KORKU FİLMLERİNDE "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ'NİN" VARLIK ÇATIŞMASININ İÇERDİĞİ İDEOLOJİ

Semra KOTAN

Doktora Tezi
Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Dr. Öğr. Üyesi İrfan HIDIROĞLU
2020
Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

Semra KOTAN

KORKU FİLMLERİNDE "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ'NİN" VARLIK ÇATIŞMASININ İÇERDİĞİ İDEOLOJİ

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi İrfan HIDIROĞLU

ERZURUM-2020

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dr. Öğr. Üyesi İrfan HIDIROĞLU danışmanlığında, Semra KOTAN tarafından hazırlanan bu çalışma 05/06/2020 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi İrfan HIDIROĞLU İmza: .....

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Adem YILMAZ İmza: .....

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Besim YILDIRIM İmza: .....

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ceren YEGEN İmza: .....

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Beyler YETKİNER İmza: .....

Prof. Dr. Sait UYLAŞ
Enstitü Müdürü

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Social Sciences

TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "**KORKU FİLMLERİNDE "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ'NİN" VARLIK ÇATIŞMASININ İÇERDİĞİ İDEOLOJİ**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☑ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay,** patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

[05/06/2020]

[Semra KOTAN]

---

* **LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

.....

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü tezle ilgili **patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda**, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz **makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış** ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir**.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **IV**
ABSTRACT ..... **V**
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ ..... **VI**
ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **VII**
TABLOLAR DİZİNİ ..... **VIII**
ÖNSÖZ ..... **IX**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
KATARSİZM OLGUSUNUN TARİHSEL DİYALEKTİK SÜREÇTE GELİŞİMİ VE FELSEFİ DÜŞÜNCEDEKİ YERİ

1.1. TAKLİT SANATI OLARAK TRAGEDYA **13**
1.2. NİETZSCHE'DE TRAGEDYA'NIN KAYNAĞI APOLLON- DİONYSOS **19**
1.3. İNSANIN GENEL OLARAK TAKLİT ETME GEREKSİNİMİ **27**
1.3.1. Sosyalleştirme ve Eğitsel İşlevi Bağlamında Taklit 28
1.3.2. Ölümsüzleşme İsteği Bağlamında Taklit 32
1.3.2.1. Mitlerde Ölümsüzlük Arayışı 35
1.3.2.1.1. Mısır Mitolojisinde Ölüm-Ölümsüzlük 36
1.3.2.1.2. Sümer-Babil Mitolojisinde Ölüm-Ölümsüzlük 38
1.3.3. Üretme Etkinliği Bağlamında Taklit ve Sanat 40
1.4. EFLATUN'UN MAĞARA ALEGORİSİ ÜZERİNDEN "MİMESİS" KAVRAMI **43**
1.4.1. Eflatun'da Duyusal "Güzel"den İdealar Aleminin Temsil Ettiği "Mutlak Güzel" Anlayışına 46
1.5. ARİSTOTELES'TE TRAGEDYA **48**
1.5.1. Aristoteles'te Tragedyayı Oluşturan Öğeler 52
1.5.2. Aristoteles ve Özdeşleşme 54
1.6. ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN TİYATRO **56**

İKİNCİ BÖLÜM
İDEOLOJİ VE İDEOLOJİ ÜZERİNE YAKLAŞIMLAR

2.1. İDEOLOJİ 62
2.1.1. Marks'ın İdeoloji Üzerine Düşünceleri 65
2.1.2. Althusser'in İdeoloji Üzerine Düşünceleri 77
2.1.3. Antonio Gramsci'nin İdeoloji Üzerine Düşünceleri 87
2.1.4. Frankfurt Okulu Düşünürleri ve İdeoloji Üzerine Yaklaşımları 98

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SİNEMADA TÜR TARTIŞMASI VE KORKU SİNEMASI

3.1. İDEOLOJİ TAŞIYICISI OLARAK SİNEMA 109
3.1.1. Sinemada Söylem-İdeoloji İlişkisi 114
3.2. SİNEMADA TÜR KAVRAMI 118
3.2.1. Sinemada Türlerin Sorunu Tartışması 124
3.3. POPÜLER TÜRLER ÜZERİNE 134
3.4. KORKU SİNEMASI 136
3.4.1. Korku Olgusu 144
3.5. KATARSİZMLE İLİŞKİSİ BAKIMINDAN BEN VE ÖTEKİ'NİN İNŞASI 147
3.6. KORKU SİNEMASINDA ANLATIM ARACI OLARAK KATARSİZM SAĞLAYAN KORKU İMGELERİ 152
3.6.1. Zaman- Mekân İmgesi 152
3.6.2. Konuşma- Müzik ve Efekt İmgesi 155
3.6.3. Tehlikenin Kaynağı Saldırgan İmgesi 157
3.7. ÇÖZÜMLEMENİN YAPILACAĞI "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ'NİN" İNŞASININ PSİKANALİTİK AÇIDAN YORUMU 159

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
FİLMLERDE "BEN" ve "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ" İKİLİĞİ VE İDEOLOJİSİ

4.1. MASKE TEMSİLİ ÜZERİNDEN "BEN" ve "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ" İKİLİĞİ: "*TEXAS KATLİAMI*" 168

4.2. BEN VE ÖTEKİ ÇATIŞMASINDA İNSAN GÖRÜNÜMLÜ ŞEYTAN: "*THE OMEN*"..... 185
4.3. CANSIZ NESNEDEN DOĞAN CANAVARDA "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ" İKİLİĞİ: *"ALİEN*"..... 203
4.4. YÜRÜYEN RUHSUZ ÖLÜLER TEMSİLİNDE BEN VE ÖTEKİ ÇATIŞMASI: *"DAY OF THE DEAD"*..... 220
4.5. OYUNCAK BEDEN TEMSİLİ ÜZERİNDEN "BEN" ve "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ"NİN ÇATIŞMASI: "*CHILD'S PLAY"*..... 239
4.6. TELEPATİK ÖZELLİĞİYLE SERİ KATİLİN "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ" TEMSİLİ: *"KUZULARIN SESSİZLİĞİ"*..... 252
4.7. VAMPİR MİTİ ÜZERİNDEN "BEN VE BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ'NİN" ÇATIŞMASI: "*BRAM STOKER'S DRACULA"*..... 271
4.8. HUZURSUZ RUHLAR TEMSİLİ ÜZERİNDEN BEN VE ÖTEKİNİN ÇATIŞMASI: "*THE OTHERS"*..... 290
4.9. NORMAL İNSANIN KURT ADAMA DÖNÜŞMESİNDE BEN VE BENİN İÇİNDEKİ ÖTEKİ İKİLİĞİ: "*SKİNWALKERS"*..... 310
4.10. MODERN PROMETHEUS TEMSİLİNDE FRANKEŞTAYN KARAKTERİ ÜZERİNDEN "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ": "*VİCTOR FRANKEŞTAYN"*..... 325

SONUÇ..... 349
KAYNAKÇA..... 366
ÖZGEÇMİŞ..... 382

ÖZET

DOKTORA TEZİ

KORKU FİLMLERİNDE "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ'NİN" VARLIK ÇATIŞMASININ İÇERDİĞİ İDEOLOJİ

Semra KOTAN

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi İrfan HIDIROĞLU

2020, 384 sayfa

Jüri: Dr. Öğr. Üyesi İrfan HIDIROĞLU
Prof. Dr. Adem YILMAZ
Doç. Dr. Besim YILDIRIM
Doç. Dr. Ceren YEGEN
Dr. Öğr. Üyesi Beyler YETKİNER

Korku sineması, üzerine kurulu olduğu anlatı yapısı, olay örgüsü, karakterleri ile biçimsel özelikleri noktasında belli temsil göreneklerini içeren kültürel bir alanı ifade etmektedir. İzleyicinin sinemayla olan ilişkisinde tüm sinematik unsurlarla kurmuş olduğu bilişsel, duyusal, psikolojik düzeydeki bağ özdeşleşme süreciyle ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda insanların gerçekte somut karşılığı olan korkularının korku sinemasında kurgulanmış korkulara denk gelen yönü, birey açısından katarsistik etkiyle açıklanmaktadır. Korku sinemasın sunduğu korku temsilleri ile gerçek dünyadaki gerçek korkularından arındırılan insanlara bu süreçte ideolojik yapılar da aktarılmaktadır. Korku sinemasının insanın gerçek kaygılarından ideolojik olarak uzaklaştırılıp arındırılarak rahatlamasını sağlaması çalışmanın temel varsayımını ortaya koymaktadır. Korku sinemasında tehlikenin kaynağı olarak korku karakterlerine odaklanılan bu çalışmada ben-öteki ikiliğinin psikanaliz yaklaşımlardan hareketle neye karşılık geldiği, özdeşleşmenin nasıl sağlandığı ve ideolojik aktarımların neler olduğu analiz edilmiştir. Yöntem olarak niteliksel içerik analizi, söylem analizi, psikanalitik kuram ve ideoloji kuramının birlikte kullanıldığı çalışma, farklı metotlarla elde edilen farklı bulguların bir araya toplanarak yorumlanması bakımından anlamlıdır. Çalışmada popüler Hollywood korku sineması evren olarak kabul edilmiş olup, evreni temsil etmesi bakımından on farklı korku filmi amaçlı örneklem tekniğiyle oluşturulmuştur. Hayalet, frankeştayn, vampir, şeytan, cansız nesne, kurt adam, zombi, mutant, oyuncak bebek korku karakterleri olarak kategorize edilmiştir. Oluşturulan bu kategoriler eşliğinde seçilen filmler izlenerek değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmeler sonucunda korku karakterlerinin ben-öteki çatışması psikanaliz açıdan yorumlanırken, bu çatışma temelli temsillerin kurulu olduğu söylemlerden ideolojik çıkarımlar yapılmıştır. Her bir filmin önce psikanalitikte karşılıkları daha sonra ideolojik karşılıkları ortaya koyulup değerlendirilirken kodlanmış ve maskelenmiş anlatılar da çözümlenerek yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Korku sineması, katarsis, ben-öteki ikiliği, ideoloji, söylem

ABSTRACT

Ph. D. DISSERTATION

IDEOLOGY CONTAINING THE EXISTENCE CONFLICT OF THE "EGO" AND "THE OTHER IN THE EGO" IN THE FEAR FILMS

Semra KOTAN

Advisor: Assist. Prof. Dr. Üyesi İrfan HIDIROĞLU

2020, 384 Pages

Jüri: Assist. Prof. İrfan HIDIROĞLU (Advisor)
Prof. Dr. Adem YILMAZ
Assoc. Dr. Besim YILDIRIM
Assoc. Dr. Ceren YEGEN
Assist. Prof. Dr. Üyesi Beyler YETKİNER

It expresses a cultural area that includes certain representation traditions in terms of narrative structure, thema, characters and formal features based on horror cinema. In the viewer's relationship with the cinema, it is associated with the cognitive, sensory and psychological level bond identification process that spectatar has established with all cinematic elements. In this context, the aspect of people's fears, which are actually concrete equivalents, corresponding to the fears set up in horror cinema, is explained by the catharsis effect for the individual. In this process, ideological structures are transferred to the people who are free from their real fears in the real world with the horror representations offered by horror cinema. The main assumption of the study is that the horror cinema is ideologically removed from the real anxieties of people and relieved by being purified. In this study, which focuses on horror characters as the source of danger in horror cinema, what it means is that the ego-other duality refers to psychoanalytic approaches, how identification is analyzed and what ideological transmissions are. The study, in which qualitative content analysis, discourse analysis, psychoanalytic theory and ideology theory are used together, is meaningful in terms of gathering and interpreting different findings obtained by different methods. In the study, the popular Hollywood horror cinema was accepted as the universe and it was created with the sampling technique for ten different horror films in order to represent the universe. Ghost, frankstein, vampire, devil, lifeless object, werewolf, zombie, mutant, doll are categorized as horror characters. The films selected with these created categories were watched and evaluated. As a result of the evaluations, while the ego-other conflict of horror characters was interpreted in terms of psychoanalysis, ideological inferences were made from the discourses in which these conflict-based representations were established. While each film was first put forward and evaluated by its pasanalytical counterparts and then ideological counterparts, the coded narratives were also analyzed and interpreted.

Key Words: Horror cinema, catharsis, the ego-other duality, ideology, discourse

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD **:** Amerika Birleşik Devletleri

Der. **:** Derleyen

Ed. **:** Editör

M.Ö. **:** Milattan Önce

s. **:** Sayfa

vb. **:** Ve benzeri

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Ohaffia kabilesi/ ‘Otili’ adlı Maske töreni/ Güney Nijerya/Pinterest.....17

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1.1. Apollon -Dionysos İkiliği Karşılaştırması 26
Tablo 1.2. Seyircinin Algı ve Tepkileri Üzerinden Geleneksel ve Epik Tiyatro Ayrımı 61
Tablo 3.1. Korku Sinemasının İçerik Bağlamında Oluşturulan Korku Kategorileri 142
Tablo 3.2. Korku Filmlerinde Ben (İnsan Olmayan, İnsan Dışındaki Varlıklar) ve Ben'in İçindeki Ötekinin İkiliği 158

ÖNSÖZ

Sosyal yaşamın istek, ihtiyaç ve arzu temelli her türden pratiği üretebilme tarafının yanı sıra bu yaşamsal pratikleri kontrol eden, baskılayan, sindiren ve yok sayan özelliği seyircinin sinemayla kurduğu ilişki bakımından anlamlıdır. Korku filmlerinde gerçek dünyada olmayan korku karakterleri özelinde tüm anlatı yapısıyla özdeşleşen birey içerisinde biriktirdiği arzuları, hevesleri ya da gerilimleri, korkuları, endişeleri zararsızca boşaltmaktadır. Anlamın kurgusal biçimde üretildiği sinemanın ürettiği korku temsilleri, seyircinin ben-öteki düzeyinde onlarla kurmuş olduğu ilişki ve temsillerin ideolojileri bu bağlamda çalışmanın temel çıkış noktası olmuştur.

Çalışmamın hazırlanmasında bilgisini, tecrübesini, yardımını hiçbir zaman esirgemeyen, beni en iyi şekilde yönlendiren, motive eden, akademik hayatımdaki en büyük şansım tez danışmanım ve değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi İrfan HIDIROĞLU'na çok teşekkür ediyorum. Tez izleme komitemde yer alan ve tezin her aşamasında yardımlarına başvurduğum değerli hocalarım Prof. Dr. Adem YILMAZ ve Doç Dr. Besim YILDIRIM' a teşekkür ediyorum. Ayrıca hep yanımda olan ve bana eğitim-öğretim hayatımın her aşamasında inanan anneme, babama, kardeşlerime, tez yazım sürecinde bana destek olan eşim Yavuz KOTAN'a ve kayınvalideme sonsuz teşekkür ediyorum. Yine her gün büyük bir heyecanla "Anne bitti mi? Anne az mı kaldı?" diye soran biricik oğullarım Mehmet Emin ve Ömer Eymen'e sabırlarından dolayı çok teşekkür ediyorum.

Erzurum-2020 **Semra KOTAN**

GİRİŞ

Sinema politik anlam üretme alanı olarak ideolojik bir işleve sahiptir. Hollywood sineması özelinde filmler, ortaya koyduğu temsil görenekleri ile egemen yapının mutlaklaştırdığı değerleri, kurumları, kurumların işlevlerini tematik ve biçimsel özellikler içerisinden sunmaktadır. Filmler bu amaçla anlatı yapısı içerisinden çeşitli temsil unsurları kullanarak seyircide belli tutum, davranış ve bakış açısı oluşturma eğilimindedir. Bu anlamda filmler içerdikleri ideoloji ile toplumsal yaşam dinamiklerinin oluşturduğu söylemler üzerine kuruludur. Kültürel aktarım aracı olarak sinema simgeler, ikonlar, metaforlar, temsiller, biçimsel ve içeriksel anlamlar dolayımıyla toplumsal gerçekliği kurgulamaktadır.

Modern insanın sinemayla kurmuş olduğu ilişkiden yola çıkılarak insanın kendi dış gerçekliği ile kendini anlamlandırma süreci onu düşlere ve fantazyalara sürüklemiştir. Korku sineması özelinde bireyler izledikleri her filmi geçmiş yaşantı ve deneyimleri ya da içerisinden beslendikleri kültür dolayımıyla izlemektedir. Bu izleme eylemi bireylerin simgesel düzeyde korku karakterleri ile özdeşlik kurma ilişkisine bir vurgu niteliği taşımaktadır. Kendi varoluşsal bunalımlarını, gerilimlerini, itilmişliklerini, yalnızlıklarını izlediği karakterle kurduğu bağla içselleştiren birey bu duygularından sinemanın kurgusal özelliği sayesinde arınarak sıyrılmaktadır. Bu arınma beraberinde sistemin ideolojik söylemlerinin alınması sürecini de içermektedir.

Çalışma, ilk olarak sanatsal faaliyetlerin(sinemanın) “mimesis” olarak ele alınmasından hareketle katarsizmi ortaya çıkaran özdeşleşme unsurunun tragedyayla birlikte var olduğu üzerine bir çerçeve çizerek, ideolojiye ilişkin kavramsal tartışmaları bir araya getirmektedir. Buradan hareketle ideolojiyi taşıyan ve aktaran bir araç olarak her bir sinemasal anlatının özdeşleşmeyle ideolojik aktarım sağladığı gerçeğinin ortaya konulması önemli bir amaçtır. Diğer taraftan çalışma, sinema ve ideoloji arasındaki ilişkiden yola çıkarak tür kavramının değişimi, dönüşümü üzerine türlerin sorunu tartışmalarını ortaya koyarak korku türünün ne olduğunu kapsamlı bir biçimde ele almaktadır. Ortaya konulan tür tartışması bağlamında film türlerinin farklı birçok alt türe ayrıldığı dolayısıyla aralarında keskin ayrımların yapılamadığı ve türlerin birbirleriyle uylaşarak özellikleri noktasında benzeştiği çerçevesinin çizilmesi anlamlıdır.

Korku filmlerinde somut gerçekliği olmayan karakterlerin (Dracula, şeytan, vampir, yaratık vb.) kendisi ve dünyayla olan ilişkisinde yalnızlığı, özgürlüğü, bunaltısı, iletişimsizliği, seçimleri, yersiz-yurtsuzluğu, edimi-edimsizliği gibi tüm bu varoluşsal sorunları gerçek dünyadaki insanın korku ve gerilimlerine denk düşmektedir. Bu filmlerin ortak kâbus, karabasan ya da gerilimlere denk gelen bu özelliği dolayımıyla bireyin benliğinde yaşadığı çatışma temelde aynı düzlemde yer almaktadır. Bu noktadan hareketle çalışmanın amacı popüler korku sinemasında korku karakterleriyle ilişkili biçimde bireydeki "ben" ve "ben"in içindeki öteki" ikiliğini ortaya koymak ve filmlerde oluşturulan temsillerin açık ya da örtük biçimde ideolojik olarak neye karşılık geldiğini anlamlandırıp analiz etmektir. Bu temel amaç kapsamında çalışma açısından anlamlı veriler sunan alt amaçlar ise şu şekilde belirlenmiştir: Her bir sinemasal anlatının kodlanmış belli sınıfsal ilişkiler içerdiği ve bu içeriklerin kısmen maskelenmiş biçimde oluşturulduğunu, anlamı deşifre ederek görünür kılmak. Bireyin kendi "ben" i karşısında gördüğü "tehlikeli öteki" nin sinemada korku karakterlerince temsil edilişini psikanalitik söylem açısından bireyin ruhsal süreçleriyle ilişkilendirmek. Toplumsal düzen ve birey açısından korku filmlerinin ne tür karşıtlıklar sunduğu ve bu karşıtlıklarla ideolojik bağlamda bireye ne tür mesajlar verildiğini ortaya çıkarmak. Korku filmlerinin tematik yapısı içerisinde yer alan ikonografik unsurların neler olduğu ve neyi sembolize ettiğinin altını çizmek. Korku sinemasında korku unsuru olan karakterlerinin hemen her birinin tehlikenin ve tekinsizliğin kaynağı olarak birçok kültürel ve mitsel söylencede karşılık geldiği metaforik anlamları ortaya çıkarmak.

Çalışma, somut dünyada somut bir gerçekliğe sahip olmayan varlıkların varoluşsal bunalımlarına ilişkin temsillerinin neler olduğunu ele almaktadır. Bu çerçevede çalışma, korku sinemasında kurgusal olarak oluşturulan bu temsillerin gerçek hayatta, gerçek olan insana özdeşleşme yoluyla ideolojik olarak nasıl aktarıldığı üzerine sistematize edilmiştir. Korku sinemasında korkunun kaynağı olarak sunulan unsurlar, dış gerçeklikte maddi varlığa sahip olmayan, kurgu yoluyla üretilmiş korku karakterleridir. Dolayısıyla gerçeklikle bağı olmamasına rağmen bu karakterlerin gerçek insanın varoluşsal sorunlarının taşıyıcısı olması ve insanların korkularının temellendirilmesinde anlamlı temsiller içermesi çalışmanın dayandırıldığı alt problemler açısından önemlidir.

İnsanın ya da toplumun genel kaygılarını, korkularını, gerilimlerini yansıtan korku sinemasındaki karakterler "öteki" ya da "tehlikeli olan yabancı" kavramlarıyla

betimlenerek anılmaktadır. Kendi benliğinin bilincinde olan bireyin "ben"i ve "öteki yanı" arasındaki çatışma ile, popüler korku sinemasında kendisine temsil alanı bulan korku karakterleri arasında kurulan organik bağ bu bağlamda anlamlıdır. Bireyin benlik düzeyinde yaşamış olduğu gerilimlerin bilinç altına itilmiş olduğu gerçeğinden hareketle korku sinemasında bilinç düzeyine çıkan korku ve tedirginlikler rahatlama duygusu ile son bulmaktadır. Seyirci açısından düşünüldüğünde onun psikolojik süreçlerine denk gelen popüler korku filmleri ortaya çıktığı toplumun politik ve toplumsal ortamıyla da ilişkilidir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde ideolojiyi aktaran bir araç olarak korku sineması yasakların, baskıların, yönlendirmelerin içselleştirilmesi sonrası seyircinin sistemle uylaşım sağlamasında etkin rol oynamaktadır.

Çalışmanın dayanak noktasını oluşturan ana problemin tanımlanmasının ardından problemi destekleyen bazı alt sorunlar ise şu şekilde oluşturulmuştur: Korku sinemasının kurgulanırken içerdiği korku, dehşet unsurları ile dramatize edilmiş hali insanın bilinç altı durumlarını yansıtır türden bir temsil sunar mı? Korku sinemasında korkulan, ürkülen, tiksinilen ya da bireyi gerilime götüren "öteki, filmlerde kimdir ve neyi temsil eder? Arzu edilenin yasaklandığı ya da baskılandığı bir alan olarak filmler psikanalitik değerlendirmelere açık mıdır? Korku sinemasında insanları geren, korkutan ya da dehşete düşüren endişe ve kaygıların psikanalizdeki karşılıkları nelerdir? Korku sinemasında insanları geren, korkutan ya da dehşete düşüren endişe ve kaygılarla başa çıkma noktasında başvurulan savunma mekanizmaları mevcut mudur? Korku filmlerinde temsil edilen korkular, içerisinde barındığı kültürün, mitlerin ya da toplumun ortak kaygılarını içerir mi? Filmlerde ben ve öteki çatışmasının denk geldiği ikilikler var mıdır varsa bunlar nelerdir? Korku sineması bir ideoloji aktarıcısı olarak korku karakterleri üzerinden ne tür ideolojiler aktarır? Yani üretilen ve yeniden yeniye tekrar eden ideolojiler nelerdir? Korku sinemasında karakterler ve aralarındaki ilişkiler ile olay örgüsü üzerinden verilen ideoloji açık mıdır yoksa maskelenmiş midir? Filmlerde karakterler ve onların ilişki düzeyleri üzerinden sunulan güç ya da sınıf hegemonyası hangi araçlarla uygulanmaktadır? Bireylere özdeşleşme yoluyla ideoloji aktaran korku sinemasının anlatı yapısı içerisinde ve biçimsel özellikleri bağlamında katarsizm sağlayan unsurlar nelerdir? Egemen yapının baskılayarak, reddederek ya da yasaklayarak engellediği istekler korku sinemasının sağladığı katarsistik etkiyle dizginlenebilir mi?

İnsanlar sinemada gördüğü karakter, sahne, olay ve olgularla bilişsel ve duygusal özdeşleşme yaşayarak özdeşleştiği durumlar karşısında bazı temel duygular bağlamında bir arınma yaşarken filmlerin genel ideolojisiyle de bir özdeşlik kurmaktadır. Bu özdeşlik sonucu bilinç ve bilinçaltı düzlemlerde arınma yaşayan izleyicilerin egemen ideolojik yapıların filmlerdeki temsil biçimleriyle uyumlu hale geldiği söylenebilir. Gerçek yaşamdaki gerçek korkularından arındırılan insanların duygusal düzlemi sanal bir dünyanın gerçekliğiyle üretilmiş kurmaca yapılarda ideolojik olarak yeniden üretilir. Korku gibi insanın maddi manevi yapısını korumaya yönelik doğal bir duygunun gerçek kaynaklarından ideolojik olarak uzaklaştırılması da bu bağlamda söz konusudur. İnsanın en önemli korkularının başında şüphesiz ölümden sonra ne olacağı ve yaşarken hayatta kalma mücadelesi gelmektedir.

Günümüz popüler Hollywood filmlerinde bizlere aktarılan en önemli korku ise orta sınıfın meşruiyet krizi ya da orta sınıfın hayatta kalma korkusu ve mücadelesidir. Bu bağlamda insanların hayatını devam ettirme ya da toplumsal olarak elde ettiği ekonomik ve manevi statü ve konumlarını muhafaza etme korkusu gerçek yaşamın korkusudur. Bu türden bir korku egemen yapıların çekindiği korkudur. Çünkü anlamını bulmuş gerçek yaşama ilişkin korkular iktidar yapılarını ve egemen oluşumları korkutur. İşte tam burada egemen iktidar düşüncesiyle kurgulanmış filmler devreye girmektedir. Popüler Hollywood filmlerinde temsil edilen korkular gerçek dünyanın gerçek korkuları olmaktan çok uzaktır: İdeolojik bir biçimde insanlar gerçek korkularından uzaklaştırılarak, sanal/kurmaca korkular üretilir. Bu noktada amaç, korku duygusunun filmler aracılığıyla kurmaca kurgularla boşalmasını sağlayarak gerçek korkularından arındırılmış bir toplum üretmektir. Kurmaca korkularla yüzleşen, özdeşleşen insan aslında gerçek korkularından arındırılmış insandır.

Seyircinin sinemayla kurduğu ilişkiden hareketle çalışmanın temel varsayımı popüler korku filmlerinde duygusal katılım sonrasında bireyin katarsistik etkiyle ruhsal olarak dönüştüğü, arındığı ve sinemanın kullandığı temsil göreneklerinin, karakter özdeşleştirmelerinin egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideolojiyi aşılamak yönünde bir işlevi olduğudur. Bireylerin korku sinemasında korku karakteriyle (insan olmayan) özdeşleşmelerini sağlayan şeyin karakterin kendi varoluşsal bunalımları, bırakılmışlığı, umutsuzluğu ve hayal kırıklığı noktasında tüm bunların insanlığın kolektif düş, ortak kader, ortak kaygı, gerilim, endişe, travma ve

karabasanlarına denk gelmesi bir başka varsayımdır. Buradan hareketle bireylerin psişik durumlarıyla yakından ilgili olan korku sineması kültürden beslenen korku ve arzu-istek ikiliğini çatışma düzeyinde sunmaktadır. "Ben" karşısında üretilen "öteki"nin ifade ettiği anlamlar bu bağlamda toplumsal düzen ve işleyişin üretmiş olduğu ideolojik anlamlarla örtüşmektedir. Temelde bu varsayımlardan hareketle çalışmanın hipotezleri ise şu şekilde oluşturulmuştur: Günümüz popüler Hollywood filmlerinde kullanılan korku karakterleri kültürel temsillere uygun biçimde "öteki" olarak tanımlanmaktadır. Öteki olanın yabancı, tehlikeli ve tekinsiz rolü bireyin "ben"i ile çatışmalı olan "öteki beni"ni temsil etmektedir. Korku sinemasında orta sınıfın hayatta kalma mücadelesi hemen hemen tüm filmlerde üretilen karakterle birlikte işlenmekte ve bu karakterlerle toplumsal işleyiş süreklilik kazanmaktadır. Filmlerde mevcut olan toplumsal yapıyı tehdit eden, tehlikeli her kişi ve gurup sistem tarafından ötekileştirilerek ya pasifize edilmekte ya da sistemle uyumlu hale getirilmektedir. Popüler korku filmlerinin anlatı yapısı, ikonografisi, karakterleri, mekân-zaman algısı benzerlikleri noktasında katarsizm sağlayan unsurlar olarak bireyi kendi gerçek korkularından arındırmaktadır. Popüler sinemada türler noktasında olay örgüsü, karakter yapısı, yer ve zaman olgusu ve içerdiği ideolojik mesajlar dolayımıyla korku, gerilim, bilim kurgu gibi alt türlerin ayrımları ortadan kalkmakta ve türler bu bağlamda birbirleriyle uylaşmaktadır.

Popüler Hollywood korku filmleri tehlikenin kaynağı olarak oluşturduğu korku karakterleri ile bireyin gerçek korkularını baskılayarak veya yok sayarak filmlerdeki temsillerle uyumlaştırmaktadır. Filmlerin ideolojik biçimi ile özdeşleşen birey ise katarsizmle korkularından arınarak rahatlamaktadır. Filmlerdeki korku karakterleri psişik süreçte bireyin "ben"i ve "ben'in içindeki öteki" gerilimini varoluşsal düzlemde işlemektedir. Karakterlerin varoluşsal bunalımlarını bireylerin sıkışmışlıkları ya da gerilimleri olarak simgesel düzeyde eşleştirip, kurgulayarak sunan korku sineması bu bağlamda önemli bir temsil alanıdır. Ortaya koyduğu temsillerle iktidarın, egemen gücün meşruiyetinin devamını sağlarken, orta sınıfı hayatta kalma mücadelesi alanına sokan korku sineması, bu anlamda bireyi baskılayarak korku ekmektedir. Sistemle uyumlu olması yönünde sürekli olarak kendisine göz dağı verilen birey kurallara uymadığı takdirde öteki olarak kabul edilmekte ve dışlanmaktadır. Bu ötekileştirme süreci ise bireyin benlik düzeyinde yaşamış olduğu psişik süreçlerle ilintilidir.

Çalışma, konunun tüm bağlamlarının birbiriyle ilişkili biçimde ortaya konularak belli kategoriler üzerinden katarsizmin ideolojik boyutunun irdelenmesi noktasında önemlidir. Bu bağlamda çalışma, alandaki boşluğu gidermesi bakımından anlamlı veriler içerirken alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Literetürde konuyla ortak paydalara sahip olan bazı çalışmalar mevcuttur. Burcu Balcı'nın 2006 yılında yaptığı *"1990'lardan Günümüze Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumları*" isimli çalışmada tür filmlerinin baş karakterlerinin temsil ettikleri alanlar noktasında belli kalıplar içerisinden alt metinsel okumaları yapılmıştır. Farklı türlerin bir arada ele alındığı bu çalışma kültürel temsilleri ve ideolojilerini ortaya koyması bakımından alan açısından önemlidir. Yine çalışmayla ilişkili olarak 2007 yılında Umut Tümay Aslan Yeğen 'in *"Gecikmiş Modernlik, Ulusal Kimlik ve Türk Sineması*" ismindeki çalışması sinemayı psikanaliz ve ideolojik süreçlerle ilişkilendirerek ele almaktadır. Bir kimlik üzerinden bir kültüre, sınıfa ya da guruba dahil olmanın simgesel özdeşleşmeyle bağının kurulduğu çalışma bu bakımdan önemlidir. Diğer taraftan Gizem Şimşek'in 2013 yılında yaptığı *"Siyasi Olayların Korku Sinemasına Yansımaları"* adlı çalışması popüler korku sineması kapsamında çekilen filmlerin politik ve toplumsal şartlarla ilişkisini ortaya koymaktadır. Çalışmada Amerika'nın onar yıllık dönemsel olaylarının tablolaştırılarak sunulması filmlerin içerdiği ideoloji noktasında anlamlıdır.

Literatürde yapılmış çalışmalarla benzerlik taşımasının yanında çalışmanın ilk üç bölümünde ortaya konan kavramsal çerçeve ve bölümlerin birbiriyle ilişkisi ile filmlerin analiz edilme biçimi ve elde edilen verilerin yorumlanma şekli bu çalışmayı diğer çalışmalardan ayrıştırmaktadır. Popüler korku sinemasında gerçek dünyada somut varlığı olmayan korku karakterlerinin kategorize edildiği çalışma, onların varoluşsal bunalımlarıyla insanın "ben" ve "ben'in içindeki öteki" çatışmasını ilişkilendirmesi bakımından önemlidir. Bu ilişkiden hareketle ideolojik aktarımlarla özdeşlik kuran bireyin bilinç ve bilinç altı düzeyde arınarak sistemle uyumlaştığını ortaya koymak yine çalışmayı alan açısından önemli kılmaktadır.

Çalışma, popüler tür sineması genelinde korku filmleri ile sınırlandırılmıştır. Bunun nedeni diğer film türlerinin aksine korku sinemasının tematik yapısı ve biçimsel özellikleri dolayımıyla seyircinin ilgisini çekebilmeyi her dönem başaran çeşitli ve zengin bir içeriğe olmasıdır. Diğer taraftan korku sinemasının, heyecan, korku ve gerilimin ruhsal anlamda dönüşümle (rahatlamayla) sonlandığı, katarsizm olgusunun, ideolojik

aktarımla yakından ilişkilendirilebileceği bir yönü vardır. Bu kapsam çerçevesinde gerçek dünyada olmayan ancak korku sinemasında "öteki" olarak niteleyebileceğimiz kahramanlar kategorize edilmiştir. Somut olarak var olan dünyada olmayanın anlamlandırılarak kategorize edileceği çalışmada bu kapsamdan hareketle ideolojik çıkarımlar yapılmıştır.

Çalışmanın evrenini popüler korku filmlerinin tamamı oluşturmaktadır. Bu durum çalışılacak konuyu oluşturan unsurların, niteliklerin, kategorilerin tamamını kapsayan evrenin büyüklüğü, ulaşılmadaki ve uygulamadaki zorluğu bakımından onu temsil eden bir örneklem seçimini gerektirmektedir. Bu bağlamda korku filmlerinde korku unsuru sağlayan ve tehlikeli ya da "öteki" olarak nitelenen on farklı karakterin işlendiği on film çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Korku sinemasında korku karakterlerinin, hayalet, vampir, şeytan, cansız nesne, kurt adam, zombi, mutant, yaratık olarak aynı bedende temsil edildiği alt türlerin varlığı varsayımı üzerinden amaçlı örnekleme tekniği kullanılmıştır. Evrenin genelini temsil edecek ortak kategorilerin çıkarılabileceği bu teknik, çalışmanın amacına bağlı biçimde önceden edinilmiş bilgilerin kullanımıyla beraber kişisel yargı ve yorumları da içermektedir.

Teksas Testere Katliamı (1974), The Omen (1976), Alien (1979), Day Of The Dead (1985), Child's Play (1988), Kuzuların Sessizliği (1991), Bram Stokers Dracula (1992), The Others (2001), Skinwalkers (2006), Victor Frankeştayn (2015) filmlerinin seçilmesindeki amaç, konuya uygun olan temsillerin filmlerin anlatı yapısı içerisinde baskın biçimde yer almasıdır. Ayrıca bir diğer amaç filmlerdeki her bir korku karakterinin kültürel ve toplumsal pratiklerdeki anlamının ve varoluşsal bunalımlarının bireylerin psişik süreçleriyle ilişkilendirildiğinde anlamlı metaforik temsiller ortaya koymasıdır. Diğer taraftan ele alınan filmlerin tamamının korku duygusunu ideoloji aktarma, dayatma noktasında araç olarak kullanması ile bireylerin özdeşleşmeyle gerçek korkularından arındırılması bakımından da bu kapsam ve sınırlılık anlamlıdır. *Teksas Testere Katliamı (1974)* filminde korku karakteri olan Leatherface maske temsili üzerinden ben-öteki çatışması bağlamında ele alınmaktadır. *The Omen (1976)* filmi insan görünümlü şeytanın sunduğu çatışmalı durumu temsil etmektedir. *Alien (1979)* filminde cansız bir nesnenin yaratığa dönüşmesi ile oluşan ikili durumlar çatışma biçiminde sunulmaktadır. *Day Of The Dead (1985)*, yürüyen ruhsuz ölü olarak zombi karakterini ben ve ben içindeki öteki karşıtlığında vermektedir. *Child's Play (1988)* filminde oyuncak bedende ruh bulan kötü

karakteri korku unsuru olarak ben ve öteki çatışmasını görünür kılmaktadır. *Kuzuların Sessizliği (1991)* filmi seri katilin mutant kahraman olma özelliği ile korku unsuru taşıması ve bunun ben-öteki ikiliği kapsamında ortaya konulmasına bir örnektir. *Bram Stokers Dracula (1992),* vampir miti üzerinden kan emici soyluları temsil eden Drakula'nın ben ve öteki çatışmasını sunmaktadır. Yine *Skinwalkers (2006)* filmi kurt adam metaforu üzerinden bireyin kendisine yabancılaşmasını ve ben-öteki çatışmasını içermektedir. Son olarak da *Victor Frankeştayn (2015)* filmi bilimin yanlış kullanımının hırslar noktasında bireyi sürüklediği durumları ben ve öteki ikiliği olarak göstermektedir. Bu kapsam dahilinde her bir filmin o alt türü temsil eden diğer filmlerin taşıdığı genel özellikleri içeren yapısı ile ideolojik okumalara imkân vermesi de çalışmanın sınırlılığı açısından anlamlıdır.

Kuramsal boyutu üzerinden değerlendirildiğinde çalışmada birden fazla yöntemden faydalanılmaktadır. Bu bağlamda çalışmada yöntem olarak "niteliksel içerik analizi", "söylem analizi", "psikanalitik kuram" ve "ideoloji kuramı" birlikte kullanılmakta ve farklı metotlarla elde edilen farklı bulgular bir araya toplanarak yorumlanmaktadır. Niteliksel içerik analiziyle filmler, olay örgüsü, işlediği konular, karakterler ve karakter ilişkileri, çatışmalar, gerilimler ve bunların özellikleri noktasında belli tespitleri içermektedir. Elde edilen verilerin kategorize edilmesi ya da şekillendirilmesi bakımından anlamlı ve derinlikli yapısı ile nitel içerik analizi, filmlerin tüm betimsel özelliklerinin okunduğu bir yöntemdir. İstatistiksel olarak sayılan ve dökülen veri analizine dayalı olan nicel araştırmanın aksine bir nitel araştırma araştırmacının öznel bakış açısıyla şekillenebilmektedir. Araştırmacının kendi bilgi birikimi ve deneyimleri ile gizlerini çözdüğü nitel araştırma yöntemiyle sosyal gerçeklik araştırmacının algı ve kavrayış süreçleriyle ilişkilendirilmektedir. Nitel veri analizi, araştırmacının verileri belli formatta düzenlediği, analiz etme noktasında belli kategorilere ayırdığı, bu verileri sentezlediği, ortaya çıkan verilerle ne tür çıkarımlar yapacağına karar verdiği süreci ifade etmektedir (Bogdan ve Biklen,1992:132). Bu bağlamda çalışmanın diğer yöntemler kullanılarak elde edilen verileri temelde nitel içerik analizi verilerinden beslenmektedir. On filmin tamamının tematik yapısı ve kurgusunun bu yolla betimlenerek diğer çıkarsamalar için sunumu nitel veri analizinin kapsamı dahilindedir.

Söylem analizi herhangi bir iletişim içeriğinde metinlerin, konuşma biçimindeki diyalogların, bu konuşmalarla kurulan dil pratiklerinin denk geldiği bir alan olarak

iletişim süreci içerisinde sürecin daha derinlemesine anlaşılmasını ve kavramasını sağlamaktadır. Dolayısıyla egemen ideolojinin oluşturduğu dilsel düzlem ve düşünsel yapı söylem yoluyla anlam kazanmakta ve yorumlanmaktadır. Söylem burada ilksel dil anlatılarından (sözcük- cümle) ya da ifadelerden ziyade sosyal, politik, ekonomik ve kültürel alanlarla da ilişkili biçimde örtük anlamlar içermektedir. "Sosyal sınıflar arasındaki, kadın-erkek arasındaki ve kültürel azınlıklar ile çoğunluklar arasındaki eşitsiz güç ilişkilerinin üretilmesini ve yeniden üretilmesine sağlayarak "şey"lerin ve insanların pozisyonlarını yeniden sunma noktasında önemli bir ideolojik etkiye sahiptir" (Fairclough ve Wodak,1997:258). Filmlerde her türden iktidarın "öteki"ler üzerindeki ideolojik etkinliğinin görünürlüğü noktasında başvurulan bu yöntemle "ben" ve "öteki" kavramsallaştırmaları tematik yapı içerisinde metin ve konuşmalarda göze çarpmaktadır. Bu bağlamda dil, ideoloji tarafından sarmalanmış bir gerçeklik olarak temsil ettiği egemenin söylemini taşımaktadır.

Çalışmada faydalanılan bir başka yöntem de psikanalitik kuramdır. Özellikle Lacan ve Freud'un psikanaliz hakkındaki görüşlerinden hareketle incelenen on filmdeki insan olmayan (somut gerçekliği olmayan) korku karakterlerinin varoluşsal sorunları irdelenmektedir. Dolayısıyla pasikanalitik kuram seyircinin karakterle özdeşleşerek katarsise uğramasında psişik süreçlerin ve bilinç düzeylerinin anlamlandırılmasında önemlidir. İnsanın kendisini tanımasında, tanımlamasında önemli bir yere sahip olan psikanaliz bu anlamda sağıltım yöntemi olarak katarsizm süreciyle ilişkilendirilmektedir. Freudyen psikanalizde bilinç kavramı üzerinden bireyin bilinç altı, bilinç dışı durumları ya da id, ego ve süper ego yanları incelenen filmlerde karakterler üzerinden "ben" ve "öteki" temsillerini içermektedir. Korku filmlerinde korku karakterlerinin varoluşsal bunalımlarının ya da ruhsal dünyalarının dışavurumu olarak yorumlanan çatışmalı durumlar kurgu yoluyla bireylerin gerçek dünyadaki korkularından arınmaları ile ilişkilendirilmektedir. Filmlerde hadım edilme, anne bedeninden ayrılarak kendi benliğinin bilincine varma ve dolayısıyla yalnızlaşma, baba ya da büyük "öteki"yi kıskanma ve son kertede "öteki" olarak onunla çatışma gibi psikomatik süreçlere eşlik eden korkular bireyin ya da toplumun bilinçaltının dışavurumunun izlerini taşımaktadır. Yine bireyin filmlerde ruhsal yaşantısına denk düşen Lacan'ın imgesel, simgesel ve gerçek kavramları insan gerçekliğinde üç ayrı düzlemi ifade ederken psikanaliz kuramdan yararlanılmaktadır.

Filmlerin çözümlenmesinde kullanılan bir diğer yöntem de ideoloji kuramıdır. “Bu kuram, ideolojinin tüm popüler kurgusal filmlerin genel bir özelliği olduğunu ve bunların tümünün eş biçimde izleyicide gerçek durumlarla ilgili hayali yanlış anlayışlar ürettiğini savunmaktadır” (Ryan,2015:88). Egemen ideolojiyi aktaran ve egemenin egemenliğini meşrulaştırarak sürekliliğini sağlamaya yardımcı olan sinema belli başlı temsiller yoluyla ideolojiyi maskelemektedir. Kullanılan bu yöntemle ele alınan on filmin genel anlamda ideolojik olarak neyi temsil ettiği ya da neyi baskıladığı, reddettiği, yok saydığı okunup, örtük anlamları görünür kılınmıştır. Filmlerde korku unsuru olan karakterler toplumsal gerçeklik içerisinde belli değerleri, normları ya da kurumları temsil ederken onların ideolojileriyle tutarlı davranışlar sergilenmesi noktasında da izleyiciye uyarılarda bulunmaktadır. Belirlenen kurallara uymayanların da norm dışına itileceği veya ötekileştirileceği fikri yine ideolojik olarak filmlerde sunulmaktadır. İdeoloji kuramı bu bağlamda filmlerde açık ya da örtük verilen ideolojileri anlamada, anlamlandırmada ve yorumlamada çok yönlü ve derinlikli mesajlar içermektedir.

Bir kültür olarak sinema, anlam ve mesaj oluşturma ve aktarma sürecinde işlevsel dil olma özelliğine sahiptir. Çalışmada kullanılan yöntemlerin dışında analizin yapıldığı filmlerde göstergebilimsel temsiller de dikkat çekmektedir. Sinema göstergebilimi bu noktada görüntüyü, sesi, gürültüyü, diyaloğu, müziği ve teknik birimleri (kurgu, kamera açısı, çekim ölçekleri) içeren heterojen bir dildir. Hem optik hem de zihinsel bir sürecin ürünü olan sinema, gösteren-gösterilen, temel anlam-yan anlam ve belirti-ikon-simge düzeyinde anlam üreteçlerinin birlikteliği sonrası ortaya konulmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde katarsizm olgusunun tarihsel diyalektik süreçteki gelişimi ve felsefi düşüncedeki yeri üzerine literatür taraması yapılarak kavramsal anlamda bir çerçeve çizilmektedir. Tragedyanın bir taklit sanatı olarak batı düşüncesi geleneğinden beslendiği gerçeği ilk olarak Nietzsche’nin Dionysos ve Apollon, ikiliğinde anlatılmıştır. Bu ikilik tragedyanın ortaya çıkışı ve sanatın taklitten doğması noktasında bütün sanatsal öğretilere kaynaklık etmesi bakımından önemlidir. Daha sonra insanın taklit etme gereksinimi üzerine bir kavramsal çerçevenin çizildiği bölümde taklidin üretme, öğrenme, eğitme, sosyalleştirme ve ölümsüzleşme isteği bağlamında farklı birçok pratikle olan ilişkisi ortaya koyulmaktadır. Son olarak bu bölümde sanat alanında ortaya konulan en eski taklit ve yansıtma sanatı olarak tragedya kavramsallaştırması üzerinden

"özdeşleşme", "mimesis" ve "katarsis" kavramlarının Platon, Aristo ve Brecht'teki karşılıkları kapsamlıca anlatılmaktadır.

İdeoloji kavramına ilişkin çeşitli tanımlamaların yapıldığı ikinci bölüm önemli düşünürlerin ideoloji konusundaki yaklaşımlarını içeren bir literatürü içermektedir. İdeoloji, düşünce, tutum, davranış ve bakış açılarını belli tarzda etkileme gücüne sahip bir düşünce ve dünya görüşü sistemidir. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde Marx, Althusser, Gramsci ve Frankfurt Okulu üyelerinin ideoloji konusundaki yaklaşımları ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır. Ayrıca bu bölümde ideolojinin bireylerin gerçek dünyayla kurmuş oldukları ilişkilerin onların geçmiş yaşantı ve deneyim biçimleriyle ilintili olması noktasında Lacan, Saussure ve Freud'un görüşlerine de yer verilmektedir. Bu bölümün çerçevesi "yanlış bilinç" "Devletin ideolojik aygıtları" "praksis", "alt yapı-üst yapı", "yabancılaşma" "ayna evresi", "gösterge", "hegemonya", "kitle kültürü", "kültür endüstrisi" kavramlarıyla oluşturulmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünü sinema ve ideoloji ilişkisinden hareketle popüler Hollywood sinemasında tür tartışmaları, özelde korku sineması ve korku sinemasında korku unsuru olarak katarsizm sağlayan durumlar oluşturmaktadır. İdeoloji taşıyıcısı olarak sinemanın belli bir dil ve söyleme denk gelen özelliklilerine vurgu yapılan bu bölümde popüler tür sorunu tartışılmaktadır. Bu tartışmadan hareketle türlerin birbirine geçtiği, birbiriyle benzeştiği çıkarımı üzerinden bir türe ait özelliklerin başka türleri de kapsayacağı gerçeğine vurgu yapılmaktadır. İnsanların nelerden niçin korktuklarının korku olgusu üzerinden anlatıldığı bu bölümde korku sineması ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır. Seyircinin katarsizm süreciyle özdeşleşme ve arınmasını sağlayan unsurlar korku sinemasında zaman, mekân, ses, müzik ve kahraman kategorileriyle belirginleştirilmektedir. Korku sinemasında korku içeriği bağlamında belli sınıflamaların ve kategorilerin oluşturulduğu bu bölüm korku alt türlerine örnek sayılabilecek film örnekleri de sunmaktadır. Katarsizm süreciyle ilişkisi bakımında varoluşsal tartışmalar eşliğinde "ben" ve "öteki" kavramsallaştırması yapılmakta ve filmin analiz kısmını oluşturan filmler kategorileştirilmektedir. Son olarak Lacan ve Freud'un "ben" ve "öteki" bağlamında psikanalitik yaklaşımları anlatılmaktadır.

Çalışmanın dördüncü olan son bölümünde ise çalışma evreni içerisinden *Teksas Testere Katliamı (1974), The Omen (1976), Alien (1979), Day Of The Dead (1985),*

Child's Play (1988), Kuzuların Sessizliği (1991), Bram Stokers Dracula (1992), The Others (2001), Skinwalkers (2006), Victor Frankeştayn (2015) filmleri analiz edilmek üzere izlenmiştir. Filmlerin izlenmesinin ardından "ben" ve "ben'in içindeki öteki" karşıtlığında belli ortak kodlar çıkarılmakla birlikte her bir filmin ideolojik olarak karşılık geldiği alt metinler okunarak yorumlanmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KATARSİZM OLGUSUNUN TARİHSEL DİYALEKTİK SÜREÇTE GELİŞİMİ VE FELSEFİ DÜŞÜNCEDEKİ YERİ

1.1. TAKLİT SANATI OLARAK TRAGEDYA

Bir insan etkinliği olarak sanat, doğa ve insan arasındaki ilişkinin bir görünümüdür. Yaşamın içinden çıkan ve insanlık tarihiyle yaşıt olan sanat, kelime olarak "yapmak", "üretmek", "imal etmek" anlamlarına gelmektedir. İnsanoğlunun geçmişten bugüne yapıp ortaya koyduğu tüm etkinlikler aslında onun kuşkuları, ilgileri, istekleri, korkuları ve yaşantıları ile devinimli bir biçimde ifade kazanmaktadır. Sanatın nerede, ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı sorunsalı üzerinden düşünüldüğünde sanat insanın maddi varlığını, bu varlığı ile ilişkili olan her türlü durumu nitelerken onları şekillendirmektedir (Mengüşoğlu,1988:204). Bu anlamda yaşamın kendisi olan ve yaşam içerisindeki olay ve olguları konumlandırmaya çalışan sanat, toplumsal yapı ve sosyal oluşumların anlamlandırılmasında önemli bir etkinliktir. Tarihsel süreç içerisinde doğa ve doğal şartlar karşısında zayıf ve savunmasız olan insanın bunlar karşısında ortaya koymuş olduğu mücadele oldukça önemlidir. Temel ihtiyaçlarını karşılama noktasında yaşamını avcılık ve toplayıcılıkla sağlayan insan, iklim koşullarındaki değişmelere bağlı olarak konargöçer bir yaşantıya zorlanmıştır. Bu şartlar altında hayatta kalma mücadelesini sürdüren insanın, doğa güçlerine ve vahşi yaşama karşı onu koruyan mağaralar içerisine yerleşmesi onun doğaya ilk müdahalesi olarak kabul edilmektedir.

Korunma içgüdüsüyle mağaralara girmiş olan insan, mağara duvarlarına, karşı koyamadığı güçleri ve bazı varlıkları resmederek bunları kutsal kabul etmiş ve onlara tapınmıştır. Resmin hem benzetme hem de canlandırma gücüne inanan insan için vahşi doğada karşı koyamadığı ve korktuğu varlıkların mağara duvarlarına aslına en yakın büyüklükte resmedilmesi onlarla mücadele ve avlarının bereketi noktasında oldukça önemli bir etkinliktir. Doğayı bir anlamda büyüleyerek ve o hayvanı, kutsal herhangi bir ruhu tasvir ederek onunla mücadele ettiğine inanan insan için bu etkinlik yaşantı içeriğidir. Büyüklük ve güçleriyle insanın çekindiği bizon, boğa gibi vahşi hayvanlar mağara duvarlarına resmedilirken genellikle siyah ya da kırmızı renkler kullanılmış ve ölmüş halde yerde yatarken tasvir edilmişlerdir. Bu bağlamda bilinen ilk mağara

resimlerinin M.Ö.30.000 yılına kadar uzandığı gerçeğinden hareketle bu resimlerin ne anlama geldiği henüz sırrını korumakla birlikte dinsel ya da büyüsel amaçlarla yapıldıkları olası bir gerçektir. Yine hayvan postlarını, derilerini ve dişlerini üzerinde taşıyan ilksel insanların hayvanlara ait nesneleri üzerlerinde taşıyor olmaları hayvanların gücünü, hızını ve yenilmezliğini temsil ederken insanların da kendilerini o hayvanlarla özdeşleştirdikleri bir durumla ilişkilendirilmektedir. (Moran,2003:50). Bu durumun büyüsel bir işleve sahip olması aslında insanın inanma ihtiyacından kaynaklanmaktadır.

Resimlerde, insan etrafını sarmalayan somut dünyayı, bu dünya içerisinde somut gerçekliği olan hayvanları, ya da insana benzeyen ve içerisinde metafizik anlamlar taşıdığına inanılan somut olmayan işaretleri tasvir etmiştir (Farthıng,2012:16). İlk sanat örnekleri olarak kabul edilen bu tarz resimler, sanatın kurumsallaşması açısından ve sanat için köklü anlamda bir açılım olan "mimesis"e gelinceye kadar acımasız doğa karşısında büyü yapan insanın birer ayin aracı olarak kabul edilmektedir (Worringer,1993:20). Geçmişten günümüze kadar ulaşan ve en somut insan eseri olarak sayabileceğimiz mağara resimlerinin toplumsal olma yönüyle belli bir amaç doğrultusunda icra edildiği açıktır.

İnsanın ürküp, anlamlandıramadığı her şey için ortaya koymuş olduğu öykü ve hayaller de tragedyanın temelini oluşturan kaynaklardır. Bu bağlamda her biri birer ideoloji taşıyıcısı olarak da kabul edilen mitler ilkel olan insanın doğadan etkilenmesi, yaratılış ve var oluşunu anlamlandırması noktasında önemli bir kaynaktır. Mitosların ortaya çıkışı, dinsel tapınma törenleriyle ilişkilendirilmekte ve geçmişten günümüze bir anlamlandırma sistemi olarak görülmektedir. Kutsal denebilecek bir hikâye anlatısının üzerine kurulu olduğu mitler çok eski zamanı anlatan (miş'li geçmiş zamanda), olmuş ve bitmiş bir olay örgüsüne sahiptir. Başka bir ifadeyle somut gerçekliği olmayan doğaüstü varlıkların mücadeleleri sonrasında bir gerçeklik ya da kozmosun veya doğanın bir parçası olan varlığın nasıl canlılık kazandığını anlatmaktadır. Dolayısıyla olmayan bir şeyin yaratılışının öyküsü olan mit kavramı o şeyin nasıl yaratılıp, var olmaya başladığının ifade türüdür (Eliade,2001: 15-16). Gerçeklikle çok da ilgisi olmadığı ifade edilen mitler, var olanı ve olması gerekeni ele alarak birleştirici, yönlendirici ve meşrulaştırıcı etkisiyle ideolojik bir söylem oluşturmaktadır. Bu noktada kamusal ve politik bir güce sahip olan tragedya ile yolu kesişen mitler insanların içlerinde yaşadıkları ortamı ve toplumsal çevreyi, olayları, olguları anlama ve anlamlandırmaları noktasında

ideolojik bir role sahiptir. Çünkü toplumsal yapıyı ve toplumu anlamak ancak toplumsal söylemi çözümlemekten geçmektedir.

Her bir mitsel söylence insanın ihtiyaç ve arzu duyduğu kendine özgü doğasını görünür kılarken içerisinde hissettiği umut ve korkularıyla da insanlık durumunu yansıtmaktadır. Ele aldıkları konular açısından değerlendirildiğinde, her bir söylence türü aslında insan olmanın ve insanın her bir duygusunun birer karşılığı niteliğinde değerlendirilmektedir. Köken sahibi olma duygusuna yanıt veren yaratılış söylenceleri, insanın evrenin nasıl var olduğu, doğal döngülerin nasıl gerçekleştiği ya da kendisinin nasıl yaratıldığı ile ilgili merak duygularını tatmin etmektedir. Yine bereket söylenceleri, daha önceden sezgisel olarak var olmayan bir dünyada ihtiyaç duyulan ekonomik istikrar duygusuna denk gelmektedir. İnsanlara çeşitli davranış modelleri sağlayan kahramanlık söylenceleri ise insani deneyimlerin birer sembolüdür. Toplumun manevi değerlerini yansıtmakla beraber bu türden öyküler bir toplumun dünyaya bakışını, inançlarını, doğa olaylarını ve doğuşu, ölümü-yeniden doğuşu anlatırken insanın anlamlandıramadığı, yaşamın içindeki görkemli ve gizemli şeyleri de kendisine konu edinmektedir.

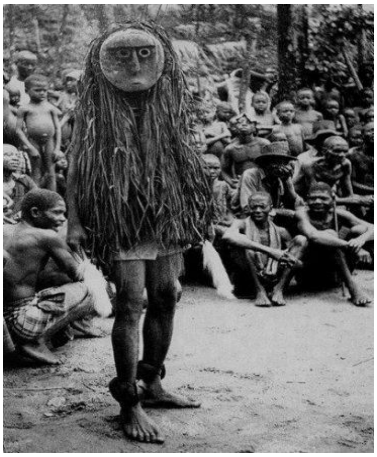
Antik çağda inanç sisteminin temeli insanın doğa ile kurmuş olduğu ilişki üzerinden biçimlenmektedir. Hemen her mitsel söylencenin önemli bir özelliği olan ve yaşamı yaratan, evrenin tüm varlığına egemen olan bir veya birden fazla ilahi gücün varlığına olan inanç insanı kişiselleştirmeye, taklit etmeye, benzetmeye ve kurgulamaya götürmektedir. İnsanoğlunun aslında çok da anlam veremediği ilahi gücü insan ya da hayvan olarak algılayıp gerek çizdiği resimlerde gerekse uydurmuş olduğu hikayelerde bu şekilde betimlemesi inanma gereksiniminin bir görünümüdür. Bu anlamda mitolojide yer verilen her bir tanrı aslında insan zihninde insanlar gibi düşünmekte, davranmakta ve konuşmaktadır. [1] Doğada somut ya da soyut olan her bir olay ve olgu böylece tanrılara bağlanmakta ve yeryüzü, gökyüzü, karalar, denizler, mevsimler, yağmur, kuraklık, bereket gibi her bir olgu farklı tanrılara görev ve sorumluluk bağlamında atfedilmektedir. Fransız ressam Regnault'unda belirtmiş olduğu gibi, mitler ilkel insanın psikolojik

[1] İnsan biçimcilik olarak da tanımlanan Antropomorfizm kavramı, tanrılara, cinlere, hayvanlara, meleklere, şeytanlara, cansız varlıklara ve doğa güçlerine insani özelliklerin atfedilmesi olarak tanımlanmaktadır. Özellikle mitolojik anlatılarda insanın doğayı anlaması noktasında aklının tezahür edemediği bir takım soyut olayları açıklamak için ortaya koymuş olduğu bu kavramla birey doğayı izleyerek anlamlandırmaya çalışmaktadır. Yunan mitolojisinde Homeros ve Hesiodos' un yazıya geçirdikleri İlyada ve Theogania söylencelerinde tanrılar tıpkı insanlar gibi hırsları, duyguları, duygusuzlukları, bencillikleri, aldatmaları, kıskançlıkları, sevmeleri ve nefret etmeleriyle anlatılmıştır.

hallerinden doğmuş, tecrübesiz, görgüsüz ve bilgisiz olan ilkel insanın, gördüğü hadiselerin ani etkilerinden ilham alarak onlara hayaller kurdurmuştur (Can,1997:3). İnsanoğlu bu yolla doğaya anlam yükleyerek doğa karşısındaki zayıflıklarını bir yana bırakarak kendisini var edebilmeyi başarmıştır.

Tanrılar-yarı tanrılar, soylular ve kahramanların varlığına inanılan bu tür mitosların toplum ve insan üzerindeki rolü bakımından tragedyayı beslediği söylenebilmektedir. Bir anlamlandırma biçimi, bir iletişim sistemi olan mitler toplumsal olanın gerçekliğe ilişkin kurgularıdır. O halde toplumsal gerçekliğin üretiminde önemli rol oynayan mitler, toplumun ruhu ve belleğidir. Bir toplumun en eski kültürel hikayeleri olan mitler, ilkel insanın kâinatı anlama, anlamlandırma ve yorumlama çabalarının birer ürünüdür. Bir yaratma eylemi olarak kabul edilen mitler bu anlamda canlı ya da cansız nesneleri veya doğa olaylarını açıklamak için insan tarafından ortaya konulmuş söylencelerdir. İnsanın var oluş sırrını içerisinde besleyen mitlerdeki "imgeler, simgeler, efsaneler psikenin sorumsuz yaratıları değillerdir; bunlar bir gerekliliğe cevap vermekte ve bir işlevi yerine getirmektedirler" (Eliade,1992:19). Bu özellikleriyle sanatsal üretimin ilk ürünleri olarak da kabul edebileceğimiz mitler, kendilerinden sonra gelen sanatsal tüm anlatıların çıkış noktası olma niteliği taşımaktadır. Aslında mit, insani tüm gerçeklikleri ve etkinlikleri içeren sanatsal üretimin başladığı yerdir. "Mit, geleceğin eposunun, romansın, trajedinin tohumlarını taşır; halkların yaratıcı dehasının ve uygarlığın bilinçli sanatının bu edebi biçimlerini kullanır" (Malinowski,2000:147). Mitsel anlatılardaki her bir hikâye (tufan, mevsimsel döngü, kahramanın trajik ölümü, yeniden diriliş) oyun ruhuyla anlatılmaktadır. "Sanatçı gözü yaşamı mitosumsu gören bir bakışa sahiptir. Buna dayanarak, mitolojik dünyaya -tanrıların ve şeytanların dünyasına, maskelerin karnavalına ve yaşanan mitos şenliğinin zamanın bütün yasalarını ortadan kaldıran, ölüleri tekrar yaşama döndüren o garip 'sanki' oyununa ve "bir varmış bir yokmuş'un yaşanan an olduğu dünyaya- öncelikle sanatçının gözüyle yaklaşmalıyız ve değer vermeliyiz. Çünkü aslında mitolojinin kökenlerine ait birçok ipucunun aranması gereken ilkel dünyada, tanrılar ve şeytanlar çok sıkı kurallara bağlı mutlak gerçeklikler olarak görülmezler. Bir Tanrı aynı anda -bir melodi gibi ya da geleneksel bir maske biçiminde- iki ya da daha fazla yerde bulunabilir" (Campbell,1992:29). Tragedyanın temelini oluşturma noktasında ilkel insanın şenlik ve oyunlarında maske kullanımı bu anlamda mitolojik kahramanın gerçek görüntüsüymüş gibi algılanmakta ve görüntü o şekilde saygı

görmektedir. Şenlik esnasında maskeyi takanın bir insan olduğu bilincine sahip olunsa da maskeyi takan oyun boyunca Tanrı'yla özdeşleştirilmektedir. Gizemli olan kültürdeki tanrı ve tanrıçalara ait çeşitli mitsel söylencelerde maske, temsil ettiği tanrının kendi görüntüsü olarak algılanır ve ona göre saygı görürdü. Burada unutulmayan şey, maskenin bir insan tarafından yapıldığıydı. Öyle ki bu durumu maskeyi takan da bilirdi. Ancak birey tören boyunca maskesini taktığı tanrıyı temsil ederdi. Bu süreç boyunca bireyin insan olduğu gerçeği unutulur, maskenin altındaki kişi adeta tanrı olurdu. Burada tam anlamıyla bir inanma ritüeli üzerine kurulmuş olan bu törenler ve ayinler her şeyin bir canlandırma ve betimlemeye dayandığı bir zihinsel değişim süreciydi (Cambell,1992:31).[2] O halde başlangıçta bir eğlence ile başlayan oyun sonrasında kendini kaptırarak, özdeşleşerek, yerine geçerek kendinden geçme ile sonlanan bir süreci ifade etmektedir.



Şekil 1.1. Ohaffia kabilesi/ 'Otili' adlı Maske töreni/ Güney Nijerya/Pinterest

[2] Leo Frobenius'un çocukluğun doğaüstü dünyası ile ilgili ünlü yazısında geçen ifadeler bu anlamda anlamlıdır. "Profesör masasında yazıyor ve dört yaşındaki küçük kızı odada koşturup duruyor. Yapacak şeyi yok ve adamı rahatsız ediyor. Adam kıza üç yanmış kibrit çöpü vererek, 'Al oyna' diyor. Kız halıya oturarak kibritlerle oynamaya başlıyor, biri Hansel, biri Gretel, öbürü de büyücü olmuş. Bir süre geçiyor, bu zaman içinde profesör rahatsız edilmeden işiyle uğraşabiliyor. Fakat birden çocuk korkuyla bağırıyor. Baba sıçrıyor, *Ne o ne oldu?' *Kız* büyük korku belirtileri göstererek ona koşuyor. 'Baba, baba' diye bağırıyor, "büyücüyü al, artık ona dokunamıyorum!" "Bir duygu patlaması" diyor Frobenius, "düşüncenin duyusal düzeyden *(Gemüt)* duygusal bilinç *(sinnliches Bezousstsein)* düzeyine kendiliğinden geçişin sonucudur. Dahası, böyle bir patlamanın görülmesi açıkça belirli bir ruhsal sürecin tamamlandığı anlamındadır. Kibrit büyücü değildir, oyunun başında çocuk için de değildi. Demek ki süreç, kibritin duyusal düzeyde büyücüye dönüşmesinde ve sürecin tamamlanması da bu düşüncenin bilince çıkarılması olayını kapsıyor. Sürecin gözlemi, bilinçli düşüncenin onu sınamasından kaçıyor; çünkü, bilince ancak daha sonra ya da sürecin tam bitiminde giriyor. Süreç, sözcüğün tam anlamıyla yaratıcıdır; çünkü biraz önceki örnekte olduğu gibi küçük bir kız için kibrit büyücü olabilmektedir. O zaman kısaca söylersek var olma aşaması duygular düzeyinde yaşanırken, *varlık* aşaması bilinç düzeyinde yaşanır" (Cambell,1992,30). Çocukluğun kendinden büyüsel bir oyunu olarak bu örnekte dünya kendinden değişerek, o sıradanlığından kurtularak bir büyüye dönüşmekte ve ilkel insanın ilkel duygularıyla ilişkilendirilmektedir.

İlk insanın mağaralarda oluşturduğu ve tragedyaya da kaynaklık eden ilkel halk sanatlarında dinin, korkunun, yüceleştirmenin ve büyünün etkisi oldukça önemlidir. Bu yüzden insanın tanrılara şükranlarını göstermeleri, kötü ruhları kovmaları ve uğur dilemeleri için maske törenleri adı altında ayinler düzenlenmekteydi. Antik tiyatronun temel karakteristiği olan maske yine soylu sınıftan ölen bir kişi için düzenlenen cenaze törenlerinde de kullanılmaktadır. Burada ölen soylu kişinin evinin önünde bulunan bir sandık içerisine onun atalarına ait olan maskeler saklanmakta ve bu maskeler ölen kişinin atalarına fiziksel olarak benzeyen kişilerin yüzlerinde taşınmaktaydı.[3] Böylece ölen kişinin ataları cenaze törenlerinde de temsil edilir ve hatıraları canlı tutulurdu. Bu bağlamda antik dram sanatında maske işlevsel olarak genelde maskesiz olan ve oyunda kolektif bir kişiliğin yerine geçen koronun karşısında, aktörün oynadığı tragedya kişisini bireyselleştirme aracıdır (Vernant,2012:16). Maskenin yüze takılarak karaktere anlamsal olarak geçişi onu maddi bir obje yapmaktadır. Maskenin bu işlevi ile oyunda aktörün üstlenmiş olduğu rolle özdeşleşip o role geçişi sağlaması ilişkilendirilmektedir. Genellikle büyü ve kutsal amaçlı kullanılan maske, "karakterlerin dünyada üstlendikleri rol" ve "bireyi diğer bireylerden ayrı kılan karakter" anlamlarında kullanılmaktadır.

Maskeyi takan kişinin tanrılarla özdeşleşme noktasında tanımlayamadığı korkuları ve farklı doğa üstü güçleri uzaklaştırdığı sanılır, insanların tanrısallaşması noktasında maskeler önemli sayılırdı. Bu bağlamda taklit ya da kişilik değiştirme noktasında kullanılan maskeler doğayı yansıtma eylemi olarak değerlendirilmektedir. Kişinin kendi dışındaki nesneler, olaylar, olgular ya da tanımlayamadığı güçlerle duygu ortaklığına girebilme inancını yansıtmaktadır. İlkel insan, taklit ederek, öykünerek taklit ettiği şeyin (Tanrı, hayvan, rüzgâr) yerine geçerek o varlığın hissettikleriyle hislenip onunla özdeşleşmektedir. Bu özdeşleşmeyle Tanrı'ya yaklaşan birey adeta onun varlığı ile büyülenir. Bu büyülenme bireyi değiştiren, dönüştüren bir etkilenme anıdır. "Seyirci, büyülü bir biçimde ruhunun karşısında titreyen tanrı imgesini, ister istemez o maskeli figüre aktarmış ve onun gerçekliğini adeta hayaletimsi bir gerçek dışılıkta sona erdirmiştir. Gündüz dünyasının kendini örttüğü ve yeni bir dünyanın, öncekinden daha açık, daha anlaşılır, daha etkileyici bir biçimde, ama bir gölge gibi, gözlerimizin önünde

[3] Eski Roma'daki cenaze törenlerinde sergilenen bu maskeler Grekçe "proposon" kelimesine denk gelirken böylesi maskeler için "imago"kelimesi Latince bir ifade olarak yaygın kullanılmaktadır (Champion,2004,53).

hep yeniden doğduğu Apolloncu düş durumudur bu" (Nietzsche,2005a:65). Anlatılanlardan hareketle tragedyanın doğuşu Antik Yunan Uygarlığında Zeus'un iki tanrı olan oğulları Apollon ve Dionysos'un kişiliklerinde barındırdıkları çatışma temellidir. Tragedyanın tanrı Dionysos'un onuruna gerçekleştirilen törenlerde söylenen dithirambos adlı şarkılarından ortaya çıktığı varsayılmakla birlikte koro halinde bu şarkıları söyleyenler Dionysos'un kutsal hayvanı olan ve onu temsil eden teke kılığına girerek farklı figürlerde danslar ediyorlardı. Zamanla bu koro şarkıları biçimsel olarak farklılaşmaya ve şiirsel nitelik kazanmaya başladı. Koro şarkılarına ek olarak bir de konuşan kişi hipokrites eklenince tragedyada tiyatronun diyalog üzerine kurulu olma özelliği ortaya çıktı. Yunancada teke manasında kullanılan tragos kelimesi ile şarkı anlamına gelen aoide sözcüklerinin birleşmesi sonucu konuşmalı şarkı olarak kavramsallaştırılabilecek tragoidia (tragedya) ortaya çıkmış ve yalnızca dinsel törenlerin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine evrilmiştir. Yine bir tiyatro türü olan ve taklitten doğan komedya da aynı törensel etkinliklerden doğmuştur. Dionysos için düzenlenen bağbozumu törenleri ki bu törenler "komos" adı altında bolluk, bereketi kutsayan ve köylerde yapılan halkın geçit törenlerinin kaynağı komedyayı ortaya çıkarmaktadır (Şener, 2006:16).

1.2. NİETZSCHE'DE TRAGEDYA'NIN KAYNAĞI APOLLON- DİONYSOS

Batı düşüncesi geleneğinde mitolojinin kaynaklık etmediği hemen hiçbir alan bulunmamaktadır. Yaşama ve insana dair her anlatıda olduğu gibi sanatın, özellikle de tragedyanın temelini Nietzsche, yine Yunan mitolojisinden esinlenerek ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Apollon ve Dionysos ikiliği Nietzsche'de ontolojiden, bilgiye, ahlaktan, sanata dek her alandaki düşüncelerinin temel dayanağıdır. Bilgi edinmeyi ve sanatsal yaratmayı doğaya bağlayan Nietzsche için doğa, kişinin kendi sınırlarını tanımasını sağlamaktadır. Çünkü doğayı bilen, onu anlamlandıran birey kendisinin anlamını da bulmuş olacaktır. Bu anlamda bütün yaratmalar (sanat, felsefe, şiir) özdeş kaynaktan beslenmektedir. Nietzsche insan hayatının çatışmalı yapısından hareketle sanatsal yaratımı da Apollon ve Dionysos karşıtlığı üzerinden vermektedir.

Antik Yunan'da iki sanat tanrısı olan Dionysos ve Apollon, tragedyanın doğuşu ve sanatın taklitten doğması noktasında bütün sanatsal öğretilere kaynaklık etmesi

bakımından önemlidir.[4] Tragedyanın doğuşu konusu "Kral Midas, bilge Silenos'u, Dionysos'un eşlikçisini, uzunca süre ormanda kovalamış, ama yakalayamamış. Nihayet, bir gün eline düştüğünde, sormuş Silenos'a kral, insanlar için en iyi ve en mükemmel şeyin ne olduğunu. Kaskatı ve kıpırtısız durarak susmuş daimon, kral tarafından zorlanıncaya kadar; sonunda, kulakları çınlatan bir kahkahayla birlikte şu sözler dökülmüş ağzından: 'Zavallı bir günlük ömürlü tür, rastlantının ve kederin çocukları, duymanın senin için en hayırlısı olduğu şeyi söylemeye niye zorlarsın beni? En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir-en kısa zamanda ölmek" (Nietzsche,2005b: 36) pasajı noktasında önemlidir. Varoluşun ürkütücü ve tiksindirici yanının farkında olan Yunanlılar için tragedyanın temelinin dayandığı Apollon ve Dionysos ikiliği varlık ve oluşa karşılık gelen bir zıtlık içermektedir. Var olmanın korkulu tarafının ancak büyüleyici olan tanrıları yaratarak katlanabilir kılınacağına inanan Yunanlılar için ölümlü olma fikri trajediyi besleyen temel unsurdur.

Nietzsche felsefesi aracılığıyla ele alınan Dionysos ve Apollon temsilinde Apollon ölçünün, sınırlamaların, kuralların, uyum ve düzenin karşılığıyken Dionysos haz ve coşkunun, taşkınlığın karşılığıdır. Bu bağlamda Apollon, görünür olanların dünyası iken Dionysos görünenin ötesindeki birliği ifade etmektedir. "Bütün biçimlendirici (görsel) sanatların Tanrısı olan Apollon bilgelikler öğreten bilici bir Tanrıdır. Kökü, bütün "görünen olaylara" değin inen Apollon bir ışık Tanrısıdır, tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır. Günün kolay anlaşılan boş gerçekliğine karşın, bu niteliklerin olgunluğunu dile getiren, daha yüksek bir gerçeklikle yaşam değerli kılınmış, çekilir olmuştur. Ayrıca onarıcı, yardım edici doğanın düşte, uykuda ortaya çıkan derin bilinci, sanatların ve doğruyu söyleyen, yetinin yerine geçen bir benzeridir.

[4] Tragedya başta olmak üzere tiyatronun doğduğu yer olan Atina toplumu, birbirinden farklı hatta türlü çelişkilerle dolu bir yapı içerisindendir. Bu yapı tiyatro sanatının temelini oluşturmaktadır. Çünkü tiyatro içerisinde çelişkiler ve birbirine tezat olan durumların çatışmasını barındıran bir türdür. Feodal toplum yapısından demokratik düzene geçiş yapan Yunan toplumunda halka seçimlere katılabilme hakkı verilerek özgürlükçü bir ortam oluşturulmuştur. Öte yandan toplumun çoğunluğunu oluşturan oy verme hakkına sahip olmayan köle ve kadınlar ile kırsal kesimden merkeze gelemeyen çoğunluk oy kullanamamaktadır. Bu durumda yönetimde söz sahibi olma hakkı kentteki azınlık topluluğun eline verilmiş oldu. Azınlıkların seçmiş oldukları soylu sınıfa ait yöneticiler ile sağlanan demokratikleşme sürecini tamamlayan Yunan toplumunda geleneksel değerler varlığını sürdürmekteydi (Şener,2006:17). Bu bağlamda hem demokratik düzenin varlığından söz etmenin mümkün olduğu hem de geleneksel değerlerle geçmişe bağlılığın sürdürüldüğü Atina'da toplumsal anlamdaki iç çekişmeler temelinde tragedya ortaya çıkmıştır. O halde tragedyanın zıtlıklar üzerine kurulu olan dengeli çatışma özelliğinin böyle bir toplumsal yapıyla ilişkilendirilmesi doğru bir saptamadır.

Bir düş görünümünü aşamayan şu incecik çizgi bile, Apollon'un görünümü içinde, yanılgıya yol açmaz, yoksa güçsüz bir etkiyle ortaya çıkan görünüş yüzeysel bir gerçeklik olarak bizi aldatabilirdi: Yontu Tanrısı Apollon'un bilgelik dolu sessizliği, pek ölçülü bir sınırlandırma, sarsıcı yönetimden doğan özgürlük niteliğinde belirir. Onun gözü, kaynağına uygun nitelikte, "güneşli" olmalı, çünkü kızgın, hınçlı bakışlarında bile görünümünün yumuşaklığı vardır" (Nietzsche,2003:19-20). Dolayısıyla Apollon'cu temsilden yola çıkarak ışık tanrısı olarak evrendeki her yeri aydınlatan Apollon insanın öngörülerle varoluşu kavrayıp anlamlandırmasını sağlayan güçtür.

Apollon'a ilişkin bir diğer kullanımda sanat tanrısı olarak Apollon, düş kurma deneyimine sahip, düşsel tasarımcı konumundadır. Düşün gerçekliği karşısında kendinden geçen kimse sanatçı gibi davranır. Nietzsche'nin söylemiyle "Seve seve batar bu görüntülere, iyice sokulur yanlarına, yaşamı yorumlar, dahası bu olaylar içinde yaşamayı öğrenir. Bunlar sevilen, beğenilen, kişinin bütün nesneleri kavrayan gücüyle, kendi varlığında tanıdığı görünümler değildir: Gerçeklik, apaçıklık, bulanıklıklar, üzüntüler, karanlıklar, birdenbire ortaya çıkan engellemeler, gelişigüzellikten doğan olaylar, korkulu beklemeler, yaşamın çok kısa süren bütün Tanrısal Komedya'sı, öte dünya ile onun önünden geçip gidenler, bir perdeye yansıyan oyun gibi değildir. Çünkü insan bunları oyun yerinde yaşıyor, acı çekiyor, olayın akıcı sezgisini duymadan olacak iş değil bu. Kimileri, belki de benim gibi, arada bir anımsanan düş korkularının içinde yüreklenir, sonucu yeniden elde edebilmek için, "O bir düştür, onu sürekli olarak görmek isterim," derler. Birtakım kimseler bana, bir düş ile onun nedenlerini üç ya da daha çok gördüklerini, birbirini izleyen gecelerde onları yaşadıklarını anlatmışlardı. Onlar, bunun açık belirtisi olan olayları, bizim en içten varlığımızı, bir bütünlük içinde iç evrenimizi yansıtan düşü, derin bir beğeni, bir sevindirici gereklilikle, kendi özünce yaşamışlardır" (Nietzsche,2005:18-19). Katarsizmle ilişkilendirildiğinde hayallere dalma deneyimi ile günlük koşuşturmacalarından yorulmuş, sıkılmış ve arada sıkışmış birey düşlere dalarak bir yanılsama içerisine düşmekte, bu sayede kendini rahatlamış vaziyette güven ve huzurda hissetmektedir. Bireylerin katarsizmle yaşamış oldukları bu deneyim ise onların yaşamlarını devam ettirebilmeleri açısından önemlidir. "Düşte, göz kapakları kapalıyken sanatsal yaratıda bulunan gözün ilahi dünyasıdır bu. Bu düş haline bizi destan da sokar: biz açık gözlerle hiçbir şey görmeyiz, anlatıcının kavramlarla bizde oluşturmaya çalıştığı iç dünyamızdaki imgelemden haz duyarız" (Nietzsche,2005:43). Düşlemekten

duyulan hazzın karşısında Apollon'cu yaklaşımda birey yüzleşmekten çekindiği korkularından kaçmakta, acı çekmekten kaçınmaktadır. Ancak burada bireyin yaşamın bireyce kabul edilen zor yanlarından kaçışı onu bütün bir yaşamsal deneyimden mahrum bırakırken denetleyici bir tavırla aklı ve bilinci öncelemektedir. Fakat akıl ve bilincin ötesinde insanın duyumsaması gereken birtakım hisler vardır. Çünkü acı ve üzüntü hayatın bir parçası olarak zorunludur. İşte bireyi bu acıdan uzaklaştıracak şey de hayal etmektir. Hayal kurarak araya sıkışmışlıktan sıyrılan birey Schopenhauer'ın "Dağlar gibi dalgaların dört bir yana doğru, uğultuyla yükseldiği ve indiği azgın bir denizde, bir gemici, bir sandalın içinde, güçsüz teknesine güvenerek nasıl otururwhile; yalnız insan da böyle sakince oturur, bir acılar dünyasının ortasında, principium individuationis'e[5] dayanarak ve güvenerek" (Nietzsche,2005:28) metaforik benzetmesiyle ilişkilendirilmektedir.

Apollon tarafından temsil edilen değerlerin karşısında Dionysos, taşkınlık, coşku, kaos, yıkıcı olma, ölçüsüzlük, bilinç dışı, özgürlük, kendinden geçercesine sarhoş olma kavramlarıyla anılan bir tanrıdır. Yunan kültürü ile ilgili düşüncelerini Schopenhauer'in felsefesi terminolojisinden etkilenerek oluşturan Nietzsche için "istenç olarak dünya" ve "tasarım olarak dünya" ifadeleri Apollon ve Dionysos'çu deneyimde kendisine karşılık bulmaktadır. Tasarımların, biçimlerin ve görünenlerin dünyası olarak Apollon ifade edilirken, aklın düzenleyen, toparlayan, dingin halinin aksine görünenin ötesindeki istenç ise özce başka olan Dionysos'çu yaklaşımda ortaya çıkmaktadır.

Acıyı, hüznü iliklerine kadar hissetmenin bireyi bilge ve ehil yaptığı fikri ile birey yaşamda her şeyi olduğu gibi görmektedir. Böylece karşılaşacağı her durumu değiştirmeye çalışmadan olumlamak, yaşamı olduğu haliyle kabul etmek insanın bireyselleşme ilkesini sekteye uğratması anlamına gelmektedir. Bu anlamda Nietzsche, Schopenhauer'ın "principium individuationis" kavramını kabul etmemekle beraber şarap tanrısı olan Dionysos'un karakteristik özelliği sayesinde onu yerle bir etmiştir. Çünkü sakin olan insanı sarhoş ederek ele avuca sığmaz hale getirecek iki şeyden birisi şarap bir diğeri ise bahar dürtüsüdür[6]. Sarhoşlukla bireyin doğayla arasındaki tüm sınırlar silikleşir

[5] Burada "principium individuationis" kavramı Schopenhauer'ın kullanmış olduğu bir terim olarak bireyselleşme süreci veya bireyselleşme ilkesi olarak tanımlanmaktadır.

[6] Nietzsche'nin Principium individuationis kavramı ile insanın bireyselleşme sürecini sekteye uğratan bahar dürtüsü ve sarhoşluk genel insanlık durumu ve hatta genel doğal yaşamının meydana getirdiği güç karşısında tamamen kaybolur. Dionysos şenlikleri, sadece insanla insan arasında değil, aynı zamanda

ve birey hem kendisiyle hem de doğayla bütünleşir (Nietzsche,2005:36). Doğanın içerisinden gelen karakter olan Dionysos büyülü gücün simgesidir. Bu özelliği onu tanrısal konuma taşımaktadır. Aslında Dionysos'un bu özelliği her insanın içerisinde yer alan doğanın gizlerine vararak onu denetleyebilme gücüne sahip oma haline bir örnektir. Bireyin içerisindeki tanrısallaşma arzusunun bir karşılığıdır Dionysos. Dağların, ormanların yani doğanın tanrısı olarak Dionysos aslında insanın ilksel hallerine bir göndermedir. Doğanın olduğu gibi, törpülenmemiş, "vahşi" hali bilinçdışı olma özelliğiyle bireye benzetilebilir. Baharın gelişiyle birlikte doğanın içerinde barındırdığı ve insana karmakarışık hissettiren duygular ilişkilendirilmektedir. Şöyle ki Antik Yunan'da halk kalabalık kitleler halinde yüzlerini gözlerini boyayarak, başlarına çelenkler takarak çılgınca danslarla adeta baharı karşılamaktadırlar. Ölçüsüzce tavır ve davranışlar burada baharın aniden beliren şiddetli etkisidir. Böyle bir taşkınlığı yaparak kalabalıkların kendilerinden geçmiş durumları Dionysos'un karakteristiğine vurgu niteliği taşımaktadır. Büyülenerek kendinde olmama hali bu noktada bireyin kendisinin tam anlamıyla değiştiğine inanmasıyla ilişkilidir. Oyun sanatları açısındansa bu değişim sahnede oyuncuyla özdeşleşmeyle mümkündür. Oyuncunun karakterine bürünerek gerçek anlamda büyülenen insan katarsistik bir etkilenmeyle arınmaktadır.

Doğaya ses ve hareket getiren Dionysos'çu deneyim, Apollon'un biçimsel ve görüntüsel olma özelliklerinin karşısında müzik sanatının yanı sıra sahne sanatlarını içerisinde barındırmaktadır. O halde müzik tam anlamıyla bir yaratma eylemi gerektirmektedir. Apollon'cu sanatlar öykünme ve taklitle yeni bir şeyler ortaya koyarken var olanlardan esinlenme eylemindeyken müzik sanatı başlı başına olmayanı ortaya koymayı gerekli kılmaktadır. Biçimci olmasından hareketle görsel sanatları kişiliğinde barındıran Apollon'cu duruşta, mimarlık, süsleme, resim ve heykeltıraşlık gibi görsel

---

insanla doğa arasında da birlik kurar. Toprak gönüllü olarak armağanlarını getirir, en vahşi hayvanlar uysalca birbirine yaklaşır: panterler ve kaplanlar, Dionysos'un çiçek çelenkleriyle süslü arabasını çeker. İnsanlar arasındaki mecburiyet ve keyfiyeti betimleyen, sınıflara özgü tüm sınırlar kaybolur: köle özgürdür, hem bir soylu hem de alt sınıftan biri aynı Bakkha korolarında bir araya gelirler. Gittikçe büyüyen kalabalıklarda "dünyanın ahengini" anlatan sözler, oradan oraya dalgalanır: şarkı söyleyip dans ederek insan, kendini daha yüce ve daha ideal bir beraberliğin üyesi olarak ifade eder: Yürümeyi ve konuşmayı unutmuştur. Dahası: kendini büyülenmiş hisseder. Gerçekten farklılaşmıştır. Hayvanlar nasıl konuşuyor, toprak nasıl süt ve bal veriyorsa, onun içinden de doğaüstü sesler çıkar. Kendini tanrı zanneder, oysa başka zamanlar bunu sadece hayalinde yaşamıştır, şimdi bizzat kendisi bunu böyle duyumsar (Nietzsche,2005:36-37). Dingin olan doğanın baharın gelişiyle beraber kendinde bulunan bütün karışıklıkların (fırtına yağmur, uğultu) bireydeki tezahürüdür bahar dürtüsü aslında.

sanatları bünyesinde bulunduran yaklaşımda doğaya öykünme söz konusudur. Sanat bu anlamda devinim halindeki doğaya öykünülerek bir yaratma eylemini ortaya koymaktır. Yaratma eylemi ekseninde sanata kaynaklık eden doğa, insanlığın başlangıcından beri onu sarıp sarmalayan, koruyan, bireyin sırrına ererek onu kontrol etmeye çalıştığı bir gizdir. Sanat aracılığıyla birey bu gizi kavrayıp, anlamlandırmaya çalışırken, ona öykünmektedir. Apollondaki kurgusallıkta bu öykünmeyle ilgilidir.

Ayrıca doğanın sesi olarak niteleyebileceğimiz müzik, ile diğer sanatlar arasındaki zıtlığın sınıfsal çelişkilerle ilişkilendirilmesinden hareketle Dionysos'çu yaklaşım varlıkla bütünleşmeyi öncelemektedir. Bu bütünleşme ise Nietzsche'ye (2003b:10) göre bilmenin sırrına varmakla mümkündür. Düşünsel, sanatsal ve yaratı noktasında temel kaynak olan doğa bizi çevrelemekte, beslemekte yani bir anlamda bize eylemler içinde yol göstermektedir. Burada bireyin bilmesi, doğayı anlayarak anlamlandırması, onun kendini kavraması ve evrendeki sınırlarının bilincinde olması anlamına gelmektedir. Bireyin içerisinde taşıdığı bu yeti ve yetkinlikleri sanat aracılığıyla ortaya koyması onun yaratıcı gücüne bir gönderme yaparken sanatın doğayı da tüm sırlarıyla tüm insanlığa bildiren bir tür pratiği tanımlamaktadır.

Ölçülü ve temkinli tavırlarıyla akıp giden yaşama kendisini kaptırmadan kontrollü bir bilinçle dış dünyada olup bitenlerin farkında olan birey (Apollon'cu yaklaşım) Nietzsche için kendisini kandırmaktadır. Güdüsel olarak istemleri doğrultusunda sorumsuz ve ölçüsüzce hareket eden ve gerçeklerin görülmesini engelleyen Dionysos'çu yaklaşım ise varlığın temelidir (Schaffer,2000:215). Yani bilinçsizliğin bilinç karşısında daha değerli olduğu fikri akıldan bağımsızlığı (kopukluğu) ön görmesi açısından önemlidir. Fakat bilinçsizce yapılan her türlü ölçüsüz etkinlik aslında yine bir bilinç durumunda ortaya çıkmaktadır. O halde ne Apollon ne de Dionysos yaşamda tek başlarına değillerdir.

Diyalektik anlayıştan hareketle Apollonca yaşam, Dionysosça yaşamla çarpışarak bir bütünlüğü oluşturur. Ancak buradaki çarpışma çelişki barındırmaz içerisinde. Deleuze'nin ifadeleriyle "Çelişkinin yansısı Dionysos ile Apollon'un karşıtlığındadır. Apollon bireyselleştirme ilkesini tanrısallaştırır, görünüşün görünüşünü, güzel görünüşü, düşü ya da plastik imgeyi kurar ve böylece kurtulur acıdan: Apollon, bireyin acısını, ebedi görünüşle kuşattığı parlak zaferle galebe çalar, acıyı siler. Dionysos bunun tam tersine

asal tekliğe geri döner, bireyi yıkar, büyük çöküşe sürükler ve kökensel varlıkta içine alıp eritir: Bireyselleştirmenin ta kendisi gibi verir acıyı ama üstün bir hazda, bizi biricik varlığa ve tümel istencin çokluğuna katarak eritir acıyı. Dionysos ve Apollon bir çelişkinin iki ucu değil de daha ziyade bunun çözümünün iki yoludur: Apollon dolaylı olarak plastik imgenin temaşasındadır; Dionysos doğrudan istencin yeniden üretilmesindedir, istencin müziksel simgesindedir. Dionysos, üzerinde Apollon'un güzel görünüşü işlediği zemin gibi, ama Apollon'un altında homurdanan da Dionysos'tur. Şu hâlde bizzat karşısavın birliğe dönüşmeye ihtiyacı var" (1998:16). Bu bakımdan değerlendirildiğinde Nietzsche açısından da her şey (kuvvet, yaşam) diyalektik bağıntıdaki olumsuzun rolüne bağlı olarak varlığını ortaya koyabilmektedir. Yani bir yaşamın varlığı, başka bir yaşamın varlığı ile bağıntıya girerek çarpışır. Burada kuvvet hiyerarşik düzende yöneten-yönetilen, hükmeden-boyun eğen arasındaki çarpışıklık ilişkisi bir şeyin anlamını ortaya koyma noktasında önemlidir.

Yukarıdaki açıklamalardan hareketle tragedyanın doğuşu da ilkel yaşam ve acıların çarpışması ile ortaya çıkmış bir çelişki durumudur. Apollon ve Dionysos bu çelişkinin yansısı olarak yaşamın kurulduğu karşıtlık halidir. Burada Apollon bireyselleştirme ilkesini tanrısallaştırıp, görünüşü, güzel görünüşü, düşü veya plastik imgeyi kurarak acılardan kurtulurken Dionysos bunun tam aksine bireyi yıkarak onu büyük çöküşe sürükler ve kökensel varlıkta içine alarak eriyik hale getirir. Bunu yaparken bireyin bireyselleşme sürecinde yaşadığı acıya benzer bir acı verirken bu acıyı yüksek hazda tattırmakla birlikte insanı yegâne varlığa katarak eriyik hale getirir (Deleuze,1998:17). Dolayısıyla tam anlamıyla bir karşıtlığın söz konusu olmadığı Apollon ve Dionysos söylencesi çatışmanın dönüştüğü birlik olarak görülebilir. Sanat açısından değerlendirildiğinde ise tragedyada yer alan dans, müzik ve koro Dionysos iken epik, diyalog Apollon'un karakteristik özelliğidir (Schaffer,2000:217). Birinde bir düzen, nizam ve ölçü mevcutken bir diğerinde coşku ve taşkınlık vardır. Tragedyayı tragedya yapan da bu zıtmış gibi gözüken unsurların birlikteliği ile dönüştüğü yeni haldir. "Şarkı söylemek ve dans etmek artık içgüdüsel doğa sarhoşluğu değildir: artık Dionysosça coşkuya kapılan koro kitlesi, bilinçsizce bahar dürtüsünün duygulandırdığı halk kitlesi değildir. Hakikat şimdi sembolize ediliyor, o görünümün hizmetinde, bunun için o, sanatlarını kullanabilmeli ve kullanmak zorunda" (Nietzsche,2005:50). Bu bağlamda sahnede sergilenen gerçekler artık izleyicinin düş gücüyle yorumlanmaktadır. İzleyiciye

bu yolla gösterilmek istenen şey ise genel bir tabirle senin gerçekmiş gibi gördüğün şey aslında bir yanılsamadan ibaret olduğu tezidir. Anlatılanlar noktasında tragedyanın temeli olarak kabul edilen Apollon-Dionysos karşıtlığını daha görünür kılmak açısından aşağıdaki tablo oluşturulabilir.

Tablo 1.1. Apollon -Dionysos İkiliği Karşılaştırması

Apollon	**Dionysos**
Sınırların tanrısı	Taşkınlığın tanrısı
Denge, düzen, ölçünün temsilcisi	Coşkunluk, karışıklık, ölçüsüzlük temsilcisi
Dinginliğin bilgeliği	Coşkunluğun bilgeliği
Akıl ve düşünce egemenliğindeki içsel yan	Ruh ve beden egemenliğindeki ilkel yan
Bilinçle ortaya konulan bir tavır	İnsanın güdüsel yanına gönderme
Bireyin akıl yoluyla doğanın sırlarına ermesini sağlayan deneyim	Bireyi doğayla bütünleştiren deneyim
Temsil ve taklide dayalı görsel sanatları içerir.	Yaratma etkinliği içeren müzik, oyun ve sahne sanatlarını içerir.
"Tasarım olarak dünya" tezine destekler	"İstenç olarak dünya" tezine destekler
Bireyselleştirme ilkesi yüceleştirilir	Birey yok sayılır
Bireyin hissettiği acıyı siler	Acı burada haz ilkesi temelinde erir
Sanatsal düzeyde epik ve diyaloğun temsilidir	Dans, müzik ve koronun temsilidir
Düş gücünü temsil eder	Kendinden geçercesine sarhoşluk halini temsil eder
İnsanlara mutluluk duygusu yaşatan düştür	Sarhoşluk ve bahar dürtüsü insanları mutlu eder

Nietzsche'nin değerlendirmeleri odağında Apollon-Dionysos ikiliği birçok karşıt kavramın yanı sıra dil-müzik karşıtlığı içerinden de verilmektedir. Apollonca düzen diyalog bağlamında sözsel olana dile vurgu yaparken, Dionysosça deneyim coşkulu olan işitsel öğe müziğin odağında kendi olmaktadır. Dili öteleyerek müziği önceleyen Nietzsche bu bakımdan fikirlerini Dionysos temelinde açıklamak ister. Ona göre dilin bütün gücü onun müzik evrenine öykünmesiyle kazanılmaktadır. Yine Dionysos'un yıkıcı olan karakteristiği karşısında Apollon'un ölçülü ve dengeli tutumunun değerini ortaya koyarken de bunu Apollon temelinde açıklamaktadır. Görsel ve işitsel bütün sanatsal yaratımların da dayandığı bu ikilik Nietzsche felsefesi açısından gerekliliği elzemdir. Varoluşsal açıdan bakıldığında bu ikiliğin temsili Yunan halkının ölümden, korkarak korktukları şeylerle baş etme amacıyla zihinlerinde tezahür ettikleri

Olympos'taki düş ürünü olan tanrılara bir göndermedir. Nietzsche için, Antik Yunanlıların, var oluşun korku ve dehşet veren bütün gizleri karşısında varlıklarını ortaya koyabilmek adına hissettikleri bu korkuları kendi içlerinde sindirebilmeleri için Olympos'ta yaşayan tanrıların varlığını kabul etmeleri anlamlıdır. İnsanlar, kendi içlerinde mantıksal bir zemine oturtmuş oldukları hayal ürünü tanrılar dünyası ile varoluşun tüm ürkünç ve korkunç bilinmezliğinin üstesinden gelmişlerdir (1993:22).

Birbirine zıt iki deneyim gibi gözükse de iki tanrı dengenin, oluşumun iki yanını oluşturmaktadır. Bu anlamda Apollon ve Dionysos birbirleriyle açık biçimde çatışırken, bu çatışmanın birlikteliği ile bu iki tanrı yeni doğumlara gebedir.

Sanat yaşamın içerisinde var olan her türlü çelişkiyi barındıran ve zaman zaman iyiyi (yaratan-var eden) bazen de kötüyü (yıkıcı-yok eden) yücelterek bireyde yanılsamalar ortaya koyan bir etkinliktir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde ise tragedya farklı iki sanatsal gücün çatışmalı birleşiminden ortaya çıkan bir sanat ürünüdür.

1.3. İNSANIN GENEL OLARAK TAKLİT ETME GEREKSİNİMİ

Öğrenmenin bir yolu olarak başka bir şeyin ya da başkalarının duygu ve davranışlarıyla özdeşleşebilme yeteneği, taklitle öğrenmenin gelişmesinde, başkalarını anlamada, onlarla empati kurabilmede, dil gelişiminde ve birçok sosyal becerinin ediniminde oldukça önemlidir. Psikolojik, kültürel ve sosyal boyutlarıyla çok yönlü bir pratik olan taklit davranışı, gerçeğe aktif biçimde uyum gösterme sürecini ifade etmektedir. Öğrenilmiş bir davranış olmanın ötesinde bilinçsizce, istemsizce sadece alışkanlığa bağlı olarak taklit yapan çocuğun tutum ve davranışları zamanla istenç ve bilinç düzeyine taşınır. Dolayısıyla çocuğun erken yaşlarında başlayan kendiliğinden geliştirmiş olduğu taklit yeteneği ileriki zamanlarda duyulmuş, görülmüş, öğrenilmiş davranış biçimlerine dönüşmektedir.

Taklit etme gereksinimi altında yatan doğal eğilimler dolayımıyla farklı kavramlarla adlandırılsa da temelde benzer davranışlar kazandırmaktadır. Birinin bir başkasını taklit etmesi beraberinde öğrenmeyi, örnek almayı, rol almayı ve özdeşleşmeyi getirirken, bireyin kendini ortaya koyma ve gerçekleştirme eylemleri de birer taklit çıktısıdır. Sosyal öğrenme mekanizması olan taklit, bir kişinin ya da gurubun tutum ve davranışını içselleştirip, benimsemeyi mümkün kılarken taklit davranışında bağ kurarak

özdeşleşme esastır. Dolayısıyla başkalarının duygu, davranış ve tutumları ile özdeşleşme noktasında önemli işleve sahip olan taklit yetisi, dil gelişiminde, insanları anlama ve anlamlandırma süreçlerinde ve sosyal birçok becerinin ortaya çıkmasında merkezi konumdadır.

1.3.1. Sosyalleştirme ve Eğitsel İşlevi Bağlamında Taklit

Sosyalleşme socialization olarak da geçen toplumsallaşma kavramına denk gelmektedir**.** Antropoloji, psikoloji, iletişim ve sosyoloji gibi farklı birçok disiplinin ortak çalışma konusu olan sosyalleşme, bireyin içerisinde yaşamış olduğu topluma benzemesi, o toplumla uyum içerisinde olup toplumun uygun bir bireyi haline gelebilmesi için gerekli özellikleri edinme sürecini ifade etmektedir. Birey bu süreçte yaşadığı toplumun kurallarını, gelenek, göreneklerini, beklentilerini anlayıp anlamlandırmakta ve bu farkındalıkla değerleri kabul etmektedir. Bireyin içinde bulunduğu gurubun ya da toplumun değerlerini, normlarını, tutum ve davranışlarını edinmesi sürecinde ise bireye öğrenme ve taklit gibi unsurlar kaynaklık etmektedir. Birey böylece toplumdaki kültürü öğrenme yoluyla almakta, davranışlarıyla göstermekte ve gelecek kuşaklara yine bu yolla aktarmaktadır. Bu anlamda her bireyin diğerine ya da sosyal bir yaşantıya uyum sağlama süreci olan toplumsallaşma, göç, iletişim, etkileşim, taklit etme, taklit ederek öğrenme, öğrenilenleri başka kuşaklara aktarma, ortak yargı ve zevklerin ortaya çıkması yoluyla gerçekleşmektedir (Baldwin,1902:543). Çünkü toplumsallaşma bireylerin toplum değerlerini nasıl öğrendiklerini açıklamaktadır.

Toplumun bir üyesi olarak birey, toplumsallaşma sürecinde bir yandan ait olduğu grubun norm ve değerlerini öğrenirken diğer yandan kendi kişiliğini oluşturmakta ve şekillendirmektedir. O halde birey toplumun oluşumuna katkı sağlarken bir taraftan da kendi öğrendiği davranışlar ile gelişimini ve kendine özgülüğünü ortaya koymaktadır. Bu anlamda Talcott Parsons'un sistem teorisi kuramı, sosyolojik anlamda sosyalleşmeyi en iyi açıklayan kuramlardan birisidir. Şöyle ki, bir davranışsal organizma olan yeni doğan insan, sonraları bir birey olarak gelişip kültürel, toplumsal ve kişilik organizmalarıyla kendisine özgü kişilik edinmektedir. Böylece birey, normları, değerleri kültürel sistemde, normatif rol beklentileri toplumsal sistemde, birey kimliğini kişilik sistemde ve biyolojik anlamdaki donanımı ise davranışsal organizmadan almaktadır. İşte bu dört sistem bireyin nasıl sosyalleştiğinin de cevabı niteliğindedir (Wallace ve Wolf,2012:55-58). Tüm

işlevlerin birbiriyle uyum içerisinde olması da sosyalleşme sürecinin başarılı olması anlamına gelmektedir. O halde, toplumsallaştırmaya etki eden faktörler, toplumun kültürünü, içerisindeki insanların davranış modellerini bireye aktarıp onun toplumla uyumlu olmasını sağladığı oranda bireye başarılı sosyalleşme deneyimi yaşatmaktadır.

Bireyin toplumsallaşmasını ve onun toplum içerisinde kendine özgü bir yer edinmesini sağlayan aile, okul, arkadaş ortamı, din, devlet ve çeşitli kurum-kuruluşlar taklit ve öğrenmenin üretildiği kaynaklar olarak değerlendirilmektedir. Birey dünyaya geldiği anda belli bir toplumsal sınıf ve roller ağı tarafından bir hazır bulunuşluk düzeyiyle sarmalanmaktadır. Doğumundan itibaren bu ortam içerisinde bulunan çocuk, ilk önce anne-babasıyla daha sonra ise bütün çevresiyle iletişim kurmaktadır. Bireyin sosyalleşme sürecinin başladığı en temel birim olan aile ve anne-babanın davranışları çocuğun davranış geliştirmesinde ve şekillendirmesinde önemli bir ölçüttür.[7] O halde bireyin topluma uyum sağlayıp, bütünleşmesi noktasında aile ilk ve en önemli basamak olarak değerlendirilmektedir. Bu iletişim sürecinde bireye öğrenmesini sağlayacak olan en temel yöntemlerden birisi ise taklittir. Anne ve babasıyla özdeşleşme yoluyla bir bağ kuran çocuk, onların rol ve davranışlarını taklit etmekte ve onları rol model olarak almaktadır. Oyun oynarken çocukların anne, baba rollerine bürünmeleri, onların rollerini üstlenmeleri büyükmüş gibi davranmalarının birer sonucudur. Miş, mış gibi yapmak bu anlamda çocukların taklit etme güdülerinden kaynaklanan bir durumdur.

Zaman sonra birey, aile dışında da kendisinde temel düşünce ve davranış oluşturacak kimselerle, kurum-kuruluş ve sistemlerle özdeşleşerek öğrenme yoluna gitmektedir. Bireyin sosyalleşme sürecine katkı sağlarken ona belirli davranış ve düşünce kalıplarını belirli bir zamanda öğreten ve öğretilen her bir öğretinin tekrar yoluyla devamını sağlayan bir diğer birim ise eğitim sistemi ve öğretmendir. Eğitimin işlevi bu bağlamda mevcut kültürel değerleri yeni kuşaklara aktarırken, bireyin davranışlarını istendik yönde etkileyerek onu sosyalleşme sürecine dahil etmektir. Kültürel değerlerin

[7] Erken çocukluk döneminden başlayarak bireyin sosyalleşmesini sağlayan ilk ve en önemli birim olan ailede çocuk ile anne-baba etkileşimini sağlayan temel güdülerden birisi taklittir. Bebeğin doğumuyla başlayan bu süreçte ebeveyn ile çocuk arasındaki bakışmalar, gülüşmeler, çeşitli ses, jest ve mimikler kullanılarak sağlanan iletişimde taklit her iki taraf içinde karşılıklı bir eylemdir. Muhyiddîn İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'de kullanmış olduğu bir kavram olan "Ayna Metaforu", bilen ile bilinenin birliği olarak ebeveyn-çocuk ilişkisi ile de bağdaştırılabilir**.** Şöyle ki, **"**Bir şeyin kendini kendisi vâsıtasıyla görmesi, ayna gibi başka bir şeyde görmesine benzemez" (Arabi,2006:25) ifadesi bu bağlamda anne-babanın çocuğunu kendini aynada izler gibi izlemesi ve izlerken zevk alması anlamına gelirken çocukta aynı şekilde ebeveyni taklit ederek kendisini bu yolla ortaya koyup gerçekleştirmektedir.

aktarımı sırasında ise bireyler önceki kuşaklar sonraki kuşaklara değerlerini benimseterek onların benzeşerek, taklit ederek uyumlu hale gelmelerini hedeflemektedir. Eğitme ve sosyalleştirme işlevi bakımından taklit, bireylerin bebeklik dönemlerinden itibaren gözlemleyerek öğrenmede önemli bir unsurdur. Bu anlamda sosyal öğrenme kuramı gözlemleyerek ve model alarak öğrenme yoluyla duygu ve davranışların neler olabileceğini ve bunların nasıl değişebileceğini belirtmektedir. Gözlemleyerek öğrenmeyle insan pekiştireç ve cezaların farkında olarak davranışlarını ortaya koymakta ve şekillendirmektedir. Üç grup çocuk üzerine yaptığı bir araştırmada Bandura, bu gruplara oyun odasında oyuncağına karşı agresif tavır ve davranışlarda bulunan bir çocuğun kısa bir filmini seyretmiştir. Ancak her grup için filmin sonu farklılık göstermektedir. Şöyle ki, ilk gruba filmin sonunda çocuğun agresif davranışları sonrası ödüllendirildiği bir son, ikinci gruba çocuğa oyuncaklarıyla oynamama cezasının verildiği bir son, son gruba ise ödülün ve cezanın olmadığı bir son seyrettirilmiştir. Sonrasında oyun odasına gruplar tek tek alınarak, oyuncaklar verilip onların davranışları gözlemlenmiştir. Gözlem sonucunda birinci ve üçüncü gruptaki çocukların ikinci gruptaki çocuklara nazaran oyuncaklara daha saldırgan biçimde davrandıkları gözlenerek taklit yoluyla öğrenmenin önemi vurgulanmıştır (1999:21-41). Bu deneyden ortaya çıkabilecek bir başka sonuç ise medyanın bireylerin öğrenme davranışları üzerindeki etkisidir.

Devletin ideolojik aygıtlarından ve ideolojinin taşıyıcılarından birisi olan kitle iletişim araçları ve medya da artan etkileşimsellik özelliği sayesinde bireyin sosyalleşme sürecine katkı sağlayan başka bir unsurdur. Toplumsal öğrenme yoluyla gerçekleşen sosyalleşmede, birey "tipleme" veya "örnekleme" olarak tanımlanabilecek öğrenme sürecinden faydalanmaktadır. Birey, dilsel yeteneklerin taklidi ile sözsel örnekleme ve çeşitli davranışsal modeller geliştirmektedir. İnsanların nasıl davranacaklarıyla ilgili toplumsal öğrenme kuramında bireyler modeli gözlemleyerek öykünmekte (taklit etmekte) ve modele benzemeye çalışmaktadır. Bu bağlamda genelde kitle iletişim araçları ve özelde medya ile gerçekleştirilen sosyalleşmede daha etkin olan bu yaklaşımda öğrenme, sürecin gözlenmesiyle mümkün hale gelmektedir (Aziz,1982:27). Bireylerin toplumsal öğrenmesinin sağlanmasında kullanılan çeşitli modeller, kitle iletişim araçları üzerinden verilerek gerek çocuklara gerekse de yetişkinlere çeşitli tutum ve davranışlar kitle iletişim araçlarındaki tiplemeler yoluyla öğretilmekte ve benimsetilmektedir.

Özellikle bilgi iletişim teknolojilerindeki gelişmelere bağlı olarak bireylerin teknolojik aygıtlara bağlanması ve teknolojik ağlarla dünyaya bağlanması onlara istedikleri hareketi gözleme imkânı vermektedir. Bu gözlemsel öğrenme ile bireyler kitle iletişim araçlarında tek bir model yerine birbirinden farklı özelliklere sahip ve birbirinden ayrılmış modelleri gözlemleyerek kendilerine yeni davranış örnekleri çıkarmaktadır. Böylece taklit etme ve tipleme sürecinde bireyler çeşitli tutum, davranış ve konuşma modelleri geliştirerek öğrenme süreçlerini desteklemektedirler (Bandura,1977:39-40). Biyolojik bir organizma olarak dünyaya gelen insanın en ilkel halinden günümüzün en modern insanına kadar toplumsallaşma bireylerin toplumsal norm ve kuralları özümsemesiyle ilişkilendirilmektedir.

Sosyalleşmeyi daha çok bireysel ve psişik bir sürecin parçası olarak gören Giddings, bireylerin birbirleriyle olan ilişkisinde kendilerinde var olan sosyal mizaç, karakter veya zihin yapılarını hayatın pratiklerini düzenleyen dört temel süreçten birisi olarak kabul etmektedir. Sosyal bir durumu olarak gelişimi şeklinde tanımlarken Bireyin hayatın pratik olan faaliyetleri açısından değer kazanma ya da değerini anlama sürecinde bebekliğinden ta ki yaşlılığına kadar içerisinde bulunduğu çevreye uyum sağlayacak bilgi ve becerileri öğrenmektedir. Bu öğrenme ise o faaliyete değer vermeyle ilgilidir. Bir başka süreç olan kullanma ve yararlanma sürecinde, sistematize ederek ve yeniden tasarlayarak bireyler dış dünyadaki unsurların yaşamlarını kolaylaştırmaları için bu öğeleri yeniden düzenlemektedirler. Karakterize etme ve nitelendirme sürecinde ise birey dış dünyaya kendisini uyarlayarak, kendisini dış dünyanın gereklerine göre güncellemektedir. Bu sayede ise bireyin karakteri ve kimliği şekillenmektedir. Bireyin etrafındaki insanları kabullenmeye yönelik girişim içerisinde olduğu süreçte toplumsallaşma süreci olarak tanımlanmakta ve bu süreçte birey sevdiği, hoşlandığı insanlarla vakit geçirerek, onlarla iş birliği içerisinde girerek kendisine özgü bir mizaç geliştirmektedir (Giddings,1896:2-6). Görüldüğü üzere bireyin içerisinde bulunduğu toplumla bütünleşmesini, uyumlaşmasını sağlayan bu dört pratik aslında bir öğrenme, sürecinin parçası olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda taklit ederek, gözlemleyerek ve özdeşleşerek toplumsallaşan birey için eğitsel bir amaçla taklitle öğrenme önemli bir deneyimdir.

1.3.2. Ölümsüzleşme İsteği Bağlamında Taklit

Sanatın doğayı taklitten ortaya çıkması noktasında insanların bir şeyler ortaya koyarken doğaya öykünmesi, onun ölümsüzlüğü arama isteğinden kaynaklanmaktadır. Kalıcı olmak, hatırla(n)mak, süreklilik, zamanı büyülemek, zamanı mumyalamak, faniliğe meydan okumak kavramları ölümsüzlükle yakın ilişki içerisinde olan kavramlardandır. İlkel insanın varlığından günümüz modern insanına kadar geçen zaman içerisinde insanın sahip olduğu en temel fikir ölümsüzlüktür. Zamana karşı vermiş olduğu mücadelede geçmişten günümüze kadar çeşitli yollar arayarak ebediyen var olma dürtüsüyle hareket eden insan için bu anlamda kalıcı olan her şey ilgi çekici ve caziptir. Çünkü ölümlülük hem korkutan hem de ürperten bir olgu olmasının yanı sıra ölüm anında duyulan ıstırap, yakınını kaybetme, kendi kişisel varlığının dünya üzerinden silinmesiyle bireyin yok oluşu, geride bırakılanların yalnızlığına üzülme biçiminde çeşitli psikolojik duygu durumlarıyla da ilintili bir kavramdır.

İnsanoğlunu temelde bu duygulara iten sebep ise hem maddi hem manevi gerçekliğe sahip bireyin ölümü algılama biçimidir. Bu anlamda maddi bedeni ve servetini kaybedeceğini düşünen insan için ölüm bir son ya da yok oluşken, ölümden sonraki ebedi yaşamın varlığına inanan ve kaçınılmaz bir son olarak kabul eden insan için ölüm ise bir başlangıçtır. Godin'e göre ise, bireyin ölüm karşısında iki farklı tutumu söz konusudur. Bunlardan ilki, "kaçınma ve narsistik korunma" tutumudur. Bu tutum bireyin sonsuzluğa ulaşma arzusu ile ilişkilendirilmektedir. Bireye birçok özellik bakımından olağanüstü olma düşüncesi veren narsizmde bireyler, genel anlamda hayatlarının her aşamasında sürekli olarak kendini benliklerini beğenme, kendilerini aşırı sevme ve kendilerini her fırsatta düşünme ve gözetme gibi tavırlar sergilemektedirler (Besser ve Zeigler-Hill, 2010:523). Bu noktada tıpkı narsizmde olduğu gibi bireyin kendisine fayda sağlayan hisleri ya da dürtüleriyle ölümsüzlük duygusu örtüşmektedir. Bireyin ölümlü olma karşısında takındığı diğeri bir tutum ise, "tamamlanma arzusu" dur. Bu istenç ise bireyde, daha iyi yaşama arzusu biçiminde değerlendirilmektedir (Koç, 2002:9). Bu arzuda doğaya uymaktansa doğayı kendisine uydurarak daha rafine bir yaşam sürmeyi amaçlayan insan, doğayla girmiş olduğu mücadelede ölüme ve faniliğe karşı bir zafer kazanmış olduğunu düşünmektedir. Çünkü insan her zaman doğa karşısında üstün olma çabası gereği kendisini doğayla tamamlamak üzere güdülemiştir. Bu bağlamda doğaya karşı egemen

olmak isteyen insan fıtratı gereği aklını kullanarak doğayla mücadelenin yöntemini bulmak için bir arayış içerisine girmektedir. Örneğin yeni doğan bir bebeğin doğaya karşı vermiş olduğu ilk mücadele emme refleksi ile başlamaktadır. Çünkü emme refleksi bebeğin vücudunun diğer uzuvlarını kullanmasıyla karşılaştırınca en güçlü ve en elzem reflekstir. Yine ilkel insanın toprak işlerinde alet kullanma becerisini geliştirmesi modern çağdaki insanın tüm teknolojik araçları kullanarak hem toplum içerisinde hem de doğada kendisini var edebilme yetisine denk gelmektedir. İşte tamamlanma arzusu sürecinde insanın kendisini doğada tamamlanmış, doğayla uyumlanmış hissetme ihtiyacı her çağda ve koşulda insan üzerinden atfedilmiş bir duygu olarak değerlendirilmektedir. Birey bunu ister doğadaki emtiaları kendisine ritüel edinerek ister o emtialara karşı galip gelmek için doğanın işleyişini çözerek gerçekleştirmektedir.

İnsanoğlunun ölümle ilgili tutumları bu bağlamda çeşitlilik arz ederken ölümsüzlük fikri evrensel bir çaba olarak her dönemde ve her toplumda kendisini göstermektedir. Birçok mitolojik öyküde ve kültürde yer alan kahramanların ölüm karşısında meydan okuma halleri ise ölümle ilgili bir başka tutumdur. Şöyle ki birçok destanda ya da dini hikayelerde, savaşlarda tarihi kişiliklerin şehadet mertebesine ulaşma çabaları da ölüme meydan okuyarak ölümsüzlüğe ulaşma arzularından kaynaklanmaktadır. Antik Yunan'da ölümün hayatın tadını kaçıran bir son olduğunu söyleyen Epikür, ölümün ortaya çıkaracağı endişeyi ve kaosu ortadan kaldırmak için bir tür "maskeleme" gayretine girmiştir. Ölümün düşünülmesi ve konuşulmasını bastırma ve maskeleme tutumu ile bireyler kendilerini günlük rutin işlere vererek zihinlerini meşgul etmektedir (Weber, 1905:134-136). Bu türden savunma mekanizmaları geliştiren insan, ölüm kavramını bilinç düzeyinde yok ederek sıradan hayatına kendisini adapte etmektedir.

Ölümün anlamı çoğunlukla kültürden kültüre, zamandan zamana hatta dinler arasında bile farklılık arz etmektedir. İlkel insanın karşılaştığı ölüm hadisesi, dış bir otoritenin insanı cezalandırma amacıyla bir büyü yapma olgusuyla ilişkiliyken, geleneksel kültürler ölümün bir son olmadığını aksine yeni bir hayatın başlangıcı olduğunu kabul etmişlerdir. Bu anlamda Yahudilik ölümü kötü bir son ve bir tür cezalandırma olarak kaygı verici bir olay görmekteyken, Hristiyanlıkta ruh ve bedenden oluşan insan için ölümün güzel bir başlangıç olarak sadece ruhun bedenden ayrılması fikri ağır basmaktadır. Yine İslam dini açısından da değerlendirildiğinde ölümle birlikte bir

yok oluş söz konusu değil aksine ruhun Allah katına yükselmesi ve ebedi olan hayatta sonsuza kadar yaşamanın karşılığıdır.

Ölümle ilgili insan psikolojisi noktasında duygu durumlarının çeşitlilik göstermesi de insanın ölümsüzlüğe ulaşma çabalarının sebeplerini oluşturmaktadır. Ölüm karşısında korku ya da kaygı hisseden insan için bedenin canlılığını kaybetme, ölürken acı çekme, ölüm sonrasında inanç sistemine göre bir cezayla veya bir belirsizlikle karşılaşma fikri insanın bilinç altında yatan ve onu rahatsız eden duygu durumlarından bazılarıdır. Yine yalnız kalma, yakınlarını kaybetme veya yakınlarını ölümüyle üzme, insanın sahip olduğu her şeyi kaybetmesi (para, mal, mevki, aile) korkuları da insanın ölüme karşı tavır takınıp, ölümsüzlüğü aramaya iten duygular olarak değerlendirilmektedir.

Asırlar boyunca bilim ve sanatın bütün sınırlarını zorlayarak eylem ve düşünceleriyle ölümsüzlüğe ulaşma kaygısı taşıyan insan, bu uğurda çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Kalıcı olma ve görkemli bir iz bırakma amacıyla insan adeta bedeni üzerindeki ölümlülük halini aşmak için türlü yollar aramıştır. Bu sayede zamanla doğa üzerinde hâkimiyet kurarak maddeyi işleyip, dönüştürmüş ve üretimde katkı sağlamaya başlamıştır. Üretimde söz sahibi olduğu kadar var olabilmeyi başarmıştır.

Antik çağlardan günümüze kadar ülkeden ülkeye, kültürden kültüre farklılık gösteren çeşitli eylemler ve bu eylem sonucu ortaya konan sanat ürünleri temelde ölüm ve ölümsüzlükle ilgili iki önemli düşünceye dayanmaktadır. Bu bağlamda mezar taşları, anıt mezarlar, heykeller, piramitler, ölüyü gömme şekilleri, ölünün bedenini mumyalama ya da fotoğraflama ile ilgili çeşitli ritüel ve eylemler insanın ölümden sonraki yaşama inandığını, ölümün ertelenemez ve kaçınılmaz bir son olduğu inancını kanıtlar niteliktedir. Bir başka yönüyle fanilik inancının yanı sıra insan zamana adeta kafa tutarcasına kalıcı olma hevesiyle daha üretken olma çabası içerisindedir. Bu sayede üreterek gelecek kuşaklara kalma isteği içerisindeki insan yok olma, hiç olma, toprak olma ve bunlardan acılanarak yaslanma duygularını bastırma bilinci geliştirmiştir.

Özellikle Eski Mısır'da yaşamın kaynağı olan Nil nehrinin önce taşıp sonra geri çekilmesi ile ekinlerin yeşerip, kuruması arasındaki ilişki onların ölüm anlayışlarına da etki etmiştir. Doğanın içerisinde bulunduğu bu döngü insanın fiziki yaşamının ölümden sonra da devam edeceği inancıyla bağdaşmaktadır. Bu anlamda ölümden sonraki hayatın varlığına inanan insan, inancı gereği mezarlarını sonsuza kalacak biçimde inşa

etmektedir. Yine ölen kişiyle beraber mezara konulacak kişisel eşyalar, onlara fayda sağlayacağına inanılan dinsel kitaplar, onlara, öbür dünyaya giden zorlu yoldan geçerken karşılarına çıkacak her türden engeli kolaylaştıracak niteliktedir.

Ölümün farkında olup ancak bu durumu kabullenemeyen, kalıcı olma hevesi peşinde olan insan ortaya koymuş olduğu çeşitli mimari eserlerle bu kaygısını adeta dile getirmiş, kendince bu durum için önlemler almıştır. Öncülüğünü Mısırlıların yaptığı ve yıllar boyunca piramit mimarisine uygun çeşitli yapılarda insanın temel güdüsü sonsuzluğa ulaşma kaygısıdır. Şöyle ki piramitlerin yerden gökyüzüne doğru yükselen mimari yapısı ölümsüzlük çabası içerisindeki insanın tanrısal güce yaklaşma hevesine, bu sayede de sonsuzluğu bulmuş olma gerçeğine denk gelmektedir. Hem güneşte hem yıldızlarda ölümsüzlüğün sembolünü gören insan için piramitler ölen hükümdarların ve önemli kişilerin gökyüzüne, tanrısal olana ve sonsuzluğa giden yolculuğu için bir basamak niteliği taşımaktadır.

1.3.2.1. Mitlerde Ölümsüzlük Arayışı

"Her insanda iç güdüsel olarak varlığını hissettiren hayatını koruma ve sonsuza kadar yaşama dürtü ve arzusu hayatın önünü çelen ölüme karşı gösterilen tepkilerin ilk ve derin kaynağını temsil eder" (Hökelekli,1991:152). Sonsuz yaşam arzusu ile ölümün ötesinde varlığını sürdürme isteği insanın var olduğu günden beri içerisinde yaşadığı bunalımdır. İnsanın yaşam ve ölüm arasındaki bu sıkılmışlığı geçmişten bugüne mitsel öykülerden, edebiyata kadar hemen her alanda kendisine temsil bulmuş, varoluşun en büyük gizidir. İnsanın kendi içerisinde mantıksal bir zemine oturtamadığı ve sırrını çözemediği gerçekleri anlamlandırma noktasında başvurduğu mitsel anlatılar sonsuzluk arayışının görünür olduğu önemli kaynaktır. Temelde bir durumdan başka bir duruma geçiş ya da bir dünyadan başka bir dünyaya geçişle yaşamın devam ettiği inancı mitsel söylencelerdeki anlatılarla ortaya konulmaktadır. Tarım toplumlarında mevsimlerin değişimi ile birlikte ölümle son bulan yaşamın tekrardan dirilmeyle başlayacağı inancı ölümsüzlük bakımından önemli temsiller içermektedir.

1.3.2.1.1. Mısır Mitolojisinde Ölüm-Ölümsüzlük

MÖ 4000 ve MÖ 3000 yıllarında uygarlığın gelişmiş olduğu Mısır'ı eski çağların diğer halklarından ayrı kılan şey, onların büyük ve olağanüstü bir uygarlığa sahip olmalarının yanı sıra ölülerine göstermiş oldukları aşırı ilgidir[8]. Onlar için ölüm, ölüm kapılarının eşiğinde her canlıyı bekleyen ikinci bir doğumdur. Bir canlının anne karnında amniyosentez sıvısıyla ilişkilendirilen varlığı ya da doğumu Mısırlılardaki ölü mumyalama ritüeline denk gelmektedir. Mumyalama işlemi sırasında ölünün tüm uzuvlarını bal karışımlı kokularla ovma cesedin iskelet ve kemiklerini bir araya getirmeye yarayan bir işlemdir. Bu anlamda vücudun bütünlüğünü, tamlığını sağlama işlemi olarak mumyalama yönteminde kullanılan bu formüller anne karnında doğuma hazırlanan bebeğin vücut bütünlüğünü sağlayan amniyo sıvısıyla karşılık bulmaktadır.

Mısır'da yaşam, ölüm ve yeniden doğuş tanrısı olan Osiris'e olan inanç oldukça yaygındır. Aslında dünya mitolojisi içerisinde değerlendirebileceğimiz bütün söylenceler temelde yaşam, ölüm ve yeniden doğuş üzerine kurulu olduğu doğal kabul edilen bir döngüyü işlemektedir. Yunan mitolojisinde Demeter ve Persephone söylencesi[9] üzerine kurulu mevsimsel değişim nasıl ki bir döngü içerisinde veriliyorsa yaşamın doğumla var olması, ölümün bir son olmadan yeniden doğuşun gerçekleşmesi de belli bir dairesel döngü etrafında gelişmektedir. İlk zamanlardan itibaren Mısırlılar, her insanın ilahi bir yönünün olduğuna inanmaktaydılar. İnsanların ölümüyle beraber bu dünya hayatını terk etmeleri ve başka bir dünyada başka bir hayata başladıkları inancı onların bu ilahi yönünden kaynaklanmaktadır. Bu anlamda Firavun, kişiliğinde hem insani hem de tanrısal özellikleri barındırmaktadır.

---

[8]"Mezarında uzanmış olacağın o günü düşün, diye okunabilir dört bin yıllık bir papirüsten. Bir akşam sedir yağı ve tanrıça tarafından örülmüş bantlarla kutsanacaksın. Gömülme gününde güzel ağlayıcı kadınlar cenaze alanının önünden gidecekler ve başlarına Batı vadisinin ince kumlarını serpecekler. Mumya altından olacak. Öküzlerin çektiği ölü arabasında giderken, sandukanın tavanı, gökyüzü gibi üstünde olacak. Mezarının kapısında kutsal danslar yapılacak ve rahipler kalbini sevindirecek sözler söyleyecek" (Tahsuğ,1984:29).

[9] Yunan mitolojisi'nde mevsimsel döngünün anlatıldığı Demeter ve Persephone söylencesi, Zeus ve Demeter'in kızı Persephone'un, ölüler evreninin (Tartaros) tanrısı ve Zeus'un kardeşi Hades tarafından kaçırılması ile başlamaktadır. Söylencede Hades, Persephone'a nar tanesi yedirerek onu ölüler ülkesine mahkûm etmiştir. Ancak bereket tanrıçası olan Demeter'in yeryüzünü kuraklığa mahkûm etmesi ile olayda kendisinin de payı olan Zeus, kızının yılın belli bir kısmını annesi ile diğer kısmını da yer altı dünyasında kocası Hades'le geçirmesini sağlamıştır (Rosenberg,2017:45-53). Böylece kız ile annenin buluşması ilkbahar ve yazın habercisiyken onların ayrılıkları söylencede sonbaharın sonu ve kış mevsimlerinin gelişiyle ilişkilendirilerek anlatılmaktadır.

Mısırlıların sahip oldukları kral ve kraliçe piramit mezarları onların ölümle ilgili inanışlarının birer kanıtı niteliğindedir. Şöyle ki, piramit mezarlara konan cesetlerin mumyalanması, cesetle beraber kral ya da kraliçeye ait değerli eşyaların ve günlük rutinlerinde kullanabilecekleri her türlü malzemenin gömülmesi onların ölümden sonraki yaşama inandıklarını göstermektedir[10]. Ruhun ebedi olarak yaşayacağına inanmak ve ölünün bedenini korumak amacıyla yapılan mumyalama işlemiyle ölü diğer dünya için hazırlanmaktadır. Adeta bir ritüel olarak gerçekleşen mumyalamada, öncelikle demir bir kanca ile ölünün burun deliklerinden beyni çekilir; ancak hepsi alınmayıp, kalanı ilaçla eritilir. Daha sonra keskin bir Ethiopia taşı ile ölünün bedeni uzunlamasına kesilir ve içindeki bütün organları boşaltılır; içi böyle temizlendikten sonra hurma şarabıyla iyice temizlenir ve kokular sürülür; karnına ufalanmış saf kömür ve çeşitli kokular doldurulur ve dikilir ve beden tekrar dikilir. Daha sonra sodyum karbonat içine daldırılan beden yetmiş gün bekletilerek tuzlanır. Yetmiş günden sonra çıkarılır, yıkanır ve tepeden tırnağa kadar Mısırlıların genellikle yapıştırıcı olarak kullandıkları zamka batırılmış ince bir tül şeritlerle sarılır. Sarıldıktan sonra ise ölünün yakınlarına teslim edilir, yakınları tarafından bir insan gövdesine göre normal boyutlarda yapılmış olan bir tabuta mumya konur ve tabutun kapağı kapatılır; daha sonra ise tabut ölü odasına götürülür ve ayaküstü bir duvara yaslanır (Herodotos,2004:115). Mısır mitolojisi içerisinden verilen Osiris, İsis ve Horos söylencesinde Osiris'in hem abisi hem de en büyük düşmanı olan Set, oynamış olduğu bir oyunla Osiris'in ölümüne neden olmuştur. Set Osiris'in cesedini on dört eşit parçaya ayırarak, her bir parçasını Mısır krallığında dilediği yere atmıştır. Ancak ana tanrıça İsis'in, Osiris'in on dört parçasını da bulup bir araya getirmesi işlemi de bir mumyalama işlemidir. "İsis, önce Osiris'in kafasını, bedenini, kollarını ve bacaklarını, kalbini yaşamda olacak biçimde yeniden bir araya getirmiştir. Sonra tanrıça, değişik parçaları bal mumuyla birleştirmiştir. Büyük, keten bir kumaş parçası hazırlayıp tatlı kokulu merhemler sürüp, Osiris'in vücudunun çürümesini engelleyecek baharatlar serpmiştir. En sonunda ise Osiris'in vücudunu hazırladığı keten kumaşa sarıp gömmüştür" (Rosenberg,2017:267). Bu şekilde gömülen Osiris'e onu yeniden hayata döndürecek büyülü sözler söylenmiş ve Osiris bu sayede nefes almaya başlayarak dirilmiştir.

[10] "Mısırlılar da mezar hırsızlarının gözünden kaçmış şanslı mezarlardan olan Kral Tutankamon'un mezarı açılınca, arkeologlor inanılmaz bir zenginlikle karşılaşmışlardır. Heykeller, duvar resimleri ve günlük hayatı betimleyen yazılar, mobilyalar, ev aletleri, peruklar, oyuncaklar ve müzik aletleri" (Rosenberg, 2017:257).

Mısır mitolojisinde Nil ve tahıl tanrısı olan Osiris, Nil nehrinin bereketi gibi bütün yaşamı besleyen bir tanrı olarak tanımlanırken ölümden sonra dirilişiyle de konuya kaynaklık etmektedir. Osiris'in yaşaması, ölümü ve yeniden dirilişi Nil nehrinin taşkını, kuruması ve daha sonra tekrar taşması ile ilişkilendirilmektedir. Osiris'i Mısır söylencesi açısından çekici kılan özellik bu bağlamda onun tanrıların yardımıyla öldükten sonra yeniden dirilen bir insan temsili olmasıdır. Hem tanrı olan hem de insani özelliklere sahip olan Osiris, acı çekerek ölümü tattığı için fani olan insanın ölümünü anlayabilmiş ve aynı duyguları hissedebilmiştir. Bu özelliğiyle de mitolojide ölen insanın öldükten sonra yeniden dirilmesini sağlayan bir tanrı haline gelen Osiris, Mısırlılara ölümsüzlük bağışlamıştır.

Mısır mitolojisinde Osiris'in oğlu olan Horus, her insan gibi günü geldiğinde ölecekleri yazılı olan Mısırlılarla ölümsüzlüğün temsilcisi olan Osiris arasında bir aracı vazifesi görmektedir. Bu temsilde yeni ölmüş bir insanın ruhu Horus'un huzuruna çıkar ve yeniden doğuşu ne denli hak ettiği Horos ve Osiris tarafından sınanır. İnsan, ömrü boyunca yapmış olduğu iyi olan her şeyi ona anlatır. Burada insanın vicdanını temsil eden şey ise onun kalbidir. Osiris daha sonra insanın kalbini alır ve büyük bir terazinin iki kefesinden birine kalbi koyar. Terazinin diğer kefesinde ise yasayı simgeleyen bir kuş tüyü vardır. Terazinin durumu yasa yapıcı Tot tarafından değerlendirilir ve kaydedilir. Eğer kişi iyi bir hayat sürmüşse kalp tüyden hafif gelmektedir. Böylece bu insan Osiris tarafından dünyada yaşadığı hayat gibi yeni bir hayatla müjdelenir. Ancak kalp tüyden ağırsa insan ölü olarak kalır (Rosenberg,2017:258-259). Bu anlamda mısır inancında insanın en büyük amacı yaşam boyunca iyi işler yaparak ölümden sonraki yaşamı hak etmeye çalışmaktır.

1.3.2.1.2. Sümer-Babil Mitolojisinde Ölüm-Ölümsüzlük

M.Ö 4000'li yıllara uzanan Gılgamış destanı Sümer mitolojisinden doğmuştur. İnsanlık tarihinin ilk yazılı edebi eseri olan Gılgamış destanına konu olan Gılgamış, edebiyattaki ilk insan kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Destan Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışı ile çıkmış olduğu yolculuk ve macerayı anlatmaktadır. Bu yönüyle de Batı kültürleri nazarında ilgi çekici ve değerli olma özelliğine sahiptir. Söylencede Gılgamış'ın ölümden korkusu ve bu korkunun ötesine geçerek ölümsüzlüğe ulaşma isteği açık biçimde insanın ölüm gerçeği karşısındaki meydan okuyuşunun bir örneğidir. Bu

kafa tutma destanda, Gılgamış'ın "Ben, Kral Gılgamış, iyi ki onun temeline bu duvarı benim yaptırdığımı bildiren bir yazıyı değerli mavi taş üzerine yazdırıp bronz bir kilitle kilitli bakır kutu içine koydurdum. Herkes bilsin bunu benim yaptırdığımı. Nasıl olsa herkes gibi ben de öleceğim. Sonum gelmeden adımı unutturmayacak bir iş yapmalıyım, diyordu" (Çığ,2014:14) ifadeleri insanın içerisinde taşıdığı kalıcı bir eser bırakmak ve bu sayede ölümsüzlüğü yakalamış olmak arzusu ile ilişkilendirilmektedir.

Sümer mitolojisinde Gılgamış için ölümsüzlüğü arayan Uruk kralı tanımlamasından hareketle, onun aradığı en temel ve en değerli şey bilgidir, bilgiyi elde etmektir. Bu yüzden ölümden nasıl kaçabileceğinin bilgisine erişmek için kentten ayrılan Gılgamış, nasıl yaşanacağını öğrenerek geri döner. Gılgamış geri döndüğünde artık tam bir bilgedir. Çünkü dünya üzerinde yolculuğu esnasında her şeyi görüp, gördüklerine kafa yormuştur. Bu bağlamda yolculuk birey için her türden arayışın temsili niteliği taşımaktadır[11]. Gılgamış yolculuktan döndüğünde, yolculuk esnasında gördüğü, şahit olduğu her şeyi ve düşüncelerini taş tabletler üzerine yazarak bunları Uruk'un sağlam surları üzerine yerleştirir. Sonsuza kadar sürecek olan yaşam arayışının uzun ve yorucu süren yolculuğunu ve yaşam-ölüme dair bulduğu sırları bu tabletlere kaydeder.

Gılgamış'ın ölümsüzlük arzusu ile çıkmış olduğu yolculuğunda yakın arkadaşı olan Enkidu'nun ölümü oldukça önemlidir. Onun ölümünden son derece etkilenen Gılgamış, "Bir gün bende onun gibi uyumalı mıyım ve bir daha asla uyanmamalı mıyım"? şeklindeki ifadeleriyle ağıt yakarak ölümlülük halini yadsımıştır. Bu düşünceyle ona yardım edecek ve ölümsüzlüğü bahşedecek bir adamın varlığından haberdar olarak yola çıkmıştır. Tanrıların insanın sonunu getirmek için vermiş oldukları sel felaketinden tek sağ olarak kurtulan Utanapiştim, Gılgamış'a göre ona yardım edebilecek tek kişidir.

[11] "Zaman geçtikçe yol-iz bulunmayan tepelere tırmanmaya başladı. Gündüzleri alabildiğine sıcak, geceleri de soğuktu. O, gece gündüz, soğuk sıcak demeden yürümek istiyordu. Fakat bazen gücünün sonu geliyordu. O zaman bir ağaç kovuğuna, bir kaya dibine veya bulduğu bir mağaraya girip uyuyup dinleniyor, kendine gelir gelmez yine yürümeye başlıyordu. Yanındaki yiyecekler içecekler bitmişti. Bazen yaban ağaçlarından kopardığı meyveleri, bazen avladığı hayvanları yiyordu. Fakat yerine bir an önce varmak için yiyeceklerle vakit geçirmek istemiyor, genellikle aç geziyordu. Hayvanları da avlamak istemiyordu. "Kendim ölmek istemezken, neden bunları öldürüyorum!" diye kızıyordu kendine. Bir taraftan Tanrı ve Tanrıçalara çatıyordu. "Mademki, onlar bizi yarattılar, neden öldürüyorlar? Neden insanlara acı çektiriyorlar? Bir insanı başkasını öldürünce cezalandırıyorlar; Tanrılar ise istediklerini öldürüyor, istedikleri zaman şehirleri yakıp yıktırıyorlar. Rüzgârlar, fırtınalar, yağmurlar ve taşkınlıklar veriyor, tufan ile yarattıklarını yok ediyorlar. Bu yaptıklarından dolayı onları cezalandıran da yok!" diye düşünüyordu. O kadar çaresizdi ki, kimi suçlayacağını, kime çatacağını bilmiyordu. Dağlara tırmanırken, kayalarda elleri yaralanıyor, bu arada onları da iyi etmeye çalışıyordu" (Çığ,2014:26). Gılgamış'ın yolculuğu esnasında yaşamış olduğu tüm deneyimler, kendi iç konuşmaları ölümsüzlük arayışının söylencedeki birer yansımasıdır.

Utanapiştim, Gılgamış ile ilk karşılaşmalarında onun ölümsüzlük isteğine karşılık: "Eğer göksel tanrılar gibi olmak ve sonu olmayan günler gibi yaşamak istiyorsan önce bir tanrının gücüne sahip olmalısın. Güçlü olmana rağmen, bir insan gibi zayıf olduğunu göstereceğim sana. Bu geceden başlayarak, ayakta durup yedi gece ve altı gün boyunca uyanık kalmanı istemiyorum" der. Gılgamış onun bu sözlerine itaat ederek yere çömelir ve uyanık kalmak için direnir. Çok istemesine rağmen Gılgamış'ı uyku sarar ve uyuklar. Uyandığında içinde bulunduğu durumun farkına varan Gılgamış, "Asla göksel tanrılar gibi olmayacak ve sonu olmayan günler boyunca yaşayamayacağım!" ifadeleriyle ölümsüzlük şansını kaybetmiş olmanın üzüntüsü içerisindedir. Onun bu serzenişi karşısında Utanapiştim'in, "Kalbinin umutsuzluğa kapılmasına izin verme Gılgamış! Göksel tanrıların senin de tıpkı bütün diğer insanlar gibi sonu olmayan günler boyunca yaşayamayacağına karar verdikleri doğru. Sonsuza dek yaşama yeteneği ihsan etmediler sana". (Rosenberg,2017:295) şeklinde vermiş olduğu karşılık ölümsüzlük isteğinin insan için gerçekleşmesi imkânsız bir durum olduğunu ve insanın ölüm karşısında ne kadar zayıf bir varlık olduğunu göstermektedir.

1.3.3. Üretme Etkinliği Bağlamında Taklit ve Sanat

Üretme anlamında ilahi bir eylem ve etkinlik olan ilk yaratma (yoktan var etme) eylemi tekvin sıfatıyla ilmi ile takdir eden Allah'a aittir.[12] Doğa üzerinde egemen olmaya çalışan insan ise yaratıcıya has olan bu yaratma işlevini kendi varlığından bugüne kadar kendisini inşa etme çabası yönünde kullanmaktadır. Özellikle batı kurmacası içerisinde Allah'ın tekvin sıfatı insana indirgenerek bir yansıma olarak onda görünür kılınmıştır.

[12] Kur'an-ı Kerim'deki "kün" emri, bu yaratmaya bir temsildir. Bu temsilde, ilim dairesinden kudret dairesine geçme mânâsı bulunmaktadır. Dolayısıyla yaratmada Allah, kudret göstererek daha önceden hiç olmayan bir şeyi, ilk olarak ilim dairesinden kudret dairesine aktarmaktadır. Yoktan var edilen herhangi bir şeyin öncesi ve emsali olmadığı için yoktan var etme eylemi Allah'ın Tekvin sıfatının yansımasıdır. Bu bakımdan Tekvin, var etmek, yaratmak manasında olup; Allah, zatıyla kaim, bilfiil yaratmak ve icat etmek şanından olan sübûtî ve hakiki sıfatlarından birisidir. Yüce Allah, Tekvin sıfatı ile dilediği herhangi bir şeyi yoktan var eder veya var iken yok eder. Yüce Allah'ın âlemleri yaratıp yok etmesi, kullarını yaratıp yaşatması, onları beslemesi sonra da öldürüp başka bir âleme onları götürmesi, tekvin sıfatının tecellisi ile olur. Tekvin'in (yaratmanın) anlamı bir eserin meydana gelmesinde doğrudan doğruya işleyen, hükmünü, imzasını koyan, eşsiz etki sahibi olmasını anlatan bir fiildir. Bu bakımdan Tekvin sıfatı, halk etmek, îcâd ve te'sir gibi kavramlarla da beraber kullanılmaktadır. (Hıdıroğlu ve Kotan,2018:2) İslam'ın en büyük iddiası ise yaratma eylemini Allah kendisinden başka kimseye vermemiştir.

İnsan yaşamının belirleyicisi olan yaratma eylemi bu bağlamda insanı sanata, üretmeye, ortaya koymaya yönlendirmiştir. Bir şeyi ortaya koymayı batı dillerindeki karşılığı ile "kreativitaet, creativity" olarak tanımlayan yaratıcılık sözcüğü insanın bilişsel durumunun yanı sıra onun beceri ve kabiliyetine de vurgu yapmaktadır. Bu anlamda yaratıcılık gündelik rutin işlerden, bilim ve sanata kadar geniş alanı içine alan bir süreçtir. Kavramın daha çok sanat alanında kullanımından hareketle ele alındığı fikri ile yaratıcılık, önceden bir varlık biçimi ve hiçbir somut yanı olmayan bir şeye varlık kazandırmaktır. Yani daha çok, zaten var olan malzemenin yeni şekilde kullanımı ile yeni baştan uyarlanması ve yeni biçimde ortaya konulmasıdır.

Doğa ve doğal şartlar karşısında belirli sınırlar ve baskı altındaki insan yaratıcılık konusundaki ilk deneyimini bu şartlara karşı başa çıkma olarak edinmiştir. Daha sonraları ise maddeyi şekillendirip bu etkinlikle yeniden yeniye üreterek bu deneyimini sanatsal alana yönlendirmiştir. Yaşamı boyunca insanın üretmiş olduğu bir iş ya da etkinliğin nasıl olduğuyla ilgili yöntem, bilgi ve çeşitli kuralların tümü olarak tanımlayabileceğimiz sanat, bu anlamda yapmak ve üretmek anlamlarında kullanılırken düşünen, hayal eden bireyin içeriği görselleştirme etkinliğidir. İnsanın üretme etkinliği somut anlamda bir yapıp, etme, ortaya koyma pratiğidir. İnsanın aslında yeryüzündeki varlığı da bu pratiğe bağlıdır. Çünkü dünya ve içerisindeki her şey yaratıcı tarafından verilmiş birer armağandır. Dolayısıyla insan (sanatçı) Allah'ın yarattığı güzellikleri taklit (tasvir) edebilen seçkin kimselerdir (Baudrillard,2010:113). İnsanı, içinde yaşadığı toplumu, yaşantıyı ve gerçekliği ifade etmede üretilen sanat eserleri onu üreten sanatçının neyi nasıl görüp yorumladığıyla ilgilidir. Sanatçının yorumlama özgürlüğü noktasında Benjamin'in aura tanımlaması içerisinden modern çağla beraber mekanik yeniden üretim özelliği sayesinde sanatta aura kaybolmuştur. Çünkü sanat yeniden üretilebilir hale gelmiştir. Bu anlamda klasik bir edebiyat eserinin ciltsiz olarak ucuza alınabileceği veya poster olarak herhangi bir tablonun satın alınabileceği gerçeği aura yitimine örnek olarak gösterilmektedir. TV şovları ve reklamlar gibi yeni sanat biçimleri de yine bu yitimin birer örneği niteliğindedir. Bahsedilen örneklerle bunları bir galeride orijinal bir sanat eserine bakma veya eşsiz bir tarihi binayı ziyaret etme deneyimi ile karşılaştırınca ise Benjamin'in tam da gelmek istediği nokta yakalanmaktadır.

Aura, bir sanat eserinin zaman ve mekânda benzersiz bir biçimde bulunmasının bir etkisidir. Orijinallik fikrine bağlıdır. Dolayısıyla çoğaltılmış bir sanat asla tam olarak

mevcut değildir. Orijinal yoksa, hiçbir zaman tam olarak bulunmaz. Orijinallik çoğaltılamaz ve her şey çoğaltıldığında kaybolur. Benjamin, orijinalin bile değer kaybettiğini düşünürken benzersiz olmayan birçok sanat eserini örnek vermekte ve her birinin birbirinin tekrarı niteliğinde olduğunu ifade etmektedir. Özgünlükleriyle birlikte nesneler de yetkilerini kaybederler. Kitleler, olayları yakınlaştırmak için sürekli olarak arayarak aura kaybına katkıda bulunur. Tekrarlanabilir gerçekler ortaya koyarlar ve bu nedenle benzersizliği yok ederler. Benzersizliğin ortadan kalkması sonucu ise üretme etkinliği noktasında her bir sanat eseri birbirinin taklidi olarak ortaya konulmaktadır.

Bu bağlamda insanı özgürleştiren araç olan sanat, felsefe açısından taklitle, yaratmayla ve oyunla bağdaşık biçimde ele alınmaktadır. Sanatsal yaratım aslında bireyin tanrılarla olan kıyasıya savaşına benzemektedir. Bu savaşın bir özgürleşme, kafa tutma tarafının olduğu ise açıktır. Çünkü bireyler yaratılışları gereği zayıf ve ölümlü varlıklar olarak yalnızca sanatsal yaratımlarla faniliğe kafa tutmayı bilmektedirler. Ölümün karşısında bu kafa tutuş tam anlamıyla bir cesaret işidir (May,2003:56). Bu sayede kişi, kendisini gerçekleştirip, çağların ötesine kalabilmeyi başarırken hem de bu başarı ile tatmin yaşayan birey bu tatminle estetik haz yaşamaktadır. Schiller için de güzellik benzer olarak duyusal hoşlanmanın bir aracıdır.

Yaratıcılık kavramının tanımları, işlevi, kapsamı ve süreci ile ilgili olarak ortak birtakım özellikler belirlemek mümkündür. Şöyle ki "yeni, yenilik, kendine özgülük, özgünlük, benzersizlik, yorum, algı, zihinsel etkinlik, hayal etme, yeniden yeniye üretim, buluş, imgelem, estetik" yaratıcılık tanımlarıyla anılan özelliklerdir. Dolayısıyla sanatsal yaratımın ortaya çıkmasında eserin biricik ve tek olmasının yanında estetik olarak da değer taşıması gerekmektedir. Bu anlamda güzel niteliği taşıyan her bir nesne estetik nesnedir. Grekçe, aisthesis yani duygu, duyum anlamlarına gelen estetik kavramı güzel kavramıyla ilişkili olarak değerlendirilmektedir. Güzel ile ilgili ortaya konulan yargılar öznenin haz-hoşlanma veya hazsızlık ya da hoşlanmama duygusu ile bağıntısına göre belirlenmektedir. Dolayısıyla beğeni yargısı, mantıksal bir yargı veya bir bilgi yargısı değil, estetik bir yargı olarak düşünülmelidir. Bu eksende ise, estetik olan eylemlerin belirlenim düzlemi ancak subjektif olabilmektedir (Kant,2006:53). Sanat felsefesi içerisinden günlük kullanımlarda genellikle iyi ve doğru ile anılan ve aynileştirilen güzel, Kant için bağımsız bir değerdir. Estetik hoşlanma objenin kendi varlığıyla ilgili, ondan kaynaklı ve ona bağlı olmayıp salt bir hoşlanmadır. Estetik olarak hoşlanma doğa ya da

sanat ayrımı olmaksızın sadece güzelliğe yönelirken sanat felsefesi sanatsal yaratımı odağına alır.

1.4. EFLATUN'UN MAĞARA ALEGORİSİ ÜZERİNDEN "MİMESİS" KAVRAMI

Taklit ve yansıtma sanatı olarak bilinen mimesis kavramı sanat alanında ortaya konulmuş en eski kuramdır. Etimolojik köken olarak "yanıltmak", aldatmak" anlamlarına gelen "mei" den gelen bu kuramı geliştiren Antik Yunan düşünürü Eflatun'dur. Eflatun "Devlet" adlı eserinde mimesis'i basit bir taklit kuramından öte sanatsal alanı meydana getiren bir eylem olarak değerlendirmektedir. Bu değerlendirmeleri yaparken sanat kuramını ontolojik ve epistemolojik temeller üzerine dayandırmaktadır. Varoluşsal anlamda gölgeler ve idealar alemine vurgu yapan Eflatun sanatın doğasının ne olduğu ve ona kaynaklık edenin kapsamı ile ilgili fikirleri ile konuya ışık tutmaktadır. Her etkinliğin bu bağlamda bilgiyi taşımak ve aktarmak gibi bir görevi vardır. Esasen mimesis insan veya insan eylemlerinin, davranış, jest, mimik ve tarzlarının veya herhangi bir şeyin özelliklerini taklit etmenin pratiği ve sanatıdır (Hansen,1998:25). Eflatun'un varlık anlayışında, sahip olduğumuz tüm duyular, düşünceler, kavramlar yani görünür olan her şey duyumsadığımız dünyanın ötesinde bağımsız bir gerçeklikle var olan idealar âlemiyle ilişkilendirilmektedir. Bu anlamda idealar âlemindeki varlıklar duyu organlarıyla kavranabilecek bir yapıda değildir. Biz onları sadece düşünce noktasında bilir, kavrar ve anlamlandırırız. Asıl dünya olarak nitelendirilen idealar âlemi, görünür şeylerden ayrıdır. Görünür şeylerin olduğu mevcut dünya ise aslolanın bir kopyasıdır. Gerçeğe, hakiki olana ve aslolana ulaşmanın aldatıcı bir yolu olarak taklit, bu anlamda araçsal bir işlevi yerine getirmektedir.

Mimesis kavramıyla ilişkilendirilmesi noktasında Eflatun'un Mağara Alegorisi önemli bir temsildir.[13] Şöyle ki, çocukluklarından beri elleri, kolları ve bacakları

[13] "Ve şimdi" diye sözüme devam ettim, "doğamızdaki eğitilmişlik ve eğitilmemişlik halini aşağıdaki olaylara bakarak eğretileme halinde kavramaya çalış. İnsanları yeraltında, ışığa karşı bütün bir mağara genişliğini kapsayan geniş bir çıkışa sahip, mağaraya benzer bir mekânın içinde kafanda ve gözünde canlandır. Bu mağaranın içinde çocukluktan itibaren, orada yaşamak mecburiyetinde kalacakları ve sadece karşılarına (ön tarafa) bakabilecekleri, ama zincirlerden ötürü başlarını (sağa sola) çeviremeyecekleri şekilde boyunlarından ve bacaklarından zincirlenmiş halde yapmaktadırlar; [b] çok uzaklardan, bir ateşin, tepeden gelen, (arkalarında) kalan ışığı parlamaktadır; bu ışık ile zincirlenmiş insanların arasında bir yol yukarılara gitmektedir; bu yol boyunca, tıpkı kukla oynatanların seyircinin önüne çekmiş oldukları ve üzerinde(ki sahnede) sanatlarını icra ettikleri tahta perdeye benzeyen alçak bir duvar düşün."

zincirlenmiş haldeki insanlar, bir duvarın karşısında oturmaktadırlar. İnsanların arkalarında ve belli bir yükseltide yanan ateşin önünden geçen insanların ellerindeki kuklaların görüntüsü ise ateş aracılığıyla mağara duvarına yansımaktadır. Mağaradaki tutsakların gördüğü tek şey ise bu kuklaların gölgeleridir. Hatta duvardan yansıyan herhangi bir sesi bile tutsaklar gölgelerin sesleri sanmaktadır. Tam bir yanılgı içerisinde olan insanlar ne zaman ki zincirlerinden kurtulup, yanan ateşin farkına varırlarsa işte o zaman duvardaki görüntülerin birer yansıma olduğunun bilincine varacaklardır. Dışarıya çıkıp gün ışığını gören tutsaklar en sonunda gerçek olan fiziksel varlıkları tanımış olacaklardır. İşte bu benzetmede mağara Eflatun'un duyular dünyasına denk gelirken dış gerçeklik ise idealar âlemidir. Dolayısıyla görünüşler ideaların kusurlu birer imgesi ve yansımasıyken, idealar belirli bir zihinsel olgunluk ve felsefi eğitim gerektiren zihnin nesneleridir. Toplumu biçimlendiren gelenek, görenek ve ideolojiler görüntüler dünyasının kurgusallığına bir göndermedir. Görüntüler aleminde geçici körlük yaşayan insan gün ışığıyla beraber şaşkınlığını üzerinden atarak özgürleşmektedir.

