

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

87607

KORKU SİNEMASINDA KADIN CİNSELLİĞİ

MASTER TEZİ

Hazırlayan
Yusuf Gürhan TOPÇU

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Kezban GÜLERYÜZ

T87601

Ankara - 1999

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Yusuf Gürhan TOPCU' ya ait " Korku Sinemasında Kadın Cinselliği" adlı
çalışma, jürimiz tarafından Radyo Televizyon Sinema Anabilim
Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

(İmza)

Başkan

Akademik Ünvanı, Adı Soyadı (Danışman)

(İmza)

Üye

Akademik Ünvanı, Adı

(İmza)

Üye

Akademik Ünvanı, Adı Soyadı

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
Problem	1
Amaç.....	7
Önem.....	8
Yöntem.....	9
a) Araştırma Modeli.....	9
b) Veriler ve Toplanması.....	9
c) Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	9
Sınırlılıklar.....	10
Terminoloji.....	11
BÖLÜM 1: KORKU SİNEMASINDA KADIN CİNSELLİĞİNİN TANIMLANMASINDA YARARLANILACAK TEMEL KURAM VE KAVRAMLAR	13
1.1.SİNEMADA GÖRSEL HAZ.....	13
1.2.İĞDİŞLİK TEORİSİ	14
1.3. ATAERKİL İDEOLOJİ	15
1.3.1.Ataerkilliğin Kökenleri	17
1.3.2.Ataerkil İdeolojide Toplumsal Bir Kurum Olarak Aile, Kadın Cinselliği, Erillik ve Dişilik Kavramları	19
1.4.POPÜLER KÜLTÜRDE CİNSİYETÇİLİK VE YARATILAN KADIN İMGELERİ.....	27
1.5.ATAERKİL SİNEMA VE KADIN.....	34
1.5.1.Sinemadaki Kadın İmgeleri: Stereotipler	36
BÖLÜM 2: KORKU SİNEMASINDA KADININ YENİDEN SUNUMU.....	43
2.1.KORKU SİNEMASI VE KADIN	43
2.2.KLASİK KORKU SİNEMASINDA KADIN: 1920-1950.....	48
2.3.1950 SONRASI KORKU SİNEMASINDA KADIN VE SARSILAN ATAERKİLLİK	53

BÖLÜM 3: 1950 SONRASI KORKU SİNEMASINDA KADIN CİNSELLİĞİ:

FİLM ANALİZLERİ.....	57
3.1.VAMPIR FİMLERİNDE KADIN CİNSELLİĞİ VE DIŞI VAMPIRLER.....	57
3.2.KORKU FİMLERİNDE RUHU ELE GEÇİRİLEN KADIN.....	74
3.3.KORKU FİMLERİNDE ARKAİK ANNENİN GÖRÜNÜMLERİ.....	80
3.3.1.Alien ve Arkaik Anne	82
3.3.2.Event Horizon'da Arkaik Anne	89
3.3.3.Psycho'da Arkaik ve İğdiş Edici Anne	94
3.3.4.Korku Filmlerinde Annenin Diğer Korkunç Görünümleri	99
3.4.KORKU SİNEMASINDA CADİ İMGESİ.....	100
3.5.KADININ DOĞURGANLIĞINA YÖNELİK KORKULAR	109
3.6.KORKU SİNEMASINDAKİ KADINLARIN CANAVARA	
DÖNÜŞÜMLERİ.....	117
3.7.KADINLARIN CEZALANDIRILDIĞI KORKU FİMLERİ :	
SLASHER'LAR.....	125
3.7.1.Slasher Filmlerinde Cezalandırılan Kadın Bakışı	132
3.7.2.Brian De Palma'nın Slasher Filmlerinde Kadının Cezalandırılması...	137
SONUÇ	142
ÖZET	144
SUMMARY	146
KAYNAKÇA	148

GİRİŞ

Problem

19.Yüzyıl sonlarında doğan sinema, ilk günlerinden itibaren seyirciyi büyülemiş ve 20.yüzyıla damgasını vuran bir sanat ve iletişim aracı olmayı başarmıştır. Sinemanın ilk yıllarında gündelik, sıradan olayları perdeye yansıtması seyircinin bu hareketli görüntülere olan ilgisini bir süre sonra kaybetmesi sonucunu doğurmuş ve sinema bir krize girmiştir. Sinemayı kurtaran, Melies'in çektiği konulu filmlerle sinemanın bir öykü anlatabileceğini ispatlaması olmuştur.

Sinema kendi diline, kurallarına, anlatım biçimlerine sahip bir sanattır ancak yapısından kaynaklanan nedenlerden ötürü geleneksel sanatlardan ayrılır. Sinema, teknolojiye dayalı, kolektif bir çalışma ve büyük maliyetler gerektiren, araç gereç üretiminden film çekimine, film dağıtım ve pazarlamasından filmlerin gösterildiği salonlara dev bir endüstridir. Özelliklerini sıralarsak sinema bir dildir, bir anlatım aracıdır. Olayları saptayıp dünyaya yayan bir iletişim aracıdır. Görsel, işitsel özelliklerinden ötürü eğitim, öğretim, görüntülerin inandırıcılığı, etkisi ve yanıltıcılığından ötürü etkili bir propaganda aracıdır (Özön, 1985:12-3).

Sinema endüstriye dayalı bir sanat dalı olduğu için seyirciye ve çarkın dönmesi için onun gişelere bırakacağı paraya bağımlıdır. Abisel (1995:7), seyirci ve sinemanın karşılıklı ilişkisini insanların binlerce yıllık mitler, fantaziler ve düşler yaratma gereksinimine ve sinemanın da bunu 20. Yüzyılın teknolojiye dayalı kültür endüstrisinin bir ürünü olarak kitlelere sunmasına bağlar. Seyirci ve popüler sinema ilişkisi binlerce yıllık tragedya geleneğine dayanan seyircinin duygusal katılımı düzeyinde kurulur. Seyirci filmi izlerken öfke, sevinç, korku gibi duyguları hissedip dışa vurur. Bu duygusal katılım sonucu seyirci Aristoteles'in Katarsis dediği duygusal bir arınma yaşar.

Seyircinin filme ve yaşanan olaylara duygusal katılımı ancak filmdeki karakterlerle özdeşleşebilmesine bağlıdır. Sinema, kamera açıları ve hareketleriyle, dekor ve kostümle, ışıkla , oyunculukla, çeşitli film hileleriyle yarattığı atmosferle bu özdeşleşmeyi sağlamaya çalışır.

“Böylece seyirci olayların akışına kendini kaptırarak, olaylar ve karakterlerle özdeşleşir. Zihinsel faaliyeti bir kenara bırakarak karakterlerle, duygusal bir temel üzerine kurulan bir yaşantı birliğine girer. Seyirci doruğa doğru yükselen bir gerilimle, başka bir hayatın içinde yer alarak (fiction), doruk noktası ile birlikte başlayan son bölümde, olayların çözülmesiyle, yapay olarak içine sokulduğu gerilimden kurtarılarak rahatlatılır. İşte, haz buradan doğar.” (Parkan, tarihsiz:16)

Sinema alanında birçok kuramsal çalışması olan Nezih Erdoğan (1992:67)’a göre sinema ve seyirci arasındaki ilişki bir haz ilişkisidir. Sinema seyirciye bilet satıp salona sokabilmek için ona haz vaat etmek zorundadır. Hazzı belirleyen de iktidar ilişkileridir. İnsan psikolojisinde var olan bir eksiklik duygusunu tamamlamak üzere iktidara yönelir, iktidarı arar. Erdoğan (1992:67-8), Fransız ve Anglo-Saxon sinema kuramının iktidar sorununu cinsel, sınıfsal, ırksal terimlerle çözümleme eğiliminde olduğunu belirtir. Klasik sinema da seyirciye bu iktidar duygusunu ve bunun hazzını yaşatmayı amaçlar.

“ İktidar ilişkileri, dolayısıyla haz olanakları, sinemada üç düzlemde biçimlenir: görsel, işitsel ve anlatısal. Kısaca özetlendiğinde, görmek, işitmek ve bir öykü izlemek haz verici eylemlerdir ve sinema bu üçünün mükemmel bir koordinasyonu verdiğini sözü tutar” (Erdoğan, 1992:68).

Burada seyircinin yaşadığı haz, algılamamanın, dikizciliğin verdiği bir hazdır. Sinema bunun için çok uygun bir ortam sunar. Seyirci karanlıkta oturarak oyuncuların izlendiklerinin farkında değilmiş gibi davrandıkları filmi izler, onları dikizler. Erdoğan sinemada üç tür bakış olduğunu söylüyor. “ 1) Kameranın bakışı, 2) seyircinin görüntüye bakışı ve 3) film içinde oyuncuların

birbirlerine bakışı" (1992, 70). Seyirci öncelikle kamerayla ve onun bakışıyla özdeşleşir, daha sonra da filmdeki kişilerle ve onların bakışıyla özdeşleşir.

Parkan (tarihsiz, 18), sinemanın gerçeklik yanılsaması yaratarak özdeşleşmeyi sağladığını söylüyor. Özdeşleşme yoluyla filmdeki olaya kendini kaptıran seyirci, olayları gözlemci bir tavırla değerlendiremez. Dolayısıyla olayları bilinçli bir şekilde tartıp değerlendirmek yerine, anlatıda verilen olayların kendisini yönlendirmesine izin vererek anlatıda varılan yargıları pasif bir şekilde kabullenir. Erdoğan (1992, 71) da film anlatısının kuruluşunun özdeşleşme yoluyla seyirciyi yönlendirdiğini belirtir.

Popüler sinema yinelemeci doğası, anlatı uyuşmaları ve özdeşleşme yoluyla seyirciyi pasifize etmesi gibi nedenlerle sistemin devamını sağlayan, egemen ideolojiyi pekiştiren ideolojik bir aygıt olarak eleştirilmiştir. Ryan ve Kellner (1997, 446), popüler sinemada toplumdaki arzuların tatmininin korkuları yatıştırmanın, gereksinimleri karşılamanın tek adresi olarak sistemin kendisini gösterdiğini belirtir. Bu sistem de ataerkil kapitalist ideolojidir. Robin Wood (1986, 202) da Hollywood'da sosyal bir problemin mutlaka varolan sistem içinde çözüldüğünü, bu sistemin de ataerkil kapitalizm olduğunu söyler.

Popüler Holywood sineması, öykülemekten karakterlere, anlatının yapılandırılmasından sunulmasına kadar tam anlamıyla ataerkil bir söyleme sahiptir (Wolt, 1994, 13); (Wood, 1986, 209). Ryan ve Kellner (1997, 37)' a göre sinema gibi kültürel temsiller, toplumsal yaşam ve kurumların şekillendirilmesinde çok önemli bir rol oynarlar. Örneğin Kapitalizmin sömürüye dayalı, zayıfların ezildiği bir sistem mi yoksa özgürlükçü, bireysel çabaya dayalı bir sistem olarak mı sunulacağını bu temsiller belirler. Bu yüzden sinema gibi temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın sürdürülmesi ve pekiştirilmesi açısından hayati önem taşır. Abisel (1995, 37) de popüler sinemanın anlatının bütünlüğü, seyirciye hissettirilmeyen kamera hareketleri, özdeşleşme, yaratılan atmosfer gibi

biçimsel uylaşımlarla, seyirciye perdede gördüğünün belli bir görüş açısına dayalı olarak inşa edilmiş bir yapı değil, varolan olguların objektif bir şekilde kaydedildiği yanılsaması yaratarak egemen ideolojinin pasif seyirciye verilmesini kolaylaştırdığını belirtir.

Egemen ataerkil ideoloji de popüler sinemanın temsillerinde yerini bulur. Kadın, popüler sinema ürünlerinde erkeğin görmek istediği kalıplar içerisinde yer alır.

“ ... Hollywood sinemasının yöntemleri toplumsal yapıya dayanan ataerkil ideolojiyi içerir. Bu ideoloji, kadını, ataerkil gereksinimleri ve bilinçdışını yansıtan özgül yollarla biçimlendirir “ (Derman, tarihsiz, 1-2)

Hollywood'un ataerkil yapısı ve 1949-1979 yılları arasında çekilen 7332 konulu filmin sadece 14 tanesinin kadın yönetmenler tarafından çekilmiş olmasıyla (Wolt, 1994, 14) ortaya çıkan erkek egemen sistemi, kadını çeşitli kalıplar içerisinde sunar. Kadın, anne, iyi eş, fahişe, yuva yıkan kötü kadın gibi kalıplar içerisinde anlatıda yer alır. Kadın, erkek yönetmenin bakış açısı ile yine erkek seyircinin dikizcilik hazzını tatmin etmek üzere perdeye yansır.

“ Bu temele göre, kadın geleneksel teşhirci rolünde gösterilir ve erkek de kadını dikizci açıdan izler. Kadın bu süreçte güçlü görsel ve erotik etkilerle kendine bakılmakta olduğunu vurgular. Kadının cinsel nesne olarak gösterilmesi erotik seyirliğin leitmotivi haline gelmiştir: Pin-up'tan stripe-tease'e, Ziegfeld'in gösterilerinden Busby Berkeley'in filmlerine kadar, kadın bakışı yakalar, kendini erkek arzusuna göre yönlendirir ve erkek bakışını anlamlandırır “ (Derman, tarihsiz, 8-9).

Kadının popüler sinemada bakılan edilgin, erkeğin ise bakışın sahibi, etkin konumunu irdeleyen Laura Mulvey'in “Görsel Haz” kuramı 2. Bölümde ayrıntılı olarak incelenmektedir.

Popüler sinema ilk dönemlerinden itibaren ataerkil söyleme göre hareket eder. Klasik Hollywood Sineması kadınları iyi kadınlar, kötü kadınlar olarak ikiye ayırır. İyi kadınlar itaatkar, iyi eş ve iyi annedir. Erkeklerin üstünlüğünü kabul ederek yaşarlar. Kötü kadınlar ise toplumun kendilerine biçtiği toplumsal rollere uymazlar. Erkeklerle rekabet eder, onların kurallarına karşı gelirler. Cinsel olarak serbesttirler. Bu kadınlar anlatının sonunda kaçınılmaz olarak cezalandırılır (Basinger, 1993, 66, 70). Hollywood sineması onlara nasıl iyi bir eş olacaklarını öğretir. Ancak erkeklerin isteklerine uyarırsa mutlu olabilirler.

Ataerkil toplum yapısı, 2. Dünya Savaşı sırasında kadınların erkeklerin boşalttığı çalışma yaşamına girmeleri ile ilk sarsıntıyı geçirir. 60'lardan itibaren hız kazanan ve ataerkil toplum yapısını sorgulayan feminizm hareketiyle de ciddi olarak sarsılmaya başlar. 1960'lardaki özgürlük dalgasını arkasına alan feminist hareket, yasa değişiklikleriyle kadın hakları açısından birçok kazanımlar elde eder. Bu arada tıptaki gelişmelerle, doğum kontrol haplarının yaygınlaşmasıyla kadınlar cinsel özgürlüklerini de kazanırlar. Ataerkil sinemanın ataerkil sistemin geçirdiği sarsıntılardan etkilenmemesi düşünülemezdi. Ryan ve Kellner (1997, 218), Hollywood'un feminizme erkek dayanışması filmleri, erkeklerin çocuklarına hem annelik hem babalık yaptıkları filmler ve kadınların *femme fatale* olarak sunuldukları filmlerle cevap verdiğini ve bu dönem filmlerinin kadınlara karşı açık bir öfkeyle dolu olduğunu belirtirler.

Popüler sinema türleri içinde sarsılan eril cinsel kimlik ve ataerkil toplumsal yapının en net bir şekilde analiz edilebileceği türlerden birisi de korku sinemasıdır.

Sinema tarihinin her döneminde ilgi gören bir tür olan korku sineması uzun bir süre eleştirmenler tarafından ciddiye alınmamıştır. Ancak özellikle 70'lerden itibaren korku sinemasının cinsellik, iktidar, sınıf gibi kavramları

incelemek için çok iyi bir kaynak olduğu anlaşılmış ve bu alanda bir çok çalışma yapılmıştır.

Korku filmleri neden izleyiciye cazip gelir? İzleyicinin para ödeyerek vampirlerin, katillerin, canavarların dünyasına girmesi korku sineması üzerine yapılan araştırmalarda önemli bir yer işgal eder. Scognamillo (1996, 65), bunun nedeninin gerilip korktuktan sonra bir kabustan uyanır gibi normal dünyaya dönmenin getirdiği boşalma ve arınma işlevi olduğunu söyler. İnsanın kendisine bile açıklayamadığı kaygı ve korkularıyla beyaz perdede yüzleşerek, perdedeki canavarların, yaratıkların yok edilmesiyle korkuları yatıştır, bir arınma yaşanır.

Korku sinemasında kadının konumu iki boyutta incelenebilir. Birinci boyut kadının kurban olarak sunulmasıdır. Feminist eleştirmenler tarafından korku sinemasına yöneltilen eleştiriler, korku sinemasında kadının konumunu bu boyutta incelerler. Kadının korku sinemasında kurban olarak sunulması, onun sinemada erkek bakışının nesnesi, pasif, edilgen konumunun yinelenmesidir. Bu filmlerde kadın katil tarafından öldürülmeden önce izlenir. Seyirci de katilin bakış açısıyla kadını izler. Böylece seyircinin dikizlemecilik arzusu tatmin edilirken, kameranın konumuyla seyirci kurbanla değil katille özdeşleşir (Dika, 1987, 88) (Clover, 1992a, 274). Öncülüğünü Hitchcock'un Psycho'sunun yaptığı bu tarz filmlerde kadınlar, bir çok eleştirmene göre feminizme bir tepki olarak cezalandırılırlar. Haddini aşan, eril iktidarı tehdit eden kadın cezalandırılarak erkek, dikizcilik yanında başka bir yönden daha tatmin edilmiş olur. Tudor (1989, 20), kadınların öldürüldüğü korku filmlerinin yüzde doksanının 1960 sonrasında yani kadın hareketinin yüksek bir ivme kazandığı yıllarda çekildiğini belirtmektedir.

Korku sinemasında kadının sunumunun ikinci boyutu ise kadının vampir, canavar yaratık olarak sunulduğu korku filmleridir. – Kadının kurban konumu feminist eleştirmenlerce yoğun bir şekilde incelendiği halde, kadının canavar olarak sunulduğu korku filmleri genellikle pek dikkate alınmamıştır. Oysa yine

kadın hareketinin yükseldiği, kadınların erkeklerin elindeki ekonomik ve toplumsal alanlarda yer edinmeye, haklarını talep etmeye, cinsel özgürlüklerini kazanmaya başladıkları 1960'lı yıllardaki korku filmlerinde kadın (dişi) canavarların sayısında bir artış görünmüştür. Wood (1997a:72)'a göre kadın "öteki" olarak ataerkil burjuva ideolojisini, toplumunu ve onun kurumlarını tehdit etmektedir. Bu nedenle kadın cinselliği ya bastırılmalı ya da yok edilmelidirler. Kadın canavarların genellikle cinsellikleri ön plandadır. Erkeği cinselliklerini kullanarak ağılarına düşürürler ve birden vampire, yaratığa, böceğe v.s. dönüşerek onu yok ederler. Bu da kadın cinselliğinin erkek açısından çift yönlülüğüne işaret eder. Kadın cinselliği erkek için hem çekici hem de ürkütücüdür. Creed (1993:7)'e göre kadın canavar iğdiş edici olduğu için korkutucudur. Bu filmlerin sonunda kadın canavar mutlaka yok edilir. Ataerkil düzene yönelik tehdit savuşturulur, eril kaygılar yatıştırılır.

Korku sinemasında kadının konumu özellikle feminist eleştirmenlerce yoğun bir şekilde irdelenmiştir. Ancak bu eleştiriler genelde kadının korku filmlerinde pasif, edilgen bir kurban konumunda olduğu yönündedir. Kadın kurban edilerek, öldürülerek hem cezalandırılır, hem de kamera açısı, görsel düzenleme gibi unsurlarla seyircinin dikizcilik hazzı tatmin edilir. Oysa korku sinemasında kadının sunumunda gözden kaçan önemli bir nokta da kadının canavar olarak sunulmasıdır. Özellikle 1950 sonrası korku filmlerinde gözlemlenen bu olgu kadının ataerkil korku sineması yapısı içindeki konumunu belirlemek açısından önem taşımaktadır.

Amaç

Bu araştırma ile ;

1. 1960'lardan itibaren batı toplumunun değişen yapısı paralelinde kadının toplum içindeki değişen konumunun ataerkil ideolojide ne gibi tepkiler doğurduğu;
2. Bu tepkilerin sinemaya nasıl yansıtıldığı;

3. 1950 sonrası çekilen korku filmlerinde kadının sunumunun nasıl bir değişime uğradığı araştırılmıştır.

Bu amaçla aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Ataerkil ideolojinin toplum yapısı üzerinde nasıl bir etkisi vardır?
2. Ataerkil ideoloji ile popüler sinema arasında bir ilişki var mıdır ?
3. Bu ilişki varsa, ataerkil ideoloji popüler sinemaya ve onun bir türü olan korku sinemasına ne şekilde yansımıştır ?
4. Bu yansıma korku sinemasında kadının sunumunu ne şekilde etkilemiştir ?

Önem

Bu çalışma:

1. Bu konuda dağınık ve yetersiz literatüre bir katkı sağlaması bakımından,
2. Değişen toplumsal yargılar sonucunda ortaya çıkan yeni bir tür ataerkil anlayış korku sinemasını etkilediği için, kadın hakkında varılan yargılar, kadınla ilgili ataerkil düşünce yapısı korku filmlerinde açıkça ortaya konmaktadır. Böylelikle bu çalışma korku sinemasından yola çıkarak sinemada kadın imgesinin yeniden tanımlanmasına katkıda bulunması bakımından,
3. Korku sineması çeşitli açılardan incelendiği halde yalnızca kadın imgesine odaklanmış bir çalışma yoktur. Bu çalışma bu eksikliği gidermesi bakımından,
4. Ataerkil ideolojinin korku sinemasındaki yeri ve öneminin ve bu ideoloji ile sinema arasındaki ilişkiye bağlı olarak kadının kurban ya da canavar olarak sunulduğunun ortaya konması, kadının kurban olarak sunumunun çok incelenmesine rağmen canavar olarak sunumunun dikkate alınmayışının bu çalışmada ayrıntılı ve bütün yönleriyle ele alınması bakımından önem taşımaktadır.

Yöntem

a) Araştırma Modeli

Sinemada kadın imgesini inceleyen Laura Mulvey, Kate Millet, Barbara Creed gibi kuramcılarının bu konudaki çalışmaları net birer dayanak olarak kullanılarak sınırlılıklarda ele alınan filmlerin psikoanalitik bir yaklaşımla çözümlenmeleri ve bu kuramlarla örtüşen filmlerin tespit edilmesi bu çalışmanın araştırma modelini oluşturur.

b) Veriler ve Toplanması

Araştırmada toplanan veriler hem “olgusal” hem de “yargısal” türdendir. Veri kaynakları kitap, dergi ve film belgeleri olup, belgesel tarama yapılmıştır.

Araştırmada veriler iki aşamalı olarak toplanmıştır. Birinci aşamada veriler literatür taramasıyla, ikinci aşamada ise görüntü (video film) kayıtlarının izlenmesiyle elde edilmiştir. Araştırmada konuyla ilgili filmler, kuramsal, ideolojik içeriği oluşturan yazılı belge taraması yapılarak ve konuyla ilgili filmler seçilip izlenerek, bu filmlerin kadın imgesinin sunumunda etken olan bu kuramsal ve ideolojik yansımalar araştırılmıştır.

c) Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada öncelikle araştırmaya kaynaklık eden kuram ve çalışmalar aktarılmış, daha sonra bu kuramlar ışığında seçilen filmlerin amaçta sorulan soruları yanıtlamak üzere analizleri yapılmıştır.

Ataerkil ideolojinin popüler sinemanın bir türü olan korku sinemasını ne ölçüde etkilediği, kadının korku sinemasındaki sunumunun kadın hareketinin ivme kazanmasıyla ataerkil sistemde oluşan kaygılardan nasıl etkilendiği,

analizleri yapılan filmlerin bunları nasıl ve ne ölçüde yansıttığı bu yorumlamada birer ölçüt olarak kullanılmıştır.

Sınırlılıklar

1. Bu araştırma, 1950'den sonra çekilen korku filmlerini ile sınırlıdır.
2. Bu araştırma için seçilen filmler şunlardır :

Filmin Orijinal Adı	Türkçe Adı	Yönetmeni	Yapım Yılı
Alien	Yaratık	Ridley Scott	1979
Black Sunday	Şeytanın Maskesi	Mario Bava	1960
Bram Stoker's Dracula	—	F.F.Coppola	1992
Brood The	—	David Cronenberg	1979
Carrie	—	Brian De Palma	1976
Cat People	Kedi Kız	Paul Schrader	1982
Dracula	—	John Badham	1979
Dressed to Kill	—	Brian De Palma	1980
Event Horizon	Ufuk Faciası	Paul Anderson	1997
Eyes of Laura Mars	Laura Mars'ın Gözleri	Irvn Kershner	1978
Exorcist The	Şeytan	William Friedkin	1973
Hunger The	Açlık	Tony Scott	1983
Peeping Tom	—	Michael Powell	1960
Psycho	Sapık	Alfred Hitchcock	1960
Rosemary's Baby	Rosemary'nin Bebeği	Roman Polanski	1968
Sisters	Kızkardeşler	Brian De Palma	1973
Vampire Lovers The	—	Roy Ward Baker	1970

3.Bu filmler, 1950 sonrasında giderek ivme kazanan kadın hareketinin erkek egemenliğine karşı çıkması ve ataerkil kurumları sarsmasına bağlı olarak sayıları artan korku filmlerinde kadının ve kadın cinselliğinin değişen sunumunu incelemek amacıyla, bu iki unsuru açık ya da örtülü bir şekilde kullandıkları için seçilmişlerdir.

4. Seçilen filmler bu tezdeki fikirlerin belirgin şekilde ortaya konmasında incelenebilecek en karakteristik özellikleri gösteren örneklerdir.

Terminoloji

Ataerkillik: Erkek egemenliğindeki toplumsal düzen. Toplumun, endüstriden askerliğe, teknolojiye bilime, politikadan ekonomiye kadar bütün güçlerinin erkekler tarafından denetlendiği düzen (Millet, 1987:47).

Fallus: Erkek üreme organı düşüncesi ya da imgesine verilen antropolojik ve teolojik ad. Fallus çeşitli dinler tarafından doğanın gücünün simgesi olarak kabul edilir. Psikanalitik düşüncede hem fallus, hem penis düşüncesini (mental temsil) atıf için kullanma eğilimi vardır. Örneğin erkek çocukların yalnızca penisleriyle değil, genel olarak güçlülük, etkinlik, erkeklik düşüncelerinin imgesi olan fallus kavramı ile uğraştıkları bir dönemden geçtikleri kabul edilir (Rycroft, 1989:129). Buna göre, fallus babanın sahip olduğu, anneyi iğdiş ederek ailede gücü, otoriteyi temsil ettiği, hem iğdiş edici, hem de fetiş bir nesnedir; eril iktidarın, gücün imgesidir.

Popüler Sinema: Sosyal bilimlerdeki incelemelerde sinemanın popüler ve popüler olmayan olarak ayrıştığı görülmektedir. Popüler sinema deyimi daha çok ticari, sanatsal kaygılar taşıması ön planda olmayan, halk tarafından tutularak kar getirmesi amaçlanan filmler için kullanılır. Hollywood stüdyo sistemi tarafından çekilen tür filmleri buna iyi bir örnektir. Buna karşıt olarak da sanat filmleri, çağdaş anlatılı filmlerin örnek gösterilebileceği popüler olmayan filmler kavramı konulur. Bazı kadın yönetmenlerce Avrupa ve Amerika'da çekilen, kadını stereotipler içinde erkek bakış açısıyla yansıtan popüler filmlere karşı çıkarak, ticari kaygılar taşımadan kadın karakterlere daha derinlemesine yaklaşan, feminist söyleme sahip filmler gösterilebilir. Bu filmler yaygın olarak gösterim şansı bulamazlar.

Slasher: Bir katilin genellikle kesici bir aletle kadınları ya da cinsel açıdan serbest gençleri öldürdüğü korku filmi türü.

Öteki: Ataerkil burjuva ideolojisinin kabul edemediği güdü ve dürtülerdir. Burjuva ideolojisi bu güdü ve dürtülerle başa çıkabilmek için bunları ya yadsır, ya özümseyerek tehlikeden arındırır ya da elinden geldiğince yok etmeye çalışır. Wood (1997a:72)'a göre ataerkil sinemada kadın, proleterya, başka kültürler, etnik gruplar, alternatif ideolojiler ve eşcinsellik 'öteki' olarak konumlandırılır.

Vagina Dentata: İçinde dişler sakladığına ve cinsel ilişki sırasında erkeği iğdiş ettiğine inanılan vagina. Creed'e (1993:106) göre vagina dentata hemen hemen bütün kültürlerde, mitolojide ve ilkel inanışlarda çok sık karşımıza çıkar. Erkeğin sembolik olarak iğdişlik korkusunu yansıtırken aynı zamanda kadının hem arzulanan, hem de korkulan çift yönlü doğasına işaret eder.

BÖLÜM 1: KORKU SİNEMASINDA KADIN CİNSELLİĞİNİN TANIMLANMASINDA YARARLANILACAK TEMEL KAVRAM VE KURAMLAR.

1.1. SİNEMADA GÖRSEL HAZ:

Laura Mulvey feminist eleştiri için bir dönüm noktası olan makalesi "Görsel Haz ve Anlatı Sineması"nda psikanalitik kuramın, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini yapılaştırdığını gösteren politik bir silah olduğunu söyler. Kadının bu yapılandırmada iki işlevi vardır: penisinin olmayışıyla iğdiş edilme tehditini simgeler ve çocuğunu simgesel düzen için hazırlar. Bu sürecin sonunda kadının işlevi de son bulur. Kısacası kadın, iğdişlikle ilgili olarak var olur ve çocuğunu da kendisinin penise sahip olma arzusunun gösterenine dönüştürür. Ataerkil kültürde kadın, anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcıdır (1993:18).

Mulvey (1993:19)'e göre bu düzen sinemada da devam eder. Ataerkil bir sistem çerçevesinde biçimlenen egemen sinema anlayışı, görme biçimi ve bakmadaki hazzı başarıyla inşa eder. Sinema, seyircisine bir takım hazlar sunar. Gözetlemecilik bunlardan bir tanesidir. Gözetlemecilik diğer insanları nesneler olarak ele alarak aktif, denetleyici bir bakışla bakmaktır. Bu aktif güdü diğer insanlara obje olarak bakmanın verdiği hazla erotik bir temel kazanır. Sinema, karanlık ortamda, özel koşullarda gözetlendiğinden habersizmiş gibi davranan oyuncularıyla seyircinin haz duyduğu bakma arzusunu tatmin eder.

Lacan'a göre ayna evresinde, çocuk, yansımanın bütünlüğü ve çevresiyle ilişkisini gözlemlemesi sonucu kendi dışındaki yansımayı daha üstün kabul eder ve böylece onun başkalarıyla özdeşleşmesini mümkün kılan ideal ego oluşur. Bu durum egemen sinemada bakışın haz verici yapısının çelişen iki

yönünü ortaya koyar. Biri gözetlemecilikteki başkasını haz nesnesi olarak kullanma, diğeri perdedeki imgeyle özdeşleşmedir. Birincisi cinsel güdülerin, ikincisi ego libidonun bir işlevidir. Böylece sinema, libido ve ego arasındaki bu çelişkinin yarattığı bir tür yanılsama geliştirmiştir (Mulvey, 1993:20).

Cinsel dengesizliğin egemen olduğu dünyada bakıştaki haz, aktif erkek, pasif dişi arasında bölünmüştür. Erkek aktif bakışın sahibidir, kadın ise teşhirci konumunda ve bakılındır. İzleyici kendisini erkek kahramanla özdeşleştirir. Filmin anlatısı ve yapısı da bunu sağlayacak şekilde kurulur. Erkek kahraman film içindeki bakışın sahibidir. Gücüyle olayları yönlendirir, böylece seyirci açısından ayna evresindeki ideal egoya yaklaşır. Filmdeki kadın figürü ise fallusa sahip olmaması nedeniyle iğdişlik tehditini hatırlatır. Erkeğin bundan kaçınmak için iki yolu vardır; kadını araştırıp gizemini ortaya çıkarmak ve onu cezalandırmak, ya da kadını fetişleştirerek tehlikesini azaltmak (Mulvey, 1993:21). Popüler sinemada kadının simgelediği tehditi yok etmek için bu iki yol da kullanılır. Birinci yol, kara film ve korku filminde kullanılırken, ikinci yol kadın yıldız kültürü olarak popüler sinemada melodramdan müzikale kadar bir çok türde kullanılmaktadır.

1.2. İĞDİŞLİK TEORİSİ:

İğdişlik kaygısı Freud'a göre insana atalarından biyolojik yolla aktarılan bir kaygıdır. Fallik dönemde genetik organların erojen bölge haline gelmesiyle libidinal dürtüler karşı cinsten ebeveyne yönelir. Böylece Oidipus karmaşasının temelleri atılmış olur. Erkek çocuk annesinin cinsel organını gördüğünde onun baba tarafından iğdiş edildiğini düşünür. Erkek çocuk annesine duyduğu cinsel arzular nedeniyle benzer şekilde babası tarafından cezalandırılarak iğdiş edileceğini düşünür. Bu kaygıyla çocuk anneden vazgeçerek babayla özdeşleşir. Kız çocuk için bu daha karmaşık bir süreçtir. Kız çocuk zaten iğdiş edildiğini, sahip olduğu penisin ondan alındığını

düşünerek penis sahibi olmak yerine babadan bir çocuk sahibi olmayı arzular (Tura, 1996:44).

Tura (1996:66)'ya göre iğdişlik kaygısının iki kökeni vardır. Birincisi biyolojik, ikincisi kültürel kökenlidir. Biyolojik kökenli kaygıda erkek çocuk libidinal enerjisini yoğun olarak doyuma ulaştırdığı penisine aşırı önem verir ve bu yüzden babanın iğdiş tehditiyle, anneden vazgeçmesi önem kazanır. Kültürel kökenli kaygıda ise kültürel simgelerde, kültürün bilinçdışında iğdişlik tehditi gizlidir. Tura, fallus merkezli kültürün böyle bir tehditi bilinçsizce çocuğa ilettiğini düşünebileceğimizi söyler. Kız çocuğun penise sahip olma arzusu, onun doğrudan doğruya erkeklere tanınan ayrıcalıklara, bağımsızlığa, güce sahip olma arzusu olarak yorumlanır. Erkeğin iğdişlik endişesi de sahip olduğu üstünlüğü, ayrıcalıkları en önemlisi de gücü yitirme korkusunu yansıtır. Ataerkil toplum yapısı içinde erkeğe yönelik bu tehditi yönelten de kadındır.

Creed (1993:7)'e göre, Freud'un kadının iğdiş edilmiş olduğu için erkekte iğdişlik korkusu uyandırması teorisi, erkek egemenliğini güçlendirip, kadını kurban konumuna sokar. Creed'e göre, kadın iğdiş edilmiş olduğu için değil, iğdiş edici olduğu için erkeğin iğdişlik korkularını uyandırır. Bu da korku sinemasındaki kadın canavarlara teorik bir açıklama getirir.

1.3. ATAERKİL İDEOLOJİ:

Tarih boyunca yaşamış ve yaşayan toplumlara baktığımızda hep süregelmiş ve feminizmin doğuşuna kadar sorgulanmamış, erkeğin kadına olan doğal üstünlüğüne dair bir inanç görürüz. Bu inanç çeşitli zamanlarda ve farklı toplumlarda değişiklikler gösterse de halen güçlü bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Erkeğin doğal olarak üstün ve güçlü olduğu, dolayısıyla iktidarı elinde tutup yönetmesinin doğal hak olarak görüldüğü ataerkil toplumsal düzen, tarih boyunca bütün uluslara egemen olmuştur. Bu

düzende kadın, erkeğin gölgesinde, eğitim görmeyen, üretime katılmayan, paraya, güce, iktidara sahip olmayan ikinci sınıf bir insan olarak görülmüştür. 20. Yüzyılda değişen toplumsal koşullar, gelişen feminizm hareketi ile, kadınlar toplum içindeki konumlarını sorgulamaya başlamış ve uzun mücadeleler sonucu siyasal ve toplumsal alanda belli bazı haklar elde etmişlerdir. Bu değişim gelişmiş batı ülkelerinde daha somut adımlar atılmasını sağlamışsa da halen dünya üzerinde yaşayan birçok toplumda kadınların toplum içindeki konumlarında olumlu gelişmeler olmamıştır.

Ataerkillik değişik biçimlerde tanımlanmıştır. Ana Britannica ansiklopedisi ataerkilliği "Aile topluluğu üzerinde babanın ya da yaşlı bir erkeğin mutlak otoritesine dayanan toplumsal sistem" olarak tanımlar. Feministler bu tanımları biraz daha geliştirmişlerdir. Feministlere göre, ataerkillik babanın aile içindeki gücünden başlayarak erkek egemenliğindeki toplumsal düzenin tanımı, erkek egemenliğinin ilkesi ve simgesidir (Segal, 1990:76).

Ataerkillikle ilgili bütün tanımlarda ortak nokta olarak erkeğin kadın cinselliği ve doğurganlığı üzerinde sahip olduğu güç göze çarpar. 1970'lere gelindiğinde birçok feminist ataerkil düzenin toplumda en az kapitalizm kadar temel bir yapıya sahip olduğuna inanır (Segal, 1990:76).

Kate Millett bu alandaki kapsamlı çalışmalardan biri olan " Cinsel Politika" adlı eserinde, askerlikten endüstriye, teknolojiye bilime, politikadan ekonomiye kadar bütün toplumsal güçlerin erkeklerin elinde olduğunu ifade ederek ataerkilliği nüfusun kadın olan yarısının erkek olan yarısı tarafından denetlendiği yönetim biçimi olarak ele alıp, ataerkil sistemi ve onun temelini oluşturan cinsel politikayı ideolojik, biyolojik, toplumbilimsel, sınıfsal, ekonomik, mitsel, dinsel ve ruhbilimsel açılardan irdeler (1987:47).

1.3.1. Ataerkilliğin Kökenleri:

“Ataerkillik öylesine kök salmış bir düzendir ki, her iki cinsten yarattığı kişilik yapısı, bir politik sistem olmaktan öte bir düşünce ve yaşam tarzı durumundadır” (Millet, 1987:109).

Millet, ataerkilliğin en büyük silahının evrenselliği ve sürekliliği olduğunu söyler. Ataerkillik, din gibi evrensel ve topluma kendini, sorgulanmadan kabul ettirmiş bir yapıdır. Ataerkilliğin savunucuları bu yapının doğal içgüdülerden ve biyolojik kökenlerden kaynaklandığını ifade ederler (Millet, 1987:103). Bu görüşü savunanlar ataerkilliğin, insan toplumunun en eski, temel ve doğal yaşam biçimi olduğunu öne sürerler. Erkeğin fiziksel gücü sayesinde avcılıkla geçinen topluluklarda, zayıflığı ve bağımlılığı gebelikten gelen kadın üzerinde egemenlik kurmasının doğal olduğunu savunurlar (Millet, 1987:180). Coward da 19. yüzyılda toplum bilimcilerin insanın kökenlerini araştırmak için insanlığın ilkel özelliklerini taşıdıklarına inandıkları Avrupa dışındaki toplumlar üzerinde araştırmalar yaparak ataerkilliğin kökenlerini bulup, erkek egemenliğinin toplumların doğal yapısı olduğunu kanıtlamaya çalıştıklarını belirtir. Ancak araştırmalar sonucunda bazı toplumlarda soyun anneden geçtiğinin ortaya çıkması ile teorilerinin dayanağı zayıflamış, araştırmacılar da soyun anneden geçtiği toplumların ilkel ve yozlaşmış olduğunu iddia ederek ataerkilliğin uygarlığı temsil ettiğini ilan etmişlerdir (Coward, 1993:218).

Millet'a göre ataerkilliğin kökeninin tarih öncesine dayanması, bu konuda kesin önermeler getirilmesini önler. Ataerkil düzenin insanın toplumsal yaşamında onun fiziksel doğasına bağlı kaçınılmaz bir gerçeklik olduğu öne sürülmesine rağmen, bazı insanbilimcilerin de, ataerkilliğin varolan ilk düzen değil, ataerkillik öncesi düzen sonrasında ortaya çıkmış bir yapı olduğunu belirtmeleri, ataerkilliğin kökenini tamamen fiziksel güce bağlamanın yanlış olduğunu gösterir. İlkel toplumlarda yaratıcı gücün en belirgin özelliği olarak görülen çocuk doğurma, zaman içerisinde toplumun ataerkilliğe yönelmesiyle yerini kadınının doğurganlığının küçümsenip, penisin, fallusun yüceltilmesine

bırakmıştır. Ataerkil din, tanrıçaları ortadan kaldırıp erkek tanrıları getirerek üstünlüğünü sürdürmüş ve ataerkil yapıyı destekleyecek bir din bilim yaratılmıştır. Yani babanın otoritesi bir neden değil, din tarafından geliştirilip desteklenen bir sonuçtur. Millett, ataerkilliğin tarihsel kökenlerinin kesin olarak bilinemeyeceğini, günümüzde varlığını sürdüren ayrımların biyolojik ya da fiziksel değil kültürel temeller olduğunu söyler (1987:51,52).

Engels de ataerkilliğin kökenlerinin kesin olarak bilinmemekle birlikte, komünal bir cinsel yaşamdan, giderek kadına sahiplenilmesiyle tekeşliliğe dönüldüğünü, ancak her iki durumda da erkeğin kadın üzerinde egemen olduğunu söyler (1990:15-6). Engels, ataerkilliğin temeli olan kadının bağımlılığının mülkiyetin de kökeni olduğunu belirtmiştir (1990:62-3). Millett da ataerkilliğin, kadına sahip olmakla başlayıp köleliğe uzanan, yöneten ve yönetilen ilişkilerini, bütün sömürü düzenini, eşitsizlikleri kapsadığını ve devletin de ataerkil düzeni belirlediğini söyler (1987:184).

