çevirmen: Nihal Yeğinboğalı, **Argos Yeryüzü Kültür Dergisi**, Sayı:13, Güneş Yayınları, 1989
- MULVEY, Laura; “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, Çevirmen: Nilgün Abisel, **25. Kare**, Sayı:21, Ankara, 1978
- ÖZÇINAR, Meral, “Bilimkurgu Sinemasında “Öteki” ve “Ben”in Yapılandırılışı”, **Sinemasal**, Yayın Yönetmeni: Yörükhan Ünal, Dokuz Eylül Yayınları, Ortak Kitap 8–9, İzmir, 2003–04
- ÖZÇINAR, Meral, Bilimkurgu Sinemasında ‘Öteki’ ve ‘Ben’in Yapılandırılışı”, **Sinemasal**, Yayın Yönetmeni: Yörükhan Ünal, Sayı: 8–9, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003–04

- ÖZKARACALAR, Kaya “Korku Sineması: Yeniden ‘Bastırılmışın Geri Dönüşü’ Olabilecek Mi?”, **25. Kare**, Sayı:31, Ankara, 2000
- PENOT, Bernard, “Rüya Uğraşı”, **Psikanaliz Yazıları; Yüzyıl Sonra Düş ve Düş Yorumu**, Derleyen: Talat Parman, Sayı: 1, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000
- RICHEs, David, “Şiddet Olgusu”, **Antropolojik Açıdan Şiddet**, Çeviren: Dilek Hattatoğlu, Yayına Hazırlayan: David Riches, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1989
- SOYKAN, Ömer Naci; “Varoluş Yolunun Ana Kavşağında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger’de Bir Araştırma”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi; Kaygı**, Yıl:2, Sayı:6, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999
- TUNABOYLU-İKİZ, Tefrika, “Erkekler Kadınlardan Neden Korkar”, **Psikanaliz Yazıları; Psikanaliz ve Kadınlık**, Yayın Yönetmeni: Ayça Gürdal Küey, Sayı: 2, İstanbul, 2007
- TUNABOYLU-İKİZ, Tefrika, “Sigmund Freud ve Klasik Psikanalitik Görüşte Dürtülerin Akıbeti””, **Psikanaliz Yazıları; Dürtü**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, 2. Basım, Sayı:4, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006
- TUNABOYLU-İKİZ, Tefrika, “Şeytan Dürttü”, **Psikanaliz Yazıları; Dürtü**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, 2. Basım, Sayı:4, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006
- TÜKEL, Raşit, “Freud’un Fobiler ve Anksiyete Kuramı Üzerine Görüşleri”, **Psikanaliz Yazıları; Fobiler**, Derleyen: Talat Parman, Sayı:8, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004
- TÜRKOĞLU, Nurçay “Psikanaliz ve Sinema”, **25. Kare**, Sayı: 15, Ankara, 1996
- WOOD, Robin; “Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış II”, Çevirmen: Nihal Yeğınobalı, **25. Kare**, Sayı: 20, Ankara, 1997
- WOOD, Robin; “Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış I”, Çevirmen: Nihal Yeğınobalı, **25. Kare**, Sayı: 19, Ankara, 1997
- YARAMAN, Ayşegül, “Toplumsal Değişme ve Kadında Erkeksilik”, **Psikanaliz Yazıları; Erkeksilik**, Yayın Yönetmeni: Talat Parman, Sayı:5, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002

YAŞARTÜRK, Gül; “Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu”, **Sinemasal**,
Yönetmeni: Sali Saliji, Sayı:14, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2005

YAVUZ Fırat, “Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması”, **Sinemasal**,
Yayın Yönetmeni: Sali Saliji, Sayı:13, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2005

ZEBİL, Yüksel, “Bertolt Brecht ve Sinema”, **25. Kare**, Sayı: 20, Ankara, 1997

ZEBİL, Yüksel, “Bilim Kurgu Sinemasında Şiddetin Politik İşlevi”, **25. Kare**,
Sayı:17, Ankara, 1996

Tezler:

DEMİR, Murat “Modern Toplum ve Korku Sineması”, Yayınlanmamış Yüksek
Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2001

GÜLGÖR, Gülin, “Doğüstü Korku Filmlerinde Kadın”, Yayınlanmamış Yüksek
Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2002

KOÇAK, Birgül “Türk Sinemasında Korku Filmi Yaratım ve Üretim Sorunları”,
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
İstanbul, 2002

TOPÇU, Yusuf Gürhan, “Korku Sinemasında Kadın Cinselliği”, Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1999

İnternet Kaynakları:

<http://www.40ikindi.com>

<http://www.cas.buffalo.edu>

<http://www.erkeklerkadinlar.com>

<http://www.huksam.hacettepe.edu.tr>

<http://www.incilturk.com>

<http://www.itusozluk.com>

<http://www.sonbaski.com>

<http://www.tdk.gov.tr>

<http://auhf.ankara.edu.tr>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Yeliz TAŞKAN

Doğum yeri ve yılı: Azdavay, 1982

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans:, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anabilim Dalı

Lisans: 2004, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü

Lise: 2000, Özel Marmara Radyo Televizyon Gazetecilik Anadolu Meslek Lisesi

Alınan Burs ve Ödüller: Biri lise zamanında, diğeri yüksek lisan zamanında olmak üzere iki defa fotoğraf yarışmasında mansiyon ödülü almıştır.

Yayınları: William INDICK, Senaryo Yazarları İçin Psikoloji, Çev. Yeliz Taşkan, Ertan Yılmaz, Artı bir Yayıncılık, İstanbul, 2007