"Kafamda canlandırabiliyorum," dedi Glaukon.
Bu duvarda, bunu da canlandırmaya çalış, [c] insanlar uçları duvar hizasından taşan) çeşitli araç gereci [515a], insanların ve başka yaratıkların tahtadan ve taştan heykellerini, kısaca sanat yoluyla (yapay yoldan) imal edilmiş mümkün her şeyi taşıyarak geçsinler ve (duvarın arkasından yürüyüp giderken) yer yer konuşuyor yer yer suskun olsunlar."
"Sözünü ettiğin mesele ve şu zincirlenmiş olanlar çok ilginç."
"Bizlere benziyorlar! Çünkü başlangıçta ateşin (ışığın) karşılarındaki duvara yansıttığı kendi gölgelerinden ve öteki şeylerin gölgelerinden başka bir şey görmüyorlar, anlıyor musun?"
[b] "Elbette, vücutlarını ömür boyu hareketsiz tutmaya mecbur olduklarına göre!" "Aynı şey (duvarın arkasında) taşınan araç gereç için de geçerlidir, öyle değil mi?" "(Bu zincirlenmiş insanlar) kendi aralarında konuşabilecek olsalar, gördükleri gölgelerden söz ederken, gerçek (hakiki) nesnelerden söz ettiklerini sanacaklardır, öyle değil mi?"
"Mecburen!"
Şimdi bu hapishanede (mağarada) duvardan gelen bir ses yankısı olsa, (duvarın arkasından geçenlerden biri) bir şeyler söylese, (zincirlenmiş olanlar), bu sesin duvara yansımış gölgelerden başka bir yerden gelmemiş olacağını düşünmezler mi?"
"Aynen öyle yaparlar Zeus aşkına!"
[c] "Sonuç olarak: Bu insanlar o araç gerecin gölgelerinden başka hiçbir şeyi gerçek (sahici) yerine koymayacaklardır." "Zorunlu olarak." "Şimdi artık nasıl olmuş olursa olsun, bu insanların zincirlerden ve olup biteni anlamama durumundan kurtulup esenliğe çıkacaklarını ve bu söyleyeceklerimin olup olmayacağını bir düşün. Aralarından birinin zincirleri çözülüp hemen ayağa kalkmaya ve başını sağa sola çevirmeye, yürüyüp ışığa bakmaya mecbur tutulduğunu; bütün bunları yaparken, daha önce gölgelerine bakmak durumunda kaldığı [d] nesnelerin ışığı yansıtıp gözü kamaştırmaları yüzünden onlara bakamadıklarını düşün -ne cevap verirdi sanıyorsun, daha önce sadece boş şeyler görmüş olduğu, şimdi ise var olana daha yakın durduğu ve gerçek (sahici) şeylere yöneldiği için daha doğru (hatasız) gördüğü kendisine söylenecek olsa? (Duvarın arkasından geçen) her bir kişiye dikkati çekilip bunların ne olduğu sorusuna cevap vermeye zorlansa? Şaşkınlığa uğrayıp daha önce gördüklerinin şimdi kendisine gösterilenden daha gerçek (sahici) olduğunu düşünmeyecek midir?" (Platon,514-515). Bu alıntı Eflatun'un Devlet adlı eserinden ünlü mağara benzetmesinden kısaltılarak yapılmıştır.

İdealar, sanal olanın karşısında açık, net, maskelenmemiş, gizlenmemiş, örtük olmayan, aldatıcı olmayan anlamlara karşılık gelmektedir. Eflatun'un bu benzetmesi eğitimli ve eğitimsiz bireyler arasındaki ayrımı da vurgularken, zannedilenden idrak edilene geçişe, insanın kendi kusurunun sonucu olan ergenlikten, rüşte ermemişlikten çıkışa örnek olarak da gösterilmektedir. Bu bağlamda zincirlerinden kurtulup ışığa doğru, gökyüzüne doğru (yukarı doğru) yükselen bireyin aydınlanması dinsel öğretiler açısından değerlendirildiğinde de kendisine karşılık bulmaktadır. İslam dininde miraç olayı ile ilişkilendirilebilen bu yükseliş, Hristiyanlıkta İsa'nın göğe yükselmesi olarak yorumlanabilmektedir. Hz. Muhammed'in miraçla gökyüzüne yükselerek Allah'ın katına çıkması bir aydınlanmadır. Aydınlanma bu anlamda evrensel bir metafor olarak yükseliş anlamında anlaşılmalıdır.

Eflatun'a göre, her şeyin aslı idealar dünyasında varken, bizim bu dünyada gerçekmiş diye bakıp gördüğümüz her şey ideaların iyi ya da kötü taklitlerinden ibarettir. Eflatun'un sanat kuramı açısından değerlendirildiğinde ise idealar âlemi ideal olanı, iyiyi, doğruyu ve güzeli temsil ettiği için sanat da ideal olanın arayışı içerisinde olmalıdır. Dolayısıyla sanatçının yapmış olduğu şey de aslında taklidin taklididir. Bu noktada insanın sanat yapma, sanat eseri üretme ihtiyacının sorgulanması ise oldukça önemli bir sorunsaldır. İnsanı, diğer canlı türlerinden ayıran özelliği, onun taklit becerisine sahip olmasındandır. O halde birey ilk bilgilerini de taklit etme yoluyla kazanmaktadır. (Aristoteles,2005:1448b 5-15) Eflatun da Aristoteles ile aynı doğrultuda düşünerek sanatın özünde taklit etmenin bulunduğunu ifade etmektedir. Fakat Eflatun'un saptadığı bu taklit, doğadaki saf hali ne ise o şekilde, direk bir yansıtmadır. Dolayısıyla Devlet adlı eserinde taklidi anlatırken belirginleştirdiği ayna benzetmesi, onun sanat eseri oluşturma aşamasındaki temel argümanını ortaya koymaktadır. Bu argüman, aklın ve düşünce aşamasının bir yana bırakılıp, görüngüler vasıtasıyla duyuların uyarılması ve ideal olanın bilgisini vermekten kaçınılmaktır (Platon,1971:599b). Bir eserde taklit varsa bu durum aldatıcı ve yanılsamacı bir durumdur. Çünkü sonucunda duyguları coşku düzeyine getiren ya da bastıran özelliklerde bir etki ortaya çıkacaktır. Bu bir amaç sapmasına yol açar ve elde edilmek istenen etkinin oranını ideal olandan veya olması gerekenden uzaklaştırır. Sanatçının taklit ettiği öğeler gerçeğin kendisi değil, gölgesidir. Bu bakımdan sanatçı gölgeleri kopyalamak için çalışır. Eflatun'a göre bir ressamın eser oluşturma aşamasında taklit ettiği nesneler halihazırda gölgenin gölgesi, yani taklidin taklididir.

O halde denilebilir ki Eflatun, bütün sanatsal etkinliklere olumsuz bir üslupla bakmaktadır. Öyle ki "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti, güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları. [...] Evet, görünürde varlıklar yaratmış olursun ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların" (Platon,1971:596 d, e) ifadeleri sanatın yarattığı şeyin asıl gerçeklik olan idealar değil, aksine ideaların kopyası olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla ressam ideanın değil, ideanın taklidinin taklidini yapmaktadır. Öte yandan, sanatsal yaratım olarak kelimeler de ciddi bir yanılsama kaynağıdır. Edebiyatta veya sözlü hitapta sözcük seçiminde iyi olan sanatçı, dinleyicisini kolaylıkla manipüle edebilmekte, saptırabilmekte, realiteden ziyade kendi ideolojik görüşü doğrultusunda bakış açısını değiştirebilmektedir. Bu açıdan Eflatun, sanatı gerçeklerin kaba bir yansıması olan ve bizi gerçeklikten uzaklaştıran zararlı bir etkinlik olarak değerlendirmektedir.

Eflatun'un genelde sanatsal etkinlikleri özelde ise tragedyayı zararlı bir etkinlik olarak bakması katarsizm açısından değerlendirildiğinde de önemli tezler sunmaktadır. Şöyle ki dram sanatının insanın gündelik yaşantısı içerisinde barındırdığı, kendinde olan acıma ve korku duygularını açığa çıkarması, onu üzmesi ya da ağlatması şeklindeki kışkırtmaları sanatın olumsuz etkisi olarak değerlendirilmektedir. Çünkü birey bu kışkırtmayla heyecanlanmakta ve sağduyusunu kaybederek sağlıklı düşünebilme yetisini kaybetmektedir. Bu yönüyle Aristoteles'in katarsizm kavramsallaştırmasından ayrılan Eflatun için sanatla varılan arınma, eleştirilmeye değerdir. Çünkü seyircinin rahatlama sonrası ruhunun ulaştığı dinginlik onun yaşantısı için hiç de faydalı bir nitelik taşımamaktadır.

1.4.1. Eflatun'da Duyusal "Güzel"den İdealar Aleminin Temsil Ettiği "Mutlak Güzel" Anlayışına

Sanatsal etkinlikte dahil yapılan her türden etkinliğin bilgi taşıma ve bilgiyi aktarma zorunluluğundan hareketle ideanın doğru bilgisine ulaşma temel amaçtır. Aristoteles'in "Bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler" (1996:980). Sözü, aslında bilme arzusu içindeki insanın hem duyusal hem de ruhsal olarak her türlü bilmeyle doğal bir haz elde edeceğini ifade etmektedir. Bu bağlamda sanatsal yaratmalarda "iyi-doğru-güzel" olan ele alınarak yapılan etkinlikler Eflatun'un sanat felsefesi açısından oldukça değerli tezler içermektedir. Güzelliğe dair ilk felsefi yaklaşım Platon ile başlamış olup yine bireyin

sanat yapma konusundaki arayışının temel nedeni olan ideale ulaşma isteği Eflatun'da mimesis kavramıyla görünür hale gelmektedir. Eflatun'da güzel salt anlamıyla değil, temelde bazı değerlerle birlikte anılmaktadır. Eflatun'un yaşamı içerisinde gençlik, olgunluk ve yaşlılık dönemleri olarak ayırabileceğimiz dönemler onun güzellik kavramına getirmiş olduğu açıklamalar noktasında farklılıklar arz etmektedir.

Her bir dönemde farklı bir güzellik tanımı ortaya koyan Eflatun, ilk dönem olarak Büyük Hippias diyaloğunda[14] güzel kavramının ne anlama gelmediğini soru cevap biçiminde ortaya koymaktadır. Diyaloğun başlangıcında "Benim sorum, güzelin ne olduğuna, onun kavramına, bütün tek tek güzel şeylerin güzelliklerini, ona katılmakla aldıkları şeye yönelir" (Tunalı,2012:43) biçiminde güzel sorusunu formüle eden Sokrates'e karşılık Hippias güzelin ne olduğunu belirleyerek onu tanımlayıp güzel kavramını bu şekilde elde etmeye çalışmaktadır. Bu sayede güzel kavramını iyi, haz, güç, bilgelik, ölçü, uygun olma, faydalı olma gibi değerlerle ilişkilendirerek ortaya konulduğu diyalog güzellik ile ilgili net bir tanımlamaya gidilmeden son bulmaktadır (Platon, 1975:442-444). Dolayısıyla güzel kavramı güzel şeylerden ziyade ve onların ötesindedir. Yani sonlu olan, tek biçimde güzel olan şeyler tek başlarına güzel olmak için yeterli değildir.

Güzel olanı duyusal alandan metafizik alana taşıyan ve bu süreç içerisinde güzel tanımını olgunlaştıran Eflatun, düşüncesinin ikinci aşamasında Eros'u öne sürmektedir. Burada eros güzelliği kavrama yolu olarak güzel olanda var olabilmektir. Yunan mitolojisinde aşk tanrısı olarak anılan Eros, diğer varlıklar üzerinde yoktan var olabilmenin, doğmuş ya da yaratılmış olabilmenin temel aktörü olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda varlıkla ölümsüzlüğün kazanılmış olduğu Eros, varlığın ereğini iyi ve güzel olarak kabul etmektedir. Burada ölümsüzlüğe ulaşmak için ise iki yol mümkündür. İlki bedensel ikincisi ise ruhsal yoldur. Eflatun'u tümel olana ve öz güzelliğine götüren şey ise güzel olan bedenden çıkıp ruh ve erdem güzelliğine yükselmektir. Bu yolla ancak güzel bilgiyi bilen birey kendinden öz güzelliğe, mutlak güzelliğe ulaşmaktadır. Mutlak güzellik ise bu noktada hakiki varlık olarak tüm varlığın odağında tanrısal ve ideal bir güzellik anlayışıdır (Tunalı,2012:144). O halde salt

[14] Büyük Hippias diyaloğu güzelle ilgili tanımlamalar ortaya koymaya çalışan önemli bir yapıttır. Sokrates ile sofist Hippias arasında geçen ve karşılıklı diyalog biçiminde ilerleyen eserde güzel'in ne olduğu sorusu üzerine tartışılmaktadır.

güzelliğe ulaşmış kişi ölümsüzlüğü ve mutluluğu yakalamış kişidir. Bu sayede varlığın da hakikatine ulaşan birey, burada estetik bir değer olmaktan çıkan güzelliği, bütün varlıkla ilgili değer olarak görmektedir. Burada insanın sanat yapma gereksiniminin de nedeni ortaya konulmaktadır. Fani olan insan ömrü boyunca sonsuz olan güzeli elde etme çabasındadır. Dolayısıyla birey duyusal güzelden hareketle metafizik güzele ulaşıncaya kadar kendisine diyalektik bir eylem içerisinden hareket alanı bulmaktadır.

Üçüncü olarak Eflatun'un yaşlılık evresi, güzellik kavramını matematiksel harmoniye dayandırdığı dönemdir. "Ne olursa olsun ve nasıl biçimlenirse biçimlensin her türlü birleşimde ölçü ve oran yoksa bu durum kesinlikle onu birleştiren ögeleri ve en başta kendisini yok eder. Bu artık, bir birleşim olmaktan çıkar ve sahiplerinin de başına hep bela olan karmakarışık bir yığın haline gelir" (Platon,1998:52). Formun güzelliği veya şeylerin harmonisi görme, işitme yani kısacası bütün duyu alanlarıyla alakalı her türden sanatı içerisine almaktadır. Yapısal anlamda Eflatun'un güzel kavramını temellendirmesiyle, mimesis arasındaki ilişki doğrudan bir ilişki değildir. Ancak aralarında epistemolojik ve mantıksal bir ilişki söz konusudur. Bu bağlamda güzel, bir gerçeklik kategorisidir ve kavramsal bir gerçekliğin dünyada anlaşılabilir olmasının sebebidir. Dahası güzel, bizi sanatsal anlamda yeni bir şey yaratmaya iten temel kavramdır. Mimesis, güzelle karşılaştırıldığında ise "güzelin" bir basamak üstte olduğunu da söylemek mümkündür (Tunalı,1993:132).

1.5. ARİSTOTELES'TE TRAGEDYA

Sanatsal yaratmanın doğasını bilme arzusuna dayandıran Aristoteles'te bilen insan önce eyler daha sonra ise eyleme geçerek yaratır. İçsel olarak bir zihinsel etkinlik olan bu durumda birey ver olan her şeyi bir sebebe bağlamaktadır. Belli bir yaratımın temelde bağlı olduğu farklı nedenler vardır. İlk önce maddi olarak var olması gereken ve sanat eserini meydana getiren fiziki bir materyal vardır. İkinci olarak, eser bittiğinde sanatçının ortaya koymuş olduğu şekilden ibaret olan bu maddi varlığın büründüğü bir form mevcuttur. Daha sonra maddi bir varlığı ve formu olan bir eseri ortaya koyacak olan bir itici güç, kuvvetten bahsetmek mümkün hale gelmiştir ki bu da sanatçının kendisidir. Son olarak ise bu eserin varlığının belli bir amaca hizmet etmesi gerekmektedir. Ereksel neden olarak da her bir eser bireyi estetik bir hazza götürmelidir. Sanatsal yaratmanın ontolojiye eklemlenmesi, ereksel ve entelektüel bir amaca hizmet etmesi noktasında öz olarak

mimesis'e dayandıran Aristoteles, taklit etme güdüsünü de haz ilkesiyle ilişkilendirmektedir. Bu bağlamda taklidin insanın doğasında var olan temel bir dürtü olduğunu ve herkesin sevdiğini ifade eden Barnes'e göre bunun bir belirtisi aktüel durumlar da olan şeydir; zira bakmanın acılı olduğu şeylere bakmaktan hoşlanırız. Bunun gerekçesi öğrenmenin, yalnızca filozoflar açısından değil başka (insanlar sıradan insan etkinliği) açısından da en zevkli şey olmasıdır, bu zevki kısaca paylaşsalar bile. Suret görmekten hoşlanmamızın nedeni de budur; baktıkça öğreniriz ve "bu odur" diyerek her şey hakkında bir sonuca varırız (2002:125). Dolayısıyla insanın temelde taklit etme gereksinimi üzerine bir vurgu taşıyan bu ifadeden hareketle bilme isteği önemlidir. Taklit ürünleri üzerine duyulan hoşlanma hissi temel bir insan karakteristiğidir.

Aristoteles'in dramatik anlayışında trajedinin yeri önemlidir. Anlatı, en basit haliyle mimesisten katarsizme giden ve neden sonuç ilişkisi içerisinde gerçek hayatın kurgusal bir iz düşümüdür. Yeniden yeniye kurularak, insanın en yüksek duygularına dokunma öngörüsü ile onu etkileyip çevresel etkenlerden arındırıp taze bilince ulaşması bu noktada katarsizmle sağlanmaktadır. Doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklitle yansıtılıp gösterilmesi olarak mimesis, Aristoteles'e göre taklitte temsil bulmaktadır. O, buradaki taklit kavramını hem sanatçının taklit etmesi hem de bir taklit ürünü olan sanat yapıtlarını ortaya koymak için kullanmaktadır. Sanat dalları arasındaki farklılıklar ise; neyin hangi yolla nasıl taklit edildiğine göre, taklidi yapılan nesnenin hangi araçla ve ne tarzda yapıldığı noktasında netleşmektedir. Bu bağlamda Aristoteles'in sanat anlayışı göz önüne alındığında taklit, bir eser oluşturma bakımından farklı misyona sahiptir. Eflatun'daki gibi düz bir yansıtma ve bu bakış açısıyla düz bir hükümde bulunma durumunun söz konusu olmadığı bir etkinliktir. O halde Aristoteles'e göre kurmacada yeniden yeniye bir üretim söz konusudur ve bu yeniden üretim sanatçının ufku ile doğrudan ilişkilidir. Şöyle ki, ona göre önem arz eden şey, ya da olaylar neden sonuç ilişkisiyle sürekli devinim içsisindedir. Bir olayın sonucu başka bir olaya ve diğer olaylara bağlanabilmektedir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2018: 2).

Taklitle başlayan ve taklit sanatlarının en önemlisi olan tragedya, günümüzde tiyatro sanatıyla birlikte anılmaktadır. Tragedya Eski Yunan'da tek tanrılı dinden çok tanrılı dine geçişle beraber insanın merkeze alındığı, tanrıların insanlar gibi hayal edildiği ve anlamlandırılmaya çalışıldığı bir kültürün içerisinden doğup, oradan beslenmiştir. Söz konusu tür, insanların zaaflarını trajik etki uyandırarak acıma ve korku gibi duygular

üzerinden arındırmaya çalışan bir tür olarak ilk kez Aristoteles tarafından "Poetika" adlı eserde detaylı bir biçimde ele alınmaktadır. [15]

Aristoteles'e göre sanat, mutlak olan bir kavramın, olayın, olgunun, karakterin, davranışın ya da duygunun sanatçının kendine özgü yapısından belli bir düzen, ölçü ve coşku dahilinde yeniden yeniye canlandırılarak izleyiciye aktarılmasıdır. Bu bağlamda her bir sanat, kullandığı araçlar, figürler ve özellikler noktasında birbirinden ayrılmakta ve içerisinde farklı özellikleri barındırmaktadır. Şöyle ki bazı sanatlar (resim) renk ve figürler aracılığıyla taklit edilirken, bazıları ses (müzik) aracılığıyla farklı özellikteki araçlarla (flüt, gitar) bazıları ise ritmik beden hareketleriyle (dans) taklit etmektedir. Ya da edebiyat sanatında taklidin yapıldığı araçlar düzyazı ve nazımda farklılıklar göstermektedir. (Aristoteles,1987:11-12). O halde her bir sanat eseri farklı sanatsal araç, nesne ve taklit tarzı ile sanatçı tarafından belli bir ahenkle kendisine özgü bir bakış açısıyla üretilerek sunulmaktadır.

Sanatçının ortaya koymuş olduğu taklitler, insan eylemlerini her yönüyle ele alıp değerlendirmektedir. Eylemde bulunan insanlar iyi ya da kötüdürler. Bu iyilik kötülük karşıtlığı insan karakterine bağlı bir durum olmakla beraber özelde taklit edilenlerde genelde ise tüm insanlarda bulunan özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda komedi ve tragedyalarda iyi-kötü karakterlerin temsiliyle ilgili bir ayrıma gidilebilmektedir. Komedi insanları güldürürken ortalamanın altındaki karakterleri taklit ederken, tragedyalar ortalamanın üzerinde karakterleri taklit ederek seyirciye sunmaktadır. Tragedyalar soylu kişileri iç çatışmaları ve çelişkileriyle birlikte verirken onları gereğinden fazla alçaltmaz ya da yüceltmezler.

İnsanlığın varlığıyla birlikte var olan ve insanın en ilkel duygularından birisi olan mizahla anlam kazanan komedi, sinemanın başlangıcında tiyatro geleneğinden etkilenmiştir. Bu dönemden itibaren genelde işsizler, çocuklar ve alt tabakadan insanlara hitap eden komedi, kendisini sinemanın olanaklarıyla zenginleştirip geliştirmiştir. Sessiz sinema dönemiyle beraber komedilerde "serseri palyaço", "beceriksiz polis" "muz kabuğuna basan adam" ve çeşitli Chaplin tiplemeleriyle "kötü" karakterler temsil

[15] Poetika, Aristoteles'in bir öğrencisi tarafından ders notları biçiminde alınmış olup, yirmi altı bölümden oluşmaktadır. Sanatların taklit etmede hem araç hem nesne açısından hem de taklit tarzı açısından ayrımının ortaya konulduğu ilk iki bölümle başlayan tragedya konusuna üçüncü bölümünde tarzı bakımından değinilmektedir. Tragedyanın bir tür olarak tanımının verildiği bölüm ise eserin altıncı bölümüdür.

edilmektedir. Özellikle Chaplin'in "küçük adam" tiplemesi üst tabakanın, "iyi"nin bencilliğini, acımasızlığını anlatan yoksul, küçümsenmiş insanları taklit etmektedir.[16] Karakterleri alçaltan komediler bu anlamda onların zayıf ve eksik yönlerini abartarak sunmaktadır. Oyun kişisinde aranılan özellikler bağlamında Aristoteles'in değinmiş olduğu uygunluk niteliğiyle örtüşen Chaplin karakteri filmlerde büründüğü rollere uygun davranan kişidir. Dolayısıyla kişide var olan özelliklerin karakterle özdeşleşmesi bakımında uygunluk kıstası önemlidir. Bu özelliğin paralelinde tragedyalarda olaylar birbirlerini olasılık ilkesine göre izlemektedir. Karakterlerin tasvirinde de hikâyenin örülmesinde olduğu gibi, zorunluluk ve olasılık kanunları dikkate alınmalıdır, yani belli özellikteki karakterlerden belli konuşmalar ve hareketler zorunlulukla veya olasılıkla doğmalıdır; tıpkı bir olayın bir başka olayı zorunlu olarak kovalaması gibi." (Aristoteles,1987:44). Şöyle ki her bir olay aslında sonrasında gerçekleşecek başka bir olayın nedeni, kaynağı olarak gösterilmektedir.

Soylu ve ağırbaşlı kişilerin eylemlerini ortaya koyan tragedya, ahlaki özellikler bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan belli bir uzunluğun taklidi anlamına gelmektedir. Sanatın güzelleştirdiği bir dili olan ve konu edindiği her kısımda özel araçlar kullanan tragedya, salt anlamda tek başına bir öykü ya da mythos değildir. Tek başına bir öykü olmayan tragedyada öykünün etrafında döndüğü karakter unsuru, belli bir görsellik (dekor), belli bir düşünce sistematiği, melodi ve dil öğeleri mevcuttur. Dil burada sanatça güzelleştirilmiş bir dildir. Bundan kasıt ise dilin harmoniyi (şarkı) ve mısra yapısını içerisine alan bir dil olmasıdır. Yine tragedya kimi bölümlerinde ölçüyü, kimi bölümlerinde ise ölçüye ek olarak müzik ve şarkıyı sürece dahil eden özel bir yapıdır. Bu yapısıyla da tragedyanın esas görevi, insanların içinde uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla ruhu ihtiraslardan arındırarak temizlemektir. Burada sanatın taklit konusu anlatı açısından karakter, hareket ve tutku üzerine kuruludur. Bunlar insanın içerisinde barındırdığı gerçeklerin dış yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bu durum insanların duyuş, düşünüş durumlarının eylem ya da hareket içerisinde devinim kazanarak taklit aracılığıyla yansıması anlamına gelmektedir. Eylem belirten olayları birbirine bağlayan tragedyada kişilerin felaket ve mutlulukları onların hayat hikayeleridir. Taklidin

[16] Ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklidi olan Komedya, gülünç olan'ı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç olan'ın özü, soylu olmayışa ve kusur'a dayanmaktadır. Fakat bu kusur, hiçbir acılı, hiçbir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur (Aristoteles,1987:20).

konusunu oluşturan başka bir öğe de düşüncedir. “Belli koşullarda söylenmesi olası ve uygun olan şeyleri söyleme ve tartışma demektir. Bir şeyin var olduğunu veya olmadığını kanıtladığımız şeydir. Politika ve Retorik'le aynı işi yapar." Öykünün etrafında döndüğü karakterler ise belli başlı özelliklere sahip oyun kişileridir. Bu üç öğe taklidin konusunu oluştururken diksiyon, müzik, görüntü de taklidin aracıdır. Diksiyon vezinli veya vezinsiz formda olabilir. Müzik de taklidin en önemli besleyicisidir. Görselliğin coşku düzeyini yükseltmeye olumlu etkisi vardır (Şener,2006:33).

1.5.1. Aristoteles’te Tragedyayı Oluşturan Öğeler

Tragedyadaki olay dizisi, belli bir hareketin temsilidir. Belli bir uzunluğa sahip ve tamamlanmış olan hareketin taklidi olarak tragedyada olayların başı, ortası ve sonu mevcuttur. Klasik anlatı yapısındaki giriş-gelişme ve sonuç ya da serim-düğüm ve çözüme karşılık gelen bu tamamlanmışlıkla tragedyada her bir bölüm kendi içerisindeki belirlemelere uygun olmalıdır. Bu belirlemelerden kasıt öykü içerisindeki tüm eylemlerin birbirlerine olasılık veya zorunluluk kurallarına göre bağlı olması anlamındadır. Yani belli bir konu zinciri etrafında ortaya çıkan hiçbir olayda rastlantılara ve tesadüflere yer yoktur. Eylemde var olan birlik zamansal anlamda da birliği gerektirmektedir. Dolayısıyla tragedyada bir öykü sabah güneşin doğuşu ve akşam batışı arasındaki zaman dilimi içerisinde geçmektedir. Olay dizisinde olması gereken bu birlik ve bütünlüğe ek olarak senaryoda trajik etkiyi güçlendirmesi bakımından beklenmedik olaylar önemlidir. Tragedyada sürpriz olayların yer almasıyla birlikte insanlarda uyandırılmak istenen etki korku ve merhamet duygularını açığa çıkarmaktadır.

Baht dönüşü ile tragedya kişisinin iyiden kötüye doğru evrilmesi bu anlamda katarsizm açısından değerli bir tezdir. Dolayısıyla tragedyada ancak böyle acı verici bir eylem, birbirleriyle akraba [dost] olan kişiler arasında gerçekleşirse, örneğin kardeş kardeşi, oğul babayı, anne oğulu ya da oğul anneyi öldürür yahut da bu niyeti besler ya da bu türden bir şey yapar ise bu türden fiile dönüşen durumlar tragedyanın kullanmasına elverişli konulardır. Bu sayede seyircide trajik etki sağlanır ve acıma- korku duyguları uyandırılmış olunur. Yoksa öte yandan iki karşıt cephede bulunan karakterlerin birbirlerine saldırıda bulunacak eylemler gerçekleştirmesi, ya da saldırı niyetinde olmaları ortaya çıkan acı duygusunun dışında ne korku ne de acıma duygusu uyandırır. Aynı şeyi, birbirleriyle ne akraba ne de düşman olan kişiler arasında meydana gelen

eylem ve niyetlerin oluşturacağı devinim için de söylemek mümkündür. (Aristoteles,1987:40).

Tragedyadaki oyunun baş kişisi ve etrafındaki diğer kişilerin davranışları, onların karakterleri hakkında seyirciye bilgi vermektedir. Tragedyada ortalamadan daha iyi nitelikleriyle kişiler ahlaki yetkinliğe ulaşmışlardır. Bu iyilik durumu, ana karakter dışında ikinci ve üçüncü karakterler için de geçerlidir. Anlatının başından sonuna kadar bu durum seyirciye belli başlı argümanlar üzerinden gösterilerek benimsetilmeye çalışılır. Aristoteles bu iyiliğin seyircide karakter tipolojisi ve anlatıyı yansıtabilme bakımından hataya sebebiyet vermemesi için ise mutlak bir orana sahip olması gerektiğini savunur. Bu oran tragedya içerisinde seyircinin ahlak duygularına ters düşmeyecek seviyede bir koşula bağlı olmalıdır. Bahsedilen koşul, esasen insan özelliklerinin ortalama oluşu şeklinde ifade edilebilir. Ona göre, Kahramanın başına gelen şeyden izleyicinin etkilenmesinin bir yolu da kahraman hakkında izleyiciye iyi veya kötü bir karakter olması ile ilgili, çok keskin düşünceler besletmeyecek özellikte verilmesine bağlıdır. *"*Eğer tragedyanın kaçınılmaz gelişimi içinde, mutluluktan yıkıma sürüklenen kişi çok erdemli ise, böyle erdemli bir kişinin yıkımı, seyircide korku ve acıma değil, öfke uyandırır. Öte yandan kötü bir kişinin yıkımı da seyirciyi çok etkilemez. Seyirci bunu doğal karşılar ve hakkın yerine geldiğini düşünür. Tersine, eğer kötü bir kişi mutluluğa erişirse, bu durum seyircinin adalet duygusunu çok incitir ve trajik etki yaratmaz*."* (Şener,2006:37). Bu nedenle tragedyada karakter ne çok iyi ne de çok kötü olmamalıdır. Etkiyi uyandıracak oran, karakterin iyinin de kötünün de ortasında olmasıdır. Ahlak bakımından düşük ve kötü özellikleri de taşımaz. Bu bakımdan, ortalama olan bir karakter olağanüstü de değildir. Yapacağı hata normal sayılır ve uğrayacağı yıkım, iyinin hatasından kaynaklanan yıkımdır. Bu hata ise, iyinin fark etmeden yaptığı yanlış veya da ahlaki olmayan bir davranışa karşılık başına gelen yıkımdır. Bunun sonucunda, seyircide görülmek istenen duygu, trajik etki, korku ve acıma duyguları başarılı bir şekilde hissettirilmiş olur.

Tragedyayı oluşturan bir başka özellik olan düşünce de oyunda verilmek istenen temayı içeren öğedir. Bu bağlamda düşünceyi ortaya çıkaran şey söz ve hareket anlatımının birlikteliğidir. Bu birliktelikle ilgili olarak Aristoteles'in "Düşüncelere gelince bunların yeri retorik üzerine yazılmış kitaplar olmalıdır. Çünkü düşünceler, bu retorik denen araştırma alanı içine girerler. Düşüncelerin oluşturduğu alana akla dayanan

söz aracılığıyla ortaya konan her şey girdiği gibi, kanıtlama ve çürütme, korku, kızgınlıkla daha bu çeşitli duyguların uyandırılması ve bundan başka olayların büyütülüp küçültülmesi de girer. Şimdi şu açık olarak ortaya çıkıyor: Eğer eylemlerle acı uyandıran korkunç yahut önemli ya da olası olan bir şey [yani düşünceler] anlatılmak istenirse, o zaman eylemler için de [sözde kullanılan] görüş noktalarından hareket etmek gerekir. Ancak, bu ikisi [eylem ve söz] arasında [bu bakımdan] fark var: Eylemlerde düşünceler, söz aracı olmadan da anlatım bulurlar; buna karşılık sözde ise, onlar, konuşan tarafından oluşturulur, dolaylı olarak yine sözün ürünüdür. Aksi halde, eğer düşünceler sözün aracılığı olmadan gün ışığına çıkabilselerdi, o zaman konuşanın ödevi neden ibaret olacaktı?" (Aristoteles,1987:55-56). Şeklindeki ifadesi tragedya sanatının düşünceyi hem sözle hem de eylemle ifade ettiği bir sanat alanı yapmaktadır. Bu anlamda sözle ikna etme sanatı olarak retorikle ilişkilendirilen tragedyada olay kişisi dönemin koşullarına uygun biçimde düşünsel içeriğini oluşturmaktadır.

Taklidin temel bir aracı olarak tragedyanın bir başka öğesi dekorasyon ve müzik, seyircide korku ve acıma duyguları uyandırmaya yardımcıdır. Ancak sahne dekorasyonu ve müzik tek başına seyirciyi etkilemede yeterli değildir. Dekorasyonun ya da müziğin fazlaca bir önem arz etmediği durumlarda etki öykünün kuruluş yapısıyla ilgilidir. Burada dekor ve müzik ise birer anlatım aracı olarak seyirci üzerinde etki yaratma konusunda çeşitli katkılar sunması bakımından önemlidir.

1.5.2. Aristoteles ve Özdeşleşme

Aristotelesçi oyun sanatı tragedyanın temel özelliği konunda Aristoteles'in tanımına uyan bütün oyunları kapsamına almaktadır. Aristoteles'in tragedyasının amacı katarsisle, yani seyircinin sahnede gördüğü kişilerle özdeşleşip, korku ve acıma duygularından arınmasıdır. Böyle bir özdeşlemeyi sağlayan dram sanatı Aristotelesçidir. Aristoteles, tragedyasının özdeşleme alanını sadece korku ve acıma duyguları uyandıran eylemlerle sınırlandırmaktadır. Yine Aristoteles eylemlerin karşı tarafta korku ve acıma duyguları uyandırmak amacıyla yansıtılmasının gerekliliğini belirtirken de bir sınırlamaya gitmiştir. Dramatik olay örgüsüyle seyircisinin ilgisini olayın nihayete ereceği sonuç kısmına heyecanla çekmektedir. Çünkü özdeşleşmeyle arınmanın yaşanacağı yer oyunun sonudur.

Seyirciyi kendi dünyasından çıkarıp onun oyunla, sahneyle, oyun kahramanıyla özdeşleşmesini sağlamayı hedefleyen tragedyada dekor, dil, ışık, giysi, olay örgüsü, zaman, olay kişisi özdeşleşme unsurlarıdır. Klasik anlatı yapısı içerisinden Aristoteles'in dramatik anlayışında taklit, yansıtma veya mimesis'e bağlı olarak izleyicide oluşturulan özdeşleşme ilkesinden hareketle katarsizmle arınma ortaya çıkmaktadır. Seyirci kendisine gösterilen temsili sahnede seyrederken oyun karakterini kendisiyle özdeşleştirerek bir zihinsel sürece girmektedir. Kendisini karakterin yerine koyan seyirci, onun duygu ve düşünceleri ve davranışlarında kendisini yaşarken onunla empati kurmaktadır. Bu anlamda bir yanılsama içerisine düşen seyirci, bu sayede yanlışı bile kabul etmek durumunda kalabilir. Özellikle epik tiyatroda tepki gösterilen bir durum olarak özdeşleşme unsuru Aristoteles'te ruhu dinginleştiren faydalı bir etkinliktir.

Dolayısıyla tragedyanın temel amacı seyircide heyecan uyandırarak onu etkileme ve son kertede onun arınmasını sağlamaktır. Bu arınma ruhun tutkularından temizlenmesi olarak ilk önce tıpta kullanılan bir terimdir. Vücut için zararlı olan maddelerin vücuttan atılması anlamına gelen katarsis sözcüğü, dinsel öğretilerde de ruhun tutkularından saflaştırılması anlamında kullanılmaktadır. Poetika'da katarsis kavramı ise tragedyada seyirci belli heyecanları yaşamakta ve bu heyecanları tüketerek dinginleşen ruh hazza ulaşmaktadır. Bu bakımdan tragedya faydalı bir etkinlik olarak değerlendirilmektedir.

Bireyde arınmayı sağlayan duyguların acıma ve korku şeklinde görünür olması ile ilgili olarak yıkıcı ve acı veren bir olayın birisinin başına geldiğinde ona karşı duymuş olduğumuz acıma hissi zamanla bizim başımıza gelebilme ihtimaliyle yüzleştiğimizde korkuya dönüşmektedir. O halde Aristoteles'e göre, acıma, yıkan ve acı veren bir kötülüğün, bunu hak etmemiş bir kişinin başına geldiğini görmemiz, bizim ya da bir arkadaşımızın başına da gelebileceğini, hatta bunun çok yakında olabileceği ihtimalini düşündüğümüzde duyduğumuz acı hissi olarak tanımlanabilir. Acıma hissi duymak için, bize ya da arkadaşlarımızdan birine bir kötülük olabileceğini, dahası, tanımlamamızda belirtilene benzer ya da aşağı yukarı aynı türden bir kötülükle karşı karşıya olduğumuzu açık bir biçimde varsayabilmemiz gerekir. Bu nedenle, acıma, en kötüsü zaten başlarına geldiği için daha başka bir kötülük beklemeyen, tamamen yıkılmış kişilerce duyumsanan bir his değildir. Bu kendilerini son derece şanslı kişiler olduklarını düşünenlerce de duyulmaz, bunların duydukları daha çok küstahlıktır, çünkü bunlar yaşamda en iyi şeylere sahip olduklarım düşünürlerken, başkalarına bir kötülük gelme olanaksızlığının da bunun

içinde olacağı açıktır çünkü bu durum söz konusu iyi şeylerden birisidir (2004:116-117). Dolayısıyla tehlikenin yaklaşıyor olması duygusu ile heyecanı korkuya dönüşen birey, değişime uğrayarak süreci arınarak tamamlamaktadır. Heyecanı üst seviyede ve aşırı biçimde yaşayan birey bu sayede duygularını dengeleyerek daha sağlıklı düşünmeye başlamaktadır.

Buradan hareketle duygusal ve düşünsel bir süreç olarak özdeşleşme, farklı biçimlerde görünürlük kazanmaktadır. Dolayısıyla birey birilerini dinleyip onun hisleriyle hislenip, onun yerine kendisini koyarak onunla özdeşleşirken, izlediği kişiyi taklit ederek de onunla özdeşleşebilmektedir. Bu bağlamda özdeşleşmenin farklı türleri olarak beş temel biçiminden bahsedilebilir. İlk olarak toplu durumu saptamak amacıyla her bakış noktasına anlam vermeye çalışan ve bireyin başkasından gelen iletileri göz önüne alarak ve onların güdülenmelerini yeniden yeniye kurgulayarak yaptığı özdeşleşme türü çağrışımsal katılımdır. Empati kavramına karşılık gelen bu özdeşleşmede birey başkasıyla, içerisinde bulunduğu durumu ilişkilendirerek içselleştirir. Oyun kahramanına, kayıtsız şartsız hayranlık duyularak bireyin onu taklit etme isteği de hayranlık dolu katılımdır. Burada karakterin iyiliği ya da kötülüğü önemli değildir. Duygudaş özdeşleşmede kahraman kusursuz olmasa da değerlidir; erişilebilir ve insancıl bir biçimde kendini ortaya koyar, bu da bireyde acıma ve duygusallık yoluyla bir özdeşleşmeye yol açmaktadır. Yine katartik özdeşleşme, duygudaşlığın ötesinde, trajik kişiye bir korku ve acıma duygusunu ya da gülünç oyun kişisine karşı acı alaycı bir bakışı doğuran yoğun bir duygulanım ve "tutkuların bir boşaltımı"dır. Dolayısıyla katarsistik özdeşleşmede acıma, korku duyguları ile ruhsal anlamda bir arınma gerçekleşir. Son olarak ironik özdeşleşme de ise her şeye rağmen talihsiz kahramanla ya da karşı kahramanla belirli bir duygudaşlık bağı vardır (Pavis,2000:264-266).

1.6. ARİSTOTELESÇİ OLMAYAN TİYATRO

Aristocu tiyatro kuramında ahlaksal bir kurum olarak görülen tiyatro değişen dünyayla bu özelliğini yitirmeye başlamıştır. Tam da bu noktada işlevsellik kazanan epik tiyatro seyirciyi eğlendirirken, düşündüren ve onun sağduyusunu uyandırabilmek amacıyla ağırlık kazanmıştır. Bu noktada burjuvanın kalıplaşmış değer yargılarının ötesinde onları eleştiren epik tiyatro politik olma özelliği kazanmıştır. Burjuvazi baskısından uzaklaşan tiyatro artık ezilenlerin sesi olarak kitleleri harekete geçirecek bir

etkiye sahiptir. Ancak burada vurgulanması gereken önemli bir nokta, Brecht'in yapmaya çalıştığı şeyin seyirci açısından bir siyasal tarafgirlik sağlamak olmadığıdır. Burada amaç seyirciyi yönlendirmeden ona toplumsal durum hakkında bilinç kazandırmaktır.

Geleneksel tiyatro anlayışının kurucusu sayılan Aristoteles'in yaptığı tiyatroyu bir hastalığı iyileştirme, tedavi etme ve insanları bağımlı kılma özellikleri dolayımıyla eleştiren Brecht, tiyatrosunda seyirciyi bilinçlendirmeyi hedeflemiştir. Bu nedenle, Brecht tiyatrosunun amacı gerçek yaşam olaylarına dahil olmaktır, çünkü sadece bu şekilde gerçeği en iyi yaratabilir ve yansıtabilir. Bu anlamda Brecht ile ilişkilendirilen epik tiyatro tematik ve teknik özellikleri noktasında seyircide olumlu değişiklikler ortaya çıkarmayı amaçlar.[17] Bu bağlamda epik sözcüğünün kullanımıyla ilgili olarak Brecht, epik tiyatro ilişkisinin birkaç süslü söz kümesi ile ifade edilemeyeceğinin altını çizerken kavramın ayrıntıların, oyuncunun sergilediği oyunu, sahne tekniğini, dramaturjiyi, sahne müziğini, filmin kullanılışını kapsaması gerektiğini ifade etmektedir. Epik tiyatronun asıl konusu ona göre seyircinin duygularından çok aklına hitap etmesidir. Seyirci bir yaşantıyı paylaşmak yerine, olaylarla baş başa kalır. Ancak bu tiyatronun duyguyu göz ardı etmesi yanlıştır (Şener,2006:266). Brecht, epik tiyatroda izleyici ile seyirci arasına belli bir mesafe koyarak seyircinin oyunu eleştirel bir bakışla seyretmesini sağlamaktadır. Buradaki mesafe gerçek anlamda sahne ile seyirci arasında alçaltı ya da yükselti anlamına gelmez. Epik tiyatroda bu uzaklığı sağlayan şey yabancılaştırma efektidir. Oyun kişileriyle ilgili söz ve eylemlerin onayı ya da göz ardı edilmesinin, şimdiye kadar olduğu gibi seyircilerin bilinç altlarında değil, bilinç düzeylerinde gerçekleşmesinin öngörüldüğü tekniktir (Brecht,2011:13). Yabancılaştırma efekti insanlar arasında geçen ve sahnede sergilenecek olayların seyirciler tarafından doğal karşılamasının önüne geçmek ve

[17] Görünen gerçeklerin derininde var olanın anlatımı şeklinde tanımlanan epik tiyatronun amacı, toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamaktır. Toplumsal olguların nedensellik ilişkisi içerisinde verilmesinin ancak epik üslupla olabileceğini savunanlar, toplumda karmaşık bir süreç içerisinde görülen sınıf çatışmalarının basit ve kolay bir şekilde epik yöntemle gösterilebileceğini söylerler. Toplumun karmaşık yapısı ayrıntılarda gizlidir. Epik tiyatroda oyuncu oynadığı kişiyle arasındaki mesafeyi korur. Bazı durumlar seyirciyi düşünmeye sevk eder ve seyircinin bilgilenmesini sağlar. Ona göre tiyatro, insanlar arasında karşılıklı ilişkiler sunan gerçek ya da kurgusal olayların sahnesinde bir iz düşüm, zevk veren bir projeksiyondur. Dolayısıyla asıl rolü haz ve zevk sunmak olan tiyatro, toplumun hem ruhsal hem de fiziksel yönleriyle paralel biçimde evrilmektedir. Zevkteki değişimle farklılaşan tiyatro diyalektik bir süreci kapsamaktadır. Çünkü insan toplumu tarih boyunca uygarlık, felsefe ve ahlak yönlerinde değişmekte ve dönüşmektedir. Böyle bir değişiklik mutlaka tiyatrodaki değişiklikleri belirlemektedir. Tiyatronun yansıtmalı gerçeklik olmasından hareketle tiyatro işlevlerinden birini gerçekleştirir ve zevkin alıcıya etkisini kışkırtır. Bu bağlamda, Brecht tiyatrosunun keyfi, Aristoteles "tiyatrosunun" katarsisiyle kesişmektedir (Brecht,197:45-47)

olayların kendiliğinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiğinin belirtilmesi için kullanılan efektlerdir. Dolayısıyla kavram oyunun tematik özellikleri, teknik özellikleri (müzik, dekor, dans), oyunun oynanma şekli, oyuncu ve seyirci arasında çok yönlü bir ilişkiyi vurgulamaktadır.

Epik tiyatrodaki yabancılaştırma tekniği sayesinde seyirci sahnede izlediği şeyin bir oyun olduğunun farkındadır. Bu farkındalık ile sahnede oynayan karakterle arasında duygusal bir bağ kurmayan seyirci ise özdeşleşmeyi önlemektedir. Böylece karakterlerle derin bir bağlılık hissetmek yerine duygusal anlamda bir mesafenin sürdürüldüğü tiyatroda seyirci sahnedeki mücadeleyi eleştirebilmektedir. Yadırgatma tekniği olarak ta kavramsallaştırabileceğimiz yabancılaştırma efekti ile epik tiyatro adeta seyirciye nerede olduğunu söylemekte ve seyircinin izlediği şeye kendini en çok kaptırdığı zaman tiyatroda olduğunu ona hatırlatmayı sağlayan unsurları içerisinde barındırmaktadır (Blau,1957:8). Dolayısıyla tarafsız bir biçimde sahnedeki oyunu izleme fırsatı bulan seyirci olayları arkasında yatan nedenleri kolayca algılayıp değerlendirebilmelidir.

Brecht'in epik tiyatroda kullanmış olduğu seyircide merak ve şaşkınlık uyandırmayı amaçlayan yabancılaştırma tekniklerinden ilki olay örgüsünün epizodik yazımla kurulmasıdır. Dramatik tiyatroda oyunun kurulu olduğu giriş-gelişme ve sonuç bölümleri epik oyunlarda görülmemektedir. Çünkü neden ve sonuç ilişkisinin dayandığı dramatik olay örgüsü seyirciyi meraklandırarak, onları oyun içerisine çekmeyi amaçlamaktadır. Ancak Brecht, seyirciyi meraklandıran unsurlardan onları uzak tutarak olay örgüsüne onları yabancılaştırmaktadır. Bu anlamda seyircinin oyunun ilerleyen bölümleri ile ilgili merakını izlediği bölüme odaklayarak her birimi kendi içerisinde bağımsız kılan Brecht için seyirci olayların akışına kendisini kaptırmamış olacaktır. Bu amaç doğrultusunda her bir bölümü kendi içerisinde adlandıran Brecht aslında seyirciyi her bölümüm kendi içerisinde ve birbirinden bağımsız biçimde değerlendirmesi noktasında yönlendirmektedir. Bu sayede merakla neyle karşılaşacağını bekleyen bir seyirci profili yerine neyin ne olduğunun farkında olan ve düşünsel boyutta bilinçli seyirci ortaya koymayı amaçlanmaktadır.

Epizodik yazım tekniğinde Brecht seyirciyi bu anlamda olay örgüsüne yabancılaştırmak için araya koroların eşlik ettiği şiirler, şarkılar ve diyaloglar koymaktadır. Oyunda yer alan ve olayların gidişatı ile ilgili bilgi veren ve yer yer olayları

kesen anlatıcı unsuru da epik tiyatroda bir başka yabancılaştırma tekniğidir. Burada amaç seyirci tam oyunla özdeşleşecekken ona o bölümle ilgili yorum yapabileceği veya eleştiride bulunabileceği nitelikte derli toplu özet bilgiler sunmaktır. Böylece olup bitenleri yadırgamaya ve sorgulamaya başlayan seyirci, olay kişileri ile arasına mesafe koymaktadır. Bölümlerin başlarında yer alan bu kısa bilgilerle seyirci sahnede izleyeceği olay örgüsü hakkında fikir sahibi olmaktadır. Bu farkındalıkla seyre başlayan birey bildiği ve fikri olduğu şeyi izlemenin verdiği bilinçle oyuna yabancılaşmaktadır.

Seyircinin sahnedeki olay örgüsünden uzaklaşarak ona zihnini kullanma yeteneği kazandırma amacıyla ortaya konulan yadırgatma teknikleri oyun kişisinin temsilleri oluştururken da başvurduğu yöntemlerdir.[18] Dolayısıyla oyun kişisi oynadığı oyunda kendisini role kaptırmamalı, kim olduğunu unutmamalıdır. Ustalıklı bir oyunculuk sergileyerek kişisel duygularını ve heyecanlarını dışlayarak incelikli bir tavır sergilemelidir.[19] Aksi halde, oyun kişisi sunduğu temsille seyircinin özdeşleşip katarsise uğramasının önüne geçemeyecektir. Oysaki epik tiyatroda oyuncu kendisini oyun kişisiyle dahi özdeşleştirecek kadar kendisini kaybetmemeli ve oyunun gidişatıyla ilgili görüşlerini paylaşmaktan geri durmamalıdır. Çünkü oyuncunun bu tavrı toplumcu yadırgatıcı bir tavırdır. Her olayın ardındaki toplumsal tavır bu bağlamda oyuncu tarafından soyut bir biçimde seyircinin gözleri önüne sermekte ve dünyanın aslında değiştirilebilecek bir dünya olduğu mesajı verilmektedir.

Brecht'in yabancılaştırmayı sağlayan ve epik tiyatroda kullandığı diğer yardımcı öğeler, teknik donanımlara eşlik eden dekor, ışık ve müziktir. Olay örgüsüne uygun biçimde sanatçı tarafından oluşturulan dekor, seyircinin bir yanılsamayla eriyip gitmesini

---

[18] Oyunculukta yadırgatma sağlamanın bu anlamda farklı yolları vardır. Brecht'e göre bu yollardan ilki, canlandırılan oyun kişilerinin davranışlarını ve sözlerini üçüncü şahsa nakletmektir. Geçmişe nakletmek ve sahne tariflerini yüksek sesle okumak ise diğer yabancılaştırma yöntemleridir. Bütün bunlar oyuncunun metne mesafeli bir duruşla yaklaşmasını sağlayacaktır. Oyuncu, oyunun sonunu, olayların nasıl gelişeceğini önceden bildiği için her cümleyi oyunun sonuna göre değerlendirebilir ve yargılayabilir. Konuşmalar doğrudan seyirciye aktarıldığı için her cümle, o cümleye yüklenen anlama göre tonlanmaktadır (Şener,2006:289).

[19] Burada üzerinde durulması gerek tavır, oyuncunun ses tonundan, renginden, tınısından, bedenin duruşuna ve bu duruşla vermiş olduğu tepkilere varana kadar farklı birçok öğeyi bir arada barındıran bütünsel bir tutum olan gestustur. Toplumsal ilişki içermesi bakımından "gestus, birbirinden alabildiğine değişik jestlerle sözlü anlatımlardan oluşup bir insanın başkaları tarafından yargılanması, bir danışıp görüşme, bir savaş v.b. gibi ötekilerden ayrılabilir bir olayın temelinde saklı yatan ve olayda rol sahibi bütün kişilerin toplu tavır tutumlarını belirleyen bütün bir yapıyı ya da Hamlet'in duraksayan tavrı, Galile'nin itirafı vb. gibi tek tek insanlarda görülüp kimi olaylara yol açan bir jest ve sözler bütününü ya da memnunluk gibi, bekleme gibi bir insanın temel tutumunu anlarız"(Brecht,1987:225).

önleyici tavır içerisinde ortaya konulmalıdır. Geleneksel tiyatroda kullanılan dekor anlayışı karşısında epik tiyatro seyircinin olayın atmosferine kapılmasını önlemek için daha gerçekçi sahne kullanmaktadır. Sahne üzerinde kullanılan her bir dekor özentisiz biçimde kuruludur. Oyun örgüsüne bağlı sahne değişimleri perde açıkken seyircinin gözleri önünde gerçekleştirilmektedir. Bu sayede izlediği şeyin bir oyun olduğunu ve oyunun başından sonuna kadar tiyatroda olduğunu bilen seyirci oyuna yabancılaşmaktadır. Dekora eşlik eden ışık kaynağı unsuru da aynı biçimde seyircinin gözü önünde olmalıdır. Psikolojik anlamda bir etkilenime izin vermeyen bu teknik sayesinde ışığın sahnede oynanan oyunun doğal bir parçası olmadığı hissi ile seyirci oyuna yabancılaştırılmaktadır.

"Epik Tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayrık ve belirgin durumların birbirleri üzerine oluşturduğu şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar ve jestsel gruplaşmalar sahneleri birbirinden ayırır" (Benjamin,1984:45-46). Dolayısıyla seyirciyi oyuna yabancılaştırmayı hedefleyen epik tiyatroda eylemler yer yer kesintiye uğramaktadır. Müzikte bu anlamda önemli role sahiptir. Seyircinin düşünme noktasına geçtiği müziğin kesintiye uğrattığı an, bilinç düzeyindeki bireyin bilinçlenmeye başladığı andır. Müziğin eşlik ettiği ve sahne aralarında koroların seslendirdiği şarkılar da yine yabancılaştırma etkisi olan önemli bir tekniktir. Korolarda seslendirilen şarkılar içerikleri noktasında oyun hakkında bilgi verirken içerisinde seyircinin düşünmesine sevk eden nitelikte anlatılar barındırmaktadır.

Aristoteles'in öykünmeci tiyatro anlayışı ve Brecht'in didaktik tiyatro anlayışı seyirci üzerinde meydana gelen etki noktasında değerlendirildiğinde birçok farklılık göstermektedir. Seyircinin özdeşleşme ve katarsistik sürece dahil olup olmaması ile ilgili olarak iki tiyatro anlayışı arasında belirgin ayrımlar mevcuttur.

Tablo 1.2. Seyircinin Algı ve Tepkileri Üzerinden Geleneksel ve Epik Tiyatro Ayrımı

Geleneksel- Dramatik- Aristotelesçi Tiyatro	Aristotelesçi olmayan- Diyalektik-Epik tiyatro
Seyirci oyun kişileriyle özdeşleşmektedir.	Seyirci oyuncuyu gözlemci gibi izlemekte ve eleştirmektedir.
Seyirci kaderin değişmeyeceğini zanneder.	Yazgının değişebilirliği fikri seyircide uyanır
Tanrısal olana hizmet söz konusudur.	Düzeni eleştirerek ona bir karşı çıkış söz konusudur.
Seyircide heyecan, gerilim ve tutku duyguları uyandırmaktadır	Seyirciyi duygularına kapılmadan düşündürmeye sevk etmektedir.
İnsanları kötü ve yanlış duygularından arındıran şey katarsistik etkidir.	Duygusal boşalımdaki duygular bilgisizlik ve bilinçsizlikten kaynaklanmaktadır.
Seyirci bir yanılsama içerisindedir.	İllüzyonun yıkılması gerekliliği söz konusudur.
Buradaki arınma, var olan sistemin devamlılığı açısından önemli bir kertedir.	Sistemin yıkılıp, dönüştürülüp yeniden yapılandırılması açısından arınma reddedilmektedir.
"İyi ki benim başıma gelmemiş", "Çok şükür ben yaşamadım" ifadeleriyle rahatlayan seyirci katarsisle arınmaktadır.	"Demek ki bu hataları yaparsam bende aynı duruma düşebilirim", "Böyle hataların bu sonuçları doğurması olası" biçimindeki ifadelerle seyirci karşılaştırmalı durumlarla gerçeği saptamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİ VE İDEOLOJİ ÜZERİNE YAKLAŞIMLAR

2.1. İDEOLOJİ

İdeoloji terimi ilk kez 1796 yılında Destutt de Tracy tarafından "İdeoloji Unsurlarına Ait Proje" adlı eserinde klasik felsefenin yerine kullanılmıştır. Destutt'un da içerisinde bulunduğu "bir grup devrimci düşüncenin yeni bir merkezinin kurulması ile 1795 Konvansiyonu tarafından güvence altına alındı. 'İdeolojiler' teriminin ilk uygulandığı grup buydu. Bir zaman için bu düşünürler grubu, devrimci fikirler, 'düşüncedeki' Fransız Devrimi için sözcülük yaptılar. Onların amacı devrimin 'vaad'i olan söz ve düşünce özgürlüğünün pratikte gerçekleştirilmesiydi. Fakat onlar, başlangıçtan beri 'ideoloji' kavramının peşini bırakmayan bir ikilem içine düştüler. İdeolojiyle mantıki olarak çelişen iki anlamda ilgilendiler. İlkin, tarih ve düşünce arasındaki ilişkiyi, devrim ve ifade ettiği 'düşünceler' arasındaki bağı gördüler. Fakat belki 'doğru' düşünceler de yerleştirmek istediler: İçinde bulundukları tarihsel konjonktür ne olursa olsun, doğru olacak düşünceler" (Şahan, 2014: 70). O halde ideoloji ilk ortaya çıktığı dönem, düşünceler ve bu düşüncelerin hem özelliklerini hem de dayandığı esas kaynakları inceleyen bir felsefi düşünce sistemidir. Ancak daha sonraları özellikle 19. yy'la birlikte kavramın anlamında değişiklikler olmuş ve bugün kullandığımız ideoloji tanımlamaları ortaya çıkmıştır. Genellikle "ideoloji" terimi, basitçe bir fikir ve inanç sistemine atıfta bulunmaktadır. Ancak, güç kavramına yakından bağlıdır ve Anthony Giddens tarafından verilen tanım, muhtemelen anlaşılması en kolay olanıdır. Giddens, ideolojiyi "egemen grupların çıkarlarını haklı çıkarmaya hizmet eden paylaşılan fikirler veya inançlar" olarak tanımlar (Giddens, 1997,583). İktidarla olan ilişkisi bakımından bu anlamda ideoloji, grupların sahip olduğu gücü meşrulaştırması ve insanların kendilerini bulduğu gerçek durumu çarpıtması anlamına gelmektedir.

Kitle toplumunun ortaya çıkmasıyla birlikte ideolojiler yayılmak için kendisine ideal ortamlar bulmuştur. Az okuyan, eğitimsiz kitleler ile fikir üreticisi olarak aydınların yer aldığı bir ortamda ideoloji "idare edilen"lere yol gösteren bir harita niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla ideoloji, 19. Yüzyılın o karmaşık ve çalkantılı ortamında endüstri toplumunun gelişmesiyle farklılaşan toplumun bir ürünü olarak

değerlendirilmektedir (Mardin,1995,131-132). Endüstri devrimiyle yaşanan sanayi toplumu sürecinde sosyo-kültürel ve ekonomik anlamda yaşamları değişen bireyler iş bulup çalışmak için köyden kente göç etmişlerdir. Köydeki samimi ilişkilerden uzak ve daha az güvenli şehirlerde yaşamlarını idame ettirmek zorunda olan bireyler için ideoloji, onlara aidiyetlik, güvenlik hissi veren ve grup kimliği kazandıran olumlu bir kavram olarak görülmektedir.

Düşünce veya davranışları belirli bir tarzda etkileme işlevine sahip her türden inanç, davranış ve tutum olarak tanımlayabileceğimiz ideoloji sözcüğü köken olarak Fransızcadır. Bu tanımdan hareketle ideoloji siyasi ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce ve görüşler sistemidir. "Dünyayı nasıl görmek gerektiğini bildirir ve yaşam biçiminin yorumlanmasını sağlar. Yani belirli bir noktaya kadar praksis'e izin verir. İdeoloji kendilerini haklı görmek isteyen, göstermek isteyen egemen oluşuma yardım eder. O, bir dünya görüşüdür ya da dünya görüşünü temsil eder" (Kazancı, 2006: 57). En kapsayıcı anlamıyla ise "dünya görüşü" anlamındaki ideoloji, dünyayı, dünyayı oluşturan gerçeği (nesneleri, kişileri, olay ve eylemleri) ve bu gerçeklik arasındaki ilişkileri açıklamaktadır (Mannheim,1936:55-69). Bu anlamda her bir ideoloji taşıdığı iletiler dolayımıyla otoriter ve emredicidir. Bunun sonucunda da ideolojiler benimsenmesi bakımından hem duygusal hem de davranışsal olarak tam anlamıyla bir bağlılığı gerektirmektedir. Belirli bir ideolojiyi benimseyenlerden ideolojinin içerdiği tutum, tavır ve davranışa uyumun yanı sıra ortak tutum sergileme noktasında birlik ve bütünlük beklenmektedir. Sosyolojik bir olgu olan ideoloji bu yönüyle sınıf gerçekliği üzerine konumlandırılmaktadır.

"Bir ideoloji, yaşamak için nedenler koyar ortaya… Hayatını tehlikeye atmak için de… başkalarını ezmek ve öldürmek için de nedenler bulur. İdeolojiler kıyıcıdır, hele başka, karşı ideolojilerce tehdit edildiklerinde. İnsanlar bu çıkarları için, bu çıkarlar, bu çıkarlar fikirlerle haklı gösterildiği oranda haince dövüşürler. İdeolojiler fetihçidir; sefere çıkmasını isterler, hele güç istencini dile getirdikleri toplumsal kuvvetler yeni ortaya çıkmış iseler. Ayrımsız bütün ideolojiler kan kokar, sadece ideolojiler uğruna canlarını tehlikeye atan ve hayatını yitirenlerin kanı değil, daha çok…bunların üstünlük sağladıkları yerlerdeki kurbanlarının kanıdır alabildiğine kokan. "Ben der Pascal, yalnız şahitlerin kendilerini boğazlatabilecekleri tarihlere inanırım". Bu ölçütü ideolojilerle dinlere uyguladığımızda maalesef hiçbir fark göremeyiz. Her ideolojinin kendine ait has

bir tarihi yorumu vardır ve bu tarihlerden her biri kendini boğazlatacak birçok şahit bulmuştur; bunlardan her biri yine boğazlatacak birçok hasım da bulmuştur. Bütün ideolojiler ayrımsız, yargılayarak ya da yargılamayarak hasmına kıymayı hak görür. Hoşgörü, kendini tehdit altında görmeyen egemen bir ideolojinin gösterdiği lüks bir tavırdır- ya da doğmaktaki olan bir ideolojinin hak olarak istemidir" (Arslan,1981:8). Fransız düşünür Jean -William Lapierre'nin ortaya atmış olduğu bu görüşlerden hareketle sosyolojik anlamda ideolojide herhangi bir sosyal grup kendine özgü taraflarıyla başka bir gruptan ayrı veya o gruba ters düşecek tarzda inançlar sistemine sahiptir. İdeoloji kadın-erkek ayrımını içeren cinsiyet ideolojisinden meslek ayrımları veren meslek ideolojisine kadar uzanan sınıf fikirlerini kapsamaktadır. Bu kapsamdan hareketle ideoloji toplumsal eşitsizlik ilişkilerini yeniden yeniye üreten bir olgu olarak da karşımıza çıkmaktadır. (Hartley,2002:103-104). Ortak tavır ve davranış takınan grupların ya da bireylerin sahip olduğu birlik, bütünlük hali ideolojiyle uygunluk ve uyumluluk bakımından önemlidir.

İnanç sistemiyle ilgi olmanın yanı sıra ideoloji ayrıca bir iktidar meselesidir. Yani egemen olanın, iktidarını, meşruiyetini sağlamlaştırmak adına yapıp ettikleridir. Egemen olan, ideoloji noktasında kendisinden olanın ya da kendisine yakın olanın inanç ve değerlerinin tutunmasını sağlarken bu inanç ve değerleri normalize ederek evrenselleştirir. Çünkü ideoloji, belli bir toplum kesiminin, grubun ya da bir sınıfın statüleri ile uyum halinde ve yerine göre davranışlarını haklı ve meşru göstermek üzere paylaştıkları ortak düşünceler, mitoslar ve değer yargılarını ifade etmektedir (Ülgener, 1983: 98). İdeoloji tanımlamaları üzerinden geliştirilen çeşitli yaklaşımlar bazı anahtar sözcükler üzerinden ele alınıp değerlendirilecek olursa, bu yaklaşımlardan ilki, yanlış bilinç üzerinden tanımlanan ideolojinin toplumsal gerçekliğin çarpık ve bozulmuş bir bilgisi olduğudur. Burada toplumsal düşüncedeki yanılsamanın nedeni yanlış veya eksik bilgilenme değil, insanın bilinci ve toplumsal pratiği arasındaki ilişkidedir. Diğer bir yaklaşımda toplumsal sistemin kendisini yeniden üretmesini sağlayan egemen ideoloji, hegemonya kavramıyla ilintili bir biçimde değerlendirilmektedir. Yine başka bir yaklaşımda ise bütün toplumsal ilişkilerin dille gerçekleşmesi noktasında ideoloji, söylem kavramıyla birlikte ele alınmaktadır. O halde bu yaklaşımlardan hareketle ideoloji, "ideoloji- yanlış bilinç", "ideoloji- hegemonya" ve "ideoloji- söylem" başlıkları ve bu kavramsallaştırmayı ortaya koyan isimler üzerinden anlatılacaktır.

2.1.1. Marks'ın İdeoloji Üzerine Düşünceleri

Batının tarihsel süreci içerisinde ideoloji kavramı, ideologlardan sonra Marx'ın fikirlerinde görünür hale gelerek büyük önem kazanmıştır.[20] Fransız devrimi ile birlikte Napoleon'un Aydınlanma filozoflarına takındığı olumsuz ve kötü tavır sonrası ideoloji kavramı, klasik anlamdaki pozitif içeriğini negatife dönüştürmüştür. Düz bir süreç gibi algılanmaması gereken ideoloji kavramının serüveni ve onun olumsuz içeriği, 19. yüzyılda daha da pekişmiştir. Bu yüzyılda ideoloji, bir bilim olarak henüz kendisini ispat edememiş olsa da Marx'ın din ve metafizik eleştirisi ile Marx, olumsuz ideoloji teorisinin gelişimindeki öncülüğü üstlenmiştir (Larrain,1979:28). İdeoloji kavramını kullanmada öncü olan Marx'ın ideoloji kavramının onun tarafından kullanımıyla Fransız ideologları tarafından kullanımı temelde birtakım özellikleri dolayımıyla benzerlik göstermektedir. Her ikisi de düşüncelerin sistematik yanını vurgularken, Fransız ideologlar bütünüyle bu sistematik yanı göz önüne alarak ideolojiyi meşrulaştırırken Marx ise bu keskin meşrulaştırma karşısında maddi gerçeklikle düşünce arasındaki diyalektik ilişkiyi göstermeye çalışarak keskin sistematik düşüncenin tam karşısında yer almaktadır (Parekh, 1982: 2). Bu bakımdan ideolojiyi kapsamlı olarak ilk kez ele alan Karl Marx'ın (1818-1883) konuyla ilgili düşünceleri ve katkıları ideolojik yaklaşımlar açısından değerlendirildiğinde oldukça önemlidir.

İdeoloji kavramını "egemen ideoloji" anlamında kullanan Marksist terminoloji sınıf konusu ağırlıklı sosyolojik tartışmaları bünyesinde barındırmaktadır. Marks'ın ideoloji tanımlamalarından yola çıkan yaklaşımda ideoloji egemen sınıflar, onların somut çıkarları ve bu çıkarları yeniden üretecek düşüncelerle ilişkilidir. Egemen olan sınıfın düşünceleri tarihsel sürecin her aşamasında egemen olan, öncü düşünce yapısını oluşturmaktadır. Yani maddi anlamda gücü elinde bulunduran ve üretim araçlarına sahip sınıf, aynı zamanda toplumun zihin yapısının da egemenidir. Başka bir deyişle, ideolojik aygıtları elinde bulunduran egemen sınıfın düşünceleri zamanla toplumun hâkim düşünceleri haline gelerek onun nesnel çıkarlarını pekiştiren bir yapıya dönüşmektedir. Bu tanımlamadan hareketle Marksist kuram içerisinde ideoloji kavramı, maddi koşullar

[20] İdeologlar, sorgu ve eleştiriye kapalı olan din, metafizik gibi bilimsel olmayan çeşitli alanların karşısına pozitivist bakış açısıyla çıkıp bu kavramların bilimsel bilgiyle açıklanarak toplumun inşa edilmesi gerektiği sonucuna varmışlardır. Bu anlamda ideoloji düşünce yapılarının düzeltilerek toplumdaki her bir bireyi doğru olana yönlendirip onların duygu, düşünüş, tavır ve eylemleri üzerinde istendik etki oluşturmalıdır.

ve sınıfsal konumlar tarafından belirlenen bir kavram olarak ele alınmaktadır (Therborn, 1980:9). Dünyanın dönüştürülmesini yorumlayan Hegelci felsefeden[21] yola çıkan Marks tarih düşüncesi kavramından hareketle tarihsel materyalizm yöntemini oluşturmuştur (Debord,1996:44-45). Tarihsel materyalizm, insanlık tarihinin başlangıcını canlı insan varlıklarının varlığına kadar götürmektedir. Bu anlamda insan tarihsel süreçte etrafında meydana gelen her türlü değişiklik çerçevesinde hareket ederek bu değişimlere uyum sağlamak zorundadır. Çünkü tarih kuşaktan kuşağa aktarılan, öğretilen, deneyimlenen araç, gereç, sermaye ve üretim ilişkilerinin bir toplamıdır. Burada insanın en temel görevi ise geçmiş kuşaktan kendisine nakledileni alarak yaşamını sürdürmek ve aktarılan şeyleri dönüştürüp, iyileştirerek kökten bir değişikliğe gitmektir. Kendi tarihini kendisi yapan insan bu anlamda tarih tarafından koşullandırılmaktadır. Diyalektik olarak tanımlayabileceğimiz bu düşüncede her şey birbiriyle çatışma halindedir ve her şey birbirinin zıt haliyle vardır. Tez, antitez ve sentez kavramları üzerinden kurulan bu karşıtlıkta her sentez birbiriyle çelişkili birer unsur olan tez ve antitezi içerir. Yani güzel ve iyi olan bir şey tanımlandığında aslında kötü ve çirkin olanın da ne olduğu ya da ne anlama geldiği tanımlanmış olmaktadır. Dolayısıyla Hegel'in tarihsel diyalektiğinde arzu edilen toplumsal düzen birbirine karşıt olan güçlerin birbiri ile mücadelesi sonucu doğmaktadır. Bu mücadele aslında bir değişim dönüşüm sürecini de kapsamaktadır. "Değişim ve etkileşim ile uğraşmak için diyalektik yaklaşımı kullanmak gereklidir. (…) Diyalektik mantık, resmi akıl yürütmeyi genelleştirir ve ötesine geçer" (Hirsh,2003:2). Çatışan güçlerin bu mücadeleleri ve egemen olma durumları Marx'ın Hegel'in diyalektik yaklaşımından etkilenme dinamiklerini oluşturmaktadır. Yükselen burjuvazi ile sınıf mücadelesi ve tarihsel materyalizm bu anlamda birbiriyle ilişkilendirilmektedir.

[21] Orta çağ düşünce yapısında ortaya çıkan ve daha sonraları aydınlanmayla anılan idealizm, Hegel'in adıyla özdeşleşmiş olup köklerini dönemin katı hiyerarşik toplumsal yapısından almıştır. İdealist felsefede devleti en başa koyan ve onu en üst elit yapan, her şeyi de onun hizmetine koyan Hegel için devlet mükemmel üstü bir aygıttır. Tanrının yeryüzündeki temsilcisi niteliği taşıyan devlete bu anlamda tanrısal bir işlev yükleyen Hegel, erdem ve ahlakın en yüksek seviyede seyrettiği kurum olarak devleti adeta putlaştırmıştır. Bu anlamda devlet hem kendisi özgür olan hem de bireyi özgürleştiren, ideal düzenin inşasını kuran ve iyiliğin zirveye çıktığı bir kurumdur. Hegel, özgürlüğü bütünsel sistemin temel dayanağı olarak değerlendirmiş ve her alan için elzem bir unsur olarak görmüştür. Çünkü ona göre politik özgürlük insan denen varlığı hayvandan ayıran, etik topluluğun en nihai amacı, dünya tarihinin ve tininin esas gayesidir. Hegel için politik olan devlettir, devlette topluluktur. Bu anlamda devlet, kamusal otoriteye sahip egemen bir kurumdur (Pelczynski,1984:55). Hegel'in Hukuk Felsefesi adlı eserinde yer alan "Bir baba oğlunu ahlaki olarak nasıl eğitebileceğini sorduğunda bir Pisagorcu şöyle yanıt verdi: Onu iyi yasalara sahip bir devletin yurttaşı yap" (Hegel,1978:153) ifadesinden hareketle Hegel için devlet yüce bir makam olarak erdemin temelini oluşturmaktadır.

Burjuva ideolojisi her şeyi tarihselleştirmekte, eskiyi yok edip bozarak insanları emek mücadelesine zorlamaktadır. Bu sayede insan, kendisini ilişkilerini gözden geçirme mecburiyetinde hissetmiştir. Ekonomik alt yapının değişimiyle geniş ve sınırsız üst yapı da aynı hızda dönüşmektedir. Böyle bir dönüşümü değerlendirirken doğa biliminin kesinliği oranında saptanan üretimin ekonomik koşullarının maddi dönüşümüyle insanların çatışmaların bilincine vardıkları ve bunun mücadelesini verdikleri hukuk, din, estetik, felsefe gibi bütün ideolojik alanlar arasında daima bir ayrıştırma yapılmalıdır. O halde bireyin kendi düşü ve çıkarımı sonucunda meydana gelmediğini bilmemiz aslında böyle bir dönüşüm sürecini bireyin kendi bilincine dayanarak yordamlayamayacağı yönünde olmalıdır. Aksine bu bilinç maddi yaşamın çelişkilerinden yola çıkılarak değerlendirilmelidir (Marks,1973:182). Bu metaforik açıklamadan hareketle ideoloji, bireylerin kendisine özel kişisel fikir ve tutumları değil; somut yaşamın handikaplı yapısından meydana gelen toplumsal bilinç olarak değerlendirilmektedir.

Marksist sorgulamanın önemli bir parçası olan ve Marks'ın soyut ve somut tanımlamalar üzerinden kurmuş olduğu ilişki, diyalektik yönteminin temelini oluşturmaktadır. Somut kavramsallaştırması farklı ve aykırı olanın bir araya gelmesi olarak zıtlığın birlikteliği anlamında kullanılmaktadır. Yani farklı görüngülerin arasındaki bağlantılar, iç bağlantılar, birbiri ile karşılıklı bağlantılı olma halleri ve bunların birbiri ile karşılıklı ilişki ve faaliyet halleri, diyalektik birliği oluşturmaktadır. Soyut ise nesnenin çeşitli var olma biçimlerinin bütünlüğünün içsel olarak bölünmesi olarak tanımlanmaktadır. Bu parçalı, bölünmüş, farklılaşmış birlik ise Marksist terminolojide soyut olana karşılık gelmektedir (İri,2011:113). Toplum, kültür ve tarih canlı, diri ve maddi ilişkileri farklılıkları bir birlik ve katman oluşturarak somutu ortaya koymaktadır. Diyalektik açıdan düşünüldüğünde her bir farklı görüngü zaman ve mekân noktasında içerisinde bulunulan durumu temsil ederken, her bir temsilinde birer nesnesi olarak değerlendirilmektedir. Tarihsel süreç içerisinden bakıldığında insanlar varlıklarının devamını sağlamak amacıyla kendisini ve yaşamı yeniden yeniye üretmekte ve bu ilişkiler tarihimizi, kimliğimizi ve kültürümüzü şekillendirmektedir. Tarihsel bağlamla değişen ve soyut olarak nitelenen şey, ilişkilerin neye göre, nasıl katmanlaştığı,

baskın ilişki biçimlerinin neler olduğu ve tarihi nasıl şekillendirdiği sorularının cevabıdır.[22]

Egemen ideolojinin dünyayı ve toplumu nasıl değiştirip dönüştürdüğü üzerine çeşitli incelemeler yapan Marx, geliştirmiş olduğu tarihsel materyalizm yöntemi ile egemen ideolojinin tahakküm ilişkilerini ortaya koymaktadır. Yaşadığı ve tanık olduğu olaylar noktasında Marks 19. Yy Avrupası'nda üç önemli devrimin etkileri sonucu ideoloji kavramını konumlandırmıştır. Sanayi devrimi, siyasal ve felsefi devrimlerden etkilenen Marks ideoloji öğretisini siyasal, toplumsal ve ekonomik ilişkiler üzerinde temellendirmektedir. Sanayi devrimiyle ekonomide ortaya çıkan her türlü gelime Marks'a göre, iki sınıflı toplum yapısını ortaya çıkarmaktadır. Böylece Marx'a göre, 19. yüzyıl ekonomik açıdan Endüstri Devriminin Avrupa'da ortaya çıkardığı "burjuvazi" sınıfı ve "proleterya" sınıfının varlığıyla karakterize olmaktadır. Bu nedenle öncelikle İngiltere'de baş gösteren iktisadî yapıdaki uyumsuzluk ve toplumsal istikrarsızlık Marx'ı ideoloji kavramına götürmektedir (Levi,2002:111). Marx bu noktada dünyanın işçi sınıfının çıkarları doğrultusunda dönüşmesine yönelik fikirlerini geçmişe (tarihsel koşullara) ve içinde bulunulan koşullara göre değerlendirmektedir. Diyalektik kavramının temelindeki çatışma unsuru Marx'a göre sınırlı olan kaynakları elde etmede bireylerin sürekli olarak içerisinde bulundukları rekabet ortamına bir gönderme niteliği taşımaktadır. Marks'ın sınıf kuramında sınıf, tarihsel süreç içerisinde ortak çıkarları noktasında bir araya gelmiş

[22] Edebiyat, sinema gibi anlatı türlerinden hareketle zaman ve mekânın ilişkileri, olay ve karakterleri temsil etmesi olarak tanımlanan "Kronotop" kavramı, Mikhail Mikhailovich Bakhtin tarafından sanat alanına aktarılmış olup diyalektik yöntem açısından önem taşıyan bir kavramdır. Yunanca "kronos" yani yer ve "topos", mekân sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşan terim ile anlatı türleri arasında ilişki kurulurken soyut olan zaman kavramı mekanla birlikte kullanılarak somutlaşmaktadır. "Anlatı ister söz ister yazıyla sunulsun, inşa edilmiş bir yapıdır. Doğal olarak, belirli bir amaç doğrultusunda inşa edilen bu yapı, zamana bağlı olarak asıl değerini bulur ve zaman içinde idrak edilir. Bu nedenle bir romanda hikâye, mutlaka -belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikâye, belli bir süre sonra öğrenilir/ duyulur ve belli bir süre içinde de kaleme alınıp anlatılır. Hâl böyle olunca, 'zaman' unsuru, romanın genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır." (Tekin,2006:110) [….] "Mekân unsuru, bir 'tanıtım' veya 'takdim' sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşır. Romancı, mekân unsurunu olayların cereyan ettiği çevreyi tanımak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak, atmosfer yaratmak cihetinde kullanabilir ve o, olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi, birkaçını da dikkate alabilir. Aslında bunların hepsinin temelinde yatan gerçek, anlatılanlara 'sahihlik' kazandırma endişesidir." (Tekin,2006:129). Bu bağlamda değerlendirildiğinde bir anlatı yapısı içerisinde zaman ve mekân birlikteliği, gündelik yaşam içerisinden olayların, kişisel ve toplumsal ilişkilerin, anlamların yeniden yeniye üretilmesi sonucu ortaya konulmaktadır. Bu üretimde tarih ve coğrafya, zaman ve mekanla ilişkili biçimde anlatı yapısı içerisinde dahil olduğunda politik ve sosyal bağlamları içerisinden üretilmekte ve ele alınmaktadır. Yani zaman ve mekân içerisinde değişen, birbirinin aynı veya birbiri yerine ikame edilebilen değerler maddi yaşamda değişebilirlik açısından önemlidir.

bireylerden oluşmaktadır. Buradaki ortaklık, sınıfı oluşturan bireylerin sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi anlamdaki paydadır. Karşıt çıkarlar etrafında buluşmuş insanların oluşturmuş oldukları birbirine karşıt gruplar ve eylemleri tarihsel seyir içerisinde sosyal değişimin yönünün belirleyen önemli bir etkendir. "Antik dönemde kölelerle efendiler, feodalizmde serflerle feodal derebeyleri, kapitalizmde burjuva veya kapitalistlerle işçiler söz konusu çıkarları karşıt çiftleri meydana getirir" (Cevizci,2005:1490). Marksizm'de sınıf çatışması çıkarları birbirine karşıt ya da aykırı sınıflar arasındaki örtük (maskelenmiş) veya açık, fiili veya potansiyel mücadele veya savaş durumunu ifade etmektedir. Toplumu oluşturan iki sınıfın birbirleriyle kurmuş oldukları ekonomik çıkar ve siyasi egemenliğe dayalı mücadeleyi sınıf çatışması şeklinde tanımlayan Marks 'a göre, sınıf çatışması ya da mücadelesi tarihin itici gücünü oluşturmaktadır.[23]

Feodalizmden kapitalizme geçiş, toprak sahibi aristokrasi ile yükselen kapitalist burjuva arasındaki çatışmanın sonucu gerçekleşmektedir. Kapitalizmden sosyalizme geçiş ise, burjuvazi ile işçi sınıfı arasında giderek yoğunlaşan kutuplaşmanın ve işçi sınıfının sömürülmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Cevizci,2005:1490-1491). Marksist terminolojide çatışmayı ortaya çıkaran şey, üretim araçları ile sağlanan özel mülkiyet yapısıdır. Üretim araçlarını mülkiyetinde bulunduran sınıf ile bu mülkiyete sahip olmayan sınıf arasındaki çatışma tarih boyunca sınıfların derecelerini belirlemiştir. Bu anlamda tarihi şekillendiren şey de sınıf çatışmasıdır. Bu çatışmayı en aza indirgeyen ve toplumsal yasalarla uyumlaştıran şey ise sömürülen sınıfın egemen olana başkaldırışıyla sömürünün ortadan kalktığı yeni bir düzendir. O halde insanın tarihsel süreç içerisindeki tüm köleliği aslında işçi sınıfının başkaldırışı sonucu ortadan kalkmaktadır. Çünkü bütün kölelik ilişkileri işçinin üretim ilişkileri ile ilişkilendirilmektedir. Bu sayede insanlığın evrensel kurtuluşu işçilerin kurtuluşu

[23] Tüm toplumların tarihinin sınıf savaşlarından ibaret olduğu fikrinden hareketle, Marks'ın Komünist Manifestosu'nda özgür insan ve köle, patrisiyen ve pleb, efendi ve self, lonca ustası ve kalfa, tek sözcükle ezen ve ezilen, biri ötekine sürekli bir karşı oluş içindeydi, kimi zaman gizli, kimi zaman açık bir kavga her defasında ya bir devrimle toplumun geniş ölçüde yeniden kurulmasıyla ya da katılan sınıfların ortak yok oluşu ile oluşan bitmez tükenmez bir kavga sürüyordu. Feodal toplumun yıkıntılarından doğan modern burjuva toplumda sınıf düşmanlıklarını gidememiştir. Eskilerin yerine yeni sınıflar, yeni baskı koşulları, yeni savaşım biçimleri koyabilmiştir ancak. Çağımız burjuvazinin çağı, yine de şu farklı özelliğe sahiptir: sınıf düşmanlıklarını yalınlaştırmıştır. Toplum bir bütün olarak giderek daha fazla iki büyük düşman kampa, birbirleriyle yüz yüze gelen iki büyük sınıfa bölünmektedir. Burjuvazi ve proleterya (Marks,2018:52).

anlamına gelmektedir. İşçi sınıfının bilinçlenememe durumu ve sömürülen sınıf olarak kendi haklarını arayamama hali ise sistemin işleyişini garantilemektedir.

Marks, tarihsel süreç içerisinde antik çağdan kapitalist çağa kadar tüm toplumsal yapıları aynı karşıtlık içerisinden vermektedir. Antik çağdaki efendi-köle arasındaki üretim ilişkilerini ve bu ilişki devamında ortaya çıkan sınıfsal çatışma, kapitalist toplumda da üretim araçlarını ellerinde bulunduran egemenler ve mülkiyete sahip olan sermaye sahipleri ile emek işçileri arasındaki çatışmanın bir benzeridir. İşçilerle kapitalistlerin bu konumlanışı tarihsel süreçte hep var olan, üretim sisteminin değişimi ile biçim değiştiren sömürü ilişkisinin oluşumuyla açıklanmaktadır. Marks, bu sömürü ilişkisini kapitalist sistemde artı değer kavramı ile temellendirmektedir. Kapitalist düzende işçi sınıfı, emeğini ve alın terini belli bir ücret karşılığı kapitaliste satmaktadır. Ancak işçinin aldığı ücret hiçbir zaman verdiği emeğin karşılığı değildir. Örneğin, kapitalist düzende günün sekiz saatini mesaide geçiren bir çalışan kendi emeğinin karşılığı olarak egemenden dört saatlik ücret almaktadır. Bu anlamda çalışma gününden kalan dört saat ise sadece kapitalistin yararına harcanan emektir. Yani, kapitalist sistemde işçiye üretimde mallara kattığı değerden daha azı ödenmekte ve emeğinin karşılığı verilmemektedir. Dolayısıyla üretim karşılığından fazla olan emek artı-emek, yaratılan değer ise artı -değer olarak tanımlanmaktadır (Cevizci,2005:154). Emeğini hak etmediği bir ücret karşılığında kapitaliste satan işçi için süreç emeğe yabancılaşma süreci olarak değerlendirilmektedir. İşçi sınıfını kendi emeğine, alın terine yabancılaştıran üretim ilişkileri ideolojik sistemin devamlılığını sağlamakla beraber işçinin bilinçlenmesini de önlemektedir. Çünkü kapitalist düzen içerisinde alt sınıfı oluşturan işçi adeta çarkın bir parçası haline gelerek içerisinde bulunduğu durumu kanıksamaya başlamıştır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Marx'ın "illüzyon" ve "örtülü, maskelenmiş, gizlenmiş" gibi terimleri kullanması hem meta formunun hem de paranın, kapitalin egemenliği için işçi sınıflarının istekli katılımını sağlamada ideolojik bir rol oynadığını göstermektedir. Ücretler, işçi sınıfı için, artı değerin ödenmesinin sömürücü ilişkisini örten bir yanılsamadır.

İşçinin kendinin üretmiş olduğu ürünler üzerindeki kontrolünü yitirmesi ile o ürün artık kendine değil işverene ait duruma gelmektedir. Böylece büyük fabrikalarda detaylı bir iş bölümünden dolayı işçi üretim süreciyle bir bağlantısı olmadığını hissederek sadece çarkın bir dişlisi konumundadır. Bu anlamda da onu teşvik eden şey, işin sağladığı iç

doyum değil, hafta sonunda alacağı ücretin verdiği iç doyumdur. İşçiler arasındaki var olan ilişkilerin iş arkadaşlığından ziyade rakip ilişkisine dönüşmesi, işçilerin, daha fazla para ve terfi için rekabet eden bireylere dönüşmelerine sebep olmaktadır. İşverenle işçi birbirine eş olmadıkları için ilişkileri de eşit ilişki düzeyi taşımamaktadır. İşçi ve işveren ilişkisi bu efendi-köle ilişkisidir. Bireyin kendi insani doğasını tanıyamaz hale gelerek kendine yabancılaşması yani kendini sadece iş dolayımıyla ifade etmesi ona kendisini o işin bir parçası olarak hissettirmezken gerçek yeteneklerini sergilemekten de onu alıkoymaktadır. İşçi için iş artık övünme ve başarı kaynağıdır (Slattery,2007:126). İşçinin kendisine yabancılaşması öylesine derindir ki ne kadar çok ürün ve hizmet üretirse o kadar az sahiplenmektedir. Böylece kendisinin emeği olan her ürün sermayenin tekeline girmektedir. Zaten zengin olan kapitalist sınıfın zenginliğini pekiştirerek işçi sınıfının daha çok sömürülmesi üzerine kurulu olan bu üretim ilişkileri sınıf çatışmasını fazlasıyla görünür kılmaktadır. O halde sınıf ilişkileri, eşitsiz paylaşım ve egemen olanın zayıfı sömürmesi temelli gelişmekte olup, aralarındaki bu karşıtlık ve mücadele de toplumsal değişmenin temel dinamiğini oluşturmaktadır. Marks'ın toplumsal eşitsizliği temele alan sınıf kuramı bu anlamda ekonomik sistem üzerine konumlandırılmaktadır.

Ekonomik sistemin odağında kapitalist örgütlenmede insan tarihin başlangıcından bu yana üretmiş olduğu ürün ve hizmetleri ihtiyaçlarına karşılık ortaya koymaktadır. Bu noktada üretilen her şey ihtiyacı karşılama noktasında belli bir kullanım değerine sahiptir. Şey olarak nitelenebilen tüm metalar insanların kendilerini yeniden yeniye üretmek için onlara fayda sağlayan gerekli şeylerdir. Kapitalist düzende maddi hayatın var olduğu her alanda üretilen metaların başka metalarla ilişkisi ise onun değişim değerin karşılık gelmektedir. Ortaya konulmuş emeğin temsili olan değişim değerinde ise meta, etiketi olan, belli bir fiyat biçilmiş her şeydir. Endüstrileşme ile beraber sanat, kültür, sinema vb. bütün alanlarda üretilen bütün metalar, ürünler de değişim değerleriyle beraber pazarda yerlerini almaya başlayan tek tip ürünler olmaya başlamışlardır. O halde Marx'a göre, bir ürünün değişim değerinin anlamak için onun ne olduğunu bilmek önemli değildir. Önemli olan ürünün ilişkilerinin, hareket alanının ne anlama geldiğidir. O halde bir malın kullanım değeri de değişim değeri de maddi olmayan ya da soyut insan emeğinde kendini göstermektedir. Değişim değeri, ortaya koyulmuş ve nesneleşmiş emeğin sembolüdür (İri,2011:114).

Marksist anlayışta sömürü ilişkilerinin devamını sağlayan ve sömürülen sınıfın bilinçlenmesini önleyen ve işleyen sistemi garantileyen ideolojik anlamdaki yanılsamalar kitle iletişim araçları ve üst yapı kurumları tarafından gerçekleştirilmektedir. Şöyle ki, toplumun kurulu olduğu ürün ve hizmetlerin üretimi ve dağılımı ile ilgili olan ekonomik alt yapı toplumun üretim ilişkilerini tanımlamaktadır. Toplumun temel kuruluşu olan ekonomik alt yapı, sadece ürün ve hizmetlerin üretimini değil, bunun yanında üst yapıyı oluşturan diğer tüm toplumsal kurumları -hatta toplumun yaşam şeklini, hükümet biçimi ve düşünme tarzını- belirlemektedir. Üst yapıyı oluşturan ise, devlet, aile ve hukuk gibi temel toplumsal, siyasal ve ideolojik kurumlardır (Slattery,2007:104). Toplumun egemen düşünce yapısını biçimlendiren kitle iletişim araçları, eğitim veya devlet gibi kurumlar ekonomik yapının birer yansıması olarak eşitsiz ilişkileri maskeleyen örten üst yapı mekanizmalarıdır. Bu ideolojik yanılsamada egemen sınıf iktidarını sürdürmek ve daha da güçlendirmek için hâkim düşüncelerini iletişim araçları veya eğitim gibi ideolojik aygıtlarla yaymaktadır.

Alt yapının üst yapıyı belirlediği Marksist bakış açısında ideoloji dünyayı görmenin çarpıtılmış, tahrif edilmiş bir yoludur. Marx'ın din için kitlelerin afyonu olduğu ifadesi din adına sosyal dünyayla ilgili kavrayışların gizlenmiş, çarpıtılmış birer ifadesidir. İnsan hayatının yanıltılmış, yanlış ve aldatıcı bir biçimde görünür olması anlamına gelen "yanlış bilinç" kavramından hareketle Marksist terminolojide ideoloji, ekonomik faaliyetlerin, ilişkilerin insan zihnindeki gerçeklere uygun olmadığı anlamına gelmektedir. Bu anlamda ideoloji sosyo- ekonomik, politik, kültürel, felsefi, hukuki ve dini görüşler olarak ortaya çıkmakta ve insanların zihinlerindeki gerçekliğin karşısında adeta hayali bir dünya imgesi olarak belirmektedir. Üst yapının alt yapı tarafından nasıl belirlendiği ve sistemin nasıl devamlılık gösterdiğiyle ilgili soruların cevabı olarak "sahte bilinç" kavramı kullanılmıştır. Kavrama karşılık gelen ifadeler Marx'ın kendisine aitken, ifade tam olarak Engels'e aittir.

"Yanlış bilinç" ya da "sahte bilinç" kavramıyla ilgili olarak Alman İdeolojisi'nin önsözünde Marks, "İnsanlar bugüne kadar kendi haklarında ne oldukları ya da ne olmaları gerektiği hakkında her zaman yanlış fikirlere sahip olmuşlardır. İnsanlar aralarındaki ilişkileri, tanrı hakkında, normal insan ve başkaları hakkında besledikleri fikirlere uygun olarak düzenlemişlerdir. Zihinlerinin ürünü olan bu fikir ve tasavvurlar onları hakimiyetleri altına alacak kadar güçlenmiştir. İnsanlar, yaratıcı oldukları halde, kendi

yarattıklarına boyun eğmişlerdir. Öyleyse insanları boyunduruğu altında ezildikleri bu kuruntulardan, fikirlerden, dogmalardan, hayali varlıklardan kurtaralım! Bu fikir baskısına karşı ayaklanalım! Fikirlerin egemenliğine karşı başkaldıralım. Biri insanlara bu yanılsamaları değiştirip yerine insanın özüne uygun düşen düşünceler koymayı öğretelim diyor. Bir başkası bu yanılsamalara karşı eleştirici bir tutum almayı öğretelim onlara diyor. Bir üçüncüsü ise bunları kafalarından çıkarıp atmalarını öğretelim diyor ve bugünkü gerçekliğin böyle çökeceğini iddia ediyorlar." (Marks,1976:13) ifadelerini kullanmaktadır. İdeolojiye "yanlış bilinç" adı altında olumsuz bir anlam ifade eden Marks camera obscura örneği üzerinden işçinin yaşam koşullarını nasıl yanlış değerlendirdiğini açıklamaktadır[24].

Bu düzenek üzerinden işçinin yaşam koşullarını temellendiren Marks için insanların dünya görüşleri maddi yaşam koşullarına bağlı olarak oluşmaktadır. Tıpkı karanlık kutudan açılan deliğin boyutu ve sınırları kadar içeriye dış gerçekliğin yansıması gibi. Gücü elinde bulunduran egemenlerin işçi sınıfına yaptığı dayatmalarla üretim ilişkileri çerçevesinde işçi kendisine yabancılaşmaktadır. Kendi çıkarları ile ilgili değerlendirmeleri gerektiği gibi yapamayan işçi sınıfının yanlış bilinci ideolojidir. İşçinin içerisinde bulunduğu koşullar, onun dış dünya gerçekliğini olduğu gibi görmesini engellemektedir. Dolayısıyla işçinin gerçeklik diye bakıp gördüğü şey camera obscura'nın çalışma pratiğinde olduğu gibi gerçeğin baş aşağı düşmüş görüntüsüdür. Ona gösterilen sınırlarla dış dünyayı gözlemleyen birey için gerçeklik gizlenmiş, maskelenmiş veya çarpıtılmış gerçeklikten başka bir şey değildir.

Egemen olanın hükmünü sürdürebilmesi için yanlış bilinci üretmesi gerekmektedir. Doğalmış gibi üretilen bu bilinçle ikna olmuş bir kitle siyasi düzenin devamlılığı için gereklidir. Bu bağlamda Marks'ın "Bilmiyorlar ama yapıyorlar" ifadesi onun ideoloji sorunsalını bireylerin yaptıkları eylemlerle yapmayı planladıkları eylemlerin uyumsuzluğu üzerine temellendirmektedir. Buda toplumsal yaşamda ideolojinin

[24] Fotoğraf makinesinin ilk hali olan ve "karanlık kutu" olarak kavramsallaştırılan camera obscura ilk olarak gökyüzünde güneş tutulmasını izlemek amacıyla geliştirilmiş bir aygıttır. Rönesans döneminde Leonardo Da Vinci'nin ilk kez çalışma prensibini tanımlamış olduğu camera obscura saydam olan maddeler yardımıyla çevreden sızan ışınları üzerinde toplayarak ve onları bir yüzeye ileterek anlamlı görüntülerin elde edilmesini sağlar. Optiğin temel kurallarına dayanan karanlık kutu, içine ışığın sızmayacağı şekilde dört bir yanı kapatılmış ve ön yüzeyine bir iğne ile delik açılmış şekilde dizayn edilmiştir. Kutunun yüzeyindeki bu küçük delikten içeri giren ışık ışınları karşı yüzey üzerinde dış gerçekliğin görüntüsünü ters bir biçimde meydana getirmektedir (Abisel,1989:20-21).

işleyişini yanlış bilinç üzerinden konumlandırarak toplumsal gerçekliğe ilişkin çarpık bilince bir gönderme niteliği taşımaktadır. Dış- maddi gerçekliğin ve doğru bilginin kaynağını oluşturan bilimle ideoloji bu noktada birbirinden ayrılırken, ideoloji gerçek koşulların yanlış bilgisidir. Bireyin gerçekle olan ilişki süreci manipüle edilmektedir. Gerçeklikle ilişkisi olmayan ve gerçekliği manipüle etmeye çalışan ideoloji bu anlamda bir yanılsamadır.

Marks bir başka noktada ideolojiyi gerçekliğin bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Burada ideoloji yukarıda bahsedildiği üzere bir yanılsama değil gerçekliğin bir iz düşümüdür. Burada gerçek, faal ve etkin insandan hareketle onların gerçek yaşam süreçleri ve bu süreçlerin ideolojik yansı ve yankılarının gelişimi ortaya konulmaktadır. Öyle ki insanın zihninde var olan hayaller bile maddi gerçeklikten hareketle deneysel olarak saptanabilir, somut temeller üzerine oturtulabilir niteliktedir. Bu yönüyle ahlak, din, metafizik ve ideolojinin geri kalanı aynı biçimde bunlara denk gelen bilinç şekilleri bütün kendine özgü görünüşünü yitirmektedirler. Bunların tarihi yoktur; aksine maddi üretim ve maddi ilişkilerini geliştirerek kendilerine özgü olan bu gerçekle birlikte hem düşüncelerini hem de düşüncelerinin ürünlerini değişikliğe uğratan insanların kendileridir. Bu anlamda da yaşamı belirleyen şey bilinç değil, bilinci belirleyen şey yaşamdır (Marks ve Engels,1974:47). Diğer bir deyişle ideolojik formlar praxis kavramının bir açılımı çerçevesinde maddi pratiğin yansıması veya yanılsamalı bilgisi değildir. Nesnel gerçekliğin kendisinde yer alan çarpışıklığın bilinç düzeyinde ortaya koymuş olduğu yanılsama ve tersine dönmüşlüğüdür. Maddi olarak var olan somut ve gerçek ilişkilerin bilgisinin bir yanılsaması olan bilinç bu noktada yanlış ya da eksik olanın bilgisi değil, toplumsal pratikteki tersine dönmenin bilinç düzeyindeki karşılığıdır.

Kapitalist sistemde toplumsal eşitsizlik temelli, bireyi kendisine yabancılaştıran üretim ilişkileriyle yoksulluğun yeniden yeniye üretildiği düzen, Marks'ın ön gördüğü diyalektik karşıtlıkla çözülecektir. Bu karşıtlık (çarpışma) sonrasında ise toplumsal düzeyde bir değişim dönüşüm yaşanması kaçınılmaz olacaktır. İşte aslında bu yeni düzenin adı olan komünizm, kapitalist sistemin çarpık ilişkilerinden doğarak insanların yaşam ilişkilerine yeni bir boyut kazandıracaktır. Bu yeni düzende özel mülkiyet ya da sınıfsal ayrım gibi kapitalist anlayışın gereklilikleri yerine eşit ve sınıfsız bir toplum yapısından bahsedilmektedir. Burjuva ve proleterya arasındaki çatışma tarihsel süreçte sınıfsal ayrılıkların en derinden yaşandığı ve gerilimin en üst seviyeye çıktığı süreçtir. Bu

çatışma sonrası egemen sınıfın mülkiyetindeki üretim güçleri topluma mal edilip, kamusallaştırılarak sınıf ayrılıklarının ortadan kalkması sağlanmıştır. Bu sayede tarihin diyalektiği içerisinde seyreden bu çatışma Marks'a göre sosyalizm ile sona erecek ve bireyler bu sayede özgürleşecektir. Bu sayede tüketim ussal bir forma evrilerek örgütlenecek, sahiplenme durumları gerçekte bencil bir elde etme ereğinin varlığı ile maddi malların bir tekele alınması yönünde olmayacak. Fakat, insanın genel alanlarda varlıklı hale gelmesi sağlanacaktır. Üretim ve tüketimin aklı öne alan bu organizasyonu aracılığıyla insanlar özgürce, dopdolu ve uyumlu bir biçimde örgütlenebileceklerdir. Gerçekte birey ve bireyler üstü bir oluşum olmaktan çıktığı için onların kişiliğinin tam manası ile kendini gerçekleştirme alanı olacak olan toplum arasında bir denklik belirecektir. Ortaklaşa mülkiyet, seninki ve benimki arasındaki ayrımla birlikte bireyler arasındaki zıtlık oluşumlarını da yok etmesi, sömürü ve kişisel zevk isteğinden aza olan insan, kendi kurtulmuş emeğinin ürünü durumuna gelecek ve doğa ile, kendisi ile, öteki insanlar ile uyum içinde yaşayacaktır (Marx,2005:289).

Sonuç olarak Marksist literatürdeki ideoloji üzerine yapılan çeşitli tanımlamalar üzerinden,

- İdeoloji, tarihsel süreç içerisinde insanların yaşam koşullarını, duygu, düşünce ve deneyimlerini aldatmaca kurarak yansıtmış oldukları bir kavramdır.
- "Camera obscura" tanımlamasından hareketle ideoloji, bakan için gerçekliğin ters dönmüş halidir. Egemen ideolojinin bireylerin düşünce dünyaları üzerindeki olumsuz etkisi onları somut gerçekliklerden koparmaktadır. Onları dış gerçeklikten uzaklaştıran şey ise bu anlamda ideolojidir.
- İdeoloji gerçekliğin bir parçasını, insanın zayıflığını; ölümü, acıyı, güçsüzlüğü kısacası insana dair her şeyi içinde bulundurur. Böylece yorumlanmış ve aktarılmış gerçekle olan bağlantısından hareketle, bu gerçekliğe geri dönebilir ve reel olarak canlı olan insanlara kurallar ve sınırlamalar getirebilen ideoloji penceresi, dünyanın nasıl görünmesi gerektiğini bildirmekte ve yaşam biçiminin icrasını sağlamaktadır. Yani, belirli bir noktaya kadar praksise izin vermektedir. İdeoloji kendilerini haklı görmek isteyen, göstermek isteyen egemen zümreye yardım etmektedir. İdeoloji bu anlamda bir dünya görüşüdür ya da bir dünya görüşünü temsil etmektedir (Lefevbre,1964:96). Egemen olanın her şeyi belirlediği ideolojide üretim güçlerini ellerinde bulunduran sınıf

zihinsel üretiminde öznesi konumundadır. Bu noktada bireylerin zihinlerini istendik biçimde düşünmeye sevk eden egemen için ideoloji egemenliğini pekiştirerek sürdürmenin en temel dayanağıdır.

- Tarih boyunca üretim ilişkilerinin oluşturduğu alt yapı, fikir ve yaşantıların yer aldığı üst yapıyı belirlemektedir. Yani ideolojik, siyasal, kültürel, toplumsal her türlü faktör ekonomi tarafından belirlenmektedir. Kapitalist üst yapı bu alt yapıya sağlıklı ve disiplinli işçiler üreten aile ve eğitim ağı yoluyla hizmet etmektedir. Böylece, onu meşrulaştırırken; devlet, hukuk sistemi ve medya da kitlelerin hem fiziksel hem de ideolojik denetimini sağlamaktadır. İşçi sınıfı ideolojik kontrol sayesinde materyalizmden ve alternatif fikirlerden uzak tutularak yanlış bilinç içine sokulmaktadır (Slattery,2007:106-107).
- Tarih boyunca maddi ihtiyaçlarını karşılamak için çalışan insan hem doğayla hem de diğer bireylerle özgür ilişkiler kurmaktadır. Bu ilişkiler toplumsal bir iş bölümü ile insanları emeklerine yabancılaştırmaktadır. Bu noktada emek süreci bir tahakküm ve baskı ilişkisine dönüşerek bilincin yanılsama olarak ortaya çıkmasına neden olmaktadır. (Sancar,1997:22). Marx'a göre, emek gücünün para ya da ücretle olan dengesi, yönetici grupların işçi sınıflarının kendi sömürüleri için onaylarını almanın bir başka yoludur. İşçiler ürettikleri metaları almak için kullandıkları emek gücünü, ancak kapitalist sınıfın sahibi olduğu ve sattığı ücretlerle değiştirebilirler. Bu emeğin ücretlere dönüştürülmesi işçiler için ortaya koyulan sahte bir gerçeklikle mümkündür. “Yanlış bilinç” ya da “sahte bilinç” kavramıyla sistemin devamlılığı sağlanırken bireyler kendilerine ve emeklerine yabancılaşarak sınıfsal çıkarlarının bilincinde olma durumunu yitirirler. İçinde bulunduğu koşulları yanlış değerlendiren bireyler sahip oldukları sahte bilinçle aldanırlar. Ancak sömürülen sınıfın kendi sınıfsal çıkarlarının farkındalığı ile ise sosyalizm denen yeni bir dönem başlayacaktır. İşte ideoloji tam bu noktada var olan sömürü ilişkilerini meşrulaştırmanın yolunu açarak, sistemin devamlılığını sağlamaktadır. O halde Marx’ın çalışmasının odak noktası kapitalizmin bir sistem olarak nasıl çalıştığı, görünümlerin arkasındaki içsel ilişkilerin neler olduğu ve bu görünümlerin nasıl maskelendiğidir.

2.1.2. Althusser'in İdeoloji Üzerine Düşünceleri

Marksist teoriye önemli katkılar sunan Althusser için ideoloji, varoluşunu bütün bir yaşam pratiğinden almaktadır. Yaşananın, yaşantının bir aynası niteliğinde olan ideoloji bu noktada maddi gerçeklik üzerine kurulmaktadır. Balığın içerisinde yaşadığı su örneğinden hareketle su balığın nasıl ki her şeyi, ayrılmazı, varlık sebebi, farkında olmaksızın içerisinde yaşadığı gerçeklikse bireyin etrafını çevreleyen ideoloji de özne için aynı anlama sahiptir. "Althusser ideolojisinin en basit anlatımı için "balığın içinde yaşadığı su" benzetmesini yapmak gerekir. Su balığın ayrılmazı ya da varlık nedenidir. Su olduğu için balık vardır ama balık başka yerde olamadığı için suyun içindedir. Balık için su her yerdedir ve her yerdir. Ama o, içinde yaşadığı suyun farkında değildir Onunla ilgili her şey aynı zamanda suyla da ilgilidir. Sanır ki, bütün dünya sudur. Yalnız suyu bilir ve tanır. Çünkü su kendisi ile birliktedir ve o, suyun içinde var olmuştur. Var oluşu suya bağlıdır. Suyun dışına çıktığında suyun ne olduğunu anlayabilir. Ama hiçbir zaman (çıkarılmadığı sürece) suyun dışına çıkamaz. Yaşaması suya bağlıdır. Suda yaşayabilmesi için yaratılmış, adlandırılmıştır. Suyun dışında yaşayabilmesi için balıktan başka, farklı bir şey olması gerekir" (Kazancı,2003:49). İdeoloji, toplumsal bütünlüğü yeniden üreten bir işleve sahiptir. Bunun temeli ise, ekonomik ve siyasal iktidarın ideolojik bir ikna sürecine dayanarak kendi kendini var edebilmesindedir. Marks'ın maddi gerçeklik olarak bahsettiği ve ter yüz edilmiş görüngüler olarak tanımladığı ideolojide bireyler Althusser'e göre, maddi gerçekliğe ilişkin kavrayışları kendi hayali evreninde oluşturmaktadırlar. Bu anlamda Jacques Lacan'ın çalışmalarını temel alarak ideolojinin toplumdaki işleyiş şeklini anlamaya çalışan Althusser, Lacan'ın imgesel öngörüsünü temellendirdiği "ayna metaforu"ndan yola çıkmaktadır. Lacan'da imgesel, çocuk olan öznenin anneden ayrı bir varlık olarak kendisini fark ettiği ve varlığını bu bilinç üzerine kurduğu, kendisi ve öteki arasına sınırlar koyduğu evreye denk gelmektedir. Ayna evresi'nde bebekler henüz altı aylık olduklarında, beden hareketleri üzerinde tam bir hakimiyet sahibi olmadıkları halde aynada kendi suretlerinin ve benliklerinin farkına vararak özne-ben'lerini oluşturmaktadırlar. Freud'un narsisizm dönemine denk düşen ayna evresinde 'ben'lik oluşumunda dışsallığın etkisini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bu anlamda benliğin belirli bir özdeşleşme çabası içerisinde olduğu bu evrede bireyde özdeşleşme yoluyla ego oluşumu gerçekleşmektedir. Bireyin kendi ayna imgesi ile özdeşleşmesi sonucu ben imgesi, bilinçten çıkarak bilinç dışı düzeyde algılanmaktadır. Bir temsil sistemine denk

gelen Althusser'deki ideoloji anlayışı da bu anlamda bireylerin gerçek dünyayla kurmuş oldukları ilişkileri onların yaşam biçimleriyle ilişkilendirmektedir.

İdeoloji insan ile onun dünyası arasında yaşanan ilişki sorunudur. Bu ilişki sadece bilinç olarak görülse de aslında bilinçdışıdır. İdeoloji sayesinde insanlar kendileri ile kendi var oluş koşulları arasındaki ilişkiyi değil, bu ilişkiyi yaşama tarzlarını açıklamaktadırlar. Bu hem gerçek ilişkileri hem de tahayyüli yaşanan ilişkileri ön gerektirmektedir. İdeoloji böylece insanla onun dünyası arasındaki ilişkinin açıklanmasıdır. Yani onlarla onların gerçek var oluş koşulları arasındaki gerçek ve tahayyüli ilişkinin birliğidir (Althusser,1979:233-234). Bu bağlamda değerlendirildiğinde ideoloji, gerçekliğin kendinden bir yansıması değil, bireyin onu tahayyül tarzıdır. Bu tahayyül, bilinçdışı düzeyde öznenin kavram ve fikirleri algılayıp anlamlandırması şeklinde gerçekleşmektedir.

Ayna evresinde kendimize eşit olan aynadaki imgemiz bir başkasının bakışıyla dolayımlanmış olduğu anlamına gelmektedir. Bu durumda kendimizi onun varlığıyla konumlandırmış olduğumuz öteki, kendimizin garantörü olmaktadır. Bu bağlamda Lacan ayna evresiyle daha 6-18 aylık bir çocuğun bu şekilde ilk kez kendi bedenine hâkim olmayı başardığını ya da ciddi bir yanılgıya düşerek başarmış olduğunu düşünmektedir. Fakat bunu bizzat kendisinden farklı ve kendisinin dışında bir yerde, bir yansıtıcı yüzeyde gerçekleştirdiğini, bunun sebebinin de öznedeki kendisini düşüncesinde tanımlayamayan, betimleyemeyen, yerini belirleyemeyen anlamında bir 'varlık eksikliği' olduğunu dile getirmektedir (Homer,2005:44). Lacan'ın ayna evresinde ayna karşısında yansımasına bakan bebek yalnız değildir. Yansıması karşısında şaşıran bebek annesinin kucağındadır. Bu evrede bebeğin kendi sureti yanında annesinin suretini görmesi ve iki ayrı beden olarak aynadaki yansımayı fark etmesi iç içe geçmiş bir süreç olarak görülmektedir. Annesinin hayran ve arzu dolu bakışları eşliğinde parçalanmış bedenine (delik) rağmen bebek bütünlüklü beden imgesini bir anlık dahi olsa görmektedir. "Bölünmüş vücudun rüyalarında ve fantezilerinde gösterilen noksan varlığı ile söz konusu bölünme, parçalanma çocuğun sahip olduğu ve içerisinde yaşadığı maddi vücut ile sahip olmayı hayal ettiği vücut veya hayali bir tasvir arasında meydana gelmektedir (Rushton ve Bettinson,2010:36). Bebek bu aşamada annesinin imgesiyle özdeşleşmektedir. Bu noktada bebeğin "ilk ötekisi" olarak nitelendirebileceğimiz annenin bebek tarafından eksik bir varlıkmış gibi algılanması ise aslında gerçekliğin ta kendisidir. Ayna evresindeki

çocuk gerçekte sürekli olarak bedensel gereksinimlerle parçalanıp, bölünüp, tamamlanmamışlık hissi içindeyken aynadaki yansısında aksine büyüleyen bir bütünlük ve tamlık yani Gestalt sergiler (Taburoğlu,2013:94)

Lacan tarafından imgesel fallus olarak kavramsallaştırılan özdeşleşmede, imge gerçek bir parça içermektedir. Bu parça insanların bilinçleriyle bilemediği, bastırılarak bilinç dışı düzeye itilmiş olan bedenin gerçeğidir. Burada çocuk annesini eksik olarak algılarken henüz annesi ile ilgili kayıp deneyimini yaşamamıştır. Ayna evresinin imgesel olanın anlaşıldığı anında ise artık bebek aynadaki suretini bir bütünlük içerisinde görür ve annesinin bedenini ayrı ve öteki olarak niteleyebilmektedir. Tam bu anda ise çocuk artık kayıp deneyimini yaşar ve bedeninin imgesel bütünlüklü yapısının farkına varır. Bu farkındalıkla beraber çocukta simgesel düzeyde psikolojik bir özne doğmaktadır. Burada öznenin doğuşu her şeyden bağımsız bir biçimde ortaya çıkmamakta aksine ben kategorisi, ötekinin tanıması ve gösteren olarak gösterileni anlama ve anlamlandırma üzerine inşa edilmektedir.

Lacan'ın ayna üzerinden kurmuş olduğu metaforik anlatıda insan kendi varlığına bebeklik döneminde, dışsal görüntüsü dolayımıyla ulaşmaktadır. Özerk bir varlık olduğuna kanaat getiren insan bu çağda kendi olma bilincini annesinin aynadaki yansıyan yüzünde bulmaktadır. Kendi varlığını da bu sayede öteki ile ilişkisi yönünde temellendirmektedir. Bu söylemden hareketle Lacan varoluşu Saussure'nin gösterge kavramıyla ilişkili biçimde ele almaktadır. O halde gösterge bağımsız bir gerçekliğe değil, gösteren olarak gösterileni anlamlandırma süreciyle oluşmaktadır. Lacan'ın ayna evresi bu anlamda toplumsal süreçteki maddi özne teorisinin temellendirildiği ideoloji sorunu ile ilişkilendirilmektedir. Lacan'ın çalışmalarını diyalektik maddecilik felsefesi ve Marksizmdeki ideoloji sorunuyla yakın ilişki içerisinde değerlendirmek bir yere kadar tuhaf görülebilir. Ancak Lacan'ın Freud'u yeniden incelemesinin önemi kesinlikle bu bağlantıların kurulmasındandır, çünkü bu çalışmalar toplumsal süreçteki maddi özne teorisinin temelini oluşturmaktadır: Her zaman/zaten bu toplumsal süreçlerde oluşturulan, fakat hiçbir zaman bir dayanağa indirgenmeyen bir özne. Dolayısıyla Lacan'ın öznesi diyalektik maddeciliğin bu yeni öznesidir: Süreç içindeki özne. Süreç içindeki özneyi kavramak, Lacan'ın bireyin özne olarak inşâsında gösterenin (yani dil) belirleyiciliğini vurgulaması üzerine kurulmuştur. Dile verilen önem toplumsal süreçteki

öznenin, diyalektik maddeciliğin gerektirdiği öznenin incelenmesinde bir yol açar (R. Coward- J. Ellis,1985:165-166).

İdeoloji kavramını Lacan'ın ayna evresi üzerine temellendiren Althusser'e göre, bireyler maddi varoluş koşullarını ve maddi gerçekliğe dair kavrayışlarını kendi hayali evrenlerinde kurmaktadırlar. Ancak buradaki maddi gerçeklik ters yüz edilmiş görüngülerin ideolojisi değil, gerçekliği kendince anlamlandıran, olduran insan öznelerinin imgelemsel faaliyetidir. Lacan'ın ayna evresindeki imgesel aşamaya denk düşen bu ilişkide aynada kendisini annesinden ayrı bir özne olarak gören çocuk, kendisini birey olarak konumlandırırken öteki (anne) ile arasına sınır koymaktadır. O halde bu sınır özerk bir öznenin doğmasını sağlayan en temel unsurdur. Özerk hale gelen somut bireyin özneleştirilmesi ile ilgili Althusser "çağırma, seslenme, adlandırma" metaforu adı altında bir örneklemeye gitmektedir. Arkadan biri "Hey, baksana!" diye seslendiğinde, bu sesin bana hitap ettiğini bana bildiren şey bu metafora bir örnektir. Bu bakımdan, ideolojiler içinde aldığımız bütün rollerde bu "çağırma" ve "çağrıldığını anlama" özelliği vardır: "Ey Müslüman", "Ey Türk", "Ey İnsan", "Ey Proleter" veya "Ey Sosyalist". Ve bütün bu adlarla çağrılanların hayatta birbirinden ayrı somut pratikleri, kimlikleri vardır. Çağrıldıkları ad, bir bakıma bu pratiklerin, bu kimliğin özeti, öznenin adıdır. Söz konusu pratikler, ideolojinin büyük harfli öznesi altında ("Allah", "Türk Milleti" vb.) hiyerarşik biçimde yapılaşmıştır[25] (Althusser,1991:10-11). Burada her bir ideoloji birbirinden farklı olsa da özne inşa etmekte ve bireyleri birer özne olarak görüp, onları özne olarak çağırıp adlandırmaktadır. Edilgen ve pasif bir biçimde belirli adlarla çağrıldıkları ideoloji içerisinde bireyler ideoloji tarafından belirlenmektedirler. Kim oldukları, ne oldukları, neye hizmet ettikleri hakkındaki tüm yargılar ideolojinin kurmuş olduğu alt yapı üzerine inşa edilmektedir. Bunun yansıra özneler ideoloji tarafından bir yandan belirlenirken çağrılma ve adlandırma betimlemesi üzerinden de toplumsallaşmaktadır.

Egemen ideolojinin en önemli taşıyıcı ayaklarından birisi olan "adlandırma, çağrılma" işlevi ile özneler artık belirli kalıplar içerisine sokulmuş, belirli isimlerle tanımlanan, bu isimlendirmeler üzerinden onlara karşı beklentilerin olduğu ya da öznelerin sistemden beklentilerinin olduğu bir yaşam pratiği ortaya çıkmaktadır.

[25] Althusser, ideolojinin öznel deneyim ile derin bir ilişkiye sahip olduğunu savunmaktadır. Tüm ideoloji somut bireyleri somut konular olarak görmekte veya yorumlamaktadır. Bununla kastedilen ideolojiye özgü uygulamaların ve inançların bir kimlik duygusu üretmesidir. Dünyadaki bilinçli deneyimimiz ve bireysel kişilik duygumuz, bizi yetiştiren ve eğiten sosyal kurumların etkileriyle bu anlamda her zaman bağlantılıdır.

Yaşamsal pratik üzerinden kurulmuş olan bu düzen asla durağan değil süreklilik arz eden bir süreci bize göstermektedir. Şöyle ki bebek daha anne karnındayken erkek ya da kız olması ile ilgili yapılan hazırlıklarda (erkek çocuğu için mavi, kız çocuğu için pembe renkli kıyafetlerin seçimi veya isim koyma gibi belirli gelenek, görenek ve ritüeller) aile ideolojik aygıtının baskı ve yönlendirmesi başlamaktadır. Böyle bir aile ortamı içerisinde doğan çocuk büyüdükçe başka başka ideolojik aygıtlar (okul, ordu, kitle iletişim araçları) tarafından sarmalanmakta, onlar tarafından belirli adlarla çağrılmakta ve sisteme uyumlu hale getirilmektedir. O halde "çağrılma, adlandırma" metaforu üzerine kurulu ideolojik oluşum özne açısından sürekli tekrar etmektedir.

İdeolojilerin varlığını sağlayan öznelerin kurulumuyla ilgili olarak Althusser'in, "İdeoloji ancak somut özneler için vardır ve ideolojinin hedefi de ancak özne sayesinde, özne kategorisinin işleyişi sayesinde imkân kazanır. Özne kategorisi, her tür ideoloji somut özneler kurma işlevine sahip oldukça, her tür ideolojinin kurucusudur" (Althusser,1991:99). Şeklindeki ifadesi ideolojinin maddi bir var oluş biçimi olduğuna gönderme niteliğindendir. Somut özneler bu anlamda belli pratikler aracılığıyla (oy vererek, askere giderek ibadet ederek) adlandırma ve çağrılma metaforunun karşılığı olarak değerlendirilmekte ve bu pratiklerde bireyler maddi eylemlerde bulunmaktadır. [26]İdeolojinin işlevi de özneleri içerisinde bulundukları maddi eylemlerle belirleyip tanımlamaktır. Bu tanımlamalardan hareketle ideoloji Althusser'e göre, öznenin dışsal, somut, nesnel ve kaçınılmaz bir oluşum olarak tanımlandığı "yanılsama" kuramına denk düşmektedir. Yani kendisi hiçbir özne tarafından üretilmeyen ancak özneleri üreten bir süreçtir. Burada özne farkında olmaksızın egemen ideolojiye teslim olmakta ve ideolojinin basit birer taşıyıcısı olarak görülmektedir.

Toplumsal formasyonunu ekonomik, siyasal ve ideolojik üç önemli yapı üzerine temellendiren Althusser için ekonomik düzey öznenin doğayla olan ilişkisini ortaya koyarken siyasal düzeyde öznenin toplumsal ilişkileri, ideolojik düzeyde de öznenin kendi maddi yaşantısıyla ilgili ilişkilerini yansıtan pratikler ifade edilmektedir. O halde bu yapıların her birinin işlevi de ayrı ayrıdır. Ekonomik yapı, üretmeyi, dönüştürerek yeniden üretmeyi içerisinde barındıran maddi bir düzeydir. Şöyle ki üretme temelli bu

[26] "Point de capiton, öznenin gösterene "dikildiği" noktadır. Aynı zamanda da bireyi, ona belli ana gösterenle ("Komünizm","Tanrı", "Özgürlük", "Amerika") seslenerek özne olmaya çağıran noktadır. Kısacası gösteren zincirinin özneleşme noktasıdır" (Zizek,2011a:118).

yapıda bir ürün üretilerek bireylerin hizmetine sunulurken o ürünün toplumsal gereksinimi karşılamada başka formasyonlarda da (buğdaydan un ve ekmek elde edilmesi) üretilmesi ekonomik anlamdaki bir çabanın göstergesidir. Ekonominin üretmiş olduğu ürünlerin üleşimi, paylaşımı ile ilgili faaliyetleri belirleyen yapı olan siyasal yapının uygulayıcıları olan sendikalar, siyasal partiler, anayasa gibi aygıtlar koymuş olduğu hukuki düzenlemelerle üretilen ürünlerin kimlerin ne kadar pay alacağı, nasıl paylaşılacağı ile ilgili pratiklerin gerçekleştirildiği düzeydir. Son kertede ideolojik düzey ise, sistemin devamlılığını sağlayan, dönemler arasındaki bağlantıyı kuran bir yapıdır (Kazancı,2003:41-42). Bu bağlamda ideoloji sadece kendisini yeniden üreten bir pratik değil buna ek olarak diğer düzeyleri ve sistemi de otomatik olarak yeniden kurgulayarak üretmektedir. Toplumsal formasyon ideolojik çaba sonrasında kendi kendini yeniden üretebilir ve var olan düzenin sürekliliğini sağlayabilir.

Toplumsal bütünlük üzerine alt yapı ve üst yapı formlarının kurulduğu klasik anlamdaki kuramlardan ayrı olarak Althusser, ideolojiye ekonomik düzey karşısında özerklik kazandırarak onu ekonomik yapı ve ilişkilerin dışında değerlendirmektedir. Bu anlamda ideolojik ve politik düzeyin ekonomik düzey karşısında kazanmış olduğu üstünlük, Althusser modelinin ekonomik indirgemecilik problemine eğilme konusundaki duyarlılığı göstermektedir. İdeolojinin göreli özerkliği, kendi içerisinde özgün belirlenme mekanizmalarına sahip bir alan olarak ideolojinin tanımlanması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa ideolojik düzeyin sahip olduğu mekanizmalar kapitalist toplumda sadece üretim araçlarını değil, üretim güçlerinin, emek gücünün ve üretim koşullarının da yeniden üretimini kapsamaktadır. İşte ideoloji, bu işlevini ideolojik aygıtlar içerisinden ve bir üst yapı pratiği olarak gerçekleştirmektedir (Sancar,1997:47-48). "Üstyapılar ekonomik yapıdan farklı birer gerçektirler. Ekonomik üretim boşlukta yürütülmediği, ekonomik olmayan düzeyleri de kapsayan global bir toplumsal bütünlüğün matriksi içinde yer aldığı için, nasıl ekonomik yapı üstyapıların varoluş koşuluysa, üstyapılar da altyapı bakımından aynı durumdadırlar. Ekonomik olmayan bu üstyapısal düzeylerin de kendi özgül etkililikleri bulunmaktadır. Bu da şu anlama gelmektedir. Birinci olarak, bunlar hem belirleyici hem belirlenenlerdir. Dolayısıyla, ikinci olarak, ekonomi, belirleyici olduğu kadar belirlenmektedir de ve üçüncü olarak, her düzey parçası olduğu genel oluşum tarafından belirlendiği kadar genel oluşumun belirlenmesine kendi adına katkıda bulunmaktadır" (Geras,1985:324). Toplumu

belirleyen ekonomik, siyasal ve ideolojik düzeyler bu noktada farklı uygulama alanları olarak birbirlerinden ayrılmaktadır. Buna ek olarak bu ayrışım birbirlerini ve diğerlerini etkileme ve belirleme bakımından da farklılık arz etmektedir.

İdeolojiyi özgürleştiren Althusser, onu bir sınıfın diğerine kabul ettirdiği fikirler dizgesinden ziyade tüm sınıfların katıldığı, sürekliliği olan ve her yana yayılmış pratikler dizgesi olarak yeniden tanımlamıştır. Tüm sınıflar pratiklere katılarak egemen olan sınıfın çıkarlarına hizmeti yerine getirmektedirler. Çünkü ideoloji olmadan bireyler varlıklarını sürdüremezler. İdeoloji, her yana yayılmış pratikler olarak insanların tüm etkinliklerinin içine sızmaktadır (Althusser,2004:104). İdeoloji, toplumsal bütünlüğün çeşitli düzlemleri arasındaki işleyişin bireysel bilinçler üzerinde oluşturmuş olduğu şekillendirmedir. İdeoloji de bu bağlamda özneyi üretendir. Hümanizm eleştirisi üzerinden ise Althusser' e göre ideoloji toplumsal bütünlüğü sağlayan bir şey olmaktan çıkıp, yapı tarafından belirlenen konuma gelmektedir (Sumner,1979:25-27). O halde toplum, değişimin altında yatan hümanist veya ekonomik güvenceye gerek kalmaksızın, karmaşık ve çok sayıda sosyal ve politik faktörler dizisi tarafından belirlenmektedir.

Toplumsal değerlerin oluşmasında ideolojinin rolü oldukça önemlidir. Kaçınılmaz olarak toplumu yeniden yeniye üreten ideoloji, bireylere egemen olan değerleri empoze etmektedir. Bu sayede bireylerin yaşadıkları sistemle uyumlu hale gelmeleri veya uyumlu başka yaşam düzenleri kurmaları ideoloji sayesinde gerçekleşmektedir. Devletin ideolojik aygıtları ve devletin baskı aygıtları toplumsal üst yapının iki farklı mekanizması olarak işlemektedir. Marksist teorideki devletin ideolojik aygıtları olan hukuk, hapishaneler, ordu, okul gibi aygıtlar birer baskı unsuru da olarak ideoloji mekanizmasını da işletmektedir. Bu noktada Marks'ın devlet anlayışını onaylayan Althusser için devlet kurumu, iktidarı elinde bulunduranın gücünü artırarak sürdürmek için diğer sınıflar üzerinde baskı oluşturduğu bir aygıttır. Kamuda yer alan baskı aygıtlarına karşılık ideolojik aygıtlar, özel alanda varlık göstermektedir. Bir baskı aracına dönüşen devletin yansıra iktidara fiili bir güç sağlayan ve iktidarın egemen olma durumunu meşrulaştıran çok sayıda ideolojik aygıt mevcuttur ki; bunlar, kitle iletişim araçları, eğitim, ahlak, din, hukuk, edebiyat, kültür gibi alanlardır. Devletin ideolojik aygıtlarına sahip olan burjuvazi bu noktada egemen sınıf bakımından, sınıf mücadelesinde hegemonyasını alt sınıflar üzerinde kurarak, ideolojiyi üretmekte ve sınıfsal ilişkileri yeniden yeniye üreterek kontrol altına alabilmektedir. Sınıf çatışması temelinde ele alınan ideolojide egemen sınıf,

hegemonyasını kurarken maddi üretim araçlarının yanı sıra zihinsel üretim araçlarının da hakimidir.

Althusser'de yapısalcı-işlevci ideoloji çözümleme temelde egemen sınıf iktidarının devletin baskı aygıtları aracılığıyla kuruluşu ile devletin ideolojik aygıtları aracılığıyla kuruluşu arasındaki farka dayanmaktadır. Polis, mahkeme, ordu ve hapishane gibi kurumlar zor kullanma ya da şiddet gibi unsurlarla işlerken, eğitim kurumları, aile, din, kitle iletişim araçları, sendikalar ya da siyasi partiler gibi kurumlar ideolojik onaylama mekanizmaları olarak kabul edilmektedir (Althusser,1971:127). O halde burada baskı aygıtları ve ideolojik aygıtlar arasındaki temel ayrım, baskı aygıtlarında zorlama, baskılama söylemleri yer almaktayken ideolojik aygıtlarda ikna, rıza üretimi şeklinde söylemlere rastlanmaktadır. Bahsedilen söylem farklılıkları işlevsel anlamda bir ayrıma göndermedir aslında. Çünkü, baskı aygıtları olarak nitelendirdiğimiz birçok kurumda işleyiş mekanizması onaysız, rızasız gerçekleşmezken aynı şekilde ideolojik kurumların birçoğu da gizli veya açık bir biçimde baskı ve şiddet yoluna başvurmaktadır. Okulda kurallara uymayan bir çocuğa öğretmenin ceza vermesi veya çocuğun şiddetle karşılaşması ya da aile denen ideolojik aygıtta kadına ve çocuğa şiddet ve baskı uygulanması ideolojik aygıtların işleyiş mekanizmasını baskı aygıtlarının işleyiş mekanizmasına yakınsayan örnekler olarak kabul edilmektedir.

Althusser'e göre ideolojinin belli bir özgün tarihi yoktur. Ancak yaşanılan zamanın dönemsel özelliklerini çıkarabilmek ideoloji ile mümkündür. Marks'tan farklı olarak ideolojinin tarihinin olmayışını olumlu anlamda kullanan Althusser için ideoloji sınıf mücadelelerinin başladığı ve ideolojinin bu mücadelelerle belirlendiği zamandan beri vardır. Freud'un topografik modelindeki bilinçdışı bölmesinin tarihsizliğiyle özdeşleştirilen ideolojinin bir tarihinin olmayışı ifadesi Freud'da bireyin bilinçdışındaki anıların, olayların, yaşanmışlıkların zamansız ve mekansızca hatırlanmasına karşılık gelmektedir.[27] Bireylerin bu anlamda kurmuş oldukları düşlerin zaman ve mekanları nasıl

[27]Freud'un bilinçdışı bölmesi olarak adlandırdığı belli zamanlarda bireylerin içerisinde yer eden anılar, duygular, düşünceler ve çeşitli olaylar vs. kişinin özel çabası sonrası yaşantıların saklı olduğu bilinçdışı düzeye atılmaktadır. Psikanalize de konu olan bilinçdışına itilmiş, atılmış yaşantıların açığa çıkarılma süreci ise hipnoz şeklindeki özel yöntemler sayesinde gerçekleştirilmektedir. Freud ve Breuer, iki psikanalizcinin histerik hastalar üzerinde yapmış oldukları çalışmalardan hareketle hastaların hipnoz yoluyla sağıltımını (katarsizmini) sağlayıp tedavi ettikleri görülmektedir.

karışıksa en eski anılarla yenilerin zihinde bir arada bulunması normal bir durum olarak kabul edilmektedir. “Eğer ebedî sözü (zamansal) her tarihe göre aşkın değil, fakat her yerde var olan, tarih-aşırı, yani tarihin tüm alanı içinde, biçimi değişmeden kalan anlamına geliyorsa, Freud ’un deyişini kelimesi kelimesine alıp şunları söyleyeceğim: Tıpkı bilinçdışı gibi ideoloji de ebedîdir. Ve bu benzetmenin, bilinçdışının ebedîliğinin genel olarak ideolojinin ebedîliğiyle ilişkisiz olmaması nedeniyle teorik olarak doğrulandığı kanısında olduğumu ekleyeceğim. İşte bu nedenledir ki kendimi, hiç olmazsa varsayımsal olarak, Freud’un genel olarak bir bilinçdışı teorisi sunduğu anlamda, genel olarak bir ideoloji teorisi önermekte haklı görüyorum” (Althusser,1991:50-51). Asla sonu olmayan, süreklilik gösteren ve kaybolmayan ideoloji bu bağlamda değerlendirildiğinde toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır.

Özetle Althusser’in ideoloji literatürüne katkılarını ve ideoloji tanımının temel özelliklerini sıralayacak olursak,

- -Beşeri bilimlerin temel çalışma konularından birisi olan ideoloji, Althusser’e göre bireyleri özne olarak yorumlamaktadır. Burada öznenin maddi varlığı tıpkı taksi şoförlerinin birbirleriyle selamlaşması betimlemesi üzerinden “adlandırma, çağrılma” metaforunda kuruludur.
- Althusser'in görüşüne göre ideoloji, dünya hakkında birtakım inançlardan daha fazlasıdır. İdeoloji, toplumsal yapı içerisinde sosyal ilişkilerin yeniden üretilmesine yol açan belirli kurumlardaki maddi uygulamaları içermektedir. Bu kurumlar insanları bu anlamda belirli gruplara ayırarak onlara belirli roller vermektedir. Yani bireylerin davranışlarını ve sınırlarını şekillendiren mekanizma ideolojidir.
- İdeoloji, birey henüz çocukken onu söylemsel bir sosyal sistemin parçası olarak konumlandırmaktadır. İdeoloji, ailede bizleri henüz doğmadan önce veya deneyimlerimizi diğer grupların deneyimleriyle karşılaştırabilmemiz ve için yeterince yaşlanmadan önce ne olduğumuz ya da neye hizmet edeceğimizle ilgili olarak yönlendirmektedir. O halde ideoloji önyargılıdır.
- -Yine ideoloji, bireysel inanç ve özgürlüğün ötesinde işlediği için bir disiplin, ceza veya ödüllendirme sistemi olarak değerlendirilmektedir. Birey doğumundan itibaren devletin ideolojik ve baskı aygıtları tarafından etrafı çevrelenmiş bir yaşam pratiğine sahiptir.

- -Althusser’e göre, her toplumun kendisini yeniden üretmesi gerekmektedir. Ancak toplumun yeniden üretimi, üretim koşullarının yeniden üretilmesini de gerekli kılmaktadır. Şöyle ki, malların ve hizmetlerin üretimini mümkün kılan koşullar ideoloji aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Bu, üretim maddelerini yeniden üretmenin yanı sıra emeğin yeniden üretiminin de sağlanmasıdır. Her bir makine, her bir icat kullanım ömrünü yerine gelecek yeni bir teknolojiyle doldurmaktadır. Dolayısıyla teknolojinin değişip, gelişerek başka bir şeye dönüşmesi gibi bireyler de yaşlanıp iş göremez hale geldiklerinde ekonomik devamlılığın sağlanması için yeni iş güçleri gerekmektedir. Bunun için ise daha fazla insan doğurmak tek başına yeterli değildir. Yeni insanlar (genç nesil), büyüklerinin kapital sistemdeki yerlerini almak için eğitilmeli ve sosyalleştirilmelidir. Böylece, toplumdaki değişim ve dönüşüm bireylerin toplumsal rollerini ve ilişkilerini sürdürmelerine, sömürü ve tahakküm uygulamalarının devamına yardımcı olmaktadır.
- -İdeolojinin geleneksel düşünce tarzı, Marksistlerin, ideolojinin gizlediği gerçek dünyaya işaret ederek nasıl yanlış olduğunu göstermelerini sağlamıştır. Althusser'e göre ideoloji gerçek dünyayı “yansıtmaz” ancak “bireylerin gerçek dünyayla hayali ilişkisini” temsil etmektedir. Bu konuda Althusser, hayali düzenin Lacanca anlayışını izlemektedir. Başka bir deyişle, "gerçekliğimizi" temellendirmeye olan bağlılığımız bizi her zaman ideolojinin içinde onunla sarmaşık olarak konumlandırmıştır. Bu anlamda farklı ideolojiler, sosyal ve hayali "gerçekliğin" farklı temsilleridir, gerçeğin bir temsili değildir.
- -Althusser’de baskıcı devlet aygıtı ile ideolojik devlet aygıtları arasında birçok farklılık bulunmaktadır. Devletin ideolojik aygıtları vatandaşların kültürü ile daha fazla uyum içindeyken devletin baskı aygıtları, bireyleri birer pasifize edilmiş bireyler olarak görmekte ve yaşamsal pratikte onları baskılamaktadır. Öyleyse kiliselerin kitlelere neye inanmaları gerektiğini vaaz ederken kullanmış oldukları yöntemler baskı aygıtlarının kullandıkları yöntemlerden farklıdır. Bu bağlamda ideolojik aygıtlar (kilise örneğinde) rıza ya da ikna yöntemleriyle bireyler üzerinde kendi varlıklarını hissettirirken, baskı aygıtlarıyla (polis ya da ordu yani devletin kolluk güçleri) kurumlar baskılayarak, zor kullanarak, korkutarak bireyler üzerinde egemenliklerini sağlamaktadır.

2.1.3. Antonio Gramsci'nin İdeoloji Üzerine Düşünceleri

Gramsci, Marx tarafından öne sürülen kapitalizm analizinden yola çıkarak egemen sınıf ile alt işçi sınıfı arasındaki mücadelenin toplumu ilerleten itici güç olduğu gerçeğini kabul etmiştir. Onaylamadığı şey ise egemen sınıfın nasıl yönettiğine dair geleneksel Marksist bakış açısıydı. İşte burada Gramsci, ideolojinin oynadığı rol bakımından modern düşünceye büyük katkı sağlamaktadır. Marksist literatüre katkısı bakımından önemli bir isim olan Gramsci, her döneme ait farklı kapitalist toplumsal koşulları değerlendirdiğinde ideolojiyi en az bu toplumsal formasyonlar kadar kompleks ve çelişkili bir kimlikle ele almaktadır. Gramsci için ideoloji çoğunlukla içerisinde ekonomik sınıf mücadelesinin yer aldığı yapıyı ve karmaşık üstyapılar alemini bir arada tutan "çimento" niteliği taşımaktadır. Buna ek olarak ideolojilerin bu rolün üstesinden gelip gelemedikleri ya da ne ölçüde gelebildikleri, önceden tahmin edilebilecek veriler değildir. Kapitalist devletin baskıya dayalı iktidarını vurgulamaktan ziyade egemenliğin baskıyı görünmez kılarak sağlandığı bir pratikten hareketle Gramsci, ideolojiyi hegemonya kavramı üzerine temellendirmektedir.[28] Güç ilişkilerinde statükoyu destekleme etkisine sahip olan bütün bir değerler, tutumlar, inançlar ve ahlak sisteminin gücü anlamına gelen hegemonya kavramı bu anlamda, sosyalleşme süreciyle günlük yaşamın her alanına yayılan "örgütlenme ilkesi" olarak tanımlanabilir. Bu egemen bilincin toplum bireyleri tarafından içselleştirildiği ölçüde, egemen seçkinlerin felsefesi, kültürü ve ahlakı özneler üzerinde doğal bir etki olarak ortaya çıkmakta ve "sağduyu" olarak adlandırılan şeyin bir parçası haline gelmektedir (Boggs,1976:39). Dolayısıyla ideolojik hegemonya, nüfusun çoğunluğunun "sağduyu" veya "toplumu yönetmenin tek yolu" olarak kabul ettiği bir pratik anlamına gelmektedir. Sağduyu bireyleri, olayları herkesin bildiği haliyle yorumlamaya götürürken, olayları sınıfsal çıkarlarla ilişkilendiren bireyler ise "sapıtmış"

[28] Kavram olarak hegemonya, "Egemen sınıfın geliştirdiği ve yaydığı eklemlenmiş ve biçimsel anlamları, değerleri ve inançları dışlamaz. Yalnızca bunların bilinçten farklı olduğunu kabul eder, yani bilinci bu değerler ve anlamlara indirgemez. Tersine egemen olma ve boyun eğme ilişkilerini pratik bilinç ve tüm yaşama sürecinin yoğunlaşması olarak ele alır. Dolayısıyla hegemonya artık ne yalnızca 'ideolojinin' üst düzeyi ne de ideolojinin çoğunlukta 'idare etme' ya da 'beyin yıkama' olarak görülen denetleme biçimleridir. Hegemonya yaşamın tümünü kapsayan pratikler, beklentiler bütünüdür. (Bizim enerji duyularımız kendimizi ve dünyamızı biçimlendiren algılarımız. Hegemonya pratikler olarak yaşantılandığında doğrulayıcı görünen anlamlar ve değerler dizgesidir. Dolayısıyla da toplumda birçok insan için gerçeklik duygusu, toplumun çoğu üyeleri için yaşantılanan gerçekliğin ötesine geçmek çok zor olduğu için, yaşamlarının birçok alanlarında mutlak bir duygu oluşturur.) Başka bir deyişle bu en güçlü anlamıyla bir 'kültür'dür, ama belirli sınıfların yaşanmış egemenliği ve boyun eğmesi olarak görülmesi gereken bir kültür" (Williams,1990:88-89) olarak ifade edilmektedir.

veya "sapkın" bireyler olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda hegemonya, sistem tarafından yalnızca pasif özneler olarak görülen bireylere üstten indirgemeci, zora ve baskıya dayalı yönlendirme özelliğinin aksine öznelerin zihinleri üzerinde onaya dayalı kurulmuş bir mekanizmanın özelliklerini taşımaktadır.

Karl Marks'ın tarihsel materyalizminden hareketle, her dönemin yönetici sınıfı kendi sınıfsal çıkarlarının evrensel çıkarlar olarak temsil edilmesini sağlamak için çeşitli ideolojik süreçler içerisine girmektedir. Kuramsal modelinin temelini "sivil toplum" ve "devlet" arasındaki ilişkiden hareketle hegemonya üzerine kuran Gramsci, iktidar olma özellikleri bakımından bu iki bloğu birbirinden ayırt etmektedir.[29] Hegemonyayı bu noktada devlete ait olmayan birtakım pratikler içerisine yerleştirmekte ve toplumsal hegemonyayı, kapitalist toplumlarda "toplumsal düzeni" korumanın başat bir aracı olarak zora başvurmanın dışında ayrı bir yerde konumlandırmaktadır. Bu özellikleri dolayımıyla hegemonya kavramı, "doğal üstünlük miti" ya da bir statü düzeninin meşrulaştırılması anlamlarına denk gelmektedir (Marshall, 1988: 299-300). Birer üst yapı pratiği olarak kabul edebileceğimiz sivil toplum ve devlet ya da politik toplum, egemen olanın egemenliğini sürdürmede toplum üzerinde etkili olan belli başlı kurumlardır. Devlet burada devlet bir baskı aracı olarak ordu, polis gibi kolluk kuvvetlerinin yansıra hapishane ve yargı organları gibi kurumları da kapsamaktadır. Dolayısıyla devlet, üst yapının var olan toplumsal düzenin devamı ve üretim ilişkilerinin istenilen düzeyde sürdürülebilirliği yönünde diğer toplumsal sınıflara baskı yoluyla yaptırma, ettirme ve buyurma etkinliğinin temsilidir. Üst yapılardaki iki büyük basamak olan politik ve sivil toplum, tahakküm sahibi zümrenin tüm toplum üzerindeki 'egemenlik' (egemonia) misyonunu yerine getirdiği gibi, devlette ve 'hukuksal' uygulamalarda dile gelen 'doğrudan doğruya baskı' (dominio) ya da kumanda görevini de karşılamaktadır. Bunlar da örgütleme ve birleştirme görevleridir (Gramsci,1967:28). Marksist terminolojide egemen sınıfın iktidar olma biçimlerini dayandırdıkları devletin baskı ve zorlama işlevine bağlı aygıtlarının varlığına karşılık Gramsci sivil toplum olgusunu farklı yorumlamaktadır. Şöyle ki kapital toplum düzeninde devletin baskı ve şiddet içeren

[29] Sivil toplum, üretici güçlerin belli bir gelişmişlik aşamasında, bireyler arasındaki maddi ilişkilerin tümünü içermektedir. Bu anlamda içerisinde bulunduğu toplumun tüm ticari ve sınai yaşamını içeren sivil toplum kavramı, 18. yüzyılda, eski çağ ve orta çağ komünal toplum yapısından mülkiyet ilişkileri ayrıldıktan sonra ortaya atılmıştır. O halde sivil toplum, ancak burjuvaziyle birlikte oluşmakta ve doğrudan doğruya üretim ve ticaretin sonucu olan toplumsal bir örgütlenme pratiği olarak tanımlanmaktadır (Marx, Engels,1974:127- 128).

uygulamalarına ek olarak bu baskıyı meşru kılan, gizleyen, maskeleyen ideoloji sivil toplum alanında onay ve hegemonya üzerinden işlemektedir.

Hegemonya bu anlamda kapitalist ekonomik sistemde temel bir sınıfın kendisine yakın olan (müttefik) sınıfları da safına çekerek kendisinin karşısında (karşıt) olan sınıflarla bir mücadele pratiği içerisine girmesi şeklinde açıklanabilir. Bu pratikle sistem yeniden bir bütün olarak üretilmekte ve sınıfların karşıtlığından doğan çatışmayla uyumlaşmaktadır. Bu anlamda hiçbir sınıfın maddi çıkara sahip olmadığı hegemonik mücadelede ideolojik öznelerin de sınıfsal aidiyet olma durumları yoktur. Özneleri oluşturmaya yönelik bir pratik olan hegemonya farklı sınıfların dünya görüşlerini oluşturan bir ideolojik alana dönüşmektedir (Sancar,1997:39-40).

Hukuk, sanat, eğitim, medya, bilim, felsefe gibi alanları kapsayan sivil toplum kavramı Garmsci'de üretim etkinliğinin dışında ele alınmaktadır. Devletin egemenliğini tanıyan, tamamlayan ve sürdürülebilmesi için baskı dışında ideolojik anlamda pratikler geliştiren sivil toplum, devlet hegemonyasını pekiştiren bir üst yapıdır. Gramsci'ye göre, ideoloji sadece üst yapısal alanda işleyen bir toplumsal uygulamadan ziyade, üretim süreçlerin biçimlenmesinde işlevsel olan ve böylece altyapı ve üstyapının uyumunu gerçekleştiren temel toplumsal pratiktir. Bu bağlamda da hegemonya kavramı, egemen ideolojinin oluşumu sayesinde olanaklı hale gelen iktidar sahasının aslında bir sivil toplum alanı oluğunu göstermektedir (Sancar, 1997: 32-33). İdeolojik ve siyasal unsurlardan oluşan üst yapı öğesi olan devlet, Marks'ın sivil toplumu dahi ekonomik alana indirgediği kertede Gramsci için sivil toplum özel olarak adlandırılan kurumların hepsini içermektedir. Çünkü sınıflı toplumlarda egemen olan sınıf iktidarını yalnızca ekonomi üzerinden devam ettirip güçlendirmez. Bunun yanı sıra politik ve kültürel alanlarda iktidarın hakimiyetini güçlendirmesine yardımcı olan alanlardır. Gramsci bu durumu örneklendirirken bazı kapitalist toplumların ekonomik anlamda krizler yaşamasına rağmen toplumsal devrimlerle karşılaşmadığına dikkat çekmektedir. Bu noktada devletin düşünce kurumları ve "organik aydınları" ön plana çıkmaktadır. Devletin düşünce kurumlarını elinde bulunduran azınlık sayılabilecek elit sınıf, ideolojik ve kültürel kontrolü elinde bulundurarak toplumun diğer katmanlarını denetlemektedir. Hâkim sınıfın dünya görüşü böylece devletin ideolojik kontrol mekanizmaları aracılığıyla bireylerin günlük yaşam pratiklerine yansımakta ve onların gündelik hayatlarının her alanını etkilemektedir.

Hegemonyanın hayata geçmesi noktasında egemen sınıf dışındaki diğer toplumsal katmanların egemen sınıfın tüm ahlak ve entelektüel birikimlerini içselleştirip, ikna olmaları gerekmektedir. Hegemonya kavramıyla ikincil ve hâkim olunan ya da alt sınıf olarak nitelenebilen sınıfların önemli bölümlerinin ikna yoluyla rızasını kazanmak veya çıkarlarını temsil etmek egemen sınıfın çıkarlarına hizmet noktasında birbiriyle ilişkilendirilmektedir. İdeoloji söylemini yanlış bilinç üzerine kuran Marks'tan farklı olarak Gramsci için hegemonya, farklı toplumsal sınıf ve katmanları ikincil unsurların hâkim güç tarafından empoze edilen sosyal yaşam ve düşünce formları açısından rızalarını kendiliğinden gösterdikleri gönüllü kabul ve onaya dayalı bir hâkimiyet ortamında birbirine bağlamaktadır (Robinson,1996:21-22). Egemen sınıfın egemen olma pratiği olarak literatürde yer alan ve Gramsci tarafından geliştirilen hegemonya kavramı, tarihsel süreç içerisinde kapital düzende burjuva sınıfı ile köylü ve endüstriyel işçi sınıfı arasındaki ilişkilerde görünürlük kazanmaktadır. O halde hem yönetici bir sınıf olarak proletaryanın hem de yönetimin aplike edilmesine ilişkin bir kavram olan hegemonyada bu egemen sınıfın, birbirine zıt konumda bulunan gruplar üzerinde kuracağı bir tahakkümden söz etmek mümkündür. Fakat bu proletarya ile iş birliği yapmaya hazır olan ve bu tutumuna etkinlik kazandırılması söz konusu olan birlik kurmuş ortaklarının fikir ve kültür alanında yönetilmesi de demektir. Hegemonya yönetimin olumlu yönünü de geliştirmektedir (Gramsci,1997:28). Özellikle Batı Avrupa'da burjuva egemenliğinin iktidara gelişi ve iktidarını sürdürmesi için hem zor hem de rızanın birlikte işlemesinin yolu olarak hegemonya tartışmalarına kaynaklık eden Gramsci bu birliktelikle ilgili olarak "…Toplumsal bir grubun üstünlüğü kendisini iki yolla açığa vurur, 'tahakküm' biçiminde (domino) ve 'düşünsel ve moral önderlik' (direzione) biçiminde. Toplumsal bir grup karşıt grupları güdümler; onları 'tasfiye etme' hatta belki de silah zoruyla kendine ram ettirme eğilimi gösterir; kendi meşrebindeki gruplara ve ittifak içinde olduğu diğer gruplara önderlik eder. Toplumsal bir grup, yönetime geçmeden önce 'önderlik' icra edebilmelidir ve gerçekte etmelidir de (bu gerçekten de iktidara gelmenin başlıca koşullarından biridir); daha sonrasında iktidarı kullandığında egemen hale gelir, fakat iktidarı sımsıkı elinde tutsa bile bir yandan da önderlik etmeye devam etmelidir" (Gramsci,2010:307-8) ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadelerden hareketle yönetilen sınıftan beklenti, yalnızca devlet tarafından baskılanarak ya da zorla değil aktif bireyler olarak kabul edilip ikna etme yollarına gidilerek rıza davranışı göstermeleridir. Bu sayede

yönetilen sınıf egemen sınıfın gücüne meşruiyet kazandırmış olmakta ve toplumsal formasyonda egemen olma halini yeniden ve yine garanti altına almaktadır.

Devlet ve sivil toplum ikiliği konusundaki kuramsal yaklaşım "tarihsel blok" kavramıyla temellendirilmektedir. Yapılar ve üst yapıların biçimlendirmiş olduğu tarihsel blok, yapı ve üst yapı ilişkisini organik bir bütünlük içerisinde değerlendirmektedir. Hapishane Defterleri'nde yapı ve üst yapı arasındaki ilişkiyle ilgili olarak Gramsci, katarsis kavramından bahsetmektedir. "Katarsis terimi tamamıyla ekonomik ya da bencil, tutkulu safhasından ahlaksal-siyasal safhaya geçişi, yani insanların bilincinde, yüksek düzeyde bir işlemle, yapının üstyapı haline gelişini anlatmak üzere kullanılmaktadır. Bu, aynı zamanda 'nesnelden öznele' ya da 'zorunluluktan özgürlüğe' geçişi anlatmaktadır. Böylece insanı ezen, kendinde öğüten ve edilgin (pasif) duruma getiren ve bir dış kuvvet olan yapı, bir özgürlük amacına, yeni bir ahlak-siyaset şekline dönüşmekte, yeni girişimlerin doğurucusu olmaktadır; arınma (katarsis) süreci, diyalektik gelişmenin çıkardığı sentezler zincirine denk düşmektedir" (Gramsci,1986:67). Bu organik olma durumu Gramsci tarafından üst yapıya ait etkinliklerin düzenleyicileri olan toplumsal katmanlara atfedilen bir iş ya da görev olarak tanımlanmaktadır. O halde bu organik bağ maddi gerçekliği olan bir toplumsal örgütlemeye denk düşmektedir.