Giddens (1994:151)'a göre modern toplum ataerkildir ve tekeşli evlilik üzerine inşa edilmiştir. Babanın hakim olduğu ataerkil aile yapısı otoriter karakter özellikleri geliştirmeye hizmet ederek sömürücü bir toplumsal düzeni destekler. Kökenleri ne olursa olsun kadınının ekonomik, kültürel ve toplumsal alandaki sömürüsüne dayanan bir sistem olan ataerkillik gücünü dinsel, mitsel ve kültürel mirasların aktarımı ile pekiştirmiştir. Ancak kökeni 19. yüzyıla dayanan ve 20. yüzyılda etkinlik kazanıp güçlenen kadın hareketi tarafından ciddi bir şekilde sorgulanmasına ve kadının cinsel, ekonomik özgürlüklerini kısmen de olsa kazanmasıyla sarsılmasına rağmen halen temel toplumsal bir yapı olarak etkinliğini sürdürmektedir.

1.3.2. Ataerkil İdeolojide Toplumsal Bir Kurum Olarak Aile, Kadın Cinselliği, Erillik ve Dişilik Kavramları:

Millett, ideolojik açıdan cinsel politikanın, her iki cinsin çocukluktan itibaren temel ataerkil tutuma göre toplumsallaştırılması ile destek kazandığını ve erkeğin üstünlüğünü baştan kabul eden önyargı ile erkeğin daha üstün, kadının daha aşağı bir konuma yerleştirildiğini ifade eder. Egemen grubu oluşturan erkeklerin kendilerinde doğuştan varolduğunu kabul ettikleri yetenekler ve egemenlik kurdukları kadınlara yakıştırdıkları özellikler yine toplumsallaşma sürecinde empoze edilir. Bu özellikler erkeklerde saldırganlık, zeka, güç ve etkinlik, kadınlarda ise pasiflik, bilgisizlik, güçsüzlük ve edilgenliktir. Böylece çocukluklarından itibaren empoze edilen bu özelliklerle kadınlara pasif cinsel ve toplumsal roller, ev işleri, çocuk bakımı gibi ikinci derece roller verilirken erkekler ise dışa dönük, aktif rolleri, karar verme ve yönetme işini üstlenirler (1987:49).

Cinsiyet kavramı, çocuk tarafından 1,5 - 2 yaşındayken anadille birlikte öğrenilir. Bu yaştan sonra çocukta cinsel benlik gelişir (Köknel, tarihsiz:72). Bu cinsel kimlikle birlikte çocuğun, çevresinin, ailesinin, eğitimcilerin uygun gördüğü kendi cinsiyetine uygun davranış kalıplarına girmesi beklenir. Böylece toplumsallaşma yoluyla çocuk ait olduğu cinsiyetin gereklerini yerine getirmeye koşullandırılır. Bu koşullanma çocuğun bütün yaşamı boyunca karşılaştacağı cinsler arasındaki sürekli bir ayrımın temelini oluşturur.

“(...) toplum, rol öğrenme baskıları yoluyla küçük kızlarını hizmet etmeye, boyun eğmeye ve başarıdan korkmaya, küçük oğullarını ise toplumsal başarı, güç ve iş gerçekleştirmek için gerekli ve bilinçli niteliklere sahip olmaya koşullandırıyordu.” (Segal, 1990:159).

Millett’a göre cinsel kimliklere toplumun bakışı açıkça ayrımcıdır. Örneğin saldırgan davranışlar erkek çocukta onaylanırken kız çocuklarında olumsuzlanır ve bu saldırgan dürtüler içe döndürülür. Böylece saldırganlık ve etkinlik erkeklerle özdeşleşirken, pasiflik ve edilgenlik kadınlarla

özdeşleştirilir. “Eğer saldırganlık yönetici sınıfın bir özelliği ise buna koşut olarak, yönetilen sınıfın özelliği de boyun eğme biçiminde belirlenmektedir” (Millett, 1987:58).

Segal’a göre feministler toplumsal cinsiyet kavramlarının çocuklar tarafından nasıl öğrenildiğini ortaya çıkarmak için reklamcılıktan okul kitaplarına kadar tüm kültürel iletişim ortamlarını incelerler. Sonuç olarak toplumun bu rol öğrenme aşamasında bireyin dışında, kendini ona zorla kabul ettiren, adeta yekpare, baskıcı bir birim olarak ortaya çıktığı görülüyor. Toplum, bireyin, özelliklerine ve yeteneklerine bağlı olmaksızın cinsiyet rollerini yüklenerek kabullenmesini istiyor (Segal, 1990:160).

Görüldüğü gibi cinsel davranış ataerkil toplum tarafından toplumsallaşma yoluyla bireye empoze edilir ve bireyden toplum içinde yaşamak istiyorsa bu koşullara uyması istenir. Buna uymayan bireyler toplum tarafından dışlanırlar. Örneğin Adler (1994:68), ABD’de bu konuda yapılan araştırmaların cinsiyet farklarının biyolojik faktörlerden çok dış etkilerle ve kültür içinde edinilen cinsiyet rollerinin etkisiyle meydana geldiğini gösterdiğini belirtir. Adler, bu araştırmalardan ve insanbilim verilerinden yola çıkarak çocuklara küçük yaşlardan itibaren verilen sosyal rollerin ve sosyo-kültürel beklentilerin erkek ve kadın kişiliklerinin oluşmasında en büyük etken olduğunu belirtir. Bu rollerin etkisi giyimden iş bölümüne, öğrenimden evlenmeye, meslek yaşamından fiziksel hareketlere kadar kişinin yaşamında belirleyici olur (1994:68-70). Selkirk ve Rosenblatt da iki cins arasındaki farkı toplumun yarattığını, biyolojinin eril ve dişiye, toplumun ise kadın ve erkeği belirlediğini söylerler. Cinsiyet değil, cinsel kimlik arayışı sonunda kadınlık ve erkeklik ortaya çıkar (1994:29). Selkirk ve Rosenblatt cinsiyet ayrımında toplumsallaşmanın önemini de vurgularlar. Çocukların sosyal rolleri ilk öğrendikleri yerler çocuk yuvalarıdır. Yapılan bir araştırma dört yaşındaki çocukların iki cinsiyet için yapılmış oyuncakları ayırabildiklerini ortaya koymuştur. Okul da bu rolleri pekiştirir.

“Yıllardır okutulan ders kitapları kadın ve erkeği

kalıplaştırmıştır. 1970'lerde Kaliforniya'da okutulan bir kitapta yuva ile ilgili 18 öyküden 12'sinde anne önlüklü resmedilmiştir ve görevlerinin yemek pişirmek, dikiş dikmek, bulaşık yıkamak veya ütü yapmak olduğu belirtilmiştir. Baba ise genelde işten eve dönerken resmedilmiştir "(Selkirk ve Rosenblatt, 1994:37).

Diğer ders kitaplarında da durum farklı değildir. Erkekler her işin üstesinden gelirken kadınlar için sekreterlik, hemşirelik, öğretmenlik gibi geleneksel meslekler uygun görülmüştür. Okulda genellikle erkeklere göre daha başarılı olmalarına rağmen birçok genç kız eğitimlerine devam etmezler. Bu büyüyünce oynayacakları role alışmaya başladıklarının göstergesidir. Başarı erkeklerin amacıdır (Selkirk ve Rosenblatt, 1994:38).

Bu rahatlığın anlamı kadının ekonomik bağımlılığıdır. Ekonomik bağımlılık ise kadına erkek tarafından hükmedilmesi, aile ve toplum içerisinde ikinci derece roller demektir.

Millett'a göre ataerkil kurumların en önemlileri aile, toplum ve devlettir. İçlerinden en temel olanı ise üreme ve toplumsallaşmadaki önemli işlevi ile ailedir (1987:60). Toplumsallaşmanın ataerkil düzenin kurulup yaşamasındaki önemini daha önce belirtilmişti. Aile, birey ve toplum arasında bir aracı olarak, denetim görevi üstlenerek sistemin devamını sağlar. Çocuk, aile yapısı içerisinde büyüklerini örnek alarak onların denetiminde cinsel rol, ruhsal yapı ve toplum içindeki konum açısından ataerkil ideolojiyi benimser. Anne ve babanın sistem ve kültürel yapı konusunda farklı görüşleri olsa da düzeni benimsetme bu kez eğitim kurumları tarafından üstlenilir (Millett, 1987:63-4). Erkeğin toplum içindeki konumunun daha ayrıcalıklı olduğunu gözlemleyen erkek çocuk bu rolle daha kolay özdeşleşir. Gelişmesi erkekçe bir nitelik kazanır. Güç ve üstünlük isteği erkeklik kavramına yönelir ve onunla birleşir. Böylece çocuk çevresindeki birçok modelde gözlemlediği benzer ayrıcalıkları talep etmeye başlar. Üstün olmak ve üstünlüğünü kabul ettirmek için mücadele eder. Adler'e göre erkeklik denilen şey bu güç ve imtiyazlardır (1994:249-50).

Segal'a göre erkek çocuğun Ödipal dönem öncesindeki anneye bağıllığı erkeklik duygusunun gelişiminde zorluklar yaşamasına yol açar. Erkek kimliğini elde edebilmek için erkek çocuk annesine duyduğu bağımlılığı, özdeşleşmeyi tümüyle reddetmek zorundadır. Bunu yaparken de kadınlıkla ilgili her şeyi reddedip küçümseme eğilimindedir. Erkek çocuk kadını bulduğu nitelikleri bastırır ve kadınlığa yönelik bu tavır küçük yaşlardan itibaren erkek kimliğinin özelliği haline gelir (Segal, 1990:182).

Ataerkil sistemin temel kurumu olan aile, babanın kadın ve çocuklar üzerinde kurduğu egemenlikle yönetilir. Millett'a göre geleneksel ataerkil düzende babaya karısı ve çocukları üzerinde kaba kuvvet uygulama, başkasına satma ve hatta öldürme gibi davranışlara imkan veren bir mülkiyet hakkı tanınmıştır (1987:61). Değişen toplumsal koşullarla birlikte aile yapısında da değişiklikler olmuştur ancak halen dünyada büyük bir çoğunlukla babanın ailenin doğal reisi olduğu kabul edilir. Baba, ailesi için para kazanır, paraya ve güce sahip olduğu için de karar verme, yönetme hakkına sahiptir. Millett'a göre ataerkil ailenin varlığını sürdürebilmesi kadın ve çocukların ekonomik bağımlılığını gerektirdiği için, aile ekonomik ve hukuksal bağlarla birleşir.

"Bugün bile değiştirilmemiş ve geleneklere bağlı rol ayrımını sürdüren modern ailede ev işleri ve çocuk bakımını kadına yükleyip, insan yaşamı için gerekli çabayı erkeğe ayırdığından, erkeğin üstünlüğü düzenini sürdürmektedir" (Millett, 1987:258).

Baba ailede devletin otoritesinin temsilcisidir. Kadın ise ataerkil aile düzeninde üremeden ve doğan çocukların yetiştirilmesinden sorumlu tutulur. Segal, bu sorumluluğun kadınların toplumsal üretim dünyasından ve ekonomik sistemden uzak kalmalarına yol açtığını, böylece kadınların ekonomik, toplumsal ve politik bağımlılıklarının temelini atıldığını söyler. Bu şekilde erkekler evliliğin de kendilerine tanıdığı haklarla, kadınlar ve onların cinsellikleri üzerinde tam bir güç elde etmişlerdir (Segal, 1990:116).

Engels ise ailenin ve kadın üzerindeki baskının kökenlerinde özel mülkiyete verilen önem olduğunu savunur. Erkek mal varlığının kendi çocuklarına geçmesini ister ve bu yüzden evlilik kurumu içinde kadın cinselliğini baskı ve kontrol altına alır. Engels, kadının küçümsendiğini ve bir hizmetçi seviyesine indirildiğini, erkeğin zevklerinin bir kölesi ve onun çocuklarını doğurtmak için kullandığı bir alet haline geldiğini ifade eder (1990:62-3). Değişen koşullar ve tıpdaki ilerlemeler sayesinde kadınlar bugün doğurganlıklarını denetleyebilmekte ve toplumsal alanda ve iş yaşamlarında daha rahat hareket edebilmektedirler. Bu da kadınların nispeten ekonomik özgürlüklerini kazanmalarında önemli bir etken olmuştur (Segal, 1990: 115).

Erkeğin kadına karşı koyduğu toplum içindeki tavrın kökeni, onun ilkel heyecanlarına ve ruhunun derinliklerine dayanır. Ataerkil düzenin kadına önyargılı bakışı, onu erkekten daha aşağıda bir cins olarak görmesi ataerkilliğin vazgeçilmez görüşlerindendir (Millett, 1987:83). İlkel heyecanlardan doğan ve toplumsallaşma ile biçimlenen temel kavramlardan ikisi de erillik ve dişiliktir. Bu kavramlar insanın temel biyolojik özelliklerinden olan cinsiyet tarafından belirlenseler de, kapsadıkları anlam açısından bizi ataerkil toplumdaki ayrımcılığın kökenlerine kadar götürürler. Erillik ve dişilik kavramları cinsellik kültürünün temelini oluşturur. Segal'a göre cinsellik kültürü erkeklere etkenlik ve denetim, kadınlara ise edilgenlik ve teslimiyet rolleri verir ve böylece tüm dünyada erkek ve kadın arasındaki güç ilişkilerini simgeler: üstün erkek, boyun eğen kadın (1990:112,113).

Toplumsal yaşamın her alanında olduğu gibi cinsellikte de erkeğin doğal bir üstünlüğü olduğu inancı ataerkil toplumun en köklü inançlarından. Giddens, kadınların cinsel yaşamlarında problemler olabileceği, ancak erkeklerin bu tür problemleri olmayacağına dair inancın bir dizi toplumsal etki tarafından yaratılıp gizlendiğini söylüyor. Bu etkiler:

“1.erkeklerin kamusal alandaki hakimiyeti; 2.çifte standart; 3.bununla ilgili olarak kadınların saflar (evlenilebilir) ve saf olmayanlar (fahişeler, orospular, cariyeler, cadılar) olarak ikiye

ayrılması; 4.Cinsel farklılığın Tanrı, doğa veya biyoloji vergisi bir şey olarak görülmesi; 5.Kadınların karanlık ve irrasyonel arzuları ve eylemleri olan yaratıklar olarak sorunsallaştırılmaları; 6.Cinsel iş bölümü "(1994:106).

Segal, cinsiyetin erkekler ve kadınları ayıran temel nokta olduğunu ve cinselliğin de erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu toplumsal denetimin somut bir dayanağı olduğunu söyler. Toplumsal yönden tanımlandığı ve denetlendiği biçimiyle cinsellik erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu üstünlüğü doğrulayan tüm toplumsal uygulamalar ve kurumlarla da doğrudan ilintilidir (1990:103). Segal, erkek cinselliğinin penis aracılığı ile yüceltildiğini ve böylece penisin etkin eril cinselliğinin bir imgesi haline geldiğini ifade eder. Kadın cinselliği ise edilgen bir şekilde tüketilmek üzere sunulur. Bir çok toplumda, çok değişik biçimlerde de olsa, kadın cinselliğinin her bir yönünü kuşatan yasal, toplumsal ve ideolojik bir dizi yaptırım ve sınırlama vardır. Feministler arasında eril cinsellik konusunda çeşitli anlam farklılıkları olmuştur. Ancak Segal, bu farklılıkların bir döngü içinde eril cinsel gereksinimlerinin bir güç gereksinimi olarak tanımlanarak birleştiğini ifade eder. Eril cinsellik, erkeklerin gücünü yaratıp devam etmesini sağlar. Cinsel alandaki bu güç gösterisi erkeğin egemenlik kurmasını sağlar (1990:103-138).

Millett ise ataerkil düzende kadını tanımlayan simgeleri kadının yaratmadığını, ilkel ve uygar dünyada kadını kültürel açıdan tanımlayan fikirlerin erkek egemen toplum tarafından yaratıldığını söyler. Erkek egemen toplumdaki kadın imgesi erkeklerin işine gelen, onların gereksinimine uygun bir tanımdır. Kadın "öteki"dir. Erkek, normal insan normu olarak kendisini görür (1987:83,84). Millett'a göre ataerkil toplumlar kadın cinsel organlarına ve onun cinsel işlevlerine (bekaret, doğum, adet görme gibi) korku ve tiksinti ile yaklaşırlarken, penise büyük bir övünçle yaklaşıp onu yüceltmişlerdir (1987:84,85). Peniste simgeleşen erkeğin cinsel gücüne olan inanç, birçok toplumda birden fazla kadınla evlilik ya da ilişki kurmanın bir gereklilik olarak kabul edilmesine yol açmıştır. Oysa Millett'a göre bilimsel bulgulara göre

cinsel yönden küçümsenen ve aşağılanan kadınlar, erkeklere göre çok daha büyük bir cinsel yeteneğe sahiptirler (1987:192). Giddens da kadın cinselliğinin 19. Yüzyılda fark edilip hemen ezildiğini söyler. Cinsellik konusunda ilk çalışmaların amacının kadınların cinsel etkinliklerini kontrolde tutmak olduğunu belirten Giddens, erkekte doğal olan cinsel uyarılmanın kadında istisna olduğu, erkeklerin bağışık olduğu çeşitli hastalıklara kadınların cinsellikleri nedeniyle yakalanabilecekleri gibi yanlış inanışların o dönemdeki bilimsel kitaplarda yer aldığını belirtir (1994:27).

Cinsel alandaki kadınlar ve erkekler arasındaki üstünlük ve boyun eğme, etkinlik ve edilgenlik ilişkileri de biyolojik farklılıklardan değil erkeğin biyolojik ve toplumsal alandaki egemenliğinden kaynaklanır. Selkirk ve Rosenblatt'a göre kendine güven, kişisel bağımsızlığına düşkünlük, aşağılık duygusundan yoksun olma, bir iş başarıp işe yarama duygusunu yaşama gibi özellikler kişinin diğerleri üzerinde egemenlik kurmasını sağlar. Toplumsal yaşama baktığımızda konumları itibarı ile erkeklerin bu duyguları yaşama açısından kadınlara göre daha şanslı oldukları açıktır. Yapılan psikolojik araştırmalar kendine güvenen, etkin kadınların düzenli olarak cinsel arzu duyduklarını ve cinsel yaşamlarında tatmin olduklarını kanıtlar. Kendine güvenen kadınlar da cinsel yaşamda edilgen, boyun eğici rolü kabul etmezler. Boyun eğen kadınlar ise cinsel yaşamda pasiftirler ve tatmin olmaları eşlerine bağlıdır (1994:54,55). Görüldüğü gibi cinsel etkinlik toplumsal yaşamdaki etkinlikten ayrılamaz. Toplumsal yaşamda ve aile içinde süren kadın ve erkek arasındaki üstünlük ilişkileri cinsel yaşamda da devam eder.

Coward da toplum tarafından geleneksel eril ve dişil kavramlarını, erkeğin etkinliğini ve kadının edilgenliğini açıklamak için belirsiz, açıklanmamış, her anlama çekilebilen "içgüdü" teriminin kullanıldığını söyler. Ancak bu içgüdü savı erkeğin üstünlüğünün doğal olduğunu ve böylece kadınlar açısından yapacak bir şey olmadığını vurgulamak için kullanılmaktadır (1993:236).

Yukarıda ifade edildiği gibi ataerkil toplum tarafından yüceltilen erkek cinselliği, erkeğin toplumsal alandaki üstünlüğünün temellerinden birisini, belki de en önemlisini oluşturur. Böylece erkek, kadını istediği kalıplar içerisinde görme ve o kalıplar içerisinde yaşamaya zorlama hakkını kendisinde görür. Erkek tarafından biçimlendirilen bu kalıplarda kadınlar yine cinsellikleriyle tanımlanırlar. Giddens kadınların, erkekler tarafından erdemli kadınlar ve hafif kadınlar olarak ikiye ayrıldıklarını söyler. Erdemli olarak tanımlanan kadınlar, erkekler tarafından kolayca baştan çıkarılamayan, aile büyüklerinin denetiminde flört ettikten sonra evlenilen kadınlardır. Oysa erkekler evlilik öncesinde birçok farklı kadınla cinsel ilişkiye girebilirlerdi. Bu, onların biyolojik yapılarından dolayı fiziksel sağlıkları için gereklidir. Evlilik öncesi ilişkiye girdikleri kadınlar ise elbette hafif kadınlardır (1994:12,13). Görüldüğü gibi bu alanda da açık bir ayrım vardır. Erkek doğasından kaynaklanan özellikler nedeniyle çok eşlilik hakkına sahipken, kadınlar aynı hakka ancak "hafif"lik gibi aşağılayıcı bir damga ile sahip olabiliyorlar. 1960'larda, cinsel devrim sonrası kadınların belli bir cinsel özgürlük elde ettiklerini görüyoruz. Ancak bu ABD gibi endüstrileşmiş, kadınların çalışma hayatına ve toplumsal yaşama iyice girdiği ülkelerde söz konusudur. ABD'de 1989'da yapılan bir araştırma kadınların cinsel özgürlüklerini ancak son 20 yılda kazanabildiklerini göstermiştir. Daha önce bekaretin toplumsal yapı içinde son derece önemli olduğu ve cinsel olarak aktif kızların diğer kızlar ve erkekler tarafından kötülendiği ABD toplumunda, erkekler "erdemli" kızlarla evlenmeden önce bu " hafif" kızlarla birlikte oluyordular. (Giddens, 1994:14-5).

Erdemli kadınlara toplum tarafından yine biyolojik yapıları nedeniyle yüklenen bir rol vardır: annelik. Annelik kadının, doğasından kaynaklanan doğal bir görevi olarak görüldü. Kadının toplumsal yaşamdan, iş yaşamından uzak tutulmasının temel nedenlerinden birisiydi. Oysa bugün modern toplumlarda çalışma yaşamındaki milyonlarca kadın profesyonel kariyerleriyle anneliği birlikte yürütmektedirler. Giddens, anneliğin idealleştirilerek modern bir şekilde yeniden inşa edildiğini ifade eder. Annelik kişilik nitelikleri açısından kadınlıkla birleştirilmişti (1994:45). Coward da modern toplumlarda

yeterli annelik gibi bir ideoloji oluşturulduğunu ve bunun sadece kadınlara bir yük ve sorumluluk getirdiğini söyler (1993:122). Kuşkusuz annelik duygusuna kadınlar içgüdüsel olarak sahiptir. Ancak bu sorumluluk çocuk büyüdüktan sonra da devam eder ve kadın bütün yaşamını bir tek sorumluluğa adanmış olur. Çocuk sahibi olduğu için birçok kadın çalışma yaşamını bırakır ve bu yadırganmaz, oysa baba olduğu için işini bırakıp yalnızca çocuğu ile ilgilenen bir erkeğe çok ender rastlanır.

Toplumsal yaşamdaki cinsiyetçilik ve cinsel roller popüler kültür ürünleri tarafından da sürekli olarak tekrarlanarak yeniden üretilir.

1.4. POPÜLER KÜLTÜRDE CİNSİYETÇİLİK VE YARATILAN KADIN İMGELERİ

Ataerkil sistemin kadına bakışını, sunulan popüler kültür ürünlerinde net bir şekilde inceleyebiliriz. Popüler kültür ürünlerinde kadının yeniden sunumu, özellikle feminizmin gelişmesine paralel olarak 60'lerden itibaren araştırılmaya başlandı. 70'lerin başından itibaren medyada özne ve nesne olarak kadının çarpıtılmış yeniden sunumu eleştirel ve özellikle feminist bakış açısından araştırılmaya başlandı (Dakovic, Derman, Ross, 1996:12). Kitle iletişim araçlarının yaygınlığı ve gücü, kadının popüler kültür ürünlerindeki yeniden sunumunu önemli bir araştırma alanı haline getirir. Dakovic, Derman ve Ross (1996:13)'a göre kadının toplum içindeki yeri ve kadınlığın ortodoks yorumlanması erkeğin imgelemi ve fantezileri tarafından biçimlendirilmiştir. Kadınlar, erkeklerin görmek istedikleri kalıplardadırlar.

Popüler kültür ürünlerini üreten kitle iletişim araçları da geleneksel cinsiyet rollerinin üretilmesinde ve aktarılmasında önemli bir rol üstlenirler. Bu araçlardaki kadın imgesi daima eril bir bakış açısı ile üretilir. Bu araçların yarattıkları gerçek dünyadan farklı ortamda kadın doğal bir şekilde edilgin olarak konumlanır (Dakovic, Derman, Ross, 1996:13).

Dakovic, Derman ve Ross (1996:13,14)'a göre medya ne düşüneceğimizi değil, herhangi bir şey hakkında ne düşüneceğimizi söyler. Örneğin medyada yer alan bir kadın portresi, bir kadın olmanın gerçekliğini tanımlamaz, bunun yerine kadınlık hakkında belirli bir düşünme yolu sağlar. Bunu yaparken de yarattığı imgeleri medya üzerinde egemenliğe sahip ideolojinin süzgecinden geçirir. Medya ürünleri aynı kültürel tavırlardan etkilenirler çünkü yaratıcıları aynı kültürel deneyimleri paylaşırlar. Değişik tipte imgeler gerçeğe değişik oranlarda yakın olabilirler ancak bir imge, belirli bir zamanda yerleşmiş ve belirli bir perspektiften bakılan bir sosyal yapıdan başka bir şey değildir. Semiyolojik ve kültürel çalışmaların medya metinlerinin farklı biçimlerde okunabileceğini iddia etmesinin, izleyicinin metni çözümleme, yorumlama gücünü abartıp, medyanın tekrarlama yoluyla arttırdığı ideolojik gücünü küçümsediğini ifade eden Dakovic, Derman ve Ross, imgenin gerçekliğin illüzyonu olduğunu, ancak saf gerçekliğin değil herhangi bir gerçekliğin illüzyonu olduğunu iddia ederler.

Medyadaki imgesel olayların ve kişilerin sunumu, politik ve ideolojik süzgeçten geçerek medyanın yarattığı dünyada ikonik bir konum kazanırlar. Erillik ve dişilik kavramlarının medyada tekrarlanarak yeniden üretilmesi ve yaratılan stereotipler kitle iletişim araçlarına yönelik feminist eleştirinin temelini oluşturur (Dakovic, Derman ve Ross, 1996:15,16).

Kitle iletişim araçlarının ve popüler kültür ürünlerinin egemen ideolojiyi yeniden üretmesi ve yaratılan stereotiplerle geleneksel cinsiyet rollerinin devamını sağlaması bu araçlar üzerindeki erkek egemenliğinin bir sonucudur. İrvan ve Binark (1995:7), popüler kültür yaşamının tüm alanlarının yeniden üretildiği, toplumsal ve kültürel iktidarın, ataerkil sistemin kurulduğu bir alan olarak tanımlarlar. Kadınların edilgin bir şekilde tükettikleri pembe diziler, aşk romanları gibi popüler kültür ürünlerinde ataerkil iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiğini belirten İrvan ve Binark, kadınların ev kadını ve anne olarak toplumsallaşmalarına, popüler kültür ürünlerinin sundukları stereotiplerle, kalıplarla yardımcı olduklarını ifade eder (1995:8). Rakow ise

80 yıllık bir zaman dilimi içerisindeki popüler kültür ürünlerinde yapılan bir araştırmadan örnek verir. Bu araştırmaya göre popüler kültür ürünlerinde kadınlar, ev kadını, pasif ve iyi ahlaklı olarak sunulurlar (1995:23). Popüler kültür imgelerini yaratan araçlar üzerindeki erkek egemenliği bu imgelerin sunumunu belirler.

Rakow ayrıca atıfta bulunduğu kitle iletişim araçlarındaki kadın imgeleri hakkındaki bir araştırmada da medyanın kadınları ele alış biçiminin “simgesel yok etme” olarak nitelendirildiğini, bunun nedeninin de kadınların medyada yeterince temsil edilmemesi ve önemsizleştirilmeleri olduğunu söyler (1995:24). Kadınların ve erkeklerin iki ayrı kültürel evreni vardır ve kadınlarınki erkekler tarafından kuşatılmıştır. Kadınlar, suskunlaştırıldıkları ve yüzyıllar boyu pasif bir şekilde boyun eğmeye zorlandıkları için, erkekler tarafından yaratılan metinlerin doğrularını kabul etmişlerdir. Kimi eleştirmenler ise popüler kültürün, erkek egemen bir toplumda kadınlara kendi deneyimlerini ifade etmelerini sağladığını belirtirler ancak yine de popüler kültür ürünleri kadınları erkek söylemleri ile kuşatarak, onları söylem üretme ve öykü anlatmada etkisizleştirerek onların kendi yaşamları hakkında söylemek istediklerini bastırır, kendilerini ifade etmelerini engeller (Rakow, 1995: 30-4).

Huyssen (1995:77), popüler kültürün, kitle kültürünün kadınla ilişkilendirildiğini söyler. Erkekler, gerçek, otantik kültürü bir ayrıcalık olarak kendilerine mal etmişler, kadınları “yüksek sanattan” dışlayarak kitle kültürünü küçümseme ile karşılaşmışlardır. Geleneksel ya da modern başat kültürün erkek egemenliğinin bir alanı olduğunu söyleyen Huyssen, yine de egemen söylemin kitle kültürünü dişil olarak cinsiyetleştirdiğini ifade eder (1995:78). Kitle kültürünün kadınla özdeşleşmesi Huyssen’e göre sanat ve edebiyat dışında incelenmesi gereken bir sorundur. Kökeni de 19. Yüzyıldaki ihtilaller ve kitlesel olaylara dayanır. Dönemin dergi ve gazetelerinde yapılan bir araştırma bazı imgelerin kadın imgesiyle birleştirildiğini gösterir. Bu imgeler, histerik ve öfkeli kalabalık, herşeyi yutan ayaklanmalar ve devrim

taşkınları, büyük şehir hayatının boğuculuğu, barikatlarda elinde bayrak tutan kadın figürü gibi imgelerdir (1995:85). Kadın korkusu, burjuvazinin kitlelerden duyduğu korkudan ayrılamaz hale gelir. Huyssen o dönemdeki bazı yazarlardan örnekler verir. “dişil özellikleriyle ayırt edilebilen kalabalıklar her yeredir (...) Kadınlar gibi hemen uç noktalara giderler”(aktaran Huyssen, 1995:85). İktidarını kaybetme korkusu ataerkil burjuvazinin ego sınırlarını kaybetme korkusu ile birleşir. Burjuvazi, kendi yüksek sanatlarını kitle sanatından ayırarak kitlelerle aralarındaki sınırları sağlamlaştırmaya çalışır. Huyssen değersizleştirilen her şeyin dişil olarak cinsiyetleştirildiğini ve kitle kültürüne dişiliğin atfedilmesinin kadınların yüksek kültür ve onun kurumlarından dışlanmasına bağlı olduğunu söyler. Ayrıca, kitle kültürünün tehdidinin erkeklere değil kadınlara yönelik olduğunu çünkü kitle kültürü üretimi üzerinde gerçek kontrolün erkekler tarafından sağlandığını belirtir (1995:98).

Modleski (Tarihsiz :8) de popüler kültür ürünlerindeki cinsel ayrımı tespit eder. Erkek metinlerinde kadın zayıf gösterilir, böylece erkek üstünlüğü doğrulanmış olur. Modleski kültüre ve sembolik alana erkeğin daha önce güçlü zannettiği annenin eksikliğini, zayıflığını kavrayarak ve babanın üstünlüğünü fark edip baba ile özdeşleşerek girdiğini belirtir. Erkeğe göre kadın zayıf ve eksiktir. Erkek, kadını popüler kültür ürünlerinde de buna göre konumlar. “Popüler anlatıların sonunda kadın genellikle biçimsizleştirilir, ölür, ya da en azından evcilleştirilir”(Modleski, tarihsiz :8). Kadınların edebiyat dünyasına girmeleri de Victoria döneminin başlangıcına rastlar. Bu dönemde kadınlar arasında okuryazarlık oranı yükselir ve kadınlar edebiyat ürünleri vermeye başlarlar. Ancak erkek egemen edebiyat dünyasında alay ve aşağılanma ile karşılanırlar (Rakow, 1995:27; Modleski, tarihsiz: 9,10). Erkekler dil gibi önemli bir konudaki üstünlüklerini kaybetmek istememektedirler.

Erkeklerin yüzyıllardır süren dil üzerindeki denetimleri, kadınların yaşantılarını ve değerlerini yadsıdığı ve geleneksel dil kullanımı kadını

dışlayıp küçümsemiş, önemsizleştirmiştir (Segal, 1990:45). Segal, dilin erkeklerin gücünü, ağırlığını, etkinliğini, eril sayılan her şeyi toplumsal ilişkilere yansıttığını söyler (1990:49).

“Kadın ve kadınlığa özgü sayılan her şey, çoğunlukla dilde olumsuz yönde değerlendirilir (ya da romantikleştirilir). Dale Spender’a göre dil sistematik bir biçimde cinsiyetçidir. Kadınların, simgesel olarak erkeklerden aşağı bir yere konulmasında etkin bir rol oynar ve böylece bu gerçeğin oluşturulup sürdürülmesini sağlar” (Segal, 1990:49).

Kadının yazılı ya da sözlü olarak dili kullanması erkek egemen toplum tarafından engellenmeye çalışılmıştır. Régnier-Bohler (1996:7) bunu dilin bir egemenlik ve yargılama aracı olmasına bağlar. Erkeklerin kadına yönelik duyduğu korku, kadın üzerinde kurulan egemenliği kaybetme endişesi kadının dilden uzak tutulması sonucunu getirmiştir. Régnier-Bohler’e (1996:6,7) göre yüzyıllar boyunca tanınmış bir kadın şair, ozan ya da yazar yetişmemiştir. Konuşma ya da yazma kimliğini ifade etmektir. Bunun yitirilmesi kadının kimliğini ulaşılmaz kılmıştır. Erkek söyleminin kadına dayatmaya çalıştığı şey de budur. Erkeklerle göre kadınlar dili kara büyü yapmak için, erkeğin güçlülüğünü yadsımak için, cinsiyetle ilgili sırları açığa vurmak için kullanırlar. Kadını yazma gibi bir ifade aracından uzak tutmak için kadınların okuma yazma öğrenmeleri engellenmeye çalışıldı. Kadınların okur yazarlığı erkeklerde bir egemenlik alanının kaybedilmesi korkusu uyandırdı (1996:14). Bu koşullarda kadınlar yazabilmek için erkek kimliğine bile girdiler. Régnier-Bohler (1996:9) kadınlara yönelik bu yasak bölgelerin bugün hala devam ettiğini ifade ederek günlük gazetelerin kadınlara yönelik köşelerini, pembe dizileri ve kadın edebiyatını örnek olarak verir.

Kadının dilden dışlanması geri kalmış ülkelerde hatta Türkiye’nin birçok bölgesinde gözlemlenebilen bir olgudur. Geleneklere göre kadının babasının hatta kocasının yanında kendisine söz verilmedikçe konuşması hoş karşılanmaz. Kadının dilden ve kültür ürünlerinden dışlanması meyvelerini vermiş, kadınların birçok alanda elde ettikleri haklara rağmen toplum ve

kültür alanlarında erkek egemen söylem hakim kılınmıştır. Radway de kitle kültürü ile ilgili çalışmasında popüler kültür ürünlerinde kadının yalnızca sesini duyuramamakla kalmadığını söyler:

“Ataerkil kültür, genelde simgesel üretimle ve özelde de kitle kültürüyle ilgili son zamanlardaki feminist çözümlemelerin de gösterdiği gibi, kadınların kamusal alandaki “konuşma” hakkını yadsıyarak, yani, simgesel söylemin araçlarını kendi amaçları doğrultusunda yönlendirerek, birey kadını suskunlaştırmaktan daha fazlasını yapmıştır. Kendi konuşma biçimiyle kadın özneliliği için gerçekte onu nesneleştiren bir konum inşa etmeyi de başarmıştır. İster pornografide, ister kitlesel üretilmiş Hollywood filmlerinde ya da Batının (eril) kültürel geleneğindeki daha genel literatürde olsun, kadınlar sessiz öteki, yani eril tutkunun odak noktası ve bu tutkunun tatmininin araçları olarak aktarılmışlardır” (Radway 1995:46).

Popüler kültür ürünlerini üreten araçlardaki kadının sessizliği, kadın imgelerinin erkekler tarafından, erkeklerin gözüyle, erkekler için üretilmesi sonucunu doğurmuştur. “İmge, yeniden üretilmiş veya yaratılmış görünümüdür (...) Her imgede bir görme biçimi yatar”(Berger, 1995:9,10). Edebiyatta, sinemada ya da resimde yaratılan kadın imgeleri bu alanlarda hakim olup bu imgeleri yaratan erkeklerin bakış açısını taşır. Erkek, dilin, bakışın ve imgeleri yarattığı araçların sahibidir. Coward (1993:78) görsel araçların kontrolünün erkeklerin elinde olduğunu ve bakışın erkekler tarafından kontrol edildiğini söyler. Kamera erkeğin kadına sokaktaki bakışının bir uzantısıdır. Erkek kadına bakar, yargılar ve değerlendirir. Bakış sahibine güç verir ve bakışının nesnesi üzerinde egemenlik kurmasını sağlar. Bakışın sahibi erkek, nesnesi kadındır.

“Bu toplumda bakmak cinsel ilişkilerin önemli bir yanı haline geldi; bunun nedeni şu ya da bu doğal dürtü değil, egemenliğin ve boyun eğmenin ifade edildiği biçimlerden biri olmasıdır. Bakışın içerdiği ilişkiler erkekler ve kadınlar için uygun cinsel davranışlara ait baskıcı inançları kapsıyor. Toplumun bu kadın imgeleriyle doyurulmasının, erkeklerin doğal nesnel güzellik değerlendirmelerinin estetik değerleriyle değil, bu kadın imgelerinin erkekleri rahatlatıcı bir şekilde kaydedilmesiyle ve kullanılmasıyla çok yakından ilgisi vardır” (Coward, 1993:79).

Kadının erkekler tarafından, yine erkeklerin arzuları doğrultusunda imgelere hapsedilmesinin, edilgen bir şekilde bakışın nesnesi olmasının kökenleri resim sanatında görülmektedir. Berger (1995:49-54), Avrupa resim geleneğinde çıplak kadın resminin, kadınların seyirlik nesneler olarak görülmesi şeklinde değerlendirilebileceğini söyler. Resimdeki kadınlar, seyredildiklerinin bilincinde olarak resmi yani kendilerini seyreden seyirciye bakarlar. Kadın yanında başka bir erkekle çizilse bile, bakışı yine kendisini seyreden seyirciye dönüktür. Berger, bu resimlerdeki kadınların resmedilişlerini ve bakışlarını günümüzdeki erotik dergilerdeki kadın fotoğraflarıyla karşılaştırır. Benzerlik şaşırtıcıdır. Her ikisinde de kadın seyredildiğinin bilincinde olarak kendisini bakışın sahibi olan erkeğe sunar. Berger (1995:63), Avrupa nü sanatında ressamların ve bu tabloları satın alan sahiplerin erkek, nesne olarak işlenenlerin ise kadın olduğunu söyler.

“Gene de kadınları görme biçimi, imgelerin kullanılışı temelde değişmemiştir. Kadınlar erkeklerden çok değişik bir biçimde gösterilir - dışının erkekten başka olmasından gelen bir şey değildir bu - ‘ideal’ seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindendir” (Berger, 1995:64).

Cowie (1997:16) de imgelerin -reklamlarda kullanılan çıplak kadınlar gibi- iddia edildiği gibi sadece kadını sömürmekle kalmadığını, bundan daha önemli olarak kadınlar ve dişilik hakkında gerçek, her zaman varolan ve doğalmış gibi tanımlar ürettiğini söyler. Bu tanımlar sinemada karşımıza çıkan stereotipleri oluşturur. Anne, fahişe, bakire gibi. Cowie, erkek egemen imge endüstrisinde erkekler için, erkekler tarafından üretilen kadın imgelerinin yükselen kadın hakları hareketi ile en çok tartışılan konulardan biri olduğunu ancak bunun değiştirilemediğini söyler (1997:16). Yeniden sunumun arkasında yatan imgeler gerçeği yansıtmazlar çünkü referans alınabilecek ‘öz’ bir kadın yoktur. Sinema da gerçeğe çok benzeyen imgelerden oluşur ancak imgeler gerçeği yansıtmazlar ve sabit bir anlam ifade etmezler. Anlam imgelerin yeniden sunumunun kurulmasıyla oluşur.

Sinemadaki kadın imgesini ataerki kontrol eder ve bu imge erkeklerin kurduğu tanımlara hizmet eder (1997:18,19). Bu imgeler, aslında bir erkek hayali olan “ideal kadın” imgesi yaratmıştır ve kadınlardan bu ideale ulaşmasını bekler. Zayıflama, makyaj, sağlık için spor gibi araçlar bu ideale ulaşmak için kullanılır (Coward, 1993:85). Erkek egemenliğindeki görsel imge endüstrisi fiziksel ve davranış olarak ideal kadını empoze eder. Güzel, sağlıklı, pasif ve erkeğine bağlı. Ataerki sinema da benzer bir şekilde, sürekli olarak kadın imgelerini üretip sunarak toplumdaki cinsiyet rollerinin üretilip devam etmesini sağlar.

Kadının sesini duyuramadığı, dışlandığı ataerki kültürün egemenlik alanlarından biri olan sinema, özellikle popüler sinema erkek egemen söylemin hakimiyetinde, kadının ancak erkeğin yarattığı imgeler ve stereotipler çerçevesinde varolabildiği, yaratma aşamasında dışlandığı bir alandır.

1.5. ATAERKİL SİNEMA VE KADIN:

Ataerki egemen sinema, kadını, ataerki ideoloji süzgecinden geçirip, yüzyılların birikimiyle oluşan ataerki bilinçaltını yansıtan imgeler halinde sunar. Erkek egemenliği klasik sinemayı ve anlatıyı biçimlendirir. Metin ve kadın seyircinin zevki, ataerki bilinç ya da bilinçaltı tarafından oluşturulur. Ataerki kültürde kadın, erkek olmayan “öteki” olduğu için sinemadaki kadın imgeleri ve karakterleri erkeklerin fantezilerini ve korkularını yansıtır (Dakovic, Derman, Ross, 1996:17). Bugün dünyada hakimiyet kurmuş olan Hollywood sineması erkek egemen sinemanın en önemli örneğidir. Hollywood’un öyküleme, karakterler gibi anlatı unsurları feminist eleştirinin ilk yıllarından bugüne odak noktası olmuş ve eleştirilmiştir. Hollywood’un ‘erkek’ bakış açısı, kadın karakterleri bu bakış açısı ile yaratıp konumlandırması, ataerki bilinçaltının filmlerdeki yansımaları incelenmiş ve ortaya konulmuştur. Erkek bakış açısı Hollywood’da çalışanların ezici bir çoğunluğunun erkek

olmasının doğal bir sonucudur. Daha önce edebiyatta ve resim sanatında gördüğümüz kadının sanattan dışlanması, sesini duyuramaması, 'dil'deki erkek hakimiyeti 21. Yüzyıla yaklaşırken bile hala sürmektedir. Irene Wolt, bütün dünyada film yönetmenliğinin erkek işi olarak kabul edildiğini belirterek sinema sektöründeki erkek egemenliğini rakamlarla ortaya koyuyor :

"Rakamların da ortaya çıkardığı sonuç; sinema endüstrisinde kadınların genelde yaratıcı işlemde hala büyük ölçüde temsil edilmediği şeklindedir. 1983'de konulu filmlerde çalışan gün toplamının sadece % 2'sinde kadın yönetmenlerin görev yaptıkları hesaplanmış ve 1982 Nisan-1983 Nisan tarihleri arasında yapılan konulu filmlerin % 15'inden daha az bir bölümü kadınlar tarafından yazılmıştır. Film yapımcıları birliğinin 683 üyesinden 100 tanesinden daha azı kadınlardan oluşuyor ve film stüdyosu ile televizyon kanalları yöneticilerinden % 10'undan daha azı kadındır "(Wolt, 1994:13).