Gramsci'ye göre, her tarihsel blok çözümlemesinin gelişeceği iki sınır vardır. İlk olarak; toplum, kendine hiç olmazsa ortaya çıkma ya da gelişme yolunda bulunan gerekli ve yeterli koşulları henüz var olmayan hiçbir görev saptamaz ilkesi ve ikinci olarak; hiçbir toplumun kendi ilişkileri içinde örtükçe içerilmiş bulunan bütün yaşam biçimlerini geliştirmedikçe dağılmaz ve yerini bir başka topluma bırakmaz ilkesidir. Üst yapı evriminin yapısal koşullarını bu şekilde saptayan Gramsci, için her organik eylem ya da ideoloji yapı zorunlu olmalıdır. Bu durum ise ideolojilerin toplumsal grupları örgütlemeleri ve onları sosyo-ekonomik koşullara uygun olarak yönetmeleri gerektiği anlamına gelmektedir. Tarihsel bakımdan zorunlu olarak, bu ideolojilerin psikolojik bir geçerlikleri vardır, insan yığınlarını örgütleyerek, insanların devindikleri, konumlarının bilincine vardıkları, mücadele verdikleri alanı biçimlendirmektedirler. Bundan dolayı bu organik üst yapısal devinimlerin sürekli bir nitelikleri vardır. Çeşitli toplumsal grupların ideolojisini, politikasını simgelemekte ve bu nitelikle, geniş topluluklara seslenen tarihsel-toplumsal eleştiriye yol açmaktadırlar. Üst yapısal devinimler ancak bu organik koşullara yanıt verdikleri ölçüde yapının yansıması olacak ve onunla birlikte bir tarihsel

blok oluşturacaklardır (Portelli,1982:49-50). Dolayısıyla Gramsci felsefesinde yapı ve üst yapı arasında bulunan diyalektik ilişkide, yapı mekanizması "zorlamalı ya da nesnel" alana denkken, üst yapı "özgür ve özne" alanla ilintilidir. Birey burada yapının o baskılayan, domine eden ve yoran sürecinden sıyrılıp sağıltıma uğrayarak üst yapının özgür ve rahatlatan sürecinde özgürleşmektedir. Yapı ve üst yapı arasındaki organik ilişkiyi tarihsel blokta üst yapı yöneticisi aydınlar sağlamaktadır. "Organik aydınlar" olarak tanımlanan bu yönetici grup, egemen sınıfın görüş ve düşüncelerinin topluma yayılması noktasında önemli bir role sahiptir.[30] Birbirlerine organik bağlarla bağlanmış organik aydınlar, sadece fikir üretmezler, aynı zamanda bulundukları toplumsal sınıfın çıkarlarını koruyacak olan hegemonya projesini öne sürerek, toplumsal güçleri örgütlerler. Bu bağlamda bu sınıf, tarihsel bloğun ortak kimliğini oluşturan fikirlerin ve kurumların belirginleşmesinde ve hegemonya için gerekli rızanın sağlanmasında önemli yere sahiptir. Öyleyse, tarihsel blokun varlığı hegemonik toplumsal sınıfın varlığına bağlıdır (Gramsci,2007:268-270). Gramsci'ye göre entelektüeller, baskın grubun milletvekilleri, temsilcileridir. Bu bağlamda politik hükümetin ve sosyal hegemonyanın önemli fonksiyonlarını kullanan organik entelektüeller, ideolojiyi gerçekten detaylandıran ve yayanlardır. Bu entelektüellerin politik önemi de tarihsel ve gerçekçi olarak ilerici bir sınıfın organik entelektüellerinin, diğer sınıfların entelektüelleri üzerinde egemenliklerini kurabilecekleri gerçeğine dayanmaktadır.

Gramsci'ye göre toplumun her bireyi birer entelektüel ve aydındır. Çünkü aslında her biri ayrı zihinsel kapasiteye sahiptir ve düşüncenin içerisinde olmadığı hiçbir insan çabası yoktur. Emeğin önemini yadsımayarak üretim sürecine dahil olan herkesi kol ve zihin gücüyle iş yapan, eyleyen bireyler olarak değerlendiren Gramsci, onları kullandıkları güçler nispetinde aydın ve aydın olmayan olarak ayırmamakta her iki sınıfı da birbirine bağlamaktadır. Ancak bireyler işlevsellikleri bakımından aydın olarak değerlendirilmekte ve bu aydın sınıf tarihsel blok içerisinde bazı temel işlevleri yerine getirmektedir. Dolayısıyla sadece düşünsel etkinlikte bulunup zihin gücüyle iş yapan değil, organize olan ve toplumsal yaşamın her alanında var olan yayılmış bir entelektüel

[30] Organik entelektüel olarak da niteleyebileceğimiz bu aydın sınıfı, baskın olan sosyal grupla yani egemen sınıfla organik olarak büyüyen ve onların düşünce-örgütleme unsuru olarak tanımlanan gruptur. Gramsci için onları oldukları gibi görmek önemlidir. Eğitim sistemi tarafından toplumdaki baskın sosyal grubun işlevini yerine getirmek üzere üretilen bu grup sayesinde egemen sınıf, toplumun geri kalanına ilişkin hegemonyasını sürdürmekte ve bu duruma meşru bir görünüm kazandırmaktadır.

kitleyi tanımlayan Gramsci'ye göre entelektüellerin toplumdaki görevi, temelde organize etmek, yönetmek, yönlendirmek, eğitmek, değiştirmek, dönüştürmek şeklinde belirlenebilir. Böylece toplumsal grupların lehine zor ve rızayı örgütleyen entelektüeller, toplumsal düzeni dönüştürebileceklerdir (Forgcas,2010:374). Toplumdan bağımsız bir sınıf olmayan organik aydınlar, egemenliğin memurları olarak hâkim zümreye organik bağlarla bağlıdırlar. İçerisinde yaşadıkları dönem ve toplumun üretim ilişkileri noktasında hâkim olan ekonomik ve sınıf ayrıcalıklarıyla başka aydınlara bağlı olan organik aydınlar temelde yükselmekte olan sınıfla organik olarak bütünleşmektedirler. Toplumsal yapıyla bütünleşerek, her üretim tarzının temsili olan aydın sınıf burjuvanın egemen olmasını sağlarken, egemen sınıfın düşünce veya fikirlerini herkesin anlayacağı gündelik dille topluma yaymaktadırlar.

Aydın sınıflandırması yaparken Gramsci, geleneksel ve organik- entelektüel aydın ayrımına gitmektedir. Geleneksel aydınlar, kendilerini özerk ve egemen sosyal gruptan bağımsız olarak görmekte ve toplumun geneli tarafından kabul edilen kesimi ifade etmektedir. Özerk ve bağımsız görünen bu aydınlar toplumsal süreçteki her türlü değişim ve dönüşüme rağmen kendilerine tarihi bir devamlılık havası vermektedirler. Din adamları, filozoflar ve bilim adamları bu aydınlara örnek teşkil etmektedir. Bu grup kendilerini yönetici gruplardan bağımsız olarak görmeyi sevmelerine rağmen, bu durum genel anlamda bir yanılsamadan ibarettir. Esasen, geleneksel aydınlar egemen grubun toplumdaki müttefiki, yardımcısı veya temsilcisi olan gruptur.

Geleneksel aydınlar tarım tipi toplumlarda, köylü ve zanaatkar temelli bir toplumun örgütleyicisi konumundadırlar ve devlet ya da egemen sınıfla hiçbir biçimde ilişkili değildirler. Geleneksel aydınlar üretim tarzı olarak kendilerinden önceki tarza sıkı sıkıya bağlı olmakla geleneksellik özelliği kazanırken yerini başka bir üretim tarzına ve sınıfa bırakacak bir toplumun da organik aydınları olarak anılmaktadırlar. Kapitalizmin henüz tam anlamıyla yerleşmediği kentlerdeki köylü ve küçük burjuva kitlelerine bağlı olan geleneksel aydınlar, merkezi yönetimle köylüler arasında siyasal ve toplumsal rolleri bakımından ilişki kurmaktadırlar. Yönetimsel ve politik bağlarla bu ilişkiyi kuran köylü aydınların davranışı köy yığınlarının yaşam pratikleri üzerinde etkilidir. Kırsal tipin entelektüelleri çoğunlukla geleneksel olarak nitelendirilmektedir. Yani kapitalist sistem tarafından henüz ayrıntılandırılmamış ve harekete geçirilmemiş bu aydınlar ülke halkının sosyal kitlesi ve küçük kasaba (özellikle küçük kasaba) burjuvazisi ile bağlantılıdır. Bu

tür bir entelektüel köylü kitlelerine yerel yönetimlerle ve devlet idareleriyle (avukatlar, noterler vb.) temas etmektedir. Bu faaliyet nedeniyle, profesyonel arabuluculuk politikasından ayrılması zor olduğundan, önemli bir politik-sosyal fonksiyona sahiptirler. Tarihin sürekliliği bakımından süreç içerisinde meydana gelen ekonomik değişiklikler dolayımıyla ortaya çıkan yeni üretim ilişkilerinin tamamında aydınlar, farklı kategorilerde görünürlük kazanmışlardır. Sanayi toplumuyla teknik bilgisi olan uzman aydınlar, kent tipi aydınlar olarak değerlendirilmektedir ve üretim planlarını uygularken birer teknik eleman gibi de çalışmaktadırlar (Bağla,1977:85-86). O halde aydınlar yönetimsel olarak hangi sınıfa hizmet ediyorlarsa o sınıfla aralarında organik bağa sahiptir ve kaybolan tarzı sürdürme özellikleri ile kendilerinin de kaybolma riskine sahip bir sınıf olmaları bakımından da gelenekseldirler. Bu noktada Gramsci'nin amacı, organik anlamdaki ilişkilerin yalnızca gerici sınıfla değil, proletarya ile de kuruluyor olmasına dikkat çekmektir. Gramsci'nin geleneksel organik tanımlamasındaki aydın sınıfı, klasik anlamda entelektüel imgesi taşıyan kesimdir ve bu kesimin devlet ya da egemen sınıfla herhangi bir bağı bulunmamaktadır. Organik entelektüeller bu anlamda üretim biçimindeki değişim ve dönüşüme bağlı olarak, sınıfın özel ihtiyaçlarına cevap vermek güdüsüyle ortaya çıkan entelektüellerdir. Onların branşlaşması da sınıfın ihtiyaçlarına göre şekillenmektedir (Gramsci,1971:6).

Endüstrinin gelişmesiyle ortaya çıkan ve daha çok bilim, kültür ve sanat alanlarında varlık gösteren geleneksel aydınların aksine organik aydınların hangi alandan olduklarının bir önemi yoktur. Yeni tarihsel bloğun oluşmasında önemli bir yere sahip olan organik aydınlar içerisinde bulundukları sınıfın çıkarlarını bilinçli ve gündelik bir ifadeyle dile getirmektedirler. Geleneksel tarihsel bloğun karşısında tarihi ve sosyolojik süreçlerde meydana gelen gelişmeler noktasında yeni bloğun temel sınıfı olan organik aydınlar ortaya çıkmaktadır. Organik aydınlar mesleksel gruplara ayrılmayan ve toplumun her kesiminden insanların temsilcileri olarak o meslek grubunun içerisinden seçilmiş bireylerdir. Yeni olan sınıfların öncü ve temsilcileri olarak ortaya çıkan organik aydınlar bu sayede temsil ettikleri sınıfın hegemonyasını güçlendirmektedirler. Sonuç olarak organik entelektüeller egemen sınıfın hegemonya mücadelesinde çok etkilidir.

Gramsci, ideolojiyi temellendirme noktasında toplumsal sınıflar ve onların ekonomik düzeydeki maddi çıkarları arasında bir ilişki kurmaktadır. Bu maddi çıkarların siyasal alandaki temsili noktasında toplumsal katmanların dünya görüşü anlamına gelen

ideoloji, gerçeklikte var olan tarihsel ve toplumsal farklılık ve zıtlıkların üzerini maskeleyen bir yanılsama değil, sınıfların çıkarlarının temsilleri düzeyidir. Hegemonyanın başladığı yer ise bu durumun bir siyasal mücadeleye dönüştüğü alandır (Sancar,1997:34). Öyleyse tarihsel sürecin her aşamasında egemenliğini kurmak ya da sürdürmek isteyen bireylerin oluşturduğu bir toplumsal sınıf vardır. Bu sınıf içerisinde doğup, büyüdüğü ve yaşadığı toplumsal düzenle alakalı sahip olduğu dünya görüşünü çeşitli aygıtlarla toplumun diğer katmanlarına kabul ettirme gayreti içerisindedir. Sınıflar arası eşitsizlik temelli mücadelenin kurulduğu alan olan hegemonya, ideolojik anlamdaki iktidar olma halidir. Bireyleri toplumsal ve sınıfsal çıkarlarla ilişkilendiren hegemonya bu bağlamda tamamlanmış ya da bitmiş bir olgu değil aksine sürekli olarak yeniden üretilmesi gereken bir olgudur. İktidarı kurma ve sürdürme yöntemi olarak hegemonyada kültürel anlamda yönlendirme ve rıza üretimi büyük önem taşımaktadır. Rıza imalatının yapılmadığı toplumlarda genellikle bireyler içerisinde bulundukları maddi evrenin farkına varmaktadırlar. Bu sayede deneyim kazanan bireyler bilinçlenmeye başlayarak içerisinde bulundukları şartları eleştirerek, sorgulayarak yadsırlar. Egemen sınıfın pasif özneler olarak kabul ettiği bireylerin bu durumu da egemenler için birer tehdit unsuru taşımaktadır. Kapital düzenin kendisini sürekli yineleyerek nasıl yeniden ürettiğinin cevabı da aslında rızanın imalatında yatmaktadır.

Hegemonik ilişkiler genel anlamda hâkim sınıfın değer yargılarının diğer toplumsal tabakalara aktarılması, empoze edilmesi üzerine dayanırken bu aktarma farklı araçlar üzerinden gerçekleşmektedir. Toplumsal ve kültürel olarak toplumun her kesimine ordu, siyasal partiler, iş dünyası, dini okullar gibi birçok farklı alandan yayılan hegemonik ideolojinin yayılma alanlarından birisi de kitle iletişim araçlarıdır. Bu anlamda medya hedeflenen kitleye egemen sınıfın değerlerini aktaran bir araçtır. Egemen dünya görüşünü yeniden yeniye aktaran medya hegemonyayı da bu sayede yeniden üretmektedir. Sağduyuya uygun, doğal olarak kabul edilen bir dünya görüşünü günlük dilde hedef kitlelere sunan medya gündelik yaşam pratiği olarak bireylerin bilinçlerini biçimlendirmektedir. Medya alanında yapısalcı yaklaşımlar, medyayı ideolojik bir güç olarak tanımlamaktadırlar. Stuart Hall'e göre, medya var olan içeriği iletmek yerine o içeriği seçer, düzenler ve biçimlendirir. Yani her bir olayın var olan anlamları yerine yeni anlamlar üreterek bu anlamları belirli bir tarzda sunmaktadır. Yani televizyon içeriklerinin her biri bireylerin içerisinde bulunduğu ideolojik düzen dolayımıyla

belirlenmektedir. Kültürel ve maddi çevremizin etkileşiminin hegemonyayı nasıl oluşturduğu ile ilgili medyanın rolünü Gramsci, "Basın, ideolojik yapının en dinamik kısmıdır sadece olmamakla birlikte. Doğrudan veya dolaylı olarak kamuoyunu etkileyen veya etkileyebilecek her şey ona aittir: çeşitli kütüphaneler, okullar, dernekler ve kulüpler, hatta mimarlık, sokakların düzeni ve tüm bunların isimleri (Gramsci,1996:53). Birer endüstri düzeyinde örgütlenmiş olan medya ekonomi politik açıdan ideolojinin taşıyıcısıdır. Kapitalist toplumlarda üretim araçlarının kontrolünü sağlayan kapitalistler, düşünce üretimini sağlayan araçları da kontrol etmektedirler. Kapitalistlerin elinde yoğunlaşan düşünce üretim araçları hâkim dünya görüşü ve değer yargılarının topluma yayılması ve toplum tarafından benimsenmesi bakımından önemlidir. Onların üretim araçlarına sahip olmayan sınıf üzerindeki ideolojik hakimiyeti toplumsal eşitsizliklerin meşrulaştırılması ve sürdürülmesini sağlamaktadır (Golding ve Murdock,1978:15).

Gramsci'ye göre, batı toplumlarında burjuva sınıfı hegemonya uygulamaktadır. Hegemonya sürdüğü müddetçe de işçi sınıfının devrim gerçekleştirmesi olanaklı değildir. Ancak işçi sınıfı burjuvaziye bir karşı hegemonya kurmak durumundadır. Çünkü işçi sınıfının kültürel alanda burjuva karşısında varlık göstermesi gerekmektedir. Bu varlığı ise işçi sınıfının aydınları ortaya koymaktadır. Bu anlamda iktidar mücadelesinin bir alanı olarak gördüğü kültürel mücadelede Gramsci, sivil toplumun her alanında üstünlük sağlayabilecek bir partinin varlığına işaret ederek sosyalist bilince vurgu yapmaktadır (Yaylagül,2006:100). Böylece Gramsci'ye göre kapital düzende egemen sınıf burjuva iken sosyalist devrimle birlikte hâkim güç proleterya olacaktır. Toplumsal düzenin varlığını sağlayan unsur olan hegemonya, kapital düzende askeri ve siyasi güç iken, sosyalist düzende eğitim hegemonyanın sağlayıcısıdır.

Gramsci'nin ortaya koymuş olduğu hegemonya kavramı ile,

- Proletarya örneğinde hegemonya, sınıf ittifakı gerektiren proleter diktatörlüğün sosyal bir temeli olarak görülmekte ve böyle bir ittifak "geniş köylü kitlelerinin rızasını almayı başarmak" anlamına gelmektedir. Genel anlamda düşünüldüğünde ise hegemonya, yöneten sınıfın yönetileni ikna ederek egemen görüşlerini meşru bir temele dayandırma pratiğidir. Burada bir sosyal grubun üstünlüğü, müttefik grupların entelektüel ve ahlaki yönünün yanı sıra rakip gruplar üzerinde hem tahakküm hem de kuvvete karşılık gelmektedir. Üstünlük ise ilk önce entelektüel

ve ahlaki doğrultuda kendisini göstermektedir. Zorlayıcı iktidar devletin etki alanını oluştururken, "sivil toplum" kurumları ise, kilisenin, okulların, kitle iletişim araçlarının veya ailenin hegemonik iktidarının üretilmesinden ve yayılmasından büyük oranda sorumludur. Endüstriyel kapitalist toplumlarda hegemonik iktidar, yaygın toplumsal iktidar biçimidir ve burada devlet sadece istisnai durumlarda zorlamaya ve baskılamaya başvurmaktadır.

- Gramsci'nin politik felsefesinin oluşmasında yaşam deneyimleri önemli bir rol oynamaktadır. Şöyle ki işçi sınıfının çoğunun desteklediği faşizm deneyimi, onu Marksist-Leninist Devlet teorisini revize etmeye iten ve "sivil toplumdaki burjuva egemenliği" gibi bazı yeni kavramları literatürüne ekleyen önemli deneyimlerden birisidir. Burjuva değerlerinin ve normlarının alt sınıflar üzerindeki üstünlüğü ise bireyler tarafından "normal" olarak kabul edilmektedir.
- Gramsci'nin iktidar ilişkileri hakkındaki analizleri, sosyal ilişkilerin üst yapısının ekonomik yapı üzerine inşa edildiğini genel olarak kabul eden Marksist mantığı takip ettiğini açıkça göstermektedir. Bu bağlamda hegemonya, sadece ekonomik yapıların üzerinde etkili olan bir düşünce sistemi değildir. Aksine, günlük yaşamın sosyal hareketi hegemonik etkiler ortaya çıkarmaktadır. Fordist üretim etkinliği üzerinden Gramsci, Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan "fabrikada doğmuş" bir Amerikan hegemonyasını da tanımlamaktadır (Gramsci,1992:169).[31] Gramsci tarafından getirilen, Fordizmin geniş açıdan eleştirel tanımı, kapitalist sistemde yeni bir dönemi başlatan, planlı ekonomiye geçişe damgasını vuran, yalnızca üretimi değil; aynı zamanda bireyi de planlayan, onu eğiten, güdüleyen, organize eden, yeni bir işçi (ve insan) tipi ortaya koymak için hayatının en mahrem alanlarını işgal eden ve bir montaj hattı ile sınırlı kalmayan yaklaşımdır (Kumar,1995:68). Bu anlamda Henry Ford'un yaklaşımının Marksist gelenek içerisinde iktidar ilişkilerinin belirlenmesi ve sürdürülmesi bakımından önemli olduğu görülmektedir.

[31] Teknik anlamda Fordizm terimi; endüstriyel üretimin yüksek oranda kitlesel üretim niyeti ile gerçekleştirildiği döneme denk gelen, idari işler ile kas gücüne dayalı işlerin Taylorist bir yaklaşımla belirlendiği, iş bölümünün ve iş tanımlarının katı bir biçimde yönetimsel anlamda yapıldığı, ürün standartlaştırmasının ekonomik ve verimlilik artışları getirdiği ve artan talebin bu standartlaşmayı hızlandırdığı bir üretim şeklidir. Taylorizm bu anlamda ABD'de ortaya çıkmış bir üretim organizasyonu olarak teknolojik değişim ve dönüşümlere bağlı, kompleks hale gelen fabrika üretim sistemini yönetmektir. Temel sorunsal olarak işçinin daha fazla, etkili ve verimli olarak çalışması için yönetilmesi gereği üzerine temellendirilen Taylorizm, sistematik ve rasyonel bir yönetim şeklidir.

- "Bütün insanlar filozoftur" diye analizine başlayan Gramsci, bireylerin günlük yaşamlarında kendilerini ifade edecek belirli kategorilere, yeterliliklere sahip oldukları sürece birer aydın ya da entelektüel olduklarını dile getirmektedir. Bu noktada "ortak" ve "iyi" algıları arasında ayrım yapabilen bireyler ise dünyadaki en gelişmiş düşünceye ulaşabilirler. Yaygın ve iyi duyu arasındaki bu ayrım, Gramsci'nin çalışmalarının çoğunda mevcuttur. Gramsci'nin "sağduyu" olarak tanımladığı ve "genel olarak kabul edilmiş varsayımlar ve herhangi bir topluma ortak olan inanç kümesi" anlamındaki terim toplumu yönetmenin tek yolu olarak kabul edilmektedir. Gramscian teorisinin geliştirdiği gelişmelerden birisi hegemonik iktidarın, doğası gereği tamamlanmamış ve tarihsel olarak koşullu olan tutarlı bir düşünce yapısından ziyade, genellikle örtük bir "sağduyu" olarak dikkat edilmesidir
- Gramsci'ye göre ideolojinin kendisi, praksis felsefesi açısından, bir üst yapı olarak tarihsel anlamda analiz edilmelidir. Bu noktada Gramsci, Marksist ideoloji anlayışını geliştirirken aynı zamanda onu eleştirmeye devam etmektedir. Başta Marksistler tarafından kabul edilen "İdeolojinin potansiyelleri, ideolojinin yararsız olduğu ve yapısal ilişkiler üzerinde belirleyici bir etkisi olamayacağı". Şeklindeki olumsuz ifadelerin aksine, Gramsci için ideolojiler insan kitlelerini örgütlemek ve yönlendirmek için tarihsel bir zorunluluk olarak kabul edildiği sürece işaret etmektedir. Psikolojik bir geçerliliği olan ve insanların bilincini belirleyen bu tespit, yapısal ilişkiler karşısında uzun süre kalıcı bir etkiye sahip olabilmekte ve Gramsci'nin geleneksel Marksizme büyük katkısı olarak kabul edilmektedir.

2.1.4. Frankfurt Okulu Düşünürleri ve İdeoloji Üzerine Yaklaşımları

Frankfurt okulu, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno ve Herbert Marcuse gibi teorisyenleri içerisinde barındıran sosyal araştırmalar enstitüsü olarak Marksist literatürü kendilerine inceleme alanı olarak belirlemişlerdir.[32] Pratik olarak neo-

[32] Frankfurt Okulu, eleştirel teori geliştirmek ve toplumun handikaplarını sorgulayarak diyalektik öğrenme yöntemini popülerleştirmek için bilinen ve fiziksel anlamda bir okul değil, daha çok Almanya'daki Frankfurt Üniversitesi Sosyal Araştırma Enstitüsü'ndeki bazı bilginlerle ilişkili bir düşünce okulu olarak karşımıza çıkmaktadır. Enstitü, 1923'te Marksist bilgin Carl Grünberg tarafından kurulmuş ve başlangıçta başka bir Marksist olan Felix Weil tarafından finanse edilmiştir. Bununla birlikte, Frankfurt Okulu, sosyoloji, kültürel çalışmalar ve medya çalışmaları açısından önemli bir okuldur. 1930'da Max Horkheimer

Marksist anlayışa sahip olan Frankfurt Okulu, aydınlanma geleneğinin bir eleştirisidir. Okulun üyeleri, Marksizmi radikal bir disiplinler arası sosyal teoriye uygulayarak Marksizm ve Hegel felsefesine dayanan bir toplum teorisi üzerinde çalışmışlardır. Bu okulla beraber Marx'ın ideoloji kavramının derinliği genişlemiş ve büyümüştür. Düşünürlerin çalışma alanındaki temel sorunsallarından birisi günlük hayatın değişen sosyal yapılarının yanı sıra kapitalizmin değişen yüzünü incelemektir. Bu noktada aslında ana sorunsal proletaryanın kapitalist üretim tarzını, önceki Marksistlerin öngördüğü gibi, devrimci eylem yoluyla dönüştürmemesi sorunudur. Marksist kökenli bu anlayış, "ideoloji eleştirisi" temellidir. Kitle iletişim çalışmaları alanındaki eleştirel yaklaşımlar bu anlamda toplumsal ilişkiler ve iktidar ilişkilerinin sürdürülmesinde iletişimin oynadığı rol ve sahip olduğu işlevi ele almaktadır. Kitle iletişim araçlarını kültürel ve ideolojik birer aygıt olarak gören okulun üyeleri, yapısalcı bakış açısıyla medya içeriklerinin yorumlamaktadır. İletişimdeki teknolojik gelişmeler ve fikirlerin yeniden üretimi ile ilgili ortaya koymuş oldukları söylemler bu anlamda İtalyan akademisyen Antonio Gramsci'nin kültürel hegemonya teorisine benzemektedir.

Frankfurt Okulu düşünürleri, sanayi toplumuyla birlikte geleneksel değerlerin zamanla yok olmaya başladığını ve tüketim odaklı yeni bir pratiğin ortaya çıktığını ileri sürmüşlerdir. Bu aşamada Frankfurt Okulunun çalışmaları, kitle olgusunun iletişim araçları doğrultusunda şekillendiği yönündedir. Frankfurt Okulu üyelerinin (Horkheimer, Adorno, Benjamin ve Marcuse,) temel kaygılarından biri bu anlamda "kitle kültürü" olarak adlandırdıkları şeyin yükselişidir. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak kitle kültürü kavramı, müzik, sinema ve sanat gibi kültürel ürünlerin, toplumdaki teknolojiyle birbirine bağlanan herkese, kitlesel ölçekte dağıtılması için yeni bir oluşumu ifade etmektedir. Düşünürlerin endişeleri, teknolojinin içeriği şekillendirdiği noktada üretimde bir aynılığı nasıl sağladığı konusudur. Dolayısıyla kitle kültürü ile kültürel çerçeveler, stiller ve türler ortaya çıkararak bir kitlenin geçmişte olduğu gibi eğlence için birbirleriyle aktif olarak ilgilenmek yerine kültürel içerikten önce bireyi pasifize eden bir kültürel deneyim çeşitliliği ortaya koymaktadır. Bu deneyimleri entelektüel ve politik olarak edilgen

---

Enstitü müdürü olarak Frankfurt okulu düşünürlerini işe aldı. Marx'ın başarısız devrim öngörüsünün ardından Ortodoks Parti Marksizmi ve diktatörlük komünizm biçiminin yükselişiyle dehşete düşmüş olan düşünen ve yazan bu bilim adamlarının dikkatlerini ideoloji veya kültür alanları çekmiştir.

konuma getirmekle birlikte kitlesel olarak üretilen ideolojilerin ve değerlerin üzerlerini yıkamasına ve bilinçlerine sızmalarına izin vermektedir.

"Kitle kültürü" yerine "kültür endüstrisi" kavramını kullanan Adorno ve Horkheimer en başta terimin kullanılabilirliği noktasında kendilerince önlem almışlardır. Kitle kültürü geleneksel değerlerin yok olmasıyla tüketim odaklı bir yaşam pratiği olarak kapitalizmin etkisiyle ortaya çıkan yeni egemen kültürdür. Kapitalistlerin kontrolü altındaki kültür endüstrileri tarafından burjuvazinin üretmiş olduğu gerçeklikler işlenmekte ve bireylerin zihinleri yönlendirilmektedir. Bu bağlamda eşit olmayan güç ve iktidar ilişkileri ile ideoloji gerçeklikleri çarpıtarak bireyleri aptallaştırmaktadır. Kendi anlamını kaybeden bireyler parçalanmış benlikleriyle tahakküm altında sosyal yaşamın birer parçası olurlar. O halde kültür endüstrisinde aşağıdan, alttan olan bir hareket ya da talep söz konusu değildir aksine yukarıdan, yönetenin, egemenin kitleler üzerinde "yanlış gereksinimler" oluşturarak onları yönlendirmesi önemli bir olgudur. Her şeyin alınıp satıldığı kapital düzenden doğan kültür endüstrisi kavramında kültür kavramı da bir metaya dönüşmüş ve bireyin gündelik yaşamın karmaşasından kaçıp sığınacağı, eğleneceği bir sistemin devamlılığını amaç edinmiştir. Tüketime özendirme noktasında sistem bireyleri sorgulamaksızın tüketen pasif bireyler haline getirmektedir. Bu bağlamda Marks'ın kavramsallaştırması üzerinden kültürel alan, kullanım değeri bakımından gündelik, toplumsal anlamlarını yitirmekte ve değişim değeri metalaşarak endüstriyel üretim sürecinin bir parçası haline gelmektedir.

Eleştirel teori olarak da nitelendirilen okul, faşizm, kapitalizm, devletin yapısı, kurumları, kurumların bireyler üzerindeki etkisi, bu etki bağlamında ideoloji, teknoloji, sanat, kültür, bilim gibi pek çok çalışma alanını kendisine konu edinmiştir. Frankfurt okulu üyelerinden olan ve kültürün şeyleşmesi ile ilişkili olarak kültür endüstrisi kavramını ortaya atan Adorno, Marksist felsefeye ekonominin belirleyiciliği noktasında eleştiri getirmektedir. Ekonominin diğer alanlardan daha fazla süreçte etkili olduğunu söyleyen Adorno'ya göre din, hukuk, ekonomi, siyaset gibi kurumların belirleyici rolleri süreklilik göstermemektedir. Dolayısıyla disiplinler arası bir hareket olan Frankfurt Okulu genel anlamda kültür endüstrisi eleştirisi, modernizm eleştirisi, aydınlanma eleştirisi ve pozitivizm eleştirisi konularını inceleme alanı olarak belirlemiştir. Frankfurt okulunun eleştirel kuramı, toplum bilimlerinde pozitivizmin ya da bilimciliğin, bilgi kuramsal ve yöntem bilgisel eleştirisi, tahakkümün teknokrat-bürokratik formunun ortaya

çıkmasında önemli bir etken olarak bilim ve teknolojinin ideolojik etkisine yönelik eleştirel tutum, kültür endüstrisi ve daha genel olarak tahakkümün kültürel açılımları üzerine düşünme şeklinde birbiriyle ilişkilendirilmiş öğeler üzerinde somutlaştırılmaktadır (Bottomer,2016:68-69). Bu bağlamda Frankfurt okulunda pozitivizm eleştirisi, 20. yy'ın ileri endüstriyel toplumlarının bir özelliği olarak girift haldeki bireyin dünyasına tek yönlü bakıp, her bir bireyin farklılıklarını görmezden gelerek onları tek tipleştirmek ve silikleştirip kitle kültürü efsanesi ile bireylerin beyinlerinde sistemi meşrulaştırarak faşizm dolayımıyla sözde aydınlanmayı sağlamak biçimindedir. Aydınlanmanın aslında kendisini yok ettiği gerçeği bu anlamda Frankfurt okulunun ideoloji eleştirisi üzerine yapmış olduğu vurgu ile ilişkilendirilmektedir[33].

Doğanın dayatmasını içerisindeki tamamen ilkel duygu ve istemsiz hareketlerle onu alt ederek kırmayı amaçlayan her bireysel girişim aslında insanın doğanın hükmü altında kalarak tahakkümüne maruz kalmasına sebeptir. Avrupa uygarlığının izlediği yol bu şekildedir. Aydınlanmanın aracı olan soyutlama, nesnelerine, kavramını yeryüzünden sildiği yazgı gibi davranır: Onları saf dışı bırakır. Aydınlanma sayesinde özgürleştirilen insanlar sonunda, doğadaki her şeyi yinelenebilir kılan soyutlamanın ve bu soyutlamanın hazırladığı endüstriyel zeminin herkesi eşitleyen egemenliği altında, Hegel'in Aydınlanmanın bir çıktısı olarak nitelendirdiği "düzenli birlikler" haline gelirler (Horkheimer ve Adorno,2010:31). Aydınlanma fikrinin ön görmüş olduğu mutluluk, özgürlük, daha eşitlikçi, refah toplum yapısı moderniteye yapılan eleştiriler noktasında araçsal akla dönüşmektedir. İnsanın doğaya olan bugünkü bağımlılığı toplumu ilgilendiren gelişmelerden ayrı tutulmamaktadır. Bu anlamda, iktisadi üretkenliğin artışı bir yandan adil bir dünya için gereken koşulları gösterirken öte yandan teknik aygıta ve onun kontrolünü elinde tutan sosyal gruplara, nüfusun geri kalanı üzerinde orantısız bir üstünlük sağlamaktadır. Dolayısıyla bireyler ekonomik erkler karşısında bütünüyle etkisizleştirilmektedir. Bu güçlü yapı toplumun doğa üzerindeki egemenliğini üst seviyeye çıkarmaktadır. Birey kullandığı bu yenilikçi aygıtın önünde görünmez hale

[33] Aydınlanma düşüncesi insanın varlık zamanı ile eşdeğer olan ve tarihsel süreçte insanın özne olması ile ilişkilendirebileceğimiz bir terimdir. "…insan doğası orta çağdan 17. yüzyıla kadar gelmiş olan bazı saplantı ve dinsel kabullerden kurtulmayı ve bir 'kendilik' olarak bireyi gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Descartes'ın ünlü "Düşünüyor'um o halde varım"ındaki "düşünen birey" tam da Descartes'ın kendisinin öncülük ettiği bir çağ ile birlikte dinsel ve söylencesel olguların ağırlıklı olduğu bir dünya görüşünün baskınlığından kurtularak "yeni" bir dünya ile birlikte var olmuştur" (Hampson,1991:74). Dolayısıyla aydınlanma, din veya geleneklerin baskısından sıyrıldıkça özgürleşen ve mutlu olan bireylerin akıl aracılığıyla kendi yaşamına yön vermeleri sayesinde kölelikten kurtulmaları noktasına vurgu yapmaktadır.

gelirken, hayatını idame ettirme nedeni olmakla birlikte elde ettiği fayda bu aygıt sayesinde maksimize düzeydedir. Bu adil olmayan durumda kitlelerin acizlikleri ve onlara dağıtılan metaların niceliğiyle birlikte güdülebilirlikleri de artmaktadır (Horkheimer ve Adorno,2010:14). Görüldüğü üzere aslında eşitlik ya da özgürlük adına pek bir şeyin değişmediği modern aydınlanma fikrinde tam tersine köle-efendi ilişkisindeki diyalektikten dolayı insanın doğa üzerindeki efendiliği giderek bireyin doğayla bağlantısını yitirmesi, toplumsal ve özneler arasındaki ilişkileri de yöneten doğal nesnelliğin buyrukları tarafından köleleştirilmesiyle sonuçlanmaktadır (Therbon, 2006: 11).

Birey eleştirel teori de doğayla özdeş konumda değildir. Bu anlamda özne nesneye nesnede özneye indirgenmeyecektir. Aydınlanmanın temelde örneği sayılabilecek olan mitsel söylencelerde Tanrı'nın göklerin ve yerin hâkimi olarak bulunduğu konum tanrı ile insanlar arasındaki ilişkinin dayanak noktasıdır. Tanrıya bu noktada boyun eğenin hayatta kalacağı gerçeği öznenin uyanışı, erkin tüm ilişkilerin temel kuralı olarak tanınması pahasına elde edilmektedir. Bu bağlamda söylence aydınlanmaya, doğa da salt nesnelliğe dönüşmektedir. İnsanlar erklerinin artmasının bedelini, bu erki uyguladıkları nesnelere yabancılaşmakla ödemektedirler. Yani burada aydınlanmanın nesnelere karşı tutumu, diktatörün insanlara karşı tutumuyla aynıdır. Diktatör insanları güdümleyebildiği ölçüde tanınırken, bilim adamı da nesneleri, onları yapabildiği ölçüde tanımaktadır. Böylece nesneler "kendileri için" var olmaktan çıkarak, "bilim adamı için" var olurlar. Bu dönüşüm sırasında nesnelerin özü her defasında aynı biçimde, yani egemenliğin dayanağı olarak belirgindir ve doğanın birliğini kurulan bu özdeşlik oluşturur (Horkheimer ve Adorno,2010:26). İnsanoğlunun doğayla olan ilişkisi geçmişten bugüne toplumsal ilerlemelerden ayrı değildir. Doğa kendisini maddi anlamda yeniden yeniye türetirken teknolojiyi, teknolojik araçları elinde bulunduran sosyal sınıfta diğer sosyal katmanları etkisizleştirmekte ve görünmez hale getirmektedir. Faşizminde dayandığı eleştirel teori tahakküm pratiğini ilkel insanın doğaya egemen olarak onu kullanması, boyun eğdirmesi ve son kertede onu sömürmesi süreciyle işlerlik kazanırken, insanın eşyayla, doğayla olan ilişki biçimlerinde de görünürlük kazanmaktadır.

Kitle iletişim araçlarını kültürel ve ideolojik aygıtlar olarak gören ve Frankfurt okulu üyelerinden olan Walter Benjamin, tarihsel materyalist yöntem üzerinden değerlendirmeler yapmıştır. Kültür eleştirmeni olarak diyalektik anlamdaki düşünmeyi

tarihsel uyanışın aracı olarak gören Benjamin için diyalektik düşünme, "geçip gitmiş olanın sadece rüyasını görmez, aynı zamanda onun rüyasını görürken uyanışın da zeminini hazırlar" (Benjamin,2008:109). Dolayısıyla endüstriyel toplum, tahakküm kurarak tarihsel değişimi sekteye uğratma gücüne sahiptir. Diyalektik düşünmedeki uyanışta bu anlamda durağan olanı kıracak eğilimlerdir. Benjamin'e göre, tarih dediğimiz şey egemen sınıfın barbarlığının tarihidir ve kültürel gelenekte bu barbarlıkla paralel seyretmektedir. Bu bağlamda tarihsel materyalizm, tarihte egemen sınıfın ihtişamını baskınlığını değil de ezilen sınıfın acılarını görmeye başladığında, tarihsel öznenin hakikatini unutulmaktan kurtaracaktır. Bu nedenle tarihsel materyalist, kendisini egemen sınıfın geleneğinden uzak tutmalı ve tarihin tüylerini geriye taramayı kendisine bir görev bilmelidir. Ezilenlerin geleneği, bize içinde yaşadığımız 'olağanüstü halin' bir istisna değil aslından bir kural olduğunu öğretmektedir. Yapmamız gereken bu görüşü içeren bir tarih kavramı elde etmektir. İşte o zaman, gerçek bir olağanüstü hale yol açmayı bir kural olarak daha açık kabul edebiliriz ve bu faşizme karşı yürütülen kavgadaki konumumuzu yükseltecektir. Faşizmin bir şans olmasının nedeni de ona karşı olanların onu ilerleme adına bir tarihsel kural olarak kabul etmeleridir (Benjamin,1969:256-257). O halde Benjamin'de tarihsel bilginin özne olarak kaynağı ezilen, sömürülen pasif sınıftır. Ezilmiş olma hali aslında olağanüstü gibi duran durumun bize çok sıradan ve olması gereken kural olduğunu göstermektedir. İnsanoğlundan beklenen ise bu duruma uygun bir tarih bilinci geliştirmektir. Aydınlanma ise ancak işçi sınıfının kendi bilincine varmaya başlaması ile gerçekleşecektir.

İdeoloji noktasında kültür eleştirisinin siyasal olanla bağını kurgusal (montajcı) tarihsel bilgi üretimiyle ilişkilendiren Benjamin kapitalizm altında tarihin ezilenler için tek tip olduğunu söylerken ilerlemenin aslında mitos olduğunu dile getirmektedir. Bu anlamda bu döngüyü kırmak ve onun dışına çıkmak ise özgürleşmenin başat şartıdır. Kitle kültürü eleştirisini aura, öykü anlatıcılığı ve flenaur kavramları üzerinde temellendiren Benjamin, modern bireyin ideolojik aygıtlarla nasıl pasifize edildiğine dikkat çekmektedir. Benjamin'e göre, modern dönemi betimleyen yaşamın "şeyleşme"si ya da metalaşmasıdır. O halde modern dönemde ilk önce metalar kitlesel olarak üretilirken, insan arası ilişkilerde bu çerçevede şeyselleşmektedir. Bu duruma temel neden olarak teknolojik değişim ve gelişmeler gösterilmektedir. Teknik bilgi ve teknik araç dönüştükçe metalar yığın halde üretilmektedir. Bu durum ise geleneklere bağlı geleneksel yaşam

tarzının yok olması sonucunu getirmektedir. Artık bu kertede imgeler (imajlar) metalaşmakta ve bunlar algılamalarımızın nesneleri haline gelmekte, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüşmüşlerdir. Yani, yaşam deneyimlerimiz algılama ve fantazya düzeyinde de transformasyona uğramışlardır. Bu haliyle imgeler ve nesneler, algılamalarımızın nesnelerine, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimine dönüşüp metalaşmış bulundukları için günümüzde fazlaca önem kazanmışlardır. Modern kitle toplumu insanlarının kitle iletişim araçlarında kendi adlarına yapılan ürünlerdeki konu ve kahramanlarla duygusal bir bağ kurmalarının aslında toplumun değişik bir dünya özlemini, farklı bir insan arayışını yansıttığını belirten Henry Rabassiere de popüler kültürün bu tür ürünlerinin uyutucu-uyuşturucu bir işlevi olduğunun altını çizmektedir. Diğer taraftan insanların kendi öz duygularıyla yüz yüze gelmekten çekinip, korktukları için başkalarının kendileri adına yaptığı duygusal dışavurumları benimsediklerini dile getirmektedir. İnsanlar içinde bulundukları karmaşadan sıyrılacak kadar güçlü olmadıkları, güçsüzlüklerine isyan edemeyecek kadar da tembel oldukları için uzaya ve zamana egemen olan kahramanları zevkle izlediklerini ifade etmektedir (1960:373). Bu bağlamda günümüz yaşamının gerçekliğinin anlaşılmasında, fantazyaların ve imgelerin tarih ve kültür açısından doğru bir biçimde açıklanması büyük önem taşımaktadır (Aktaran:Oskay,1981-a4). Diyalektik düşüncenin hâkim olduğu bu modern dönem özellikleri sanat yapıtının üretim ve dağıtımı üzerinde de değişikliklere neden olmuştur.

Kültür ve sanat ürünleri kapitalizmle birlikte kapitalizm-öncesi, kapitalizm-sonrası ayrımına göre değerlendirilmektedir. Şöyle ki Benjamin için kapitalist öncesi dönemde kültür ve sanat ürünleri anlam açısından oldukça zengin ve değerlidir. Çünkü, kitlesel anlamda imalatın olmadığı bu dönemde her bir sanat yapıtı oluşturucusunun aurasını (özünü), özgünlüğünü, dehasını taşımaktadır. Her biri ayrı birer gerçek olan sanat ve kültür ürünleri bu noktada biricik olma özelliğine sahiptir. Ancak kapital sonrası dönemde üretilen eserler mekanik yeniden üretimle beraber özü ve ruhu yok olmuş, yaratıcılıktan yoksun hepsi birbirinin aynı olan çoğaltılarak ortaya konulan tek tip ürünlerdir. Kitle iletişim araçları tarafından üretilen bütün içeriklerde bu bağlamda özün yitirilmiş olduğu gerçeği karşısında bireylerin zihinleri köreltilmekte ve bilinçleri silikleştirilmektedir. Sanattaki metalaşmayı sinema ile ilişkilendiren Benjamin için sinema, "tümüyle mekanik yoldan çoğaltımın egemenliği altına girmiş, dahası kaynağını mekanik yoldan çoğaltımda bulmuş bir sanat eseridir" (Benjamin,2002:64). Sinema filmlerinden televizyon ya da

radyo programlarına kadar bütün kitle iletişim araçlarıyla izleyiciye sunulan içerikler tek tip içerikler olarak auradan yoksundur. Buradalık, anındalık ve şimdilik duygularıyla ilintili olan aura kavramı ile sanat ürünleri gerçeklik ilkesine aykırı, yapay olanın ifadesidir.

Sanat ürününün geleneksel olan ile arasındaki bağ ilkel dönemlerdeki maske törenlerine kadar götürülebilmektedir. Büyüsel olarak belli bir dinsel törenle sunulan sanat ürünleri kutsallıklarını kaybetmektedir. Yeniden üretme tekniği yeniden üretilmişi geleneğinden alıp koparmakta ve ona kitlesel anlamda varlık kazandırarak alımlayıcıya göndermektedir. Geleneksel olarak aktarılanın geçirmiş olduğu sarsıntı kitle devinimiyle ilişkilendirilmektedir. Benjamin'e göre yeniden üretilebilirliğin söz konusu olduğu kapital dönemde sanat eseri ya da herhangi bir içerik çeşitli yöntemlerle hedef kitleye sunulmaktadır. Benjamin, söz konusu sergilemenin boyutları için fotoğraf ve film örneği üzerinden hareket etmektedir. Dolayısıyla özgürce düşünebilme yetisi bu araçlar bağlamında anlamını yitirirken bireylerin zihinleri kontrol altında tutulmakta ve sürekli olarak izleyiciyi çeken teknikler aranmaktadır. İzleyicinin zihnini yönlendirme noktasında sinema ve televizyonun öne çıkan görsel ve işitsel öğelerinden hareketle kurgu, dekor, ışık, ses gibi birçok yardımcı etken sinemanın gelenekselle bağını koparmaktadır. Bu kopma aslında teknolojiyle beraber bir dönüşümün ifadesidir. Şöyle ki ilk dönemlerdeki kutsal törenler yerini artık bireylerin oyuncuyla özdeşleşmesini sağlayacak olan etkenlere bırakmıştır. Burada sinema oyuncusu kamera aygıtı aracılığıyla sergilenmektedir. Bu sergilenmede, sinema oyuncusunun, edimini izleyiciye sunanın kendisi olmaması nedeniyle, tiyatro oyuncusuna özgü bir olanaktan, temsil sırasında edimi izleyiciye göre ayarlayabilme olanağından yoksundur. Böylece izleyici, oyuncuyla kurulmuş herhangi bir kişisel ilişkiden etkilenmesi söz konusu olmayan bir bilirkişiye dönüşmektedir. Yani mercek üzerinden oyuncuyu tüm bilinciyle seyreden izleyicinin sinema oyuncusuyla özdeşleşmesinin tek yolu, bu bağlamda aygıtla özdeşleşmesidir. Dolayısıyla izleyici de aygıtın tutumunu almaktadır (Benjamin,2000:60-65).

Metalaşmış sinemaya bütünsel bakmayı engellemesi açısından montaj film içerisine ideoloji ve çeşitli yönlendirmelerin yerleştirilmesinde önemli bir etkendir. "Resimli dergilerdeki resimlere bakan izleyicinin altyazılar aracılığıyla aldığı direktifler, kısa süre sonra sinema filmlerinde daha kesin ve buyurgan bir nitelik kazanır; sinema filminde tek tek her resmin anlamının kavranma biçimi, önceki resimlerin oluşturduğu

zincir tarafından saptanmış gibidir" (Benjamin,2002:61). Bu bağlamda değerlendirildiğinde bir sinema filminde, özellikle savaş konulu filmlerde Benjamin'in bahsettiği direktiflerle olası bir savaş için zihinlerin ikna edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu ikna etme sürecinde, eser sürecin başlangıcında belirli bir akıl tarafından kendi amacı doğrultusunda şekillendirilmesiyle başlamaktadır. Birey bu sayede, söz konusu yönlendirmelere direnç göstermediği takdirde ikna olmaktadır. Benjamin böylesi bir ikna haline karşı bir yandan tepki gösterirken, diğer yandan da bunlara karşı alternatif eserlerden bahsetmektedir. Öyle ki Benjamin'e göre teknik metalaşma-karşıtı bir şekilde kullanılabilirse, alternatif sanat eserleri pekâlâ ortaya konulabilmektedir. Böylece sinema, sanata olumlu anlamda birçok katkı sağlamaktadır (Benjamin,2002:71-73). Sanat eserinin tek ve biricik olmasından hareketle her bir ürünün çoğaltılması veya yeniden yeniye üretilmesi sanat eserinin özgünlüğü açısından oldukça önemlidir. Şöyle ki herhangi bir resmin çoğaltılmış kopyaları ya da sanat eserinin fotoğraflamayla çoğaltılması onun biricikliğini ortadan kaldırmaktadır. Bu noktada Benjamin fotoğraf makinesinin "ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana" çıkarabileceğini belirtmektedir (Benjamin,2002:54)[34]. Seyirci ile sanat eseri arasına giren teknik araç olan fotoğraf makinesi ideoloji taşıyıcısı olarak yorumlanmaktadır. O halde fotoğraf makinesi ya da kamaranın teknik dolayımıyla çoğaltılan her bir eser kitle kültürünün oluşmasında önemli bir etkendir.

Öykü anlatıcılığı kavramsallaştırmasını da ideoloji üzerinden kuran Benjamin, kapital dönemin getirdikleriyle beraber deneyimin hiçleştiğini ifade etmektedir. Modern yaşamla insanların ellerinden onların deneyimlerini paylaşma yetkesinin alınması sonucu masalın sahip olduğu o büyüsellikle birey özgürlüğünü yitirmekte ve böylece tek başına kalmış yahut giderek yalnızlaşan bireyin temsili niteliğinde romanlar ortaya konulmaktadır.[35] Egemen olanın gözünde önemli olan bilgilerin belli bir öykü yapısı

[34] Robert Hullot-Kentor Benjamin'in yeniden üretilen her bir sanat eserinin kendine özgülüğünü kaybedeceği ifadelerine dikkat çekici bir eleştiri getirmektedir. Hullot-Kentor, Benjamin'in düşüncelerine resim örneğinin uygun düştüğünü, ancak dans ve müzik gibi örneklerin aykırı olduğunu belirtmektedir. Ona göre dans ve müzik için bir orijinal üründen ve belirli bir auradan bahsetmek pek de mümkün değildir. Bunlar yeniden-üretimde teknik olsa da olmasa da yaygın bir nitelik taşırlar ve belirli bir aurayla sınırlı tutulamazlar (Hullot- Kentor,2006:144).

[35] Kitle iletişim araçlarının üretmiş olduğu içerikler noktasında her bir içerik aslında birbirinin tekrarı, aynı, tek tip olarak izler kitleye sunulmaktadır. İzler kitlenin burada modern zaman bireyinin sahip olduğu özellikler dolayımıyla yalnızlaştığı ise gözden kaçırılmaması gereken bir gerçektir. Her bir kişisel

içerisinden bireye sunulduğu modern çağda özgün tarzlar kendisini kısır anlatımlara bırakmaktadır. Bu anlatım tarzını benimseyen birey için ise öykünün kafasında yer edinmesi ve ondan etkilenmesi oldukça kolaydır.

Sonuç olarak modern çağda sanatta genel bir tarih değişimi sunan Benjamin, her insanın duyusal bakış açısının tamamen biyolojik veya doğal olmadığını aynı zamanda tarihi olduğunu ifade etmektedir. Marksist tarzda, Benjamin sanatın dönüşümünü ekonomik yapıdaki değişimlerin bir etkisi olarak görmektedir. Sanat, gecikmeli bir hızda da olsa ekonomik üretime benzemeye doğru gitmektedir. Tarihsel olarak, sanat eserlerinin benzersizliği (mana'ya benzer şekilde) ortaya çıkan büyülü veya doğaüstü güçlerin görünümü olan bir "havası" vardır. O halde aura, okuyucu ile sanat eseri arasındaki mesafenin duyusal bir deneyimini içermektedir. Sanat eserlerinin aurası, özgünlüğü esasen bir geleneğe bağlı olarak görülmektedir.[36] Yeniden üretilen sanat eseri ise gelenek alanından tamamen ayrılmıştır. Böylece sunumunun devamlılığını ve takdirini kaybetmektedir.

Disiplinler arası bir yaklaşımla felsefi, estetik, psikanalitik, sosyolojik, kültürel, politik açıdan kesişen biçimlerde dünyayı anlamlandırmaya, devrimci öznenin kendinden bekleneni gösterememesinin nedenlerini sorgulamaya, Nazizmin yükselişinin temel itkilerini araştırmaya, kapitalizmin kendini yeniden üretmesinin pratiklerini ortaya çıkarmaya yönelen okul üyelerinin sinema üzerine geliştirmiş oldukları söylemler de oldukça önemlidir Okulun üyesi olmayan ancak Adorno ve Benjamin'in görüşleriyle benzeşen görüşler öne süren bir diğer isim olan Kracauer'dır. Kracauer, sinemanın ideolojiyi aktaran baskın bir araç olarak insanların bilinçlerini yönlendiriyor olmasının altını çizerken, eleştirel yaklaşımla bu bilinçleri değiştirmenin de imkanlı olabileceği anlayışını ortaya koymaktadır. Birbirinin aynı olan bir üretim tarzı ve çıktı pratiği ön gören "kitle süsü" kavramsallaştırması aynileştirme, tek tipleştirme ile hâkim ekonomik sisteme katkı sağlamaktadır. Diğer taraftan bireysel ve sınıfsal farklılıkların ortadan

deneyimin kendine özgülüğünün karşısında bireylere sunulan içerikler ruhsuz, tek düze malzemeler olarak insan zihnine egemen olmaktadır.

[36] Sanat aslen ritüelden türetildi ve aura için ona bağlıydı. En eski sanat eserleri, totem direkleri, mağara resimleri ve doğurganlık bebekleri gibi öğeler oluşmaktadır. Modern çağda, sanat ritüele olan bağımlılığından "kurtarılır"ken ritüel ve gelenek ile bağlantılı deneyimler kaybolmakta ve sanatın özerkliği de ortadan kalkmaktadır.

kaldırılarak egemen ekonomik yapıya ilişkin pratiklerin kendisini kültürel üretim alanında da gösterdiği fikri "kitle süsü"nün temelini oluşturmaktadır (Hıdıroğlu, 2010:28-29). İdeolojiyi taşıyan ve aktaran bir alan olarak sinema bu bağlamda ekonomik üretim tarzının çıktıları olan birbirinin aynı olan somut ürünlerle eş değer biçimde benzer içeriklerde anlatılar üretmektedir. Sürecin önemli ayağı olan seyirci ya da tüketici tarafı ise bu durumu yadsımadan sistemin işleyişine işlerlik kazandırarak devamlılığını sağlamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMADA TÜR TARTIŞMASI VE KORKU SİNEMASI

3.1. İDEOLOJİ TAŞIYICISI OLARAK SİNEMA

Sinema, bugün politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel bir anlam taşıyan kültürel temsil arenasıdır. Kültürel anlamda bir temsil alanı olarak sinema, toplumsal iktidarın sağlayıcısı olması bakımından önemlidir. Temsiller, içerisinde barınılan kültürden devralınarak içselleştirilmekte ve içselleştirilen bu temsiller benliğin bir parçası haline getirilmektedir. Bu sayede de bir kültüre egemen olan temsiller politik olma noktasında önem taşımaktadır. Vurgulanması gereken temel nokta ise kültürel temsillerin sadece psikolojik duruşları şekillendirmeyip aynı zamanda toplumsal yaşam ve kurumların biçimlendirilmesinde de önemli olduğudur.[37] Diğer bir ifadeyle toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi sınırlılıkların baskın olacağı konusunun önemi yadsınamaz bir gerçektir. Bu bağlamda her bir sinema filmi de temsil biçimlerinin ve toplumsal gerçekliğin nasıl sağlanacağı ile ilgili özel bir zemin oluşturmaktadır. Kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın varlığı açısından ilerici hareketler için vazgeçilmez bir kaynaktır. O halde sinemada yatan politik çıkarlar oldukça güçlüdür. Son derece güçlü olan politik çıkarlar sinemada etkin bir biçimde sosyal gerçekliği oluştururken sinema, dünyanın ne olduğu ya da ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan kültürel temsiller sisteminin bir parçasıdır (Ryan ve Kellner,2010:38). Toplumsal kültürün oluşmasında ve yeniden üretiminde ideolojinin etkisi altında olan sinema, iktidarın egemenliğini meşrulaştırmak için birçok değerin kullanıldığı ve işlendiği araçtır. Dolayısıyla kültürü, geleneği, dini, ahlaki her türlü değeri içeren sinema göstergeler ve anlamlarla ilişkili biçimde ideolojiyi içerisinde barındırın ve seyirciye sunan bir temsildir.

[37] Kapitalist toplumdaki kişilerin toplumsal rolleri ve psikolojik yapıları için bu durum, "İş adamları belirli bir temsiller kümesi uyarınca yaşar, ev kadınları ise bir başkasıyla. Bir iş adamının yaşantısını belirleyen yaygın kültürel temsiller belli davranış, düşünce ve duyumsama kalıpları öngörür ve iş adamının ötesine geçemeyeceği sınırlar oluşturur. Benzer biçimde ev ev kadını da bambaşka bir dizi tutum ve alışkanlıklar öngören, düşünce ve davranışa başka türlü sınırlamalar getiren birtakım temsilleri içselleştirir" (Ryan ve Kellner,2010:35). Kişinin burada var oluşu kendisine ve dünyaya ilişkin temsilleri noktasında tanımlanmaktadır.

Bu bağlamda seyirciyi eyleme, eğlendirme işlevi ile sinema aslında tahakküme yönelik sistemi gönüllü rıza göstermeye evirmektedir. Sinemanın böyle kavranması, klasik Marksist teoriye ait ideoloji kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla burada ideoloji ezilenlerin kendilerini ezen sürece gönüllü katılımını sağlamaya, yani zor kullanmaya gerek bırakmayan tahakküme yönelik bir fikir ve imgeler sistemi olarak tanımlanır. Toplumsal yaşama ait çeşitli simge, temsil ve biçimlerin içerikleri şifrelenerek oluşturulan sinemasal anlatılar sinemada toplumsal gerçekliğin yeniden üretilerek temsillerin içselleştirilmesi ile görünürlük kazanmaktadır. Bu bağlamda film ve toplumsal yapı arasında söylemsel bir şifreleme süreci mevcuttur. Özellikle popüler sinema filmlerinin en belirgin yanı olan ideolojinin maskelenerek sunumunda filmde tematik yapının kurulu olduğu konu, biçim, teknik anlamda kamera hareketleri, açıları çerçeveleme, ışıklandırma, renklendirme, sesin kullanımı, motifler simgeler, eğretilemeler önemlidir. Çünkü bu unsurlar sinemacının seçimidir; onun çevresine, dünyaya, olaylara "nasıl", "nereden" baktığı ile ilişkilidir, dolayısıyla ideolojiktir (Güçhan,1999:226). Bu yaklaşımla, sinemada işler hale gelen temsiller bize toplumsal hayatın yapısını ve biçimini verirken toplumsal düzenle ilgili belli başlı sınırlamaların kanıksanarak sorgulanmaksızın kabulünü gerektirmektedir.

Göstergeleri, anlamları ve değerleri ortaya koyan ya da var olan gösterge, anlam ve değerleri dönüştürme noktasında bilinç oluşturan sinema, politik bir alana işaret eder. Bu bağlamda sinema, anlam ve değerleri ortaya koyarken sözsel bir metne gönderme yapmanın yanı sıra biçimsel anlamda bir dil de oluşturmaktadır. Hareketli resimlerin görüntülenmesi biçiminde tanımlanan sinema da dil, simge ve semboller bütünüdür. Anlatı yapısı içerisinde yer alan anlamlı söylevler, sinema dili bakımından anlamlıdır. Nesnenin benzerini gösteren ve bir ideolojiye eşlik ederek onu taşıyan simgeler birer ileti olarak sinemada göstergeler aracılığıyla seyirciye sunulmaktadır. O halde, içerisinde bulunduğu sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik ortamı yansıtan ve anlamlandıran sinemada, her sahne bir göstergedir ve kendi içerisinde anlamlıdır. Bir anlamlandırma biçimi olarak tanımlanabilen göstergeler, filmlerdeki kavram, simge, sembol ve nesnelerin biçimsel sunumudur. Göstergeler aracılığıyla seyirci, kendilerine sunulan iletilerin altında yatan maskelenmiş gerçekleri anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. Göstergelerin nitelik olarak her şeyin yerini alıyor olması gerçeğinden hareketle, göstergeler bize her zaman kendi dışında başka bir gerçekliği ve anlamı

göstermektedir. O halde denebilir ki karakterler, diyaloglar, görüntü, müzik ve aksiyonların bir araya gelmesiyle oluşan bir sinema filminde bu parçaların her biri birer göstergedir. Anlamın en temel öğesi olarak farklı bileşenlerin oluşturduğu filmler bu anlamda okunmakta ve anlamlandırılmaktadır.[38] Bir anlam bilimi olarak göstergebilim, filmdeki görsel ve işitsel bağlamdaki sinematografik öğelerin oluşturduğu anlam bütünlüğüdür. Dolayısıyla sinemada mümkün olan her anlam görsel ya da işitsel bir kodla verilmektedir. Anlamlandırma sürecinde ise izleyici bu işaretler sistemi ile mesajları almakta, yorumlamakta ve tanımlamaktadır. Yani sinemacı belli kodları anlatısına işleyerek malzemesini izleyiciyle konuştururken göstergebilimci de filmin içerisinde barındırdığı mesajlardan faydalanarak, bu mesajları aşan kodlar oluşturmaktadır. Bu dolayımla birlikte göstergebilim filmin söylediği şeyi tekrar etmez. Ancak hammaddeden mesajların çıkmasını sağlayan mantıksal mekanizmaları yakalamayı amaç edinir.

Sinema ve ideoloji ilişkisi bakımından bir tahakküm aracı olan ideoloji, bastırılmamaları halinde sistemi içten parçalayacak güçlere bir tepkiyi ifade etmektedir. Dolayısıyla sinema, belli bir sınıfın dünya görüşünü aktarıp onun meşruiyetini sağlarken ideolojik olarak diğer sınıfları da öteki ve tehlikeli kabul etmektedir. Ekonomi belirlenimci anlayıştan hareketle alt yapının her daim üst yapıyı belirliyor olması sinemasal anlatılarda ideoloji temelinde kendisine bir temsil alanı bulmuştur. Bu bağlamda ideoloji bir dünya görüşü olarak kendini egemen kabul edenin egemenliğinin sürekliliği için en temel dayanaktır. Genel anlamda popüler sinema, burjuva ideolojisinin

---

[38] Gösterge, kavram olarak çok eskilere dayanmasına rağmen bir bilim olarak görülmeye başlanması ve çağdaş kuramsal gelişimi 20. Yüzyılla birliktedir. İlk olarak Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce ve İsviçreli dilbilimci Ferdinend de Saussure tarafından dilbilimsel alanla ilişkilendirilen göstergebilim daha sonraları salt ve kendine özgü bir alan olarak Barthes, Gereimos, Metz, Wollen ve Eco gibi kuramcıların çalışmalarıyla farklı disiplinlerde kullanılmıştır. Tıpkı bireylerin farklı bilinç durumlarıyla ilgili olarak yaptıkları farklı anlamlandırmalardan hareketle bir sinemasal anlatının senaryosu da farklı okumalarla anlamlandırılmaktadır. Dolayısıyla Freudyen psikanalizin sağladığı katkı ile sinema göstergebilimi ilgili ortak kodlara ulaşmayı hedeflemektedir. Metz için sinema semiyotiği gereği, sinema eserlerinin gizemini çözme yöntemidir. Metz, bütün iletişim sistemlerinin ve her sanat çalışmasının anlamlandırmasının belli bir maddesi olduğunu ifade etmektedir. Yani sinema göstergebilimcisi anlamla ilgilenen bir analizcidir. Anlamın üzerine kurulduğu ve filmi seyrederken dikkat ettiğimiz bilgi kanalları ise,

- Fotoğrafik, hareketli ve bunları birleştiren imgeler.
- Ekranda okuduğumuz tüm yazılı maddeyi içeren grafik çizimler.
- Kaydedilmiş konuşmalar.
- Kaydedilmiş müzikler.
- Kaydedilmiş gürültü veya ses efektleridir (Bazin,2010:325). Seyircinin kendi kültürel arka planı dolayımıyla anlam kazanan bu bilgi kanalları, başka pratiklerle bir araya geldiğinde de farklı yan anlamlarla yorumlanabilmektedir.

yeniden yeniye üretildiği ve orta sınıfın sürekli olarak bir meşruiyet krizi yaşadığı bir alan olarak kabul edilmektedir. Güçlünün savunusunun gerçekleştiği ideolojik süreçte öteki olanın da eylemleri üzerinde denetim mekanizmasının kurulu olduğu bir bakış açısından bahsetmek bu anlamda mümkündür.

Tarihsel süreç içerisinde maddi ihtiyaçlarını karşılamak için doğa ve insanlarla doğal ve özgür bir ilişki biçimi bulunan insan kapital sistemin getirdikleri ile emeklerine yabancılaşmıştır. Bu yabancılaşma sinemada tahakküm ve baskı ilişkisi dolayımıyla bireylerin bilincinde yanılsamaya dönüşmektedir. Bu noktada insanları somut gerçekliklerden koparan ya da dış dünya gerçekliğinden uzaklaştıran şey ideolojinin kendisidir. İnsanları yaşantıları, deneyimleri, tutum ve davranışları noktasında bir aldatmacanın içerisine sokan ideoloji yanlış bilinç üreterek insanlara kural ve sınırlar koymakta ve bu sınırlar içerisinde düşünmelerini sağlamaktadır.

İktidar kavramı insanlığın var oluşundan bu yana toplumsal yapı içerisinde yukarıdan aşağıya doğru akseden bir mücadele alanı olmuştur. Toplumun olumlu – olumsuz tüm yönleri ile yakından ilgilenen iktidar bireysel, toplumsal, kamusal ve davranışsal çıktı anlamlarında kuşattığı her toplumda hâkim veya marjinalize olmuş belirli ideoloji kalıpları üzerinden kendisini var etmeye çalışır. Bu yönü ile bireysel iktidar haricinde kamusal ve toplumsal iktidar alanı, yapı bakımından tüm yönleriyle bir gruba, bir cemiyete veya bir kültürel geçmişe dayanır. Ekonomik, tarihsel, davranışsal veya etki gücü vb. alt yapılara sahip olan iktidar muhakkak bir ideolojik aidiyet içermelidir. Bu aidiyet ideolojinin iktidar erki üzerinde taşıdıkları güçlü zümrenin savunusunu ortaya koyarken, kendisine tabi olanlar üzerinde yasalarla etki mekanizması kurma yoluyla denetimini kurumsallaştırmaktadır. Bu etkiyle topluma yeni ve belirli davranışsal ve bilişsel nitelikler kazandırarak erkinin devamını gözetir. Çeşitli ideolojiler bir dünya görüşü, tarihsel diyalektiğin toplumlara kazandırdığı bilişsel hazır bulunuşluk, toplumsal sınıflar hakkındaki bilişsel tutumlar, anlam değer ve ritüele dayalı alışkanlıkları içerir. (McHallen 1999: 56-58). Toplumdan topluma değişen bilişsel durum ve tutumlar; önyargı, kanaatler, düşünce ve yargı kalıpları şeklinde belirlenebilir (Anderson,1994:18). Sinema da toplumsal kanaat, tutum ve alışkanlıkları belirleyen bu yapısal özellikleri, ideolojilerin toplumda oluşturmuş olduğu bilişsel kalıpları alıp anlatı yapısı içerisinde kodlayarak iktidarın devamlılığını sağlamaktadır. Bu kodlanmış iktidar gerçekliği toplumda kabul görmekle birlikte iktidarların kendilerini yeniden yeniye

üretebilmelerinin şartı olarak da toplumsal değer ve normlar karşısında kendilerini yineleme pratiğine dönüştürürler. Bireysel inanç ya da özgürlükler ötesinde sinemada temsil alanı olarak ideoloji ıslah edici, disipline edici, ceza ve ödül pratiği olarak betimlenmektedir. Marksist geleneğe eleştirel bakış açısı getiren Michel Foucault, dilin anlam yaratma ve düzenleme işlevi sayesinde kapatmacı toplumsal kurumların bireyleri sarmalayarak, onların bedenlerini ve zihinlerini ıslah ederek, üretken ve itaatkâr bireyler haline nasıl getirdiğini göstermeye çalışır. Foucault'ya göre sözü edilen bu pratiklerde, söylemin üretiminin en bilinen yolu, 'dışlama' ya da 'yasak'tır. Bu anlamda herkesin her şeyi söyleme hakkının olmadığı düzende her şeyden her koşulda söz edilemez ve herkes, her şeyi konuşamaz (Üşür,1997:94-98).

Toplumsalda yer edinen çeşitli ideolojileri temsil eden sivil toplum ya da tarihsel blok içerisindeki yapıları da bu bağlam içerisinde düşünüldüğünde iktidar ve ideoloji ile yakından ilişkilidir. Çeşitli ideolojik alt yapıları savunan sivil toplum kuruluşları da iktidarın hukuksal açıdan meşruluğunu sorgulayarak geçerli yönetim erkinin denetimini sağlar. İktidar ise yasa koyuculuğu ile hem sorgulanmaya açık hem de sivil toplum yapılarını denetleme yoluyla toplumsal mekanizmaların varlığından haberdar olup kontrolünü elinde tutmuş olur. Bir anlamda iktidar toplumsala ait olanları toplumsaldan alıp maskeleyip kendisinden yansıtır. Bunu da toplumsalın özünde bulunan değerleri kullanarak yapması onun masumiyetini tartışmaya açmaktadır. Zira iktidarlar ideoloji küspelerine bürünerek içerisinde bulunduğu toplumun tarihsel diyalektikte yaşam koşullarını, alışkanlıklarını duygu, düşünce ve deneyimlerine ait tüm normlarını ele geçirerek ideoloji maskesi giyinerek kendisinde tüm değerleri temsil etme hakkı görmektedir. Sinemada bu temsil alanlarından birisi olarak "Camera obscura" tanımlamasından hareketle ideoloji ve iktidar ilişkisi ile ilgili olarak objektiften bakan için gerçekliğin ters dönmüş halidir. Sinema da bu bağlamda bir üretim çıktısı olarak, işlediği temalar bakımından gizli veya açık ideoloji içerir.

İktidarın ideolojik alt yapısıyla ilgili olarak Eagleton'a göre (1996:18) insanların üretip dolaşıma soktukları her şeyde ideolojik bir iz bulunur. O nedenle ideoloji içermeyen herhangi bir alan yok denecek kadar azdır. Althusser de ideolojiyi tanımlarken dünyada her yere yayılmış ve yayılmakta olan bir pratik olarak tanımlar. Ona göre, ideoloji, toplumsal yapı içerisinde sosyal ilişkilerin yeniden belirlenip üretilmesi konusunda belirli kurumlardaki somut uygulamaları içerir. İnsanları toplumsal yapı

içerisinde belirli gruplara ayırarak kendilerine biçilen rolleri gerçekleştirirler. Bireylerin davranışlarını ve sınırlarını ve değişmesi gereken alışkanlıklarını belirleyen şey ideolojidir. Toplumsal, politik ve kültürel yaşama sirayet eden tüm edimlerin; kitle iletişim araçları, sanatsal çıktılar, teknolojik gelişmeler ve bunların vasıtasıyla yayılan tüm düşünce, algı, haber vb. çıktılar ideoloji içerir. Bu yolla topluma akseden tüm etmenler dünyadaki tüm sınıfların bilincini etkisi altında alarak yaşam biçimlerinde değişiklikler ortaya çıkmaktadır (Fiske 1996:16-25). Bu bağlamda değerlendirildiğinde sinema da anlatısal bakımdan hangi türü içerirse içersin ideolojik bir eğilime sahiptir. Var olan gerçekliği yeniden üreten bir alan olan sinema gerek tematik yapısıyla gerekse de biçimsel özellikleri noktasında gerçekliği yeniden kurgulamaktadır.

3.1.1. Sinemada Söylem-İdeoloji İlişkisi

Materyalist dünya görüşüyle belirli maddi koşul ve zeminlerde belirli araçlarla üretilen tanımlamaların yanı sıra ideoloji fikirler sistemi olarak çeşitli algısal anlamlarda da kullanılmaktadır. Toplumsal düşünce ve toplumsal gerçeklik arasındaki ilişki dolayımıyla ideoloji süreç içerisinde kavram olarak yerini söyleme bırakmıştır. Toplumsal olanın ana merkezine söylemin yerleşmiş olması özne ve nesne ilişkisini dile dayandırmıştır. Dolayısıyla toplumsal pratikleri içerisinde barındıran dil, söylemin anlam oluşturma, anlamı iletme ve yeniden dönüştürerek üretme özelliklerine denk gelmektedir. Van Dijk'e göre ideolojiler, sosyal gruplar tarafından paylaşılan özel bir sosyal biliş biçimidir. Böylece ideolojiler, aynı zamanda ideolojik üretim, yeniden üretme ve meydan okuma aracı olarak görev yapan söylemleri dahil, grup üyelerinin sosyal temsilleri ve uygulamalarının temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda söylemsel birtakım pratikleri de içeren ideolojide belirli grupların tutumları, fikirleri, düşünceleri söylem üzerinden vurgulanmaktadır. Kitle iletişim araçları tarafından üretilen ve özellikle eğlence işlevi ön planda olan çeşitli medya içerikleri Van Dijk'in formüle ettiği söylem analizi ile incelenmektedir.[39] Bu çözümleme yöntemi her türden iktidarın "öteki"ler üzerindeki ideolojik etkinliğinin analizinde kullanılmaktadır. Eleştirel söylem analizi tüm medya

[39] Van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi temelde haber metinleri üzerine uygulanmaktadır. Ancak burada vurgulanması gereken temel nokta eleştirel söylem analizinin her tür ideolojik söylemin arka planını tanımlama, analiz etme ve yorumlama yetkinliğine sahip olmasıdır. Dolayısıyla hem haber içerikleri hem de diğer medya içerikleri temelde kendisine özgü sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik alt yapılar barındırdığı için her birinin amaç, değer ve ilkeleri de kendilerine özgüdür.

içeriklerindeki metin ve konuşmalarla ortaya konulan sosyal erkin kötüye kullanılması, egemenlik ve eşitsizliklerin çoğaltılması gibi konuları ele alan ve bunlara karşı koyma yollarını araştıran bir analitik söylem araştırması türüdür. Bu tür araştırmalar toplumsal eşitsizliğin anlaşılmasını ve ortaya çıkarılmasını sağlayarak buna karşı koymanın önünü açmaktadır (Van Dijk,2003:352). Bu bağlamda Dijk'in eleştirel söylem analizi, ideolojik olarak sunulan metinlerin bu boyutlarının görünürlük kazanması, söylem ve dil üzerinde yoğunlaşması ideoloji-söylem ilişkisini derinlemesine göstermesi bakımından önemlidir. Diğer bir ifadeyle ideolojinin söylem yoluyla dayatıldığını ifade eden Dijk, güç ilişkileri, öteki, karşıtlar arasındaki çatışmanın söz ve söz dizimi ile görünür kılındığına vurgu yapmaktadır.

Van Dijk'in söylem analizi dolayımıyla temelde bir anlatı, sentatik ve semantik iki dilsel öğeden oluşmaktadır. Metin sentaksı metin içerisindeki diyalog ya da cümlelerin gramatik yapısıyla ilgiliyken semantik ise, ifadelerin, tek başına sözcüklerin ve cümlelerin anlamına yöneliktir. Makro ve mikro yapı olarak iki bölümden oluşan modelde makro yapı, tematik ve şematik çözümlemeyi içermekteyken, mikro yapı sentatik yapı, ses-müzik ve retorik çözümlemeleri içermektedir (Özer,2011:83). Dijk'in bu sınıflandırması temelde haber metinleri üzerine yoğunlaşırken sinemada bir anlatı aracı olarak bu bağlamda değerlendirilebilen yapıya sahiptir. Makro yapı içerisinde filme ait tematik ve anlatısal özellikler ile mekân sunumu, sahne ve sekanslar, karakterler ele alınırken mikro yapı içerisinde filmdeki diyaloglar, görüntüler ve ses, efektler yer almaktadır.

Açık olan dilsel yapılardan maskelenmiş, örtük anlamlara ulaşma noktasında söylem analizi söyleme yansıyan ideolojileri belirlemektedir. Dolayısıyla dil toplumsal pratikleri tanımlamada, anlamlandırmada ve onları yeniden yeniye üretmede temel bir etkiye sahiptir. Bu bağlamda iktidarın kurulmasında ya da var olan iktidarın gücünü pekiştirmesinde ideoloji ve söylemi biçimlendiren dil, kitleleri etkileme gücüyle süreçte etkin rol oynamaktadır. Dilin bu etki süreci kendisini medya içeriklerindeki simge, görsel imge, gösterge, metin veya kelimelerle görünür kılmaktadır. Dilin anlam üretme sürecinde ideolojiyle ilişkisini anlama noktasında göstergebilimci Valentin Nikolayeviç Voloşinov'un ifadeleri önemlidir. "Nerede bir gösterge varsa, orada ideoloji vardır ve ideolojik her şey göstergesel bir değere sahiptir. İdeolojik olan hem içinde yaşanılan gerçeğin bir parçası hem de buna ek olarak göstergeler sisteminin ona verdiği bir artı-

değer'e sahiptir ve kendi dışında bir gerçekliğe de gönderme yapar, bu bileşim onu farklı kılar. Gösterge olmaksızın ideoloji de yoktur" (Voloşinov,2001:48). Dolayısıyla ister yazılı ister sözlü olsun, herhangi bir söylem, kendisinde bulunmayan başka bir ögeye gönderme yapmadan gösterge olarak kabul edilmemektedir. Aksi halde metinsel bir anlam oluşamayacak ve söylem birbirine bağlı bir anlam bütünlüğü içerisinde belirtilemeyecektir (Derrida,1994:49). Bu bağlamda ideolojileri üreten, biçimlendiren, aktaran bir öğe olarak söylem, anlamı ortaya koyan bir alandır.

Yine söylem kavramını merkeze alan Foucault'a göre her söylem kendi gerçekliğini kurarken kendi nesnelerini de oluşturmaktadır. İktidar, bilgi, özne ve bedenin oluşumu sorunları ile ilgilenen söylemin üretimi bu bağlamda "her toplumda, görevleri onun gücünü ve tehlikelerini önlemek, belirsiz olagelişlerini dizginlemek, ağır, korkulu maddiliğini savuşturmak olan birtakım yollarla hem denetlenmiş hem ayıklanmış, hem de örgütlenmiş ve yeniden paylaştırılmıştır" (Foucault,1987:23). Dolayısıyla söylem bir iktidar aracı olarak iktidarı güçlendirme, harekete geçirme etkilerinin yanı sıra onu zayıflatan hatta yok eden pratiktir.

Kültürel bir temsil aracı ve başlı başına bir dil ve anlamlar bütünü olan sinema metnini yapısal bütün halinde inceleyen göstergebilim, kendisine çıkış noktası olarak dilbilim çalışmalarını belirlemektedir. Kendisine özgü dil ve anlatım olanakları sayesinde sinema, bu bağlamda göstergebilime önemli katkılar sunmaktadır. İçerisinde birçok anlatının yer aldığı, kültürel temsil alanı olan sinema, en etkili medya araçlarından birisi olarak göstergebilimin uygulandığı önemli bir medyadır. Dolayısıyla bütünüyle bir anlatı, bir dil yetisi ve bir aktarım alanı olan sinema, hareketli resimlerin görüntülenmesi aracılığı ile öyküler anlatma sanatıdır (Lotman,2012:48).

Saussure ve Pierce tarafından temelleri atılan göstergebilim anlam evreni olarak kabul edebileceğimiz sinema gibi her alanla ilgili gerçekleşen çalışmaları içermektedir. Temelinde görselliğin olduğu gösterge, görüntü veya metinlerin ilk bakışta görülen, algılanan içerikleri dışında gizlenmiş ya da üstü kapalı olan anlamsal karşılıklarının bulunduğu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla görünenden görünmeyene, bilinenden bilinmeyene, somut ve maddi gerçeklikten soyut olana doğru bir yapıdan bahsetmek mümkündür. Anlatı kodlarıyla kuşanmış günlük yaşantımızda kitle iletişim araçları birer anlam aktarma biçimi olarak dil dışı öğeleri (işaret, resim, çizgi, kod) içermektedir. Her

dilsel öğenin başka öğelerle kurduğu ilişki ve işlevleri dolayımıyla ele alındığı bir yapı olarak dil, tek başına konuşan bireyin işlevi değil aksine bilincine pasif biçimde attığı ve kaydettiği her şeydir. Kitle iletişim araçlarının bu yönü bireylerin, göstergeler yoluyla duyumsaması, söylemesi, algılaması, düşünmesi, düşünceyi yeniden üretmesi ve aktarması iletişim dizgesi açısından önemlidir.

Bir gösterme biçimi olarak dil, sinema açısından değerlendirildiğinde simge ve semboller (görüntü ve seslerden oluşan) bütünü, bir kültür, bir toplumdur. Bu anlamda sinemada her bir işaret ya da kod birer simgedir. Anlamlı söylevleri kendisinde barındıran metinlere sahip olan sinema dili bu bağlamda anlam üreten bir işaret sistemidir. Bir kültür olarak sinema, anlam ve mesaj oluşturma ve aktarma sürecinde işlevsel dil olma özelliğine sahiptir. Sinema göstergebilimi bu noktada görüntüyü, sesi, gürültüyü, diyaloğu, müziği ve teknik birimleri (kurgu, kamera açısı, çekim ölçekleri) içeren heterojen bir dildir. Hem optik hem de zihinsel bir sürecin ürünü olan sinema, gösteren-gösterilen, temel anlam-yan anlam ve belirti-ikon-simge düzeyinde anlam üreteçlerinin birlikteliği sonrası ortaya konulmaktadır. Bu bağlamda teknik olarak fotoğraf icadının bir devamı olan sinema, tiyatro geleneğinden de beslenerek kendine özgü bir dil geliştirmiştir.

Tür filmleri, içerisinde oluştukları toplumun tarihi, toplumsal yapısı ve kültüründen ayrı idealize edilemez. Tür filmlerinin ortaya çıkmasıyla bu filmler sosyal ve politik çatışmaların uyandırdığı korkuları geçici (anlık) olarak rahatlattıkları (katarsis) için mali açıdan başarılı oldular; ancak en önemlisi de popülaritesini bu yönüyle sağlarken çatışmalarla yaşamanın ortaya koyduğu baskıyla birlikte gelebilecek herhangi bir eylemin gücünün kırılmasına yardım ettiler. Tür filmleri eyleme geçme yerine tatmin, isyan edip baş kaldırma yerine korku ve acıma üretmekteler. Statükonun sürdürülmesine yardım ederek egemen sınıfların çıkarlarına hizmet ederken, ekonomik ve sosyal çatışmalara sundukları absürt çözümleri örgütlenmedikleri ve bu yüzden harekete geçmekten korktukları için hevesle kabul eden bastırılmış gruplara sus payı vermiş olurlar. İçinde yaşadığımız toplumun karmaşasına döndüğümüzde, aynı çatışmalar kendilerini ortaya çıkarır; dolayısıyla zahmetsiz rahatlıklar ve kolay çözümler için tür filmlerine geri döneriz ve dolayısıyla bu filmler bu kadar popülerdir (Wright,2003:42). Bu durum tür filmlerinin içerisine gizlenmiş olan, toplumların sosyo-kültürel ve politik yapıları ile ilgili şifrelerin çözümü noktasında önemli bir kertedir.

3.2. SİNEMADA TÜR KAVRAMI

Sinema tarihi boyunca film çalışmalarının hemen hepsinde kullanılan tür terimi, sinemanın en önemli öğelerinden birisidir. İngilizce Genre (tür) sözcüğü Fransızca Janr kelimesinden gelen ve cins, tip anlamlarını taşıyan tür kavramının kullanılması sinema endüstrisi içerisinde sinemanın öykülü filmler anlatmaya başladığı ilk yıllara kadar gitmektedir. Kendi aralarında ortak birtakım özelliklere sahip, benzer nitelikler taşıyan varlık ve nesneler bütünü olan tür, sanatsal bir kavramın ifadesi niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla çeşitli sanat dalları açısından belirli özelliklere sahip yapıtlar bu özellikleri nispetinde yine belirli grupları oluşturmaktadır. Robert Allen, "tür kuramı, 2000 yıllık sürenin çoğunda, uygulamada her şeyden önce adlandırmacı ve sınıflandırmacıydı. Yani, birincil olarak edebiyat dünyasını çeşitlere ayırmayı ve bu çeşitleri adlandırmayı görev edindi—tıpkı botanikçinin florayı bitki türlerine ayırması gibi" der (Allen,1989:44). Bu bağlamda bir sınıflandırma tekniği ile bir araya gelen ve benzer özelliklere sahip olmanın yansıra birbirinden farklılıkları ile de benzerlik taşıyan tür kavramsallaştırması kültür ve sanat ürünleri açısından önemlidir. Çeşitli kültür ve sanat dallarındaki yapıtların hem tematik hem de biçimsel bakımdan dahil oldukları belli grupları tanımlamada kullanılan tür olgusuna özellikle sinema açısından değerlendirildiğinde kuramsal anlamda çeşitli eğilim ve tartışmalarda değinilmektedir.

Tür sözcüğü Avrupa'da kullanıldığı ilk dönemlerden bu yana özellikle resim ve edebiyat sanat yapıtlarında kullanılmaktadır. Kullanım olarak ilk edebiyat, resim ve tiyatroda tür olgusu üzerinden çeşitli içerik örnekleri ortaya konulmuştur. Şöyle ki günlük rutin içerisinde çiftçilerin yapıp ettikleri resmedilerek onarın yaşamlarına ilişkin konular ele alınmıştır. Aynı şekilde baskı tekniklerinin gelişmesiyle beraber takvimler üzerine de dinsel tema ve kişilerin işlendiği resimler yapılmaya başlanmıştır. Yine takvimler üzerinden değişen mevsimsel döngü, mevsim özellikleri resmedilirken on yedinci yüzyılla birlikte ressamların gündelik hayatı tablolara taşımalarıyla tür resmi ayrımı ortaya çıkmıştır. Gündelik yaşamı tanımlayan bu tablolarda rutinlerin geçtiği caddeler, sokaklar, panayırlar, pazarlar gibi mekanlarda çeşitli toplumsal olaylar, alışveriş, eğlence, düğün gibi durumlar belli bir devinim içerisinde resmedilmiştir. Bu bağlamda bakıldığında tür sözcüğünün ifade etmeye çalıştığı anlamlar günlük, sıradan, gündelik, halka ait olma gibi niteliklerdir. Bu niteliklere sahip içeriklerin, soylu konular

karşısındaki konumu ise ikincildir. İdealist yaklaşımdan hareketle gerçek yaşama olan yakınlık bir sanat eseri açısından onu geleneksel olana hapsetmekte ve ikinci sınıf konumuna yerleştirmektedir. Bu durumda her bir sanat eseri orijinal olma ve biriciklik özelliğinden yoksun bir biçimde tek tip içeriklere sahiptir. Bu gelişmelerden sonra ise yüksek sanat ve popüler sanat ayrımı ortaya çıkmıştır (Abisel,1995:15-16). Kapital düzenin getirmiş olduğu yeni yaşam biçimleri, geleneksel olanın karşısına yeni anlatma pratiklerini koyarak edebiyattan, sinemaya kadar her alanda tür kavramını görünür kılmaktadır.

Klasik dönemlerden bu yana edebiyat ürünleri çeşitli özellikleri noktasında belli sınıflara ayrılarak o türe aitlikleriyle konumlandırılmışlardır. Nesir, şiir gibi ana türlerin altında drama, komedi, trajik, tarihsel alt türlere de ayrılan edebiyatı, biçimci edebiyat kuramcısı Northrop Frye, The Anatomy of Criticism adlı kitabında evrensel tipler çerçevesinde sunmaktadır. Anlatı ve kültürel temsillerin yer aldığı edebi kurmacaların geçmişten günümüze kadar geçirmiş olduğu evrimi beş aşamada toplamıştır. Frye, batı kültür ve edebiyatının yanı sıra antik Yunan sanatını merkeze alarak değerlendirmeler yapmıştır.[40] Anlatılanlardan hareketle kahramanın batı kurmacasında geçirmiş olduğu

[40] İlk olarak kurmaca kahramanın tür bakımından diğer insanlardan ve onların çevresindekilerden üstün olduğu ve bu durumda kahramanın tanrı, ilahi bir varlık olduğunu ifade etmektedir. Bu kategorideki kurmacalarla Frye 'mit'lere yaklaşmaktadır. Bu tarz hikâyeler edebiyatta önemli bir yere sahiptir. Tanrı olan kahraman üstünlüğünü korumak için çoğu zaman diğer ilahi özellikteki varlıklarla ve insanlarla savaşmak zorundadır. Özellikle Yunan mitlerinde rastladığımız tanrılar arası savaşlar ve mücadeleler kahramanın üstünlük kurma yolundaki çabalarının bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bir diğer aşamada kahraman derece, statü bakımından diğer insanlardan ve çevresinden üstünse romans kahramanıdır. Romans kahraman insan olarak doğaüstü güçlere sahiptir. Ancak eylemleri olağanüstü olmasına karşın kendisi insan olarak tanımlanmıştır. Romans karakteri doğanın olağan kanunlarının kısmen askıya alındığı bir dünya üzerinde hareket etmektedir. Bizim için doğal olmayan sabır ve cesaretin olağanüstü olma hali romans kahraman için doğaldır ve kahraman büyülü nesneleri, canavarları, cadıları ve konuşan hayvanları yani mucizevi gücün tılsımını asla görmezden gelmez. Üçüncü aşamada kahraman derece bakımından üstün fakat çevresindekilere karşı bir üstünlüğü yoksa epik veya tragedya kahramanıdır ve liderdir. Otoriteye ve tutkuya bizim sahip olduğumuzdan daha fazla sahiptir. Ayrıca üstmimetik kipin kahramanıdır. Bu kahraman tipi Aristoteles'in bahsettiği başlıca karakterdir. Üst sınıftan alt sınıfa inilmeyen epik tiyatroda sınıflı toplum yapısına ve var olan toplumsal duruma dikkat çekmek amacıyla kahraman bu özelliğiyle derece bakımından üstün verilmektedir. Yine tarih ve mitolojiden esinlenen bir tür olan tragedyada kahramanlar krallar, feodaller, prensler ya da soylular olmak üzere üst tabakadan seçilmiş kahramanlardır. Sonraki aşamada karakter sıradan bir insansa komedya veya gerçekçi kurmaca kahramanıdır. Bizden biri olan karakter altmimetik kipin kahramanıdır. Altmimetik kipin kahramanı olarak İbsen'in Brand'inde olduğu gibi düzenbaz anlamına gelen "alazon" sözcüğü olduğundan fazla görünmeye çalışan kahraman olarak ifade edilmektedir. Bu tür karakterlerle en çok komedya türünde karşılaşırız. Bu karakter aslında göründüğü gibi sıradan bir kahramandır. Ancak biz toplumsal bir maskeyi görürüz. Bu türde dekor ve zaman gündelik-sıradandır. Son olarak ise karakter eğer güç ve zekâ bakımından sıradan insanın altındaysa ironik kipin kahramanıdır. Sümsük kahraman olarak da niteleyebileceğimiz bu ironik kahramana baktığımız zaman esaret, hayal kırıklığı gibi sahnelere tepeden bakıyormuş hissine kapılırız. Bu tipik kurbanı ise "günah keçisi" olarak adlandırılmaktadır. (Frye,2015)

evrimin edebi tüm anlatılardaki temsili sinemada da kendisine karşılık bulmuştur. Sinema açısından değerlendirildiğinde "film türü" terimi, ortaya konulan hikâyeye, bu hikayelerin gerçekleştiği yer ve zamana, filmin yapım biçimine bağlı olarak farklı film tiplerini ayırt etmemize yardımcı olmak için kullanılmaktadır.

Sanayi devrimiyle beraber nüfusun kırsal alandan ziyade kentte yoğunlaşması ile kentliler kendilerine ait yeni bir kültür oluşturmuş ve giderek daha çok tüketen bu kitleler kapitalist girişimcilerin dikkatlerini çekmiştir. Kentteki yeni yaşam tarzı ile birlikte klasik anlatı yapısı da değişmiş yerini yeni anlatım tarzlarına bırakmıştır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde tarihsel gelişim aşamaları noktasında toplumsal, ekonomik ve sosyo-kültürel anlamdaki her türlü değişim tür ayrımını da beraberinde getirmiştir. Materyalist yaklaşım üzerinden türler gündelik yaşamın tarihsel ve toplumsal şartlarıyla ilişkilendirilerek edebi bir biçim olarak, bir yandan metnin içindeki toplumsal ve tarihsel ilişkilerin taşıyıcısı, öte yandan da metnin, onu okuyan üzerindeki etkisi aracılığıyla toplumsal ilişkilere yeniden katılmasının bir yolu olarak anlaşılmaktadır (Bennet,1990:79-80). Popüler sinema başlığı altında da değerlendirilebilecek tür sineması kitleye yönelik yapıtları içerirken üst sınıfların rafine sanat zevklerinden farklılaşmaktadır. Kitleler tarafından kolayca kabul gören ve sıradan, gündelik hayatla birebir ilişkilendirilen tür filmlerinin birtakım özelliklerine bakmak gerekirse, ilk olarak olay, zaman, mekân, kişiler ve mizansen olarak benzer biçimde oluşturulmuş yapılardır. Yineleme yoluyla tanıdık durumları bilindik kahraman ve öyküler çerçevesinde anlatan ticari filmler olan tür filmlerde olay ve öykü örgüsü tahmin edilebilir nitelikte aynı, sıradan ve tek tiptir.[41]

Popüler sinemadan beslenen ve onu besleyen tür filmleri, sinema seyircisinin haz ve beğenilerini göz önünde bulundururken film yapma pratiğini gişe gelirlerine odaklamaktadır. Bu bağlamda kapitalist ideolojinin birer ifadesi olarak tür filmleri, bir pazarlama stratejisi üzerine kurulu olmasının yanında çok sayıda seyircinin istek, beğeni ve kaygılarını karşılamaktır. Burada asıl amacı, seyircisiyle filmlerini buluşturmaya

[41] Türlere ait geleneksel kalıplarla ilgili Richard Dawkins'in "meme teorisi" yaklaşımı konuya farklı bir bakış açısı getirmesi anlamında önemlidir. Meme teorisinde biyolojik canlılar devamlılıklarını sağlamak için nasıl ki diğer genlerle savaşım ve mücadele halindeyse türler de işlevsel olmaları bakımından kültürel ürün ve fikirler dolayımıyla diğer türlerle yarışma halindedir (Dawkins,1976:45). Canlıların hayatta kalmaları için diğer canlılarla girmiş oldukları mücadele türsel kalıplarla ilişkilendirilmektedir. Bu anlamda türlerin hikayesel niteliklerinin sağkalımı ancak tekrarlama yöntemiyle anlatıların yinelenmesine bağlıdır.

çalışan film şirketlerinin yapım, dağıtım ve gösterim düzenindeki olası belirsizlikleri en aza indirme isteği ve kaygısı olduğu da çok açıktır. Tür filmleri kâr amacı güden ya da daha çok satış kaygısı ve garantisi ile hareket eden film şirketlerinin büyümesini devam ettirebilmek ve hayatta kalabilmek için kendilerine yarattıkları bir ürün farklılığı eğiliminin sonucu olarak da görülebilmektedir (İri,2011:244-245). Sinemanın ekonomi politiği açısından bakıldığında egemen ideolojinin gereksinimlerinin filmler içinde giderilmesinin stüdyo sisteminin ekonomik rasyoneli içinde gizlendiği iddia edilmektedir. Bu sistem, formül haline getirilmiş olay örgülerini, tek tiplikleri biçimsel uylaşımlarla üretimin standartlaştırılmasını ve pazar talebinin önceden kestirilebilir hale gelmesi gibi olanakları devreye sokarak çalışmaktadır (Gledhill,1992:11). Ekonomi temelinde yapım şirketlerinin ayakta kalma refleksleri olarak ortaya koyulan tür filmleri tanımlaması kültür endüstrisi aracılığıyla bütün içeriklerin kitleselleştirildiğini öne sürmektedir. Bu noktada tüketici olarak konumlandırılan seyirciyi pasifize eden anlayışta sanat alanında türlere yönelik geleneksel yaklaşımın izleri görülmektedir.

Yaşanılan dönemin tarihsel, ekonomik ve sosyo-kültürel yapısı göz önünde bulundurulduğunda tür filmlerinin içerikleri, dönem seyircisinin nitelikleri hakkında bilgi vermekte ve seyirci-tür filmi ilişkisini gözler önüne sermektedir. Duygusal anlamda katılımın en üst seviyede seyrettiği sinemada filmler aracılığıyla seyirciler farklı birçok duyguyu yaşamaktadır. Öfke, hüzün, mutluluk, gerilim, korku gibi hisler bu duyguların bir kaçıdır. Bu noktada bu duygulanmayı sağlayan filmlerin kurmaca yönünü besleyen mitler, dini inançlar ve ütopyalar sinema içeriğini yeniden yeniye üretmeyi sağlamaktadır. İşte popüler kültür ürünlerinin temelde uylaşımlara dayanan tekrara dayalı doğası, kendini en iyi biçimde filmler aracılığıyla ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, uylaşımları bilmekten gelen rahatlıkla, farklılıkların bilinmezliğinin ortaya koyduğu heyecan arasındaki gerilim, popüler filmlerin seyirci tarafından izlenmesinin verdiği hazzın en önemli nedenidir. Duygusal katılım sonrasında ortaya çıkan katarsis (rahatlama) ise modern dünyanın "zevk iksiri" haine gelmiştir (Abisel,1995:7). İçinde bulunulan çağın değerlerini üreten ve var olan değerleri beyaz perdede temsil eden bir sanat olarak sinema, popüler kültür çıktısı olarak hızla üretilip tüketilmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sinema, içinde çıktığı toplumu ilgilendiren ve dönemin başlıca siyasal, ekonomik, kültürel ve ideolojik kuvvetlerinin şekil vermiş olduğu meselelerin odağında onların birer yansıması olarak nitelendirilebilir.

Gündelik hayata ilişkin bir kültür olarak tanımlanabilecek popüler kültürün ürünü sinema, klasik anlamda belirli bir dönemde, belirli bir kitlenin beğeni ve zevklerini içerisinde barındırmaktadır. Ancak günümüzde daha kapsamlı bir tanımlamayla bu durum üretilen toplumun sınırlarını ve kültürünü aşan bir aşamadadır. Ticari kaygı ile yapılan filmler sermaye sahipleri tarafından küresel ölçekte değerlendirilmektedir. Çünkü bir toplum veya kültür için popüler olan her bir öğe dünyanın geri kalanı içinde popülaritesi olan içerikler taşımaktadır. Bu bakımdan düşünüldüğünde tür ayrımı, film üreten ideolojiler, onları seyreden kültürler arasındaki ilişki açısından önemlidir. Yani film türleri içinde oluştuğu kültürün gereksinimlerine bağlı olarak zaman içinde değişebilen, ortadan kalkabilen ve ulusal sınırları aşabilen sistemlerdir. Tür filmleri söz konusu olduğunda merkezi Hollywood olan ve ulusal sinemanın hem biçimsel hem de tematik özelliklerini etkileyen durum konunun kültürel boyutuyla ilişkilendirilmesi noktasında önemli bir argümandır.

Egemen kültür olarak kabul edilen Hollywood merkezli kültür kapitalist ideolojinin ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hollywood tarafından üretilerek tüm dünyaya dağıtılan filmler dolayısıyla, egemen olan geleneksel değerlerin ve kurumların meşruiyet kazanmasında önemli bir odak noktasıdır. Yapılan filmler aracılığıyla erk sağlayan ya da erklerinin zeminlerini daha da güçlendirerek devam ettiren mekanizma ile bunlara ilişkin uylaşımlar belirli bir ideolojiyi filme taşımaktadır. Belli ideolojik kodların işlenmesi noktasında tematik ve biçimsel ayrımların olduğu tür filmleri ideolojinin gösterildiği ve örtük biçimde verildiği bir alandır. Bu yönüyle filmler, sosyal gerçekliğin şu veya bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçasıdır (Ryan ve Kellner,2010:38). Dolayısıyla her bir filmin biçimi ve içeriği ideolojik birer sistemin ürünüdür. Hollywood filmlerinin tamamının da maskelenmiş biçimde sunulan ideolojilerin birer taşıyıcısı olduğu varsayılabilmektedir.

Postmodernizmle ilişkilendirilerek sözlü veya sözlü olmayan sanatların kendi aralarında yapmış oldukları metinler arası veya göstergeler arası alışveriş bu bakımdan tür tanımlaması açısından önemlidir. Bu tanımlamadan hareketle farklı anlatı yapılarının, içeriklerin bir araya gelmesi, daha önceden yapılan bir çalışmanın alıntılanması, taklit edilmesi yöntemleriyle yeniden yeniye içerik üretilmesi türlerin önce ayrışması sonra da

birbiriyle uylaşması noktasında önemli işlemlerdir. Postmodern söylemde konuya bakıldığında klasik anlatılarda yer alan zaman, mekân, olay örgüsü, karakter, mizansen gibi içeriği belirleyici unsurlar, postmodern metinlerde birbirine geçmiş ve silikleşmiştir. Konuyla ilgili olarak Anthony McGowan şu ifadeleri kullanmaktadır: Postmodernizm, anlam oyununun sonsuz olduğu, her şeyin uyduğu, aşırı bir metinlerarasılık nosyonunu kucaklamaktadır (Sim,2006:337). Bu bağlamda tür kavramının kuramsal açıdan ayrımları veya benzerlikleri üretilen içerikler noktasında tartışmaya açıktır.

Postmodern metinlerde yaygın kullanım alanına sahip metinlerarasılık, teorik olarak Julia Kristeva tarafından 1960'lı yıllarda ortaya konmuş bir kuramdır. Metinlerarasılık, bütünsel bir yapı oluşturulurken herhangi bir görüngüye sahip iki metin arasında var olan ilişki, iletişim, koşutluk ve karşıtlık, geçişkenlik ve transfer ile uylaşma durumlarını konu almaktadır (Kristeva,1972:3). Aktulum "1960'lı yılların yazın eleştirisinde, bir metin kuramı oluşturarak, metni tanımlamak ereğinde olan kimi eleştirmenlerin (özellikle Kristeva ve Barthes) girişimlerine sıkı sıkıya bağlı olarak ortaya çıkan metinlerarası kavramı, metnin özerk olduğu düşüncesi benimsendikten sonra, yaygın olarak kullanılan bir kavram olur. Önceleri metinler, çoğunlukça tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınıyordu. Ancak, söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında çok sesli özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya konur" (Aktulum,2000:7-8) şeklinde ifade etmektedir. Özellikle edebiyat sanatı açısından düşünüldüğünde metinlerarasılık kavramı içerik üretiminin devamı için önemlidir. Metinlerarasılığın devinimsel özellik taşıması noktasında metin, bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil, oluşum halinde bulunan ve başka metinlerle, başka kodlarla ilişkili olan böylece de topluma, tarihe, gerekirci yollarla değil de alıntılama (adını anma, belirtme, zikretme, taklit etme, yansılama, aktarma) yollarıyla bağlanan bir üretim olarak gözlemlenmektedir (Barthes,1993: 139). Herhangi bir metni oluştururken sanatçı, başka bir sanatçının kullanımını kendi eserine aktarmakta veya onu taklit ederek özgün bir anlatımı yakalamaya çalışmaktadır. Öykünmeyi merkeze alan metinlerarasılık, açık veya örtük göndermelerle, tekrarlamalarla, dönüştürmelerle ideolojinin aktarımı odağında belirli bir döngüyü ifade etmektedir (Abrams,1993:317). Metinleraraslık bu

noktada amaca yönelik kullanımında sanatçı tarafından bilinçli bir biçimde belirli toplumsal bellek ve hafıza kalıplarımız etkisinde oluşturulmaktadır.

Bir filmin türsel statüsüne işaret eden sözsel olmanın yanı sıra görsel işlevlerde metinlerarasılık konusunda önemli bir anahtardır. Türsel işlevi canlandıran görsel öğeler anlatısal görüntüleri sirküle ederek, tanımlayarak beklenti ve tahminin anlatı sürecini başlatmaktadır. Aynı zamanda filmlerin kendisiyle (içeriğiyle) kombinasyon içinde olan, etiketlerin düzenlenmesini sağlayan, beklenti ve terimleri tanımlamaya yardım eden türsel görüntüler tür söylemi açısından önemlidir.

3.2.1. Sinemada Türlerin Sorunu Tartışması

Sinema alanında yapılan çalışmaların tamamında tür kavramının kapsamı, içeriği işlerliği ve ayrımı konusunda farklı yönlerine vurgu yapılmaktadır. Konuyla ilgili ortak bir görüş ve tanımın olmaması dolayımıyla filmleri anlamada ve kategorileştirmede tür eleştirel bir terim halini almıştır. Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişle beraber film türleri belli ayrımlarla ele alınırken sonraki yıllar türler açısından farklılaşmanın çeşitli görünümleri ile değerlendirilmektedir. Sinema tarihi açısından bakıldığında kullanılan teknik ve ortaya çıkan gereksinim ve gelişmeler ışığında tür kavramı, gerçeklikle olan ilişkisi ve sanatsal ifade arayışları bağlamında farklılaşmaktadır. Sinemanın yapılmaya başlandığı ilk yıllarda ortaya konan filmler belgesel türündedir. Anlatıda kurguya yer verilmeden olayların olduğu gibi sergilendiği belgesel filmler zamanla yerlerini kurgusal özellikteki öykülü filmlere bırakmıştır. Bu film türünde artık anlatı ön plana alınmış ve gerçeklik üzerinde oynanarak sunulmaya başlanmıştır. Tanımlanabilir bazı öğelerin bir araya gelmesiyle de güldürü, drama gibi tipler ortaya çıkmıştır. Salt belgesel film özelliği taşımamanın yanında kaçınılmaz biçimde anlatı üzerine de kurulu olmayan avangart filmler ise üçüncü tür olarak değerlendirilmektedir (Buttler,2011:119). Sinemaya yönelik kuramsal yaklaşımın, gerçekçi filmlere karşı izleyici-ekran ilişkisi, kurgu stilleri, öznellik ve bir filmin psikanalitik potansiyeli, auteur sineması ve filmin göstergebilimi gibi konulara değinilen avangart sinema deneysel filmleri de içermektedir.

Film türlerinin neler olduğu, hangi türün hangi işleve sahip olduğu ya da türlerin nasıl ortaya çıkıp, hangi kıstaslar doğrultusunda sınıflandırıldığı ile ilgili konuların muamma olduğu sinema tarihinin ilk yıllarında filmler, uzunluklarına (uzun ya da kısa

metrajlı filmler) ve konularına göre tek tek tanımlanmaktaydı. Ancak zamanla ideolojinin en etkin araçlarından birisi haline gelen tür kavramının tanımlanabilirliği güçleşmiştir. Şöyle ki, öteki (karşı) kültür filmleri, başkaldırı filmleri (siyahların ya da öğrencilerin başkaldırısı), kriz dönemlerine ait filmler, ırk-sınıf filmleri (işçi sınıfı, burjuva ya da siyah-beyazlara ilişkin çeşitli temsiller), cinselliğin ele alındığı filmler (kadın-erkek filmleri), korku filmleri, fantastik filmler, westernler, polisiyeler ve müzikaller tür kavramının basit bir indirgemeyle sınırlanabilir olmaktan ne kadar uzak olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla ne zaman ki filmlere olan talep arttı ve filmleri sınıflandırma, birbirinden ayırıp tanımlama gereksinimi ortaya çıktı o zaman tür teriminin kullanımıyla ilgili sorunlar da baş göstermeye başladı.

Tür ve türlerin tanımı ve tartışılması sinemada genel olarak ticari filmlere özellikle de popülaritesini kanıtlamış olan Hollywood filmlerine odaklanmaktadır. Odak noktasının Hollywood olması bu anlamda tür eleştirisi açısından sorun teşkil etmektedir. Ancak Hollywood film türleri, kapsamları ve işlevleri ile ilgili yapılan tüm genellemeler diğer ülke sinemaları açısından da geçerli kılındığında farklılık arz eden coğrafya, ekonomi ve sosyo-kültürel yapı göz ardı edilmektedir. Bu da tür tartışmasının kapsamı konusunda ciddi bir eksikliktir. Hollywood filmlerinin stüdyo sisteminin deneyimlenmiş ve başarılı olmuş yapısı ile gişeden elde edilen yüksek gelirlerden dolayı kâr amacıyla yeniden yeniye üretilen filmler tür teriminin Amerikan sineması üzerine olan tartışmalarda sıkça kullanılmasının bir sebebidir (Grant,1977:1). Küreselleşme çağı ve ABD'nin dünyadaki gücü küresel Hollywood'un temelini oluşturmakta olup onun bu gücü ve dünyadaki etkisi, Hollywood'un neden bu kadar belirgin bir konuma geldiğinin çok net bir ifadesidir. Film endüstrisinin ekonomik anlamdaki organizasyonu türlerin bizzat kendilerinin varlığının bir nedeni olarak gösterilmektedir. Çünkü eğlence piyasası tahmin ve kontrol edilmesi güç bir pazar olduğu için, kar başarılı tanıtıma ve belirli seyirci kitlesinin yakalanmasına bağlıdır. Burada genel üretim durumu önceki başarıları tekrar edip geliştirme girişiminden kaynaklanmaktadır. Stüdyo sistemi bu tür üretimi kolaylaştırmak amacıyla geliştirilmiştir.

Dolayısıyla Hollywood veya stüdyo sistemine ilişkin çalışma ya da değerlendirmelerin tür çalışması olması gerekliliği fikri buradan kaynaklanmaktadır. Hollywood sinemasının tüm dünya sinema endüstrisine pazarlanması, ülke sinemalarını ve seyirciyi etkilemesi ise bu temeli sağlamlaştıran en önemli etkendir. Bu bağlamda

Hollywood filmlerinin dünyanın dört bir yanındaki seyirci tarafından benimsenmesi ve sevilmesi ülke sinemalarını da Hollywoodvari film yapımına zorlamıştır. Böylece yapılan yerli filmler Amerika'nın hegemonyası altında ortaya koyulurken Amerika bu sayede kültürünü de pazarlama alanı elde etmiştir. Filmler bu anlamda yalnızca sinema objesi değil aynı zamanda birer kültürel metinlerdir. Filmlerin kültürel obje olmasıyla ilgili Steen Christiansen'in "Hollywood kültürel bir metin olarak işlev görür, çünkü film hakkındaki anlayışımızı yönlendiren belirli kodlar ve sözleşmeler yaratmıştır. Bu kodlar, konuşmanın nasıl temsil edildiğinin, nasıl tatmin edici bir kapanışın yaratıldığının vs. resmi ve genel araçlarının ötesinde, aynı zamanda bu filmlerde hangi kültürel baskınların bulunduğunu ve nasıl gezebileceğimizi de anlar. Bu kültürel pozisyonları yetkinliklerimizi temel alarak tanıyoruz ve filmi takdir etmemiz için gerekli olduğu şekilde kabul veya reddediyoruz" (Elisa ve Sørensen,2006:184). İfadeleri konuya açıklık getirebilme açısından önemlidir. Hollywood'un sinema pazarındaki bu hakimiyeti tür incelemelerinin neden Hollywood filmleri üzerine yoğunlaştığını da daha görünür kılmaktadır. Bu bakış açısına göre, Amerikan film endüstrisi salt ekonomik bir sistem veya üretim sistemi gibi görülmemekte aynı zamanda üretim ve tüketimi içerisine alan sosyal bir kurum olarak düşünülmektedir. Yani türler burada belirli türdeki bir stüdyo organizasyonu olmamakla beraber yönlendirme, beklenti, ilişki ve statülerin incelenmesine ilişkin bir dizi odağın izleyiciyle birleşimini içeren bir süreçtir.

Hollywood filmlerini tartışan eleştirmenler çoğunlukla bu sinemanın ve kullanmış oldukları temsillerin, egemen olan değerleri meşrulaştırma ve ideolojiyi aşılama yönünde bir işlevi olduğunu vurgulamaktadırlar. Bu radikal söylemlerin dillendirmiş oldukları kurum ve değerler bireycilik, kapitalizm babaerkil anlayış ve ırkçılık gibi temsil görenekleridir. Her bir temsil aslında türsel bağlamda bir sınıflandırma temelinde ortaya konulmaktadır. Bireycilik burada rekabetin, dikey hareketliliğin, iyi olanın, güçlü olanın ayakta kalması değerleri ile ilintiliyken kapitalizm, erkeklerin ikinci sınıf olarak konumlandırılan kadınlar karşısındaki imtiyazlı durumlarına vurgu niteliğindedir. Yine babaerkil anlayış toplumsal anlamda eşitsizce dağıtılan iktidarın temsiliyken, ırkçılık siyahlarla ya da işçi sınıfına ilişkin değerlerin üretildiği temsildir (Ryan ve Kellner,2010:17). Özdeşleşme ve temsiliyet sorunları ile ilgi olarak bu yaklaşımın seyircinin etkinliği üzerine kurulu olması tür tanımının seyircinin yönlendirilmesi ile ilişkili bir kavram olduğunu ortaya koymaktadır. Kuramsal açıdan yönlendirmeyi

öngören yaklaşım bu bağlamda ideoloji temellidir. Bu yaklaşımla sadece temsil noktasında değil, filmlerin biçimsel özellikleri noktasında da seyirciye belli bakış açıları telkin edilmektedir. Kameranın açısı, uzaklığı, yakınlığı, çerçeveleme teknikleri, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisi gibi unsurlar verilen görüntülerin kurmaca olmadığı yanılsaması üzerinden seyirciyi yönlendirmektedir.

Tür eleştirisi ile ilgili bir başka yaklaşım da popüler filmlerin mitlerle olan benzerlikleridir. Bir kültür olgusu olarak mitler bireyin doğayla ilişkisi sonucu ortaya çıkmış onun doğaya ilişkin korku ve endişeleri ile baş etme aracıdır. Bu anlamda Lévi-Strauss'un mitlerle ilgili görüşleri tür ayrımı noktasında önemlidir. Tür geleneklerinin mit kavramıyla irdelemektedir. Gelenekselden alıp bugün modern diye tanımlayabileceğimiz bir topluma ait olan kültürel değerlerin değişim ve dönüşümünü irdeleyen Lévi-Strauss bazı simgesel kodlar yapılandırmıştır. Bu anlamda değerlere ilişkin çeşitli kodlar ortaya konulmakta ve benzerlikleri ya da farklılıkları noktasında kategorileştirmektedir. Kategoriler, anlam yaratmanın özü ve bu sürecin odak noktası "ikili karşıtlık" larla açıklanmaktadır. İkili karşıtlıkta her şey belli kategorilerdedir ve anlamlandırma süreci, dünyayı bu kategorilere uygulamakla gerçekleşir. Fakat kategoriler tek başlarına var olamaz; varlıkları diğer kategorilerle ilişkisine bağlıdır (Levi-Strauss,1981:559). Burada ortak olan birtakım değerlerin bilinçsiz bir biçimde birliği topluluk oluşturmaktadır. Şöyle ki bir ormanı orman yapan şey farklı türde birçok ağacın birlikteliğidir. Bu birliktelik bir düzenin varlığına vurgu yapmaktadır[42]. Tür açısından bu mitsel yaklaşımda seyirci önemli bir etkinlik alanına sahiptir.

Tür eleştirisi ile ilgili tartışmaların yükseldiği dönemde etkili olan yaklaşımlardan "auteurism" ve "toplumsal belge"nin karşısına sanat yapımı, sanatçı ve seyirciyi koyan Tom Ryall için bu üçlü model türler açısından popüler sinemayı anlamada daha uygun araçlardır. Bu yaklaşımda filmler auteurism ve toplumsal belgelerden beslenen eski bir geleneğin ürünleridir (Ryall,1975:28). Ancak 1970'lerde türün "autor" kuramına karşılık ortaya çıkmış olduğu ve tür sorunsalı etrafında eleştirilen bir teori olarak "Auteurism"de

[42] Ancak belli bir düzen dahilinde anlamın kavranacağını ifade eden Lévi-Strauss gibi Barthes'a göre de , dili tanımlamak onu denetim altına almaktır. "Anlatıların sınırsızlığı ve bu anlatıların söz edileceği bakış açılarının çokluğu karşısında çözümlemeci, dilin karmaşıklığını gören ve bir betimleme odağı çıkarmaya çalışan Saussure'le aşağı yukarı aynı durumdadır. Günümüzde Rus biçimcileri, Propp ve Levi-Strauss, şu ikilemin sınırlarını öğrettiler bize: Anlatı, ya olayların sıradan ve anlamsız bir biçimde dile getirilmesidir (...); ya da başka anlatılarla ortak olan, çözümlemeye açık bir yapı içerir; (...) (Barthes,1988:9)

eseri ortaya koyma (yaratma) eylemine imzasını atan yönetmen filmin yazarıdır. Filmler verilen senaryodan tam anlamıyla etkilenmeyen yönetmenin kişisel fikirlerini yansıtır ve stiliyle eserin yazarı olduğunu gösterir. Üretim sürecinin sürekliliği ve dinamizmine vurgu yapan bu kuramda her bir eser yönetmenin teknik ustalığı ve kişisel tarzını taşıyan niteliklere sahiptir. Hollywood sinemasında bu yaklaşıma göre en iyi filmler yaratıcısının izini taşıyan filmlerdir. Auteurism iki temel öncül üzerine kurulmaktadır. İlki film yapımının görünüşte kolektif ve kişiliksiz doğasına rağmen, sinemanın bireysel ve kişisel bir ifade alanı olabileceği tezi. Burada ressamın her bir fırça darbesi onun özgünlüğünün, ona aitliğin nasıl ki göstergesi ise film yapımında kullanılan her bir teknik, yöntem de yönetmenin tarzıdır. İkincisi, sinemada, resim veya edebiyatta sanatçının veya yazarın (auteur) karşılığında ona eşdeğer olanın yönetmen olması tezi.

Sanat yapıtının kaynağı olan sanatçıyı ve toplumsal gerçekliği ön plana koyan modelin aksine tür eleştirisinde sanat yapımı, sanatçı ve seyirci eşit biçimde üretim aşamasına dahildir. Burada çerçeveyi oluşturan şey şablonlar-biçimler ve yapılardır. Bunlar film yapımcısının üretimi ve seyirci tarafından gözetilmektedir. Eleştirel bir girişim olarak filmler arasında özgünlük ve bireysellikten çok çeşitleme ve yinelemeler arayan tür çözümlemesi, popüler sinema açısından Auteurism'den daha anlaşılırdır. Bu bağlamda yapısalcı müdahalenin ve Marksist estetik görüşünün canlanmasından sonra tür çözümlemesi film eleştiriciliğinin yapım koşullarını, filmlerin tüketilmesi olgusunu ve bunların ideolojiyle olan ilişkilerini dikkate almasını sağlamıştır. İşte Ryall özgün üçlü görüşünü iki ortak merkeze oturtmaktadır. Bunlardan ilki stüdyo ya da belirli bir film yapım kurumunu temsil eden endüstriyel içeriktir. Bir diğeri ise Amerikan toplumu ve batı kapitalizmi dolayımıyla toplumsal formasyondur. Sinema endüstrisi ve sinemasal anlamı odağına alan bu yaklaşımda üçlü model tek yaratıcı kaynak düşüncesini yok sayarken ortak merkezli çember bir zamanlar tarihsel ve toplumsal determinizmi açıklamakta kullanılan Marksist doğrusal modeli rafa kaldırmaktadır. Bu biçimde yeniden kavramsallaştırılan sanat ve toplum, iki ayrı soyut varlık olarak birbirine karşıt değillerdir. Sanat içinde toplumun var olduğu toplumsal pratiklerden birisi olarak algılanmaktadır. O halde Ryall'ın modeli tarihsel, estetik, toplumsal, sinemasal ve ideolojik belirleyenler dizisini yakalama çabasındadır. Bunlar verili herhangi bir örnekte hangi öğenin başat olduğu sorusunu sormayı engellemeksizin sinemada anlam üretimine karışan öğelerdir (Ryall,1975:242).

Tür kavramının kullanımına, 1960-70'li yıllarda sinema endüstrinin kendisi tarafından yapımların düzenlenmesi ve filmlerin pazarlanması için başvurulmaktaydı. Ayrıca hem film eleştirmenleri hem de popüler sinema izleyicisi tarafından ortaya konulan görüşlerin yol gösterici olması bakımından tür ayrımı önemli bir gereksinimdi. Bu anlamda bir endüstri olarak sinemada türler basit bir biçimde etiketlendirilmiş, tanımlanmış, sınıflandırılmış film gurupları değildir. Aynı zamanda seyircilerin sinemaya gelirken beraberlerinde getirdikleri beklentileri ve film süresince seyirci ile etkileşime giren görüntüleme sürecinin seyridir. Böylece seyirci anlayarak ve tanıyarak filmle uylaşmaktadır. Bu sistemler filmleri ve içindeki öğeleri bu nedenle anlaşılır ve açıklanabilir hale getirmeye yardımcı olmaktadır. Özel olaylar ya da aksiyonların neden yer aldıklarının açıklanmasının ya da bir karakterin belli bir tarzda giyinip, konuşup, davranmasını anlamlandırmanın yolu olarak tür kavramı önem taşımaktadır. Şöyle ki, filmdeki karakter sebepsiz bir biçimde şarkı söylemeye başlıyorsa izleyici bu filmin bir müzikal olduğunu savlamaktadır. Bu tarz sistemler aynı zamanda ilerideki tahminler için de izleyici açısından yönlendirici bir etki taşımaktadır (Neale,2000:158). Sanat ürünü olarak sinema, onun üreticisi olan sanatçı ve seyirci tür sisteminde aralarındaki ilişki bakımından dinamik ve etkileşimli olarak belirleyici konumdadırlar. Burada vurgulanması gereken nokta tür tanımının sadece filmin biçimsel özelliklerine indirgenmemesidir.

Sinema filmleri (biçimsel özellikleri noktasında) belli tarz içeriklerle üretilirken sinema endüstrisi bu filmlerin gösterimini sağlamakta, seyirciler ilgileri doğrultusunda bu filmleri seyretmekte ve film eleştirmenleri de filmlerle ilgili kendi görüşlerini ortaya koymaktadır. Bu sayede çeşitli ayaklar üzerinde temellendirilen tür kavramı ile ilgili anlam, kullanım ve tanımlamalar farklılaşmaktadır. Filmin üretildiği ve seyredildiği kültürel formların da film türlerini belirlediği hatta türlerin kültüre bağımlılık noktasına vurgu yapan Desser, tarihi olmayan (ahistorical) toplumların mitsel anlatılarla, modern kültürlerin tür filmleri arasındaki ilişkinin temelde işlevsel bir doğası olduğuna vurgu yapmaktadır (1983:14-17). Burada tür ayrımına gidilmesi, türlerin tanımlanıp sınıflandırılması bir yandan sinema endüstrisinin alanına girmekteyken diğer taraftan filmlerin kendi biçimsel özellikleri ve seyirci beklentilerine dahil edilmektedir. Tür, herhangi bir kitle iletişim aracının sürekli ve verimli bir biçimde üretmesine ve üretimini hedeflenen kitlenin beklentileriyle ilişkilendirmesine yardımcı olacak pratik bir araç

olarak düşünülebilir. Aynı zamanda bireysel medya kullanıcılarının seçimlerini planlamalarını sağlayan pratik bir araç olduğundan, kitle iletişimin iki tarafı arasındaki ilişkileri düzenleyen bir mekanizma olarak algılanabilir. (McQuail,1987:200). Bu bağlamda kapitalist bir işleyişe vurgu yapan ve bu işleyiş ekseninde sinema endüstrisinin anlamlandırdığı tür kavramı Gledhill'e göre, "Yıldızlar" gibi-stüdyo sisteminin tek tipe indirgeme ve yapımları farklılaştırma gibi ikili gereksiniminden ortaya çıkmıştır. Türlerin her biri, kendilerine ait görsel imgelerde, olay örgüsünde, karakter belirlenimlerinde, dekorda, anlatısal gelişim tarzları, müzik ve yıldızlar açısından fark edilir uylaşım dağarcıklarıyla türler, endüstri için izleyicinin beklentisini önceden kestirebilme yetisini kazandırmıştır. Dolayısıyla türler arasındaki farklar, beklentileri kolayca kestirilebilecek ve bu yolla sunumda bulunabilecek farklı seyirciler demektir (1992:58).

Türün oluşturucu öğelerinden bir diğeri ise ikonografik (görsel) imlerdir. İkonografi kavramı özellikle 60'lı ve 70'li yılların başlarında etkili olan ve çoğu zaman türlerin anlatı yapısından çok onunla belirlendiği bir araçtır. İkonografi, içerisinde fiziksel niteliklerin yer aldığı (giysiler, dekorlar, arabalar, atlar, silahlar, çeşitli aletler) yinelenen imgelerdir. Bu bağlamda ikonografi görsel öğeleri içerirken bunun yanında özel biçimde filmsel kodlarla üretilmiş olmayıp sinema tarafından daha önceden dolaşıma sokulan kültürel kodlar tarafından da dönüştürülmüştür.[43]Bu bağlamda anlaşılacağı üzere ikonografi görsel terimlerle dile getirilse de görsel imgelerden daha fazlasını içermektedir. Giysiler karakterleri belirlerken gangster formasyonu planda belirli anlamlara sahiptir. Dahası özel motiflerden ikonografi geniş ölçekli toplumsal, kültürel ve siyasal temalar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla ikonografi ile ilgili tartışmalar sinemasal türlerin tarihsel ve kültürel geleneklerle ilişkisi sorununu ortaya çıkarmıştır.

[43] 1930 yapımı "Küçük Sezar" filminde bir polis şefi iki yardımcısıyla beraber gangsterler tarafından işletilen bir gece kulübüne gitmektedir. Kalın paltolar giymişlerdir ve üçünün de başında geniş kenarlı fötr şapkalar vardır; yüzlerinde aşağılayıcı bir ifade bulunmakta ve bu onlara acımasız bir hava katmaktadır. Şef ortada durmakta, adamları da onun her iki yanında birer adım geride durmaktadırlar. Onların bu fiziksel özellikleri, giysi ve tavırları seyirci için çeşitli ip uçları içermektedir. İkonografi temelli anlam üretme ile ilgili Buscombe "Öğleden Sora Silahlar" adlı yapıtının birinci bölümünde şu ünlü örneği vermektedir. "Yer ve zamanı bildiğimize göre, başlangıçta tanıdık bir western kasabasıyla karşılaşacağımızı umabiliriz. Ne var ki filmin ilk birkaç dakikası bu beklentimizi boş çıkarır. Kamera kasabanın sokaklarında dolaşırken üniformalı bir polis, bir araba, bir deve ve Buffalo Bill kılığına girmiş Randolph Scott'u görürüz. Bu imgelerin her birinin birer işlevi vardır. Polis figürü yasallığın yerleşmiş olduğunu belirler. O vahşi yasadışılık zamanı sona ermiştir artık. Araba figürü ise tıpkı "The Wild Bunch"ta olduğu gibi batının artık teknoloji kapsamı dışında kalmadığını belirtmektedir. Ancak atın değil de devenin yer alması grotesk bir görüntü sergiler. Çünkü western'de at yalnızca bir hayvan değil, onurun, inceliğin ve gücün simgesidir. Deve figürü ise bu niteliklerin alaya alınmasıdır (Buscombe,1977:44).

Özellikle western ve gangster filmleri Amerikan toplumunun toplumsal ve kültürel yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Western filmleri Amerika'nın tarımsal geçmişini ve toplama kültürünü temsil eden örnekler sunarken, gangster filmler, Amerika'nın kentsel teknolojik varlığını temsil ederler.

Türlerin ayrımı konusunda sinema tarihi boyunca ortaya konulan çeşitli kıstaslardan buraya kadar bahsedildi. Öte taraftan türleri belirleyen şeyin aslında tarihsel dönemler ve toplumsal gerçeklik olduğunu vurgulayan görüşte özellikle Hollywood sinemasının ideolojisi, dönemin toplumsal gelişmeleriyle paralellik göstermektedir. John Fiske de türsel uzlaşımların "popüler oldukları dönemin önemli ideolojik meselelerini içerdiğini" iddia eder (Fiske,1987:110). Şöyle ki, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan toplumsal hareketler ve bunları takip eden kaotik ortam, 70'li yıllarda liberalizmin başarısızlıkla sonuçlanması ve 80'li yıllarda muhafazakarlığın zaferi filmlerin tematik yapılarını etkileyen temel gelişmelerdir. Altmışlı yıllar Amerikan toplumunun belli başlı kesimlerinin radikalleştiği yıllardır (Ryan ve Kellner,2010:27). Bu noktada ırk ayrımcılığı temelinde siyahların açlık, yoksulluk ve temel hak-özgürlük alanlarının ihlaline başkaldırısı ya da kadınların eşit yurttaşlık ve üreme haklarına ilişkin feminist hareketleri türlerin içerikleri noktasında filmlere kaynaklık eden önemli konular olmuştur. Ortaya çıkan çeşitli toplu tabansal hareketler Amerikan toplumunu dönüştürdüğü gibi film tür ayrımını da dönüştürmüştür. Belirli türlerin belirlenmiş taraflarını ortaya koymaktan ziyade dönemsel hareketlerin temel belirleyici olduğu yaklaşımla formların birbirini takip eden içsel değişimlerini oluşturan farklılıklara dikkat çekilmektedir. Bu farklılaşma görüşü belirli formlar içinde bir formu diğer formlardan ayıran sorunlarla ilişkilendirmektedir.

Sinema açısından endüstri kaynaklı olan, odağına seyirci, üretici ve eleştirmenleri koyan tür kavramı stüdyo sistemiyle de ilişkili olarak kendisiyle ilgili ayrıma gidilmektedir. Hollywood açısından önemli bir dönüm noktası olan stüdyo sisteminin asıl etkisi, endüstriyel biçimde standardizasyon ve filmlerin hem biçim hem de içerik olarak düzenlenmesiydi. Endüstriyel üretim aracı olarak sinema ortaya konulan filmleri seyirciye pazarlamak için bunları özellikleri noktasında gruplandırmaktadır. Tür incelemelerinin Amerikan merkezli Hollywood üzerinden ele alınıp değerlendirilmesi de dolayısıyla dikkat çekicidir. Küreselleşmenin dünya üzerinde hem ekonomik hem de kültürel yapıları bütünleştirmesi sinemada tür filmleri aracılığıyla da görünürlük

kazanmıştır. Thomas Schatz için tür filmlerine popülarite katan şey, ritüelleştirilen ortak idealler ile toplumsal ve kültürel farklılıklardan kaynaklanan çatışmaların anlık dahi olsa giderilmesiyle tedirgin edici kültürel çatışmaların eğlence ile söyleme dökülmesidir noktasında tür filmlerinin ticari işleyişine dikkat çekmektedir. (Schatz,1977:96-97). Egemen ideolojinin taşıyıcısı olan Amerikan sinema endüstrisi, eğlendirme temelli filmler üretmektedir. Ancak bu filmler eğlendirmeyi hedeflerken bunu ideolojiyi gizleyerek, filmler içerisine ideolojiyi yedirerek gerçekleştirmektedir. Seyirci ve eser üreticisi arasındaki gizli ve örtük anlaşmada seyirci eğlenirken verilmek istenen ideolojik mesajları da farkında olmadan alıp kanıksamaktadır.

Anlatılanlardan hareketle tür üzerine yapılan tartışmalar türün tek ve geçerli bir tanımının olmaması noktasında bizlere önemli veriler sunmaktadır. Güzel sanatlardan, resme, tiyatrodan, sinemaya kadar farklı birçok alanda kullanılan tür kavramı sanatsal üretimler açısından tematik özelliklerin benzerliği-ayrımı ile ilişkili bir sınıflandırmaya tabi tutulmaktadır. Her bir türün özelliği bu noktada ondan ne beklenildiği yönündeki unsurlarda yatmaktadır. Başka bir kullanımda tür kavramı sıradan olanın, gündelik ve rutin anlamları temeline dayanırken içerikte yer alan çevre, insan tipleri, kostüm gibi unsurlar tür ayrımı açısından önem taşımaktadır. Bireysel üslubun öne çıktığı "autorism" kavramsallaştırması da yine türlerin tanımlanması açısından başka bir konudur. Bireycilik temelli autor yönetmen tanımlaması sanatçıyı işin merkezine koyan ve yapıtları bu bağlamda oluşturan bir anlayıştır. Tür ayrımı konusunda eserin ortaya konulduğu kültürün, toplumun tüm tarihsel ve sosyal koşullarının bir yansıması olduğu fikri türlere mitlerin ya da dinin kaynaklık etmesi ile ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla türleri, nesnel ve değişmez tarih boyunca sabit kalmış biçimsel uylaşımlar aracılığıyla sıralamaya çalışan biçimci kuramcıların karşısında Marksist kuramcıların materyalist yaklaşımı, edebi formları günlük yaşamın toplumsal ve tarihi gerçekleriyle ilintilendirmektedir.

Böylece edebi bir biçim olarak tür, bir yandan metnin içindeki toplumsal ve tarihsel ilişkilerin taşıyıcısı, öte yandan da metnin, onu okuyan üzerindeki etkisi aracılığıyla toplumsal ilişkilere yeniden katılmasının bir yolu olarak anlaşılmaya başlamıştır (Abisel,1995:18). Farklı tarihsel aşamalarda ortaya çıkan türler, dönemin toplumsal şartları dolayımıyla farklı özellikler taşımaktadır. Bu gelişmeler ışığında türler tamamen ortadan kalkabildiği ya da yepyeni görünümlerle ortaya çıkabildiği gibi kimi zamanda türler arası ayrımların silikleştiği ve dönüştüğü çeşitli aşamalardan geçmiştir. Bu

bağlamda türlerin kesin verili bir tanımı olmamakla beraber listelere dökülebilecek ortak ya da ayırt edici niteliklere sahip değildir. Bir türe ait karakteristik özellikler yalnızca ona özgü olmadığı gibi başka türsel özelliklerin uylaşımlarıyla karma bir görüntü sunmaktadır. Dolayısıyla evrim geçiren popüler film türlerinin değişimi ile ilgili olarak Tudor temel olarak üç uylaşımı ortaya koymaktadır. İlk olarak, gereksiz öğelerin değiştirilmesindense, var olan toplamdaki özelliklere yenilikler eklenerek yığılarak ilerlemektedir. İkincisi, bu yeniliklerin önceden beri var olanla temelde uyumlu olması gerektiği için katı ve tutucudur. Üçüncü olarak ise bu süreçler uzman alt-türlerin kristalleşmesine yol açtığı için ayrışma içermektedir (Tudor,1974:225-6). Denebilir ki bu özellikler, içinden çıktığı toplumun toplumsal, sosyal ve kültürel yapısıyla doğrudan ilişkilendirilebilmektedir.

Buraya kadar türlerin işlevi ve kapsamı üzerine yapılan tanımlamalardan hareketle tür filmlerinin ortak özellikleri kısaca şöyle sıralanabilir:

- Her bir tür anlatı veya öykü üzerine kuruludur ve öykü temelde belirli zamanda, mekânda (bu anlamda mekanlar türler açısından sabittir) ve karakterle bir eylem akışı içerisinde sunulmaktadır. Burada tür karakterleri "kendileri" olmadıklarından- seyirci rol ya da tiple güvenlik içinde özdeşleşir ve kendi yaşamının günlük, sıradan gerçekliğinden kurtulur (Abisel,1995:62). Bu özdeşleşmeyle karakterler aslında bizim yapmak isteyip de yapamadıklarımızı yapar, söylemek istediklerimizi söyler, gitmek istediğimiz yerlere giderler ve bu sayede bizde arınma duygusuna sebep olurlar. Dolayısıyla duygusal anlamdaki tatmin ve haz seyirci beklentileri üzerinden de kurulmaktadır. Olay örgüsünün gidişatı hakkındaki yorum ve çıkarımlarımız beklentiyi karşılıyorsa seyirci süreçten zevk almaktadır.
- Film türleri dönemin toplumsal şartlarıyla doğrudan ilişkili olup, kültüre, tarih, ekonomi, ideoloji tür belirleyiciliği açısından önem taşımaktadır.
- Yukarıdaki özellikten yola çıkarak “an” da olanın öyküler içerisinde yer alması Aristoteles’in mimesis kavramıyla ilişkili olarak yaşamın temsili ve taklididir.
- Disiplinler arası çalışmalara da olanak sağlayan film türleri mitolojiden, belli başlı ritüellerden beslenerek belli başlı kültürel kodlarla değerlendirilmektedir.
- Tür filmleri kâr amacı güden ve ticari kaygıyla yapılan bu yöndeki hedefe ulaşmayı amaç edinen “popüler” diye niteleyebileceğimiz filmlerdir.

- İkonografik ve sinematografik öğeler tür filmlerinin ortak veya ayırt edici özellikleri bağlamında kategorize edilmesi konusunda ve olay örgüsünün kurulması bakımından önemli iki unsurdur.
- Tür filmleri seyirci beklentileri ve onlarda uyandırmış olduğu duygular noktasında sınıflandırılmaktadır.

3.3. POPÜLER TÜRLER ÜZERİNE

Toplumsal yaşama ait tüm söylemleri kodlayarak anlatıya döken sinema, toplumsal gerçekliği bir yandan kurarken diğer yandan toplumsal bellekten beslenmektedir. Bu bağlamda ideolojik bir sinema olan Amerikan sineması politikası ile paralel biçimde kültürel temsiller sunmaktadır. 1990'larla beraber tüm dünyada görülen küreselleşme süreci iletişim teknolojileri açsından tam bir dönüşümü mümkün kılmaktadır. Bu yeni yapılanma sürecinde maddi üretimin devamlılığı teknolojik gelişmelere bağlıdır. Gelişen teknoloji kültür endüstrisi aracılığıyla farklı kültür ve kültür ürünlerini birer metaya dönüştürmekte ve bunları eğlendirerek, saptırarak, bilinçsizleştirerek sunmaktadır. Adorno'ya göre kapitalizmi meşrulaştırarak gücüne güç katan ve özneyi yanıltıcı yöntemleri ve içeriğiyle aksine ikna ederek, rıza gösterterek nesneleşmesine yol açan kültür endüstrisinin 20. Yüzyılın başında "başlıca sektörü" sinemadır (Adorno,2005:100). Özellikle Amerikan filmlerinin dünya pazarındaki egemen duruşu hem film yapma tarzı hem de içerik üretmedeki yetkinliği ideolojiye vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda bir üretim aracı olarak sinema ideolojik pratiklerin bir yansıması olarak önemli bir kitle iletişim aracıdır.

Amerikan kültürünü önceleyerek kendine özgü temsil ve anlatı formu geliştiren Hollywood sineması özdeşleşmeye dayalı klasik anlatı yapısıyla bir endüstriye dönüşmüştür. Sinemada tür kavramı üzerinden farklı türlerin ortaya çıkması ise sinema endüstrisi veya stüdyo sitemiyle ilişkilendirildiğinde ekonomi temelli bir yaklaşıma vurgu yapmaktadır. Tür filmlerinin tarihi temelini oluşturan Hollywood sinemasında stüdyo sisteminin kar endeksli yapısı tür ayrımına gidilmesinin ticari yönünü ortaya koymaktadır. Dolayısıyla film türleri terminolojisine bakıldığında tür kavramı başlangıç dönemlerinde yalnızca dağıtımcılar ile gösterimciler arasında basit bir iletişim dili olarak kullanılmıştır (Altma,2003:322). Daha sonraları izler kitlenin filmlerle ilgili geri dönütlerinin değerlendirilmesi bakımından tür ayrımına gidilirken, film eleştirmenleri

tarafından kaleme alınan yazılar da yine belirli sınıflandırmalar adı altında sürece dahil olmuştur. Hollywood'un seyircinin belirli konular, olay örgüleri, mekanlar, oyuncular açısından tepkilerinin ölçülüp, değerlendirme ve beklentilerini belirleme mekanizmalarını işleterek geleneklerinin oluşturulmasıyla türler de şekillenmişlerdir (Abisel,1995:43-44). Bu noktadan hareketle filmlerin değerlendirilmesi beklentiler noktasında o türden beklenen özelliklerin filmlerde olup olmaması çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bu sayede türlerle ilgili olarak ortak semboller ve kalıplar oluşturulmuştur. Kapitalist düzenin getirmiş olduğu rekabetçi, yapı ile de her bir film stüdyosu belli tür filmler yapmakta ve bu konuda uzmanlaşarak seyircinin dikkatini çekmeye devam etmektedir. Yapılan filmler çeşitlendikçe ve arttıkça sinema yapım, gösterim ve dağıtım aşamaları ile ilgili olarak gelişmeler teknolojiyle beraber birleşerek Hollywood'u daha iyi bir konuma getirmiştir.

Sinemada film türlerinin nasıl belirlendiğine dair farklı birçok kıstas mevcuttur. İçerisinden çıktığı toplumsal koşullar, kültür, filmi yönetenler, seyircide uyandırdığı duygu, seyirci beklentileri, klasik anlatı yapısının temel özellikleri film türlerinin sınıflandırılması açısından önemlidir. Konuya dair ilk sınıflandırmayı sinema yazarı Vachel Lindsay yapmıştır. Filmlerin sanatsal ürünler olduğundan hareketle kurmaca filmler, diğer sanat dallarıyla karşılaştırılıp üç temel guruba ayrılmaktadır. İlk gurupta, tiyatro sahnesine girmeyecek büyüklükteki eylemlerin filmlere girerek, bu imkânın sadece sinema tarafından sağlandığına vurgu yapmaktadır. İkinci olarak karakter ve kişiliklerin ön planda olduğu derinlikli film gurubudur. Üçüncü gurup ise destanlara benzeyen "mükemmel" içerikteki masalsı, dini, vatanseverlik ve kalabalık temaları içeren filmlerden oluşmaktadır (Abisel,1995:48). Yine diğer bir film kuramcısı Robert Stam, filmleri kategorileştirmek için bazı ortak yaklaşımlardan söz eder: Şöyle ki, bazı türler öykü içeriğine dayanırken (savaş filmi), diğerleri edebiyattan (komedi, melodram) ya da başka bir medyadan (müzikal) beslenmektedir. Bazıları oyuncuya (Astaire-Rogers filmleri) veya bütçeye dayalı (gişe filmleri), bazıları ise sanatsal duruşa (sanat filmi), ırksal kimliğe (siyahi sinema), mekâna (western filmleri) veya cinsel yönelime (Queer sinema) dayalıdır (Stam,2000:14). Anlatılanlardan hareketle türleri tanımlamanın zorluğu sosyal bilimler açısından değerlendirildiğinde seyircinin türü nasıl tanımladığı, kategorileştirdiği ve ondan beklentileri noktasında aşılmaktadır. Kuramsal olarak verilen tür tanımlamalarından ziyade okurun metni nasıl yorumladığı bu anlamda temel odaktır.

"Söylem topluluğunun tür adlandırmaları, önemli bir iç görü kaynağıdır" (Swales,1990:54); diyen Swales'in okur temelli tanımlamaları önceliğini göstermektedir. Sinema açısından filmler söz konusu olduğunda Andrew Tudor'a göre tür, "kolektif olarak ne olduğuna inanıyorsak o"dur (Allen,1989:47). Dolayısıyla tür konusunda çeşitli ayrımların ortaya konulması için kuramcıların bu amaç doğrultusundaki çalışmaları sosyal grubun onu özümseyip, kabul etmesi ve uygulaması ile değer kazanmaktadır.

Wright bu noktada popüler dört film türünden bahsetmektedir. İyiyle kötü arasındaki çatışmanın şiddet içeren eylemlerle basitçe çözüldüğü Westernler, sorun çözmede akla dayananla, dine ya da geleneksel bilinçdışı inançlara dayanan unsurlar arasındaki çatışmadan beslenen korku, istilacılarla (düzen bozan) düzeni korumak isteyenler arasındaki çatışmanın ele alındığı bilim kurgu ve toplumsal ve maddi anlamda başarı elde etmek için 'öteki' olmayı tercih etme arasındaki çatışmanın anlatıldığı gangster filmlerdir. Katarsistik etki noktasında bakıldığında ise ideolojinin en etkin araçları olarak kara film, müzikaller, melodramlar ve korku filmleri ideoloji eken türlerdir. Toplumsal şartlara bağlı olarak egemen ideolojinin uygun gördüğü inanç sistemi, düşünce biçimi ve davranış kalıplarını tür yapıları içerisine inşa edilmesi noktasında popüler film türleri önemlidir.

3.4. KORKU SİNEMASI

Korku türüyle ilgili farklı birçok tanımlamanın yanında korku öğesini ortaya çıkaran öğelerin çeşitliliğinden de bahsetmek mümkündür. Korku sinemasında dehşeti filmlerin ayırt edici bir özelliği olarak gören görüşlere ek olarak gerilimle bir tutan tanımlamalar da mevcuttur. Ancak, bir türe atıfta bulunan nitelikler diğerinde de bulunabildiğinden her zaman zorlukla karşılaşılmış ikisi arasında ayrım yapmak güçleşmiştir. Bilinmeyen karşısında hissedilen gerilim duygusunun dehşete düşürme özelliğindense insan bilincinde kuşku uyandırması, filmdeki kötü eylemler ve sonuçlarındansa nasıl sorusunun önem kazanması gerilim duygusuyla ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla korku sineması altında temelde ikili bir ayrım yapmak mümkündür. Bu bağlamda gerilim unsuru sinemada adım adım, aşama aşama yükselen bir temponun, merakın ve kaygının seyircideki karşılığıdır. Korku ise beklenmedik bir anda seyircide hissedilmesi istenen bir duygu durumudur. Zihinsel temele dayalı olan

gerilim unsuru senaryoda bireyi sona koşullandırırken oraya gelinceye kadar geçeceği aşamaların bilinmezliğine de bağlar. Senaryonun başından sonuna kadar seyirci olayın zirve yapacağı o noktaya kadar gerilim duygusunu yaşar ve katarsizm de bu kertede devreye girerek gerilimin son noktasında seyirciye rahat bir nefes aldırarak onun gerginliğini ortadan kaldırır. Zihinsel bir çaba gerektirmeyen korku unsuru ise filmde seyircinin aniden bir sürprizle karşılaşarak ürpermesi, tiksinmesi ya da vahşete düşmesi olarak kendisine karşılık bulmaktadır.

Gerilim ve korku arasındaki ayrımla ilgili olarak Alfred Hithcock ve François Truffaut arasındaki sohbette Alfred Hithcock'un "Masum bir sohbet yapıyoruz. Aramızdaki masanın altında bir bomba olduğunu varsayalım. Ortada hiçbir şey yokken ansızın 'boom!' Bir patlama… İzleyici şaşırıyor. Biz bu şaşırtmacanın öncesinde izleyiciye sıradan, bir sahne gösterdik. Şimdi bir gerilim durumu oluşturalım. Masanın altında bir bomba konmuş, izleyici bunu biliyor; izleyici, bombanın saat 1'de patlayacağını da öğrenmiş; şu anda saat bire çeyrek var dekorda bir duvar saati var, böyle durumlarda, aynı sıradan konuşma birdenbire ilginçlik kazanır, çünkü izleyicinin olaya katılımı vardır. Birinci durumda izleyiciye patlama anında 15 saniyelik bir şaşırtmaca yaşattık, ikinci durumdaysa on beş dakika boyunca bir gerilim yaşar. Burada varacağımız sonuç, seyirciyi her seferinde durum hakkında olabildiğince bilgilendirmek gerektiğidir. Buradaki istisna püf noktasının şaşırtmacaya dayandığı, yani beklenmeyen sonun öykünün doruk noktasını oluşturduğudur" (Truffuat,1987:68). Şeklindeki ifadesi ayrımın belirgin biçimde ortaya konulması açısından önemlidir. Gerilim unsurunu filmlerinde başarılı bir biçimde uygulayan Alfred Hithcock, gerilimi seyirciye onu doruk noktasına taşıyacak her aşamayı göstererek gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla klasik anlatı yapısındaki her unsur (gerilim öğeleri) ve bu unsurların (ipuçları) birbirleriyle kurulan bağlantıları bireyleri gerilime sürüklemektedir. Korku ve gerilim sineması, westernler gibi belirli tarih aralıklarını veya belirli coğrafyaları içeren bir film türü değildir. Sinema tarihinin en kapsamlı ve uzun soluklu türü olarak korku sineması, sinemanın dönem dönem yaşadığı ekonomik anlamdaki krizlerden fazlaca etkilenmeyen ve hemen her dönem kendisine seyirci bulabilen bir türdür

İnsanın bilinçaltı düzeydeki korkularıyla başa çıkma ya da onların üzerine gitme yolu olarak bu olguları, resmetmesi, öyküleştirmesi, notalara, şarkı sözlerine dökmesi bu korkularla baş etmenin en verimli yolu görülmektedir. Oskay'a göre insan bilincinde yer

alan korku ikonları, mevcut toplum içinde yaşamak zorunda olan modern insan için çekici görünen, bazı bilinçaltı ve yasaklanmış istemlerin betimlendiği 'asılsız görünümler 'den ibarettir (1994:61). Korkunun etkisinden kurtulamayan insan onunla iç içe yaşamayı öğrenmiş ve onu denetimi altına alabilmeyi başarmıştır. İnsan yaşamında önemli bir role sahip olan korku sanatsal birçok eylemde kendisini göstermiştir. Resimden tiyatroya, edebiyattan sinemaya her alan korku olgusunu içeriklerinde işlemiştir. Sanat burada bir anlamda ruhsal iyileştirme, bir tür katarsis, insanın tutkularından arınması, kendisi ve karanlık dürtüleriyle, korkularıyla yüzleşmesi için daha güçlü bir fırsat yaratır. Bu bağlamda sanatçı tarafından üretilen bir sanat yapıtı ruhumuzda yer alan tüm gerginlikleri gidermesi bakımından estetik haz niteliği taşımaktadır. Korku sineması açısından alışılagelmiş eğlendirici olma tanımına uymayan filmler katarsise imkân vermesinin yanı sıra günlük yaşamdaki endişelerin bir aktarıcısı olarak "bu olaylar iyi ki benim başıma gelmiyor" dedirtmekte ve isteklerle baskılanmış duyguların çatışmasından, çelişkisinden ortaya çıkmaktadır (Abisel,1995:148). Bu bağlamda bir kaçış sineması olarak nitelenen korku sineması geniş ölçüde bir rahatlama sinemasıdır. "Korku öğesiyle boşalım, belki de cinsel boşalım ve spor karşılaşmaları ve bir tür sinema ile elde edilen 'şiddet boşalımı' kadar önemlidir. Korku sineması insanları mutlu en azından memnun ve rahat kılar. Çünkü kahramanların, örümcekli bir eski şatonun mahzenlerinde, manyak katillerin veya korkunç canavarların, deli doktorların elinde geçirdikleri sıkıntılı anlar, bize kendi rahatlığımızı, güvenimizi pekiştirerek düşündürür, çevremizden, yaşamımızdan, kişiliğimizden yakınmamızı bir süre bile olsa filmin getirdiği güven duygusunun rahatlığıyla değiş-tokuş eder" (Dorsay,1986:42-43). Toplumsal yaşamın engellediği, bastırdığı veya yasakladığı arzu ve gereksinimlerin temsili olma korku sinemasında korkularıyla yüzleşen seyirci özdeşleşmeyle anlık korkularını gidermiş olurken, başkasının başına gelen korku dolu olayların kendi başına gelmemiş olması konusundaki şansından ötürü de hazlanmaktadır. "Gerilmek, korkmak ve sonra da bir düşten, bir kâbustan uyanır gibi gerçek yaşama dönmek; beyaz perdedeki canavarlardan, sapıklardan, çılgınlardan, akan kanlardan ve parçalanan vücutlardan, azap verici feryatlardan ve ürkütücü gölgelerden kurtulup normal dünyaya dönmek" (Scognamillo,1996:65) korku hissinin hazza dönüşmesi ile iki karşıtlığın birlikteliğidir.[44]

[44] Korkunun zaman içerisinde değişen anlamları noktasında haz ilkesiyle beraber anılması ve bireyin bu yolla katarsise uğraması geçmişte idamların, işkencelerin, öldürmelerin halka açık alanlarda onların gözleri

İnsanın bilinçaltı durumlarındaki korkularıyla başa çıkma yolları olarak varsayılan korkuların somutlaştırılarak öyküleşmesi, notalaşması, resmedilmesi noktasında sinemada bu amaca hizmet eden politik bir araçtır. Başlangıçta insanın ilksel korkularından, pagan kültüründen beslenen korku türü, anlamları toplumsal, tarihsel ve kültürel kodlara göre değişen ve değişen dünyayla yeniden şekillenen içeriklere sahiptir. Korku, izleyicilerinin ulusal ve uluslararası düzeydeki olay ve kaygılardan beslenen korkularına, çekincelerine hitap eden bir türdür. Ortak kaygıların ürünü olarak korkuların dahil olduğu anlatılar farklılık ve çeşitlilik göstermektedir. Şöyle ki, insanın varoluşuyla ilgili içeriklerin bir dışa vurumu biçiminde en ilksel hal olan korku duygusu insanın bulunduğu derin zorluklarda görünürlük kazanmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde de korku sineması son derece esnektir ve ulusal sınırları aşan çeşitli kültürel değişiklik ve farklılık dönemlerine kolayca uyum sağlayabilecek yeterliliktedir. Korku sinemasının tarihsel biçimleri de bu sayede açıklanabilir; mesela 1950'lerin bilimkurgu-korku melezleri soğuk savaşa muhalif politikaları kodlayan, slasher film serileri reagan dönemi ekonomi politikalarındaki sosyal kuralları, sınıfları ve sosyal sorumluluğun yok oluşunu gösteren ve postmodern zombi filmleri ise tüketim toplumundaki sosyal ve politik yabancılaşmayı yansıtan alt türlerdir (Cherry,2009:11-12). Dolayısıyla her film onu üreten ve onun sunulduğu hedeflerin ideolojilerine göre ortaya koyulmaktadır. Popüler sinema böylece filmlerle modern hayatın mitlerini tarihsel ve ideolojik olarak üretmektedir. Her ülke sinemasında o ülkenin kendi tarih, coğrafya ve kültürel özellikleri ile ilişkili biçimde ortaya konan tür, tüm insanlığın ortak korku ve kaygılarına yaslanması ve ortak birtakım imgelerle insanlara dokunması noktasında her kültürden izleyicinin ilgisini çekebilmeyi başarmıştır. Beslendiği kaynakların çok ve çeşitli olması ise bu türün ulusal sınırları aşan yönüne bir vurgu niteliğindedir.

Korku edebiyatı türünün başlangıcı, 18. yüzyılda yükselen gotik edebiyat geleneğinin oluşumundan kaynaklanabilir. Bununla birlikte, dehşetin başlangıcı, gotik geleneği izleyen ve geliştiren İngiliz yazarların eserleri ile bağlantılıdır. Korku türü (canavar, vampir vb.) İçin arketip haline gelen karakterler yarattılar. Tarihsel geleneğe ve doğaüstü unsurların sıklıkla ortaya çıkmasına dayanarak, korku türü, fantezi ve bilim

önünde yapıldığı törenlere dek uzanmaktadır. İnsanların kötücül yollarla cezalandırılmaları ve öldürülmelerini alkışlayarak seyreden insan için korku duygusunun endişe uyandırması karşısında aksine bireyi keyiflendirerek rahatlattığı görülmektedir.

kurgu ile birlikte "popüler fantezi üçgeninin zirvesi" olarak kabul edilir. Türün tarihçesinin ilk olarak hangi döneme dayandığı konusu ise konu korku türü olunca tüm literatürde ortak kabule dayanmaktadır. Türün amacı korkutmaksa kuşkusuz ilk film olan "Trenin Gara Girişi" bu noktada korku türünün ortaya çıkışında bir dönüm noktasıdır. Film seyredenlerde trenin sanki kendilerinin üzerine doğru geliyormuş hissini yaratması bakımından korku öğesi taşımaktadır. Diğer yandan "Büyük Tren Soygunu"nda da kahramanın kameraya dönerek ateş etmesi yine seyircinin korkmasına neden olmuştur. Korku türünün ilk yapımları Avrupa'da çekilmiş, türün büyük çıkışını ise Almanya üstlenmiştir. Karanlık ve kasvetli ortamların çekilerek ölüm, kader ve bilinmeyen kavramların etkili olduğu filmlerde katiller, caniler sinemada korku anlatısını ortaya koyan unsurlardır. Kurt adamlar, mumyalar, şeytanlar, hayaletler, yapay canavarlar, ucube yaratıklar ve vampirler irite edici görüntüler eşliğinde verilerek korku unsurunu sağlamaktaydı (Abisel,1995:140-141). Bu anlamda korkunun niteliklerinden biri tipik arketipik karakterlerdir. Bunlar, vampir, kurt adam, zombi, canavar, çılgın bilim adamı, şeytan, hayalet, sonsuz gezgin, seri katil, psikopat, kötü çocuk, ele geçirilmiş kişi ve Deccal.

1950'li yıllara gelinceye kadar 1920 yapımı "Das Cabinet des Dr Caligari", "Der Golem", "Doctor Jekyll and Mr. Hyde", 1922 yapımı "Nosferatu", 1931 yapımı Dracula", "Frankenstein" 1932 yapımı "Freaks", "Vampyr", "Mummy" 1935 yapımı "Bride Of Frankenstein", 1942 yapımı "The Ghost of Frankenstein", 1943 yapımı "Son of Dracula", "Frankenstein Meets Wolf Man", 1944 yapımı "House of Frankenstein", "The Mummy's Ghost" filmleri isimlerinden de anlaşılacağı gibi, mumya, yaratık, şeytan, canavar, hayalet imgeleri üzerine kurulmuş senaryolardan oluşmakta ve dehşet, korku, saldırganlık duyguları uyandırmaktadır. Soğuk savaş döneminde güçlenen Amerika ve sesli film dönemine geçişle birlikte ise tür Hollywood merkezinde konumlanmıştır. Kıyamet içerikli filmler, doğaüstü korkular ve küreselleşme ile evrilen korku imgeleri korku türünün dönemsel ve coğrafi bazı özellikleriyle ilgili vurgulardır. 1958 yapımı "The Fly", 1960 yapımı "Psycho", 1963 yapımı "Birds", 1964 yapımı "Kızıl Ölümün Maskesi", 1967 yapımı "Rosemarie's Baby", 1982 yapımı Evil Dead", 1983 yapımı "Videodrome", "Christine",1984 yapımı "A Nightmare on El Street" ve 1987 yapımı "The Outing", "Born Of Fire" isimli filmler ise Hollywood'un yükselmesi sonrası kıyamet ve doğaüstü korkulara dayalı filmlere örnek gösterilebilmektedir. Özellikle 1960'lı yıllarda korku

sinemasına yön veren ve korkunun kaynağını aile içerisinden yakın olana yükleyen Sherlock Holmes yapımı olduğu filmlerle psikanalizden de beslenmektedir.

Bir tür olarak korku sinemasında filmlerin genelinde korku unsuru, belli başlı ikonlarla verilmektedir. Bu ablamda tehlikenin, endişenin, gerginliğin ya da yaklaşan tehdidin seyirciyi film boyunca etkisi altına aldığı türde birey tehlike kaynağından kaçma, kurtulma, onu alt etme mücadelesini vermektedir. Korku sineması konu çeşitliliğine bağlı olarak farklı alt türlere ayrılabilmektedir. Ancak alt türleri birbirinden keskin ve net ifadelerle ayırmak pek olanaklı değildir. Çünkü bir al türe ait olan korku unsuru ya da imgesi ile kurulan tematik yapı başka bir alt türü içerebildiği gibi onu kapsayabilmektedir. Korku sineması türler açısından değerlendirildiğinde tarihsel ve kültürel bağlamda her toplumun farklı zaman ve içeriklerde üretilen filmlerinin tek bir kalıba sokulmaması sorunsalını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla korku sineması söz konusu olduğunda farklı birçok sınıflandırma mümkündür. Bu sınıflandırma filmlerin olay örgüsü, ana fikri ya da korku unsuru sağlayan imgeleri (canavar, hayalet, şeytan vb.) noktasında, dönemsel olarak elde ettiği gişe başarısı ve popülaritesi bakımından ve Body Horror diye anılan belli film yapım şirketleri veya yönetmenlerce yapılan filmlerin kategorileştrilmesi şeklinde çeşitlendirilmektedir (Cherry,2014:17). Yine Aytekin, korku sinemasındaki alt türleri korku unsuru sağlayan ve tehlike kaynağı olan her bir ikondan hareketle olarak şeytan filmleri, vampir filmleri, seri katil ve sapık filmleri, doğaüstü yaratık ve canavar filmleri, doğanın intikamı (doğal felaketler, hayvanlar ve bitkiler), hayalet filmleri, mumya filmleri, zombi filmleri ve cadı filmleri olarak kategorize etmektedir (Aytekin, 2013, s.68-78). Diğer yandan korku sinemasını tanımlayan ve ortak geleneklere bağlı bazı ifadeler yerine dönem dönem görünümleri değişen ancak aynı unsurlarla sunulan, geçirmiş olduğu evrimle farklı alt türlerde ele alınabilen kategoriler oluşturmak türün ayırıcı ve bütünleştirici özellikleri noktasında daha geçerli bir yoldur. Bu noktada korku sinemasına yön vermesi açısından ve korkunun dayandığı sinematik içerikler bağlamında bir kategori oluşturmak konunun daha açıklayıcı olması açısından önemli olacaktır.

Tablo 3.1. Korku Sinemasının İçerik Bağlamında Oluşturulan Korku Kategorileri

İçeriği Noktasında Korku Film Türleri	Kullanılan Korku İmgeleri Bakımından Türlerin Tematik Yapıları	Korku Film Türlerinde Korkunun Kaynağı Olan Korku Kahramanları	Korku Film Türlerine Ait Örnekler
Pagan kültürüne bağlı korku filmleri (Doğal saldırı)	Dini inanışlar ve doğayla iç içe olma üzerine kurulan tematik yapılar	(İllüstrasyon figür), Şeytan, iblis, cadı figürleri	The Omen (2006) (İngiliz-Amerikan yapımı) Constantine (2005) (ABD- Almanya) özel yetenekli bir insanı konu alır.
Romanlardan, Gotik hikayelerden ve mitolojiden beslenen korku filmleri	Korkutan, ürküten canavar, vampir veya yaratık olarak nitelendirebileceğimiz varlıkların gerçek dünyayla ilişkileri üzerine kurulu tematik yapılar	Canavar Vampir Yaratık	Frankenstein (1931), ABD (Mary Shelley'in aynı adlı eserinden uyarladığı tiyatro oyununa dayanan film uyarlamasıdır.) Vampyr (1932) Almanya The Hunger (1983), İngiltere, Sinemada vampir temsili The Lost Boys (1986), ABD, vampir/komedi Bram Stoker's Dracula (1992) ABD Underworld (2003), ABD, Vampir Apocalypto (2006) Aksiyon, Dram
Anormal cinsiyet, mutasyon, transformasyon, hastalıkla vücudun doğal olmayan durumlarını (vücut korku) temsil eden zombi filmleri	Diğer korku kahramanlarından farklı olarak zombilerin "ölümsüzlüğü" ya da "yaşayan ölüleri" "toplu halde hareket eden, gezen ölüleri" temsil ettiği içerikteki yapılar	Zombi	Body Snatchers (1993) ABD, Fantastik, Korku, Bilimkurgu Ölümcül Deney serisi, (2002 2012 arası 5 film) Redneck Zombies (1987) ABD korku/ komedi
Doğaüstü güçlerin varlığına dayalı korku filmleri	Ölümsüzlük arzusundan hareketle dirilen ruhlar, şeytanlar, cinler, (insan ruhunu ele geçiren cinler) hayaletler ve onların gerçek dünyayla olan ilişkileri üzerine kurulu tematik yapılar	Şeytan Cin Hayalet	Operadaki Hayalet (1925), ABD The Exorcist (1978) ABD
Zihinsel temele dayalı psikolojik korku filmleri	Suçlu seri katillerin olduğu ve bu unsurların gerilim ve korku yarattığı tematik özellikler	Seri katiller (erkek)	Sapık (1960), ABD Bebek Jane'e Ne Oldu (1962) ABD Kuzuların Sessizliği (1991), ABD 6. His (1999) ABD Hannibal (2001) İngiltere, ABD

Tablo 3.1. (Devamı)

Slasher filmler (Gençlik korku filmleri)	Ölümü dehşet, vahşet, kan, kesici aletlerle yaşamı sonlandırma unsurlarıyla veren ve gündelik hayatın (kırsalda veya şehirde) vahşi bir katil tarafından istila edilmesi üzerine kurulu tematik yapılar	Vahşi katiller	Günah Tohumu (1976) ABD Elm Sokağında Kâbus (1984), ABD Kuşlar (1963), İngiltere, ABD Teksas Testere Katliamı (1974), ABD Hollowen (1978), ABD 13. Gün (1980) ABD Çığlık (1996) ABD
Bilim Kurgu (Kozmik korku)(Bilimin ürettiği yapay canlılar) korku filmleri	Teknolojinin ve teknolojik araçların (uzayın) klasik korku unsurlarının yerini alması üzerine kurulu tematik yapılar.	Araba Uzay aracı Robot Bilgisayar	Yaratık (1979), İngiltere, ABD Bir Uzay Macerası (2001) ABD, İngiltere
Erotik korku filmleri	Taciz, tecavüz, ensest ilişki ve diğer cinsel suçları içeren ve fiziksel şiddete dayalı tematik yapılar	Kişiler Kurt adamlar Vampirler	Bram Stoker's Dracula (1992) ABD The Dentist (1996) ABD
Kıyamet korku filmleri	Çeşitli faktörlerin neden olduğu dünyanın sonu ile ilgilidir. Bu nedenle aynı zamanda savaşlarla dünyanın sonu dehşeti olarak adlandırılır.	Doğa olayları	Öldüren Sis (2008) ABD Zombieland (2009) ABD Night of the Living Dead (1968) ABD

Ortaya konulan kategoriler bağlamında korku sineması, başlangıçta fiziki gücü ile insanın ilk ve ilksel haliyle ilişkili olarak daha sonra ise toplumsal ilişkilerin kurulması-uygarlıkların doğuşu ve teknolojik gelişmeler etkisiyle korku duyduğu şeylerin çeşitlenmesi biçiminde gerçekleşmektedir. Doğal koşullar karşısında mücadelesini kazanan insan kimi zaman bu durumla baş edemeyince doğaüstü güçlere sığınmakta ve sığındığı şeylerin kötücül yanları ile korku hissine kapılmaktadır. Dolayısıyla var olana yönelik korkularını bilinmeyenden fayda umarak ortadan kaldırmaya çalışan insan için bu durum baştan sona bir çatışmanın doğmasına ve insanın bu hisle gerilmesine neden olmaktadır. Bu defa doğaüstü güçlerden korkan insan, kendisi üretmiş olduğu ritüeller, mitolojik söylenceler ve hikâyelerle yerleşen inançlarıyla korku sinemasını beslemektedir. Bazı tarihsel gelişmelere bağlı olarak yabancı olanın ya da öteki olanın istilasına ve onun doğurduğu korku unsurlarına bağlı olarak geliştirilen konular türün çeşitliliği açısından önemli sayılmaktadır. Zamanla bireylere ve onların psikolojik durumlarına evrilen tür psikanalizi de kullanarak modern yaşantının sürdüğü kentleri ve içerisindekileri potansiyel tehlike unsuru olarak görmekteydi. Gelecekle ilgili tereddütlerin ortadan kaldırılması adına ortaya konulan çeşitli bilimsel çabalar teknolojiden nasıl faydalanılacağı noktasında yeni tehlikeler doğururken insanın korku hissini dipdiri tutan ve endişe oluşturan başka imgeler olarak ortaya çıkmıştır.

3.4.1. Korku Olgusu

İlk insanın var olduğu ilk günden bu yana içerisinde barındırdığı korku hem içsel hem de dışsal birçok nedene bağlıdır. İnsanlık tarihinin ilk dönemlerine baktığımızda doğa karşısında kendisini zayıf hisseden insan, hayatta kalma ve yaşama içgüdüsüyle doğadan gelebilecek her türlü tehlikeye karşı korku hissetmektedir. Bilinmeyene, belirsiz olana karşı duyulan korku, bedenin zarar görmesi, acı çekmesi veya bütünlüğünün bozulması ile ilgili korku, ölüp yok olmakla ilgili korku insanın temel korkuları olarak nitelendirilebilir. Ölümün ve anlamının başlı başına bir korku unsuru olduğu ölüm olgusu yok edici, hiçleştirici olması nedeniyle insanı tedirgin etmektedir. Ölüm anında duyulacak olan acı, ıstırap duyguları, ölümden sonraki belirsizlik veya geride bırakılanların durumu noktasında hissedilen tereddütlerin hepsi birer korku unsurudur. Diğer taraftan korku, herhangi bir canlının, insanın bilincinde kurduğu, tasarladığı, hayal ettiği, simgelediği durum, olay, olgu, nesnelere vermiş olduğu tepkilerdir. Bu anlamda, doğal afetler,

nükleer felaketler, salgın hastalıklar, hayvanlar, bilinç düzeyindeki hayaletler, karabasanlar, canavarlar, karanlık ruh bilimsel bir kavram olan korkuya neden olan öğelerdir. Korku unsurunu ortaya çıkaran kaynaklardan bir başkası da inanç sistemleridir. İçerisinde çeşitli emir ve yasakları barındıran çeşitli dinler ve bunların içerisinde kendisine yer bulan ritüeller, insan hayatını, ulaşmaya çalıştığı veya ulaşamadığı şeyler konusunda korkutarak kamçılamaktadır. Din, her şeyin birlik, bütünlük içerisinde olduğu bir toplum biçimi olarak korku ile ilişkisi noktasında korku sinemasını beslemektedir. Bu anlamda bütün dinsel öğretilerde yer alan korku kavramları (cin, şeytan, deccal, zebani, ruh, kabir azabı, cehennem ateşi, kıyamet) korku sinemasındaki korku ikonlarını oluşturmaktadır.

Korkular, insanın tarih sahnesinde var olduğu günden bu yana birikerek kuşaktan kuşağa aktarılan ve toplumların ortak bilinçlerinde yer edinen duygu durumlarıdır. İnsanın var oluşuyla başlayan bu olgu en başta doğayla ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışılmaktadır. Doğada var olan insan ona kafa tutmayı öğrenmeden önce doğayla uyum içerisinde yaşamaktaydı. Çünkü doğanın gücü hakkında, etrafında cereyan eden olay ve olgular (doğa olayları, mevsimlerin dönüşümü) hakkında aklının ermediği pek çok şey vardı. Bilmediği şeyle mücadele etmek yerine onunla uyumlaşarak yaşamını devam ettirmek bu anlamda insan için en akıllıca olan yoldu. Ancak zamanla insan doğanın kendi işleyişini seyrederek öğrenerek kendi varlığını devam ettirebilme adına ona müdahale etmeye ve son kertede de onu kontrol etmeye başladı. Dolayısıyla insanın insanla olan ilişkisinden önce doğayla olan ilişkisine dayanan korkulanın dışa vurumu kendisini şiddet unsuruyla görünür kılmaktadır. Hristiyan öğretide yeryüzü Tanrı tarafından reddedilmiş, unutulmuş bir yerdir ve üzerinde düşmanımsı, şeytansı ve karanlık güçlerin egemenliği hüküm sürmektedir (Schulz,1991:8). Kendisini var edebilme kaygısıyla baş başa kalan insanın kaygıları korkularının temelini oluşturmaktadır[45]. Ayakta kalma güdüsüyle yukarıda bahsedilen bazı korkularla karşılaşan ve yüzleşen insan bu uyarana karşı tepkisini ya saldırgan tavırlarla ya da kaçınma duygularıyla vermektedir. Korkularıyla

[45] İnsanoğlu bu süreçte dini bir korku unsuru olarak görmüş ve doğada başına gelen açlık, sefalet, hastalık, ölüm gibi unsurlara sebep olarak zihinlerinde tanrıları icat etmiştir. Dolayısıyla tanrılara hoş görünmek adına çeşitli gösteriler hazırlayıp, kurbanlar sundular. Tamamen korku temelli yapılan bu etkinlikler mitolojik söylencelerin de kökenini oluşturmaktadır.

yüzleşen insan mücadele ederek, savaşarak korkuları karşısında galip gelmeye çalışırken kimi zamanda bu korkularını maskeleyerek onlardan kaçınma yoluna gitmektedir.

Fiziksel olarak sınırlı güce sahip bir canlı olan insan, bu bağlamda aklını kullanıp neslini devam ettirmek, tehlikelerin önüne geçmek ve kendisini savunmak zorunda kaldığında zırh, silah, aşı, ilaç gibi unsurlara başvurmuştur. İlkel komünal toplum göz önünde bulundurulduğunda avcılık ve toplayıcılıkla geçimini sağlayan insan mağara duvarlarına korktuğu, anlam veremediği, tanımlayamadığı veya öteki diye nitelediği güçlerin (bizonun resmedilmesi) resimlerini çizmiştir. Bu çaba içerisinde insan baş edemeyeceğini anladığı bu güçleri kendince büyüleme yöntemiyle alt edebilmeyi başarmıştır. Bu noktada Scognamillo konuya şöyle açıklık getirmiştir: "Korkular ve korkuların kaynaklarını, çıkış noktalarını oluşturan bilinmeyenler, anlaşılmayanlar, yazılmadan ve anlatılmadan önce mağara duvarlarına ve kayalıklara çiziliyor, işaretler, masklar ve spotlarla simgeleniyordu… İlkel dediğimiz düşünen ve hisseden insan, etrafındaki ve dışındaki dünyaları keşfedince korkularını deşmeye, tanımlamaya, dile getirmeye, sözle açıklamaya koyuldu. Sözlü gelenek, efsane, destan ya da masal, bu korkuları bir araya getirmekte" (1997:14). Özellikle kültür içerisinde yer alan sözlü gelenek unsurları, içerisinde korku ikonları barındırması bakımından önemlidir. Ninnilere ve masallara dahi konu olan korku imgeleri bireye çocukluğundan itibaren korkması gerekenlerle ilgili birçok şeyi içermekte ve onların bazı kurallara uymaları gerektiğini, uymamaları halinde ise karşılaşacakları kötücül durumları vermektedir. Bu bağlamda bireylerin korkuları ile ilgili bilinçaltı durumları ve çocukluk dönemi yaşantıları önem taşımaktadır.

Modernleşme süreci ise insanın hayatta kalması için insan öldürmeyi, işkenceyi ve köle kurban etmeyi meşru kılmıştır. Toplumsal yaşamın bir parçası olan şiddet intikam alma, kana karşı kan, cana karşı ise can isteme biçiminde görünürlük kazanmıştır. Öte yandan insanın elinde toplumsal düzenin, inanç sistemlerinin, ahlakın ve kültürel geleneklerin art arda koyduğu yasaklarla, yasaklara uymayacaklara uygulanan cezalar (idam edilme, hapsedilme, organını kaybetme, cehennemde yanma, kazığa bağlama, çarmıha germe) her dönem var olmuştur (Abisel,1995:136). Modern yaşamın getirmiş olduğu kent yaşantısı kendine özgü tehlikeleri bilim ve teknolojideki gelişmelerde eklenince bireylerde ait olduğu sınıfı, sınıfsal zenginliği kaybetme, başarısız olma kaygılarıyla birleşmektedir.

Yine insanın bilinçaltında baskıladığı, yasakladığı, sakladığı, gerçekleştirilememiş olan arzu ve isteklerin içselleştirilmesi korkunun bir başka görünümüdür. O halde insanın korkularının altında korkularla bahsedilen ya da korkuların boşalttığı ruhsal durumlar bulunmaktadır. İnsanın doğasından ve toplumdan kaynaklanan baskılardan beslenen korkularının dizginlenmesi bu anlamda bir yaratma eylemine ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda Freud'un radikal olarak niteleyebileceğimiz söylemi önemlidir. Baskılanan korkular ona göre din, sanat ve kültür yaratımlarıyla iyileştirilir ve başarılı bir biçimde yerine getirilir. Bireyin bilinçaltı yüklerinden ancak bu sayede kurtulabileceğini vurgulayan Freud, bunun anlık bir rahatlamaya eşlik ettiğini dile getirmektedir. Bu sayede sanat yapıtı karşısında insanın psişik, fizyolojik ve zihinsel değişimlere uğradığı saptanmış, sanatçı yaratarak bilinçaltındaki ağırlıklarından kurtulduğu gibi, alımlayıcı da bunu sanat yapıtına katılarak gerçekleştirmektedir (Bozkurt,2004:178). Bireyler kendilerini belli düşlere kaptırırken bundan ötürü utanç duyar, başkalarından gizleyerek bu düşleri içsel mahremiyetleri olarak görüp baskılarlar. İşledikleri suç ve günahları itirafa yanaşırlar ancak duygularını başkalarına açmaktan kaçınırlar. Dolayısıyla bu düşleri sadece kendileri kuruyor gibi ve korkuları sadece onlara aitmiş gibi gerçek dünyanın gösterdiği doğrultuda davranmaları bekleniyormuşçasına hareket ederler (Freud,2007:196). İşte bilinçaltı bireylerin düşlemleri konusundaki en değerli bilgileri içerisinde barındıran hazinedir.

3.5. KATARSİZMLE İLİŞKİSİ BAKIMINDAN BEN VE ÖTEKİ'NİN İNŞASI

Varoluş sorunsalının temelinde bulunan sıkışmışlık, sıkılmışlık, bunalım, yalnızlık, yabancılık, arada kalmışlık, tedirginlik, kararsızlık korku, ölüm, kaygı gibi kavramlar insanın içsel gerilimi ve çatışması olarak korku sinemasında kendisine temsil alanı bulur. İnsanın somut ve bireysel varoluşunu kendisine hareket noktası olarak gören varoluşçuluk, günümüz insanına, insan yaşamına ve sorunlarına eğilen bir pratiktir. Biricik bir varlık olarak bireyin dünyasını anlama ve anlamlandırmada özgürlük, özgür irade, sorumluluk gibi konuları öz-var oluş ilişkisi bağlamında ele alan varoluş felsefesi bu özelliğiyle çok yönlü ve derinliklidir. Soren Kierkegaard, felsefe literatüründe varoluşçuluğu ilk kez sistematize eden isim olarak bireyi, varoluşunun bilincinde olan olarak tanımlar. Varoluş bilincinde olan insanın somut yaşamını ortaya koyan bütün özü onun özgür seçimleri üzerinden gerçekleşmektedir. Bu bağlamda bireyin kendisini

gerçekleştirmesi "yaratıcı"ya duyulan inanç noktasında önemlidir. Var oluş sorununu var olmanın doğrudan kendisine dayandıran Kierkegaard, kişinin bireysel olarak varlığının bilincinde olmasını önemser. Aksi halde bilen bir kişi, bilen olarak, var olan bir birey olduğunu unutur. Varoluş sistemlerle, imgelerle, kavramlarla örtülü hale gelir. Kişi giderek kendi bireysel varlığından koparak uzaklaşır. Sonuç olarak ne birey kalır ortada ne de onun bireysel varoluşu. Burada artık kişiyi ve bireyi bulmak mümkün de değildir (Kierkegaard,1997:233).[46] O halde bireyin varoluş sorunsalı üzerinden onun kendi somut varlığının farkında oluşu, varoluş içerisindeki insanın konumunu anlamak bakımından önemlidir.

İnsanın varlığına ilişkin olarak zaman içerisinde insanın kendi varlığını aşarak kendini var etmeyi sürdürmesi onun varoluşsal anlamını tamamlamasına katkı sağlamaktadır. Bireyin varoluşunun kendine özgülüğü de bu sayede onu diğer varlıklardan ayırmaktadır. Bu bağlamda varoluş olmuş bitmiş değildir, zaman içerisinde bireyle beraber akış halindedir. Özün ya da var oluşun öncelendiği durumlarda öz soyut olan ve ideal boyuttaki düşünsel bir varlığa denk gelirken var oluş, somut ve maddi gerçekliğe işarettir. Varoluş sorunsalı içerisinde insanın kendisini bir var olan olarak konumlandırma şekli olan ben ve öteki ikiliği farklı düzlemlerde değerlendirilebilen iki pratiktir.

"Ben"in dışındaki "öteki"nin bir tanımlanması ve tasnife ihtiyaç duyması insanlık tarihi kadar eskidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da beliren yeni düşünce ve yönelimlerin hız kazanması, özellikle Fransa'da ortaya çıkan varoluşçuluk; varlığın aslında ne olduğu ve mutlaklığını tartışmıştır. Bu bağlamda, varoluşçuluk öz ve ben içerisindeki değer temsillerinin toplumda ve siyasette yeniden tasnifinin fırsatını doğurmuştur. Varlığın, varoluşun özden, içerikten önce geldiğini, yani insanın tüm bunlardan önce var olduğunu, bunun ardından tutum, fikir ve edimleri ile kendisini sürekli ve yeniden yeniye oluşturduğunu, biçimlendirdiğini öne süren bir yaklaşımı ifade eder.

[46] Kierkegaard'a göre, "rasyonalist sistemler gerçekliğin tümünü bir düşünce sistemi içerisine sıkıştırır, her şeyi akla indirger ve akıl dışındaki bütün her şeyi unutturur. Ona göre akıl ve toplumu ön plana çıkaran bir felsefe kişiselliği, kişisellik ilkesi olan varoluşu, insanın varoluşunu meydana getiren öğeleri hiç dikkate almaz. Bunun için felsefe genel olana değil, özel olana, nesnel değil de öznel olana yönelmelidir" (Cevizci,2000:557). Kierkegaard'ın varoluş yaklaşımında bireyin varlığı salt akılla, soyut olanla, nesnel ve teorik bilgiyle kavranamaz. Bu yönüyle klasik anlamdaki felsefe pratiğinden ayrılan Kierkegaard, salt akılla sunulan nesnel bilginin bireyin kendi öz varoluşuna kendisini yabancılaştırdığını ileri sürerek bireysel varlığın varoluş sorunlarından kaçışa neden olduğunu ifade etmektedir.

İnsan evet vardır, önce insan vardır. Fakat, insan sadece uzayda mutlak haliyle ne ise o değildir. Onu hangi hamur ne biçimde yoğurmuşsa insan o olmuştur felsefesine dayanmaktadır. "Öteki" veya "benin dışındaki"nin bir problem halinde varoluşsal temellendirmelere konu olması, bu akımın öncüsü olan Sartre'nin ötekinin cehennem olarak düşünülmesine kadar gitmiştir. Bu nedenle 20. yüzyılın sonlarına doğru toplumsal ve siyasi alanlarda ortaya çıkan düşünce problematiğinin ana çıkış noktası "öteki" nin nereye, nasıl konumlandırılması gerektiği ile alakalı olmuştur. Bu problematik ötekinin hangi tabana, nasıl oturtulacağını sorgularken sosyoloji ve siyaset bilimini yakından ilgilendirmiştir. Göç, gecekondulaşma, hızlı kentleşme, alt yapı sorunları ve şehre yeni gelenlerin yaşamış oldukları ikilikler vb. temalar hemen her toplumda toplumsal değişimin öteki problematiği içerisinde kendisine yer bulmuştur. Toplumsal değişimin getirmiş olduğu her yeni durum ve neden olduğu her çatışma sanatsal çıktılar, ekonomi ve psikolojiye kadar birçok alanda varlığını göstermiştir. "Öteki"nin hemen her literatürde tahlil etme ve çözümsel kavram oluşturmaya yönelik yaklaşımları ortaya çıkarması "biz olmayanın kişiselleştirilmesi", daha açık ifadeyle bizden olmayan başkanın bir tabana nasıl oturtulacağı, benin gözünden bir dışlama teamülünün nasıl sistematize edildiği ile ilişkilidir (Onur,2011:180).

Ötekini vücuda getiren tek tipleştirme ve önyargılar toplumun kültürel birikimlerinden yola çıkılarak söylemin doğasına uygun şekilde, Faucault'un söylem üzerine çizmiş olduğu çerçevede oluşturulur. Bu bağlamda söylem oluşturma pratiği, içerisinde bulunulan toplumun kültürel değerleri başta olmak üzere iktidarın açmış olduğu fırsat/alan çerçevesinde yeniden üretilerek değer bulur (Foucault,1969:135-140). Toplumsal kimlik kavramı, toplumun dili ve onun iktidarla olan bağı ile bütünleşerek ortaya çıkmaktadır. Söylem ise burada kimliği meşrulaştırma ve geçerli kılma görevini kendi diliyle tasnif eder. Bu yolla söylem yeni kimliklerin kullanım değerini ortaya çıkarır (Kılıç,2011:147-148). Bu süreçte söylemin araçsallaştırarak kullandığı yapısalcı dil, düzenin devamını sağlamak üzere ortaya konulan argümanların gerçekleşip gerçekleşmeyeceği konusunda onama, ön kabul, reddetme veya gerçekliğini bile bile bastırma gibi davranış çıktılarının belirmesinde etkili olur (Bauman,2003:10-11). İktidarların sosyal durumları muhasebe etme yeteneği onun düzenini devam ettirmesi güdüsünden ileri gelir. Toplumda yeni beliren fikir tutum ve yaklaşımlar iktidarlar tarafından, dil aracılığı ile ortaya atılan söylemlerin kime, neye, nasıl ve ne dedece etki

edebileceğini mukayese etme yeteneği ile harmanlanır. Bu anlamda Bauman'a göre düzenin kurulması ve devamı için fikir ve tutumları ayıklama, seçme, öncelik sırasına koyma, ihtimalleri göz önüne getirme, yok sayma, değer atfetme veya manipülasyonlara karşı direnç gösterme gibi seçenekler belirlenir (Bauman,2002:163-165). Burada karmaşıklık arz eden şey hepsinin dil vasıtası ile ortaya konulmasına rağmen dilin muğlak ve belirsiz olan yanlarıdır. Kesinleştirme karar verme gibi tutumların iktidarlar tarafından belirlenmesi için önüne gelen şeylerin öngörülebilir ve hesap edilebilir özellikte olması gerekir. Bu nedenle halihazırda geçerli yasalar, yasaklamalar ve uygulamalar hesap edilebilen durumlara yönelik geçerlilik arz eder. Belirsiz olan, teşhisi daha önce yapılmamış ne olduğu bilinmeyene karşılık gelir. Bu belirsizlik aynı anda aykırı, ihlal eden, müstehcen, çelişkili ve normlarla herhangi bir benzerlik taşımayan ayrı cinsten olabilir. (Kearney,2012:16). Bu bağlamda öteki en temel düzeyde, dil vasıtasıyla niteleme yoluyla belirlenir. Tüm bu belirlemeler icatçı bir aklın çıktısı olarak tezahür ederek ötekiyi inşa eder. Bu anlamda ötekinin inşası; belirsiz ve aykırı olana karşı belirli bir düzen kurmanın, kompleks yaşam içerisinde insanın temel güncelerini ön plana alarak yaşam biçimini ve dünya görüşünü netleştirme çabasının bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Bireyden devlete doğru tümleyici bir bakışla iktidarlar da yasalarla toplumdaki seslerin düzeyini belirler.

Bir anlamda toplum mühendisliği rolünü devletler üstlenerek yasalar yoluyla toplumu harmanlar. Rasyonel ve irrasyonel edimleri ayırmak modern devletlerin amacı olmuştur. Bu amaç, toplumsalı rasyonel bir biçimde tasarlayabilmektir (Bauman,2003:34). Devlet, toplumsal değişimin tüm çıktılarını rasyonel/irrasyonel bağlamda süzgeçten geçirirken tüm fikir, tutum ve yaklaşım biçimlerini yeni bir kriter oluşturarak değerlendirir. Bu yeni kriter modern olmak ve moderniteyi öncelemektir. Ancak modern olarak düzen sağlanabilir ve toplumdaki belirsiz (Müphem) sesler ve kaos ortamı normalleştirilebilir. Böyle bir sınıflandırma türü devletin varlığını sürdürmesini önceleyen düzen kavramını güvenceye alır. Modern devletlerin ortaya çıkışı kaosu ve müphemliği gösterip, bu olumsuzluk ve belirsizlikler üzerinden düzenin vaadini gerçekleştirir. O nedenle düzen için kaos artık araçsal hale gelmiştir. Zira, öteki başka olandır ve nitelik itibariyle de toplumun ortak kimliğine ve tarzına aykırıdır. Genel geçerlikten uzaktır. Ortak kimlik değer ve duyguların idamesi için ötekinin varlığı gereklidir. (Bauman,2006:53) Tüm bu ortak değerlerin idamesi karşıda bulunan ve bizden

olmayanın, farklı olanın yabancılaştırılması ile mümkündür. O nedenle ortak kimliğe karşı tehdit olarak görülen ne varsa şeytanlaştırılır, kötülenir ve o haliyle kalır. (Kearney,2012:87-93). Bu bağlamda, toplumda benzer kültürel ve etik normları taşımayan, siyasi ve ekonomik açıdan karşıda duran kişiler veya gruplar öteki konumuna alınır ve şeytanlaştırmanın yönü onlara doğru kaydırılır (Befu,1999:28).

İnsanlar etrafındaki diğer insanları kendi algılarına dayanarak kategorizasyona sokar. Bu kategorizasyonda her toplumun kendine özgü- felsefede düzgü terimi ile karşılık bulan bir değerlendirme ölçütü- ön kabulleri ve retleri bulunur. Bunu da kestirme bir yolla, "biz- onlar", "normal olan"- "normal olmayan" ayrımı ile gerçekleştirir. Diğer bir ifadeyle "aynı"- "farklı" stereotipleştirmesi bu ayrımda belirleyicidir. Bizden olan-bizden olmayan ayrımı sadece kimliklerdeki ikiliği değil aynı zamanda kimliklerin tutum ve davranışlarının da ikilik içerisinde olduğunu bize gösterir. Gasset'e göre, insan toplumsal düzlemde bir ilişki kurarken kendisini var etmesinin yegâne şartı, varlığının öteki tarafından oluşturulduğunu savunur. Bu bağlamda insanda var olan olumu çıktı ve olumsuz çıktı üretme kabiliyeti ötekinin temel özelliklerini belirler. Benin öteki ile etkileşiminde ben üzerinde odak oluşturacak davranış ve tutumlarını değiştirecek esas belirleyicilik, ötekinin benin eylemlerine fiili olarak kılavuzluk etmesidir (Gasset,2011:134). Bu durum "ben"i herhangi bir tutum ortaya koyacakken "öteki"nin "ben"e vereceği tepkiyi sayımlamasını sağlar. Öteki de söz konusu tutum konusunda "ben"in tepkilerini sayımlamalıdır. Ben ve öteki arasında gerçekleşen bu karşılıklı sayımlar birbirlerinin sınırlarını belirlemede karşılıklı birer tepki tartımı niteliğindedir. Bir mücadele örneği gösteren bu tartımlar, toplumsal yaşamda varoluşsal farklılıkların ve belirleyici niteliklerin ortaya konulmasını ifade eder.

Ben ve öteki ne ile harmanlanmıştır, sivri köşeleri nelerdir. Birlikte yaşamın getireceği zorluklar ve tehlikeler nelerdir? gibi bir dizi keşfe dayanır (Gasset,2011:151). Bu keşifler, sınırları koymada ve ayrı olmada birer mücadele aracıdırlar. İkisi arasında gerçekleşen etkileşim bireyselden kolektif olma doğrultusundadır, daha açık ifade ile toplumsalda karşılığı olan her etkileşim özele ve genele hitap edecek tek tipleştirmeleri kurar. Bu bağlamda bizimle benzerlik gösteren fikir ve davranışlar çekici bulunurken bizimle benzerlik göstermeyenlere karşı kapalı tutumlar geliştiririz. Ben ve öteki yalnızca iki ayrı insan grubuna hitap etmez bununla beraber davranış ve tutumları tümüyle farklı iki zıt görüş arasındaki handikapı ifade eder. Kimliğin yapısal bakımdan çatışmalı

özelliğini vurgulayan Gasset, "öteki" olanın korku ve nefret duyguları ile "ben"de karşılık bulduğunu söyler (Gasset,1995:143–170). Yakınlık ve iticilik, ortaklık ve mücadele, güvenme ve şüphe duyma gibi ikilikler ayrımın belirleyici noktaları haline gelir. Sonuçta bu ikilikler "onları" "bizim olmayan" "biz"i de "onlardan olmayan" küspesine büründürür (Bauman,2002:51).

3.6. KORKU SİNEMASINDA ANLATIM ARACI OLARAK KATARSİZM SAĞLAYAN KORKU İMGELERİ

Sinema içerikleri içerisinden çıktığı toplumların düşünce- davranış kalıpları ve inanç- değer sistemlerini yansıtmaktadır. Bir anlam üretme yolu olarak ideolojide üretilen anlamlar toplumların sosyal, kültürel ve siyasal ilişkiler sistemi doğrultusunda ortaya konulmaktadır. Her dönemin toplumsal gerçekliğinden beslenen korku sineması bu gerçeklikleri simgeleyerek alt metinlerini oluşturmakta ve gerçekliği anlamlandırılmaktadır. Dolayısıyla filmler onları oluşturan birey, bireyler ya da sistemin ideolojilerini yansıtma noktasında politik amaçlara hizmet ederler. Korku sinemasında korku unsurunu sağlayan imgeler göz önünde bulundurulduğunda bunların çok çeşitli olduğu görülmektedir. Bu noktada da belli alt türlere ayrılan korku sinemasının popülaritesinin yüksek olma nedeni bu çokluk ve çeşitlilikle ilişkilendirilebilir. Filmlerde insani korkular, kaçışlar, endişeler, tedirgin edici durumlar, düzene, sisteme ya da aileye karşı duyulan güvensizliğin oluşturduğu hisler, kan, şiddet, vahşet, ölüm gibi unsurlar farklı biçimlerde temsil edilmekte ve sunulmaktadır. Sunulan bu temsiller izleyicinin katarsis olmasını sağlayan unsurlar olarak değerlendirilmektedir.

3.6.1. Zaman- Mekân İmgesi

Görsel bir araç olan sinemada filmin sinematografik yapısı içerisinde olayın neden-sonuç ilişkisi bağlamında aktığı zaman ve mekân birlikteliği klasik anlatı yapısının önemli bir unsurudur. Dolayısıyla öyküyü aksiyon boyutuna taşıyan gerilim oluşturma unsuru olarak olaylar belli bir zaman dilimi ve mekân içerisinde geçmektedir. Korku sinemasında anlatı genellikle zamansal aralık olarak gece üzerine kurulmaktadır. Gecenin, karanlığın kaygılandırıcı işlevi insanlık tarihinin eski çağlarına kadar uzanan genel bir kabuldür. Gündüzün sona ermesiyle ilk insanların içlerini alan ürperti hissi

çevreden tehlikelerin, yırtıcı hayvanların gelmesi gibi sanılarla ilişkilendirilmektedir.[47] Şu hâlde insanın bilinç altında yatan gece dehşetleri bu korkularla özdeşleştirilebilir. Korku unsuru oluşturması bakımından karanlık öğesi önemli bir kabuldür. Buna ek olarak belli bir zaman diliminde ortaya koyulması bakımından anlatının doruk noktasına ulaşması ve olayların çözüme kavuşması önemli bir uylaşımdır. Zaman kullanımı bu anlamda korku ve gerilim oluşturması bakımından önemli bir unsurdur. Korku sinemasında kullanılan iç ve dış mekânlar ise film örneklerinin birçoğunda benzer niteliklere sahiptir. Görsel ve sembolik olma özelliklerine ek olarak üç boyutlu bir oluşum olan mekân, yaşanan ve deneyimlenen bir olgudur. Belirli mekânlarda çok daha güçlenen korku ve dehşet her an ve her yerde insanın karşısına çıkabilmektedir. Özellikle korku sinemasına dahil edilen günlük içeriklerle birlikte işlenen filmler denizler, okyanuslar, ormanlar ve çöller gibi çok çeşitli mekanlara evrilmiştir. Mağaralar, dehlizler, yeryüzünün bağırsakları sayılan yeraltı geçitleri, uğursuz yerler, tekinsiz evler, feodal dönemden başlamak üzere, soyluların, derebeylerin şatoları, kaleleri, kuleleri ve zindanları bu mekanlardan bazılarıdır (Scognamillo,2004:15-16). Tarihsel süreç içerisinde korku sinemasında mekanlar, seyirciye korku hissini geçirecek biçimde loş ya da karanlık, dağınık, kirli biçimde sunulmuştur. Türün çeşitli alt türleri aracılığıyla kurulan anlatı yapısı farklı mekanlarda oluşturulmaktadır. İlk zamanlar tavan araları, eski büyük şatolar, evler, mezarlıklar, bozuk binalar, sokaklar korku unsuru sağlayan mekanlarken zamanla kamusal alanlar okullar, hastaneler, oteller, parklar, otoyollar, sinema salonları bu mekanlardan bazılarını oluşturmuştur.

Dolayısıyla önceleri ölümle, ortak inanç ve değerlerle ilgili olan kasvetli, karanlık mekanlar zamanla yerlerini insanların kendilerini güvende hissettikleri alanlara çevrilmiştir. Gündelik yaşamına bu mekanlarda devam eden insan için buraların güvensiz ve tekinsiz olması başlı başına bir korku unsurudur. Çünkü gündelik yaşamın hızı, kalabalığı, kentteki yoğunluk ve büyüklük içerisinde bilinmezliğin verdiği kaygı duygusu insanı germektedir. Korku unsuru oluşturan mekanların zamanla değişmesi sıradan, gündelik yaşantıda, doğal ortamlarda karşılaşılan insanların potansiyel suçlu olma ihtimalinin yüksek olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu anlamda insanlarda uyanan

[47]Güneşin kaybolması ile başlayan karanlık, ruhun, ölümün ya da cehennemin öncelenmesi olarak değerlendirilebilir. Özellikle mitsel anlatılarda da kendisine karşılık bulan bu karanlık olgusu ile ilgili olarak Yunan mitolojisinde yerin yedi kat altında, cehennem çukuru bir evren olarak tanımlanan Tartaros karanlık ve bu sebepten ürkütücüdür.

güvensizlik hissi, tehlikede olma kaygısı, ortamda yalnız kalma korkusuyla birleştiğinde mekânın korkutucu etkisi kaçınılmazdır. Film karakterlerinin fiziksel anlamdaki yalıtılmışlık hissine kapıldıkları mekanlar (lanetlenmiş topraklar, gizemli adalar, tepeler) kimi zaman filmlere hem adını vererek hem de üzerinde bilinçli bir biçimde oynanarak korku hissini tetiklemektedir.

Ayrıca mekanlarda ışık ve gölgeleme teknikleri de anlatının kurulmuş olduğu atmosferi vermede mekân açısından önemlidir. Kırsalda başlayıp kent yaşamına uzanan tehlikeler mekânsal bağlamda değerlendirildiğinde Amerika'nın sakin ve dingin olan sosyal yaşam ilişkilerinin altında aslında başka bir dünya olduğunu da bize göstermektedir. Altyapısı güçlü, büyük kentler yer altı galerileriyle doludur. Korku sinemasında da bu yer altı galerileri şehrin süslü yapısına gölge düşürecek korkutucu yerler olarak gösterilmektedir.[48] Kentlerde var olan şiddet ve dehşet toplumun en küçük yapı taşı olan ailenin yaşadığı o özel alana, kutsal yuvaya dahi sirayet etmiştir. Oysaki bireyler için ruhunun dinginliğini hissedip yaşayabileceği yegâne güven ve huzur merkezidir.

Korku sinemasında kullanılan iç mekanlar bireydeki kapalılık ve yalıtılmışlık, sıkışmışlık, içerisinden çıkamama duygularına denk gelmektedir. Yer altında yer alan kapalı karanlık mahzenler, tabutlar bireyin anne karnındaki sıkışmışlığıyla ilişkilendirilmektedir. Varoluşsal açıdan insanın anne rahmine düşmesiyle başlayan kuşatılmışlık, sarmalanmışlık hissi kendisini sinemada ortaya koymaktadır. Bu anlamda mekân sınırlamadır ve anlatıda gerilim atmosferi verilerek etkilenen bireyin korku hissiyatı tetiklenmektedir. Öte yandan varoluşsal mekân olgusuyla belleğe atılan psişik durumlar da bu kapalılığa vurgu niteliğindedir. Korku sinemasında bireyin iç dünyasında yatan psişik durumlara işaret eden kapalı mekanlarda kullanılan ışıklandırma, renklendirme teknikleri ve bunun yanı sıra kullanılan eşyalar bir bütün olarak korku unsuru sağlamaktadır. Mekânın kirli, tozlu olması uzun zamandır el değmemiş bir yer

[48] Amerika devasa metropolleri, geniş caddeleri, gece yarısı kalabalığı, sürekli yanıp sönen ışıklı ve sesli billboardları, eğlence merkezleri ve bunun yanında yoğun çalışma temposu, hızlı tüketim alışkanlıkları ile insana dışarıda hayatın hızlı ve kusursuz aktığını göstererek yalnızlığını unutturmaktadır. Bu sayede dışarıda kendisini güvende hissetmesini sağlamaktadır. Ancak filmlerde verilen yalnız yaşama görüngüsü içerisinden düşünüldüğünde kalabalıklardan sıyrılıp evine giden birey kendi içerisine kapanırken kapalı mekân olgusu onu bir şeylerden korkmaya ve yalnızlaştırmaya hazır hale getirmektedir. Bu bağlamda korku sinemasının kalabalık-yalnızlık zıtlığı üzerinden kurulmasından hareketle bu çatışmalar olay örgüsünü biçimlendirirken bize kahramanın evrimini göstermektedir.

olması açısından orayı tekinsiz ve güvensiz bir ortam yaparken kullanılan eşyaların dik, sivri hatlara sahip olması orada her an her şeyin olabileceği hissini oluşturarak bireyi meraklandırmakta ve onun tekinsizliğe[49] ve tehlikeye karşı tetikte kalmasını sağlamaktadır. Ortamların yeterince aydınlatılmamış ve loş olması hatta zifiri karanlık olması ise aksi giden ve beklenmedik bir durumla ilgili bireyleri uyanık tutmayı ve meraklandırmayı amaçlamaktadır. Çünkü gündelik hayatın aktığı mekanlar ve yaşam alanları düzenin, tek düzeliğin ve aydınlığın yansımasıdır. Dolayısıyla bu mekanlar insanların kendilerini güvende hissettikleri alanlar olarak değerlendirilmektedir.

3.6.2. Konuşma- Müzik ve Efekt İmgesi

Korku sineması içerisinde sese ve müziğe verilen önem korku unsurunu sağlayan bir başka unsurdur. Görüntü ve seslerden oluşan sinemada işitsel öğeler seyirciye duygu geçişini sağlayan bir unsur olarak dramatik etkiyi güçlendirmektedir. Bir filmin ses evreni o filmin dramatik yapısında var olan konuşmalar veya diyaloglar (kişinin kendi iç diyaloğu ve dış diyalog), müzik ve efektleri içermektedir. Sesli filme geçişle beraber sesin ve müziğin anlatı kurmada ve anlatıyı etkili kılmadaki önemi sinemanın işitsel yönüyle ilişkilendirilmektedir.[50] Müziğin filmde kullanılırken anlatıya katmış olduğu başlıca işlev seyirciyi filmin konusu içerisine çekmesidir. Korku sinemasında gerilimi artıran, merak uyandıran müziğin filmin geriliminin, temposunun düzenlenmesindeki katkısı dışında, özellikle ses etkileriyle -nefes hışırtısı, kalp atışı, yaklaşan ayak sesi, gıcırdayan bir merdiven, rüzgârın uğultusu, elektrikli hızarın gürültüsü, hatta kesilen etin çıkardığı ses- korku filmlerinin görsel olma özelliğine ek olarak işitme duyusunu da işin içerisine katmış ve korkutucu, tiksindirici etkilerin dozu iyice arttırılmıştır (Abisel,1995:180). Bu anlamda uzam ve mekânın gerçeklik duygusunu artırmada ve seyirciyi etkilemede kullanılan bu ses efektleri doğaldır. Doğal ses efektleri, bir kapının açılıp kapanma sesi, bir ayak sesi, gök gürültüsü, yağmur ses, hayvan uluması vb. sesler doğal ses efektleri

[49] Sigmund Freud'un üzerinde durduğu bir kavram olarak "tekinsiz" olan, önceden tanıdık olanın yabancılaşarak bireyde hissettirdiği korkunun karşılığıdır. Dolayısıyla anlatıda belirsizlikten kaynaklanan tekinsiz olma kavramı gotik edebiyatta yalnız kalma, yalnızlığın verdiği sessizlik, ölüm, canlı canlı gömülme gibi durumlarla temsil edilmektedir (Byron ve Glennis,2004:283).

[50] Sinemada sesin kullanılmaya başlandığı ve sinemasal anlatılara eşlik ettiği ilk yıllarda sahnede kötü adam görüldüğünde, piyanist, akorlarda bir azalma/küçülme yaparak ürkütücü bir duyguyu yaratma/iletme amacıyla sesi kullandı. Yine sahneden bir kahraman görüldüğünde, piyanist, bir canlı güçlü marş formunda melodiler çaldı ve hızlı tempolu sahnelerde (bir kovalamaca gibi), piyanist, seyirciye bu hissi veren, hızlı tempolu parçalar ile eşlik etti (Fischoff,2005:6).

olarak tanımlanırlar. Bunlar doğada hangi koşullar altında ortaya çıkmışsa filmde de aynı koşullar altında ortaya çıkmış olarak yer alırlar ve uzamın/mekânın atmosferini yaratılmasında önemli rol oynarlar (Özön,2008:149). Diğer taraftan doğada kendiliğinden kaydedilmesi güç olan birtakım seslerin belli başlı teknolojik araç ve yöntemlerle oluşturularak özel olarak üretilmesi sonucu ise doğal olmayan ses efektleri ortaya çıkmaktadır.

Müzik, sahnenin ruhunu ve atmosferini inşa etmeye yardımcı bir öğe olmasının yanında iki çekim arasında bağıntı kurarak o sahneleri birbirine bağlayabilir, gerilim yaratabilir, gerilimi destekleyerek dozunu artırabilir ya da düşürebilir, ritmin yansıtılmasına yardımcı olabilir veya bir çekimdeki çağrışımsal anlamı yaratmada veya gerilim yaratan bir müzik yardımıyla onu belirginleştirmede kullanılabilir (Rabiger,1998:81). Diğer taraftan müzik perdedeki aksiyonu aktarmada, karakterlerin hikayesini anlatmada etkili olmanın yanında sahnelerin akılda kalabilirliği açısından da önemlidir. Korku sineması tarihinin en etkili yapıtlarından birisi olan Alfred Hitchcock'un yönettiği Psycho (1960) filminin duş sahnesinde verilen müzik (Bernard Hermann'ın bestesini yaptığı), yüksek sesli ve birbiriyle uyumsuz seslerden oluşmaktadır. Yıllar geçmesine rağmen filmin seyircinin aklında o müzikle özdeş biçimde duş sahnesinin yer edinmiş olması müziğin korku ve gerilim oluşturması yönündeki etkisine açık bir örnektir. Dolayısıyla sahne hakkında ip ucu niteliği de taşıyan müzikle yönetmen, seyircide merak ve gerginlik uyandırmak istediği sahnelerde onu devreye sokmakta ve seyirciyi huzursuz etmektedir. Bir sonraki sahneyle ilgili ne olacağı konusunda görüntü verilmeden önce müzik seyircinin dikkatini açık tutmakta ve yönlendirmektedir. Denizin içinden aniden çıkacak bir köpek balığının verileceği sahnede köpek balığı görüntüsüne geçilmeden verilen müzik seyirciyi tehlikenin yaklaştığı konusunda uyarmaktadır. [51]Filmsel anlatılarda duygunun açığa çıkmasına yardımcı olan müzik seyirciyi bilinç düzeyinden çekip alarak onu gerçekle hayal arasında bir yere konumlandırmaktadır. Bu seyir sürecinde birey müziğin etkisiyle büyülenerek, coşarak, korkarak, hazlanarak ya da rahatlayarak katarsise uğramaktadır.

[51] Dolayısıyla korku, ilerideki acı verici ya da yıkıcı kötü bir olayın, kötü bir şeyin zihindeki yansımasına bağlı olarak ortaya çıkan ve ondan duyulan acı ya da rahatsızlık hissi olup, korkuyu algılama ve duyumsamanın şiddeti korkuyu yaratan nesnenin mesafesine göre değişmektedir (Aristoteles, 2004:108)

Görüntüye farklı bakış açıları ve derin anlamlar katmada ideolojik bir işlevi de yüklenen müzik, psikolojik etki oluşturmada eşlik ettiği sahneyle uyumsuz olabilmektedir. Bu uyumsuzluk üzerine kurulu anlamlar seyircide duyumsama yaratarak onu etkilemesi bakımından önemlidir. Korku filminde kurbanın çığlık çığlığa acı çekerek ölüşünün verildiği sahnede müziğin tonal vurgusunun yavaş olması müziğin sahneyi farklı biçimde güçlendirmesine bir örnektir. Tehdit edici durumla ton ve ritim olarak yavaş müziğin çatışması kaynaklı sunumu seyircinin beklentisini yükseltirken, dikkatini de diri tutmaktadır. Dolayısıyla sinemasal bir anlatıda müzik temel anlamı güçlendirici etkiye sahip olmanın yanında çeşitli yan anlamlar üzerinden korku, sıkıntı ve gerilim duyumsamalarını da ortaya koymaktadır.[52]Korku sinemasında sesin, müziğin sağlamış olduğu etkiyi sağlamada sessizlik unsuru da önemli bir etkendir. Sessizlik bu anlamda seyircinin merakını kamçılayarak geriliminin artmasını sağlamaktadır. Sessizlik sonrasında gelen ani bir çığlık sesi ya da tehlike kaynağına yönelik bir saldırganın (canavar gibi) sesi filmde anlatıyı güçlendirmesi ve seyirciyi etkilemesi noktasında ses kadar önem taşımaktadır.

3.6.3. Tehlikenin Kaynağı Saldırgan İmgesi

Korku sineması sunulmaya başlandığı ilk dönemlerden günümüze kadar belirli konuları işlerken tehlike kaynağı olarak da benzer ikonları sunmaktadır. Belli kuralları ve öyküleri ile ön plana çıkan korku sineması çeşitli alt türlere ayrılmıştır. Dolayısıyla alt türleri oluşturan ve öteki diye ayrıştırabileceğimiz varlıklar bu anlamda korku unsuru sağlama açısından da bir çeşitlilik sunmaktadır. Canavarlardan, hayaletlere, vahşi hayvanlardan, dev böceklere, vampirlerden, kurt adamlara, kedi kızlardan, köpek balıklarına, zombilerden, şeytanlara, uzaylılardan, robotlara, ruhlardan, seri katillere kadar birçok tehlike kaynağı saldırgan olma özellikleri dolayımıyla korku sinemasında korku unsuru sağlayan ikonlardandır. Tehlikenin ne olduğu, nereden kaynaklandığı ve kim tarafından ortadan kaldırılacağı konuları korku sinemasında alt türlere vurgu yapmaktadır. Hem korku unsuru olması bakımından hem de alt türleri tanımlaması

Mesafe olarak korku ikonu olan, varlığın yaklaştığına dair ip ucunu da bu anlamda müzik imgesi vermektedir. Seyircinin tehlikeyi kavraması bakımından anlatıda müziğin kullanılması önemlidir.

bakımından her bir alt türün korku karakteri de katarsistik etki bakımından önemli unsurlardır.

Tablo 3.2. Korku Filmlerinde Ben (İnsan Olmayan, İnsan Dışındaki Varlıklar) ve Ben'in İçindeki Ötekinin İkiliği

Ben ve Ötekinin aynı bedende varlığı	**Ben ve ötekinin çatışması**	**"Ben"in Temsili**	**"Ben"in içindeki ötekinin temsili**	**Çatışmayı sağlayan ikiliğin örneği sayılabilecek film**
Huzursuz ruhlar	Arada kalanlar ne ölüler dünyasına gitmeyi ne de gerçek hayatta kalmayı başaramayanlar	İnsanlar	Hayalet ruhlar	The others (2001)
Kan emici soylular	Ölümsüzlük arayışında olanlar	İnsan görünümlü vampirler	Drakula	Bram Stoker's Dracula (1992)
Modern Prometheus	Bilimsel yaratım olarak bilimin sınırlarını zorlayanlar	İnsan	Kaçık bilim insanı Frankeştayn	Victor Frankeştayn (2015)
Ruhu olmayanlar-yürüyen ölüler	Topluluk halinde hareket eden ruhsuz bedenler	Zombiler	Zombi	Day of the Dead (1985)
Hayvana ya da başka yaratıklara dönüşen insanlar	Normal insandan vahşi hayvan, yaratık görünümleri olanlara dönüşenler	İnsan görünümlü kurt adamlar	Kurt adam	Skinwalkers (2006)
İnsan görünümlü şeytanlar	İçine şeytan kaçmış, ruhunu şeytana satmış karakterler	Masum çocuk	Şeytanın oğlu (Damien)	The Omen (1976)
Nesneden yaratığa dönüşenler	Cansız nesneden canlı yaratığa dönüşenler	Cansız yumurta kapsülündeki organizma	Yaratık	Alien (1979)
Seri katile dönüşmüş oyuncak bebek (robot nesneler)	Oyuncak bedenden insan bedende insan ruhu taşıyanlar	Oyuncak nesne	Chucky	Childs Play (1988)
İnsandan katil kimliğine dönüştüren bir araç olarak maskeli seri katiller	Beni gizleyen maskeyle ötekiye dönüşen karakter	İnsan olan seri katil	Maskeli seri katil Leatherface	Texas Katliamı (1974) (The Texas Chainsaw Massacre
Bilimsel bilgiyle genetik yapısı değişen insan (Mutantlar)	Telepatik özellikleriyle seri katil	İnsan olan seri katil	Mutant karakter Dr. Lecter	Kuzuların Sessizliği

3.7. ÇÖZÜMLEMENİN YAPILACAĞI "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ'NİN" İNŞASININ PSİKANALİTİK AÇIDAN YORUMU

Ben kendi varoluşunun bilincinde olan ve hem kendi varlığını hem de diğer bireylerin varlıklarını tanıyan, anlayan özneye işaret etmektedir. Burada "kendini anlama… başkalarını anlama veya başkalarıyla birlikte kendini anlamadır. Kendini anlama tarzı, insanın kendi varoluşsal kaygı ve ümitleri eşliğinde gerçekleşen bir anlama tarzıdır" (Tatar, 2004A: 83). Öteki kavramı ise belli toplumsal pratikler tarafından dışlanmış insan tekine vurgu yapmaktadır. Burada öteki olan varoluşsal açıdan ben'in diyaloğa girdiği, diyaloğun ortak paydada birleştiği veya çatışmaya dönüştüğü formdur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde "ben" burada doğal ortamın vermiş olduğu huzuru, düzeni, güveni simgelerken, "öteki" kaygıları, kuşkuları, kaotik ortamı, huzursuzluğu ve korkuları temsil eden bir kimliktir. O halde ben ve öteki, "bütünüyle farklı iki tutum arasındaki, duygusal bağlanma ve antipati, güven ve kuşku, güvenlik ve korku, iş birliği ve çekişme arasındaki ayrımı temsil eder" (Bauman,2002:51).

Düşünsel ve eylemsel anlamda çatışma ve karşıtlık içerisindeki bireyin varoluşsal olarak kendi varlığını ortaya koyabilmesi, sürdürebilmesi, tanımlayıp, anlamlandırabilmesi için ben ve ben'in içindeki öteki durumu ile yüzleşmesi gerekmektedir. Nitekim "kendinin farkında olan özne "ben", ülküsel anlamda insanın kurduğu değerler bütünüdür. "Öteki" ise bireyin bilincinde yarattığı bütün yaşantılarında yabancılık, bunaltı ve çatışma meydana getirir." (Şahin,2017:17). Sosyal bir varlık olan birey içerisinde yaşadığı dünyada özgürlük ve mutluluklarının ötelendiğini hissederse kendi içerisindeki değerler evreniyle bir çatışmaya girer ve bu çatışmayla birey kendi varlık alanlarını sorgular. Bu sorgulama sonrasında birey özne olarak kendisini yeniden inşa eder. Bu bağlamda Lacan'ın "Ayna Evresi"nde altı aylık bebeğin kendisini aynada annesinin bedeninden ayrı yek vücut olarak görüp, fark ederek girmiş olduğu şok ile bir yıkım süreci yaşayan birey bu yıkımdan yeniden bir özne ortaya koymaya doğru evrilmektedir. [53]Freud savunucusu olan Lacan psikanalist olarak kuramında benlik ve

[53] Psikanalize Lacan tarafından kazandırılan "ayna evresi" metaforu, her ne kadar çocukluk evresinde bireyin kendiliğinin farkına varması, annenin bakışı yoluyla kendisini konumlandırması olarak adlandırılsa da temelde kavramsal bağlamda ötekinin bakışının kurma, oluşturma etkisine de bir gönderme niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla henüz bedensel bütünlük anlayışını kavrayamamış 6-18 aylık bir bebek kendisinin dışında bir yansıtıcıda (aynada) ilk kez annesinden ayrı ve özerk biçimde kendi varlığını görüp hayranlıkla seyretmektedir. Narkissos mitinde suya yansımış imajının farkına vararak kendisini hayranlıkla izleyen Narkissos'ta benzer biçimde Lacan'ın ayna evresinde kendilik bilincinin ayırdına varan bebekle

kendiliği karşısında bilinç dışılık ve alt benliği imgesel, simgesel ve gerçek adı verilen üçlü yapıdan yola çıkarak konumlandırmaktadır. Burada psikoza karşılık gelen gerçek evrenin yanında, nevroza denk düşen imgesel evren ve bireyin toplumla olan ilişkisine dayanan simgesel düzen kuramın temelini oluşturmaktadır. Freud'un id-ego-süper ego üçlü modeliyle ilişkilendirildiğinde Lacan'ın modelinde bütün süreçler birbiriyle etkileşim içerisindedir.

Bu noktada gerçek olan evre maddesel, somut ve bedensel alana vurgu yaparken, (bebeğin anne karnındaki yaşamı, doğum, ölüm) dille temsil edilebilirlik dışındaki modeldir. Yani simgesel ve imgesel evrenlerin dışında olan her şeydir. Dolayısıyla hiçbir zaman tam olarak bilinemeyen ve hükmedilemeyen, boşluğun, yokluğun, parçalanmışlığın ve ayrılığın var olduğu bir alandır. Lacan'da özneyi ortaya koyan ikinci düzlem olan simgesel evre soyut biçimde dile bağlı ve dilin temsil edilebilirliğini ortaya koymaktadır. Psikanaliz açıdan bakıldığında ise Lacan'ın bilinçdışı olarak tanımladığı alan dilin var olduğu bir alandır.

Simgesel anlamda kadınlık- erkeklik ayrımını sembolize eden çeşitli dilsel söylemlerin ortaya koyduğu temsiller söz konusudur. Baba simgesi üzerine kurulu olan bu düzlemde düzenin, normların taşıyıcısı ve uygulayıcısı olarak baba anne ile çocuk arasındaki başkaldırışı hadım etme tehdidi ile sindirmektedir. Baba anne ve çocuğu arasındaki bütünlüğü keserek sekteye uğratan bir güç olarak fallus simgesi biçiminde değerlendirilmektedir. Bu durum bilinçdışını da oluşturan bastırma mekanizmasını kodlamaktadır. Bu bağlamda kültürel kural uygulayıcısı olarak baba figürü burada güç ve tehdit unsurudur. Burada vurgulanması gereken önemli bir nokta hadım edilme (kastrasyon)'nin sembolik bir anlama denk düşüyor olmasıdır. Erkeklikle ilişkili olarak kabul edilen hadım edilme, kız çocuğu üzerinde de baskı unsurudur. Dolayısıyla vücudun bütünlüğü ve tamlığının kaybedilmesi tehlikesi noktasında çocuğun kız ya da erkek fark etmeksizin toplumsal normları kabul etmesi sağlanmaktadır. Normların kabulüyle anne ile bağları koparılan çocuk simgesel düzeyde hadım edilme tehdidi ile sonsuz hazza ulaşamamaktadır. Hazzın vermiş olduğu dinginlik hissini veren ölüm duygusunun da bu bağlamda hem kültürel hem de babanın koymuş olduğu yasalarla yasaklanmış olması

ilişkilendirilebilir. Burada hem su hem ayna yansıtıcı yüzeyler olarak sinemada beyaz perdeyle ilişkili biçimde ele alınabilir. Bebeğin ya da Narkissos'un yansıtıcı da gördükleri siluet nasıl ki onların kendi imgeleriyse seyircinin beyaz perdede seyrettiği her bir kahraman ve onların yaşantısı da asıl kahraman olarak seyircinin kendi varlığıdır.

ölümün anneye dönüş ve onunla tekrardan bütünleşmeye denk gelen yanını açıklamaktadır. [54] Bu durumda birey asla özne konumuna gelememektedir. Sembolik evrende bireye hükmeden, onu yöneten'in dil olmasından hareketle dil, öznenin arzusunu düzenleyen yasal alandır. Bu alanlar insanın içerine doğmuş olduğu toplumsal ve kültürel ağları ifade etmektedir. Bireyin "ben"i aile ve içerisinde doğduğu kültür yapısında kazanmış olduğu söylemin karşısına öteki konumlandırılmaktadır. İlk temel kimlik olarak cinsel kimliğin kabul edilmesi de psikanalizin cinselliğe vurgusu bakımından önemlidir.

"Simgesel aynı zamanda Lacan'ın Öteki olarak işaret ettiği radikal bir ötekilik alanıdır. Bilinçdışı bu Ötekinin söylemidir, bu yüzden de tümüyle simgesel düzene aittir. Simgesel, Oedipus kompleksinde[55] arzuyu düzenleyen yasanın alanıdır, doğanın imgesel düzenine karşılık kültürün alanıdır. İmgesel olan, ikili ilişkilerle karakterize iken simgesel üçlü yapılarla karakterizedir, çünkü özneler arası ilişki daima bir üçüncü terimle, büyük Ötekiyle 'dolayımlanır" (Evans,1997:202) Bu bağlamda simgesel düzen içerisine ötekinin kavranması noktasında çocuğun anneyle, yaşıtı bir başka çocukla ya da kendi bedeniyle olan ikili, karşılıklı ilişki biçimi yerini, üçlü, dörtlü, çoklu ve dolayımlı ilişki biçimlerine bırakmıştır.

Diğer taraftan Lacan'ın imgesel düzeni ise çocuğun ilk altı aylık sürecine vurgu yaparak bebeğin yemesi, uyuması, annesi ile konuşup, gülüşmesi üzerine kurulu daha çok arzu, fantezi ve hazzın ön planda olduğu bir pratiktir. Bebeğin imgeler üzerinden varlıkları tanıyıp tanımladığı bu evre Lacan'ın Ayna evresi olarak da tanımlanmaktadır. Kendisini annesinin sesi ve görüntüsünün bir uzantısı olarak gören bebek, anneyle özdeş bir biçimde yaşamını sürdürürken zaman sonra aynada kendi suretinin farkına ve ayırdına

---

[54] Joissnace, Lacan'ın psikanaliz kuramı içerinde bedensel ve ruhsal gerilme sonucu rahatlamaya denk düşen haz ilkesinin de ötesine geçmiş bir tür tatmin anlamına gelen Fransızca bir kavramdır. Hazzın ötesinde olan ölüm bu bağlamda Joissanace kavramı ile ilişkilendirilebilmektedir. Zevkin, sonsuz tatminin ölüm itkisine yapmış olduğu göndermede simgesel yaptırım ve yasakların içselleştirilmesi sonrasında rahatlamayla son bulan bir katarsistik etkiden söz etmek imkanlı hale gelmektedir.

[55] Oidipal kompleksi Sigmund Freud tarafından psikoseksüel gelişim aşamaları teorisinde kullanılan bir terimdir ve hem Oidipus hem de Electra komplekslerini (hadım edilmenin dişi versiyonu için kullanılan terim-penis imrenmesi) kapsayan genel bir ifadedir. Oidipal kompleksi, libido kaynağının (yaşam gücü) çocuğun vücudunun erojen bölgelerinde yoğunlaştığı fallik gelişim aşamasında (3-6 yaş) ortaya çıkar. Bu aşamada çocuklar bilinçsiz biçimde karşı cinsten ebeveynlerine ve aynı cinsiyetten ebeveynlerine doğru kıskançlık arzusu hissi duyarlar. Çocukta, Oedipus kompleksi veya daha doğru bir şekilde, çatışma unsuru annesine bilinçsiz cinsel (zevkli) arzular geliştirdiği için ortaya çıkar. Kıskançlık, annenin sevgi ve dikkatinin nesnesi olan babayı hedefler. Anneye yönelik bu duygular ve babaya karşı rekabet, babasından kurtulma ve anne ile yerini alma fantezilerine yol açar. Babaya yönelik düşmanca duygular, kastrasyon kaygısı, babanın onu ceza olarak kastre edeceği (hadım edileceğine) bir korkuya yol açar (Freud,1905:7).

varmaktadır. Bebek için artık bu süreç bir ego edinim süreci olarak değerlendirilirken özne artık kendisine yabancılaşmaktadır. Ayna burada bireyin kendisini ve benliğini coşku, merak ve mutlulukla tanımasında tatmin ve haz gibi temel duyguları sağlayan aracı konumundadır. Dolayısıyla burada Lacan'cı imgesel evre narsistik duygu ve egoyu ortaya çıkarmaktadır. Ego burada kendilik ilkesiyle özdeşleşme halinde ve özdeşleşmeden kaynaklı ortaya çıktığından "beden imgesini, ben (ego) ve öteki imgelerini harekete geçiren ve (yer değiştirme ve yoğunlaştırma gibi) zihinsel işleyişin birincil süreçlerini kullanan özdeşleşme stratejilerinin (içselleştirme (introjection) ve yansıtmanın (projection) temsilidir" (Kristeva,1995:103). Çocuğun bedeniyle ilişkisi noktasında annesiyle bir bütün olarak kendini tanımlama fikrinin yerini, ayrı bir cisim olarak kendiliğini fark etmesi, bunu içselleştirmesi doldurduğunda coşku ve mutluluk hislerinin yanında kaygı, korku, hüsran, acziyet duyguları da görünürlük kazanmaktadır. Annenin bedeninden koptuğu anda ulaştığı bu yeni bilinç düzeyi (korkular, sanrılar, tedirginlikler, saplantılar) bireyi hayatının her anında takip eder. Bireyin ulaşmış olduğu bu yeni beden imge düzeyinde çocukta kendini eksik bırakan şeye karşı simgesel anlamda ikameler söz konusudur. Beden parçalarının bıraktığı boşluk fanteziler, arzu nesneleri ya da cinsel ilgiler yordamıyla doldurulur. Yalancı emzik metaforu üzerinden bu simgesel ikameleri kuran Taburoğlu'na göre, çocuğun aynalarla karşılaşmadan önceki anneyle bütün ve bir olan yaşamı, annesinin ve bebeğin varlığının uzanımı olarak annenin memelerinin etrafında dönmektedir. Çünkü anne ve memeleri çocuğun oral yolla bütün gereksinimlerini karşılaması bakımından tek başına yeterlidir. Ancak çocuk ne zaman ki ayna aracılığıyla kendiliğinin farkına varıp anne uzuvlarından ayrı bir varlık olarak kendisini görürse annesinin varlığını simgelerle ikame etme yoluna girer. Bu noktada ise anne memesinin yerini ona simgesel olarak karşılık gelen yalancı emzikler alır. Yalancı emziğin varlığıyla sütten ve memeden kesilen çocuk annesinden uzaklaşır (2013:99-100). Bu uzaklaşma ise onda bir parçalanmışlık hissi ortaya çıkararak o eksilmeyi emzikle doldurma pratiği geliştirir.

Korku sineması da bireyin üstlenmiş olduğu rolleri derinlikli olarak işlemek için elverişli bir alandır. Bu bağlamda bireyin ruhsal yaşantısını oluşturan Lacan'ın imgesel, simgesel ve gerçek kavramsallaştırması psikanaliz açısından önemli tezler içermektedir. Ruhsal yaşantısında ötekinin alanı, öznenin kim olduğunun sorgulandığı alandır. Öznenin kendilik bilincine varmış olma durumu ben'i tanımlarken ben'in kendi varlığının

bilinciyle beraber kendi olmayan arasında çizmiş olduğu sınır onun kendisi olmayanın da bilincinde olması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bireyin kendisinde ben farkındalığını kurarken başat faktör, kendisinin ötekinden farklı olduğunu benimsemesiyle mümkün hale gelir.

Kişiliğin gelişimi ve gelişim aşamalarını açıklayan Freud bilinç kavramı ile bilincin katmanlarının var olduğu tezini ortaya atmıştır. Var olan zihinsel etkinliklerin bilince göre konumlandırıldığı (bilince uzaklık-yakınlık ilkesi) zihinsel süreç katmanlarının oluşturduğu kuram olarak Topografik kişilik kavramsallaşmasıyla literatürde yer etmiş bilinç- bilinçaltı ve bilinçdışı olarak üç evreye ayrılan kişilik Lacan'daki gerçek, imgesel ve simgesel alanlara karşılık gelmektedir.[56] Daha sonraki çalışmalarında id, ego ve süper ego olarak kuramı daha da geliştiren Freud'a göre id, insanın en ilksel dürtüleri olan açlık, susuzluk, cinsellik, saldırganlık gibi ihtiyaçlarıdır. Bu temel dürtülerin ilkel olması noktası, bunların tatmini için dürtülerin serbest bırakılmasına itmektedir. Yeni doğan bebeğin açlık ya da kendisini güvende hissetme gibi duygularının varlığı bebeğin ağlama durumunu itkiler. Salt bir id'den meydana gelen yeni doğan bebeğin ihtiyaçlarının tatmini ya da tatmin edilmeyişi onun yetişkin olma psikolojini etkilemektedir. Bu bağlamda bireyin hayatını devam ettirebilmesinde yaşamsal bir iç güdü olan id yeme, içme ve türlerin devamlılığı açısından cinselliği öncelemektedir. [57]Hayatını devam ettirebilmek adına birey içerisinde nasıl ki büyük arzu, istek ve enerji taşıyorsa bunun karşısında varlığını tehdit eden her unsuru ortadan kaldırmak adına da acı, kaygı, korku, saldırganlık ve yok etme isteği gibi yıkıcı güçler barındırmaktadır. Dolayısıyla insan zihninin alt benliğini oluşturan ölüm ve yaşam itkileri arasındaki çatışma idi beslemektedir. Bireyi anksiyeteye götüren temel dürtü de bu noktada yaşam ve ölüm arasındaki çatışmadır. Klein anksiyetenin nedeni olarak sadizmi yani çocuğun zihnindeki güdüleyici olana sahip

[56]Bilinç, bedensel algıları, düşünsel süreçleri ve heyecanları alan, anlamlandıran ve bunların farkında olan zihin alanını ifade ederken, bilinçaltı dikkatimizi yoğunlaştırmadığımız algılarımız, refleksif davranışlarımız (düş kurma ya da ilkel süreçler) gibi nitelikleri kapsamaktadır. Bilinç dışı ise içinde yaşadığımız toplumun sınırladığı, baskıladığı, gerçekliğe ve mantığa aykırı olan arzuların bilincin dışına atıldığı süreci nitelemektedir. (Tura,1996:40). Dolayısıyla Freud'a göre, bilinç öncesindeki bilgilere çeşitli çağrışımların (serbest çağrışım) yardımıyla ulaşılabilirken, bilinçaltı bilgilere istediğimiz her an ulaşamayız (Burger,2006:77)

[57]İd, mümkün olan en yüksek hazzı elde etmek için vücudun tüm eylemlerini ve süreçlerini yönetmekte ve yönlendirmektedir. Libido, yaşam dürtüsü olarak psikanalitik teoride hayatta kalma ve cinsel içgüdülerin yarattığı enerjiyi tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Sigmund Freud'a göre, libido id'in bir parçasıdır ve tüm davranışların itici gücüdür. Fakat burada libido bilinen yaygın kullanımıyla sadece cinsel enerjiyi değil tüm psişik enerjiyi temsil etmektedir (Freud,2015:200).

olma, kontrol ve yok etme olarak görmektedir. Çocuğun burada baskın olan birincil amacı annesinin bedeninin içeriğine sahip olmak ve onu sadizmin önderliğindeki her türlü silahla parçalamaktır (Klein,1930:29-32).

Alt benliğin haz merkezli, doyumsuz arzu ve isteklerini denetleyen ego (benlik) ise "koordine edici, alt benliğin isteklerini gerçeklikle değerlendirip dengeleyen ve zihnin orta katmanını oluşturduğu varsayılan katman olarak kabul edilmektedir." (Freud, 2015: 18). Ego, alt benlik (id) ve üst benlik (süper ego) arasında uyum sağlayıcı aracı konumundadır. Bireyin içerisinde biriktirdiği ve dışarı atması muhtemel olan ilkel arzuların tatmini ile toplumsal değer yargıları arasında bir denge oluşturmaya çalışan ego, bu anlamda uygun ortam oluşuncaya kadar idin gereksinmelerini dizginlemektedir. Bu bağlamda bilinçli olan ben'i temsil eden ego ilkel arzuların sosyal kabul edilebilir ve güvenli ortamlarda güvenli bir biçimde açığa çıkıp tatmin edilmesinde önemli bir işleve sahiptir.

Bireylerin toplumsal alana denk gelen ve belli ahlaki kodlar içeren mekanik süreçte davranışından sorumlu ve toplumsal olanla uyumlu davranışlar sergilemesi noktasında süper ego ise, bireyi motive etmektedir. Katı ahlaki kurallara dayalı bu evrede idde yer alan özellikle saldırganlık ve cinsellik gibi aşırı dürtüleri denetleme mekanizması olan süper ego, kişiliğin vicdani yönü olmakla beraber onun gelenekle birlikte kamusaldaki tutunma, kendisini gerçekleştirme gücüdür. Çünkü kurallar uygulanmadığı zaman süper ego bireye suçluluk duygusu hissettirmektedir. Bireyin içerisinde hissettiği bu duygu da onu gerilim ve çatışmaya sürüklemektedir. Bu gerilimle beraber birey kendince savunma mekanizmaları geliştirmektedir. Freud'un bireyi kaygıya karşı koruduğunu düşündüğü nevrotik savunma davranışları aşağıdaki gibidir.

- **İnkâr etme- Yok Sayma:** Bu davranış biçiminde birey etrafında var olan tehlikenin farkındadır. Fakat tehlikeyi yok edemez ya da onunla başa çıkamazsa tehlikeyi inkâr ederek yok saymakta ve kendi iç gerilimini azaltmaktadır.
- **Baskılama:** Birey bu yöntemle kendisini ruhsal süreçte güvensizlik ve gerilime sürükleyecek olan id kaynaklı arzu ve haz dolu duygularını baskılayarak onları bilinç dışına itmekte ve onların bilinç düzeyinde fark edilmesine engel olmaktadır.

- **Yansıtma:** Burada birey onu gerilime sokacak olumsuz anlamda her türlü iç güdüsel yanlış, eksik ve kötü davranış biçimlerini başkalarına mal ederek tüm sorumluluğu onlara yüklemektedir.
- **Neden Bulma:** Bireyin içerisinde bulunduğu ruhsal süreçte sistem ya da başka bir kişi tarafından yanıltılması, aldatılması durumunda bu aldanmışlık olasılığını görmezden gelmek için kendince mantıklı sebepler geliştirir.
- **Yön Değiştirme:** Bireyi gerilime, öfkeye sokacak bir olay, kişi ya da durum karşısında asıl hedefin başka birine veya bir şeye yöneltilmesidir.
- **Dışa Vurma:** Bireyin taşkın arzu ve isteklerinin ortaya çıkarmış olduğu gerilim kimi zaman birey tarafından kontrol edilemez ve bu ruhsal durumlar dışarı atılarak boşaltılır ve bu sayede gerilim azalır ya da tamamen ortadan kalkar.
- **Karşıt tepki ortaya koyma:** Bireye kendisini suçlu hissettirecek tehlikeli istekler karşısında bireyin birbiriyle daha uyumlu istekleri bilinç düzeyinde oluşturması ve bilinçli tutum ve davranışlar ortaya koymasıdır.
- **Gerileme:** Kendi içerisinde bir sorunla ya da tehlikeyle başa çıkamayan bireyin normal, düz ve çizgisel olarak ilerleyen gelişim sürecinin dışında ilkel davranış biçimlerine geri dönmesi anlamına gelmektedir.
- **Özdeşleşme**: Bireyin kendisinde bulunmayan bir özelliği ya da kendisinde beğenmediği bir yönünü başka kişilerde beğendiği özellikler noktasında o bireyle özdeşleşerek o özelliği kendi kişilik parçası haline getirmesidir.
- **Saplanma**: gelişimsel aşama açısından yetişkinlik döneminde bulunan bireyin sorumluluk almaktan kaçınarak çocukluk yıllarına saplanarak tıpkı o yıllardaki gibi sorumsuzca yaşamak istemesidir (Tuzcuoğlu,1995:276-279).

Bireyin kendi içerisinde olan, benlik-ideal benlik arasındaki uyumsuzluk ve çatışmaya dayanan bu nevrotik süreçler ben ve öteki ikiliği bakımından değerlidir. Freud'un savunma mekanizmalarının temelini oluşturması açısından psikanalitikte önemli bir terapi yöntemi olan "serbest çağrışım" kavramsallaştırması da burada bahsedilmesi gereken bir husustur. Danışan ya da hasta bu yöntemle rahat bir kanepe ya da koltuğa yatar vaziyette uzanır ve içinden geçen her şeyi kısıtlamaksızın, gizlemeksizin serbest bir biçimde anlatır. Çağrışımlardaki baskılanmış düşüncelerin, içsel deneyimlerin bilinçaltının yansıması olduğunu düşünen Freud, bu düşünceler üzerine yoğunlaşarak bilinçaltına ulaşmayı ve bireyin davranışlarını anlamlandırmayı amaçlamıştır. Sürecin

kişinin bilinçli olarak yüzleşmek istemediği, baskıladığı ve acıdan kaçtığı çağrışımlara verdiği bir tepki olduğu sonucuna varmıştır (Schultz ve Schultz,2006:45). Sigmund Freud ile birlikte çalışmalar yapan C.G.Jung, Freud'un kişisel (bireysel) bilinçaltı tezine karşı kolektif (ortaklaşa) bilinçdışı kuramını ortaya atmıştır. Jung'a göre tüm insanlığın ortak inandığı bilinçdışı olarak geçmişinden gelen ve kendiliğinden kabul görmüş bazı değerler bulunmaktadır; bu bilinçdışı soyaçekimler, atalardan gelmekte ve bütün geçmişi kapsayan izlenimleri içermektedirler. Folklorik ve destansı olabilecek tüm bu izlenimler şeridi; düşlerde, masallarda, destanlarda ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda kolektif bilinçdışı, insanın ruhsal kişiliğinin yapılanmasında önemli rol oynar. Öyle ise Jung'un bilinçdışı olarak tanımladığı davranış biçimlerinin insan beyninde işaret ettiği şeyleri anlayamamak veya ahlaksal sorumluluktan kaçmak, insanlık özelliklerini ehil hale getirmekten uzak hale getiriri ve hayatını toplumsala aplike etme sürecinde ona acı veren toplumsaldan ayrışmalara kadar götürür. (Jung,2008:159-160).

Korku sinemasında kullanılan katarsizm terimiyle ilişkilendirildiğinde izleyicinin sinema salonuna girişi ile beraber dış uyarıcılara karşı mesafeli konumu, salonun karartılmasıyla beraber bireyin maskelediği içsel dürtülerinin ortaya çıkmasını kolaylamaktadır. Bu dürtülerin serbest bir biçimde salınımı bireyin içsel çatışmasını en aza indirgemek veya tamamen ortadan kalkmasını sağlamada katarsizmin arındırma ve bireyi ruhsal olarak iyileştirme sürecine denktir. Bilinç dışına itilmiş olan, baskılanan olumsuz duygu ve düşüncelerden insanların arındırılarak toplumla ve kendi içlerinde, kendileriyle uyumlaştırılması bu bağlamda esastır.

Freud'un bireyin kişilik gelişimi ile ilgili olarak geliştirmiş olduğu bir başka kuram olan psikoseksüel (cinsel-ruhsal) gelişim kuramı da yine bireyin kişilik gelişimini bebeklikten itibaren çeşitli aşamalardan geçerek tamamladığını göstermektedir. Bu aşamalarda ortaya çıkan yaşantı ve deneyimlerin tamamı bireyin kişilik özelliklerinin şekillenmesi bakımından önemliyken ilk yıllarda edinilen deneyimlerin sonraki yıllarda değiştirilmemesi yönünde bir direnç söz konusudur. 0-1 yaş arası bir dönemi kapsayan oral dönem, bütün çocukların doğumdan itibaren geçirdikleri süreçtir. Çocuk oral dönemde kendi dışındaki dünyayı ağız ve ağızla yerine getirilen işlevler (emme, yeme, içme, ısırma) kadar algılamakta ve anlamlandırmaktadır. Dolayısıyla çocuğun temel gereksinimlerinin karşılanması onun güvende hissetmesini sağlarken, doğal ihtiyaçlarına anında cevap verilerek gerginliğin azaltılması ona haz vermektedir. Gereksinimlerin

sağlanması noktasında hazzın yaşanmaması bebeğin kişilik gelişimi açısından türlü saplantılara yol açmaktadır.

Yaşamın ilk aşamasında cinselliğin, erotizmin merkezde olduğu oral evre, bebekte esas olarak emmeyle bağlantılı olan güçlü bir zevk ve doyum duygusudur. Daha sonraları bu ısırma, çiğneme gibi bir şeyleri ağza atma ve yutmayla görünürlük kazanmaktadır. Devam eden bu türden alışkınlıklar kendisini daha sonra parmak emme, tırnak yeme gibi doğal eğilimler ve öpüşme ya da sigara içmek gibi libidinal oral-erotik eğilimlerde göstermektedir. Çocuklar 1-3 yaş aralığında ise anal(dışkıl) bölge ve işlevleri yani dışkıyı tutma ve boşaltma dönemini yaşamaktadırlar. Dışkılamaktan ve anal yolla uyarılmaktan zevk alan çocuk bu dönem titiz bir tuvalet eğitimi alırsa kontrollü, inatçı, cimri bir kişilik, gevşek bir eğitimle sorumsuz, dağınık baskıcı bir eğitimle de takıntılı, o döneme bağımlı kişilik özellikleri kazanırlar. Çocukların cinsel özelliklerinin farkındalığına vardıkları dönem olarak fallik evre 3-6 yaş arası döneme denk gelmektedir. Buradaki farkındalık daha önce de bahsi geçen "Oedipus" çatışmasını vurgulamaktadır. Her iki cinsiyet için de yalnızca erkeklik organının (ya da penis olarak yaşanan klitoris) güçlü, baskıcı işgal ve yok etmeye yönelik eğilimlerle önemli rol oynamaktadır (Fromm,2005:178-180). Yaklaşık ergenlik dönemine kadar süregelen çocuğun anne ve babası dışında toplumsal çevresinde bulunan kimselerle de özdeşleştiği gizleme dönemi yerini artık genital cinselliğe bırakmaktadır

Cinsel odağın bireyin kendisi ve aile bireyleri dışında birisi olduğu genital cinsellik döneminde cinsiyet rol davranışlarını öğrenerek kimlik kazanır. Dolayısıyla çocuğun nesne ilişkileri değiştikçe, bedensel olarak birey büyüdükçe çevresindeki diğer etmenlerinde varlığıyla onu çevreleyen dünyadan gittikçe artan hayal kırıklıklarıyla karşılaşmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde hayal kırıklıkları, öfke ve kızgınlık duyguların dışavurumu noktasında bireyin kendiyle çatışmaktadır. Yetişkinlerin oral karakter özelliklerini oluşturma noktasında başkalarına karşı bireyin dostluk, sevilme, şımartılma ve güven tutumunun karşısında saldırgan nefret dolu yırtıcı eğilimleri ben ve benin içindeki ötekinin ikiliğini göstermektedir (Fromm,2005:183).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FİLMLERDE "BEN" ve "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ" İKİLİĞİ VE İDEOLOJİSİ

4.1. MASKE TEMSİLİ ÜZERİNDEN "BEN" ve "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ" İKİLİĞİ: "*TEXAS KATLİAMI*"

İnsanlık tarihi ile varlığı eş değer olan maske, başlangıçta insanların korunma iç güdüleriyle birlikte kendilerini doğanın tehlikelerinden gizleme amacıyla kullandıkları bir nesnedir. Önceleri dış tehlikelerden korunma ve dışardan gelebilecek saldırganlara korku salabilmek amacıyla yüzlerin boyanarak gizlenmesi esasına dayalı kendini gizleme pratiği daha sonraları doğadan elde edilen malzemelerden faydalanılarak maske yardımıyla yüzleri örtme biçimine evrilmiştir. Çalışmanın başında da verildiği üzere tragedyanın doğuşunda da başat bir öneme sahip olan maske mitolojiye kaynaklık etmesi bakımından da önemlidir. Dini törenlerde, ayinlerde maske takan kişinin tanrısallaşması, büyülenerek ulu olanla ya da özenilenle özdeşleşmesi noktasında maske kullanımı yine bir ritüel olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer taraftan iletişimsel bir işleve sahip olan maske, geleneksel toplumların önemli bir bileşeniyken, varoluş sorunsalı içerisinde kendi varlığını arayan, tamamlamaya çalışan bireyin sığındığı önemli bir formdur. Kimlik edinimi ya da belli bir statüye ait olma noktasında yüze vurgu yapan maske zamanla soyut uygulamalarda kendisini göstermeye başlamıştır. Yüzdeki insan ifadesini maskeleyerek yüzsel mimiklerin karşısına ayni, kesin, net, kararlı ve sabit yapısıyla kendisine özgü bir ifade bırakan maske mimikleri örtmektedir. Sürekli değişim ve dönüşüm halinde olan insan yüzünün karşısında maske, sabitliği ve aynılığı mükemmel bir şekilde sunmaktadır. İnsanın değişim ve dönüşüme hazırlıklı olma hali, mimiklerinden açıkça belli olmaktadır. Yüzün oyunu, hareketleri, ifadesi bütün canlılardan çok daha çeşitlidir ve dönüşüme ilişkin en zengin deneyime sahip olan insan yüzünün bir saat içinde kaç türlü değişime uğrayacağını tahmin etmek de oldukça güçtür. İnsan yüzünün bu esnekliği, maskenin kullanım alanlarını, biçimlerini de oldukça kolay değişim ve dönüşüme uğratmıştır

(Canetti,2010:377-378).[58] Dolayısıyla bireyin kendiliği, kendi ifadesi, kendi yüzü karşısında maske, maskeli ifade, maskeli yüz ben ve öteki karşıtlığı açısından önemlidir.

Bireyin kendiliği üzerine düşünmesi ve kendini gerçekleştirmesi birbirinden bağımsız biçimde değerlendirilemez. Burada ben, değişmez bir yapıya sahipken ayrıca bir oluşum sürecidir. Yani benliğin sınırsız yanı, sınırsız olan ya da sınırlanan yanıyla gerilim ve çatışma içindedir ve insanın varoluşsal kaygı ve bunalımlarının, arayışlarının itici gücüdür. Bu bağlamda bireyde ben bilincini sınırların farkına varmak ortaya çıkarır ve Freud da göre "ben" bir sınır olgusudur (Kocabıyık,2010:180). Diğer taraftan ölümlü ve sonlu bedendeki, ölümsüz ruh olan ben, varoluşundan beri yok olma karşısında ölümle bir mücadele içerisindedir. "Ben"in takmış olduğu maske ise izleyici ile kendisi arasında manyetik bir ayrım alanı oluşturarak kendi gizemini ortaya koyar. Dolayısıyla maskeyle izleyici ve ben arasına konan mesafede izleyicinin duyguları manipüle edilerek, kararlı, değişmez ve kalıcı ifadesi ile maskeyi sabitler ya da maske ile sabitlenir. Meskenin bu değişmez ve sabit olma durumu ise bireyin gerçekleri görememesi ve bilememesinin vermiş olduğu kaygı ve kuşkuyu korkuya dönüştürmektedir. Gizin izleyici açısından tehdit unsuru taşıması noktasında maske, bu bağlamda temsili çeşitli anlamlar taşımaktadır.

Geçmişten bugüne insanların sosyal yaşamlarında farklı birçok amaç için kullanmış oldukları maske bu anlamda sinemada da tehlikeden korunma, saklanma, kimliği gizleme, başka bir varlığa dönüşme, kişilik değiştirme, taklit noktasında bir aktarma aracıdır. Dolayısıyla maskeleyen, kişiyi gizleyerek, onu olduğundan farklı bir şeye dönüştüren maske özellikle Bilimkurgu ve Korku filmlerinde mitsel bir pratik olarak yeniden yorumlanan ve yeni bir anlatım biçimine dönüşen ifade aracıdır. Toplumsal ve kolektif bir temsil alanı olarak sinemada özellikle korku filmleri geleneksel öykülerin yeniden yorumlanarak uyarlandığı ya da modern mitolojinin uygulandığı bir kategoridir. İnsanların varoluşsal sorunlarına, kaygı ve bunalımlarına, kendilerinin arayıp bulmalarına

[58] Yunan mitolojisi'nde yer alan "Narkisos miti" ne göre, su perisi ve nehir tanrısının oğlu olan genç ve yakışıklı Narkisos kendisine âşık olan birçok kişiye yüz çevirerek onları reddetmiştir. Narkisos tarafından küçümsenmiş bir aşığın duasına cevap veren intikam Tanrıçası Nemesis, tıpkı kendisinin daha önce birçok kişiye yaşattığı gibi Narkisos'u karşılıksız aşkla cezalandırmıştır. Narkissos suda kendi yansımasını görerek yansımasına âşık olmuş ve ölene kadar kendi yansımasını umutsuzca izlemiştir (Levy, Ellison ve Reynoso, 2011:3-13) Kendisini bu talihsiz seyirden alıkoyamayan Narkisos'un yüzü üzerinden kendi benliğini düşünme edimi ben ve ötekinin kurulması noktasında önemli bir olgudur.

ya da keşfetmeleri noktasındaki her türlü arayışlarına korku sineması, insan olmayan yaratıklar ve maskeler yardımıyla büyük bir imkân sunmaktadır.[59]

Maske korku sinemasında ben ve benin içindeki ötekinin çatışmasını vermede bir araçtır. Güvenilen, masum ve saf olan, ölümlü olan ve ölümlülerin çaresizliklerini içerisinde barındıran ben'in karşısında öteki kötü olan, bu saf birliği bozan, tehdit eden ve onu yabancılaştırandır. Dolayısıyla farklılığın kötülükle özdeşleştirilmesi de bir hegemonik söylem vurgusudur.

1974 yılında Tobe Hooper'ın yönettiği "Teksas Testere Katliamı" filmi sinema tarihinin en etkileyici korku filmlerinden birisidir.60 Sally ve tekerlekli sandalyeye mahkûm felçli erkek kardeşi Franklin yanlarına üç arkadaşlarını (Jerry, Kirk ve Pam)da alarak dedelerinin mezarını görmek, sonrasında da dedelerinden onlara kalan eski çiftlik evini ziyaret etmek için karavanlarıyla yola çıkarlar. Yolculuk esnasında hasta ruhlu bir otostopçuyu araçlarına almaları ile başlayan gerilim dolu olaylar çiftlik evine varmaları ve etrafı keşfe çıkmaları ile zirveye ulaşır.

Film flaşla yansıyan ceset görüntüleri eşliğinde başlar ve korku unsuru sağlaması açısından ışıklandırma (karartma-açma) etkili bir biçimde kullanılmıştır. Filmin dehşet veren görüntülerle başlıyor olması dönemin toplumsal şartları göz önünde bulundurulduğunda sosyo-politik bir ima söz konusudur. Vietnam savaşının travmatik etkisi ile ortaya çıkan kaotik ortam ve bireyin bunalımları tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmektedir. Mezardan çıkarılmış olan cesetlerin dikili taşların önünde ve dikili taşa asılı biçimde verilmesi Hristiyan öncesi döneme ait bir inancı temsil etmektedir. Freud'un penis ya da fallus'una bir gönderme niteliği taşıyan dikili taşlar penisi olan erkeği bolluk, bereket, üreme ve iktidar özellikleriyle vermektedir. Bu anlamda bereket adına insan ve hayvanların kurban edilmesi ritüeli de filmin kurulu olduğu tema açısından önemli bir

[59] Sinema sanatı ile belli bir düş dünyası ve fantazya içerisinde olan birey perdede doksan dakikalık kendi bitimli hayatlarını yaşayan karakterleri seyrederken her şeyin bitiminde yine gerçek hayattadır. Hatta sinema sanatının sanatçıyı ölümsüz kılmasının karşısında seyircinin kendisini ölümsüz gibi hissetmesini sağlayan sinema bu anlamda seyirciyi ölümsüz, korkusuz tanrılara dönüştürerek seyirciyi katarsistik etkiyle rahatlatıyor. Dolayısıyla gitgide yoğunlaşan yanlış bilinç içindeki insan açısından bu tarz filmler bir tür narkotik yerine geçiyor (Oskay,2014:68).

[60]Alt tür olarak Slasher türünün özelliklerini taşıyan gençlik konulu korku filminde beş gencin kırsalda başına gelen sıra dışı olaylar anlatılırken elektrikli bir testere olarak kullanılan cinayet aracı ve deri maskesiyle karakterize edilen katilin dehşet veren görüntüsü filmin kurulu olduğu tematik yapı içerisinde önemlidir.

veridir. Ceset görüntüleri eşliğinde radyoda sunulan bir haber programında verilen gizemli ölüm haberleri, cesetlerin bulunma halleri, ölme şekilleri radyoyu kamusal alanda ideolojik aygıt olarak göstermektedir. Bu temel vurgu üzerinden bir kitle iletişim aracı olarak ortaya koymuş olduğu söylemlerle insanların içlerine korkuyu salarak ideoloji ekmektedir.

Karavanda yolculuk esnasında dışarıda Franklin'in tuvaletini yaparken tekerlekli sandalyesinden yere yuvarlanarak düşmesinin ardından elinde bulunan astroloji kitabını okumaya başlayan Pam, o gün başlarına gelenler ve gelmesi muhtemel olaylar konusunda uyarılarda bulunmaktadır. İdeolojik bir söylemin temsilcisi olarak arkadaşlarına şeytana saygı göstermeleri gerektiğini aksi takdirde kötülüğün artacağını kitaptan okuyan Pam kötü etkiyi saygı duymamaya bağlamaktadır. Metafizik ve bilimsel olanın ikiliğinin kendileri ve şeytan (ben ve öteki) ile ilişkili bir biçimde verildiği sahnede şeytana itaatsizliğin arkasından büyük belaları da getireceği mesajı verilmektedir.

Filmde Franklin tekerlekli sandalyeye mahkûm felçli ve kendi ihtiyaçlarını kendisi karşılaması noktasında zayıf bir karakter olarak resmedilmektedir. Ancak karavan içerisinde geçen bir sohbette Franklin'in hayvanların öldürüldüğü evle ilgili anlattığı hikâyede "Hayvanı tek bir çekiç darbesiyle öldürmeyi bilmelisin aksi takdirde ikinci bir darbe onu korkutacaktır"61 şeklindeki soğuk kanlı ve anlatmaya hevesli ifadeleri karakterin ben ve ben içindeki öteki çatışmasına örnektir. Dolayısıyla her insanın içerisinde taşıdığı sükûnet, dinginlik ya da korkaklık duyguları saldırganlık, vahşet duyguları ile birlikte iyi-kötü ya da masum-suçlu ikilikleri ben'i oluşturmaktadır. Çatışmalı duyguların bir birlikteliği noktasında Freud'un id ve özdeşleşmeyi sağlayan ego kavramları filmde Franklin karakteriyle görünürlük kazanmaktadır. Duygusal yaşantıların gelişmemiş ve ilkel yanı, mutlak iktidar olma arzusunu üretmektedir. Low'a göre. Kişi burada hem her şeye güç yetiren, her şeyin hâkimi, hem de aşırı güçsüz ve acizdir. Hem en gözde, sevilen çocuk hem de itilmiş üvey evlat olarak görür kendisini (1998:249). Ayrıca yolda rastladıkları tuhaf olarak niteledikleri otostopçunun silah ya da çekiç ile öldürdüğü hayvanların uzuvlarını tek tek parçalara ayırdığı, tadına baktığı ve kaynatıp suyunu içtiğini anlattığı sahnede Franklin'in otostopçuyla özdeşleşme durumu

[61] Hayvanın canını acı çektirmeden alma ritüeli bütün inanç sistemlerinde karşılığı olan bir uygulamadır. İslam dininde de kurban edilecek hayvanın boğazının tek bir bıçak darbesi ile kesilip, ona acı çektirmeden öldürmek İslam'a uygunluk açısından önemlidir.

insanların ilkel dürtülerine denk düşmektedir. Yine otostopçunun bıçak alarak elini kesip kendisine zarar vermesi, başkalarına da zarar verirken zevk alacağını gösterirken bu durum insanların hastalıklı (çatışmalı) yanlarına bir vurgu niteliğindedir. Dolayısıyla otostopçu ile Franklin vahşetin ortak diline sahip zevkli anlatımları ile psikanalitik açıdan insanın bastırarak bilinç dışına itilmiş yaşantılarına göndermedir ve otostopçu bu bağlamda Franklin'in içerisindeki öteki beni temsil eden karakterdir.

Otostopçu karavanda yolculuk esnasında bir sahnede fotoğraf makinesini ortaya çıkararak Franklin'in fotoğrafını çekmektedir. Ayrıca parçaladığı hayvan cesetlerinin cebinde sakladığı resimlerini de alüminyum folyoya sarılı bir biçimde çıkarıp, haz dolu bakışlarla gençlere göstermek istemektedir. Arzunun devreye girdiği yerde kendini görünür kıldığı eser olarak fotoğraflar otostopçu açısından özneyi kuran ayna rolüne karşılık gelmektedir. Bireyin ya da varlığın yerini alan fotoğraf imgesi burada dilsel ve ideolojik bir alana işaret ederken arzunun ve öznelliğin üretildiği psikanalizi bireyin bilinçdışı fantezilerinin üretildiği bir alana evirmektedir. Öznenin kavranışını varlık-yokluk diyalektiği içerisinden kuran psikanaliz film kuramı erilliği ve dişilliği üreten temsillerin toplumsal mitlerle ya da normlarla gerçeklik algısı olarak kendisini nasıl kabul ettirdiğini açıklamaya çalışırken ilkel hazların bakış, röntgencilik ve fetişizm yönünü ortaya koymaktadır. Filmde oral kimliğini aşamamış erili temsil eden otostopçu, Franklin'in çekmiş olduğu resmin ne kadar güzel çıktığını ifade ederken onun resmiyle cinsel doyuma ulaşan bir sapkındır. Fotoğrafı para karşılığında satın alması için Franklin'e uzatan otostopçu reddedilince barut dökerek elindeki fotoğrafları yakmaktadır. Burada fotoğraf yakma olayı, büyü yapma ritüeli ile ilişkilendirilebilmektedir. Tıpkı sevgiliye kızınca onun fotoğrafını yırtma örneğinde olduğu gibi otostopçunun Franklin'e kızarak fotoğrafını yakması Freud'un savunma mekanizmalarından yön değiştirmeye örnektir.62 Fakat burada Franklin'e kızıp onun fotoğrafını yakan otostopçu son bir hamleyle Franklin'in elini yakalayıp bıçağıyla kesmektedir. Bu durumdan büyük bir haz duyan otostopçu karavanda yapmış olduğu tüm hal, hareket ve konuşmalarıyla gençler için öteki olarak kabul edildiğinden bir sonraki sahnede karavandan atılmıştır. Burada

[62] "Nesnesinin sahip olduğu niteliklerden dolayı nesnesine gönderme yapan gösterge" (Pierce,1984:291) olan görüntüsel gösterge sinemada göstergebilim açısından Pierce'nin ortaya koymuş olduğu bir kavramdır. Burada iki şey arasındaki benzerlik görüntüsel anlamdadır.

kentli Amerikalıların taşralı olanlara tiksinti duymaları ve onlardan korkmalarına yönelik ideolojik bir vurgu da söz konusudur.

Öteki olarak otostopçunun, gençler üzerinde kurmaya çalıştığı nevrotik süreçte hissettirdiği korku ile gençler savunma psikolojisi geliştirerek benliklerini rahatlatma eğilimine girerler. Otostopçuyu karavandan attıktan sonra gençlerin *"Yıldız falına bakıp, bu konunun bir analizini yapmalıyız"* şeklindeki görüş birliği ile astroloji kitabını ellerine alıp, kendilerince bir neden aramaları sonucu kitaptaki "Bugün biraz dikkatli olun, rahatsız edici bir gün olacak, bugününüz çok üzgün geçecek ve olmaz diyeceğiniz her şey gerçek olacak" ifadeleri içlerindeki gerilim duygusunu artırmada etkili olmuştur.

Filmde kentten kırsala, sınırların ötesine olan yolculuk esasında tehlikelidir. Çünkü kent burada kötülüklerin maskelendiği, gizlendiği ışıl ışıl bir mekanken taşra ilkelliği ile her türden suçun, dehşetin görünür olduğu kapalı mekanlar olarak tasvir edilmektedir. Bu temsil üzerinden bireyin beni ve benin içerisindeki öteki beni kır-kent ikiliği bakımından çatışmalı durumlara denktir. Benini gizlemeden bireysel kimliği olarak ortaya koyan birey içerisindeki ötekiyi göstermeyi istemediği tarafı, sakladığı, gizlediği yanı olarak maskelemektedir. Taşranın kapalılık hissi bireyin içerisine hapsettiği ve sürekli dizginlemek durumunda kaldığı ötekiliğe ve kırsaldaki bakirlik içerisinde yaşanan dehşete vurgudur. Yine filmde her kötü olay öncesi kapkaranlık gökyüzünde dolunayın ürkütücü aydınlığının verilmesi kötülükleri örten geceyi korku sağlayan bir unsur olarak göstermektedir. Bu örnek üzerinden yine korku sinemasında insanın ben ve benin içindeki ötekisini çağrıştırması bakımından karanlık-aydınlık ya da gece-gündüz ikilikleri mevcuttur.

Yolculuk esnasında varacakları çiftliğe henüz gidemeden yakıtları biten gençler bir benzin istasyonuna girerler. Tankerlerin dolu olmasına rağmen istasyon sahibinin benzinin olmadığını söylemesi yine dönemin toplumsal şartlarıyla bağdaşık bir düzlemi ortaya koymaktadır. 1973 petrol krizine bir gönderme niteliği taşıyan sahnede gençlerin eski çiftlik evine gideceğini duyan istasyon sahibinin öğüt verici bir tavırla "Orası pek tekin bir yer değil, bence oraya gitmemelisiniz, hatta burada barbekü denemeli, kalıp dinlenmelisiniz!" şeklinde sarf etmiş olduğu sözler filmde yabancı olan ötekinin süper ego boyutundaki söylemleridir. Burada ego, id üzerinden gençlerin maceraperest, heyecanlı ruhlarını denetlemeyi sağlayan bir kontrol mekanizmasıdır. Dikta edici tarzıyla

istasyon sahibi, ilkel dürtülerin benliği ortaya koyan yönü idi, kamusal alanda görünürlük sağlaması bakımından dizginlemeye çalışmaktadır. Yine aynı sahnede yer alan ve istasyon sahibine yardımcı olan istasyon görevlisi karavanın camlarını köpüklü suyla yıkamaktadır. Bu sahnede göze çarpan önemli bir nokta vardır. İstasyon sahibinin gençlerle konuşmasının bittiği ve onların yanlarından ayrıldığı her anda istasyon görevlisi yıkama işlemi bitmemiş olmamasına rağmen istasyon sahibini takip ederek gençlerin yanından ayrılmaktadır. Yanlarından ayrılma tekrar geri gelme hali birkaç kez tekrar ederken her defasında yardımcı, istasyon sahibini sanki ona bir iple bağlıymışçasına takip etmektedir. Sürekli gökyüzünü seyreden ve hastalıklı bir ruha sahip olduğu her halinden belli olan istasyon görevlisi de yine insanın ilkel yönü olan idi temsil etmektedir. İstasyon sahibi ile birlikte hareket etmesi toplumla uyum sağlaması bakımından egonun yani istasyon sahibini motive edici etkisini ortaya koymaktadır.

İstasyondan ayrılırken yanlarına köfte alarak tekrar yola koyulan gençler karavanda ağzında sigara tutar gibi köfte tutan Franklin'in kilosuyla dalga geçmektedirler. "*Medeniyete girebilmen için biraz zayıflaman gerekiyor Franklin, yeniden pantolonunun içerisine girmen gerekiyor*" tarzındaki söylemleriyle idealize edilmiş beden imgesine (güzele-yakışıklılığa-fitliğe) vurgu yapan gençler kendi aralarında gülüşerek egemen olan ideolojinin temel vurgularını özelde Franklin genelde de kilolu tüm insanlar üzerinden vermektedir. Franklin'in bu obur hali Freud'un oral dönemine karşılık gelmektedir. Ağza bağlı işlevlerin kullanılması bakımında anneden ve onun memesinden henüz ayrılmış bebeğin içsel gerilimini azaltacak olan temel dürtü Franklin'de kendisini köfteyi ısırma eylemiyle göstermektedir. Köfte dolayısıyla burada yalancı emzik olarak arzu nesnesidir. Oral evreyi geçememiş olan Franklin bu bağlamda kendisini parçalanmış ve yalnız hissetmektedir.

Onun bu yalnızlığı Varoluşsal açıdan insanın tekliğine ve dünyaya öylece fırlatılarak atılmışlığına vurgudur. Tekerlekli sandalyeye mahkûm oluşu da onun bu yalnızlığının dayandırıldığı bir araçtır. Franklin'in bu eksik yanını gördüğümüz başka bir sahnede çiftlik evine vardıklarında diğer dört gencin evin üst katına çıkmaları Franklin'in ise aşağıda kalmasıyla görünür olmaktadır. Yukarıdaki gençlerin kendi aralarında konuşma ve gülüşmelerine sinir olan Franklin onların gülüşlerini alaycı ve çocuksu bir ifadeyle taklit ederek, kendi kendine "*Başka bir şansım olsaydı eminim onu kullanırdım*" diye konuşmaktadır. Dolayısıyla ben ve benin içindeki ötekinin çatışmalı konuşması

olarak değerlendirilebilecek bu durum Freud'un savunma mekanizmalarından gerilemeye örnektir. Kendisinde eksik olarak gördüğü yanını ilkel davranışlarına dönerek yok saymayı varsayan bu davranış biçimi yine ben öteki çatışması bakımından önemli bir temsildir.

Kirk ve Pam'ın (sevgili) Franklin'e yatağa benzer bir şeyi nerede bulabileceklerini sorarak çiftlikten ayrıldıkları sahne gerilimin katlanarak artacağı olayların başlangıcıdır. Evden bir battaniye bularak cinsel ilişkiye girecekleri bir yer aramaya başlayan çift kırsal arazide ellerinde battaniye ile çılgınlar gibi koşmaktadırlar. Cinselliğin bu anlamda özgürlükle bağı üzerinden bireyin tüm psişik süreçlerine egemen olan ilkel dürtülerinden birisi olarak tüm yaşamsal eyleme kaynaklık eden libidinal arzu çiftin ölümüne sebep olması bakımından bir zıtlık içerisindedir. Cinselliğin verdiği hazzın yaşamsal bir enerji olmasının karşısında cinsellik uğruna çıktıkları arayışta Kirk ve Pam'ın ölmesi ölümü ben içindeki öteki kılmaktadır. Birlikte olamadan rüzgâr değirmeni gören ve buradan benzin edinebilecekleri hevesiyle filmdeki korku evine yönelen çifte sürekli çalışan elektrikli jeneratör sesi eşlik ederken bu ses filmde katilin öldürme aracı olan elektrikli testerenin sesi ile özdeşleştirilmektedir. Çift, tel örgülerle kaplanmış evin bahçesinde bir ağaca asılı paslanmış metal kupalar ve cep saati görmektedir. Filmde öldürülen insanlara ait olabileceği düşünülen kişisel eşyalar bilinç düzeyi yaşantılarında ölenlerin birer uzantısı olarak ritüel eşliğinde ağaca asılı vaziyettedir.

Bakımsız, pis bahçenin içerisinde temiz ve bembeyaz bir salıncak da yine masumiyetin ve saflığın ifadesi olarak suçun, dehşetin, vahşetin karşısında bir zıtlık içerisinden verilmektedir. Evin kapısına yönelen Kirk, Pam'a gelmesi konusunda söylenmektedir. Fakat bu sırada salıncağa binmiş olan Pam adete küçük ve şımarık bir kız çocuğu edasıyla mızıkçılık yaparak Kirk'in isteğini reddetmektedir. Freud'un gerileme savunma mekanizmasına örnek verilebilecek bu davranışı ile Pam belirsizliğin vermiş olduğu huzursuzluğu ortadan kaldırmak adına çocukluk yıllarındaki gibi salıncağa binerek eğlenmektedir. Bu esnada Kirk "Merhaba! Merhaba!" diyerek zaten kilitli olmayan kapıdan içeriye girmiştir. Burada merhaba Farsça kökenli bir kavram olarak "benden sana zarar gelmez" anlamını simgelerken içerde başına gelenlerle kurmuş olduğu söylem yine bir karşıtlık içermektedir.

Kirk'in içeri girmesiyle beraber kapısı kapalı bir bölmeden çıkan benini gizleyen deri yüzlü maskesi ile katil Leatherface Kirk'i o bölmeye alıp iki büyük çekiç darbesiyle öldürmektedir. Salıncakta sallanan Pam içerden uzun süre çıkmayan Kirk'i merak ederek korku evine yönelmiş ve kapıdan içeriye girmiştir. Burada önemle vurgulanması gereken nokta Leatherface Kirk'in evi keşfedecek kadar bir süreyi ona tanımadan onu öldürmüş olmasına rağmen Pam için bu süre verilmiştir. Bu bağlamda bakıldığında Leatherface Kirk'i bir erkek olarak Lacan'ın simgesel evresindeki anne ile ayrılığına sebep olan ve hadım edilme tehdidi ile baş başa bırakan otoriter baba figürüyle eşleştirip ona kasıtlı olarak zarar vermek istemektedir. Anneye âşık olan çocuğun karşısında ve hadım edilme korkusunun kaynağı olarak bir büyük öteki olan baba bu noktada kıskanılan yönüyle ölümü vakit kaybetmeden hak edendir. Pam evden içeriye girer ve odaları tek tek gezmeye başlar. Yolunmuş tüylerle kaplı bir odada kemiklerle yapılmış bir kanepe, kafatasları, dişler ve kafeste bir horozun olduğunu gören Pam kusmaya başlar. Yaşadığı travmatik etkinin bir salınımı ya da tiksinti verenin boşaltımı olarak kusma bir tepkidir. Korkarak oradan çıkmak istediği anda Leatherface tarafından arkadan yakalanarak kapalı bölmeye çekilir ve demir bir çengele geçirilir. Bu esnada ölmeyen Pam'ın gözlerinin önünde Leatherface elektrikli testeresiyle Kirk'i parçalar. Dolayısıyla simgesel evrede hem Pam'dan (anne temsili olarak) hem de Kirk'ten (baba temsili olarak) öç alan Leatherface bilinç altı yaşantılarını bilinç düzeyine çıkararak bir çatışma sonrası uylaşım yaşamıştır. Pam'in odayı gezerken ki görmüş olduğu kanepe de psikanaliz açısından önemli bir başka tez içermektedir. Freud'un psikoseksüel gelişim aşamalarından anal evrede tuvalet eğitimi eğer baskıcı yöntemler kullanılarak veriliyorsa bireyler sonraki yaşantılarında takıntı derecesinde düzenli kişilik özellikleri sergilemektedir. Leatherface'in ölü insanın tüm uzuvlarını hassas bir biçimde kullanarak işlemesi onun anal evresine bir gönderme olarak değerlendirilirken seri katil ve mezar hırsızı olmasının yanında zanaatta de iyi olduğunu göstermektedir. Yine içerisine boynuz geçirerek ortaya koymuş olduğu insan kafatası figürü de hayvan öldürme ve insan öldürme ritüellerinin çarpıştırılması yorumudur.

Pam'in ölümünün ardından dışarıya çıkarılan kamera çalışır vaziyetteki rüzgâr değirmenine çevrilmektedir. Sonsuz enerji kaynağı olan güneşin önünde rüzgâr değirmeninin palleri ışığı örtmektedir. Bu birbirini tekrar eden dönüş katliamın devam edeceğini ve cinayetlerin bitmediğini sembolize etmektedir. Bu görüntüye eşlik eden

jeneratörün testere sesini anımsatan sesi seyirciye korku hissi vermesi bakımından önemlidir. Çiftlikte arkadaşlarının dönmesini bekleyen Sally, Jery ve Franklin aralarında konuşurken Jery hangi yoldan gittiklerini sorduğunda Franklin'in gösterdiği sapa yol korku evine giden yoldur. Jery hızla yolu takip ederek korku evinin bahçesine gelip kimseyi görememiştir. Tam geri dönecekken kapının önünde görmüş olduğu battaniyeyle arkadaşlarının burada olduklarına kesin kanı getirip kapıdan içeri girmektedir. 63Kapalı olan bölme kapıdan içeri giren Jery'in garip sesler duyması üzerine soğutucu yönelip kapağını açmasıyla Pam'i orda gören Jery Leatherface tarafından kafasına yediği tek bir büyük çekiç darbesiyle ölmüştür.

Burada soğutucu dolap kapalılığı ve karanlıklılığı ile anne rahmine denktir. Somut gerçeklikte bireyi sıkan karanlık metaforu katarsistik açıdan önemli bir unsurdur. Dolabın içerisinde Pam'in ölmediğini görüyor olmamız yine Leatherface'in Lacan'ın ayna evresinde anneden ayrı bir beden olarak kendiliğinin farkına varması ile simgesel düzeyde baba tarafından hadım edilme tehdidi ile anneden kopuşunda anneye olan hem bağlılığını hem kızgınlığını ve nefretini içermektedir. Kadın burada Leatherface tarafından öldürülmeyen onun kendi benliğinin bir parçası niteliği taşırken ben içindeki öteki olarak değerlendirilmektedir. Bu sırada kaygılı olduğunu vücut hareketleriyle anladığımız Leatherface kamera açısına girerek ilk kez yakın çekimle maskesiyle verilmektedir. Burada yüzüne takılı olan maskenin Leatherface'nin yüzüyle bütünleşmediğini ve onun suratında eğreti durduğunu görürüz. Bu bağlamda maske Leatherface'nin yüz ifadelerini ve yüz hatlarını saklamak ya da gizlemek için kullandığı bir araç olarak değerlendirilmektedir. Leatherface'in maskeyle bütünleşememe hali varoluşsal bakımdan bir yerlere ya da bir şeylere tam anlamıyla ait olamayan ya adapte olamayan bireylerin içerisinde bulundukları çatışmayı temsil etmektedir. Yine aynı sahnede düzensiz dizilişi ve pis hali ile Leatherface'in ağzına kameranın yakın planda girmesi de psikanaliz açıdan ağız ve diş önemli birer simge olarak kabul edilmektedir. Oral dönemde ağız işlevi olarak emme, çiğneme sağlayan unsur olan diş ilk dönem temel gereksinimlerin karşılanması bakımından masum ve acizce kullanılan bir uzuvken

[63] "Nesnelerin görünmez bir zorunluluk aracılığıyla doğrudan bir ilişkisi olan" (Pierce,1984:293) belirtiler yorumlayanın o nesne ile ilişkisi noktasında mümkündür. Yani yorumlayan-nesne ilişkisine bağımlıdır. Göstergebilimsel açıdan yorumcu, bu tür göstergeleri aktif biçimde yorumlar ve çıkarımda bulunur.

psikoseksüel gelişim aşaması ile beraber saldırganlığı temsil eden önemli bir kod haline gelmiştir.

Giden arkadaşlarının geri dönmemeleriyle ilgili kaygı yaşayan kardeşlerden Sally yalnız başına onları aramaya gitmek istemektedir. Ancak felçli kardeşi Franklin bu duruma izin vermemektedir. Bedensel engeli bakımından yarım olan Franklin psikoseksüel süreçler açısından da yarım bir kişilik olarak yorumlanabilir. *"Otostopçu beni bulur mu sence, bizi takip etmiş midir, bize ne olacak"*? şeklindeki kaygılarını takıntılı bir biçimde defalarca yineleyerek kız kardeşine dile getiren Franklin, otostopçu üzerinden içindeki benin ilkel korku dolu hislerini beniyle dillendirmektedir. Bilinç altına itilmiş, bastırılmış bir biçimde duran kaygı içerikli sorularını bilinç düzeyinde kardeşine yöneltmektedir. Bu anlamda saplantılı bir kişilik olma özelliği taşıyan Franklin bitmek bilmeyen endişeli soruları karşısında "*Yine ne var"* diye sert çıkan kız kardeşine *"Boşver*" diye karşılık vermektedir. Freud'un bastırma mekanizmasına örnek sayılabilecek bu davranışta Franklin'in içerisindeki ben ve benin içindeki ötekinin çatışmasını azaltmak için korkularını baskılamaya çalıştığı görülmektedir.

Sally'nin arkadaşlarını bulmak için yalnız gitme isteği karşısında Franklin'in "Yalnız gidemezsin, seninle gelmek zorundayım" şeklindeki ifadeleri Franklin'in benliğinin id yanının temsili olan bir konuşma biçimidir ve Freud'daki serbest çağrışım yöntemine denktir. Franklin, felçli olduğu için tek başına hayatına idame ettiremeyecek kadar zayıf ve acizdir. Yeni doğan bebeğin temel ihtiyaçlarını karşılaması noktasında anneye ihtiyaç duyduğu ve onun ilkel yönüne işaret eden evre kız kardeşle olan bağımlı ilişkide kendisini göstermektedir. Franklin'in idden konuşması ben ve benin içindeki öteki gerilimini ortaya koymaktadır. Arkadaşlarını birlikte aramaya çıkan iki kardeş aynı patikadan korku evine doğru karanlıkta yol almaktadır. Korku unsuru taşıması bakımından karanlıktaki bu yolculuk bireyin bilinç altına yapmış olduğu korku ve kaygı dolu yolculukla eş değerdir. Seyircinin bu gerilimi tüm iliklerine kadar hissedeceği biçimde verilen nefes nefese arayış yolda Leatherface'in önlerini kesip elinde elektrikli testereyle Franklin'i öldürmesiyle zirveye ulaşmaktadır. Katarsistik açıdan bireyi rahatlatan özellikle bu sahneden yola çıkılarak yola çıkarak genelinde vahşet, kan ve öldürme görüntüleri ile parçalanmış beden görüntülerine ve cesetlerin son hallerinin nasıl olduğuna dair net görüntülere yer verilmemiştir. İdeolojik bir söylem olarak bireylere kötülüğe tam anlamıyla şahit olmadan maskeli bir biçimde de korku duygusu ekmenin ve

onlar üzerinde istendik davranış biçimi değişikliğine sebep olmanın yeterli olabileceğinden kaynaklıdır. Burada bireylere, "Sistemin, sınırların, düzenine çıkmayın! Aksi takdirde buradaki kahramanların başına gelenler sizin başınıza da gelebilir! Böylece ne olduğunu bile anlayamazsınız!" uyarısı üstü örtük biçimde korkutularak verilmektedir.

Franklin'in ölme sahnesinin ardından artık tek başına kalan Sally bütün çaresizliği ile var gücüyle Leatherface'den kaçmaya başlamıştır. Nefesini adeta ensesinde hissedecek kadar yakın mesafede gerçekleşen kaçma-kovalama sahnesi bireyin karanlık bilinçaltındaki ilkel ve onu korkutan duygularından kaçışı olarak değerlendirilirken temelde izleyiciyi etkilemektedir. Ben ve onun içindeki öteki yanı arasındaki çatışmayı iliklerine kadar yaşayan birey psikanalizde bu gerilimden her ne kadar rahatsız olsa da korkusuz gözükmeye çalışarak korkan yanını bastırmaya çalışmaktadır. Bireyin içerisindeki bilinçaltı düzeyi onun içindeki öteki olarak ürkütücü ve korkutucu yanıyla bireyi kendisine yabancılaştırır. Bilinçaltındaki beni gizleyen yabancı olgusu simgesel anlamda yabancıdan duyulan korkuyla eşleşmektedir. Leatherface'den kaçarak eski bir eve sığınan Sally burada ev sahiplerinin ölmüş cesetlerini sandalye üzerinde giyinik bir biçimde oturur vaziyette görür ve korkusu daha da katlanarak artar. Çünkü Sally'nin beni karşısında ölü bedenler öteki olarak ona korku salmaktadır. Bilmediği ve tanımadığı kişileri öteki olarak niteleyen Sally için bu kişiler bir de ölüdür ve daha da çok tehlike çağrıştırmaktadır. Burada kendisine yardım edecek kimseyi bulamayan Sally arkasında Leatherface'i gördüğünde gidecek bir yeri olmadığını görür ve pencereden aşağı atlar. Sally'nin aşağı atlaması yine onun içindeki id ve egonun çatışması kaynaklıdır. Akıllı davranma biçimi ile bilinçsiz davranma biçimi arasında gelgit yaşayan Sally'nin korkuları baskın geldiği için camdan atlamıştır. Bu sahnede ise o kadar vahşi, saldırgan olmasına rağmen Leatherface'in Sally'nin arkasından atlayamayacak kadar cesur ya da korkusuz olmayışı onun bilinç altı yaşantısında çocuksu yönünü çağrıştırmaktadır. Maskeli vahşi yönünün karşısında öteki konumunda olan aciz çocuk yönü ikiliği bu bakımdan çatışmayı ortaya koymaktadır.

Leatherface'nin hemen önünde kaçışını sürdüren Sally filmin başında geldikleri benzin istasyonunu görerek hızla buraya girmiştir. İstasyon sahibinin kollarına atılan Sally ağlayarak başından geçenleri anlatmıştır. Bu sırada onu beklemesini isteyen ve yardım edeceğini söyleyen istasyon sahibi kamyonetini getirmek üzere dışarı çıktığında Sally karşısında kırmızı et parçalarının ateşte piştiğini görmektedir. Aynı anda açık olan

radyodan yapılan yayında ölüm, ceset haberlerini de duyan Sally şoka uğrayarak güvende olmadığını fark etmiştir. Çünkü Leatherface istasyon sahibidir. Burada önemle vurgulanması gereken nokta gecenin karanlığında Leatherface maskeli yüzü elinde elektrikli testeresiyle görünürken benzin istasyonunda maskesiz haliyle varlık kazanır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Leatherface kendisini kamusal alanda ötekileştirerek gizlemektedir. Kırsalda takılan maskenin kamusal alanda olmayışı ben ve öteki çatışması noktasında belirgin bir ayrılığı ortaya koymaktadır. Kamyonetiyle istasyona yaklaşan maskesiz Leatherface elinde süpürgeyle kızı etkisiz hale getirerek bağlamak istemektedir. Sally buna her ne kadar karşı çıkmaya çalışsa da Leatherface kızı bağlayıp kamyonete bindirmeyi başarır. Maskeli Leatherface'in öldürme aleti olarak büyük çekiç ya da elektrikli testere kullanması karşısında maskesiz Leatherface kızı etkisiz hale getirmek için süpürge kullanmaktadır. Bu anlamda maskeli-maskesiz ve çekiç, testere-süpürge ile vahşetin dozu arasında bir ikilik söz konusudur.

Kamyonetle karanlıkta ilerleyen Leatherface'e kameranın yüzünü aydınlatarak yakın girmesi sonrası gösterilen ağız yapısı ile dişlerinin görünümü ile onun maskeli Leatherface olduğu fikrinin verilmesi izleyiciyi ikna etmesi noktasında önemlidir. Yolun ortasında olan birinin gören Leatherface aracı durdurup iner ve karşısındaki filmin başında gördüğümüz otostopçudur. Ona "Seni pislik, seni salak, neredeydin sen, ben sana buradan uzak dur demedim mi? Seni beklerken merak ettim" diye onu hırpalamasından onların abi-kardeş olduğu gerçeği verilmektedir. Kardeşi ile ilgili kaygılanması da Leatherface'in öteki yanına vurgudur. Bir babanın evladını merak etmesi kadar masum ve haklı gerekçelerle ona kızan abi (Leatherface) yine insanlığın ikili yönünü (acımasız ve çocuksu yön) göstermektedir.

Kamyonetin arkasına atlayan kardeşiyle korku evine giden Leatherface Sally'i kucağına alıp içeri götürmesi için kardeşine seslenmektedir. İçeriye girdiklerinde üç gencin öldüğü kapısı kapalı bölmede Leatherface'nin maskesine benzer bir maskeli belirir. Onu görünce Leatherface "Sen lanet bir aptalsın, salaksın" diye çıkışmaktadır. Bu ifadelerden maskelinin de Leatherface'nin diğer kardeşi olduğu gerçeğini anlıyoruz. Konuşamayan maskeli ise insanın ilkel yönünü ortaya koymaktadır. Benliğin ego adına konuşarak idi temsil eden maskeliyi aşağılayan yanıyla Leatherface egonun temsilidir. Akşam yemeği için sofraya oturan kardeşler sofranın bir başına Sally'i elleri, kolları bağlı vaziyette oturtmaktadır. Leatherface kardeşine (otostopçuya) büyük babasını aşağı

indirmesini söylemektedir. Yukarıdan sandalyede oturur vaziyette büyük babaları indirilerek masanın diğer başına konulur. 64 Bu sırada Sally'e zarar verme noktasında otostopçu kardeşin cinsellik çağrışımı yapan jest, mimikleri karşısında Leatherface'nin "Bu kadarı da fazla saçmalama!" tarzındaki söylemleri bilinç düzeyinde egonun dilidir. İlkel insan yanını kontrol etmeyi, bu ilkel dürtülerin ortaya çıkması noktasında onları baskılamayı amaçlayan ego Leatherface bir kontrol mekanizması olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın beni ve içerisinde ona başka türlü davranmasını söyleyen öteki beni arasındaki çatışma filmin bu sahnesinde daha görünür vaziyette verilmektedir. Burada büyük baba her ne kadar yaşamsal fonksiyonları olmasa da büyük öteki olarak bir iktidardır. Eline çekiç verilerek Sally'nin kafasına vurup onu öldürmesi istenen büyük baba bunu yaşamsal fonksiyonlarını yerine getiremediği için yapamamaktadır. Tam bu karmaşa içerisinde Sally bir boşluk bulur ve ellerinden kaçar ve oradan geçen bir kamyonetin arkasına atlayarak oradan uzaklaşır ve film burada biter. Filmin tamamının yorumlanabilmesi bakımından masa etrafında oturma halleri önemlidir. Her bir karakter aslında birbiriyle çelişen ve çatışan yanlarıyla insanın benliğini oluşturan ayrı ayrı bölmeleri, evreleri temsil etmektedir. Maske üzerinden kurulan ben ve büyük öteki arasındaki çatışmanın her bir karakter üzerinden ayrı ayrı verilmesi temel bir bütünün parçaları olarak değerlendirilebilir.

Orijinal filmin çekilmesinin ardından üç tane daha devam filmi çekilmiş ve maskeli ve testereli seri katilin cinayetlerinin anlatıldığı film serisinde 2017 yılı yapımı Leatherface filminin konusu önemlidir. Leatherface karakterinin oluşmasına neden olan olayların anlatıldığı filmde Leatherface çocukluğunda kendisiyle hiç konuşulmayan, bu yalnızlığını büyük babasına ait olan elektrikli testereyle ilişkisi üzerinden aza indirgemeye çalışan bir çocuktur. Onun elektrikli testereyle olan ilişkisi Leatherface'i takıntılı ve problemli bir kişilik haline getirmiştir. Dolayısıyla çocukluk yaşantılarının insanın ileriki yaşantısını belirlediği ve yönlendirdiği gerçeği noktasında psikanalize de örnek teşkil edecek film konusu bakımından önemlidir. Üzerine kurulu olduğu ideolojik alt metinler bakımından değerlendirildiğinde, 1974 yapımı film, alt tür olarak gençlik

[64] Bu sahnede biz büyük babanın yamyam bir katil olduğunu öğrenmekteyiz. Zamanında birçok insanı öldüren büyük baba ailesini insan eti ve kanıyla beslemiştir ve tüm bildiği taktikleri aile bireylerine öğretmiştir. Ancak hayat enerjisi tükenen büyük baba artık işe yaramaz halde karısıyla tavan arasında bir sandalyede oturur halde durmaktadır.

konulu korku filmi olma örneği bakımından 68 kuşağı ve gençlik hareketlerine yaptığı vurgu noktasında önemlidir. Dünya tarihi açısından değerlendirildiğinde çeşitli ayrımları olduğu kadar benzer yönleri de olan 68 toplumsal hareketinin ve gençliğinin kurulu olduğu tematik yapıda gençlerin isyanı, özgürlük arayışı gibi sembolik anlamları barındırmaktadır. Hareketin içerisindekiler temelde orta sınıfa mensup üyeler olmakla beraber bu hareket, orta sınıf gençliğinin isyancı ruhunu da taşımaktadır. Kapital düzenle birlikte Amerika'nın dünya pazarındaki konumu uluslararası boyutta sosyal, kültürel ve ekonomik değişimleri doğuruyordu. Dolayısıyla toplumsal sınıflar arasında da hissedilebilecek seviyede farklı kültürel ve politik yapılanmalar özgürlüklerin kısıtlanması bakımından gençler tarafından yadsınıyor ve bu duruma başkaldırılıyordu. Vietnam savaşıyla beraber özellikle görünürlük kazanan bu gençlik hareketi, var olan değerlere alternatif olarak daha özgürlükçü bir yaşam biçimini önceleyen bir karşı kültürdür. Hippiler olarak da anılan bu kültürü temsil eden gençler cinsel tercihlerine kadar her türlü alanda özgürlük, eşitlik, adalet talep etmiş, daha demokratik ve sevgi dolu bir toplum hayaliyle iktidarı sorgulamışlardır (Brownell,2011:44). Gençliğin düzene başkaldırısı siyasal iktidar tarafından şiddetle bastırılırken onların kültürel anlamdaki farklılık ve değişim talepleri dünya geneline yayılan kitlesel bir olgu halini almıştır. Amerika'nın Vietnam'a askeri, kültürel ve ekonomik müdahalesi ile başlayan bu devrimci hareket var olan düşünce kalıplarının aksine merkezine cinsel tercihlerle ilgili devrimi, doğu mistisizmini, özgür düşünce hareketini, sanatı, müziği almıştır. Toplumsal ayrılıklara başkaldırının önemli bir ayağı olan gençler, onların mücadeleleri ve karşılaştıkları direnç bu bağlamda dönem filmlerine de konu olmuştur.

Filmde beş gencin evlerinden ayrılarak bilinmeyene olan yolculukları dönemin gençlik hareketine örnektir. Modern hayatla uyumlu olmayan, sabit sınırlar çerçevesinde kısıtlı yaşamı yadsıyan, maceraperest ruha sahip olan gençlerin özgürlükçü yaşam arzuları ise bu bağlamda siyasi iktidar tarafından sekteye uğratılır. Yolculuğun başlangıcında verdikleri molada Franklin'in tuvaletini yapmak için tekerlekli sandalyesiyle dışarı çıktığı anda hızla geçen bir tırın ortaya çıkardığı rüzgârın etkisiyle aşağıya yuvarlanması modern hayatta eğreti duran, modern hayatla uyumsuz olan gençliğe yapılan vurgudur. Dolayısıyla westernlerde batılının umudunu, özgürlüğünü temsil eden açık alan, korku sinemasında gençler açısından doğal tehlike alanı olarak değerlendirilmekte ve modern hayatın kendisinden olmayanı dışladığı, filmdeki

temsilden hareketle uçurumdan aşağı bıraktığı ve başına ne geldiğinin de umurunda olmadığı bir sistemi işaret eder. Yine filmde benzin istasyonu sahibinin kibar bir karakter olarak temsil edilmesi de ideolojik bakımdan anlamlıdır. Yabanıl hayatın tehlikeli oluşu ile onun içerisinde yaşayan bireyin de kendinden tehlikeli olacağına, bunun kanılmaması gereken bir durum olduğuna ve hiçbir ötekiye güvenilemeyeceğine vurgu niteliğindedir. Aynı biçimde Leatherface'in kamera kadrajına girdiği her an kravatlı görüntüsü, modern hayata öykünen ancak hiçbir zaman o hayatın parçası olamayacak olan bireyin bunalımını sembolize eder. Gencin filmde yabanılda aradığı, ona imrendiği ve öykündüğü her durum aslında öteki olarak tehlikelinin kendisinde olmayana imrenmesi ile arzu ettiği hayatın uyumsuzluğunu içermektedir.

Zaten film başlarken de konunun ne üzerine geçtiği ile ilgili verilen kısa bilgide "*Onların genç olmaları büyük bir trajediydi*" ifadesi kullanılmaktadır. Bu ifadeden hareketle, bir alt tür olarak gençlik filmlerinde, gençlerin yetişkin zorbalara ve onların otoriter disiplinlerine karşı çıkışları kendilerini her konuda yetkin gören ve her şeye gücü yeten otoriteye gençlerin açık sözlülükle saldırılarıdır (Kracauer,2011:157). Onların bu saldırılarının otorite tarafından karşılıksız bırakılmaması noktası ise gençlerin trajedileridir. Gençler burada tarjik kahraman olma özelliğine evrilirken mevcut olan iktidar onların başlarına gelebilecek her türlü tehlikeden kendi uslanmaz arzularını sorumlu tutmaktadır. Sınırların siyasi otorite tarafından belirlenmiş olmasına rağmen filmde gençlerin bile isteye bu sınırları ihlal etmeleri, kendi ayakları ile korku evine gitmeleri sistemin uygulamadaki meşruiyetini sağlamlaştırmaktadır. Korku evinin kapısının kilitli değil de açık olması ve istenildiği zaman içeriye girilebilmesi bakımından da suçlu olanın yine kapının açık olup olmamasını merak eden gençler olduğu da sistem açısından ayrı bir çıkmazdır.

Filmde sabit kalmaya özen gösterilmesi gerektiği aksi takdirde gençler açısından trajik durumların artacağı fikri empoze edilmesine rağmen gençler sistemin bu dayatmalarına adeta başkaldırmaktadır. Karavanda okudukları astroloji dergilerine göre o gün yaşayacakları deneyimleri yorumlamaları ya da öteki olarak tehlikeyi temsil eden otostopçuyu araçlarına almaları aslında onların sınırların ötesinde yaşama arzusu taşıyan özgürlükçü ruhlarına bir göndermedir. Yine büyük babalarının mezarlarını görmek istemelerinde hiçbir sakınca olmadığını söyleyen Sally'nin düşünce yapısı özelinde tüm gençliğe aslında geçmişin ölüleriyle yaşanılmaması gerektiği ve geçmişin karanlık, gizli

örtülerinin kaldırılmaması, kurcalanmaması gerektiği mesajı verilmektedir. Yeni hayatın getirdiklerinden başka bir dünya özleminin anlamsızlığına vurgu yapan ideoloji, dışarıda merak edilecek ve özenilecek hiçbir şeyin olmadığını anlatır. Gençlerin bu bağlamdaki özgürlük arayışları onların sistem tarafından cezalandırılma sebeplerini meşrulaştırmaktadır. Dedelerinin mezarını bulmak için çıktıkları yolda öteki olanı içlerine dahil etmeleri onlar için tehlikenin, korkunun, son kertede trajik biçimde ölümlerinin sebepleri olarak gösterilmektedir. Bu bağlamada filmde gençlerin okudukları astrolojik yorumlardan birisi olan "*Sadık kalmaya özen gösterin yoksa kötülük artacaktır*" ifadesi modern kapitalist hayata uymayan gençlere modern hayata uyum göstermeyenin modern hayat tarafından dışlanacağı telkinini vermektedir. Benzin istasyonu sahibinin alıkoyduğu Sally'e "*Tanrım çok sızlanıyorsun, evet buna gerek yok. Gerçekten gerek yok*" şeklindeki telkinleri de yine kapital sistemin diliyle bireylere verilen maskeli mesajdır. Modern kapitalist hayatın yadsınmaya, sorgulanmaya, sızlanmaya gelmeyeceği aksi taktirde alternatif olarak hayali kurulan hayatın birey açısından acı bir deneyimden ibaret olacağı mesajının altı çizilmektedir. Dolayısıyla gençliğin arzusunu kurduğu başka bir hayat fikrinin imkansızlığına vurgu yapan film, sistemin meşruiyetini devam ettirmesi ve toplumsal ilişkilerin her alanına müdahil olması noktasında anlamlı söylemleri vurgulamaktadır.

Karavanda yolculuk eden beş genç ve daha sonra kısa bir süreliğine araca alınan otostopçu bakımından filmde tek ve bütüncül bir sınıf kavramından söz etmek mümkün değildir. Bütün radikal, kültürel gurupları temsil eden bireyler tek başlarına anlamlıdır. Benzin istasyonunda Franklin'in Kirk'e yönelttiği "*Sence erkek erkeğe seks yapılır mı"* sorusu cinsel yönelim (eşcinsellik) ya da sapma ile ilgili radikal bir kimliğe vurguyken otostopçunun psikoseksüel süreçler bakımından tamamlanmamış kimliği başka bir radikal kimlik vurgusudur. Westernlerde posta arabalarında yolculuk eden her bir bireyin Amerika'nın toplamacı kültürüne yapmış olduğu vurgu burada karavandaki bütüncül olmayan sınıfla ilişkilendirilebilir.

Latharfece'ın geçmiş yaşantısı ve eylemleri bakımından değerlendirildiğinde modern kapitalist hayatta başarılı olamamış bireylerin intikamcı ruhuna denk gelen bir temsilden söz edilebilir. Birey kapitalist hayatta piyasada risk alarak ya da iyi bir tüketici olarak varlık kazanmaktadır. Bu ikisini yapamayan bireyler ise son derece vahşi ve yabanıl olarak yorumlanmaktadırlar. Dolayısıyla Leatherfece'yi vahşi yapan da kapitalist

hayata entegre olamamış halidir. Filmde yabanıl ataerkil şiddetin görünürlüğü de önemli bir ideolojik söylemdir. Filmin son sahnesinde büyükbabanın yer altından değil de tavan arasından aşağıya getirilmesi onun elden ayaktan düşmüş olmasına rağmen hala erilliğinin kabul gördüğü anlamına gelir. Ancak eline verilen ve erkeğin cinselliğini, iktidarını temsil eden çekici kaldıracak gücünün olmamayışı, yabanıldaki erilin, erkin iktidarsızlığına vurgudur. Aynı sahnede görülen Leatherface'in makyajlı oluşu ya da kadınsı bir kafayla kadraja girişi de yine film açısından yerini bulamayan cinselliği ya da eşcinsel bir vurguyu anlamlı kılarken, filmde ideolojik olarak farklı istek ve talepler, cinsel sapkınlıkla aynı mesafede tutulmaktadır.

4.2. BEN VE ÖTEKİ ÇATIŞMASINDA İNSAN GÖRÜNÜMLÜ ŞEYTAN: "*THE OMEN*"

Korku sinemasında oluşturulan ve korku unsuru sağlayan saldırganlardan birisi olan şeytan ya da iblis, bütün dinsel öğretilerde ve gotik edebiyatta kötülüğün simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gotik edebiyat bu noktada olağanüstü varlıklarla korkutarak, tedirgin ederek, gerilim yaratarak seyirciyi dehşete düşürmeyi amaç edinmektedir. Özellikle Goethe'nin Faust'u şeytanı merkeze alındığı ve batının kültürel kodlarının bu temsil üzerinden işlendiği önemli bir eserdir. Bilimsel anlamda her türlü yetkinliğe ulaşmış olan Faust romanda Mefistofeles'in tanrıyla girdiği iddia sonucunda şeytan (Mefistofeles) tarafından aldatılan baş karakterdir. İhtiraslarına yenilerek insanın bazı şeyleri elde etme noktasında kendi ruhundan vazgeçmesinin temsilini işleyen roman modern insanın varoluşsal bunalımlarını ortaya koymaktadır. Kendilik bilincine varan insanın bilme isteği ve tutkusu üzerine kurulu olan romanda Faust, Rönesans hareketinin temsilcisidir. Bireyin merkezde olduğu dünya görüşünde her şeyin hâkimi ve sahibi olma fikri onun tanrısallaşması ve ona karşı gelmesi noktasında anlamlıdır. İnsanoğlunun evrende bir boşluğu rast gele doldurması için dünyaya gelmediğini ve onun tanrının bir benzeri olduğu fikri insanın seçilmişliğine ve bu anlamda da kutsiyetine vurgu niteliği taşımaktadır (Della Mirandola,2013:8). Tanrısal güç ve kudretin peşinde olma hevesi ruhu şeytan tarafından ele geçirilmiş insan maddi dünyayı önceleyen arzu ve istekleriyle iyi olanın karşısında kötücül ruhları simgelemektedir. Diğer taraftan bilgiyi merkezde konumlandıran modern düşünce yapısı ile skolastik düşünce alanı arasındaki çelişki de aynı şekilde modern insanın sıkışmışlığıdır. Dolayısıyla tanrı- şeytan zıtlığında verilen bu

durum, uhrevi olanla maddi olanın çatışmasını ruhunda taşıyan insanın bunalımıdır.[65]Yaratıcının karşısında, ona rağmen varlığını ortaya koyan şeytan yaratıcının bütün iyi ve güzel olan sıfatları karşısında kötünün temsilidir. Dolayısıyla yaratıcının düşmanı olarak niteleyebileceğimiz şeytan insanı ayartan, saptıran, aldatan ve ona vesvese veren ötekinin temsilidir. Şeytan ve İblis kavramlarının aynı varlığa işaret ettiği gerçeği Hz. Adem'in yaratılış kıssasıyla ilişkilendirilmektedir. Şöyle ki Allah, İblis'ten çamurdan yarattığı Adem'e secde yapmasını ister ancak kendisinin ateşten yaratıldığı için çamurdan yaratılana secde etmeyeceğini söylemesi Allah'ın onu lanetlemesine sebeptir.[66] Dolayısıyla lanetlenmiş olan şeytan, ilk insan Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın cennetten kovulmalarına sebep olarak gösterilen yasak meyveyi yemelerine ilişkin vesveseyi veren şeytandır. Yine Hristiyan öğretide insanları yalan ve günaha teşvik eden, onları kandırarak doğru yoldan sapmalarına neden olan şeytan köklü bir korkuya işaret etmektedir. Dolayısıyla dinsel öğretilerde insanların düşmanı olarak tehlikenin kaynağı olan ve onları günahlara sürükleyen şeytan korku sineması açısından da önemli bir korku unsurudur. Şeytanın sinemada görüntüsel olarak neye karşılık geldiğinin tasvir edilmesi noktasında ise geleneksel, folklorik öğeler önem taşımaktadır. Şöyle ki özellikle pagan dinlerinin etkisiyle kişiselleştirilen şeytan imgesi sinemada çeşitli hayvanların (yılan, aslan) yanı sıra insan vücudunda boynuzlu ya da dişleri sivri biçimlerde verilmektedir. Kendi şahsına münhasır olma özelliği karşısında insanın bilinçaltı durumuyla ilişkilendirilerek içerisinde yer alan günahlara karşı eğilimi olarak sinemada kişiselleştirilmiş şeytan imgesinde ise maddi bir şeytan varlığı yoktur.

1976 yapımı, Richard Donner'in yönetmenliğini yaptığı The Omen dini bir ikon olan şeytanın öteki olarak sunulduğu bir filmdir. Filmde Amerikalı diplomat Robert Thorn ve karısı Katherine Thorn bir bebek beklemektedir. Ancak doğumda bebeğini kaybeden karısının bu acıya dayanamayacağını düşünen Robert, kendince bir çare

---

[65] Modern olanın karşısında eski moda; medeni olana karşı barbar, zerafete karşı kaba; kosmopolitan tabakaya karşı kadim; Avrupai ya da Fransızvari olana karşı daha çok İngiliz ya da taşralı; empoze edilmiş bir kültürün karşısında ise yerli kültür demektir (Punter ve Byron,2004:8).

[66] "Ben emretmişken seni [Âdem'e] secdeden alıkoyan nedir?" diye sorar. İblis, "Ben ondan daha üstünüm. Çünkü sen beni ateşten, onu çamurdan yarattın." diye cevap verir. Bunun üzerine Allah, "öyleyse in oradan orada büyüklük taslamak senin haddin değildir. Çık git! Artık sen aşağılanmış bir varlıksın." diye buyurur. İblis bunun üzerine, "Bana insanların tekrar dirilecekleri/diriltilecekleri zamana kadar mühlet ver." diye müsaade ister. Allah, "Peki sen mühlet verilenlerdensin" diyerek İblis'in karşılık verdi. "Beni azdırmana karşılık ben de onları saptırmak için senin dosdoğru yolunun üzerinde konuşlanacağıma and içerim. Onların önlerinden, ardlarından, sağlarından, sollarından sokulacağım ve sen onların pek çoğunun şükreden kullar olmadığını göreceksin" şeklinde yemin eder ve insanları aldatacağının haberini verir (7/A'râf 11-17).

düşünür ve aynı gün o hastanede doğan ve annesini kaybetmiş olan bir bebeği kendi bebekleriymiş gibi karısına verir. Robert bebeklerini kaybetmiş olmalarına üzülmüştür ancak onu en fazla üzen şey karısının bu bebeği çok istediğidir. Bu durumu kaldıramayacağını düşündüğü için istemeyerek de olsa hastane görevlisi bir pederin onu ikna etmesine izin verir. Bu karar aşamasında Robert karısını üzmemek adına başka bir bebeği nüfusuna geçirme geçirmeme arasında gelgitler yaşamaktadır. Peder'in "*Bir evlat edinebilirsiniz. Bunun bir sakıncası yoktur*" ifadelerine karşılık Robert'ın "*Kendi çocuğu olmasını istiyordu*" şeklindeki tepkisi öz olanla, evlatlık olan karşıtlığını ortaya koymaktadır. Kendi kanından olanın ben'e ait bir öz taşıması karşısında evlatlığın öteki olarak yabancı konumu, temelde bir zıtlık oluşturmaktadır. Fakat Peder'in bebeğin hem Robert hem de karısı için Tanrının bir lütfu olacağını söylemesi ve tıpkı onların bebeklerini kaybettiği gibi evlatlık alacakları bebeğin de annesini kaybetmiş olduğunu ifade etmesi onun ikna olmasını istemektedir. Peder bu sahnede arada kalmış olan Robert'ı ikna ederken, benzer ilişkilerle duruma yakınlık kurarak sunduğu teklifi kabul etmesini sağlamaktadır.

Bebeklerini alarak evlerine dönen çift için oğulları Damien'in beşinci yaş gününe kadar her şey çok güzeldir. Bu süreçte İngiltere başkonsolosu olan Robert ve Katherine Damien için bir parti düzenlerler. Evlerinin bahçesinde büyük ve kalabalık bir partiyle eğlenen Damien ile dadısı ilgilenmektedir. Partide dikkat çeken önemli bir nokta Damien'in her anının bir fotoğrafçı tarafından kaydedilmesidir. Damien ve onun etrafında yer alan herkes fotoğrafçı tarafından her fırsatta kaydedilmektedir. Katherine bakıcısının kucağında olan oğlunu kendisinin ilgilenmesi için aldığında parti alanında siyah bir köpek belirir. Köpekle göz göze gelen bakıcı parti alanından ayrılırken fotoğrafçı onun fotoğrafını çeker ve kadın bir anda ortadan kaybolur. Bu sırada annesinin kucağında olan Damien de aynı şekilde köpeği görür ve onun el sallama işaretine benzer bir işaretinden sonra köpek de gözden kaybolur. Mitsel söylencelerde çokça karşımıza çıkan köpek imgesi filmde kehanetin habercisi rolündedir. Köpeğin bu bağlamda ilahi bir form olduğu söylenebilir. Filmin başında gelişecek olaylar hakkında adeta uyarıcı roldeki köpek film içerisinde şeytanın koruyuculuğunu üstlenmektedir. Dolayısıyla kötücül bir ruhu temsil eden köpek tarih boyunca sadakatiyle anılan dost oluşu karşısında öteki olan düşmandır. Sahne Damien'in eğlenceli anları üzerinden ilerlerken gürültüyü bir anda bakıcının "*Damien! Damien*!" şeklinde seslenmesi böler. Evin çatısında kendisini boynundan bir

iple bağlamış olan bakıcı Damien'e onu çok sevdiğini ve bunu onun için yaptığını söyleyerek aşağıya bırakır. Bakıcının intihar şekli herkesi derinden etkilemiştir. Bu arada fotoğrafçı ölen kadının aşağıya sarkan bedenini de fotoğraflamıştır. Fotoğrafçı, filmde her ana tanıklık eden, her anı rapor eden özelliğiyle gözcü melekleri temsil etmektedir. Şahit olduklarıyla olayların gidişatını etkilemesi bakımından da filmin ilerleyen sahnelerinde olayların çözülmesine yön veriyor olması Hristiyan öğretide ruhsal bir varlığa işaret etmesi anlamına gelmektedir.

Dadının ölümü sonrasında Damien'in merkezde olduğu garip olaylar gelişmeye başlar. Ertesi sabah ofisine giden Robert'ı bir Peder ziyarete gelir. Peder Robert'a *"Fazla vaktimiz yok. Hz İsa'nın kurtarıcımız olduğunu kabul etmelisin. Hemen bir ayin düzenlemelisin. İsa'nın kanından içip, etinden yemelisin. Sadece o içinizde olursa şeytanın oğlunu yenebilirsiniz. Bir kere öldürdü bir kere daha öldürecek. Sizin olan her şeye sahip olmak için öldürecek. İsa'nın yardımıyla savaşabilirsiniz. İsa'ya sığının*" der. Peder'in söylediklerine anlam veremeyen Robert, güvenliği çağırır. Ancak Peder konuşmaya devam eder. Oğlunun doğduğu gece hastanede olduğunu söyleyen Peder, doğuma şahitlik ettiğini ifade eder. "*Sizi kurtarmak istiyorum. Böylelikle İsa beni affeder"* diye ekleyen Peder, doğumla ilgili her şeyi bildiğini ve çocuğun annesini tanıdığını iddia eder. Duydukları karşısında kafası karışan Robert güvenlikten hemen Peder'i dışarı çıkarmasını ister. Peder dışarı çıkarken Robert'a İsa'ya sığınması gerektiğini yineler. Tıpkı fotoğrafçı gibi ana şahitlik eden Peder, hastanede yaşanan şeylerden haberdar olduğunu ifade ederken Robert'ın İsa'ya sığınmasını ister. Orta çağ Avrupası'nda tanrı ve insanlar arasında iletişimi sağlayan din adamları gurubu olan ruhban sınıfını temsil eden Peder, bu bağlamda Hristiyan öğretide haber getirme özelliğiyle yaratıcı ile kul arasında elçi vazifesi gören melek olarak tanrı ve insan arasında bağ kuran aracı konumundadır. Dolayısıyla insan ile tanrı arasında akıl ve güç bakımından insandan daha üstün manevi varlık formu olan melekler, insanı tanrıya yaklaştıran amellerin yapılması noktasında da onu uyarıcı rolündedir.[67]

[67] Hristiyanlıkta meleklerin varlık durumuyla ilgili olarak William Evans, "Biz, insanın yaratılmışların en üstün formu olduğunu düşünmüyoruz. İnsan ile yaşamın en alt formu arasındaki mesafe çeşitli derecelerdeki varlıklarca doldurulmuştur. Dolayısıyla dinsiz mitolojilerin tümündeki ilahların varlıkları Tanrı ile insan arasına daha yüksek bir varlık sınıfı olarak görülebilir. Bu ilahlar insana göre daha üstün, Tanrı'ya göre daha alt sınıfı teşkil ederler. Bu olasılık kutsal metinlerin yorum ve açıklamalarıyla kesinliğe dönüşür" (Evans,1995:211) şeklinde düşüncelerini ifade etmiştir. Bu bağlamda insan ve tanrı arasında

Büyükelçilikte gelişen olaylar sonrasında akşam eve giden Robert ile Katherine otururlarken eve orta yaşlı bir kadın gelir ve Damien'in yeni mürebbiyesi olmak istediğini söyler. İsminin Baylock olduğunu söyleyen mürebbiye yaşananları duyduğunu çok üzgün olduğunu ve zor günleri birlikte atlatacaklarını söyler. Onları ikna etmek için genç bakıcıların ya vatan hasreti çektiğini ya da erkek arkadaşlarıyla ilgili problemler yaşadıklarını bu yüzden problemli olduklarını dile getirmektedir. Ancak kendisinin yaşı itibariyle bu tarz şeyleri çoktan aştığını ifade eden Baylock genç bakıcıları benliği noktasında ötekileştirerek Robert ve Katherine'yı ikna etmeye çalışmaktadır. Baylock burada çoğunluk karşısında, çoğunluktan farklı olan yanını belirginleştirirken genç mürebbiyeleri ben kimliği karşısında öteki olarak konumlandırmaktadır. Damien'i görmek isteyen mürebbiye onun odasına çıkarken Robert ile Katherine dadı ilanı vermediklerini ve gelen dadının bilgileri dahilinde olmadığını aralarında konuşurlarken fark ederler. Hemen kadının arkasından giden çift onu kimin gönderdiğini sorarlar. Bunun üzerine ajansın kendisini görevlendirdiğini söyleyen Baylock referanslarının yazılı olduğu kâğıdı onlara uzatır ve durumu düzeltmeye çalışır ancak Robert ile Katherine ajansın gönderdiğini duyunca o kâğıda bakma gereği duymazlar. Burada Baylock'un eve bir amaç için gelişi önceden belirlenmiş kaderin insanın başına gelmesindeki biçimiyle sembolize edilir. İnsanoğlunun iradesi dışında olayların yönünü değiştiren ya da belirleyen kader filmde Baylock üzerinde somutlaşmaktadır. Çünkü onun gelişi ve gelme biçimi olayların seyri açısından oldukça anlamlıdır.