Hollywood'da çalışan bir kadın yönetmen olan Amy Jones Hollywood'u şaşırtıcı derecede ataerkil olarak nitelendirir ve "böyle olmadığını zanneden varsa kendini kandırıyor" der (Wolt, 1994:14). Bir grup kadın yönetmen de iş bulma şansı açısından erkek yönetmenlerle aralarında büyük farklılıklar olduğunu görünce bazı araştırmalar yaparlar ve çok şaşırtıcı rakamlar bulurlar. 1949'dan 1979'a kadar yapılan 7332 konulu filmin sadece 14 tanesi kadınlar tarafından yönetilmiştir. Televizyon sektöründe de durum farklı değildir. En çok izlenen saatlerdeki 65600 programın 115 tanesini kadın yönetmenler yönetmiştir (Wolt, 1994:14). Kadın yönetmenler çalışma olanağı bulabildiklerinde de erkeklerle aynı koşullarda çalışamazlar. Wood, hiçbir kadın yönetmenin büyük gişe başarısı elde etmiş bir filme imza atmadığını bunun nedeninin de kadın yönetmenlere düşük bütçeli, yıldız oyuncuların rol almadığı, mütevazı filmleri yönetme şansı verildiğini söyler. Bunun nedenini de erkeklerin, kadınların güç sahibi olmasından hoşlanmamalarına bağlayan Wood, benzer bir şekilde çok az kadının orkestra şefi olabildiğini söyler. Yine Wood'a göre bir filmin sinemadaki ticari başarısı çekilen filmin ataerkilliğe yaranabilmesiyle yakından ilişkilidir. Erkek egemen bir kültür için yine aynı kültür tarafından yaratılan türler ve anlatı uyuşmaları ile kenetlenmiş bir

ataerkil sinema endüstrisi içerisinde feminist olmasa bile bir kadın söylemi için fazla bir olanak yoktur (Wood, 1986:208-9).

Ryan ve Kellner (1997:60)'a göre kadınlar daha çok düşük bütçeli bağımsız sinemada yer bulabiliyorlar. Sinema eğitimi gören kadınların sayısı yetersizdir ve Hollywood'daki yerleri temsil biçimlerini etkileyecek güçte değildir. Temsil biçimleri, ataerkil sistem içinde kadını erkeğin arzuları doğrultusunda bir takım kalıplar ve stereotipler içerisinde sunar. Popüler sinema, yarattığı bu stereotiplerle kadını erkeğin bakış açısı ile onun arzu ve korkularını yansıtacak şekilde konumlandırır.

1.5.1. Sinemadaki Kadın İmgeleri: Stereotipler:

Popüler filmlere feminist eleştirmenlerce getirilen en yoğun eleştirilerden birisi de kadın imgesinin bu filmlerde kalıplar, stereotipler içerisinde sunulmasıdır. Özellikle popüler sinemadaki tür filmlerinin altın çağını yaşadığı 30'lardan 50'lere kadar olan süreçte gerçek hayatta kadınlardan beklenen sosyal ve ahlaki davranış kalıplarına uymaları, kaçınılmaz olarak filmlere de yansır. Kadın karakterler cinsel olarak (bakire ya da fahişe gibi), annelikle bağlantılı olarak (anne ya da kız gibi) ya da evlilikle bağlantılı olarak (eş ya da evde kalmış kız gibi) birer etikete sahiptirler. Bu etiketler kadının dünyasını oluşturduğu farz edilen evlilik, erkekler ve annelik gibi konumlar karşısında kadının durumunu izleyiciye aktarır. Karakter film içerisinde bu etiketlerini değiştirebilir. Örneğin kadın, fahişelikten anneliğe geçebilir. Bu durumda karakter yüceltilir. Ya da annelikten fahişeliğe geçer ve bu durumda da karakter olumsuzlanır. Bu stereotipleme kadının cinselliğine, biyolojik fonksiyonlarına ya da fiziksel görünümüne bağlıdır. Filmlerde verilen bütün şişman, kıskanç, aldatan, dedikoducu kadınların hepsi cinsel çekicilikten yoksun, cinsel olarak çok aktif ya da cinselliği bastırılmış kadınlardır. Kadının stereotiplerin arkasına sokulması erkek egemen toplumun yüklediği bir anlamdır. Kadın gizlenmelidir (Basinger, 1993:36,37). Stereotipler toplum

içindeki kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin de bir göstergesidir. Biyolojik farklılıkları nedeniyle kadın ve erkek toplum içinde eşit özgürlüğe, eşit şansa, eşit seçeneklere sahip değildirler. Stereotipler bunları vurgularken kadınların bu karakterlerle özdeşleşmesini sağlayarak ataerkinin devamını sağlarlar. Basinger bazen kadın karakterlerin, erkeklere olan üstünlükleri de vurguladığını belirtir. Ancak bu özellikler duygusallık, tehlikeyi sezme gibi daha içgüdüsel ve ruhi şeylerdir (1993:41). Yine Basinger(1993:42)'a göre kadının stereotipler içerisinde sunulması onun pasifliğine, direkt olarak eylem içerisinde yer almamasına bağlıdır. Filmde dekoratif bir unsur olarak yer alan kadın kolayca bir seks objesi ya da kurban olarak sunulabilir.

Walker (1982:164)'a göre altın kalpli fahişe, aptal sarışın, "femme fatale" gibi kadının vücuduna ve davranışlarına bağlı stereotipler seyirciye toplumdaki gerçek kadınlar hakkında direkt bir referans verir. Ancak bu referanslar gerçeği değil erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü ya da görmek istediğini yansıtır. Star sistemi de egemen sinema anlayışında stereotiplere katkıda bulundu. Öyle ki 40'larda her yıldız kendisine ait bir markaya, etikete sahipti. Örneğin Lana Turner "Sweet Girl" dü (tatlı kız). Marie Mc Donald "The Body" (Bayan Vücut), Jane Russel "The Bosom" (Bayan Göğüs), Ann Sheridan ise "The Oomph Girl"dür, (Bayan çekici). Bu etiketler, kadını markası belli bir mala dönüştürüyor, onu erkeklerin seyri için eğlenceli bir şekilde nesneleştiriyordu (Roloff ve Seesslen, 1996:218). Kadını nesneleştiren, onlara cinsel nesne muamelesi yapan sinemacılara verilebilecek örneklerden birisi de Busby Berkeley'dir. Bir koreografi ustası olan Berkeley, kadınları cinselliklerini ön plana çıkartacak şekilde giydiliyor, onları madeni para ya da orkestra enstrümanları kılıfına sokuyor ve onları değişik koreografilerde bir araya getiriyordu " onları sırt üstü yatırır, bacaklarını birbiriyle uyum içinde açıp kapattırır; onları canlı resimler gibi dondurur ya da insan-heykellere dönüştürür (...) Kadınları seyre açardı, onları "terbiye" eder, (hayvan uslandırır gibi) uslandırırdı "(Roloff ve Seesslen, 1996:171).

Ryan ve Kellner (1997:37) temsillerin, kültürden alınarak içselleştirildiğini ve böylece bu temsillerde sunulan değerlerin de bu yolla birey tarafından benimsendiğini söylerler. Sinemanın da bir parçası olduğu kültürel temsillerin sunumu, toplumsal yaşamda ve toplumsal kurumlarda egemenlik açısından önemli bir yer tutar. Bu yüzden kültürel temsillerin üretiminde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından hayati bir önem taşır. Hollywood sinema endüstrisindeki erkek egemenliği daha önce rakamlarla ortaya konmuştu. Erkek egemenliği Hollywood'un senaryodan perdeye yansıyan görüntüye kadar tüm aşamalarına sinmiştir.

Bazı dönemlerde Hollywood'da erkek yönetmenlerce kadını odak noktası olarak alan filmler de çekilmiştir. Ancak bu filmlerde de kadın, erkek bakış açısı ile yansıtılmıştır. Ryan ve Kellner, özellikle kadınların çalışma yaşamında daha yoğun bir şekilde yer almaya başladıkları 70'li yıllarda erkek yönetmenlerin, çalışan kadınların kariyerleri ile evlilikleri ya da aşkları arasında seçim yapma zorunluluklarını yansıttıkları filmler çektiklerini söyler. Kadın, işi ve çocuğu ya da dışarıdaki yaşamın zorlukları ve erkek himayesinin rahatlığı arasında kalır. Çocuk büyütme ataerkil toplumda kadına tahsis edilmiş bir görev, dışarıdaki rekabet de erkeklerin mücadele verdiği, erkeklerin tekelinde bir alandır. Hollywood geleneğinde bağımsız kadınların genellikle filmin sonunda evcilleştirildiğini söyleyen Ryan ve Kellner temanın kadına evi uygun görüp bunun ötesinde onu ilgilendiren bir şey olmadığını vurgulayacak şekilde inşa edildiğini söyler. Kamera çerçevelemesi kadınları bağımsız olarak değil, ilişkilere bağlı olarak resmeder, Güzel kadınların yakın çekimleri kadını erkeğin arzusunun nesnesi olarak konumlar. Özü itibarıyla ataerkil olan Hollywood'da 70'lerin başlarında çekilen birçok filmde kadınların toplumsal alanda yer alma mücadeleleri incelenir ancak bu filmlerin sonunda geleneksel aile düzeni yeniden kurulur(1997:220,221).

Robin Wood (1986:202) da Hollywood'da sosyal bir problemin mutlaka varolan sistem içerisinde çözüldüğünü, bu sistemin de ataerkil kapitalizm olduğunu söyler. Kadın, Hollywood anlatısında "öteki" muamelesi görür. Eğer

kadın boyun eğmeyi kabul etmezse, babayı evlatlarıyla güzel bir ilişki kurmak üzere bırakarak anlatıdan çıkarılır. Çocuk babasıyla özdeşleştikten sonra anne gereksiz bir fazlalık haline gelir. Baba ise sevilir, saygı ve kabul görür. Anlatıda kadın fazla kahramanlık göstermez. Genellikle asıl işlevi, zavallılığını ve bağımlılığını ortaya koyacak şekilde erkek tarafından kurtarılmayı beklemektir. Wood, Hollywood'daki antifeminizmin açıkça değil ama filmlerin sonunda geleneksel rollere dönülmesi şeklinde vücut bulduğunu söyler. 80'lerin başında gösterime giren *Urban Cowboy* ve *Branco Billy* gibi filmlerin kadın kahramanları erkek egemen bir dünyada varolmaya çalışan aktif kadınlardır. Erkeklerin yaptığı bir çok şeyi onlar kadar iyi yapabilirler ancak olay örgüsü geliştikçe kadınlar bu eşitlikten mutlu olmadıklarını fark ederler. Her iki anlatı da sonunda kadını ait olduğu yere, yani bir eş ve bakışın nesnesi konumuna yerleştirir (1986:173,206). Bu örneklerin sayısı çoğaltılabilir. Hollywood sinemasının yapısı nedeniyle tüm dönemlerinde ataerkil toplumdaki cinsiyet rollerini desteklediği ileri sürülebilir.

30'larda Hollywood'un ürettiği filmler sansürün de etkisiyle tam bir ahlak bekçiliğine soyunmuştu. Bu filmlerde ahlaksızlığın savunulamayacağı, toplumun kadınlara koyduğu kısıtlamaların ne kadar gerekli olduğu vurgulanıyor ve suçlu kadının hatalarının gösterimi ve sonuçta cezalandırılmasıyla seyirciler arasındaki kadınların ders alması amaçlanıyordu. Sansürün örtülü kurallarına göre cinsel açıdan serbest, 'ahlaksız' kadınlar, başarıya ulaşamazlar ve cezalandırılırlar. Sinemanın ilk dönemlerinde doğan 'vamp' stereotipi benzer bir işlevi yerine getirir. Vamp kadın, cinselliğini kullanarak erkeği baştan çıkarır, sömürür ve mahveder. Vamp, erillik için büyük bir tehdittir, yarattığı tehdit de cinselliğe bağlıdır (Staiger, 1995:147,150).

Kadının çalışma yaşamına yoğun bir şekilde girmesi 2. Dünya Savaşı yıllarına rastlar. Erkek iş gücünün büyük bir çoğunluğunun savaşa gitmesi nedeniyle kadınlar fabrikalarda ağır işleri üstlendiler. Bu işlerin üstesinden gelen kadınlar toplumsal alanda ve çalışma yaşamında erkeklerin boşluğunu

başarıyla doldurdular. Kadınların bu değişen statüsü filmlere de yansdı. 40'lardan önce filmlerde kadınlar hemşire, öğretmen, kütüphaneci, sekreter gibi mesleklerde gösteriliyorlardı (French, 1983:xvi). French (1983:xvii), evcil dişi imajının yaratılmasında sosyologların, psikologların, antropologların, eğitimcilerin ve yazarların payı kadar kadınlar için geleneksel rollerinin sınırları içerisindeki güvenceleri sürekli olarak vurgulayan kitle iletişim araçlarının da büyük payı olduğunu söyler. Kadınların çalışma yaşamında giderek ağırlık kazanmalarını Hollywood görmezden gelemezdi. Ancak çalışmanın gerektirdiği ve daha önce erkeklerin sahip olduğu güç ve otoriteye sahip olan kadınlar, aşırı hırslı, kötü eş ve anneler olarak gösteriliyorlardı. Savaş sonrası güçlenen antifeminizm kadınları evlerini bırakıp çalışmaya gittikleri için başarısız anneler olarak bütün toplumsal sorunlardan sorumlu tutuyordu (French, 1983:xviii). Örneğin 40'larda çekilen *The Maltese Falcon*, *Double Indemnity*, *Gun Crazy* gibi filmlerde hırslı kadınları alçak canavarlar, duygusuz katiller, erkekleri baştan çıkarıp kötülüğe sürükleyen yaratıklar olarak sunuyor ve filmlerin sonunda da kadınlar cezalandırılıyorlardı. Modleski (tarihsiz :18) de 40'lardaki bir çok filmde karşımıza çıkan 'femme fatale' kadınların, erkeklerin savaş yıllarında kadınların bağımsız kalmalarına yönelik paranoid korkularını yansıttığını ve saldırgan, çıkarıcı, cinsel olarak aktif kadınların ya yok edildiğini ya da evcilleştirildiğini söyler.

Basinger (1993:6)'a göre de 30'lar, 40'lar ve 50'lerde, filmlerdeki kadınlar güzel giyinip kötü adamlarla birlikte oluyorlar ve özgürce seks yapıyorlardı. Böylece gerçek yaşamdaki kadınlara katarsis yaşayıp rahatlama olanağı sağlanırken filmlerdeki kadınlar sonunda genellikle ölüyor, cezalandırılıyor, böylece kadınlara kısa bir özgürlük duygusu yaşatılırken kendi yaşamlarının ve evlerinin ne kadar güvenli olduğu ve toplumsal rollerine rıza göstererek seçtikleri yolun ne kadar doğru olduğu gösteriliyordu.

Klasik Hollywood sinemasında kadınlar iyi kadınlar ve kötü kadınlar olarak ikiye ayrılırlar. İyi kadınlar itaatkar, iyi eş ve iyi annedir. Erkekler için problem yaratmazlar. Erkek dünyasında erkeklerin üstünlüğünü kabul ederek yaşarlar.

Burada karşımıza çıkan bir tip daha vardır : erkek gibi kadın. Wood'un da belirttiği gibi erkek gibi kadın, erkeklerin alanında onlarla rekabet eder ancak filmin sonunda bu davranışlarını bırakır ve evinin kadını olur, evcilleşir. Kötü kadın ise kadınlığını kötülük için kullanır. Basinger, filmde filme değişse de kötü kadınların ortak özelliklerinin gücü elde etmeleri olduğunu söyler. Kötü kadın, kadınlar için iyi kabul edilen davranış standartlarına uymaz, toplumun bir kadından beklediklerini yapmaz. Erkeklerin kurallarına uymaz bu yüzden kötüdür. Örneğin para sahibi, zengin kadınlar genellikle kötü olarak sunulurlar çünkü para güç demektir. Bütün bunları içeren birçok film vardır. Örneğin başrolünde Joan Fontain'in oynadığı *Ivy* (1947) kötü kadınların filmlerde sunulmasına iyi bir örnektir. Ivy kötüdür çünkü dişiliğini kullanarak erkekleri tuzağına düşürür ve paraları için onları öldürür. Asıl olarak kötülüğünü vurgulayan başka davranışları vardır. Çocuk sahibi olmayı, kocasının küçük karısı rolünü oynamayı reddeder, başka erkeklerle yatar. Filmin sonunda Ivy kaçınılmaz olarak, üstelik anlamlı bir şekilde cezalandırılır. Asansör boşluğundan layık olduğu yere, aşağıya düşer (Basinger, 1993:66,70). Basinger (1993:73), filmlerin kadınlara yaşamın gerçeklerini, genç kızlara da toplumun, daha doğrusu erkeklerin istediği şekilde nasıl birer 'kadın' olacaklarını öğrettiğini söyler. Ataerkil bir toplumda ancak erkeklerin isteklerine uygun bir kadın olurlarsa mutlu olabilecekleri öğretilir.

60'lardan itibaren hız kazanan ve ataerkil sistemde kazanımlar elde eden kadın hareketi önceleri erkek egemen film endüstrisi tarafından görmezlikten gelindi. Daha sonraları ataerkil sinema bu büyük tehdite, erkek dayanışması filmleri, anneleri evi terk eden çocuklara annelik yapan babalara ilişkin olumlu temsillerle yanıt vermeye başladı. Bir taraftan da bağımsız kadınlar kara film tarzı femme fetale'ler olarak sunuluyordu (Ryan ve Kellner, 1997: 218). Ancak ağırlıklı olarak feminizmin sarstığı eril cinsel kimliklerini onarmak için erkekler, hemcinsleriyle dayanışma filmlerine sarıldılar.

"Feminizm kadınlara erkek normlarını dayatan kültürel temsil sistemini bulandırmış, dolayısıyla, erkeklerin faal eyleyenler olarak idealize edilmiş temsillerine ve kadınların pasif elde

edilme nesneleri ve erkek prestijinin sembolleri olarak temsil edilmesine dayalı erkek cinsel kimliğinin de bulanmasına yol açmıştı. Bu nedenle bu dönemin erkek filmleri yüksek düzeylerde özkorumacı bağlanma ve nihai olarak, kadınlara yönelik açık bir öfke ile damgalıdır”(Ryan ve Kellner, 1997:236).

Popüler sinemada özellikle 2.dünya savaşıdan sonra gelişen kadın hareketine bağlı olarak sarsılan eril kimliği onarmaya çalışan, kadına yönelik açık bir öfke ile damgalanan bir tür daha vardır. Korku sineması. Korku sineması, popüler sinema türleri içerisinde erkeğin kadına yönelik öfkesini, kuşkularını, korkularını belki de en iyi yansıtan türdür.



BÖLÜM 2: KORKU SİNEMASI VE KORKU SİNEMASINDA KADININ YENİDEN SUNUMU.

2.1. KORKU SİNEMASI VE KADIN:

Ataerkil egemen sinemada kadının konumu ve sunumu önceki bölümde aktarılmaya çalışıldı. Ataerkil sinemada popüler bir tür olan korku sinemasında kadının konumu dikkatli bir şekilde incelenmesi gereken bir yer işgal eder. Yıllar boyu korku sineması üzerinde yapılan incelemelerde kadının bu türde genellikle kurban rolünü üstlendiği vurgulanır. Korku sinemasında kadın iki dönemde incelenebilir. Geleneksel korku sineması olarak adlandırabileceğimiz 1920'lerden 1950'lere kadar olan dönemde kadın, merakı, aptallığı ya da sadece güzelliği yüzünden başını belaya sokan, canavarı istemeden baştan çıkarıp, onun tarafından kaçırılan ve sonunda da erkek kahraman tarafından kurtarılan bir obje olarak sunulurdu.

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

şiddet ve bu şiddetin sunumunda kadın vücudunun bir nesneye indirgenmesi ile sinemanın başlangıcından bu yana süregelen ataerkil yaklaşım yinelenir.

Feminist eleştirmenler, korku sinemasında kadının pasif bir kurban olarak giderek artan bir şiddetle cezalandırıldığı eleştirisini getirmişlerdir. Bu doğru bir tespit olmakla birlikte eksiktir. 1950 sonrası korku sinemasında kadının sunumu iki boyutta incelenebilir. Birincisi yukarıda değinilen kurban olarak sunumudur. İkincisi ve dikkatle incelenmesi gereken konumu ise aynı dönemde kadının ataerkil yapıyı, onun kurumlarını ve eril cinselliği tehdit eden bir canavar olarak sunulmasıdır.

Robin Wood (1997a :70), Amerikan korku filmlerini analiz ettiği önemli çalışmasında ataerkil egemen ideolojinin, ataerkil çekirdek aile yoluyla süregeldiğini ve her yerde sinsice karşımıza çıkabileceğini söyler. Ataerkil toplumda varolabilmek için bireyin bazı dürtü ve arzuları baskılaması gerekir. Bu baskılama ikiye ayrılır. "Temel özbaskı" doyumunu erteleme, başka insanlarla bir arada yaşayabilmek için özdenetimle bazı arzularımızı bastırmaktır. "Artı özbaskı" ise belli bir kültüre bağlı olarak o kültürün öngördüğü rollere uygun olarak koşullandırılmaktır. Temel özbaskı insanın diğer insanlarla bir arada yaşamasını sağlarken, artı özbaskının insanı ataerkil, tekeşli, heteroseksüel bireylere dönüştürdüğü kabul edilir. Birey, genellikle özbaskıya uğrayan, bastırılan değerlerin farkında olmaz. Bunlar psikanalizle ya da rüyalarda ortaya çıkarlar. Wood'a göre özbaskıya uğrayan değerlerden bazıları şunlardır : cinsel enerji, biseksüellik, kadın cinselliği, çocuk cinselliği. Bütün bu değerlerin bastırılması ataerkil ideolojinin arzu ettiği bireyleri yaratır (1997a :71). Wood, bastırılan kadın cinselliğini şöyle açıklar :

"...dişi cinselliğinin yaratıcılığının özel olarak şiddetle bastırılması; dişiye edilgenlik yakıştırılması, dişi çocuğun kültürümüzdeki ikincil ve tabî rolü için yetiştirilmesi. Besbelli, biseksüelliğin bastırılışının yaşamsal bir yüzü, kültürel yönden erkeklere yakıştırılan güdülerin kadına yasaklanmasıdır: etkinlik, girişkenlik, iddiacı olmak örgütlenme yeteneği, bizzat yaratıcı olmak" (1997a :71).

Wood (1997a :72), özbaskı kadar önemli ve ondan ayrılamayacak bir kavramdan bahseder: "Öteki". Ataerkil burjuva ideolojisinin kabul edemediği, korktuğu güdüler, dürtüler, kısacası ataerkinin reddedip, bastırmaya çalıştığı herşey ötekidir. Wood (1997a :72), Barthes'ın Mythologies yapıtında ileri sürdüğü gibi, burjuva ideolojisinin bu güdü ve dürtülerle başa çıkmak için iki yol denediğini söyler: ya bunları yadsır ve elinden gelirse yok eder ya da özümseyerek tehlikeden arındırır. Öteki kavramı yalnızca kültür tarafından dışlanan şeyleri değil, kültür içinde bastırılan ama yok edilemeyip, yadsınan, lanetlenen şeyleri de temsil eder. Wood, ataerkil kültür tarafından öteki olarak kabul edilen kavramlardan örnek verir.

- "1. En basit anlamda, öteki yani başka insanlar. 2. Kadın.
3. Proletarya. 4. Başka kültürler. 5. Kültürün içindeki etnik gruplar.
6. Alternatif ideoloji ve politik sistemler. 7. İdeolojik cinsel normlardan sapmalar-özellikle biseksüellik ve eşcinsellik.
8. Çocuklar." (1997a :72).

Bu kavramların hepsi de bir şekilde ataerkil burjuva ideolojisini tehdit etmektedir ve bu nedenle ya yok edilmeleri ya da bastırılmaları gerekmektedir. Burada bu rolü ataerkil sinema üstlenir.

"Sinemanın her türüne bu noktadan yaklaşılabılır. Ne var ki kuramımıza en açık seçik cevap veren tür korku filmidir. Çünkü canavar-yaratık figürü, ikili özbaskı/öteki kavramını doğrudan dramatize eder. Hatta 'korku filminin gerçekte içeriği, kültürümüzün bastırıp ezdiği kavramların kendini gösterip kabul ettirebilme çabasıdır' bile diyebiliriz. Bastırılıp ezilmeye çalışılan şey, tıpkı karabasanlarımızda olduğu gibi, korku filmlerinde de korkutup dehşete düşüren bir şey olarak yeniden ortaya çıkar ve dramatize edilir. Eğer varsa 'mutlu son' burada, özbaskının yeniden egemen kılınıp 'öteki'nin ezilişidir.(...) Konuya girmezden önce şunu belirtmek istiyorum ki korku filminin cinsel içeriği uzun zamandan beri kabul edile gelmiştir"(Wood, 1997a :72).

Wood (1997a:74), korku filmlerinin, bilincimiz tarafından bilinçaltımıza bastırılan korkularımızın ve gerilimlerimizin rüyalarda yüzeye çıkıp kişiyle yüzleşmesine benzer bir işlev üstlendiğini söyler. Wood'a göre filmleri onu

yapanların kişisel, seyircilerin de kollektif düşleri olarak yorumlarsak, korku filmlerini kollektif karabasanlarımız olarak yorumlayabiliriz.

“Bir düşü karabasana dönüştüren koşullar şunlardır:
a) Bastırılan istek bilinçli zihin açısından öylesine
ürkütücüdür ki dışlanarak lanetlenmesi şarttır, b) Öylesine
derin ve güçlüdür ki ciddi bir tehdit oluşturmaktadır”
(1997a :74).

Wood, korku filmi için basit bir formül sunuyor: sıradanlığın canavar-yaratık tarafından tehdit edilmesi. “Sıradanlıktan buradaki kastım ‘dominant toplumsal normlarla uyum içinde oluş’tur”(1997a :74). Dominant toplumsal normlar ataerkil toplumun bireylere dayattığı ve uymalarını beklediği değerlerdir. Wood, sıradanlığa örnek olarak heteroseksüel monogram çift, aile ve onları savunan polis, kilise, ordu ve diğer devlet görevlilerini veriyor. Bunları tehdit eden canavar, “öteki” ise daha önce bahsettiği başta kadın olmak üzere proleterya, başka kültürler ve ideolojilerdir.

Kadının korku filminde ‘öteki’ olarak sunulması zaman içerisinde farklılıklar gösterir. 30’ların klasik korku filmlerinde kadının ötekiliği, olay örgüsü içerisinde daha çok canavarı cezbedmesi, onun tarafından kaçırılması ve canavarın bütün çirkinliğine rağmen onunla duygusal bir bağ kurması ve böylece kadının canavar gibi “öteki” olduğunun ortaya konması şeklinde işlenirken 50’lerden sonra kadının doğrudan doğruya canavar olarak sunulduğunu görüyoruz. Linda Williams, klasik korku filmlerinde canavar ile kadın arasında şaşırtıcı bir cazibe ve çekim yaşandığını söyler. Her ikisi de ataerkil görme biçimleri içinde benzer statülere sahiptir. Her ikisi de vücutları korkulu ve tehdit edici bir cinselliğe sahip biyolojik ucubelerdir. Her ikisi de erkek gücüne yönelik potansiyel tehlikelerdir (Williams, 1996:18). Klasik korku sineması döneminde kadın direkt olarak canavar olarak sunulmak yerine kötü güçlerin oyuncağı olan ve etki altında kötülük yapan ya da doğasında kötülük olduğu için kötülük yapan vamp kadın tiplerini görüyoruz. Klasik dönemde kadının canavara en yakın tiplmesi vampir kadınlardır. Oysa 50’lerden başlayarak kadının toplumsal yaşamda aldığı

rollere bağılı olarak, erkeklere ait toplumsal, kamusal ve iş alanlarına girmeleriyle kadının aileyi, toplumu, dini tehdit eden, yıkmaya çalışan canavar tiplerini içerisinde görüyoruz. Barbara Creed korku sinemasındaki kadın canavarları incelediği "The Monstrous-Feminine" adlı kitabında kadın canavarlara örnek olarak verdiği bütün filmlerin 1960'lar ve 1980'ler arasında çekilmiş olması dikkat çekicidir.

Creed (1993:1), bütün toplumların bir canavar-kadın kavramına sahip olduğunu söylüyor. Bunu da erkeklerin kadınlara yönelik korkularına bağılıyor. Freud, erkeklerin çocukluklarında kadınların iğdiş edildiğine inandığını ve kadın cinsel organlarının bütün erkeklere iğdiş edilme korkusunu hatırlattığını söyler. Bütün ilkel mitolojilerde, modern sürrealist resimde ve nevroitik düşlerde karşımıza çıkan bir motif vardır: vagina dentata, yani dişleri olan, iğdiş edici vajina. Kültürlere göre farklılıklar gösterse de bu mite göre, kadınlar korkutucudur çünkü vajinalarında erkeği iğdiş etmek üzere bekleyen dişleri vardır. Ancak bir erkek bu kadını evcilleştirip, dişlerini yok ettiğinde bir ilişki gerçekleşebilir (Creed, 1993:1-2). Klasik mitolojide de bir çok kadın canavar vardır. Kuş vücudlu, kadın başlı, denizcileri güzel sesleriyle çağırıp gemilerinin kayalıklarda parçalanmasına neden olduktan sonra onları yiyen Siren'ler, yılan başlı, bakışlarıyla erkekleri taşa çeviren Medusa, yüzü ve vücudu kadına, ayakları ve kanatları kuşa benzeyen Harpy gibi kadın-canavarlara mitolojide rastlarız.

Korku sinemasında kadının konumunu inceleyen çalışmalarda kadının genellikle kurban olduğu ortaya konur. Bu da Freud'un kadının iğdiş edilmiş olduğu için korkutucu olduğu teorisine dayandırılır. Creed (1993:7), bunun kadının doğal olarak kurban olduğu yolundaki ataerkil görüşü güçlendirmeye yaradığını söyler. Creed, azımsanmayacak sayıda korku filminde kadın canavarların bulunduğunu, bunun da erkeklerin korkularına seslendiğini belirtir. Kadın canavar iğdiş edildiği için değil, iğdiş edici olduğu için korkutucudur. Stephen Neale (1992:60) ise canavarın tanımının erillik ve dişiliğin yapısı içerisinde yer aldığını belirtir. Yani canavarın doğasını

cinsiyetin sınırları içerisinde aramak gerekir. Klasik korku filmlerindeki canavarlar genellikle erkek olarak görülür, kadın ise onun arzu nesnesi ve kurbanıdır. Ancak canavarın 'ötekiliği' cinsel kimliğin sınırlarını zorlamasıyla ilişkilidir. Neale'a göre korku sinemasında asıl araştırılması gereken kadını hem arzulanır hem de korkutucu kılan cinselliğidir. Canavar olarak oluşturulan ve işlenen şey budur (1992:60,61). Neale'ın çalışması korku sinemasındaki iki önemli noktaya işaret etmesi bakımından önemlidir: Canavarın kurbanı olarak kadın ve erkekte uyandırdığı korkuyla canavar kadın. Her ikisi de kadının cinselliğinin erkek açısından çift yönlülüğünü simgeler: Arzulanan ama aynı zamanda korkulan kadın cinselliği.

2.2. KLASİK KORKU SINEMASINDA KADIN: 1920-1950

Korku türü sinemaya diğer türlere kıyasla gecikmeli girer. Amerikan sineması edebiyatın korku ustası Edgar Allen Poe'dan uyarlamalar gerçekleştirir ancak bunlar gerçek anlamda korku filmi sayılmazlar. Daha çok yazarın derin üslubunu yansıtabilmek biçimsel denemeler düzeyinde kalırlar. Gerçek anlamda ilk korku filmi yine Edgar Allen Poe'dan, sinemöanın ilk gerçek ustası David W. Griffith'in uyarlayarak çektiği *The Avenging Conscience* (1914) sayılabilir (Scognomillo, 1996: 69). Yine de türün ilk başyapıtlarını Alman Dışavurumculuk akımında görüyoruz. Stellan Rye'in yönettiği, ruhunu şeytana satan bir öğrenciyi anlattığı *Prag'lı Öğrenci* (1913) ile başladığı kabul edilen akım, Robert Wiene'nin yönettiği *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) ile başyapıtını verir. Savaşın yıkımla çıkan Almanya'da halkın, çaresizlik, yoksulluk ve bıkkınlığıyla şekillenen umutsuzluk, kötülük, ruhun gizemleri gibi konuları işleyen Dışavurumculuk akımı, özellikle temanın işlenişi, aydınlatma, ve dekora getirdiği yorumla korku sinemasını uzun yıllar etkilemiştir.

Dışavurumculuk akımı çerçevesinde Murnau'nun *Nosferatu*'su (1922), Robert Wiene'in *Orlac'ın Elleri* (1924) gibi önemli yapıtlar kazanan korku sineması, sinemanın çok geliştiği İtalya ve Fransa'da ilgi görmez. Amerika'da

ise Hollywood 1920'lerde ileride öncüsü olacağı bu türe hazırlık yapıyordu. Rupert Julian'ın 1925'de çektiği Operadaki Hayalet seyirciden büyük ilgi görüyor ve türün karlı bir yatırım olduğunun işaretlerini veriyordu.

Korku sinemasının 30'lar Hollywood'una damgasını vurmasını sağlayan gelişme, sesin sinemaya girmesidir. Sesli sinema ile korku ilk atağına kalkışır ve 15 yıl boyunca, Hollywood'un oluşturduğu türün klasikleri arasına yerleşecek olan bir dizi yapıtla bir "altın çağ" yaşar (Scognomillo, 1996: 79). Tod Browning'in Dracula'sı (1930), James Whale'in Frankenstein'i (1931) ve M. Cooper ile E. Schoedsack'ın birlikte yönettikleri King Kong gibi, türün başyapıtları hep bu dönemde çekilir. 2. Dünya Savaşı'na kadar türün altın çağı devam eder.

Bu klasik dönemde korku sineması anlatım kalıplarını, uylarımlarını, sinematografik kurallarını ve bazı alttürlerini oluşturur. Klasik dönem korku sinemasında anlatı yapısına genel olarak baktığımızda canavar, beyaz erkek ve beyaz kadın üçgenini görürüz. Berenstein (1996: 2), klasik korku filmi anlatısının kolayca formüle edilebileceğini söylüyor. Bu formülde canavar erkektir. Uygarlığın sembolü bir şehre ya da kasabaya gelir, kasaba sakinleri için bir tehdit oluşturur. Kadın kahramanı kaçıır ve erkek kahraman canavarı yok ederek kadını kurtarır. Gerçekten de bu formülü klasik korku filmlerinin hemen hepsine uyarlayabiliriz.

Klasik dönem korku filmleri kadının sunumu açısından incelendiğinde kadın hareketi henüz gelişmediği için kadın ataerkil sistem ve onun savunucuları için direkt bir tehdit teşkil etmez. Ancak kadın yine de cinselliği nedeniyle erkek için "öteki" dir ve kuşku altındadır.

Klasik korku sineması kadını zayıf, kolayca etkilenen ve bu yüzden de canavarın hedefi olan tipler olarak çizer. Tudor (1991: 29), klasik korku filmlerinde kadınların tehdit altındaki masumlar olarak sunulduğunu söyler. Bu kadınların sadece fiziksel zayıflıklarından ötürü değil, aynı

zamanda erkek egemen bir dünyada tehlikeden uzak durmak için gerekli psikolojik yetkinlikten yoksun oldukları içindir.

Wood (1986: 196), *Caligari*'den itibaren korku filmlerinde kadınların daima tehdit ve saldırının odak noktası olduklarını söyler. Kadınlar güçsüz ve yardıma muhtaç oldukları için canavarın onlara saldırması daha korkutucudur. Erkek seyirci de kızı kurtaran erkek kahramanla özdeşleşerek, zayıf kadının koruyucusu olarak kendisine pay çıkarır. Berenstein (1996: 37)'a göre film izlemek geleneksel cinsiyet rollerinin gösterildiği sosyal bir aktivitedir. Twitchell (1985: 65) da korku filmleriyle kadınlara geleneksel cinsiyet rollerine uymaları için gözdağı verildiğini söyler.

Klasik korku filmlerinin çekildiği dönemde kadın hareketi henüz başlamamıştır. Yaygınlaşamayan marjinal bir hareket durumundadır. Kadın cinselliği de atraerik yapıya uygun bir şekilde baskı altındadır. Ancak erkeğin, kökeni Hristiyan mitolojisine dayanan, kadının, cinselliği nedeniyle günahkar ve erkek için de tehlikeli olduğu inancı, kadına atarekil yapı çerçevesinde gözdağı verilmesini ve uymaları gereken cinsiyet rollerinin hatırlatılmasını gerektirir. Sinema da bunun araçlarından bir tanesidir. Klasik korku sinemasındaki canavar-kadın ilişkisine baktığımızda, kadın cinselliğine karşı duyulan tedirginliğin çağdaş korku sinemasından daha farklı bir şekilde verildiğini görürüz. Canavar, çağdaş korku filmlerinde kadının üstleneceği roledir. Başka bir dünyadan, başka bir kültürden, vahşi bir ormandan v.b. gelen "öteki" olarak atarekil sistemi ve onun kurumlarını tehdit eder. Bu kurumlardan en önemlisi ailedir. Genellikle kadın ve erkek ya nişanlıdır ya da yeni evlenmiştir. Kız, canavar tarafından kaçırılır. Aaterkil sistemin temeli olan ailenin kurulup yaşayabilmesi için "öteki" nin yani canavarın yok edilmesive düzenin yeniden kurulması gerekir. Bunu da yapacak olan erkektir.

Erkek kahramanla canavar arasındaki zıtlıklar özellikle vurgulanır. Bunlar insan ve insan olmayan, uygar-vahşi, doğa-uygarlık gibi zıtlıklardır

(Berenstein, 1996:2). Hogan (1986: 93)'a göre canavar ideal, Anglo-saxon erkeğin tam zıttıdır. Karanlık, çirkin ve insan olmayan bir yaratık.

Oysa kadın ve canavar arasında çok farklı bir ilişki vardır. Linda Williams (1996:18-9)'a göre erkek canavara çirkin ve kendisinden farklı olduğu için korkuyla bakar. Hem kadın, hem de canavar ataerkil zihniyette erkek olmayan, "öteki"dir. Arzulu bir bakışın nesnesi olan kadın ve korkulu bir bakışın nesnesi olan canavar arasında bir bağlantı kurulur.

Canavar kadını görür, ondan etkilenir, ona aşık olur ve kadını kaçar. Ataerkil düşünce yapısı için "öteki" olan 'diyarlardan' gelen canavar, beyaz erkeğin kadını kaçırmakla bir anlamda ona meydan okur. Kadın güzelliği ile canavarı baştan çıkarır. Cinselliği nedeniyle hem kendisinin hem de erkeğin başını belaya sokar. Kadının anlatıdaki rolü, canavarı etkiledikten sonra sona erer. Daha sonra çığlıklar atarak erkeğin kendisini kurtarmasını bekler. Berenstein (1996:9), canavar tarafından kaçırılan ve sürekli çığlık atan kadının klasik korku türünün özelliği haline geldiğini belirtir. Klasik korku filmlerindeki ortak nokta, kaçırılan kadının mutlaka erkek tarafından kurtarılması ve kendisine uygun erkeğe geri dönmesidir (Berenstein, 1996:16). Yaratık/canavar yok edilerek ataerkil düzen yeniden kurulur. Berenstein (1996:119)'a göre filmin sonunda kaçırılan kadın canavarın aşkına karşılık verdiği için canavarın ölümünden acı duyar. Böylece, kadının tuhaf, doğaüstü yapısı vurgulanır. Kadının güzelliğine kapılarak onu kaçıran canavar anlatının sonunda yok edildiği için bir anlamda kadının kurbanı olur.

Hogan(1986:93), kadını kaçıran canavarın cinselliği ile kadına zarar verebileceği için değil, erkek cinselliğine hakaret ettiği, meydan okuduğu için tehlikeli olduğunu söyler. kadın, erkeğin malıdır.

Kadını kaçıran canavarların çeşitliliği türün alttürlerini oluşturdu. *King Kong*'un başını çektiği *The Gorilla* (1927), *Ingagi* (1931), *Love Life of a Gorilla* (1937), *The Monster Walks* (1932) gibi filmlerde beyaz kadın,

uygarlığın tam karşıtlığını temsil eden, aynı zamanda iriliği ve vahşiliği ile güçlü bir cinselliğe sahip goriller tarafından kaçırılır. Erkek kahramanlar ise Williams (1996:24)'ın belirttiği gibi zayıf ve incinebilir, hatta Berenstein (1996:5)'ın belirttiği gibi efemine tipler olmalarına rağmen kadınlarını mutlaka kurtarırlar ve böylece gerçek birer erkek olurlar.

Goril gibi yine "öteki"nin tüm özelliklerini barındıran mumyalar da dirilerek genellikle binlerce yıl önce ölen sevgililerine, karılarına benzettikleri kadınları kaçıırırlar. *The Mummy* (1932), *The Mummy's Ghost* (1944), *The Mummy's Curse* (1945)' de olduğu gibi.

Kadınları kaçıırarak erkeklere meydan okuyan diğer bir grup da çılgın bilim adamları ya da sihirbazlardır. Bunlar genellikle kadınları hipnotize ederek kaçıırırlar ve her istediklerini yaptırırlar. Hatta hipnoz altındaki kadınlar, sevgililerine, kocalarına bile saldırabilirler. Karl Freund'un *Mad Love* (1935)'ı örnek olarak verilebilir.