Sabah olduğunda Robert ile Katherine bir piskopozun düğün törenine gitmek için hazırlanırlar ve yanlarında oğullarını da götürmek isterler. Bu yüzden Katherine Baylock'un Damien'i hazırlamasını söyler. Ancak Baylock, kilisenin beş yaşındaki bir çocuk için uygun olmadığını, onun gitmesi gereken yerin park olduğunu ifade ederek anne babanın çocuklarını götürmesine izin vermez. Bunun üzerine Katherine sert bir ifadeyle çocuğun onlarla geleceğini ve hemen hazırlanması gerektiğini vurgular. Baylock'un in kiliseye gidişine izin vermemesinin sebebi, koruyuculuğunu üstlendiği Damien'ın kilisede inkâr ettiğiyle yüzleşecek olma korkusudur. Onun bu yüzleşmeyle içerisine düşecek olduğu çatışma dadının Damien'in başına gelmesini istemediği bir ruh halidir. Kilise bu bağlamda inanmayan inkarcılar için bir kurtuluş yolu olan, şeytanın

konumlandırılmış olan melekler, nefisleri noktasında yapıp ettikleri ile simgesel düzeyde ya insan sınıfına inerler ya da tanrısallaşırlar.

kendi ve yaptıkları noktasında onu çatışmaya düşürecek mekân olma özelliğine sahiptir. Çünkü Damien uyarıcı roldeki Peder'in ifade ettiği gibi şeytanın oğludur. Tanrı, aydınlık, ışık vaad eden, naif, merhametli, affeden ve iyi olan her şeyi temsil ederken şeytan karanlık, vahşet, asi ve kötücül ruhun temsilidir. Tanrı ve şeytan karşıtlığında film iyi ve kötünün çatışması esasına dayanmaktadır.

Araçlarına binen Robert ve Katherine Damien ile birlikte kiliseye doğru yol alırken Katherine oğlunda yolunda gitmeyen bir şeyler olduğunu fark eder. Kiliseye yaklaştıklarında Damien kamera açısına titriyor halde ve tedirgin olmuş bakışlarıyla girer. Araç kilisenin kapısında durur ve kapı açılır. Robert araçtan indiği sırada Damien annesinin saçlarını tutup onu savururken, bağırmaya başlar ve araçtan inmek istemez. Bu durumu şaşkınlıkla karşılayan Robert ve Katherine Damien'le beraber kiliseye girmeden evlerine dönerler. Tanrı tarafından düşman, muhalif ve kötü olarak lanetlenmiş şeytanın Tanrının huzuru olan kiliseye yaklaşması ile yaşadığı fizyolojik bunalımlar Tanrının şeytana biçtiği roller bakımından onunla karşılaşmak istememesinin yansıması olarak değerlendirilebilir. Evlerine gittiklerinde annesi ve babası Damien'in hasta olabileceği ihtimali üzerine konuşurken Katherine onun bugüne kadar hiç hasta olmadığını ve şimdi olmasını gerektirecek bir durumunda mevcut olmadığını söyler. Robert'ın ise sabah yaşananlar konusunda biraz kafası karışıktır. Oğlunun beş yaşına kadar kızamık ve suçiçeği gibi hastalıkları da geçirmemiş olmasının kabul edilebilir bir durum olmadığını ifade eder. Doğumundan itibaren hiç hasta olmamış olan Damien'ın, meleklerin yemez, içmez, uyumaz özellikleri ile temsil edilerek şeytanın da kötücül bir melek olması üzerinden ilişkilendirilebilir. Bu konuşmayla beraber Robert'ın, Damien ile ilgili şüpheleri başlar. Robert, odasına doğru ilerlerken oğlunun odasının kapısının önünde dadıyla beraber filmin başında gördüğümüz siyah köpeğin beklediğini görür. Baylock'a köpeğin nereden çıktığını ve evde ne aradığını sorar. Baylock onun çok sadık bir köpek olduğunu ve iyi bir bekçi köpeği olarak Damien'i koruyabileceğini söyler. Ancak böyle bir şeye gerek olmadığını ifade eden Robert, Baylock'tan köpeği bu evden göndermesini ister. Bu durumu da garipseyen Robert'ın şüphesi daha da artarken bu sahnede Robert'ın karşısında köpek ve Baylock öteki olarak konumlanmaktadır.

Sabah olduğunda Katherine Damien'i de alarak hayvanat bahçesini gezmeye giderler. Ancak burada da garip olaylar filmin tematik yapısı bakımından önemlidir. Arabadan inen Damien zürafaların bulunduğu alana doğru ilerlerken kendi halinde hep

bir arada buluna zürafalar Damieni görünce kaçmaya başlarlar. Bu duruma pek anlam veremeyen Katherine, Damieni'de alarak arabasına biner ve maymunların olduğu alandan geçer. Bu sahnede de maymunlar önce kaçacak gibi olurlar fakat daha sonra anne ile oğulun içerisinde bulundukları arabaya saldırırlar. Hayvanat bahçesinde korunaklı ve sınırlı alanda vahşi hayatın birer parçası olan hayvanlar kendilerine rağmen Damien'i tehlikeli bir yabancı olarak görürler. Zürafalar ondan kaçarken maymunlar ondan korkup, korunma iç güdüsüyle ona saldırırlar. Hayvanların kendisi ile kendisinden olmayan arasına koymuş olduğu ayrım noktasında hayvan öznesi için bir tehdit unsuru olan Damien ötekidir. Akşam eve gelen Katherine o gün yaşadıklarıyla ilgili kaygılarını kocasına anlatıp anlatmama arasında bunalım yaşamaktadır. Çünkü Robert zaten ters giden bir şeyler olduğu noktasında şüphelidir. Kendisinin bugün hayvanat bahçesinde başlarına gelenleri anlatması onun şüphelerini haklı çıkaracaktır. Ancak Katherine içerisinde bulunduğu bu gerilimi daha fazla sürdürmek istemez ve kocasına her şeyi anlatır. Katherine, bir psikiyatriste ihtiyacı olduğunu ve bazı korkularıyla başa çıkamadığını ifade eder. Burada Katherine kendi içinde ben ve öteki çatışması yaşamaktadır. Olanları anlatıp anlatmama konusunda yaklaşma-uzaklaşma davranışı sergileyen Katherine iç gerilimini yok etmek için her şeyi Robert'a anlatma ve bu sayede rahatlama yolunu seçer.

Sabah olduğunda Robert bir maç etkinliğini izlerken kamera açısına girer. Maç bitince Peder, Robert'ı bulur ve onunla görüşmek için sadece beş dakika ayırmasını ister ve buluşmak için yer-saat söyler. Bu esnada maçı haber yapmak için orada bulunan fotoğrafçı, Peder'in fotoğrafını da makinesiyle çeker. Robert, Peder'in yanına gidip gitmeme konusunda ikilem yaşar. Ancak duyduğu kaygıların kaynağını öğrenme isteği çok ağır basmaktadır. Bu yüzden Peder'in verdiği yer ve saatte orada bulunur. Peder Robert'ı görür görmez ona "*Yahudiler siyona döndüğünde bir göktaşı göğü delecek ve yüce Roma doğacak. İşte o an ikimizde öleceğiz. Dipsiz denizden o yükselecek, iki karşı kıyıda ordular yaratacak. Kardeşi kardeşe düşürecek ta ki insan yok olana kadar. Vahiyler kitabı bunların hepsini vahyetti. Hükmettiği insan suretiyle insan son ve en akıl almaz saldırısını yapacak" der.* Şeytanın kendi şahsına münhasır bir varlık olmasının yanında onun özelliklerinin insan bedeninde bulunan kimseyi sembolize etmesi bağlamında Damien ruhunu şeytanın ele geçirdiği ve şeytanlaşmış bir karakterdir. Dolayısıyla Damien, çocuk bedeni ile şeytansı kötücül ruhu arasındaki ikiliğin tek

bedende ve görüntüde tezahür etmiş halini temsil eder. Bu bağlamda Peder aslında deccalin gelişini resmetmektedir.[68] Kendisini insan suretinde gizleyen şeytan, Peder'in deyimiyle insanlığın sonunu getirecek güce ve ruha sahiptir. Ona engel olabilmesi için Robert'ın Meggidio'ya gitmesi ve orada Jezreel şehrinde eski bir evde yaşayan Bugenhagen adında bir adamı bulmasını ister. Çocuğun nasıl öleceğini yalnız onun bildiğini ifade eden Peder, kuzu tarafından korunmayanın, canavar tarafından parçalanmaya mahkûm olduğunu söyler. Burada uyarıcı olarak kendisini, koruyan, kollayan ve gözeten iyi olarak tasvir ederken karşısındaki öteki olan şeytanı da canavar ismiyle nitelemektedir. Robert duydukları karşısında şaşırmakla beraber Peder'e inanmak istememektedir. Ancak Peder onun yanından ayrılmadan eşi Katherine'nın hamile olduğunu söyler. Eğer icabına bakmazsa Damien'in doğmamış çocuğu annesinin karnında öldüreceğini daha sonra karısına sıra geleceğini ve en sonunda da mirasçısı olduğuna kanı getirdiğinde Robert'ı öldüreceğini anlatır. Peder "*Sizin gücünüzle beraber, doğrudan şeytandan aldığı güçle sahte krallığını burada kuracak. Bu yüzden o ölmeli. Eğer söylediklerimi dinlemezsen cehennemde buluşacağız"* diye de ekler. Bu ifade de şeytandan alınan güçle şeytanlaşan insanın karakter yapısındaki ben-öteki zıtlığı önemlidir. İnsan formuna girebilme yeteneği ile insanı aldatan ve onu yoldan çıkaran özellikleri sayesinde şeytan, Peder'e göre ölmesi, yok edilmesi gereken bir tehdit unsurudur. Peder'in hissetmiş olduğu sorumluluk duygusu, onun tanrı tarafından seçilmiş ve görevlendirilmiş nitelikleri bakımından anlamlıdır. Peder'in Robert'ı olacaklar konusunda uyarması, ne yapacağı noktasında ona yol göstermesi İslam dininde Allah tarafından seçilen peygamberin tebliğ sıfatıyla ilişkilidir. İslam düşüncesinde peygamberlerin sıfatlarından birisi olan tebliğ, peygamberin görev ve sorumluluk bilinciyle hakikati insanlara bildirmeleri anlamına gelmektedir.

Robert yanından ayrıldıktan sonra kiliseye dönmek için yola çıkan Peder, yolda yürürken aniden yağmur ve fırtına bastırır. Filmde gerilimi artırıcı olayların öncesinde onu belirten göstergeler olarak doğada meydana gelen bu olaylar şeytanın ağlarını örmesi biçiminde değerlendirilebilir. Korkutucu ve insan üzerinde gerilim yaratan doğa üstü olayların ortasında kalan Peder, kilisenin kapısını içeriye girmek için zorlarken kilisenin

[68] Deccâl kelimesi, Arapçada bir şeyi örtmek, maskelemek, gizlemek, yaldızlamak veya boyamak anlamlarında kullanılan "decl" mastarından türetilmiş bir sıfattır. Klasik kaynaklarda ahir zamanda ortaya çıkacağı ve aldatarak, yalan söyleyerek insanları kandırıp doğru yolundan edeceğine inanılan kişi olarak tanımlanabilir (Bodur,2017:92).

çatısından düşen bir kazığın bedenine saplanması ile hayatını kaybeder. Robert, akşam eve geldiğinde karısı ve oğlu salondadır. Damien sesli bir şeklide oyun oynarken annesinin baş ağrısı çektiği anlaşılmaktadır. Bu esnada ilaç alan Katherine dadısına Damien'i odadan çıkarmasını söyler. Kocasına gürültüye tahammül edemediğini ve kendisini iyi hissetmediğini ifade eden Katherine nevrotik bir kişilik temsili çizmektedir. Filmin başından beri sevecen, mutlu ve huzurlu bir ruhsal portre çizen Katherine yaşadıklarından dolayı nevrotik düzeyde bunalımlar yaşamaktadır. Bu bunalımlarını bastırmak ve azaltmak noktasında da ilaç kullanmaktadır. Robert ile salonda baş başa kalan Katherine, kocasına bugün hamile olduğunu öğrendiğini ancak o çocuğu doğurmayacağını bu yüzdende kürtaj olmak istediğini söyler. Robert, duydukları karşısında şaşkına döner ve tam bu esnada telefon çalar. Bu telefonla beraber Peder'in ölüm haberini alan Robert, karısının doktoruyla görüşür. Katherine'nin artık dayanamadığını ve kendisini yetersiz hissettiğini ifade eden doktor, onun çocuklarının bir yaratık ya da uğursuz olduğunu düşündüğünü söyler. Hatta çocuğun kendisinden bile olmadığını düşündüğünü söyleyen doktor, kürtaj konusunda Robert'ı ikna etmeye çalışır. Doktordan dinledikleri ile beraber gaipten gelen sesin gerçek olmadığını görmek için savaşacağını söyler ve kürtajı kabul etmez. Robert'ın içerisine düşmüş olduğu çatışma hem karısının hem de doğmamış çocuğunun ölmeleri ya da yaşamalarını görmeyi istemesini içeren bir çelişkidir.

Evin üst katında yürürken merdiven kenarının yanındaki duvarda sabit duran saksının yerinde çıktığını gören Katherine, bir sandalye yardımıyla onu düzeltmek ister. Aynı sahnede Damien salonda bisiklet sürmektedir. Dadısı Baylock'un gözleriyle yönlendirdiği çocuk hızla annesinin bulunduğu koridora gelir ve bisikletle sandalyeye çarpar. Katherine merdivenlerden aşağı düşer ve hastaneye kaldırılır. Hastanede doktordan bebeklerini kaybettiklerini öğrenen Robert bu durumdan artık iyice huzursuzdur. Çünkü Peder'in anlatmak istediği kehanet yavaş yavaş gerçekleşmektedir. Katherina'nin hastanede adeta kocasına yalvarırcasına *"Beni öldürmesine izin verme"* şeklindeki yalvarışı ise Robert'ın kafasını iyice karıştırmaktadır. Gece eve gelen Robert, oğlunun odasına girer ve siyah köpeğin orada nöbet tutar gibi beklediğine şahit olur. Filmin başından beri Damien'in koruyuculuğunu üstlenen ruhani bir varlık olarak köpek, korkunç azı dişleri ve yırtıcı bakışlarıyla şeytani yanın temsilidir. Bu esnada evi arayan fotoğrafçı, Robert'a hemen görüşmeleri gerektiğini ve çok garip şeyler olduğunu söyler.

Robert'a göre filmin başında gaipten gelen safsata diye tanımladığı bu fikirlerle yüzleşmek artık daha kolaydır. Çünkü olup bitenlerin sıra dışı şeyler olduğunun farkındadır ve artık önlem almalıdır. Bu yüzden hemen fotoğrafçının evine giden Robert'a fotoğrafçı çekmiş olduğu fotoğrafların tab-ettikten sonraki baskılarını gösterir. Doğum günü partisinde çekmiş olduğu Damien'in genç bakıcısının iki ayrı fotoğrafında bir ayrıntıyı ifade eder. İlk olarak dadıyı, tek başına çekmiş olduğu resimde boynuna yukarıdan kazık biçiminde geçmiş bir ip siluetinin fotoğrafa yansımış hali ile dadının intiharıyla çekilen fotoğraftaki boynunda bağlı olan ipin birbirini anımsatan benzerliğe sahip olması tuhaf bir ayrıntıdır. Asıl gariplik Peder'in resimlerinin tab-edilmesiyle ortaya çıkar. Yine fotoğrafçının onu tek çekmiş olduğu bir resimde onun ölüm biçimini andıran kazık, silüet biçiminde Peder'in boynuna geçmiş gözükür. Ölümü sonrası gazetelere servis edilen fotoğrafında da Peder, kazık kafasına geçmiş bir halde ölü bulunmuştur. Kazık ya da haç bu bağlamda değerlendirildiğine Hristiyanlıkta önemli bir ikonografik öğedir. İsa'nın çarmıha gerildiğinde insanların kefaretini ödercesine kendisini feda edişini simgeleyen kazık, filmde de genç dadının kendisini Daimen'e, şeytani ruha feda edişini sembolize eder. İsa'nın kendisini feda edişi nasıl ki insanlık açısından bir kurtuluşu temsil ediyorsa Peder ve dadının kefaretçi anlayışla kendilerini feda etmeleri kendi aralarında bir karşıtlık içerisinde yine bu kurtuluşu ifade eder. Dadı, şeytanın kurtuluşunu simgelerken Peder insanlığın selameti ve şeytanın kovulması için ölmüştür. Burada fotoğrafçının bütün bu olacakları fotoğraflamış olması ve bu fotoğrafların her birinin olayların gidişatı bakımından anlam taşıması oldukça önemli bir ayrıntıdır. Allah'ın izni ve inayetiyle insanın ölüm biçiminin "kader" anlayışı içerisinden verilmesi ve kabul görmesi filmde "gözcü, yazıcı, kaydedici" olan melek kavramını dini bir öğe olarak fotoğrafçı karakteri betimlemektedir.

Gördüklerini anlamlandırmaya çalışan Robert ve fotoğrafçı Peder'in evine giderler. Evin bütün duvarlarında İncil sayfalarının yer aldığını gören ikili, Peder'in kilisenin yakınında oturmasına anlam vermeye çalışmaktadır. Evinin kiliseye yakın oluşu ve evinin kapısına haç figürlerini asmış olması Peder'in korunma iç güdüsüyle ilişkili önlemlerdir. Peder'in otopsi görüntülerinde vücudunda bulunan bir doğum lekesinin varlığına işaret eden fotoğrafçı, işaretin ne anlama geldiğini de Peder'in evinde yer alan aylık astroloji dergilerinde işaretlediği tarihlerle ilişkilendirerek bulmaya çalışır. Fotoğrafçı vücudunda 666 yazılı olan Peder'in tuttuğu günlüğün sadece Robert'ın nerede yemek yediği, o gün

ne yaptığıyla ilgili günlük rutinleri, ona ait bilgileri içerdiğini söyler. Karısının doğum yaptığı zamana işaret eden altıncı ayın, altın günü, saat altı şeklindeki notları ile vücudundaki işareti temellendirmeye çalışan fotoğrafçı, doğumun olduğu o güne ait tuhaf bir olayın varlığına işaret eder ve bu olayı çözmesi gerektiğini ifade eder. Dinledikleri ve gördükleri karşısında kafasında artık bazı şeyleri oturtmaya başlayan Robert, bunun kendi sorunu olduğunu ve fotoğrafçının bu olaylara dahil olmaması gerektiğini vurgular. Bunun üzerine fotoğrafçı araştırma yapmak için eve geldiğinde camdaki yansımasının kendisine tuhaf geldiğini ve bunu fotoğrafladığını söyleyerek elindeki fotoğrafı Robert'a gösterir. Fotoğrafta dadı ve Peder'in ölüm biçimlerini gösteren kazık silüeti fotoğrafçının kendi fotoğrafında da gözükmektedir. Bu durumda sorunun kendi sorunu da olduğunu söyleyen fotoğrafçı Robert ile duygudaşlık kurup, benzer amaçlar için hareket edeceklerini vurgulayarak Robert'ı kendisiyle beraber aynı bende konumlandırmaktadır. Filmin bu anına kadar birbirleri için yabancı olan ikili artık aynı amaç için tek bir bende birleşmişlerdir.

Robert ve fotoğrafçı karısının doğum yaptığı hastaneye gelirler. Doğumun gerçekleştiği güne ait tutulmuş kayıtları görmek istediğini söyleyen Robert Daimen'in ölen annesinin kim olduğunu öğrenmeye çalışır. Ancak aynı sene hastanede büyük bir yangın çıktığını ifade eden hastane görevlisi ellerindeki bütün belgelerin bu yangınla beraber yok olduğunu söyler. Bunun üzerine o gün kendisine Daimen'i getiren hastane görevlisi, papazı tarif eden ve onunla görüşmek istediğini söyleyen Robert, papazın yangından mucize eseri kurtulduğunu ancak o günden sonra kendisini bir manastıra kapattığını öğrenir. Robert fotoğrafçıyla beraber aracına biner ve görevlinin tarif ettiği manastıra doğru yola çıkarlar. Yolda fotoğrafçı Peder'in evinde buldukları elleriyle almış olduğu notları Robert' a okur. İsa karşıtının doğumunun simgesinin Roma'nın doğuşu ile ilişkili olduğu söyleyen fotoğrafçı, Roma'nın doğuşu ile dünyayı tehdit eden ortak pazar anlayışının bu durumla bağdaştırılabileceğini ifade eder. Bu esnada mola veren ikili kahve makinesinden kahve alırken kamera açısına girerler. Kameranın yakın plan girdiği kahve makinesi, küreselleşmeye vurgu yaparken üzerinden çıkan dumanı ile fabrika, makine, fordist üretim gibi küreselleşme unsurlarının da altını çizmektedir. Fotoğrafçının işaret ettiği İsa karşıtı olarak şeytanın doğumunun simgesel düzeyde dünyanın içerisine düşeceği ekonomik bunalımlara işaret ettiği gerçeği, kıyamet alameti olarak sunulmaktadır. Elinde bulunan teoloji kitabında karmaşayla çalkalanan ebedi denizin

içinden dünyaya gelecek olan şeytanın bu politik dünya içerisinden ortaya çıkacağını ve bunun çatışma taşıyan bir unsur olduğunu vurgulamaktadır. Bu sahne, elde olan dini ve mitolojik kitaplardan ipuçlarının bulunup durum çözümlemesine gidilmesini yansıtırken Robert ve Fotoğrafçı modern bir kafede filtre edilmiş kahve yudumlamaktadırlar. Burada olayları çözümlemelerinde teknolojik belirlenimci bir yaklaşımın dini ve mitoslarla alakalı tüm meselelerin bir basamak üstünde olduğu fikri anlaşılmaktadır. Aklı ön plana alan hümanizmanın geldiği bu son noktada insan teknolojiyi kendisine yastık yapıp ve tarihsel diyagramda yazılmış tüm dini ve mitolojik kitaplardaki işaretleri / vaatleri akıl ve teknik iş birliği ile çağdaşı olan ekonomi ve politik çalkantılara denk getirerek çıkarsama yapmaktadır.

Manastıra varan Robert, Damien'i ona veren papazı tarif ederek onu aradığını manastır görevlisine söyler. Tarif üzerine görevli, o papazın İsa'yı terk ettiğini ve cezasının dolması için hep dua ettiğini ifade eder. Papazın yanına giden Robert kendisini hatırlatarak Daimen'in annesinin kim olduğunu ve bunca tuhaf olayın onun etrafında neden geliştiğini sorar. Ancak vücut fonksiyonlarını kaybetmiş ve tekerlekli sandalyeye mahkûm olan papazın sol kolundaki kısıtlı hareketle manastır taşına çizmiş olduğu bazı şekilleri gösteren görevli bunların ne anlama geldiğini anlatır. Manastırda kakule taşı anlamına gelen çizimin papazın kendi benliğine işaret ettiğini söyleyen görevli ayrı ayrı çizilmiş üç farklı altı rakamını (666) da anlamlandırmaktadır. Şeytanın işareti anlamına gelen altı rakamı, üç kez yazılmış olmasıyla üçlü birlik olan şeytan- İsa karşıtı- sahte peygamber ve baba-oğul-kutsal ruhu temsil etmektedir. Hristiyanlık inancındaki temel üç unsur, 666 koduyla parçalanmak istenmektedir. Hıristiyanlıkta Baba olan tanrının yerine şeytan, oğul İsa'nın yerine dinsel doktrinlere başkaldırı ve kutsal ruhun yerine de iktidarını ortaya koymak isteyen şeytanın argümanları karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda kutsal olan her şeyin bir zıttının olacağı ve baştan çıkarmanın temelinde de bunun yattığını ifade eder. Omen serisi de bu anlamda Kapitalizmin temsilinde şeytanın ele geçirmeye çabaladığı ailevi, dini ve ekonomik ilişkilerin tümünün yeniden inşa yoluyla normal olandan / olması gerekenden ayırmasını içermektedir. Hem aile babası hem de şeytanın benliğinden görünen dünyayı olgu ve olaylara karşı bir ötekileştirme söz konusudur. Robert karakterinin temsili, merhametli ve olay zinciri içerisinde babayı etkileyen, fikir ve tutumlarını değiştirmesine sebep olan olaylar ona gösteren / gösterilen *(göstergebilim)* ilişkisi açısından olayları yeniden tahlil etme fırsatı *(elde edilen yeni*

gösterge) sunar. Örgüde sunulan olaylar evrimci bir bakışla Robert'a yaşatılır. Kendisine yapılan uyarılar ve gerçekleşen somut olaylar onu etraftan gelen bu argümanları babalık duygusu ile içselleştirmek yerine çatışmaya dökmeye iter. Bu kez insani duyguları onu bir karmaşa içerisinde gösterir ve karşısındaki insan küspesindeki şeytanla başa çıkmaya cesaretlendirir. Bu evrimci değişimde, sorgulama duygusu papaz ve fotoğrafçı üzerinden ateşlenir. Fakat baba öncelikle kendisine yapılan tüm uyarılara karşı babalık görevini ve inancını koruma gayretinde olmuştur. Ona filmde somut delillerin gösterilmesi sonrası kendi tutum ve davranışlarıyla çatışıp öncelikle bir düzen ötekileştirilmesi yaşatılır. Robert yaşamın içerisinde her şeyin normal seyrinde ilerlediğine inanmaktadır. Fakat yaşadıkları ona ters dönmüş yeni bir gerçekliğin doğasını tanıtacaktır. Diyalektik düşüncenin maddeye ve öze karşı geliştirdiği tutum; bütün ve parçaların etkileşimi sonucu yeni bir şeye işaret eder. Buradaki nihai amaç; zıtların birliği ve doğrusal olmayan gelişimi/sıçrayışı bizi evrimsel gelişimidir. Bu bağlamda Marx, evrimsel gelişmenin, çelişme yasalarıyla gerçekleştiğini savunur. İzlekte de normal seyrinde gitmesi gereken aile ilişkileri; Robert'ın başına gelenler, kısaca; annenin ölümü ve fotoğrafçının film banyoları eşliğinde olayları çarpıştırması Robert üzerinde etkisini göstermeye başlar. Bu yolla gerçekleşen baba karakterinin kendisini ötekileştirmesi onu babalıktan çıkarıp intikamcı ruh sahibi yapar. Bunu hem dini hem de kaybettiği eşi ve kaybetmek üzere olduğu hayatı için gerçekleştirmek zorundadır. Bu zorunluluk ikinci Papaz'ın sağlık durumu, bir türlü can verememesi ve çizdikleri sonrasında borcunu ödeyip sonrasında ölmesi ile resmedilmiştir. Sol eline bir taş tutturulan Papaz, taşa "Cervetti" yazar ve başka bir şey anlatamadan çanların çalmasıyla beraber ölür. O güne kadar ölmeyen papazın Robert ile yüzleşmesi sonrası ruhunu arındırmış olarak son nefesini vermesi sorumluluk duygusu taşıması bakımından anlamlıdır. Bebeği filmin başında Robert'a verirken bunun onlar için bir lütuf olacağını söyleyen Papaz bebeğin lanetlenmiş olması gerçeğini içerisinde taşırken kendi içinde ben ve öteki çatışması yaşamıştır. Damien'i Robert'a vererek bir laneti başlattığı için yıllardır benliğinin duyduğu azap, bunalım onunla yüzleştikten sonra azalır. Papaz'ın yazdığı Cervetti, Yunanlıların ataları zamanından kalma eski bir mezarlığı işaret etmektedir. Fotoğrafçı ile beraber o mezarlığa gitmek için manastırdan ayrılan Robert, anne ve çocuğa ait iki mezar görür. Büyük mezarı açan Robert yaratığa benzer bir iskeletle karşılaşır ve Daimen'in annesinin şeytan olduğuna artık kesin olarak kanı getirir. Hemen yanında yer alan küçük mezarı da açmak ister.

Çünkü kendi öz oğlunun bedeninin de burada olduğunu düşünür ve o mezarda olanın bir neslin sonu olduğunu ifade eder. Karısının doğumuyla beraber ölen oğlu bu bağlamda ona göre şeytan karşısında insan olan neslin son temsilcisidir. Mezarı açtığında ise küçük bir insan iskeletiyle karşılaşan Robert gözyaşlarını tutamaz ve oğlunun doğumdan hemen sonra öldürüldüğünü fark eder. Robert'ın içerisinde bulunduğu ruh hali çok acıdır. Kendi kanı ve canından bir parçanın bu berbat yerde ne işi olduğunu kendisine sorup dururken oğlunun ruhunun bu durumdan azap duyduğu endişesine kapılmaktadır. İçerisinde yaşadığı gerilimi orayı hemen terk etme fikriyle bertaraf etmeye çalışır. Dolayısıyla başına gelen her şeyin aslında şeytanın bir planı olduğunu gören Robert ve fotoğrafçı mezarlığı terk etmek üzereyken siyah ve vahşi köpekler etraflarını sarar ancak onlardan kaçmayı başaran ikili araçlarına binerler. Tüm taşları artık yerine oturtmayı başaran Robert'ın kafasında her şey yerli yerindendir. Karısını arayarak hemen hastaneden çıkıp Londra'yı terk etmesini ve Roma'ya kendisinin yanına gelmesini, eve dahi uğramaması gerektiğini söyler. Karısı duydukları karşısında Robert'ı sorgulamadan hastaneyi terk etmek için hazırlanır ancak Baylock bir anda arkasında belirir ve onu camdan aşağıya iter, Katherine ölür.

Karısının ölüm haberini alan Robert bir an önce Peder'in tarif ettiği yaşlı adamı bulmak ve Daimen'i nasıl öldüreceğini öğrenmek için yola koyulur. Robert ile birlikte yola çıkan fotoğrafçı elinde Papaz'ın tutmuş olduğu notları hızlıca gözden geçirir. Megider kasabasının yerini öğrendiğini kıyamet kelimesinden türetilen bir isim olduğunu ifade eden fotoğrafçı, bu yerin dünyanın sonunu temsil ettiğini ve Kudüs'ten 100 km güneyde bir yer olduğunu söyler. İkili ezan sesi eşliğinde Kudüs'e girerler. İslam dinine ait bir imge olarak ezan sesi, filmde duyduğumuz çan sesiyle ben öteki kapsamında bir karşıtlık içermektedir. Yaşlı adam Bugehegen'in yanına giden Robert olanları anlatır ve ne yapması gerektiğini sorar. Bugehegen Daimen'ın kutsal olan mekânda, kilisede öldürülerek kanının tanrının minberine akması gerektiğini anlatır. Robert'ın eline iki ayrı hançer veren Bugehegen, ilk hançerin gerçekten önemli olduğunu ve onun içindeki fiziksel hayatı alacağını ve bu hamlenin haçın merkezini oluşturduğunu ifade etmektedir. İkinci hançerle ilgili olarak da bununla da onun ruhani hayatını bitireceğini söyler. Çocuğun bedeninde 666 simgesinin bulunduğunu, bedeninde gözle görülür bir yerde yoksa saçlarının arasında bir yerde olduğunu onun şeytanın oğlu olduğundan da bu şekilde emin olabileceğini ifade eder. Robert'a merhameti kalbinden silmesi gerektiğini

tembih ederken Daimen'ın koruyuculuğunu yapan Baylock'un da cehennemin köpeği olduğunu ve onun da Daimen'den sonra zaten ölmeyi tercih edeceğini söyler. Bugehegen'ın yanından ayrılan Robert ve fotoğrafçı olanlarla ilgili konuşurken, Robert yine ben içindeki öteki arasında çelişki yaşamaktadır. Hem bu kehanete son vermek isteyen bu hırsla yaşlı adamı bulan Robert, çocuk öldürmekten sorumlu olmak istememektedir. Fotoğrafçı ile çatışan Robert bir çocuğa bunu asla yapamayacağını söylerken fotoğrafçı onun çocuk değil şeytan olduğunu ve bunu yapmak zorunda olduğunu söyler. Aksi takdirde kendisinin bu işi bitireceğini ifade eden fotoğrafçı o sırada orada park freni kendiliğinden inen bir iş makinesinin boynunu uçurmasıyla ölür.

Gözlerinin önünde aynı amaçla yola çıktığı ve kendinden olarak gördüğü fotoğrafçının ölümüyle sarsılan Robert, haçları alarak evine döner. Kendi evine giren Robert, artık oranın yabancısıdır. Çünkü karısı ölmüştür ve evi Daimen, Baylock ve köpek yabacılar olarak ötekiler tarafından adeta ele geçirilmiştir. Robert eline bir makas alarak Daimen'in odasına girer. Her gün büyük sevgi ve merhametle girdiği oğlu artık Robert için ötekidir ve yok edilmesi gereken bir lanettir. Makasla Daimen'in saçlarından kesen Robert kafasına doğum lekesi biçiminde 666 imgesini görür ve artık gerçekle yüz yüzedir. Gerçek oğlu diye yıllardır sevdiği çocuğun aslında bir şeytan olduğu, doğmamış çocuğunu, karısını öldürdüğü ve eğer icabına bakmazsa sıranın kendisinde olduğudur. Çocuğu kucaklayıp bir kiliseye gitmeye çalışan Robert'ı o sırada arkadan üzerine atlayan Bylock ve köpek durdurmaya çalışır. Ancak uzun boğuşmalar sonrasında her ikisini de öldürmeyi başaran Robert Daimen'i arabaya koyarak kilisenin yolunu tutar. Yolda polis çevirmelerine takılan Robert hızlıca kiliseye girer ve Daimeni yere yatırır. Bu sırada Daimen çocuksu haliyle ağlayarak "*Baba yapma*" der. Daimen'ın söylediklerini ciddiye almayan Robert onu tam öldürecekken bir silah sesi duyulur ekran kararır ve açıldığında kamera bir cenaze töreninde kayıttadır. İki tabutun girdiği kamera açısı geniş ölçekte bize resmi bir törenin varlığını gösterir. Katherine ve Robert'a ait olduğunu anladığımız tabutların hemen arkasında başkan ve karısının elinden tuttuğu Daimen'ın dönüp kameraya baktığı sahne ile film son bulur. Kehanet bitmemiştir.

Filmde ben ve öteki çatışması temelde Daimen'in çocuk bedeni ve ruhunda ben kimliğinin dışında kalan simgesel boyuttaki şeytan imgesi odağındadır. Bu yüzden de masumiyeti temsil eden çocuk kahramanın şeytanın ruhunu içerisinde taşıması ya da ruhunu şeytanın ele geçirmiş olması başlı başına sorunlu bir alandır. The Omen filminin

sonraki yıllarda 2, 3, 4, ve 5 şeklinde çekilen serileri dışında, 1973 yapımı The Exorcist, 1997 yapımı Şeytanın Avukatı, 2005 yapımı Supernatural, Şeytan Çarpması gibi popüler filmler şeytan ve kötücül ruhları konu edinerek bunlar üzerinden korku üreten önemli yapımlardır. Gizli korku, şeytan çıkarma, Deccal'in gelişi gibi konuları içeren bu filmler, şeytan ikonunun korku unsuru olarak kullanıldığı örneklerden yalnızca bir kaçıdır.

Filmin üzerine kurulu olduğu ideoloji bakımından değerlendirildiğinde, 1970 ve 1980'lerin en fazla ilgi çeken korku alt türü olarak şeytan içerikli filmler, Amerika'nın toplumsal ve politik kriz dönemleriyle ilgili çeşitli temsilleri içermektedir. İçerisinde giz barındıran mistisizmi önceleyen filmler, toplumun normal işleyen düzenini tehdit eden güçleri şeytani simgelere başvurarak sunmaktadır. Bu anlamda doğa üstü gizli güçlerin metaforik olarak sinemaya yansıması toplumun içerisinde bulunduğu düzensizlik durumlarında ve dış güçlerin tehdidi karşısında daha yoğun gözlenmektedir. Bu dönem filmleri işlediği konu ve ortaya koyduğu karakterlerle somut olarak bilinemeyen ya da kavranamayan olguları açıklamada ideolojik boyutta anlamlı mesajlar sunmaktadır. Dönemsel koşullar göz önünde bulundurulduğunda kapitalizm gerçeği, bir gizil güç temsilinde korku unsuru olarak şeytan imgesiyle ilişkilendirilmektedir. Ancak altı çizilmesi gereken önemli bir nokta gizil güçler sinemadaki temsilinde akıldışı ya da mantıksal olmayan bir düzlemde işlenmemektedir. Kötülüğün öznesi olarak şeytan, filmin tematik yapısı içerisinde olayların gidişatının sebep-sonuç ilişkisi düzlemine oturtulduğu bir işleyişte sunulmaktadır (Ryan ve Kellner,2010:265-267). Yani filmde olay örgüsü belli bir doğrusal düzlemde seyreder. Filmde papaz, Robert'ı Omen tarafından başına gelebilecek tüm tehlikelere karşı uyarmaktadır. Onun uyarılarına kulak asmayan Robert'ın olay örgüsü içerisinde yüzleşmiş olduğu her son bu mantık çerçevesinde anlamlıdır.

Kapitalizm temelinde ekonomik ve politik erki elinde bulunduranların, güç sahibi olarak gizil ya da görünmeyenlerle bağdaşan yönü öteki olan kötüyü temsil etmektedir. Toplumsal işleyişte her türden gücün yegâne sahibi olan egemenin aile ve din gibi kurumlar üzerindeki gizil etkisi ideolojik bakımdan maskelenmiş bir gerçekliği temsil etmektedir. Şeytan ruhunun masum ve güzel yüzlü Omen'a ait oluşu bu anlamda filmde aile içerisine sızan kötücül ruh temsili üzerinden kapitalin yerle bir ettiği aile içi düzeni simgelemektedir. Anne, baba ve çocuktan oluşan aile toplumun en temel yapı taşı olarak toplumun geneline yayılacak olan tehlikenin ilk çıkış kaynağı olarak gösterilmektedir.

Dolayısıyla filmin yapıldığı dönem özellikle Vietnam yenilgisi, büyük petrol kriziyle ekonomik anlamda çıkmazların ya da çalkantıların yaşandığı bir sürece denk gelmektedir. Bu süreçte şeytan figürü kriz döneminin taşıdığı tehlikelere yapılan bir vurgu olarak en özel alan olan evin içine kadar girmiş tehdit olarak betimlenmektedir. Katherine ve Robert'ın evlatlık edindiği Omen filmde tekinsizliğin ve tehlikenin timsali olarak evin her yerinde ve ikilinin (anne-babanın) her anındadır. Toplumsal krizle sonuçlanan bu değişimlerin tamamı, özelikle yetmişli yıllarda orta sınıfın varlık mücadelesi yaşarken işsizlik ya da ekonomik anlamdaki tüm sıkıntılarla sınandığı gerçeğine bir göndermedir. Orta sınıf bu tarz bir meşruiyet krizi yaşarken şeytan temsili burjuvazi hiçbir krizden etkilenmemektedir. Filmde, Katherine ve Robert evlatları olarak gördükleri Omen'ın ihaneti ile her fırsatta yüzleşmekte hatta en son ikisi de canlarından olmaktadır. Ancak filmin sonunda Omen'ın ışıl ışıl ve dipdiri gözlerle hala hayatta olması sınıf çatışmasının kazananı ile ilgili metaforik bir anlam sunmaktadır.

Amerika'nın kendi dışındakileri öteki olarak gördüğü politika anlayışı Amerika'nın ulusların ulusu olarak kendisini önceleyen, kutsayan anlayışı ile ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda kendisini Tanrının hoşnutluğunu kazanmış, iyi yönlü, ahlaksal ve dinsel öğretileri yerine getiren biricik ulus olarak yüceltirken ötekiyi ise kötücül olarak aşağılamaktadır. Şeytana hizmet ederek şeytanlaşmış, ya da ruhunu şeytana satmış uluslar Tanrının ve dinin karşısında tehlikeli ötekileri temsil etmektedir. Filmde Katherine ve Robert yaşadıkları sakin ve düzgün hayatları ile çocukları ise tekinsiz yanı ve tehlikeli yönleriyle Amerika ve Amerika'nın dışındaki ulusları sembolize etmektedir. Seyirciye kendileri dışındakinin kötü olduğunu ve ondan uzak durulması gerektiğini empoze eden ideolojik anlayış, Amerika'nın dış politika kültürünü ortaya koymaktadır. Modernleşme kuramı dolayımıyla da kendilerini modern, ilerlemeci, yenilikçi her türden anlayışla tanımlayan Amerika'nın üçüncü dünya ülkelerini barbar olarak nitelemeleri yine kendilerini üstün güç olarak kabul ettikleri anlayışına denk gelmektedir. Diğer taraftan kendileri dışındaki "öteki" ulusların modernleşmesinin kendilerinin dolayımıyla olacağını varsaymaları da kötünün uylaştırılma süreci bakımından anlamlıdır.

Amerika, Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olarak kendisini gördüğü anlayışla kendisini tüm Hristiyan öğretilerin uygulayıcısı olarak konumlandırmaktadır. Bunun karşısında şeytan konumundakilerin ise bu kurallardan bağımsız olarak kötücül ve tehlikeli olanı temsil ettiği mesajı verilmekte ve onlara karşı insanlar uyarılmaktadır.

Filmde şeytanı simgeleyen 666 rakamıyla ilişkili olarak yapılan ikili ayrım bu karşıtlık bakımından önemlidir. Dinsel öğretide baba-oğul-kutsal ruha vurgu yapan inanç, şeytan-İsa karşıtı- sahte peygamber üçlüsüyle temelde bir çatışma unsuru olarak verilmektedir. İyi-kötü, tanrısal olan-şeytani olan, kutsanmış-lanetlenmiş ikilikleri bu anlamda Amerika ve diğerleri arasındaki zıtlığı ortaya koymaktadır.

Film özelinde köktendinci bir anlayıştan söz etmek mümkündür. Köktendinci anlayışta din kurallarına sıkı sıkıya bağlı olan ve toplumda var olan bütün süreçleri din kurallarına dayandıran katı bir din anlayışını vurgulamaktadır. Filmde papazın Robert'ı "*Hz. İsa'nın kurtarıcımız olduğunu kabul etmelisin"* şeklindeki katı uyarıları köktendinci söylemlere örnek teşkil etmektedir. Bu bağlamda papazın inanç sistemine bir tehdit olarak gördüğü şeytana karşı tavrı onu din kurumunun temsilcisi olarak konumlandırmaktadır. Var olan toplumsal gerçeklerden, sorunlardan ya da krizden kaçınmanın bir yolu olarak dinsel tutuculukla dine sıkı sıkıya bağlanma temsili filmde papaz üzerinden verilmektedir. Çünkü insanın yazgısını değiştirecek güce sahip kötücül olan şeytan ancak dinsel öğretilere bağlılıkla bertaraf olacaktır.

Gizil, doğaüstü güçleri ele alan filmler toplumun içerisinde bulunduğu politik, sosyal ve ekonomik gerilimleri yansıtmakla beraber aile, cinsel roller ve kuşak çatışmasını içeren özel anlatıları da ele almaktadır. Şeytani ve kötücül ruha sahip masum çocuğun sinemaya ilişkin temsilinde kötülüğün kaynağıdır. 1960-70'li yıllarda endüstrileşmenin ebeveyn olan kadın ve erkeği yoğun çalışma hayatına sürüklemesi sonucu çocuk bakımını ikincileyen bir tutum ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla kendisine vakit ayrılmayan ilgiden yoksun asi çocuk anne babadan adeta intikam almakta ve onların otoriter tavırlarına baş kaldırmaktadır (Ryan ve Kellner,2010:270). Filmde Katherine-Robert ile Omen arasında kuşaklararası çatışmayı simgeleyen bir söylem de mevcuttur. Filmin bir sahnesinde evin salonunda bisiklet süren oğlunun gürültüsüne tahammül edemeyen Katherine oğlunu odasına göndermekte ve ona tahammül edemediğini söylemektedir. Yine Katherine ve Robert'ın Omen'ı kiliseye götürmek istedikleri sahnede oraya gitmek istemeyen Omen'ın annesine direnerek onu itip arabadan inmeyi reddetmesi çatışmayı örneklemesi bakımından önemli sahnelerdir. Film özelinde izleyici yabancı olan, tanınmayan ve belirsizliği ile insanda hayranlık duygusu uyandıran her türden ötekinin insanlık tarafından tehlikeli kabul edilmesi gerektiği mesajını vermektedir. İdeolojik düzlemde güvenilerek en mahrem alan olan aile içerisine kadar

alınan beden bulmuş kötücül olan her şey bu bağlamda insanlığın sonunu hazırlamaktadır. Filmde çocukları olarak sevdikleri Katherine ve Robert çiftinin ölümlerine sebep olması uyarılara uymayan insanlık açısından hazin sonun simgesel düzeydeki temsilidir. Genel anlamda egemen ideolojinin ikazlarına kulak asmayan herkes için bir ceza yönteminin varlığı seyirciye ideolojik anlamda iletilen bir söylemdir.

Film Hollywood'un üzerine kurulu olduğu eril egemenliği temsil eden bazı semboller de vermektedir. Şöyle ki, filmde Omen bir şeytan olarak çocuk olmasına rağmen erkektir. Erkek egemen söyleme gönderme niteliği taşıyan Omen karakteri için filmde kurban edilen iki kadın karakter vardır. Filmin başında doğum günü partisinde Omen'a onu çok sevdiğini ve bunu onun için yaptığını söyleyen dadısı intihar etmektedir. Yine annesini evin üst katındaki merdivenlerden iten Omen ona zarar vererek ölmesine neden olmaktadır. Dadının tek başına yaşayan erkek korumasından yoksun olan yanı ile Katherine'nin çocuk doğuramamış ve gerçek bir anne olamamış yanı şeytanın onlara musallat olma nedeni olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla filmde kadının erkek egemen aile kurumuna üye olma gerekliliği ideolojik olarak vurgulanmaktadır.

4.3. CANSIZ NESNEDEN DOĞAN CANAVARDA "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ" İKİLİĞİ: *"ALİEN"*

Ridley Scott'un yönetmenliğini yapmış olduğu 1979 yapımı film, Yaratık serisinin ilk filmi olma özelliğine sahiptir. Film çekildiği dönem itibariyle değerlendirildiğinde sinematografik öğelerin kullanımı ile sinemanın anlatım olanaklarını zorlamış ve kendisine önemli bir yer edinmiştir. Bilim kurgu ve korku türlerinin özelliklerinin sentezlenerek seyirciye sunulduğu film, filmsel anlamı oluşturan çeşitli alt metinlerin yorumlanabilmesi bakımından anlamlı içeriklere sahiptir.[69] Sinemada korku türü ve bilim-kurgu türü ördüğü merak unsuru ve ideolojinin vurgulanmasına yönelik tavırları nedeniyle farklılaşmaktadır. Dolayısıyla bunlar kendilerini, bilinmeyen ile bilecek olan arasındaki çatışma etrafında temellendirmesi açısından karşılaştırılabilirler. Bir film bilim

[69] "Korku filmine, dehşete düşürücü bir şey görüp korkma beklentisiyle, bilim kurgu filmine ise, düş gücümü yeni olasılıklarla genişletebilir diye, daha önce hiç düşünmediğim ilginç bir şeyi görmek beklentisiyle giderdim. Uzay gemileri yıldızlara yolculuk, canavarlar ise sorun demekti" (Kawin, 1986:243) şeklinde korku ve bilim kurgu sinemasının kazanımlar bakımından taşıdığı farklılıkları ortaya koyan Kawin, bilinmeyene yapılan yolculukların tekinsizlik noktasında korkutucu olduğunu ifade etmektedir.

adamlarını, uzay yolculuğunu, gökyüzünü ve canavarları içerebilir; burada önemli olan ise dinamiklerini kavrayabilmek, keşif sorusuna yönelik tavrı anlayabilmektir. Eğer bilim adamı filmin sonunda, 'insanın bilmemesi gereken şeyler de vardır, bunları öğrenmeye çalışırsa onun açısından iyi olmayacaktır' diyorsa bu filmin korku türü içinde yer alınası gerekir (Kawin 1986,247-248). Yaşanılan dünya dışındaki bir evrenin varlığını bilme ve merak arzusu ile hareket eden insanın karşısına çıkan belli başlı tekinsiz durumlar olacakların önceden bilinmemesi bağlamında korkutucudur. Bilinmeyenle, tiksinilenle savaşma, onu baskılama, köşeye sıkıştırma ya da onu ortadan kaldırma üzerine merak ve korku öğesi taşıyan filmler bilimsel olanla da sarmalanmış olabilir tıpkı arkaik döneme ait ya da mitolojik söylencelere malzeme olmuş korku öğeleri gibi. Bilinmeyenin yaptığı vurgu bakımından uzay yolculuğunda "dünyayı ve kendimizi anlamlandırmamıza olanak veren, bilinen ve işaretli sınırlar arasındaki geçişi sağlayan iç ve dış mekan, öz- özne ve nesne, erkek-kadın" (Sobchack,1990:113) şeklindeki ikilikler, yabancıyı, kişiliğin karanlık ve gölge yanını işaret etmektedir.

Ticari çekici araç olan Nostromo, yedi kişilik mürettebatı ile maden cevheri yüküyle birlikte dünyaya dönmektedir. Film Nostromo'nun iç görüntüsüyle başlamaktadır. İnsansız ancak insan yapımı teknolojiyi simgesel düzeyde veren iç mekânda uyarı ışıkları, monitörler, bilgisayar kodları, şifreli kapılar, silahlar, astronot kıyafetleri bilgisayar teknolojisine dayalı görsel dünya tasarımını gözler önüne sermektedir. Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelere bağlı olarak alternatif bir dünya temsili veren film, uzay gemisinin iç dizaynı ve sınırları ev mekânı hissini vermektedir. Psikanalitik düzeyde karanlık ve basık havasıyla insanın rahat ve huzurlu olan ev hissini rahatsız eden mekân, uzay ortamının bilinmezliğine meydan okur cinstendir. İnsan yapımı makine ile insan ve bilinmeyen ilişkisini ortaya koyan filmdeki iç mekân olgusu bu bağlamda bireyin bastırılmış bilinç altı karanlıklarını vermektedir. Bilim ve teknoloji-bilinen birey, bilim ve teknoloji-bilinmeyen yaratık ikiliği üzerine kurulu olan tematik yapı özellikle 1980'lerle beraber gelişen teknolojinin sinema diline yansıması noktasında önemlidir. Teknoloji ve bilimin ön gördüğü yeni imkanlar düzeyinde bilinmeyen alemlerin keşfi, bilinen dünya karşısında bir ikilik ortaya koymaktadır. Kamera bir odanın ortasında bulunan kapsüle evrildiğinde yedi bölmeli olan her bir kapsülün açılmaya başlandığı görülür ve içerisinden uzun süredir uyuduklarını anladığımız yatar vaziyetteki yedi mürettebat çıkar. Bu kapsüller uzayın

derinliklerinin anne rahmine benzeyen ve mürettebatı dış tehlikelere karşı muhafaza eden korunaklı yapısıyla güvenlidir. Tehlikelere karşı kapalılık hissinin yanı sıra kapsüllerin kapaklı ve o odanın temiz ve ferah görüntüsü anne karnının steril olma özelliğine denk düşmektedir. Ayrıca beyaz kıyafetleri içinde uyanış tıpkı anne karnından çıkan bebeğin beyazlarla kundaklanması temsilini vermektedir. Bu yedi kişinin ikisi kadın geriye kalan beşi ise erkektir. Kadın ve erkek ayrımı yapılmadan yedi kişinin de aynı düzlemde yer alan bölmelerden çıkışları cinsel farklılıkların olmadığı bir dünyaya doğumu simgelemektedir. Ekip masa başında oturmuş yemek yerken onların yemek yeme biçimleri, uzun süredir uyudukları için çok acıktıkları anlamına gelmektedir. Masa etrafında oturanlardan Brett ve siyahi karakter olan Parker, geminin kaptanı Dallas'a en az ücreti kendilerinin aldığını hatta Lambert ve Ripley'in dahi bayan olarak onlardan fazla aldığını ve bunun hiç adil olmadığını söylerler. Dolayısıyla erkek ve kadının benzer ve eşit iş gücüne rağmen ücret eşitsizliği üzerinden bilim insanı gurubu arasında ben ve öteki ayrımına giden ikili, karşılarına diğer beş bilim insanını alarak ücret noktasında kendilerine yapıldığını düşündükleri adaletsizliğe vurgu yaparlar.

Bu sırada iletişim odasına giden birinci kaptan Dallas, kuleyle bağlantı kurmaya çalışmaktadır. Şirketin "Anne" olarak adlandırıldığı odada Dallas, bir şeylerin ters gittiğini fark eder. Filmin başından sonuna kadar mürettebata belli başlı direktifleri veren sistem, kadın cinsi üzerine temellendirilmiş olup içerisinde barınılan anne varlığının, anne bedeninin filmdeki nüfuzu olarak değerlendirilebilir. Geminin içerisinde büyük anne varlığına gönderme yapacak türden cinsel simge ve ikonların var olduğu anlam aralıkları "arkaik anne"ye çağrışım yapmaktadır. Kadınlığın ya da dişiliğin annelik tarafından elimine edilerek kutsallığını sağlayan annelik, insanlığın baskıladığı bilinç altı bir öğedir. Görevini tamamlamış olarak dünyaya dönüş yolunda olmalarına rağmen sisteme müdahale edilerek rotanın değiştirildiğini gören ekip, neler olup bittiğini anlamaya çalışmaktadır. Küçük bir gezegenden gelen sinyale karşı kayıtsız kalmayan ekip, bir kaynaktan gelen her sinyali değerlendirmeleri gerektiğini ve bunun bir yardım çağrısı olduğunu düşünürler. Gelen sesin garip bir yardım andırmasına rağmen sesin geldiği gezegene giden ekip, inişi gerçekleştirir. Nostromo'dan ayrılan bir kapsül, içerisinde Lambert, Kane ve Dallas ile birlikte sinyale en yakın alanda bir gemiye benzer cisim bulurlar ve içine girerler. Burada gemi şekil itibariyle bacakların iki yana açılmış olduğu bir kadın figürünü simgelemektedir. Tehlikenin kaynağı olan bilinmeyen gezegen ve

tekinsiz olan sinyale bakmaları için üç kişinin Ash tarafından dışarı çıkmak için görevlendirilmesi ekip arasında hiyerarşik bir düzenin varlığına işaretken filmin sonuna doğru Ash'in sahip olduğu fonksiyon durumu açıklaması bakımından anlamlıdır. Bu sahnede Lambert küçük gezegen ve gelen sinyalle, dışarıya kimin gideceği konuları konuşulurken elinde sigarasıyla kamera açısına tedirgin ve gönülsüz biçimde girer. Nostromo'dan kapsülün ayrılması esnasında yüksek basıncın elektrik devrelerini iptal etmesi ile yaşanan aksaklığı düzeltmeleri için Brett ve Parker elektrik odasına giderler. Aralarında konuşurken yapılacak olan ödemelerin eşitsiz olduğunu vurgulayan ikili, paylarına düşenden daha fazlasını hak ettiklerini söylerler. Kapitalist üretim ilişkilerinde toplumların genel çelişkisini ortaya koyan insanın doğası ve emeği arasındaki ilişki, filmde emekçi sınıfını temsil eden Brett ve Parker filmde makinenin canlı dişlileridir. Dolayısıyla kendi doğaları ve potansiyellerini etkin ve özgür biçimde kullanmalarına izin vermeyen sistemde emekçiler angarya işler yaparak sistemin mekanik birer parçası haline gelirler. Böylece doğalarına ve kapasitelerine yabancılaşan işçilerin üretici konumundaki etkinlikleri pasifize edilir. İşçinin varlığını ve yeteneklerini ortaya koyabildiği kendi etkinliği ona bağımsız olmayan bir etkinlik olarak görünmeye başladığı an, işçi bu etkinliğe, başka birinin emri altındayken başkasının baskısı, zoru ve boyunduruğu altındayken yaptığı eylem gözüyle bakmaktadır (Ollman,2008:225-226). İşçi sınıfı kapitalist sistem tarafından bir alıştırma güdüsüyle hareket ettirilmektedir. Kendilerine angarya gelen iş, uzay aracında meydana gelen hasarların onarılması aslında hayati değere sahiptir. Fakat filmde de Parker ve Brett yaptıkları işin önemini unutarak işlerine yabancılaşmışlardır. Onları işlerine, emeklerine yabancılaştıran şey ise üzerindeki gurubun, sınıfın sürekli olarak onlara direktifler vererek onları baskılamasıdır. Burada işçinin elinde kullandığı anahtardan, vidadan ziyade isyan edeceği tek konu ücrettir. İşçi sınıfı ekonomi politik yapı içerisinde üretim sınıfında aktif olarak rol oynamaktadır. Onları birer makine çarkı haline getiren şeyde hiyerarşik düzende kendi üst sınıfıyla olan bağlantısı ve üretim çıktıları nispetindedir. Kapital üretim ilişkileri bu sayede işçiyi tek başına pasifize edilmiş birey olarak günümüzün global üretim ilişkilerinde salt emekçi olarak görmektedir. Sistemin baskıladığı işçiler olarak Brett ve Parker da filmde bu yüzden yaptıkları her işte sisteme, onları görevlendiren şirkete eleştiri getirmektedir. Zengin olan sınıfın zenginliğini pekiştiren kapital düzen, işçi sınıfının ise daha çok sömürülmesine dayanırken sınıfsal çatışmalar da bu düzlemde ortaya çıkmaktadır. Parker

ve Brett filmde işçi sınıfının sembolüyken emek-ücret konulu tartışmalarda kendilerinden olmayan, çarkın diğer elemanlarıyla çatışmaktadırlar.

Elektrik devrelerini tamir ederken Brett ve Parker'ın söylenmelerini duyan Ripley, "*Anne'nin emrine karşı gelen birisi olursa para alamaz*" şeklinde onları uyarmaktadır. Ripley bu sahnede eril söylemi, iktidarı, kapital sistemi şirket adına temsil eden, aktif konumdaki kadındır. Mürettebatın iki kadını olan Ripley ve Lambert aktif olma-pasif olma, korkak olma-cesur olma bakımından temel ikiliklerle birbirlerinden ayrılan ve ben öteki karşıtlığının farklı olana işaret etmesi noktasında birbirleri için dışlayıcıdırlar. Küçük gezegene inen Dallas, Kane ve Lambert, sesin kaynağına doğru ilerlerken Lambert'ın "*Hiçbir şey göremiyorum"* şeklindeki ağlak ifadesi üzerine "*Bırak sızlanmayı artık*" diye karşılık veren arkadaşlarına "*Sızlanmayı seviyorum*" yanıtı geleneksel eril söylem içerisinde konumlandırılan kadının, kalıplaşmış yargılar içerisinde, ondan beklenilen davranış modellerini sergiliyor olmasını temsil etmektedir. Dolayısıyla sosyal ilişkilerin gerçekleştiği kamusal alanı temsil eden erillik, kadını benlik düzeyinde ikincil konuma itmektedir. Pasifize edilmiş kadından beklenilenleri yansıtması bakımından da Lambert, kendisine diğerlerinin (erkeklerin) bakışıyla bakarak ve onların dilsel ifadelerini onayarak kendisini objeleştirmektedir.

Dallas, Kane ve Lambert sinyale doğru ilerlerken onları uzay aracının içerisindeki monitörlerle Ash takip etmektedir. Monitörden görüntü ve sesin gittiği bir anda sinyalin geldiği şeyle ilgili daha önce böyle bir şey görmediklerini ifade eden ekipten Lambert *"Buradan bir an önce gidelim lütfen"* der. Bunun üzerine bu kadar yaklaşmışken bunun mümkün olmadığını söyleyen Kane ve Dallas, o şeyin tanımlanması zor bir şey olduğunu ifade ederler. Kane'in karşılaştığı şey karşısında "*Olağanüstü, dünya dışı bir yaratık. Uzun zaman önce ölmüş ve fosilleşmiş ve neredeyse koltuğuna yapışmış. Kemikleri dışa dönük. Sanki dışarıdan patlamış gibi. Acaba mürettebatın geri kalanına ne oldu"* der. Baktıkları ve şaşkınlıkla izledikleri şey geminin biçimiyle bağlantılı olarak adeta kadının vajinal bölgesidir. Vajinal bölgedeki açıklıktan geminin içerisine girişin sağlanmasından sonra Kane'in yaratığı tanımlama biçimi, yaratığın öteki olarak farklılık alanını, ben kimliğinden yoksun halini nitelemektedir. Yani erkekteki rahim yoksunluğu aslında bu alanı onun için yabancı kılmaktadır. Dolayısıyla bu tanım, yaratığın taşıdığı farklılığın içermiş olduğu tehlike ve korku unsuru ile insan olan ben'in karşısındaki insan dışı olan ötekiye yapılan vurgudur. Kane, şeffaf bir yumurtanın içerisinde hareketli olduğunu fark

ettiği cisme iyice yaklaşır bu esnada Lambert çok korktuğu için uzay aracına geri dönmek istemektedir. Yaratığın içerisinde bulunduğu yumurta filmde geleneksel üreme sistemine bir gönderme yaparken uzay boşluğunun anne rahmine olan benzerliği erkek tarafından bırakılan yumurtanın rahimde döllenmesini sağlayan arkaik annenin verimli yönünü simgelemektedir.

Aynı paralelde uzay aracının içinde beliren kamera, Ripley'e çevrilir. Ripley, tedirgindir çünkü işittikleri sinyalin bir yardım sinyali değil, uyarı sinyali olduğunu fark etmiştir ve arkadaşlarını uyarmak için dışarı çıkmak istemektedir. Onu duyan Ash bunu yapmanın artık anlamsız olduğunu ve Ripley'in gidene kadar dışardakilerin ne olup bittiğini anlamış olacağını söyleyerek Ripley'e engel olur. Kadın-erkek çatışmasının dayandığı Nostromo'daki hiyerarşide Ash, Ripley'in üzerinde baskı kurarak onu sindirmeyi başarır. Bu esnada dışarıda yaratığın bulunduğu fosilin içerisinde gezinen Kane orada tropikal bir havanın hâkim olduğunu söyler. Dolayısıyla nemin var olduğu yerde suyun olma olasılığı noktasında orada canlı bir hayatın varlığına işaret eden bu durum yumurtanın içerisinde gözüken şeyinde canlı olması anlamına gelmektedir. Kane'in yumurtayı kaplayan sis tabakasına dokunduğunda içerisindeki şeyin ona tepki vermesi de filmde ben-öteki çatışması bakımından anlamlıdır. Kane yaratığı tanımlarken onu bilinç düzeyinde nasıl ötekileştirdiyse kendisini kuşatmış koruyucu kabuğuna dokunan eli de yaratık yabancılayarak ona tepki göstermektedir. Bu sahnede Kane'in yumurtaya dokunuşu simgesel düzeyde tecavüz etme durumunu temsil ederken yaratığın kabuğunu kırarak Kane'in yüzünü sarması onun hamilelik sonrası doğumudur.

Yaratığın yumurta içerisinde Kane'e göstermiş olduğu tepki bununla kalmaz, zarını kırarak düşmanının suratına yapışması organik bir yaratığın kendisini savunma psikolojisiyle ilintilidir. Nostromo'ya dönen gurup dışarıdan içeriye girerken dezenefekte olurlar ve Kane'in başına gelenleri anlatarak onun hala nefes aldığını Ash'in ona yardım etmesini isterler. Bu durum karşısında Ripley, onların karantinada kalmaları gerektiğini aksi taktirde o şeyin onlara da bulaşacağını söyler ve içeriye girmelerine mâni olmaya çalışır. Ripley'in bu hareketine Parker dışında herkes tepki gösterir. Parker da tıpkı Ripley gibi o yaratığın uzay aracına alınmasının herkes açısından bir tehlike taşıdığını vurgulayarak Kane'i yüzündeki yaratıkla birlikte dondurmalarını ister. Bu sahnede iki gurup birbiriyle çatışma halindeyken Ash onun röntgenini çeker. Yaratığın Kane'in suratına sülük gibi yapıştığını ve oksijenle onu beslediğini söyleyen Ash, yaratığın Kane'i

felç ederken onu hayatta tuttuğunu ve eğer yaratığı onun suratından koparıp alırlarsa Kane'in ölümüne sebep olacaklarını ifade eder. Dallas eline aldığı bir kesici aletle onu keseceğini aksi halde onun bütün gemiyi yiyeceğini söyler ve onun Kane'i saran kollarından birisini keser ve oradan çıkan sıvı geminin zeminini eritir. Bu sıvıyı inceleyen ekip bunun moleküler bir sıvı olduğunu ve yaratığın buna sahip olmakla müthiş bir savunma sisteminin varlığına işaret eder. Dış yüzeyinin proteinle kaplı olması ile yaratığın çevre şartlarına karşı savunma gücü geliştirmiş olması ilişkilendirilir. Burada bilim insanlarının kendi öz benliklerini yücelterek ötekiyi hiçleştiren ben- öteki ikiliği evrilerek ben tarafından öteki yüceleştirilmekte ve ona hayranlık duyulmaktadır. Bilinmezliğin ve tekinsizliğin kaynağı yaratık bu bağlamda taşıdığı fizyolojik özellikleriyle imrenilendir.

Ripley ile Ash arasında çatışma hala devam etmektedir. Bilim kurulunun karantina kurallarını hiçe saydığını ve Kane'yi geminin içine aldığını söyleyen Ripley, Ash'e herkesin hayatını riske attığını anlatır. Ash'in bilim subayı olduğunu ve ona sorumluluklarının gereğini yapması gerektiğini dikta eden Ripley, eril tahakkümün diliyle konuşmaktadır. Toplumsal süreçte pasif ve bağımlı olan kadın cinsi yerine eril özellikler taşıyan Ripley, iktidarın devamlılığını sağlayan simgedir. Parker'in yaratığı dondurma fikrini onaylayarak "*Bence de bu doğru*" diyen Brett'e Ripley, "*Parker ne derse ona evet diyorsun*" der ve Dallas'a dönerek "*Elemanların her şeye doğru diyor*" der. Brett ve Parker'in pasif duruşlarına tahammül edemeyen Ripley ile erkek olarak onların sahip olması gereken özellikler noktasında aktiflik-pasiflik, sert-yumuşak, boyun eğen ve her şeyi kabullenen-başkaldıran şeklinde ikilik yapısı temelde kadın ve erkek cinsi açısından karşıtlık barındırmaktadır. Söz sahibi olma, hâkim olma erilliği temsil eden Ripley'e ait özelliklerdir.

Kane'e bakması için Ash, Dallas'ı revire çağırır. Revire inen Dallas gördüğü manzara karşısında şaşkındır. Yaratık yoktur ve Kane uyanmıştır. Ona o küçük gezegenle ilgili hatırladığı ilk şeyin ne olduğunu sorduklarında Kane'nin cevabı "*Soluksuz kalmayla ilgili korkunç bir rüya*" dır. Psikanaliz açıdan Kane'nin bilinç altı yaşantısını içeren bu rüya onun varoluşsal düzeyde yaşamış olduğu sıkışmışlığı, nefessizliği vurgular nitelik taşır. Yaratığın ortadan kaybolmasıyla rahat bir nefes alan ekip, dünyaya rotalarını çizdikten sonra on aylık bir yolculuk sonrası evlerine dönmüş olacaklarını ifade ederler. Bu yüzden karınlarını doyurmaya koyulan ekip daha sonra kapsüllerinde uyumaya

hazırlanırlar. Yemek esnasında Kane'ye garip bir şeyler olur ve nöbet geçirir. Herkes ne olduğunu anlamaya çalışırken Kane'nin göğüs kafesinden yaratığın bırakmış olduğu embriyo canlı biçimde ortaya çıkar ve Kane ölür. Yumurta içindeki yaratığın fallik saldırısı olarak yorumlanabilecek dışarı çıkma haline yaratığın kamera açısına giren görüntüsü penise benzerliğiyle dikkat çeken bir ayrıntıdır. Dolayısıyla uzaylı yaratığın erkekliğin temsili olan penis biçiminde doğumu ile erkek olan Kane'e saldırısı filmde erkek bireyselliğine, özgürlüğüne ve bedenine olan saldırıya tepkinin yansımasıdır. Ölen Kane'in cesedini uzay boşluğuna fırlatan ekip, ölü bedeni tehlike kaynağı olarak gördükleri için onu ortadan kaldırmak ve imha etmek isterler. Çünkü ölü beden artık geriye kalan bilim insanı ekibi için risk taşıyan ötekidir.

Bu olaydan sonra ekip bir araya gelerek yaratığı etkisiz hale getirmek için hareketli cisimleri algılayan detektör ve silahlar hazırlarlar ve gemide yaratık avı başlar. Daha etkili çalışabilmeleri için iki guruba ayrılan ekipten Parker, Brett ve Ripley birlikte hareket ederken Dallas, Ash ve Lambert birliktelerdir. Bu sırada elektriklerin gittiğini gören ilk guruptan Parker, emekçi sınıfını temsilen yine en önemli anda devre dışı kalan elektrik trafosunu tamir ederken Brett'in elindeki detektör uyarı verir. Uyarının geldiği tarafa yönelen Brett orada kendileriyle beraber yolculuk eden kediyi görür. Korkuyla girdiği delikten fırlayan kedi, kaçar ve Brett de onu bulmaya gider. Kediyi tam bulduğu sırada kamera açısına giren kedi Brett'in kucağındayken, onun arkasında beliren büyük yaratığı görür ve korktuğu için gözleri irileşen kedi kaçar. Bu sahnede insan olmayan varlık olarak kedi ve yaratık insan karşısında öteki konumdayken, yaratık, kedi için de tehlike kaynağı ötekiyi ifade etmektedir. Kedinin kaçmasıyla beraber arkasını dönem Brett için artık çok geçtir, yaratık onu vahşice öldürür. Brett'in kanı havalandırma bacasından aşağı damlarken Brett'i arayan Parker akan kanı görür ve durumu anlar. İnsan olan öznenin bedenine dünya dışı yaratığın saldırısı biçiminde gerçekleşen bu ölümde Ash, Brett'i öldüren yaratığı Kane'in oğlu olarak nitelemektedir. Erkek bedeni içerisinden doğan yaratık bu anlamda geleneksel doğum şeklinin ters yüz edildiği bir alanı işaret eder. Kadın bedeni-erkek bedeni arasındaki ikiliğin doğurma işlevi olarak erkeğe atfedildiği bu durum, erkek bedeninin krizini ortaya koyar.

Brett'in ölümü sonrası yeni bir plan yapmak için bir araya gelen ekip yaratığın hava bacasında saklandığını düşünerek onu havalandırma boşluğundan uzayın derinliklerine fırlatmayı deneyecektir. Bu defa havalandırma deliğine girmek isteyen Ripley feminen

kimliği ile kahraman olma heveslidir. Fakat bu görevi Dallas üstlenir ve girdikten sonra boşlukta ilerlerken diğer arkadaşları onu yaratığın bulunduğu yerden gelen sinyallere göre yönlendirir. Yaratığın ona hızla yaklaştığını ve hemen oradan çıkması gerektiğini söyleyen arkadaşlarını dinlemeye fırsatı kalmadan yaratık Dallas'a saldırır. Bu sahneden sonra boşluğa giren ekip orada ne yaratığa ne de Dallas'ın cesedine rastlar. Yaratık tarafından filmin iki erkek karakteri olan Dallas ve Kane'in en başta öldürülmesi filme hâkim olacağı düşünülen eril hakimiyeti bozar. Gelişen bütün bu tuhaf olaylar karşısında korku ve endişesini saklayamayan Lambert, bir an önce keşif mekiğine binip orayı terk etmek istediğini söylerken Ripley orada kalıp yaratığın icabına bakmaları gerektiğini ifade eder. Ayrıca keşif mekiğinin dört kişiden fazlasını alamayacağını söyleyen Ripley'e karşılık olarak Lambert *"O zaman çöp çekelim ve bu lanet olası yerden gidelim*" der. Parker, Ripley gibi düşünmekte ve onu öldürmeyi istemektedir. Parker, Lambert ve Ripley kendi aralarında konuşurken Ash'in sessizliğini koruması Ripley'in dikkatini çeker. Ripley ona ne düşündüğünü sorarken "*Annenin bu yaratıktan kurtulmamız için planı nedir*" diye de sorar. Buna karşılık hala karşılaştırma yaptıklarını ve netleşen bir şey olmadığını söyleyen Ash, Ripley'in yüzüne bakmadan, ona arkası dönük olarak konuşur. Bu anlamda gizlediği bir şeyler olduğunu anladığımız Ash, bu sahnede Ripley ile ben-öteki düzeyinde çatışma halindedir. Özellikle bilim kurgu ve korku sinemasında ezilmişlikleri ve edilgenlikleri ile kadın, endişeyi ve korkuyu temsil etmektedir. Filmde kadının bu geleneksel rolü Lambert karakteri ile verilirken Ripley onun tam tersi erilliği temsiliyle verilir. Bedeni ve psikoseksüel süreçleriyle kadından daha donanımlı ve güçlü olan, aklıyla her şeyi çözebilme kabiliyetine sahipken, geleneksel erkek modeli karşısında Ripley sembolik düzeyde Ash'ten ve diğer erkek karakterlerden daha yetkindir. İstediği cevapları kendisinden alamayan Ripley, Dallas'ın ölümü sonrası "Anne"nin giriş kodunun onda olduğunu ve onunla yazışarak aradığı sorulara cevabı ondan alacağını söyleyerek iletişim odasına gider. Anne ile iletişime geçmeye çalışan Ripley Ash'in önceki yazışmalarını okur ve şaşırır. Yazışmalarda "*Sadece bili subayı için özel emir nedir"* diye soran Ash'e "Anne", "*Hayat formunu incele, örnek al. Öncelik organizmanın analizi. Geri dönmesi için diğer her şey ikinci plandadır"* demiştir. Okudukları sonrasında şirket tarafından tüm mürettebatın gözden çıkarıldığı ve Ash'in de onlara ihanet ettiğini fark eden Ripley Ash ile yüzleşir ve ona bunu nasıl yaptığını sorar. Bu durumu diğer arkadaşlarına anlatmak için sistem odasından çıkmaya çalışırken Ash

tarafından engellenir. Kapıları tek tek kapatan Ash'in bu esnada kafasından beyaz bir sıvı aktığı fark edilir. Olan biteni anlamaya çalışan Ripley'i kolundan tutarak sağa sola fırlatan Ash onu tavandan oyuncakların asılı olduğu bir bölmeye alır ve masanın üzerine yatırır. Bu esnada odanın duvarlarının kamera açısına girdiği anda duvarlarda yer alan çıplak kadın resimleri önemli bir ayrıntıdır. Ash'in Ripley'i amaçsız bir biçimde saga sola savurarak dövmesi onu sembolik olarak feminizm öncesi bir kadın cinsine döndürmek amacı taşır. Duvarda asılı olan cinsel objeler ise Ash'in yine feminizm öncesi dönemde kadın bedeninin nesne konumuna denk düşecek içerikteki ikonografik yapılardır. Ash'e özel bir alan olarak yorumlanabilen bu alanda Ash eline geçirdiği bir dergiyi rulo haline getirir ve Ripley'in ağzına sokar. Rulo haline gelen dergi penisi andırmaktadır ve Ash'in ruloyu yaparken eliyle yaptığı okşama hareketine benzeyen hareket mastürbasyonu ve Ripley'in ağzına soktuğu sahne, oral tecavüzü ya da cinsel ilişki esnasında penisin hareketlerini tanımlayan türdendir. Bu esnada odaya gelen Parker ve Lambert Ash'e engel olmaya çalışır. Fakat devasa bir güce sahip olduğunu gördüğümüz Ash tek başına onlara karşı koymaktadır. Ash'in bu gücü feminizmle beraber filmde yok olmaya yüz tutan eril hakimiyetin simgesel anlamdaki son ve sert vuruşudur. Son bir hamleyle Ash'e saldıran Parker, onun boynunu koparmayı başarır. Boynu kopan Ash'in boynundan aşağı sarkan kabloları gören Parker oldukça şaşkındır. "*O bir robot, kahretsin*" diyen Parker ve Ripley parçalanan robotu tamir etmeye çalışır. Çünkü Ash'in bu lanetten nasıl kurtulacaklarına dair bir fikri olduğunu düşünürler.

Ash'in alnından aşağı inen beyaz sıvı ile aynı anda kamera kadrajına giren Ripley'in burnundaki kan birbiriyle çarpıştırılarak zıtlık oluşturmaktadır. İnsan olanla-robot olan arasındaki çatışma beyaz-kırmızı kan gerçek olan-yapay olan, ataerkillik-feminizm arasındaki farklılıklara vurgu yapmaktadır. Ayrıca beyaz sıvı bastırılmış, gizlenmiş karakteri ile robot olan Ash'in olmayan penise duyduğu özlemle boşalma sonrası gelen meniye özlem olarak da yorumlanabilir. Tavandan aşağı sarkmış oyuncaklar, robot olan Ash'in yaşamamış olduğu çocukluk yaşantılarına vurgu yaparken Ash'in bilinç altında eksikliğini hissettiği deneyimleri bilinç düzeyinde bireyin geçmiş deneyimleri ile ilişkilendirildiğinde katarsis etkisi ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca duvarda yer alan çıplak kadın fotoğrafları da yine tam olamamış, tamamlanmamış insan olma özelliklerinin eksikliğe, yapaylığa olan yansımasıdır. Diğer taraftan Ripley'i etkisiz hale getirmeye çalışırken yapmış olduğu penis benzeri rulo, insan olmayanının penis

yoksunluğunu ifade eder.[70] insan olmayı beceremeyiş olan Ash kadında olmayan penisin kendisinde de olmaması ilişkisinden eksik olarak gördüğü bedeni ve benliğini bilinç düzeyinde tamamlama gayreti içerisindedir. Robot olarak Ash'in insan olma çabalarının ürünü olarak oyuncak, çıplak kadın figürleri, penis benzeri silah dolayısıyla onun insan olma hayali ve olamama hali arasındaki ben-öteki çatışmasını görünür kılan anlamlı detaylardır. Devam eden sahnede onu tamir eden Ripley, Ash'e yaratığı nasıl yok edeceklerini sorar. Ancak Ash ona cevap vermez. Bu duruma sinirlenen Ripley bu defa "Ash!" diye bağırır. Bunun karşısında Ash "*Evet, seni duyabiliyorum*" der. "*Senden istenen neydi*" şeklinde soru soran Ripley'e "*Sende okudun. Birinci öncelik o hayat formunu geri getirmekti. Diğer bütün öncelikler kaldırıldı*" diye karşılık verir. Onun bu sözleri karşısında Parker, emekçi olma özelliği ile yine kapital düzene kafa tutar şekilde "*Nasıl şirketmiş bu. Ne adi şirket bu. Bizim hayatlarımın ne olacak*" tarzında tepki gösterir. Ripley o yaratıktan kurtulmanın bir yolu olduğunu söylerken Ash, "*Kiminle uğraştığınızı bilmiyorsunuz. Mükemmel bir organizma yapısı. Kötülüğüyle kusursuzca uyuşmuş durumda*" der. Robot olarak insan olanlar tarafından öteki görülen Ash, yaratığın mikroorganizma yapısının mükemmelliğine vurgu yaparken kendi dışında öteki olana duyduğu hayranlığı bu ifadeleriyle gösterir ve ekler, "*Onun saflığına hayranım. Hayatta kalıyor. Hiçbir bağı yok. Ahlakın bütün bilincinden, yanlış inancından bağımsız.*" Ash'in bu ifadeleri robot olarak kendisine yabancılaşan insanın hayalini kurmuş olduğu bir varoluş düzeyidir. Bağımlılıkları, ilişkileri ile kendi bilincine bakan Ash, ötekiyi arzu edilen, istenen ve hayran olunan olarak konumlandırırken onunla özdeşlik kurup ondan ayrılmaktadır. Parker "Bunun artık fişini çekelim yerince dinledik" demesi üzerine "Hayır şimdi değil. Size gerçekten acıyorum" diyen Ash'in sesi kesilir. Parker, Lambert ve Ripley geminin sistemini kapatıp yedi dakika içerisinde kendisini yok etmesini sağlayarak kendilerini de kapsülle boşluğa fırlatmak için harekete geçerler. Gemiyi terk etmeden önce kediyi de yanına almak için onu arayan Ripley, sistemi devre

[70] Psikanalitik olarak bakıldığında kadın cinsi üzerinden onun eksikliği noktasında "özsevici" bir olgu olarak kabul edilen ve Freud tarafından kavramsallaştırılan "penis imrenmesi" ya da "penis kıskançlığı" terimi bu noktada önemlidir. Freud'a göre kız çocuğunun gelişimi sırasında onu en sarsan aşamalardan birisi başka insanların (erkeklerin) bir penisi olduğunu fark etmesidir. Büyük baba olarak öteki tarafından kendi iğdişini keşfeden kadın, bu durumda kendisini eksik olarak tanımlar. Kadının bir penise sahip olma olasılığının yok olmasının farkında olan kadın, bu bağlamda kendisini üreme etkinliği bağlamında eksik hisseder. Kadının penise sahip olmama eksikliği kadının çocuk sahibi olmak istemesiyle ilişkilendirilmekte ve bir çocuğa sahip olma umudu kadının fiziksel kusurunu ödünlemesi anlamına gelmektedir (Horney,1991:80).

dışı bırakmaya çalışan Lambert ve Parker'ın da bu esnada yaratığın vahşi saldırısından maruz kaldıklarını ve öldüklerini görür.

Gemide kalan tek canlı olan ve feminen kadını temsil eden Ripley, olan bitenin farkında olmasına rağmen yine sahip olduğu düşünce yapısıyla yaratıktan kurulmaya çabalar, yaratığın gücünü göz önünde bulundurmayarak. Ripley yaratığın kuluçka yaptığı alana tesadüfen geldiğinde orada öldürdüğü bütün arkadaşlarını duvara yapışık biçimde görür. Dallas'ın ölmediğini gören Ripley, onun yaralı ve acı çekiyor olduğunu fark eder. Dallas'ın kendisini öldürmesi talebini yerine getirir ve silahla onu vurarak öldürür ve acılarını dindirir. Zamanlayıcıyı kuran Ripley, aracın kendisini on saniye içerisinde yok etmesini sağlar ve bu sırada yanına aldığı kediyle beraber kapsüle biner ve uzay boşluğuna fırlar. Bu esnada gemi kendisini imha eder. Yaratıktan kurtulduğunu sanan Ripley, derin bir nefes alır ve yaratığın gemide kaldığını düşünerek "*Geberdin işte, aptal yaratık"* der. Rahatlamış olan Ripley soyunmaya başlar. Ancak o soyunurken kapsülün içerisinde sistemde çalışan teknolojik monitörler vb. sanki kayıtta gibi cinematografa benzer bir ses işitilir. Burada skopofili kavramından (bakmanın hazzı) hareketle, feminen kadın olarak tanımladığımız Ripley'in filmde nasıl pasif bir pozisyon aldığını ve erkek röntgenci doyum için erotik bir nesne olarak nasıl işlev gördüğünü göstermektedir. Kamera eril bakışın Ripley'i izlemesi gibi konumlandırılmıştır. Dişilliği ve erotik haz nesnesi olma özelliği ile bu sahnede fetiş hale getirilen Ripley, erkek egemen bakışın konumlandırdığı bakışla inşa edilir. Dolayısıyla filmin başından beri erilliği ile ön planda olan Ripley'e sistem, tamamen özerk ve nesnelleştirilmemiş bir kadın karakter olmasına izin vermeyerek eril hegemonyanın her daim var olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Kameranın ardında zihinsel boyutta yer alan erkek gözü kadını ikincil konuma iterken tarihsel olgulara ters düşmeyecek biçimde erkeği de birincilemektedir.

Filmlerde izlemeyi önceleyen bu sahnelerde kadın gözetlenmeye erkek ise gözetlemeye güdülenir. Var olana bakış ve onu gözetleme arzusunu tatmine dayalı bu seyredişler Laura Mulvey'in görsel hazzı anlatan sınıflandırmasında dikkati insan bedenine çeken bir odaklamadan bahseder. Mulvey bu durumu Skopofili (gözetlemecilik) olarak tanımlar. Gözetlemecilikte onu bakmaktan ayıran bir yön vardır. Bu durum gözetleme anında bakışın kendisinin bir zevk kaynağı olarak kabul edilmesiyle mümkündür. Bu zevk kaynağı olma durumu sadece bakmaya özgü değil, aynı zamanda bakılma eyleminin de bir zevk olduğu kabulünden yola çıkarak benimsenmiştir.

Mulvey'in hazzı çeşitlendirirken öngördüğü bir başka form ise Voyoristik olarak anılan Dikizcilik'tir. Dikizcilik özel ve yasak olan alanı görmek ve onun nasıl bir zevk kaynağı olabileceğini bilme arzusuna dayanır. Yani öteki olarak nitelenen insanların bedensel işlevleri ve cinsel organları ile ilgili düşünmedir. İnsandaki güdü öteki etkenlerle birleşince dönüşüme uğrar. Bu dönüşüm en çok egonun etkisi ile gerçekleşir. Öteki olana, bir objeye bakar gibi bakma durumunda hissedilen hazzın niyeti, onu erotik bir temel varlığa dönüştürür. Bu durumun en uç dışavurumu sapkınlık haline dönüşebilir. Şöyle ki; dikizcilikte tek tatmin yolu nesneleşmiş ötekini seçmek ve onu etkin bir biçimde denetleyerek seyretme niyeti takıntılı röntgencileri ortaya çıkarır (Mulvey,2008:242). Cinsel dengesizliğin belirleyici olduğu ve karmaşık duyguların kol gezdiği dünyada bakmadaki haz, aktif erkek ve pasif olan dişi arasında adeta bir rol paylaşımını ifade etmektedir. Bu bağlamda haz nesnesini saptayıcı özelliği ve onun nasıl olması gerektiğini yönlendirici konumdaki erkek bakışı kendi fantezisini, dişiyi nesneleştirme aşamasında ona aktarır. Böylece, geleneksel teşhirci bir role bürünen kadınlar bakılası, bakmaya değer mesajını erkeğe ileten güçlü birer görsel nesnedir. Dolayısıyla kadın, erotik etki uyandırma amacıyla kodlanmış, dış görünüşü ile hem bakılan hem de teşhir edilen haline gelmiştir. (Mulvey: 2008,242 -243).

Bu esnada kendisine uzanan yaratığın elini fark eden Ripley "*Lanet olası*!" der ve küçük bir bölmeye soyunuk haliyle gizlenir. Ripley burada en ilkel ve savunmasız haliyle nefes nefese beklemektedir. Yarı çıplak vücudu ile filmin başından beri yeşil tulumu içerisinde belirsiz vücut hatlarıyla görmeye alıştığımız Ripley ilk kez bu kadar dişil durmaktadır. Dolayısıyla film boyunca cinselliği maskelenen Ripley, bu sahnede eril bakışın röntgenci gözüyle haz unsuru olarak sunulmaktadır. Korktuğuna her haliyle şahit olduğumuz Ripley içeride buluna astronot kıyafetini giyinerek dışarı çıkar. İzole olmuş bir biçimde yaratığın onun sıcaklığını algılamasını engelleyen Ripley, onu dondurur ve havalandırma boşluğundan uzay boşluğuna bırakır. Yaratıktan tam anlamıyla kurtulduğunu gören Ripley, kuleyle iletişime geçer ve "*Üçüncü subay konuşuyor. Ben Ripley. Diğer geriye kalan altı mürettebat öldü. Kargo gemisi yok edildi*" diye rapor verir ve rotasını bildirir. Ripley'in nihai kahraman olarak mürettebattan kalan son elemen oluşu filmi bu bağlamda feminist bir düzleme oturtmaktadır. Daha sonra uyumak için kapsülün içerisine uzanan Ripley anne karnının sığınaklı ve güvenlikli alan oluşunu temsil eden yerde huzurla uykuya geçmektedir. Ripley'in huzurla uyuduğu bu sahne tıpkı Disney'in

pamuk prensesinin cam fanus içerisinde uyuduğu sahneyle özdeş çekim açısına sahiptir. Özerkliğini ilan etmiş olan Ripley'in her an bir cüce tarafından ya da prens tarafından uyandırılıp tekrar geleneksel rollerine döndürüleceği fikri ile film son bulmaktadır.

Film feminist, Marksist ve psikanaliz açıdan farklı birçok alt metin barındıran zengin bir içeriğe sahiptir. Bilinmeyen insan dışı varlığın vahşiliği ve tekinsizliği üzerine kurulu olan korku unsuru, ikinci dalga feminizm döneminin erkek kaygısını da sunmaktadır. "İkinci dalga feministler artık cinsler arasında sosyalizasyon yoluyla yaratılan eşitsizlikleri kadının ezilmesinin ana nedeni olarak görmüyorlardı. Tersine kadınların erkeklerden farklı yanlarının kadın özgürlüğünün tohumlarını içerdiğini düşünmekteydi. Erkeklik ve kadınlık arasındaki kutuplaşmayı azaltmak yerine, kadınların tarihsel ve psikolojik deneyimlerinden onlar için güç kaynağı olacak yanlar bulup tanımlamaya çalışıyorlardı" (Kılıç,1998:359). Arkaik anne kavramsallaştırmasıyla ilişkilendirildiğinde kadının arkaik dönemine ait yaşantı ve deneyimleri dolayımıyla zaten erkek cinsinden farklı özelliklere sahip olduğu miti erkekleri baskılayan türden tezler içermektedir. Politik ve toplumsal düzeyde erkeğin ötekileşerek dışlandığı feminist yaklaşımda kadın-erkek zıtlığı düşman olan-yabancı üzerinden konumlandırılmaktadır. Ridley Scott'un Yaratık 1,2,3 biçimindeki üçlemesine ek olarak çekmiş olduğu Prometheus filmi de dünya dışı yaratığın tehlikeli, saldırgan ve vahşi varlık olarak ötekiye yaptığı çağrışım bakımından bu filmle benzer anlamlar içermektedir.

Film, içermiş olduğu ideoloji bakımından bakıldığında, Nostromo'nun teknolojik ve bilimsel unsurlarla bezenmiş iç mekân olarak tasarımı ve içerisinde barındırdıkları cinsel baskılanmışlıklar ve hiyerarşi ilişkiler içermektedir. Diğer taraftan emek sömürüsünün Nostromo ekibi ve diyalogları ile görünürlük kazandığı filmde dünya düzeninin normal kabul edilen işleyişinin yansıtılması olarak değerlendirilebilir. Yani film, kapital işleyişin barbarca ve vahşice uygulamalar ve yaptırımlar içerdiğini öne sürmektedir (Ryan ve Kellner,2010:285). Olumsuz olarak niteleyebileceğimiz bu durum filmde genel insanlık için kanıksanması gereken bir durum ve yadsınmaması gereken bir gerçek olarak verilmektedir. Film başlangıç sahneleriyle özellikle işçi sınıfı ve kendilerinin üstünde olan yönetici sınıf arasındaki hiyerarşik mücadeleyi ortaya koymaktadır. Parker ve Brett'in emeklerinin sömürüldüğüne inandıkları söylemleri üzerine kurulu olan sahneler, orta sınıfın burjuvazi karşısında hayatta kalma mücadelesi olarak değerlendirilebilir. Ancak bilim insanı gurubuyla aynı gemi içerisinde aynı

şartlarda gösterilerek sunulan işçi gurubu bu anlamda eşitlikçi duygunun verilmesi bakımından anlamlıdır.

Korku sinemasında korku karakterlerinin insanlarda uyandırdığı korku, gerilim ve tekinsizlik hissi, bilim-kurgu özellikleriyle harmanlanan korku filmlerinde bilim ve teknolojinin verdiği tekinsizlikle eşdeğerdir. Bu tarz filmler bilim ve teknolojinin getirdikleri, uzayın bilinmezliği ve sonsuzluğu ile sarmalanmıştır. Dolayısıyla bilinmeyen hakkında duyulan merak duygusunun zamanla korkuya dönüşmesi bu bağlamda değerlendirilmektedir. Öteki yer olarak tanımlanan uzay içerisinde var olan her türden varlık öteki, yabancı ve tehlikeli olarak anılmaktadır. İdeolojik olarak popüler Hollywood sinemasında bu tarz filmler yapılırken insanlık tarafından hayali kurulan farklılığın, sonsuzluğun tehlikeli olduğu fikri empoze edilir. Film, ikinci dünya savaşından sonra galip çıkan Amerika ve Sovyet Rusya'nın doğu ve batı bloğu olarak aralarındaki fiziksel olmayan stratejik savaş dönemine denk düşen anlatılar içermektedir. Soğuk savaş dönemi olarak nitelenen bu dönem iki blok arasında çıkan belli konulardaki sorun ve anlaşmazlıkların silah gücünün aksine stratejik bir savaşa dönüştüğü tarihsel sürece vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla aslında adıyla da ilişkili olarak yabancı ve bilinmeyen evrendeki öteki yakıştırması filmdeki yaratık üzerinden Ruslara, Rusya'ya, Rusya'nın ideolojik aygıt olarak ileri sürdüğü komünizme ve onların taraftarlarına yapılan bir benzetmedir. Kendilerinden olmayanın kötü, ürkütücü, vahşi, dehşet verici nitelikte korkutucu olduğu mesajını veren Hollywood sineması, o ve ona benzeyen yaratıklardan kaçınılması hatta onların yok edilmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Kapital düzenin bütün kurallarını yansıtan türden bir temsil içeren yaratık filmde kapitalist karşıtı bir izlenim oluşturmaktadır. Bu anlamda filmde Nostromo ekibiyle yaratık arasında geçen karşılıklı mücadele, tıpkı soğuk savaş döneminde Amerika ve Rusya'nın birbirlerine yansıttığı güç gösterileriyle ilişkilendirilmektedir. Soğuk savaş döneminin bölücü ve yıkıcı faaliyetleri ile iki ülke arasında gerçekleşen stratejik mücadele filmde doğrudan kendisine karşılık bulmaktadır. Diğer taraftan ötekilerin gizine kanma ona merak duyma ve onların icabına bakmama durumlarının neticesinde karşılaşılacak dehşet verici nitelikteki durumlar filmde ideolojik olarak gözler önüne serilmektedir.

Bilinmeyene yönelik merak duygusu bir itici güç olarak insanı uzay derinliklerinde keşfetme arzusuyla baş başa bırakırken orada karşılaştığı giz dolu ve tanınmadık bir

yaratıkla karşılaşması onun bu merakını yadsımasını sağlamalıdır. Aksi halde durum insan için hiç de iç açıcı olmayacaktır. Dolayısıyla filmde insani özelliklerden yoksun ve acıma duygusu olmayan Ash (robot bilim adamı), kendisine hayran kaldıkları bir yaratık ve stratejik olarak mükemmelliği yakalamış büyük bir şirket arasında sıkışmış Nostromo ekibinin, gerilimleri ya da çatışmaları, korku unsuru yaratmaktadır (Abisel,1995:131). Filmde, uzayın bilinmezliklerinde keşfedilen bir yaratığın Nostromo'yu istilası aslında tüm insanlığı tehdit eden bir durum olarak gösterilmeye çalışılmakta ve insanlık bu anlamda uyarılmaktadır. Tehlikenin ortadan kaldırılması noktasında ikna olmuş insanlar kimi zaman ellerinde var olan her türden silahı yaratıkları yok etmek için kullansalar da bazen bu çabanın gereksiz olduğunun da altı çizilmektedir. Burada önemli olansa insanın içindeki merak duygusunu baskılayarak giz dolu olanı ya da farklıyı keşfetmeyi hiç istememesi gerekliliğidir.

Yaratma eyleminin tanrı dışındaki ellerde olması, ölüme meydan okuma, doğanın içinde var olan gizleri çözme hevesi, farklı olan bir yaşam formuyla iletişime geçme şeklinde sınırları yok sayan arzu ve istekler insanlık açısından istenmeyen sonuçlar doğurmaktadır. Filmde uzayın derinliklerinde keşfedilen ve Nostromo ekibince her fırsatta "mükemmel organizma" olarak betimlenen yaratıkla iletişime geçmeye çalışmak bu anlamda doğanın kurallarını yok sayan bir tavırdır. Yaratığın sahip olduğu bu eşsiz yapı modern anlamda muhafazakarlık sergileyen bir örnektir. Filmin ideoloji olarak dayandığı bir başka alt metin de yer küre üzerinde insanın bilmemesi gereken dahası bilmemenin daha iyi olduğu bazı gizler vardır. Burada insanların neyin ne kadar bilmesi gerektiğini ayarlayanlar, egemen erkin kendisidir. Bu anlamda egemen ideoloji bilinenin, düzenin dışına çıkmaya çalışmanın ne denli tehlikeli bir durum olduğunu empoze etmektedir. Dolayısıyla popüler korku sineması kurulu olduğu tematik yapısı noktasında bu tarzdan ideolojik söylemlerle doludur. Filmlerin içerisinden çıktığı toplumun sosyo-kültürel ve politik işleyişle paralel olarak kurulması da bu düzlemde anlamlıdır (Abisel, 1995:161). Sinemanın anlatısal düzeydeki muhafazakâr ya da tutucu tarafına bir vurgu niteliği taşıyan bu içerikler, var olan, tüm sırlarıyla kanıksanmış, normal kabul edilen doğanın düzenine insanın uyumlu olması gerekliliği üzerine kuruludur. Var olan bu dengenin bozulması sonucu doğanın insandan adeta öç alırcasına vahşileşmesi ve onu tehlikelere çekmesi ise insanın merakının ve hırsının cezasıdır. Filmde Ripley'in bilinmeyen yaratığa karşı çekimser tavrı bu durumu örnekler niteliktedir. Ripley her ne

kadar giz dolu olandan kaçınmaya çalışsa da Nostromo ekibinin diğer üyelerinin merakı onların başına gelecek olan felaketi haklı bir zemine oturmaktadır. Vurgulanması gereken önemli bir nokta, filmde yabancı olan yaratık insanlık için ne kadar tehdit unsuru ise uzayın derinliklerinde onunla iletişime geçmeye çalışarak onu huzursuz eden insanlar da o kadar tehlikelidir. Filmde yaratığı bulunduğu dav kapsül içinden çıkarıp Nostromo'ya alan ekip ve Nostromo'yu programlayarak uzaya gönderen şirket de yaratıkla iş birliği yapmış kadar insanlık için tehlike arz etmektedir. Zaten filmin sonunda Ripley dışında herkesin başına getirilen son bu iş birliğinin bedeli olarak gösterilmektedir.

Filmin başında Ripley ve Lambert bekar ve yalnız birer kadın olarak geleneksel eril söylemde bir erkeğin kurtarıcılığından yoksun olarak çizilirken bu durum onların sistem tarafından yaratığın başlarına musallat edilmesinin sebebi olarak gösterilmektedir. Lambert silik karakteri ile eril erkin gölgesinde kalmış kadın imajı çizerken kadın başına girmiş olduğu mücadeleyi canıyla ödemektedir. Ancak Ripley filmde feminen bir kadın olarak tehlikeye karşı giriştiği bireysel mücadelesinde tüm zorluklar karşısında tek kazanandır. [71] Diğer taraftan Ripley karakteri filmin başından beri çizdiği dengeli, uyumlu ve bilinçli tavırlarıyla liberal değerlerin temsilcisi niteliği taşımaktadır. Filmin birçok sahnesinde etrafına duyarlı tavırlarıyla birbirlerine destek olmaları noktasında arkadaşlarını uyarmaktadır. Bu bağlamda filmin çatışmaya sebep olan gerilimini düşürmeyi başaran Ripley'in filmin sonunda bir kediyi dahi tehlikede bırakmayarak kurtarma noktasındaki duyarlılığı ile üstün bir imaja hizmet etmektedir. Kadın karaktere mücadeleci, aktif ve güçlü rol biçen feminist ideolojide kadın kimliği erilleşirken, bir erkek kadar güçlü ve iradelidir. Yaratıkla tek başına girdiği anlamlı mücadelesine rağmen filmin son sahnesinde Ripley ataerkil söylemin bilinç altını yansıtır türden bir dikizlemeyle tekrar ikincil konuma itilmektedir.

[71] Ruken Öztürk'ün "Ortaçağ'dan 20. Yüzyılın ikinci yarısına kadar, kadınların giyotin altına gitme hakkı varsa, konuşma kürsüsüne çıkma hakkının olması gerektiğini ileri süren, direndikleri için 'cadı' ilan edilip yakılan, kadınların eğitilmediklerinden yakınan, kamusal yaşamdan dışlanmış olmalarını eleştiren, cinsel ilişkilerdeki çifte ahlakı reddeden, evlilik dışında da cinsel haz haklarının olduğunu savunan, örgütlenen, oy hakkı için ya da sekiz saatlik iş günü için savaşan, kadınların kurtuluşunun bütün emekçilerin kurtuluşuyla, yani erkeklerin de kurtuluşuyla ilintili olduğunu savunan, bununla birlikte 'dans edemiyorsam devriminizi ne yapayım' diyerek başkaldıran, 'kadın doğulmaz, kadın olunur' sözüyle öne çıkan pek çok dirençli, ilerici kadın bulunmaktadır" (2000:58) şeklindeki ifadeleri kadın ikincil konumu yadsıyan ve dayatılan ciniyet rolleri sorgulayan kadın mücadelesini gösterir türdendir.

4.4. YÜRÜYEN RUHSUZ ÖLÜLER TEMSİLİNDE BEN VE ÖTEKİ ÇATIŞMASI: *"DAY OF THE DEAD"*

Ölüm sonrası ruhunu kaybetmiş bedenlerin yeniden harekete geçmesi tasvirinden yola çıkılarak, hareket edebilen ölü bedenin adlaştırılması zombi imgesi ile karşımıza çıkar. Hareket eden ölü ifadesini zombi kalıbına sokan temel neden ruhsuz bedenin belirli amaçlar doğrultusunda yeniden inşasıdır. Gotik edebiyat çıktılarındaki Vampir ve Frankenstein'dan farklı olarak birçok farklı kültürde hortlak veya cadı olarak adlandırılabilen hareket eden ölü kavramının Haiti halk kültürü içerisinden çıkan Voodoo inanç biçiminde var olduğu düşünülmektedir. (Şimsek;2013:30). Voodoo inanç biçimi öldükten sonra dirilmeyi öncelemekle beraber, dirilenin bir cadının kontrolünde olduğu fikrine dayanmaktadır. Zombiyi yöneten bir gücün varlığı esasen bize, günümüz popüler korku ve fantastik sinemasında izlek içerisine yedirilmiş bir ideoloji vermektedir. Zombiler genellikle akılsız, aç, insan eti yiyen ve bazı durumlarda insan beynine olan düşkünlükleriyle yaralı ve çürümüş uzuvları ile canlı cesetler olarak tasvir edilmektedir.

İnsanoğlunun bastırılan sosyal, ekonomik, kültürel, politik, ideolojik, dinsel ve cinsel korkuların o bastırılmışlıkla beraber canavar olarak geri döndüğü (Moretti,2005:129-132) bilinç dışı durumları ben üzerinden ötekiyi kurmada oldukça anlamlıdır. Ölüm ve yaşam arasındaki ikilik temelinde ölümü kolektif bir bilinçaltı korkusu olarak sunan popüler sinemada zombi filmleri yaşayan ruhsuz ölüleri korku unsuru olarak merkeze taşımaktadır. Zombi metaforu, ölen insanların toprak tarafından lanetli olarak kabul edilip bereket, yeniden doğuş, günahlardan arınma, huzur bulunan yer olma özellikleriyle toprağın reddetmesi ile ilişkili olarak ortaya çıkmıştır.[72] Topraktan gelen, orayı ekip biçerek ömrünü orada geçiren ve ölerek tekrar toprağa dönen insan için toprak bu anlamda doğum-ölüm-yaşam üçlemesi bakımından kutsal bir alanı da ifade etmektedir. Anne (toprak) bağrından çıkan insanın, ölerek tekrar oraya gömülmesi ritüelinde toprağın kabul etmediği lanetliler olarak zombiler olumsuzlanan ötekileri temsil etmektedir. Lacan'a göre ölülerin geriye dönmesi metaforu, dünya ile ilgili bir

[72] Toprak, annenin rahmi ile simgesel bir benzerlik taşıyan ve tohumun ekilerek yaşam bulduğu (Berktay,2011:75) bereketi temsil ederken insanın huzur içerisinde bağrından koptuğu yaşamını onu kullanarak idame ettirdiği ve huzurla bağrında yattığı yerdir. Bu anlamda doğumla ilişkilendirilen toprak, ölümle ve ölümden sonraki yaşamla da ilintilidir. Ölenlerin ruhlarının simgesel olarak tekrardan dirileceği güne kadar dinlendiği ya da günahlarından ve acılarından arınarak tüm ıstıraplarının son bulduğu yer olarak toprak anlamlı bir metafordur.

şeylerin yanlış gitmesinden ileri gelir. Zira insan başına gelen şeyle ilgili gözü arkada kalmıştır. Halihazırdaki yaşantısında da ölüm insana hep ağır gelmiştir. Bu nedenle geri dönüp ya öç alacaktır ya da dünyevi emelini yerine getirecektir. Mitlerdeki hortlak inancı da bu bağlam üzerinden kurulmuştur. Bu nedenle, zombilerin ortaya çıkması fiziksel yok oluştan sonra bile dünyadan bir alacakları olduğu üzerinden kurulan simgesel bir amaca hizmet eder (Zizek, 2013, s. 40). Lacan ölülerin geri gelmesi konusunda daha ileri bir evrenin varlığına vurgu yapar; eski bir mite göre, ölenin geri gelmesinin sebebi hayatta kalan bir yakınını kendisine düşman olarak seçip onu da yanında götürmek istemesidir. Lacan bu niyetin oluşmasını Lamella kavramını kullanarak açıklar. Lamella, Lacan'cı psikilojide korkunç, ölümsüz nesne olarak libido gücüne benzetilen durumun baki olduğu, belli bir forma sığmayan ve istekleri bitmeyecek olana işaret eder. (Zizek; 2012, 16-17). Kişi ölse de arzusu hayatta kalır. Benzetilen durum; zombinin hayattakinden öç almasına dayanır. Onun yaşam alanına ve enerjisine öç almak için nüfus eder ve en sonunda onu da kendisi gibi yapar.

Filmlerdeki zombi kavramının tasviri, dünyada yaşanan sosyo-ekonomik etki ve sonuçlar ekseninde düşünüldüğünde zaman içerisinde çıktılardaki tema farklılığını da beraberinde getirmiştir. Bu durum bir zaman ve getirdiği evrimsel diyagramda düşünüldüğünde zombilerin ortaya çıkış serüvenlerinin de farklılaştığını görebiliriz. İlk zombi filmlerinde bir felaket, savaş ya da bir patlama sonrası hayatta kalmaya çalışan, beyni kontrol altına alınmış, kodlanmış yaratıklar karşımıza çıkarken daha sonra et düşkünü, hareket eden ölülere rastlarız. Yine dünyada tüm canlılığı tehdit eden nükleer ve biyolojik felaketler sonucu, taşıyıcı olup insanlara virüs bulaştıran yaratıklar olarak zombiler yine dönüşmüşlerdir. Bu bağlam küreselleşmenin getirdiği sonuçlar kapsamında değerlendirilecek olursa II. Dünya Savaşı, yaşanan nükleer kıyımların gelecek toplumlar üzerinde oluşturduğu korku ve tedirginliğin işlenmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda Hollywood ekseninde üretilen korku sineması örnekleri popüler sinema izleyicisine derinlikli bir mesaj iletimi sağlamaktadır. Soğuk savaşın getirdiği bunalımla beraber tedirginlik ekmek ve nihayetinde iktidara sadakatin devamını öngören bu tür işleyişlerin işe yaradığı ise temel bir varsayımdır.

Bir alt tür olarak değerlendirildiğinde zombiler filmlerde uğultu biçiminde sesler çıkartan ancak konuşamayan, toplu halde hareket eden, ifadesiz suratları, soluk renkleri, hantal hareketleri, yüzlerindeki yaraları, kesikleri, çizikleri ve vücutlarından adeta

fırlamış gibi gözüken kanlı uzuvlarıyla parçalanmış bedenlerle betimlenmektedir. Uyutulmuş, değişmiş, dönüşmüş karakterler olarak kapitalizmin bireyleri tek tipleştirdiği zombi temsili insanın tüketime yönelik yaşam biçimini ortaya koymaktadır. Bireysel olarak varlıklarını ortaya koyamayan zombiler ancak kalabalık içerisinde güç ve anlam kazanmaktadır. Yarı hayvan, yarı insan olma özellikleri onları vahşi ve insani dürtüleri arasında sıkışıp kalan iki ayrı karakteri bedeninde ve ruhunda taşıyan canavarlar yapmaktadır.

George A. Romero'nun yönetmenliğini yaptığı 1985 yapımı film, savaş sonrası kitlesel yok oluşla beraber dünyayı istila eden zombileri konu almıştır. Toplu ölümler sonrası geride kalan küçük bir gurup bilim adamı ve askerin Florida'da bir füze sığınağına saklanmaları ile başlayan olaylar zombilerin öteki olarak görüldüğü, bilim ve militarizmin iktidar savaşı ekseninde sunulmaktadır. Film boş bir odada, duvarda Ekim ayını gösteren ve bir kabak tarlası posterinin eşlik ettiği takvime bakan Sarah'ın görüntüsü ile başalar. Sarah takvime doğru ilerler ve ona tam uzandığı sırada takvimin asılı olduğu duvardan zombilere ait olan onlarca el çıkar. Filmin boş bir odada başlaması yalnızlaşan, kapatılan bireyin çaresizliği olarak değerlendirilebilir. Duvarda asılı olan doğa içerikli takvim ve sonrasında takvime uzanan elle beraber ortaya çıkan zombilerin elleri de oldukça anlamlıdır. Doğal olanın öylece kalmasına izin vermeyen ve doğayı bozan insan elini betimleyen bu sahne ve filmin ilerleyen bölümlerindeki benzer sahnelerden hareketle yazarın natüralist bir ideolojiyi temsil ettiği anlamına gelmektedir. Bu sahne Sarah'ın çığlığı eşliğinde kapanır ve biz bunun bir rüya olduğunu kamera Sarah ve arkadaşlarını helikopterde görüntüleyince anlarız. Uykusundan korkarak uyanan Sarah ve arkadaşları harabe haline gelmiş şehirde "*Merhaba, Orda kimse var mı"* diyerek dolaşırlar. Ellerinde bir telsiz cihazıyla birlikte savaş sonrası hayatta kalabilmiş birilerinin var olması ümidiyle şehirde gezinirler. Bu sırada kamera açısına giren uçuşan paralar, çürümüş bedenler, yıkık binalar, mağaza vitrinleri, dolmuş taşmış çöp kutusu görüntüleri düzeninin yok olduğu, her şeyin hiçleştiği kent yaşamı mesajını vermektedir. Bütünlüğü bozulmuş bedenler ölümün insan karşısında kazanmış olduğu zafermişçesine kamerayla yakın plandan görüntülenirken aynı açıya giren bir apartmanın merdivenlerinden sürünerek inen timsah görüntüsü oldukça anlamlıdır. Lüks tüketim alışkanlıklarına vurgu niteliğindeki timsah küresel boyutlu tüketime göndermedir. Dolayısıyla kültürel ve tarihsel yapıların oluşturduğu kent kimliği burada modern binaların oluşturduğu kent

mekanlarının birer taş yığını olması ile ilişkilendirilerek bir karşıtlık içermektedir. Üretimden ziyade tüketime yönelmiş büyük kentlerin simgelerini temsil eden mağaza vitrinleri, çok katlı yapılar, çok şeritli yollar küreselleşme sonrası tek tipleşen göstergelere örnektir.

Sarah ve arkadaşlarının "*Merhaba"* seslerine karşılık her bir köşeden çıkan zombiler adeta mutasyona uğramış ölü bedenlerdir. Konuşamayan ancak hep bir ağızdan uğultuya benzer bir ses çıkaran zombiler toplu halde hareket ederler. Geniş açıdan verilen zombi hareketi, tek boyutlu düşünce, hareket ve davranış kalıplarına sahip tek tip bireylerin kimliksizleşip yığınlara dönüştüğü alt metnine sahiptir. Yine bu sahnede zombilerin giymiş oldukları kıyafetler ait oldukları toplumsal sınıflar hakkında ip uçları içermektedir. Eşitsizlik temelli bir sınıf mücadelesi ya da başkaldırışı olarak değerlendirilen filmlerde zombiler ölümle beraber eşitlenmiş, birbirinin aynı olan, zengin ve fakir arasındaki ayrımların yok olduğu insan olmayan yaratıklardır. Kalabalık yığın anlamına gelen kitle kavramı, bu bağlamda dinleri, ırkları, meslekleri, cinsiyetleri, toplumsal sınıfları ve kendilerini bir araya toplayan sebebi her neyse rastgele bir araya gelmiş insan topluluğunu ifade etmektedir (Le Bon,2005:15). Takım elbiseli, şapkalı, mini etekli, çiftçi görünümlü, işçi görünümlü her kesimden insanı temsil eden zombiler Sarah ve diğer bilim adamı ekibinin üzerine doğru yürürler ve bu tehlike karşısında Sarah ve arkadaşları onlardan kaçarak helikoptere binip hareket ederler.

Tüm şehirlerin üzerinden alçak uçuşla geçen ekip canlı kalmış insanlara ait sinyaller bulmaya çalışırlar ancak tüm insanların öldüğü ve kentlerin zombiler tarafından işgal edildiği gerçeğiyle yüzleşirler. Florida'da da kırsal bölgede bulunan bir füze sığınağına gelen gurup oradaki arkadaşlarına çok şanslı olduklarını, kentte çok garip şeyler olduğunu hayatın berbat durumda olduğunu söylerler. Kentteki medeni yaşamın sona erdiği, güvensiz bir ortamın oluştuğu mesajı karşısına kırsal alanda tel örgülerle kaplı, dışarıya izole edilmiş, korunaklı bölgenin güvenli oluşu yerleştirilmektedir. Burada kır-kent yaşamı ikiliği üzerinden verilen çatışma durumu orada yaşayanlar (bulunanlar) açısından da aynı karşıtlığı içerir. Sığınakta olan askeri gurup, keyifli ve her şeyden habersiz mutluyken, kentte insanlar ölmüş, ortaya çıkan zombiler ise ne yapacağını bilmeyen huzursuz ruhlardır. "*Orada bir şeyler bulabildiniz mi*" diye soran arkadaşlarına "*Evet kudurmuş gibi üzerimize gelen çürük et yığınları*" cevabını veren John, zombilerin özellikleri üzerinden onları öteki olarak sunmaktadır.

Sarah ve Miguel arasında geçen diyalogda helikopterden inmesi için Sarah Miguel'e onun iyi gözükmediğini, stresli olduğunu söyler ve yardım etmek ister. Bunun üzerine Miguel, "*Çünkü sen güçlüsün. Benden güçlüsün, pekâlâ herkesten güçlüsün ne olmuş. Güçlü olman ne işe yarayacak acaba*" diyerek Sarah'ı reddeder. Kadın-erkek ikiliği üzerine kurulu güç unsuru bu sahnede eril söylemin aksine kadına atfedilen bir özelliktir. Dolayısıyla stresli ve yorgun gözüktüğü için yardıma ihtiyacı olduğu düşünülen Miguel, erkek olmasına rağmen Sarah'tan daha zayıf bir karakter olarak tasvir edilir. Bu durumda Miguel'in nevrotik kişilik bozukluğuna sahip olduğunu anlamaktayız. Ben ve öteki üzerine kurulu tematik yapı dolayısıyla filmde bilim adamı gurubu içerisinde bariz biçimde görünürdür. Yine gurubu oluşturan siyah ve beyaz ırkları temsil eden karakterler birbirleri için ötekiyi temsil eden yabancılarken kadın bilim adamı sıfatındaki Sarah diğer erkek bilim adamlarınca yine öteki olarak konumlandırılmaktadır. Helikopterden inen gurup sığınağa doğru ilerlerken Sarah'ın dikkatini yeni bir mezar çeker ve onun kime ait olduğunu sorar. Mezarın iş birliği içerisinde çalıştıkları askeri gurubun yüksek rütbelilerinden birisi olan Magic Cooper'a ait olduğunu ve henüz öldüğünü öğrenmesi ile tel örgüler arkasında beliren zombileri işaret ederek "*Bu sabah ölmüş o yüzden bu kadar kalabalıklar*" der ve bundan sonrasında onları bekleyen tehlikenin boyutu hakkında kaygılanır. Askerin yeni ölmüş olması ile ilgili olarak duyulan kaygı tel örgülere dayanmış, halsiz zombilerin taze et düşkünü olması ile ilişkilendirilmektedir. Burada tel örgülerin hemen arkasında kamera kadrajına giren zombilerle bilim adamları arasındaki sınır (tel örgü) ben ve öteki arasındaki mesafeyi belirleyen sınırdır. Dolayısıyla dikenli tel örgüler, yabancıyla araya koyulan mesafenin simgesel karşılığıdır.

Zombiler büyük yığınlar halinde tel örgülere dayanmış olsalar da o engeli aşacak kadar güçlü değillerdir. Bu anlamda ilkelliği temsil eden zombiler alet kullanamayan başkalaşıma uğramış varlıklardır. Onların karşısında eli silahlı akli yetenekleri ile her türlü aleti kullanan modern insan ise duyusal ve bilişsel olarak zombi tehlikesine karşı tedirginlik hissetmektedir. Bu his de modern insanın güçsüzlüğü ve çelişkileridir. Aynı modern insan zombi tehlikesine karşı "*Ortaya çıkın lağım fareleri, kokuşmuş yaratıklar"* şeklinde ifadeler kullanırken bilinç altını rahatlatarak korkularını bastırma eğilimindedir. Yer altı sığınağında askeri birlikten olan Steel'in, Sarah ve Miguel ile birlikte çıkacakları zombi avına (laboratuvarda denek olarak kullanılmak istenen iki zombi ihtiyacına karşılık) gelmek istemeyen John ve Miguel'e *"Diğer ikisi arkasına bakmadan bile gitti.*

Heriflerin ödü kopuyor. Adamların korkudan bir kaçmadıkları kaldı. Ödlek herifler" şeklindeki seslenişleri modern insanın ilkel yanını gösterir. İnsanın ilkel duygularının açığa çıktığı bilinç altına hitap edercesine kendi korku ve tedirginliğini korkak diye ötekileştirdiği karakterler üzerine yansıtan Steel, imgesel seviyedeki narsistik duyguyla hareket etmektedir.

Deneyde kullanmak amacıyla gidilen zombi avında Steel yine narsistik kişiliği ile *"Kobay fareleri, lağım fareleri, bok kafalılar, lanet olası aşağılık ceset yığınları. Gelin bakalım sizi ananızdan doğduğunuza pişman edeceğim*" gibi kendi dışında yabancı, lanetli öteki olarak kabul ettiği zombilere uzun bir çubukla vurup etkisiz hale getirmeye çalışmaktadır. Bu esnada görüntülenen zombiler boyunlarından zincirlere vurulmuş, vücutlarının farklı yerlerinde yaraları olan ancak hantal ve amaçsız hareketleri ile her biri birbirinin aynı olan yaratıklardır. Bu esnada yakaladıkları zombilerden birinin zincirini elinden kaçıran Miguel, askerlerden birisinin ölümüne sebep olacağı bahanesiyle Steel tarafından hırpalanır. Steel yine bu sahnede de "*Aşağılık herif, Beyinsiz piç"* şeklinde saldırgan tavırlar sergileyerek insanın ilkel olan yanı id merkezli davranış kalıpları sergilemektedir. Nevrotik bunalımları olan Miguel'in bu sahnedeki korkusu, kararsız tavır ve davranışları onun bu sıkıntılı yanını destekler biçimdedir. Dolayısıyla Miguel, insanın korkulu, endişeli yanını temsil ederken Steel daha vahşi ve saldırgan yanını temsil etmektedir.

Zombiler, bilim ekibinin başında bulunan Doktor Logan'ın laboratuvarına getirilirken Sarah, Miguel'e sakinleştirici iğne yapmak ister. Sarah'a direnen Miguel çaresizlikle ona sarıldığı esnada Sarah arkasından iğneyi batırır ve "*Üzgünüm ama artık zararlı olmaya başladın*" der. Hareketlerinden ve konuşmalarından psikolojik anlamda problemleri olduğunu anladığımız Miguel bir odada yalız başına kalır. Bu esnada askeri birliğin başında bulunan Yüzbaşı Rhodes, resmi üniformasıyla ve sert mizacıyla toplantı alanında belirir. İdeolojinin temsili niteliğinde otoriter olan iktidar konumundaki yüzbaşı, zombi istilasına karşı bilim adamlarının bir an önce önlem almaları gerektiğini söyleyerek onlar üzerinde yapılan deneylerin zaman kaybından başka bir şey olmadığını ifade eder. Bir bilim adamının Magic Cooper'ın onların çalışmalarını desteklediğine vurgu yaptığı sırada yüzbaşı "*Magic Cooper öldü. Burada tek yetkili artık benim. Ya bir an önce çözüm için bir şeyler bulursunuz ya da ölürsünüz*" diyerek militar gücün sesiyle ötekini bastırmaya çalışmaktadır. Yine yüzbaşının Sarah ile olan bir diyaloğunda ona, "*Erkeğin*

gücüne inanırım ben. Burada benim dışımda kimse ne olacağına karar veremez" diyerek dişil olanın üzerinde eril baskı oluştururken imgesel düzeyde narsistik tarafıyla üstünlük kurmaktadır. Benliğini iktidarla ve güçle özdeşleştirme çabası bireyin egosunu ortaya çıkarmada etkili bir pratiktir. Dolayısıyla filmde yüzbaşı ve beraberindeki askeri gurup, kolluk kuvveti olarak otoriter iktidarın temsiliyken bilim adamları tarafı olaylara daha insancıl çözümler bulmaya çalışan hümanist iktidarı temsil etmektedir. Filmin olay örgüsünün kurulu olduğu korkuyu ve gerilimi sağlayan unsur da bu anlamda iki gurubun ben-öteki ikiliğinde ortaya çıkan çatışmasıdır.

Sarah ve Logan laboratuvarda zombilerle ilgili konuşurken Logan'ın vermiş olduğu bilgiler zombilerin öteki olarak sahip oldukları özellikler noktasında oldukça anlamlıdır. Logan, *"Bilinç ve karar yetkilerini kaybetmekle birlikte hala insansal özellikler taşıyorlar. Bedende önce çürümeye başlayan yerler var ve bunun etkilerine dikkat etmek gerekiyor. Yeniden canlanmadan sonra vücut insan özelliklerinden farklı bir tavır sergilemeye başlıyor. Beden bu durumu ancak yıllarca süren bir süreçten sonra kazanabiliyor. Kimyasal etkilenme bence 10-12 önce başlamış olabilir. Beyinleri bir makine gibi hatta ondan daha iyi. Kan dolaşımına ihtiyaçları yok. İç organlarına ihtiyaçları yok. Et istiyorlar. Gıdaya ihtiyaçları var ancak mideleri yok. Ama bunu içgüdüsel olarak istiyorlar. Eski karanlık çağlardan gelen bir iç güdüyle. Komplikelere bak. Merkezi sinir sistemi prehistorik canlıların ve sürüngenlerin genlerindeki gibi. İşte bu yüzden Sarah onlar evcilleştirilebilirler. Bu benim yapmaya çalıştığım şey. Yapıp bunu başaracağım"* diyerek onları eğiterek evcilleştirebileceğini ve bu sayede onların istilasının önüne geçilebileceğini ifade etmektedir. Kitle toplumu, sahip olduğu özellikler noktasında birbiriyle bağlantıları olmayan, toplumsal olarak birbirlerinden farklılaşmış ancak benzer ilgi odaklarına yönelmiş yığınları temsil eder. Bununla beraber kitle toplumu anti-aristokratik bir yapıyı temsil ederken eşitsizliklerin ortadan kalkarak ilgi ve ihtiyaçlar doğrultusunda herkesin aynileştiği, bir pratik olarak eşit kalabalıkları ifade etmektedir. Filmde yer alan zombiler de kitlesellik özelliklerinin getirmiş olduğu refleksle açlık hissetmemelerine rağmen güdülerinde (ilkel olan) bulunan sürekli yok etme, kan dökme, tüketme alışkanlıkları ile hareket ederler. Bu tüketim onlara maddi edimsel boyutta bir tokluk hissi vermez. Ancak odaklandıkları canlıya kendi kitlesel güçlerini ya da daha açık ifadeyle kendilik duygusunu katmaya programlanmışlardır. Bu da kitle kültürü efsanesinde bahsi geçen, kitlelerin toplum içerisinde hedefledikleri amaca

ulaşabilmek için yek vücut halde bir bilinç düzeyinde olmaları ve gündelik telaşelerinden öte kitleyi var eden durumların devrimsel planda yürümesi uğruna çalıştıkları anlamına gelmektedir.

Logan laboratuvarda yer alan vücuda ait bazı parçaları bilinçli olarak yok etmediğini bunları zombiler üzerine yapmış olduğu deneylerde kullanacağını ifade ederek faydacı bakış açısına bir gönderme yapmaktadır. Sarah, Logan'ın bu çabalarının boş ve anlamsız olduğunu düşünerek "*Bizi yok etmek isteyip istemediklerinden bile emin değilim*" diyerek bu işi artık bir sonuca bağlaması gerektiğini vurgulamaktadır. Bunun üzerine Logan Sarah'a, bir operasyon yapmadan bu yaratıkların nasıl evcilleştirildiğini göstereceğini söyler. Tam bu esnada Sarah'ın dikkatini müdahale masasında yatan boğazının yarısı olmayan bir beden görüntüsü çeker. Aynı anda kamera bir askeri üniforma görüntüsü verir ve Logan o bedenin Magic Cooper'a ait olduğunu söyler. Bunu duyan Sarah tepki gösterir ancak Logan "*Ona ihtiyacım vardı Sarah, hem şu anda hayatta olduğundan daha çok işe yarıyor*" der ve "*Mezarına sadece ondan örnek parçalar koyduk"* diye ekler.

Toplantı alanında asker ve bilim adamı gurubunun karşılıklı masalarda oturup olup biten hakkında konuştukları sahne, çatışmaya dayalı diyalogların yer aldığı ve bir iktidar mücadelesine şahit olduğumuz sahnedir. Zombilere ne yapılacağı ile ilgili olarak askerlerin bir an önce kalıcı çözüm bulmalarına yönelik istekleri bilim adamlarınca sekteye uğratılmaktadır. Çünkü onlar zombileri eğiterek kontrol edebileceklerini düşündüklerinden bunun için çözüm yolları aramaktadırlar. Bunun karşısında formüllerin, denklemlerin işe yaramayacağını ifade eden yüz başı başta Sarah olmak üzere tüm bilim adamlarını "*Bizi bu pislikten kurtarmak için hemen bir şeyler yapın"* diye baskılamaktadır. Bunun karşısında bir bilim adamının yüzbaşına, "*Bu sivil bir ekiptir yüzbaşım. Sizin göreviniz bize yardımcı olmak. Sizin teorilerinize dahi olmak zorunda değiliz"* tarzında kullanmış olduğu ifadeler de iki gurup arasındaki otorite savaşını ortaya koymaktadır. Ben ve öteki çatışmasının temelinde kolluk kuvvetleri-bilim ikiliğinin olduğu filmde, yaptırımlar öteki olan bilim adamlarına askeri müdahaleyle, silah zoruyla kabul ettirilmeye çalışılmaktadır. Yüzbaşının zombilerin icabına bir an önce bakılmasını isteyip verdiği mühletin dolduğunu söylemesine rağmen biraz daha zaman isteyip toplantı esnasında masadan kalkan Sarah'a silahını doğrultan yüzbaşı oturmazsa onu vuracağını söyleyerek Sarah'ın tekrar masaya oturmasını sağlar. Elindeki silahı Steel'e uzatan

yüzbaşı ile Steel arasında da bir çatışma yaşanmaktadır. Yüzbaşı yerine oturmasını emrettiği halde Sarah'ın yüzbaşını dinlememesi üzerine silahı Steel'e uzatıp "*Hadi onu vur Steel. Gülmekten başka bir işe yaramıyorsun*" der. Dolayısıyla giydikleri üniforma, uğruna verdikleri savaş ya da bulundukları saf her ne kadar aynı gibi dursa da Steel de yüzbaşı tarafından aşağılanarak ötekileştirilmektedir.

Yüzbaşı'nın "*Onlar tanrının lanetlediği insanlar, bu lanet olası bir savaş ve ben burada kimsenin altında değilim. Burada tüm emirleri ben veririm*" sözlerine karşılık olarak o esnada alana gelen Logan, "*Onları öldürecek cephanemiz yok. Hesaplarıma göre her birimize 4000 adet düşüyorlar. Hepsi birden canlandı ve hepsi buraya geliyor*" der. Bunun üzerine daha çok öfkelenen yüzbaşı, "*Dinle ot beyinli. Beni burada maymuna çeviremezsin Doktor Frankeştayn.*[73] *Biz burada yeterince hırpalandık. Senin kanlı pis yaratıklarının üzerine işeyeceğim. Buradan çıktıktan sonra senin ve arkadaşlarının kıçına tek tek tekmeyi basıp canınıza okuyacağım"* şeklinde konuşur ve ekler *"Biraz daha zaman veriyorum size. Emirlerime uymayan olursa öteki tarafı boylar"*. Narsistik düzlemde yüzbaşının kendisini ifade biçimi, davranış kalıpları psikoseksüel süreçte geçmiş yaşantısı ile ilişkilendirilebilmektedir. Bireyin anal evrede kendisini tanımladığı dışkılama eyleminde, eylemi gerçekleştiren uzuv ile ilişkili kendini ifade etme biçimi gelişim dönemindeki problemli alanı ifade eder. John aslında olup bitenin farkındadır. Sarah ve Logan'ın çabalarının anlamsız olduğunu her fırsatta dile getirirken zombiler kadar askeri gücünde onlar açısından tehlike arz ettiğini vurgular. Yüzbaşıyı kastederek, "*Bunu yapabilir, bunu yapmak için hala gücü var. Hiç kimsenin elektrikten anlamadığını biliyor. Beni vurmaz çünkü ben onun işine yarıyorum. Büyük ihtimalle sen ve frankeştayn da deneylerde işine yarayacaksınız. Siz geri kalanlar ise kaygılanmaya devam etmelisiniz"* diyerek arkadaşlarını uyarır.

Bilim adamı gurubu dinlenmek için toplantı odasından ayrılır ve Sarah, Miguel'in yanına gider ve odada uykuya daldığı sırada kâbus görür. Miguel'in yattığı yatakta bedeninden dışarıya fırlamış iç organlarını görerek onun da zombiye dönüştüğünü düşünen Sarah, çığlık atarak uykudan uyanır. Bu esnada Miguel Sarah'ın bilinç altına seslenen ve serbest çağrışım yoluyla onun korkularıyla yüzleşmesini sağlayan benin

[73]Filmde doktorun ismi Logan'dır. Ancak yüzbaşı ona Doktor Frankeştayn olarak hitap etmektedir. Bilimi kendi amaçları doğrultusunda korkusuzca kullanan Mary Shelley'in roman kahramanı Victor Frankeştayn, karakterinin bilim hırsıyla özdeşleşmektedir.

içindeki ötekini temsil etmektedir. "*Korktun mu? Canın cehenneme. Bende senin kadar korkuyorum. Üzüntünden artık doğru dürüst uyuyamıyorsun değil mi Sarah? Sen bir yalancısın Sarah. Sen bir yalancısın. Senden bıktım" diyen* Miguel'e Sarah, *"Defol git buradan*" deyip kovarken korkularıyla yüzleşmiş olmanın çaresizliği içerisinde kendi iç çatışmasını gözler önüne sermektedir. Bu hesaplaşma sonrası odadan çıkan Sarah sığınak içerisinde bilim adamı gurubundan olan pilot arkadaşı John'un kendisi için oluşturduğu güvenli sığınağa gider. John'un her şeyin farkında oluşu insanın bilinçli yanına göndermedir. İçerisinde bulundukları şartları göz önünde bulundurduğunda John, hem zombi hemde yüzbaşı ve askerlerinin saldırılarından korunmak için korunaklı bir alanda kalma fikriyle Sarah'ı da ikna etmeye çalışır.

John, korunaklı bölgenin geniş, rahat ve güvenli olduğunu, yaşamı devam ettirebilmek için yeterli şartların alanda var olduğunu dile getirmektedir. Sarah'ı ikna etmek için *"Onlardan kurtulmak gibi bir şansımız yok. İşe yaramaz bir sürü aptalla uğraşıp kendini tüketene kadar burada kal. Kafandaki sorulara cevap bulamayacaksın. Zaman kaybetme Sarah, zamanın çok az" der.* Yaratıcı tarafından cezalandırıldıklarını, yaratıcının onları bir lanetle ziyaret ettiğini böylece her birinin cehennemi gördüğünü ifade eden John, yaratıcının bu cezayı onlara vererek onları görmek istemediğini, kendisini onlara bu şekilde göstermeye çalıştığını ya da onların yaratıcıyı görmediği ve ona inanmadığını sandığı için böyle bir ceza verdiğini düşünmektedir. John, bu sahnede akıllı bir varlık olarak olayları, olguları yorumlama noktasında yaratıcının varlığını bir düzlemde temellendirmeye çalışmaktadır. İnsanın varoluşsal bunalımlarını ve acılarını yaşadığı dünya alemi bu noktada John'a göre yaratıcısını unutmuş olan insana yaratıcının bir cezasıdır. Dinin yeniden üretilmesinde suç ve ceza ilişkisinin söylemlerle ortaya koyulduğu bu sahne ideolojik temelde korku kültürünü içermektedir.

Sarah yaşadığı bu durumlar neticesinde bir sahnede ilaç alırken görülür. Nevrotik süreçte bir duygu bozukluğu yaşayan Sarah hem ağır şartlar altında çalışıyor olmanın verdiği etkiyle hem de o kadar erkeğin arasında yalnız başına kalmış kadın olmanın verdiği zorlukla travmatik özellikler sergilemektedir. Filmin başında helikopterde ve Miguel ile tartıştığı sahnede gördüğü rüyalar bu tezi destekler niteliktedir. Sarah dolayısıyla bilinç altı düzeyde belli yaşantı ve deneyimleri ile ilgili rüyalar görmektedir. Sarah, Logan'la birlikte laboratuvardayken Logan'ın zombilerle ilgili kurduğu *"Onlar biziz, bizim başka bir formumuz. Onlar bir çeşit basit işlevli hayvanlar. Ancak*

hayvanlardan farkları onlar zekiler" şeklindeki ifadeleri ile onların eğitilerek kontrol edilebilirliği noktasında Sarah'ı ikna etmiştir. Denek olarak kullandığı zombiye taze et vererek yaptığı her güzel harekette onların ödüllendirilmesi gerektiğini bu sayede öğrenmeyi destekleyeceğini ifade eden Logan, saldırgan tavır sergileyip, önündeki sandalyeyi yere atan zombiye bu davranış biçiminin ona yakışmadığını söyler. Bu yüzden ışığı kapatarak onu karanlıkla cezalandırır. Bir önceki sahnede John'un yaratıcının insanlığın işlediği günahlar neticesinde onlara bela ve musibet verdiği tezi ile bu sahnede Logan'ın zombiye sergilediği davranış biçimi paralellik göstermektedir. İdeolojinin diliyle konuşan Logan, kapital düzenin işleyişinde ve düzenin devamlılığını sağlamada bireylerin nasıl yönlendirildiğini ya da etkilendiğini veren alt metinleri oluşturmaktadır. Kapitalist işleyişin aktifliği, canlılığı ve sürekliliği toplum içerisinde yaşayan bireylerin sistemle uyumlu yaşamak zorunda olmaları ve sistemle sürtüşmemeleri gerektiğini bilmeleri sayesinde işlerlik kazanmaktadır. Sistemle uyumlaşmayan bireylerin norm dışına itilecek olması onlar açısından bir tehdit oluşturmaktadır. Kapitalist düzenin varlığını devam ettirmesinde ekonomik alana vurgu yapan tüketim pratiği, toplumsal mekanizmanın işleyişindeki temel dinamiklerin ortaya çıkarılmasında ve bireylerin sistemle uyumlu hale getirilerek sistemi benimsemelerinde başat bir rol üstelenmektedir. İdeolojik bağlamda kapitalizme meşruiyet kazandıracak şey tüketim eyleminin kendisidir.

Camla dışarıdan görülen bir odada Logan zombiye sırasıyla tıraş bıçağı ve diş fırçası veriyor. Dışarı çıkıp camlı bölmeden Sarah ile zombiyi gözlemlediklerinde onun, her iki aletin işlevlerinin farkında olup nasıl kullanılması gerektiğini bildiğini görüyorlar. İlkel olarak ötelenen zombiye temel tüketim malzemelerinin ne anlama geldiğini öğretmeyi başarmış olan Logan, onun adının Bob olduğunu ve babasının ismini ona verdiğini ifade eder. Logan tekrar içeriye Bob'un yanına döner ve onun eline bu defa kitap-kalem verir ve Bob kitabı kurcalamaya başlar. Bunun üzerine Bob'un geçmiş yaşantılarına dair her şeyi hatırladığını söyleyen Logan, onun eline bu defa telefon verir ve "Alo" demesini ister. Bu esnada laboratuvara gelen Yüzbaşı Bob'u izlemeye başlar. Yüzbaşıyı karşısında gören Bob onu asker selamıyla selamlar. Logan "*Muhtemelen daha önce ordudaydı, bu yüzden sizi selamlıyor"* diyerek Bob'un davranışlarını geçmiş yaşantılarıyla ve deneyimleriyle ilişkilendirmektedir. Bob'un selamı karşısında yüzbaşı "*Bir de beni yürürken selamlasın, kıçımı selamlasın*" der. Logan yüzbaşına onu

saldırganlıktan kurtardıklarını söyler. Yüzbaşının bu ve buna benzer ifadeleri onun oral kişilik dönemiyle ilgili ciddi problemleri olduğunu ortaya koymaktadır. Davranışlarının, ifadelerinin yırtıcı, vahşi olması hep bir saldırganlık hali oral evreye ait saplantıların dışa vurumu olarak değerlendirilebilir.

Bob'un asker selamının ardından Logan, Bob'a silah verir. Önce elinde silahı inceleyen Bob daha sonra onu yüzbaşıya doğrultur. Yüzbaşı ise ani bir hareketle kendi silahına sarılır ve Bob'a karşılık verir. Silahın boş olduğunu söyleyen Logan, "*İzin verin ne yapacağına bakalım*" der ve Bob silahı elinden bırakır. Bu sahnede bütün araçların kullanım amaçlarının farkında olan Bob, saldırganlıktan kurtarılma noktasında eğitilmiştir. Eline silah verildiğinde ise silahın onun için neyi çağrıştırdığı yüzbaşıya silahı doğrultmasıyla netlik kazanmaktadır. Bu durum, insan her ne kadar eğitilmiş de olsa onun ilkel ve saldırgan bir yanının hep var olduğu anlamına gelmektedir. Yine aynı sahnede yüzbaşı, Bob'u ötekileştirirken, onunla dalga geçmekte onu ciddiye almamaktadır. Fakat yüzbaşı silahın kendisine doğrulduğu anda korkuyla silahına sarılır.

Var olan bu durumun daha ne kadar süreceğini soran yüzbaşıya Logan, "*Onlar ödüllendirilmeli, aksi halde onları yumuşatamayız. Bu bir başlangıç. Bu evcilleştirmenin ve toplumsallaştırmanın başlangıcı. Bu süreç telefonla başladı. Bu onunla iletişim kurmamızı sağlar. Bu durum onların ilkel yaratıklar gibi saldırmasını engeller. İşte bu yüzden onları ödüllendirmeliyiz. Ödül vermezsek bir şey elde edemeyiz"* şeklinde karşılık verir. Filmin başından beri Tanrı'nın lanetlediği, toprağın dahi kabul etmediği, uğursuz ve huzursuz ruhlar olarak ötekileştirilen zombileri zararsız hale getirebilmek için evcilleştirmenin gerekli olduğu tematik yapıda ana fikri ortaya koyan tezdir. Dolayısıyla toplumsallaşma, bireyin "gerek toplumun norm ve değerlerini içselleştirerek gerekse toplumsal rollerini (işçi, arkadaş, yurttaş vb. olarak) yerine getirmeyi ve toplumun üyesi haline gelmeyi öğrenme sürecidir" (Marshall, 1999:760). Bu süreçte, öteki olarak dışlanan bireyler biz olma bilincini kazanarak üyesi oldukları toplumun davranış normlarını içselleştirerek toplumla bütünleşirler. Üyesi olduğu toplumun diğer bireyleriyle karşılıklı etkileşimin ömür boyu sürmesi esasına dayalı olan olgu ise iletişimin önemini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bireyin toplumla bütünleşmesi noktasında onun tutum, davranış ve deneyim biçimlerini şekillendiren en önemli toplumsallaşma araçlarından birisi iletişimdir.

Filmde bireyin toplumsallaşmasının, onun evcilleştirilmesi ile olan ilişkisinde beden yani insan öznesi iktidarın temel hedefi olarak kurulmaktadır. Beden üzerinden bireyi denetleme mekanizması olarak Foucault'un biyo-iktidar kavramı değerli tezler içermektedir. Toplumun hapishaneye benzer yapısı bedenin kontrolünün gözetilerek sağlandığı modern toplumlarda okul, kitle iletişim araçları, din, hastane, hapishane gibi aygıtlarla mümkündür.[74] Dolayısıyla iktidar bireylerin yaşama biçimlerine ve neyi yaşayacaklarına karar verme noktasında otorite olarak disiplinci, baskıcı yapısıyla bireyi nesneleştirmektedir. Bir gurubun ya da bir kişinin bir başka gurup ve kişiye nasıl düşünmesi ve davranması gerektiğini öğreterek göstermesi iktidarın sembolik alanını ifade eder. Aktif birey olma özelliğini kaybeden birey bu anlamda salt biçimde pasifize edilmiş boyun eğen özne konumuna yerleşmiştir. Filmde ödül-ceza ikiliği noktasında ışıkların kapatılması Bob için bir cezadır ve iktidarın bireyi disipline etmesinde bir kapatma ya da mahrum bırakma eylemidir.[75] Burada baskıcı iktidar, cezalandırma yöntemleri bakımından bedene somut biçimde acı çektirmeyi devre dışı bırakarak beden üzerinden zorlama, ödül-ceza verme ya da mahrum etme eylemleriyle bedeni ıslah etmektedir. Ayrıca laboratuvarda Bob'un bulunduğu odanın dışarıdan bakıldığında içerinin görüldüğü bir camekanla ayrılması Foucault'un panoptikon metaforuyla ilişkilendirilebilir. Gözetleyenin kendisini göstermeden gözetleme pratiğine dayalı bu sistemde içerde bulunan kişiye sürekli olarak gözetlendiği hissi verilmektedir. Bu da onun iktidarın gözü karşısında bedenine, tutum ve davranışlarına çeki düzen vermesi anlamına gelmektedir. Kapitalist toplum anlayışıyla beraber tek kişilik iktidar yerini görünmez

[74] "İktidar her yerde hazır ve nazırdır: Ama bu her şeyi yenilmez birliğinin çatısı altında kümeleştirme ayrıcalığına sahip olmasından değil, her an her noktada daha doğrusu bir nokta ile bir başka nokta arasındaki her bağlantıda ürüyor olmasından kaynaklanır. İktidar her yerdedir; her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir. Ve iktidar sürekli, tekrara dayalı, cansız kendi kendini yeniden üreten her şeyiyle, tüm bu hareketliliklerden yola çıkarak beliren, bunların her birini destek alan ve geri dönerek onları sabitlemeye çalışan genel bir sonuçtur. Şüphesiz adcı (genel kavramların nesnel gerçekliği olmadığını savunan görüş) olmak gerekir: İktidar bir kurum bir yapı değildir; bazılarının baştan sahip olduğu belirli bir güç değil, belli bir toplumda karmaşık bir stratejik duruma verilen addır" (Foucault, 2010: 72).

[75] Bedene acı çektirerek onu parçalayan, bölen, organlarını koparan, yüzüne veya omuzuna onu tanımlayan nitelikleri sembolize eden damgalar, canlı veya ölü olarak onu seyirlik malzeme haline getiren monarşi, on sekizinci yüzyılın sonuyla birlikte etkisini kaybederek yerini disiplinci iktidara bırakmıştır (Foucault,2000a:39). Bu bağlamda değişen ve dönüşen dünyayla beraber arık yeni düzende bireylerin bedenleri üzerinden acı çekme üzerine dayalı ıslah çalışmaları farklılaşmıştır. Maddi acı hissettirme yerine değiştirme, dönüştürme, ehlileştirme, eğitme, disiplinize etme, biçimlendirme kavramlarıyla tanımlanan yeni model ıslah çalışmaları gündeme gelmiştir.

gözün, gözlerin iktidarına bırakmıştır. Ancak görünmez iktidara görünürlük katan da devletin ideolojik aygıtlarıdır.

Laboratuvara zombileri getirip, eğitmeye devam etmek için gidilen yeraltı sığınağında Miguel'in elinden kaçan zombinin askerlerden birini parçalayarak öldürmesi senaryonun dönüm noktasıdır. Zombinin zincirini elinden kaçıran karakterin Miguel gibi nevrotik bir karakter olması olayların seyrini değiştirmesi bakımından anlamlı bir ayrıntıdır. Kaçan zombi askeri boynundan yaraladıktan sonra Miguel'in kolunu parçalar bunun üzerine Steel zombiyi öldürür ve Miguel ile Sarah olay yerinden kaçarlar. Bu olaydan sonra tekrar karşı karşıya gelen asker ve bilim adamı gurubu, ikili arasında ileride yaşanacak olan çatışmanın mesajını verir. Steel, Sarah'a "*Siz, ben ve adamlarım için artık düşmansınız. Sabah itibariyle sizi temizleyeceğim*" der. Miguel'in parçalanan kolunu bileğinden kesen Sarah bu sahnede John'a sarılarak ağlar. Filmin başından beri akılcı yönüyle, kadın olmasına rağmen güçlü bir portre çizen Sarah artık içerisinde bulunduğu durumu kaldıramıyormuşçasına ağlar. İnsanoğlunun varoluşsal düzeyde yaşadığı acizlik, zayıflık yönleriyle ilişkilendirildiğinde Sarah'ın istemsiz biçimde ağlaması, kontrol edilemeyen bir duygusal boşalmadır.

Miguel'i güvenli bölgede bırakan Sarah laboratuvara geri döner ve orda Logan'ın Bob'la olan diyaloğunu camekandan seyreder. Bob'un kulağına kulaklık takan Logan, "*Seninle gurur duyuyorum Bob, eskisinden daha kibarsın"* der ve ona özgürlük marşı açar. Kaset çaların açma-kapama düğmelerinin yerini ve işlevlerini de artık öğrenmiş olan Bob Logan tarafından taze etle ödüllendirilir. Bu esnada odaya giren yüzbaşı ve arkadaşları Bob'un önündeki et parçalarının ölen askeri yetkili Magic Cooper'a ait olduğunu anlar ve Logan'ı öldürürler. Sarah'ı esir alarak güvenli alanda bulunan pilot John'un yanına gelen askerler John'un silahını bırakıp, onları helikopterle oradan çıkarması karşılığında Sarah'ı serbest bırakacaklarını söylerler. Bunun üzerine John silahını bırakır. Ancak yüzbaşı helikoptere herkesin sığamayacağını söyleyerek Sarah ve bir bilim adamını zombilerin önüne bırakır. Bu esnada yüzbaşı ve bir askeri etkisiz hale getiren John askerlerin silahlarını alarak oradan kaçar. Elektriklerin gitmesi sonrası karanlık olan sığınakta Steel ve arkadaşı birbirleriyle çatışır. Şartellerin kim tarafından tamir edileceği konusunda uzlaşamayan aynı guruba dahil iki asker bu sahnede birbirleri için ötekiyi temsil eder. Elleri silahlı ve üniformalı olarak her ne kadar gücü temsil etseler de bu sahnede ilkel insanın hayatta kalma mücadelesine şahit oluruz. Bu esnada korunaklı

alandan ayrılan Miguel sığınakta zombilerin kapatıldığı tel örgüleri ortadan kaldırır ve zombiler serbest kalarak dört bir yana yayılır. Bu arada kendisini feda ederek zombiler tarafından parçalanan Miguel'e elindeki düğmeye basarak zombilerin karavanla yer altına inmesini sağlar. Burada Miguel'in zombilerden yana olan, onlarla benzeşen, nevrotik kişilik bozukluğuna sahip olan karakter yapısı bir kez daha görünürlük kazanır. Ancak zombilerin Sarah ve arkadaşlarının kurtulmasına vesile olarak askerleri yok etmelerini sağlayarak Miguel, İsa rolüyle özdeşleşmektedir. Film boyunca arada kalmışlık hissiyle türlü bunalımlarla karşımıza çıkan Miguel'in yaşadıkları İsa'nın çekmiş olduğu çileler olarak resmedilirken zombiler tarafından parçalanarak, acı çekerek ölmesi İsa'nın çarmıha gerilişini sembolize etmektedir.

Zincirlerinden kurtulan Bob, kendisini eğiten Doktor Logan'ın ölü bedenini görür ve üzülür. Orada silahı görüp alır ve o esnada karşısına çıkan yüzbaşını hantal adımlarla elinde silahla takip eder. Bu esnada askerlere karşı adeta saldırıya geçen zombiler onları parçalayarak yerler. Bob ise elindeki silahla yüzbaşını vurarak öldürür ve cesedini zombilerin önüne atar. Eğitilmişliğin, ıslah edilmişliğin anlamsızlaştığı bu sahnede silahı yok etme amaçlı kullanan Bob, bu durumdan haz duymaktadır. Dolayısıyla ilkel insanın saldırganlık dürtüleri bilinç altında bir yerde hep hazır durumdadır ve şartlar olgunlaştığında ortaya çıkarak insana haz verir. Bu arada karavanla yukarı çıkan Sarah, John ve McDermott helikoptere biner ve hareket ederler. Onların karanlık yer altından yer yüzüne çıkışı, yükselişi aydınlığa çıkacaklarının resmidir. Son sahnede kamera kumsalda helikopterin gölgesinde henüz uyanan Sarah'a çevrilir ve uyandığında az ilerde John ve McDermott balık tutarken görüntülenirler. Bu sahneyle biten filmde olup biten her şeyin Sarah'ın rüyasından ibaret olduğu anlaşılır. Filmde hem siyah-beyaz ırk arasında hem kadın-erkek cinsi arasında hem de otoriteyi temsil eden kolluk güçleri ile aklı ön plana alan bilim arasında çatışmalar, temelde insan-yaratık karşıtlığına dayanmaktadır. Zombi filmleri, sessiz yığınlar olarak simgesel düzeyde, tarihsel bağlamla ilişkili biçimde tüketim kültürüne, kitle toplumuna alternatif söylem geliştirmesi bakımından önemlidir. Dolayısıyla sınıf, ırk, meslek, cinsiyet eşitsizliklerine bir başkaldırı niteliğindeki zombi hareketi, daha özgürlükçü ve eşitlikçi bir dünya ümidi de içerisinde barındırmaktadır. Birbirinin aynı, tek tip ihtiyaçları olan bireyselliklerini ortaya koyabilmeyi başaramayan yığın psikolojisiyle hareket eden kitleler, kapitalizmin ürettiği bir pratiktir. Dolayısıyla zombi kapitalizmin bu düzlemdeki özelliklerini taşımaktadır.

Zombi filmlerinin temeli olarak bakıldığında, 1968 yapımı, George A. Romero'nun The Night of the Zombies (Yaşayan Ölülerin Gecesi) adlı filmi korku sineması türünün altında yer alan zombi filmleri alt türünde onu belirleyici bir konuma getirmiştir. Romero, The Night of the Zombies filminden sonra zombi serisine iki devam filmi eklemiştir. Zombi teması ile korku filmlerinin dayandığı metaforik sosyal etkiyi kavramış ve kapitalist sistemi film serileri ile etkili bir şekilde eleştirmiştir. Yaşayan Ölülerin Gecesi' nde, daha önceki zombi filmlerinde oluşturulan insanın zombiyi alt etmesi kuralı yıkılmış ve zombilerin çıkış nedeni olarak radyasyon gösterilmiştir. Bu durum kendisinden önceki zombi filmlerinin Vodo(büyü)'dan radyasyonun doğurduğu felaket sonucuna geçiş, politik açıdan önemlidir. Romero' nun daha sonraki eserleri bu politize bağlamdan kapitalizmin eleştirisine kadar gitmektedir. 1979 Ölülerin şafağı adlı filmde alışveriş merkezini ele geçiren zombiler, önce kenti, daha sonra ülkenin tümünü istila eden etmektedirler. Yönetmen zombilerin vahşi, usanmak bilmez ve her yere yetişebilen yapıda olma özelliğinden yararlanarak, günümüz popüler kültüründe tüketici konumunda olan bireyle, zombileri özdeşleştirmiştir. Tüketimin beyhude hale getirdiği insanı zombi temsili ile yansıtmaya çalışan filmde özellikle kitle kültürü bağlamında bilinçsizce ortak temaya yoğunlaşan bireylerin durumu üzerine derinlikli bir eleştiri göze çarpar. George Ritzer'in "tüketim katedralleri" olarak adlandırdığı ve "tüketicileri çekmek için gereken büyüyle karakterize edildiğini ama akılcılaştırma sürecinin sonucu olarak büyünün bozulmasının olabileceği yer" olarak tanımlandığı mekanlardır. (Ritzer, 2016: 79). İnsanın salt tüketici yanının gösterildiği film, insanların ihtiyacından fazla ürün edinmesini meta fetişizmi ile açıklamaya çalışır. Film, bireyin tüketici ve maddeci tarafını, kapitalist akım içerisinde vardığı korkunç boyutu, zombilerin bitmek tükenmek bilmeyen aç gözlülüğünü ve edimsel anlamda ürüne ulaşmadaki salt güdüsünü göstermektedir.

Filmin yönetmeni olan George A. Romero'nun ideolojisi filmin üzerine kurulu olduğu ideolojik alt metinler bakımından anlamlıdır. 1968 yılında yapmış olduğu "Yaşayan Ölülerin Gecesi" filminden sonra George A. Romero filmi yapma amacını şu sözlerle ifade etmiştir. "*60'ların çocuklarıydık ve '60'lardaki devrimin gerçekleşmemesinden dolayı kızgındık sanırım. Son tahlilde 'sevgi' ve 'barış' hiçbir şeyi çözmediği gibi, her şey daha da kötü görünüyordu. Ve dedim ki, gerçekten dünyayı anlatan ve insanların görmezden gelemeyeceği ne var? Ölüm denen şey varlığını*

sürdürüyordu sonuçta. Ve bir şey daha vardı: Yaşayan insanlardan beslenmekten vazgeçmiyordu" (Esmer,2017). 1960'lı ve 70'li yıllar Vietnam savaşının şiddetini gösterdiği Amerika'nın kendisine direnen savaş karşıtı gençleri her yolu deneyerek baskılamaya çalıştığı bir dönemi yansıtmaktadır. Kendi yönetimine direnen yerli halkını acımasız ve vahşice katleden Amerika bu bağlamdan hareketle kendisini o dönemin çocuğu olarak anlatan yönetmeni ve onun gibileri küstüren politikalar sergilemiştir. Vietnem savaşı karşıtı gösterilerin, yürüyüşlerin gençler tarafından yapıldığı bu dönemde gençler, "68 kuşağı" gençliği olarak literatürde yer almaktadır. Sevgi, barış, özgürlük, eşitlik arayışları içerisinde olan gençlerin toplumsal hareketi olarak tanımlanan bu dönemde Amerika'nın dış politik düzlemdeki varlığı etkilidir. Dünyanın hemen her toplumunda sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik etkilerle sonuçlanan bu gençlik hareketleri isyancı bir işleve sahiptir.

The Night of the Zombies filminde George A. Romero iki kardeşin babalarının mezarlarını ziyaret etmek için gittikleri kırsalda başına gelenleri zombi metaforu üzerinden vermektedir. Dolayısıyla film üzerinden, özgürlük arayışı içerisinde sistemin çizdiği sınırların dışına çıkmaya çalışan, sisteme direnç gösteren gençlerin sistem tarafından sindirilmesi anlatılmaktadır. Toplumsal yaptırım ve kuralların dışına çıkma heveslisi gençler bu bağlamda egemen gücün direnciyle karşılaşmakta ve sonu olmayan bu hevesi canlarıyla ödemektedirler. Filmin beslendiği toplumsal şartlar göz önünde bulundurulduğunda var olan düzenin devamlılığını sağlamada ve iktidarın meşruiyetini sağlamlaştırmada başvurduğu vahşet içeren her türden anlatıya rastlamak mümkündür. The Night of the Zombies filminde işlenen konuyla ilişkili biçimde George A. Romero'nın Day of the Dead filmi bu dönem gençliğinin simgesel düzeyde kırılan kalbinin kazanılması teması üzerinden işlenmektedir.

Filmin başında kapalı bir dört duvar arasında kamera açısına giren Sarah'ın, yalnızlık ve küstürülmüşlük biçimindeki sunumu 68 kuşağı gençliğinin ruhsal süreçlerini yansıtır türdendir. Yine duvarda gösterilen takvim, kabak tarlalarının olduğu bir doğa resmini içermektedir. Bu simge de yönetmenin natüralist kimliğine yapılan bir vurgudur. Sarah'ın takvime elini uzatması ile kendisine uzanan kanlı zombi elleri de doğaya müdahale eden insanın karşılaştığı doğal bir dirençtir. Filmde Sarah ve John arasında geçen bir konuşmada John, "*Kuşa atlayalım ve kendimize bir ada bulalım sarhoş olup kalan zamanımızı güneşlenerek geçirelim*" der. Bunun karşısında Sarah'ın "*Tüm olanlara*

rağmen tereddüt etmeden bunu yapardın değil mi" şeklindeki ifadesi sistemin hala akıllanmayan gençliğin kendilerini sorgulamalarına fırsat veren bir ifade tarzıdır. Diyonizosçu bir tavırla doğaya dönüş hevesi karşısında Sarah'ın, "*Doğru, tüm bu olanlar olmasaydı bunu yapabilirdim*" tavrı iktidar misyonunu üzerine yüklemiş bir söylemi ortaya koymaktadır.

Filmde bilim adamı gurubu ve militarist gurup bütün homojenliği ile Amerikan toplumun toplamacı karakterine bir vurgu taşımaktadır. Farklı ırkların bir arada bulunduğu ülkede her bir ırkın birbiri üzerinde hegemonya kurma anlayışına denk düşen anlatılar da mevcuttur. Filmin başında Sarah ve Miguel arasında geçen diyalog da Meksikalı olan Miguel'in Sarah'a kadın olmasına rağmen onun kendisinden güçlü olduğunu söyleyerek kendisini onun gözünden ötekileştirmesi beyaz erkeğin iktidarsızlığına vurgudur. Öteki düşmanlığının anlatı yapısı içerisinde kurulması Miguel karakterinin sert ve asi tavırları ile görünürlük kazanmaktadır. Kendisini ötekileştiren herkesten intikam alırcasına tutum ve davranış sergileyen Miguel filmin birçok yerinde zombilerin saldırılarına sebep olan dirençsizliği de göstermektedir. Miguel'in elinden zombiyi kaçırdığı sahnede askerin ona "*Aşağılık Meksikalı piç"* diye hitap etmesi de yine Amerika'nın içerisinde yer alan farklı kültür ve ırkların kendileri karşısında diğerlerini tanımlama biçimidir. Bu paralelde filmde Steel'in zombilerle ilgili kurduğu her cümlede onları aşağılayarak küfretmesi yine filmin üzerine kurulu olduğu eril yapıyla ilgilidir. Cinsel şiddet vurgusunu içeren bu küfürler, eril bir dille kurulmuştur. Yine filmde Miguel'e yardım eden Sarah ona ilacını uzattıktan sonra şiddete maruz kalmaktadır. Miguel bu sahnede iktidarı kaybolurken dahi Sarah'a eril şiddet göstererek onu tokatlıyor. Dolayısıyla erkeğin iktidarının kayboluşuna yansıtan bu sahne bu söylemi bile kadın üzerinden vermektedir.

Filmde bilim adamının (Logan) denek olarak kullandığı zombilerle ilgili olarak Sarah ve diğer bilim adamları arasında geçen konuşmada *"Frenkeştayn'ın eline düştüklerinde neler olacağını biliyorlar", "Eğer haklı isen o zaman öğreniyorlar demektir"* ifadeleri korku ile sindirilmeye ve korkutarak öğrenmeye denk düşen bir anlatı içermektedir. 68 kuşağının korkusuzca alternatif her şeyin üstüne gidişine bir gönderme niteliği taşıyan bu konuşmada zombilerin korkusuz ve isyankâr tavırları ile kitle olabilmeleri arasında bir ilişki kurulmaktadır.

Amerika'nın liberal demokrasisi içerisinde hem militarist düşünce hem de bilimsel düzlem vardır. Bunlara ek olarak radikal kültürel kimlikler ve kadın hareketleri gibi farklı düşünce hareketleri ve bunların politik söylemleri de mevcuttur. Filmde de tüm bu söylemlere örnek teşkil edecek guruplar ya da kişiler vardır. Dolayısıyla özelde kendi faydalarına olan şeylerin peşinde olan insanlar artık son kertede toplumsal faydaya dönüşecek her yeni oluşumun özlemiyle bunların içerisinde olmayı dilerler. 68 kuşağı gençlerini, doğacıları ya da kadın hareketleri ile kadınları kendisine küstüren sistem aynı dönem yaşadığı tüm kriz durumlarını atlatarak yeniden Amerikanlaşma hayali ile beyaz erkeği yeniden diriltme hevesi taşımaktadır. Dolayısıyla filmde iki gurubun "*Burada umutsuz bir durumdayız. Birbirimize ihtiyacımız var*" ifadeleri, geçmişe duyulan özlemi ve yaşananlardan duyulan pişmanlığı yansıtan ifadelerdir. Filmde askeri ve bilim adamı gurubu arasında yaşanan her türlü çatışma temelde birinin diğerine baskın gelme çabalarını içermektedir. Birbirlerini suçlamaları ya da kendilerini öncelemeleri noktasında bir yüzleşme yaşayan iki gurup simgesel düzeyde Amerika'nın bütün oluşumları içerisindeki bireylerin kendileriyle yüzleşmesi olarak yorumlanabilir. Asker ve bilim adamı grubu arasındaki çatışma baskının, silahın çözüm olamayacağını düşünenlerle modernizmin ya da aydınlanmanın çözüm getiremeyeceğini düşünenler arasındaki çatışmaya denktir. Sarah'ın "*Yağmurdan kaçarken doluya tutulduk"* sözleri, toplumsal hareketlerle birtakım tedbirleri ya da hakları talep ederken militarizme mahkûm bırakılan topluluklara yapılan vurgudur.

Filmde asker tarafı zombileri vurmayı çözüm olarak görüyor. *"O vahşi salakları vurmalıyız"* ifadelerine ek olarak "*Hepsini kafalarındandın vurmak için yeterli cephanemiz yok. En başından yapmak bir işe yarardı. Ama biz onların sayılarının bizi geçmesine izin verdik"* diyen askerler bunu yapmak için geç kaldıklarını görürler. İdeolojik bakımdan 1960'lara gelmeden farklı toplumsal hareketlerin önüne geçmeyi başaramayan kendileri için artık iş işten geçmiştir. Dolayısıyla 70' lerde ve 80'lerde azınlık haline düşmüş olarak kendini yalnız hisseden bir ABD egemen ideolojisinden bahsetmek mümkündür. Filmde zombi temsili üzerinden zombiler Logan tarafından rehabilite edilmesi gereken kendi çocukları olarak tanımlanmaktadır. Sarah ve Logan arasında pratik çözüm ve köktenci çözüm tartışması yaşanmaktadır. Sarah "*Soruna neyin sebep olduğunu bulmak yerine neden olduğunu anlatmaya çalışarak zaman kaybediyorsunuz"* diyerek pratik bir çözüm sonucu başlarındaki tehlikeyi yok etmeyi

amaçlamaktayken Logan köktenci tavrıyla değişimi sağlamaktadır. Logan'ın *"Henüz kontrol edemiyorken onları öldürmek ne kadar anlamsız. Biz bu kendi evlatlarımızı kendi içimizdeki ötekileri öldürmekle sorunu çözmüş olmayız onlarla birlikte yaşayıp değiştirip dönüştürmeliyiz"* ifadeleri var olan sorunun çözülmesini sağlayan tedavi edici bir yöntemdir. Dolayısıyla filmin çekildiği dönem olan 1980'ler toplumsal rehabilitasyonun sağlanmaya çalışıldığı dönemdir. Logan'ın filmde Bob'a verdiği temel ihtiyaç malzemeleri olan fırça, tıraş bıçağı ve telefon göstererek öğretme ve onları tekrar topluma kazandırma araçlarıdır.

Film, egemen ideolojinin bütün kayıpları sonrasında toplumsal grupları ötekileştirmeden ve ikincilemeden onlara kucak açtığı üzerine bir söylem geliştirmektedir. Asker ve bilim adamı yanında zombilerinde orta sınıf olarak mücadele verdiği bir anlatı yapısına sahip olan filmde sistemin zamanında cezalandırdıklarının meşruiyet krizi temsil edilmektedir. John ve Sarah arasında sığınakta geçen konuşma geçmişte yaşanılan tüm olumsuzlukların unutularak yeniden bir ve tek önemli güç olmanın yollarını anlatan ideolojik söylemler içermektedir. "*Tekrar başlayabiliriz. Taze bir başlangıç. Birkaç bebek yaparız, onlara bu kayıtlara da bakmamayı da öğretiriz*" diyen John, 80 li yılların yeniden doğuş doğaya dönüş olarak nitelediği temel egemen değerlere dönüşe bir göndermedir. Filmin sonunda John'a "Bizi vaat edilmiş topraklara sen götüreceksin" der Sarah. Onlar tam kaçarken zombi John'un ayağını tutar ve Miguel onu silahla vurarak etkisiz hale getirir. Bu sahnede toplumsal bir barış ve ortak faydaya vurgu vardır. Simgesel düzeyde filmin sonunda verilen mesajda Amerikan toplumu 20-30 yıl içindeki yanlışlıklardan arınmıştır. Evet belki kayıp çok fazladır ancak sistem tarafından gerekli dersler alınmıştır. Bu düzlemde neo liberal dönem başlar.

4.5. OYUNCAK BEDEN TEMSİLİ ÜZERİNDEN "BEN" ve "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ"NİN ÇATIŞMASI: "*CHILD'S PLAY*"

Korku sinemasına kaynaklık etmesi bakımından halk inançları korku unsuru sağlayan belli başlı temsillere sahiptir. Cansız olan nesne konumundaki "şey"in de ruhsal bir yanının olması gerçeği noktasında Gök Tanrı inancında yeryüzündeki herşey bir dönüşüm içerisindedir. Bu dönüşümde, bir ruhun bir bedenden başka bir bedene geçmesi ya da ruhun başka bir varlıkta kendisine temsil bulması önemli bir metaforik anlatıdır. Ruh değişimi ya da kalıp değiştirme olarak tanımlayabileceğimiz ölen bedenlerin

ruhlarının bir başka canlı ya da cansız bedenlere (insan, hayvan, bitki ya da cansız nesne konumunda oyuncak) geçmesi sonrası, geçtiği bedendeki yaşantısı ruhun ölümsüzlük fikrinin bir yansımasıdır.

Yeniden bir beden sahibi olma manasına gelen reenkarnasyon ölümden sonra ruhun, başka bir bedende yeniden yaşam bulması ve yeryüzünde yeniden var olması esasına dayanır. Türkçe karşılık olarak ruh göçü (tenasüh) anlamına gelen reenkarnasyon inancı, ölümden sonra ruhun yeniden insan vücuduna gelmesi ve yeniden bir bedende yaşamaya başlamasıdır (Gölcük,1999:151). Reenkarnasyon kavramı ilk kez 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Ruhun ölümsüzlüğünü vurgulayan bu pratik, sürekli beden değiştirip tekâmül sürecini tamamladığına inanılan veya önceki yaşamında kötü ve zarar verici bir yapıdaki ruhun cezalandırılıp doğal seleksiyona dahil canlılar içerisinde daha kötü bir bedende ceza çekmek üzere hüküm sürmesi şeklinde olabilir. "Tekâmül etmekte olan her varlık, madde içinde deneyim ve görgüsünü artırmak için çeşitli bedenler ve kimlikler içinde, sayısız kereler maddesel alemlerde doğarlar. Tekrar tekrar doğma tam ilahlı bir yasadır" (Arslan,2008:26). Budizmde özellikle insanın günahsızlığa ulaşacağı son aşamaya gelinceye kadar tenasüh sürekli gerçekleşmektedir. Ne zaman ki insan tüm nefsani arzu ve ihtiraslarından arınmıtır işte o zaman artık tenasüh yoktur ve insan ölümlü bir varlıktır. Dolayısıyla tekrar bir bedende varlık bulma insanın cezası ve kefareti olarak değerlendirilirken, cezası dolan insan günahlarından arınmış ve ruhsal bakımdan olgunluğa eriştiği için bu döngü son bulacaktır.

Korku filmlerinde de sıkça işlenen ruh olgusu bu bağlamda düşünüldüğünde bir mücadele aracına dönüştürülerek beden imgesi üzerinde yer değiştirerek verilmiştir. Bu mücadele, ölümsüz olan ruhun diğer bedenleri işgal etmesi yoluyla ben ve öteki bağlamında değerlendirildiğinde Child' Play (1992) filminde de görünür kılınmıştır. Filmin başrol karakterleri uzun uğraşılar sonucunda Chucky bebeği öldürdüklerini sanırlar ve bu durum bir yanılsama şeklinde yaşatılır. İzleyici Chucky'nin ölmediğini ve yanmış yüzü ile "yeni" bir biçimde hareketlendiğini görür. Film boyunca Chucky' nin asıl hedefi büyülü sözcükleri çocuğun kulağına fısıldayarak onun bedenine ruhunu geçirmektir. Yani kendi varlığını sürdürebilmek adına ötekiyi yok etmektir. Bu bağlam ruhun ölümsüzlüğüne işaret ederken, asıl önemli nokta bir beden bulma zorunluluğu uğruna Chucky'nin yaşam serüveninde büyü ile kendisini yetiştirip reankarnasyon sürecini kendisinin yönetmek istemesidir. Bu istek filmin başında bir insan olan

karakterin ölüme adeta savaş açarak vurulup öldüğü oyuncakçı dükkanında bir oyuncağın ruhunu geçmesiyle anlamlandırılabilir. Esasen ruhun bedenden ayrılması yani ölüm olgusu, ilahi dinlerde kabz edilme yoluyla gerçekleşir. Bu filmde ise reenkarnasyon inancı karakterin büyü yoluyla kendi kendine yapabileceği bir beden değiştirme süreci şeklinde verilmiştir.

Tom Holland'ın 1988 yapımı filmi Child's Play, bir seri katil olan Charles Lee Ray'in ruhunun, yaptığı büyü sonucu ölmekten kurtulup bir oyuncak bebek olan (şeker oğlan-iyi oğlan) Chucky'nin bedenine yerleşmesi hikâyesi üzerine kuruludur. Film Chicago sokaklarında silahlı çatışmanın olduğu bir kaçma-kovalamaca sahnesiyle başlamaktadır. Azılı bir katil olan Charles Lee Ray dedektif Norris tarafından kovalanırken bir oyuncak mağazasına girer ve orada gizlenmeye çalışır. Charles Lee Ray köşeye sıkışmış vaziyette dükkânın içerisinde kendisine güvenli yer bulmaya çalışırken kendisine ihanet eden ve yakalanmasını sağlayan arkadaşı Eddie'ye olan öfkesini "Bunun hesabını vereceksin Eddie, sen göreceksin" şeklinde dışa vurmaktadır. Bu sırada dedektif tarafından vurularak ölümcül bir biçimde yaralanan Charles Lee Ray Good- Guy oyuncak bebek reyonunun hemen yanında yere düşer. Bir büyü ile "*Kudretini bana ver, kudretini bana ver, yalvarıyorum sana*" diyerek oyuncak bebeğin kafasını tutar ve ruhunu ona verir. Bu sırada olağan dışı doğa olayları meydana gelmektedir.76 Fırtına çıkar, şimşek çakar, oyuncak dükkanına düşer ve dükkân yanar. Dedektif buradan sağ çıkmaya başarır ve Charles Lee Ray'in cesedi ile oyuncak bebeği bulur.

Olayların sabahında televizyonda reklam filmi seyreden Andy, uyuyan annesi Karen'e kahvaltı hazırlarken verilir. Reklamda benim hiç arkadaşım yok diyen yalnız çocuğa gökyüzünden bir oyuncak gelir ve sonsuza kadar çocuğun arkadaşı olarak kalacağını söyler. Televizyon reklamında gördüğü konuşan ve yalnız çocukların sonsuza dek arkadaşı olacağını söyleyen Good Buy bebeğe sahip olmak isteyen Andy'de kendisini yalnız hissetmektedir. Bu noktada kendisini reklamlardaki yalnız çocukla özdeşleştiren Andy için Good Buy öteki diye niteleyeceği yabancı değil iyi bir arkadaş olmak için arzu

[76] Charles Lee Ray'in farklı bir dilde dua eder gibi yakardığı bu sahnede kudretinden bir parça istediği Damballah, Haiti Vodou ve Louisiana Voodoo geleneklerindeki gökyüzünün babası ve ilk yaratıcıdır. Ruhçu ve animist bir din olan Vudu inancında birtakım dualarla tanrı yardıma çağrılır ve başka bir bedende hayat bularak ondan ölümsüz bir ruh istenir. Damballah, dünyayı ve tanrıları yaratmaya inanan ve bu nedenle tanrıların en eskisi olan yılan şeklinde bir Vodoun tanrısıdır. Gökkuşağı ile işkili biçimde dünyadaki tüm suları yaratmış ve güneş, bitkiler ve ağaçlara yerleşen sisin içinden geldiği zamanda bir gökkuşağı doğmuştur (Pınn,1998:21-21).

edilen nesnedir. Andy'nin o gün altıncı yaş günüdür ve Andy için annesi içerisinde kıyafetler olan hediye paketleri verir. Ancak yaş günü hediyesi olarak annesinden Good Buy bebeği oyuncağını almasını ister. Annesi onu almak için henüz o kadar para biriktiremediklerini söyler. Andy'nin bu duruma üzülmesine üzülen annesi iş yerinde en yakın arkadaşı Maggie'ye durumu anlatır. Maggie filmin gidişatını etkilemesi bakımından önemli bir işleve sahiptir. Çünkü Maggie, Andy'nin istediği oyuncak bebekten sadece bir tane bir seyyar satıcıda gördüğünü ve onu ucuz alabileceklerini söyler. İki arkadaş beraber seyyar satıcıya gider ve oyuncak bebeği satın alırlar. Patronu işten erken çıkmasına izin vermediği için Karen hediyeyi oğluna vermesi için ve o gece onun yanında kalması için Maggie'ye rica eder. O da kabul eder ve eline oyuncak bebeği alarak Andy'e sürpriz yapar.

Andy oyuncak bebeği kucağına alarak "*Merhaba ben Andy*" der, oyuncak bebekte ona "*Merhaba ben Chucky, sonsuza kadar senin arkadaşınım*" der. Bu sırada odada televizyon açıktır ve verilen çizgi filmde şişedeki cinin konuşması önemlidir. Burada cin şişenin içinde olduğunu karşısındakine söylerken asıl başı dertte olanın kendisi olmadığını, o şişeden kurtulacağını ve bir rüzgâr gibi özgür olacağını söyler. Televizyonda yer alan bu konuşma aslında bebek Chuky'nin Andy'e karşı söylemek istediği şeylerin bir yansıtma biçimi olarak değerlendirilebilir. Televizyondaki haber kanalında geçen akşamki oyuncakçı dükkanında gerçekleşen olaylarla ilgili verilen haberde Chuck kafasını televizyona doğru çevirir ve haberi dinler. Maggie saatin geç olduğunu söyleyerek Andy'e yatmasını söyler. Andy bu sırada Maggie'ye *"Teyze Chucky 9 haberlerini seyretmek istiyor"* der ve Maggie haklı olarak ona inanmaz ve güler geçer. Maggie kucağına Andy' i alarak diğer eliyle de Chucky'i rastgele tutup sağa sola savurarak yatağa götürür. Burada Maggie için bebek Chucky yabancı olan ötekidir. Maggie mutfaktayken bir anda kapalı olan televizyon açılır ve bu sırada dokuz haberleri veriliyordur. Televizyonun karşısında Chucky'i gören Maggie bu duruma çok şaşırarak onu tekrar odaya götürür. Andy Chucky'ye "*Televizyonu açarsan sana çok kızacağını söylemiştim*" der. Andy'nin bu tepkisinden hareketle cansız olan oyuncak Chuky'nin telepatik yollarla Andy ile iletişim kurduğu ve onunla konuştuğu gerçeğini fark ederiz.

Gecenin ilerleyen saatlerinde Maggie içerde otururken evde garip şeyler olmaktadır. Eşyaların yerlerinden oynatılması, mutfakta yere süt dökülmesi gibi garip olaylar sonrası Karen Maggie'yi arayıp her şeyin yolunda olup olmadığını sorar.

Korkmuş bir biçimde "*Her şey yolunda*" diyen Maggie Freud'un savunma davranışlarından bastırmayı sergiler. İçerisindeki gerilimi azaltma noktasında duyduğu kaygıyı yok sayarak bu sayede çatışmadan kurtulmaya çalışır. Telefon kapandıktan sonra ise Maggie mutfaktayken kafasına yediği bir çekiç darbesiyle mutfak penceresinden aşağıya düşerek ölür. Eve gelen müfettiş Norris, ip uçları aramaya başlar. Mutfakta yere dökülmüş sütün oluşturduğu ıslaklıkla beraber fark ettiği küçük ayak izleri ise dikkatini Andy'e çevirmesine neden olur. Bu sırada eve gelen Karen olan biteni öğrendiğinde çok üzülür. Müfettişle Karen mutfakta neler olduğu hakkında konuşurken Andy annesinin yanına gelerek "*Anne Chucky neler olduğunu öğrenmek istiyor*" der. Annesi bu durumu hiç yadsımaz çünkü oğlunun bir çocuk olduğunu biliyor, onun oyuncağıyla konuşmasını normal karşılıyordur. Aksine filmde Chucky salt bir oyuncak değil, cansız nesnenin can bulmuş halidir. Bu noktada gerçek hayatta her şey normlar ve kurallar dahilinde maddi ve somut düzlemde kendi içerisinde bir mantık ve işleyiş çerçevesinde akarken, Chucky'nin kendine özgü alemi somut gerçeklikten soyut dünya olarak ötekinin alanını temsil etmektedir. Dolayısıyla reel olan kural ve kanunların Chucky'nin dünyasında işlememesi ya da o dünyaya dahil olunamamış filmin tematik yapısının kurulu olduğu gerilimin dozunu artırması bakımından önemli bir saptamadır.

Filmde Andy ve annesinin konuşma sahnelerinde olaylar yavaş yavaş çözülmektedir. Andy annesine, *"Anne Chucky orada oturup benimle konuşuyor. O bana her şeyi anlattı. Asıl adı Charles Lee Ray. Benimle oynaması için babam onu bana cennetten göndermiş. Maggie teyzenin bir kaltak olduğunu ve onun hak ettiği yere gittiğini bana söyledi"* deyince annesinin kızarak *"Bunu nasıl söylersin*" demesi üzerine kendini "*Ben söylemedim, o söyledi. Uydurmuyorum anne. Gerçekten Chucky canlı"* şeklinde ifade etmektedir. Andy'nin bu sözleri üzerine Chucky'i eline alıp sağa sola savurmaya başlayan Karen, "Chucky bir oyuncak bebek, o bir plastik bebek" diyerek Chucky'i yabancı, kötü öteki olarak görüp durumu oğluna inandırmaya çalışır. Ancak Andy "*Yapma canını acıtıyorsun anne, o bir canlı"* diye tepki göstererek onu öteki olarak kabul etmediğini ve kendi benliğiyle bütünleştirmişçesine onun da kendisi gibi bir insan olduğunu ve canının acıyabileceğini ifade etmektedir. Sahnenin devamında "*Hadi beraber uyuyalım"* diyen annesine "*Merak etme anne yanımda Chucky var*" diyerek oyuncak bebeğe duyduğu güvenli bağımlı ilişkiyi Andy Chucky'i kucağına alarak iyice pekiştirmektedir. Kulağına dönüp "*Haklıymışsın Chucky annem bana inanmadı*" demesi

de yine Chuky'nin öteki olarak Andy'i etkilemek için annesi ile olan güvenli bağını zayıflatmayı istemesinin bir göstergesidir.

Ertesi sabah okula gidecek olan Andy beraberinde Chucky'i de götürmek ister. Annesi Andy'i okulun önünde bırakıp ondan ayrıldığında Chucky, Andy'e bazı komutlar verir. Chucky, Andy'nin kendisini ona ihanet eden eski dostu Eddie'nin evine götürmesini sağlar. Oraya gittiklerinde Eddie metruk bir evde uykudayken dışarıdan gelen seslerle aniden uyanır. Bu sahnede Eddie çok tedirgindir. Bu tedirginliğinin sebebi, dostuna ihanet ederek onun ölümüne sebep olmasıdır. Bu noktada ettiği ihanet sonrası ihanetçi düşman, öteki olarak görülen Eddie'nin evine giren Chucky, silahın ateşlenmesi sonucu evin patlamasına neden olur ve Eddie ölür. Filmin başında oyuncakçı dükkanında Eddie için ihanetini asla affetmeyeceğini söyleyen Chucky intikamcı ruha sahiptir. Japon korku sinemasında bir metafor olarak geçen "intikamcı ruh" bu bağlamda mitsel birçok anlatıya da konu olmuştur. İnsanlık tarihinin başlangıcıyla beraber özellikle kendisine kötülük yapılan kişilerin öldükten sonra geride kalanlardan intikam almak isteyen ikinci ruhlar vardır. Dolayısıyla zamansız ölenler, vahşice öldürülenler ya da yapılan bir haksızlık, kötülük veya intikam sonucu ölenler, bu durumlarda öldükleri için kızgınlık ve öfke duymaktadırlar (Levy-Bruhl,2006:274). Dolayısıyla hayatta yapmak istediği şeyleri yapamadan öldürülmüş kimseler başka bir ruhta onların ölümlerine sebep olan katillerine zarar verir ya da öldürürler.

Annesi Chucky'nin ikinci cinayeti sonrasında var olan durumdan iyice tedirgin olmaya başlamıştır. Başlarından geçen bütün hikâyeyi hayal dünyasında kurduğu sanılan Andy annesi ve müfettiş tarafından bir psikiyatriste götürülmek istenir. Bunun üzerine Andy, "*Chucky hadi konuş, konuşmazsan beni annemden ayıracaklar. Hadi Chucky bana bir şey söyle. Bana neden yalan söyledin*" diye Chucky'i elinde hırpalamaktadır. Andy bu sahnede ilk kez Chucky'i öteki olarak kabul etmiş, ona öfke duymuş ve bu öfkesini de gözle görülür biçimde açığa çıkarmıştır. Annesinden ayrılmama noktasında Chucky'nin gerçekleri söylemesini isteyen Andy, önceki sahnelerde karşı olduğu annesini bu sahnede benliğinin bir parçası olarak görmektedir. Lacancı anlayışta simgesel evrene denk gelen çocuğun anneden ayrılma sebebi olarak görülen babaya ya da büyük ötekiye duyulan öfke burada Chucky'e karşı duyulmaktadır. Chucky'nin Andy'nin söylediklerine cevap vermeyip, "*Merhaba benim adım Chucky. Sonsuza dek arkadaşınım*" demesi Andy'i iyice

öfkelendirmektedir. Bu öfkeyle *"Anne bunu bilerek yapıyor. Onun dediklerini yapmasam beni öldürecek"* ifadeleri ise onun psikiyatra götürülüş sahnesiyle birleştirilir.

Hastanede Andy'i bırakan Karen akşam eve kucağında Chucky ile birlikte gelir. Filmin başından beri ötekileştirdiği Chuky'e çocuğunun sağlığı için mecbur kalan Karen Chucky'i elinde sağa sola savurarak öfkeyle "*İyi bir şeyler söyle seni pis sersem*" der. "*Evde olmak hoşuma gider, evi seviyorum*" şeklinde programlanmış oyuncak bebek misali cevaplar vermeye başlayan Chucky'i bırakıp onu satın aldıkları kutuyu atmak için eline alan Karen'in elinden yere düşen kutudan oyuncağı çalıştıracak piller düşer. Bu sahnede Karen çok şaşkındır ve korkmuştur. Dönüp koyduğu yerden Chucky'i alır ve pil bölmesine kaygıyla bakarak boş olduğunu görür ve Chucky'i elinden yere atar. Bu durum Karen'in gerçekle yüzleşme sahnesidir. Cansız olan nesnede bir canlı emare bulmayı uman Karen *"Konuş benimle hadi konuş"* der. Bu beklenti insanın düşündeki gerçektir aslında. Her bireyin içerisinde bulunduğu psikolojik ve toplumsal süreceler onu kimi zaman bu duruma iter ve cansız olan bir nesneden onu anlamasını, ona hak vermesini ya da yol göstermesini bekler. Farklı dinsel öğretilerde tanrının yarattığı bedenlere ruh üfleyerek insanın ona kulluk etmesini beklemesi bu sahneyle ilişkilendirilebilir. Yine aynı biçimde yalnız yaşayan ve hep bir çocuğu olmasını isteyen yaşlı Gepetto'nun kukladan bir çocuk yapıp adına Pinokyo demesi ve bütün sevgisini ona aktarması aynı izlekte değerlendirilebilir. Bu bağlamda cansız olan nesne konumundaki bedene ruh veren ve güç aldığı tek şey aslında bir hayalle işe başlayan ve tüm enerjisini veren oynatıcısı konumunda sahibidir.

Chucky ses vermeyince Karen şöminenin önüne gider ve konuşmadığı takdirde çakmakla onu yakacağını söyler. Bunun üzerine korkup konuşmaya başlayan Chucky, *"Seni aptal fahişe, seni pis sürtük, benimle nasıl uğraşırsın. Göstereceğim sana"* diyerek bağırır ve Karen'i ısırmaya başlar. Burada Chucky'nin bağırması ve Karen'i ısırması masum bebek görünümü altında yatan saldırgan ruh ile zıtlık içerisinde verilmektedir. İnsanın beni ve içindeki öteki benini gösteren bu temsile göre her iyi ve güzel olan şey aslında zıtlığıyla birlikte bedensel bütünlüğü oluşturmaktadır. Bu esnada Karen'in elinden kurtulan Chucky kaçmaya başlar. Onu elinden kaçırmak istemeyen Karen ise her ne kadar korksa da işin ucunda oğlunun hayatı söz konusu olduğu için onu kovalar ama başarılı olamaz. Hemen dedektifin yanına giden Karen olan biten her şeyi ona anlatır. Anlatılanlar ilk aşamada inanmayan dedektife Chucky'nin ısırıklarını gösteren Karen, ip

ucu için seyyar satıcıyı bulmaya çalışır. Sokak satıcısını oyuncak alırken dikkatini çeken kirli ve düzensiz diş yapısından tanıyarak yanına gider ve oyuncak bebeği nerden aldığını sorar. Satıcının dişleriyle ilgili verilen ayrıntı onun oral dönemine ait birtakım sorunları olduğu gerçeğini bize gösterir. Satıcı Karen'den bilgi karşılığında para ister. Karen para verir ancak satıcı daha çok para ister. Karen parasının olmadığını söyleyince de ona cinsel saldırıya kalkışır. Tam bu sırada dedektif Karen'in yardımına gelir ve adama oyuncak bebeği nerden aldığını sorar. Satıcı "*yanan bir oyuncak dükkanından"* der ve dedektif tam bu sırada kalakalır. Çünkü dedektif Charles Lee Ray'in burada öldüğünü bilmektedir.

Bu gerçeklik karşısında Karen'den şaşkınlığını gizleyemeyen dedektif o gün oyuncak dükkanında olan biteni ona anlatır ve Charles Lee Ray'i de kendisinin öldürdüğünü söyler. Gerçekler karşısında sıranın dedektifte olduğunu ve bu durumun ikisinin de farkında olduğunu söyleyen Karen'e dedektif "*Ben makul bir insanım*" der. Bu ifadeyle dedektif Karen'i duygusallıkla suçlayarak ötekileştirir. Dedektif bunu yaparak aslında içerisinde öteki beniyle yaşamış olduğu gerilimi yön değiştirerek azaltmaya çalışır. *"Hani sen başladığın her işi bitirirdin, yarım bırakmazdın*" diyerek Karen dedektifi yüreklendirmeye çalışırken olayın çözülmesi noktasında ona yardım etmesini sağlamaktadır. Ofisine gidip Charles Lee Ray ile ilgili dosyayı alarak arabasına binen dedektife "*İyi geceler sersem*" diyen Chucky arkadan saldırır. Boynuna bir metal dolayan Chucky var gücüyle onu sıkıp öldürmek ister fakat başarılı olamaz dedektif onu yaralar. Chucky, yaralı bir biçimde kaçmayı başarır. Bu esnada Charles Lee Ray'in evine bir ip ucu bulmak için gelen Karen, duvarda farklı birçok ikonik simge içeren resimler görür. Vudu inancını temsil eden gökkuşağı, yılan, kılıç resimlerin yanı sıra duvarda yazılı olan *"Ölümden sonraki yaşam için teşekkür ederim Ulu Dambal"!* yazısını gördüğü sırada dedektif elinde dosyayla Karen'in yanına gelir ve Vudu inancının temsilcilerinden birisi olan Jack ile bağlantısını anlatır.

Charles Lee Ray'in evindene hızla çıkan Karen ve dedektif Jack'in evine yola çıkarlar. Ancak Chucky oraya çoktan gitmiştir. *"Büyülerin işe yaradı mı? Buraya gelip ölümü yenmek hakkında o kadar şey öğrendiğim vakitler dalga geçiyorsun sanırdım. Artık değil! Bana kimse zarar veremez diyordum ama ben vuruldum. Canım çok acıdı, hatta kan bile aktı. Bu neden oldu*" tarzında kurmuş olduğu ifadelerle Chucky ölümlü nesnede bulunan ölümlü ruh temsili üzerinden konuşmaktadır. Her fani gibi içerisinde ölümsüzlükle sonsuza kalma isteği barındıran Chucky, vurulduktan sonra canının

acıdığını söyleyerek modern insanın varoluş acılarını sorunsallaştırmaktadır. Varlığının anlamını duyduğu acıyla özdeşleştiren Chucky, bireyi birey yapan şeyin onun hisleri olduğu vurgusunun da altını çizmektedir. Dolayısıyla sadece bilenin değil, eyleyenin, duyumsayanın insani olduğu gerçeği mutsuz ve huzursuz insan varlığını ortaya koymaktadır. Filmin başından sonuna kadar Chucky karakteri oyuncak bir bebek bedeni üzerinde varlığını sürmektedir. Gerek konuşması gerekse de hareketleri dolayımıyla izleyiciye sempatik gelen Chucky, asla istemediği bir değişime ya da başkalaşıma katlanmak zorunda olduğu için huzursuz bir ruhtur.

Chucky'nin kendisiyle yüzleşmesinin ardından Jack, Chucky'e *"İnsana dönüşüyorsun. O vücutta ne kadar uzun kalırsan insana o kadar fazla benzersin*" der. Bunun üzerine Chucky "*Yani ömrümün sonuna kadar bu bedende mi kalacağım*" diye sorar. Jack ona karşılık olarak "*Sana yardım edemem sen nefret dolusun, doğaya aykırısın. Sana öğrettiğim her şeyi şeytani eğilimlerin için kullandın. Senin durdurulman gerekiyor"* şeklinde yanıt vererek Chucky'i önüne geçilmesi gereken tehlike olarak niteler. Chucky'nin ölümlü bir beden olarak varlığını devam ettirmek istememesi modern insanın bunalımlı halidir. Jack'in Chucky'e olan güvensizliği ise ideolojik bakımdan bilim ve teknolojiye karşı güvensizlikle ilişkilendirilebilir. Chucky'nin talep ettiği özgürlük insanlık adına hayır getirmeyen bir yığın teknolojik gelişme olarak temsil edilmektedir. Dolayısıyla kültür endüstrinin bir ürünü olarak her türlü fantazya, insanlığın güven duygusu ve ruh sağlığı açısından önemli bir huzursuzluk kaynağıdır.

Chucky Jack'in kuklasını orada bulur ve eline alarak kuklanın boynuna bağlı olan kravatı sıkar. Bu esnada Jack boğazını tutarak kıvranır. Yine vudu inancında bir büyüleme yöntemi olarak kızılan ya da öfke duyulan kişiye verilemeyen zararın onun kuklası üzerinden verilmesi ritüeli vardır. Bez bebek büyüsü olarak da tanımlayabileceğimiz büyüleme biçiminde ruhunun kuklada var olduğu varsayılan bireyin tüm enerjisi kuklaya aktarılmış olarak kabul edilmektedir. Chucky, "*Bana ne yapmam gerektiğini söyle*" diyerek Jack'in kuklasının boğazını sıkmaya devam etmektedir. Bunun üzerine daha fazla dayanamayan Jack, "*O bebekteki ruhunu kendine ait bilgileri vermiş olduğun ilk insanın ruhuna aktarmalısın*" der. *"Yaşadığımı söylediğim 6 yaşında bir oğlan, 6 yaşında bir ruhum olacak desene"* diyerek sevinen Chucky, kuklayı bıçaklar ve oradan çıkar. Bu sırada Jack'in evine gelen Karen ve müfettiş ölmek üzereyken Jack'ten olan biteni dinler ve Jack'in *"Oğlunu kurtarın, onu durdurun, Chucky'nin kalbi bir insan kalbi gibi. Onu*

kalbinden ikna edin" der ve ölür. Evden hızla çıkan ikili Andy'nin tedavi olduğu hastaneye doğru yola çıkarlar.

Hastane odasının camından Chucky'nin gelişini gören Andy kaçar ve ameliyathaneye girer. Odaya gelen Chuck çocuğun orda olmadığını far eder ve ameliyathanede belirir. Ne yapacağını bilemeyen Andy tüm çocuk masumiyetiyle tutmayı dahi beceremediği bir bıçak eline alır. Bu sırada onu gören Doktor Andy'i sakinleştirmeye çalışırken hala ona inanmaz ve hayal dünyasında kurguladığı şeylerin gerçek olmadığını ona anlatmaya çalışır. Tam bu esnada Chuck doktorun başına bir elektrik şoku vererek onu da öldürür. Masum oyuncak suratının altında gördüğümüz Chucky, içerisinde taşıdığı vahşi haliyle bir zıtlık barındırır. Charles Lee Ray oyuncak nesnenin öteki benini temsil etmektedir. Hastaneden kaçan Andy evine gider arkasından da Chucky takip eder. Asansöre binen Chucky, apartman sakinleri tarafından görüldüğü zaman bir kadın ona "*Aaa birisi unutmuş galiba çok da çirkinmiş zaten ya"* der. Burada canlı olan insan tarafından çirkin ve sevimsiz bir cansız oyuncak olarak görülen Chucky ötekidir. Aslında Chucky için de asansörde karşılaştığı insanlar ötekidir. Elinde bıçak ile şömineden içeri giren Chucky'nin gölge biçimindeki silueti odada belirir ve Andy'i bularak yere yatırır. Chucky, eliyle Andy'nin kafasını tutup filmin başında yaptığı gibi "*Kudretini bana ver, Kudretini bana ver""* diye büyü yoluyla yakarışlara başlar ve bu sırada yine gökyüzünde garip olaylar gerçekleşir. Çıkan fırtınayı gören dedektif Chucky'nin ne yapmaya çalıştığını anlayarak Karen'le beraber koşarak eve gelir. Chuck elindeki çekiçle dedektifi yaralar. Eline tabanca alan Karen Chucky'i vurur ancak Chucky ölmez. Karen bunun üzerine şömineyi yakar ve Chucky'i içine atar burada yanıp daha sonra küllerinden yeni bir canavar görüntüsü ile görülen Chucky, "*Andy'i bana verin, sizi bağışlayayım*" der. Her ne kadar yenilmez, ölmez gözükse de burada Chucky yine yok olma tehlikesi ile karşı karşıya olduğu bilinciyle can havliyle hareket eder. Yine tabancayı ateşleyen Karen Chucky'i vurur ve onun elleri, kafatası tek tek yere düşer. Artık Chucky'i öldürerek yok ettiklerini düşünen Andy, Karen ve dedektif rahat bir nefes alırlar evden çıkarlar. Kamera bu sırada Chucky'nin kafatasına yakın çekim girerek onun hala dipdiri olan o canlı bakışlarının görüntüsünü verir. Dolayısıyla macera henüz bitmemiştir.

Sonraki yıllarda Bebek oyunu 2-3, Chucky'nin Gelini, Chucky'nin Laneti biçiminde filmlerin yapıldığı seri, bebek Chucky'nin işlemiş olduğu vahşi seri cinayetleri anlatmaktadır. Chucky karakterinin ortaya çıkışı noktasında önemli olan serinin ilk

filminde ölüm karşısındaki salt güçsüzlüğü modern insanın toplumsal sisteme duyduğu yoğun düşmanlığının bir tezahürü olarak kendisinde temsil bulmaktadır. Dolayısıyla işlediği suçlar yüzünden kendisinin cezalandırılmasını hazmedemeyen Charles Lee Ray, sistemi yadsıyarak Chucky karakteriyle öcünü almaktadır. Evrensel duyguları temsil etmesi bakımından da her modern bireyin içerisinde bulunan yabani yan, vahşi taraf baskılanmış bir bilinçaltı düzeyidir. Fakat şartlar olgunlaştığında bu ilkel yan, bilinç düzeyine çıkarak görünürlük kazanmaktadır. Bu durum bireyi arındırarak rahatlatması noktasında katarsistik etkiye sahiptir.

Filmin üzerine kurulu olduğu ideolojik alt metinler bakımından Chicago'nun arka sokaklarında başlayan filmde oraya ait mekanlar içerisinde barındırdığı kişi ve orada yaşananlarla birlikte kapitalizmin günah yerleridir. Kapitalizmin yani egemen sistemin istemediği, sisteme uymayan günahın merkezi olan böyle yerler, varoş, virane, terk edilmiş, erotizmin, suçun ve düzensizliğin hissedildiği mekanlardır. Ekonomideki neoliberal politikalarla emek ve sermaye arasındaki ilişkinin sınıflar arası mücadeleyle olan bağıyla paralel mekânsal anlamda da bir karşılığı bulunmaktadır. Bir kentin içerisinde bulunan alt sınıfların ve kültürlerin barındığı yerler bu anlamda piyasaya katkı sağlayamadığı gibi, onun sağladıklarından da faydalanamamaktadır. Sosyal, politik ve ekonomik anlamda ayrışan bireyler dolayısıyla fiziksel mekanlarla da ayrışarak ötekileştirilmektedir.

Evde televizyon seyreden Andy'e kamera çevrildiğinde sesini işittiğimiz reklamda bir çocuğun onunla oynayacak hiçbir arkadaşının olmamasını ifade etmesi karşısında şeker oğlanın (oyuncak bebek) "*Sonsuza kadar arkadaşın olacağım*" şeklindeki iddiası ideolojik bağlamda anlamlıdır. Modern insanın yalnızlığını ifade eden bu söylem insanın içerisindeki ebediyet arzusu ile çarpıştırılarak sunulmaktadır. Kent yaşamı ve belli tüketim kalıpları içerisinde yalnızlaşan bireyin modernleşmenin getirmiş olduğu dayatmalarla yaşadığı bunalımlar kendi benliğini kaybeden insanın hissettikleriyle ilintilidir. Mekân ve zamanın kuşatması altındaki birey bu anlamda sonsuz olma arzusu da taşımaktadır. Sonsuz olmanın metaforik bir anlam içermesinden yola çıkılarak dış dünyanın yaptırımlarının, baskılarının ve mekanik ilişkilerinin aksine kendini bulacağı, bunaltılarından kurtulacağı insan için sonsuzluk, hiç tükenmeyen huzurla ilişkilendirilebilir. Filmin bu sahnesinde annesi için kahvaltı hazırlayan Andy'nin hazırladıkları yiyecekler ve hazırlama biçimi tüketim toplumu pratikleri ile uyumludur.

Mutfakta hemen el altında çocuğun da kolayca ulaşabileceği yerde bulunan, çabuk hazırlanabilen ve hızlı tüketilebilen kahvaltılık atıştırmaları Andy, ortalığa dökerek, saçarak yani israf ederek hazırlar. Dolayısıyla tüketim toplumunda artan bireysellikle yaşam pratiklerindeki değişme yeme, içme alışkanlıklarını ve bunları hazırlama biçimlerini de değiştirmiştir.

Andy kahvaltı hazırlarken televizyonda seyrettiği programda "*Annenize babanıza birer çocuk istediğinizi söylemeyi unutmayın*" telkinleri de modern insanı düştüğü bunalımdan kurtaracak tavsiyeleri içerirken daha fazla çocuk vurgusu ideolojik anlamda da önemli bir alt metni oluşturmaktadır. Modern kapitalizmin taşıyıcısı olan toplumun en küçük yapı taşı aile, bu bağlamda sistem için değerlidir. Sistemin sürekliliği ve meşruiyetinin sarsılmazlığı bakımında tamamlanmış (anne-baba ve çocuklardan oluşan) bir aile orta sınıf ideolojisinin amacına ulaştığı bir kurumdur. Filmin aslında üzerine kurulu olduğu ideoloji de burada ortaya çıkmaktadır. Sistemin istemediği tam olmamış ya da parçalanmış aile kötülüğün onlara musallat olma sebebidir. Filmde Andy ve Karen yalnız yaşayan anne-oğuldur. Kocasını kaybeden Karen, modern bir kadın olarak tek başınalık mücadelesi her ne kadar vermeye çalışsa da eril iktidardan, onun erkinden, erkekten yoksun ve savunmasızdır. Evin babasının olmamayışı, filmin başından sonuna kadar Karen'in tek başına verdiği mücadelesini boşa çıkarır. Çünkü filmin sonunda Chucky'i vuran eril iktidar olan dedektiftir. Çünkü öldürme, yok etme veya ortadan kaldırma erki erkeğindir. Koruyucusuz aile modeli üzerinden kötülüğün musallat olduğu anne ve oğulun en büyük suçları tam bir aile olamamış olmalarıdır. Hemen hemen tüm klasik anlatılarda yer alan bu tema ünlü "Şeytan" filminde de görülür. Filmdeki kadın dinsiz olmasının yanı sıra erkeksiz dolayısıyla savunmasızdır. Şeytanın ona musallat olması için gerekli tüm şartları kendinde taşıyan kadının başına gelenler bu anlamda meşru zeminde işlenmektedir.

Orta sınıf bir aile üzerinden ilerleyen film, kapitalist çalışma saatleri, tüketim alışkanlıkları, kapitalist ilişkiler, kapitalist çalışma koşulları temelinde ilerlemektedir. Dolayısıyla işçinin kendi varlığının göz ardı edildiği sistemde önemli olan onun bedensel ve zihinsel olarak sömürüsüdür. Andy annesini sabah 6:30'da uyandırır ve annesi saatin çok erken olduğunu söyler. Kapitalist çalışma pratiğinde çalışmaya başlamak için saatin erken olduğunu ifade eden mekanik anne iş yerinden, patronundan çocuğunun doğum günü için erken çıkma konusunda izin alamaz. Aynı anne Andy'e doğum günü için

kıyafet almıştır fakat çocuk tarafından "sıkıcı bir hediye" şeklinde nitelendirilir. Şeker oğlan oyuncağını isteyen Andy'e onu almak için yeterince para biriktiremediklerini söyleyen anne yine orta sınıfın var olma bunalımını ortaya koyar.

Şeker oğlanın sadece üç cümle söyleyecek biçimde dizayn edilmesi yine sistemin sınırlarıdır. Filmde kendisini yalnız hisseden ve oyuncak bebekten fazlasını bekleyen Andy, sınırları zorladığı için sistem tarafından cezalandırılır. Dolayısıyla "Size verilenden fazlasını talep edersiniz belanızı böyle bulursunuz" dercesine Chucky'i başına musallat eder. Diğer taraftan kapital düzenin çizdiği sınırlara uymayan anne Karen ve arkadaşı Maggie de sistem tarafından cezalandırılır. Oyuncak bebeği normal bir mağazadan garanti kapsamında almayan ikili, onun çalıntı olup olmadığına dahi bakmadan, arka sokaklardan, kaçak bir biçimde alırlar. Kapitalist burjuva sınıfının kurallarına uymama günahını işleyen ikili cezalarını filmde çekerler. Kapitalist sistemin sürdürülebilirliği açısından mağazalardan garantili ürün alma pratiği dışına çıkma kapitalizme karşı bir günahtır. Yine arka sokaklara inme, oradaki insanlarla iş yapma, alışveriş yapma, ilişkide bulunma da sistemin Karen ve Maggie'yi cezalandırma sebepleridir. Filmde Maggie, Karen'i arka sokaktaki sokak satıcısına yönlendiriyor ve satıcı için "*Sanırım onunla bir kez çıkmıştım"* der. Egemen ekonomik ilişkilerin dışına çıkan Maggie buna ek olarak orada alt sınıf satıcıyla birlikte de olmuş. Maggie'nin bu suçları filmde Chucky tarafından öldürülerek cezalandırılır. Hatta onu öldürdüğü sahnede Andy'e onun bir kaltak olduğunu ve bunu hak ettiğini söyler. Dolayısıyla sistem burada günah işleyene ceza keser ancak bunu bireyin kendi trajedisi olarak gösterir ve kendini aklar. Bireyleri bilişsel düzeyde terbiye eden siyasal erk bu bağlamda sınırları, yasakları belirler ve onların dışına çıkacakların icabına bakar. Diğer taraftan sokak satıcısı temsili üzerinden pısırık, fakir, kapitalist rekabetçi birey olamamış, sistemle uyumlu hale gelememiş ve sistemle barışık olmayan alt sınıflar kıymetsizdir. Onlar en acı şekilde ölüme terk edilmiş olsalar bile bunun sistem açısından bir anlamı yoktur ve bu onların trajedileridir. Çünkü sisteme ayak uyduramamış olmak onların suçudur.

Filmde Chucky, burjuva çocuğun oyuncağıdır. Sevimli ve sempatik görüntüsü ile günümüz burjuva sınıfında yaşayan ancak arka sokaklarda kalmış, sistemle barışık olmayan bireylerin de temsilidir. İdeolojik olarak da sistemle uyumsuz giden insanın nasıl canavara, vahşiye ve katile dönüşeceği mesajı verilir. Katil olan Chucky'le ilişkisi bakımından filmde canı tehlikede olan Andy'dir. Çünkü tamamlanmamış bir ailede

annenin suçunu çekmektedir. Chucky ile ilgili filmin başından beri söylediği hiçbir şeye dedektif tarafından inanılmayan Andy, egemen sistemin bilişsel düzeyde terbiye edişine maruz bırakılır. Çünkü suçlu sistem değil, insanların sistemden daha fazla şey istemesidir. Egemen sistem ona defalarca sınırlarını zorlamaması gerektiğini vurgulamıştır. Filmde dedektif, eril erkek ve rasyonel bir karakterdir. Kötülüğün ortadan kalkmasına olan katkısı bakımından filmin son sahnesinde polis arkadaşına "*Bana şimdi inandın mı*" diye sorar ve sisteme olan inancı tazeler. Arkadaşın "*Evet ben sana inandım. Ama bana kim inanacak"* şeklindeki kaygısı ise aslında sistemin içerisinde bulunduğu bunalımdır. Filmde vudu geleneğinin temsilcisi olan siyahi Jack de Chucky tarafından cezalandırılarak öldürülür. Haitili olan Jack iyi bir Hristiyan'dır ancak Amerika'nın toplamacı kültürü içerisinde asimile olmamış kendi yerel geleneklerini sürdürmeye çalışan bireydir. Amerik'nın her milletten insanın bir arada bir kültür oluşturmasında Jack her türlü iyi niyetine rağmen suçludur. Çünkü Amerika'nın kültürel sistemine adapte olabilmesi için kendi geleneklerinden kopmuş olması gerekmektedir. Jack ise vudu geleneğinin taşıyıcısı olduğu için cezalandırılması meşru olan bir karakterdir. Bu bağlamda okunduğunda yerelde de aslında egemen kapitalist sisteme uyumlu olmayan bir kesim vardır ve onların sistemle uyumsuz bu tutum ve davranışları cezalandırılmaları için yeterli sebepler taşır.

4.6. TELEPATİK ÖZELLİĞİYLE SERİ KATİLİN "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ" TEMSİLİ: *"KUZULARIN SESSİZLİĞİ"*

Jonathon Demme'nin 1991 yapımı filmi, Thomas Harris'in aynı adı taşıyan romanının bir uyarlamasıdır. Psikolojik-gerilim ve korku unsurlarını içerisinde barındıran film, kuşku üzerine kuruludur. Seyircinin gerilerek filmdeki karakterle özdeşleşmesi bakımından bu tarz filmlerde merak, olayın nasıl çözüleceği üzerinedir. Filmin başından beri seyircinin bilinci uyanık tutularak katilin kim olduğu, yakalanıp yakalanmayacağı, nasıl yakalanacağı üzerine kurulu olay örgüsüne seyirci aktif biçimde dahil olur. Dolayısıyla vahşetin, kanın, şiddetin korku sağlayan unsurlar olmasının yanında belirsizliğin, tekinsizliğin seyirci de uyandırdığı his gerilimin korku ile ilişkilendirilmesini sağlamıştır.

Kuzuların sessizliği filminin erkek baş karakteri olan ünlü psikiyatrist Lecter bir hükümlüdür. İnsan bedeniyle olağanüstü özelliklere sahip Lecter bu anlamda mutant

karakter olma özelliklerine sahiptir. Telepatik ve telekinetik özellikleriyle insanların zihinlerini okuyabilen, yönlendirebilen ve onlarla iletişim kurabilen Lecter bu bağlamda bilinmeyeni bilen konumdadır. Bireylerin anılarına girerek onların yaşanmışlıklarını öğrenme yoluyla iradelerine hükmedebilme özelliğiyle Lecter tanrısal özelliklere evrilmiş mutant karakterdir. Filmlerde psişik ve fiziksel yapısı sayesinde kendisinde barındırdığı güç ve yetenekleri ile olağanüstü boyutta işlenen mutant kahramanlar Allah'ın sıfatlarına bizzat sahiptir. Varoluşundan bu yana ölümsüzlük çabası içerisinde olan insan sonsuz olma ve ölümsüzlüğe ulaşma arzusuyla en başta doğayla mücadelesini gerçekleştirmiştir. Bu mücadelesinde doğaya baskın hale gelen insan zamanla mücadele alanı olarak kendisine Tanrı'yı belirlemiştir. Mitolojik söylencelere de konu olmuş tanrı-insan mücadelesi sonrası insanın tanrısallaşması, tanrısal özelliklerin insanlara indirgenmesi ile mümkün hale gelmiştir. Dolayısıyla insan, tek ve biricik olan Allah'ın güç ve sıfatlarını kabul edip, ona inanmak yerine, sıfatları parçalayıp Yunan, Mısır toplumlarında ve diğer toplumlarda görüldüğü ve mitolojik söylencelere konu olduğu gibi bu sıfatları farklı tanrılara dağıtma eğilimine girmiştir. Hatta daha fazla ileriye giderek Allah'ın sıfatlarını insana aktararak insanın tanrısallaşmasının önü açmıştır. Bu tanrısallaşma sürecinde Tanrı'da var olan, yarattığı her şeyden anlık haberdar olma, gaybı bilme, onu gözetme, yönlendirme gibi özellikler tanrısallaşan insan figürüne klasik anlatılarda aktarılmış ve kendisine temsil alanı bulmuştur. Bu anlamda "Kuzuların Sessizliği" filminde Lecter, bilinmeyeni gören, insanların zihinlerini okuyan, onların zihinlerine müdahale ederek onları yönlendiren, seri katil olma özelliğiyle birlikte devasa gücüyle insanların beden bütünlüğünü ısırarak, koparark, parçalayarak, yiyerek bozan bir karakterdir.

Film, psikoloji ve suç biliminden iki diploması olan ve FBI'da eğitim gören Clarice Starling'in kadın olarak adeta anlatı boyunca içerisinde bulunacağı zorlu mücadeleyi temsil eden bir sahneyle başlamaktadır. Virginia'da bir ormanlık alanda zorlu parkurları aşarak hedefine en kısa sürede varmayı amaçlayan Starling'in okulun eğitiminde olduğunu anlarız. Nefes nefese ve ter içerisinde kalmış olan Starling hedefine ulaşamadan bir FBI görevlisi tarafından Jack Carwford'un onu odasında beklediği şeklinde uyarılır. Starling, okula gitmek için geri döner ve ormanın içerisinden çıkar. Bu esnada ormanın içerisini gösteren tabelalarda yazılı olan "*Sızı, Istırap, Acı, Seveceksin*" kelimeleri film boyunca Starling'in yaşadığı duyguları ifade etmesi bakımından anlamlıdır. Davranış bilimleri bölümünde hoca olan Carwford'un odasına giren Starling duvarda bir seri katil

cinayetine ait gazete haberlerini görür. Bu esnada odaya giren Carwford, Starling'in çok başarılı olduğunu bildiğini ve ona enteresan bir mesele ile ilgili iş çıktığını söyler. Çözülmeyen davalarda yardımcı olabilecek bir seri katil olan Hannibel Lecter'ın iş birliğine ihtiyaçları olduğunu ve Lecter'ın ise konuşmayı dahi kabul etmediğini ifade eden Carwford, Starling'ten Lecter'ı ikna etmesini ister. Fakat onu ikna edemeyeceğini düşündüğünü itiraf eden Carwford, Starling'den onun nasıl gözüktüğünü, ne düşündüğünü, odasına çizdiği resimleri, resimlerle ne anlatmak istediğini bakıp anlamlandırmasını ister. Bunları söylerken ona kişisel hiçbir şey anlatmaması gerektiğini aksi halde onun kafasına gireceği uyarısını verirken Starling'in bunun asla istemeyeceği bir durum olduğunu söyler. Carwford'un Lecter ile ilgili olarak verdiği uyarı onda var olan insan üstü özellikleri işaret eder. Carwford tarafından öteki olarak konumlandırılan Lecter'ın, Starling'in anlattıkları sayesinde onun zihniyle yakınlık kurup, iletişime geçeceği uyarısı bu bağlamda istenmeyen bir durum olarak yansıtılır.

Starling FBI ajanından aldığı emirle seri katillerin tutulduğu hapishaneye gider. Hapishane müdürü onu Lecter hakkında bir dizi uyarı verir. Bu uyarılarda Lecter'in farklı oluşuna vurgu yaparak onu öteki olarak kılan ve onun varoluşunu üzerine konumlandırdığı özelliklerini sıralar. "*O bir canavar, o bir psikopat. Standart testleri için fazlasıyla zeki. Onunla temas yok. Aradaki cam bölmeye yaklaşmak yok. Kalem, zımba, ataş gibi kesici, delici hiçbir aleti ona vermek yok*" diyen hapishane müdürü Lecter'ı tehlikeli yapan özellikleri sıralarken en son hastalandığında onu bir hastaneye götürdüklerinde hemşirenin ellerini çözmesi ile onun dilini yediğini ve bunu yaparken de nabzının 84 olduğunu söyler. Dolayısıyla normal olmayan özellikleriyle öteki olarak konumlandırılırken Lecter, oldukça soğukkanlı bir karakter olarak da çizilmektedir. Lecter'ın farklılığının "kötü" olarak algılanabilecek bu tanımlamalardan hareketle normal olan iyinin, sıradanın karşısında olan Lecter, anormal psişik ve fiziksel özellikleri dolayımıyla kötü olan ötekidir. Hapishane müdürünün Lecter'ı farklılaştırdığı, ayrımlaştırdığı özellikleri, ben'in huzurlu alanının karşısında ötekinin kaotik dünyasına, korkutan, kaygılandıran dünyasına vurgu yapmaktadır. Buradan hareketle tekinsizliğin, kaosun verdiği huzursuzlukla gerilen Starling hücreye ilerlerken belli başlı önyargı ve kalıplarla birlikte oldukça tedirgindir. Ayrıca hapishane müdürünün Lecter'ın yaklaşık sekiz yıldız hiç kadın görmediğini ve Starling'in de onu tahrik edici seviyede güzel bir kadın olduğunu söylemesi onu iyice kaygılandırır.

Lecter'ın hücresine ilerleyen Starling her bir suçlunun ayrı olduğu hücrelerin önünden geçerken hem korkmakta hem de güçlü gözükmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla Starling'in de kendi içerisinde, ben ve öteki arasındaki uyumsuzluk derecesi yüzüne yansımakta korkmak ve cesur görünmek arasındaki ikilik onu çatışmaya sürüklemektedir. Yine bu sahnede hücrelerde bulunan hükümlüleri de kendi benliği dışında tehlikeli birer öteki olarak gören Starling bir hücreden çıplak hükümlünün demir parmaklıklara sarılmış biçimde "*Vücudunun kokusunu alıyorum*" demesi üzerine adımlarını hızlandırır. Lecter'ın hücresinin önüne gelen Starling kimliğini ona uzatarak kendisini tanıtır. Yavaş vücut hareketleri ve kendinden emin dik duruşuyla düşünmeye fırsat vermeyen seri konuşmasıyla insanı tedirgin edici bir hali olan Lecter, tüm gizemiyle Starling'in karşısındadır. Burada kimlikle kendini tanıtması Starling'in saklayacak bir şeyi olmadığının, onun zararsız ve güvenilir olduğunun altını çizerken kimlik bilgilerine hızlıca göz gezdiren Lecter'ın kendi zihninde ürettiği anlam kategorisi Starling'i öteki olarak ön yargıyla damgaladığı anlamını vermektedir. Starling'in hala öğrenci olduğunu fark eden ve Carwford'un bir öğrenciden medet umuşunun ne kadar komik olduğunu ifade eden Lecter yan hücrede bulunan çıplak hükümlü Miggs'in çok kişilikli olduğunu ifade ederken ona ne söylediğini sorar. İlk önce soruya cevap vermek istemeyen Starling, Lecter'ın sert tutumu sonrası "*Vücudumun kokusunu aldığını söyledi*" der. Bu ifade üzerine Lecter'da Starling'in hangi marka şampuan ve parfüm kullandığını, hangisini ne zaman ne kadar kullandığını tek tek söyler. Onun söyledikleri karşısında şaşıran Starling Lecter'ın oldukça zeki biri olduğunu söyler ve bunun üzerine Lecter da "*Hafıza bir manzara yerine sahip olduğum tek şey*" diye yanıt verir. Bu ifadeden hareketle Miggs ile zihin gücüyle bağlantı kurduğunu anladığımız Lecter, Starling'i zekasıyla etkilemeye çalışmaktadır. Starling bu sırada seri katil olan "Buffalo Bill"in cinayet dosyasıyla ilgili soruların olduğu bir anket uzatır ve ona sorular sormak istediğini söyler. Lecter, Buffalo Bill'in oldukça yaramaz bir çocuk olduğunu söyler ve Starling'e Bill'in kurbanlarının derilerini neden yüzdüğünü sorar. Starling ise bu durumun ona heyecan verdiğini ve çoğu seri katilin kurbanından bir hatıra kalmasını istediğini söyler. Bu sahnede bir insanı seri katil yapan şeyin yanında onu vahşice öldürmeye sevk edecek şeyin ne olduğuna yönelik psikanaliz içerikli sorular soran Lecter, her şeyin bir sebebi olduğu noktasının altını çizmektedir. Bunun üzerine Lecter kendisinin böyle bir hatıra almadığını söylerken öfkelenir. Starling'e "*Kaliteli çantan ve ucuz ayakkabılarınla bana nasıl gözüküyorsun*

biliyor musun" diye soran Lecter, Starling'in konuşmasına fırsat vermeden ekler "*Bir taşralı gibi. Pek zevkli olmayan, iyi yontulmuş, iyi bir taşralı gibi. İyi beslenmek kemik yapını güçlendirmiş. Ama sokaklara düşmüş beyaz kızlardan fazla uzak değilsin. Saklamak için zorlandığın aksanın batı Virginia. Baban ne iş yapıyor? Maden işçisi mi? Lambanın gaz kokusu üzerine sinmiş mi?"* Duydukları karşısında kendi hakkında düşünmeye ve şüphe etmeye başlayan Starling, konuşamadan Lecter devam sözlerine "*Delikanlıların seni nasıl bulduğunu, arabaların arka koltuklarında kaba imalarıyla seni zorla nasıl sıkıştırdıklarını da biliyorum. Seninse tek amacın oradan kurtulmaktı ve FBI'ya gelene kadar kaçmaktı"* şeklinde devam eder. Lecter'ın ifadelerinde yer alan "taşralı gibi", batı Viginia aksanı", "sokaklara düşmüş beyaz kızlar" tarzındaki yaftalamalar Lecter'ın kendiliği karşısında Starling'i öteki yapan özelliklerdir. Kentli olan özne için taşralı simgesel düzeni temsil etmektedir. Aksanını gizlemeye çalışması ise Starling'in kastrasyonla (iğdiş edilme) bir dışlanma yaşayacağı korkusu ile taşralı olarak kendisinin kentli olan Lecter'a benzemeye çalışması ya da ona öykünerek onun gibi olmaya çalışması anlamını taşımaktadır. Lacan'ın ayna evresinde bebeğin hadım edilme korkusu beslediği büyük öteki olarak "büyük baba" rolü filmde Lecter'a verilmiştir. Starling'in anlatmadığı geçmiş yaşantısı ve karakter özellikleriyle ilgili bu kadar şeyi biliyor olması Lecter'in bilinmeyeni bilen insan üstü özellikleriyle ilgilidir. Lecter'ın söylemiş oldukları karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen Starling, Carwford'un görevlendirdiği cinayet dosyasıyla ilgili kendisine yardım edebilecek tek kişinin Lecter olduğunu düşündürür. Zaten Lecter'ın yapmak istediği şey de aslında budur. Üstün zekasıyla Starling'in dikkatini çekmeyi dileyen Lecter, yıllardır süren hücre yalnızlığını bir nebze de olsa Starling gibi cesur ve akıllı bir kızla gidermek ister. Starling duyduklarından sonra Lecter'a "*Kendinizi neden okumuyorsunuz yoksa korkuyor musunuz"?* diye sorar. Bunun üzerine kendisini asla kendisini sınamaya kalkmamasını söyleyen Lecter, onu en son sınamaya çalışan bir nüfus memurunun akciğerini nasıl yediğini anlatır. Lecter, bu bağlamda ikazlarıyla Starling ile kendisi arasına bir sınır çizerek ben ve öteki ayrımını Starling'in zihninde netleştirmeye çalışmaktadır. Çatışmacı ilişkilerin temelinde sınır koyma, sınır çizme politik bir eylemdir. Lecter'ın bilginin iktidarını kullanarak sürecin kontrol edicisi olması, onun Starling üzerindeki tahakkümünü de gözler önüne sermekte ve tahakküm eden ile baskılanan olarak aralarındaki ayrımı keskinleştirmektedir.

Arzuyu düzenleyen yasayı temsil eden Lecter, onu sınamaya çalıştığı için Starling'i kovar ve hemen orayı terk etmesini söyler. Koşar adımlarla Lecter'ın yanından uzaklaşan Starling Miggs'in hücresinin önünden geçtiği esnada onun kamaraya sırtı dönük biçimde mastürbasyon yaptığını fark ederiz. Bu esnada Miggs, menisini Starling'in yüzüne fırlatır. Aynı anda Lecter Starling'e seslenerek onun geri dönmesini söyler. Starling geri döndüğünde "*Size Miggs'in bunu yapmasına izin vermemeliydim. Kabalık benim işim değil*" der. Lecter'ın Starling'e kızması sonrası ondan öfkesini almada Miggs'i kullandığını ima eden Lecter, bu durumdan pişman olduğunu gerçekte bunu yapmak istemediğini ifade eder. Dolayısıyla kendi içerisinde id ve ego süreçleri bağlamında içsel bir çatışma yaşayan Lecter, saldırgan olan yanını kabalık yapmanın onun tarzı olmadığı düşüncesiyle bastırarak gerilim seviyesini düşürmeye çalışmaktadır. Telekinezi yoluyla Miggs ile iletişime geçen Levter kendisini sorgulamasını hazmedemediği Starling'ten kendince öcünü almış ve ona dersini vermiştir. Filmde Miggs karakteri de çıplaklığı ile cinselliğin ve libidinal isteklerin merkezi olan çocuğun oral dönemini işaret etmektedir. Tavır ve davranışlarından ötürü tamamlanmamış bir oral süreçte kalmış olan Miggs, bu dönemi eksik yaşamış olması dolayımıyla cinsel anlamda saplantıları olan ve psikoseksüel süreci sorunlu bir karakterdir. Zihnine hâkim olarak onu yönlendiren Lecter ile ilişkilendirildiğinde de aynı şeyleri söylemek mümkündür. Başlangıçta Starling'e kokusunu aldığını söyleyerek sarkıntılık eden daha sonra yüzüne meniyi fırlatan, Miggs bedeni içindeki öteki Lecter'dır. Lecter burada Miggs'in bilinç dışını temsil etmektedir.

Starling'e onun en sevdiği şeyle ona fırsat vereceğini söyleyen Lecter, kendi içinin derinliklerine bakmasını, eğer yeterince zeki olursa bu cinayeti çözebileceğini ve terfi alacağını ifade eder. Lecter, Starling'e kendisinin ilk cinayetiyle ilgili olarak bir hastasının bilgilerini vererek cinayete kurban giden hastasını kendisinin öldürmediğini ancak cesedini sadece gizlediğini ifade eder. Hapishaneden çıkan Starling, yaşadıklarından oldukça etkilenmiştir. Her ne kadar Lecter'ın yanında cesur gözükmeye çalışsa da dışarıya çıktığında ağlamaya başlayan Starling şerif olan babasının üniformasıyla onu beklediği hayalini görür. O gün yaşadığı tecrübeyle bilinç altına inen Starling geçmiş yaşantılarını hatırlayarak daha fazla üzülür. FBI'ya dönen Starling, Lecter ile ilgili çıkmış olan gazete haberlerini, onun hayatını, hastalarını, cinayetlerini araştırmaya başlar. Bu esnada Carwford Starling'e Miggs'in öldüğünü bütün gün Lecter'ın ona bir şeyler fısıldadığını, Miggs'in de ağladığını ve hademenin onu dilini

yutmuş bir halde bulduğunu söyler. Lecter'ın kendi istemiyle Miggs'e yaptırdıklarından ötürü aslında kendisinden öç alması olarak yorumlanabilen bu durumda Miggs'in ölümü Lecter'ın ben ve öteki çatışmasının sonucudur. Bulduğu ip uçları neticesin de yıllardır kilitli olan bir depoya gider açılmayan kapısını aracından kriko çıkararak açmayı başaran Starling bu esnada bacağını yaralar ve içeriye girer. Depoda bir minibüsün olduğunu fark eden Starling içinde koltuğa oturmuş halde cansız ve giyinik bir kadın cesedinin olduğunu görür. Ancak cesedin kafası yoktur. Kırmızı bir kadife bezle bir şeyin üzerinin örtülü olduğunu fark eden Starling bu örtüyü kaldırdığında ise derisi yüzülmüş bir kadın kafası görür. Oradan çıkar çıkmaz Lecter'ın yanına giden Starling'e Lecter karanlıkta olmasına ve onu görmemesine rağmen yağmurda ıslanmış saçlarını kurutması için havlu atar ve "*Kanaman durmuş"* der. Bunu nasıl bilebileceğini sormak için cümlesine başlayan Starling cümleyi tamamlamaktan vazgeçer. Onun bu tavrıyla artık şaşırmadığını gördüğümüz Starling muhtemelen Lecter'ın her şeyi bilmesini kanıksamıştır. Lecter'ın "*Benden geriye kalanlar*" anahtar cümlesinden hareketle ona ait olduğunu anladığı depoda gördüğü kadının bir eşcinsel olabileceğini söyleyen Starling'e Lecter onun romantik ilişkilerinin biraz egzotik ve sıkıcı olduğunu ayrıca acemi bir katilin değişimdeki ilk çabası olduğunu ve onu bir deney olarak gördüğünü söyler. Bu bağlamda Buffalo Bill davası ile ilgili en büyük ip ucunu vermiş olur.

Lecter, depoda gördüğü manzara karşısında Starling'e neler hissettiğini sorar, o da en başta korktuğunu daha sonra ise heyecanlandığını ifade eder. Bunun üzerine Carwford'un bu iş için kendisini niçin seçtiğini Starling'e sorgulatmak isteyen Lecter, "*Yaşı senden büyük olmasına rağmen o seni cinsel olarak istiyor olabilir mi? Senin hayalini kurmuyor mudur dersin, seninle seviştiğini*…" şeklinde kurmuş olduğu ifadeleriyle mesleği gereği Carwford'un id analizini yapmaktadır. Bu esnada Lecter'ın bulunduğu hücrenin ışıkları yanar ve Starling önceden duvarda asılı olan çizimleri göremeyince onların nerede olduklarını sorar. Bunun üzerine Lecter, Miggs'in ölümüyle ilgili ceza vermek amacıyla yönetimin onları kaldırdığını ve önündeki bir televizyondan verilen öğreti programını da dinleterek bu şekilde onu cezalandırdıklarını ifade eder. Dolayısıyla bu sahnede Foucault'nun modern dönemle beraber gözetleme pratiği üzerine dayalı olan ve disiplinci iktidarın bedensel zorlamaya tabi tutmadan, ceza-ödül ya da mahrum bırakarak bedeni uysallaştırma anlayışından bahsetmek mümkündür.

Tam sekiz yıldır bu hücrenin içinde olduğunu, hayatta olduğu müddetçe de onu kimsenin oradan çıkarmayacağını bildiğini ve bir ağaç ya da su birikintisi görebileceği tek bir manzara istediğini ifade eden Lecter, bu isteklerini karşılaması halinde Starling'e Buffalo Bill cinayetleriyle ilgili yardımcı olacağını söyler. Bu esnada aracında çalan "American Girl" şarkısına eşlik ederek yol alan Catherine'yı ağına düşürmeye çalışan Bill, kamera açısına girer. Taşımaya çalıştığı koltuğu minibüsüne koyması için yardıma ihtiyacı olan bir görüntü çizen Bill, Catherina'nın ona yardımcı olacağı esnada minibüse binmesini sağlar ve onu bayıltır. Elbisesini sırtından yırtarak etiketine bakan Bill, "*38 beden mi giyiyorsun söylesene"* der ve sırt derisini de kontrol eder. Biz bu sahnede Bill'in Catherina'nın istediği gibi bir kurban olduğunu anlarız. Bill yeni kurbanını ağına düşürmüşken önceki kurbanlarından birisinin cesedi nehirde bulunur. Carwford, Starling'e cesedin derisinin yüzüldükten sonra onu üç gün bekletip ayağına bir ağırlık bağlanarak nehre atıldığını söyler. Bunun üzerine Starling'de, Bill'in beyaz bir erkek olduğunu çünkü seri katillerin kurbanlarını genellikle kendi etnik guruplarından seçtiklerini söyler. Ayrıca Bill'in göçebe olmadığını, kendisine ait bir evi olduğunu ve yaptığı her şeyi gizlilikle yaptığını, fiziksel olarak güçlü, 30-40 yaşlarında tedbirli, kendinden emin, olgun biri olduğunu, asla vazgeçmeyeceğini çünkü artık öldürmenin tadına vardığını ve işinde ustalaştığını ifade ederek düşmanını tanımlamaktadır. Bill'i taşıdığı farklılıklardan ötürü tehlikeli öteki olarak tanımlayan Starling, onun düzeni bozacak olan ve huzursuzluk yaratan yanlarını ifade etmektedir. Bunun üzerine bulunan cesede otopsi yapmak için FBI'dan Carwford ve Starling yanlarında birçok ajanla beraber kızın evine gider. Cenaze merasiminin yapıldığı evde geçmişine tekrar dönen Starling, babasının ölümü sonrası tabut içindeki görüntüsünü hayal eder ve üzülür. Babasının ölümünün Starling'de ortaya çıkardığı travmatik etki onun hayatının kavşaklarında önemli ve anlamlı bir bütünlük taşımaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Lecter ile konuşmasından da anlayacağımız gibi Starling'in içerisinde bulunduğu psikolojik süreçte yaşadığı travmaların tamamı babasının ölümüyle başlayacaktır. Otopsiye başlamadan Carwford, cinayetle ilgili bir şey soracağı sırada Şerif'e Starling'i kastederek "*Bir kadının önünde konuşmayalım*" der. Bunun üzerine odadan ayrılan şerif ve Carwford odaya dönene kadar Starling kamera açısına erkek FBI ajanları arasında tek kadın olarak girer. Bu sahneyle ben-öteki ikiliğinin kurulduğu kadın-erkek zıtlığı olay örgüsü içerisinde bir çatışma unsuru olarak verilmektedir. Kadını geleneksel eril söylemde öteleyen, ikincil

konuma sokan ve pasifleştiren anlayışta gücün ve erkin temsili olan erkek karşısında kadın erkeğin ötekisidir. Toplumsal cinsiyet rolleri bakımından etkinlik ve yetkinliklerinin ayrı olarak konumlandırıldığı pratikte kadın, erkeğin arka planına itilmiştir. Bu sahnede de ikinci plana itilen Starling filmin sonunda olayları tek başına çözmesi bakımından geleneksel bakışı ters yüz etmeyi başaracaktır.

Otopsi için cesedi torbasından çıkaran görevliler, kızın ölüm şekli hakkında bilgi sahibi olmaya çalışırlar. Kızın buralı olmadığını, kulağında üç delik olduğunu, tırnaklarına bakıldığında kentliye benzediğini Derisinin yüzülerek vücut bütünlüğünün bozulduğu görülen kadının fotoğrafları çekilirken Starling'in dikkatini kızın boğazına yerleştirilmiş olan siyah bir cisim çeker. Boğazından cımbızla çıkarılan cismin kelebek kozası olduğu anlaşılır ve bunun üzerine kozayı alıp incelenmesi için uzmanlara götüren Starling, çözüme bir adım daha yaklaşır. Bu kelebek kozasının sadece Asya'da üretiğini söyleyen uzmanlar birinin bunu balla besleyip, sevgiyle büyüttüğünü ifade eder. Acherontia Styx cinsi bir kelebek olan koza ile ilgili bilgilerin verildiği bu sahne paralelde Bill'in evine evrilir. Aynı kelebeklerden ve uçuşan güveler göze çarpar. Dikiş odasını andıran bir odada cansız kadın mankenlerin, dikiş makinesi gösterilirken Bill, çıplak vaziyette kadraja girer. Bu esnada yan tarafta bir kuyunun içinden Katherine'nin sesi duyulur.

Televizyon kanallarında senatör Martin'in kızının kaçırıldığı haberleri Katherine'nin yardım çığlıklarıyla aynı paralelde verilir. Kızını kaçıran kişiye seslenen senatör, "*Sevgiyi ve merhameti yüreğinizde hissettiğinizi biliyorum. Siz büyüksünüz, güçlüsünüz. Kontrol sizde. Tüm dünyaya güçlü olduğunuz kadar merhametli olduğunuzu da gösterin ve Katherine'yi serbest bırakın"* der. Senatörün konuşmasını dinleyen Starling, kızının ismini sürekli olarak yinelemesinin akıllıca bir hamle olduğunu ve bu sayede katilin onu nesne olarak değil insan olarak kabul ederse öldürmeyeceğini söyler. Senatörün kızını kaçıran kişiyi etkilemek için onun gücünü kabul edişi ve içerisinde bir yerlerde insani duyguların var olduğunu görmesini sağlaması açısından merhametli oluşunu vurgulayan ifadeleri anlamlıdır. Senatör olarak her türlü gücü elinde bulundurmasına rağmen çaresizliğini vurgulayan Martin, öteki olarak tehlikeyi temsil eden Bill'i yüceleştirerek etkilemeye çalışmaktadır. "*Onu bırak, o daha küçük*" gibi ifadeler yerine kızının ismini her çağrısında anan senatör özellikle seri katillerin öldürme durumlarına vurgu yapmaktadır. Kim olduğu, ne olduğu ya da neye benzediği önemli

olmadan seri katillerce nesneleşen kurbanlarının aslında her birinin birer özne olarak var olduklarını kendi kızı üzerinden anlatmaya çalışmaktadır.

Starling bu defa elinde birçok ip ucu ve teklifle Lecter'ın yanına gider. Bill'i bulup bir an önce Katherine'yi kurtarmak istediğini söyleyen Starling, Lecter'ı manzaralı bir hastaneye aldıracağını söyler. Bu teklifi karşılıklı bilgi alışverişi yapma şartıyla kabul edeceğini ifade eden Lecter, bu anlamda Starling üzerinde bilgiyi vererek ödül, bilgiden mahrum bırakarak ceza yoluyla hüküm sağlama eğilimine girmektedir. Dava dışında bilgi alışverişini mecburiyetten ötürü kabul eden Starling filmin bu sahnesiyle beraber çözülmektedir. Starling'e çocukluğuyla ilgili en kötü anısını soran Lecter "*Babamın ölümü*" yanıtını alır. Bunun üzerine babasının nasıl öldüğünü anlatmasını isteyen Lecter yalan söylememesi gerektiğini, söylediği takdirde bunu hemen anlayacağını söyleyerek Starling'i ikaz etmektedir. Babasının kasabada şerif olduğunu ve bir gece dükkânın arka kapısından çıkan iki hırsızla karşılaştığını ve onu öldürdüklerini anlatan Starling'e Lecter, babasının hemen ölüp ölmediğini sorar. "*Hayır çok güçlü bir insandı. Bir aydan fazla dayandı*" şeklindeki cevabına ek olarak Starling, "*Annem ben küçükken ölmüştü ve babam bütün dünyamdı. O beni terk ettiğinde ise kimsesiz kaldım. 10 yaşındaydım*" der. Starling'in bu samimiyeti karşısında Lecter, onu özel hayatında tanımanın harika bir şey olacağını söyler.

Bunun üzerine karşılıklı bilgi alışverişi yapacaklarını hatırlatan Starling'e, Lecter "*Batı Virginia'daki cinayeti anlat bana. İri bir kız mıydı, kalçaları yuvarlak ve büyük müydü? Boğazına yerleştirilmiş kelebek kozası vardı. Pervane değişimi temsil eder. Çünkü tırtıllar kristalizeye oradan da güzelliğe dönüşür. Bizim Bill'de değişim istiyor*" der. Duydukları karşısında edebiyatta şiddet ile eşcinsellik arasında bir bağ bulunmadığını söyleyen Starling, transseksüellerin çok pasif olduğunu ifade eder. "*Baban öldükten sonra öksüz kaldın sonra ne oldu"* diye soru soran ve bilgi alma sırasının kendisinde olduğunu hatırlatan Lecter'a karşılık olarak Starling, *"Annemin kuzeni ile eşinin yaşadığı çiftliğe gittim. Koyun ve atların olduğu çiftlik ve orada sadece iki ay kaldım"* diye cevap verir. "*Neden Starling. Çiftçi sana tacizde mi bulundu"*? şeklinde soru soran Lecter'a Starling onun çok namuslu olduğunu söyler. Bilgi verme sırası Lecter'e geldiğinde Lecter, Bill'in transseksüel olmadığını ancak Bill'in kendisini öyle sandığını söyler. Transseksüel olmak için hastanelere başvurmuş veya reddedilmiş olabileceğini, ifade eden Lecter, Starling'ten şiddetle ilgili olan çocukluk rahatsızlıklarına

bakmasını ister. Bill'in bir suçlu olarak doğmadığını yıllarca süren düzenli taciz yüzünden böyle olduğunu ifade ederken Lecter, onun aslında kendi kimliğinden nefret ettiğini ve bunun onu bir transseksüel yaptığını ancak onun patolojisinin bin kat daha vahşi, dehşet verici olduğunu vurgular.

Psikanalizdeki serbest çağrışımı andıran bu sahnede danışan ve terapist ikilisinin ilişkisine dayanan alt metinler yer almaktadır. Psikanalitik anlamda terapinin merkezi konumundaki bu yöntemde eksik kalmış, tamamlanmamış ve bastırılmış duyguların terapötik süreçte gün yüzüne çıkartılması amaçlanır. Babasını kaybeden Starling'in hayatının dönüm noktası olarak gördüğü bu durumla ilgili bazı bilinç altı yaşantılarını gerek sessiz kalarak gerekse de kaçamak cevaplar vererek geçiştirmeye çalışması onun bu konudaki direncini gösterir. Burada Lecter'a düşen ise empati kurarak Starling'in her şeyi anlatmasını sağlamaktır. Ancak filmde Lecter empati kurmaktan yoksun soğuk bir karakter imajı çizmektedir. Starling'in bilinç altı yaşantılarını paylaşması için ise Lecter'ın seçtiği yol, onu bilgiden mahrum bırakma cezasıdır. Bilginin iktidarı olan Lecter'ın zekasından mahrum kalmaksa bu anlamda Starling'in işine gelmeyecektir. Lecter Starling'i dinlerken onun yaşadıkları hakkında da yorum yapmaktadır. Buradaki amaç ise kendisini sorgulatarak Starling'in anlattıklarının tutarlı olup olmadığını ölçmektir. Starling'in bilinç altına iterek baskıladığı duygu ve düşünceleri dilinin ucuna geldiği gibi dillendirmesi onları bilinç düzeyine çıkardığı ve kendisiyle yüzleştiği anlamına gelmektedir. Dolayısıyla içerisinde baskıladığı benle yüzleşen Starling ben-öteki gerilimini bu sayede azaltmış olup, arınmayı sağlayarak ruhsal anlamda hafiflemiştir. Anlatırken gözlerinin dolu dolu olması ve son kertede de ağlaması boşalmanın görünürlük kazanmış haldir.

Starling'in geçmişte yaşamış olduklarını sorgulayan Lecter'ın kendi geçmiş yaşantısı hakkında bir şey söylememesi ve Starling'in bunu merak etmemesi de oldukça ilginç bir ayrıntıdır. Şeytani bilginin hükümdarı niteliğindeki Lecter, sadece bu özelliğiyle Starling'i cezbedebilmeyi zaten başarmıştır. Hakkındaki geri kalan ayrıntı ise Starling açısından önem taşımamakla beraber tekinsizliğin, gizin kaynağı olan Lecter'ın, aksi bir tutum takınmayacağı açıktır. Starling'in babasının ölümünün hayatının en korkunç olayı olması aslında annesinin kurmuş olduğu ilişki ile yakından ilgilidir. Psikanalizde kız ve erkek çocuklarının ilk sevgi nesnesi annedir. Erkek çocuğun anne ile olan bağı ömür boyu güçlü bir biçimde devam ederken kız çocukları duygusal olarak babayı merkezlerine

alırlar. Ne zaman ki babalarının bir penisi olduğunu fark ederler o zaman anneye düşman olurlar. "Ne olursa olsun, anneye olan bu ilk bağlılık evresinin sonunda ona uygun bir penis vermediği – yani onu bir kadın olarak dünyaya getirdiği gerekçesiyle annesine duyduğu suçlama kızın anneden uzaklaşmasına yönelik en güçlü güdü olarak ortaya çıkar." (Freud,1997:367). Ayıca annenin "onu yeterince beslememiş olması, onu annesinin sevgisini başkalarıyla paylaşmaya zorlaması, sevgi beklentilerinin tamamını hiçbir zaman yerine getirememiş olması" anlamına gelir (Freud,1997a:367). Anneyle olan çatışma sonrası kız çocuğunun yönlenmiş olduğu babanın yokluğu ise bu anlamda başlı başına bir travma nedenidir.

Cinsel istismar sonrası yaşanan travmanın bireyin ileriki yaşlarında cinsel kimlik ve cinsel işlev bozukluklarıyla karşılaşması sonucu bu anlamda olağan bir durumdur. Bill'in çocukluğundan beri düzenli olarak tacize uğramış olması onun kendinden, erkek kimliğinden nefret ediyor olmasıyla ilişkilendirilir. Erkek olmanın vermiş olduğu huzursuzluk ve sıkılmışlıkla birlikte kadın olma hevesi Bill'in gittiği hastaneler tarafından reddedilmesi ile kursağında kalmıştır. Onun için tek çare ise şişman olan kadınların derilerini yüzüp kendisine o derilerden kadın bedeni dikmektir. Her fırsatta kaçırdığı kadınların 38 beden olmamasını dileyen Bill'in bu algısı ona daha fazla deri çıkaracak olan malzemeye sahip olmaktır. Dolayısıyla kullandığı bu derilerden giyeceği bedeni tamamlamış olması kelebeğin temsil ettiği değişimle ilişkili biçimde kendisinin değişip dönüşeceği fikrinin onun zihninde simgesel düzeyde bir gerçeklik taşıyor olmasıdır. Bill, makyaj yapıp, kadın kıyafetleri giyinerek ayna karşısında yarı çıplak olarak kıvrak figürlerle yaptığı dansta kendisini kadın hissetmekte ve "*Ben olsam benle yatardım. Hem de seve seve yatardım*" şeklinde ifadeleriyle transeksüel kimliği ile ne kadar çok özdeşleştiğini göstermektedir. Ayrıca aynı karşısında kamera açısına boydan girmeden önce penisini ve testislerini bacaklarının arasına saklaması sonrası aynada kendi benliği ile yüzleşmesi onun kendisini görmeyi dilediği beden imgesidir. Lacan'ın ayna evresinde anne bedeninden ayrılan ve kendini ayrı bir ben olarak görerek bu halden hazlanan bebek misali Bill, aynadaki kadın görüntüsü ile mutludur. Varoluşunu bu noktada gerçekleştiren Bill, Starling'in edebiyatta transseksüellerin şiddetle doğrudan bir ilişkisi olmadığını vurgulayan ifadeleri desteklenmektedir. Çünkü Bill gerçek bir transeksüel değildir. Dolayısıyla erkek bedeni ile şiddete eğilimli olan Bill, patolojik olarak daha vahşi ve dehşet vericidir. Bill'in olan ve olmasını dilediği kimliği arasında yaşamış olduğu gerilim

ben-öteki ikiliği bağlamında önemli bir çatışma unsurudur. Bill'in, cinsel yönelimi dolayımıyla transeksüel kimliği ile var olma çabası onun bireysel anlamda negatif olan bir kimlik kazanma girişimine örnek teşkil etmektedir. Dolayısıyla Bill'in hastaneler tarafından reddedilmesi farklı cinsel tercih ve yönelimlerin kamusal alanda çok da kabul görmediği ve bu gibi durumlara toplumların direnç göstererek kültürel anlamda tahammülsüz oldukları anlamına gelmektedir. Ancak Bill'i seri katile dönüştüren gerçek de kamusal alanda onun kabul görmeyişidir. Yönetmen aslında bu anlatım örgüsü ile beraber seyirciyi düşünmeye ve Bill'in katil olma sebebini anlamaya sevk eder. Hiçbir suçlunun doğuştan suçluluk özelliklerini getirmediğini ve sosyal, kültürel, ekonomik şartların bireyin hayatında bu tarz dönüm noktaları olduğu mesajını ideolojik bir dille verirken seyircinin seri katille özdeşleşmesi sağlanmaktadır.

Lecter ve Starling'in karşılıklı bilgi alışverişi şeklinde olan konuşmalarını dinleme cihazıyla dinleyen hastane müdürü, takdir görme arzusuyla senatör ve Lecter'ı karşı karşıya getirmek ister ve kızının yerini ona söylemesini sağlamaya çalışır. Bu esnada Lecter'ın hücreden çıkış işlemleri için gerekli dosyaları hazırlayan müdürün tükenmez kalemini Lecter bir şekilde alır. Paralel sahnede Bill'in evin gösteren kameranın kadrajına Katherine girer. Ağlayarak annesini özlediğini ve kendisini bırakması için Bill'e yalvarır. Bill'in soğuk kanlı, vahşi ve korkutucu tarafının yanı sıra bu sahnede onun da ağlayarak üzüldüğünü görürüz. Dolayısıyla ben-öteki ikiliği noktasında Bill'in vahşi yanı ile insani yanı birbiriyle çarpıştırılarak verilirken bu durum seyirciyi germektedir.

Yoğun güvenlik önlemleri eşliğinde elleri kolları ve kafası bağlı biçimde hazırlanan Lecter, senatörle yüzleştirilir. Kızını kaçıran kişinin kim olduğunu soran senatöre, "*Katherina'yı kendiniz mi emzirdiniz, ona meme verdiniz mi*" diye sorar. Bu sorunun karşısında şaşıran senatör, "*Evet onu ben emzirdim*" şeklinde yanıt verir. Bunun üzerine "*Emerken meme uçlarınız serleşti mi*" diye soru yönelten Lecter, "*Bir adamın bacağını kestiğinizde gıdıklandığını hisseder. Söylesene anne küçük kızın morg masasında yattığında senin neren gıdıklanacak*" der. Bu sahnede kendisinin oral dönemine ait anne merkezli eksik yaşantı ve deneyimlerini senatör üzerinden sorgulayan Lecter, cinsellik ve erotizmi temsil eden psikoseksüel süreci eksik tamamlamıştır. Emme refleksiyle dünyayı algılayan bireyin tek haz nesnesi annesinin meme ucuyken memeden erken kesilme ya da hiç emmeme durumu bebeği saldırgan davranışlara iter. Burada da anne figürü olarak gördüğü senatörden kendi annesi ile yüzleşmişçesine hesap soruyor olması, temel

gereksinimlerinin annesi tarafından karşılanmadığını düşünen Lecter'ın ona duyduğu öfkenin görünür olması anlamına gelmektedir.

Duyduklarına anlam veremeyen senatör ilk önce Lecter'ın başka bir hapishaneye naklinin gerçekleştirilmemesini söyler. Bunun üzerine Lecter, senatörün kızını kaçıranın ismi, yaşı, nerede yaşıyor olduğuyla ilgili bilgileri hızlı bir biçimde verir. Ancak verdiği bilgiler yanlıştır. O geceyi kendisi için ayarlanmış olan kafese benzer bir hücrede geçirecek olan Lecter'ın kaçışı da bu gece olmaktadır. Starling, Bill ile ilgili son ip uçlarını almak ve cinayeti çözmek için Lecter'ı ziyarete gelir. Yeniden karşılıklı bilgi alışverişine başlayan ikiliden Lecter, Bill ile ilgili olarak Starling'e "*Kendi içinde midir? Doğası, yapısı nedir? Bu aradığın adam ne iş yapar"* şeklinde sorular yöneltir. Bunun üzerine kadınları öldürdüğünü söyleyen Starling'e "*Öldürmekle hangi ihtiyacını giderir. İnsanın doğası nedir*" diye sorar. Bu soruya da "*Öfke, toplumda kabul görme ve cinsel bunalım*" cevabını verir. Starling'in verdiği cevapları yeterli bulmayan Lecter imrenmeye vurgu yaparak tüm bu eğilimlerin insanların imrenmesi sonrası ortaya çıktığını ve insanın da her gün gördüğü şeye imrendiğini ifade eder. Dolayısıyla psikanalizde kız çocuğun babada bulunan penisi fark etmesi sonrası ortaya çıkan imrenme duygusu ile onun saldırgan davranışları arasındaki doğrudan ilişkiye benzer duruma dikkat çeken Lecter Starling'e çiftlikte iki ay gibi kısa bir süre kalmasına neden olan olayı sorar. Starling çiftlikte çocuk sesine benzer bir çığlıkla uykusundan uyandığını ve ahıra koştuğunu söyler. Ahırda (öldürmek için kuzuların atların tutulduğu yer) kuzuların bağırdığını gördüğünü ifade eden Starling, önce onları kurtarmaya çalıştığını, ancak kuzuların kafalarının karışık olduğunu bu yüzden hepsini dışarı çıkarmayı başaramadığını bunun üzerine de içlerinden sadece birisini alıp koşmaya başladığını gözleri dolarak anlatır. Havanın çok soğuk olduğunu ve kuzulardan birini bile kurtarmasının ona iyi geleceğini söyleyen Starling yolda şerifin arabasına bindiğini ve onun yetimhaneye gönderildiğini kurtardığı kuzuyu da öldürdüklerini anlatır.

Starling'in geçmiş yaşantısına dair anlattıkları onun bilinçaltına ittiği ve düşünmeye, dillendirmeye korktuğu travmatik durumlardır. Babasız kalması sonrası yetimhanede yalnızlığa ve kimsesizliğe terk edilmesinin sembolik düzeyde temsilini içeren bu olayda Starling'in bastırmak istediği gizleri ile kuzuların sesleri ilişkisi, sessizlik ve çığlık ikiliğinde verilmiştir. Bu olayı çözerek Katherine'yi kurtarmayı dileyen Starling'in içinde duyduğu kuzuların korkunç çığlığı da ancak bu şekilde dinecektir.

Starling'in Lecter sayesinde yüzleşmiş olduğu geçmişi, bu bağlamda onun için acı verici deneyimi olarak değerlendirilebilir. Lecter'ın Starling'e bilgi alışverişi adı altında uygulamış olduğu bu sağaltım uzun ve karmaşık olan zihinsel süreçlerin bilinç düzeyine taşınması bakımından anlamlıdır. Bilinç yüzeyine çıkarılan bu hislerle seyirci de katarsis etkisi oluşmaktadır.

Lecter'ın Bill'in davranışlarını anlamlandırması noktasında Starling'e sunduğu bilgiler, çocukluktaki ödipal nitelikli çatışmaların yetişkinlik saplantılarına dönüştüğü vurgusu taşır. Dolayısıyla çocukluk döneminde ortaya çıkan travmalar ileriki yaşantısında bireyin saldırgan davranışlarının altında yatan nedenler olarak işlevsellik kazanır. Lecter'ın burada işaret ettiği her gün görülene imrenme olgusu Starling'in Bill cinayetini çözmesinde kilit ifadedir. Lecter'ın dava dosyasına iliştirdiği bir notla elindeki tüm bilgileri birleştiren Starling, Bill'in ilk cinayetini de görerek imrendiği ilk kişide işlediği sırrını çözer. Bill'in ilk kurbanının yaşarken dikiş işine ilgili olduğunu ve yaşlı bir terziye yardıma gittiği gerçeğiyle yüzleşen Starling sürdüğü iz sayesinde Bill'in evinin yerini bulur. Starling şifreleri tek tek çözerken Lecter, eski hücresindeylen hapishane müdüründen aldığı kalem yardımıyla kafesten kaçmayı başaracaktır. Hücresine akşam yemeği getiren iki polis memurunu vahşice etkisiz hale getiren Lecter, onlardan birinin yüz derisini yüzerek kendi yüzüne geçirir ve yerde yaralı numarası yapar. Bu sırada yukarıda yolunda gitmeyen bir şeyler olduğunu fark eden diğer polisler Lecter'ı tuttukları odaya çıkarlar ve gördükleri manzara karşısında şaşkındırlar. Polislerden biri, vücut bütünlüğü bozulmuş biçimde parçalanmış olarak kafeste gerilmiş haldedir. Yaralı olarak bulduklarını düşündükleri diğer polis memurunu ambulansa alan polisler bu sayede Lecter'ın dışarı çıkmasını sağlamış olurlar.

Tam bu esnada Carwford ve ekibi Lecter'den aldıkları bilgilerle başka bir eve, Starling'de çözdüğü ipuçlarıyla bir başka eve yönelirler. Paralel kurguyla verilen bu sahnede Bill'i kimin bulduğu konusu gerilimi yükseltirken kapıyı çalan Starling'e Bill'in kapıyı açması artık olay örgüsünün çözülmeye başladığı sahnedir. Kendisini tanıtan Starling Bill'in daveti üzerine içeri girer. Bill bu dosyayla ilgili yardımcı olamayacağını ancak ona yardım edebilecek başka birini tanıdığını söyler. Aralarında bu konuşma geçerken Starling evi incelemeye başlar. Evde ipleri makaslar, cansız mankenler gören Starling, uçuşan kelebek kozalarını da görünce silahını çıkarır ve teslim olmasını söyler. Bu esnada kaçmayı başaran Bill'i ararken Starling kuyuda olan Katherine'nin sesini

duyar. Katherine'ye kendisini tanıtan Starling onu oradan çıkaracağını söyler. Kaçırıldığından beri Bill'e "Bayım" diye hitap eden ve çok nazik olduğunu fark ettiğimiz Katherine, bu sahnede Starling'e "*Lanet olası, çıkar beni buradan"*şeklinde küstah ifadeler kullanmaktadır. Dolayısıyla alt benlik-üst benlik arasında çatışma yaşayan Katherine'nın nazik olan kişilik özelliğinin karşısında idinde yatan saldırganlık dürtüleri de mevcuttur ve tehlike anında bu dürtüleri bilinç düzeyine çıkmaktadır. Yine bir sahnede kuyudan kurtulmak için Bill'in "Değerli" diye çağırdığı kedisini tuzağa düşürerek kendisini bırakmazsa onu öldüreceğini söylemesi de Katherine açısından yaşanan çatışmanın yansımasıdır. Yine kedisinin canının yanmasına dayanamayan Bill'in de bu sahnede ağlamaklı bir biçimde onu öldürmemesi için Katherine'ye yalvarması Bill'in çatışmasını gözler önüne serer. Uzun bir ko0valam gizlenme sahnesinden sonra elektrikleri kesen Bill, gece görüşlü gözlükleri ile Starling'i seyretmektedir. Elindeki silahla hem karanlıkla hem de Bill'le mücadele eden Starling bu sahnede güçlü ve cesur eril kimliği ile kamera açısındadır. Karanlıkta karşı karşıya geldikleri sahnede Starling'in hızlı davranması sonucu vurduğu Bill, artık kanlar içinde gözünde gözlüğüyle yerdedir. Bu esnada kamera kadrajına giren ABD bayrağı, katilin FBI tarafından öldürüldüğü mesajını vermesi bakımından anlamlıdır. Onu öldürerek seri cinayetleri çözen ve Bill dosyasını kapatmayı başaran Starling, Crawford'un takdirini kazanmış ve terfi olmuştur. Kendisi için tertip edilen programda ona gelen bir telefonla Lecter'le tekrar yüzleşen Starling heyecanlıdır. Onun peşini bırakacağını, dünyanın o varken daha ilginç bir yer olduğunu söyleyen Lecter, Starling'e onun da kendi peşini bırakmasını söyler. Telefon kapandığında ise Lecter'ın, hapishane müdürünü takipte olduğu sahneyle film son bulur.

Bastırılmış içgüdülerin bilinç düzeyine çıkarılarak görünürlük kazandığı bu film, saplantı halini alan davranış bozukluklarının anlamlandırılması bakımından önemli tezler içermektedir. Bilinç, geçmiş yaşantı ve deneyimler, duygu-düşünceler, tutum ve davranışlar arasındaki ilişkileri açıklamada önemli olan psikanalitik verilerin içerisinde barındığı film ideolojik söylemler bakımından da zengin alt metinler içermektedir.

Film ideolojik alt metinler noktasında değerlendirildiğinde, Popüler Hollywood sinemasının eril egemen yapıya sahip oluşu filmlerin tematik ve biçimsel özelliklerine yansımış önemli bir ideolojidir. Filmlerde yoğunlukta olan erkek karakterler bu anlamda aktiflikleri ile ön planda iken kadınlar ötelenerek pasifize edilmektedir. FBI'de eğitim gören Starling, filmde yalnız yaşayan ve eril bir gücün korumasından yoksun bir kadın

karakter imajı çizmektedir. Filmde seri katil Lecter'la yollarının kesişmesi ve tehlikenin kaynağı olan Lecter karakterinin Starling'le kurduğu ilişki bu anlamda tesadüfi değildir. Erkek savunmasından yoksun Starling erkek egemen sistemde her ne kadar kendi başına dik bir biçimde ayakta durmaya çalışsa da bunu başarmakta zorlanmaktadır. Çünkü sistem buna izin vermemektedir. Dolayısıyla evliliği, çocuğu, tam bir aile olabilmeyi dikta eden toplumsal düzen bunu reddeden kadın bireyleri Starling karakteri üzerinden uyarmaktadır. Verdiği mesajla ataerkil düzende erkeğin gücünü yadsıyan ya da yok sayan kadının her türlü kötü deneyimle karşı karşıya gelmesi sistem açısından mazur görülen bir gerçektir. Filmin birçok sahnesinde Starling sırf kadın konumundan ötürü erkek bakışı ile oluşturulmuş söylem, tutum ve davranışların hedefindedir. Ölen kadın cesedinin otopsi yapılacağı sahne Carwford'un Starling'i ikincil konuma iten konuşmasına eşlik eden kamera açısıyla da verilmektedir.

Kadının bu ikincil konumu filmde her bir erkek karakterin Starling ile olan karşılaşmasında, diyaloğunda açıkça görülmektedir. Miggs'in tacizi, hapishane müdürünün Starling'i baskılayarak her şartta uyarması ve en önemlisi Lecter'ın Starling'i psikolojik baskı altına alarak duygusal anlamda yorması, geçmiş yaşantılarıyla yüzleştirip üzmesi ve ağlatması onun erkek korumasından eksik kadın oluşu şeklinde yorumlanabilir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen seri katil olayını çözme konusundaki azmi, sabrı ve başarısı filmin sonunda Starling'in Bill'i öldürmesi ile adeta ödüllendirilir. Onun çekmiş olduğu tüm zorluklar sistemin onu her koşulda engellemeye çalışmasıyla ilişkilendirilirken son kertede bu güçlüklerle başa çıkışı takdir edilir türdendir. Ancak burada altı çizilmesi gereken önemli nokta Starling bu başarıyı elde edene kadar hem ruhsal hem bilişsel düzeyde birçok zorluğa maruz kalmış ve bu anlamda sömürülmüştür. Filmin son sahnesinde FBI adına zafer kazanan kadın karakter olan Starling'in yüceltilişi filmi feminist bir düzlemde değerlendirmeye açık hale getirse de aslında bu bir yanılsamadan ibarettir. Çünkü Starling filmin başından sonuna dek kazanacağı bu zaferin diyetini zaten ödemiştir.

Erkek egemen yapısıyla FBI, Amerika'nın terör, casusluk ve suçla mücadelede önemli bir organizasyon olarak bilinmektedir. Toplumdaki kaotik durumların, çatışmaların çözümlenmesindeki görkemli yapısıyla FBI geleneksel eril iktidarı temsil etmektedir. Dolayısıyla Starling karakterinin filmde FBI' ye mensup olması filmin sonunda kazanan bir kadın olarak FBI' nın temsilcisi oluşu ile ilişkilendirilebilir. Yani

Starling yine eril gücün gölgesinde varlığın sürdüren ve onun imkanlarından faydalanarak seri cinayetleri çözen eril erkin temsilcisi kadındır. Zaten filmin son sahnesinde elinde silahıyla Bill'i öldürdükten sonra FBI'yi simgeleyen ABD bayrağıyla aynı kadrajda yer alan Starling'in görüntüsü bu tezi destekler niteliktedir.

Batının idealize edilmiş "beyaz adam" "beyaz kurtarıcı" ya da "entelektüel erkek" hayali filmin kurulu olduğu ideolojik yapı bakımından önemlidir. Popüler Hollywood sineması "beyaz adam" temsilini olumlamaktadır. "Beyaz erkek" kavramsallaştırması Avrupa'nın dışında el değmemiş, yabani topraklara uygarlık götürerek o bölgeleri uygarlaştırma düşüncesinden hareketle ortaya çıkmıştır. Sömürgeleştirme fikrinin sistematize edilmiş bir hali olarak uzak yerlere açılan beyaz adam kendinden olmayan ötekileri de kurtararak modernleştirme misyonunu kendince taşımaktadır.[77] Bu anlamda öteki olan karakterlerin zayıf, kurtarılmaya muhtaç yönleri karşısında beyaz adam aktif ve kurtarıcı misyonu ile görev ve sorumluluk bilinci taşıyan figürlerdir. Beyaz adam, kendisine kurtarıcı misyonu yükleyerek bu sorumluluk bilinciyle kendi dışında öteki olarak kabul ettiği toplumlara yardımcı olurken onları bedbaht, aciz, çaresiz ve düşkün olarak konumlandırmaktadır. Dolayısıyla beyaz erkeğin konumlandırdığı ötekileri öteki yapan durumlar kendiliğinden ve doğal olarak kabul edilmekte ve onların bu yazgılarını değiştirme olasılıkları yok sayılmaktadır. Onların hayatlarında kat ettikleri her türden ilerlemenin yegâne sebebi beyaz adam ve onun desteğidir. Bu destekle de beyaz adam cesur, erk sahibi, entelektüel bir imaj çizmektedir (Cammarota,2011:244). Üzerinde hissettiği bu bilinçle aslında beyaz adam ilahi bir amaç için seçilmiş yönüyle de idealize edilmektedir.

Dolayısıyla filmlerde verilen ırksal ayrımlar noktasında zenci ya da siyah adam karşısında beyaz adamlar kurtarıcı ve entelektüel rolleriyle karşımıza çıkmaktadır. Sinema türlerinin hemen hepsinde uzak, bilinmeyen ve gizlerle dolu tehlikeli doğayı keşfetme ya da doğanın acımasızlığı karşında onu alt etme görevi beyaz erkeğe

[77] Beyaz adam özelinde batının kendi dışındaki toplumlara, ırklara bakışı özellikle ikinci dünya savaşından sonra ortaya çıkan politik, toplumsal, kültürel ve ekonomik yenilik ve yönelimler bağlamında modernleşme kuramı ile ilişkilendirilebilir. Bu kurama göre batı dışındaki tüm toplumların kurtuluşu, batılı olma yolundan geçmektedir (Altun,2005:7-10). Bir merdiven temsilinden hareketle en üst basamakta bulunan batılı ülkeler kendilerini alt basamaklardaki geri kalmış ülkeleri modernleştirme konusunda sorumlu hissetmektedirler. Ancak üçüncü dünya ülkeleri, ya da az gelişmiş olan ve geleneksel değerlerine saplanıp kalmış toplumlar ancak geleneksel değerlerinin terki halinde modernleşebilmektedirler. Bu anlamda da kendilerini modern batının ellerine bırakmaları gerekmektedir. Aksi halde modernleşme söz konusu değildir.

verilmiştir. Çünkü beyaz erkek güçlü, cesur ve dirençlidir (Abisel,1995:53-54). Filmlerde temsil ettikleri ırk, kimlik ve tutum ya da davranışlarla her türlü kaos ortamının çözümlenmesinde zekâsı, gücü ve cesareti ile sürece eşlik eden beyaz adam figürü rasyonaliteyi vurgulamaktadır. Irk temelli siyahların doğal olarak kendilerinden suça eğilimli, eğitimsiz, barbar yanlarıyla gasp, hırsızlık, uyuşturucu, cinayet gibi her türden suçla anıldığı filmlerde beyaz adamlar, sorunları çözmek ve düzeni korumak için adeta seçilmiş kurtarıcılardır. Filmde Lecter, hep idealize edilen "beyaz adam" simgesinin normal dışı olarak tanımlanabilecek özellikleri ile ötekileştirilip tehlikeli olarak tanımlanması ideolojisini vermektedir.

Batı'nın hep düşünü gördüğü "beyaz kurtarıcı" filmde insanları parçalayarak yiyen vahşi bir seri katil olarak verilmektedir. Bu sıra dışı özellikleri karşısında Lecter aklı, bilimi önceleyen yanı ile yemek ve müzik zevki olan, güzel konuşan, güzel resim yapabilen özelliklere de sahiptir. Lecter bu özellikleriyle western türünün beyaz erkeğini bir yönüyle anımsatmaktadır. İyi at binen, silah kullanan, özgürlük düşkünü, cesur ve zeki olan beyaz adam ayrıca ahlaki yönü ağır basan iyi ve yardımseverdir. Lecter'ın kötü bir seri katil olarak çizilen karakteri ile taşıdığı diğer estetize edilmiş özellikleri çatışmalı bir durumu beslemektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Batının hayranlık duyduğu zihinsel ve algısal yetenekleri ile seri katil olma özelliğinin tek bir bedende birleşmesi ortaya koymuş olduğu zıtlık bakımından önemlidir. Diğer taraftan imrenilenin bir yanılgı ve yanılsamadan ibaret olduğunu Lecter üzerinden göstermek de filmin esas ideolojik söylemidir.

Lecter filmde telepati yoluyla kendi gibi kötü karakterlerle iletişime geçmekte ve onları kötülük yapmaları noktasında sürekli sevk etmektedir. Entelektüel birikimini filmde kötücül diye tanımlayabileceğimiz olumsuzlanan kişi ve olaylar üzerinde gösteren Lecter'ı nazik görünümü altında bir vahşi yapmaktadır. Entelektüel ve beyaz kurtarıcı adam rolüyle tüm ahlaksal değerleri yerle bir eden Lecter, filmde bilinçli bir biçimde kurulmuş ideolojidir. Esasında kendisine yabancılaşmış modern bireyin vahşi yönü üzerinden verilen çatışmalı durum anlamlı bir temsil ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Lecter'ın bir sahnede Starling'e "*Bu durumda benim kötü olduğumu nasıl söylersin"* şeklindeki sorusu beyaz adamın filmde sunulma şeklinin izleyici gözünden sorgulanma biçimi olarak yorumlanabilir. Korku sineması içinde otoriter beyaz kurtarıcı rolündeki erkeğin boyunduruğu altına girmenin var olan olumsuz tüm durumlardan kurtuluşu

simgelediği gerçeği, bu filmle ters yüz edilmektedir. Beyaz erkek ya da bilişsel yetenekleri ile entelektüel erkek imajının önyargıdan ibaret olduğunu göstererek Lecter karakteri üzerinden bunu kırmayı amaç edinen film bu bağlamda süreci manipüle etmektedir.

4.7. VAMPİR MİTİ ÜZERİNDEN "BEN VE BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ'NİN" ÇATIŞMASI: "*BRAM STOKER'S DRACULA"*

Vampirler, batılı toplumlarda kültürden kültüre içerisinde barındırdığı metaforik kodlarla romanlardan, mitolojiden ya da gotik hikayelerden beslenen ve korku sinemasında ana kahraman olarak korku unsuru sağlayan imgelerden birisidir. Yaşayan ölü yaratıklar olan vampirler yaşamlarını sürdürebilmek için kanla beslenen, özellikle geceleri ortaya çıkan baş karakterlerdir. Tehlike kaynağı olarak, pelerinleri, uzun sivri dişleri ile vampirler için kan hayati öneme sahiptir. Hayatta kalmaları için ihtiyaç duydukları kanı insanların kanlarını emerek karşılayan vampirler, bu sayede güçlü ve vahşidirler. İnsanlığın karanlık dönemlerini ifade eden vampir arketipi kan emmeyi oral ve sadist bir düzlemde tamamlanmamış ve eksik gereksinimlerin açığa çıkması biçiminde değerlendirilir.[78] Tüm vampir anlatılarında yaşayan ölü ve kan emici olan vampirler kurbanlarının da hayatlarına son vermeden onları vampire dönüştürmektedir. Dolayısıyla kan burada doğaüstü bir varlığa dönüştürmesi bakımından önemli bir yaşamsal bir olgudur.

Hem karakter hem de folklorik bir unsur olarak Drakula ve vampir anlatısı kurgusallık bakımından aynı özelliklere sahiptir. Dolayısıyla Drakula karakteri vampirin bütün özelliklerini bedeninde taşıyan korku ikonudur. Sözlü yazılı ve görsel işitsel sanatların tümünde kendisine yer bulan vampirler korku türü ile özdeşleşmiş efsanelerden birisi olarak edebiyatta genişçe yer edinen vampir mitinin en popüler örneğini Bram Stoker'ın 1896'da yazdığı "Dracula" adlı romanıdır. Bu çalışmada, Dracula'nın vampir miti içerisinde Dracula Romanı vampirin fiziki ve mental özelliklerini belirleyen öncü bir

[78] Bireyin psikoseksüel süreçlerinden oral döneme denk gelen ve bebeğin emme refleksi ile dünyayı algıladığı bu evrede "bebeğe 'sen nesin' diye sorulsaydı, bebek muhtemelen 'ben ağızım' diye cevap verirdi. Yine aynı bebeğe 'dünya nedir' diye sorulsaydı 'dünya kocaman bir memeden ibarettir' cevabını verirdi" (Özakkaş, 2004: 120). Dolayısıyla daha çok haz odaklı olan bu evreyi tam anlamıyla sorunsuz tamamlayamamış bireyler ileriki yaşantısında iç güdüsel olarak kendini tamamlama noktasında vahşi davranışlar sergilerler.

eser olmuştur. Vampir mitini işlemek korku, kurban ve canavar üçlüsü içerisinden karşılıklı öteki kurularak verilmeye çalışılmıştır. Yani vampire göre kurban öteki, kurbana göre de vampir öteki konumundadır. Bu bağlamda, korkuyu bir öğe olarak ele alacak olursak canavar ve kurban merkezli bir kurmacanın ortaya konuluşunda ötekinin karşı tarafa yansıtılmasında bunun aracı bir yöntem olduğunu söyleyebiliriz. Bu konuda Carrol, bir işleme/ yansıtma yöntemi olarak, korku türünü açıklarken vampiri engellenen cinsellik, nekrofili, sadizm gibi psikanalizin konuları olan duyguları dışa vurmak için kullanılan bir araç olarak görmüştür (Carrol,1981:17). Batı medeniyetinde olağan toplumsal süreçlerin bir parçası olan aile olgusu, burjuvazi, gender kavramının genelde heteroseksüel tercih üzerinde kurulmuş olması, kamusalın eril öncelikli kurgulanışı ve kapitalizme hizmet eden ortak çıkarcılığı koruyan birey vb. haricindeki yani; genel toplumsal ekonomik ve politik her yaklaşımın karşısına kendisini koyan özellikler psikanalizin inceleme alanı olan "öteki" ile denk düşmektedir. Bu yönü ile toplumsalda bastırılan, engellenen her durum korku filmlerinin kurmaca yapısı içerisinde korkulan canavar olarak temsil edilmektedir (Wood,1986:71-75). Bu anlamda, toplumsal yapıda kabul görmeyen marjinalize duygu ve yönelimler, insan zihinince kabul görmeyen arzu ve korkuları maskeleyerek gösterilir hale getiren canavarlarla artık karşımızdadır (Moretti,2005:130).

Vampir olgusu ideolojik bir eleştirel yaklaşımın iyi bir eğretileme örneği olarak bugüne kadar korku sinemasında kullanılagelmiştir. Korku filmlerinde ötekinin kuruluşundaki pratiği göz önüne alınca yaratıcı düşüncenin en güzel dışavurumu olan metafor oluşturmadaki niyet, aristokrasi kapitalizm ve bunların hâkim iktidar ile olan bağını ortaya koymaktır. İnsanın gündelik rutinleri dışında korkuyu da hissetme ihtiyacı bunun sevgi, nefret ve buna benzer zıtlıklar üzerinden var olabildiğini düşündüğümüz zaman, psikanalitik yöntemlere çözülmeye çalışılan çeşitli anlamların (ideolojilerin) varlığı da kabul edilmektedir. Vampir (1992) filminde canavar tanımına giren karakterlerin aristokrat oluşu, halktan uzak bilinmez sır hayatlarının varlığı ve şatodan ayrılmayışı (Transilvanya) canavar öğesinin psikanalitik derinlikte incelenip ortaya konulması gereken sorunlarından kaynaklanmaktadır. Bununla beraber canavarın Londra'dan evler satın alması ve en sonunda Londra'yı işgale kalkışması Transilvanya'dan (dışarıdan) gelerek Londra'da tehdit oluşturmaya başlaması ile (yayılmacı politika) canavar ve karşısında öteki olan kurban olgusunu ortaya

çıkarmaktadır. Burada canavar Dracula iken kurbanlar ise, kurulu düzende mutlu huzurlu yaşamaya çalışan İngiliz karakterlerdir. Filmin başında ortaya konulan metaforik öğeler vampirin oluşma sürecini açıklamaktadır.

Burjuvazi sömürgesinin devamı için tekelci yapıdadır. Bunu korumak için halka karşı ikiyüzlü bir tavır takınmak zorundadır. Tekelci burjuvazi yaşamsal ihtiyacı olan sömürü sisteminin sürdürülmesinde sömürülen insanların "birliğini" sağlayacak olguları sahiplenirken; diğer yandan iktisadi zorunluluk nedeniyle toplumu birleştirici değerleri inkâr ederek varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Vampir filmleri de aristokrasi ve burjuvazi çatışması içerisinde burjuvazinin; ortalama düzeydeki aile yapısının aristokrasi ile girmiş olduğu mücadele anlatılır. Yine korku sineması alt türü olarak vampir filmlerinde 60 -70 li yıllarda yayılan feminist düşüncelerin bir çıktısı olarak kadın erotizmi önemli bir pratik olarak sunulmaktadır. İzleyiciye bu bağlamda dişilliğin ötesine itilmemesi noktasında korku yoluyla uyarı verilmektedir.

Sonuç olarak, insanın bilinçaltında yer edinmiş korkularını, bastırılmış arzu ve isteklerini temsil eden vampir mitleri politik ve ideolojik imgelem olarak da korku filmlerinde yer almaktadır. Bu anlamda insan zihninde yer alan arketipler rüyalarda, inanç sistemlerinde, sinemada ve sanat gibi alanlarda görünürlük kazanmışlardır. Şöyle ki Orta çağ Avrupası'nda bastırılmış cinsellik dürtüsünün bir temsili niteliğinde olan vampirlerin vahşi durumu cinsel enerjiye denk düşmektedir. Dolayısıyla suç, günah, kötülük biçiminde vücut bulan vampir mitinin en önemli karakteri Drakula, hem karakter olarak hem de anlatı yapısı bakımından farklı birçok ideolojiyi temsil niteliği taşımaktadır. Aristokrasiye, kapitalizme, cinsel çağrışımlara, kişisel saplantılara vurgusu bakımından korku filmlerindeki vampir unsuru çeşitli temsilleri simgelemektedir.[79] Tarihsel süreç içerisinde yaşanan ideolojik ve kültürel değişim, filmlerin anlatı yapısını oluşturan alt-üst metinlerde, karakterlerde, teknik ve kültürel kodlarda vampir karakterinin dönüşümüyle ilişkilendirilmektedir.

[79] Zizek'in de ifade ettiği gibi "Vampir, yaşama arzusunu simgeler, öylesine doyurulamaz bir arzudur ki, bu dizginlenemez. Bu yok edici arzu, özünde kişinin kendisine yönelik olsa da 'ötekine' yansıtılır. Kişi kendi özündeki kaynakları tüketip, yetersizliğine çare bulamayınca; ötekini kendi eksikliğinden sorumlu tutar, ancak kendisiyle ilgili asli sorumluluklarını ve ölümlülüğünü kabullenirse, vampir olmaktan çıkar. Vampir, çevresi ve kendisiyle uyum sağlayamayan kişidir. Vampir kişinin ruhsal güçlerinin kendisine yönelmesini simgeler" (2003:264). Dolayısıyla var olan düzeni, yasaları tehdit etmesi bakımından öteki olan vampir, kötülüğün sembolüdür.

Bram Stoker'ın romanına dayanan 1992 yapımı gotik korku filmin yönetmenliğini Francis Ford Coppola yapmıştır. Film, 1462 yılında Müslüman olan Türklerin Avrupa'ya ilerleyişleriyle beraber Transilvanya'da gizli ejder tarikatından bir şövalyenin (Drakula) Türklere karşı Hristiyanlığın savunucusu olarak kazandığı zaferle başlamaktadır. Filmin başında verilen haç görüntüsü Hristiyanlığı temsil ederken Müslüman Türklerle yapılan savaş esnasında verilen hilal ve cami kubbesi görüntüsü Türklüğün sembolüdür. Haçın yakın çekim ve yüceltme efektiyle verilişi doğrudan Müslümanları Hristiyanlıkla özdeşleştirerek katarsis eder. Bunun karşısında haritanın üzerinde hilali tehdit olarak bir gölge efekti ile verir. Kara bulutların gelmesi ile haç düşer ve kırılır. Drakula ve Hristiyan dünyası açısından öteki olarak kabul edilen ve Hristiyanlığın geleceği açısından tehlike unsuru taşıdığı varsayılan Türkler'le filmde savaşılmaktadır. Türklerin savaşı çıkarmış olması da aynı biçimde Drakula ve Hristiyanlığı öteki varsayımından kaynaklıdır. Savaşa gitmek için karısı Elisabetha ile vedalaşan Drakula kırmızı zırhını giymiştir. Dizginlenemeyen enerjiyi, cinselliği, ölümü, kötülüğü ve vahşeti temsil eden anlamları ile Drakula'nın giymiş olduğu kırmızı renkteki zırh onun benliğinde zaten var olan vahşi yönünü vurgulamaktadır. Bu sahnede "*Yenilmez kuvvetle yüzleşme vakti*" diyen karısı da yine ötekiyi öteki yapan şeyi Türklerin yenilmezliği ve gücü bakımından kurmaktadır. Savaş meydanından verilen silüetler de yine ben ve öteki ikiliğini çatışma unsuru üzerinden vermektedir. Savaşan askerlerin kafalarında bulunan haç-hilal simgeleri Hristiyanlık-Müslümanlık ikiliğini vermektedir. Drakula'nın savaşı kazanıp haçı kutsaması sonrası Müslüman Türk askerlerini kazığa geçirmesi de ötekiye duyulan öfkenin görünürlük kazanmış halidir.

Savaşı kazanmasının ardından intikam peşinde olan Türklerin Drakula'nın karısı Elisabetha'ya onun öldüğü haberini göndermeleri ise filmin kurulmuş olduğu tematik yapı açısından önemlidir. Çünkü bu haber üzerine Elisabetha nehire atlayarak intihar etmektedir. Drakula'nın aldığı bu haberle beraber Tanrı'ya başkaldırışı ise filmde olayların yönünü ve içeriğini belirleyen bir dönüm noktasıdır.[80] Ölümün çaresizliği

[80] İnsanın tanrısallaşması ya da tanrısal özelliklerle ölümsüzleşmesi noktasında başlangıçta, doğanın şartları karşısındaki zayıflığı ile acı çekerek, aç kalarak mağlup olan veya ailesinden birinin ölümüne birebir şahit olan insan hırslanır. Zamanla, doğaya ve tanrıya kafa tutmaya başlar. Bu zorluklarla yoğrulduktan sonra ise artık tanrının sıfatlarının taşıyıcısı olarak karşımıza çıkar. Zaferden sonra sarayına geri dönen Drakula karısının cansız bedeni başında ağlarken rahip karısının intihar ettiği için Tanrı'nın merhametinden mahrum kalacağını ve Elisabetha'nın cehennemle kutsandığını defalarca yinelemektedir. Hıristiyanlıkta insanların iyilik yaparak ancak Tanrı'ya yaklaştığı ve onun rızasını kazandığı fikri, insanlara her an faydalı bireyler olmalarını önermiştir. Dolayısıyla yaşamın varlığının insanlara sunulmuş büyük bir nimet olduğunu

karşısında tüm yıkılmışlığı ve hüznü ile baş başa kalan Drakula'nın dönüşümü ve küllerinden yeniden doğuşu bir dibe vuruş sonrasıdır. *"Tanrı'nın kilisesinin savunmamın bedeli bu mu? İyiliği bırakıyorum, onu reddediyorum, ölüp onun kanını içip intikam için ona karşı olacağım"* sözleri ile Tanrı'ya başkaldıran Drakula, içinde barındırdığı o hırsla arzularını gerçekleştirmek adına adeta ruhunu şeytana satar.[81]Onun bu çıkmazı ölüm karşısında ya da yaşamdaki zorluklar karşısında bütün ümitsizliği ile varlığını sorgulayan bireyin içindeki ötekinin haykırışının beden giymiş halidir. Öfkeli Drakula eline kılıç alarak tanrıyı temsil eden şapele saldırıp onun taş haçını kılıcını saplar, onun kutsallığını bozar ve tanrıdan karısının intikamını alacağına yemin eder. Bu esnada karanlıklar prensi Drakula bir yaratıcı edasıyla kılıcı ile adeta fırtınaya, bulutlara yön verip, güneşi saklamaktadır.[82] Şapelden gelen kanı *"Kan hayattır"* diyerek içer. "Üçüz Tanrıça Hekate'nin elçileri Lamiaların akıttığı kan; Adem'in hayatındaki öteki kadın olan Lilith'in emdiği kan; ölü Attis ve yaslı Ana Tanrıça Kibele için dökülen kan; bir tabu olarak kan, şifa için, doğurganlık için, gençleşmek için kan; mundar kan, Nepalli Ölüm Lordu'na ya da Moğol Vampir Tanrısı'na feda edilen kan…" (Frayling,2009:9). Burada altı çizilmesi gereken önemli bir nokta Drakula'nın kanı içtiği sırada acı çekercesine, endişeyle çığlık atmasıdır. Psikanalizde "doğum travması" olarak kavramsallaştırabileceğimiz ölüm duygusu içerisinde yer alan doğum duygusu vampirin ortaya çıkmasını besleyen çatışmadır. Şöyle ki doğum esnasında birey bilinç düzeyinde alışmış olduğu ortamı, anne rahmini terk ediyor olmanın kaygısını yaşamakta ve endişe verici bu durum fizyolojik bir terk edilmişliğin izlerini taşımaktadır. Rahmin

söyleyen Hıristiyanlık Tanrı'nın verdiği hayatı önemsemeyerek yaşamına son verenlerin sonsuz hayata kavuşamayacaklarını telkin eder. Tanrının lanetlediği ve merhametini esirgediği insan bu anlamda intihar eden insandır. Filmde rahip tarafından tasvir edilen bu durum sevdiğini kaybetmenin yanında Drakula üzerinde fazladan bir yıkıcı etki oluşturmaktadır.

[81] Varlığın anlamını sorgulayan Faust'un şeytanın baştan çıkartıcılığına aldanıp, onunla anlaşma yapması, ruhunu ona satması, insanın kendi iç çatışmasını ortaya koyan "ben"i ve içindeki öteki "beni"nin savaşını sembolize etmektedir. Filmde birçok sahnede bu çatışma farklı karakterler ve deneyimleri açısından farklılık taşıyan benzerlikler taşımaktadır.

[82] İslam'da Allah'ın yaratma eylemi onun kendisinden başka bir varlıkta vücut bulmamasının karşısında Batı'nın mitolojik anlatılarında ve popüler sinema anlatılarında Tanrı'daki yaratma eylemi parçalanmış ve dağıtılmıştır. Batı kurmacası içindeki bu durum klasik anlatı yapısında ikiliklerin kurulması bakımından önemlidir. Anlatılarda yaratan zıt eylemlerin çatışması üzerine kurulu güçlü bir dramatik olay örgüsü yapısı oluşmaktadır. Bu durum Batı'nın sadece kurmacasında değil felsefi düşüncesinde de yer almıştır. Örneğin, Freud'un yapıcı ve yıkıcı güçleri yaratma eyleminin eşit olan iki çatışmacı yapılarıdır. Yine Nietzsche'deki Apollon ve Dionysos çatışması iki yaratıcı zıt eylemin çatışmasından doğan anlamın ve mücadelenin felsefeye ve toplum bilimlerine aktarılmış halidir (Hıdıroğlu ve Kotan,2020:412)

dinginliğinden yoksunlaşarak gündelik olanın, sıradanın dışına çıkıyor olmak bu noktada bireyde annenin doğum yapar gibi çektiği sancılarla ve acıyla özdeşik duygu yaratmaktadır (Oskay,1994:110-111). Dolayısıyla filmde Drakula kanı içerken ölümlü hayatından kopmanın ve ölümsüzlüğe doğmanın vermiş olduğu kaygı ve korku duygularıyla bağırmaktadır. Tıpkı dünyaya yeni bir can getiren annenin doğum anında çekmiş olduğu sancılarla kıvranması gibi.

Film dört yüz yıl sonrası Londra'da yaşananlar üzerinden devam ederken Transilvanya Kont Drakula'nın Londra'da gayrimenkul alımlarını düzenlemek için Avukat Jonathon, Transilvanya'ya gitmek için çalıştığı şirketle anlaşma imzalar. Bu sahnede imzalanan anlaşma şeytanla yapılan anlaşma olarak okunabilirken atılan imzanın kırmızı mühür oluşu da yine şeytani, nefsani duyguların değişim dönüşümden önce insanda zaten varolduğu anlamına gelmektedir. İmzaladığı anlaşma ile ruhunu şeytana satan avukat yola çıkar. Trenle başlayan yolculuğun ardından Kont'un bulunduğu kaleye gitmek için at arabasına binen Janathon'a kurtlar eşlik etmektedir. Kaleye geldiğinde Kont tarafından karşılanan Janathon, Kont için ötekidir, Kont da Janathon için öyledir. Yabancı olana duyulan merak ve şüphe ile onu içeri davet eden Kont akşam yemeği sırasında Janathon'un nişanlısı Mina'nın resmini keşfeder ve onun ölen karısının ruhunu almış olduğuna inanır. Burada Kont akşam yemeği yemez. Aristokrasiyi temsil etmesine rağmen şatosunda yardımcıları ya da pahalı giyecekleri de yoktur. Şatafatlı bir yaşam biçimi olmayan Kont, ilerde de göreceğimiz gibi ihtiyaç duyduğu kadar kan emer. Janathon'a, *"Zamanın bütün güçlerinin tek bir amaç uğruna değiştirilebileceğine inanır mısın"* diye soran Kont'un, bu sorusu aslında filmin kurulu olduğu temel ideolojiyi vermektedir. Türklere karşı direnişin neticesinde biçimlenen olaylar Drakula'yı şeytan olarak kurmaktadır. Dolayısıyla şeytanla yapılan iş birliği neticesinde Drakula, dış dünyadan İngiltere'ye gelen ve kurulu düzeni tehdit eden sömürgeci ötekinin despot, baskıcı ve vahşi yanını ortaya koymaktadır.

Janathon'un sohbet sırasında Kont'a evli olup olmadığını sorduğunda Kont'un ağlamaya başlaması onun kırmızı pelerinli sivri azı dişli vahşi- korkunç görünümlü yanı ve insani yanı (çocuksu yönü) arasında bir çatışmadır. Eski günleri anımsadığı anda araya giren siluetlerle biz Kont'un intikam için tanrıya baş kaldıran Drakula olduğunu anlıyoruz. Beraberinde verilen sahnede Janathon'ın nişanlısı Mina, daktilo başında günlük yazarken karşımıza çıkmaktadır. Tüm güzelliği ve zarafetiyle daktilo başında

gördüğümüz Mina film içerisinde bütün korku unsurlarının karşısında bir meleği temsil etmektedir. Bu sırada elinde baktığı ve utanarak kapattığı "Arabian Nights" adında cinsel içerikli bir kitabın varlığı Mina'nın kendi içerisindeki ötekisiyle çelişen durumunu ortaya koymaktadır. Sonraki sahnede Mina'nın yanına gelen arkadaşı Lucy ise konuşmaları ve hareketleriyle Mina'dan çok farklıdır.[83] Mina'nın "*Keşke onun kadar hayranlık uyandıran birisi olabilseydim*" şeklindeki iç geçirişi bekaretin vermiş olduğu çekingenlik karşısında dişiliğe, seksiliğe duyulan merak ve ilginin ikiliğidir.

İngiltere'de akıl hastanesine çevrilen kamera orada kafalarına kafes geçirilmiş, normal davranışları olmayan insanları demir parmaklıklı hücrelerde göstermektedir. Burada delilik-şeytanlık, akıl hastanesi ilişkisi bakımından Hristiyanlıkta insanın her an içindeki şeytan tarafından kandırılıp, ona uyacağı ve onun etkisiyle mağdur olacağı fikri bir mahkûmiyet fikriyle özdeşleştirilebilir. Bölmelerin birinde böcek ve sinek yerken karşımıza çıkan mahkûm, "*Yuttuğum her hayat bana hayat veriyor. Efendim gelecek ve beni ölümsüz yapacak, kan hayattır*" şeklinde kendi kendine söylenmektedir. Burada kafadaki kafes ya da içlerinde bulundukları kafes benzeri hücreler psikanalizde Freud'un id'e karşılık gelmektedir. Bireyin alt benliğini oluşturan ve yaşam- ölüm gibi itkileri içerisinde barındıran ve bireyin saldırganlık, kaygı, korku yanına denk gelen duygularıdır. Ölümsüzlük arayışı içerisinde olan ve efendilerini bekleyen köleler bu noktada varoluşsal bunalım yaşayan her bireyin kendi içerisinde yaşadığı çatışmalı durumu ortaya koyması bakımından önemlidir.

Janathon, şatoda ayna karşısında tıraş olurken Kont, ansızın arkasında belirir ve boynundaki kolyesini işaret ederek *"İnancını böyle hilekâr, yalan yanlış incik boncuklara bağlama"* şeklinde inancı reddeden dille ideolojinin ağzından Janathon üzerinden kendisi gibi olmayan tüm ötekilere mesaj vermektedir. Kont "*Bizim tarzımız sizinkiler gibi değil"* diyerek te inanç- inançsızlık, inananlar-inanmayanlar ikiliği üzerinden ben ve ötekini kurar. Değinilmesi gereken anlamlı bir nokta aynada Janathon'un görünürlüğü karşısında Kont'un görünmezliğidir. Gölgesini hemen her sahnede gördüğümüz Kont aslında

[83] Lucy filmde Mina kadar güzel olmasa da çok seksi bir kadındır. Filmin ilerleyen sahnelerinde nişanlanıncaya kadar geçen sürede de birden fazla sevgilisi olduğu, onlarla beraber olduğu görülmekte ve erkek düşkünü bir kadın imajı çizmektedir. Hatta evde düzenlenen eğlenceli yemekte yemeğe katılan ve kapıdan giren her erkeğin yanına koşarak onlara "Sevgilim" diye hitap etmektedir. Filmin sonuna doğru Lucy'nin vampir oluşu ve hazin bir sonla ölmesi bu anlamda ideolojik söylemin ona biçmiş olduğu bir ceza olarak gösterilmektedir.

cisimsizdir. Gölgesi olan ancak aynaya yansıyan gerçek bir bedeni olmayan Kont'un varlığı kapital sistemdeki paranın olduğu gibi cisimsizdir. Yani somut bir gerçekliği ve bedeni olmayan, değişim değeri olup kullanım değeri bulunmayan toplumsal ürün paradır. Tıpkı Dracula'nın cisimsiz bedeni gibi (Moretti,2005:114-115). Yine psikanalitik süreçler bakımından aynada gözükmeyen Kont ayna evresini aşamamış ve kendiliğini tamamlayamamış eksik bir kişiliktir. Bu esnada dışarıdan gelen kurt ulumaları karşısında şaşıran Janathon'a "*Gecenin çocukları ne güzel müzik yapıyorlar değil mi*" diye karşılık vermektedir. Söyleminde yer alan ılımlı ve sevecen ifadeyle kurtları da kendinden sayan Kont Janathon'un yüreğine korku salmaktadır. Kont'un hazırladığı tuzak sonrası şatoda Kont'un ölen karısının ruhu ile ilişkiye giren Janathon'un sahnenin devamındaki şeytan kadınlarla olan erotizm içeren sahnesinde Janathon cinselliğe hareketsiz ve isteksiz bir biçimde mecbur bırakılmış haliyle verilmektedir. Sahnenin sonunda olaya Kont'un müdahalesiyle vampir kadınların Janathon'un yanından uzaklaştırılmasından sonra bir çocuğun ağlama sesi duyulur ve Janathon şaşırır, yeni doğmuş çocuk onun çocuğudur. Sahnede şeytan olan kadınların baştan çıkarıcı olma özellikleri noktasında Janathon'a musallat olmaları psikanaliz açıdan "iğdiş edilme" kavramı ile ilişkilendirilebilir. Öteki olan baba tarafından kendi iğdişini fark eden kız çocuğu kendisinde olmayanı gördüğü babasına imrenmektedir. Bu sahnede penisi olmayan şeytan kadınlar Janathon'u öteki olarak penis sahibi görünce onu simgesel düzeyde kastrasyona uğratarak ve kıskançlığını güttükleri penisten onu da yoksun bırakmaktadırlar. Ayrıca bu sahnede şeytan kadınlar arasında sapkın cinsellik, (lezbiyenlik), eğilimi olduğu görülmektedir. Normal olmayan bir çocukluk deneyimine işaret eden bu yönelim, doğal olmayan, günah, ifadeleriyle tanımlanan ötekiye vurgu yapmaktadır. Filmde kutsal rahibeler ve şeytan kadınlar birbirleri bakımından ben ve öteki temsiline örnek verilebilir. Bakire olmakla, cinsel sapkınlık kendi aralarında bir karşıtlık içerisinden verilmektedir. Janathon ve onu baştan çıkarmaya çalışan şeytan kadınlar arasında tam anlamıyla bir cinsel birleşme gerçekleşmemesine rağmen bu sahnede bir bebeğin dünyaya geldiği görülür. Dolayısıyla şeytanın masum bir bebek doğurması tematik yapı açısından çatışma unsuru iken bebeğin babasız doğuşu Hz. Meryem-İsa temsili olarak da yorumlanabilir.

Janathon'u şatoya hapseden Kont, Transilvanya'dan İngiltere'ye gitmek için hazırlanmaktadır. Tüm bu hazırlıklar sürerken Kont'un kendi vatanı olarak gördüğü yerden büyük büyük sandıklara topraklar doldurulur. Tüm bu hazırlıklar sürerken

İngiltere'de tuhaf olaylar meydana gelmeye başlar. Şiddetli fırtınalarla beraber doğa çeşitli doğa olayları olur, akıl hastanesinde efendilerini bekleyen köleler isyan çıkarır, kurt hayvanat bahçesinden kaçar. Burada doğa olaylarının ortaya çıkmasında tanrının gücü, kudreti tanrı yerine şeytana (Kont) atfedilir. Birçok dini öğretide peygamberlerin doğumları esnasında şeytanın çığlıklar koparması, vadiyi su basması, sarayda putların yıkılması gibi çeşitli doğa olaylarının varlığı ile ilişkilendirildiğinde ben ve öteki karşıtlığı uhrevi olanla-şeytani olan ikiliği üzerinden yorumlanmaktadır. Drakula'nın doğuşu metaforunu veren bu temsilde film içerisinde gösterilen gazete haberlerinde onun gelişiyle ilgili ortaya çıkan tuhaf olaylar "*Böyle garip fırtına görülmedi", "Kurt hayvanat bahçesinden kaçtı", "Yelkenlinin gizemi, mürettebat kayıp"* manşetleriyle yer almaktadır. Yine Kont'un İngiltere'ye ayak basmasının ardından Londra sokaklarında Mina'yı takip ettiği sahnede elinde gazete satan çocuk Kont'un yanından geçerken *"Koca kurt hala serbest, koca kurt hala serbest"* diye bağırmaktadır. Tehlikenin kaynağı olarak gösterilmek istenen kurt simgesi Kont'un bedensel varlığının yanında onu çağrıştırır vaziyette temsil edilmektedir. Haberlerin yayılmasında ve korkutarak belli söylemlerin ekilmesi noktasında önemli bir kitle iletişim aracı olan basılı medya filmde ideolojik aygıt olarak kullanılmıştır.

İçerisinde taşıdığı ilkel dürtülerin esiri olan Lucy'nin, uyurgezer biçimde evden çıktığı sahnede Mina ona takip etmektedir. Lucy bu sahnede kırmızı bir gecelik giyinmiştir. Filmin başında Drakula'nın iyi bir Hristiyan'ken giydiği kırmızı zırhla ilişkili biçimde Lucy'nin kırmızı geceliği değişimden önce onun içerisinde zaten hazır bulunan erotik arzuları temsil eder. Hayvanat bahçesinden kaçan kurtla ilişkiye girdiği anda şeytana ruhunu satan Lucy, Mina'nın onları izlediğini fark ederek rahatsız olur ve "*Beni böyle görme nolur"* der. Bireyin ilkel dürtülerinden olan ve yaşanılmasından, konuşulmasından kaçınılan cinselliğin izleme pratiğinin ötekinin gözü üzerinden görünür kılınması bilinç düzeyinde bireyi utandırmaktadır. Lucy üzerinden verilen bu utanma duygusu temelde seyircinin bilinç düzeyinde karşılık bulan duygularla eş değer biçimde seyirciyi sağıltmaktadır. Ayrıca burada uyurgezerlik metaforu üzerinden verilen sahne kötü olan ötekinin iyi olanı kandırarak tuzağa düşürmesi bağlamında önemlidir. Çünkü bu birliktelik sonrası Lucy de artık vampirdir.

Londra'nın kalabalık sokaklarında Mina'yı takip eden Kont, Mina'nın hemen dikkatini çeker. Çünkü Mina aslında kendinden olanı ya da kendinde olmasını istediği

eksik bir yanını tamamlaması noktasında Kont'u kendinin öteki beni, benliğinin bir parçası olarak görür. Kont, şatodaki görünümünün aksine dört yüz yıl önceki sıradan insan görüntüsüyle karşımıza çıkmıştır. Aradığı şeyin vücut bulmuş halini tanıması da bu anlamda Mina için zor olmamıştır. Kont, Mina'yla konuşmak için ona yaklaştığında "*Kentinizin yabancısıyım. Sinematografa nereden gidebilirim"* diye sorarak kendisini Mina'nın gözünde yabancılaştırmakta böylece onun güvenini sağlamaya çalışmaktadır. Öteki olarak gördüğü adamı ilk önce "*Bir harita bulabilirsiniz herhalde"* diye reddeden Mina'nın zihninde telepatik özellikleri sayesinde sıradan insanlardan farklılaştırarak kendisine bağlayan Kont, bu anlamda tanrısal özelliklere evrilmiş insanın temsilidir. Kont tarafından ikna edilen Mina onla beraber sinemaya gitmeyi kabul eder. Ancak sinema salonunda Mina'nın beni ve içindeki öteki beni sürekli çatışma halindedir. Çünkü Mina nişanlıdır ve Janathon geri döndüğünde sevdiği adamla evlenecektir. *"Buraya gelmemeliydim*" tarzında ifadelerle kendi kendisine hayıflanan Mina içerisinde idin kontrolsüz istekleri ile süper ego'nun vicdani yönünün gerilimi arasında sıkışmış bunalımlı bireyi anlatmaktadır. Kendi içerisinde bu çatışmaları yaşayan Mina, sinema salonunu basan kurtları dize getirmeyi başaran Kont'a adeta hayran kalmıştır. Filmde kurtların dize gelip uysallaşması Mina'daki değişim sembolize eder. Kurt saldırısından kaçmaya çalışan Mina arkasını dönüp Kont tarafından sakinleştirilen kurtları gördüğünde uysal bir kedi gibi geri döner ve adeta Kont'a teslim olur. Birlikte kurtu okşayarak severler ve okşama sahnesi erotizm içerir. Her ikisinin ellerinin birbirine dokunuşları, kurtun kulaklarını tutuşları, bu okşayışın verdiği haz sahnede rahatlıkla gözlemlenebilir.

Kurtla ilişki sonrası Lucy vücudunda tuhaf şeyler olduğunun farkındadır. Doktor olan arkadaşı Jack'in de durumun farkına varması sonrası böyle garip hastalıklar hakkında dünyadaki herkesten çok şey bilen ünlü metafizik filozofu Abraham'a bir telgraf çeker ve durumu anlatır. "*Hiçbir tıbbi sınıflamaya girmeyen, bilinmeyen bir kan hastalığı var. Tek bir dakika bile gecikme*" diyerek olayın vehametini vurgular. Bu sırada Abraham bir salonda ders vermektedir ve derste anlattıkları aslında tematik yapıyla paralel bir biçimde ilerler. "*Bir yarasa her gün ağırlığının on katı kadar kan tüketmektedir. Bu kan ihtiyacını karşılamadığı zaman kendi kan hücrelerini öldürür." "Zührevi hastalıkların kökeni onların ilahi kökenlerine işaret eder". "Hristiyan uygarlığının etik ve idealleri ile ilgili cinsel problemleri kapsar bu hastalıklar. "Uygarlık ve frengi artışı beraber ilerler".* İdeolojik bağlamda profesörün kurmuş olduğu anlatılara

bakıldığında her şeyin fetiş hale getirildiği kapital düzende cinsellikte kapital düzenin ilişki biçimlerinden bağımsız değildir. [84]Profesör, Jack'in telgrafı üzerine Londra'ya gider ve Lucy'i yakından görerek hastalığı hakkında fikir sahibi olmaya çalışır. Jack'e "*Gözlerinin gördüğü, kulaklarının duyduğu şeylere açıklama getirmekten korkma! Ne olduğunu bildiğin ama açıklayamadığın şeyler yok mu? Manyetizma, Hipnotizma gibi bu kan hastalığı da var"* diyerek vampir mitinin adı konulamayan hastalıkların ortaya çıkışıyla ilişkisinin altını çizmektedir. Teknoloji ve bilimin bu kadar gelişmeden önce hastalıklara neden olan mikroorganizmalar görülüp incelenemediği için bütün hastalıklar doğa üstü olaylara bağlanıyordu.[85] Dolayısıyla metafizik ve bilimsel ikiliğinin kurulduğu ben-öteki çatışması açıklanabilirliği noktasında vampiri metafiziksel olgulara bağlamaktadır.

Lucy'i ziyareti sırasında onun içerisinde bulunduğu duruma üzülen Mina, nişanlısının hapsolduğu Kont'un şatosundan yaralı şekilde kaçabilmeyi başardığını ve rahibelerin onu iyileştirmeye çalıştığını ona gönderdiği mektupla öğrendiğini Lucy'e anlatmaktadır. Lucy'nin onun yanına gidip, iyileşmesine yardımcı olmasını söylediğinde

[84] Kapitalist sistem ve arzu arasındaki ilişkiyi inceleyen düşünürlerden birisi olan Reich, bireylerin zorba kişilik yapılarının sebebini açıklarken cinsel arzuların serbest bir şekilde eyleme dönüşmesinin engellenmesinin kamusalda bireyleri birer zorbaya dönüştürdüğünü ileri sürmüştür. Ona göre bu durumu ortaya çıkarak şey; kapitalist sistemin işleyişine birebir eklemlenen tekeşli aile yapılarıdır. Ölümlü olmanın getirdiği yük ve bu dünyadaki görünürlüğü mazoşizm ve sadizmi aşk tanrısı eros gibi birincil bir ihtiyaç olarak görme durumunun sosyal ve siyasi alandaki problemleri çözmeyeceğini ifade etmiştir. Mazoşizm ve sadizmin birincil güdülerin engellenmesinin birer sapması olarak ortaya çıktığını düşünür. Eros gibi birincil güdülerin önüne ket vurulan yerlerden birisi olan tekeşli aile düzeninin yapmaya çalıştığı şey bireyin libido enerjisini düzenli harcatarak onu toplumsalda faydalı hale getirip cinsel arzu ile nüfus üretimini dengelemektir. Doğal olarak aile yapısı nüfusun yeniden üretiminin merkezini oluşturduğunu düşünen Deleuze ve Guattari kapitalist toplumdaki aileyi tarif ederken arzuyu ailevi alan içerisine koyup bireyleri aile içinde yerli yurtlu hale getirerek Oidipus karmaşıklığını karşısına koyarak bireye aşağılanma korkusu aşılandığından bahsederler. Arzunun alanı sadece aile olmayıp aileden de çıkıp toplumsalda yer bulduğunun altını çizerken arzuyu aile düzeyinden koparırlar. Arzunun aileyi terki ve kamusalda yer edinmesi ise onu gizli sırlı halinden koparacak tamamlayıcı unsurlardan uzaklaştırmakla ile mümkündür. Bu unsurlar cinsellik, eksiklik, bireysellik, fantezi ve haz'dır. Onların arzu ile bir tutulmasına daha doğrusu arzunun bu unsurlarla izahına karşı çıkılmalıdır. Zira bu unsurlar arzunun zamansız uzamsız ve masum halini bitirmekle beraber, arzuyu nesneleştiren tamamlanmaya muhtaç eksik ve kusurlu hale sokmaktadır. Oysaki arzu; eksikliği olmayan öznede değer bulan pozitif bir güç olarak görülmelidir. Bu anlamda fantezi kavramı ile arzunun ilişkilendirilmesi konusuna Deleuze ve Guattari karşı çıkmışlardır. Fakat Lyotard, bu konuda Lacan ile zıt düşünceye girmiştir. Lacan, düşlerin işleyişinin dilsel olduğunu iddia etmekte idi. Lyotard'a göre düşler bilinç altında resimsel boyutta varlık bulduğunu düşünmüş ve bu anlamda figürel kavramını ortaya atarak bilinçdışını figürel olanla birleştirebilecek olan fanteziden hareketle arzunun tarifini yapmıştır (Reich, Deleuze ve Guattari'den akt: Solmaz,2019:140-141).

[85] Ayrıca tıbbın geri kalmış olması hastalıkların teşhis ve tedavisi bakımından kısıtlı imkanlar demekti. Bu kısıtlılık içerisinde öldüğü varsayılan insanların mezarlara konulduğu daha sonra ise aslında ölmemiş olan insanların içerisinde bulundukları durumdan korkup ağızlarını ısırıp yara etmeleri sonrası ağızlarında biriken kanla mezardan çıkmaları vampir mitinin hastalıklarla ortaya çıkışı bağını güçlendiren metaforik bir anlatıma sahiptir (http://www.bbc.com/culture/search/vampir).

Mina isteksiz bir biçimde onu dinlerken *"Lucy'e ve bana neler oluyor böyle. Keşke yine kendim olup, mantıklı Mina olabilsem"* diye içinden geçirmektedir. Lucy'nin vampire dönüşmesi sonrası geldiği acınası nokta ile kendi içerisinde bulunduğu durumu karşılaştırarak onunla özdeşleşen Mina, ben ve içindeki ötekinin çatışmalı bunalımını yaşamakta ve bunu Lucy üzerinden özdeşleşme kurarak görünür hale getirmektedir.