Klasik korku sinemasında bölüm başında verilen formülün geçerli olduğunu görüyoruz. Ataerkil yapıyı tehdit eden canavar, kadın kahramanı kaçıırır. Erkek kahraman canavarı yok ederek kadını kurtarır. Anlatıda kadının fazla bir ağırlığı yoktur. Pasif bir konumda erkek tarafından kurtarılmayı bekler. Kadın genellikle canavarla bir iletişim kurar. Tüm çirkinliğine, korkunçluğuna rağmen ona sempati duyar, öldüğü zaman üzülür. Ancak filmin sonunda kendisi için uygun cinselliğe sahip erkeğine döner. Böylece düzen yeniden kurulmuş olur. Çağdaş korku sinemasının aksine, birkaç istisna dışında klasik korku filmlerinde kadın, canavar olarak sunulmaz. Kurban konumu da canavar tarafından kaçırılmasından ileri gelir, vahşi bir şekilde öldürülmez. Bunu da kadın hareketinin henüz emekleme aşamasında olmasına, kadının toplumsal ve ekonomik yaşamda fazla yer almamasına, kısacası eril yapı için henüz bir tehdit teşkil etmemesine bağlayabiliriz.

2.3. 1950 SONRASI KORKU SİNEMASINDA KADIN VE SARSILAN ATAERKİLLİK:

1960'lı yıllar özellikle Batı ülkelerinde gençlerin, kadınların, azınlıkların toplumsal değerlere, sisteme ciddi eleştiriler yönelttiği, sistemi bütün yönleriyle sorguladığı yıllardır. Ryan ve Kellner (1997:27), 60'lı yıllarda siyahların yoksulluğa ve ayrımcılığa, kadınların kendi cinsellikleri üzerinde söz sahibi olma ve erkeklerle eşitlik talepleriyle ataerkil sisteme, gençlerin de emperyalizme, Vietnam savaşı ve Amerikan rüyası denen o ütöpik başarı hayaline sırt çevirdiğini, toplum ve sistemin ciddi bir şekilde eleştirildiğini söyler. Toplumda sarsıntılar yaratan bu radikal hareketler, liberal rüzgarlarla birleşince ataerkil aileden toplumsal haklara, savaştan çevreye kadar bir çok yasa değişiklikleriyle ABD'de toplumsal ve kurumsal olarak değişimlere yol açtı. Liberaller yeni yasa düzenlemeleriyle güzel bir ülke yaratmayı düşünüyorlardı. 60'ların sonlarına doğru ABD dünya liderliği savaşında güç kaybetmişti. Ekonomi sık sık krize girmekteydi. Watergate skandalı, Vietnam yenilgisi Amerikan toplumunun sisteme olan inancını ve güvenini sarsmıştı. Liberaller böyle bir ortamda etkinlik kazandılar.

"Devlet yönetimindeki çürümüşlük ve beceriksizlik Nixon'dan Carter'a kadar gözler önüne serilmişti. Ülkeyi onyıllardır bir arada tutan liberal çoğulcu konsensus, 60'lı ve 70'li yılların toplumsal hareketleriyle parçalanmıştı. Bu konsensusta açılan gedik yetmişli yıllar boyunca daha da genişledi ve önceki dönemin "aile" gibi sarsılmaz kurumları ile "ulus", "özgürlük" gibi kültürel temsilleri tartışmaya açık hale geldi.(...) Bunlar, yetmişli yılların sonlarında ve seksenli yılların başlarında muhafazakarların şiddetli karşı saldırısını esinledi"(Ryan ve Kellner, 1997:26).

Sinemanın da 60'lı yıllardaki bu değişimden etkilenmemesi düşünülemezdi. Ryan ve Kellner'a göre (1997:21) 60'larda çekilen belli başlı filmler incelendiğinde liberalizmin, hatta sol görüşün etkileri açıkça görülebilir. Bu dönem filmlerinde köktendincilik, nükleer silahlanma, cinsel ayrımcılık, ırkçılık, cinselliğe yönelik baskılar açıkça eleştiriliyordu. 50'li yıllarda televizyonun yaygınlaşması ve toplumsal refahın artmasıyla golf, yatçılık gibi

hobilerle sinemanın rekabet edememesi sonucunda büyük oranda düşen seyirci sayısına bağlı olarak büyük stüdyolar, yüzlerce oyuncu, teknisyen, yazar, yönetmen istihdamının getirdiği giderek artan maliyetlerle baş edemeyip küçülmek zorunda kaldılar (Ellis, 1990:251,260). Büyük stüdyoların ekonomik krize girmeleri küçük bağımsızlara yaradı. Bir çok genç sinemacı stüdyo sisteminde olanak bulamadıkları filmler çektiler. Siyahlar, feministler gibi gruplar da kendilerini ifade edecek filmler çekme olanakları buldular. “Yeni Hollywood” olarak adlandırılan bu akım, beyaz erkek kahraman, bireyci kapitalist ideoloji, değerlerine bağlı muhafazakar aile, cinsel baskı gibi bir çok tabu konuyu sinemada sorgulamaktan çekinmedi. Wood (1986 :50), bu akımda otoritenin ve bütün bir sosyal yapının sorgulandığını söyler. Bu yapı sosyal kurumlar, aile ve bütün sembolik görünüşleriyle ‘baba’dan oluşur. Öte yandan o dönem filmlerinde toplumda yaşanan kaygı, gerginlik ve korkuları bulmak mümkündür. Ancak sinema gibi direkt olarak toplumsal ve ekonomik koşullara bağımlı bir sektör yetmişlerdeki ekonomik krizler nedeniyle ciddi sarsıntılar geçirdi. Liberalizm başarısızlığa uğramıştı. Ekonomik kriz, enflasyon, işçi ve öğrenci hareketlerine karşı duyulan tepkiler, bu liberal özgürlük ortamına muhafazakarların bir karşı tepkisini doğurdu (Ryan ve Kellner, 1997:28-9).

“...altmışlı yılların liberalizm ve radikalizminin beklenmedik iki etkisi olmuştu. Radikalizm birçok ılımlı liberali muhafazakar kampa savurmuş ve liberal hareket, sosyal devletçiliğe, kürtaja, toplu taşımacılığa ve devlet düzenlemelerine şiddetle karşı çıkan, buna karşılık, geleneksel aileyi, yurtseverliği ve köktendinciliği dirençle savunan bir karşı tepki yaratmıştı” (Ryan ve Kellner, 1997:29).

Bu tepki filmlere de yansımakta gecikmez. 60'larda çekilen ve sistemi eleştiren türdekilere meydan okuyan filmler çekilir. Siyahlar ve yoksullar 60'larda seyircilerin özdeşleştiği kurbanlarken 70'lerde *Dirty Harry* gibi filmlerde düzeni tehdit edenlere dönüştüler. 60'larda baskıcı ve adaletsiz kurumlar olarak sunulan polis, yargı gibi kanun temsilcileri ise kahramanlaştırıldılar. 60'larda belirli türler (genre) yerine toplumsal gerçekçi bir üslup, deneysellik ve yenilik arayışları varken 70'lerde özellikle korku ve

felaket filmlerinde odaklanan tür filmlerine bir geri dönüş söz konusudur Kadın hakları, kadınların cinsellikleri üzerinde söz hakkı, çalışma yaşamında eşit koşullar gibi konularda mücadele eden ve büyük mesafeler alan kadın hareketi de *The Exorcist* gibi korku filmleriyle şiddetli bir eril tepkiye maruz kaldı (Ryan ve Kellner, 1997:30). Wood (1986:49), 70'lerde Hollywood'un gelişimini anlamak için iki noktanın önemli olduğunu söyler: Vietnam yenilgisinin ulusal bilinçte ve bilinçaltında yarattığı sarsıntı ve korku filmlerinin hayret verici gelişimi.

Özellikle 70'lerin ortasında gelen yeni ve çok daha şiddetli bir ekonomik kriz ve orta sınıftan birçok insanın işsiz kalması, Sovyetlerin Afganistan'ı işgali gibi nedenlerle muhafazakar hareket doruğa çıktı. Vietnam yenilgisi, Sovyet yayılcılığı, İran'daki ABD elçiliğinin işgali gibi olaylar sonucu 60'ların barışçılığı yerini militarist yurtseverliğe bıraktı. Başını serbest ekonomi yanlılarının ve ahlakçıların çektiği Yeni Sağ adı verilen bir hareket doğdu. Bu hareket, köktendinci değerlere, dünyanın bekçiliğini yapan güçlü orduya, babanın üstünlüğüne dayalı çocukların sert disiplin altında olduğu ve kadınların erkeğe mutlak itaat ettiği ataerkil aile düzenine dönmeyi savunuyordu. Reagan'ın başkanlığa seçilişiyle bu görüş ABD politikasına uzun süre hükmetti. Bu dönemde kadınlara ve feminizme, savaşa, toplumsal yapı ve değerlere sağ kanattan bakan filmler egemen oldu (Ryan ve Kellner, 1997:32-4).

Wood (1997b:76), bazı korku filmlerinin ilerici yanlarından söz edilebilirse de bu türün güçlü bir gerici potansiyeli ve geleneği taşıdığını söyler. Bu gelenek o kadar güçlüdür ki türün baskın özelliği imiş gibi gözükebilir. Bu gerici kanadın belirgin özelliklerini Wood şöyle sıralar: 1. Canavarın tümünden ve katıksız olarak kötü olması, bilincimiz bunları kötü, çirkin, iğrenç olarak görmektedir. Canavarın böyle katıksız kötü olarak gösterilmesi, bastırılıp yasaklanan şey hakkında hiçbir değişim arzusu ve umudu beslememek, böylece onların hep bastırılmış ve yasak kalmasını istemektir. 2.Hristiyanlığın ve dinin olumlu bir güç olarak sunulması ve ağırlıklı olarak işlenmesi.

3.Canavarın insanla ilişkisi olmaması. 4.Cinselliğin cezalandırılması. Bütün bunlar ataerkil sinemanın korku türünde kadına bakışı konusunda ciddi ipuçları veriyor. Hogan (1986:19), Avrupa ve ABD’de kadın hareketinin gelişmesi ve eşitsizlikler konusunda seslerini yükseltmeleriyle kadınların merkez karakteri oluşturduğu korku filmlerinde bir patlama yaşandığını söylüyor. Kadın filmin merkezindedir ama olumsuz olarak işlenir. Ya kötülük yapan bir canavardır, ya da canavarın dünyaya gelmesinde aracı olmuştur. Bu tür filmler özellikle kadının doğurganlığı üzerinde odaklanır. Burada Wood’un formülüne dönersek kadın öteki olarak sesini yükseltmiş ve ataerkilliğe, onun kurumlarına isyan bayrağı açmıştır. Yasaların değiştirilmesiyle birçok haklar elde etmiştir. Yaşanan ekonomik kriz, işsizlik, azınlıkların elde ettiği haklar ataerkil sistemin girdiği krizi bir paniğe dönüştürmüştür. Ataerkil bir yapının egemen olduğu Hollywood sineması, sistemi tehlikede gördüğü için azınlıklara, diğer kültür ve ideolojilere, özellikle de kadınlara tepkisini göstermekte gecikmemiştir. Kadınlar canavarlaştırılmış, yarattıkları tehlike gösterilmiş ve filmin sonunda yok edilerek eril korkular yatıştırılmıştır.

BÖLÜM 3: 1950 SONRASı KORKU SİNEMASINDA KADIN CİNSELLİĞİ: FİLM ANALİZLERİ

3.1. VAMPIR FİMLERİNDE KADIN CİNSELLİĞİ VE DİŞİ VAMPIRLER:

Daha önceki bölümde belirtildiği gibi 60 sonrası korku filmlerinde dişî canavarların sayılarında belirgin bir artış görülmüştür. Andrew Tudor (1991:64), özellikle 70'lerin ilk yarısında çekilen ve doğaüstü güçleri konu alan filmlerin yarısının vampirlikle ilgili olduğunu belirtir. Bu dönemde vampir filmlerinde cinsellik görülmekle ölçüde ön plana çıkarılır. Bu filmlerde gözlenen başka bir olgu da dişî vampirlerin çokluğudur. Tudor (1991:65) ve Hogan (1986:152), bunu giderek özgürleşen kadın cinselliğinden duyulan korkuya ve özellikle de kadın özgürlük hareketinin giderek toplumda yayılması ve bunun da muhafazakar kesimden tepki almasına bağlar. Weiss da (1993:88) bu filmlerin furyasını başlatan Hammer Stüdyoları filmlerinin hep cinsiyet rollerine dayalı, erkekleri kahraman, kadınları savunmasız olarak konumlandığı belirsiz, mitolojik bir geçmişte geçtiğini söyler. Bu filmlerin üretiminin de erillik ve dişilik kesin tanımlarının giderek artan bir şekilde feministler ve kadın hareketi tarafından saldırıya uğradığı yıllarda yoğunlaştığına dikkat çeker. Bu filmlerde dikkat çekici bir başka özellik de dişî vampirlerin hemen hepsinin lezbiyen olması ve bu filmlerin açıkça erotik öğeler içermesidir. Staiger (1995:149), dişî vampirin Batı uygarlığının kökeninde yüzyıllardır yatan; sirenler gibi, baştan çıkarıcı ama ölümcül kadınlara dayanan ve kadına yönelik eril korku ve nefretin bir yansıması olduğunu belirtir. Erkeğin kanını emen vampir imgesinin erkeğin ekonomik ve sosyal statüsünün risk altında olduğu, kadınların sosyal yaşamda yükseldiği yıllara rastladığına dikkat çeker (1995:150).

Lezbiyen vampir filmlerinin iki ana kaynağı vardır. Birincisi Sheridan La Fanu'nun romanı "*Carmilla*" dır. Bu roman yüzyıllarca genç kızların kanını emerek yaşayan Kontes Millarca Karnstein'in öyküsünü anlatır. İkincisi ise tarihsel bir gerçeğe dayanan 16. Yüzyılda yaşamış bir Macar soylusu olan

Kontes Elizabeth Bathory'dir. Bram Stoker'ın "*Dracula*" romanına da kaynaklık eden Kontes Bathory yakalanıncaya kadar 600 genç bakireyi öldürüp genç ve güzel kalabilmek için kanlarında banyo yapmıştı. Dişi vampirlerin başrolde olduğu filmler furyasını başlatan film *Blood and Roses*'dir (1962). Onu *The Vampire Lovers* (1970) izler. Her ikisinde de dişi vampiri Ingrid Pitt oynamaktadır. Daha sonra filmler birbirini izler : *Countess Dracula* (1971), *Lust For A Vampire* (1971), *Twins Of Evil* (1971), *Sex And The Vampire* (1971), *Shadow Of The Werewolf* (1973), *Devil's Plaything* (1974), *Vampyres* (1974), *The Velvet Vampire* (1971), *Daughters of Darkness* (1970), *The Hunger* (1983), *Immoral Tales* (1974), *Blood Of Dracula* (1957), *House of Dark Shadows* (1970), *Vault Of Horror*(1973), *Le Viol Du Vampire* (1967), *La Vampire Nue* (1969), *Le Frissons Des Vampires* (1970), *Vierges Et Vampires* (1971). (Tudor, 1991:64,65; Ursini ve Silver, 1975:97,121; Weiss, 1993:85).

Listedeki lezbiyen dişi vampirleri konu edinen filmlerin hemen hepsinin 1970 sonrasında çekilmiş olması Tudor'un görüşünü güçlendirmektedir. Diğer canavarların tersine kadın ya da erkek olsun vampir çekicidir. Diğer canavarlar gibi kurbanına fiziksel zarar vermez. Çekiciliği ile kurbanını baştan çıkarır, ona sarılarak kanını emer. Çoğu zaman kurban saldırıya uğradığını fark etmez bile. Sabah uyandığında boynunda diş izleri bulur. Creed (1993:59), kurban ile saldırgan arasında erotik bir çekim olduğunu söyler. Vampir filmleri korku filmlerinin en erotik türüdür. Bu nedenle Creed, lezbiyen vampirin popüler kültürde cinsel olarak serbest ve atak kadınları simgelediğini söyler. Bunun nedenini de kadınların gelişen doğum kontrol yöntemleriyle kendi cinselliklerini kontrol etmeleri ve 60 sonrası yaşanan cinsel devrim ile toplumda yaygınlaşan cinsel serbestliğin ataerkil düzendeki cinsel rollerin sorgulanmasına yol açmasına bağlar. Creed'e (1993:61) göre lezbiyen vampir, ataerkil düzenin uysal, boyun eğmiş kadınlarını baştan çıkararak toplumun onlara uygun gördüğü cinsel rollere meydan okur ve ataerkil düzenin devamı için çok önemli olan kadın erkek ilişkilerini tehdit eder. Lezbiyen vampirin kurbanlarını önce baştan çıkarıp sonra yok eden bir

tecavüzcü olarak sunulması erkeklerin lezbiyenliğin heteroseksüelliğe bir alternatif olabileceği yönündeki erkek endişelerini yatıştırır (Zimmerman, 1996:382). Weiss (1993:84), ise, lezbiyen vampirin karmaşık ve belirsiz bir figür olarak hem bir ölüm imgesi hem de bir arzu nesnesi olduğunu ve yaşayanların ölümlere, erkeklerin kadınlara yönelik bilinçaltı korkularına işaret ederek bastırılmış fantezilere odaklanılmasına aracı olduğunu söyler.

Zimmerman (1996:382), sosyal güçlerle popüler kültür arasında direkt paralellikler kurmanın riskli olduğu halde 1970'lerin başındaki lezbiyen vampir filmlerinin popülerliğini uluslararası feminist harekete bağlamanın mümkün olduğunu belirtir. Zimmerman'a göre 1970 ve 1973 arası feminizm köklü bir tehdit olmadığı halde erkekler kadınlarını çalan ve bu arada erkekleri de yok etmekten çekinmeyen lezbiyen vampir imgelerinin sahip olduğu cinsel heyecandan hoşlanmış olabilirler. Bu imgelerin yaratıcıları ve erkek seyirciler kendi güçlerinden emin oldukları için erkeklere yönelik kadın şiddeti ve lezbiyenlik gibi unsurların filmlerde yer almasından rahatsızlık duymazlar.

Weiss (1993:90), feminist hareketin doğuşu ile lezbiyen vampirlerin başrollerde olduğu filmlerin patlama yapması arasındaki ilişkinin feminizm karşısında erkeklerin duyduğu güven değil güvensizlik duygusu olduğunu söylüyor. Avrupa ve ABD'de yayılan feminizm ve bilinçlenme akımı sonrasında kadınların kendi vücutları üzerinde kontrol, cinsel zevk ve erkek arkadaşlarıyla kocalarıyla cinsel eşitlik talep ettiklerini ve birçok kadının lezbiyenliğe yöneldiğini ve bunun da erkeklerin üstün sosyal konumlarının tehdit altında olduğu duygusuna kapılmalarına yol açtığına dikkat çekiyor. Lezbiyen vampir heteroseksüel erkek izleyicinin korkularını uyandırır ve açığa vurur ve vampirin sonunda yok edilmesiyle bu endişeler yatıştırılır ve erkeklik duygusu sürdürülür (1993:90). Dişi vampiri yokeden vampir avcısı hep erkektir. Anlatı yapısı da eril korkuları yatıştırmaya yardım edecek şekilde oluşturulur. Örneğin *The Vampire Lovers*'da bütün olay bir erkek anlatıcının bakış açısından aktarılır. Bu filmin başında ve sonunda ortaya çıkan ve film boyunca da dış ses olarak olayları izleyiciye aktaran ünlü bir

vampir avcısıdır. Weiss'a göre (1993:96) bu anlatı biçimi erkek izleyicilere anlatının yani kontrolün erkeklerde olduğunu hatırlatarak onların kaygılarını yatıştırmaya yöneliktir.

Lezbiyen vampir çift yönlüdür, hem çekici hem de tehdit edicidir. Eski çağlardan beri kadının cinsel güçleri doğaüstü güçlerle özdeşleştirilmiştir. Bu bakımdan dişi vampirlerin hepsi istisnasız olarak güzel ve seksidir. Ancak bu güzelliğin altında kötülük ve çirkinlik gizlidir. Vampirin çift yönlülüğü filmin sonunda vampir yok edildiğinde de görülür. Kalbine kazık saplanan dişi vampir hızla değişir, bütün çekiciliği yok olur, güzelliğinin altında yatan kötülük ve çirkinlik ortaya çıkar. Ölmekte olan vampir hızla yaşlanır, bir mummyya dönüşür, ardından iskelet haline gelir. Bu dönüşüm kadının fiziksel güzelliğinin altında yatan çirkinlikleri ve kötülükleri simgeleyen bir sahnedir ve hemen bütün vampir filmlerinin sonu bu şekilde biter.

Creed'e göre (1993:61) dişi vampir iğrenç ve alçaktır çünkü kana duyduğu açlığın dürtüsüyle ataerkil düzeni ve kimliği tehdit eder, karışıklık içine iter. Yasaların sınırlamalarına uymadığı gibi uygun cinsel davranışların kurallarına da uymaz. Dişi vampir erkek vampire göre daha tehlikelidir. Erkek ya da dişi olsun vampir aşılmaması gereken bir sınırı aşar, yaşayanlar ve ölümler arasındaki sınır. Dişi vampir ise en az onun kadar aşılmaması gereken bir sınırı daha aşar, normal cinselliğin sınırlarını. Bu yüzden dişi vampir erkek vampire göre iki kat daha tehlikelidir. Dişi lezbiyen vampir kadınların kanının akmasına neden olur. Kadın kanının dini ve kültürel söylemlerde iğrenç bir konumda kabul edilmesi bu kanın akıtılmasının da aynı şekilde iğrenç kabul edilmesine yol açar. Creed, vampir efsanesinin mitolojik anlamını kadının adet kanamasının sembolik bir öyküsüne bağlıyor. Avrupa'da bir zamanlar kadınların adet döneminde kaybettikleri kanları geri kazanmak için vampirleştiklerini aktarıyor Creed. Adet gören genç kızların cinselliğe adım atmaları gibi vampir tarafından ısırılıp vampirleşen genç kızlar da cinsel yönden farklılaşmakta, cinsel olarak aktifleşip saldırganlaşmaktadırlar. Benzer şekilde Creed, bakirenin cinsel ilişki sırasında akan kanının da

vampirlikle bağlantılı olabileceğini söyler. İlkel kültürlerde cinsel ilişki sırasında gelen kandan çok korkulur ve vajinada gizemli bir hayvanın yaşadığına inanılırdı. Bu da kadın cinsel organlarının gizemli ve korkunç doğasına bağlanırdı. Bu inanış vampir mitine bağdaştırıldığında vampir kızı ısıtır ve kan akar, kadın artık masumiyetten çıkmış, korkutucu bir gece yaratığına dönüşmüştür (1993:66).

Weiss (1993:92) da vampirin doğal düzeni karıştırdığını, alt üst ettiğini söyler. Sonunda vampir yok edilir ve düzen yeniden sağlanır. Lezbiyen vampir öykülerinde daha belirli bir anlatı formülü vardır. Lezbiyen vampir ve normal ölümlü bir erkek bir kadına sahip olmak için mücadele ederler. Erkek iyiliğin güçleriyle donanmışken dişi vampir kötülüğün güçlerine sahiptir. *The Vampire Lovers*'da erkek ailesine, kiliseye ve topluma bağlı, ahlaklı bir centilmen olarak sunulurken dişi vampir Carmilla, bir topluluğa bağlı olmayan aksanı farklı olan bir yabancıdır. Vampir Carmilla'nın kötülüğü cinsel işaretlerle de verilir. Elbisesi dişiliğini ön plana çıkartacak kadar kısadır, baştan çıkartıcı bir gülümsemesi vardır. Oysa kurbanı Emma daha genç, masum ve babasına bağlı bir kızıdır. Wood'un (1997:74) belirttiği gibi canavar yani lezbiyen vampir heteroseksüel aileyi de tehdit etmektedir. Örneğin *Daughters Of Darkness*'da dişi vampir bir otelde balayını geçiren yeni evli bir çifti baştan çıkartır. Daha sonra damat öldürülür ve kız tamamen vampirin kontrolü altına girer. Birlikte otelden ayrılırlar, yolda araba devrilir ve vampir bir ağaç dalının kalbine saplanmasıyla ölür. Böylece canavar cezalandırılmış olur. Ancak kötülük sona ermez. Vampirin baştan çıkardığı kız da bir vampir olmuştur ve kötülük yine bir kadın tarafından devam ettirilir.

Roy Ward Baker'ın *The Vampire Lovers*'ında Ingrid Pitt'in canlandığı Vampir Carmilla dayanılmaz bir cinsel cazibeye sahiptir. Öyle ki bastırılmış arzularına yenilen kurbanları kendi arzularıyla, severek vampirleşmek üzere gelirler. Kadın cinselliğinin bastırılmadığında ne kadar tehlikeli olabileceği, kadınların arzularına gem vurmadaıklarında nasıl yanlış yollara sapabilecekleri böylece sergilenmiş olur (Hogan, 1986:155).

Lezbiyen vampir filmlerindeki erotik sahneler heteroseksüel erkek fantezilerini tatmin etmek üzere çekilirler. *The Vampire Lovers*'daki bir sahne bu tür filmlerdeki erkek gözetlemeciliğinin ve sadistik dürtülerinin tatmin edilmesine iyi bir örnektir. Masum kurban Emma banyo yapmakta olan vampir Carmilla'nın odasına gelir. Carmilla'yı çıplak olarak küvetin içinde görürüz. Göğüsleri ekranın merkezindedir ve çekimde baskın durumdadır. Daha sonra kalkar ve havluya sarınırken bütün vücudunu görürüz. Bu iki plan seyirciyi gözetlemeci konumuna yerleştirir. Daha sonra aynaya yürür, çıplak arkasını görürüz. Aynadan da yüzünü, omuzlarını ve göğüslerini görürüz. (Vampirlerin aynada yansımaları olmadığı miti gözetlemecilik uğruna göz ardı edilmiştir.) daha sonra Carmilla Emma'dan elbiselerinden birini denemek üzere soyunmasını ister. Emma tereddüt eder, "bilmem ki babam ne der" der. Carmilla da "Hoşuna gidecektir, bütün erkekler buna bayılır" der. Carmilla aslında erkek seyirciyi kastetmektedir. Daha sonra baştan çıkarma sahnesi başlar. Carmilla Emma'yı kovalamaya başlar, ikisi de yatağa düşerler. Bu sırada bir lamba görüşümüzü kapatır, bu da seyircinin gözetlemeci konumunu vurguladığı gibi gözetlemecilikten alınan zevki de artırır. Bu gözetlemecilik erkek seyircinin kendisine yönelik tehditten duyduğu endişeyi yatıştırır. *Twins of Evil*'de dişi vampir bir köylü kızını duvara sıkıştırır. İki kadın arasında söze dökülmeyen erotik bir çekim yaşanır. Köylü kızı vampire cinsel dokunuşlarına karşılık verir, tam öpüşmek üzerelerken dişi vampir kıza saldırır. O sırada sahneye olayı köşeden gülerken izleyen erkek vampirin görüntüsü girer. Lezbiyen ilişki ve sonrasındaki saldırı erkeğin gözetlemeci bakışının önünde gerçekleşmektedir. Gülmesi olaydan aldığı zevki kanıtlamaktadır. (Weiss, 1993: 92,93).

Creed, lezbiyen vampir temasının işlendiği filmlerden *The Hunger*'ı analiz eder. Film, Catherine Deneuve'nin canlandırdığı Miriam adında 2000 yaşında biseksüel bir vampirin öyküsünü anlatır. Miriam kurbanlarının kanı sayesinde ölümsüz ve genç kalabilmektedir. Dişi vampir iki yüz yıldır da ölümsüzlük sözü vererek vampirleştirdiği sevgilisi John ile yaşamaktadır. Geleneksel

vampirlerin aksine Miriam ile John'un sivri dişleri yoktur. Kurbanlarının boğazını küçük bir bıçakla kestikten sonra kanlarını içerler. Bir gün John, Miriam'ın ölümsüzlük konusunda kendisine yalan söylediğini ve giderek yaşlanmakta olduğunu fark eder. John yaşlanmayla ilgili araştırmalar yapan bir bilim kadını olan Sarah'a başvurur ancak sonucu değiştiremez ve hızla yaşlanmaya devam eder. Artık hareket edemez hale geldiğinde Miriam onu tavan arasında tabutlar içinde yatmakta olan diğer sevgililerinin arasına taşır. Daha sonra Miriam Sarah'ı baştan çıkarır, bir sevişme sahnesinden sonra Sarah da vampirleşmiştir. Sarah birden bire ete karşı büyük açlık hissetmeye başlar, anlayamadığı değişimler olmaktadır. Miriam ona durumu açıkladığında Sarah boğazını keserek intihar eder. Miriam onu diğer sevgililerinin yanına taşıdığı anda orada onların saldırısına uğrar. Yüksekten aşağıya düştüğünde hızla yaşlanmaya, ölmeye başlar. Sevgilileri üzerindeki gücünü de kaybetmiştir. Son sahnede Sarah'nın yakışıklı bir erkekle ve genç bir kızla görürüz. Dişi vampirliği Sarah devam ettirmektedir.

Creed, (1993:68) Miriam'ın canavarlığının temelinde sembolik düzene karşı gelmesinin yattığını söyler. Miriam anne, sevgilileri-kurbanları ise çocukları konumundadır. Ancak o çocuklarını yutan, onların gitmesine izin vermeyen korkunç annedir. Onlara kanlarını emerek sonsuz yaşam verir, onları kendi kanından besler, onlara yaşayabilmek için avlanmayı öğretir ancak sonsuza kadar genç ve güzel olarak kalmayacaklarını bilmektedir. Kurbanlarının içini kavuran sonsuz açlığın nasıl doyurulacağını sadece o bilmektedir. Onları tavan arasında sonsuza dek kıpırdamadan yaşamaya mahkum eder. John çok yaşlı bir adam olarak tavan arasına taşınırken Miriam'a kendisini öldürmesi için yalvarır ama Miriam kabul etmez. Creed, Miriam ile Sarah'ın sevişirlerken birbirlerinin kanını emmelerini ataerkinin lezbiyen aşkın ne kadar korkunç ve ölümcül olduğunu vurgulaması olarak değerlendirir. Miriam'ın babanın gücü ve yasasını garantiye almak için anne ve çocuğu ayırma yasasına karşı geldiği için korkunç, yutucu bir (oral-sadistik) anne olarak konumlandığını belirten Creed, filmin sonunda Miriam'ın hızla çürüyerek yok olduğu sahnede Alfred Hitchcock'un *Psycho* filmindeki

Norman Bates'in annesinin mumyasına benzediğini ileri sürer. Vampir ve kurbanını anne ve çocuk olarak kabul ettiğimizde lezbiyen dişi vampirin önemli bir tabuyu daha ihlal ettiğini görüyoruz : Ensest. Dişi vampir, sonsuz yaşam verip beslediği çocuklarıyla sevişmektedir. (1993:69).

Creed, (1993:71) bir çok vampir filminde anne ve baba figürlerinin görülebileceğini söyler. Anneliği temsil eden dişi vampir karanlık, ölümsüzlük, kan, oral sadizm, yasaların ve tabuların ihlali ile özdeşleşirken yaşayanlar, yani vampir avcıları gibi normal insanlar babalığı temsil ederler ve hep erkektirler. Onlar da ışık, güneş, yaşam, vampiri yok ettikleri fallik kazık, sınırlarını korudukları yasalar ve tabularla temsil edilirler. Vampirler dinsiz ve şeytanın temsilcisi olarak sunulurken vampir avcıları dini bütün Hristiyanlardır. Dişi vampir filmlerinde annenin ve babanın dünyaları, güçleri çarpışır ve daima kazanan baba olur.

Vampir erkek olsun dişi olsun kadın cinselliğinin tehdit olarak görülüp bastırılması bu alttürün açık ya da örtülü gözde temasıdır. Evans (1998:75)'a göre Tod Browning'in 1931'de yönettiği Drakula, açıkça karşı cinsle evlilik öncesi yasak ilişkinin sonuçlarına dair bir baştan çıkarma fantezisi. Drakula'da iki ana kadın karakter vardır. Drakula'ya bir ev satmak üzere giden John'un nişanlısı Mina ve onun kız arkadaşı Lucy. Lucy, serbest bir kızdır. Kont Drakula'ya hemen aşık olur. Drakula, Lucy'i kolayca baştan çıkardıktan sonra Mina'ya yönelir. Drakula tarafından kanı emilen Mina da değişmeye başlar. Cinsel olarak aktifleşmiştir. Bu durum önceleri nişanlısı John'un da hoşuna gider ancak vampirliği Profesör Van Helsing tarafından ortaya çıkarılır. Sonunda Mina Drakula tarafından kaçırılır ancak John ve sadık bir arkadaşı tarafından Drakula fallik bir kazığın kalbine saplanması ile yok edilir ve Mina'nın kurtarılarak evleneceği masum nişanlısına dönmesi sağlanır. Lucy ise onu affedip evlenecek bir nişanlısı olmadığı için, evlilik kurumu tarafından aklanamayacağı için çocukları emellerine alet eden bir gece yaratığı olarak kalmaya mahkum olur.

John Badham'ın 1979'da çektiği Dracula, yönetmen tarafından ilginç bir şekilde yorumlanmıştır. Mina ve Lucy yer değiştirmiş, Lucy, avukat Jonathan Harker ile nişanlıyken, Mina, herhangi bir erkeğe bağlı değildir. Ancak bu boşluğu Kont Dracula dolduracaktır. Badham'ın Dracula'sı bir fırtına sahnesiyle başlar. Bir gemi fırtınaya yakalanmıştır ve tayfalar batmamak için ağırlıkları denize atmaya çalışırken, birdenbire bir sandıktan çıkan vampir hepsini öldürür. Bu Kont Dracula'dır. Bu sırada sahildeki akıl hastanesinde başhekim doktor Seward korkuya kapılan hastaları sakinleştirmeye çalışırken, kızı Lucy arkadaşı Mina ile odasındadır. Lucy, yaptığı iş başvurusuna gelen cevabı okumaktadır. Bu cevaptan, Lucy'nin hukuk öğrenimi gördüğünü anlarız. Hukuk firması yetkilileri, öğrenimi bittiğinde kendisi gibi güzel bir bayanla çalışmaktan mutluluk duyacaklarını yazmışlardır. Burada dikkat çeken nokta, Lucy'nin iyi bir avukat adayı olduğu için değil, güzelliği nedeniyle dikkate alındığının ima edilmesidir. Hemen ardından Mina'nın "BU kadar erkeği nasıl idare ediyorsun?" sorusuyla bu ima pekiştirilir. Bu sahne kadınlar çalışma yaşamında cinsellikleri ile var olduklarını, erkekleri idare ederek bir yerlere gelebileceklerini vurgular.

Gece Mina, pencereden baktığında geminin karaya vurduğunu görür ve dışarı çıkarak sahilde yatan Kont Dracula'yı bulur. Lucy'nin nişanlısı Jonathan, Dracula'nın avukatıdır ve Londra'da aldığı şato için onaracılık yapmıştır. O gece doktor Seward, Dracula'yı yemeğe davet eder. Yemekte Dracula geminin mürettebatının neden öldüğünü bilmediğini söyler. Geminin seyir defterinde "Nosferatu" yazmaktadır. Dracula, bunun ölü olmayan anlamına geldiğini söyler. Mina, "ölü ya da ölü olmayan, bu beni korkutuyor" der. Lucy de "korkuya bayılırım" diye cevap verir ve bakışlarıyla Kont Dracula'dan etkilendiğini belli eder. Daha sonra kontu dansa kaldırır ve Jonathan'ın kıskançbakışları altında dans ederler.

Gece, Lucy ve Mina aynı yatakta uyumaktadırlar. Büyük şatoda ikisinin aynı yatakta yatması açık bir lezbiyenlik imasıdır. Gece yarısı, Lucy kalkarak Jonathan'la buluşmaya gider. İkisi öpüşürlerken Dracula onları izler. Daha

sonra Mina'nın yattığı odaya gider, pencereyi zorlar, camı çıkararak pencereyi açar. Bütün bunlar olurken Mina, korkuyla seyrederek ancak çığlık atmaz ya da yardım istemez. Dracula içeri girip, üzerine geldikçe yüzündeki korku ifadesi, şehvete dönüşür ve istekli bir şekilde düğmelerini çözmeye başlar. Bu sahne, tecavüz hakkındaki, tecavüze uğramanın kadınların fantazilerinden birisi olduğu, tecavüzlerde mutlaka kadının da suçu bulunduğu yolundaki eril söylemi ima eder. Bu sırada Lucy, nişanlısı ile birlikte ve güvendedir. Jonathan, Lucy'nin oturduğu koltuğun kenarında ondan daha yüksekte koruyucu bir şekilde durmaktadır.

Dracula'nın kanını emdiği Mina, ertesi gün ağlayıp, inleyerek uyanır. Lucy telaşla babasını çağırır ancak Mina ölür. Doktor Seward, öyküye bu kez, Mina'nın babası olarak yerleştirilen Profesör Van Helsing'i çağırır. Mina'yı kolayca elde eden Dracula, Jonathan'a "O güçlü bir kadın, öyle değil mi?" diye sorduğu, daha bilinçli ve akıllı Lucy'i de elde etmeyi aklına koyar. Dracula, Lucy ve babasını şatosuna yemeğe davet eder. Ancak Doktor Seward, Van Helsing'i karşılayacağı için gidemez. Lucy tek başına kontun şatosuna gider. Yemekte Dracula, zaten hazır olan Lucy'i etkilemekte zorlanmaz. Lucy'nin nişanlı olduğu halde tek başına yemeğe gitmesi, konttan etkilenmesi, daha önceden kontu dansa kaldırması gibi olaylarla anlatı, seyircinin Lucy'nin başına gelecekleri hak ettiği sonucuna ulaşmasını sağlar. Kont da "Bir gün birlikteliğimiz seni memnun etmezse suçlayacağın tek kişi sensin" diyerek bunu vurgular. Lucy ve Dracula öpüşürler. Dracula "beni başla" der. Lucy de "buraya kendi isteğimle geldim" diye cevap verir.

O gece akıl hastanesindeki bir kadının bebeği, dışarıdan gelen bir kadın tarafından kanı emilerek öldürülür. Kadın bunu yapanın, o gün gömülen Mina olduğunu iddia eder. Van Helsing olayları incelediğinde Mina'nın bir vampir saldırısıyla öldüğü sonucuna varır. Bu düşüncesini Lucy'e söyleyerek ona bir haç hediye eder ve hiç çıkarmamasını ister. Gece Dracula, Lucy'nin odasına gelir. Lucy, haçı çıkarmıştır. Dracula, Lucy ile sevişirken kanını emer, ona da kendi kanını içirir. Böylece ölmeyen sonsuza dek birlikte yaşamayı vaat eder.

Haç simgesi, ataerkilliğin temel yapılarından dinin sembolüdür. Lucy, okuyan, aktif ve cinsel olarak serbest bir kadın olarak önce yabancı birisiyle birlikte olarak nişanlısına ihanet etmiş ve böylece ataerkil düzenin temellerinden olan aileyi tehlikeye atmış, daha sonra da haçını bırakarak yine ataerkil yapıya temel teşkil eden dini ihlal etmiştir.

Doktor Seward ve Van Helsing, Mina'nın mezarını açmaya karar verirler. Mezar boştur, ancak altındaki delikten kasabanın altındaki madene geçilmektedir. Van Helsing, doktoru yukarıda bırakarak madene iner ancak karanlıkta elindeki haçı düşürür. Birden Mina belirir. Korkunç yüzü, kırmızı gözleri, uzun dişleriyle tam bir gece yaratığına dönüşmüştür. Babasına saldırır. Ataerkilliğin sembolü baba tehlikeydedir. Ancak Seward elinde bir haçla yardıma koşar ve Mina, haçtan kaçarken babasının elindeki kazığa saplanır. Bu sahnede, Mina'nın cezasının baba tarafından, fallik bir simge olan kazıkla verilmiş olması dikkat çekicidir. Baba, yine gücü ele geçirmiş, kontrolü ele almıştır. Van Helsing, ertesi gün ruhunun huzur bulması için Mina'nın kalbini çıkarmaya karar verir. Harker ve Seward karşı çıkarlar ancak Van Helsing, sert bir şekilde onun kendi kızı olduğunu ve kendi iyiliği için bunun yapılması gerektiğini söyler. Baba açıkça, otoriteyi ele almıştır.

Kont Dracula'nın vampir olduğu açıkça anlaşılmıştır. Lucy, Dracula'ya gitmek için evden kaçır. At arabasıyla kaçır Lucy'i Seward, Harker ve Van Helsing, motorlu bir araçla takip eder ve yakalarlar. Ataerkil toplumda kadın doğaya ve içgüdülere, erkek ise akıl, bilim ve teknolojiye yatkın kabul edilir. Bu sahnede de erkekler teknolojiyi kullanarak Lucy'i yakalarlar.

Babası, iyice çıldırır Lucy'i akıl hastanesinde bir odaya hapseder. Baba, aile, din evlilik gibi ataerkil toplumun temelini oluşturan her şeyi reddedip, yasak cinselliğe koşır kızını hapsederek sarsılan otoritesini yeniden kurar. Anlatı da seyirciye, bunun Lucy'nin iyiliği için yapıldığı mesajını verir. Jonathan, Lucy'i görmek ister ve odaya girer. Lucy cinselliğini kullanarak onu baştan çıkarır ve öperken dişlerini geçirir. Kadın cinselliğinin altındaki tehlike

böylece vurgulanmış olur. Kontrol altına alınmayan kadın cinselliği, nişanlısı-kocasısı için bile tekinsiz bir şeydir. Dracula, hastaneye gelerek Lucy'i kaçıtır. Dracula, kendisine eş olarak saf ve masum Mina'yı değil, bilinçli, okuyan, cinsel olarak serbest bir kadın olan Lucy'i seçmiştir. Filmin başında Lucy, Mina'ya "Evlere kapanmak biz kadınların kaderi olmamalı" der. Filmdeki iki kadın da evden ancak birer vampir, gece yaratığı olarak çıkarlar.