Kont'la bir sonraki karşılaşmasında Mina, *"Ses tonunu tanıyorum, bana huzur veren sesini, seni daha önce görmüştüm, senin dünyan yerleşemediğim bir dünya gibi"* diyerek bilinçaltı düzeyde Kont'a bağlanmış ve onun aslında Drakula olduğunu anlamıştır. Çünkü Kont onun eski ölen karısı Elisabetha'nın reenkarnasyon geçirerek Mina'nın bedeninde ruh bulduğunu düşünmektedir. Bu anlamda Kont'ta var olan tanrısala ait olan telepatik özelliklerle Kont zihin gücüyle Mina'nın zihnine egemen olarak onu kendisinden vazgeçemeyecek hale getirmektedir. Kont'u istediği halde içerisinde onu ikileme düşüren duygularından nefret eden Mina, burada sisteme bağımlılığın, köle oluşun ya da boyun eğmenin bireyin içerisinde orta çıkardığı gerilim ve bunalımı vermektedir. Bu bağlamda Drakula'nın anemik biri olan yardımcısı üzerinde hipnotize edici gücü vardır. Stoker'ın yarattığı Drakula'ya karşı anemik olan yardımcısına kendi başına özgür yaşama hakkı tanımayan üstünün kişileştirilmiş görünümü bireyde korku ve ürküntü kaynağıdır. Dolayısıyla Oskay'ın deyimiyle "iyi anne"den "kötü anne"ye dönüş bireyin varoluşsal sorunu noktasında anneye bağımlılığın ondan ayrı bir varlık kazanamamada bireyde bunalımsal bir etkiye neden olduğudur (Oskay,1994:109). Böylece ben ve öteki ikiliği yabancı olana duyulan düşmanlıkla ilişkili biçimde ele alınabilir.

Yukarıdaki sahnede Kont ve Mina'nın karşılıklı konuşmasında gözyaşı ve kalp kırıklığı içerisinde dört yüz yıl önce başına gelenlerle ilgili olarak Türkler için "*İnsanın üç kağıtçılığı onu (prensesi) kadim prensinden söküp aldı*" diyerek Drakula'yı kötü yapan şeyi mantıksal bir nedene bağlayarak kendisini Mina üzerinden bütün insanlık gözünde aklamaya çalışmaktadır.[86]öteki olarak yabancılaştırılın, korkulan, tiksinilen bir varlık olma sebebini haklı bir gerekçeye bağlayan Kont bu anlamda Freud'un savunma

[86] Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın cennetten kovulma kıssasında cennetten kovulmalarına sebep olan şeytanın vermiş olduğu vesvese de yine yasak olanı yapan ve Allah'a karşı gelen Hz. Adem'i "*şeytan vesvese verdi böyle oldu, nefsime uydum bu hatayı yaptım*" şeklinde bilinç düzeyinde rahatlama sağlayan yaklaşımıdır.

mekanizmalarından yansıtma davranışını sergilemektedir. İçerisinde duyduğu derin üzüntüyü ihanete uğramanın bedelini tek başına ödediği inancını yansıtan Kont, bu sayede içerisindeki gerilimi azaltmaktadır.

Mina'nın bu gerçekle yüzleştiği sahneye paralel biçimde ilerleyen sahnede Lucy'nin odasında başına gelenleri izleyen profesör onun sarımsak çiçeğini hissettiğindeki tuhaf hareketlerini ve sakinleştirmek için yaklaştığındaki sivri azı dişlerini görerek Lucy'nin vampir olduğuna kesin kanı getirmiştir. Sahnenin devamında Drakula adlı bir kitabı açıp okumaya başlayan profesör, *"İşte vahşi savaşçı! Drakula'nın korkutucu hikayesi böyle oluştu. İnsanları kazığa geçirip kızarttı, kafalarını kazanlarda kaynatıp, canlı canlı derilerini yüzdü ve onlara parçalara ayırıp kanlarını içti. Onun kanı hayattır! İşte hayatım boyunca peşine düştüğüm düşmanım"* sözleriyle kurduğu bağlantıları ve anlamı onamaktadır. Lucy'i o halde görüp onu Doktor Jack'e bırakıp, *"İnsanlığın tecrübelerinden öte çok büyük güçlerle uğraşıyoruz. Onu iyi koru yoksa değerli Lucy'in şeytanın orospusu, karanlıkların fahişesi olacak. Lucy sıradan değil sadık bir mürit, şeytanın metresi, kontrolsüz bir takipçi"* diyerek yanından uzaklaşmaktadır. Ancak onu korumak için artık çok geçtir. Kurt görünümünde gelen Kont erotik bir biçimde Lucy'nin ruhunu tam anlamıyla satın almıştır. Profesör'ün Lucy tanımlamaları da vampir miti açısından önemli tasvirlerdir. Büyük güçleri ötekileştirerek yabancının tehlikeli olma durumunu vurgulayan profesör, Lucy kimliği üzerinden vampiri ve onun gizil güçlerini insanlık gözünde öteki olarak konumlandırmaktadır. Şeytana ruhunu satmış, ondan bir parça olan Lucy üzerinden bu bağlamda ideoloji insanın gözünden, onu tehdit edecek şeytan vasfındaki her şeye (bilim, teknoloji…) karşı insanlığı korkutarak uyarmaktadır.

Sonraki sahnede Mina'nın nişanlısı Janathon'la kilisede evlenme anları Kont'un vampir suratıyla kan ağlarken paralel geçişlerle verilmektedir. Kont'un öz benliğinin dışa vurumu olarak tasvir edebileceğimiz bu sahnede Kont yine telekinetk yollarla Mine ile iletişime geçmektedir. Mina, "*Çok tuhaf ama neredeyse benim garip arkadaşım sanki benimle beraber. Benim düşüncelerimle konuşuyor. Onunla birlikteyken her zamankinden daha canlıydım. Şimdi onsuzum ve evlenmek üzereyken kafam çok karışık ve çökmüş bir haldeyim. Belki de iyi olmaya çalışan kötü biriyim*" şeklinde konuşarak kendi içerisinde yer etmiş Kont'un diliyle bilinç altını su yüzüne çıkarmakta ve arada sıkılıp kalmışlığın vermiş olduğu bunalımı yansıtmaktadır. Benlik durumları arasında

çatışma yaşayan Mina aslında gündelik hayatta her bireyin içerisinde barındırdığı problemleri adeta içine kaçmış olan Kont'la konuşarak (bireyin iç beniyle konuşması) görünür kılmaktadır.

Kurt kılığında Lucy'nin canını alan Kont bu anlamda Mina'nın Janathon'la evlenmesine kızıp öfkesini Lucy'e yansıtmıştır. Lucy'nin ölümü üzerine onun vampire satılı olan ruhunun lanetten arındırılması ve ölümsüz ruh olarak tekrar geri dönmemesi için kalbini söker ve kellesini alır. Bunu yaparken de profesör "*Tanrı bizimle beraber, biz onun yüce gücüyle güçlüyüz*" diyerek kötülüklerle, kötü ruhlarla, öteki olanlar savaşma ve başarıya ulaşma noktasında inanç vurgusu yaparak bir ideolojik söylem geliştirmektedir. Bu ideolojik söylem üzerinden tanrının yardımıyla hayatın diğer kavgacı yaratıkları da (duman, sis, kurt, kemirgen, buhar) dize getirebilecekleri inancından hareketle profesör, Jack, Janathon ve diğerleri onların sonunu getirmek için harekete geçerler. İlk önce vampirlerin vatanın kutsal toprağında dinlenip, eski gücüne kavuştukları gerçeğinden hareketle Transilvanya'dan sandıklarla gelen toprakları yok ederek işe başlayan profesör ve arkadaşları Mina'yı da dikkatli olması noktasında uyarırlar. Bu noktada Mina'nın iç çatışması hala sürmektedir. Kont'un bu şekilde avlanacağı için ona üzüldüğünü kendine söyleyen Mina daha sonra, böyle bir yaratığa nasıl acıyabilirsin diye kendisini baskılamaktadır. İd- ego çatışması örneği taşıyan bu durum Mina açısından gerilim dolu bir düşünce evresidir.

Mina'yı güvenli bir alan olarak Drakula'nın kölelerinin tutulduğu akıl hastanesine götürülmesi gerilimin zirveye çıkması bakımından önemlidir. Çünkü orada konuştuğu akıl hastası Mina'ya "*Siz efendimizin göz koyduğu gelinsiniz. O sizin için buraya geldi. Sonsuz yaşam sözünü o aslında bize vermedi, onu size vermiştir güzel kadın*" demiştir. Bu sahnede ölümsüzlüğün kadına layık görülmesi erkekleri akıl hastası üzerinden büyük öteki yapmaktadır. Lacan'ın simgesel evreninde çocuğun anneden ayrılma sebebi olarak gördüğü baskıcı babaya verilen bir cezadır bu. Ölümsüzlüğe ulaşma noktasında. *"Ben deli değilim, ruhu için savaşan aklı başında bir adamım*" diyen akıl hastası kendi beklentileri ve var olan gerçeklerle bu noktada yüzleşir. Mina dinlenmek için hastanede bir odaya çekildiğinde yeşil duman görünümünde onun yatağına giren Kont, "*Bu bedende bir hayat yok. Ben hayatsız, ruhsuz, nefret edilen, korkulan ölümüm. İşit beni. Yaşayan insanların öldürmek istediği canavarım" diyerek Mina'yla yüzleşmektedir*. İnsanlar gözünde kendisini yabancılaştırarak korkulan varlık olarak tanımlayan Kont burada vahşi

ve saldırgan yanıyla, durumu kabullenişteki çaresizliği arasındaki gerilimi kendince masumiyet abidesi olarak gördüğü Mina üzerinden vermektedir. Dolayısıyla yüzleşme içindeki öteki beni temsil eden özelde Mina genelde ise onu ötekileştiren tüm insanlık ve sistemdir. Nefret-sevgi, masum-suçlu ikilikleri yüzleşme metaforu üzerinden konumlandırılmaktadır. Kont'un bu sözleri karşısında Mina, *"Seninle olmak istiyorum, gördüğünü görmek, sevdiğini sevmek istiyorum"* diyerek isteğini dile getirmiştir. Bunun üzerine "*Benimle olmak istiyorsan ölüp, yeniden doğup benimle sonsuzluğa kalmalısın. Ama ben benim gibi lanetlenip, sonsuza dek ölümün gölgesinde kalmanı istemiyorum. Çünkü seni mahkûm edemeyecek kadar çok seviyorum"* diye onun isteğini reddetmektedir. Ancak Mina Kont'u öperek ve kanından içerek onun ruhundan beslenmiştir. Bu sırada içeri giren profesör ve arkadaşları Kont'u öldürmeye çalışır elindeki haç figürüyle onu etkisiz hale getirmeye çalışan profesöre*, "Beni bu putlarla yok edeceğini mi zannediyorsun. Sen doğmadan yüzlerce yıl önce ben uluslara hükmettim. Ama ihanete uğradım. Senin tanrının bana yaptığına baksana*" diyerek inanç karşısına inançsızlığı koymaktadır. Bu sahnede haç ile vampiri yok etme ilişkisi bireyin fallus dönemine denk gelen ve o dönemde toplumsal kurallara uyma davranışıyla sembolleştirilir. Haç dini bir imge olmanın yanı sıra freudyen terminolojide "baba yasa"dır. İnanan ve tanrıya hizmet eden kendisini inançsız yapan ve tanrıya asi duruma getiren şeyi haklı gerekçe olarak sunmaktadır. İdeolojik olarak herhangi bir şeye inancı kalmayanların yani varoluşsal açıdan bunalımları olan bireylerin böyle kötü olabileceği fikri yumuşatılarak verilmeye çalışılmaktadır.

Oradan ayrılan Kont at arabasına biner ve gün aymadan vatanına geri dönmek için yola çıkar çünkü ona yaşam enerjisi verecek toprağı kalmamıştır. Onun İngiltere'den kaçışı üzerine peşlerine düşen profesör ve arkadaşları yanlarına Mina'yı da alarak onu yok etmeye ant içmiştir. Uzun süren kaçma kovalama sahnesinin ardından Mina Kont'tan aldığı bazı tanrısal özellikleri kullanarak (rüzgâr çıkartarak) onun kaçmasına yardım etmeye çalışsa da bunu başaramamıştır. Kont'un boğazını keserek ve kılıç saplayarak yaralayan Janathon'a Mina elinde silahla engel olmaya çalışmıştır. "*Bana da bu yapacak mısın"* diyerek kendisinin de vampire dönüştüğünü anladığımız Mina Kont'u sürükleyerek şatodan içeri sokar. Yerde yatan Kont, "*Beni huzura kavuştur Mina*" der ve bunun üzerine Mina, kılıcı Kont'un kalbinin en derinliklerine saplar ve kellesine koparak bu laneti sonlandırır**.**

Kan emici soylular eleştirisinin yapıldığı filmde şiddetin taşıyıcısı olan aristokrat kesim, dini sebepleri yerden yere vurarak faniliğe meydan okumak istemektedir. Bunu da dini kendisine koruma kalkanı olarak benimsemiş burjuva ve işçi sınıfına karşı savaş açarak yapar. Dolayısıyla aristokrat kesim ve burjuva sınıfı arasındaki çatışma temelinde ilerleyen film orta sınıfın meşruiyet krizini vurgulamaktadır. Hukuk bürosunda avukatla yapılan anlaşmada "*Kont'a hizmetlerimi hep sunacağım"* diyen Janathon'a görev veren firma sahibi "*Transilvanya'ya gitmek için hemen yola çıkmalısın. Bu tür fırsatlar insanın karşısına hayatta sadece bir kez çıkar. Bu firmadaki geleceğin garanti altına girer"* şeklinde yanıt verir. Orta sınıfı temsil eden Janathon üzerinden filmin anlatı yapısının kurulu olduğu orta sınıfın meşruiyet krizi ya da orta sınıfın hayatta kalma mücadelesi bir sınıf atlama mücadelesi olarak verilmektedir. Bu sahnede Janathon'ın verilen sorumlulukları eksiksiz yerine getirmesi halinde sınıf atlayacağı vurgulanmaktadır. Janathon, şatoya Kont'un yanına vardığında Kont ona, "*Kendi iradenle özgürce geldin"* der. Dolayısıyla sınıf atlama hevesi ile bilinmeyene yaptığı yolculuk sonrası başına gelebilecek her türlü kötü ve olumsuz durumdan avukatın kendisinin sorumlu olduğunu vurgulayan bu ifadesiyle Kont, aristokrasiye ait pratiklerin yadsınmasının önüne geçme çabasındadır. Yine filmde çizilen belli sınırlar ya da uygulanan belli yasaklar da bu bağlamda değerlendirildiğinde onları ihlal eden kişilerin sistem tarafından cezalandırılmasının meşrulaştırılması ile bağlantılıdır. Aristokratik düzeninin meşruiyetini sürdürme çabası bu noktada, orta sınıfın onunla mücadele etmeye başlamasıyla karşılıklı bir çatışmaya dönüşür. Bu yönüyle avukat, aristokrasi tarafından cezalandırma ihtimalini göz önüne almıştır. Kont'un Londra'da hüküm sürmesi için toprak satın alması ve en sonunda o topraklar üzerinde meşruiyetini gerçekleştirme çabası onu orta sınıfla mücadeleye itmiştir. Bu uğurda Kont'un avukatı cezalandırıp nişanlısını elinden alması geçmişte kendi karısının intiharının intikamını yine orta sınıf üzerinden almaya çalışması ile bağdaştırılabilir. Dolayısıyla Kont'la olan ilişkisine Janothon'un rızayla dahil olması burjuvanın sınıf atlama arzusuyla aristokratın alanına girmesinin ne kadar yanlış olacağını vurgular niteliktedir. Burjuva için sınıf atlama arzusuyla aristokrasiyle girdiği ilişki, ideolojik olarak yanlış ve tehlikelidir.

Marx'ın burjuva sınıfına yapmış olduğu "Sermaye, vampir misali, yaşayan emeğin kanını sömürerek yaşayabilir ancak ve ne kadar çok emek sömürürse canına o kadar can katar" (Marx,1976:342;aktaran Moretti,2005:114-115) şeklindeki ifadelerinden hareketle

filmde aristokratik sınıfa yapılan eleştiri bu bağlamda önemlidir. Bu çatışmanın korku ile verilmesi, aristokratın faniliğe karşı yenilgisi ve filmin sonunda gerçekleşen her gizemli ve korkunç olayın dünyevi normlara geri dönmesi burjuva ve işçi sınıfının dine bağlı olmasının en doğru yol olacağı öğüdünü telkin eder. Tüm bu çatışmalı durum içerisinden okunduğunda vampir filmleri toplumsal problemlerden, ırkların ve dinlerin düşmanlığına kadar tarihe ket vurmuş birçok konuyu, korkunun bilinçaltına ittiği birçok imge ile yansıtma yoluyla özel anlam ve mesajlar yoluyla temsil etmektedir.

Filmde şeytan kadınların Janathon'a musallat olmaları sonrasında onları oradan uzaklaştıran Kont, *"Kont'un çingeneleri korkusuz savaşçılardır, asilzadelerine ölümüne sadık bir şekilde hizmet ediyorlar"* şeklindeki ifadelerle emri altındaki köleleri sadakatleri noktasında yüceltmektedir. Kont'un çingeneleri bu anlamda aristokrasiye sadık alt sınıf köleleri temsil etmektedirler. İdeolojik bağlamından hareketle aristokrat sistemin köleleştirmesi üzerine eleştiri getirilebilecek olan anlatıda ona entegre olmaktan kaçınan birey ne kadar çekimser davranırsa davransın en sonunda sistemin bir parçası haline gelir. Sistemin devamlılığını sağlamada köle gibi hizmet eden bireyler hallerinden gayet memnundur. Çünkü bazen sistemin merkezine konumlanan birey açısından sistemin devamlılığı onun üretime katkıları ile mümkündür.

Filmde yine vampir olgusu doğuyla kurulan ilişki çerçevesinde değerlendirilebilir. Janathon'un Kont'un yanına gitmek için bindiği trende kullandığı "batıyı bırakıp doğuya gitmek" ve "Avrupa'nın en az bilinen, en vahşi kısmına" şeklindeki vurguları doğu eleştirisi temellidir. Filmin başında Kont'un İslam'la mücadelesi esnasında Drakula'nın ortaya çıkması ile verilen İslam düşmanlığına ek olarak film Hristiyanlığı da tam kabul ettiğini göstermiyor. Hristiyan medeniyetinin doğuda kalan kısmının da vahşi olarak görüldüğü anlatı yapısı içerisinde vampir olgusu vahşi İslam'la, Türklerle ve Hristiyanlığın vahşi doğusu ile çatışırken ortaya çıkar ve İngiltere'yi tehdit eder. Janathon'un bu yolculuğu esnasında kameranın kadrajına giren yüksek dağlar, uçurum kenarlarındaki yollar Avrupa'nın doğusunun vahşi olduğunu vurgularken orta sınıfa modern kapitalizmin, burjuva hayatının dışının tehlikeli olduğu mesajını vermektedir.

Film, doğunun tehlikeli ve vahşi yanının karşısında batıyı konumlandırırken aslında batının da kendi içinde tehlike arz ettiğine vurgu yapmaktadır. Doğunun mistisizmine ve tehlikeli arzularına kendisini kaptıran batı insanı da bu anlamda tehlike kaynağıdır.

Doğunun gizlerine ve kontrolsüz arzularına kendisini kaptıran insanın içerisinde bulunduğu çıkmazlarla kendisini bunalıma ittiği gerçeği filmde Lucy karakteri üzerinden verilmektedir. Lucy'nin cinsellik konusundaki alternatif arayışları onu arzularına kapılmış ve böylece tehlikeli ve kontrolsüz oyunların parçası haline gelmiş karakter olarak betimlemektedir. Son noktada ise Lucy'nin kötüye dönüşmesi ve ölmesi bakımından başına gelenlerle ilişkilendirildiğinde batının saf ve faziletli insanını bozan Hristiyanlığın doğusu tehlikeli yönü ile nazik insanı da dönüştürebilmektedir. Mina filmin başında daktiloyla günlük tutarken el atında bulunan "Arap Geceleri" adındaki bir kitabı karıştırırken kamera açısına girer. Görsel olarak kadın ve erkeğin cinsel birleşme pozisyonlarının görsel olarak yer aldığı kitap, coşkunluk, taşkınlık, kontrolsüzlük olma özelliklerine sahip, tehlikeli doğu teması ortaya koymaktadır. Dolayısıyla bir sonraki sahnede Mine ve Lucy'nin büyük bir hazla bu kitabı incelemeleri batılı insanın işleyeceği en büyük suçun doğulu egzotik inançlara, arzulara imrenerek baştan çıkması ve şeytanın aracı konumuna düşmesi temsilini sembolize etmektedir.

Mina'nın filmde "*Özgür konuşma tarzı hoşuma gidiyor*" diye şeytani bir zevkle imrendiği Lucy ile ilgili olarak Janathon'un söylemleri orta sınıf aristokrasi eleştirisidir "*İstedikleri her şeyi dile getirmeleri aristokrasinin bir kusurudur*" ifadesi ile isteklerini kontrolsüzce dillendiren aristokrasinin bir sapkınlık içinde olduğunu söyleyen Janathon, burjuva kapitalizmini yüceltmektedir. Yine filmin başlarında Mina, günlük tutarken nişanlısının onun Lucy ile arkadaşlık etmesini istemediğini ifade eder. Lucy'nin bu fikri Janathon'un sadece bir hukuk bürosunda çalışan memur olarak Mina için hiç de tatmin edici bir aday olmadığı düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. İçerisinde şeytani arzu ve düşünceleri zaten barındıran Lucy, kurt adamla cinsel birleşme sahnesi sonrası Mina'ya bu olayın kontrolünün dışında, uyurgezer durumdayken gerçekleştiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla Lucy, potansiyel olarak beslediği duygu, düşünce ve günahlarından ötürü bu belayı adeta çağırır ve kendisine musallat eder. Diğer taraftan filmde profesörün Lucy ile ilgili kullandığı "*karanlıklar fahişesi, şeytanın orospusu"* ifadeleri onun günahlarının bedeli olan söylemlerdir. Dolayısıyla siyasi erk burjuva kapitalizmi içerisindeki insanlara tatminsiz istekler barındırmamaları gerektiği konusunda telkinlerde bulunurken Lucy'nin başına gelenlerle bu mesajı ilişkilendirmektedir. Lucy'nin sadakatsizliği karşısında filmde Janathon ve Lucy'nin nişanlısı sadık birere orta sınıf vatandaşı olarak betimlenmektedir. Lucy'i çok sevmesine rağmen ruhunu şeytana sattığı için onu kendi

elleriyle öldürerek cezalandıran nişanlısı, sadık burjuvaziyi temsil etmektedir. Yine Kont'un şatosuna giden Janathon'a musallat olan şeytan kadınlara karşı Janathon kontrolsüzdü. Ancak o sadık bir orta sınıf vatandaşıydı ve şeytanın kanından emerek, ona teslim olmadı ve şeytanlaşmadı. Bu bağlamda filmde kontrolsüzlük üzerine kurulu olan iki anlatı da birbirleri açısından karşıtlık içermektedir.

Kan emici soylular eleştirisinin yapıldığı filmde Kont'un Londra'ya ilk geldiğinde kent meydanında Mina ile karşılaştığı esnada onunla iletişime geçmek için kullanmış olduğu yöntem ve sonrasında Mina'nın göstermiş olduğu tepki de ideolojik bir anlam içermektedir. Mina'ya oranın yabancısı olduğunu söyleyen Kont onunla konuşmaya çalışmakta ve Mina tarafından her defasında dirençle karşılanmaktadır. Ancak Kont, ne zaman ki Transilvanya'dan gelen bir prens olduğunu söylerse Mina'nın direnci o anda kırılır ve olayların seyri değişir. Dolayısıyla aristokrasiyi temsil eden Kont'un kibarlığı orta sınıfı temsil eden Mina tarafından kanılmaması gereken bir durum olarak verilir. Kont'un nazik olan tavrı altında aslında vahşet yatmaktadır ve orta sınıf bu oyuna asla gelmemelidir. Şayet gelirse aristokrasiye inanan, kanan insanın sonu Mina'dan ya da Lucy'den farksız olmayacaktır.

Aristokrasinin erkini sarsan ve gücünü zayıflatan çok çeşitli sebeplerden bazıları aydınlanma, pozitivizm ve matbaadır. Filmde bir aristokrat olan Kont'un kendi sonunu getiren sinema icadıyla bilimin sınır tanımadığı yönündeki hayran tavrı da ideolojik bakımdan önemlidir. Sinemanın zaman içerisinde yolculuk etmeye benzer özelliği ile geçmişi yansıtıyor olması burjuva metafiziği ya da mistisizmine bir vurgudur. Dolayısıyla filmin genelinde pozitivizmin ya da aydınlanmanın aristokrasiyi yıkması olgusuna gönderme yapılmakla beraber burjuva metafiziği ya da mistizminin varlığının da altı çizilmektedir. Filmde Profesör Rahip- doktor kimliği eskinin aristokrasiyle birlikte onun hizmetkarı olan kilisenin artık yeni burjuva bilim anlayışına evrilmiş olması anlamında değerlendirilebilir. Burjuvanın iktidara gelişiyle birlikte bilimle kaynaşarak kendi mitsel düşüncesini temellendirmesi bu bağlamda Burjuva metafiziği ile barışık bilim anlayışına yapılan bir vurgudur.

Drakula filmde şarap içmemektedir. Hristiyan öğretide şarap İsa'nın kanını sembolize eder. [87]Bu bağlamda insanlığın günahlarını yüklenen İsa'nın kanını içmeyen Drakula şeytanın kanını kana kana içmektedir. Hristiyanlık açısından şeytan ve tanrı arasındaki zıtlıkların gösterildiği filmde Drakula iyi olanla değil kötü olanla benliğini beslemekte ve kötülüğün sembolü haline dönüşmektedir. Profesörün kötülüğü temsil eden Drakula için "*Çok akıllı ve güçlüydü*" ifadesi filmin genel izleği açısından bakıldığında tek başına yeterli olmayan özellikleri barındırmaktadır. Çünkü filmin sonunda Drakula trajik bir biçimde ölür. Bu bağlamda erkin ve aklın simgesi olan aristokrasiye itaatin yerine insanlara tanrıya itaati öğütleyen film burjuva kapitalizmine sadakati öncelemektedir.

4.8. HUZURSUZ RUHLAR TEMSİLİ ÜZERİNDEN BEN VE ÖTEKİNİN ÇATIŞMASI: "*THE OTHERS"*

Geçmişten bugüne hem edebi metinlerde hem de korku sinemasında önemli bir imge olan hayalet metaforu, ölmüş bedenlerin ruhlarının geri gelişi üzerine kuruludur. Bu geri geliş, içerisinde birçok sebep barındırabilmektedir. Zamansız olarak öldüklerini düşünenlerin onların ölümlerine sebep olanlardan intikam alma fikri, insanlığın içerisinde bulundukları ancak farkında olmadıkları tehlikeli bir duruma karşı onları uyarma fikri ruhlarının geri geliş sebepleri olabilir (Felton,1999:8). Geliş sebeplerine bakıldığında ruhlarında iyilik taşıyan hayaletlerin varlığı yanında kötücül ruhlu hayaletler de mevcuttur. Dolayısıyla insanlara zarar verebilen hayaletlerin yanı sıra zararsız olarak tanımlayabileceğimiz hayaletlerde mevcuttur. Yaşadığı travmatik olayları, gizleri paylaşma eğiliminde olan hayaletlerle beraber sırlarının gün yüzüne çıkmasından çekinen hayaletlerin varlığı da bu bağlamda söz konusudur.

Edebi metinlerden hareketle Shakespeare'in oyunlarında doğal oyun kişisi olarak olay örgüsüne dahil olan hayaletler bu anlamda korku sinemasına kaynaklık etmesi bakımından önemli bir metafordur. İki büyük savaşı bizzat yaşayan insanlık, içerisinde bulunduğu sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel şartlar neticesinde açlık, yokluk, sefalet,

[87] İsa'nın çarmıha gerilmeden önce, halkına kendi ifadeleri ile anlatmış oldukları bu temsil bakımından anlamlıdır. Elindeki ekmeği gösteren İsa, onu bölüp halkına uzatarak şükreder ve "Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın" der. Yemekten sonra şarap dolu kâseyi alarak devam eder "Bu kâse, sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır. (Luka 22: 19 – 20)

kıyım, salgın hastalıklar, doğal afetlere sahne olmuştur. İnsanlığın içerisinde bulunduğu bu huzursuzluğu, bunalımı, sıkışmışlığı temsil edecek birtakım pratiklerin ortaya çıkış sebebi bu anlamda tesadüfi değildir. Dönemin toplumsal şartları neticesinde zamansız ve acınası halde ölenlerin ya da bir ihanete kurban gidenlerin ruhları arkalarından yas tutulmasını beklemez. Dolayısıyla zaman, mekân, yaşam ve ölüm arasındaki tüm sınırlar silikleşir ve arada bir yerde kalmış ruhlar tüm huzursuzluklarıyla beraber hayatın bir parçası olur. Shakespeare'in Macbeth oyununda Macbeth'in yakın arkadaşı Banquo, Hamlet'inde ise, Hamlet'in babası olan Danimarka kralı hayalet olarak oyuna dahil olmaktadırlar. Macbeth, tahta geçme hırsıyla beraber baştaki kralı öldürür ve bu durumdan sadece yakın arkadaşı Banquo şüphelenir. Gizinin açığa çıkmasını istemeyen Macbeth, yakın arkadaşını öldürtür ve hemen sonrasında ortaya çıkan Banquo'nun ruhu Macbeth'i huzursuz eder. Çünkü hayaleti her gördüğünde Macbeth'in içsel korku ve bunalımları ile yüzleşmesi gerekmektedir. Bu durumun onu varoluşsal bunalıma ittiği oyunda, Macbeth içerisinde modern insanın çelişkilerini taşıyan bir temsildir.

Hamlet de ise Kral, erkek kardeşinin onu zehirlemesi sonrası ölmektedir. Fakat kimse gerçeği bu haliyle bilmemektedir. Babasının ölümünden sonra büyük bir çöküntü yaşayan Hamlet ise bir gün babasının ruhuyla yüzleşir ve aslında amcasının annesi ile evlenip tahta çıkması için babasını zehirlediğinin babasının ruhunun (hayaletinin) ağzından dinler.[88] Bir ihanetle zamansız öldüğünü düşünen Hamlet'in babasının ruhu intikam amacıyla geri gelir ve olay örgüsüne dahil olur. Babasının ruhuyla ilk karşılaşmasında korkuya kapılan Hamlet*, "Melekler, Peygamberler koruyun bizi*" (Shakespeare,1965:38) der. Çünkü ruhun kötücül özelliklere sahip olduğunu düşünür ve ötekileştirir. Dolayısıyla arada bir yerde kalmış, ne yaşayanların dünyasında canlı bedeniyle kalabilmeyi, ne de ölüler dünyasında kalabilmeyi başaramamış olan baba varlık ve yokluk arasında sıkılmış huzursuz bir ruhtur. Var olmayla yok olma arasında güçlü bir metafor olan hayalet bu anlamda zamanın, olay akışının düz ve nedensellik ilişkisi içerisinde akan yapısını sekteye uğratır.[89]

---

[88] Annesinin babası öldükten sonra amcası ile evlenmesini sindiremeyen Hamlet'in oyunda amcasını öldürmesi Freud'un Oidipus Kompleksidir. Anneyi erkek olan baba (üvey baba) ile paylaşamayan, babayı annesini ondan kopardığına inandığı için nefret edilesi bir öteki olarak gören teoride babaya (üvey babaya) duyulan nefret bu anlamda anlamlı bir dürtüdür. Zaten babasının intikamını alması noktasında Hamlet'i koşullandıran da bu dürtüdür.

[89] Marx'ın hayaletleri kitabını yazarak yaşamanın ne demek olduğunu öğrendiği hayaletlerle ilgili olarak Derrida, "Yaşamayı öğrenmek hala gerçekleşmeyi bekleyen bir şeyse, yalnız yaşamla ölüm arasında

Hayaletle iletişime geçtikten sonra babasının Hamlet'e öç alması noktasında verdiği direktifler Hamlet'e kendisini kaosa sürükleyeceğini düşündürür. Ülkedeki kaosla babasının ruhunun aynı zaman diyagramına denk düşmesi zamanın ideolojik çöküntülerine oyunda bir tepki olarak babanın intikamcı ruhu ile belirir. Ülkenin içerisinde bulunduğu tehlike karşısında bir uyarı niteliğinde ortaya çıkan babasının ruhu, adaletin ve düzenin sağlayıcısı olarak bir bedende temsil bulmaktadır. Geçmişin hayaleti olarak bugün Hamlet'in karşısında dipdiri duran babasının ruhu uğradığı ihanetin karşısında adalet talebinde bulunur ancak doğruyu söyleyip söylemediği konusunda emin olamayan Hamlet için bu durum bunalım kaynağıdır. Burada dikkatle vurgulanması gereken önemli bir nokta, oyunda Hamlet'in babasının ruhu Hamlet'le konuşurken doğrudan babasının ağzıyla konuşmaz. Babasının ruhu olduğunu söyler ve aslında kendisine yabancılaşarak ve kendisini ötekileştirerek kendi öz farkındalığını ortaya koymaya çalışır. Zaten Hamlet'i sıkışmışlığa iten de bu durumdur. Marx'ın etkilendiği bu ünlü oyunda yaşamla ölüm arasında kalmış olan hayaletler insannun tarihsel diyalektikte atlatmış olduğu aşamalardır.

Alejandro Amenabar'ın yönetmenliğini yaptığı 2001 yapımı ABD, Fransa, İspanya ve İtalya ortak yapımı olan korku ve gerilim türündeki film, ikinci dünya savaşı sonrası New Jersey adalarında geçmektedir. Kocasını savaşta kaybeden Grace katı bir Katolik ve otoriter bir annedir. Güneş ışığına karşı alerjisi olan çocukları Anne ve Nicholas ile beraber büyük bir malikanede yaşayan Grace, çocuklarının da iyi birer katolik olmaları için onları sıkı bir biçimde eğitmektedir. Bu malikane, savaşa gitmeden önce Grace'in kocasının güvenli bir yer olarak gördüğü ve ailesini getirdiği Channel adasındadır.[90] Film Grace'nin çocuklarına dünyanın yedi günde nasıl yaratıldığını anlatan bir masalla çizgi

gerçekleşebilir. Ne tek başına yaşamda ne de tek başına ölümde gerçekleşebilir. İkisi arasında olup bitenler, tıpkı yaşamla ölüm arasındaki gibi, tüm "ikiler" arasında olup bitenler, ancak herhangi bir hayalet üstüne veya hayaletlerle konuşmaktan öteye geçemez. Öyleyse ruhları öğrenmek gerekecek. Hatta hayaletler alanı var olmasa bile; özellikle de bu nedenle… Yaşamayı öğrenmek zamanı, vekâletinin devredilebileceği bir şimdiki zamanı olmayan bir zaman şuraya sürükleyecek bizleri, giriş sözünün bizi sürüklediği yer bu işte: hayaletlerin ticaretsiz alışverişinde, söyleşilerinde dostluklarında ya da yoldaşlıklarında hayaletler ile birlikte yaşamayı öğrenmek. Başka biçimde ya da daha iyi yaşamayı öğrenmek. Daha iyi değil de daha adilce… Ama onlar ile. Genel olarak ile-olmayı bize her zamankinden daha da gizemli kılan şu sözü edilen ile olmaksızın öteki ile-olmak da olamaz, socius da olamaz. Ve bu hayaletler ile-olmak, yalnızca belleğin, mirasın ve de kuşakların bir siyasetine indirgenmese de aynı zamanda bunların bir siyasetidir de" (2007:11) der.

[90] Tekinsiz mekân metaforu üzerinden büyük malikane, güneş ışığına karşı korunaklı, gaz lambalarının loş ışığıyla aydınlatılan, çok odalı, çok kapılı, dışardan bakıldığında sislerle kaplı bir bölgede tek başına duran ve heybetli görüntüsü ile kasvetli bir hava vermektedir. Gizemli olaylar zincirinin geçtiği ve kötücül ruhları içerisinde barındıran malikane, gotik edebiyatın önemli mekân temsillerindendir.

romanda yer alan resimler eşliğinde başlamaktadır. Binlerce yıl önce gerçekleşen bu yaratma eyleminde evrende bitki, hayvan, ay, güneş gibi hiçbir şeyin olmadığı, sadece tanrının var olduğu ve tanrının da tüm bunları sadece yedi günde yarattığı masalı Hristiyanlığın dünyanın yaratılması üzerine kabul ettiği temel öğretileri içermektedir.

Uykusundan çığlıklar eşliğinde uyanarak dış kapıyı açan ve kapının önünde gördüğü üç kişiyi işe müracaat için gelen hizmetçiler olduklarını düşünerek içeri alan Grace, bir hafta öncesinde evde hizmetçilerinin olduğunu ancak bir anda gözden kaybolduklarını hatta maaşlarını dahi almadan havaya karıştıklarını söyler. Evin hiç de iç açıcı olmadığını söyleyen Grace, evle alakalı olarak dikkat etmeleri gereken bazı kuralları bu üç hizmetçiye (dadı) Bayan Mills, (bahçıvan) Bay Tuttle ve (dilsiz hizmetçi) Lydia'ya anlatmaya başlar. Evde bir kapının kapanmadan diğer kapının açılamayacağı, salondaki piyanonun asla çalınmayacağını, evde ses yapacak olan telefon, radyo, televizyon gibi araçların asla kullanılamayacağını ifade eden Grace, Almanların savaş sırasında elektriği sürekli kestiklerine ve elektriksiz yaşamayı öğrendiklerini, evde uzun süredir elektrik olmadığına da vurgu yapmaktadır. Evde elli kapı ve beş anahtarın varlığı ile bir kapının kapanmadan diğerinin açılamaması gerçeği kaderci anlayışıyla ilişkilendirilebilmektedir. Çocuklarının güneşe hassasiyetleri noktasında ışığın süzüleceği açık tek bir kapının olmaması, her kapının kilitli tutulması, evde elektriğin ve ses yapacak herhangi bir kitle iletişim aracının olmaması ikinci dünya savaşının insanlar üzerinde yaratmış olduğu derin etkilerin birer yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Savaş sonrası somut olan dünyayla bağlantıların kesilmesi ve içerisinde bulunulan şartların karamsarlığı ile içlerine kapanan insanların korkularının temsili niteliği taşıyan filmde Grace'in seslere olan hassasiyeti de yine savaşın etkilerindendir. Ses karşısında migreni tutan Grace'in sürekli olarak sessizlik talep etmesi savaşta duyulan top, tüfek ve insan seslerinden tiksinen insanın psikolojisini yansıtan türden bir taleptir. Bu özelliğiyle Grace nevrotik bir karakterdir. Kullanmış olduğu migren ilaçları da bu durumun göstergesidir. Bu bağlamda savaşın her türlü travmatik etkisi sonrasında, otoriter bir kadın temsil veren Grace, aslında zayıf olan kadınsı yanını bastırarak dik durmaya çalışmakta ve korkusunu, çaresizliğini yön değiştirme davranışıyla öteleyerek içerisinde bulunmuş olduğu gerilimi azaltmaya çalışmaktadır.

Kafasında yapılandırmış olduğu ötekiyi, bir tehdit unsuru olarak gören Grace kendi dışında gördüğü ve öteki olarak kabul ettiği üç hizmetçiye özel alanına dahil edebilme

noktasında uymaları gereken bazı kurallar sunmuş, bu kuralların kabul edilmesi şartıyla çalışabileceklerini söylemiştir. Fakat sonradan hizmetçi alımı için ilanın posta kutusundan henüz alınmamış ve gazetede yayınlanmamış olduğunu fark eden Grace, Bayan Mills'e bu durumu sorar. Mills onların daha önce de bu evde çalıştıklarını ve böyle bir evde çalışanlara ev sahibinin her zaman ihtiyacı olduğunu düşündükleri için geldiklerini anlatır. Bunun üzerine Grace ikna olur. Hayalleri, garip fikirleri sevmenin, bu eve katlanmanın tek yolunun sabır olduğunu söyleyen Grace, Bayan Mills'i çocukların bazen garip fikirlere kapıldığını ama onun bunun üzerinde durmaması gerektiği konusunda ikaz etmektedir. Çocukların alerjen bir hastalık sebebiyle, güneşle temasını önlemek için onların bulundukları odada perdelerin sıkı sıkıya kapalı olması gerektiği uyarısının ardından çocuklarla tanışmaları için Bayan Mills ve Grace onların odalarına giderler. Çocuklarının odalarına giren Grace tarafından "*Uyanın, gözler kapalı el ele haydi! Gün ışığında kutsanan İsa sana dua ederim. Saf bakire kutsansın. Onu inançla selamlarım. İsa. Meryem, el değmemiş gül. Bugün bitene kadar bizi yanında tut!"* diye dua eşliğinde uyandırılan çocuklar Bayan Mills ile tanışırlar. Bu uyandırma esnasında sarf edilen dualar ile, çocukların saf ve temiz oluşunu Hz. Meryem'in bakir ve günahsızlığı ile özdeşleştirerek verilmektedir. Tanışmadan sonra Anne, Bayan Mills'e *"Sende bizi bırakıp gidecek misin?*" diye sorar. Dadının "*Tabi ki hayır"* yanıtının karşısında "*Ama diğerleri de bırakmayacaktı, onlar gittiler*" diyerek konuşmasına devam eden Anne, evlerinde daha önceden çalışan hizmetçileri diğerleri olarak nitelemesine rağmen terkedilmek istemediğini hissettirmektedir. Bu sahne, filmin sonunda olacaklardan hareketle ayrılmışlık duygusunun bir göstergesi olduğu biçiminde değerlendirilmektedir.

Anne, eski hizmetçilerin onları terk etme nedeni olarak annesinin delirmiş olmasını gösterirken Nicholas bu durum karşısında inkara giderek böyle bir şeyin olmadığını ve Anne'ye susması gerektiğini bağırarak söyler. Masada bu diyaloglar iki kardeş arasında bir çatışma unsuru olarak verilirken Nicholas'ın Anne'den küçük olmasına rağmen erilliği temsil ederek kız kardeşini nasıl baskılamaya çalıştığı açıkça gösterilmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde, Grace tarafından aynı sebeple baskılanan Anne, sürekli azarlanarak, cezalandırılmaktadır. Çünkü Anne'nin sürekli olarak annesi Grace'in delirdiğini ifade etmesi onun en büyük korkusudur. Delirmek dolayısıyla bilincin dışına itilen bireyin denge durumunu bozan ve onu kaosa sürükleyen nevrotik bir durumdur.

Grace içerisinde bulunduğu bu çatışmalı durumu ortadan kaldırmak için inkâr etme davranışı sergilemektedir.

Masada anne ve çocukların kitap okuma sahnelerinde Nicholas'ın okuduğu masalda verilen örnekler dinsel doktrinler bakımından değerlendirildiğinde Grace'in verdiği mesajlar ideolojik söylemler içermektedir. Nicholas kitaptan *"Romalı sömürge valisi onların fikirlerini değişmeye çalıştı. Sonra dövüşmelerini emretti. Ama Justus ve Pastor korkmak yerine birleştiler ve İsa için severek öleceklerini gösterdiler. Romalı sömürge valisi bunu gördüğüne çok sinirlendi ve başlarının kesilmesini emretti"* pasajını okuduktan sonra Anne gülmeye başlar ve Grace neye güldüğünü sorar. "*O çocuklar gerçekten aptalmış. Çünkü sadece İsa'ya inandıklarını söylediler ve bunun için öldürüldüler*" diye yanıt veren Anne devam eder; *"Ben olsan İsa'yı reddederdim. İçimden ona inanırdım ama, Romalılara bunu söylemezdim*" der. Bunun üzerine Nicholas'a, *"Sende mi aynı şeyi yapardın"* diye soran Grace evet yanıtını alınca "*İkinizde İsa'yı reddederek yalan söylerdiniz yani, başınızın kesilmesinden kurtulurdunuz. Sonraki hayatta peki, bizi ölümden sonra bekleyen hayatta nereye giderdiniz. Çocuk arafına dört cehennemden biri"* şeklinde devam eder. Grace, Nicholas'tan bu cehennemleri saymasını ister. Bunun üzerine *"Cehennem var lanetlilerin gittiği, araf var, suçsuzların gittiği İbrahim'in kucağı ve de çocukların gittiği çocuk arafı"* diyen Nicholas'ın sözlerine karşılık Grace sert ve ürkütücü ses tonuyla *"Dünyanın merkezinde çok sıcak yer var. İşte çocuklar oraya gidince insanlar sonsuza kadar lanetleniyorlar. Sonsuzluğun süresini gözlerinizi kapatıp bir düşünün. Sonsuza dek acı. Bu yüzden Justus ve Pastor gerçeği söyledi"* ifadelerini kullanmaktadır. Burada Grace, dini otoriteyi temsil etmektedir. Dolayısıyla Hristiyanlık öğretisinde otoriteye itaat etmek yerine ona baş kaldırmak, onu eleştirmek kabul edilemez bir tutumdur. Grace gerek tavır ve davranışlarıyla gerekse de söylemleriyle temsil ettiği değerlerin çocukları tarafından dahi olsa yadsınmasına tahammül edememektedir. Ancak çocuklar açısından değerlendirildiğinde bu durum kendinin hayatta kalma dürtüsü ile tanrının varlığı arasında insanın bunalımıdır.[91] Burada

[91]İslamda insanın içerisinde bulunduğu bu arada kalmışlık durumuna örnek olabilecek temsil bu bağlamda önemldir. "Ans kabilesinin Yâm koluna mensup olan babası Yâsir kaybolan kardeşini aramak için Yemen'den Mekke'ye geldi. Benî Mahzûm kabilesinden Ebû Huzeyfe'nin himayesine girdi ve Sümeyye adlı câriyesiyle evlenerek oraya yerleşti. Ammâr bu evlilik sonucu dünyaya geldi. Hz. Peygamber'in Dârülerkam'da bulunduğu sırada müslüman olan ve müslümanlığını ilân eden ilk yedi kişiden biridir. Annesi Sümeyye, babası Yâsir ve kardeşi Abdullah da onun yönlendirmesiyle İslâm'a girdiler. İlk müslüman olan kırk kişi arasında yer alan Yâsir âilesi, Mekke'de kendilerini himaye edecek kimseleri

vurgulanması gereken bir diğer önemli nokta da inanç pratiklerinin Grace tarafından karanlık odalarda kasvetli bir havada verilmektedir. Çocuklarının inanç noktasında aydınlanmalarını dileyen Grace'in bu öğretileri verirken perdeleri sıkı sıkıya kapatarak alerjilerinden ötürü onları (filmin ilerleyen sahnelerinde gerçek olmadığı anlaşılan) karanlığa hapsetmesi ve gerçekleri görmelerini engellemesi koşullu bir karşıtlık içermektedir.

Masadaki sohbeti ayrı odalarda çalışmaları şartıyla sonlandıran Grace, Nicholas'in "*Hayır korkuyoruz ayrı odalarda, ya hayalet görürsek*" itirazıyla karşılaşınca "*Bu hikayeleri sana kardeşin mi anlattı*" diye sormaktadır. Hayır yanıtını almasına rağmen Grace Anne'ye sert çıkmaktadır. Onların korkularına dahi tahammülü olmayan Grace, Nicholas'ı öperek *"Hayatım annem hep seninle birlikte olamaz. Kendi başına kalmayı öğrenmelisin. Korktuğunda sana verdiğim tesbihi sıkıca tut ve kutsal babamız de. Hemen korkun geçecektir*" diyerek onu sakinleştirir. Bu yetiştirme tarzıyla Nicholas, Grace'in arzuladığı geleneksel erkek tiplemesini sembolize etmektedir. Annesinin bu ifadeleri sonrasında kendi kendine elinde tesbihiyle kalan Nicholas, Lacan'ın ayna evresinde erkek çocuğunun anneden ayrı bir beden olarak kendiliğinin farkına varması temsiliyle özdeşleştirilebilir. Tesbih ikonu burada bireyin fallik dönemini işaret etmektedir. Anne ve babadan ayrı bir beden olarak toplumsal kurallar karşısında tek başına olan ve bu sayede sosyalleşecek olan birey için fallus imgesidir. Kendi benliğinin farkındalığına elindeki tesbih sayesinde varan Nicholas, elindeki tesbihi tutarak adeta ondan aldığı güçle yalnız başına odada kitap okumaya devam etmektedir. Ayrıca burada Lacan'ın ayna evresindeki anneden ayrılıp bir birey oluşunu hissetmesini tamamlayacak koşullardan birisi olan tespih, anneden kopma sonrasında çocuğa anne yerine konulabilecek, teselli ve avuntu sağlayacak bir arzu nesnesi konumunda gösterilir. Nicholas korktukça tesbihi

olmadığı için Kureyşli müşriklerin ağır zulüm ve işkencesine uğradılar. Fakat imanları sebebiyle başlarına gelen bu sıkıntılara sabırla göğüs gerdiler. Annesi Sümeyye bu işkenceler sonunda Ebû Cehil tarafından öldürülerek İslâm tarihindeki ilk şehid oldu. Babası Yâsir de aynı gün işkence edilerek öldürüldü. Müşriklerin dayanılmaz baskılarına artık tahammülü kalmadığı bir gün Ammâr, sırf bu işkencelerden kurtulmak maksadıyla onların arzusuna uyarak Lât ve Uzzâ lehinde ve Hz. Peygamber'in aleyhinde konuşmak zorunda kaldı. Müşriklerin elinden kurtulur kurtulmaz doğruca Resûl-i Ekrem'in yanına giderek başına gelenleri anlattı. Hz. Peygamber ona bu sözleri söylerken kalbinde neler hissettiğini sordu. Ammâr da iman ile dolu olan kalbinde en ufak bir değişiklik olmadığını söyleyince, Hz. Peygamber yine işkenceye uğrarsa aynı sözleri söylemesinin bir mahzuru bulunmadığını ifade etti. Nitekim bu konuyla ilgili olarak nâzil olan âyet-i kerîmede kalbi imanla dolu olduğu halde dininden dönmeğe zorlananların söyledikleri sözlerden sorumlu olmadıkları belirtildi" (Nahl 16/106).

sıkar adeta ondan güç alarak odada tek başına kendi varlığını ortaya koyar. Yine, aile ve ev üzerine bir okuma gerçekleştiren Nicholas, annesinin onları eğitmek için verdiği dinsel bilgilerin yanı sıra gündelik yaşamda işlerliği olan farklı pratikleri de okuyarak öğrenmektedir. "*Hepimiz ailemizle beraber bir evde yaşıyoruz. Aile anne, baba, nine, dede ve çocuklardan meydana gelir. Diğer aile üyelerini dinlemeli, onlara karşı nazik olmalı, kardeşlerimizle hiçbir zaman kavga etmemeliyiz"* şeklindeki bilgiler aslında filmde anne ve çocukların arasındaki ilişki bakımından her birinin arzu ettiği bir yapıyı dillendirmekle beraber gerçekle çatışmalı bir söylem kurulmaktadır. Çünkü anne çocuklarına, onların davranışlarına, düşüncelerine karşı tahammülsüz, çocuklar da birbirlerine karşı küçümseyici ve alaycı tavırlar içerisindedir.

Çocuklar ayrı odalarda kitap okumaya başladığında Grace bir ağlama sesi ile irkilir ve çocuklarının ağladığını sanarak onların odalarına sırayla koşar. Ancak ağlayanın Anne ve Nicholas olmadığını gören Grace şaşkındır. Anne, "*Ağlayan ben değilim anne o çocuk yani Victor*" der onun kim olduğunu soran Grace'e "*Birkaç dakika önce burada olan çocuk. Ona çalışmam gerektiğini söyledim ama sürekli ağlıyordu. Sanırım çok şımarık. Bu evi sevmediği için ağlıyor. Ancak burada yaşaması gerekiyor. Babası piyanoya dokunmaması gerektiğini söylemiş. Babası holdeki diğerleriyle beraber*" diye cevap verir. Grace, bunun üzerine Anne'ye "*Ben şimdi holden geçtim, kimse yoktu*" dediğinde "*Yukarı çıkmışlardır*" şeklinde yanıt veren Anne'ye Grace "*Kapılar kapalıyken nasıl gittiler söyler misin"* der ve arkasındaki kapının açık olduğu fark eder.[92] Kendi beni ve varlığı dışında başka bir varlıkla karşılaşan ve öteki olarak onu ilk kabul eden Anne karakteridir. Fakat Anne Victor'u ve diğerlerini hayalet olarak kabul etmez. Çünkü hakkında okuduğu kitabi bilgilerden hareketle hayaletlerin beyaz çarşaf giyip, zincir taşıdıkları ve geceleri ortaya çıktıklarını düşünmektedir.

Anne ve Nicholas yatarken Victor ile konuşan Anne kendisine inanmayan kardeşini inandırmak için "*Victor yanağına bir dokun da anlasın*" der. Bu sırada yatakta arkasını dönen kardeşine "*Sen bir korkaksın, korkak*" diyerek onun üzerinde baskı kurmaya çalışan Anne, Nicholas'ın yüzleşmek istemediği diğerleri ile ilgili korkularını bilinç düzeyine çıkarmaya çalışmaktadır. Bunun üzerine Nicholas çığlık atmaya başlar ve Grace

[92] Anne'nin bu sahnede korku duyulması gereken bir durumu normalleştirmesi korku sineması içerisinde çocuğun bilinç dışı özelliğine vurgudur. Bilge bakire olarak olayların çözülmesinde sezgisel yanı kuvvetli olan Anne, olayların gidişatının belirlenmesi bakımından önemli bir çocuk karakterdir.

odaya gelerek durumu anlamaya çalışır. Anne'nin yine diğerlerinin varlığı konusundaki ısrarına tahammül edemeyen Grace, Anne'ye ceza verir ve Meryem'den af dilemesini söyler. Bunun üzerine Anne, merdivende oturarak okumaya başlar. Bu olaydan sonra Grace ile kızının arası iyice açılmıştır. Anne, annesini ötekileştirerek arasına mesafe koymuştur. Grace'in "*Yalan söylemeye devam edersen cehenneme gideceksin*" ikazına karşılık "*Vaftiz edilmeyen çocuklar cehenneme gider, ben vaftiz edildim*" diyen Anne, dini iktidarın otoritesini sarsıcı nitelikte eleştiriler getirmekte ve dogma olarak verilenlerin aslında tartışılıp açıklığa kavuşturulmaya ihtiyacı olduğu şeklinde sürekli kapı aralamaktadır. Bu konuyu bir başka sahnede Anne ve bakıcısı Bayan Mills ile arasında geçen diyalogda şahit oluruz. Bu sahnede ikili sohbet halindeyken Anne, "*Ben Tanrı'nın evreni yedi günde yarattığına inanmıyorum mesela. Ya da Nuh'un bütün hayvanları gemiye sığdırabildiğine de ya da kutsal ruhun kumru olduğuna da inanmıyorum"* diyerek köktenci din geleneğinin karşısına daha pozitivist, akılcı, ayrıştırmacı bir anlayışla eleştirel bir akıl getiriyor. Anne'nin bu tutumunu, ötekilerden olan Mills, Victor ve ailesini ilk başta onun kabul edişi ve sorgulamaması ile bağdaştırabiliriz. Yani onun için ötekilerin varlığı katı ve köktenci bir anlayışla yok sayılamaz. Karşılıklı geçen konuşmada sahne Anne ile Mills, dini dogmatik kuralların ve hikayelerin tümüyle gerçek olmadığı konusunda hemfikir oluşlarıyla sonlanmaktadır.

Aralanmış olan kapıyı gören Grace'in girdiği oda beyaz örtülerle kaplanmış mobilyaların yer aldığı kullanılmayan bir odadır. Burada kimsenin olmadığını gören Grace, duyduğu ayak sesleri, konuşma sesleri ile beraber evde birilerin olduğuna artık kanı getirmiş ve kızına inanmaya başlamıştır. Bu bağlamda filmde Grace açısından iki ayrı kırılma vardır. Onun gerçeklikle yüzleşmesi bakımından önemli olan ilk kırılma evde diğerlerine ait olan sesleri duymasıdır. İkinci olarak ise sesin nereden geldiğini bulmaya çalışırken girdiği kullanılmayan odada aynada kendi kendisiyle yüzleşmesidir. Lacan'ın ayna evresine denk gelen bu sahne onun kendiliği ve gerçekliğin ayırdına vardığı andır. Mobilyaların beyaz çarşaflarla örtülü olması diğerlerinin görünür olma hayalleriyle ilişkilendirilirken, Anne, "*Diğerleri her yerdeler, ev onlarınmış, perdeleri yırtacaklarmış, bizim evde olmamıza tahammülleri yokmuş*" diyerek diğerlerinin başkaldırışlarının sinyalini vermektedir. Elinde çizmiş olduğu bir resmi (Anne, baba, çocuk ve yaşlı bir kadın) annesine gösteren kız "*Bunlar işte evde gördüğüm diğerleri. Yanlarındaki rakamlarda onları kaç kez gördüğüm. En çok yaşlı kadını görüyorum, 14 kez. O çok*

ürkütücü, sana bakmadığını zannediyorsun ama aslında sana bakıyor. Bana bazı şeyler soruyor. Hep bana benimle gel diyor. Nefesi de korkuyor Victor onun bir cadı olduğunu söyledi" der. Bu sözler üzerine daha önce kızına inanmayarak onunla sürekli çatışa halinde olan Grace, artık onunla uyumlu hale gelerek birlikte hareket etmektedir. Eline resmi alarak evde kullanılmayan odalarda diğerlerine ait bir iz arayan Grace birçok fotoğraf bulur resmi onlarla karşılaştırır. Bulduğu bir fotoğraf albümü ise onu dehşete düşürür. Çünkü resimlerde herkes gözleri kapalı biçimde poz vermiştir.

Bu sırada odaya giren Bayan Mills Grace'e her şeyin yolunda olup olmadığını sorar ve Grace elindeki albümü göstererek bunun anlamını sorar. "*Bu bir ölüler albümü*"[93] der Mills ve ekler *"Önceki yüzyıllarda insanlar öldükten sonra ruhlarının bu portrelerle yaşayacağına inanırlardı*." Bunun üzerine "*Batıl inanç değil mi*" diye soran Grace'e Mills, "*Sevdiği birini kaybetmek insana garip şeyler yaptırabiliyor*" şeklinde yanıt verir. Grace ve Mills'in karşılıklı olarak düşmüş oldukları fikir ayrılıkları ben ve öteki çatışmasını görünür kılmaktadır. İkisi de birbirleri açısından farklı düşünen ötekinin temsilidir. Grace yaşayan olarak ölümü Mills karakteri üzerinden ötekileştirirken daha sonra birer ölü olduklarını anlayacağımız Mills karakteri Grace'yi ötekileştirerek ölümü kendileştirmektedir. Bu konuşma üzerine ailesi ile nasıl ayrıldığını Mills'e anlatmaya başlayan Grace için Mills serbest çağrışım sağlayarak geçmişle yüzleşmesine yardımcı olan bir dinleyicidir. Şöyle ki Grace istila sırasında ailesinin gittiğini ancak kendisinin kaldığını söyler ve içerisinde bulunduğu bunalımlı ruh haliyle ilişkilendirerek pişmanlığını dile getirir. Grace'in ailesini inkâr edişi ya da reddedişi sonrası köktenci bir inançla kendisini yetiştirmesi kendi kişiliği üzerinden bir zıtlık temelinde gösterilmektedir. İnkâr ettikten sonra yaşadıklarını tekrar yaşamamak adına bir otoriteye körü körüne bağlılık duyma hissi bu bağlamda değerlendirildiğinde Grace'in içerisinde yaşadığı en büyük çatışmanın nedenidir.

Grace'in hayatının dönüm noktalarından birisi olan ailesinden kopuşu üzerine paylaştıkları Mills'in anlatacakları ile paralellik göstermektedir. Mills'e zamanında çalıştıkları bu evden neden ayrıldıklarını sorması üzerine Mills, "*Verem yüzünden buralar boşaltılmıştı*" diye yanıt verir. Her iki karakter açısından da bunalımların, çatışmaların

[93] Var olduğu ilk günden beri ölümsüzlük arayışı içerisinde olan insan fotoğraflarla anı büyüleyerek, zamanı durdurmak ve sonsuzluğa kalmak için fotoğraf sanatının olanaklarından faydalanmıştır. Post-Mortem kavramı ile tanımlanan ölü fotoğrafçılığı bu noktada zamansız ölenlerin, ruhlarını sonsuzluğa taşıyabilmek adına yaşayanlar için öteki olarak görülen ölülerin varlıklarının belgelenmesi anlamına gelmektedir.

başlangıcı ve sebebi olarak bu kopuşlar ya da yerinden yurdundan edilmeler gösterilmektedir. Lydia'nın neden konuşmadığını soran Grace, Mills'in "*Bir gün aniden sustu ve konuşmadı"* yanıtı üzerine "*Bu durduk yere olacak bir şey değil, bir travmanın sonucudur"* diyerek durumun psikanalitik açıdan kişinin içerisinde bulunduğu olayların derin etkileri sonrası ortaya çıkan bir sorun olduğunu vurgulamaktadır.

Bu olaylar üzerine bir gün çalan piyanonun sesi malikanedeki uzun ve derin sessizliği bozar Sessizliği bozan piyanı sesi korku unsuru taşıması bağlamında bireyin gerilmesinin nedenidir. Reel dünya ve soyut alem karşıtlığı içerisinde adeta eline tüfek alarak hayalet avına çıkan Grace, ben ve öteki çatışmasının temelinde konumlandırılmıştır. Elinde tüfekle piyano odasına giden Grace piyanonun kapağını hızlıca kapatıp, kilitleyerek kendince önlem almaktadır. Onun almış olduğu önlemler birey açısından rahatlama sağlayan unsurlardır. Grace karakterinin bütün korkularıyla baş etme yöntemi aslında hep birbirine benzerdir. Piyanoya kilit vurarak onun tedirgin edici sesini keser ya da güneş ışığından korunmak için perdeleri, kapıları sıkı sıkıya kapatır ve kilitler. Grace, kullanmış olduğu yöntemler bakımından kendisini rahatlatmak ve gerilim seviyesini düşürmek için korkularını baskılamaktadır. Yaşamış olduğu travmatik olayları saklama, gizleme, maskeleme hissine benzer bir hisle kapattığı perdeler onun kendini savunma biçimidir. Mills ile olanlarla ilgili konuşurken kaygılarını ona "*Bu evde bir şey var, şeytani bir şey, huzuru olmayan bir şey, insan olmayan bir şey" i*fadeleriyle ileten Grace'e Mills'in cevapları bu anlamda oldukça anlamlıdır. *"Ben inanıyorum. Diğer tarafla ilgili hikayeler hep duymuşuzdur ve bazen ölülerin dünyasıyla yaşayanların dünyasının çakıştığını düşünüyorum*" şeklinde konuşan Mills'e karşılık olarak ise Grace, *"Tanrı böyle bir şeye asla izin vermez. İncil'de sonsuzlukta buluşacaklarını yazıyor ölüler ve dirilerin"* der. Mills ve Grace'in din öğretileri ile ilgili söylemleri de içerisinde ben ve öteki ikiliği barındırmaktadır. Aynı dinin farklı inananları olarak birbirlerini kendileri karşısında öteki algısıyla konumlandıran ikilinin ölenler – yaşayanlar, ölümden önceki yaşam-sonraki yaşam hakkındaki fikirleri de farklılık arz eder. Grace tutucu, otoriter tarafı ağır basan köktenci bir din anlayışına sahipken Milss daha ılımlıdır.

Evin içerisinde tüm bunlar olurken Grace bir sabah uyanır ve rahibe gitmek ister. Bayan Mills ona her ne kadar engel olmaya çalışsa da rahibin evi kutsaması gerektiğini düşünerek evden ayrılan Grace bahçede bahçıvana buralarda bir yerlerde bu evin eski sakinlerine ait mezarlar olabileceğini ve onları hemen bulması gerektiği emrini verir.

Mezar taşlarının üzerini solmuş yapraklarla kapatan bahçıvan ve Mills burada tematik yapı bakımından bir giz oluşturmaktadır. Grace'in öğrenmesini istemedikleri bir şeyleri sakladıklarını anladığımız bu sahnede filmin sonuna doğru yaşananlar gerilimin seviyesini artırması bakımından önemli çözülmeleri içerisinde tutmaktadır. Grace sisle kaplı havada önüne göremez halde fazla gidemeden orman içerisinde kocasıyla karşılaşır. Şaşkınlık ve sevinçle ağlamaya başlayan Grace ona sarılır ve bunca zaman nerede olduğunu sorar. O da Grace gibi psikolojik çöküntü halindedir. Evi aradığını söyleyen kocasına Grace "*Farklısın, farklı gözüküyorsun"* der. Gerçekten donuk, soğuk bir ifadeyle filmde ilk kez gördüğümüz Charles, sanki ölüler dünyasından çıkagelmiş gibidir. Dolayısıyla görüntüsü itibariyle Grace tarafından öteki konumuna itilen Charles, Grace ile beraber evin yolunu tutar.

Babalarını karşılarında gören çocuklar bu duruma oldukça sevinmişlerdir. Ancak Charles bir türlü eve, ailesine, karısına yani dış gerçekliğe uyum sağlayamamıştır. Halinden hoşnut olmayan, yemek yemeyen, uyumayan, konuşmayan, düşüncelere dalan Charles'ın bu sahnelerde savaşta öldüğünü anlamaktayız. Huzursuz bir ruh olarak ölümden sonraki yaşama uyum sağlamayı başaramamış olan Charles gerçek yaşama da entegre olamamaktadır. Bu durum Charles'in savaşın bitmediğini söyleyerek cepheye geri dönmek zorunda olduğunu söyleyerek bir sabah ailesini bırakıp gitmesiyle daha görünür hale gelmektedir. Charles bu haliyle arada kalmış ötekiyi temsil etmektedir. Ötekiyle çatışma halinde olan Grace buna rağmen kocasını anlamaya çalışmıştır ancak aralarındaki iletişimsizlik Grace'in kendi ilkeleri ile çelişeceği tartışmaya kadar gider. Aslında sevilmediğini, gereksiz bir savaş için kocasının evi terk ettiğini, çocuklarla tek başına kalmak zorunda bırakıldığını, hitlerin zulmüne karşı çaresiz kaldığını, ailesinin bile adayı terk ettiğini tüm bu koşullarda kocasının onu bırakıp gittiğini adeta ona haykırır.[94] Bu sahne Grace'in içerisine düşmüş olduğu çaresiz durumların birer yansıması olarak ne olmak istediğinin ve neye dönüştüğünün izleyici gözünden tipolojik biçimde analizine fırsat verir. Bu sayede Grace'in, eril kural koyucuya olan itaatinin ve yine

[94] Charles ile Grace'in aralarında geçen konuşmada Charles'e "*Seni seviyordum, karanlıkta yaşamak buna değerdi. Ama ben senin için yeterince iyi değildim. Bu yüzden gittin biliyorum sebep sadece savaş değildi*" diyen Grace öteki olarak zaten ön yargılarla sevdiği adamı bütün zorluklara rağmen kabul etmiştir. Charles ise onca sözü sessizce ağlayarak dinlemiştir.

değişen koşullar karşısında bürünmek zorunda kaldığı muhafazakarlık küspesinin ardında saklanan isyankâr kimliğine vurgudur.

Filmde Grace kızı Anne'ye ilk ayininde giymesi için beyaz duvaklı bir elbise dikmiştir. Elbisenin üzerinde kalmasını isteyen Anne odasında adeta hayali bir partnerle dans etmektedir. Ergenliğe geçişle çocukluk arasında annesi tarafından baskılanan Anne, bu sıkışmışlığın verdiği hırçınlıkla masumiyeti ve temizliği temsil eden beyazlar içerisindedir. Anne'nin kendi benliği noktasında taşımış olduğu bu ikilik durumda onun psikolojik bunalımlarını sembolize etmektedir. Bu sahnede odasında Anne oynarken Grace gelir ve beyaz elbise içerisinde yaşlı bir kadını görür. Bu kadın daha önce Anne'nin Grace'e anlattığı ve on dört kez gördüğü cadıdır. Grace beyazlar içindeki cadı ile boğuşmaya başlar. Bu esnada elbisenin içinden kızı Anne çıkar. İstemeden de olsa kızına şiddet uygulamış olan Grace bu olay sonucunda büyük bir bunalım içerisine girer. Grace'in başından geçen ve kendisinin mantık aradığı olaylar ve bu olaylara karşı takındığı tavırlar (diğerlerine inanıp inanmama arasında yaşamış olduğu somut belirtiler) aslında onun aklını kaçırma korkusundan kaynaklanmaktadır. Onun içerisinde bulunduğu bu ruh hali kızı Anne'nin "*Bizi öldürecek*" şeklindeki şüphe ve korku dolu ifadesiyle daha da belirginleşmektedir. Annesini öteki konumuna iterek korktukları hayaletlerle sanki aynı safta yer alıyormuşçasına korkunun kaynağı olarak görülen Grace, Bayan Mills için artık iktidarı sarsılmış bir karakterdir. Çünkü aklın gidişi kaosun gelişi ile çarpıştırılmaktadır. "*Bu evin sorumluluğunu bize bırakmalısın*" diyen Mills aklını kaçırmak üzere olan Grace'e migren ilaçlarını verir. İlaçları eline alan Grace her zamanki gibi onları içmek yerine akan suya bırakır. Grace ile Mills arasında bir iktidar mücadelesi alanı haline gelen malikane ve oranın idaresi ikili arasında çatışmalı biçimde sunulmaktadır. Grace'in ilaçları almayı reddedişi iktidarı Mills'e yani diğerlerine bırakmayacağı ve mücadeleye devam edeceği mesajını içermektedir.

Grace, kızı Anne ile yaşamış olduklarından ötürü çok üzgündür. Bir sabah uykudan uyanan çocuklar odalarının perdelerinin olmadığını fark ederek çığlık atarlar. Sıkışmışlığının zirvesinde iken onların seslerine uyanan Grace tüm evin perdelerinin olmadığını fark eder ve gerçeklerle yavaş yavaş yüzleşmeye başlar. Perdelerinin olmayışını evde çalışanlara bağlayan Grace onları kovar. Bu esnada evde perdeleri ararken bir fotoğraf bulur ve bu fotoğraf Bayan Mills, Tuttle ve Lydia'nın ölü portreleridir. Gördükleri karşısında korkarak şaşkına dönen Grace koşarak çocuklarının

yanına gitmek ister. Aynı paralelde çocuklarda babalarını aramak için dışarı çıkmışlardır. Bu sırada bahçıvan tarafından saklanan mezarlarla karşılaşırlar. Mezar taşında gördükleri ismin Bayan Mills'e ait olan olduğunu görürler ve çığlık atarak kaçışmaya başlarlar. Bayan Mills, Tuttle ve Lydia'nın çocukların üzerlerine yavaş yavaş yürüdükleri bu sahne gerilimin tırmandığı andır. Koşarak evden içeriye giren çocuklar annelerine sarılarak ağlamaya başlarlar. Bu esnada Grace, silahı eline alarak kapıya dayanmış olan Bayan Mills, Tuttle ve Lydia'ya ateş eder. Ancak onlar önceden zaten veremden öldükleri için ateşin tesir etmediğini, kapıyı açması gerektiğini söylerler.

Grace, Anne ve Nicholas'a yukarıya çıkıp saklanmalarını söyler. Bir dolabın içerisine giren çocuklar odanın ortasında ölü ruhlarla iletişime geçme (ruh çağırma) seansının tam ortasında kendilerini bulurlar. Bu sahneyle birlikte ise olaylar artık çarpıcı bir biçimde çözülmeye başlar. Anne'nin resmini çizdiği ve en sık gördüğünü söylediği büyücü kadın reel hayattaki ev sakinleri ile bir masada oturmakta ve çocuklarla bağlantı kurmaya çalışmaktadır. Annelerinin onlara ne yaptığını sorarak anlatmalarını isteyen büyücü kadın Anne'yi konuşturmayı başarmaktadır. "*Biz kardeşimle bu odada oynarken annem yanımıza geldi"* diyen Anne, cümlesini tamamlamadan burada bitirmesine rağmen büyücü kadın "*Geldi ve sizi öldürdü, yastıkla boğdu*" der. Onun bu ifadeleri karşısında gerçeklik artık tüm çıplaklığıyla Grace'in ve çocukların karşısında durmaktadır. İlk önce "*Biz ölü değiliz, biz ölü değiliz*" diye feryat eden Grace ve çocukları daha sonra hep kaçtığı ve görmeye dilemediği gerçeklerle yüzleşir. Ellerinin arasına kafasını alarak çocuklarına ve kendisine yaptıklarını düşünen Grace masayı sallayarak iletişimi sağlayan büyücünün notlarını yırtar. O esnada dış gerçeklikte Grace gözükmez fakat kağıtların görünmez bir el tarafından yırtıldığını masadakiler görür. Bunun üzerine filmin başından beri öteki olarak konumlandırılmış olan Victor'un annesi kocasına artık bu saçmalığa bir son vermesini ve bu evde oturmak istemediğini *"O şeylerin de bizim burada yaşamamızı istemediği çok açık"* ifadeleriyle dile getirmektedir. Filmin tematik yapısı boyunca Grace ve çocukları tarafından evde gezindiği düşünülen öteki ruhlar bu sahnede evin gerçek sahipleri ve yaşayanlar olarak Grace ve çocuklarını ötekileştirirler. Bunun karşısında kocası, onların kim olduğunu bilmediklerini söyler. Victor'un annesi ise, *"Kadının çıldırdığını, çocuklarını boğduğunu ve kendisini de vurarak öldürdüğünü biliyoruz"* der. İçeride bu konuşmalar geçerken kapının dışında yerde Grace ve çocukları birbirlerine sarılmış bir biçimde içerisinde bulundukları gerçekliğin vermiş olduğu acıyla adeta

kıvranırmışçasına kamera açısına girerler. Bu sahne katarsistik açıdan bireyin geömiş deneyimleriyle yüzleşme sağlayarak onun katarsis olup arındığı andır. Grace, çocuklarını nasıl öldürdüğünü onlara anlatırken buna kendisinin bile anlam veremediğini ağlayarak ifade eder. Grace'in anlatırken ağlayışı bireyler açısından duygusal boşalma sağlayan bir durumdur. Çocukları yastıkla boğduktan sonra, İncil okuyup daha sonra silahla kendisini vurması sırasını izleyen olayları anlatırken ölüm sonrası uyandığı hayatta, çocukların odada gülüşmelerini görmesi Grace'in Tanrıya olan inancını perçinlemiştir. Tanrının ona ikinci bir şansı verdiğini düşünerek ona şükretmiştir. Ancak içerisinde bulunduğu gerçeklik ve çocukların ölüm sonrasında araf ile ilgili "*Anne, babam savaşta öldü değil mi? Onu görecek miyiz? Eğer ölüysek araf nerede*?" sorular karşısında, *"Araf'ın olup olmadığını bile bilmiyorum*" sorularına karşı Grace'in cevabı köktenci inanç bağlılıkları konusunda içinde bulunduğu yeni durumda kendi iç çelişkilerini göstermektedir. Aynı sahneede belirsizlik içerisinde Grace'in *"Bize ne oldu neredeyiz*" şeklindeki sorularına karşılık Bayan Mills, kapıda belirir ve konuşamayan Lydia'nın da en son bu soruyu sorduktan sonra sessizliğe gömüldüğünü ifade eder. Dolayısıyla Grace'e arafta kalmış duygularla ve sorularla yaşaması gerektiğini ifade eden Mills, bu durumun hiç değişmeyeceğini, bu belirsizliğin bundan sonra hep böyle devam edeceğini söyler. Sözlerine *"Davetsiz konuklar ayrılıyor ama diğerleri gelecek bazen onları hissederiz bazen de hissedemeyiz ama bu her zaman böyle devam edecek"* diye devam eden Mills, filmin başından beri öteki olarak kabul ettiği Grace'i ölüm gerçeğini benimsemesiyle beraber artık öteki konumundan kendilik konumuna taşıyarak kendi gibi olduğunu kabul etmiştir. O halde geçmişle yüzleşme, hesaplaşma acı ve ıstırabın son bulmaya başladığı evre olarak öteki sınırlarının engel olarak ortadan kalkmaya başladığı ana denktir. Grace, varoluşsal bunalımları içerisinde çıkış noktası ararken kendisini ve çevresini sürekli sorgular. Bu sorgulamaya dayanan olay örgüsü, filmin başından beri Anne ve Bayan Mills karakterleri üzerinden Grace'e serbest çağrışım tekniği uygulanarak çözümlenmiştir.

Filmin başında Grace'nin çığlıkla uyanışı filmin sonunda yaşananlar ve anlaşılan gerçekler neticesinde artık anlamlıdır. Gerçek hayatta yeni doğan bir bebeğin ağlaması gibi Grace'in öteki yeni dünyasına uyanışını temsil eder. Burada dünya hayatından ölümden sonraki hayata geçiş benin ona dönüşmesi bağlamında gerçek yaşamın ben, ölüm sonrası yaşamın ise öteki olarak betimlenmesini içerir. Ben-öteki ilişkisi bağlamında esasen benin kendini ötekinde duymaya başlaması ve açığa çıkarması gibi;

öteki de kendini bende duymaya başlamaktadır. Ben-öteki ilişkisinin karşılıklı bir etkileşim halinde olduğunu göz önüne aldığımızda benden ötekine ya da ötekinden bene doğru "kendilik farkındalığı" oluştuğu gözle görülür bir gerçekliktir. Bu etkileşimin tek taraflı olduğunu düşünürsek karşılıklı duygu ve durum geçişkenliği ortadan kalkar. Bununla beraber, her iki taraftaki öznellik ve kendine özgülük durumları göz önüne alınmadan ilkel bir ayrılık ilkesinde kalarak ötekileştirme olarak tanımlayacağımız dışlamanın bir biçimini ortaya çıkarır. Halbuki, ben ötekiyi, öteki de beni dönüştürmelidir.

Lacan'ın ayna evresinde ayrılık, başkalık durumlarının farkındalığı bebeğin ayrı bir birey olarak kendisini hissetmesinde ön koşuldur. Bu koşulun oluşması, dönüşme esnasında ayrılığın tanımlanması, dış çevre konusunda tecrübe edinme süreçleri ile gerçekleşir. Filmde de Grace, çığlıkla yeni yaşamına başlayıp bu yaşamın devamı için önündeki tüm engelleri kaldırmaya niyetlidir. Çünkü o artık yeni bir evrededir ve onun kendisini var edebilmesi için (benin ötekiyi görüp bireyselleşebilmesi için) yaşadığı koşullara karşı eskisinden farklı, özgün ve benzersiz bir tavır içerisine girmelidir. Bu nedenle muhafazakâr bir kadın modeli üzerinden verilen karakter evde koyduğu kuralları çocuklara ve evde çalışanlara dayatmaktadır. Tüm bu durumlar Grace'nin içerisinde bulunduğu çıkmazlarıdır. Bu çıkmaz filmde Grace'nin gözünden izleyiciye birçok şekilde gösterilmektedir. Ev dışı çevrenin sisli ve kasvetli oluşu, çocukların alerji bahanesiyle perdeler ardında tutulması bunlardan bir kaçıdır. Esasen dini öğretilere bağlı olan Grace'nin çocuklarına İncil'den belirli sözleri ezberletmesi aslında onun sıkışmışlığı içerisinde yüz yüze gelmekten korktuğu ölüm olgusunu anlatmaktadır. "*Tanrı dünyaya ışığı verdi*" ifadesi ile herkesi kilitli kapılar ve kapalı perdeler ardına hapsetmesi gibi tüm bu eylemlerinin tezatlığı içerisinde onun çatışması izleyiciye aktarılır. Bu çıkmazı evdeki çalışanlar da körüklemektedir. Grace'in evdeki diğerleri ile ilgili sorularına bazen cevap vermeyerek bazen yön değiştirerek bazen de Milles'in "*bu duruma alışmalıyız şeklinde*" karşılık vermesi ile aslında Grace tarafından yönetilmek istenen bu ev yaşamının bir gün son bulacağının ve koşullar sağlanınca Grace'in değişime kapalı karakter yapısının çözüleceğinin işaretidir.

Bu filmde, ben ve öteki bağlamının olay örgüsüne işlenme sürecinin gayet profesyonelce yapıldığını görmekteyiz. Marx'ın ters dönmüş gerçekliği kavramına eş bir şekilde verilen olay örgüsü, filmin başından sonuna kadar, Grace ve ailesinin yaşadıkları

kendi gerçekliklerini anlattıkları ve yaşadıkları şekliyle gösterilmiştir. Fakat filmin sonunda, örgü izleyiciye ters yüz edilerek çarpıcı bir biçimde yansıtılmaktadır. Bu durum, benin ona dönüşmesi sürecini izleyiciye verirken aslında ölülerin ve yaşayanların kim olduğu, kesiştikleri noktalar ve serüvenin özünü yeniden belirleyen, yeni bir gerçeklik travması oluşturacak şekliyle kodlanması biçiminde ters dönmüş gerçekliği ortaya koymaktadır. Olayların geldiği aşamada baştan sona kadar Grace karakteri üzerinden kurulmuş olan bütün izleğin bir illüzyondan, yanılsamadan ibaret olduğunu anladığımız aşama Marksist ideolojik yaklaşımla açıklanabilir niteliktedir. Geleneksel köktenci bir din inancına sahip olan Grace, sömürü ilişkilerinin devamını sağlayan bu sayede de bireyin bilincini körelten ve işleyen sistemi garantileyen ideolojik söylemin dilidir. İdeolojinin bireylere belli düşünce ve davranış modelleri göstererek neye nasıl inanmaları gerektiği hakkında fikirler empoze etmesi kapital düzenin işlerliğini devam ettirmesi bakımından amaçlı bir etkinliktir. Dolayısıyla bireylerde oluşturulmaya çalışılan sahte bilinç ya da yanlış bilinç doğalmış gibi sunulmaya çalışırken onların zihinlerine belli başlı dogmalar, kuruntular, takıntılar ekilerek eleştirel yönleri köreltilmektedir.

Marx'ın psikolojik bir düzlemden hareketle din ve metafizik eleştirisi üzerinden insanın kendisine yabancılaşma süreci, doğa ile arasındaki karşılıklı değişim süreciyle ilişkili bir biçimde değerlendirilmektedir. Filmin sonunda inançları noktasında kendisiyle çatışan Grace, artık bu süreçte kendisine yabancıdır. Din, dolayısıyla bilinç düzeyinde toplumsal gerçeklikle yer değiştirerek gerçek dünyadaki acıların, ıstırapların başka bir dünyada son bulacağını ya da çözüleceğini varsaymıştır. Marx, bu varsayıma karşı, "...din ezilen varlığın iç çekişidir. Din bir baş-aşağılık gibi görünür. Çünkü Tanrı, insan bilincinin yaratıcısı olarak yaratıcı olur. İnsan da onun yarattığı olarak...devlet ve toplum dünyanın baş aşağı bilinci olan dini üretiyor, çünkü onlar aslında baş aşağı bir dünyadır" (Marx ve Engels,1974: 44) der. Düz ve sıradan bir bakışla edinilmeyecek her türden deneyim ancak Zizek'in ifade ettiği gibi "yamuk bakış"la mümkündür. Çünkü öykü yapısına çarpıcı ve ilginç olma özelliği katan şey bu bakış açısının izlekte ters yüz edilmesidir. İzleyiciye düşen pay da bu bağlamda düz ve doğrusal anlatımı ancak bakış açısını değiştirerek çözümleyebileceğidir.

Filmin üzerine kurulu olduğu ideolojik alt metinler bakımından histerik bir karakter olan Grace üzerinden aristokrasinin bunalımlarını gözler önüne sermektedir. Grace'in ve çocuklarının yaşadığı malikane, aristokrasinin soylu kalesidir. Orta çağın karanlığına

saplanmış düşünce yapısı ile kendi gerçekliğinde köhnemiş kurallar ışığında yaşayan Grace, katı aristokrat Katolik kapatmacı bir karakter olarak temsil edilmektedir. Evin içerisinde gerek çocuklarına gerekse de çalışanlarına çizmiş olduğu sınırlar, uyguladığı kurallar ve yasaklardan dolayı Grace modern yaşamı reddetmektedir. Çocuklarına sürekli olarak "*Hiçbir şeyi kaçırmış değilsiniz. Burada daha iyisiniz*" telkini vererek onları aristokrasiyle kapatan Grace, dışarıda burada olandan fazlasının ve gerçeğinin olmadığını ifade etmektedir. Kahvaltının, yemeğin saatli olması, perdelerin kapalı tutulması, evde bir kapının kapanmadan diğerinin açılmaması, ışıkların kapalı tutulması, piyanoya dokunulmaması, gürültü çıkaracak hiçbir aletin evde kullanılmaması gibi kısıtlar Grace üzerinden aristokrasinin kendisini kapatması, garantiye alması için aldığı çeşitli önlemler olarak değerlendirilebilir. Aslında buradaki tüm yasaklar, sınırlamalar, kapatmalar, maskelemeler aristokrasinin dış gerçekliği görmezlikten gelme çabalarıdır. Dolayısıyla dışarıya kapalı olma özelliğiyle, perdelerin sıkı sıkıya kapatılması arasında organik bir bağ bulunmakta ve aristokrasinin sonunu getirecek olan aydınlanmadan film genelinde kaçınılmaktadır.

Malikaneye çalışmak için gelen (dadı) Bayan Mills, (bahçıvan) Bay Tuttle ve (dilsiz hizmetçi) Lydia ise burjuvayı temsil etmektedir. Üçü de oldukça dürüst, çalışkan ve kibar olan hizmetçiler, aristokrasiyi yani Grace'yi uyaran ve ona yol gösteren olarak konumlandırılırlar. Sınırlarını, sınıflarını, hadlerini aşmadan Grace'i uyaran başta Bayan Mills ve diğerleri aristokrasiye karşı ihtilal yapıcılar olarak okunabilir. Filmde bu anlamda herhangi bir şiddet unsuru yer almamakla beraber Bayan Mills, Bay Tuttle'ın Grace için kullandıkları "*Artık onu uyarmanın zamanı geldi*" biçimindeki ifadeler ikaz niteliği taşımaktadır. Kendi dışında olan her şeyi reddeden ve ışığa, aydınlığa, modern yaşama, ilime kapalı, yobaz aristokrasi bu bağlamda filmde korku unsuru olarak hayaletin ta kendisidir. Değişme ve dönüşme korkusuyla yüzleşmekten çekinen Grace katı karakteriyle çocuklarını ve çalışanlarını da baskılamaktadır. Bu bağlamda kızın bir sahnede "*Annem çıldırdı"* ifadesi çığrından çıkan aristokrasinin kendinden olana, çocuklarına ve çalışanlarına yabancılaşması anlamında okunabilir. Bir sahnede Grace, Bayan Mills'e fantezilerden hoşlanmadığını ve bazen çocukların kapılacağı tuhaf fikirler olabileceğini ancak bunların ciddiye alınmaması gerektiğini vurgularken gençlik, yeni olup bitenler, ihtilal hareketleri, Protestan hareketleri gibi yenilikleri yadsıdığı görülmektedir. Bir sahnede kız çocuğu dışarıdan gelen burjuvayı temsil eden ve hayalet

olarak niteledikleri Victor'u kardeşinin görmekten korktuğu gerçeğini onun yüzüne vururken, Victor'a "*Seni anneme söyleyeceğim sen annemi tanımıyorsun*" der. Buna karşılık Victor da "*Sen ailemi tanımıyorsun*" der. Dolayısıyla filmin başından sonuna kadar aristokrasi ve burjuvazi mücadelesi üzerine kurulu olan anlatı yapısı burada iki çocuğun mensubu olduğu aile ve sınıfın çatışmasına dönüşmektedir. Burjuva ile aristokrasinin ortak yaşadığı dönemin ilişkileri ve bireyleri alt üst edecek bir düzlem üzerine konumlanması temelde aristokrasi için bir bunalımdır.

Orta çağın o karanlık kapatmacı ve köhne düzenine bir gönderme niteliği taşıyan bu durumla beraber Grace'in yaşadıkları noktasında onun zorunlu olarak değişip, dönüşeceği ve gerçeklerle yüzleşeceği mesajı verilir. Kız çocuğunun, kendisine inanmayan annesinin sonunda her şeyi anlayıp değişeceği fikri aristokrasinin çocukların temsil ettiği Protestanlık karşısında uğrayacağı hezimeti vurgular niteliktedir. Filmin sonunda Grace'in ters yüz edilmiş gerçekle yaşamış olduğu karşı karşıya geliş sonrası şok bu durumu örneklemektedir. Dolayısıyla filmin içerisinde evlerini işgal ettiklerini düşündüğü Victor ve ailesi, kendi çocukları ve hizmetçiler Grace'in yüzleşeceği gerçeklikle ilişki olarak sistemin anti tezini oluşturmaktadır. Yeniyi hazmedemeyen aristokrasinin diğer sınıflarla mücadelesini film diyalektik zıtlık içerisinden vermektedir. Filmde okudukları İncili sürekli olarak yanlış ve yobazca anlatan katı Katolik anne ile onu doğru anlamaya çalışan Protestan çocuk aklı çatışması vardır. Kapitalizmin Protestan akıl üzerine kurulduğu fikri üzerinden kız çocuğunun her şeyi yadsıyan, eleştirel, pozitivist tavrı ve itirazları ile doğrunun bulunması elzemdir. Erkek çocuğunun ablasına "*Yeniler hayalet mi*" sorusuna kızın verdiği karşılık "*Hayır hayaletler çarşafla dolaşır*"dır. Ancak filmdeki mezarlık sahnesinde kendilerine yürüyen hizmetçilerin hayalet olduğunu anlayan iki kardeşin mantıksal düzleme oturttukları her şey ters yüz olur. Tıpkı Grace'in film sonunda yaşadığı yüzleşme gibi onlarda bu sahnede gerçekle yüzleşirler ve aslında annelerinin onlara anlattığı çoğu şeyin yalandan ve yanlıştan ibaret olduğunu görürler.

Filmin başından sonuna kadar nevrotik bir izlenim sunan Grace'in bu uyanışı ile "*Dünyadan iyice koptuğumu hissediyorum. Martılarda gittiler*" ifadesi Aristokrasinin yalnızlık bunalımıdır. Aristokrasinin bitişinde yakılan ağıta benzer ifadelerle Grace kendi otoritesinin sonunun geldiğini fark eder. Tıpkı Cervantes'in Don Kişot temsilinde sunduğu şövalyeliğin sonunun gelişi ile Don Kişot'un anlatının sonunda yel

değirmenleriyle savaşması gibi. Grace'in ailesinin onu arkasında bırakarak gitmesi, kocasının savaşa gitmesi, önceki hizmetçilerin bir gece sessizce maaşlarını dahi almadan onları terk etmesi, aristokrasinin yalnızlık bunalımıdır. Kız çocuğunun Bayan Mills'e "*Bu tostu sevmedim, tadı tuhaf, eskiden daha güzellerdi"* şeklindeki geçmişe duyulan özlemi anlatan ifadeleri karşısında Mills'in "*Çünkü eskiden başkaları yapardı da ondan*" cevabı aristokrasinin gelen sonunu ve o dönemin artık geçmişte kaldığını vurgulamaktadır. Eskiden aristokrasinin anlamlı ve güzel olduğunun altını çizen Mills'e kızın "*Bizi terk edecek misiniz*" şeklindeki sorusu yine yalnız kalan aristokrasinin bunalımını gözler önüne sermektedir.

Filmde diğer klasik anlatılarda olduğu gibi eril iktidarın eksikliğinin bir sorun olduğu ve kötülüğün musallat olma sebebi olarak gösterildiği de görülmektedir. Baba filmde bir var bir yoktur. Savaşa gitmiş daha sonra dönmüş ve bir sabah ansızın yine ortadan kaybolmuştur. Dolayısıyla eril gücün, erkeğin, babanın eksik olduğu evde ve dışarıda her türlü tehlikeye açık olma, maruz kalma durumu söz konusudur. Filmde erkek çocuğunun okuduğu kitapta ailenin anne, baba kardeşlerden oluştuğunu görmesi bu noktada tam aile kavramsallaştırması ile çocuk üzerinden ailesinin parçalanmış ya da tamamlanmamış olması karşıtlık biçiminde verilmektedir. Dolayısıyla eril erkin eksik olduğu ailede aristokrasi kendi girdiği çıkmazda suçlu arar. Bir sabah uyandığında perdelerin olmadığını gören Grace'in çalışanlarından bunun hesabını sorması sonucu Mills'in sınıfsal gerçekliğinden vazgeçmeden değişimi kabul ederek aydınlanmanın ancak böyle gerçekleşeceğini ifade etmesi ve bunun karşısında Grace'in perdeleri açarak "*Karanlıkta tek bir yer kalsın istemiyorum"* demesi bu bakımdan anlamlıdır. Orta çağ karanlığından çıkmayı temsil eden bu aydınlanma filmde aristokrasinin uyanışı olarak temsil edilirken dilsiz hizmetçi Lydia'nın travmasının sebebinin de bu uyanış olduğunun altı çizilmektedir. Diğer taraftan perdelerin ortadan kalkması ile beraber filmin başından sonuna kadar Grace ve çocukların olduğu her sahnede dışarıda var olan sis de ortadan kaybolur.

Hristiyan öğretisinde Katolik mezhebi açısından bakıldığında yaşamlarında kötü ve kara büyülerle insanlara zarar verme amacı güden kadınlar suçlulukları ya da masumiyetleri yadsınmadan kötücül ruhu temsil eden cadılar olarak nitelendirilip öldürülüyordu. Filmde kız çocuğunun annesine kendisine inanmadığı için onu cadı diye betimlediği sahne, katı Katolik olan Grace'in temsilcisi olduğu mezhebin geçmişte suçsuz

insanları cadı şeklinde yaftalayıp toplu kıyımlarla öldürdükleri döneme vurgu niteliğindedir. Dolayısıyla Nuh'un bütün hayvanları gemiye sığdırabildiğine ya da kutsal ruhun kumru olduğuna inanmayan kızın annesinin cadı olduğunu söylemesi burada metaforik bir anlama sahiptir. Cadıya inanan aristokratik düşüncenin kendisinin cadı ve kötücül ruh olduğunu üstü kapalı biçimde veren filmde Protestanlığı temsil eden kız Katolik kilisesinin katlettiği binlerce masumun, cadı olduğuna zaten inanmıyor. Ancak asıl cadının insanları katleden düşünce yapısına sahip zihinler olduğunu vurguluyor.

İdeolojiden kastı "farklı sınıflar ve toplumsal grupların toplumun işleyişini ve ilişkilerini anlamlandırmaları, betimlemeleri, çözmeleri ve anlaşılır kılmalarını sağlayan zihinsel çerçeveler ve bunların diller, kavramlar, kategoriler, zihinsel tasvir ve temsil sistemleri" (Hall,1996:26) olduğunu ifade eden Hall'in söylediklerinden hareketle son olarak filmde karakterlerin taşıdıkları isimlerde filmin ideolojisi bakımından anlamlıdır. Grace, aristokrasinin temsili ve katı bir katolik olarak tanrının lütfu anlamına gelirken burjuvayı temsil eden Mills, üreticiler anlamındadır.

4.9. NORMAL İNSANIN KURT ADAMA DÖNÜŞMESİNDE BEN VE BENİN İÇİNDEKİ ÖTEKİ İKİLİĞİ: "*SKİNWALKERS*"

Yunan mitolojisinde Lycanthropy olarak geçen Kurt Adam kavramı, insan bedeni üzerinden shape shifting (şekil değiştirme) bir yabancılaşma argümanı olarak tasvir edilişi ile diğer mitlerden farklılaşır. Bu kavram ilk olarak, Sabine Baring-Gould'un 1865 tarihli "The Book of Werewolves" romanı ile karşımıza çıkar. Dönemin klasik çalışmalarını temsil niteliğinde olan bu roman, cinsiyet fark etmeksizin insan formundan hayvan formuna geçiş durumunu konu edinir. Shape shifting burada iki şekilde ortaya çıkar. İlki büyü neticesinde ortaya çıkan şekil değiştirme kabiliyeti iken, bir diğer tasnifte Tanrının vermiş olduğu ceza sonucu bir şekil değişimi ve bu duruma karşı hissedilen azaplı bir mecburiyettir. Bu bağlamda kurt adam ve şekil değiştirme kavramları esasen Avrupa kültürü içerisinden beslenerek oluşmaya başlamıştır.

Başlangıcından bugüne kadar kurt adam mitosu, bir şekil değişimi üzerinden temsil bulmaktadır. Bu, beden ve benlik arasındaki çatışmadan kaynaklanan yabancılaşmanın bir neticesidir. İd içinde saklı olanların, karakterin özünde onu maskeleyen gizlerin, süper ego ile toplumsaldaki- daha tümleyici bir ifade ile kamusaldaki – sıkışmışlıktan bir çıkış

noktası bulma amacı burada ön plandadır. Bu tür bir yabancılaşmanın sistematik kuruluşu dolayısıyla zıtlıklar üzerinden olmalıdır. Gündüz ve onun karşısında olan gece, id ve onun karşısında olan süper ego, kamusal ve onun karşısında olan bireysel edim ve niyetler, pişmiş etle beslenen modern insan ve çiğ, çürümüş et ve kan düşkünü ilkel yaratıklar. Bu zıtlıklar bir araya getirildiğinde, kurt adamlık tasviri toplumsalda bozulmuş, yok sayılmış ötelenmiş bireyin kendisini gerçekleştirebilme olasılığını gösteren bu türden çeşitli nevrotik kaçış noktalarının varlığına işarettir. Gece ile gündüzü birbirinden ayıran bir çizgi yerine güneş ile ayın en parlak dolunay hali karşılaştırılarak gecenin güneşi yerine dolunay parlaklığı ve onun vurduğu nesnelerde oluşan soğuk aydınlık hissi kurt adam filmlerinde ikon olarak kullanılmıştır.

James Isaac'ın yönetmenliğini yaptığı 2006 yapımı film, çocuk karakteri (Timothy) sesinden Kızıldereli efsanesinin anlatımıyla başlamaktadır. Efsaneye göre, Skinwalkers kanları yüce kişiler tarafından lanetlenmiş ve onlar tarafından ele geçirilmiş varlıklardır. Eskisi gibi lanetli kalmak isteyenlerle, laneti kaldırmak isteyenler arasındaki savaşın anlatıldığı filmde, efsaneye göre 13 yaşındaki bir erkek çocuğu Skinwalker'ın lanetini ortadan kaldıracaktır. Lanetli kalmak isteyenler ve lanetin ortadan kalkmasını isteyenler arasında ben-öteki çatışması üzerine kurulu olan film, ormanda bir Kızılderelinin, kaçışı sahnesiyle başlamaktadır. [95]İki ayrı kabile arasında bir mücadelenin varlığını anladığımız bu sahnede insan formunda kurt adamların kabile üyeleri olarak ormanlık alanda yaşadıklarını anlamaktayız. Kurtların yaşam popülasyonu düşünüldüğünde barınaksız, güvenliksiz, tekinsiz doğadaki tehlikelerle kurtlar sürekli mücadele halindedirler. Doğaya karşı hayatta kalma mücadelesi veren kurtlar bu özellikleriyle insanın vahşi ve ilkel olma özelliğiyle önemli bir arketiptir. Benzer özelliklere sahip olmakla beraber kurt adam motifini Drakula mitinden ayıran niteliklerden birisi bu anlamda şatonun korunaklı, tehlikeye kapalı olmasının karşısında ormanın korunaksız bir alan olduğudur. Yine

[95] İki kızıl dereli kabilesinin mücadelesini gösteren ilk sahnede bir kafilenin liderinin kaçarken karşılaştığı parçalanmış, ölü insan vücutları onun kendi kabile üyelerine aittir ve onları görmesi liderin gerilimini artırırken, daha hızlı koşmasına neden olmaktadır. Bir ağacın dibine oturan lider artık kaçamayacağını anladığı için elinde tuttuğu kaseti parçalar ve haritayı yakmaya çalışır. Bu sırada etrafını saran diğer kabile, onu ağaca asar ve çocuğun nerede olduğunu sorar. Çocuğun nerede olduğunu asla bulamayacaklarını söyleyerek kendisini hançerle öldürür. Bu sahnede ölen liderin elinde bulunan silahı alan diğer kabile lideri silahın içerisinde gümüş kurşunların olduğunu görür ve bunun iyi bir fikir olduğunu söyler. Kurt adam metaforunda gümüş olan her şeyin kurt adamları korkuttuğu, zayıflattığı ya da öldürdüğü kabul edilir. Simgesel düzeyde vampir mitindeki sarımsak ya da haç ikonları, kurt adam arketipinde gümüş kurşunla aynı anlama gelmektedir.

varoluşsal bunalımları ve sıkılmışlıkları nispetinde bireyin kendisine ve yaşadığı çevreye yabancılaşarak onlardan kaçma, uzaklaşma temelinde orman ya da vahşi yaşam sığınılan bir yer olma özelliğine sahiptir. Kurt adam metaforuyla ilişkilendirildiğinde de yalnızlaşan, yabancılaşan bireyin kendisiyle kaldığı, içsel hesaplaşmalarını yaptığı alan olan orman, korunaksız doğayla vahşi olanın uyumlaşma sürecini ifade eder.

Bir sonraki sahnede masanın etrafında sıralanmış olan bir aile, televizyon ekranında video kaset seyretmektedir. Ekranda beliren bir genç, onlara çocuğun iyi olduğunu, kızıl ay doğduğunda her şeye hazırlıklı ve dikkatli olmaları gerektiğini söylerken aynı anda kadraja giren çocuk arkası dönük, oyun oynamaktadır. Televizyonu kapatan aile fertlerinden kadın olan karakter, "*Başaracak, biliyorsunuz. Bu artık gerçekleşecek. Dört gün daha"* der. Bu sözler üzerine başka bir aile üyesi bunun iyi bir haber olduğunu, kötü haberinse onları aşağıya indirmesi gerektiğini söyler. Hep birlikte halının altında gizli ve kilitli olan kapağı kaldırarak yerin altındaki bölmeye inerler. Burada aile üyeleri kendilerini zırhlar giyinerek zincirlere bağlarlar. Jungcu yaklaşıma göre, geceyle ilişkili biçimde bir yeraltı dünyası temsil edilmektedir. Bu karanlık ve gölgede kalmış olan alan ruhsal olarak bilincin ve ruhun gizli bölmesini ifade eder. Başka bir ifadeyle, gündüz yaşantısı 'olağan' ve 'iyi' yönleri temsil ederken ve ruhbilimsel açıdan kahramanın bilinciyle eşken, gece 'kötülükler' zamanıdır ve onun bastırılmış gölgeler dünyasını yansıtır (Hockley,2004:85). Kilitli ve gizli olan bir kapağın karanlığa açılması bu noktada bilinç altının karanlıklarına, gizlerine bir yolculuktur. Parçalanmış ya da bölünmüş olan benliğin gizli yanına vurgu yapan yer altı imgesi aile bireyleri bakımından değerlendirildiğinde onların kurt adama dönüştüğü alanı ifade eder. Gece karşısında gündüz yer altı karanlığı karşısında yeryüzü aydınlığı ise bireyin toplumsala gösterdiği, dünyayla yüzleştiği insan olan yanıyla ilintilidir.[96] İlkel, dizginlenemeyen, vahşi, ya da

[96] Kolektif bilinçdışı ve bununla ilgili olabilecek arketipler, kişileşme süreçleriyle bağlantılı iki kavramla açıklanır: Persona ve gölge. Analitik Psikoloji'nin ve Jungcu yaklaşımın önemli yönelimlerinden birisi olan persona kavramı, bireyle toplum arasındaki (kamusaldaki) insanın nasıl görünmesi gerektiği konusunda optimum bir değer olarak belirlenmiştir. Persona, çevresel faktörlerle, bireyin içsel oluşumu ve ihtiyaçları konusunda dengeyi sağlamaktadır (Jung,2006:39-40). Jungçu yaklaşımın bir diğer öğesi ise gölgedir. Gölgede geçerli olan özellik; kişinin aşağı ve ilkel düzeyindeki bilinci veya kontrol isteğidir. Kişisel-ruhsal öğelerin bir karmaşa şeklinde tek bir kanaldan akması gibidir. Bu anlamda gölgeyi tanımlarken asıl sorunlu olabilecek kişilik yanını tarif ederiz. O halde gölge; kişinin seçtiği bilinçli davranış ile kendi veya karşı tarafın uyuşmazlığı yüzünden, gerçek yaşamda anlatım yolu bulmasına izin verilmeyen, dolayısıyla bilinçdışında karşıt eğilimler olarak beliren, büyük çapta özerk 'bölüntü kişilik' durumunda ortaya çıkan düzeydir. (Jung,2006:407).

sevilmeyen, hoşlanılmayan olarak öteki, ruhun ego ile bütünleşemeyen ve eksik kalan yönüne bir vurgudur. Dolayısıyla bireyin ben'i ve ben'in içindeki öteki'si arasındaki çatışmanın temeli olarak bu yaklaşım, kurt adam formu açısından anlamlıdır.

Ayın çıkması ve gecenin oluşuyla beraber insan bedeninden kurt adam bedenine dönüşecekleri için kendilerini zincirledikleri esnada elektrikler gider. İçeriye bir gurup girer ve çocuğun nerede olduğunu sorarlar. Sorularına yanıt alamayınca da hepsini öldürürler. Yukarıya çıkan gurup kaseti fark eder ve televizyona takarak seyretmeye başlar. Çocuğun arkası dönüktür ancak oyun oynadığı esnada aynaya yansıyan görüntüsünde tişörtünün üzerindeki "Huguenot" yazısını görürler. Fransa'da bir kasaba olduğunu anlayan gurup çocuğu bulmak için oraya gider. Bu sahneden sonra kamera, yatakta nefes almakta zorlanan ve sürekli kabuslar gören çocuğa çevrilir. 13 yıl önce babasını kaybeden Timothy, yarı insan yarı kurt adam olan ve annesi Rachel, amcası Jonas, kuzeni Katherina, Katherina'nın sevgilisi Adam, büyük annesi Nana ile beraber yaşamaktadır. Kurt adam akrabaları tarafından doğduğundan beri korunan Timothy ve insan olan annesi ailenin kurt adam kan bağına sahip olduklarını bilmemektedirler. Timothy'nin on üçüncü yaş gününe günler kala efsanevi kehaneti yaşayacak olan aile üyeleri bu durumu da onlardan saklamaktadır. Kehanetin gerçekleşmesine günler kala her gece kızıl ay çıktığında kabuslar görerek hasta olan Timothy, sabah olduğunda iyileşmektedir. Rachel, Jonas'la bahçede konuşurken, artık ayrı yaşamak istediğini ifade eder. Yıllardır Timothy'i onların yetiştirdiğini, kendisinin ise ona sahip çıktığını söyleyen Rachel, onların desteğine bağımlı olduğunu ifade ederken kendi ayakları üzerinde durmak istemektedir. "*O öleli 13 yıl oldu, hiçbir ilerleme kaydedemedim. Onun ruhu her an etrafımda gibi. Hala onu görüyorum*" diyerek onlardan uzak yeni bir hayat kurması halinde ölen kocasını unutacağını düşünmektedir. Jonas ise bu durumun mümkün olmadığını nereye giderse gitsin kardeşinin ruhunun Rachel'le beraber olacağını ifade eder. Ancak Rachel gitme konusunda kararlıdır.

İşlettiği hırdavat dükkanını açmak için Timothy'i büyük annesine bırakarak evden ayrılan Rachel, iş yerine gittikten sonra eve telefon eder ve kimseye ulaşamaz. Bu sırada büyük annesi ve Timothy markete gelmek üzereyken Timothy'i arayan gurupla karşılaşırlar. Büyük anne ve gurubun lideri Varek göz göze gelirler ve birbirlerini yıllardır tanıyormuşçasına bakışırlar. Karşılıklı düello sahnesini andıran bu sahne birbirleri için öteki olan iki gurubun mücadelesinin başladığı andır. İstedikleri tek şeyin çocuk olduğunu

söyleyen Varek ile büyük anne arasında çıkan silahlı çatışmaya o sırada aynı cadde üzerinde bulunan şerif de katılır. Yaşanan çatışmada büyük anne, Varek tarafından vurularak öldürülür ve dükkânı aynı cadde üzerinde bulunan ve çatışmaya şahit olan Rachel ve Timothy akrabaları tarafından bir karavanla olay yerinden uzaklaştırılır. Bu sahnede Varek ile büyük annenin karşı karşıya geldiği sahnede silahı büyük anneye doğrultan Varek, onu ilk önce vurmak istememektedir. Gözlerinin dolduğunu fark ettiğimiz Varek filmin sonuna doğru verilen gerçek dolayımıyla kendi içinde yaklaşma ve kaçınma duyguları arasında bir çelişki yaşamaktadır. Ancak gelinen son noktada büyük anneyi silahla vurmuştur. Varek'in annesi ile olan imtihanı katarsistik süreçte baht dönüşü kavramı ile ilişkilendirilirken birey açısından duygusal dönüşümün sağlandığı bir arınma içermektedir.

Karavana akrabaları tarafından alınan Rachel ve Timothy ne olup bittiğini anlamaya çalışırken, Jonas "*Timothy'i öldürmek istiyorlar. Üç gün içinde dolunay zamanı Timothy'e bir şeyler olacak, onların istemediği bir şey. Biz lanetlendik ve yıllardır saklanıyoruz. Çünkü bu Timothy'i bulmalarını engellemenin en iyi yoluydu. 13 yıl onu güvende tuttuk. Biz hepimiz skinwalker'iz. Bize kurt adam da diyorlar"* der. Bunun karşısında amcasının söylediklerini anlamayan Timothy kendisini öldürmek isteyenlerin kim olduğunu sorar. "*Onlarda kurt adam tıpkı bizim gibi. Aslında çok basit. Biz laneti bitirmek istiyoruz. Onlar istemiyorlar"* şeklinde cevap veren amcasına Timothy, "*Peki ben neden istiyorlar*" diye sorar. Bunun üzerine bu lanetli durumu kaldıracak olanın sadece Timothy'nin kendisi olduğunu, onun annesi ve kendi kanlarını taşımasından dolayı özel bir çocuk olduğunu ifade eder ve babasının da öyle olduğunu ekler. Bunun üzerine Jonas'ın yıllardır kendisinden sakladıkları gerçeklere inanmak istemeyen Rachel, karavandan oğluyla beraber inmek ister. Ancak istemeyerek de olsa onu bayıltarak buna engel olurlar. Bu sahnede Jonas, skinwalker kimliğini, ben'in ne olduğunu ortaya koyarak açıklamaya çalışmaktadır. Kendilik bilincine varmış bir özne olarak Jonas kendisini lanetin ortadan kalkmasını isteyen "iyi" kurt adam olarak tanımlarken karşısına lanetin devam etmesini isteyen Varek ve diğer gurup üyelerini "kötü" kurt adam olarak konumlandırmakta ve onları ötekileştirmektedir. Kendisi ve kendisi dışında olanın bilincinde olan Jonas, ortak paydaları kurt adam olma özellikleri noktasında ben ve ötekini aynı zeminde çarpıştırmaktadır. Varek ve arkadaşlarını öteki olarak niteleyen tutum kendi dışındaki başkalık ya da farklılık durumlarını tanımlamaktadır.

Akşam karanlığın olması ve dolunayın ortaya çıkmasıyla beraber kurt adama dönüşen aile üyeleri bir zırh giyinerek kendilerini zincirlerle bağlamaktadırlar. Filmin başında da izlediğimiz gibi kurt adama dönüşmeden önce insanların kendi istekleriyle kendilerini zincirlemeleri arzu ve taşkınlıklarını dizginlemeleri noktasında oldukça anlamlıdır. Bedenin her türden korkunun, tehlikenin, arzu ve isteğin kaynağı olarak kabul edilip somut biçimde kısıtlanması, insanın tanrısal olana yaklaşması anlamına gelmektedir. Nefsine uyarak, sınırsız arzu ve istekleri karşısında onları yerine getirip tatmin etme eğilimindeki insanın bu anlamda insan dışı vahşi varlıklardan bir farkı kalmayacaktır. Karavanda kurt adama dönüşen ve kendini baskılayanların karşısında kamere paralel olarak Varek ve arkadaşlarını da göstermektedir. Dışarıda dönüşümü yaşayan Varek ve arkadaşları ise, kontrolsüz, tekinsiz ve tehlikeli halleriyle her yerdedir. Her iki gurup açısından ben ve öteki karşıtlığı dönüşümleri sonrası kontrollü-kontrolsüz davranışlarıyla filmin tematik yapısı açısından bir çatışma unsuru taşımaktadır. Karavanın arka bölmesinde uyanan Rachel, karanlıkta dönüşümü yaşayan akrabalarının bu durumuna şahit olmaktadır. Dolunayla beraber kurt adama dönüşen insan için ayın gökyüzündeki bu konumu onların en tehlikeli, en hızlı, en güçlü, en vahşi yanlarını gün yüzüne çıkaran metafordur.[97] Gecenin her kötülüğü, pisliği kapatma gizleme özelliği karşısında dolunayın ortaya çıkışı, kurt adamın bütün kötücül yanlarını alenen göstermesi bakımından bir karşıtlık içermektedir. Dolunayla beraber insanın kendi özsel niteliklerini kaybederek kurt formunda yeniden ortaya çıkması değişen insan bedenine vurgu niteliğindedir. Mitsel anlatılarda insanların hayvan, ağaç, taş ya da cansız başka bir nesneye dönüşmesi anlamına gelen metamorfoz kavramında, başkalaşım, alınan yeni formun sağladığı olanaklarla gerek insani gerekse toplumsal ahlaksızlıkların bir eleştirisi, doku ve hücrelerin yenilenme umudu, güçlü olanın güçsüzün bedeni ve kaderi üzerindeki sonsuz ve haksız hakimiyetine direnişi, başkaldırısı, eşya-hayvan-insan üçlemesi arasındaki sınırların silikliği, cinsiyet farkının ortadan kalkması, 'ben'in 'öteki'ni tanımlamak için kullandığı eğretileme ya da başvurduğu fantezidir. Bunun yanı sıra,

[97] Vamp kadın temsili üzerinden gecenin, dolunayın romantizme yapmış olduğu vurgu dişliliği ve cinselliği ile kadın merkezli bir anlatı ortaya oymaktadır. Toplumsal baskılamaların, dayatmaların ve toplumun kadın için ön gördüğü kadın tiplerinin dışında vamp kadın, bedeni ile arzuya, coşkunluğa, taşkınlığa, cinselliğe ve erotizme vurgu yapmaktadır.

bilinçdışındaki sapkın arzu ve korkuların bilinçte biçimlenmesi, kendini tamamlama ya da bütünleşme arzusudur (Parla,2011:16).[98]

Karavan hareket ederken kurt adama dönüşen akrabalarının yanında olan annesi için endişelenen Timothy, aracı kullanan Will'e endişesini dile getirir. Bunun karşısında Will, onların bağlı olduğunu ve annesine zarar veremeyecek durumda olduklarını ifade eder. Timothy, Will'e iyi biri olduğunu ve diğerlerine benzemediğini söyler. Amcasıyla çok iyi arkadaş olduğunu dile getiren ve onun insanlarının Timothy'nin ailesini uzun süredir koruduğunu söyleyen Will, "*Ben bir efsaneye inanıyorum eğer bir çocuk 13 yaşına kadar hayatta kalabilirse bütün kurt adamlar için bir işaret olan kızıl ay ortaya çıkacak ve on üçüncü doğum gününün gecesinde bütün kehanet şiddetiyle ortaya çıkacak. İnsan kanı için kıvrandıklarında öyle güçlü olacaklar ki eğer serbest kalırlarsa sonsuza dek bir canavara dönüşecekler"* der. Kendisini neden öldürmek istediklerini merak eden Timothy, laneti bitirmeyi neden istemediklerini sorar. Bu sorusu karşılığında Will "*Onlara göre bu bir lanet değil. Bu insan kanına olan ihtirasları tıpkı bir bağımlının uyuşturucu istemesi gibi. Onların uyuşturucusu kan"* şeklinde bir açıklama getirmektedir. Güce karşı kontrol edilemeyen ihtiraslar olarak Will tarafından tanımlanan bu tatminsizlik duygusu kurt adam imgesinin saldırgan ve ilkel yanıyla ilişkilidir. Kurt adam metaforunun kanla olan ilişkisi nispetinde kanın hayati bir fonksiyona sahip olması özelliği karşısında ihtiyaç gerektiren bir durum olmadığı halde doyumsuzluk hissiyle ona bağımlı olma durumu temelde bir karşıtlık içermektedir.

[98] "Gregor Samsa bir sabah huzursuz düşlerinden uyandığında kendini yatağında kocaman bir böceğe dönüşmüş buldu. Panzer gibi sert sırtının üzerinde yatıyordu ve başını biraz kaldırdığında tepesinde, yorganın neredeyse kaymak üzere olduğu kubbe gibi yuvarlak, kahverengi, yay biçiminde sert çizgilerle boğum boğum olmuş karnını gördü. Geniş gövdesine oranla pek cılız görünen bir sürü bacağı gözlerinin önünde çaresizce çırpınıyordu" (Kafka,2016:1). Kafka'nın "Dönüşüm" adlı ünlü romanının başlangıcında yer alan bu ifadeler, insanın kendiliğini, benliğini ve insanlığını kaybedip, kendisine ve bedenine yabancılaşma duygularını sembolize ederken yeni bir formda ortaya çıkan bedenini tanımlama arzusuna da vurgu yapmaktadır. Tıpkı bireyin ergenlik dönemiyle beraber değişen ve dönüşen bedeni hakkındaki merakı, bedenini keşfetme arzusu, keşfetmeye bağlı ortaya çıkan hazzı bu süreçle ilişkilendirilebilir. Kurt adam konulu tüm filmlerde her bir insan karakter kurt adama dönüşürken kendindeki değişimleri ayna karşısında seyreder. Vücudunda meydana gelen tüm değişimler (kıllanmalar, uzuvların daha büyük olması gibi) bu anlamda benliğine haz verir. Çünkü bedeninde meydana gelen değişimler onu yeni ben yapmakta ve kendiliğinin bilincine varmasını sağlamaktadır. Ergenliğe geçişle beraber mastürbasyon deneyimiyle bireyin bedenindeki yeni değişimleri keşfedip, kendisini tanıma bu sayede kendisini tatmin etme dürtüsü başkalaşım süreciyle ifade edilebilir. Bu durum bedenin bir yönü ile parçalanmasının, bölünmesinin gösterimi yani aynada tek tek uzuvların fark edilmesi nispetinde gösterilir. Lacan'ın ayna evresinde, bebeğin anne bedeninden ayrı bir beden olarak kendi bedeninin ayırdına varmasıyla eşdeğerdir.

Karavanın arkasına annesinin yanına geçen Timothy, zincirli olan ve kurt adama dönüşmüş olan amcasının kalbine elini koyarak onu sakinleştirmeye çalışır. Ancak insani hiçbir özelliği dönüşümle beraber bedeninde ve ruhunda barındırmayan Jonas aynı saldırganlıkla Timothy'e karşılık vermektedir. Zincirlerle kendilerini dizginlemeyi başarmış olan kurt adamların karşısında paralel sahneyle verilen Varek ve arkadaşları kontrolsüz ve tehlikeli öteki olarak sokaklardadır. Bir bara giren gurup orada bulunanları vahşice öldürerek kan ihtiyaçlarını giderirler. Sabahın ilk ışıklarıyla tekrar insana dönüşen arkadaşı Jonas ve ailesinin zincirlerini çözen Will onları seyreden Rachel'den özür diler. Bu sahne için vurgulanması gereken önemli bir nokta kurt adamdan insana dönüşenlerin kamera açısına yorgun, halsiz ve bitkin bir biçimde girmeleridir. Bir hayattan başka bir hayata doğan bebeğin yorgunluğu, şaşkınlığı ve dünyaya uyum sürecinde yaşadığı sorunlar adeta Jonas ve ailesi tarafından da yaşanmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde her dönüşüm-başkalaşım (kurt adamdan insana, insandan kurt adama) aslında beden ve ruh için bir yeniden doğuş temsili taşımaktadır.

Sabah olduğunda yeniden insana dönüşen Jonas, Rachel'le konuşur. Jonas'a *"Bütün hayatını böyle mi geçirdin, her ay*" diye soran Rachel, ekler "*Ya onlara ne demeli onlar önce kocamı öldürdüler. Şimdi de oğlumun peşindeler".* Bunun üzerine Jonas, "*Onlar aldanırlar. Öldürürler, kana bağlıdırlar. Bir kez beslenirsen geri dönemezsin"* şeklinde karşılık verir. Timothy'nin sadece 13 yaşında olmasına rağmen özel bir çocuk olduğunu ifade eden Jonas, kabusların, astımın ona özel olduğunu ve Timothy'nin vücudunun kendiyle savaştığını bu yüzden de Rachel'e ihtiyacı olduğunu söyler. Onu nasıl koruyacaklarını soran Rachel'e Jonas, *"Güçlü ve bir arada olmalıyız. Bir arada kalırsak ancak onu koruyabiliriz*" der. Bu esnada rahatsızlanan Timothy'i bir hastaneye getirirler. Hastane mekân olarak sürekli olarak dönüşüm yaşayan aile bireyleri açısından geçmiş deneyimler veya bellekte birikmiş yaşantılar açısından algılanan yabancı ve öteki yerdir. Belirlenmiş ya da kısıtlanmış sınırlılıklarının karşısında girip çıkanın belirsiz olduğu tekinsiz bir alana da vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla tehlikenin nereden ve nasıl geleceği hakkında fikri olmayan aile bireyleri hastanede tetiktedirler. Jonas'ın "*Burayı tanımıyorum. Bir sürprizle karşılaşmak istemiyorum"* ifadelerine ek olarak Adam'ın, "*Lanet olsun. Sadece etrafıma baktığımda güvenebileceğim kimseyi görememek beni hasta ediyor*" ifadeleri bilinmeyen ve yabancı mekân olarak hastane, içindeki herkesle

beraber, kendileri ile Timothy için öteki olarak kabul edilmekte ve bilinmeyenin verdiği huzursuzluğu resmetmektedir.

Hastanenin bahçesinde bekleyen Jonas, gökyüzünde vahşi kuşun alçaktan uçtuğunu fark eder ve tedirgin olur. Çünkü filmin başından beri gerek kurt adamlığa dönüşme sahnelerinde gerekse de Varek ve arkadaşlarının ortaya her çıkışında tehlikenin yaklaştığının habercisi olan vahşi kuş yine görünmüştür. Burada vahşi kuş tehlikenin yaklaşması ve gelmesi ile doğrudan ilişkilidir. Tehlikeyi belirten bir gösterge olan vahşi kuş, filmin tematik yapısı içerisinde anlam oluşturması bakımından önemlidir. Varek ve arkadaşlarının hastaneye sızmaları sonrasında hastanede silahlı çatışma yaşanır ve Larek Katherina'yı rehin alır ve onu çocuk karşılığında serbest bırakacağını söyler. Jonas'a *"Kimse bir yere gitmiyor kardeşim*" diyen Varek'in bu ifadesinden onların kardeş olduğunu anlıyoruz. Filmin dönüm noktası olan bu sahnede Rachel ilk kez öldüğünü sandığı kocasıyla karşılaşır ve yüzleşir. "*Bana katıl, biz aynıyız. Beni yapmak istemediğim bir şeye mecbur bırakmayın*" diyen Varek'in ben'i ve içindeki öteki ben'i arasında çatışma yaşadığını görürüz. İnsani olma yönünü bilinç düzeyine getiren Varek, kötü şeyler yapmak istemediğini ancak çocuğu alamaması halinde bu duruma mecbur kalacağını ikilik duygusu içerisinden ifade etmektedir.

Kardeşine Jonas, "*Ben senin gibi değilim. Sana güvenmiyorum. Senin gibiler dost insan neslini öldürüyor"* der ve bunun karşısında kendisinin bir insan olmadığını ifade eden Varek, geri kalan günlerini risk altında geçirmeyi istemediği için çocuğu ona vermelerini tekrar sert bir dille ifade eder. İyi-kötü karşıtlığı üzerinden iyilerde insan olma mücadelesinin karşısında kötülerde laneti devam ettirme ve kötülüğü sürdürme mücadelesi gözle görülür bir gerçekliktir. Varek'in tavrı karşısında Jonas, *"Kızıma karşılık oğlunu istiyorsun"* dediğinde ise herkes şaşkındır. İki gurup bu esnada birbirlerine karşılıklı ateş açarlar ve karavana binen Jonas ve beraberindekiler Varek'in elinden kaçar fakat Katherina Varek'in elindedir. Karavanda annesi ve amcasından hesap soran Timothy babasının ölmediğini ancak onların kendisine yalan söylediğini düşündüğü için ailesine öfkelidir. Kocasının ölmediğini kendisi de yeni öğrenen Rachel de tıpkı oğlu gibi şaşkınlık içerisindedir. Jonas da kardeşinin öldüğünü sandığını ifade eder. Kendi oğlunu öldürmeye çalışmasının ne kadar korkunç bir durum olduğunu aralarında konuşan Jonas ve Rachel kaçmaya devam etmenin mantıklı olduğunu

düşünürler. Dolayısıyla Rachel'in kocası, Jonas'ın kardeşi olmasına rağmen Varek her ikisi için tehlikenin kaynağı olarak ötekidir.

Varek'in önceden evli olduğunu ve bir de çocuğu olduğunu öğrenen arkadaşları Zo ve Sonja Varek'e hesap sormaktadır. Aynı tarafta yer almaları ve aynı amaca hizmet etmelerine rağmen kendi aralarında da çatışma yaşayan gurup Varek'i içerisinde bulunduğu duygu durumundan ötürü ötekileştirmektedir. İçerisinde ikilemler yaşayan Varek, "*O çocuğun bir babası yok, benim de bir oğlum*" diyerek kendisini baskılamaktadır. Karanlığın çökmesiyle beraber kızıl ayın şiddetle geleceğini söyleyen Will, Adam ve Jonas'a zarar görmemek için onları bağlaması gerektiğini söyler ve zincire bağlar. Bu esnada kaçırdıkları yeğeni Katherina'ya türlü işkenceler eden Varek ve beraberindekiler onu ormanlık alan terk ederler. Sabah güneşin aymasıyla beraber tekrar insana dönüşen Adam, sevgilisini (Katherina) bulmak için karavandan ayrılır ve onu yaralı bir halde bulur. Bu esnada Adam'ın yokluğunu fark eden Jonas, Rachel'e Timothy'i de alıp gitmeleri gerektiğini söyler. Jonas filmde lanetin kalkması konusunda en istekli hareket eden karakterdir. Kızı kötülerin elinde olmasına rağmen kendi gibi iyi olanların geleceğini düşünen Jonas, Timothy'i kaçırma pahasına kızından vazgeçmiştir. Aslında bu durum ona göre kızından bir vazgeçiş değildir. Amcasının yeğenine kıyamayacağını ve onu öldürmeyeceğini düşünen Jonas bu düşüncesinde yanılmamıştır. Ancak Katherina'nın almış olduğu yeni hal filmin yönünü belirlemesi bakımından önemlidir.

Rachel, Jonas'a kocasının nasıl hayatta kaldığını sorar ve bunun üzerine Jonas, "*Saldırıya uğradığında onun öldüğünü sandık. Ama yanılmışız hayatta kalmış. Avlanmış ve onlardan birisi olmuş*" der. Rachel "*O benim kocam, senin de kardeşin"* diyerek kendisinin onlardan olmadığını ve içinde onlar gibi bir canavar beslemediğini söyler. Bu ifadelerle ona göre öteki olan kocasını sahiplenen Rachel, aynı zamanda kendisini onlardan ayrı görerek bir ikilem yaşamaktadır. Rachel'in kendi içerisinde yaşadığı bu ikilik, Jonas'la olan iletişiminde de iki cephe arasındaki çatışmalı durumu görünür kılması noktasında önemlidir. Dolayısıyla kişilerarası iletişimde yaklaşma-kaçınma çatışmasına örnek olabilecek yaklaşımıyla Rachel, kocasının ölmemiş olduğu ile ilgili umutvari tavır takınırken, onun korku ve tehdit taşıyan yanının da farkındadır. Bu sıkışmışlık içerisinde varoluşsal boyutta bunalım yaşayan Rachel'in gerilimi en üst seviyededir.

Adam, ormanlık alanda bulduğu Katherina'yı yanına alarak geri döner. Hep birlikte karavana binen Jonas ve berberindekiler geceyi güvende geçirebilecekleri bir yer bulmak için hareket ederler. Bu esnada Katherina, babasına kendisinde ters giden bir şeyler olduğunu ve kendisini kontrol edemediğini söyler. Varek ve beraberindekilerin kendi lanetlerini bulaştırdıklarını anladığımız Katherina artık onlar gibi lanetlidir.

Gecenin olmasıyla beraber beslenme ihtiyacı beliren Katherina kendisini bağlamaya çalışan Will'i, öldürür. Bunun üzerine Jonas, Adam'a "*O gitti, dönüştü, artık Katherina değil"* diyerek onu öldürmesini istemektedir. Bu sahnede dönüşmüş olan Katherina önceki ruhu ve hisleri ile dönüştükten sonraki ruhu ve hisleri arasında gidip gelmektedir. Kendisini kontrol edemediğinin farkında olan ancak kendisine engel olmayı da başaramayan Katherina ben'i ve içindeki öteki ben'i arasında bir çatışma yaşamaktadır. Aynı çatışmayı sevgilisi Adam da yaşamaktadır. Sevgilisinin kendilerine zarar vermemesini engellemek için onu vurması gerektiğini bilen Adam aynı zamanda ona kıyamamaktadır da. Onlarınkine benzer bir çatışmayı Jonas da yaşamaktadır. Fakat Jonas'ın kafası neler olup bittiği konusunda daha nettir ve olaylara daha mantıklı bakmaktadır. Bu yüzden Adam'dan bir an önce kızını öldürmesini istemektedir. Aksi takdirde son bulmasını istediği lanet asla bitmeyecektir. Bu esnada kendi benliğinde gelgitler yaşayan Adam'ı, Katherina vurarak öldürür. Bunun üzerine bilinçli olan ben'i karşılayan egoyu temsil eden Jonas, tehlikeli olarak gördüğü kızını vurmak zorunda kalır. Artık çıktıkları bu yolculukta Timothy, Rachel ve Jonas yalnızdır. Gecenin olmasına çok az kala dönüştükten sonra beslenmek isteyeceğini söyleyen Jonas, neler olacağını kestiremediğini ancak ters giden bir şeyler olduğunda yani dönüştükten sonra onlardan gibi olması halinde Rachel'den onu vurmasını ister. Güvenli bir binaya gizlenen üçlüden Jonas, Rachel'e kendisini demir parmaklıklı bir bölmeye kilitlemesini söyleyerek sabahın ilk ışıklarına kadar oradan çıkmasına izin vermemesini ve oğluyla beraber kendisini de sessizce orada saklanmasını ister. Çünkü, o gece lanetin bitmesi ve kehanetin gerçekleşmesi için son gecedir. Bu sahnede Jonas'ın kendi bedeninin, dönüşümünün ve dönüşümle birlikte taşıyacağı tehlikenin farkında olması onun özünden koparak başkası olmaya evrildiğinin ve son kertede kendisine yabancılaştığının bir yorumudur. İnsanın insan bedeninden ayrılarak kurt adama bedenine büründüğü ve bedenin parçalanması ya da bölünmesi olarak da kavramsallaştırabileceğimiz yabancılaşma insanın kendisine ve doğasına yabancılaşmasıdır.

Rachel, Timothy ve Jonas'ın saklandığı yeri Varek ve beraberindekiler bulur. Jonas ve diğerleri arasında geçen mücadelede Zo ve Sonja ölür. Filmin başından beri iki kardeşin zihinsel süreçte kendi içlerinde ve birbirlerine karşı psikolojik boyutta girdikleri mücadele filmin bu sahnesinde artık challenge'e dönüşmüştür. Karakterlerin içerisinde bulundukları tüm bu azap ve çelişkiler kurt adamlığı, bir varoluş mücadelesi olarak dönüşümlerin bir sınıf mücadelesi gereği gerçekleştiğini göstermektedir.

Birbirlerine vurarak zarar veren ve birbirlerini öldürmeye çalışan kardeşlerden Jonas, Varek'in kanını emerek onun gibi lanetlenmiştir. Bu durumu gören Rachel Jonas'a ateş ederek onu öldürür. Daha sonra Timothy'inin kanını emen Varek kızıl ayın ortaya çıkmasıyla beraber insana dönüşür ve lanet böylece ortadan kalkar. Filmin ortasında Rachel, Jonas ve Varek'in yüzleşmesi sahnesinde Rachel ve Timothy Varek'in hayatta olduğunu öğrenir. Rachel'in içerisinde yaşadığı çatışma geleneksel ve modernizm arasında kalan bireyin gerilimini gösterir niteliktedir. Varek'in dönüşmüş haldeyken oğlunu öldürmek isteyip kurt adam lanetinin sürmesini amaçlaması, Jonas'ın ise lanetin bitmesini istemesi ikili arasındaki çatışmayı ben-öteki düzeyinde sunmaktadır.

Filmin sonunda anne-baba-oğul birlikte geceyi geçirmek için bir otele giderler. Son sahnede bir sürü insanın onun için kendisini feda ettiğini söyleyen Timothy, artık onların boşuna ölmediklerini kanıtlaması gerektiğini ifade eder. Amcasının haklı olduğu söyleyen ve laneti kaldıracak ilacın kendisinde olduğunu, gücün onun kanında olduğunu söyleyen Timothy, bazıları için bir kurtuluş, bazıları için de yıkım olduğunu ifade etmekte ve bu esnada şırıngayla kanını tüplere doldurmaktadır. Bu bağlam bize çocuğun kurtarıcı olma rolünü vermektedir. Hem inanç sistemlerinde hem de masal biçimlerinde yer alan "şifacı" temsili bu filmde Timothy karakterinde karşılık bulmaktadır.

Tarihsel süreçte toplumsal olayların dönemsel farklılıklar taşıması, ritüellerin ve politik yaklaşımların değişimi ile korkunun yansıtılma yöntemlerini de farklılaştırmıştır. Kurt adam motifi bu noktada mitosun içinde, mitolojideki en belirgin izlerde; masalların, efsanelerin birikerek günümüze gelen izlerinde değişim ve dönüşümler yaşamıştır. Dolayısıyla popüler kültür çıktıları elinde harmanlanan sanatsal yaratılarda da kurt adam profili ve ortaya çıkış serüvenlerinin zamana ve getirdiği kültürel kodlara göre dönüştüğünü görebiliriz.

Filmin üzerine kurulu olduğu ideolojik alt metinler notasında Kurt adam metaforu korku sinemasında genel anlamda modern ve geleneksel değerler arasında sıkışıp kalmış bireyin kendisine yabancılaşma sürecini anlatmaktadır. Batının kendisini tanımladığı özgürlük, bireysellik, akılcılaşma, kentleşme, sanayileşme kavramları bireyin modernleşme sürecini tamamlamasında işlevsel olan ön kabullere işaret etmektedir. Dolayısıyla birey modernleşmek ve bu süreç sonunda değişip, dönüşmesi için geleneksel değerlerinden kopmak durumundadır. Sosyal, ekonomik, politik, kültürel anlamda farklı birçok alanda kendisine temsil bulan modernleşme düşüncesi, bireysel olandan toplumsal olana yayılan ve herkesin yüzleşmesi gereken bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Modern topluma katılma çabasında bulunmayan bireyler ya da katılmaya direnerek eski değerlerine sıkı sıkıya bağlı kalanlar sistemin norm dışına ittiği bireylerdir. İnsanların düşünce tarzlarından yaşam biçimlerine kadar bütün geleneksel değerlerin reddini ön gören modernleşmede birey eğer geçmiş deneyimlerinden kopuşu tam anlamıyla sağlayamazsa kendisine yabancılaşmaktadır. Yabancılaşmanın boyutuyla ilgili olarak Marshall Berman'ın "Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak Marx'ın deyişiyle 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır" (1983:27). İfadeleri yabancılaşan bireyin varoluşsal bunalımlarına denk gelen çıkarımlardır. Her ikisi de kurt adam olan ve aralarında akrabalık bağı bulunan iki ayrı kabile arasındaki varlık mücadelesine dayanan filmde lanetin devam etmesini isteyenler ve laneti sonlandırmak isteyenler arasındaki çatışma modernleşme bağlamında ele alınabilir. Bu bağlamda lanet diye tanımlanan şey modernleşme olgusunun ortaya çıkardığı gerilime denktir.

Film içerisindeki Jonas ve ailesi kurt adamlıktan çıkıp sisteme uyumlaşmaya çalışırken, laneti ortadan kaldırmak için diğer gurupla savaş halindedir. İçerisinde yaşadıkları bunalım halinden kurtulmanın yolunun modernleşmeden geçtiğine kanı getiren aile bu anlamda sisteme direnmemeyi tercih ederler. Diğer yandan Varek ve

arkadaşları ise modernleşme karşıtı tavırları ile lanetin devam etmesini isteyen taraftırlar. Burada gelenekçi bakış terkedilmesi gereken bir lanet olarak yansıtılmaktadır. Geleneksel değerlerine sıkı sıkıya bağlı kalmaya gayret gösteren bu kabile kurt adam temsili üzerinden kan emerek yaşamını sürdürmeye devam etmeyi istemektedir. İlkel, vahşi, barbar yönleriyle eski alışkanlıklarını sürdürmeye çalışarak yeniliğe ve modernizme direnen gurup film boyunca bu belirsizliğin içerisine hapsolmuştur. Yaşamlarını normal biçimde ev içerisinde sürdüren Jonas ve ailesi karşısında Varek ve arkadaşları tekinsiz olarak betimlenen sokaklarda ve vahşi doğadadır. Ancak burada altı çizilmesi gereken önemli bir nokta romantizm akımının toplumsal düzenin var olan otoritesi karşısına koyduğu doğanın eşitlerin yeri olduğu ve özgürlüklerin yaşandığı bir mekân metaforu olarak sunulmasıdır. Filmde özellikle Varek ve beraberindekiler doğayla ilişkileri noktasında doğa içerisinde temsil edilmektedirler. İnsanın ilksel haline denk gelen bir yaşam formuna sahip olan gurup tarihsel süreç içerisinde ilkel-komünal toplumlarda yaşayan insanlar ile benzeştirilmektedir. Gelişen ve değişen dünyanın insanı dönüştürdüğü fikrinden hareketle bu değişime kendisini kapatarak eski alışkanlıklarını devam ettiren gurup film içerisinde egemen erk tarafından cezalandırılmaktadır.

Modernleşme sürecindeki birey kendisini gerçekleştirmek ve sistemle uyumlu halde yaşayabilmek için geçmişinden getirdikleri alışkanlıklarını terk etmek durumundadır. Bu noktada orta sınıfın meşruiyet krizine denk gelen anlatı yapısında sistem, bireyi baskılamaktadır. Bunun mümkün olmadığı durumlarda ise bireyde güvensizlik, kaygı, tedirginlik ve yalnızlık gibi deneyimler ortaya çıkmaktadır. Bu da bireyi çatışmaya sürükleyen unsurlardır. Filmde Jonas ve ailesinin gece gökyüzünde ayın belirmesiyle beraber kurt adama dönüşmeleri esnasında kendilerini zincirleyerek dizginlemeleri yabancılaşma olgusuna denk gelmektedir. Modern toplumla olması gerektiği organik bağı kuramayan bireyler ya da modern yaşamın değerleriyle kendi geleneksel yaşam biçimleri çatışan bireyler bu bağlamda yalnızlaşmaktadır. Kimliklerini modernitenin getirdiği yeni olan her şeye kapatan Varek ve arkadaşları, toplumsal normlara adapte olmuş Jonas ve ailesine karşı kendilerini korumaktadırlar. Aynı zamanda aralarında akrabalık bağı bulunan bu iki grup bize moderniteyi savunanlar ile ona direnerek; ritüelleri, yaşam biçimlerini ve izole hallerini devam ettirmek isteyenleri bir ikilik üzerinden temsil etmektedir. Ortaya koyulan dirençle yalnızlaşan bireyin kendisi ile somut dünya arasına duyuşsal ve bilişsel düzeyde koymuş olduğu mesafe, esasen

bireyin kendi benliği arasındaki mesafeye de eş değerdir. Burada kendi sahip olduğu değerlerle toplumsalda kendisine yer bulamayan bireyin yaşadığı karmaşa onu yalnızlaştırmaktadır. Filmin başında kurt adama dönüşmek için evde yerin altına açılan bir bölmeyle oraya inen insanlar adeta ilkel alışkanlıklarını kamusaldan ayrı, gizli biçimde yaşama eğilimindedirler. Yaşayacakları bu deneyimi gizlemeleri sistemin onları sindirme çabasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Batının ve sermayenin hegemonyasında olan modernizm, sanayi toplumunun denetleyici yapısına denktir. Modernleşme kuramının öngörüleri eşliğinde kendisine tüm toplumların modernleşmesinde başat bir rol biçen batı, özelde bireyi kendi geçmişinden, deneyimlerinden, geleneklerinden ve kimliğinden kopmaya zorlamıştır. Dolayısıyla içi boşaltılmış bir özgürleştirme ve bireyselleştirme politikası olarak idealize edilen modernizm, bireyin çıkmazını ve endişe verici durumunu bu filmde kurt adam metaforuyla sunmaktadır.

Filmde Jonas karakteri liberal değerlerin savunucusu olarak ailesine hep bir arada olmayı, ancak birlikteyken güçlü olabilecekleri mesajını her fırsatta vermektedir. Dolayısıyla çevresine duyarlı, ılımlı yapısı sayesinde filmde her türden çatışmalı duruma çözümler öneren Jonas, modernizmin yeni olan her şeyi kucaklayan tavrını takınmaktadır. Diğer taraftan filmin sonunda kardeşi ile yüzleşmesi sonucu onunla olan mücadelesinde lanetin sona ermesi uğruna Jonas hayatını kaybeder. Jonas burada lanetli grubun toplumsal hayata kazandırılmasını isteyen yenilikçi ve modernin temsilini vermektedir.

Filmde Rachel karakterinin oğlu üzerinden yaşadığı tüm olumsuzluklar erkek hakimiyetinden yoksun oluşun bir sonucu olarak empoze edilmektedir. Eril bir sinema olan Hollywood, kadını erkek erkinin gölgesi altında güvenle konumlandırırken, erkin olmamayışı kadın açısından tekinsizlik ve tehlikeli durumlar arz etmektedir. Filmin başında kocası olmamasına rağmen kocasının kardeşi ve ailesi ile yaşayan Rachel evli değildir ancak bir erkeğin himayesindedir. Jonas'a artık kendi ayakları üzerinde durmak istediğini söylemesi filmin anlatı yapısı içerisinde olayların dönüşmesi bakımından anlamlı bir karardır. Çünkü bu kararın ardından Varek ve arkadaşları laneti sürdürmek için harekete geçerler. Rachel'in içerisinde bulunduğu olay örgüsü ve diyaloglar onu aile içi ilişkilerde sınırlandırmıştır. Dolayısıyla geleneksel eril söylemin yorumunu kattığı

kamera açısı kadını ailesel sınırlar içerisinde özgürleşemeyen ve bireyselliğini ortaya koyamayan ikincil konumda temsil etmektedir.

4.10. MODERN PROMETHEUS TEMSİLİNDE FRANKEŞTAYN KARAKTERİ ÜZERİNDEN "BEN" VE "BEN'İN İÇİNDEKİ ÖTEKİ": "*VİCTOR FRANKEŞTAYN"*

Orijinal hikayesi, 1818 yılında Mary Shelley tarafından "Frankenstein or the Modern Prometheus" ismiyle yayımlanan eserde Frankeştayn bir gotik ve korku kahramanı olarak modern çağın önemli figürlerindendir. İnsanın tanrısal olana yaklaşma arzusu ile içerisinde taşıdığı ölümsüzlük hevesi Frankeştayn miti ile ilişkilendirilirken bilim ve teknolojinin istenmeyen sonuçlar doğurabileceği gerçeğinin altını çizmektedir. İlahi erkin karşısında insan yaratımı olanın tekinsiz olacağı üzerine kurulu olan anlatı Shelley'in yaşamından kesitler içermesi bakımından da anlamlıdır. Radikal bir feminist yazar olan annesinin kendi doğumu üzerine hayatını kaybetmesinin vermiş olduğu sorumluluk hissiyle kendisini suçlu hisseden Shelley, onun mezarının başında kitaplar okuyarak, öyküler yazmıştır. Üvey annesi ile de arası pek iyi olmayan Shelley, aile sıcaklığını erken yaşına rağmen dışarıda aramıştır. Henüz 16 yaşında olmasına rağmen evli bir adama âşık olan, onunla birlikte üvey kardeşini de yanına alarak ülkeyi terk eden Shelley için bu karar yaşamının dönüm noktasıdır. Birlikte olduğu adamın karısının intiharı ve aynı zamana denk gelen üvey kardeşinin intiharı ile sarsılan Shelley erken yaşına rağmen defalarca hamile kalır. Ancak eşinin kendisini aldatması ve bebeklerinin ölümü ile birlikte hayatında trajik izlerin belirgin hale geldiği Shelley'nin bu bunalımları Frankeştayn mitini ortaya çıkarır. Eşcinsel olarak bilinen Lord Byron'un evine daveti esnasında yazmaya başladığı Frankeştayn öyküsü, onun yalnızlığının, itilmişliğinin, sıkılmışlığının öyküsüdür. Bu bağlamda Shelley'in yarattığı Frankeştayn karakteri anne-babası ile olan ilişkisi, hayata bakışı, cinsel yönelimleri noktasında başından geçen yaşantıların derin izleri taşımaktadır.

Paul McGuigan'in yönetmenliğini yaptığı 2006 yapımı film, Mary Shelley'in gotik romanının bir uyarlamasıdır. Filmde Kraliyet Tıp Fakültesi öğrencisi ve deli-çılgın bilim insanı olan Victor Frankenstein ile bir tıp bilimine ilgisi olan sirk çalışanı bir kamburun yollarının kesişmesi sonrası yaşananlar anlatılır. Film çakan şimşekler eşliğinde yağan yağmur görüntüsü ile kamburun *"Bir deli-dahi. Acayip yaratık. Dünya, canavarı hatırlar*

insanı değil. Bazen canavar insanın kendisidir. Sirkler kendilerini aile gibi görmeyi sever. Ama her birinin elbette palyaçosu vardır. Benim adım yoktur. Bana kambur veya ucube derler. Ancak bu beni üzmez. Çünkü iyiliği hiç yargılamamışsanız zalimliği yargılamak zordur" sözleriyle sirkte başlar. Bir ismi bile olamayan kamburundan ötürü ucube olarak çağrılan film karakteri, kendilik bilinci ve özü arasındaki açıklık ya da uçurumdan ötürü bir bunalım içerisindedir. Adının olmamayışı ile kamburun, insanlar yani isimli ötekiler tarafından toplumsal ve kültürel bağlamda bir yere yerleştirilememesi ya da yersizlik yurtsuzluğu onun aidiyet problemi yaşadığı gerçeğini göstermektedir. Sirklerin kendilerini aile gibi görmeyi sevdikleri cümlesini sarf ederken bu durumu aslında yadsıyan kambur, kendisini onlar tarafından, onların gözünden ucube olarak ötekileştirmektedir. Dolayısıyla aynı özde olmanın sağladığı aidiyet duygusu kambur açısından eksik kalmış bir duygu olmakla beraber aynı ve özdeş olmama sürecini onu yalnızlaştırmaktadır.

Ucube ve çeşitli akrobasi şovlarıyla, hayvan ve palyaço gösterileriyle Roma kültürüne dayanan sirk kültürünün aristokrat anlayışlı bir pratik olduğu üzerinden seçkinleri eğlendirme özelliği filmde açıkça gösterilmektedir. Gerek hayvanların gerekse de insanların bedenlerinin eğitilerek köleleştirildiği gelenekte seyredenleri yaptığı komik hareketlerle palyaço soytarı olarak görülür. Filmde kambur da sirkin palyaçosu olarak makyajlı, çocuksu, aptal, taşralı görüntüsüyle insanları eğlendirmektedir. Doğuştan sahip olduğunu düşündüğü bu bedensel anormalliği ve yoksu görüntüsü altındaki keskin zekâsı ile kambur ben-öteki ikiliğini ucube bedeninde taşımaktadır. Kamburun sirkte hoşlandığı kız olan Lorelei de tıpkı onun gibi gelenek içerisinde aristokratların hoşça vakit geçirmeleri için akrobatik şov yapan sirk çalışanıdır. Ancak burada altı çizilmesi gereken önemli nokta kamburun ucube olan görüntüsü karşısında Lorelei'nin eşsiz dişiliği ve güzelliğinin aynı amaç için kullanılmasıdır. Güzel-çirkin ya da tiksinilesi-hayran olunası zıtlığını temsil eden kambur ve Lorelei, filmde sirkte insanları eğlendirme ve onlara hoşça vakit geçirme amacıyla eğitilmiş ya da doğuştan yetenekli olan iki karakterdir. Lorelei'in sirkte gökyüzünde salınarak yarı çıplak bedeni ile yapmış olduğu akrobasi şovunu bütün seyircilerle beraber seyreden kambur, ona hayranlığını gizleyememektedir. Kadının sinemada temsiline vurgu yapan türden olan bu sahnede Lorelei'in kusursuz vücut hatlarıyla tüm dişiliği ile gökyüzünde süzülmesi hem eril gözün kadrajından hem onu seyreden seyirciler üzerinden hem de özelde kamburun gözünden bedeni ile haz nesnesi

olarak sunulmasına yapılan bir vurgudur. Özellikle sinemada gözetleyebilen izleyiciler çok bariz biçimde teşhirciliklerini baskılama ve baskılanan arzularını oyuncuya yansıtma konumundadırlar. Bu durumu hem seyreden açısından hem de seyredilen tarafından haz sağlayan bir unsurdur. Dolayısıyla seyredilenin öteki olarak kurgulanması onu cinsel ve erotik bir nesne olarak kodlanmasına neden olurken seyirlik nesne burada bakanın haz aldığı kadar kendisinin de bakılmadan haz aldığı ötekidir.

Lorelei'nin şovunun kambur gözünden hayranlıkla seyredildiği anda sirke Victor güzel-modern giyimi ve görünümüyle gelir. Gösteri esnasında Lorelei yüksekten yere çakılır. Kambur hızla onun yanına koşarken seyirci tribününde oturan Victor da kızın yanına gelir. Kızın daha önceden kaza geçirip geçirmediğini ve kırık ya da çıkığı olup olmadığını soran Victor'a kambur daha önce iki kez daha düştüğünü ve belli yerlerden kolunu kırdığınız söyler. Bunun üzerine kızın elbisesinin üst tarafını yırtıp eliyle kontrol eden Victor muhtemelen kırığın aynı yerden olduğunu ve bununla ilgili yapacak bir şey olmadığını söyler. Ancak kambur ilgili olduğu tıp alanındaki bilgileri ışığında Victor'a bir cep saati olup olmadığını sorar ve o cep saatini kırık olan yere koyar. Kamburun bulduğu çözümü oldukça zekice gören Victor'un da yardımıyla koluna büyük bir hızla vuran kambur kırık kemiğin yerine yerleşmesini ve kızın uyanmasını sağlar. İzledikleri karşısında oldukça şaşkın olan Victor, kambura "*Sen şapşal makyajlı bir palyaço değilsin, hekimsin sen. Burada harcanıyorsun. Bu iğrenç yerden bir an önce ayrılmalısın*" der. Bunun üzerine kendisinin o sirkte çalıştığını söyleyen kambur Victor'a "*Sen bir Doktor musun*" diye sorar ve bunun karşısında Victor "*İyi günlerimde*" diye karşılık verir. İki arasındaki konuşmaları dinleyen sirk yetkilileri Victor'un kamburun gözünü açmaya yönelik tavırlarından oldukça rahatsız görünürler. Çünkü eğer kambur içerisinde bulunduğu bu durumu yadsımaya başlarsa sirkte çalışmaya devam etmeyecektir.

Victor ve kamburun bu karşılaşması olayların seyrini değiştirmesi ve kambura benliğini hatırlatması bakımından önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü Victor kamburun hayatını sonsuza dek değiştirecek kişidir. Bu olaydan sonra tıpla ilgili kamburun okuduğu bütün dergileri, kitapları sirk yetkilileri onun gözlerinin önünde yakar ve "*Senin sahibin benim. Bu sana ders olsun*" diyerek kamburu bir kafese hapsederler. Onu bir cezalandırma biçimi olarak kafese kapatma ile ıslah edeceklerini düşünürler. Çünkü bilime olan merakı ve son olaydaki etkin rolüyle sirk geleneği içerisinde orada çalışan herkesi örgütlemesi, uyandırması bakımından tehlikeli olarak görülen kambur artık onlar

için ötekidir. Kendi sirk topluluklarında normal olmayan bir karakter olarak görülen kambur, sirk iktidarı tarafından bedeni kuşatılarak, bu şekilde disipline edileceği düşünülmektedir. Aslında sirk kültüründe her bedene yapılan uygulama olan bedenin ehlileştirilmesi ve ıslah edilmesi pratiği özellikle bu sahneyle görünürlük kazanmaktadır. Bireylerin karşı çıkmaya yönelik belli istençlerini ve iktidara dirençlerini kırma noktasında uysallaştırma ve pasifize etme önceliklidir. Yalnızlaşan bireyi temsil eden kambur oradaki sirk görevlisine Lorelei'ye ne olduğunu sorar. Bunun üzerine "*O büyük ihtimal öldü. Şehir hastanesi ve doktorlar yüzünden*" şeklinde yanıt alır. Kamburun özendiği tıp, bilim üzerinden onları suçlayarak verdiği cevapla sirk görevlisi kamburu bilime karşı yabancılaştırma eğilimi taşımaktadır. Çünkü kamburun ellerinde kalması sevdiği kızın ölmesine sebep olan hastaneyi, doktorları yani ilgi duyduğu bilimi suçlamasıyla mümkündür.

Victor bu sırada kamburun yaşadığı odayı karıştırırken elinde bir insan iskeletinin çizili olduğu kağıtla kamera açısına girer. Kambur hakkında düşündükleri konusunda haklı olduğunu anlayan Victor hemen kafesin yanına gelir ve kamburu oradan çıkarmayı ona teklif eder. *"Seni buradan çıkaracağım ama bana güvenmek zorundasın. Ya buradan kurtulursun ya da buraya mahkûm olursun"* şeklinde bir seçenek sunar. Bu sözler karşısında çok da istekli bir tavır sergilemeyen kambur "*Ama efendim*" der. Bu esnada sirk görevlileri Victor'un kamburu kafesten çıkarmaya çalıştığını görür ve harekete geçer. Kendi içerisinde ikilem yaşayan kambur oradan başka bir dünya bilmediği için o kanıksadığı hayattan kopma noktasında kararsızdır. Ancak acele etmek zorunda olduğunu söyleyen Victor'a kafesi hemen açmasını söyleyen kambur artık emindir ve ikileminden kurtulmuştur. Kendilerini kovalayan sirk görevlilerinden gece karanlığında kaçmaya çalışan ikiliden Victor bu esnada eline bir kamış üzerinde ateş alır. Elindeki ateşle kendilerine kovalayanları durdurmayı başaran Victor saklandıkları bir odada bir görevlinin görüntüsünü ateşle aynaya ters düşmesini sağlayarak diğerleri tarafından silahla öldürülmesine de sebep olur. Victor'un elinde ateşle temsil edilmesi Yunan mitolojisindeki Prometheus ile ilişkilidir.[99] Olimpos tanrıları karşısında onlarla sürekli

[99] Yunan mitolojisinde, Prometheus'un tüm Titanların bilgesidir. Anlatıda geçen ateş metaforu bilgiyi, aydınlanmayı temsil eder. Prometheus, Olympus Dağı'nın Tanrılarının hakimiyeti altında olan ateş çalar ve insanlığın hizmetine sunar. Ateşin gücünü kendinde tutmak isteyen Tanrıların erkini sarsan bu tutumu karşısında Prometheus sert bir şekilde cezalandırıldı. Karaciğerinin her gün bir kartal tarafından yenmesi için bir kayaya zincirlenen Prometheus'un karaciğeri her yeni gün geri dönecektir ve bu lanet sonsuza dek onun cezası olacaktır.

mücadele halinde olan titanların çocuğu Prometheus, tanrı Zeus'tan ateşi çalarak insanlığın hizmetine sunmuştur. Zamanla bilgi erki olarak sembolize edilen ateşi ölümsüzlüğü ve kendi gücünün sonsuzluğu için bir araç gören insanlar alemi bu anlamda Prometheus'a çok şey borçludur. Mary Shelley'in orijinal eserinde de modern Prometheus olarak anılan Frankeştayn bu anlamda bilimi-teknolojiyi insanlığın ölümsüzlük arzularını tatmin etmek için kullanan ve onların hizmetlerine sunan bir temsildir.

Kendilerini kovalayanların elinden kaçmayı başaran Victor ve kambur, yer altına açılan bir kapaktan yukarı doğru dışarı çıkarlar. Filmde bu çıkış, özellikle kambur karakteri için değişimin, dönüşümün, karanlıktan aydınlığa çıkışın temsilidir. Zaten dışarıya çıkar çıkmaz yalpalayan ve daha önce sirkten hiç çıkmadığını söyleyen kambur, geçici bir süreliğine şok yaşar. Çünkü benliği ile kendisini ait hissetmediği ancak fiziksel varlığını ortaya koyduğu bir mekânın dışında ilk kez kendi benliğiyle baş başaydı. Hızlı adımlarla Victor'un yaşadığı eve gelen ikiliden Victor *"Gözlerini aç, kapıyı kapat ve ceketini çıkar*" direktiflerini verdikten sonra ortadan kaybolur. Bu esnada daha çok büyük deneylerin yapıldığı laboratuvara benzeyen odayı inceleyen kambur kendi benliğini bulmuşçasına hayranlıkla etrafı izlemeye devam etmektedir. Elinde bir tencere ve büyük bir enjektörle geri dönen Victor kendisine karşı çekimser davranan kamburu hızla yakalar ve kollarını arkasına kenetleyerek yüzünü duvara yaslar. Onun kesinlikle bir kambur olmadığını ve sırtındakinin 18 yıllık bir apse olduğunu söyleyen Victor şırınga ile onu boşaltır. Kamburun sırtındaki apseyi tam olarak boşaltan Victor, onu dik tutmayı sağlayacak aparatları sırtına bağlayarak bunun kas, iskelet ve kemik yapısını düzelteceğini, yer koklayan makineleşme karşıtı bir kambur olmaktan çıkaracağını söyler. Sırtındaki ağırlıktan kurtulan ve dikleşen kambur "*Artık sirkte değilim ve ayaktayım*" der. Kambura yatacağı, duş alacağı yeri gösteren Victor bir ev arkadaşı olduğunu ve onun morfin kullandığını iki aydır da eve hiç uğramadığını söyler. Kambura eve uğramayan arkadaşı İgor'un ismini verir ve onu kullanmasını ister.

Aidiyet duygusundan yoksun, kimliksiz, dik durmayı bilmeyen, içerisinde varoluşsal problemleri olan sirk palyaçosu kambur artık İgor ismine sahiptir ve kendini bulacağı bilim laboratuvarındadır. Bilimi, teknolojiyi, pozitivizmi, rasyonaliteyi temsil eden Victor, İgor'un sırtındaki apseyi boşaltırken onun kesinlikle kambur olmadığını söylerken sırtında kendisine ait olmayan ancak yıllardır taşıdığı bilim karşıtı doğmaları

ifade etmektedir. Bu anlamda kamburla simgesel düzeyde kurulan bağ bakımından bilimsel düşünce ile metafizik ve teolojik düşünce arasındaki ikilik İgor karakteriyle kendisine temsil alanı bulmaktadır. İçerisinde beslediği bilim arzusu karşısında sirkten başka bir dünya görmeyen İgor'un saplandığı düşünce yapısı arasındaki çatışma onun kamburundan kurtulmasıyla son bulmaktadır. Bu sahnede İgor suyu açar ve duş alır. Burada su geçmişin yüklerinden, saplantılarından kurtulma ve arınma olarak okunurken yeniden doğuşu da temsil etmektedir. Anne karnındaki amniyosentez sıvısıyla ilişkilendirildiğinde geçmişinden temizlenen İgor adeta yeniden doğmaktır. Duş sahnesinde eklinde gördüğümüz tıraş bıçağı da bu anlamda modernleşmenin, değişimin, dönüşümün işaretidir. Aynı sahnede ayna karşısında kendisine bakan İgor, Lacan'ın ayna evresinde bebeğin anneden ayrılmasıyla vardığı kendilik duygusu karşısında hazlanan bireyi sembolize eder. Kurtulduğu geçmişi, o güne kadar hiç ismi olmamış olarak edindiği ad, aidiyet, kimlik onun kendi benliğinin bilincine varmasında etkili olan unsurlardır. Ayna karşısında dik bir biçimde ayakta duran ve belki de yüz hatlarını ilk kez bu kadar net gören İgor kendisini büyük bir keyifle seyretmektedir.

Kamera buradan sirkte olan bitenle ilgili soruşturma yürüten müfettişlere çevrilir. Sirkte araştırma yapan müfettiş Turpin aynı anda soygun, firar ve cinayetin gerçekleştiğini dillendirerek bu üç suçu da birbiriyle ilişkilendirerek sirkten kaçan İgor ve Victor'un robot resimlerini çizdirerek bütün sokaklara astırır. Aynı gün Lorelei'in yattığı "Organları Kopmuş Yoksullar Hastanesi" ne giden İgor, kızın iyi olduğunu görüp, oradan ayrılırken kayıp ilanını fark eder ve tedirgin olur. Laboratuvara döndüğünde her ikisinin robot resimlerinin olduğu ilanı Victor'a gösteren İgor, hayvanların organlarını kimin niye çaldığını anlamadığını söyler. Resimlerine bakan Victor kendi resmiyle ilgili "*Suçlu hayatımda yeniyim ama gösterişime saldıracaklarını hiç düşünmemiştim*" diyerek İgor'u rahatlatmaya çalışır. "*Onların aradıkları zavallı, isimsiz bir kambur. İgor kendine bir bak"* der. İgor'un ilkel korku duygusu karşısında onun korkmaması için mantıksal düzlemde bir açıklama yapan Victor, zavallı ve isimsiz olan kamburla İgor'u kendisine yabancılaştırmaktadır. Sahnenin devamında birlikte masada akşam yemeği yerken İgor, çatal, bıçak kullanmadan eliyle avuçlayarak ağzına götürdüğü yiyecekleri ağzını şapırdatarak yer. Onun taşralıyı andıran bu görüntüsü karşısında Victor'un modern görünümü ben ve öteki bağlamında çatışma unsuru taşımaktadır. Taşralı-kentli ikiliğinde ötekinin farklılık alanı olarak konumlandırıldığı durumda bir hegemonyadan da

bahsetmek mümkündür. Bu sahnede Victor karşısında yemek yeme tarzıyla öteki olan İgor'a Victor hemen ellerini silip, çatal, bıçak kullanmasını söyler. Dolayısıyla ben ve öteki ikiliği sadece bireysel anlamda birbirinden farklılaşan iki insan tipine vurgu yapmanın yanı sıra kimliğin hegemonik düzlemdeki işlerliğine de vurgudur.

Victor, İgor üzerindeki hegemonik baskınlığının etkisini onu yücelterek üzerinde azaltmaya çalışmaktadır. İgor Victor'un sirke geliş sebebini sorar. Bunun üzerine okuduğu üniversitede müfredatın çok yavan, sınavların çok basit ve profesörlerinse vizyonsuz ve öngörüsüz olduğunu söyleyerek okulun kendisini yeterince tatmin etmediğini ifade eden Victor, ölen hayvanlarla ilgili konuşmak için sirke geldiğini söyler. İgor'a onun dikkatli ve becerikli bir insan olarak hayattaki en yetenekli ellere sahip olduğunu ve kendisi için beklenmedik bir nimet olduğunu anlatır. İgor'un özsaygısını artırma isteği ile onu yüceltme davranışı sergileyen İgor aslında onun yaratıcısı olarak kendisinin egosunu okşamaktadır. Narsistik bir tavırla çalışmasını sürdürmek için gerekli enerjiyi alan Viictor'un kendine ve eserlerine duyduğu hayranlık duygusu tetikleyici özellik taşımaktadır. Dolayısıyla onun devasa boyuttaki yaratıcılık gücüne sahip olması da bu mekanizmayla açıklanabilir (Lasch, 2006:92) Çünkü isimsiz ve kimliksiz olan kambura İgor ismini vererek onun yeteneklerinin bilincine varmasını sağlayan ve ona bu imkanları tanıyan Victor'un kendisidir. Ölümün geçici bir duruma dönüştürülebileceğine inandığını söyleyen Victor'a İgor, bu durumun imkânsız olduğunu söyler. Bunun karşısında bunun umulmadık olabileceğini ancak imkânsız olmayacağını "*Neden imkânsız olsun ki hayat nasıl geçiciyse, ölüm de öyle olabilir*" sözlerle ifade eden Victor ve İgor arasında yaşam ve ölüm konusunda bazı ayrılıklar yaşanır. Victor, "*Sahte alçakgönüllülüğüne zamanım yok. O yüzden gurur ya da utanç duymadan keşfimin bir dahilik örneği olduğunu ilan ediyorum"* der ve elektriği ileten sıvı bir jöle içerisindeki bir çift gözü İgorr'a gösterir, elektrik vererek onların hareket etmesini sağlar. İnsanoğlunun varlığından beri içerisinde yer alan ölümsüzlük ve sonsuza kalma dürtüsü filmde Victor üzerinden radikal söylemlerle verilirken daha sakin ve dingin bir karakter imajı çizen İgor'u da bu durum heyecanlandırmaktadır. Gördüğü manzara karşısında İgor da oldukça heyecanlanır. Filmin başlangıcından beri Victor'a "Efendim" diye hitap eden İgor artık onunla aynı amaç etrafında birleşmekte ve öteki olarak konumlandırdığı Victor ile aynı şey için heyecan duymaktadır. Victor da aynı biçimde İgor'a asistanı olarak seslenmekte ve kendi kütüphanesi ve laboratuvarını kullanması yönünde ona jest yapmaktadır.

"Asistanım olarak dünyayı değiştirecek bilimsel merkezin odağında olacaksın" diyerek İgor'un nezdinde aslında kendi benliğini okşayan Victor ölü organları birleştirerek yeni bir beden yaratmak için yer altında iner. Filmde laboratuvardan yerin altına açılan bir kapı vardır ve Victor İgor'dan gizli olarak kullandığı bu bölmede çalmış olduğu organları saklamaktadır. Dolayısıyla yer altı ya da mahzen diye tanımlanabilecek açıkta olmayan, karanlık yerler kötülüğün ortaya çıktığı ya da korkulası, saklanılası şeylerin muhafaza edildiği bir yer olarak gizi temsil etmektedir. Psikanalizde tıpkı insanın bilinç altı gibi gizli olanın, itilmiş ve bastırılmış olan duyguların içerisinde hapsolduğu bu düzey insanın genellikle ilkel korkularını, arzu ve isteklerini barındıran bölmedir. Bireyin daha vahşi ve korkulası olan bu seviyesindeki duygular ne zamanki bilinç düzeyine yükselirse birey o zaman yer altının karanlığından yeryüzünün aydınlığına kavuşmuşçasına çatışmalarından arınmış olacaktır.

İgor ve Victor yeni bir beden yaratma çalışmalarına devam ederken İgor'un eline adını aldığı Victor'un ev arkadaşı adına gelmiş iki aydır ödenmemiş borcu bildiren bir ihtarname geçer ve Victor hemen onu ortadan kaldırır. Onun bu tavrının sebebi daha sonraki sahnelerde karşılaşacağımız bir geçekle ilgilidir. Burada Victor, yön değiştirme mekanizmasını kullanarak İgor'a isim benzerliğiyle alakalı espri yapar ve onun dikkatini dağıtmayı başarır. Akşam okulun düzenlemiş olduğu bir yemeğe katılmak için evden çıkan ikiliden İgor "*Efendim, buraya uygun olacağımı pek sanmıyorum"* der. Bu kaygısı karşısında Victor, "*Saçmalama. Tüm yapacağın şey dik durmak, düzgün konuşmak ve beni utandırmamak*" şeklinde karşılık verir. İçerisinde taşıdığı taşralı olmanın verdiği hislerle modern olarak gördüğü Victor ve çevresine uyumlu olmadığını düşünen İgor, yaşadığı tedirginliği onunla paylaşır. Victor ve İgor mekâna girerler ve İgor orada Lorelei'yi görür. Onun yanına yaklaşan İgor ile Lorelei göz göze gelir. Lorelei İgor'u tanıdığını hisseder ve "*Sen osun değil mi*" diye sorar. Karşılığında "*Evet"* yanıtını alınca İgora'a sarılan Lorelei onun hayatını kurtardığı için İgor'a minnettar olduğunu söyler. Yemeğe birlikte katıldığı zengin bir iş insanının kendisini kabaresinde işe aldığını söyleyen Lorelei özel hayatında da ona eşlik ettiğini ancak adamın genellikle erkeklerle olmayı tercih ettiğini anlatır. Dolayısıyla filmde cinsel yönelimleri bakımından sapkın karakterlerin de varlığının altının çizildiği bu sahnede İgor'da Victor ile karşılaşmasını ve başından geçenleri anlatarak Lorelei'yi Victor ile tanıştırır.

Bu tanışma, Lorelei ile Victor arasında ortaya çıkacak çatışmalı durumları ortaya koyması bakımından önemlidir. Bir masada oturup sohbet etmeye başlayan üçlüden Victor, döllenmenin kadın vücudu içinde gerçekleşmemesi gerektiğini düşündüğünü ifade ederken, spermlerin neden bağımsız biçimde mesela bir kova içerisinde hareket edemediğini sorar. Bu ifade karşısında Lorelei ise "*O zaman annenin rolü nedir*" diye yanıt vererek Victor'u sorgular. Cinsiyetleri bakımından değerlendirildiğinde karşıt cinsiyetçi söylemleri ile Lorelei geleneksel eril söylemi Victor ise feminist söylemi temsil etmektedir. Kadın-erkek olma özellikleri karşısında eril-feminist bakış açıları noktasında çatışan karakterler birbirleri bakımından ben-öteki gerilimini söylemlerine yansıtırlar. Ayrıca modern bilimin spekülatif ve tartışmaya açık olma özelliği karşısında tartışmaya kapalı doğma fikirlerin yadsınamayan yanı da ben-öteki ikiliğini göstermektedir. Victor bu anlamda modern bilimin sınırlarını zorlayan radikal bir karakterdir. Aynı sahnede Victor, "*Ölümden yaşam yaratmanın tam eşiğindeyim"* der. Bunun üzerine bu düşünceyi fazlasıyla rahatsız edici bulduğunu söyleyen Lorelei'e Victor "*Batıl inançlıyız galib*a" diyerek yanıt verir. Öyle olmadığını ancak Victor'un düşündüğü şeyin doğanın düzenine meydan okumak olduğunu söyleyerek ona "*Korkmuyor musun*" der. Lorelei ile aynı fikirde olduğunu söyleyen İgor ekler ve "*Ama 20 yıl öne bu elektrik ışıkları falan sihir olarak görülüyordu. Peki ya şimdi. Bilim ve teknoloji kökleştikçe hayatımızı nasıl da değiştiriyor"* der. Lorelei ise buna karşılık *"Hayat ve ölüm farklıdır"* der. Victor korkunun yerini umudun aldığı bir dünya düşlediğini ve öldürülmüş adamın mahkemede katiliyle yüzleşeceğini, sınırsız olasılıklarla hayatın çok daha güzel olacağını ifade eder. Dolayısıyla ölüm konusunda karşı iki düşünceyi temsil eden bu söylemlerden hareketle Victor, Lorelei'i batıl olduğunu düşündüğü için ötekileştirmektedir. Lorelei için normal olgular ve alışıldık durumlar yadsınmaması gereken normlardır. Batıl olarak tanımlanan Lorelei'nin düşünceleri ya da karşı çıkışları aslında dinsel öğretiler bakımından mantıklı ve tutarlı bir zemindedir. Ancak Victor'un aşırı oluşu ve bilimi önceleyen tavrı Lorelei'yi kendinden olmadığı için öteki konumunda Batıl inançlı olarak betimlemesine neden olmuştur. Bilim karşısında metafiziğin, manevi olayların ya da rasyonalite karşısında ir rasyonalitenin Victor-İgor ve Lorelei üzerinden verildiği çatışmada Victor ve Lorelei katıyken İgor biraz daha ılımlı tavrıyla ön planda durmaktadır. Her ikisine de katıldığı noktalar olduğunu söyleyen İgor geçmişle bugünü karşılaştırarak yarını ön görebilen akılcılığın temsilidir.

Akşam eve döndüklerinde Victor İgor'u Lorelei hakkında uyarı ve "*O kız eğitimsiz ve batıl inançlı. Bu işte dikkatini dağıtabilir. Bence o kızla görüşmemelisin"* der. Kendi benliği ve kendinden saydığı İgor nezdinde Lorelei'yi ötekileştiren Victor, işine konsantre olma konusunda onu bir tehlike unsuru olarak tanımlamaktadır. Günlerdir üzerinde çalıştıkları işle ilgili "*Canavarla tanışmanın zamanı geldi*" diyen Victor, İgor'la birlikte farklı organları birleştirerek ortaya koydukları maymuna benzeyen varlığa elektrik vererek canlandırma ve ona hayat verme ümidi içerisindedirler. Victor'un ölü beden parçalarını bir araya getirerek "insan olan canavar" yaratma temsili Hristiyanlıktaki yaratılış mitine göndermedir. Bu bağlamda ilahi bir eylem olan yaratma, filmde Victor nezdinde yıkım ve korku olarak verilir. Bu sahnede labarutavarı geniş açıyla veren kamera filmin üzerine kurulu olduğu ana temalardan birisi olan teknoloji ve bilim unsuru olan çarkları, makineleri bütün heybetiyle gösterir. Burada altı çizilmesi gereken önemli nokta laboratuvar içerisindeki teknolojik araç ve gereçlerin ya da makinelerin penis görünümlü olmasıdır. Karakterin fallik dönemine gönderme yapan bu simgeler oedipus kompleksi ile ilişkilidir. Kendi cinselliğini ve cinsel kimliğini keşfeden çocuk bu evrede zevk kaynağı olarak cinsel organının bilincindedir. Diğer taraftan elektrik şoku verilme esnasında laboratuvarın aydınlanması, şimşeklerin çakılması gibi doğa üstü olaylar Victor'a tanrısal özellik katmaktadır. Özellikle mitsel anlatılarda gökyüzünde ve yeryüzünde olağanüstü doğa olaylarının gerçekleşmesi tanrının gücü ve kuvveti esaslıdır. Tanrının yaratama eylemine örnek teşkil edecek olan bu sahnede Victor, doğaya adeta kafa tutarak ölümsüzlük arzusunun bir tezahürü olan varlığa ruh üfler gibi hayat vermektedir.

Elektrik şokuyla birlikte kımıldayan canlıyı gören Victor heyecanla İgor'a "*Yaşıyor. Sen yoktan bir canlı yarattın. Bunun ne kadar önemli olduğunu biliyor musun*" der[100] ve İgor'a artık "ortağım" diye hitap etmeye başlar. Victor'un bu heyecanı Freudyen bir okumayla değerlendirildiğinde annenin aktif olan doğurma işlevi karşısında pasif ve

[100] "Bir şeyi yoktan var etmek anlamına gelen yaratma eylemini, salt ve mutlak olarak sadece Allah'a veren bir din olan İslam'da her şeyin tek ve yegâne yaratıcısı Allah'tır. Bu noktada, İslam'daki yaratma eylemi bir bütündür ve parçalanamaz. Yaratma eylemi düşünüldüğünde evrendeki en küçük varlıktan en büyüğe kadar ilk yaratma yani yok olanı var etme ve yaratılanlar üzerinde gelişme ve değişme yoluyla çeşitli şekiller vererek yeniden yeniye yaratma olarak iki farklı boyutta değerlendirilebilir" (Hıdıroğlu, Kotan,2020:390). Dolayısıyla klasik anlatılarda yer alan bu yaratma eylemi ise Allah'ın gücünün birer temsili olarak anlatı yapısı içerisinde yer alır.

işlevsiz olan erkek çocuğunun içerisinde taşıdığı yaratma arzusudur. Ayrıca Victor'un annesini küçük yaşta kaybetmiş olması, onun sembolik düzeyde ölü anne bedenine işlevsellik kazandırma eğilimi ondaki yaratma arzusunun anlam içeriğidir. İşlevsiz erkek bedeni ile annenin doğurma işlevine öykünen Victor, onunla özdeşleşmektedir. Ertesi günü üniversiteye gidip ortaya çıkardıkları işle ilgili büyük bir sunum yapmayı kararlaştırırlar ve İgor sunuma Lorelei'yı de davet eder. Sunum esnasında modern tıbbın başlangıcından beri ölümün kaçınılmaz olduğunu ve bunu insanlığın er ya da geç kabul etmesi gerektiğini söyleyen Victor, "*Hayat bize modası geçmiş bir düşünce tarafından bahşedilmiş bir yanılgıdır"* der. Bilimin karşısında ritüelleri, sembolik düşünceleri ve metafiziği modası geçmiş aldatmaca olarak koyan Victor, hayata akılcı bir sorgulamayla bakmakta ve kendi gibi düşünmeyen herkesi de ötekileştirmektedir. Sunumuna devam eden Victor, "*Kendi yarattığım hayat. Canlıların çeşitli organlarından yaptım. Londra hayvanat bahçesinin egzotik hayvanları yaşatmasındaki çabası oldukça işime yaradı. Birden çok türü birleştirdik"* der ve yeni yarattığı varlığı tanımlayan ifadelerle sunumunu gerçekleştirir. İgor'a elektrik vererek onu izleyenlere yaratığın nasıl hareket ettiğini göstermek isteyen Victor ilk denemede başarısız olur. Verdikleri elektrik akımı sonrası çürümüş organların birleştirilerek oluşturulduğu maymuna benzer yaratığın göz çukuru ve burun deliklerinden sinekler çıkar. Sunumu başarısız bulan diğer tıp öğrencilerinin derslikten ayrılması sonrasında onları izlemeye devam eden sadece Lorelei ve babası İngiltere'nin en zengin üçüncü adamı olan Rafferty kalır. Rafferty babasının zenginliği noktasında kendiyle övünen egosu yüksek bir karakterdir. Victor'un hayal kırıklığı üzerine "*Frankeştayn sen kendini aştın. Hatta senin hakkında söylenen o garip, sapkın hikayeleri bile"* der. Filmde baş karakter üzerinden de verilen cinsel sapkınlık söylemleri Marry Shelley'in Frankeştayn karakterini ortaya çıkarırken öyküde onun yetiştirilme tarzıyla ilişkili biçimde verilmektedir. Viktoryen toplumsal ortama vurgu yapan gösterişli ilişkilerin odağında duygusuz ve sevgisiz tiplerin (anne, baba, dadı) etkisi varlığını gerçekleştirmeye çalışan Frankeştayn için psikanalitik yansımalar içermektedir. [101] Frankeştayn'ın filmin ilerleyen sahnelerinde göreceğimiz babası orijinal öyküsünde otoriter, sert ve duygusuz bir babadır, annesi de bir o kadar mesafelidir. Erkek kardeşini

101 Viktoryen dönem, 19. Yy İngiltere'sinde bilime, teknolojiye duyulan ilgi ile her türlü bilimsel bilgini bilim dünyasında ve toplumsal tartışmalarda konuşulup tartışıldığı bir dönemi ifade etmektedir. Gerek halktan kesim gerekse de Aristokratların bilime bu ilgisi ile modernleşen bilimin yaşamı kolaylaştıran pratikleri bu dönem işlerlik kazanmıştır.

de küçük yaşta kaybeden Frankeştayn psikanaliz açıdan bu deneyimler sonrası yalnızlaşmıştır. Onun bu durumu, her şeyi yalnız başarma tutkusu İgor karşısına çıkıncaya kadar aşırı olarak seyretmektedir. Okulunu, okulun eğitim sistemini, hocalarını yadsıyan haliyle yalnızlık içerisinde yapmış olduğu bütün bilimsel çalışmaları, bilime olan tutkusu bu anlamda "mastürbasyon" la simgeleşmektedir (Oskay,1994:84). Kendi yalnızlığıyla tatmin olmayı bilen Victor bu bağlamda okul arkadaşları arasında sapkın hikayelerle anılmaktadır. Victor'un filmin başından beri bilim karşısında olan her türlü pratikle çatışması bu bağlamda yaşadığı Viktoryen dönemle ilişkilidir. Doğayı, yaşamı, ölümü anlamada ve anlamlandırmada bilimin karşısında konumlandırılan kilise ve din otoriteleri filmde çatışma unsuru sağlayan ikiliklerdir. Özellikle bu dönem yaşanan çatışmalı durum içerisinde inançlarını yitiren yazar ve düşünürlerce bilimin ilerlemesine bağlamış olup gerek otobiyografilerde gerekse "inanç yitirme" romanlarında bu tema sayısızca işlenmiştir. Filmde İgor'un Lorelei'nin ölüm-yaşamla ilgili düşüncelerine katıldığı ancak geçmişte delice gelen birçok gelişmenin bugün hayatı kolaylaştırdığı ile ilgili ifadeleri din ya da bilimsel bilgi karşıtı her şeye güveninin sarsılması anlamında okunmalıdır.

Uç noktadaki deliliğin göstergesi olarak betimlenen maymuna benzer yaratık son bir hamle ile verilen elektrik şokuyla canlanır. Victor'un kontrolünden çıkan yaratık sunumun yapıldığı odadan hızla kaçar. Arkasından onu yakalamak için İgor gider. İgor'u merdivenlerden aşağıya atmaya çalışan yaratığı gören Victor ona zarar vermeden İgor'u kurtarmaya çalışır. Bunun karşısında "*Ona değil bana yardım et ve onu öldür*" diyen İgor'a karşı çıkan Victor kendi yarattığı şeye zarar vermek istememektedir. Onun saldırgan davranışları yüzünden öldürmeye eğilimli olduğunu ve kontrolden çıktığını söyleyen İgor ile Victor arasında gerilim yaşanır. Kendi içerisinde çatışma yaşayan Victor onu öldürmek ve öldürmemek arasında gidip gelmiştir. Bu esnada Rafferty sunumdan çok etkilendiğini ve onun kavrayışının ötesinde mükemmel bir iş olduğunu söyleyerek Victor'a "*Parlak ve sosyal bakımdan büyük kusurların olsa da seni yanlış tanımışım. Özür dilerim"* der. Rafferty'in bu ifadeleri yine Victor'un cinsel yönelimi konusundaki seçiminin sosyal bakımdan kabul edilebilir olmayan ve kusur olarak nitelendirilen tarafına denktir. Dolayısıyla Rafferty eril iktidarın diliyle konuşurken cinsel kimliğe dayalı tercihlerin sapma noktasında toplumsalda dirençle karşılandığı ve bu bireylerin toplumca-toplum adına yargılandığı mesajını vermektedir. Victor'un sosyal bakımdan

sahip olduğu kusurun örtük biçimde eşcinsellik söylemine denk gelmesi filmde birlikte çalıştığı ve en yakını olan İgor ile de arasında karşıtlık ilgisi kurmaktadır. İgor, Lorelei ile hem duygusal hem de fiziksel bir ilişki yaşıyor olmasına rağmen Victor yalnızdır ve bu durumdan da rahatsız değildir. Olasıdır ki o da yalnızlığı ile ilişkidedir ve bundan cinsel birlikteliğin verdiği hazzı zaten alıyordur. Bu bağlamda normallik ve anormallik eğilimlerin filmde iki karakter üzerinden verildiği ikilik ben ve öteki çatışmasını doğurmaktadır.

Rafferty sahnenin devamında Victor'a hem hayranlığını gösterip hem de kinini kusarken o yaratıktan yine yapıp yapamayacaklarını sorar. Ondan daha iyisini yapabileceklerini söyleyen Victor, ancak bunun için gerekli imkanlarının olmadığını ifade eder. Bunun karşısında İngiltere'nin en zengin üçüncü ailesine mensup olduğunu söyleyen Rafferty her türlü imkânı kendilerine sağlayacağını ifade eder. Duydukları karşısında çekimser davranan İgor, kendi elleriyle yarattıkları şeyi kontrol edemediklerini ve bunun onlara zarar verdiğini anlatarak bu işe tekrar girişmek istemediğini söyler. Ancak Victor, *"Kendimize benzeyen akıllı ve medeni bir insan yaratalım*" diyerek İgor'un yetenekli ellerine ihtiyacı olduğunu söyler ve onu ikna etmeye çalışır. İlk yarattıkları ilkel ve kontrolsüz olan yaratığın karşısına daha modern ve medeni bir insan ifadesi koyarak tehlikeli olan ve olmayan ikiliği kurarak ben-öteki kapsamında bir çatışma sunulmaktadır. İgor'un bilime ve Victor'a olan hayranlığı ile dengeli yanı filmin başından beri kendi içinde bir zıtlık yaşamaktadır. Victor'a olan vefa borcu ile bilime olan ilgisi karşısında karşılaşacakları zararlarla veya tehlikelerle ilgili ön görüsü eğitimsiz olmasına rağmen onu Victor karşısında daha bilinçli kılmaktadır. Eğitimli olan-olmayan, radikal olan-dengeli olan, ikilikleri kapsamında Victor ve İgor birbirleri bakımından ötekidir. İgor'un Victor'a "*Hiç kontrolün yok*" demesi de bu bağlamda kendinde bulunanın karşısındakinde yoksunluğu üzerine bir söylem geliştirmesi olarak değerlendirilebilir.

Victor, İgor'a "*Bu ikimizin kaderi*" diyerek Rafferty'in onlar için bu gezegendeki tek müttefikleri olduğunu ve araştırmalarını sürdürebilmeleri için ona ihtiyaçlarının olduğunu dile getirir. Victor, söylemleri ile İgor'u ikna etmede onu kendine yaklaştırmak için "biz" benliği üzerinden konuşur. Bu esnada müfettiş Turpin Victor'un evine gelir. Yaşadıkları ile ilgili kötü bir rüya gördüğü esnada çalan kapıyla uyanan İgor kapıyı açar. Turpin geçen gün üniversitede yaşanan olayla ilgili soru sormak ister. Ancak olanları üzerine mal etmeyerek konuşmaktan kaçınan İgor'a Turpin, "*Sirki özlüyor musun? Ne*

demek istediğimi sen anladın" diyerek Victor'la konuşmak istediğini söyler. Onun bu iması karşısında İgor, geçmiş yaşantısı ile yüzleşmekten korkar. Victor ve Turpin'in karşı karşıya geldiği bu sahnede üniversitede yaşanan olaylarla ilgili olarak Victor, "*Duygusal işaretleri kullanarak şempanzelere ilkel inanç sistemlerini öğretmeyi keşfettik. Daha yüksek mantıkta düşünceleri kavrayamadıkları için"* ifadelerini kullanır. Victor'un söyledikleri karşısında şüpheleri devam eden Turpin, son on iki ayda yaptığı tüm deneylerin kayıtlarını ister. Ancak buna olumsuz yanıt alınca "*Yemin ederim. Evinizin her köşesinde arama başlatırım*" der. "*Yemin ederim mi dediniz. Mantıklı ve özgür düşünceli insanların evinde olduğunuzu unutmayın. Bunu yapmanız için yasal olarak mahkeme emri gerekir. Burada Tanrı'nın hükmü yoktur*" diye karşılık veren Victor'a ağır olması gerektiğini söyleyen Turpin, kendisine hakaret edebileceğini ancak tanrıya karşı gelmenin tehlikeli olduğunu ifade eder. "*Size yasanın kutsal bir yaratı olduğunu hatırlatırım"* diyen Turpin'e Victor, "*Polis misiniz din adamı mı*" şeklinde sorar ve ekler "*Hayat sadece uygulamalı kimyanın bir uygulaması ve sonucudur".* Bu esnada üniversitede yaşanan olayla ilgili tekrar soru soran Turpin'i ima ederek İgor'a "*Rahip günah işleyip işlemediğimizi görmeye gelmiş İgor*" der ve bunun üzerine Turpin, günahını örten kişinin işinin rast gitmediğini söyler. Konuşmanın sonunda "*Sizin ilkel inanç siteminiz gözden düşecek diye mi korkuyorsunuz. Sizin gibiler her zaman ilerlemenin yoluna çıkmış ve her seferinde arkasında kalmış ve unutulmuştur"* diyen Victor'u Turpin "*Dikkat edin Frankeştayn, gazabı olan güçlerle oynuyorsunuz ve doğanın merhameti yoktu*r" diye ikaz ederek oradan ayrılır.

Victor ve Turpin arasında geçen diyalogda din toplumsal bir olgu olarak bilimle karakterler üzerinden çatışmalı bir biçimde verilmektedir. Dinsel öğretilerin bütününü tanrısal yasa olarak kabul eden ve onlara inanan Turpin, kilise ve din adamlığı kurumlarını temsil eden söylemler geliştirmektedir. Dolayısıyla Orta çağ düşüncesi ve çağdaş bilim düşüncesi arasındaki çatışmanın ben-öteki ikiliği kapsamında verildiği bu sahnede bilim mantıklı, rasyonel ve özgür düşünceli bireyleri temsil ederken din de ilkel inanç sistemini ve gelişmeye kapalı bağnaz düşünceyi sembolize etmektedir. İki pratik arasındaki otorite sorunu, bu anlamda din ve bilimin çatışmalı durumundan kaynaklıdır. Belli başlı ahlak kuralları, metafizik inanç sistemi ve doğmaları ile din özgür, mantıksal, tutarlı, ilerlemeci bilimsel alanla bir ikilik oluşturur. Kuralları, varlık biçimi ve kullandığı yöntemler bakımından birbirinden ayrı iki disiplin olarak görülen din ve bilim, filmde de

sürekli karşılıklı çatışma halinde verilir. Turpin'in tehlikeli sularda gezinen ve doğanın kurallarına meydan okuyan Victor'u din adına, kilise adına uyarması filmin üzerine kurulu olduğu ideolojiyi de bize vermektedir.

Ertesi gün İgor Lorelei ile buluşur. Lorelei, Victor'un çabasıyla ilgili olarak "*Aletleri kullanarak kazara kaybedilmiş bir hayatı geri getirmek ve hiç var olmaması gereken bir şeyi yaratma arasında bir fark var. Victor'un bunu anlaması gerek*" diyerek kaygısını İgor'la paylaşır. Bir doktor olarak ölmek üzere olan birini bilimsel bilgi ve beceri ile teknik araç gereçlerle yaşama döndürme ile olmayanı yoktan var etme arasında önemli bir fark olduğunu vurgulayan bu ifade yaratma eyleminin yaratıcıya ait oluşuyla ilişkilendirilebilir. Yaratıcıya ait olan yoktan var etme eylemi batı kurmacası içerisinde taklitle temsil bulmaktadır. Bu bağlamda Eflatun'un belirlediği taklit anlayışından hareketle, taklit doğadan olduğu gibi yapılan direkt bir yansıtmadır. Devlet adlı eserindeki ayna benzetmesi, Eflatun'un sanat eseri oluşturma sürecindeki niyetini ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu niyet, aklın ve düşünce safhasının bir yana bırakılıp, görüngüler yoluyla duyuların uyarılması ile ideal olanın bilgisini vermekten uzak kalmasıdır (Platon,1971:34). Dolayısıyla Lorelei'in söylemiyle Victor'un yapmaya çalıştığı iş ya da kendince tanımladığı yaratma eylemi yanılsama ve aldatmacadan başka bir şey değildir. Victor'a olan vefa borcu yüzünden onu yolundan alıkoyamayacağını dile getiren İgor'a Lorelei "*Victor'un yanlış yolda olduğuna gerçekten inanıyorsan ona karşı gelmelisin ve kimsenin seni incitmesine izin vermemelisin*" der. İçerisinde Victor'a karşı hayranlık ve vefa duyguları ile karışık hissettiği kaygı ve korku ile benlik çatışması yaşayan İgor, bunun gerilimi ile eve döner.

Babası Victor'u ziyarete gelmiştir. Ancak bu kısa ve ikaz niteliğinde bir ziyarettir. Üniversitede çıkardığı olayla ilgili kendisinin okul yönetimi tarafından arandığını söyleyen babası Victor'a "*İyi araştırılmamış teorilerin ve denemelerin umurumda bile değil. Seni okuldan atacaklar"* der. Burada yaptığı araştırmaların ve çalışmaların okuldakinden kıymetli olduğunu ifade eden Victor dünyaya katkıları sayesinde Frankeştayn ismini asla unutturmayacağını söyler. Bu sahne psikanaliz açıdan çocuk ve "büyük baba" figürü olarak Victor'un büyük ötekiyle çatışmasına örnek teşkil etmektedir. Çocuğun anne ile ilişkisi noktasında baba tarafından iğdiş edilme korkusunun simgesel düzeyde ben-öteki çatışması olarak sunulması Victor'un hayat karşısındaki tutum ve davranışlarının sebebini babasıyla olan ilişkileri temelinde sunmaktadır. Viktoryen ve

baskıcı bir karakter imajı çizen babayla yüzleşen Victor, bu sahneyle birlikte geçmiş yaşantılarını hatırlar ve canlı yaratma konusunda iyice hırslanır. Victor'un babası ile olan bu diyaloğuna şahit olan İgor, Victor'a yardım edeceğini söyler ve birlikte çalışmaya başlarlar. Kendileri gibi bir insan olabilmesi için ona akciğer, karaciğer hatta kalpten de ikişer tane yerleştirmeyi kararlaştıran ikili devasa büyüklükte bir bedeni canlandıracak elektrik gücünün yetersiz olacağı konusunda hem fikirdirler. Bu yüzden şimşekler yardımıyla yüksek enerjiyi elde edeceklerini düşünürler. Hayatın ham unsurlarını, temel bileşenlerini alıp yaratacakları canlıda birleştireceklerini söyleyen Victor, akşam Lorelei'nin de katılacağı bir davete gitmesi için İgor'a izin verir. "Baloya git ve eğlenmene bak ne de olsa hak ettin" diyen Victor, çalışmasına sağladığı katkıdan ötürü İgor'u ödüllendirmekte ve daha iyi çalışması için de teşvik etmektedir. İkilinin yaratma aşamasında oldukları insan yaratık, insanın beni karşısında parçalanmış ve bölümlenmiş bedeni ve organları ile ötekiyi oluşturmaktadır. İnsan benliğinin ve kimliğinin parçalanmış doğasına işaret eden bu öteki, onun varoluşsal bunalımlarını ve çatışmalarını yaşadığı evredir.

Gittiği baloda Lorelei ile eğlenen ve geceyi de onunla geçiren İgor sabah eve döndüğünde kapının önünde Turpin ve güvenlik güçlerinin kapıyı zorla kırıp içeriye girmeye çalıştıklarını görür ve gizli bölmeden eve girer. Victor kendisini bu süreçte yalnız bıraktığı için İgor'a kızgındır. Anlamsız flörtlerle zamanını harcadığını söyleyerek yaratacağı canlıya son halini vermeye çalışan Victor'a İgor hemen oradan çıkıp, uzaklaşmaları gerektiğini anlatmaya çalışır ancak Victor onca emeği bırakıp gitmeyi asla düşünmemektedir. İkili aralarında atışırken buzdolabının kapağının açılmasıyla birlikte buzla kaplı bir insan bedeni ile İgor karşılaşır. Gözlerinin oyulmuş olduğunu fark ettiği beden Victor'un ev arkadaşı İgor'a aittir. Onu Victor'un öldürdüğünü düşünerek dehşete kapılan İgor, onun kendisine yalan söylediğini haykırır. Bu esnada Turpin içeriye girmiş ve onların bu konuşmalarını dinliyordur. İgor'a "*Çok güvendiğin, seni sirkten çıkaran adamın gerçek yüzünü gördün mü*" der. Bu sözlerle beraber sarsılan İgor hep hayran olduğu Victor'a olan duyguları noktasında bir kez daha çatışma yaşar. Onun bir insan öldürüp vahşice gözlerini oyabilecek kadar vahşi olduğu fikri İgor'un benliğini derinden sarsar. Ancak Victor, İgor'a onu kendisinin öldürmediğini ve aşırı morfin kullandığından muhtemel onu ölü olarak bulduğunu söyler. Bu esnada teslim olması için Victor'a silah doğrultan Turpin, onu öldüreceğini söyler. Victor, ölümden korkmadığını ifade ederken

bunun karşısında Turpin, "*Ben korkuyorum. Karımı kaybettim. Acılarım bana o boşluğu öğretti*" der. "*Onun yaşamasını istemez miydin*" diye soran Victor'a onun tanrının evinde yaşadığını ve boşluğa düştüğünde kendisinin de onun yanında olduğunu ifade eder. Bunun sadece kurgudan ibaret olduğunu dile getiren Victor ve Turpin arasında geçen konuşma bilimin verileri karşısında dini öğretilerin zıtlığını sunması bakımından anlamlıdır. Ölüm- ölümden sonraki hayat hakkında dini ve dinsel öğretileri merkeze alan anlayışın karşısında bilimsel ve eleştirel düşünce yer almaktadır.

Victor ve Turpin'in lafla başlayan kavgaları karşılıklı mücadeleye dönüştüğünde İgor benlik düzeyinde bir ikilem daha hissetmektedir. İgor, Victor'u onun elinden kurtarıp kurtarmama arasında gidip gelirken itişme sırasında Turpin'in kolu bir çarklıya takılır. Bu esnada oradan hızla kaçan İgor ve Victor, Rafferty'e sığınır. Çalışmalarını tamamlamaları için Rafferty İskoçya da ailesine ait olan bir eve gitmelerini önerir. Teklifi Victor kabul eder ancak İgor onunla gitmek istemez. Bunun üzerine Victor, *"Bir şeyin parçası olma şansın var. Budalasın sen. Dik durabildiğin için ve saçlarını kestiğin için yalnız yaşayabileceğini mi düşünüyorsun. Ben senin yaratıcınım. Benimle gelmelisin*" der. İgor ve Victor arasında benlik düzeyinde çatışmanın yaşandığı bu sahnede Victor, İgor'u ötekileştirmektedir. Üst benliğinden konuşarak İgor'un varlığını kendi varlığı üzerinden tanımlamaktadır. Onunla gitmeyi reddeden İgor'u Rafferty kendi hayallerini gerçekleştirebilmesi için önünde bir engel olduğu gerekçesiyle öldürmek ister ve elini kolunu bağlayarak denize atar. Denizden sağ çıkmayı başaran İgor, Lorelei'yi bulur. Ona kendisini yaratanın Victor olduğunu ve onun hayatından şüphe ettiğini anlatır. Bunun üzerine Lorelei İgor'un zaten akıllı, cesur ve yetenekli olduğunu söyleyerek iç gerilimini ve benlik çatışmasını azaltmaya çalışır. Son olarak ikisi birlikte Victor'u kurtarmak için İskoçya'ya doğru yola çıkarlar.

Bu esnada Turpin de bu davaya kendisini fazlaca kaptırdığı gerekçesiyle zihinsel ve ruhsal istirahate üstleri tarafından ayrılır. Bu durumdan hoşnut olmayan Turpin, bu davayı kapatana kadar sürdürmek istediğini söyler. Ancak bağlı olduğu birim sorumlusu ona "*Neyin izini sürüyorsun sosyetik bir kamburun mu, ölümsüz canavarın mı yoksa İngiliz zengin ailelerinin mi*" der. Bu söylem Turpin'in çabasının, mücadelesinin boş ve anlamsız olduğunu, bu davayı sürdürmeyle hiçbir yere varamayacağını ifade etmektedir. Bunun (Victor'un çalışmasının) tanrıya meydan okuyan bir hareket olduğunu içinden geçiren Turpin, bu dosyadan el çektirilse de vazgeçmeyecektir. İskoçya'ya gelen İgor ve

Lorelei tepedeki evi gördükleri anda öndeki at arabasında Turpin'in olduğunu fark ederler. Lorelei Turpin'i oyalamaya çalışırken İgor tepeye tırmanır ve deneyin yapıldığı yere girer. Lorelei'in bir kadın karakter olarak maksatlı, erkeğe atfedilen etkinlikler dışında daha pasif bir işle eylenmesi kadının kültürel anlamda öteki konuma denktir. Ana eylemin taşıyıcıları olan erkek kahramanların karşısında bu eylemlerin dışında tutulan Lorelei edilgen rolün taşıyıcısıdır. Burada büyük makinelerin eşliğinde yukarıdan iplerle gerilmiş, üzeri tamamen örtülü yaratık verilecek olan enerji ile can bulmayı bekler haldedir. İgor'u karşısında gören Turpin ona geleceğini bildiğini ve çok sevindiğini, artık deney için sona geldiğini söyler. Bütün budalalıklarını affettiğini dile getiren Victor'a İgor Rafferty'nin kendisini öldürmek istediğini ve deney sonlandığında da ondan kurtulacağını söyleyerek bir an önce oradan çıkmaları gerektiğini anlatmaya çalışır. Ancak Victor onu babasının gönderdiğini düşünür ve öteki olan babasının yanına İgor'u da konumlandırarak ikisini de yabancı olarak ötekileştirir. Ancak böyle bir durumun söz konusu olmadığını duysa bile gözü hırsından hiçbir şeyi görmez. Onu ciddiye almayan dünyaya kendi adını hiç unutturmayacağını söyleyen Victor'a karşı İgor, eğer bu deneyi sonlandırırsa insanlığın insan değil canavar frankeştaynı hatırlayacağını söyler. Bu anlamda Victor karakteri üzerinden insan-canavar ikiliğinin kurulduğu söylemde ben ve öteki çatışması söz konusudur. Bu sırada İgor Turpin'le kavgası esnasında yere düşen, Victor'a ait olan cep saatini çıkarır. Victor'a İgor "*Kardeşin senin yanındaydı. Hanry Frankeştayn abindi değil mi? Kara dolaşmaya çıktınız ve o seni korudu. Sen yaşadın o öldü. Sen ona çok hayrandın. Tüm bunları onun için yapıyorsun"* der. Bunun üzerine Victor taşrada yaşadıkları zamanı mutlu günler olarak tanımlarken*, "Ondan çok daha fazlası var. Anlamıyor musun o gece abimin hayatını aldım. Dengeyi sağlamam gerekiyor*" şeklinde konuşur. İgor ise *"Victor bunlar dediklerini sağlamaz. Bunlar daha çok acı getirecektir. Şu girdiğin yola bak. Sen iyi bir adamsın"* diyerek onu o çıkmaz yoldan çevirmeye çalışır ama başarılı olamaz. Psikanalizde serbest çağrışım yöntemini örneklendirir nitelikte olan bu sahnede cep saati, Victor'u geçmişe götüren anahtar nesnedir. O nesneyle geçmiş yaşantı ve deneyimlerini simgesel düzeyde özdeşleştiren Victor'un filmin başından beri çizmiş olduğu karakterin arka planı ilişkilendirilebilir. Kendisini korumak için ölen abisinin ölümünden kendisini suçlu sayan Victor bu durumu bilinç altı düzeyden bilinç düzeyine çekerek gerçeklerle yüzleşmiş ve bunla başa çıkmak için bir savunma mekanizması geliştirmiştir. Yeni bir insan yaratarak ölümüne sebep

olduğu abisinin yerine birini dünyaya kazandırma fikri dengeyi sağlama bakımından onun benliğinde yaşadığı varoluşsal bunalımdan kurtulacağı anlamına gelmektedir. Bu sahnede filmin başından beri deli dolu ve çılgın bilim insanı tutumu ve davranışlarıyla karşımıza çıkan Victor ağlamaktadır. Bilinç altına atarak gizlediği, baskıladığı gerçekleri ve yaşanmışlıkları arınırcasına İgor'a anlatan Victor yüklerinden kurtularak hafiflemiştir. Dolayısıyla Victor, bir yetişkin ve çılgın bilim adamı olarak çocukluğunda travmatize olmuş benliğin izlerini taşır.

Yarattığı canavarı canlandırması ve sonuna getirdiği deneyi bitirmesi için Rafferty "*Frankeştayn hadi artık. Hepsinin canı cehenneme, çekemeyenlerin. Çünkü biz bu gece ete nefes üfleyeceğiz"* diye haykırır. Aynı anda gökyüzünde şimşeklere eşlik eden yıldırımlarla kamera filmin başındaki anı verir. Tam anlamıyla bir yaratma temsili veren sahne, batı kurmacası içerisinde tanrısallaşan insanın tanrıya ait sıfatlarının işlevsel olduğu bir örnektir. Victor, "*Sana hayat vereceğim*" der ve elektrik yüklemesi yapılması için emir verir. Victor'un haykırarak söylediği bu sözlerdeki hırs, tedirginlik ve hoşnutlukla karışık duygular da tıpkı doğum yapacak kadının çektiği doğum sancılarına benzer. Şiddetli yapılan yükleme sonrasında alanda bulunan Rafferty, babası ve adamları yıldırım çarpması sonrası ölür. Canavar iplerinden boşalır ve yere düşer. Bu esnada oraya gelen Turpin, Victor'a burada yaptığı şey yüzünden yanacağını ve bunun bilim değil, şeytanın işi olduğunu Victor'un da şeytanla anlaşma yaptığını ifade eder. Faust'un ruhunu şeytana satarak ondan sonsuz bilgi, güç ve erk talebi karşısında yapmış olduğu anlaşma misali Victor da filmin anlatı yapısı içerisinde şeytanlaşmaktadır. Din, dinsel inanç karşısında bilimi önceleyen Victor burada tanrı-şeytan ikileminde şeytanın hizmetinde, ilahi gücün karşısındadır. Duyduklarına karşılık şeytanı da tanrıyı da reddeden Victor, sadece insanlığın ve sadece kendisinin olduğunu söyler. Turpin ise "*Tanrı seni affetsin Frankeştayn*" der. Yaratık onların yanına geldiğinde Victor ona "*Sen benim abimsin. Beni bağışla. Sana haksızlık ettim. Çünkü bu hayat değil. Yaşa*" diyerek ağlamaya başlar. Onun yaratıcısı Victor ile insan yaratığın ilk yüzleşme anında yaratığın parça organlardan oluşan bedeni onu izleyen için hem kendi gibi olan hem kendinden olmayan bir his vermektedir. İnsan görünümünde mekanik işlevlere sahip yaratık bu ana kadar tepkisiz ve ifadesiz bir yüzle Victor'a bakarken Turpin'in ona ateş etmesi ile bir anda vahşileşir ve Turpin'i öldürür. Daha sonra onu yaratan Victor'a saldırır. Bu esnada olanları geriden izleyen İgor dostunun yardımına gelir ve yaratığı öldürmeye çalışırlar. Kalbine bir kazık

saplarlar. Ancak yaratık iki kalpli olduğu için ölmez. Daha sonra Victor "*Kardeşim bağışla beni*" diyerek ikinci bir hamleyle yaratığı öldürür. Filmin başından beri tek bir amaç için çaba gösteren Victor'un insan yaratığa herhangi bir isim vermemesi de öykünün anlatı yapısı içerisinde önemli bir ayrıntıdır. Frankeştayn karakterinin ortaya çıktığı aydınlanma döneminin pratikleri ve Shelley'in geçmiş yaşantıları ile ilişkilendirilebilir. Doğum miti olarak temsil bulan anlatıda korkulası, tiksinilesi, tekinsiz bir yaratığın doğumu başlı başına bir travmadır. Dolayısıyla korku unsuru taşıması bakımından ismi çok da önemli değildir.

Gece bitip gün doğduğunda uyanan İgor, Victor'u arar ancak bulamaz. Onun yazdığı mektubu bulduğunda yanında Lorelei vardır. Mektupta İgor'a ona kattığı her şey için teşekkür eden Victor, birlikte yapacakları işlerin bittiğini, onların keşiflerini belki hiç kimsenin bilemeyeceğini ifade ederken onun iyi bir arkadaşı olarak aklında kalacağını söyler. Günün birinde yapacağı yeni şeyler için ona ihtiyaç duyabileceğini ancak şimdilik hayatının ona ait olduğunu söyleyerek vedalaşır. Son sahne yaratıcı olarak Victor ve yarattığı canavar arasındaki çatışmayı çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Kendinden, benliğinden katarak ve emek vererek yarattığı yaratık artık canlı, Victor'a karşı ve onun düşmanıdır. Silahın Turpin tarafından ateş almasına kadar uysal gibi duran yaratık kendisine yapılan ilk kötülükle adeta kötüleşir. Dini temsil eden Turpin'i öldürüşü ise bilim ve din çatışmasında bilimin dine karşı kazanmış olduğu zaferdir.

Victor ile eserinin ilk karşılaşması Victor'un geçmişiyle yüzleşmesini temsil ederken Victor'un öteki benliği olarak da değerlendirilebilir. Duygusal ve bilişsel anlamda her türlü bölünmüş ve parçalanmışlık hissi Victor'un karşısında bu yüzleşmeyle bir bütün olarak durmaktadır. Yine ağlayarak karşımıza çıkan Victor ölen abisini yeniden yaşatmak için yarattığı yaratıktan özür diler. Onun anlamsız bakışları karşısında ondan bir tepki bekleyen Victor onaylanmak beklemektedir. Geçmişte baskıcı bir aileden gelmiş olmanın sancılarının ondan gelecek olana tepkiyle geçeceğini düşünen Victor hayal kırıklığına uğrar. Tıpkı ateşi insanlığın faydası için çalan Prometheus'un Zeus tarafından cezalandırılması örneğinde olduğu gibi insanlığa fayda sağlayacağını düşünen Victor yaratısının vefasızlığı ile cezalandırılmıştır. Victor'un aydınlanma, ölümsüzlük ve güç arayışı kaynaklı hırsları anlatıya fantastik bir özellik katmıştır. Victor'un benliğini donatmış olduğu bu güç onun iç çekişmeleri ile mücadele halindedir ve aslında en büyük bunalımı da bu çatışma kaynaklıdır. Metafizik ve bilim çatışması temelli filmde bilimi

temsil eden Victor'un filmin sonunda bilimin ürününü kontrol edemeyişi de genel izlekten bakıldığında anlamlı bir çatışmadır. Victor özelinde bireyin kendi içerisinde biriktirdiği denetlenemez arzu ve isteklerin tehdit edici yönü canavar olarak içteki ötekinin bir dışavurumudur. Victor'un bu başarısızlığı ile isminin anlamı arasındaki ironi de ideolojik bakımdan önemli bir alt metindir. İnsanın doğaya başkaldırışının başarısızlıkla sonlandığı film, bu sonsuzluğa ulaşma arzusunun eleştirisi niteliğindedir. Film trajik bir sonla bitmesine rağmen insanın tanrısallaşma çabası ile sonsuzluğa ulaşma potansiyeli temsil bakımından değerlidir.

Film, 19. Yy Victoryen dönemine ait toplumu, toplumsal ortamı ve toplumsal ilişkileri vurgulayan ideolojik temsiller içermektedir. Katı birçok uygulamanın yaşandığı bu devir Orta çağ Avrupa'sından kalma geleneklerin ve düşünce yapısının sürdürüldüğü bir döneme denk düşmektedir. Kısmen insan merkezli ve aklın ön planda olduğu bir dönem olarak değerlendirilse de Victoryen döneminde aile içi ilişkilerden toplumsal ilişkilere, kadının konumundan, erkeğin kadına bakış açısına kadar çeşitli alan Orta çağ Avrupa'sından getirilen deneyim ve yaşantılarla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla getirdiği ideoloji ve uygulamalarla birlikte Orta çağda eril söylemin baskın olduğu, gerçeği filmde de kendisine temsil alanı bulmuştur. Sirkte kadınları, hayvanları ve iktidarsız, zayıf palyaçoları çalıştıran ve onların bedenlerine istedikleri biçimde hükmeden sirk sahipleri güçlü, kuvvetli eril bireylerdir. "*Benim kölelerimsiniz, bana itaat etmek zorundasınız*" ifadeleri egemen erkin söylemdir. Yine filmde Victor'un babası ile sürtüşmeli diyaloğunun verildiği sahne Victoryen dönemin ortaya koyduğu mesafeli, otoriter baba ile oğlu arasındaki ilişkiye örnek sayılmaktadır. Dönemin kadına bakış açısı da filmdeki tek kadın karakter olan Lorelei üzerinden verilmektedir. Kadın bedeninin cinselliği çağrıştırmasını engeller türden ağır, kat kat ve kabarık kıyafetlerle karşımıza çıkan ve pasifize edilmiş konumu ile Lorelei filmin başında sirk çalışanı iken daha sonra bir orta sınıfa dahil olmakta ve orada kalma mücadelesi içerisinde gösterilmektedir. Filmin bütün dönüm noktaları Victor ve İgor karakterlerinin erki noktasında gerçekleşmekteyken filmde Lorelei onların gölgesinde tek kadın figür olarak çizilmektedir. Filmde zaman zaman Lorelei'i geleneksel konumu dışında akıllıca konuşmaları ve çıkışlarıyla görürüz. Bu haliyle Lorelei adeta bir "azize" temsili sunarken bilgeliği, aklı, erkek erki karşısındaki dik duruşu ve güçlü kişisel özellikleriyle pasif kadın karşıtı söylemlerin odağındadır.

Cinsellik, kadının ve erkeğin cinsel işlevleri gibi konuların konuşulmasının katı kurallarla reddedildiği Victoryen dönem cinsel dürtüleri baskılayarak yok sayma eğilimindedir. Bu durumda kadın ve erkek cinsinin kendi cinselliklerini yaşayamaması ile ilgili yasak ve baskılar bireylerin farklı cinsel kimliklere eğilmelerinin sebebi olarak gösterilmektedir. Filmde Rafferty'nin farklı birçok sahnede Victor'un yalnız yaşaması ve cinsel tercihlerindeki sapma noktasında yapmış olduğu vurgular onun farklı cinsel yönelimlerine karşılık gelmektedir.

Orta çağda her düşüncenin temelinin dayandırıldığı Tanrı ve kilise inancı filmde müfettiş Turpin'in temsil ettiği bir düzlemde işlenmektedir. Victor'la olan her diyaloğunda Turpin, kutsal emirleri, dinsel-ahlaki öğretileriyle kilise ve Tanrı adına konuşmaktadır. Kilisenin ve Tanrının koymuş olduğu normların sorgulanmaksızın kabulüne her fırsatta dikkat çeken Turpin, Victor'un dinsel öğretiler karşısındaki tavrının cezasız kalmayacağını ifade etmektedir. Benzer şekilde Orta Çağ'da günah işleyen insanların başına gelen musibetler ya da ölümcül hastalıkların dini ve din öğretilerini kabul etmemekle ilişkili olduğu da bu anlamda önemli bir tespittir. Filmin sonunda Victor'un kendi yarattığı varlıkla girdiği mücadele ve yaşadığı hayal kırıklığı dinin ve kilisenin reddi sonucu bireyin içerisine düştüğü çıkmazı göstermesi bakımından anlamlıdır. Dolayısıyla var olan toplumsal, siyasal ve dinsel düzenin dışına çıkanın cezasız kalmayacağı ideolojisi filmin tematik yapısındaki alt metinlerle görünürlük kazanmaktadır. Bilimi, aydınlanmayı ve rasyonaliteyi temsil eden Victor ile metafizik ve kiliseyi temsil eden Turpin arasındaki çatışma bilim-din çatışmasına denktir. İki pratik arasındaki çatışmanın yoğun olarak yaşandığı Orta Çağ'da kilise Tanrı'nın yeryüzündeki temsili olarak erkin ve egemenliğin tek sahibi kurum olarak doğmaları normları ile hâkim otoritedir. Ancak aynı dönem doğayı açıklamada yetersiz görülen metafizik kurallarının karşısına pozitivist ve rasyonalist aklı getiren bilim, din alanıyla mücadele içerisinde gösterilmektedir. Teknoloji ve teknolojik makinelerin verdiği tekinsizlik duygularını içeren filmler genelde özgürlüğü ya da bireyselliği olumlamaktadır. Doğanın yasasını ve düzenlemelerini tehdit ederek onu evirmeye çalışan her türden anlayış bu bağlamda teknoloji ve teknik bilgi metaforuyla ilişkilendirilmektedir. Bu tehlikeyle başa çıkma yolu olarak da ön görülen muhafazakâr bakış açısı ve sahip olduğu değerlerdir (Ryan veKellner,2010:378). Film de bu bağlamda Turpin ve Victor karakterleri temelinde Orta

Çağ skolastik düşüncesi ve çağdaş bilim anlayışı arasındaki çatışma dolayımıyla kurulmaktadır.

Orta Çağın eleştiriye kapalı norm ve kurallarını, irrasyonel, geleneksel ve despot önyargılarını kırmayı amaçlayan aydınlanma düşüncesi yeni ve rasyonel bilgiye yönelik ön kabulleri olan bir pratiktir. Dolayısıyla din dışı ya da dine aykırı düşünce ve tutum geliştirmeyi yasaklayan Orta Çağ'ın kapalı yapısının aksine aydınlanma, özgürlükçü düşünceyi temel almaktadır. Bilimsel bilgi, akılcılık ve deney-gözlemin öncelendiği aydınlanma anlayışı yine filmde Victor ve onun deney ve bilimsel çalışmaları üzerinden temsil bulmaktadır. Kant'a göre aydınlanma anlayışı bireyin kendi hatalarıyla düştüğü, olgun birey ya da rüşte ermemiş bir birey olma durumundan kendisini çıkarmasıyla imkanlıdır. Bu bağlamda belli bir olgunluğa erişememiş olan bireyin bu durumu başkasının aklına veya yönlendirmesine ihtiyaç duyma durumu ile ilişkilidir. Aksi bir halde insan aklını kullanamayacak kadar yetersizdir. Dolayısıyla bu çıkmaza kendi eksikliği ve hatası sonucu düşen birey için bu suç başkasının aklına kendisini bağımlı hissetmesinden ileri gelmektedir. Bu anlamda kendisini yetkin, kararlı ve cesaretli göremeyen birey, yüreklilik göstererek aklını kullanmalıdır (Kant, 1984:213). Filmde Victor karakterinin çizmiş olduğu bilim adamı imajı tam da Kant'ın bu söylemiyle eşleşen türdendir. Babasını, dostum dediği İgor'u, Turpin'i ve onların düşüncelerini her fırsatta reddeden Victor, cesur hatta çılgın ya da deli diye nitelenebilecek bir bilim insanıdır. İkna ve yönlendirmeye kapalı yönüyle aydınlanma dönemi bireyinin özelliklerini temsil eden Victor, aydın bir bireydir. Her türden otoriteden bağımsız biçimde onları redde varan tavrı ve tutumu film sonunda bir cezayla karşılanmaktadır. Çünkü erki elinde bulunduran hâkim ideoloji bireye verdiği özgürlükle aslında kendi sonunu hazırladığı bilincine varır ve bu bağlamda hemen onu cezalandırma yoluyla baskılar. Filmin temel ideolojisinin kurulu olduğu bu düzlemde tüm insanlara sistemle uyumlu olarak yaşamaları konusunda bir uyarı verilmektedir. Filmin sonunda Victor'u tek başına gördüğümüz sahne bir insanın ölüme meydan okuyan cinsten bir yaratık yaratması sonrası yalnızlığa mahkûm oluşunun somut resmi olarak betimlenmektedir. Modernleşen bireyin çıkmazı olan bu yalnızlık ve tek başınalık hissi hâkim ideolojinin norm dışına çıkmaya çalışan birey üzerinden verdiği bir mesaj olarak nitelenebilir.

Filmde Rafferty İngiltere'nin en zengin ve soylu üçüncü ailesine mensup bir karakterdir. Rafferty'nin, Victor'un canlı varlık yaratma çalışmalarını duyduğu andan

itibaren önce onunla iş birliği kurması daha sonra ise saf dışı bırakma fikri yine aydınlanma pratikleriyle ilişkilendirilmektedir. Diğer taraftan bu temsil aristokrasinin burjuva üzerinde kurmaya çalıştığı baskı ve üstünlük mücadelesi olarak yorumlanabilmektedir. Aristokrasiyi temsil eden Rafferty, bilimi kendi sınıfsal çıkarları için kullanma ve onu kendi sınıfının teknolojisi durumuna getirmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla sanayi devrimin getirdiği rekabetçi anlayışın Rafferty özelinde temsil bulduğu film, bilimin ve tekniği kültürel işlevine de vurgu yapmaktadır. Sanayi toplumunun hegemonik güç ve iktidar ilişkilerinin altını çizen bu durum, Horkheimer'a göre "İnsan türü bağımsızlaşma süreci içinde, içinde yaşadığı dünyanın yazgısını paylaşır. Doğa üzerindeki egemenlik insan üzerindeki egemenliği getirir. Her özne sadece dışsal doğanın (gerek insanın fiziksel varlığının gerekse insanın dışındaki doğanın) köleleştirilmesine katılmakla kalmaz, bunu yapabilmek için kendi içindeki doğayı da egemenlik altına alır. Egemenlik için egemenlik 'içselleştirilir'[…] İnsanın içindeki ve dışındaki doğanın köleleştirilmesi anlamlı bir amaç olmadan gerçekleştirildiği için, doğa aşılmış ya da kazanılmış değil, sadece bastırılmış olur" (Horkheimer:2014:120). Dolayısıyla teolojinin karşısına bilimi ve aklı koyan ve uygarlaşmayı ön gören aydınlanma felsefesi insanların tek tek ya da toplu halde faydasına olmaktan ziyade kapitalizm, sermaye ve sınıf egemenliğinin amaçlarına hizmet etmektedir. Bu bağlamda öngörülenin aksine uygarlık ya da ilerleme yerine yıkımı, tahribi temsil eden aydınlanma düşüncesi Frankfurt okulu düşünürlerince eleştirilmiştir. Film bu bağlamda değerlendirildiğinde Victor'un yaratık yaratmadaki amacını da kendi faydasına bir durum olarak göstermektedir. Abisin ölümüyle ilgili kendisini suçlayan Victor, bir anlamda vicdanını rahatlatma amacıyla dünyaya yeni bir canlı kazandırma eğilimindedir.

Tarihsel diyalektik süreçte politik meşruiyet sorunu olan aydınlanma düşüncesi Tanrının karşısına yaratma eylemini temsil eden insanı koyarken Orta Çağın geleneksel düşünce yapısını görmezden gelir. İcatçı aklın temsilcisi olan Victor filmde kendi insani arzu ve istekleri dolayımıyla bilimsel çalışmalar gerçekleştirmekte ve sonucuna yine kendisi katlanmaktadır. Sonsuzluk arayışı içerisinde olan her bireyin düzene kafa tutarak tutum ve davranış geliştirmesi sonrası uğradığı hüsranın tek sebebi olarak kendisinin gösterildiği anlayış filmde Victor karakterinde temsil bulmaktadır. Bilimi, bilimsel bilgiyi ya da teknolojiyi mutlak olarak kabul edip içerisindeki doyumsuz isteklerini karşılamada başat unsur olarak gören insanın, insanlığın istenmeyen sonu kendisine indirgenmektedir.

SONUÇ

Katarsizm olgusu tarihsel diyalektik süreç içerisinde taklit sanatı olan tragedyaya kadar uzanmaktadır. Dış dünyada insanın korktuğu, anlamlandıramadığı ve ortaya koyduğu her türden masallar, mitler, öyküler bu anlamda tragedyanın oluşturduğu kaynaklardır. Toplumsal ve politik bir güce sahip olan tragedya ile aynı düzlemde anılan mitler insanların içerisinde yaşadıkları dünyayı, toplumsal çevreyi, olayları, olguları anlamaları ve anlamlandırmaları noktasında ideolojik bir işleve sahiptir. Çünkü hem toplumu hem de toplumsal yapıyı anlamak ancak toplumsal söylemin kendisini ve alt metinlerini çözümlemeyle ilişkilendirilmektedir. İnsanın doğa ile kurmuş olduğu ilişki Antik çağda inanç sistemini mitsel söylencelere dayandırmaktadır. Bu anlatılarda evrenin yaratılışı, doğa olaylarının ortaya çıkışı insanı belli davranışsal eğilimler sergilemeye götürmüştür. Kişiselleştirerek, özdeşlik kurarak, taklit ederek ya da kurgulayarak insan doğayı kontrol edebilmeyi başarmıştır. Sanatsal etkinliğin ilk ürünleri olan mitler bu bağlamda değerlendirildiğinde sinemaya kaynaklık etmesi bakımından önemli bir pratiktir. Tragedyanın kaynağını Yunan mitolojisinde farklı iki sanat tanrısı olan Apollon ve Dionysos ikiliği üzerinden oluşturan Nietzsche'nin tanrısal özellikler noktasında ortaya koymuş olduğu karşıtlıklar sinemasal anlatılarda karşıladığı anlamlarca önemlidir. Apollon düzenin, kuralların, tasarımlanan dünyanın, akıl ve düşünce yetkinliğinin denk geldiği anlatıları temsil ederken Dionysos ölçüsüzlüğü, taşkınlığı, insanın ilksel yanını, kuralsızlığı, hayali kurulan dünyayı temsil eden içeriklere sahiptir. Dolayısıyla Apollon egemen erkin anlamı ve işlevlerine denk gelirken Dionysos, egemen erk altında ona tabi olan insanları yansıtan bir benzerliktir. Birbirinin karşısında Apollon ve Dionysos deneyimi zıt anlamlar içeriyor gibi görünse de ikisi de birbiri için var olan birlikteliğin dengeli biçimi olarak değerlendirilmektedir.

İnsanların farklı birçok amaç için taklit etme gereksinimine ihtiyaç duyduğu gerçeği üzerinden eğiten, öğreten, sosyalleştiren taklit mimesis kavramıyla ilişkili biçimde ele alınmaktadır. Burada mimesis, insanın herhangi bir eylem, davranış ya da herhangi bir şeye ait özelliklerin taklit edilme pratiğidir. Mimesis kavramı üzerinden Eflatun'un "mağara alegorisi"nde anlattığı iki ayrı dünyayı veren temsillere sahip olan idealar ve görüntüler alemi sinemanın organik özelliği ile doğrudan özdeşleşmektedir. Görüntüler, açık, net ve maskelenmemiş anlamların karşılık geldiği ideaların kusurlu ya da ters dönmüş birer imgesi ve yansıması olarak görülmektedir. Bu benzetmede toplumu

şekillendiren gelenek, görenek, temsil ve ideolojiler görüntüler dünyasının kurgusallığına bir gönderme niteliği taşımaktadır. Sinemanın klasik anlatı yapısı içerisinde dayandığı tematik ve biçimsel özelliklerin tarihsel diyalektik süreçteki ilk hali olan tragedyanın öğeleri Aristoteles'in yaklaşımı üzerinden anlamlı sonuçlar vermektedir. Tragedyada anlatının kurulu olduğu serim-düğüm-çözüm bölümleri, olay baş kişisi ve yardımcı kişilerin karakteristik özellikleri, dekor-müzik ve tema gibi katarsistik etki sağlayan unsurlar sinemasal anlatılar içerisinde de yer almaktadır. Dolayısıyla anlatıyla birlikte düşünsel ve ruhsal bir sürece giren sinema seyircisi sürecin sonunda arınarak dönüşmektedir. Çalışmada Brechtyen anlayışın Aristotelesçi olmayan tavrı, özdeşleşme noktasında keskin bir ayrıma karşılık gelmektedir. Şöyle ki, geleneksel tiyatrodan hareketle insanların arındırılarak rehabilite edilmesini öngören anlayışa karşı Brecht insanları bilinçlendirmeyi ön görmüştür. Dolayısıyla filmin akışına kapılıp giden izleyiciyi düşünmeye sevk etmesi bakımında yabancılaştırma efektlerini kullanarak uyanık tutma eğilimi bu anlamda önemlidir.

İdeoloji ile ilgili kuramsal ve kavramsal çerçevenin verildiği çalışmanın ikinci bölümünde ideoloji kavramı üzerine yapılan farklı birçok tanımlama ele alınmıştır. Tanımlamalardan hareketle egemen olanın kendi çıkarlarını haklı çıkarma amacıyla ortaya koyduğu düşünce, fikir, bakış açısı ve inanç sistemi olarak ideoloji için genel bir tanımlama yapmak mümkündür. Bu anlamda ideoloji, içerisinde anlam kazanan toplumun politik, sosyal, kültürel alanlarından beslenen sosyolojik bir olgudur. Temelde hegemonya, yanlış bilinç ve söylem kavramlarıyla birlikte işlevsellik kazanan ideoloji düşünürler için farklı anlamlar taşımaktadır. İdeolojiyi egemenin ideolojisi olarak kavramsallaştıran Marx'ın görüşleri egemen sınıf, onun çıkarları ve çıkarların yeniden üretilmesi bakımından önem taşımaktadır. Marksist literatürdeki ideoloji anlayışı, insanların yaşam koşullarını, tutum, davranış ve deneyimlerini ters dönmüş gerçeklik kurarak yansıtmış oldukları bir kavramdır. Yine egemen olanın belirleyici konumda olduğu ideolojik pratikte üretim güçlerini ellerinde bulunduran sınıf zihinsel süreçleri de kontrol etmektedir. Bu anlamda egemenliği altındakilerin zihinlerini istediği biçimde yönlendirme erkine sahip olanın egemenliğini pekiştirmesi ve sürdürmesinin en temel dayanak noktası ideolojidir. Ekonomi belirlenimci pratik düzleminde alt yapının üst yapıyı belirlediği tezi egemenin ideolojisini telkin etmesi noktasında anlamlıdır. Marksist terminolojide emek sürecinin bir tahakküm ve baskı ilişkisine dönüşmesi bireyin bilinç

düzeyinde emeğine yabancılaşmasına denk gelen bir süreci ifade etmektedir. Toplumsal düşünce ve sosyal gerçeklik arasındaki ilişki göz önüne alındığında tarihsel diyalektik süreç içerisinde ideoloji yerine söylem kavramının kullanıldığı görülmektedir. Buradan hareketle toplumsal pratikleri içerisinde barındıran dil, söylemin anlam kurma, kurulan anlamı iletme ve iletilen içeriğin yeniden dönüştürülerek üretilmesi özelliklerini taşımaktadır. Varoluşsal düzeydeki ben ve ötekinin inşasında ötekiyi tanımlamada, aktarmada ideolojik süreç içerisinde işlevsel olan söylemin bu noktada karşıtlar arasındaki çatışmayı görünür kıldığı gözlemektedir.

Diğer taraftan Althusser'in, ideoloji konusundaki yaklaşımları sinemada seyircinin korkutularak sindirilmesi noktasında önemli niteliğe sahiptir. Devletin ideolojik aygıtları bireyin işlediği suçlara disiplin ve ceza sistemi uygularken iyiliğe ise ödüllendirme ile karşılık vermektedir. Teknolojiyle beraber toplumda meydana gelen değişim ve dönüşümde ideolojinin bireylerin toplumsal rollerini, ilişkilerini sürdürürken, sömürü ve tahakküm uygulamalarının devamını sağlaması önemli bir değerlendirmedir. İdeoloji ile ilgili görüşlerine yer verilen bir başka isim Gramsci'dir. Hegemonya kavramını iktidar ilişkileri noktasında ele alan Gramsci de ideoloji psikolojik bir olgu olarak insan kitlelerini örgütlemek ve yönlendirmek için tarihsel bir zorunluluk olarak görüldüğü bir sürece işaret etmektedir. Frankfurt okulu düşünürlerinin ideolojiye yaklaşımları noktasında ise kitle kültürü ve kültür endüstrisi kavramlarının ideolojik bağlamı eşit olmayan güç ve iktidar ilişkilerine dayanmaktadır. Bu bağlamda ideolojinin var olan gerçeklikleri çarpıtarak bireyleri bilinçsizleştirdiği tezinden hareketle kendi anlamını kaybeden bireylerin parçalanmış benlikleriyle tahakküm altında sosyal yaşamın birer parçası oldukları fikri desteklenmektedir.

İdeolojiyi aktaran bir temsil aracı olarak sinema, kitlelere ulaşma noktasında, seyircinin duygusal katılımını sağlamada diğer sanatlara oranla daha işlevsel ve etkin bir alandır. Bu bağlamda insanın doğuştan getirmiş oluğu taklit yeteneği ve gereksinimi noktasında mimesis kavramı ile katarsis kavramının birbiriyle olan ilişkisi önemlidir. Sinema, ortak olan kültürel ve toplumsal çatışmaları, insanları geren, tedirgin eden duyuşsal, bilişsel çatışmaları ya da idealleri eğlendirme işlevi dolayımıyla geçici olarak gidermektedir. Bu anlık giderme işlevini ise arındırma ve tedavi etme yönünde en iyi temsil eden toplumsal yöntem katarsistir. Dolayısıyla bu bağlamlardan hareketle sinema-mimesis-katarsizm ilişkisi ideolojilerin gösterici, teselli edici ve bu teselliyle insanları

uyumlaştırıcı etkisi noktasında anlamlıdır. Ortaya çıkardığı duygular bakımından öfke, korku, hüzün ya da sevinçlerin dışa vurumu olan sinemada farklı film türlerinde farklı duyguların temsil edildiği düşünülmektedir. Ancak yapılan tür tartışmalarından hareketle farklı türlerin biçimsel ve tematik özellikleri noktasında birbirleriyle uyumlaştığı saptanmıştır. Popüler Hollywood filmlerinin kullanmış oldukları temsil görenekleri ile egemen değerlerin meşrulaştırıldığı ve bu düzlemde ideolojinin telkin edici olma yönünde bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu katı ve keskin olan söylemler üzerinden gösterilen kurum ve değerler bireycilik, özgürleşme, aydınlanma, kapitalizm, ataerkil söylem, kadın hareketleri, ırkçılık gibi temsil görenekleridir. Burada her bir temsil alanı türsel bağlamda bir kategorileştirme temelinde ortaya konulmaktadır. Bireycilik rekabet, yukarıya hareketlilik, iyi olanın, güçlü olanın ayakta kalması değerleri ile ilintiliyken kapitalizm, erkeklerin ve erkek özelinde eril erkin ikinci sınıf olarak konumlandırılanlar ve kadınlar karşısındaki imtiyazlı durumlarına vurgu niteliğindedir. Yine ataerkil anlayış toplumsal eşitsizliği çağrıştırırken, ırkçılık siyahların karşısında beyazların üstünlüğünün ya da işçi sınıfına ilişkin değerlerin altını çizmektedir. Sinemanın sunduğu bu temsiliyet sorunları ve özdeşleşme ile ilgi olarak yaklaşımın seyircinin etkinliği üzerine kurulu olması tür tanımının seyircinin yönlendirilmesi ile ilişkili bir kavram olduğunu ortaya koymaktadır. Kuramsal açıdan seyirciyi yönlendirerek süreci anlamlandırmasını öngören yaklaşım da bu bağlamda ideoloji temeline dayanmaktadır. Filmlerin içerisinden çıktığı toplumun dönemsel şartları, tarihsel, ekonomik ve sosyo-kültürel yapısı göz önünde bulundurulduğunda tür filmlerinin anlatı yapısının dönem seyircisinin nitelikleri hakkında bilgi verdiği ve bu bağlamda seyirci-tür filmi ilişkisini gözler önüne serdiği saptanmaktadır. Dolayısıyla popüler Hollywood sinemasında türler noktasında olay örgüsü, karakter yapısı, yer ve zaman olgusu, kamera açıları, kamera hareketleri ile içerdiği ideolojik mesajlar dolayımıyla korku, gerilim, bilim kurgu gibi alt türlerin ayrımları ortadan kalkmakta ve türler bu bağlamda birbirleriyle uylaşmaktadır.

İnsanların, sinemayla olan ilişkisi bakımından filmlerde izlediği karakterler, olay örgüleri, anlatı yapısını veren biçimsel özellikler bireylerin bilişsel ve duyuşsal düzeyde yaşadıkları özdeşleşmeyle açıklanmaktadır. Bu özdeşleşme sonrası temel duyguları bağlamında arınma sürecine giren birey için rahatlama ve sağıltım gerçekleşmektedir. Filmlerin egemen ideolojik yapılarıyla da bu süreçte özdeşlik kuran birey, bilinç ve

bilinçaltı düzeyde arınma yaşarken sunulan temsil görenekleriyle uyumlaşmaktadır. Maddi yaşamdaki gerçek korkularından katarsizm etkisiyle arındırılan bireylerin duygusal düzeyi sanal gerçekliği kurgulayarak sunan sinemada ideolojik olarak yeniden yeniye üretilmektedir. Ölümün ve temsil ettiği anlamın yanında bireylerin hayatta kalma iç güdüleri ile ilgili olarak doğrudan hissettiği korku duygusu bu anlamda doğal bir duygudur. Bu duygunun filmlerde gerçek kaynaklarından uzaklaştırılarak dış dünyada maddi bir geçekliğe sahip olmayan korku karakterleri ile sunulması ideolojik bakımdan anlamlıdır. Filmlerde kurmaca yapısı içerisinde korku sağlayan bütün unsurlar ideolojik olarak gerçek korkularından arındırılmış ve temsillerle uyumlaştırılmış bir toplum fikri ortaya çıkarmaktadır.

Korku filmlerinin, biçimsel özellikleri dışında korku türü adı altında anılmasının en önemli nedeni filmler içerisinde tehlikenin kaynağı olarak saldırgan imgesinin "öteki" olarak temsil edilmesidir. Bu noktada analiz edilmek üzere seçilen filmlerin her biri tehlikeli saldırgan olarak ötekiyi temsil eden karakterleri içermektedir. Seçilen her bir karakter korku sinemasının alt türlerine kaynaklık eden ve korku unsuru sağlayan temsilledir. Bu karakterler seçilen filmlerden hareketle hayalet, vampir, şeytan, cansız nesne, kurt adam, zombi, mutant, yaratık, frankeştayn, oyuncak bedendir. Karakterlerin analizin geçerliliği ve yetkinliği bakımından en önemli özelliği ise tek bir beden ya da bütünlük içerisinde korku unsuru olarak ötekiyi barındırmalarıdır. Buradan hareketle "*Childs Play*" filminde ben ve ben'in içindeki öteki ikiliğini oyuncak bebek olan Chucky ve onun bedeninde ruh bulan Charles Lee Ray karakteri vermektedir. Polisle olan silahlı bir çatışma sonrası ölen azılı bir katil olan Charles Lee Ray'in masum yüzlü ve sempatik Chucky'nin oyuncak bedeninde varlığını sürdürmesi ben-öteki çatışmasını sunmaktadır. "*Skinwalkers*" filminde ise insan görünümünde olan iki kabile her gece ayın çıkması ile kurt adama dönüşmektedir. İnsan bedeni içerisindeki ilkel ve vahşi yönleriyle kurt adam metaforu filmde insanın içindeki ötekiyi temsil etmektedir. Londra'da bir kalede yaşayan Kont'un insan bedeni içerisinde taşıdığı vampir kimliği arasındaki çatışmayı gösteren bir diğer film "*Bram Stokers Dracula"* dır. Kont'un soylu olan yönü ile kan emici vampir yönünün ben ve ben'in içindeki öteki çatışması bakımından anlamlı bir temsil sunduğu görülmektedir. Yine "*The Others"* filminde, Grace ve iki çocuğunun insan bedenleri içerisinde barındırdıkları hayalet kimliklerinin ben ve öteki çatışması üzerine kurulu olduğu bir anlatı yapısı mevcuttur. Somut bir varlığa sahip olan insan karşısında hayaletin

tekinsiz ve kaygı verici yönünün sunmuş olduğu ikilik bu anlamda önemlidir. *"Alien"* filminde uzay boşluğunda öylece duran bir yumurta içerisinden çıkan "mükemmel" diye nitelendirilen organizma yaratık olarak filmin olay örgüsünü şekillendirmektedir. Dolayısıyla zararsız olan cansız nesne içinden çıkan vahşi yaratığın ben ve öteki ikiliği bağlamında sunumu filmin anlatı yapısındaki çatışmayı ortaya koymaktadır. Diğer taraftan *"Victor Frankeştayn"* filmi örneğinde Victor karakteri çılgın bir bilim adamıdır. Ancak içerisinde barındırdığı ölümsüzleşme isteği ile yaratıcı olma hırsı yüzünden dehşet verici bir karaktere dönüşmüştür. İnsanlık için fayda sağlayacağını düşündüğü bir yaratık yaratma süreci onun bir bedende taşıdığı iki karakteri açısından ben-öteki çatışmasını sunmaktadır.

"Teksas Testere Katliamı" filmi de ben ve ben'in içindeki öteki çatışmasını maske temsili üzerinden sunmaktadır. Burada seri katil olan Leatherface'nin taktığı maske saklanma, ya da taşıdığı esas kimliği gizleme veya başka bir varlığa dönüşerek kişilik değiştirme noktasında bir aktarma aracıdır. Dolayısıyla maskeleyen, kişiyi *gizleyerek, onu olduğundan farklı bir şeye dönüştüren maske ben ve öteki ikiliği* noktasında çatışmayı sağlayan anlamlı bir öğedir. Diğer bir film olan *"Kuzuların Sessizliği"* nde Lecter karakteri ruh bilim doktorudur. Bunun yanında aklı, bilimi önceleyen yanı ile yemek ve müzik zevki olan, güzel konuşan, güzel resim yapabilen Lecter ayrıca mutant özellikler taşımaktadır. Bilinmeyeni bilen, insan eti yiyen bir yamyam olan Lecter iyi görünümlü insan bedeni içerisinde bir vahşi barındırmaktadır. Bu bağlamda iki karakter yapısının sunmuş olduğu zıtlık ben ve ben'in içindeki öteki ikiliği noktasında önemli bir çatışmadır. *"The Omen"* filmi ise şeytan metaforunu küçük bir çocuk bedeni üzerinden vermektedir. Şeytan, filmde Omen'ın ruhunu ele geçirmiş ve çocuk bedeni üzerinde kötülükler yapan bir temsildir. Masum çocuk ve kötücül ruh olan şeytan arasındaki ikiliğin çocuk bedeninde sunulduğu film bu bağlamda ben-öteki çatışması bakımından önemlidir. Son olarak *"Day Of The Dead"* filminde yürüyen ruhsuz ölü olan zombi karakteri içerisinde vahşet barındıran, insan eti yiyen insan dışı özelliklere sahip varlıklardır. Yine zombi temsili de insan bedeni üzerinden verilmekte ve ben-öteki çatışmasını bu ikilik üzerinden sunmaktadır.

Filmlerde karakter temelli çözümlenen ben ve ben'in içindeki öteki ikilikleri olay örgüsü içerisinde varlık gösteren tüm karakterler açısından da bilişsel ve davranışsal düzeyde anlamlı sonuçlar sergilemektedir. "*Victor Frankeştayn"* filminde İgor karakteri

iyi bir insan olmasına rağmen Victor'la yollarının kesişmesi sonrası kendiyle çatışan ve çoğunlukla hırslarına yenilen bir karakter imajı çizmektedir. Ya da *"Alien"* de Ash karakteri şirket tarafından programlanan bir robotken insan görünen bedeni ile işlevsiz, ruhsuz bedeni arasında bir çatışma yaşamaktadır. Her bir filmde kodlanarak sunulan ben-öteki temelli ikilikler bu bağlamda çözülerek yorumlanmıştır. Bu bağlamda korku sinemasında korku karakterlerinin insanların bilinç düzeylerinde ben ve öteki çatışmasına denk gelmesi psikanalitik kuramda bireyin varoluşsal bunalımlarını ortaya koyması bakımından önemlidir.

Analizi yapılan filmlerin her birinde "ben" ve "ben'in içindeki öteki" noktasında okunabilen ortak ikilikler olduğu görülmektedir. Ben karşısında tekinsizlik, güvensizlik, tehlike hissi oluşturan herkesin, her temsilin öteki olarak adlandırılması filmlerle ilgili belli ikiliklere vurgu niteliği taşımaktadır. Ben ve ötekinin anlatısal yapıda verilen çatışmalı hali insanın bilinç ve bilinç altı düzeyde geçmiş yaşantıları ve deneyimleri üzerinden çatışan ruh haline bir gönderme niteliği taşımaktadır. İnsanların ilksel hali olan ve saldırgan tutum ve davranışları içerisinde barındırdığı yan olan id ile daha dengeli yanı egosu arasındaki çatışma bu türden bir temsil sunmaktadır. "*Skinwalkers*" filminde kurt adamların insandan kurt adama dönüşme sahnelerinde kendilerini dizginlemek için bağlamaları, *"Victor Frankeştayn"* filminde Victor'un bilim insanı yönünün yıkıcı sonuçlar doğurduğunu görmesi sonucu kendisine hâkim olamama hali gibi durumlar id-ego çatışması noktasında ben-öteki ikiliğini veren iki örnek olarak değerlendirilmektedir. İncelenen diğer filmlerde de bu temsile örnek olabilecek ikilikler mevcuttur. Bu bağlamda çalışmada korku sinemasının kurgulanırken içerdiği korku, dehşet, güvensizlik ya da arada kalmışlık unsurları ile dramatize edilmiş hali insanın bilinç altı durumlarını yansıtır türden bir temsil sunmaktadır. İnsanın bilinç altı durumları ile ilgili simgesel düzeyde sahip olduğu belli başlı korkular filmlerde karakterlerin duyumsadığı korkular olarak aktarılmaktadır. *"Victor Frankeştayn"* filminde Victor'un babası ile arasındaki soğuk ve mesafeli ilişki çocuğun anne ile ilişkisi noktasında baba tarafından iğdiş edilme korkusunun simgesel düzeyde ben-öteki çatışması olarak sunulmaktadır. Yine "*Bram Stokers Dracula"* filminde şeytan olan kadınların baştan çıkarıcı olma özellikleri noktasında Janathon'a musallat olmaları psikanaliz açıdan "iğdiş edilme" kavramı ile ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla korku sinemasında insanları geren, korkutan ya da dehşete düşüren endişe ve kaygıların psikanalizdeki belli kavramlara karşılık geldiği saptanmıştır.

Oedipus kompleksi, hadım edilme, penis imrenmesi ya da büyük öteki olarak babaya duyulan öfke kavramları her filmde temsil alanına sahiptir. Yine filmlerde film karakterlerini geren, korkutan ya da dehşete düşüren endişe ve kaygılarla başa çıkma noktasında başvurulan Freud'un kavramsallaştırdığı belli başlı savunma mekanizmalarının mevcut olduğu görülmektedir. "*Childs Play*" filminde Maggie evde oyuncak bebekten kaynaklı korkularını Karen'e yansıtmamak için korkusunu bastırma davranışı sergilemektedir. Diğer taraftan "*The Others"* filminde Grace korkularını perdeleri kapatarak baskılama davranışı ortaya koymakta ve içerisinde bulunduğu korkuyu bu sayede yok etmeye çalışmaktadır.

Yine filmlerde temsil edilen korkular, içerisinden çıktığı kültürün, mitlerin ya da toplumun ortak kaygılarını ve kabuslarını içermektedir. Ölüm duygusu tüm toplumlarda, kültürde ve mitte insanlığın ortak korkusu olarak görülmektedir. Filmlerde korku unsuru olarak tehlikenin kaynağı olan korku karakteri tarafından vahşide öldürülmek karakterler açısından hissedilen en büyük korkudur. Ölümden sonraki yaşamın belirsizliği ya da ölme biçimi veya ölümle kaybedileceklerin insana verdiği korku ile yaşarken hayatta kalma mücadelesi tüm insanlar için ortak temalar içermektedir. Aynı paralelde acı çekmekten korkma, kendisinin olanları kaybetme, kısıtlanma, baskılanma da yine toplumsal kaygılar olarak filmlerin anlatı yapısına işlenmiştir. Bu anlamda karakterlerin onları kaygıya düşüren şeylere karşı başkaldırısı ya da direnişi çoğunlukla anlamsız çabalar olarak gösterilmektedir. Çünkü klasik anlatıların birer popüler kültür ürünü olarak belli uylaşımlara ve tekrara dayalı olan doğası insanı sindirmektedir.

Korku sinemasında korkulan, ürkülen, tiksinilen, tekinsiz, yabancı olan ya da bireyi gerilime götüren "öteki", her bir filmde farklı temsillerle verilmektedir. Kent yaşamının karşısında kırsal olan, bilimsel alanın karşısında metafizik alan, düzenin karşısında kaos, dinin karşısında bilim, arzu edilenin karşısında istenmeyen, aklın karşısında ruh, bilincin karşısında içgüdü, dostun karşısında düşman, özgürlüğün karşısında baskı bu ikiliklerden birkaçı olarak örnek gösterilebilir. Her bir filmde bu ikilikler hem karakter düzeyinde hem de anlatı yapısı içerisinde sunulan kültür temsilleriyle söylem bakımından görünür kılınmıştır.

Korku sinemasının bir ideoloji aktarıcısı olarak korku karakterleri üzerinden ideoloji aktardığı fikri filmlerin alt metinlerinin okunmasıyla desteklenmiştir. Bir filmin

yapıldığı dönemin toplumsal koşulları, politik, ekonomik ve kültürel bağlamı filmin üzerine kurulu olduğu ideoloji açısından anlamlı nitelikler taşımaktadır. Egemen söylemden yola çıkıldığında, filmin hem tematik özellikleri hem de biçimsel özellikleri ideolojik temsil göreneklerini yansıtmaktadır. Filmin kamera hareketleri, görüntünün açılması-kapanması (aydınlatma-karartma), kamera açıları dramatik yapı içerisinde ideolojiktir. Filmlerde özellikle kadın temsili verilirken kamera açısının dikizleyici nitelikte kadın bedeninin nesneleştirerek vermesi geleneksel erik söylemin kurduğu sinema diliyle açıklanmaktadır. *"Alien"* filminde Ripley'in yarı çıplak vücudunu kameranın eril bakışla verdiği sahnede Ripley feminen bir kadın olma özelliğine sahipken ikincil konuma itilmektedir. Yine "*Victor Frankeştayn"* filminde Lorelei'nin sirkteki gösteride çıplak bedeni kamera açısından arzu edilen haz nesnesi olarak sunulmaktadır. Filmler tematik özellikleri noktasında da gerek içerdiği diyaloglar, söylemler, karakterler gerekse de göstergebilimsel olarak denk geldiği metaforik anlamlarla bakımından ideolojik mesajlar taşımaktadır.

"Teksas Testere Katliamı", Leatherface'in yüzünde maskesi ve elinde testeresi ile iktidarı ve söylemlerini temsil ettiği, 68 kuşağı ve gençlik hareketlerine vurgu yapan ideolojik alt metinler içermektedir. Dönem gençliğinin düzene başkaldırısı siyasal erk tarafından şiddetle karşılanmış ve bu toplumsal hareket bastırılmıştır. Gençlerin kültürel anlamdaki farklılık ve değişim talepleri siyasi erk tarafından göz ardı edilerek adeta gençlik korkutularak sindirilmiştir. Bu bağlamda orta sınıfı temsil eden gençliğin hayatta kalma mücadelesine sahne olan filmde gençlerin her biri sistem tarafından öldürülerek cezalandırılmıştır. Filmde gençlerin astroloji kitabında okudukları "*Sadık kalmaya özen gösterin yoksa kötülük artacaktır"* ifadesi filmin üzerine kurulu ideolojisini vermesi bakımından anlamlıdır. Filmde Franklin ve otostopçu üzerinden radikal kimlik vurgusunun yapıldığı gerçeği de yine yerini bulamayan cinselliğin ya da sapkın cinsel eğilimlerin filmde ideolojik olarak farklı istek ve taleplere karşılık geldiği için cezalandırılması gereken suçlar olarak değerlendirilmektedir.

"The Omen", masum görünümü altında simgesel düzeyde içinde bir şeytan besleyen Omen çocuk karakterinin toplumun normal seyreden düzenine bir tehdit olarak tehlikeli yabancı metaforu olarak sunulduğu filmdir. Dış güçlerin ve kapitalizmin öteki ve tehdit unsuru olarak değerlendirildiği filmde aile içerisine sızan kötücül ruh temsili üzerinden yerle bir olan aile düzeni Robert ve Katherine karakterleri üzerinden

sunulmaktadır. Toplumsal krizlerle son bulan dönemsel özelliklerin getirdiği değişimler, orta sınıfın varlık mücadelesi yaşarken politik ve ekonomik olarak her alanda sistem tarafından sınandığı gerçeğine bir göndermedir. ABD ulusunun kendisi dışında olanı ötekileştirerek yok saydığı ve modernleşme kuramının ön görülerine vurgu yapan bu film, köktenci din anlayışını da vurgulayan alt metinler içermektedir.

"*Alien"* filmi cansız olan yumurta kapsülünden çıkarılan bir organizmanın yaratığa dönüşmesi temsili üzerinden kapital işleyişin kabaca ve vahşice uygulamalar ve yaptırımlarla varlığını sürdürdüğünü vurgulamaktadır. Hiyerarşik ilişkilere dayanan belli sınıf temsillerinin olduğu film, doğu ve batı bloğu arasındaki soğuk savaş döneminde ABD'nin kendinden olmayanı yabancı canavar olarak nitelediği üzerine bir mesaj vermektedir. Uzayın derinliklerine duyulan merak sonrası ortaya çıkan canavar istilası ile sistem bireyleri ölçülü davranışlar sergilemeleri noktasında korkutarak uyarmaktadır. Dolayısıyla yaratma eyleminin gizil güçlerin dışında insanın avuçlarında olması, yok oluşa meydan okuma, doğanın gizlerini çözme hevesi, farklı olan bir yaşam formuyla iletişime geçme şeklinde taşkın ve sınırsız arzu, hevesler insanlığın sonunu getirmesi noktasında cezalandırılması gereken suçlar olarak sistem tarafından görülmektedir.

"Day Of The Dead" filmi, ruhu olmayan yürüyen ölüler temsili üzerinden dönemin toplumsal koşulları ile ilişkili olarak 68 kuşağında susturulan, bastırılan gençliğin ruhsal ve bilişsel durumlarını yansıtmaktadır. Adeta ABD'nin kendisiyle girdiği bir vicdan muhasebesi olarak nitelen filmde ABD içerisinde barındırdığı tüm farklılıklar ve toplumsal hareketlerle eski günlerin özlemini duymaktadır. Bu anlamda farklı toplumsal gurupların gönlünü alma politikası güdülen film diğer incelenen filmlerden ayrı olarak eleştirel olma özellikleri de barındırmaktadır. Dolayısıyla yeniden Amerikanlaşma sürecini başlatma hevesi güdülen filmin ideolojisi ABD'nin egemen ideolojisine denk düşmektedir. Irklar arası hegemonik ilişkilerin anlatı yapısı içerisinde kurulduğu film, bilim ve militarizmi de karşı karşıya getirmektedir.

"Child's Play", oyuncak bebek bedeninin taşıdığı kötücül ruh dolayımıyla korkunun sağlandığı filmde orta sınıfın meşruiyet sorunu temeldeki ideolojidir. Karen'in erkek erkinden yoksun olarak tek başına çocuğuyla yaşam mücadelesi vermesi eril egemen sistem tarafından yanlış bir tutum olarak kabul edilmektedir. Bu noktada tehlikeyi çeken Karen ve oyuncak bebekten üç kelimden fazla konuşmasını bekleyerek

sınırlarını zorlayan Andy, sistem tarafından cezalandırılmaktadır. Dolayısıyla modern insanın eliyle düşmüş olduğu bu kriz durumundan çıkabilmesi için ideolojik bir aygıt olan televizyon reklamları üzerinden mesajlar verilmektedir. Modern kapitalizmin taşıyıcı olarak tamamlanmış bir aile olarak çocuk yapmayı vurgulayan alt metinlerde aile ve çocuk kapital işleyişin devamı için değerlidir.

"Kuzuların Sessizliği" filmi, Batı tarafından idealize edilen beyaz erkek kavramsallaştırmasını insan üstü özellikleri ile insan eti yiyici Lecter'ın normal olmayan bu durumuyla ilişkilendirmekte ve onu tehlikeli kötü olarak ötekileştirmektedir. Batının ideallerinde hayalini kurarak ona hayranlık duyduğu beyaz kurtarıcının bu filmde bilişsel ve duyusal yetenekleri ile seri katil olma özelliği ile çatışmalı olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla tek bir bedende birleşen katil kimliği ve idealize edilen entelektüel beyaz adam kimliği imrenilenin bir yanılgı ve yanılsamadan ibaret olduğunu Lecter üzerinden karakteri üzerinden vermektedir. Entelektüel oluşu ve birçok olumlu yönüyle estetize edilen Lecter karakteri üzerinden beyaz erkeğin iyi, kurtarıcı, yapıcı özelliklerinin aksine kötücül ruh taşıyor olabileceğine yönelik olarak, insanlar sistem tarafından korkutularak uyarılmaktadır. Filmde taşıdığı tüm ahlaksal değerlerle insanların zihninde idealize ettiği beyaz erkek algısının ideolojik düzlemde ters yüz edilmektedir.

"Bram Stokers Dracula", aristokrasi ve burjuvazi arasındaki varlık mücadelesinin vampir miti üzerinden kurulduğu filmde, orta sınıfın meşruiyet krizi görülmektedir. Aristokratik düzenin meşruiyetini ortaya koyma ve sürdürme çabası filmde, orta sınıfın onunla mücadeleye girişmesiyle birlikte karşılıklı bir çatışmaya dönüşmektedir. Bu bağlamda sınıfsal ilişkiler düzeyinde çatışmalara ve meşruiyet krizlerini veren ideolojik alt metinlere sahip filmde orta sınıf aristokrasi eleştirisi de yapılmaktadır. Filmde Lucy, Mina ve Janathon karakterleri üzerinden siyasi erkin burjuva kapitalizmi içerisindekilere taşkın olmamaları ve tatminsiz istekler barındırmamaları noktasında telkinlerde bulunurken, bu sınırların dışına çıkanları da cezalandırmaktadır. Dolayısıyla bu karakterlere sadık birer orta sınıf vatandaşı olarak yaşamlarını devam ettirmeleri mesajı verilmektedir.

"The Others" filmi, hayalet metaforunu ters yüz edilmiş bir gerçeklik olarak sunmaktadır. modernizm karşısında katı, kapatmacı, köktenci bir din anlayışı ile aristokrasinin Grace karakteri üzerinden temsil edildiği film, ortaçağın köhne düzenine

bir gönderme yapmaktadır. Aristokrasinin içinden çıkan bütün pratiklere yabancılaşması, değişim ve dönüşüm noktasında taşıdığı korkularla anlam kazanmaktadır. Grace karakterinin çocukları ve evdeki hizmetçilerle her fırsatta çatışması yok olmaya yüz tutmuş aristokrasinin son çırpınışları olarak değerlendirilmektedir. Aristokrasinin sonunu getirecek olan aydınlanma metaforu filmde Grace'e perdelerin kaybolması ile doğrudan gösterilmiştir. Yine film, eril güç korumasından yoksun ve asi tavırlarıyla tam bir aile olmayı reddeden Grace'e sistemin uyarılarını içermektedir.

"Skinwalkers" insandan kurt adama dönüşerek tehlike ve korku kaynağı olan karakterlerle modernleşme ve eski alışkanlıkları arasında gelgit yaşayan bireylerin yaşadığı yabancılaşma duygusunu vermektedir. Dolayısıyla modernleşme kuramı kapsamında modern topluma karışma çabasında olmayan bireyler ya da katılmaya direnerek geleneksel değerlerine bağlı kalmayı tercih edenler sistemin norm dışına ittiği bireylerdir. Tıpkı doğada tek başına en ilkel haliyle tüm tehlikelere açık vaziyette bulunan kurt misali. Bu bağlamda orta sınıfın hayata tutunma çabası olarak değerlendirilen filmde batının hegemonyasını dayandırdığı modernleşme karşıtı her birey sistemce ikileme düşürülerek kendisine yabancılaştırılmaktadır.

"Victor Frankeştayn" filmi bilimi kendi insani sınırlarını zorlayarak ölümsüzleşme isteği bağlamında kullanan ve yarattığı karakteri kontrol edemeyecek kadar zayıf olan insanın çatışmalı halini ideolojik düzlemde aktarmaktadır. Viktoryen döneminin katı uygulamalarının görüldüğü filmde din ve metafiziğin karşısında bilimin aydınlanmanın felaket getireceği mesajı Victor Frankeştayn karakteri üzerinden telkin edilmektedir. Her türden siyasi otoriteye başkaldırmanın cezai yaptırımları olduğunun altını çizen söylemlerle filmde Victor Frankeştayn üzerinden bütün insanlık toplumsal işleyişle uyumlu yaşamaları konusunda uyarılmaktadır. Hegemonik güç ve iktidar ilişkilerinin bu söylemleri taşıdığı film insanın sonunun insanın asi tavırları sonucu kendi eliyle geleceği mesajını vermektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde filmlerin üzerine kurulu oldukları ortak ideolojik anlamlar şöyledir:

- Her filmde kadın karakterler eril bakış açısına sahip olan Hollywood tarafından ikincil konumda verilmektedir. *"Alien", "Kuzuların Sessizliği"* filmlerinin kadın karakterleri her ne kadar feminen özellikler taşıyor gibi görünseler de siyasi erk onlara tam manasıyla bir özerklik sağlamamaktadır.

Filmlerin başından sonuna kadar sistem tarafından bu karakterler psikolojik ve bilişsel düzeyde türlü olumsuzluklara maruz kalmaktadır.

- Her bir kadın karakter bu noktada erkek korumasına ihtiyaç duymaktadır. Eğer kadınlar yalnız başına hayatta kalma mücadelesi ile bu korumayı reddederse sistem tarafından onlara kötücül ruhlar musallat edilerek korkutulur. *"The Others", "Child's Play", "Kuzuların Sessizliği"* ve diğer filmlerde bu temsil göreneği kadın karakterler üzerinden işlevseldir.
- Yine her filmde sınırların dışına çıkma hevesi ya da kontrolsüzlük karşısındaki sistemin tavrı, cinsel sapkınlıklar noktasında farklı arayışlarda bulunan bireylere karşı olan tavırla eştir. Her iki durumda da insanlar norm dışına itilme korkusuyla terbiye edilirler. Bu anlamda filmlerde mevcut olan toplumsal yapı açısından tehdit unsuru taşıyan, tehlikeli her kişi, sınıf veya grup sistem tarafından ötekileştirilerek cezalandırılıp ya pasifize edilmekte ya da baskılanarak sistemle uyumlu hale getirilmeye çalışılmaktadır.
- *"Kuzuların Sessizliği*" filminde Bill, "*Victor Frankeştayn"* da Frankeştayn, *"Alien*" de Ash, "*Teksas Testere Katliamı"*nda Leatherface*, "Bram Stokers Dracula" da* Lucy karakterleri cinsel sapkınlıkları noktasında iktidar tarafından cezalandırılmışlardır.
- Analiz edilen filmlerde din ve kültür temsillerini içerisine alan çeşitli metaforlar mevcuttur. Bu anlamda "*The Others"* filminde Grace tarafından verilen dinsel öğretileri kapsayan kutsal kitap, tesbih önemli simgelerdir. *"Bram Stokers Dracula"* da haç, hilal, İsa'nın kanı, eti, şapel, kazık her biri bir ideolojiye denk gelen metaforik anlamlardır. *"The Omen"* da yine kutsal kitap, kazık, haç, şeytan, İsa karşıtı, sahte peygamber, baba-oğul-kutsal ruh Hristiyanlık öğretide anlamlı temsil görenekleridir.
- Her film çekildiği dönemin içerisinde bulunduğu sosyal, kültürel, ekonomik ve politik düzlemde izlerini taşımaktadır. Dolayısıyla toplumsal gerçekliğin içerdikleri noktasında olumsuzlanan her şey yabancı, öteki, kötü, tekinsiz ya da endişe verici olarak filmlerde temsil bulmaktadır.
- Her filmde bilim-din, bilim-metafizik, aydınlanma-din, pozitivizm-metafizik modernizm-geleneksel değer ve alışkanlıklar, pratik çözüm-köktenci çözüm şeklinde ikiliklerden beslenen ideolojik yapılanmalar mevcuttur.

- Her filmde hegemonik düzlemde ilişkilerin yer aldığı sınıf çatışmaları mevcuttur. Sınıfların birbirleri üzerinde egemenlik sağlama ve her bir sınıfın hayatta kalma mücadelesi ideolojik noktada belli temsiller içermektedir. Orta sınıfın hayatta kalma ve meşruiyetini kazanma mücadelesi tüm filmlerde üretilen karakterle, sınıflarla ve sınıfsal ilişkilerle birlikte işlenmekte ve bu karakterlerle toplumsal işleyiş süreklilik kazanmaktadır.

Bu noktada "*Teksas Testere Katliamı"*nda, içerisinde barındırdığı farklı ırk ve sınıflarla ABD'nin toplamacı kültürüne vurgu yapan, gençlerin yol aldıkları karavandaki gençler ideolojik olarak bir orta sınıf temsili sunmaktadır. Beş genç ve bedensel engeli ile psikomatik süreçte yarım kalmış kişilik yapısı taşıyan otostopçu birer orta sınıf üyesi olarak hayatta kalma mücadelesi vermektedirler. Filmde onları sistemle uyumlu olmadıkları için sindirmeye çalışan ve vahşice yok eden Leatherface karakteri ise burjuvaziyi temsil etmektedir. *"Alien"* filminde kendi içlerinde sınıfsal çatışmalar yaşayan uzay aracı içerisindeki gruptan Brett ve Parker işçi sınıfı üyeleridir. Uzay aracının tamir işleri ile ilgilenen ikili kapital sistem içerisinde şirketten yeterince ücret alamadıkları konusunda memnuniyetsizdir. Filmin diğer bilim ekibi ise eğitimi ve sosyal statüsü bakımından orta sınıfı temsil ederler. Her iki gurubunda uzay aracında verdikleri ortak mücadele ise kapitalist güç olan onları uzaya ve bilinmezlikler içerisinde tehlikeye sokan şirkete karşıdır. "*Day Of The Dead"*de yine militar grup ve bilim adamı grubu zombilere karşı bir savaş halindedir. Şehri ele geçiren zombiler, bilim adamı ve militarist grupta simgesel düzeyde orta sınıfla temsil bulmaktadır. Filmde farklı üç grup, hayatta kalma mücadelesi veren orta sınıfı ve onların kendi aralarında da var olan meşruiyet krizini göstermektedir. Yine *"Bram Stokers Dracula"* filminde Kont Drakula aristokrasinin temsiliyken Mina, Lucy burjuvazinin Janathon ise orta sınıfın temsilidir. Bu bağlamda siyasi erk burjuva kapitalizmi içerisindeki insanlara tatminsiz istekler barındırmamaları ve dengeli olmaları gerektiği konusunda telkinlerde bulunmaktadır. Bu telkinlere uymayanlara kan emici soylu metaforu üzerinden ceza vermektedir. Diğer taraftan Kont'un çingeneleri bu anlamda aristokrasiye sadık alt sınıf köleleri yansıtmaktadır. "*The Others"*filminde Grace aristokrasi temsilini sunmaktadır. Malikaneye çalışan (dadı) Bayan Mills, (bahçıvan) Bay Tuttle ve (dilsiz hizmetçi) Lydia ise aristokrasiye savaş açan burjuvayı temsil etmektedir. Aristokrasi ve burjuvazi mücadelesi üzerine kurulu olan anlatı yapısında Grace çocuklarına verdiği telkinlerle

aristokrasiyi öncelemektedir. Grace, egemenliği altındakilere dışarıda burada olandan fazlasının olmadığını söylerken insanları sistemle uyumlu olmaya çağırır.

"Skinwalkers" filmi kurt adam metaforu üzerinden burjuva karşısında meşruiyetini sağlamaya çalışan ve hayatta kalma mücadelesi veren orta sınıf temsili sunmaktadır. Kapital işleyişte modern topluma katılma çabasında bulunmayan bireyler ya da katılmaya direnerek eski alışkanlıklarına, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı kalanların sistem tarafından norm dışına itildiği bir anlatı kuruludur. *"Child's Play"* de Orta sınıf bir aile üzerinden ilerleyen filmde Karen, Andy ve dedektif kapital düzen karşısında ayakta kalmaya çalışmaktadırlar. Kapitalist burjuva sınıfının kurallarına uymama günahını işleyen film karakterleri sitemin onlara yükledikleri cezaları çekmek durumunda bırakılırlar. Filmde yine egemen ekonomik ilişkilerin dışına çıkan Maggie ile alt sınıf temsilcisi dilenci karakterleri sistem tarafından cezalandırılır. *"Kuzuların Sessizliği"* filmi de orta sınıfın meşruiyet krizini ortaya koyması bakımından Starling karakterinin yaşadıkları üzerine kurulu bir tematik yapıya sahiptir. Filmde Starling ve FBI'de çalışan diğer yetkililer, orta sınıf, Bill ise alt sınıfı temsil etmektedir. Lecter filmde kendisine tabi olmayanları cezalandıran burjuvazidir. "*Victor Frankeştayn"* Filmde Rafferty İngiltere'nin en zengin ve soylu üçüncü ailesine mensup bir karakter olarak aristokrasidir. Rafferty, bilimi kendi sınıfsal çıkarları doğrultusunda kullanarak onu kendi sınıfının teknolojisi durumuna getirmeye çalışmaktadır. Diğer taraftan İgor ve Lorelei filmin başında sirk çalışanı olarak alt sınıf üyesiyken daha sonra birer burjuvaya dahil olmakta ve orada burjuva orta sınıfı olarak hayatta kalma mücadelesi içerisinde gösterilmektedirler. Victor ise İngiltere'nin Victoryen dönemi içerisinde bir burjuvadır. *"The Omen"*da Katherine ve Robert'ın evlatlık edindiği Omen'ın tekinsizliği ile tehlikeli öteki oluşu kapital işleyişte bir orta sınıfın evine kadar girmiş bir kriz durumudur. 1970'li yıllarda orta sınıfın varlık mücadelesi yaşarken işsizlik ya da ekonomik anlamdaki tüm sıkıntılarla sınandığı gerçeğine bir gönderme olan filmde orta sınıf bu tarz bir meşruiyet krizi yaşarken şeytan temsili burjuvazi hiçbir krizden etkilenmemektedir.

İncelen filmlerden hareketle filmlerde karakterler ve aralarındaki ilişkiler ile olay örgüsü üzerinden kurulmaya çalışılan ideoloji kimi zaman açık bir biçimde verilmekteyken çoğunlukla maskeli anlamlar taşımaktadır. Sıradan olaylarda günlük konuşma dili ve konuşma biçimi arasına sıkıştırılmış ideolojik mesajların yer aldığı

görülmektedir. Diğer taraftan filmlerde temel anlamın yanında yan anlamı oluşturan belirti-simge ve ikonlar da kapalı olan ideolojiyi sunması bakımından önemlidir.

Sinemanın anlatı yapısı içerisine dahil olan bireylerin anlatıyla özdeşleşmeleri ideolojinin aktarım sürecinde işlevsel bir özellik taşımaktadır. İnsanların gerçek dünyada ölüm ve ölüm korkusuna denk gelen endişeleri, kaygıları, tedirginlikleri ve gerilimleri incelenen filmlerde on farklı korku karakteri ile karşımıza çıkmaktadır. Filmlerdeki korku karakterlerinin somut yaratıklar olarak yansıtılması ile bireyler kendi yaşamını tehdit eden, onu gerilme iten korkularından anlık da olsa kaçabilmektedir. Bu kaçış gerilimi düşürdüğü için rahatlama sağlamaktadır. Buradan hareketle filmlerde bireylerin katarsise uğrayarak arınıp rahatlamasını sağlayan unsurlar filmlerin anlatı yapısı içerisinde yer alan tematik ve biçimsel özelliklerdir. Verilen yakın kamera ölçekleri, olay örgüsünün geçtiği mekanlar, zaman, kullanılan müzik, ses ve efektler ile karakterler ve karakterlerin anlatı yapısındaki diğer öğelerle ilişkisi bireyler için katarsis etkisi oluşturmaktadır. Filmlerde seyirciyi katarsis etmesi bakımından kullanılan yöntemler farklılaşmaktadır. Zaman metaforu üzerinden görülemeyenin ya da bilinmeyenin karanlık ile birlikte verilmesi seyirciyi germekte, onun gerçek korkularından kaçınmasını sağlamakta ve son kertede rahatlamasıyla sonlanmaktadır. "*Teksas Testere Katliamı"* nda Sally ve Franklin'in Leatherface tarafından takip edildiği sahne ürkütücü bir karanlık eşliğinde karakterlerin hislerini en iyi anlayabileceğimiz kamera açılarıyla verilmektedir. Kaçış sahnesinde gençlerin enselerine yaklaşan kamera, onların nefes alıp verişiyle korku ve kaygılarını en üst seviyede yansıtmaktadır. Yine "*The Others"* filminde Grace'in duyduğu tuhaf seslerin nereden geldiğini bulmaya çalıştığı sahne sanki hayaletlerin hemen Grace'in ensesindeymiş gibi kamera açısı eşliğinde sunulmaktadır. Diğer taraftan çok odalı, devasa büyüklükteki malikanenin kapalı perdeli endişe veren havası da mekân bakımından seyirciyi etkilemektedir. Dolayısıyla bu sahneler gerilimde zirve yaşayan seyircinin rahatlamasında katarsizm etkisini güçlendiren örneklerdir. *"Day Of The Dead" de* zombilerin yer altında karanlık mahzendeki yakın çekim görüntüleri anne karnındaki sıkılmışlıkla eş değer bir duyuşsal etki oluşturmaktadır. Ne olup biteceğini heyecanla bekleyen izleyici açısından karanlık da sıkılmışlık hissi ortaya koyarken izleyicinin "*İyi ki ben orada değilim, iyi ki benim başıma gelmedi*" telkinleriyle kendini rahatlatmasıyla sonuçlanmaktadır. Yine aynı biçimde *"Skinwalkers*" filminde insanların kurt adama dönüşmeleri esnasında yer altında bir bölmeye inmeleri varoluşsal düzeyde insanın

sıkılmışlığının zaman unsuru olarak karanlıkla verilen, sinemasal dildeki karşılığı olarak değerlendirilmektedir. Filmlerde ses unsuru da bu noktada güçlü katarsistik etkiler doğurmaktadır. Filmlerde tehlikenin yaklaşmasıyla beraber şiddeti artan ürkütücü ses ve müzik seyircinin etkilenimini kolaylaştırdığı gibi özdeşleşme sonrası rahatlama sürecini de hızlandırmaktadır. Mekânsal bağlamda ıssız evler, şatolar, yer altı mahzenleri, uçsuz bucaksız doğa bilinç altına itilmiş duyuş ve düşünüşlere eşlik etmekle beraber seyirciyi gerçek korkularından arındırma noktasında kaçışı ifade etmektedir. *"The Omen"*da çocuk karakter üzerinden kötücül ruh olarak şeytan varlığını kabul eden izleyici açısından bu uğursuzluğun ya da lanetin gerçek dünyada kendi yaşantısında somut bir karşılığının olmadığını görmesi onu rahatlatmaktadır. *"Bram Stokers Dracula"* filminde ise, Kont Drakula'nın filmin sonunda Mina'nın son darbesiyle onun kollarında ölmesi bireye lanetin bittiğini aktarırken ayrıca üzüntü ve sevinç duygularını aynı anda iletmektedir. Korku verenin son bulması bakımından bu sahne bireyi rahatlatırken dönüştürmektedir.

"Kuzuların Sessizliği" filminde Starling'in geçmiş deneyimlerinin Lecter'la serbest çağrışım yöntemiyle paylaşması sonrası ağlayarak rahatlaması birey açısından özdeşleşme sağlayan bir başka unsurdur. Her bireyin geçmiş yaşantı ve deneyimlerinin kaygılandırıcı yanını bulduğu bu sahneler izleyici açısından duygusal anlamda boşalma sağlamaktadır. Sinemanın baht dönüşüne imkân sağlayan yapısı, izleyicinin filmlerden trajik olarak etkilenmesini ve rahatlamasını sağlar. *"Skinwalkers"* filminde iki kurt adam kabilesinin liderleri olan kardeşlerin son sahnedeki çatışmalı mücadelesi ve *"The Others*" da Grace'in çocuklarını boğarak öldürdüğünü anlattığı sahne seyircide korku ve acıma duyguları ile arınmayı gerçekleştirmektedir. Bu anlamda egemen erkin baskılayarak, reddederek, yok sayarak ya da yasaklayarak engellediği istekler ve hazlar katarsistik etkiyle dizginlenebilmektedir. İdeolojik bir aktarma aracı olan sinemada insanlar gerçek korkularından uzaklaştırılmaktadırlar. Sinemasal bir ifade diline denk gelen yapısı ile sanal ya da kurmaca korkuların üretildiği filmlerde amaç, korku duygusunun boşaltılmasını sağlamaktır. Bu sayede varoluşsal düzlemde ben ve öteki ikiliği noktasında karakterle kurduğu özdeşlik sonrası insanlar geçek korkularından arındırılmış olmaktadır. Sonuç olarak ideolojik biçimde idealize edilen toplum gerçek korkularından arındırılmış olan toplumdur.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1989). *Sessiz Sinema,* Ankara: A. Ü. Byyo Yayınları.

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık

Adorno, T. W. (2005). *Culture İndustry Reconsidered* The Culture Industry: Selected Essays On Mass Culture, London: Routledge

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler,* Ankara: Öteki Yayınları

Althusser, L. (1991). *Marxism And Humanism,* Hutheon: For Marx Verso.

Althusser, L. (1991). *Ideology And Ideological State Apparatuses,* Lenin And Philosophy And Other Essays, Monthly Review Press.

Althusser, L. (1991). *Özeleştiri Öğeleri*, İstanbul: Belge Yayınları

Althusser, L. (2004). *Sanat Üzerine Yazılar*, Alp Tümertekin, Z. İlkgelen (Çev), İstanbul: İthaki Yayınları

Altman, R. (2003). "*Tür Sinemas*ı". Dünya Sinema Tarihi. Geoffrey Nowellsmith (Der). İstanbul: Kabalcı Yayınevi (322-333).

Altun, F. (2005). *Modernleşme Kuramı*: *Eleştirel Bir Giriş,* İstanbul: Küre Yayınları.

Anderson, B. (1994) *Hayali Cemaatler*, (Çev. İskender Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları.

Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Arabî, İ. M. (2006). *Fusûsu'l-Hikem*, Çeviri ve Şerh: Ekrem Demirli, İstanbul: Kabalcı

Aristoteles. (1996). *Metafizik*. Çev: Ahmet Arslan. İstanbul: Sosyal Yayınları

Aristoteles. (2004). *Retorik.* (Çev: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.

Arslan, A. (2008). *Reenkarnasyon*, İstanbul: Nesil Yayınları.

Aytekin, M. (2013). "Korku Sinemasında Türler", *Atatürk İletişim* (5), Temmuz:63-85.

Aziz, A. (1982). *Toplumsallaşma ve Kültürel İletişim*, Ankara: Ankara Ünv. Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları No:2.

Bağla, L. (1977), *Antonio Gramsci ve Aydınların Rolü Sorunu*, 70'lerin Birikimi, Http://Www.Birikimdergisi.Com/Birikim/Dergiyazi.Aspx?Did=2&Dsid=271& Dyid=4 180 01/06/2020 tarihinde erişilmiştir.

Bandura, A. (1977*). Social Learning Theory,* New Jersey: Printice Hail Inc., Englewood Cliffs.

Bandura, A. (1999). *Social Cognitive Theory: An Agentic Perspective. Asian Journal Of Social Psychology*, *2,* 21-41.

Barnes. J. (2002). *Aristoteles*. (Çev. B. Öcal Altın). İstanbul: Altın Kitap Yayınları.

Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Çev: N. Rifat, S. Rifat, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bauman, Z. (2002). *Sosyolojik Düşünmek*, (Çev. A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik,* (İ.Türkmen, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Befu, H. (1999*). Demonizing The "Other", R. Wistrich İçinde, Demonizing The Other: Antisemitism, Racism And Xenophobia, Amsterdam*: The Harwood Academic Publishers, 17-31

Benjamin, W. (1969). *Illuminations, Trans*. Harry Zohn, Ed. Hannah Arendt, New York: Schockenbooks

Benjamın, W. (1984). *Brecht'i Anlamak*, Çev: Haluk Barışcan ve Aydın İşisağ, 1.Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2002). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*. Pasajlar İçinde (Ss. 50-87) (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yky.

Benjamin, W. (2008). *The Work Of Art İn The Age Of Its Technological Reproducibility And Other Writings On Media*, Trans. Edmund] Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, And

Berktay, Fatmagül. (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları

Berman, M. (1983). *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*, çev. Ü. Altuğ, B. Peker (1994/2004) İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Besser A., Zeigler ve Hıll, V. (2010). "The Influence Of Pathological Narcissism On Emotional And Motivational Responses To Negative Events: The Roles Of Visibility And Concern About Humiliation", *Journal Of Research İn Personality*, (44), 520- 534.

Blau, H. (1957). "Brecht's „Mother Courage The Rite Of War And The Rhythm Of Epic." *Educational Theatre Journal* 9. 1 (Mar., 1957): Pp. 1-10. Jstor. Web. 04.05.2012

Bodur, O. (2017). "Hadislere Göre Deccalin Özellikleri", *Akademik Bakış Dergisi, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi,* Sayı:59, Ocak-Şubat, s:90-102

Bogdan, R. C., Biklen, S. K. (1992). *Qualitative Research For Education: Introduction And Methods.* Boston: Allyn And Bacon.

Bottomore, T. (2016). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*, Çev: Ümit Hüsrev Yolsal, 2. Baskı, İstanbul: Say Yayınları,

Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*; Bursa: Asa Yayınları

Brehti, B. (1973). *Dialektika Në Teatër*. Pristina.

Brecht, B. (1987). *Sanat Üzerine Yazılar*, K. Şipal (Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi

Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Burger, J. M. (2006). *Kişilik* (Çev. Erguvan Sarıoğlu, İ. D.). İstanbul: Kaknüs Yayınları

Buscombe, E. (1977). *Sound And Color* Jump Cut, No:17

Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*, Çev: Ali Toprak, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Cambell, J. (1992). *İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri*, Ankara: İmge Yayınları.

Cammarota, J. (2011). "Blindsided By The Avatar: White Saviors And Allies Out Of Hollywoodand İn Education, Review Of Education", *Pedagogy, And Cultural Studies,* 33(3), s:125-165

Can, Ş. (1997*). Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Canetti, E. (2010). *Kitle ve İktidar*, Çeviren: Gülşat Aygen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.

Carroll, N. (1981). "Nightmare And The Horror Film: The Symbolic Biology Of Fantastic Beings", *Film Quarterly*, 34(3), 16-25.

Cevizci, Ahmet. (2000). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cevizci, A. (2005). "Artı Değer", *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları

Cevizci, A. (2005). "Sınıf Çatışması", *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları

Cherry, B. (2009). *Horror*. New York: Routledge

Christine G. (1992). *Genre, The Clnema Book*, (Ed., Pam Cook), Bfl, 4th. Edition, London, 1992, S. 58

Christine G. K. (1992). *A Contemporary Film Noir And Feminist Criticism, Yvomen İn Film Noir*, (Ed., E. Ann Kaplan), Bfı, 7th.Edition, London, S. 11 Company, New York, 1902, S. 543.

D, Evans. (1997). *Dictionary Of Lacanian Psychoanalysis*, London. Routledge.

David, D. (1983). *The Samura! Films Of Akira Kurosawa,* Michigan: Umı Research Press, Ann Arbor.

Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (O. Taşkent. A. Ekmekçi, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Della M.P. (2013). *İnsanın Değeri Üzerine Söylev*. Çec: Levent Özşar, Bursa: Biblos Yayınları.

Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. (Çev. T. Akşin), İstanbul: Afa Yayıncılık.

Derrida, J. (2007). *Marx'ın Hayaletleri*, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dorsay, A. (1986). *Beyazperdede Kırmızı Filmler*, İstanbul: Cep Kitapları Aş., Mayıs-1986.

Esmer, S. (2017). *Kült Zombi Yapımı 'Of The Dead' Filmlerinin Yönetmeni George Romero Hayatını Kaybetti,* https://medyascope.tv/2017/07/17/kult-zombi-yapimi-of-the-dead-filmlerinin-yonetmeni-george-romero-hayatini-kaybetti/ adresinden 15.04.2020 tarihinde erişilmiştir.

Eagleton, T. (1996). *İdeoloji* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Faırclough, N. Ve Wodak, R. (1997). *Critical Discourse Analysis. In: Introduction To Discourse Analysis*, Van Dijk, T.A. (Ed.), London Press.

Farthıng, S. (2012). (Genel Editör), *Sanatın Tüm Öyküsü*, İstanbul: Hayalperest Yay.

Fayda, M. (1991*).* "Ammar B. Yasir", *TDV İslam Ansiklopedisi* 3. Cilt. İstanbul: Diyanet Yayınları

Felton, D. (1999*). Haunted Greece And Rome Ghost Stories From Classical Antiquity*. Texas: University Of Texas Press.

Fıchter, J. (1996). *Sosyoloji Nedir,* Ankara: Atilla Kitapevi.

Fıschoff, S. (2005). *The Evolution Of Music İn Film And İts Psychological Impacton Audiences.* Http://Web.Calstatela.Edu/Faculty/Abloom/Tvf454/5filmmusic.Pdf

Fiske, J. (1987). *Television Culture.* Londra: Routledge (7. Bölüm: 'Intertextuality')

Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (Çev. Süleyman İrvan), Ankara: Ark Yay

Forgacs, D. (2010), *Gramsci Kitabı Seçme Yazılar 1916-1935*, Yıldız, (Çev.), İstanbul: Dipnot Yayınları.

Foucault, M. (1969). *Bilginin Arkeolojisi Ve Dil Söylemi* İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Hil Yayınları.

Foucault, M. (2000a). *Hapishanenin Doğuşu*, (Çev. M. A. Kılıçbay), (2. Basım) İstanbul: İmge Yayınları.

Foucault, M. (2010). *Cinselliğin Tarihi*, (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fraylıng, C. (2009). (Der.) *Vampirizm*. (Çev. Elif Ersavcı), İstanbul: Varlık Yayınları

Freud, S. (1905). *Three Essays On The Theory Of Sexuality*.

Freud, S. (1997a). *Kadın Cinselliği. Cinsellik Üzerine*, (Çev.: S. Budak). (S. 357-379). Ankara: Öteki Yayınları.

Freud, S. (2007). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*; Çev. Kamuran Şipal; İstanbul: Bozak Yayınları.

Freud, S. (2015). *Psikanalize Giriş*. Çev. Cem A. İdemen, İstanbul: Cem Yayınevi.

Fromm, E. (2005). *The Crisis Of Psychoanalysis*.

Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*, (İng'den Çev. Hande Koçak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, .

G.W.F Hegel, (1978). *Hegel's Philosophy Of Right*, Çev. T. M. Knox, Usa: Oxford University Press.

Gasset, O. (2011). *İnsan ve Herkes*. (Çev. Nuriye Gül Işık), İstanbul: Metis Yayınları

Gasset, Y. O. (1995). *Öteki'nin Yarattığı Tehlike ve Ben'in Yarattığı Şaşkınlık*, *İnsan ve Herkes*, Çeviren N. Gül Işık, İstanbul: Metis Yayınları

Geras, N. (1985). *Althusser'in Marksizm Anlayışı: Bir Değerlendirme Siyaset Bilimine Temel Yaklaşımlar* (Der. K.Sayıbaşılı). Ankara: Birey Toplum.

Giddings, F. H. (1896). *The Principles Of Sociology; An Analysis Of The Phenomena Of Association And Of Social Organization*, New York: The Macmillan Company.

Golding, P. Ve Murdock G. (1991). "Culture, Communications And Polticial Economy". (In) *Mass Media And Society*. (Eds): James Curran And Micheall Gurevitch, New York: Edward Arnold. 15-32

Gölcük, Ş. (1999). *G. Güncel Dini Konular*, "Kur'an ve Reenkarnasyon". Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Gramsci, A. (1967). *Aydınlar Ve Toplum* (V.Günyol, F.Edgü Ve B.Onaran, Çev.). İstanbul: Çan Yayınları.

Gramsci, A. (1971). *Selection From The Prison Notebooks*, Q. Hoare ve G.N. Smith, (Edt. /Çev.), London: Lawrence And Wishart

Gramsci, A. (1986). *Hapishane Defterleri*- Seçmeler (Adnan Cemgil, Çev.). İstanbul: Belge Ya-Yayınları.

Gramsci, A. (1992). *Prison Notebooks*: Volume I. Translated By J. A. Buttigieg. New York: Columbia University Press.

Gramsci, A. (1997). *Hapishane Defterleri* İstanbul: Belge Yayınları.

Gramsci, A. (2007). *Hapishane Defterleri: Felsefe ve Politika Sorunları* – Seçmeler. A. Cemgil (Çev.). İstanbul: Belge Yayınları.

Gramsci, A. (2010). *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar*, 1916-1935, D. Forgacs (Ed), (Çev., İ. Yıldız), Ankara: Dipnot.

Grant, B. K. (1977). *Film Genre*: London: Scarecrow Press.

Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji, Eskişehir*: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yay.

Hall, S. (1996). "The Problem Of İdeology: Marxism Without Guarantees". *Stuart Hall: Critical Dialogues İn Cultural Studies.* Morley And Chen (Der.) İçinde. Londra: Routledge. 25-47.

Hampson, N. (1991). *Aydınlanma Çağı*, (Jale Parla, Çev). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Hansen, M. (1998). *Benjamin And Cinema*: Not A One-Way Street, Critical Inquiry 25, 2,

Herodotos. (2004).*Heredot Tarihi*, Çev.Müntekim Ökmen. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Hıdıroğlu, İ. Ve Kotan, S. (2020). "X Men Film Serisinde Yaratma Eyleminin Temsili: Tanrısal Özelliklere Evrilen İnsan Anlatımı Üzerine İslami Açıdan Bir Değerlendirme", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi* 8(1), s:387-415

Hirsch, R. (2003). "Dialectics And Logic". *Cultural Logic*, 1-28.

Hockley, L. (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım*, İstanbul: Es Yayınları.

Homer, S. (2005). *Jacques Lacan*. Çev. Abdurrahman Aydın, Ankara: Phoneix.

Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Nihat Ülner & Elif Öztarhan Karadoğan, Çev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Horkheimer, M. (2014). “Toplum Felsefesinin Mevcut Durumu ve Bir Toplumsal Araştırma Enstitüsünün Görevleri”, *Felsefelogos: Eleştirel Teori*, (53), 7- 17. (S. Öztekin, Çev.), İstanbul: Fesatoder Yayınları.

Horney, K. (1991). *Kendi Kendine Psikanaliz*. Çev. S. Budak, Ankara: Öteki Yayınevi.

Hökelekli, H. (1991*). "*Ölüm ve Ölüm ötesi Psikolojisi”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 3(3), 151-165.

Hullot-Kentor, R. (2006). *Things Beyond Resemblance:* On Theodor W. Adorno. New York: Columbia University Press.

İri, M. (2011). *Sinema Araştırmaları, Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul: Derin Yayınları.

J, Kristeva. (1995). *New Maladies Of The Soul*, Columbia: Columbia University Press.

James M. B. (1902). (Ed.), *Dictionary Of Philosophy And Psychology*, Vol: 2, The Macmillan Company, New York, 1902, S. 543.

James M. B. (1902). (Ed.), *Dictionary Of Philosophy And Psychology*, Vol: 2, The Macmillan

Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*, Ender Gürol (Çev), İstanbul: Payel Yayınları.

Jung, C. G. (2008). *Anılar, Düşler, Düşünceler*, İris Kantemir (Çev), Aniela Jaffe (Hzl), İstanbul, Can Yayınları.

Kafka, Franz. (2016). *Dönüşüm*, (G. Sert Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Kant, I. (1984). *Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt*, Seçilmiş Yazılar, İstanbul: Remzi Kitabevi

Kant, I. (2006). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

Kawin, Bruce F. (1986). *Children Of The Light, Film Genre Reader*, (Ed.,Barry Keith Grant), University Oftexas Press, Austin, s. 236-257.

Kazancı, M. (2003). *Althusser ile İdeoloji Üzerine Yapılamamış Bir Söyleşi*, Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Yayını. Erişim Tarihi: 17.06.2019, Dergiler.Ankara.Edu.Tr/Dergiler/23/668/8512.Pdf

Kazancı, M. (2006). "Althusser, İdeoloji ve İdeoloji ile İlgili Son Söz". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 67-93.

Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak* (B. Özkul, Çev.), İstanbul: Metis Yayınevi.

Kılıç, Z. (1998). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Kadın Hareketlerine Genel Bir Bakış*, A. B. Hacımirzaoğlu, D. Özkan (Ed.). 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

Kierkegaard. (1997). *Yaşadığımız Çağ*, Çev: Nedim Çatlı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Klein, M. (1930). "The Importence Of Symbol- Formation İn The Developmente Of The Ego", *International Journal Of Psycoanalysis*, 24-39

Kocabıyık, E. (2010). *Aynadaki Narkissos: Her Şey ve Hiçbir Şey Olarak Yüz*, 2. Bs., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Kraceaur, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. Ankara: De Ki Basım.

Krishan K. (1995*). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma; Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, (Çev. Mehmet Küçük), Ankara: Dost Kitabevi Yayını.

Kristeva, J. (1972). *Bachtin, Das Wort Der Dialog Und Der Roman*, Literaturwissenschaft Und Linguistik. Ergebnisse Und Perspektiven, Bd.3, Athenäum, Frankfurt.

Lapierre, J.W. (1981). İdeoloji Nedir? *İlimler ve İdeolojiler*, Çev. Fahrettin Arslan, Ankara: Umran Yayınevi

Larrain, J. (1979). *The Concept Of Ideology*: Hutchinson Press

Lasch, C. (2006) *Narsisizm Kültürü*, (Çev., Öztürk, S. Ve Yolsal, Ü.H.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.

Le Bon, G. (2005). *Kitleler Psikolojisi*, Çev: Yunus Ender, İstanbul: Hayat Yayınları.

Lefevbre, H. (1964). *Sociologie De Marx*. Paris: Puf Collection Sup.

Levi, A. W. (2002). *Modern Felsefe, Felsefe Tarihine Giriş*, (Çev: Ahmet Cevizci), Paradigma Yayınları.

İstanbulülgener, Sabrı F., *Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler*, Ankara: Mayaş Yayınları.

Levy, K. N., Ellison, W. D., & Reynoso, J. S. (2011). "A Historical Review Of Narcissism And Narcissistic Personality". In W. K. Campbell & J. D. Miller (Eds.), *The Handbook Of Narcissism And Narcissistic Personality Disorder, Theoretical Approaches, Empirical Findings, And Treatments* (Pp. 3-13). Hoboken, Nj: John Wiley & Sons, Inc London: The Belknap Press Of Harvard University Press.

Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*, Çeviren: Oğuz Özügül, 3.Bs., Ankara: Birleşik Dağıtım Kitabevi.

Low, B. (1998). *Mind-Growth Or Mind-Mechanization? The Cinema İn Education*. Close Up 1927-1933: Cinema And Modernism. James Donald, Anne Friedberg ve Lauramarcus (Der.) İçinde. London: Cassell. 247-250.

Mannheim, K. (1936). *Ideology And Utopia,* New York: Harcourt, Brace, A Harwest Book.

Mardin, Ş. (1995). *İdeoloji,* İstanbul: İletişim Yayınları,

Marshall, G. (1988). *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. Osman Akınhay-Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev.) Osman Akınhay ve Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marx K. Engels F. (1974). *The German Ideology, Lawrance And Wishart*, Londra.

Marx, K. (1973). *A Preface To A Contribution To Critique Of Poltical Economy Selected Works,* Londra: C.I, Lawrance And Wishart.

Marx, K, (2005). *1844 El Yazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe*, Çeviri: Kenan Somer, Ankara: Sol Yayınları

Marx, K., & Engels, F. (2018). *Komünist Manifesto.* (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

May, R. (2003). *Yaratma Cesareti*, Çev.: Alper Oysal, 8. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Mcarthur, L. Z. (1972). "The How And What Of Why: Some Determinants And Consequences Of Causal Attributions". *1. Pers. Soc. Psychol*. 22(1), 71-93.

Mclellan, D. (1999). *İdeoloji*, (Çev. Ercüment Özkaya). Ankara: Doruk Yayınları.

Mcquail, D. (1987). *Mass Communication Theory*: An Introduction (2nd Edn.). Londra: Sage.

Mengüşoğlu, T. *İnsan Felsefesi*, Remzi Yayınevi, İstanbul 1988.

Meyer H. A. (1999). *A Glossart Of Literary Terms*, Usa: Seventh Edition, S.317.

Mitry, Jean. (1963). *Esthéthique Et Psychologie Du Cinema* (Paris: Editions Universitaires, 2vols). Page References Are To The English Translation By Christopher Kingas Te Aesthetics And Psychology Of The Cinema [Sic] (Bloomington, Ia:Indiana University Press, 1997)

Morettı, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler*. (Çev.: Zeynep Altıok Akatlı), İstanbul: Metis Yayınları

Mulvey, L. (2008). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*, Çev. Nilgün Abisel, Sinema/Tarih/Kuram/Eleştiri Der. S Büker ve G Topçu Ankara: G. Ü. İletişim Fakültesi

Neale, S. (1980). *Genre. Londra: British Film Institute* [Yalnızca Film ile İlgili]; Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer & Janet Woollacott (Ed.) (1981): Londra: British Film Institute/Open University Press.

Nietzsche, F. (1993). *The Birth Of Tragedy, London*: Penguin Books.

Nietzsche, F. (2003b). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2005 B). *Tragedyanın Doğuşu*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları

Nietzsche, F. (2005). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*, Çev. M. Kahraman, Say Yayınları,

Ollman, B. (2008). *Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*, Çev. Ayşegül Kars. İstanbul: Yordam Kitap.

Onur, H. (2011). "Almanya'da Farklı Olmak: Entegrasyon ve Hoşgörü Kavramına Eleştirel Bir Bakış", *Bilig* (58), 173-202.

Oskay, Ü. (1981 A). "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya Anlayışı", *Oluşum, 43,* 4-15.

Oskay, Ünsal. (1994). *Çağdaş Fantazya*, İstanbul: Der Yayınları.

Others, Ed. Michael W. *Jennings, Brigid Doherty, And Thomas Y. Levin.* Cambridge Press

Özakkaş T. (2004). *Bütüncül Psikoterapi* S. 120, 123, İstanbul: Litera Yayıncılık

Özer, Ö. (2011). *Haber Söylem İdeoloji Eleştirel Haber Çözümlemeleri*, Konya – İstanbul: Literatürk.

Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Öztürk, R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan Yayıncılık

Parekh, B. (1982). *Marx's Theory Of İdeology*. London: Baltimore

Parla, Jale. (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları

Pavis, P. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi: Tiyatro-Mim-Dans-Dans Tiyatrosu-Sinema* (Çeviren: Şehsuvar Aktaş). Ankara: Dost Kitabevi.

Peirce, C. (1984). *Writings Of Charles S. Pierce*. Cilt: 2.

Pınn, A. (1998). *Varıetıes Of Afrıcıan American Religıous Experience,* Augsburg Fortrs Publishers.

Platon, (1975). *Büyük Hippias*, Çev. Oya Özay, İstanbul: Hürriyet Yayınları.

Platon. (1995). *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitabevi,

Platon, (1998). *Philebos*, Çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul: Dünya Klasikleri

Portelli, H. (1982). *Gramsci ve Tarihsel Blok*, Ankara: Savaş Yayınları.

Punter, D., Byron, G. (2004). *The Gothic*, United Kingdom, Blackwell Publishing, S.8.

Punter, D. Ve Glennis B. (2004). *The Gothic*. Malden: Blackwell Publishing.

Evans, R, W. (1995). *The Great Doctrines Of The Bible, Moody Publishers*, Chicago: Illinois.

Coward, R., Ellis, J. (1985). *Dil ve Maddecilik*, Çev: E. Tarım, İstanbul: İletişim Yay.

Rabassıere, H. (1960). *In Defense Of Television*, Mass Culture, İbid. 368-374.

Rabıger, M. (1998). *Directing The Documentary,* Usa: Focal Press.

Rıtzer, G. (2016). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*, Çev. Şen Süer Kaya, 3. Baskı., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Robert, A. (1989). "Bursting Bubbles: "Soap Opera" Audiences And The Limits Of Genre". Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner & Eva-Maria Warth (Ed.): *Remote Control: Television, Audiences And Cultural Power* İçinde. Londra: Routledge, S. 44-55.

Rosenberg, D. (2017). *Dünya Mitolojisi, Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, Ankara: İmge Kitabevi,

Ryall, T. (1975/6). 'Teaching Through Genre', *Screen Education 17,* 27–33.

Ryan, M. (2015). *Sinema Politikaları: Söylem, Psikanaliz, İdeoloji* (H. Erkılıç, Çev.). Sinecine, 6(2), S. 77-90

Ryan, M. Kellner D. (2010). *Politik Kamera,* (Çev. Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yay

Sancar Ü. S. (1997). *İdeolojinin Serüveni*. Ankara: İmge Yayınları

Schaffer. J.M. (2000). *Art Of The Modern Age Philosophy Of Art From Kant To Heidegger*, Çev. S. Rendall, Paris: Princeton University Press.

Schultz, D. P. Ve Schultz, S. E. (2016). *A History Of Modern Psychology*. Boston, Ma: Cengage Learning.

Scognamıllo, G. (2014). *Korkunun ve Dehşetin Kapıları*. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.

Scognamillo, G. (1996). *Korkunun Sanatları* (Korku ve Sanat), İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Scognamillo. (1997). *Dehşetin Kapıları*. 2. Basım, İstanbul: Kamer Yayınevi.

Scognamillo, G. (2004). "İtalyan Korku Sinemasının Altın Çağı", *Seyir (Sinema Dergisi),* İstanbul: Pentimento Yayıncılık, No: 1, s:22-95

Shakespeare, W. (1965). *Hamlet.* Sabahattin Eyuboğlu (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Slattery, M. (2007). *Tarihsel Materyalizm, Sosyolojide Temel Fikirler*, Çeviri: Ümit Tatlıcan, Yayına Hazırlayan: Ümit Tatlıcan, Gülhan Demiriz, İstanbul: Sentez Yayıncılık

Sobchack, V. (1990). "The Virginity Of Astronauts: Sex And The Science Fiction Film" In*:* Kuhn, A., Ed. Alien Zone: *Cultural Theory And Contemporary Science Fiction*. New York: Verso, 103–115.

Solmaz, M. (2019). "Reich, Deleuze & Guattari ve Lyotard'ın Arzu Anlayışlarından Hareketle Kapitalizm ve Arzu İlişkisi", *Gaziantep University Journal Of Social Sciences,* 18(1), 140-161, Araştırma Makalesi

Stam, R. (2000). *Film Theory*. Oxford: Blackwell

Straus, L. (1981). *The Naked Man, Introduction To A Science Of Mythology,* Vol. 4. New York Harper & Row.

Stuart, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Ankara: Ebabil Yayınevi.

Stuart H. (2014). *Bilimin Geri Tarafı: İdeoloji ve 'Bilgi Sosyolojisi,* Can Şahan (Der. Ve Çev.), İdeoloji Üzerine: Eleştirel İdeoloji Analizleri, İstanbul: Kuram Yayınları

Sumner, C. (1979). *The Semiology Of Roland Barthes*, Reading Ideologies, Academic Press.

Swales, J. M. (1990). *Genre Analysis.* Cambridge: Cambridge University Press [Özellikle Dilbilime Odaklı].

Şahin, V. (2017). *Turgut Uyar'ın Şiirlerinde "Ben ve Öteki"nin Görüntü Düzeyleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 4. Basım, Şubat, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları,

Şimşek, G. (2013). "Küreselleşme Yerelleşme Ekseninde Bir Örnek: Ada*:* Zombilerin Düğünü". *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication, Tojdac.* April, 3(2), 29-37.

Taburoğlu, Ö. (2013). *Resim, Söz ve Yazı*, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Tatar, B. (2004 a). *Hermenötik*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Tekin, M. (2006). *Roman Sanatı 1 Romanın Unsurları* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Therborn, G. (1980). *The Ideology Of Power And The Power Of Ideology*, Londra: Verso.

Therborn, G. (2006). *Frankfurt Okulu*, Frankfurt Okulu, Çeviri: Emre Bağce, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Thomas, S. (1977). *Tlıe Structural Influence, Film Geore Reader*. Chicago: Univercity of Chicago Press.

Tony B. (1990). *Oulslde Literatüre*, London: Routledge.

Tudor, A. (1974). *Image And Influence: Studies İn The Sociology Of Film*. Londra: George Allen & Unwin.

Tunalı, İ. (1993). *Grek Estetiği*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Tunalı, İ. (2012). *Estetik.* (14. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Ayrıntı: İstanbul

Tusca, J. (1985). *The American West İn Film*, Greenwood Press, Connecticut, 1985

Tuzcuoğlu, N. (1995). "Psikanaliz Kuramı ve Özellikleri", *M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi* Yıl: 1995, Sayı: 7, 275-285.

Van Dijk, T.A., (2003). *Söylem ve İdeoloji: Çok Alanlı Bir Yaklaşım, Söylem ve İdeoloji Mitoloji, Din, İdeoloji İçinde*, Der. Çoban B., Özarslan Z., Çev. Çoban B. Özarslan Z. İstanbul: Su Yayınları

Voloşinov, V.N. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*, Çeviren: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Wallace, R. A. Ve Allison W. (2012). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, Çev. L. Elburuz, M. Rami Ayas, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Walter, S. (1991). *Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu, Korku ve Kaygı*, (Der.Hoimar Von Ditfurth), (Çev., Nasuh Barın), İstanbul: Metis Yayınlar. S. 8.

Weber, A. (1905). *Histoire De La Philosophie Europecnne,* Paris: Philosophia Yayınevi.

William, I. R. (1996). *Promoting Polyarchy: Globalization, Us Intervention And Hegemony,* Cambridge: Cambridge University Press.

Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*, İstanbul: Adam Yayınları

Wood, R. (1986). *Hollywood From Vietnam To Reagan*, Usa: Columbia University Press.

Worrınger W. (1993). *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları

Wright, J. H. (2003). *Genre Films And The Status Quo*. B.K. Grant (Ed.), Film Genre Reader Iıı (42-50). Austin: University Of Texas Press.

Pelczynski, Z.A. *The State And Civil Society*, Cambridge: Cambridge University Press.

Zizek, S. (2003). "Bir Vampirizm Kuramı", *Cogito*, S:137, 263-273

Zizek, S. (2011a). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, (Çev. T.Nbirkan), İstanbul: Yayınları

Zizek, S. (2012). *İdeolojinin Aile Miti*. Çev.: Mine Yıldırım. İstanbul: Encore Yayınları.

Zizek, S. (2013). "Yamuk Bakmak" *Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

Http://Www.Bbc.Com/Culture/Search/Vampir Erişim Tarihi 10.03.2020

Https://Dergipark.Org.Tr/En/Download/Article-File/1726

Https://Kuran.Diyanet.Gov.Tr/Tefsir/A'r%C3%A2f-Suresi/968/14-15-Ayet-Tefsiri

Https://Www.Bursakilisesi.Com/Kutsalkitap/?Q=Luk%2022:%2019-25

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Semra KOTAN
Doğum Yeri ve Tarihi	06.05.1987
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2008-2011 İletişim Fakültesi/Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü/Radyo, Televizyon ve Sinema Pr.
Y. Lisans Öğrenimi	2011-2015 İletişim Fakültesi/Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü/Radyo, Televizyon ve Sinema Pr.
Doktora Öğrenimi	2016- İletişim Fakültesi/Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü/Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	**Ulusal Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler:** 1.Hıdıroğlu İrfan, Kotan Semra (2015). Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu Atatürk İletişim Dergisi, Sayı:9 s.55-77 2. Kotan Semra, (2016). Yeni İzleyici Bağlamında İçeriği Sosyal Ağlarla Zenginleştirilen İnteraktif Radyo Programcılığı: "İzlenecek Bi' Şey Değil" Programı Örneği Atatürk İletişim Dergisi, Sayı:11 s.95-109 3. Hıdıroğlu İrfan, Kotan Semra (2020). X Men Film Serisinde Yaratma Eyleminin Temsili: Tanrısal Özelliklere Evrilen İnsan Anlatımı Üzerine İslami Açıdan Bir Değerlendirme Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi Cilt:8, Sayı:1 s.387-415 4. Hıdıroğlu İrfan, Kotan Semra (2020). "Komedi Programlarında Bir Güldürü Ögesi Olarak Cinselliğin Sunumu: "Güldür Güldür Show" Örneği," Atatürk İletişim Dergisi, Sayı:18 **Yazılan ulusal/uluslararası kitaplardaki bölümler:** 1.Yılmaz Adem, Kotan Semra (2019). Yeni İzleyici Bağlamında Acun Medyada Gözaltı Programı Örneği, İrfan Hıdıroğlu, Editör, Literatürk Akademia, Konya, s.305-337. 2.Kotan Semra, Erdoğan Taşkın (2020). Gelenek ve Batı Karşıtlığında İsmail Güneş'in Milli Sinema Düşüncesine Bir Bakış, İrfan Hıdıroğlu, Editör, Literatürk Akademia, Konya, S.295-323

	3. Kotan Semra (2020). Mehmet Tanrısever ve İslami Sinema Üzerine, Literatürk Akademia, Konya, S.323-353 **Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (proceedings) basılan bildiriler:** 1. Kotan Semra, Kotan Yavuz (2017)."The Role Of Socıal Medıa In The Increase Of Terror Grups And The Terror Events Domaıned By Relıgıous Explorters," I. International Scientific And Vocational Stıdies Congress, Nevşehir, Turkey, Pp.806-810. 2. Kotan Semra, Kotan Yavuz (2017). "Tüketimi Özendirme Bağlamında Reklamlardaki Geleneksel Kadın İmgesinin Evrilmesi," I. International Scientific And Vocational Stıdies Congress, Nevşehir, Turkey, Pp.798-806 3.Kotan Semra, Yıldız H. N. (2018). "Hüzün Turizmi Bağlamında Şehitliklerin İnsanlar Üzerindeki Katharsistik Etkisi: Erzurum Aziziye Tabyaları," Brand And Brand City Congress, Gümüşhane, Turkey, Pp.222. 4. İ. Hıdıroğlu, S. Kotan- (2018)."Mutantları Konu Edinen X Men Film Serisinde Yaratma Eyleminin Temsili: Tanrısal Özelliklere Evrilen İnsanın Anlatımı," 2. Uluslararası Bilimler Işığında Yaratılış Kongresi, Erzurum, Turkey, Pp.128-135. 5. İ. Hıdıroğlu, S. Kotan (2019). "Komedi Programlarında Bir Güldürü Ögesi Olarak Cinselliğin Sunumu: "Güldür Güldür Show" Örneği," 1. Uluslararası İletişim ve Yönetim Bilimleri Kongresi, Malatya, Turkey, Pp.305, 2019 **Sanat ve tasarım etkinlikleri:** 1.Uluslararası, Sanatsal Yarışmalarda Jüri Üyeliği /Uluslararası Yarışmalarda /, 28.03.2017-31.03.2017, 13. Uluslararası Kar Film Festivali, Atatürk Üniversitesi. 2.Uluslararası, Festival Çalışmaları /Film Festivali Düzenleme /, 28.03.2017-31.03.2017, 13. Uluslararası Kar Film Festivali, Atatürk Üniversitesi. **Projelerde Yaptığı Görevler:** 13. Uluslararası Kar Film Festivali, Diğer Kamu Kuruluşları (Yükseköğretim Kurumları Hariç), Araştırmacı: Yıldırım Besim, Araştırmacı: Taşcıoğlu Raci, Araştırmacı: Küçükalkan Gülhanım, Araştırmacı: Erdoğan Taşkın, Araştırmacı: Yılmaz Adem, Araştırmacı: Korkut Cüneyt, Yürütücü: İspir Naci, Yürütücü: Hıdıroğlu İrfan, Araştırmacı: Geçikli Fatma, Araştırmacı:

	Akbulut Eyyup, Araştırmacı: Küçük Durur Elif, Araştırmacı: Zinderen İbrahim Etem, Araştırmacı: Korkut Yelda, Araştırmacı: Okumuş Meryem, Araştırmacı: Kotan Semra, Araştırmacı: Demircioğlu Zeynep, Araştırmacı: Günler Yaşar, Araştırmacı: Doğan Ayhan, , 22/02/2017 - 31/03/2017 (Ulusal)
İş Deneyimi	
Stajlar	2007-TRT Erzurum Bölge Müdürlüğü
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	2014-2016 Muş Alparslan Üniversitesi/İletişim Fakültesi/Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü/Radyo Televizyon Anabilim Dalı)
İletişim	
E-Posta Adresi	**semra.kotan@atauni.edu.tr**
Tarih	05.06.2020