Dracula'nın şatosuna giden Van Helsing ve arkadaşları, yolda bir tabut taşıyan bir araba görerek peşine düşerler. Ancak arabaları yoldan çıkar ve tabutu taşıyan araba limana onlardan önce vararak tabutun Romanya'ya doğru yola çıkmasını sağlar. Van Helsing ve arkadaşları buharlı bir tekneyle geminin peşine düşerler ve yakalarlar. Erkekler yine teknolojiyi başarıyla kullanmışlardır. Geminin ambarındaki tabutta Dracula ve Lucy yan yana yatmaktadırlar. Harker, Lucy'i tabuttan çıkarır. Van Helsing kazığı Dracula'nın kalbine saplamak üzereyken Lucy'nin çığlığı ile Dracula kalkar ve kazığı Van Helsing'in elinden alarak ona saplar. Dönüp Harker'a saldırdığı sırada Van Helsing son bir gayretle ucuna halat bağlı olan bir kancayı Dracula'ya saplar. Jonathan, halatın ucunu serbest bırakınca Dracula, sırtına saplanan kancayla ambardan gün ışığına fırlar ve eriyerek yok olur. Dracula'nın ölümüyle Lucy normale döner. Bu sırada havada Dracula'nın pelerini uçuşmaktadır. Vampirlik lanetinden kurtulan Lucy, onu gözyaşlarıyla izler. Yüzüne şeytani bir gülümseme yayılır.

John Badham'ın Dracula'sı, çekildiği dönemde en yoğun dönemini yaşayan kadın hareketine yönelik bir tepkiyi örtülü bir şekilde dile getirir. Bunu da öğrenim gören, çalışmak isteyen, bilinçli bir kadın olan Lucy'i ana karakter olarak işleyerek yapar. Bütün bu niteliklerine rağmen, Lucy kendisi için neyin iyi ve doğru olduğunu bilemez ve dışarıdaki tehlikelerden korunmak için babasının ve nişanlısının yardımlarına muhtaçtır. Öykünün, kadın hareketinin ilk kıpırdanmalarının olduğu, kadınların erkeklerle eş haklar için gösteriler yapıp bu yüzden cezalandırıldıkları 20. Yüzyılın hemen başlarında geçmesi ve Lucy'nin de bu kadınları temsil etmesi filmin kadınların toplumsal

ve cinsel özgürlük arayışlarına bir tepki olduğu savını güçlendirir. Son sahnede Lucy'nin vampirlik lanetinden kurtulduktan sonra, Dracula'nın arkasından ağlaması ve daha sonra yüzüne yayılan şeytani gülümseme kadının içindeki kötülüğe işaret eder.

F.F.Coppola'nın Bram Stoker'ın romanından uyarladığı Bram Stoker's Dracula (1992), aynı tutuculuğu tekrarlamaktan öteye gitmez. Sharrett (1993:107), Coppola'nın filminin 'öteki'ni bu kadar rahatlıkla horgördüğü, kötülediği için korku filmlerinde özellikle son on yılda gelişen gerici duygulara örnek olabileceğini söylüyor. Stoker'ın romanının Viktorya dönemi ahlakçılığını eleştirmekten ziyade taklit ettiğini belirten Sharrett, Coppola'nın da 1990'larda Viktorya dönemine benzer bir tutuculuğu tekrarladığını ancak bunu görsel süslemelerle, abartılı kamera hareketleriyle gizlediğini belirtir. Ehrenstein (1993:29), Bram Stoker'ın romanının Gotik gelenekte yeni gelişmekte olan feminizme verilmiş kadın düşmanı bir cevap olduğunu söyler. Bu nedenle bu tutuculuğun, kadın düşmanlığının Mumau'nun Nosferatu'sundan Terence Fisher'in Horror of Dracula'sına kadar görülebileceğini vurgular. Kadının cinsel bir obje olarak Dracula tarafından uğradığı saldırı sahneleri aslında erkeklerin görsel zevki için hazırlanmıştır. Film, Türklere (yani müslümanlara, 'öteki'ne) karşı savaştan Kazıklı Vlad'ın savaştan döndüğünde karısının intihar ettiğini görünce tanrıyı reddetmesiyle başlar. Tanrı da onu cezalandırarak vampire dönüştürür. Daha sonra Dracula'yı 19.yüzyılda Londra'da bir ev satın almak üzere emlakçı Harker'ı şatosuna çağırırken görürüz. Jonathan Harker, geride nişanlısı Mina'yı bırakarak Transilvanya'ya doğru yola çıkar. Harker, günlüğüne "Avrupa'nın en vahşi ve tuhaf yeri" diye yazar. Dracula'nın şatosu da aynı şekilde vahşi ve tuhaftır. Sharrett (1993:107), Dracula'nın yaşlı, uzun tımaklı, tipik doğu desenleri taşıyan uzun elbisesi ile, kabarık saçlarıyla kadınsılığının ve doğruluğunun yani 'öteki'liğinin altının çizildiğini belirtir. Gerçekten de Gary Oldman'ın canlandığı Dracula, Robin Wood'un korku filmleri için yazdığı 'öteki' formülünün canlanmış halidir. Başka bir kültürden, kadınsı ve eşcinsel bir canavar.

Mina ve kız arkadaşı Lucy, Jonathan'dan bahsederken Lucy "seni ağza alınmayacak ihtiraslı hareketlere zorlayabilir" der. Mina da "evlilik cinsel zevklerden ibaret değildir" diye cevap verir. Filmdeki iki ana kadın karakterden Lucy, erkek düşkünü, cinsel olarak serbest bir kızken, Mina olgun, sevimli ve ahlaklıdır. Mina ve Lucy erkeklerin kadınları içine katarak değerlendirdikleri iki stereotipi temsil ederler. Lucy, gönül eğlendirilecek hafif kadınları, Mina ise evlenmek için uygun, uysal kadınları temsil eder. Lucy, cinsel ilişki resimleriyle dolu bir kitaptaki bir çizimi anlayamayan Mina'ya o çizimdeki gibi seks yaptığını ima eder. Lucy, aynı anda üç erkeği idare eder. Onlara tek tek iltifat eder, cinsel imalarla dolu şakalar yapar. Böylece seyircinin daha sonra başına gelecekleri hak ettiğini düşünmesi sağlanır. Daha sonra Lucy taliplilerinden biriyle nişanlanır ancak bu onu kurtarmaz çünkü o Mina gibi saf ve masum değildir.

Dracula tarafından gitmesine izin verilmeyen Jonathan, şatoda hapistir. Dracula, resmini gördüğü Mina'yı yüzyıllarca önce ölen karısına benzetmiş ve aşık olmuştur. Bir gece şatoda dolaşırken, Jonathan kendisini çağıran bir kadın sesi duyar. Jonathan, sese karşı koyamaz ve üç dişi vampir tarafından baştan çıkarılır. Mitolojideki sirenlerin denizcileri çağırıp felakete sürüklemesi gibi, Jonathan da cinsel zaafı nedeniyle mahvolmak üzeredir. O sırada Dracula gelir ve "o bana ait" diyerek dişi vampirleri kovalar.

Bu sırada Londra'da yağmur ve fırtına vardır. Dracula, Londra'ya doğru yola çıkmıştır. Fırtına onun habercisidir. Lucy ve Mina yağmur altında koşuşurlar ve sarılarak öpüşürler. Dracula, gökten dev bir göz olarak onları izlemektedir. Kadının sinemada erkeğin bakışının nesnesi olduğu bu sahnede açıkça vurgulanır. Mina ve Lucy arasında herhangi bir lezbiyen ilişki olmaması, bu öpüşmenin onları izleyen Dracula için, daha doğrusu seyirci için yapıldığı duygusunu uyandırır.

Yine fırtınalı bir gecede Lucy, haçını çıkararak bahçeye fırlar, koşmaya başlar. Kırmızı bir elbise giymiştir. Mina, onun çıktığını görünce arkasından koşar. O da beyaz bir elbise giymiştir. Mina'nın saflık ve bekaretin sembolü beyaz bir elbise giyerken, Lucy'nin kan ve erotizm simgesi kırmızı giymesi ataerkil sinemada daha bölümlerde ortaya konan stereotiplerden ikisini tekrarlar: fahişe ve masum kız. Lucy bahçede onu bekleyen hayvan biçimdeki Dracula ile sevişmeye başlar. Bir taraftan bir yabancı ile evlilik dışı seks yapmanın hayvani bir şey olduğu vurgulanırken, diğer taraftan bu şekilde seks yapan Lucy'nin başına gelecekleri hak ettiği sonucuna ulaşılacak istenir. Mina, onları sevişirken görür. Dracula, Mina'nın kendisini o şekilde görmesini istemediği için kaçır. Burada yine eril bakış açısının kadınlar için yaptığı sınıflandırma tekrarlanır. Düşüp kalkılacak hafif kızlar ve evlenilecek masum kızlar. Dracula, aşık olduğu Mina'nın kendisini hayvani bir şekilde seks yaparken görmesini istemez. Lucy, "kendimi kontrol edemedim, beni tuzağa düşürdün" der. Cinsel olarak serbest bir kadın olan Lucy, kolayca baştan çıkarılır.

Ertesi gün, Dracula sokakta Mina'nın karşısına çıkar. Lucy'nin aksine Mina ona yüz vermez. Ancak Dracula, kendisini prens olarak tanıttınca etkilenir. Bu arada nişanlısı, hastalanan Lucy'e doktor arkadaşını gönderir. Lucy, onu da baştan çıkarmaya çalışır. Lucy'nin boynunda diş izleri vardır. Dracula ise Mina'nın arkadaşlığını kazanmayı başarmıştır. Mina, yavaş yavaş ondan etkilenmeye başlar. Böylece ne kadar masum olursa olsun, kadınların cinselliğe olan zaafı vurgulanmış olur. Dracula, Mina'ya sarılır, dişlerini boynuna geçirecekken masumluğu yüzünden bunu yapamaz.

Doktor giderek kötüleşen Lucy için Profesör Van Helsing'i çağırır. Van Helsing oldukça tutucudur. Öğrencilerine "uygarlık ve frengi birlikte gelişmiştir, hristiyanlık cinselliğe müdahale etmezse uygarlık yok olabilir" der. Bu cinselliğin, özellikle de kadın cinselliğinin bastırılması gerektiğini savunan ataerkil zihniyetin söylemidir. Bu arada Jonathan, Dracula'nın şatosundan kaçmaya çalışır ancak başaramaz. Günlüğüne "Dracula, beni bu cehennem

şeytanı kadınlarla baş başa bıraktı. Kaçmamam için sürekli kanımı emiyorlar" yazar. Rüyalarda gelen ve erkeklerle sevişerek onun gücünü alan, ruhunu ele geçiren güzel şeytan figürü yüzyıllardır erkeklerin kabusları arasında yer alır.

Gece, Lucy odasında yatarken Dracula görünür. Lucy'e bakar, Lucy, gözleri kapalı bir şekilde kıvranıp, inlemeye başlar. Dracula şapkasını çıkarırken Lucy'nin inlemeleri artar. Romantizmin simgesi olan vazodaki güller solar. Görüntüler birbirine girer, kanın yakın çekimi ekranı doldurur. Duvarlardan kan fışkırır, müzik yükselir ve sahne biter. Van Helsing doktorla konuşurken Lucy'nin çığlığı duyulur. Koşarlar, Van Helsing kendinden geçmiş bir şekilde yatan Lucy'nin boynunda diş izlerini görür.

Dyer (1993:10) ve Sharrett (1993:108) Coppola'nın Dracula'sında açıkça okunabilecek altmetnin açıkça erkeklerin kadın cinselliğine yönelik korkusu ve AIDS'le ilgili göndermeler olduğunu söylerler. Başlıca iki kadın karakter olan Lucy ve Mina, Dracula tarafından kolayca baştan çıkarılırlar. Ehrenstein (1993:29), kadın cinselliğinin yani Lucy'nin canavara yani Dracula'ya davetiye çıkardığını, evin bile Lucy'e karşı isyan ederek onu arzularının akışında boğmaya çalıştığını ve eril cinsel şiddetin üzerinin çizildiğini belirtir. (Dracula yatakta yatan Lucy'nin üzerine oturmuştur, tam anlamıyla dominant konumdadır).

Filmde olumlu bir kadın figürü olarak sunulan Mina da bir yabancıya, Dracula'ya aşık olmuştur. Prens olarak tanıdığı Dracula ile flört eder. Jonathan ise şatodan kaçmayı başarıp bir manastıra sığınır. Onu mahvetmek üzere olan ahlaksız seksten kaçarak dine sığınır. Rahibeler Mina'ya mektup yazarak Jonathan'ın manastırda olduğunu bildirirler. Mina da istemeyerek prensine artık onu göremeyeceğini yazarak Romanya'ya doğru yola çıkar. Evlilik dışı cinselliğin, yasak aşkın etkisinden kurtulan, yani cinselliğini bastıran Mina, yine ideal eş konumuna dönmüştür.

Lucy'nin durumu kötüye gitmektedir. Van Helsing onun vampirleştiğini anlar ve nişanlısına "O bir kurban değil, istekli bir mürit, ateşli bir taraftar" der. Cinselliğini bastırmayı başaramayan Lucy kendi arzusuyla şeytanın müridi olmuştur. Mina ve Jonathan Romanya'da buluşup manastırda evlenirler. Onlar evlenirken, Dracula Lucy'nin odasına gelir. Mina ve Jonathan manastırda öpüşürlerken paralel kurguyla Lucy ve Dracula'nın hayvani bir şekilde sevişmesi gösterilir. Böylece evliliğin kutsallığı vurgulanırken, onun karşıtı olarak evlilikle kutsanmayan cinsel ilişkinin hayvani yönü ortaya konur. Bu sevişmenin sonunda Lucy ölür.

Van Helsing, Lucy'nin tam olarak ölmediğini bilmektedir. Gece, nişanlısı ve doktoruyla Lucy'nin gömüldüğü mezar odasına girerler. Mezar boştur. Az sonra, Lucy kucağında ağlayan bir çocukla gelir. Lucy, bir vampire, gece yarattığına dönüşmüştür. Van Helsing ve arkadaşları bebeği kurtarırlar ve fallik bir kazıkla Lucy'i öldürürler. Mina ve Jonathan Londra'ya dönerler. Van Helsing ve arkadaşları şatoda Dracula'yı ararken, o Mina'nın yanına gelir. Mina yine kontrolünü kaybeder ve "Seninle olmak istiyorum, sen ne isen o olmak istiyorum" der. Ve kendi isteğiyle Dracula'nın kanını emerek vampir olur. O sırada gelen Van Helsing ve arkadaşları kaçan Dracula'nın peşine düşerler. Dracula artık Londra'da barınamayacağı için Romanya'ya kaçmaya çalışır. Onu takip ederler. Tekrar gücünü kazanacağı şatosuna girmeden yakalayıp kalbine bir bıçak sokarlar. Dracula, ölmek üzereyken Mina'ya olan sonsuz aşkını ifade eder. Mina da aynı şekilde karşılık verir. O sırada sahneyi aydınlatan bir ışık doğar. Dracula'nın yüzü normale dönmeye başlar. Tanrı onları affetmiştir. Dracula huzur içinde ölürken, Mina da kocasına döner.

Filme kadın cinselliği açıkça kötülüğe bulaşmıştır. Kadın, ataerkil yasalara arkasını dönerek şeytanın ve onun kötülüklerinin emrine girmiştir. Dracula'nın şatosundaki vampir sevgililerinden Mina'nın cinsel arzularına kadar hepsinin kökeninde ataerkilliğin uygun gördüğü cinselliğin çiğnenmesi vardır. Sharrett'a (1993:108) göre hiçbir Dracula filmi bu kadar adice ve gerici

değildir. Dracula, kadının cinsel merakının yanlışlığını vurgulayan bir simgedir. Dracula'nın yüzü ve kadın karakterlerin cinsel arzuyla doldukları sahneler birlikte montajlanır. Coppola'nın Dracula'sının sonunda da canavar yok edilir, kadın cinselliği kontrol altına alınır ve cinselliğe en açık ve ataerkil sistemin kabul ettiği evlilik şansına sahip olmayan Lucy yok edilir. Mina ise evlenip itaat ettiği kocasına geri dönebilir. Böylece 'öteki' yok edilmiş ve ataerkinin kurumları tehlikeden kurtararak yeniden 'normalliğe' dönülmüştür.

Vampir filmlerinde erkek ya da dişi olsun kadın cinselliği ataerkil toplum için bir tehdit unsurdur. Bu yüzden ya bastırılmalı, ya da yok edilmelidir. Dişi vampir, eril cinselliği, ataerkil toplumu tehdit eder ve kadın cinselliğinin altındaki tehlikeyi simgeler. Tam bir iğdiş edici canavardır. Cazibesi ile erkeği baştan çıkarır ancak daha sonra güzelliğinin altındaki korkunç yüzü ortaya çıkar ve erkeği ya öldürür, ya da yaşayan bir ölüye dönüştürür. Dişi vampir aynı şekilde kadınları da baştan çıkarır ve ataerkilliğin devamı için gerekli olan aile yapısını tehdit eder. Aynı zamanda erkek cinselliği için bir alternatif oluşturduğu için de içerdiği tehdit katlanır. Filmin sonunda dişi vampirin yok edilmesiyle tehdit ettiği ataerkil düzen tekrar kurulur.

Erkek vampir ise kadınların zayıflığından yararlanarak onları baştan çıkarır. Uzaktan, farklı bir kültürden gelir. Yaşam ve ölüm arasındaki sınırı aşmıştır. Tam anlamıyla normalliği tehdit eden "öteki"ni simgeler. Erkek vampir kadınların cinsel zaaflarından yararlanır. Yabancı bir erkeğin cinsel çekiciliğine kapılan kadınlar ya ölür, ya da onun tutsağı olarak birer gece yaratığına dönüşürler. Bu filmlerin sonunda erkek ya da dişi vampir mutlaka yok edilir ve düzen yeniden sağlanır.

3.2. KORKU FİMLERİNDE RUHU ELE GEÇİRİLEN KADIN:

60'ların sonu ve 70'lerin başında kadın hareketinin yaygınlık kazanması kadınların toplumsal yaşamda erkek egemenliğindeki alanlara girmeleri, öte

yandan doğum kontrol yöntemlerinin yaygınlaşıp basitleşmesiyle kadın cinselliğinin özgürleşmesi ve özellikle gençler arasında tam bir cinsel devrim yaşanması, toplumdaki ataerkil yapının ve aile içindeki babanın otoritesinin sarsılması sonucunu doğurdu. 70'lerde çekilen bir korku filmi bu hareketlerin özellikle ataerkil yapıda yarattığı korkuları çok iyi yansıtır. Yönetmenliğini William Friedkin'in yaptığı 1973 yapımı *The Exorcist* (Şeytan), Ryan ve Kellner (1997:101)'a göre feminizm, kadın bağımsızlığı ve cinselliği ile ilgili korkuların kadının ruhunun şeytan tarafından ele geçirilmesi metaforu ile aktarıldığı bir filmidir. *The Exorcist* şeytanın tehdidine çözüm olarak ataerkil ideolojinin tekrar iktidarını kurmasını gösterir.

Film, Regan Mc Neil adlı oniki yaşında bir kızın ruhunun şeytan tarafından ele geçirilmesini anlatır. Regan'ın bir sinema oyuncusu olan annesi Chris kocası tarafından terk edilmiştir. Aile bir babadan yoksundur. Film Irak'taki bir arkeolojik kazının görüntüleri ile açılır. Daha sonra ünlü bir şeytan çıkarıcı olduğunu öğreneceğimiz Peder Merrin, bir kazıya danışmanlık yapmaktadır. Kazıdan şeytanla ilgili heykelcikler ve madalyonlar çıkar. Merrin korkuyla kazı bölgesine giderken daha önce erkeklerle dolu sokaklarda hep siyah çarşafli kadınlarla karşılaşır, içinde bir kadının bulunduğu bir at arabası tarafından ezilme tehlikesi atlatır. Kazı bölgesinde batan güneşin altında büyük bir şeytan heykeli durmaktadır. Sahnenin ürkütücülüğü duyulan tuhaf seslerle desteklenir. Şeytan dünyaya dönmüştür ve şeytanla peder Merrin'in karşılaşması, Merrin'in kadınlarla karşılaşması ile önceden vurgulanmıştır. Creed (1993:33), şeytan heykelinin dişleri ve kötülük saçan görünümü ile arabadaki kadınla özdeş olduğunu söyler. Kadın, şeytanın habercisi konumundadır.

Daha sonra Washington'a bir sinema oyuncusu olan Chris McNeil'in evine geçeriz. Şeytan'ın eve Chris yatakta uzanmış çalışırken gelmesi dikkat çekicidir. Gelişini tavan arasından gelen seslerle anlarız. Chris babadan yoksun McNeil ailesini bekleyen tehlikeyi fark edemez. Tavan arasından

gelen gürültüleri fareye bağlar. Babanın yokluğunda aile tehlikelere ve saldırılara açıktır.

Chris, küçük kızı Regan'la sekreterleri ve hizmetçileriyle mutlu bir aile görüntüsü vermektedir. Creed, Regan hakkındaki en rahatsız edici şeyin adı olduğunu söyler. Regan, Kral Lear'ın " bir yilandan daha keskin dişleri olan " canavar kızlarından bir tanesinin adıdır. Böylelikle Regan, Hristiyanlıktaki kadının boyun eğmezliğinin, gem vurulmamış cinsel açlığının ve ihanetinin sembolü olan yılanla özdeşleştirilir. Zaten Irak'ta peder Merrin'in karşılaştığı bir Babil şeytanı olan Pazuzu'dur ve Pazuzu yılan tanrıçasının kocasıdır (1993:33). Şeytanın Irak'ta ortaya çıktıktan sonra Amerika'da bir kızın ruhunu zapt etmesi ilginçtir. Amerika özellikle o dönemde kadın bağımsızlık hareketinin doğduğu ve en etkili olduğu ülkedir. Mikro düzeyde McNeil ailesinin durumunu makro düzeyde ABD toplumuna uyarlayabiliriz. Ataerkilliğin kalelerinin düştüğü, cinsel devrimin yaşandığı, boşanmaların arttığı bir toplumu şeytan yaşamak için seçmiştir.

Şeytanın Regan'ı ele geçişi aşama aşama gerçekleşir. Chris tavan arasından gelen tuhaf sesler duyar. Regan şeytan Pazuzu'yu andıran resimler çizer, ona benzeyen heykelcikler yapar, annesine hayali birisiyle ilişki kurduğunu söyler ve nihayet geceleri uyuyamadığını çünkü yatağının çok sallandığını söyler. Ancak Chris hiçbirini ciddiye almaz. Regan'ın davranışları giderek tuhaflaşır. Bir gece gelen sesler üzerine Regan'ın odasına giren Chris yatağın şiddetli bir şekilde sallandığını görür. Doktorlar, uzun, acı verici testler sonunda Regan'ı iyileştiremedikleri gibi teşhis de koyamazlar. Bir gece Regan bir güç tarafından sürekli olarak havaya kaldırılıp tekrar yatağa çarpılır. Regan'ın gözbebekleri kaybolmakta ve anlaşılmayan tuhaf sesler çıkarmaktadır. Bakıcı ilaç almaya çıktığında kısa bir süre Regan'a göz kulak olması için yanında kalan Chris'in arkadaşlarından birisi ölü bulunur. Görünüşte merdivenlerden düşmüştür ancak boynu tam aksi yöne döndürülmüştür. Bir psikiyatrist Regan'ı hipnotize ederek içindeki kişiliği ortaya çıkarmaya çalışır ancak Regan ona saldırarak

cinsel organını ısırmaya çalışır. Doktorlar bu durumda tıbbın çaresiz kaldığını, Regan'ın ilkel toplumlarda görülen şeytan tarafından ele geçirilme ile benzerlikler taşıdığını söyleyerek bir şeytan çıkarıcıya danışmasını önerirler. Artık Regan'ın davranışları açıkça cinsellik taşır. Annesi odaya girdiğinde onu Hristiyanlığın sembolü bir haç ile mastürbasyon yaparken bulur. Yüzü ve cinsel organı kan içindedir. Chris onu durdurmak istediğinde Regan annesini büyük bir kuvvetle tutarak cinsel organını yalamasını ister. Chris odadan kaçmak istediğinde tele-kinetik güçlerini kullanarak odadaki eşyalarla yolu kapatır. Daha sonra filmin en ürpertici sahnesi gelir. Regan başını 180 derece çevirerek annesine bakar. Creed'e (1993:35) göre Regan'ın bir şeytana dönüşmesi açıkça cinsellik yüklüdür. Doğruların ve ahlaki değerlerin temelinde kurulan mutlu aile yuvası aslında bastırılan cinsel arzularla doludur.

Cinsel arzuların yarattığı felaketler karşısında teknoloji ve bilim çaresizdir. Bu Regan'a yapılan testleri gösteren sekansta teknolojik tıp aygıtlarının uzun uzun gösterilmesi ile vurgulanır. Ancak sonuç alınamaz ve geriye tek çözüm yolu olarak dine sığınma kalır.

Chris, Peder Damien adlı bir rahipten yardım ister. Peder Damien psikiyatri kökenli bir rahiptir. Öncelikle Chris'e psikiyatri tedavisini önerir. Ancak onun da sonuç vermeyeceğini anlayınca şeytan çıkarmak dışında bir çözüm olmadığını anlar. Pozitif bilim ve din yine karşılaştırılmış ve çözüm yine din çerçevesinde sunulmuştur. Damien Regan'ın ruhunun gerçekten şeytan tarafından ele geçirildiğini anlar. Regan'ın fiziksel görünümü iyice ürkütücü olmuştur. Vücudu, yüzü iyice şişmiş, gözleri kötülük dolu bakmaktadır. Damien, ünlü bir şeytan çıkarıcı olan Peder Merrin'i çağırır. Regan artık tam anlamıyla şeytanın pençesindedir. Rahiplere küfürler eder, onları en gizli sırlarıyla psikolojik olarak yıkmaya çalışır. Şeytanla mücadele ederken Peder Merrin kalp krizi geçirerek ölür. Damien Regan'ı bütün gücüyle sarsarak "beni al, beni al" der ve Şeytan Damien'a geçer. Yüzü ve

gözleri değişir. Damien son bir gayretle kendisini pencereden atar ve hem kendisini, hem şeytanı yok eder.

Ryan ve Kellner (1997:102) Regan'ı şeytana esir düşmüş olarak gösteren tüm sahnelerin kadın cinselliğini aşağılayıcı imgeler içerdiğini, bu imgelerin aktif cinsellikleri için kadınları cezalandırmayı savunan cadılık ideolojisini hatırlatacak şekilde kadın cinselliğini tehlikeli, kontrol edilmesi gereken bir şey olarak sunduğunu söylerler. Ryan ve Kellner, bunun eril bir cinsel kaygı belirtisi olduğunu söyleyerek, şeytan çıkarma ayinini de kadının tehditkar cinsel gücünü bastırma çabası olarak yorumlarlar.

“..filmin merkezi metaforu, kadınların edilgen toplumsal rollerde konumlanmasına dayalı eril psikolojik bütünlüğe yönelen feminist tehdidi yatıştıran bir temsili dünya inşa eder.(...) Filmin sonunda kadınlar kelimenin tam anlamıyla ediginleşirler”(Ryan ve Kellner, 1997:104).

Filmde görülmesi gereken iki önemli nokta babadan yoksun ailenin saldırıya açık olması ve kadının şeytanın dünyaya gelişine aracılık etmiş olmasıdır. Film, babasız bir ailenin uğradığı felaketle başlar, annenin bu felaket karşısında aciz kalıp bir erkeğin (Peder Damien) yardımına başvurması ile sürer ve erkeğin problemi çözmesi ile son bulur. Peder Damien Carras ailedeki babanın yokluğunu doldurur. Chris ve Damien bu olay sırasında yakınlaşırlar. Zaten İngilizce’de rahibin karşılığı olan “father” kelimesi, aynı zamanda baba anlamına da gelir. Anne panik içinde ne yapacağını bilemez. Tek çare olarak, yalvararak babanın yardımını ister. Babasız aile modeli başarısızlığa uğramıştır. Baba olaya karışır, kendisini feda ederek aileyi kurtarır.

Regan, korku filmlerinde kadının sıkça görülen özelliklerini kendisinde toplamış gibidir. Kadın cinselliğine duyulan korku ve kadının güzelliğinin arkasında sakladığı korkunç yüzü. Kadın cinselliği filmin çıkış noktasıdır. Regan, şeytan tarafından ele geçirildiğinde 12 yaşındadır. Ergenliğe henüz

girmiş ve cinselliğini yeni kazanmıştır. Regan, kendisini hipnotize etmeye çalışan adama saldırıp cinsel organlarını ısırmaya çalışır. Masum kadın cinselliğinin altındaki iğdiş edici canavar vurgulanmış olur. Regan'ın filmin başlarındaki masum güzelliği filmin sonlarına doğru iğrenç, korkunç bir hal alır. Regan'ın kadın cinselliğine duyulan korkunun simgesi olmasına en iyi örnek Regan'ın şeytan çıkarma ayininde geçirdiği aşamalardır. Ryan ve Kellner'a göre (1997:102) Regan, ayin boyunca yaramaz çocuktan baştan çıkarıcı kadına kadar çeşitli tavırlar gösterir ancak Peder Damien tarafından dövülerek yola getirilir. Filmin sonunda şeytandan kurtulduktan sonra Regan yine itaatkar ve tatlı bir kız olmuştur. Rahiplerden birine gülümser, öperek uzaklaşır. Ryan ve Kellner bunu ataerkil otoriteye teslim olmanın kusursuz bir örneği sayarlar. Annesi Chris de yola gelmiş yeniden şefkatli bir anne olmaya hazırdır.

Carol J.Clover (1992b:70), bu tür gizli güç ve şeytan filmlerinde kadınların şeytanın ve kötü gizli güçlerin dünyaya geçiş yaptıkları bir kapı işlevi gördüklerini söyler. *The Exorcist*'de Regan şeytanın dünyada vücut bulmasını sağlar. Williams (1996:112) da Regan'ın kadınların erkekler tarafından yönetilmesini sağlayan tıp, din, annelik gibi ataerkilliğin en önemli kalelerine saldırdığını ifade eder.

Filmdeki bütün kadınlar, tatlı bir kızken bir canavara dönüşen Regan, sinirli ve zayıf bir kadın olan annesi Chris, Peder Carras'ın hasta ve zayıf annesi, Chris'in genç ve toy sekreteri son derece çaresiz ve pasif bir durumdadırlar. Acımasız yaşamda gelebilecek felaketlere karşı son derece hazırlıksız ve savunmasızdırlar. Hepsi de bir erkeğin korumasına ve yardımına muhtaçtırlar (Ryan ve Kellner, 1997:102).

Kadınların ruhunun şeytan tarafından ele geçirildiği ve kadının şeytanın dünyaya girişine aracılık ettiği korku filmleri ataerkilliğin kendisini tehlikede hissettiği dönemlerde artış gösterirler. Kadınların şeytan tarafından ele geçirilişleri direkt olarak cinsellikleri ile bağlantılı olarak verilir. Robert Wise'in

yönettiği Audrey Rose (1977)'daki kızın da tıpkı Regan gibi 12. Yaş gününden sonra ruhu şeytan tarafından ele geçirilir. Bu türün öncülüğünü Mervyn LeRoy'un çektiği The Bad Seed (1956) yapar. Küçük kız annesinin soyundan gelen kötü bir ruh tarafından ele geçirilir. Herkes onun küçük tatlı bir kız olduğuna inanırken, o arkadaşlarını ve evdeki yardımcılarını öldürür. Bu filmde dikkat çekici olan kötü ruhun uzun süredir içinde uykuda olduğu annesinden geçmiş olmasıdır. Finalde ilahi bir yıldırım kızı çarparak bu kabusu sona erdirir.

3.3. KORKU FİMLERİNDE ARKAİK ANNENİN GÖRÜNÜMLERİ :

Ataerkil sistem içinde kadının stereotipler içinde sunulmasına aracılık eden kalıplardan birisi de anneliktir. Annelik iki konumda ele alınır : gerçek ve mit. Gerçek 'anne' tiplmesi komedi, drama gibi türlerde gerçekliğin prototiplerine ve parametrelerine bağlı olarak gösteren konumunda sunulur. Mitte ise anne çağrışım düzeyinde sembolik olarak metaforlarla yer alır (Dakovic, 1996:119). Korku sineması genellikle annenin mitsel konumunu işler. Korku sinemasında kullanılan canavar kadın imgelerinden birisi de arkaik annedir. Arkaik anne en eski inanışlardan birisidir ve kökeni de mitolojide bulunur. O, yaratıcı, kendiliğinden varolan, kendi kendine üreyen, bütün canlılara yaşam verendir. Bütün kültürlerin mitolojisinde varolan her şeyi yaratan bir ana tanrıçadır. Creed (1990:131)'e göre arkaik anne, Çin'de Nu Kwa, Meksika'da Coatlicue, Yunan mitolojisinde Gaia, Sümerlerde Nammu olarak karşımıza çıkar. Cinsel ilişki olmadan üreyebilen, başlangıcın sonsuzluğundaki anne, başlangıç ve sonun noktasıdır. Roger Dadoun (1989:53,54), arkaik anneyi iyilik ve kötülüğün ötesinde, herşeyi kendinde toplayan, çok büyük ve güçlü bir anne olarak tanımlıyor. İnsanda eriyerek birleşme kaygısı uyandıran, gizemli, derin bir birlik, güçlü bir bütünlük ve her yerde mevcut olan bir varlık . Creed (1990:135), Dadoun'un bu görüşüne arkaik annenin üretkenliğini vurgulayarak katılıyor. Arkaik annenin anaerkil dönemde oluşan inanca bağlı olarak her şeye hayat veren, yaratan anne,

bereketin ve doğurganlığın kökenindeki tanrıça olduğunu belirtiyor. Ancak Creed, mitolojik bir figür olarak yaşam kaynağı annenin ataerkil anlamlandırma pratikleri çerçevesinde özellikle korku filmlerinde olumsuz bir figür olarak sunulduğunu belirtir. Bu figür, üretken anneye yönelik büyük boşluk ve derinlik korkusu, canavar vajina ve yarattığını içine alıp eritme tehditini oluşturan bütün yaşamın kaynağı olarak temsil edilir. Creed burada Freud'un kadın rahmini tekinsiz olarak nitelendirdiğinin anımsanması gerektiğini belirtiyor. Böylece bu olumsuzluk, kökenleri erkeklerin kadın cinsel organlarına dair korkularına dayanan üretken anneye yönelik, yarattığı her şeyi yutacak karanlık bir delik olarak canavar vajina ile ilgili korkuya bağlanabilir.

Dadoun, korku filminin atmosferine işlemiş arkaik anne imgesinin fallik, iğdiş edici, yutucu bir anne olabileceğini belirttikten sonra bu bakış açısının bazı filmlerde son derece belirgin, ayrıntılı ve gerçekçi olarak gözlenebileceğini söylüyor (1989:50).

Canavar kadının korkutucu doğası, annelik figürünün arkaik anne, fallik anne, iğdiş edilmiş ve iğdiş edici anne gibi değişik açılarının tek bir figürde birleşmesine bağlıdır. Arkaik anne figürü, olumsuz bir güç olarak değişik şekillerde bir çok korku metninde ve özellikle de bilim kurgu korku filmlerinde karşımıza çıkar. *The Thing*, *Alien*, *Event Horizon* gibi filmlerde arkaik annenin çeşitli görünümelerini bulabiliriz. Bütün bu korku filmlerinde görülen ortak motifler her şeyi yutan doymak bilmez anne, kendisi gibi korkunç ürünler veren, yakınındaki her şeyi kendisine çeken gizemli cinsel organları simgeleyen kara deliktir. Ataerkil ideoloji tarafından ilkel bir kara delik olarak nitelenen cinsel organ aynı zamanda penisin yokluğunu, dolayısıyla iğdiş edilme endişesini de yansıtır.

Arkaik annenin yarattığı dehşet onun cinsel organlarına değil rahmine bağlıdır. Yaşamın kaynağı ama aynı zamanda her şeyi kendine çekip yuttuğu için de korkutucu olan rahim. Creed, rahmin iğdiş endişesi uyandırmadığını

bu yüzden de anneye arkaik boyutunu eklememiz gerektiğini belirtiyor. Arkaik anne, korku filminde hep yok olmanın, ölümün karanlığı içinde verilir. Arkaik anne imgesi, daha önce yaşam verdiklerini içine alıp yutma gücüne sahip, her yeri kuşatıp ölümün yoğun varlığını simgelediği için korkutucudur. Varlığın yaratılıştaki birliğine, anneye, rahime dönme, farksızlaşma arzusudur. Georges Bataille'nin dediği gibi yaşam devamsızlık ve ayrılığı simgeliyorsa, ölüm devamlılığı ve farksızlaşmayı simgeler. Ölüm arzusu anne ile olan o ilk birliğe dönme arzusudur. Eğer bu arzu farklılaşmadan sonra yani birey ayrı ve bağımsız bir benlik geliştirdikten sonra ortaya çıkarsa bu arzu ruhsal bir ölüm olarak yaşanır. Bu bağlamda korku filmlerindeki ölümle yüzleşme benliğin parçalanması, egonun yitilmesi endişesi uyandırır (Creed, 1990:135,136).

3.3.1. Alien ve Arkaik Anne:

Bilim kurgu korku filmi Alien'da canavar-arcaik annenin çeşitli görünümünü bulabiliriz. Alien, uzayda seyreden Nostromo uzay gemisinin çekimleri ile başlar. Alt yazılardan gemide 7 mürettebat ve milyonlarca ton maden cevheri bulunduğunu öğreniriz. Kamera geminin içinde gezinmeye başlar. Gemi bilim kurgu filmlerinde görmeye alıştığımız aydınlık, ferah, güven verici uzay gemilerinin tersine karanlık, ürkütücü koridorlar, borular ve makinelerle doludur. Gemi mürettebatı cam bölmelerde yan yana yatmaktadır. Birden ışıklar yanar, mürettebat canlanır ve bölmelerinden çıkarlar. Ekibin anne "mother" adını verdiği ana bilgisayar dünyaya varmadan değişen bir emir nedeniyle mürettebatı uyandırmıştır. Bilgisayar yakın bir gezegenden aldığı bir sinyal nedeniyle yolculuğu bölmüştür. Nostromo o gezegene yönelir. Ekipten üç kişi gezegene iner ve terk edilmiş bir uzay gemisi bulurlar. Gemiye araştırdıklarında içinde büyükçe bir yumurta-koza bulurlar. Ekipten birisi, Kane yumurtayı yakından incelerken içinden çıkan bir yaratık Kane'nin yüzüne yapışır. Kane'i yüzündeki yaratıkla birlikte gemiye götürürler. Ekibin kadın üyesi Ripley, bunun karantina kurallarına aykırı

olduğunu söyleyerek karşı çıkar ancak dinleyen olmaz. Gemide Kane'nin yüzündeki yaratık operasyonla çıkarılır. Kane, hiç bir şey olmamış gibi düzelip yaşamına devam eder. Bir gün mürettebat hep birlikte yemek yerken Kane rahatsızlanır. Kasılmaya ve titremeye başlar. Filmin en şok edici ve şaşırtıcı sahnesinde yaratık birden Kane'nin karnını parçalayarak dışarı çıkar. Artık dehşet başlamıştır. Yaratık giderek büyüyecek ve hiç ummadıkları anlarda mürettebata saldırarak teker teker hepsini öldürecektir. En sonunda ekipten Ripley hayatta kalır ve canavarla savaşıarak mücadeleyi kazanır.

Creed (1993:17), Alien'de arkaik annenin hiç bir zaman görünmemesine rağmen varlığının çeşitli biçimlerde vurgulandığını belirtiyor. Kan, karanlık ve ölüm imgelerinde, dekorun bir kadın rahmine benzetilmesinde, dizi dizi bekleyen canavar yumurtalarında arkaik anne görülebilir Creed'e göre. Gezegendeki gemiyi araştırmaya inen üç kişilik ekip açık duran iki bacağa benzeyen bir bölümün ortasındaki 'vajinal' bir açıklıktan geçerek girerler. Geminin içi organik maddelerden yapılmış gibi, adeta canlıdır. Ortam ürkütücü ve karanlıktır, ekibin çıkardığı sesler yankılanır. Creed, Freud'un ilk sahne adını verdiği ve çocuğun anne ile babasını cinsel ilişki sırasında gördüğü ya da hayal ettiği bu sahneye çiftleşmenin sadistik görünümü denebileceğini ve çocuğun cinsel ilişkisinin canavarca bir şey olduğunu düşünmesine neden olabileceğini söyler.

Creed (1993:19), üç astronotun, arkaik annenin dev, kötü niyetli rahmine girdiklerini ve bu yüzden arkaik anne tarafından cezalandırıldıklarını belirtir. İki astronot, Kane'nin fallik bir şekilde içine zorla girilmesi eylemini seyrederek. Adeta 'ilk sahneye' tanık olmuşlardır. Kane, en güçlü yasağı ihlal ettiği için suçludur. Gizemlerini anlamak için yumurta-rahime yaklaşmış, böylece ilk sahnede annenin yerini almış, içine zorla girilmiş ve birleşmenin ürünü taşıyıp doğurmuştur.

Kane, rahimin gizemine yönelik bu merakının cezasını acı ve kan içerisinde öterek çeker. Creed (1993:21), arkaik annenin, sembolik düzene

geçiş öncesi, babanın yasasını kabul etmeden önceki, anne ile çocuk arasında sembiyotik ikili bir ilişkinin söz konusu olduğu dönemdeki anne olduğunu söylüyor. Bir fallusa sahip olduğu düşünülen annedir o. Yaratık da annenin kayıp fallusunu temsil etmektedir. Freud kadınların iğdiş endişesini tanımlarken sevgi objelerini kaybetme korkusundan bahseder. Bu sevgi objesi de çocuklarıdır. Çocuk büyüyünce anneyi bırakabilir, reddedebilir, hatta ölebilir. Kadın kabullenmek zorunda olduğu ayrılığı reddetmek ya da geciktirmek için çocuğunu fetişleştirir. Kaç yaşında olursa olsun onu aynı şekilde giydirip beslemeye kalkar, çocuk onun 'bir tanesidir'(Creed, 1993:22). Çocuk annenin fallusunu temsil etmektedir artık. Dadoun (1989:54,55) vampir Dracula'nın arkaik annenin fallusunu temsil ettiğini söyler. *Alien*'de de yaratık arkaik annenin fallusudur. Yaratık sayesinde arkaik anne iğdiş edici anne olur. Yaratık büyüdüğünde görünüm olarak tam bir fallustur: Güçlü, egemen ve yok edici. Yaratığın fallus benzerliğine dikkat çeken Ambrogio (1986:174), onun ironik bir şekilde penis dentata olarak adlandırılabilceğini söylüyor. Creed (1993:22) yaratığın aynı zamanda kadın genital organlarına karşı duyulan eril korkuları temsil ettiğini söyler. Yaratık, annenin dişleri olan iğdiş edici vajinasıdır, yani vajina dentata. Bu yüzden arkaik anne ve onun genital organları iğdiş edildiği için değil iğdiş edici olduğu için korkutucudur. Creed burada arkaik anne ile sembolik dönem öncesi oral-sadist annenin birleştiğini söylüyor. Oral-sadist anne çocuğu yutmak, onunla simbiyotik bir birleşme içine girmek, bir olmak isteyen annedir. Kane'den sonra Ripley dışındaki bütün mürettebat kötü niyetli anne tarafından karanlık, ürkütücü yerlerde 'yutulur'.

Diğer anne de yani bilgisayar 'mother' da kötü niyetlidir çünkü olay örgüsü geliştikçe anlarız ki şirket yaratığın varlığından haberdardır ve mükemmel yapısını incelemek için yaratığı istemektedir. Anne, çocuklarının felaketle karşılaşacağını bilerek o gezegene yönelip yaratığın gemiye getirilmesini sağlamıştır. Ambrogio (1986 :175) ve Neale (1989:215), bilgisayar 'mother'ın kötü annenin görünümlerinden birisi olduğunu, yaratığı kollayıp çocuklarına kendi sebep olduğu felaketler sırasında yardım etmediğini belirtiyorlar.

Mürettebat yolculuk sırasında küvez benzeri bölmelerde uyumaktadırlar, anne bilgisayar uyurlarken onları denetler, yaşamlarından, güvenli bir şekilde dünyaya ulaşmalarından sorumludur, böylece 'anneliği' sadece mürettebatın verdiği ismiyle değil filmin anlatısı içinde de vurgulanır. Ancak anne kötü bir annedir ve çocuklarını yok edecek kötü niyetli yabancıyı gemiye alır, onları yalnız bırakır. Böylece çocukluğun en büyük kabuslarından olan anne tarafından terk edilme gerçekleşir. Üstelik bu kabus daha kötüdür. Anne, yaratığın yani düşmanın tarafındadır. Creed (1993:19), geminin kendi kendini yok etme mekanizması çalıştıktan sonra Ripley'in küçük bir kapsülle gemiden kaçmasını artık bir düşman olan anneden kaçış olarak değerlendiriyor. Yani Ripley iki kötü anneye karşı mücadele etmektedir.

Alien'daki yaratığın arkaik annenin fallusu yani fetiş objesi olarak sunulması filmin sonundaki Ripley'in kediyi aramasını anlamlı hale getirir. Ripley dışındaki herkes ölmüştür, Ripley de son çare olarak gemiyi havaya uçuracak düzeneği çalıştırarak kurtarma kapsülüne kaçır ancak gemide bir de kedi vardır ve Ripley hayatını tehlikeye atarak, sınırlı zamana rağmen kediyi kurtarır ve kediyle birlikte kapsüle biner. Kapsül gemiden ayrıldığında gemi infilak eder. Ripley kurtulduğunu zannetmektedir ancak yaratık da kapsülün içindedir. Ripley yaratığı fark eder, ancak yaratık fark edildiğini anlamamış ve henüz saldırmamıştır. Ripley uzay giysisini giyer, koltuğa oturup kemerini takar ve kapsülün kapısını açar ve yaratığı uzay boşluğuna gönderir. Artık kediyle yalnızdır, kameranın önünde soyunur ve izleyicinin bakışının nesnesi olur, tıpkı popüler sinemadaki bir çok kadın gibi. Creed (1993:23), Ripley'in güzel vücudunun arkaik annenin fetiş objesi olan yaratıkla bir kontrast oluşturduğunu ve onun kadının kabul edilen biçimini simgelediğini söyler. Kabul edilemez, yok edilmesi gereken kadın biçimi de Creed'e göre iki şekilde verilir : her yerde mevcut olan, bir canavar yaratan arkaik anne ve fetiş objesi parçalayıcı, yok edici yaratıkla temsil edilen canavar anne. Canavar annenin bu görünümü Ripley'in güven verici ve arzulanır görünümü ile dengelenir. Kedinin de benzer bir fonksiyonu vardır. O da normal bir kadının normal fetiş objesini temsil eder. Sonunda Ripley küvez

benzeri uyku kabinine girer. Burada *Alien* popüler korku filmlerinin bilinen mutlu sonunu tekrarlar. Kabus sona ermiş, ataerkil toplumsal düzeni tehdit eden canavar, yani arkaik annenin fallusu yok edilmiş ve erkeklere özgü bir alana, fiziksel güç gerektiren kahramanlığa giren Ripley vücudunu sergileyerek ‘bir tanesini’ kucaklayan normal bir kadına dönüşmüştür.

Doherty (1996:182) 1960 sonrası bilim kurgu filmlerinde gelişen özel efekt teknolojisi, kazanılan entelektüel bir ağırlıkla birlikte Amerikan kültüründe ve popüler sinemasında kadının değişen statüsünün de gözlemlenebileceğini ifade eder. Newton (1990:85), *Alien*’ın geleneksel cinsiyet rollerinin giderek aşınması karşısında erkeklerin- özellikle beyaz, orta sınıf erkeklerin- duyduğu endişe ve düşmanlığı yansıttığını söyler. Ripley liderliği ele aldığı hayatta kalan iki erkek ona tepki gösterirler. Onlardan bir tanesi, Parker “ bu kahrolası karı yoluma çıkmasa iyi olur “ der. Böylece erkek seyircilere bu tür bir özdeşleşmenin hatalı olacağı ve üstünlüğün hala erkeklerde olduğu hatırlatılır. Ancak tehdit altındaki eril üstünlüğün yarattığı kaygı yalnızca *Alien*’da değil bir çok bilim -kurgu-korku filminde görülebilir. Düşünebilen, bilgiye sahip olan ancak bunu kötüye kullanan bilgisayarlar, robotlar, ataerkil ideolojide mantık ve zekasıyla tanımlanan erkeği tehdit etmekte üstünlüğünü elinden almaktadır. Kadın ise duyguları, vücudu ve doğurganlığı ile tanımlandığı için erkek kadar tehlike altında değildir. Kadın doğurganlığını muhafaza ederken, erkek entelektüel üstünlüğünü kaybetmektedir (Doherty, 1996:183).

Alien’daki kötü niyetli bilgisayarın ‘anne’ adını taşıması ve kadın sesini kullanması erkeğin sahip olduğu bilgi ve karar verme yetisinin kadına geçtiğinde nasıl bir felaketle sonuçlanabileceğinin altını çizer. *Alien*’daki bu dozu ayarlanmış uyarı ve hayatta kalan kahraman olarak Ripley’in varlığı, erkeklere feminizmin radikal ve potansiyel bir güç olarak yalnızca iş yaşamında ve geleneksel cinsiyet rollerinde değil kahramanlıkta da erkeklere ortak çıktığını hatırlatmaktadır. Clover ‘a (1992a:270) göre Ripley, korku filmlerinde herkesin katil tarafından öldürülmesiyle katil ile mücadele etmek

üzere sona kalan 'kahraman kız' (Final Girl) olarak diğer 'Final Girl'ler gibi dişiliği hiç vurgulanmayan, atletik ve vücudu erkeksi, Stevie, Marti, Terry, Will, Ripley gibi erkek isimleri taşıyan kahramanlardan birisidir. Ripley'in vurgulanmayan dişiliği uyanma sahnesinde de görülebilir. Yarı çıplak bir şekilde uyanan ekip birbirleriyle ilgilenmezler, adeta cinsiyetsizdirler.

Alien'daki cinsiyetçi ideoloji, devam filmleri olan Aliens ve Alien3'de de görülür. Aliens'da Ripley yıllardır sürüklenmekte olduğu kurtulma kapsülünde bulunur. Şirket kendisinden bir askeri timle gezegene dönmesini ister. Bu kez Alien'ın tersine savaşmaları gereken bizzat canavar annedir. Bu sırada buldukları ailesi yaratık tarafından yok edilmiş küçük bir kız olan Newt'i Ripley kanatları altına alır. Ancak anne canavar ve diğer yaratıklara karşı savaş çok zorludur ve tim teker teker yok edilir. Newt de yaratıklar tarafından kaçırılır. Ripley canavar annenin yuvasına girer ve Newt'i kurtararak yüzlerce yaratık yumurtasını yok eder. Gezegen nükleer bir patlama ile yok olmadan önce Ripley, Newt ve ekipten son sağ kalan kişi, bir android olan Bishop bir gemi ile gezegenden kaçarlara. Ancak yaratık yine gemidedir ve Bishop'u ikiye böler. Ripley ilk filmde olduğu gibi onu uzay boşluğuna gönderir.

Doherty (1996 : 194,195), Ripley'in bilim kurgu filmlerindeki kadınların dekorun bir parçası olma konumlarını değiştirmesine rağmen kadınsı yanının ön plana çıkarıldığını vurgular. Alien'ın sonunda Ripley'in canavarı yok ettikten sonra soyunup kediye kucağına alması ile vurgulanan yumuşak dişi özelliği Aliens'de tamamen ön plana çıkarılan - Newt'i kanatları altına alması - annelik duygularıyla vurgulanır. Böylece Ripley, Alien'e göre erkekler için daha az tehdit edici ve daha tanıdık bir kadın rolü üstlenir. Ripley'in anne yaratıkla dövüştüğü sahne özel bir anlam kazanır. İki dişi çocukları için savaşırılar. Biri erkeklerin bütün korkularını simgeleyen canavar dişi, diğeri ise canavar dişiyi yok ettikten sonra erkeklerin endişelerini yatıştırabilecek, bakışların objesi olarak kabul edilebilecek bir dişi. Filmin erkeklerin korkularını yatıştırma işlevini yerine getirebilmesi için savaşı doğal olarak Ripley kazanır. Newt'in gerçek annesi olmamasına rağmen annelik

içgüdüleriyle onu sahiplenmesi ve bunun olay örgüsünde bu denli önemli bir yer tutması Ripley'in erkeksi, savaşçı yönünün dengelenmesi olarak açıklanabilir. Böylece Ripley'in bu denli hırsıyla, korkmadan savaşması ve erkeklerin yapamadığını yapıp onu mağlup etmesi erkekler için son derece makul bir nedene dayandırılmış olur: annelik içgüdüleri. Yine de bütün yaptıklarından sonra da Ripley bir şey elde edemez.

Doherty (1996:196-7), Alien serisinin üç filminin de Hitchcockvari bir formülü izlediğini söylüyor. "Kadınlara işkence edin". Ripley, Newt için bütün yaptıklarından sonra uyandığında onun öldüğünü öğrenir. Ve yaratığın vücuduna yerleşip yerleşmediğini öğrenmek için Newt'e otopsi yapılmasını ister. Otopsi sırasında kesilen kemiklerin ve iç organların sesleri arasında Ripley 'çocuğunun' parçalanmasını izlemek zorunda kalır. Böylece yaratık amacına ulaşırken inatçı, cesur ve mücadeleci kadının eline hiç bir şey geçmez. Her filmin sonunda Ripley acı içinde, çıkışsız durumdadır. Hiçbir mükafatı yoktur. Ripley'in mücadelesine karşı bu eril tutum *Alien3*'de daha belirgindir. *Aliens*'de kaçtığı gemiyle Ripley bu kez hapishane ve çalışma kampı olarak kullanılan bir gezegene gelir. Gezegendeki erkek dünyası Ripley'in gelişi ile bozulur. Kadın (Ripley) gezegene yarattığı yani felaket ve kötülüğü getirir. Ancak kötülüğün taşıyıcısı kadın filmin sonunda cezalandırılır. Ripley'in cezası oldukça acımasızdır, hep kabuslarına giren şeydir: yaratık içine yumurtasını bırakmıştır. Yaratık içinden çıkarken Ripley kendisini erimiş metalle dolu bir kazana bırakır. Ağır çekimde Ripley'in ölüme düşüşünü izlerken yaratık vücudundan çıkar, Ripley yavrusunu korumak isteyen bir anne gibi elini kamına uzatır. Bu sahneyle Ripley cezalandırılırken kadın doğurganlığına yönelik eril korku vurgulanmıştır. Alien üçlemesinin kadına bakışını Doherty (1996:183) şöyle özetler : Erkek imgeleminde gerçek yaratık daima kadındır.

3.3.2. Event Horizon'da Arkaik Anne:

Arkaik annenin bir korku unsuru olarak işlendiği bir bilim-kurgu-korku filmi de Event Horizon'dır. Yönetmenliğini Paul Anderson'un yaptığı Event Horizon 2047 yılında geçer. 7 yıl önce bir deneme seferinde kaybolan Event Horizon uzay gemisi birden bire ortaya çıkmıştır. Ve *Louis and Clark* adlı bir keşif gemisi 7 mürettebatı ile Event-Horizon'un yaratıcısı Dr. Weir'ı da alarak gemide neler olup bittiğini anlamak üzere Event-Horizon'a doğru yola çıkarlar. Yolda Dr. Weir mürettebata Event Horizon hakkında bilgi verir. Event Horizon en hızlı uzay gemisidir. Bulunduğu nokta ile gitmek istediği nokta arasındaki uzayı bir kağıdın iki ucu gibi katlayarak aradaki mesafeyi 0'a indirir, böylece uzayın en uzak köşesine bile saniyeler içerisinde gidebilir. Bu işleme de yerçekimi hamlesi denir. Ancak gemi ilk seferinde uzayın bilinmeyen bir köşesine giderek kaybolmuş, geminin ve mürettebatın başına neler geldiği öğrenilememiştir. Alien'da da bir benzerini gördüğümüz, mürettebatın tıpkı doğum öncesi anne karnındaki gibi sıvı dolu hücrelerde uyuduğu ve günler süren yolculuktan sonra *Louis and Clark* hedefine ulaşır. Event Horizon bütün esrarı ve ürkütücülüğü ile karşılarında belirmiştir.

Event Horizon açıkça fallik bir görünüme sahiptir. Görünümü fallik de olsa "o" bir dişidir. (İngilizcede gemilerden dişilik zamiri olan "she" olarak bahsedilir.) Ancak o fallik annedir. Creed (1990:137)'e göre fallik anne canavar kadının iki görünümünden biridir. *Louis and Clark*, Event Horizon'a yanaşır, geçiş için bir koridor uzatılır. Koridorun uzatılıp iki geminin birleşmesindeki penis ve cinsel ilişki benzerliği dikkat çekicidir. Kaptan ve iki kişi keşif için Event Horizon'a geçerler ancak kaptan güvenlik sağlanana kadar Doktor Weir'ın gemiye geçmesine izin vermez. Event Horizon ön taraftaki kumanda bölümü, arka taraftaki yerçekimi hamlesinin yapılmasını sağlayan reaktörün olduğu bölüm ve iki bölümü bağlayan uzun bir koridordan oluşur. Event Horizon karanlık, gizemli ve tehlikelere gebe ve bu özellikler Freud'un kadın rahmi için kullandığı 'tekinsiz' terimini hatırlatır. Kaptan ve bir teknisyen kumanda bölümünü gezerken diğer teknisyen Justin de arka

tarafa, yerçekimi hamlesinin yapıldığı bölüme gider. Bölümün girişinde yine bir koridor vardır. Bu koridor, sürekli dönen metal çıkıntılardan oluşur. Justin erkeklerin en büyük kabuslarının canlandığı bir yerden geçmek üzeredir : Vagina Dentata. Justin, “ Kıyma makinesi gibi” demekten kendini alamaz. Cesaretini toplayıp koridorda ilerleyen Justin başka bir kapıyı daha açar. Bu kapı yerçekimi hamlesinin yapıldığı bölüme girer ve açıldığında kapıların dişleri olduğunu görürüz. Bu bölüm de metal çıkıntılarla kaplıdır ve görünüşü tedirgin edici hatta korkutucudur. Ortada yine sivri çıkıntılarla kaplı büyük bir küre vardır. Dişleri olan kapıdan, yani Vagina Dentata’dan geçen Justin artık geminin rahmindedir. Pandora’nın kutusu önündedir ve kutu açılmak üzeredir.

Laura Mulvey (1995:3) ve Kate Millet (1987:93), mitolojide Pandora’nın kutusunun kadın rahmiyle özdeşleştirildiğini söylerler. Eski Yunan’da penis bereket simgesi iken rahim Pandora miti aracılığı ile kötülükle, doğadışı ile, günahla özdeşleştirilmiştir. *Event Horizon*’un yerçekimi hamlesi reaktörü arkaik annenin rahmidir, yani bütün kötülüklerin kaynağı. Rahimin doğaüstü ve tuhaflıkla özdeşleşmesi, Dr.Weir mürettebata *Event Horizon*’un enerji hamlesini açıklarken belirginleşir. *Event Horizon*’ın uzayın hareket edilen ve ulaşılabilecek olan iki noktasını katlayıp birleştirerek en uzak noktaya bile bir saniye içinde gidebilmesi gibi doğa dışı bir şeyi gerçekleştiren enerji hamlesi reaktörü yapısı, sınırları ve sırları ile erkekler için bir gizem olan kadın cinsel organları ile özdeşleşir.

Justin, tehlikeden habersiz bir şekilde ve büyülenmiş gibi bu gizemli yapıyı incelemek üzere yaklaşır. Reaktör sahip olduğu sırlarla hem çekici ve büyüleyici hem de tehlikelidir. Tıpkı kadın cinselliğine atfedilen özellikler gibi. İlginç bir şekilde mürettebat içindeki en genç, en toy elemandır Justin. Görünüş olarak neredeyse ergenlik çağındadır ve kaçınılmaz olarak reaktörün büyüüne kapılarak parmağını içeri doğru uzatır. Reaktörün karanlığında tuhaf bir sıvı vardır ve birden reaktör (rahim) harekete geçerek Justin’i içine çeker. Pandora’nın kutusu açılmıştır. Arkadaşları yardıma koşar

ve Justin'i , içine çekildiği reaktörün içindeki tuhaf sıvıdan kurtarırlar. Bu arada meydana gelen patlama ile *Louis and Clark* hasar görür ve ve hepsi *Event Horizon*'a geçmek zorunda kalırlar.

Artık arkaik anne her şeye hakimdir. Hiçbir zaman görünmez ancak her zaman ve her yerde olabilir. Creed'e (1990:135,136) göre bilim-kurgu-korku filmlerindeki arkaik anne varlıklarının ortak noktası her şeyi yutan doymak bilmez anne ve canavarca bir simge olarak kadın cinsel organlarını simgeleyen gizemli kara deliktir. Üretken arkaik anne ataerkil ideoloji içerisinde ilkel bir kara delikle özdeşleştirilmiştir. Bu aynı zamanda iğdişin kanıtı sayılan, penisin yokluğunda açılan kara deliktir. Reaktör de uzayı katlayıp istediği noktaya gidebilmek için bir kara delik yaratır. O kara deliğin neler sakladığı, sınırları, sırları asla bilinmez ancak onun yarattığı dehşetin yanında tıpkı daha önceki mürettebatın başına geldiği gibi, Dr. Weir'in sözleriyle cehennem basit bir kavram olarak kalır. Justin kurtarıldıktan sonra bitkisel hayatta gibi tepkisiz yatar, ancak birden kalkar ve " karanlık " der. Karanlık, aslında ataerkil düzenin kadın rahmi ile yüzyıllar boyunca özdeşleştirdiği imgelerin toplamıdır. Bilinmezlik, kötülük, sırlar, aklın alamayacağı korkunç şeyler, hepsi karanlığın ardında saklanır. Daha sonra Justin'i yatağında bulamayan sağlık teknisyeni dehşet içinde onun koruyucu giysileri olmadan uzaya çıkmaya hazırlandığını fark eder. Justin ara kapıyı kapattığı için ona ulaşamazlar. Justin ona engel olmak isteyen arkadaşına "Eğer gördüklerimi görseydin bana engel olmazdın" der. Daha sonra kapı açılır ve Justin kanlar içinde anne karnında olduğu gibi bacaklarını karnında toplamış olarak uzaya çıkar. Creed (1990 :136) arkaik annenin doğumla olduğu kadar ölümle de özdeşleştiğini belirtir. Bu doğum sahnesi aslında ölüme bir geçiştir. Ancak dışarıda uzay giysileriyle gemiyi onaran kaptan durumdan haberdar olup Justin'i ağır yaralı olarak kurtarır. Baba yavrularını yutan, öldüren ölümcül anneye meydan okur.

Ancak anne de boş durmaz. Bütün mürettebat halüsinasyonlar görür. Kaptan ve doktor geminin kendiliğinden tepkiler göstermesini anlayamazlar.

Doktor ,“Gemi kendiliğinden yaşam kazanmış” der. *Event Horizon* arkaik anne gibi kendi kendine yaşam vermiştir. Doktor Weir’ın gördüğü halüsinasyonlardan karısının doktorun ilgisizliği nedeniyle intihar ettiğini öğreniriz. Çünkü o sırada doktor tüm ilgisini *Event Horizon*’a yöneltmiştir. *Event Horizon* burada Hollywood’un son dönemdeki gerilim filmlerinin baş karakterini yineler. Aileyi mahveden çekici ama tehlikeli, ölümcül kadın. Burada *Event Horizon*’un kötü kadın iması vurgulanır. Önce karısının intiharına neden olup aileyi dağıtır, daha sonra da mahvetmek üzere doktoru ele geçirir.

Louis and Clark’ın onarımı bitince kaptan *Event Horizon*’u terk edip havaya uçurmak ister ancak doktor buna karşı çıkar. Kaptan geminin doğaüstü, kötü yapısının farkına varmıştır. “Bu gemi her şeyi biliyor, korkularımı, sırlarımı” der. Her şeyi bilen, her şeye hakim arkaik anne çocuklarının kendisinden ayrılmasına izin vermez. Doktor gemiden ayrılmak isteyen kaptana “ayrılmazsınız, izin vermez” der. Arkaik anne tıpkı diğer çocukları, önceki mürettebatı gibi onları da kendi içinde eritmek yok etmek ister. Doktor, kaptanın geminin gidemeyeceğini, mürettebatı bile olmadığını söyleyince “ Artık var. Mürettebat biziz ” der. Gerçekten de benliği arkaik anne tarafından ele geçirilen Doktor, *Louis and Clark*’ı havaya uçurur. Artık umutları sönmüştür, hepsi *Event Horizon*’ın, kötü, ölümcül annenin avucundadır.

Creed (1990:139), *Alien*’daki canavarın arkaik annenin fetişleştirdiği fallusu olduğunu söylüyor. Annenin kayıp fallusunu temsil eden yaratık en az arkaik anne kadar tehlikelidir. *Event Horizon*’da da doktor arkaik annenin fallusu haline gelir. Arkaik anne tarafından yönlendirilerek en az onun kadar tehdit edici olur ve kaçmalarını engellemeye çalışarak mürettebattan bir kişiyi öldürür. Daha önceki sahnelerden sakat oğlunu bırakarak göreve geldiğini öğrendiğimiz kadın sağlık teknisyeni kaçış için reaktör bölümünden CO2 temizleyicilerini alırken oğlunun hayalini görerek reaktörün (rahimin) derinliklerinde onu aramaya başlar. Ancak karşısında gördüğü oğluna doğru

Doktor tarafından havaya uçurulduğunda *Louis and Clark*'ın dışında çalışan zenci teknisyen uzay giysisindeki roketlerle geminin dışına kadar gelir. Bu sırada doktor kaptana fallik bir aletle (tamir için kullanılan dev bir punta) saldırır. Kumanda odasının camı havaya uçar ve doktor uzay boşluğuna çekilir. Kaptan uzayın çekim gücünden güçlükle kurtulup doktor tarafından yaralanan diğer kadın teknisyeni de kurtarır. O sırada kumanda odasının camına kadar gelip camın patlamasıyla tekrar uzaya savrulan zenci teknisyen de yine gemiye dönmeyi ve içeri girmeyi başarır. Kaptan kumanda bölümü ile reaktörü birleştiren koridoru havaya uçurup geminin kumanda bölümünü kurtarma kapsülü olarak kullanmaya karar verir. O sırada geminin her tarafından kan sızmaya başlar. Kanın doğum ve adet kanaması nedeniyle kadının özelliklerinden biri olduğunu bilinir.

Kaptan koridoru havaya uçurmak üzere patlayıcıları yerleştirirken arkaik annenin yeniden yaşam verdiği doktorun saldırısına uğrar ve tek kaçış yolu olan reaktöre doğru kaçar. Vajina Dentata'dan (sivri dişli-giriş kapısı) son anda geçerek iğdiş edilmekten kurtulur. Ancak artık bütün kötülüklerin kaynağındadır. Reaktör çalışmaya başlar. Dönerek kan gibi bir sıvı salgılar. Reaktör onları bilinmeyene, hayal bile edemeyecekleri kötülüklere götürmeye hazırlanmaktadır. Doktor cehennemin bile gidecekleri yerin yanında yalnızca basit bir kavram olarak kalacağını söylediği sırada kaptan uzaktan kumanda ile patlayıcıları çalıştırır. Geminin kumanda bölümünü reaktörden ayıran koridor havaya uçar ve patlamada Doktor Kaptanla birlikte ölür. Patlamadan yalnızca kumanda bölümündeki üç kişi kurtulur. Bu patlama ile fallik anne iğdiş edilmiş, evrenin dolayısı ile tanrının ve babanın kurallarını ihlal eden reaktör yok edilerek babanın düzeni yeniden kurulmuştur. Din ataerkil sistemin ayrılmaz bir parçasıdır. Bir kavga sırasında mürettebattan biri Doktora: "Evrenin kuralları ile oynamanın bir bedeli vardır" der. Bu bedel ödenmiş, tanrının (babanın) kurallarını ihlal edenler cezalandırılmış, babanın

düzenine yönelik tehlike yok edilmiştir. Kötülük kaynağı yok edilince *Event Horizon*'un kumanda bölümü zararsız, güven verici, koruyucu bir anne haline gelmiştir. Çocuklarını doğum öncesinde olduğu gibi, sıvı dolu kapsüllerde güvenli bir şekilde taşır.

3.3.3. *Psycho*'da Arkaik ve İğdiş Edici Anne:

Korkutucu, çocuklarını sahiplenip tahakküm kuran, psikopat anne tiplmesi korku sinemasının gözde tiplmeleri arasındadır. Böyle bir konuyu işleyen Alfred Hitchcock 'un 1960'da çektiği *Psycho* seyirciden büyük ilgi görerek bir kült film mertebesine yükselmiş ve bugüne kadar en fazla incelenen ve hakkında konuşulan filmlerden birisi olmuştur. Wood (1986:77) *Psycho*'nun korku sinemasında önemli bir kilometre taşı olduğunu ve *Stagecoach*'un Western'de başardığı işi korku sinemasında tekrarladığını söyler. *Psycho* öncesi korku sinemasında düşman-öteki genellikle dışarıdandı. Özellikle soğuk savaş döneminde uzaylı istilacılar, mumyalar, vampirler, yeraltından ya da öteki dünyadan gelen kötü güçler dünyayı, daha doğrusu Amerikayı, daha da sınırlarsak orta sınıf beyaz Amerikalıyı tehdit ediyorlardı. *Psycho* bir anlamda korku sinemasında bir devrim gerçekleştirdi. Artık düşman Amerikan toplumunun içindeydi, tehdit garip kıyafetli uzaylılardan, mumyalardan değil hergün sokakta görülebilen sıradan insanlardan geliyordu. Wood (1986:75) ataerkil burjuva kültürünün bastırıp yok saydığı şeylerin korku sinemasında ortaya çıktığını söylüyor. Ataerkil aile toplum içinde bu istenmeyen arzuların bastırılması görevi görüyor. *Psycho*'daki aile, *The Exorcist*'de olduğu gibi babadan yoksun bir ailedir. Bu yüzden bastırılması gereken cinsel duygular, anneye aşırı bağımlılık sapıkça cinsiyetler şeklinde dışa vurur.

Psycho'da arkaik anne, iğdiş edici anne ve anaerkil ailenin neden olduğu dehşet işlenir. Anne figürü filmin olay örgüsünde özellikle önemli bir yer tutar. Açılış sahnesinde filmin kadın kahramanı Marion sevgilisi Sam ile bir otel

odasında buluşmuştur. Marion onunla kendi evinde annesinin resmi önünde oturmak istediğini söyler. Sam de “yemekten sonra da kız kardeşini sinemaya gönderip annenin fotoğrafını da ters çeviririz” der. Burada dikkat çekilen annenin bakışı filmin tamamında karşımıza çıkacaktır. Marion işyerinden çaldığı parayla kaçır ve yol üstündeki Norman Bates’in otelinde konaklar. Burası anayoldan uzakta olduğu için boş ve ıssız bir oteldir. Otelin sahibi Norman, Marion’la ilgilenir ve odasına yerleştikten sonra birlikte yemek yemeyi teklif eder. Daha sonra Marion, Norman’ın annesi ile konuşmalarını duyar. Bayan Bates oğlunun yabancı kızlarla yemek yemesini istememektedir. “Git ve ona iştahını benim yemeğimle ve benim oğlumla gidermesini istemediğimi söyle” der. Creed (1993:142), Bayan Bates’in baskıcı, zalim bir anne olarak verildiğini söylüyor. Yetişkin çocuğu ile otoriter, boyun eğdirici bir şekilde konuşmaktadır. Otel ahlak dışı seksüel sembolize ederken, ev annenin egemenliğindedir. Bayan Bates kendi doğrularına göre Norman’ı eğitmektedir. Norman bir anlamda Odipus öncesi dönemdeki çocuk gibidir. Babanın sembolik düzenine geçememiş, dolayısıyla kişiliği gelişmemiştir. Anneye bağımlıdır. Bayan Bates de o dönemdeki çocuğa egemen, otoriter annedir. Babanın yokluğu da bu savı destekler. Norman, anaerkil bir ailede babanın denetimi olmadan hükmedici kötü bir anne tarafından büyütülmüştür. Bu yüzden sapıklığı bizi şaşırtmaz. Hatta seyirci onu annesinin bir kurbanı gibi görür. Norman’ın hazırladığı yemek de ancak küçük bir çocuğun düşünüp hazırlayabileceği türden bir yemektir : sandviç ve süt. Bu sırada Marion, Norman’ın mumyaladığı kuşları görür. Norman da doldurulmuş kuşlar gibidir, evden ve otelden ayrılamamaktadır.

Marion odasına döner ve duş yapmak üzere soyunmaya başlar. O sırada yan odada Norman bir tablonun ardına gizlediği bir delikten Marion’u gözetler. Marion bakışın nesnesidir ve birazdan kurban olacaktır. Gözetlemecilik korku filminde sık kullanılan motiflerdendir. Gözetleyen bakışın sahibi etkin durumdadır, gözetlenen ise edilgin ve bakışın nesnesidir. Katil önce gözetler daha sonra öldürür. Marion duşa girer, o sırada banyoda bir kadının gölgesi belirir, elinde bir bıçak taşımaktadır. Sinema tarihinin en

nl sahnelerinden biri olan bu sahnede Hitchcock'un hızlı kesmeleriyle Bayan Bates, Marion'u öldürür. Bu seyirci için tam bir çoktur. zdeletiği baroldeki kadın oyuncu filmin ortasında öldürülmüştür. Bayan Bates burada karşımıza öldürücü, iğdiş edici, fallik anne olarak çıkar. Dadoun'a (1989:50) göre bunun temeli çok eskilerden beri var olan iğdiş edici anne korkusuna dayanır. Dadoun, arkaik anne figürünün bir çok korku filminde olduğu gibi *Psycho*'da da görülebileceğini söylüyor. Gerçekte Bayan Bates Norman tarafından öldürülmüştür, Norman onu mumyalamı ve bir sandalyeye oturtmutur. Buna rağmen Bayan Bates arkaik, kötü, yutucu ve iğdiş edici anne olarak her yerdedir. Evin ürkütücü görünümünde, Marion ve Norman'ı izleyen dondurulmuş kularda, öldükten sonra bile Norman'a hükmeden kişiliği ile varlığı anlaşılır. Creed (1993:142), kuşların sıradan bir şekilde değil, en tehdit edici, saldırgan pozisyonda doldurulduğunu belirtiyor. Karganın gagasının duvara den gölgesi iğdiş edici annenin simgesidir ve daha sonra du sahnesinde benzer şekilde bıçağın gölgesini görürüz. Mitolojide de Harpy gibi çocukları yiyip, kanlarını içtiklerine inanılan bir çok yarı kadın-yarı ku yaratık vardır. Buradaki kuşlar da annenin tehditini simgeler. Marion, annesinin söylediklerini duyduğunu söyler. Norman, "Benimle yle konuştuğu zaman karşısına dikilip bağırıp çağırmak, sonra da çekip gitmek istiyorum" derken kuşlar aynı çerçevede ürkütücü bir şekilde onu izler. Anne, oğlunu yabancı bir kadınla konuşurken takip eder. Marion ve Norman'ın konuştuğu sahnede her planda mutlaka onları izleyen bir ku vardır. Marion'u aramak üzere otele gelen dedektif dolaşırken de doldurulmuş kuşlar onu izler. Norman'ın da kendisi değilse de kişiliği arkaik anne tarafından yutulmutur. Norman da onun giysilerini giyer ve bir peruk takarak kadınları öldürür. *Alien*'daki yaratık gibi Norman elindeki fallus simgesi bıçakla iğdiş edici annenin fallusu olmuştur.

Demirci (1996 :125)'ye göre iğdiş edici annenin mitolojideki simgesi ejderhadır. Ejderha doğurduğu çocuğu yutarak onu kendi içine dahil etmektedir. Bu et yiyen, ölülerin 'ana'sı mağarada ya da korkunç bir kalede yaar. Kişinin zbenliğine ulaşabilmesi için onunla dvp onu yutup

kişiliğine katması gereklidir. Ejderha tarafından yutulup yok edilmenin karşılığı ise iğdiş edilmedir. Yani anne tarafından yutulup iğdiş edilme. Burada yutulan şey penis değil kimliktir. *Psycho*'da da Norman annesiyle yaptığı mücadeleyi kaybetmiş ve kişiliği onun tarafından yutulmuş, yani iğdiş edilmiştir. Norman kendi kimliğini annesinin kimliği içinde eritmiştir. Filmin sonunda her şeyi açıklayan psikolog "Hiçbir zaman gerçek Norman olamıyordu. Annesinin kişiliği onu tamamen silmişti" der. Creed (1993:140,149)'e göre Norman'ın annesinin yerine geçmesi sevgiden değil korkudan kaynaklanıyor. Norman annesi tarafından iğdiş edilmemek için onun yerine geçiyor, iğdiş olmamak için iğdiş ediyor. Yine de Norman'ın sembolik olarak iğdiş edildiğini söylenebilir. Bayan Bates alaycı, küçümseyici konuşmaları, her şeyi gören gözleri, oğluna yasakladığı cinsellikle, onun büyümesine izin vermeyen hükmedici otoritesi ile Norman'ı bir anlamda iğdiş etmiştir.

Norman'ın annesiyle bir sevgi ve nefret ilişkisi vardır. Baskıcı anne çocuğuna güvenmez, özellikle başka kadınlara karşı oğlunu kıskanır. "Bir çocuğun en iyi arkadaşı annesidir" der Norman. Annesinin öğrettiklerini sorgulamadan doğru olarak kabul eden küçük bir çocuk gibidir. Norman

- * "Bence hepimizin kendimize ait özel kapılarımız var, onların içine hapsolmuşuz ve kimse bizi çıkaramıyor" der. Creed (1993:143), Norman'ın kapısının da annesi ile olan ilişkisi olduğunu söylüyor. Anneden kopamayan, ona mutlak bağımlı, babanın olmadığı bu ilişki Norman'ı ruh hastası bir katil yapar. Kiler sahnesi de iğdiş edici, hükmedici güçlü annenin varlığını vurgular. Marion'u arayan kız kardeşi Lila, Norman'dan kaçarken kilere sığınır. Orada Bayan Bates'in arkası dönük olarak bir koltukta oturduğunu görür. Koltuğu çevirdiğinde Bayan Bates'in mumyalanmış cesedi ile karşılaşır. Korkunç yüzü iskelet gibidir. Gözlerinin yerinde iki kocaman boşluk vardır. Her şeyi gören, korkunç gözler. Lila, onu bulduktan sonra tavandan sarkan ampule çarpar. Sallanan ampulün ışığında Bayan Bates'in boş göz çukurlarında gözleri varmış ve bakıyormuş gibi görünür. Dadoun (1989:50), bu sahnenin filmin en korkunç sahnesi olduğunu belirtiyor. Annenin korkunç

yüzünün yakın planı, özellikle gözleri onun her yerde, her karede olduğunu hatırlatır. Creed (1993:150), oğlu tarafından zehirlenip mumyalandıktan sonra bile annenin her şeyi görmeye devam ettiğini söyler. Onun gücünü yok etme girişimleri başarısız olmuştur. O kadar güçlüdür ki çocuğu kendi kişiliğinden vazgeçer.

Marion'un filmin henüz başında cezalandırılması, çalışan bir kadın olarak otoriteye karşı gelmesine bağlanabilir. Çalıştığı iş yerinin parasını çalan Marion, yolda telaşlı ve beceriksiz hareketleri yüzünden polisin kuşkusunu çeker ve takip edilir. Otoritenin temsilcisi polis, onu sürekli takip eder. Paniğe kapılan Marion, bu yüzden yolunu değiştirip ara yola saparak Norman'ın oteline gelir. Marion, çalışan güzel bir kadındır. Büyük miktardaki parayı çalmaya karar verip uygulayabilecek kadar güçlü, cesur ve bağımsız ruhlu bir kadındır. Marion, parayı çaldığı için değil, bu niteliklere sahip olduğu için cezalandırılır.

Psycho, kadın ve kadın cinselliği açısından iki yönlü okunabilir. İğdiş edici arkaik anne ve cezalandırılan kadın figürü. Kadınların, sapık bir katil tarafından fallik bir simge olan bıçak türü kesici aletlerle öldürüldüğü filmlerin öncülüğünü *Psycho*'nun yaptığı kabul edilir. Hitchcock, filmde hiç kan göstermeden gerilimli bir atmosfer yaratmayı başarmışken, onu takip eden filmlerde kadınlar, seyircinin gözü önünde, erotik filmlerdeki gibi bedenleri birer nesne olarak kullanılarak son derece kanlı bir şekilde öldürülürler. Bu, 1960 sonrasında kadın hareketinin giderek daha büyük bir ivme kazanmasına ve yaygınlaşarak kazanımlar elde etmesine bağlanabilir. Buna bağlı olarak giderek artan eril kaygıların yatıştırılması ve erkek seyircinin aldığı sadistik hazzın arttırılması için kadına yönelik şiddet giderek daha fazla perdeye yansıtmaya başlamıştır.

3.3.4. Korku Filmlerinde Annenin Diğer Korkunç Görünümleri:

Psycho'dan sonra korku yaratıcı bir varlık olarak anne korku filmlerinin gözde tiplerinden olmuştur. Kimi zaman Psycho'da olduğu gibi çocuklarını ya da kocasını suça, kötülüğe iten veya direkt olarak kendisi kötülük ve dehşet saçan anne tiplerini bir çok korku filminde görebiliriz. Tudor (1991:50), Psycho'dan sonra yaşlı kadın psikopatların işlendiği filmlerde bir patlama yaşandığını belirtiyor. Örneğin Fanatic (1965)'te ölen nişanlısının annesiyle tanışmak üzere ıssız bir kır evine giden Patricia, ruh hastası kadın tarafından deliliklerine alet edilmek istenir. Yine benzer bir şekilde The Psychopath (1966)'da tahakküm edici yaşlı annenin neden olduğu delilikleri görürüz. Tekerlekli sandalyeye mahkum yaşlı kadın insanları kapılarının önüne bıraktığı bir oyuncak bebekle uyardıktan sonra öldürmektedir. Night of Bloody Horror (1974)'da bir anne ölen çocuklarının cesetleriyle yaşar ve sağ olan oğlunun kız arkadaşlarını öldürür. Unhinged (1983)'de Psycho'ya benzer bir şekilde erkeklerden nefret eden bir anne oğlunun kadın kılığına girip erkekleri öldürmesi için baskı yapar. Savage Weekend (1979) ve New Year's Evil (1982)'de ise karıları tarafından çıldırtilip cinayet işlemeye sevk edilen erkekler anlatılır. Kötülük saçan canavar annelere verilebilecek iyi bir örnek de Evil Dead (1982) filminde bodrumdaki kilerde yaşayan annedir. Anne kocası tarafından kilere gömülmüş, daha sonra tam bir canavar, şeytan olarak evdekiler için bir tehdit unsuru haline gelmiştir. Canavarı zincirli kilerin kapağını aralayarak insanları gözetlerken görürüz. Şeytandan kurtulmak için gerekli kitabın sayfaları da kilerdedir. Demirci, (1996:126) mitolojide kimliğini kazanmak için mağaraya inip canavar anne ile yüzleşme koşulunun yerini burada kitabın aldığını belirtir. Kahraman kurtuluş için kilere (bilinçaltına) inip et yiyen canavar anne ile yüzleşmelidir.

Yamyamlık ve yutma yine korkunç anneye atfedilen özelliklerdendir. Bu annenin Evil Dead'deki gibi iğrenç ve korkunç olması da gerekmez. Sıradan, her zaman rastlayabileceğimiz bir anne de olabilir. Frightmare'deki yaşlı, tonton ama insan eti yemeden duramayan anne gibi. Onun bu garip iştahını

doymak için ona yardım eden yaşlı kocası ile birlikte kurbanlarını bir matkapla öldürür ve çiğ çiğ yer. Korkunç anne imgesine diğer bölümlerde etraflıca değinilen *The Brood* ve *Carrie* filmlerinde de rastlarız. *The Brood*'da birbiri ardına hepsi birbirine benzeyen çocuklar doğuran anne, kızdığı ve sevmediği insanları bu canavar çocuklara öldürtür. *Carrie*'de ise dine olan aşırı düşkünlüğü yüzünden aklını yitiren ve kızını da kendisi gibi fanatik bir dindar yapmaya çalışan bir anne görürüz. Cinsellikle ilgili her şeyi günah sayan ve kızına bu konuda hiç bir bilgi vermeyen anne, kızının arkadaşları tarafından alay edilmesine ve bunun sonucu olarak onun telekinetik güçlerini kötüye kullanarak arkadaşlarını öldürmesine neden olur. Filmin sonunda da kız ve anne birbirlerini öldürürler. *The Baby*'de yaşça büyük, bir delikanlı olduğu halde hala bir bebek gibi davranan, konuşamayan, yürüyemeyen, zeka ve fiziksel açıdan bir bebek olarak kalmış bir erkek anlatılır. Bu durumun nedeni ise despot, dengesiz bir anne ve iki ablasıdır. Kötü, ölümcül anne ve ablalar genci kurtarmaya çalışan hastabakıcıyı da öldürmeye çalışırlar (Dorsay, 1986:84). *The Baby*'deki erkek tam anlamıyla annesi tarafından iğdiş edilmiş, gücü elinden alınmıştır. Tamamen anneye muhtaçtır. Kötü anneye bağımlı kalan, babanın sembolik düzenine geçemeyen ve böylece birey olamayan çocuğun düşeceği durum net bir şekilde ortaya konur.

3.4. KORKU SİNEMASINDA CADİ İMGESİ

Cadı, popüler kültür ürünlerinde kadınla özdeşleştirilen ve tarihsel bir kökeni olan bir imgedir. Popüler kültür ürünlerinde zaman zaman iyilik için çalışan, güçlerini olumlu yönde kullanan cadılara rastlansa da cadı, masallarda, edebiyatta ve sinemada çirkin, olağanüstü güçleri olan ve bunları kötülük için kullanan bir büyücü olarak canlandırılır. Her türlü kötü büyü, iğrenç sivilar, garip otlar, beslediği garip yaratıklar ve hatta yamyamlık cadı imgesinin çağrıştırdıklarıdır. Cadıya atfedilen en önemli suç, şeytanla işbirliği yapmasıdır. Bu da tek tanrılı dinlerde en büyük günahlardan birisi olduğu için özellikle orta çağda yaratılan bir cadı paranoyası ile binlerce kadın engizisyon

mahkemeleri tarafından cadılıkla suçlanarak yakılmışlardır (Sallman, 1996:61).

“Kötücül, şeytanatapar cadılığın kadın doğasına derinden bağlı olduğu; dolayısıyla da her kadının gücül olarak bir büyücü olduğu düşüncesi Batı imgeleminde uzun süre gömülü, saklı kalmıştır. Günümüzde yargılanan bu pek bildik düşünce 1400’e doğru doğmuş, suç olarak XVII. yüzyılın sonuna kadar varlığını sürdürmüştür. XIX. Yüzyılda romantizm o günün beğenisine uygun olarak, öykü, roman, resim, ve lirik müzik aracılığıyla cadılığı yeniden gündeme getirmiştir. Cadılık Ortaçağın kara efsanelerine kötü bir ünle ve büyük ölçüde söylensel olarak girmiştir “ (Sallman, 1996:61).

Özellikle Hristiyan din bilimciler kadını Adem’in kaburga kemiğinden yaratılması ve şeytana uyarak insanın cennetten kovulmasına neden olduğu için aşağı görüyorlar; kadının ancak çocuk doğurup evde çalışarak bir değer taşıyabileceğini düşünüyorlardı. Kadın, doğası gereği cinselliğiyle tehditkar, isyankar, kalıtsal olarak zayıf ve şeytani eğilimlere ve kötülöklere açıktı. Kadının doğasında varolan zayıflık ve kötölökle şeytanın elçisi olduğu ve dolayısıyla her kadının potansiyel bir büyücü, cadı olduğu düşüncesi ortaçağdan itibaren ataerkil düşünce yapısının bir parçası olmuştur. Sallman (1996:62), o dönemde yazılan kitaplarda cadıların, erkeklerin cinselliklerini nasıl gerileterek yok ettiklerinin ve bunlara karşı alınacak önlemlerin anlatıldığını belirtir.

Cadı, ataerkilliğin iki önemli unsurunu tehdit eder: şeytanla işbirliği yaparak dini, erkekleri iktidarsız yaparak eril cinselliği. Cadı, iğdiş edici canavar kadın olarak erkeklerin iğdiş edilme korkularının simgelerinden bir tanesidir. Ayrıca ortaçağda salgın hastalıklardan, verimsiz hasattan, açıklanamayan ölümlerden, doğal felaketlerden de cadılar sorumlu tutulurdu. Cadılık ve büyülü güçlerle kadınlar arasında bağlantı kurulmasının en büyük nedeni; kadının sahip olduğu ve erkeklerin akıl erdiremediği gizemli yaşam verme, doğurma yeteneğidir. O dönemde hamile kadınların da doğa üstü güçlere sahip olduğuna inanılmaktaydı (Creed, 1993:74). Şeytanatapar cadılık ile kadın olmak arasında kurulan ilişki de, kadını belirgin bir toplumsal-

kültürel baskının nesnesi haline getirmişti. Cadılar da, iblisleri çağırarak erkeğin cinsel organlarına zarar veren, böylece doğurganlığa ilişkin doğa kurallarına karşı gelen, cinsellikte serbest kadınlar olarak değerlendiriliyorlardı (Sallman, 1996:66). Cadı, fiziksel olarak zayıf görünen fakat kötü ve gizemli güçlerle donanmış kadını, yani 'öteki'ni temsil eder. Özellikle Avrupa'da XVII. yüzyılın sonlarına kadar süren cadı histerisi XIX. yüzyıldan itibaren edebiyat, resim gibi sanat ürünlerinde var olmaya başlar. Güçlü bir şekilde bir daha yok olmamak üzere insanların imgelemine yerleşen cadı, sinemada da yoğun olarak özellikle çizgi filmlerde, çocuk filmlerinde ve korku filmlerinde boy gösterir.

Cadı imgesi ataerkil toplumun imgeleminde kadınla özdeşleşmiş stereotiplerden bir tanesidir. Ve kadınla özdeşleşen bütün stereotipler gibi direkt olarak kadının cinselliği ile ilişkilidir. Önceki bölümlerde aktarıldığı gibi 2. Dünya savaşıdan sonra kadınların toplumsal konumundaki değişimleri, erkeklerin egemenliğindeki toplumsal ve ekonomik yaşamda daha fazla yer edinmeleri ve cinsel özgürlüklerini kazanmaya başlamalarının ataerkil sistemde yarattığı bocalama ve panik bir karşı tepkiye neden olmuştur. Korku sineması da ataerkil sistemin bir parçası olarak bu tepkiye katılmıştır. Cadı da yüzyıllar öncesinden gelen inanışların ışığında kötü güçlere sahip çirkin bir kadın olarak kadın hareketine yönelik eril bir karşı tepki için vazgeçilmez bir imge olmuştur.

Cadı imgesi, sinemanın ilk yıllarında Melies'in çektiği *The Witch* ve *The Witche's Revenge* filmlerinden başlayarak kullanıla gelmiştir. 40'larda daha çok komedilerde görülen cadı figürü özellikle 60'lardan sonra bir korku imgesi olarak yoğun bir şekilde korku filmlerinde kullanılmaya başlar. 40'larda kadının cadı olarak merkez karakterde görüldüğü *The Seventh Victim* (1944), *The Soul of a Monster* (1945), *The Woman Who Came Back* (1946) gibi, 60'lardaki cadı furyasına kaynaklık edecek filmler çekilmeye başlandı (Tudor, 1991:36). 1960'larda korkunç cadıları, *Black Sunday* (1960), *Burn Witch Burn!* (1962), *Witchcraft* (1964) filmlerinde görmeye başlarız.

Düşük bütçeli filmlerin yönetmeni Don Sharp tarafından yönetilen Witchcraft, bir mezarlık için iki ailenin mücadelesini ve ailelerden birinin soyundan gelen üçyüzyıl önce ölmüş bir cadının geri dönmesini anlatır. Burn Witch Burn! de ise bir üniversite profesörünün kampüsteki bazı cadılık faaliyetlerini fark etmesini ve olayların arkasında karısının olduğunu keşfetmesi anlatılır. Mario Bava'nın, korku sineması klasikleri arasına giren siyah-beyaz filmi Black Sunday, cadı filmleri içinde özel bir yere sahiptir. Black Sunday, 17.yüzyılda bir cadının öldürülmesiyle başlar. Cadı Asa, bir direğe bağlanıp kırbaçlanırken tekrar geri dönüp intikam alacağına yemin eder. Daha sonra Asa ve sevgilisi Javuto yüzlerine içlerinde çiviler bulunan demir maskeler çakılarak öldürülürler. İkiyüz yıl sonra iki doktor, Profesör Choma ve asistanı Andre Gorobec eski bir şatonun yanından geçerlerken arabalarının tekeri kırılır. Onarılmasını beklerken Profesör, yakınlarında bir mezar odası keşfeder. İçerideki mezarda Asa yüzünde demir maskeyle yatmaktadır. Arabanın tekerinin kırılması, mezar kapısının profesörün dikkatini çekecek şekilde açılıp kapanması, Asa'nın adeta onları çağırması, cadının doğaüstü güçlerinin habercisi gibidir. Asa'nın mezarının baş tarafında cam bir bölme vardır ve profesör onu incelerken dev bir yarasanın saldırısına uğrar. Yarasayı öldürürken cam bölme kırılır. Profesör Asa'nın yüzündeki maskeyi çıkarır, o sırada elini keser ve kan cesedin üzerine damlar. Asa'nın yüzü tamamen çürümemiştir, maskenin çivilerinin delikleri yüzündedir ve böcekler yüzünde gezinmektedir. Profesör ve Andre çıktıklarında Katia ile karşılaşırlar. Katia, şatonun sahibi olan prensin kızıdır ve Asa'ya çok benzemektedir. Andre Katia'ya aşık olur. Bu sırada Asa üzerine damlayan kanla canlanmış ve sevgilisi Javuto'yu çağırır. Asa'nın kalkıp sonsuza kadar yaşayabilmesi için bir bedene ihtiyacı vardır. O da Katia'dır. Javuto kandırarak profesörü kaçıtır ve Asa'nın yattığı mezar odasına götürür. Asa gözlerine bakarak profesörü yanına çağırır. Profesör ona karşı koyamaz ve Asa onu öperek kendisine esir eder. Profesör, odasına gelen Javuto'yu görünce kriz geçiren Katia'nın babasını tedavi etmek bahanesi ile gelir ve ertesi sabah prens ölü bulunur. Profesör ortada yoktur. Daha sonra Javuto

Katia'yı kaçıtır ve Katia'nın bedeni Asa tarafından ele geçirilir. Andre Katia'yı kurtarmaya geldiğinde Katia, Asa'nın mezarında yatmaktadır. Asa, Andre'ye onun Asa olduğunu söyleyerek öldürmesini ister. Andre öldürmeye hazırlanırken Katia'nın boynundaki haçı fark ederek mezarda yatanın Katia olduğunu anlar. Asa'ya dönerek pelerinini çeker. Asa'nın pelerininin altında bir iskelet vardır. Asa yardıma gelen köylülerce yakalanır ve yakılır. Asa ölünce Katia canlanır ve Andre'ye sarılır.

Black Sunday, kadın ve cinsellik gibi öğeleri incelemek için iyi bir metindir. Aynı oyuncu tarafından canlandırılan (Barbara Steele) Katia ve Asa, kadının ataerkil kültür tarafından tanımlanan çift yönlülüğünü simgeler. Kötü, ölümcül, cinselliği ile erkekleri felakete sürükleyen Asa ile iyi, uysal Katia'yı birbirinden ayırmak mümkün değildir. Asa, kadının cinsel çekiciliğinin altında gizlenen tehlikenin simgesidir. Nitekim Andre, Asa'nın Katia'nın yerine geçtiğini anlayınca üzerindeki cübbeyi çeker. Güzel yüzünün altında korkunç bir iskelet vardır. Profesör de Asa'nın çağrısına karşı koyamaz, yanına gider, onu öper ve felakete sürüklenir. Profesörün cadı tarafından elde edildiği bu sahnenin taşıdığı cinsellik, kadının cinsel açıdan erkek için içerdiği tehdit ve tehlikenin açıkça gösterilmesini sağlar. Filmdeki bütün erkekler cadının kurbanıdır. Javuto bile. O da Profesör gibi Asa'ya aşık olarak onun bir kuklası olmuştur, cinayetleri Asa istediği için işler. Ataerkil sistemin bir parçası olan din, filmde önemli bir yere sahiptir. Asa canlanırken korkuyla dışarıdan gelen ulumaları dinleyen prense uşağı "Haç sizi korur" der. Prens de "İsa'nın simgesine karşı koyamazlar" der. Dinin simgesi haç kötülükle iyiliği ayırır. Cadı ve emrindekiler haçtan kaçarlara. Haç, cinselliğini erkekleri egemenliğine alıp, onlara hükmetmek için kullanan cadıyı korkutup, vücuduna temas ettiğinde yakarken, uysal, masum, baygın bir şekilde Andre'nin kendisini kurtarmasını bekleyen Katia'ya hiçbir şey yapmaz. Aynı oyuncu tarafından canlandırılan Asa ve Katia kadının erkek için hem arzulanan, hem de tehdit edici olma özelliğini simgeler. Katia'nın babası cadı Asa'nın portresini görünce "Katia onun yaşayan bir kopyası" der. Javuto da Asa'ya Katia için "onun vücudunda yaşayacaksın" der. Katia ve Asa'nın birbirlerine

dönüşmeleri de bu savı destekler. Kadın cinselliğinin içerdği tehdit filmin sonunda yok edilir. Tehditkar, kötü Asa ölür ve uysal, edilgen Katia Andre ile birlikte olur. Kadının erkek için tehdit edici yönü yok edilince yumuşak, uysal erkeğin arzuladığı yönü kalır.

Kadının güzelliğinin altındaki ürkütücülüğün korku sinemasında 50'lerden sonra sık sık kullanıldığını görüyoruz. Barbara Steele, 1964'de Michael Reeves'in She-Beast filminde Transilvanya'da turist olarak gezerken, ruhu 200 yıl önce ölen bir cadı olan Vardella tarafından ele geçirilen Veronica'yı canlandırır. Barbara Steele, 1968'de Vernon Sewell'in yönettiği Curse of the Crimson Altar filminde yine bir cadıyı canlandırır. Steele, diğer bütün oyuncularından daha fazla cinsellik ve ölüm arasındaki ilişkiyi, ataerkil kültürün paradoksu olan kadın cinselliğinin hem arzulanıp hem de ondan korkulmasını simgeler. Steele, 60'ların cadı filmlerinde korkunç yüzünü tedirgin edici güzelliğinin altında gizleyen cadıları başarıyla canlandırmıştır.

Cadı filmleri, sayısal olarak 60'larda bir alttür olacak düzeye ulaşır. Korku filmlerinin, 1960 ve 1980 arası vampirlerle birlikte en fazla işlediği konunun büyücüler ve cadılar olduğunu görüyoruz (Tudor, 1991:181). Black Sunday'den sonra da 60'larda, yıllar önce ölmüş cadıların yeniden dirilmesini konu alan Crypt of Horror (1965), Devils of Darkness (1965), Witchcraft (1965), The Revenge of the Blood Beast (1966), The Skull (1966) filmleri çekilir. Çok kısa sürede çektiği düşük bütçeli filmleriyle ünlü Roger Corman da ard arda çektiği beş büyücü-cadı filmleriyle bu alttüre katkıda bulunur : Tales of Terror (1963), The Masque of Red Death (1964), The Terror (1964), The Tomb of Ligeia (1964), The Haunted Palace (1966).

60'larda bu akıma öncülük eden filmlerden John Moxey'in Horror Hotel'i (1960), 300 yıl önce yakılarak öldürülen bir cadının reenkamasyonu olan otel sahibi bir kadını anlatır. Oteldeki bir oda cadıların törenlerinde kurban edilmek üzere seçilen genç kızlara ayrılmıştır. Otel sahibi kadın meraklı, sıradan bir kadın görünümündeyken belli bir saatten sonra kana susamış bir

cadıya dönüşür. Ancak filmin sonunda cadılar topluluğu dağılır ve otelin cadısı 300 yıl önceki gibi yanarak ölür. Tudor (1991:66), günlük yaşamın doğaüstü güçler tarafından tehdit edilmesinin 60'lardan başlayarak 80'lere kadar uzanan bir süreç içinde yoğun bir şekilde işlendiğini, bu doğaüstü güçleri içeren filmlerinin daha fazla görsel şiddet, daha açık cinsellik ve kadın düşmanlığı gibi özelliklerinin bu filmlerin ana alt grubu olan cadı filmlerinde gözlemlendiğini belirtir. Cadı filmleri 70'lerde, Cry of the Banshee (1971), Disciple of Death (1972), The Demons (1974), The Brotherhood of Satan (1972), Blood on the Satan's Claw (1971), The Wicker Man (1974), The Devil's Rain (1976), Satan's Slave (1977) gibi filmlerle devam eder.

İtalyan yönetmen Dario Argento da Suspiria (1976) ve Inferno (1980) filmleri ile sinemanın korkunç cadı imgelerine katkıda bulunur. Suspiria, bir Alman dans okuluna gelen Amerikalı bir öğrenci olan Suzie'nin okuldaki arkadaşlarının tek tek öldürülmesiyle okulun aslında bir cadılar yatağı olduğunu keşfetmesini anlatır. Okul yöneticisi Helena, aslında yüzlerce yıldır yaşayan bir cadıdır ve yaşlı, iğrenç bir canavar olarak filmlerdeki cadı imgesini temsil eder. Helena, Suzie tarafından cam bir bıçakla öldürülür ve Suzie kaçarken okul yok olur. Inferno'da yine yaşlı bir cadıyı bu kez New York'da bir apartmanda görürüz. Karanlıkların cadısı apartmandaki herkesi tek tek öldürür. Kediler, fareler, elektrik kabloları insanlara saldırır. Her iki film de kötü, iğrenç, ölümcül cadı imgesini yineler. The Evil Dead ve Evil Dead 2'da da benzer şekilde nedensizce kötülük yapan, iğrenç cadı tiplerine rastlarız.

Cadı filmlerinde cinsellik bir tehdit olarak işlenir. Bir çok cadı filmi, bir büyü ya da şeytani bir ritüel olarak cinsel bir boyut taşır. Doğaüstü güçler ile bastırılmış cinsellik ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş olarak işlenir. İyi ve kötü zıtlığına masum, temiz aşkla sınırsız, aşırı cinselliğin zıtlığı eklenir. Doğaüstü güçler, şeytan tarafından ele geçirilme saldırgan cinsel davranışlarla simgelenmiştir. The Exorcist'teki masum kız çocuğunun şeytan tarafından ele geçirildikten sonra ağzı bozuk, saldırgan cinsel davranışlar gösteren bir

canavara dönüşmesi buna iyi bir örnektir. Audrey Rose'da genç kız 12. yaş gününde annesiyle adet kanamasından bahseder, daha sonra The Exorcist'te olduğu gibi ruhu ele geçirilir.

Brian De Palma'nın yönettiği Carrie (1976), cadı ve cinsellik konularının birlikte işlendiği filmlere önemli bir örnektir. Carrie, bir okulda kızların soyunma odasındaki duş sahnesi ile açılır. Kamera, duş yapan kızların arasından geçerek ergenlik çağına henüz girmiş olan Carrie'yi duş yaparken gösterir. O sırada Carrie'nin bacaklarının arasından kan sızmaya başlar, Carrie ilk kez adet görmektedir. Ancak cinsel konularda bilgisi olmadığı için kanın nedenini anlayamaz, korkarak bağırmaya başlar. Çılgınlıklarına koşan arkadaşları durumu anlayıp onunla alay etmeye başlarlar. İyi kalpli jimnastik öğretmeni onunla ilgilenir, durumu açıklayıp onu eve yollar. Ancak evde dine saplantılı annesi Carrie'ye artık bir kadın olduğunu, kadınların günahkar ve lanetli olduğunu anlatır ve bir dini kitaptan "kadınların günahları" bölümünü okur. Carrie'den bağışlanmak için dua etmesini ister ve onu mutfaktaki karanlık bir bölmeye kapatır. Dine saplanmış ruh hastası anne Havva'dan bu yana kadının nasıl günah içerisinde olduğunu anlatır. Adet kanaması bu günahların başlangıcıdır ve anne kızını kadınların günahlarından korumak istemektedir. Anne Mrs.White'ın günahlardan kadını sorumlu tutan sözleri aslında ataerkil söyleme aittir. Mrs. White, ataerkil toplumda cinsel olarak bastırılmış kadının stereotipidir. Carrie'deki bir başka ilginç nokta, The Exorcist ve Psycho'da olduğu gibi ailede bir babanın olmamasıdır. Babanın yokluğu aileyi felakete sürükler. Annesi Carrie'ye Havva'nın nasıl güçsüz ve günahkar olduğunu anlatırken, Tanrı'nın Havva'yı ve ondan sonraki kadınları cezalandırmak için üç lanet verdiğini söyler : Doğum laneti, ölüm laneti ve kan laneti. Bu lanet de kan yoluyla annelerden kızlara geçer.

Kan imgesi filmde önemli bir yer tutar. Carrie'nin adet kanaması ile telekinetik güçlerinin ortaya çıkması aynı zamana rastlar. Creed (1993:79-81), kadının kanının tarihsel ve mitolojik olarak cadılıkla özdeşleşen doğaüstü güçlere bağlandığını söylüyor. Tarihten gelen inanışlarda adet gören

kadınların dokunuşlarının meyveleri mahvedeceği, şarabı bozacağı, demiri paslandırıp bıçakları körelteceği düşünölürdü. Carrie de kazandığı güçlerle eşyaları uçurur, aynaları parçalar, yangınlar çıkarır. Creed, ayrıca cadıların genç kızların ilk adet kanından dünyanın en güçlü zehrini imal ettiklerine inanıldığını söylüyor. Carrie'nin adet kanı ile aynı zamanda doğaüstü güçlerini kazanması ve bu güçleri intikam almak için kullanması, *Black Sunday*'deki Asa ve Katia gibi Carrie'nin de saf, masum güzelliğinin altında her yeri cehenneme çeviren doğaüstü güçler sakladığının kanıtıdır. *Black Sunday*'de Asa'nın intikam için dönmesi, bu dönüşü sağlayan şeyin bir parça kan olması ve Asa'nın güzelliğinin altında yatan cadının korkunç gücü gibi. Carrie'nin annesi de kızının güçlerinden dolayı bir cadı olduğunu düşünür. Okulda mezuniyet balosu hazırlıkları vardır ve arkadaşları Carrie ile alay etmek için bir plan hazırlarlar. Okulun yakışıklı gençlerinden olan Tommy mezuniyet gecesine Carrie ile gitmeyi teklif eder. Carrie de annesinin bütün karşı çıkmalarına rağmen kabul eder. Arkadaşlarının planı Carrie'yi gecenin kraliçesi seçerek sahneye çıkarmak daha sonra da önceden hazırladıkları domuz kanı dolu kovayı üzerine boşaltmaktır. Olay planladıkları gibi gelişir, Carrie kraliçe seçilir, sahneye çıkar ve gerilimli bir sahnede ağır çekimde herkes alkışlarken domuz kanı dolu kova Carrie'nin üstüne boşalır. Carrie, korku filmi antolojilerine geçen sahnede, kanlar içinde sahnede dikilir, herkes, hatta jimnastik öğretmeni bile gülmektedir. Carrie, telekinetik güçlerini kullanarak salonun kapılarını kapatır ve bakışlarıyla her yerde yangın başlatır. Salonun kapısı sadece kalabalığın arasından yürüyen Carrie'nin geçmesine izin verir daha sonra tekrar kapanır ve herkes içeride yanarak ölür. Carrie eve döner, her tarafta mumlar yakılmıştır. Yıkanır ve gece giysisini çıkarır, o sırada annesi gelir. Her zamankinin aksine siyah değil beyaz giysiler giymiştir. Carrie, annesine sarılıp "sen haklıydın" diye ağlar. Ancak annesi büyük bir bıçak çekerek " bir cadıya acınmaz " diyerek bıçağı saplar. Carrie sürüklenerek merdivenlerden düşer, annesi bıçağı tekrar saplamak üzere üzerine gelirken Carrie telekinetik güçleriyle bıçakları annesine fırlatır. Annesi, bıçakların saplanmasıyla İsa'nın çarmıha gerildiği pozisyonu anımsatacak şekilde ölür. Carrie annesinin cesedini alarak dua

anlatı o şekilde gelişir ki Carrie kendisine yapılan şakanın intikamını sahip olduğu güçlerle korkunç bir şekilde alan bir cadıya dönüşür. Sahnede kan üzerine döküldükten sonra tıpkı Asa'nın canlanması gibi Carrie'nin de içindeki cadı ortaya çıkar. Carrie'nin beyaz elbisesi ve sarı saçları kan içerisinde kendisine gülen kalabalığı süzdüğü sahne bunu ortaya koyar. Masum Katia ve kötü Asa arasındaki benzerlik Carrie'nin iki farklı yüzü için de geçerlidir. *Carrie* de *Black Sunday* gibi kadının güzelliğinin ve cinselliğinin altında yatan tehlikeleri anlatır. Filmin sonunda Carrie fanatik bir dinci olan annesi tarafından bir cadı olduğu için cezalandırılır. Carrie'nin kötülük saçan bir cadı olduğu ve bu yüzden cezalandırıldığı son kabus sahnesinde açıkça vurgulanır. Bu sahnede arkadaşı Carrie'nin mezarını ziyaret eder. Mezar taşında "Carrie White günahları için cehennemde yanıyor" yazmaktadır. Bu sırada mezardan bir el çıkarak kızı ayağından yakalar. Bu son sahne, Carrie'nin filmde ergenlik sorunları annesi ve arkadaşları tarafından anlaşılmayan bir kurban olarak değil, kötülük saçan bir cadı olarak konumlandırıldığını gösterir.

3.5. KADININ DOĞURGANLIĞINA YÖNELİK KORKULAR

Kadının annelikten, doğurganlığından, yaşam verme yeteneğinden kaynaklanan paradoksal bir konumu vardır. Geleneksel olarak sosyal açıdan kabul edilen ve saygın bir konum olan annelik, ataerkil önyargılara bağlı olarak doğurganlığından ötürü tuhaf, doğaüstü hatta mitik bir konum işgal eder (Dakovic,1996:116) . Klasik dönemden rönesansa kadar doğurganlığın simgesi rahim, kötülükle, şeytanla özdeşleşecek şekilde çizilmiştir. Önceki bölümlerde üzerinde durulan arkaik anneye karşı duyulan korku, gerçekte onun yaratıcı gücüne, doğurganlığına yöneliktir. Kadının erkekten farklılığı,

onun gözündeki “öteki” konumu, onun cinselliğine ve doğurganlık özelliğine bağlıdır (Creed, 1993:43). Korku sinemasında da kadın, doğurganlık, rahim ve canavarlık arasındaki bağlantılara sıkça rastlıyoruz.

Creed (1993:49), korku filmlerinde gösterilen tuhaf, ucube doğumların, dünyaya gelen yaratıkların rahmin canavar, doğaüstü, tuhaf dünyasına işaret ettiğini söyler. kadın rahmi, doğaüstüdür çünkü yeni bir varlığa yaşam verir, kadınlarda değişimlere neden olur. Adeta kadının doğaya ait olduğunun, vahşi yönünün altını çizer.

Ataerkil kültürün kadın rahmine ve doğurganlığına yönelik bu korkusu, korku filmlerinde açık ya da gizli olarak işlenir. Freud’un kadın rahmi için kullandığı “tekinsiz” terimi onun erkekler için korkutucu, tuhaf doğasına işaret eder. Freud’a göre rahmin tekinsizliği yeni ya da yabancı bir şey olmasından değil, tanıdık ve bilinçte eskiden yer etmiş ve bir bastırma süreci sonrası yabancılaşmış olmasından kaynaklanır. Rahim, korku filmlerinde genellikle kötülüğün, şeytanın dünyaya gelişi için bir kapı görevi görür. Creed (1993:57)’e göre psikanalitik teori kadınların dış cinsel organlarına yoğunlaştığı halde (iğdiş edici vajina) onu esas olarak erkekten farklı kılan, erkekleri dehşete düşürüp kışkırdıkları doğurma yeteneği ve onu sağlayan rahimdir. Bir yaşam yaratmaya çalışan çılgın bilim adamları çoğunlukla erkektir, kadının böyle bir çabaya ihtiyacı yoktur ancak o da canavar yaratma işini doğal yoldan rahimini kullanarak yapar.. Ataerkil düşünce yapısında erkek vücudu bütünlüğü, biçimi ve normları temsil eder. Kadın vücudu ise bu özelliklere sahip değildir, değişken bir yapısı vardır ve hamilelik bunun en uç sınırıdır (Creed, 1993:50). Korku filmi de hamilelikte kadında meydana gelen fiziksel değişimleri canavar bir doğaya aitmiş gibi gösterir.

Canavar rahim imgesini kullanan filmlerden bir tanesi de daha önceki bölümlerde incelenen *Alien*’dir. *Alien*’ın başında astronotlar bilinmeyen bir gezegende keşfe çıkarlar. Karanlık, ürkütücü yerlerde gezerken vajina benzeri bir kapıdan girerek yaratıkların yumurta içerisinde büyümeyi

bekledikleri bir yere gelirler, yani rahime. Rahim, son derece ürkütücü bir yer olarak kurulur *Alien*'de ve ekipten birisi, Kane, yumurtalara yaklaşıp incelemek ister. Ancak rahmin gizemini araştırmasının cezasını ölümle öder. Yaratık kaskını delerek yüzüne yapışır, arkadaşları onu gemiye götürürler. Operasyonla yaratık çıkarılır ve Kane iyileşmiş görünür ancak bir akşam yaratığın içine yerleştirdiği yavru Kane'nin karnını parçalayarak dışarı çıkar. Yaratık daha sonra bütün mürettebatı öldürmeye başlar. Yaratık gemiye rahim aracılığı ile girmiştir. Ancak canavar rahim imgesi serinin ikinci filmi *Aliens*'de daha belirgindir. Ripley, küçük bir kızı kurtarmak için anne yaratığın yavru olduğu yere girer. Karanlık ve pis bir yerde anne yaratık yumurtalarını bırakmaktadır. Karanlık ve ürkütücü ortam, yumurtaların görünüşü, anne yaratık, yumurtadan çıkan ölümcül yaratıklar, bütün bu imgeler Creed (1993:51)'e göre kadının korkutucu, gizemli üreme/doğum yeteneğine işaret eder.

David Cronenberg'in yönettiği *The Brood* kadının doğurganlığına yönelik korkuların net bir şekilde incelenebileceği bir filmidir. Nola, Doktor Raglan'ın sorumlusu olduğu bir psikiyatri kliniğinde yatan bir hastadır. Dr. Raglan hastalarına bastırdıkları öfke ve heyecanları dışarı yansıtmaları için teşvik etmekte, bu da hastalarda fiziksel yara ve izler olarak dışarı yansımaktadır. Dr. Raglan Nola'yı kocası Frank ile görüştürmemekte ancak küçük kızı Candy'i görmesi için ısrar etmektedir. Ancak Candy bu ziyaretlerden vücudunda yaralarla gelmektedir. Durumu araştıran Frank, doktorun eski bir hastasıyla konuşur, o da bazen hastalarda fiziksel deformasyon olduğunu söyler. Nola, doktora annesinin küçükken kendisine nasıl kötü davrandığını anlattıktan sonra annesi cüceye benzeyen bir yaratık tarafından öldürülür. Nola'nın babası olay üzerine şehre gelir ve Nola doktora annesi onu döverken babasının hiç müdahale etmediğini anlatır. O sırada Nola'nın babası da aynı cüce benzeri yaratık tarafından öldürülür. Frank'e ilgi duyan Candy'nin öğretmeni de benzer şekilde öldürülüp Candy de yaratıklar tarafından kaçırılınca Frank bağlantıyı kurar. Yaratıklar Nola'nın kızdığı kişileri öldürmektedir. O sırada bir yaratık ölür, otopsiyi yapan doktor, yaratığın

dişleri, cinsel organı hatta parmak izi bile olmadığını söyler. “Bu yaratık hiç doğmamış” der. Yaratıklar Nola’nın ürünüdür. Kızdığı zaman onları doğurmakta, yaratıklar öfkesini yönelttiği kişiyi öldürmekte, öfkesi geçince de yaratıkların yaşama nedeni kalmadığı için ölmektedirler. Frank eski bir hastadan doktorun, Nola hariç, bütün hastaları evlerine gönderdiğini öğrenir ve olayı araştırmak için gizlice enstitüye giderek Nola’yı bulur. Nola, bir platformda bağdaş kurmuş bir şekilde oturmaktadır. Frank, Nola’ya kendisini ne kadar sevdiğini söyler. Nola, yeniden birlikte olmak isteyen Frank’e “beni her şeyimle kabul edecek misin?” diye sorar, Frank edeceğini söyleyince Nola beyaz geceliğini çıkarır, kamında, vücudunun dışında bir kese vardır. Nola, keseyi ısırarak koparır ve henüz tam oluşmamış bir fetusa benzeyen yaratığı çıkarır ve yalayarak üzerindeki kanları temizlemeye başlar. Frank öğrenerek izler, Nola buna çok kızarak “benden öğreniyorsun” diye bağırır. Frank’in onu değil Candy’i almak için geldiğini, böyle bir şey yaparsa onu da öldüreceğini söyler. Bu sırada başka bir odada yaratıklar Candy’e saldırmaya başlar. Candy’nin çığlıklarını duyan Frank, “senin istediklerini yapıyorlar” diyerek Nola’yı boğmaya başlar ve onu öldürür. Nola’nın ölümüyle yaratıklar da ölür ve Frank, Candy’i alarak arabaya biner. Hastaneden uzaklaşırken arabada uyuyan Candy’nin kolunda annesinin benzeri bir yumru olduğunu görürüz.

Frank ve Nola karakterlerinin sunumu oldukça farklıdır. Frank iyi bir koca ve iyi bir baba olarak sunulur. Nola hastanedeyken kızları Candy’e bakar, ilgilenir, filmde ideal bir baba figürü olarak sunulur. Karısı Nola’ya da iyi niyetle ve sabırla yaklaşmaya çabalar. Oysa Nola, ruh hastası, sinirlenince kızını bile yok etmekten çekinmeyecek bir psikopattır. Kadının doğurganlığına yönelik korku ve tiksinti filmde rahatlıkla okunabilir. Baba olmadan anne kendi doğurganlık yeteneği ile ancak bir tür canavar üretebilir. Creed (1993:46), filmin 19. yüzyılda yaygın olan bir inancı, anormal doğumların kadının kötü arzuları ve şeytanla işbirliği sonucu meydana geldiği inancını tekrarladığını söylüyor. *The Brood*’daki kötü arzuların başlıcası baba olmadan bir çocuk dünyaya getirmektir. Böyle bir doğumun ürünü vahşi,

hayvani ve kısa ömürlü ucubeler olabilir. Annenin başka bir kötü arzusu da çocuklarını kendi kötülüklerine alet ederek onları bir ölüm makinesi haline getirmesidir. Doğan yaratıklar-çocuklar, tamamen anneye bağımlıdırlar. Bir kimlikleri yoktur, kimlikleri annenin kimliği içinde erimiştir (1993:47). Oskay (tarihsiz:119)'a göre korku ve bilim-kurgu filmlerinde anne ile ölümcül birleşme-erime itilimi sonucu, buna karşı savaşıp başarılanlar kimlik sahibi bir birey olurken, başaramayanlar kimliklerini kaybedip, edilgin, anneye bağımlı hale gelirler. *The Brood*'da da yaratıklar anne ile simbiyotik bir ilişki içindedirler. Kimlikleri annenin içinde eridiği için, ona bağımlı ve edilegendirler. Ondan ayrılıp, isteklerini gerçekleştirdikten bir süre sonra da ölürlər. Çocuklar, anne ile simbiyotik ilişkilerini koparıp babanın sembolik düzenine geçemedikleri için bireyleşemezler, birer yaratık olarak kalmaya mahkumdurlar.

Kötü anne imgesi filmin önemli öğelerindendir. Nola, annesinin küçükken kendisine kötü davranması sonucu ruh hastası olmuştur. Kendisi de Candy'e kötü davranmaktadır. Filmin sonunda Candy'nin kolundaki yumru, onun da Nola gibi olacağını ima eder. Bu, anneden kızına geçen bir lanet gibidir. Filmdeki bütün kadın figürleri olumsuzdur. Filmin sonunda baba, doğaüstü güçlerini kötüye kullanan anneyi öldürerek cezalandırır. Ancak onun öldürülmesi her şeyi çözmez. Lanet kızına geçmiştir. Filmin bu sonu, onu tutucu, karamsar, kadın düşmanı bir konuma yerleştirir. Kadının doğurma yeteneği de bu kapsam içerisinde sunulur. Nola'nın vücudundaki kese, o keseyi ısırarak açması ve doğan yaratığın üzerindeki kanı yalayarak temizlemesi kadını doğayla bağdaştırarak doğum yeteneğini hayvani bir olgu gibi sunar. Frank'in bu anı tiksintiyle izlemesi, erkeğin doğumun tuhaflığına, kadının yaşam verme yeteneğini bir türlü anlamlandıramamasına bir göndermedir. Nola'nın yarattığı doğurması, *Aliens*'daki anne yarattığı yaptığı doğumları hatırlatır. Her ikisi de benzer şekilde, insanları yok eden yaratıkları 'üretmektedirler' (Creed, 1993:46-7).

William Girdler'ın yönettiği *The Manitou* (1978)'daki kadının doğurganlığına yönelik korkular, *The Brood*'dakine benzer şekilde işlenir. Genç ve güzel bir kadının hamileliği sırtında bir kambur gibi gelişir. Doğacak olan, bir kızılderili büyücüsünün reenkarnasyonudur ve ancak yine bir kızılderili büyücüsü kadına yardım edebilir. Hamile kadının sırtında gelişen oluşum en az *The Brood*'daki kadar rahatsız edicidir. Hogan (1986:23), *The Manitou*'nun en rahatsız edici yanının, filmde işlenen kadın biyolojisine olan yadsınamaz nefret olduğunu söylüyor.

Kadın rahmi korku sinemasında doğaüstü yaratıklar ve uzaylılar tarafından da dünyaya bir geçit olarak kullanılır. *Humanoids From the Deep* (1980), bir deniz yaratığı tarafından tecavüz edilen bir genç kızın, bir yaratığı dünyaya getirmesi anlatılır. *Village of the Damned* da (1960), bir İngiliz kasabasında yarım gün yaşamın durması anlatılır. Kasabalılar kendilerine geldiklerinde hiç bir şey hatırlamazlar. Ancak kadınlar uzaylı yaratıklar tarafından hamile bırakılmışlardır. Doğan çocuklar fiziksel olarak çok güzeldirler ancak çok güçlü zihinsel yetileri vardır. *Xtro*'da bir adam uzaylılar tarafından kaçırlır ve bir uzaylı onun vücudunda dönerek adamın karısıyla cinsel ilişkide bulunur. Kadının karnı kısa sürede şişer ve yetişkin bir adam bacaklarının arasından kanlar içinde çıkar, kordonu koparır ve kendisini temizler. Creed (1993:44), bunun erkeğin yetişkin olarak doğarak hemen anneden bağımsız olma fantezisini yansıttığını belirtir. *The Incubus* da bir uzay gemisi personeli olan kadın bir uzaylı yaratık tarafından saldırıya uğrar ve hamile kalır. Hamileliği sırasında çığ ete karşı bir açlık duymaya başlar ve diğer mürettebatı öldürür. Sonunda kadın ikiz dünyaya getirir ve dünyaya dönerler. Çocuklar da aynı özelliği taşımaktadırlar. Kadın, birçok korku filminde olduğu gibi yaratığı doğurmuş ve dünyaya getirmiştir. *Demon Seed*'de ise bu kez kadın kocası tarafından tasarlanan bir bilgisayar tarafından tecavüze uğrar. Üstün bir ırk yaratmaya çalışan bilgisayar bir robot yardımıyla kadından aldığı yumurtayı dölleyerek bir kuluçka makinesinde büyütür. Çocuk 28 günde doğar ve bilgisayarın ses tonuyla konuşur: "yaşıyorum". *The Godsend*'de tuhaf gözleri, şeytani yüzükleri olan gizemli ve

hamile bir kadın bir ailenin yanına sığınır. Çocuğu doğurduktan sonra da ortadan kaybolur. Ailenin benimsediği kız çocuğu ailenin çocuklarını teker teker öldürür ve hamile kadının da çocuğunun düşmesine neden olur. Filmin son sahnesinde şeytani görünüşlü kadını yine hamile olarak bir aileye kendini kabul ettirmeye çabalarken görürüz.

Roman Polanski'nin ünlü filmi *Rosemary's Baby* (1968), yeni bir eve taşınan Guy ve karısı Rosemary'nin öyküsünü anlatır. Bir aktör olan Guy'ın iş yaşamı iyi durumda değildir. Komşuları olan yaşlı çift onlarla çok ilgilenir, Rosemary de onlarla samimi olmak istemektedir fakat Guy onları sıkıcı bulur. Bir gece akşam yemeğine davet edilirler. O geceden sonra Guy değişir ve hemen her gün yaşlı çiftle görüşmeye başlar. Bir gün Guy birdenbire çocuk ister ve bir süre sonra Rosemary hamile kalır. Bu arada Guy'ın işleri düzelmeye başlamıştır. Komşu yaşlı kadın Rosemary'nin hamileliği ile yakından ilgilenir, ona otlardan yaptığı özel içecekler, tatlılar taşır. Rosemary bunları istemez ancak Guy onları yemesi için ısrar eder. Rosemary'nin gideceği doktoru da onlar bulmuştur. Rosemary kabuslar görmeye başlar. Bir arkadaşı onu komşuları hakkında uyardıktan sonra öldürülünce Rosemary araştırmaya başlar ve komşuları olan yaşlı çiftin cadı olduklarını keşfeder. Kocasısı ve doktoru da işin içindedir. Rosemary'yi doğuma kadar evlerine kapatırlar, doğumdan sonra da bebeğin öldüğünü söylerler. Bir gece uykudan uyanan Rosemary bir bebek ağlaması duyar ve komşularının evine gider. Bebek oradadır. Rosemary bebeğe baktığında dehşet içinde kalır. Bebek şeytanın çocuğudur ve şeytana benzemektedir. Dünyaya bir çocuk getirmek isteyen şeytan, cadı komşularının yardımıyla kocasını da kendi saflarına çekerek Rosemary'yi hamile bırakmıştır. Komşuları " sen annesi değil misin, annelik yap ona " demeleri üzerine Rosemary bebeğe şefkatle yaklaşarak kucağına alır.

Rosemary's Baby'de incelenebilecek bir nokta Rosemary'nin pasifliğidir. Çocuk yapmaya kocası karar verir. Şeytanın işbirlikçisi komşularıyla kocası Guy anlaşarak şeytanın Rosemary'ye tecavüz etmesini sağlar. Rosemary,

komşu kadının getirdiği ilaçlı bir tatlıyı yiyerek uykuya dalar ve edilgin bir konumda şeytan tarafından tecavüz edilir. Rosemary'nin edilgenliği film boyunca sürer. Gitmekte olduğu kadın doktorunu, şeytanın uşağı yaşlı komşularının ısrarları sonucu değiştirir, arkadaşlarından uzaklaştırılır, istemediği bir sıvıyı içmek zorunda kalır (finale doğru sıvıyı döker, ancak sonucu değiştiremez), herşeye Guy ve yaşlı çift karar verir. Rosemary herşeyi anladığında mücadele etmek ister, eski doktoruna koşar ancak o da diğerleriyle birlikte. Sonunda diğerleri tarafından yakalanır, eve götürülür ve şeytanın çocuğunu doğurmak zorunda kalır. Rosemary yenilmiştir. Diski (1995:12,13), hamileliğin kadının, erkeğe ve kendisine en yabancı olduğu devre olduğunu belirtiyor. Kadının doğum ve adet döneminde kanamasına rağmen sağlıklı kalması, sadece yaralandığında kanı akan erkeğe oldukça yabancıdır. Hamilelikte deforme olan kadın vücudu, içerisinde bir canlı büyütme ve onu zamanı gelince dünyaya getirme düşüncesi hem kadın, hem de erkek için ürkütücü bir deneyimdir. Diski'ye göre bu denli tuhaf bir süreç olan hamilelikle bir yaratık tarafından döllenme arasında çok ince bir çizgi vardır. Film de bunu kullanır. Fischer (1996:420), "jinekolojik bir gotik" diye nitelendirdiği filmin esas olarak doğum travmasıyla ilgili olduğunu belirtir. Fischer, Rosemary'nin bir çok konuda suçlu olarak sunulduğunu söylüyor. Bramford da yaşamak isteyen, bir çocuk isteyen, önceleri sıkıcı bulduğu için komşularıyla görüşmek istemeyen Guy'ı yaşlı çiftle sık sık görüşmek için zorlayan Rosemary'dir. Böylelikle Rosemary, günahla özdeşleşen yeni bir Havva olarak sunulur. Gerçekten de kadın, Rosemary'nin karakterinde şeytanın dünyaya gelmesini sağlayan bir aracı, doğurganlığı da bunu sağlayan araç olarak sunulur.

3.6. KORKU SİNEMASINDA KADINLARIN CANAVARA DÖNÜŞÜMLERİ

Korku sineması anlatısında değişim, metamorfoz önemli bir yer tutar. *Dr Jekyll and Mr Hyde*'dan, *The Fly*'a değişim, dönüşüm genellikle bilimsel araştırmalarında hırslarının kurbanı olan bilim adamlarında görülür. Bu tür filmlerde genellikle insanın içindeki iyi ve kötü yönlerin savaşımı verilir. Canavara dönüşen kahraman içindeki kötülüğün kurbanı olmuştur. Bu tarz dönüşüm filmlerinde özellikle 2. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan bir eğilim, dönüşümün merkezine kadınları oturtur. Savaş sırasında başlayarak, 50'lerde devam eden ve 60 ve 70'lerde doruğa ulaşan, kadının toplumsal ve ekonomik yaşama ağırlığını koyması, ataerkil sistem içerisinde erkeğin kaleleri gibi görünen bir çok alana girmesi sistemde ve onun savunucularında bir panik yaratmış ve sistemin bir parçası olan sinemada buna cevap verilmiştir. Korku sineması da çeşitli alt türlerle bu tepkide yerini almıştır. Hogan (1986:61), özellikle 50'lerde "kayıp kadınlar sineması" denilen bir alt tür doğduğunu belirtiyor. Korku-bilimkurgu-macera türlerinin bir karışımı olan bu alttürde, genellikle kadınların egemenliğindeki modern dünyadan ayrı gezegen, ada v.b. gibi izole bir ortama erkeklerin gelişile oluşan çatışmalar anlatılır. Kadınlar, erkek seyircinin gözetlemeciliğine hitap edecek şekilde yarı çıplak, güzel ama tehlikelidirler ve güzelliklerine kapılan erkekleri mahvederler. Cazibeli, güzel kadının altında yatan, erkek için tehlikeli kadın cinselliğini yansıtan, ve kadını stereotipler halinde sunan bu filmler, eril bir zihniyetle çekilirler.

Yine aynı dönemde, sinemanın ilk yıllarından itibaren sık sık işlenen konularından biri olan dönüşüm yine popülerlik kazanır ve kadın cinselliğinin korkutuculuğunu, erkeğe yönelik tehditlerini işleyen bir alttür haline gelir. Dönüşüm filmleri olarak adlandırılabilir bu filmler canavara, yaratığa dönüşen ve özellikle cinsel yönden erkeği tehdit eden kadınların filmin sonunda ya yok edilmelerini, ya da dönüşümü sağlayan unsurun yok edilmesiyle kadının zararsızlaştırılmasını anlatır. Klasik korku filminde genellikle canavar erkek, kurban kadın olarak konumlandırılır. Hollinger

(1996:300)'a göre, erkeğin canavar, kadının kurban olarak sunulmasıyla kadın cinselliğine yönelik eril korkunun üstü örtülür, reddedilir ve korku yer değiştirir. Oysa, kadın canavarlaştığında ise bu örtü kalkıyor, klasik korku filminin kontrollü bir şekilde canlandığı iğdiş edilme tehlikesinin üzerindeki eril kontrolü tehdit ediyor.

Jack Tourneur'un 1942'de çektiği *Cat People*, iğdişlik tehditini simgeleyen dişi canavarı en iyi yansıtan filmlerden birisidir. Film, soyundan gelen eski bir laneti taşıyan güzel bir kadını anlatır. Irena, seviştiği zaman bir pantere dönüşüp, birlikte olduğu erkeği parçalamaktadır. Irena'ya ilgi duyan iki erkek vardır: Oliver ve Dr. Judd. Canavar, erkeğin iğdiş edilme endişesini uyandırırken erkek onu redderek bu endişeyi yatıştırır. Bunu iki kategoride yapar: onu ya fetişleştirir ya da gizemini araştırır (Hollinger, 1996:297). Irena'ya ilgi duyan iki erkek bu iki kategoriyi temsil eder. Oliver, Irena'yı fetişleştirerek, onu güzel fakat gizemli bir kült nesne yaparak cinsel tehditini kontrol etmeye çalışır, ancak başarısız olur. Dr. Judd ise saldırgan cinselliği ile Irena'nın gizemini ortaya çıkarmaya çalışır. Judd'un saldırgan cinselliği, içinde bir kılıç olan bastonu ile temsil edilir. Irena, kendisinin panter kadın olduğuna inanır, Dr. Judd ise ona inanmaz ve onu tedavi etmeye, hipnoz altında gizemini çözmeye çalışır. İkisinin çabaları bir üstünlük ve güç mücadelesi şeklinde geçer. Sonunda ikisi sevişirler, Irena bir pantere dönüşür ve doktoru öldürür. Daha sonra hayvanat bahçesinde panterlerin kafesine girer ve kendisini öldürtür. Oliver ise Irena'ya göre uysal, tehdit taşımayan iş arkadaşı Alice ile birlikte olur. Irena, iğdiş edici, vahşi kadın cinselliğini temsil ederken Alice, uysal, ataerkil normlara uygun kadını temsil eder (Hollinger, 1996:301,302). Irena tehditkar cinselliği nedeniyle anlatının sonunda yok edilirken, Alice uysallığının ödülünü Oliver'ı elde ederek alır.

1982'de Paul Schrader'in yönetmenliğinde yeniden çekilen *Cat People*, ensest gibi bazı farklı öğeler içerir. Irena, ilk filme göre daha yumuşak, uysal bir kadın olarak çizilmiştir. Filmin başında Irena uçaktan iner. Onu dört yaşından beri görmediği ağabeyi Paul karşılar. Onlar küçükken anne ve

babaları ölmüş, kardeşler ayrılmıştır. Birlikte Paul'ün evine giderler. Gece Irena uyurken Paul yüzünde değişik bir ifade ile onu izler. Onu arzuladığını anlarız. Sonraki sahnede bir genelevde, bir fahişe yukarı, kendisini bir müşterinin beklediği odaya çıkar. Müşteri Paul'dür. Odaya önceden çıkmıştır ama fahişe odaya girdiğinde odada kimse yoktur. Banyonun ışığının yandığını gören kadın hem soyunur, hem de müşterisi ile konuşur. Ama Paul cevap vermez. Kamera farklı açılardan soyunan kadını tüm ayrıntıları ile gösterir. Kadın yatağa oturur. Yatağın altından çıkan bir şey görür. Bu panterin kuyruğudur. Kadın, ne olduğunu anlamadan, ayağı ile ittirir. Birden panter atılarak kadının bacağını yaralar. Kadın son anda kapıya doğru atılmayı başarır ve kapıyı kapatarak dışarı çıktığında yere düşer ve emekleyerek kaçmaya çalışırken bir taraftan da çığlık atmaktadır. Bu sırada sütyeni açılır ve göğüsleri görünür. Bu sahne korku filmlerinde kadının kurban olarak sunumunun bütün özelliklerini kendisinde toplamıştır. Önce kadını soyunurken izleriz. Kadın seyirci bakışının nesnesi olarak sunulur. Kadın fahişedir ve para karşılığında cinsel ilişki kurması nedeniyle başına gelecekleri hak ettiğini düşünmemiz istenir. Daha sonra yine korku filmlerindeki kadınlar gibi tehlikenin farkına varmadan onu araştırır, panterin kuyruğuyla oynar, onun ne olduğunu anlamaya çalışır. Bunun cezasını saldırıya uğrayarak öder. Yarı çıplak bir şekilde dizlerinin üstünde kaçması cezalandırmanın yanı sıra bir aşağılama içerir. Fahişenin önce soyunurken uzun uzun gösterilmesi, saldırıya uğraması, dizlerinin üzerinde kaçmaya çalışması sahnenin erkek seyircinin tatminine, görsel hazzına yönelik hazırlandığı izlenimi verir. Son planda kadının sütyeninin açılması ve göğüslerinin görünmesi de bu vurguyu güçlendirir.

Odada kapalı kalan panter, Irena'nın kardeşi Paul'dür ve ailenin taşıdığı lanet nedeniyle bir kadınla seviştiğinde, ya da cinsel heyecan duyduğunda pantere dönüşerek onu öldürmektedir. Kapı kapandığı için kaçamayan Paul'ü Oliver liderliğinde bir hayvanat bahçesi ekibi uyuşturucu iğneyle vurarak yakalar. Irena şehri gezerken hayvanat bahçesine gelir. Orada bir panter kafesinin önünde durur. Büyülenmiş gibi panteri seyretmeye başlar. Panterle

bakışlırlar, Irena onun resmini çizmeye başlar. Williams (1996:21), erkek ile kadının canavara bakışı arasında önemli bir fark olduğunu söyler. Erkek canavara kendisinden farklı olduğu için korkuyla bakar, oysa kadın ataerkil toplumda onun da kendisi gibi farklı olduğunu anladığı için bakar. Ataerkil anlatı yapısında kadın ve canavar erkekten farklı olmalarıyla ayrılırlar. Erkek normaldir, "norm"u oluşturur. Kadın ve canavar ise ondan farklı oldukları için, erkek açısından tehdit yaratırlar. Irena ve Panter farklı olduklarının ya da türdeş olduklarının bilincine vararak bakışlırlar. Her ikisi de normal ataerkil toplum için tehlikelidirler. Bu yüzden panter kafeste tutulur. Irena da filmin sonunda aynı sonu paylaşır.

Gece olduğunda Irena hala kafesin önündedir. Oliver onu fark eder, Irena kaçmaya başlar. Oliver onu çıktığı bir ağacın tepesinde yakalar ve aşağı inmesini ister. Irena itaat eder. Oliver onu ofisine götürür. Irena aç olduğunu söyleyince yemeğe çıkarlar. Irena'nın iş aradığını öğrenen Oliver, ona hayvanat bahçesinde çalışmasını teklif eder. Ertesi gün, Irena işe başlar. Binanın altında yeni gelen hayvanların tutuldukları kafesler vardır. Paul buradadır. Bakıcı kafesi temizlemek üzereyken Irena içeri girer. Panter (Paul), Irena'yı görünce çıldırır. Bakıcı onu sakinleştirmek için elektrik şoku veren bir sopa ile kafese yaklaşır ancak Paul, kolunu yakalayarak koparır. Bakıcı ölür, Irena cinselliği ile Paul'ü çıldırtmış, sembolik olarak bakıcının iğdiş edilmesine neden olmuştur. Bu, Irena'nın tehdit edici yönünün ilk işaretidir. Gece Oliver, panteri öldürmeye gelir ancak bulamaz. Pantere dönüşme lanetini taşıyanlar tekrar insan olabilmek için öldürmek zorundadırlar. Fahişe ölmediği için Paul, panter olarak kalmıştır.

Irena eve geldiğinde Paul dönmüştür. Paul ona "Oliver ile yatmak istiyorsun, değil mi?" diye sorar. "Vücudun ateşler içinde yanıyor. Aşk bu diyorsun ama değil. Bu ölüm ve kan" der. Kadın cinselliğinin altındaki tehlike Paul'ün diyaloglarıyla vurgulanır. Paul, Irena ile sevişmek ister ancak Irena pencereden atlayarak kaçır. Yolda polis arabasıyla karşılaşır. Polis onu eve getirir ancak polis köpeği çıldırmış gibi havlayınca polis evi arar ve bodrumda

parçalanmış insanlara ait kemikler bulur. Paul kaçar, Irena da Oliver'ın evine taşınır. Hafta sonunda Oliver'a ait, şehrin dışında, sahilde bir kulübeye giderler. Gece Irena dışarı çıkar, soyunur ve çıplak doğada yürümeye başlar. Sahnedeki çıplak kadın ve doğa bütünleşmesi kadının akla, mantığa ve bilime değil, doğaya ve içgüdülere yatkın olduğunu savunan ataerkil görüşü destekler. Irena yürürken kötülük simgesi bir yılan görür. Öznel kamera ile Irena'nın gözünden görmeye başlarız. Görüşü değişir, tuhaflaşır. Irena'nın bir pantere dönüştüğünü anlarız. Bir tavşanı kovalamaya başlar. Eve döndüğünde hala çıplak ve ağzı kan içindedir. Kadın cinselliğinin doğadan ayrılmaz, vahşi yönü böylece vurgulanır.

Ertesi gece Paul camı kırarak Irena'nın odasına girer. Kendisiyle sevişmesini ister ve henüz hiçbir şey bilmeyen Irena'ya laneti anlatır. Panter insanlar ancak kendi ırklarıyla sevişirlerse pantere dönüşmemektedirler. Zaten anne ve babaları da kardeştir. Paul, "Oliver'ı Alice'e bırak, onlar birbirleri için yaratılmış" der. Alice hayvanat bahçesinde Oliver ile birlikte çalışan sevimli, uysal bir kızdır ve Oliver'a aşıktır. Alice, cinselliği ile Oliver için Irena gibi tehdit oluşturmaz. Irena, Paul ile sevişmeye razı olmuş görünür ancak kırık bir camla onu yaralayıp kaçar. Yaralanan Paul, pantere dönüşür. O sırada içeri Oliver girer, Paul Oliver'a saldırır. Yardıma koşan Alice, dolapdaki tüfeği alarak Paul'ü öldürür. Olaydan etkilenen Irena başka bir şehre gider. Orada bir düş görür. Paul, onu atalarının geldiği topraklarda gezdirir. Irena'yı üzerinde panterlerin bulunduğu bir ağacın yanına götürür. Irena panterlere büyülenmiş gibi bakarak "anne" der. Sonraki sahnede Alice parkta koşmaktadır. Takip edildiğini hisseder ve kapalı bir yüzme havuzuna girer. Işıklar söner ve bir kükreme duyulur. Alice korkuyla havuza atlar. O sırada Irena içeri girerek ışıkları yakar. Ancak önceki saf, masum ve şaşkın hali gitmiş korkutucu, kötü bakışlara sahip olmuştur. Irena içindeki panteri yani cinselliği keşfetmiştir. Alice giyinmeye gittiğinde elbisesinin pençe izleriyle dolu olduğunu görür. Alice, olayı anlatmak için Oliver'ı arar. Oliver telefonda konuşurken camda Alice'in yansımasını görür. Alice hiç konuşmadan soyunarak yatağa gider. Oliver da yanına gelir ve sevişmeye

başlarlar. Irena panter olacağını bildiği halde Oliver'la sevişmek ister çünkü cinselliğini keşfetmiştir. Seviştikten sonra banyoya gider, bacaklarının arasından sızan kanı eliyle alarak yalar. Yatağa döndüğünde Irena pantere dönüşür ve uyuyan Oliver'ın üzerine çıkar. Tam anlamıyla dominant konumdadır. Oliver hiç bir şey yapamaz. Kadının cinselliğinin tehlikesinin farkına varmayan erkek üstünlüğünü kaybetmiş hatta iğdiş olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Irena ona zarar vermeden dışarı fırlar. Bir köprüde kısıtılan panter biçimindeki Irena, suya atlayarak kaçır. Oliver onun sahildeki kulübeye gittiğini tahmin eder. Gerçekten de Irena oradadır. İnsan biçimine dönebilmek için kulübeye bakan yaşlı adamı öldürmüştür. Irena Oliver'dan kendisini öldürmesini ister. Oliver yapamaz. Irena onunla tekrar sevişip içindeki panteri serbest bırakmasını ister ve soyunmaya başlar. Irena parmaklıklı bir pencerenin arkasında soyunur. Üzerine de tel örgülerin gölgesi düşer. Görsel düzenleme, kadın cinselliğinin kontrol altına alınması gerektiğini vurgular. Oliver, Irena'yı bağlayarak onunla sevişir.

Sonraki sahnede hayvanat bahçesini görürüz. Alice gelerek Oliver'ı öper. Uysal, tehlikesiz Alice amacına ulaşmış, Oliver'ı elde etmiştir. Oliver panter kafesinin önüne gelir. Irena panter şeklinde kafesin içindedir. Tehlikeli kadın cinselliği denetim altına alınmıştır. Bu, Irena'nın uysal bir şekilde Oliver'ın elinden yiyecek yemesi ve kendisini okşammasına izin vermesiyle vurgulanır. Son planda panterin yakın çekiminde panter (Irena), vahşi bir şekilde kükrer. Her ne kadar denetim altına da alınsa kadın cinselliğinin tehlikesi vurgulanır.

Hollinger (1996:306), Tourneur'un Irena'sının daha saldırgan olup sonunda öldürülmesi, Schrader'in Irena'sının ise daha uysal olması ve sonunda kontrol altına girmesi arasındaki farkın iki filmin çekildiği yılların sosyal koşullarının farklı olmasına bağlar. Tourneur'un filmini çektiği yıllarda ataerki kadın gücü üzerinde kontrole sahiptir ama kadınlar bu güce meydan okumaya başlamışlardır. Bu yüzden kadın gücünün kötü olarak sunulması ve kadınların ataerki standartları içselleştireceklerine olan güvenin sembolik de

olsa yeniden şekillendirilmesi amacı taşır. Bu da erkek üstünlüğüne inanmış ataerkil toplumun böyle hareketlerle sarsılmayacağına olan inancı pekiştirir. Schrader'in filmi çektiği 1982'de ise kadınların erkek gücüne yönelik meydan okumaları başarıya ulaşmış, erkek üstünlüğünü yeniden, bu kez güç kullanarak öne sürmek gerekmiştir.

Her iki Cat People da, erkek için tehdit unsuru olan kadın cinselliğinin erkek tarafından ölüm ya da tecritle kontrol edilmesini anlatır. Umland (1986:232), Schrader'ın Cat People'inin kadın cinselliğinin yıkıcılığını, ölümcüllüğünü anlattığını belirtir. Irena'nın masum utangaçlığının altında yatan yırtıcı panter, kadın cinselliğinin çift yönlülüğünün altını çizer. Umland, Irena'nın tipik bir vagina dentata olduğunu belirtir. Irena'nın önce yatağa bağlanması, sonrada kafese konması onun yıkıcılığının denetim altına alınmasıyla vajina dentata korkusu yatıştırılır. Ryan ve Kellner (1997:289), Irena'nın bu şekilde bağlanmasının ve seyirciye bunun kendi iyiliği için yapıldığının düşündürülmesinin, Amerikan kültüründe kadınların yeni kazandığı cinsel bağımsızlıklarına yönelik bir metafor olarak aktarıldığını belirtiyorlar.

Cat People'daki kadının çift yönlülüğünü yine bir dönüşüm filmi olan Joe Dante'nin The Howling (1981), filminde de görüyoruz. Filmde iki ana kadın karakteri vardır. Karen, sarışın, utangaç, şehirli, çalışan bir kadın; Marsha ise, esmer, gizemli, cinsel olarak aktif bir taşralıdır. Gizemli Marsha aslında bir kurt kadındır. Karen'ın kocası Bill'den hoşlanan Marsha, Bill tarafından reddedilen cinsel ataklarından birinde onu ısırır ve kurda dönüşme laneti Bill'e de geçer. Bill, karısına bağlı sakın bir erkekken cinsel açıdan değişmiş, saldırganlaşmıştır. Artık o da Marsha'nın cinsel isteklerine karşılık verir ve ormanda sevişirler. Her ikisi de kurda dönüşürler ve cinsellik yapılan çekimlerle hayvani bir şey olarak sunulur. Salyaları akar, Marsha, Bill'in yaralarını yalar. Cinsellik, özellikle de kadın cinselliği vahşi, hayvani, saldırgan bir olgu olarak sunulur ve bu tarz cinselliği erkeğe bulaştıran da

kadındır. Karen'in uyumlu, edilgin toplumsal rollere uygun cinselliğinden Marsha'nın vahşi, saldırgan cinselliğine geçen Bill hayvanlaşmıştır.

Kadının cinselliğine bağlı dönüşüm filmlerine bir örnek de Alfred Shaughnessy'in yönettiği *Cat Girl* (1957)'dür. *Cat People*'i andıran bu film, cinsel olarak bastırılmış olan bir ev kadınının birdenbire bastırılmış duygularını bir çitaya dönüşmeye kanalize edebildiğini fark etmesini ve kocasına saldırmalarını anlatır. Francis L. Lyon'un *Cult of Cobra* (1955) filmi de yine canavara dönüşen kadının kurbanı olan erkekleri anlatır. 2. Dünya savaşı sonunda beş Amerikan askeri bir Asya tapınağına gelirler. Tapınak kobra tanrıçasına aittir ve askerlerin tapınağa girmesine çok kızar ve hepsini öldürür. Ancak askerler ölüme neredeyse gönüllü giderler, çünkü tanrıça çok güzel bir kadın görünümündedir. Onları teker teker baştan çıkarır ve sevişme esnasında dev bir yılanı dönüşerek hepsini öldürür. *Mesa of Lost Woman* (1953) filmi de kayıp kadınlar alttörü ile dönüşen kadın canavar alttürünü birleştirir. Bu filmde tarantula kız Tandra, erkekleri seksi dansıyla baştan çıkardıktan sonra dev bir örümceğe dönüşür. *The She-Creature* (1956) ve *Voodoo Woman* (1957) kötü niyetli hipnozcular tarafından ilkel, tuhaf yaratıklara dönüştürülen kadınları anlatır. Hipnoz, modern kadının içindeki canavarı ortaya çıkarır (Hogan, 1986:60,63). *Attack of 50 foot Woman* 'da (1958), zengin kocası tarafından ihmal edilen bir kadının ıssız bir yerde gezinirken karşılaştığı dev bir yaratığın dokunuşuyla devleşmesi ve şehire dönüp bir çok şeyi yıktıktan sonra kendisini aldatan kocasıyla sevgilisini öldürmesi anlatılır. Filmin 1994'de bir yeniden çevrimi de yapılmıştır. Roger Corman'ın *Wasp Woman*'ı (1959), kozmetik imparatorluğuna sahip yaşlı bir kadının gençleşmek için arı enzimlerinden oluşan bir karışımı almasını ve gençleşmesini anlatır. Ancak karışımın bir yan etkisi vardır. Kadın dev bir arıya dönüşür ve etrafına saldırmaya başlar. Ancak erkek kahraman tarafından asitle öldürülür. Arının iğnesi fallus simgesidir ve kadına geçince kadın öldürücü bir canavara dönüşür. Ancak erkek kahraman yaratığı öldürerek bu tehditi yok eder.

Roger Donaldson'un yönettiği *Species* (1995), bir laboratuarda insan ve bir yaratığın DNA'larının birleştirilmesiyle üretilen ve hızlandırılarak büyütülen insan-yaratık karışımı çok güzel bir kadının, Sil'in öyküsünü anlatır. Sil, bir gün laboratuardan kaçır ve çiftleşme arzusunu tatmin etmek üzere rastladığı erkeklerle yatmaya başlar. Ancak sevişme sırasında Sil'in içindeki yaratık harekete geçerek onu bir yaratığa dönüştürmekte ve Sil birlikte olduğu erkeği sevişme sırasında öldürmektedir. Kadının erkek için çift yönlülüğü, hem arzulanan hem de korkulan olması ve bunun kadının cinselliği ile bağdaştırılması Sil karakterinde somutlaşır. Sil'in sevişirken bir yaratığa dönüşmesi kadın cinselliğinden duyulan eril korkuyu yansıtır.

Dönüşüm filmlerinin hemen hepsi aynı formül içerisinde toplanabilir. Erkek için tehdit içeren kadın cinselliğini simgeleyen kadının canavara dönüşümü ve erkek kahramanın dişi canavarı yok etmesi ya da kontrol altına almasıyla eril kaygıların yatıştırılması formülü bu alttürün hemen hemen bütün filmlerinde görülebilir.

3.7. KADINLARIN CEZALANDIRILDIĞI KORKU FİMLERİ: SLASHER'LAR

1960'da çekilen ve korku sinemasında bir dönüm noktası olarak kabul edilen *Psycho*'dan sonra, bir katilin birbiri ardına, genellikle bir kesici aletle genç ve güzel kadınları öldürdüğü ve sonunda da yine bir genç kızın bu katili durdurduğu bir alt tür doğdu : Slasher filmleri. Slasher filmleri yukarıdaki gibi kolayca formüle edilebilen, seyircinin çok iyi bildiği klişelere sahip filmlerdir. Seyirci için katilin kimliğinden çok sıranın kimde olduğu ve onun nasıl öldürüleceği önem taşır. Klasik anlatının sonunda, haddini aşan kadın ya düzene boyun eğer ve bağışlanır ya da genellikle ölümlle cezalandırılır böylece ataerkil düzen onarılır (Wood, 1986 :209). Bu tür filmlerde erkekler de öldürülür ancak bunlar kız arkadaşlarıyla toplumun kabul etmediği koşullarda özgürce seks yapan genç erkeklerdir. Wood, bu tür filmleri iki

kategoriye ayırır. Birincisi özellikle sorumsuz, sadece seks ve eğlence düşkünü olarak tanıtılan gençlerin öldürüldüğü filmler, ikincisi de sadece kadınların öldürüldüğü filmler. Bu filmlerdeki cinayetlerin temel bir farklılığı vardır, gençler ataerkil sistemin ahlak anlayışına uymadıkları ve rasgele cinsel ilişki kurdukları için cezalandırılırlar, kadınlar ise sadece kadın oldukları için. Wood'a göre, klasik korku filmlerinden bugüne meydana gelen en önemli değişiklik, klasik korku filmlerinde belirsiz de olsa bastırılanın dönüşüne yönelik bir özdeşleşme varken çağdaş korku filmlerinde cezalandırmayla bir özdeşleşme yaratılır. Klasik korku filmlerinde erkeklerin içindeki kötülüğü ortaya çıkardıkları için fahişeler cezalandırılırken, 60'ların ve 70'lerin feminizmine karşı doğan tepkilerle bütün kadınlar cezalandırılmaya başlanıyor. Erkek seyirciler, dünyalarında işlerin nasıl yürüyeceğine dair ataerkil görüş açıları tarafından önceden belirlenmiş görüş açılarını reddedip zorlayan kadınlara karşı bu filmleri izleyerek sadistçe bir intikam almış olurlar (1986:193-5).

"Kesip biçme (slasher) filmleri aynı zamanda, altmışlı yıllar sonrası Amerika'sının yeni cinsellik kültürünün yanında getirdiği sorunlarla ilgili olduğu söylenebilir. Doğum kontrolü, liberalleşen kürtaj yasaları ve cinsellik alanındaki özgürleşme kadın erkek ilişkilerini değiştirmiş, kadına daha fazla güç ve bağımsızlık sağlarken, cinsler arası ilişkinin yönetimini elinde tutan erkek sorumluluğunun eski kurallarını geçersiz kılmıştı. Cüretkar bir bağımsızlıkla sorumsuzca yırtıcılığın kesiştiği yerde düşmanlığın patlak vermesi kaçınılmaz bir sonuçtu" (Ryan ve Kellner, 1997:298).

Erkeklerin toplumda kontrolü ve egemenliği kaybetme tehlikesinin sonucu, kadın hareketine karşı düşmanlık ve demokratik sistemde hayata geçirilemeyip bastırılan cezalandırma isteği, erkek egemen temsil sistemlerinde, en çok da sinemada ortaya çıkarak büyüyen eril kaygılar için yatıştırma işlevi üstlenmiştir.

Wood, (1986:196) *Caligar*'den *Psycho*'ya kadar korku filmlerinde kadınların daima tehdit ve saldırının odak noktası olduklarını, bunun da bir dizi nedeninin ve açıklamasının olduğunu söyler. Birincisi, kadınlar güçsüz ve

yardıma muhtaç oldukları için canavarın onlara saldırması daha korkutucudur, erkek seyirci kızı kurtaran kahramanla özdeşleşerek zayıf kadının koruyucusu erkek olarak kendisine pay çıkarır. İkincisi ataerkil toplum kadınları kendi kurallarına göre tanımladığı için sıkıntı verici ve kısıtlayıcı tipler olarak gördükleri kadınları devirmek, mağlup etmek için güçlü bir istek duyarlar. Üçüncüsü, erkeğin kontrol edemediği bağımsız kadın cinselliğinin heteroseksüel erkeklerde yarattığı endişedir. Bu tür filmlerde öldürülen kadınların çoğunluğunun bağımsız, çalışan ve erkeklerle diledikleri gibi ilişkide bulunan kadınlar olması bu iddiayı destekler. Tudor (1989:20), kadınları öldüren psikopat katilleri konu alan filmlerin % 90'ının 1960'dan sonra çekildiğini belirtiyor. Bu yıllar, kadınların özellikle ekonomik alanda erkek egemenliğini kırmaya başladıkları, ekonomik ve cinsel özgürlüklerini kazanmaya başladıkları yıllardır.

Korku filmi, erkek seyirciye iki yönlü bir özdeşleşme sunar. Seyirci klasik korkuda canavarı yok eden kahramanla özdeşleşirken, çağdaş korkuda kadını cezalandıran katille özdeşleşebilir. Oysa Williams'a (1996:15) göre kadın seyircinin korku sinemasında özdeşleşebileceği bir şey yoktur. Ataerkil sinema kadına zevk alabileceği bir bakış sağlamaz; kadınlar bakılmak içindir. Mulvey (1993:20), sinemada rollerin aktif erkek, pasif dişi olarak bölüştürüldüğünü erkeklerin bakışın yani gücün sahibi, kadının ise hem bakılan, hem de teşhir edilen olduğunu vurgular. Kadının pasifliğinden ve cinsel obje olarak teşhir edilmesinden başka onun çağrıştırdığı bir şey daha vardır. O da kadının penis yoksunluğundan ötürü iğdiş edilme kompleksi ve bunun maddi delili olan cinsel farklılıktır. Teşhir edilen kadın bakışın sahibi erkekte uyandırdığı endişe yüzünden tehdit edicidir. Erkek bu bilinçaltındaki iğdiş edilme endişesinden kurtulmak için iki yol izler : ya kadını erkek için yarattığı tehlikeyi unutturup kendisini rahatlatacak bir fetiş nesneye dönüştürür (kadın yıldız kültürü), ya da onu değersizleştirerek cezalandırır. Kadın yıldızların kamera açıları, filtreler, aydınlatma teknikleriyle erkeğin bakışına sunulduğu filmler birincisini oluştururken, kara film ve korku filmleri ikincisini oluşturur. Slasher filmlerindeki kurbanlar genellikle genç ve

güzeldirler. Katil kendilerini sezdirmeden izlerken onlar ya soyunurlar, duş yaparlar ya da erkek arkadaşlarıyla, sevgilileri ile sevişirler. Daha sonra katil harekete geçer ve onarı öldürür, böylece Mulvey'in formülünün iki unsurunu da slasher'larda görebiliriz. Kadın önce cinsel bir nesneye dönüştürülür ve seyircinin gözetlemeci duyguları tatmin edilir, daha sonra da kadının cezalandırılmasıyla endişeler yatıştırılır.

Ryan ve Kellner'a göre slasher filmleri iki ayrı fonksiyona sahiptir. "Birincisi feminizme ve dikbaşı gençliğe metaforik bir saldırı düzenler ve babaya dayalı iktidara muhtaç bir dünya çizer (1997:299,300). Muhafazakar saldırganlığın toplumsal bir ilke olarak kabul görmesi bağımsız kadınlara yöneltilen şiddetle direkt olarak bağlantılıdır, çünkü muhafazakar düşüncede erkeğe mal olmuş saldırganlık mutlaka hükmetmekle sonuçlanmalıdır. Toplumsal sistemin istikrarı buna bağlıdır. Buna karşı çıkan kadınlar ve feminist hareket en sert tepkiyi görür. Muhafazakar yapı içinde kadın erkek saldırganlığına boyun eğmeli, itaat eden 'öteki' olarak toplumda yerini almalıdır. Kadın hareketine, feminizme ve gençliğe yönelik bu filmlerdeki tepkiler, sarsılan ataerkil toplumsal sisteme yeniden güç kazandırma çabası olarak okunabilir(Ryan ve Kellner, 1997:299-300). Bu denli tutucu mesajlar içeren slasher filmlerinin püriten içeriği, bu filmlerde görülen yüksek dozlu cinsellikle çelişir. Ryan ve Kellner (1997:298) bu çelişkinin cinselliği kendi yaşamına katamayıp bastırmaya çalışan ancak cinsellikle de büyülenen muhafazakar bir toplumun çelişkisi olduğunu belirtirler. Atarekil burjuva toplumu cinselliğe tutkun olmasına rağmen onu suçluluktan ve günden ayrı düşünemeyen bir toplumdur.

Dika'ya göre (1987:94) Slasher filmlerinin açılışında mutlaka bir kadın öldürülür. Yine Dika (1987:88) ve Clover'a (1992a :274) göre katilin bakış açısı özne kamera ile verilir, böylece seyirci, kadınları cezalandırırken katille özdeşleşir. Bu bakışın nesneleri ise cinsel obje ve potansiyel kurbanlar olan kadınlardır. Dika (1987:90), katilin ve kurbanların (katillerin çoğunluğunun erkek, kurbanların çoğunluğunun kadın olmasına rağmen) cinsiyetleri ne

yardıma muhtaç ve iğdiş edilmiş, bakışın nesneleri olan kurbanların ise dışı olduğunu belirtir. Gerçekten de slasher filmlerinde kurbanlar cinsiyetleri ne olursa olsun direniş göstermezler. Katili görür görmez bıçak kurbanın vücuduna saplanır. Tek yapabildikleri çığlık atmaktır. Kaçmaya çalışsalar da ölüm kaçınılmazdır. Kurbanın pasifliği, edilgenliği ve çaresizliği özellikle vurgulanır. Yine de ataerkil sinemanın taraflı bakışı burada da devreye girer. Kurbanın çığlık atması, ağlaması, yalvarması dişilikle bağdaştırılan şeyler olduğu için kurban olan erkekler ya görüntünün dışında öldürülür ya da ölümünün bir teşhire dönüşmesini engelleyecek sis, karanlık ya da görüntüyü kapatan bir obje vardır. Erkek kurban ne olduğunu anlamadan acısızca, can çekişmeden, aniden ölür. Kadınlarsa daha yakın bir açıdan, mümkün olduğunca fazla ayrıntıyı izleyiciye gösterecek şekilde, acı çekerek ve can çekişerek ölürler (Clover 1992a:266). Örneğin *Halloween*'da genç kız erkek arkadaşıyla sevişirken katil eve girer. Daha sonra erkek bira almak için aşağıya iner. Katille karşılaşır ve ne olduğunu anlamadan katil tarafından öldürülür. Ortam karanlıktır ve erkek acı çekmeden ölür. Yönetmenin sahneyi kuruşu izleyiciye fazla bir seyir zevki vermez. Daha sonra erkek arkadaşını bekleyen genç kızın kapısında üzerine bir çarşaf geçirmiş olan katili görürüz. Yüzünde erkeğin gözlükleri vardır. Yönetmen burada sahneyi ve gerilimi uzatır. Adeta izleyiciyi tanık olacağı seyre hazırlar. Kız, arkadaşı zannettiği katile sorular sorar, güler ancak cevap alamaz. Bir arkadaşına telefon etmek üzere kalktığında katil arkadan saldırır ve telefonun kablosuyla onu boğar. Kızın yüzü seyirciye dönüktür ve yarı çıplaktır. Kameranin konumu cinayetin her anını bize tüm netliğiyle gösterecek şekilde yerleştirilmiş, sahne her şeyi tüm ayrıntılarıyla izlememizi sağlayacak şekilde aydınlatılmıştır. Kız uzun sürede, can çekişerek ölür, karşıda telefonu açan arkadaşı ise onun boğulurken çıkardığı inlemeleri ironik bir şekilde sevişirken çıkardığı sesler olarak yorumlar. *Halloween 2*'de ise iki sevgili terapi havuzundadırlar. Katil ayarlarla oynayınca erkek ne olduğunu anlamak için dışarı çıkar, katil tarafından öldürülüşü uzak çekimde buharlar arasında verilir, seyirci saldırıyı göremez, oysa kadının öldürülüşü daha yakın bir çekimde verilir. Yüz

yataklarda yatar. *The Fog*'da Stevie, boşanmış bir kadın olmasına rağmen çocuğuyla ilgilenir ve erkeklerin çıkma tekliflerini geri çevirir. Dika (1987:91), son kızın genellikle bakire olduğunu, değilse bile katilin ve seyircinin bakışının cinsel nesnesi olarak sunulmadığını belirtiyor. Dika (1987:90) ve Clover (1992a :270) son kızın genellikle erkeksi özellikler gösterdiğini söylüyorlar. Son kız diğer arkadaşlarının aksine katili ve tehlikeyi 'görür'. Sinemasal anlatımda erkeğe mal edilen aktif, araştırmacı bakışa sahiptir. Katili takip eder, onun yüzünü görmemizi sağlar. Onunla karşılaştığında çığlık atmaz, iriyarı olmasa bile katille fiziksel olarak mücadele edebilir. Zor durumlarda çözüm üretebilir, elinin altındaki herhangi bir nesneyi silah olarak kullanabilir. Clover son kızın cinsel belirsizliğinin, erkeksiliğinin isimlerinde de görülebileceğini söylüyor: Stevie, Marti, Terry, Stretch, Will, Ripley gibi (1992a: 270).

Slasher filmlerinde katil genellikle erkektir, cinsel olarak serbest kadınları öldürmesinin temeli de genellikle cinsellikle bağlantılıdır. Clover (1992a:273,274)'a göre bu tür filmlerde ana problem, bakış açısı ve özdeşleşmedir. Bakış açısı erkek olduğu için kadın izleyiciler bile bu erkek bakış açısı ile özdeşleşirler. Seyirci özdeşleşebileceği olumlu bir erkek figürü olmadığı için katille özdeşleşir. Olumlu erkek tipler ya ölmüştür ya da

ulaşamayacak kadar uzaktadırlar. Böylece katilin gözünden verilen öznel kamera hareketinin de yardımıyla katille özdeşleşme sağlanır. Öykü ilerledikçe bakış açısı son kıza döner. Katilden uzaklaşırken son kıza yaklaşıyoruz. Clover katille son kız arasında ilginç bağlantılar da kurulabileceğini söylüyor. Her ikisi de cinsel açıdan belirsizdirler. Sahip oldukları fallik sembollerle erilliği paylaşırlar. Katil ve son kız dişiliği de paylaşırlar, sembolik bir içdişilikle. Katil, son kız tarafından vurulabilir, bıçaklanabilir, genital organlarına şiddetli bir darbe yiyebilir. Katil, sembolik bir fallusla son kız tarafından içdiş edilir. Yönetmen Carpenter *Halloween*'de katille son kız Laurie'nin ortak noktasının Cinsel olarak bastırılmışlık olduğunu söylüyor (Clover, 1992a:278). Slasher'ların sonunda katil dişileşirken son kız erilleşir. Yine de her şey sona erdiğinde son kız rahata ve mutluluğa kavuşmaz. Yine obje pozisyonuna dönmüş, uysal bir kız olmuştur. Genellikle filmin sonunda katil kaçtıktan/öldükten sonra yetişen polisin, babasının ya da bir doktorun omuzuna yaslanarak destek alır. Dika'ya göre (1987:95) son kız her şey normale döndükten sonra da özgür değildir, bir zafer duygusu yaşayamaz. Ya katil hayattadır, ya da kız ölen arkadaşlarının anılarıyla yaşamak zorundadır, *Prom Night*'da olduğu gibi öldürdüğü katil kızın kardeşidir, *Happy Birthday To Me*'de ki gibi polis kızın katil olduğunu düşünmektedir.

Son kız ergen erkek seyirci için oldukça uygun bir imgedir. Onları memnun edecek kadar, bilinçaltılarındaki mazoşist zevklere hitap edecek kadar dişidir. Ancak bu dişiliği erkek cinselliğinin yapısını tehdit edecek kadar da abartılı değildir. Slasher filmlerinde söylem tamamen eril bir söylemdir, kadınlar ancak erkek deneyimlerine hitap ettikleri sürece var olabilirler. Bu tarz filmler derinlerinde erkeklerin arzularını ve endişelerini yansıtır (Clover, 1992a:281,290). Sonuç olarak Slasher filmleri başrole bir kadını yerleştirse de eril bakış açısı ve söylemiyle çekilir. Amaç kadının cezalandırılması, göz dağı verilmesidir. Clover'a göre (1992a:288) *Psycho*, diğer klasik korku filmleri gibi dişilik problemini onu yok ederek ve ataerkil düzenin temsilleriyle değiştirerek çözüyorsa, modern slasher filmleri kadını yeniden cinsiyetlendirerek çözer. Başroldeki kız katille mücadele etmek

zorunda kalmadan önce zaten ataerkil normlara uygun bir yapıya sahip olduğu için her şey sona erdikten sonra da yine uysal, erilliği tehdit etmeyen bir genç kız olur.

3.7.1. Slasher Filmlerinde Cezalandırılan Kadın Bakışı:

İster bir canavara yönelik olsun ister canavarın bakışı olsun, bakış korku sinemasında önemli bir işleve sahiptir. Klasik korku filminde canavara kadının bakışıyla erkeğin bakışı arasında önemli bir fark olduğunu belirten Williams (1996:21), erkeğin canavara kendisinden farklı olduğu için korkuyla baktığını, kadının ise ataerkil görme yapısında canavarın da kendisi gibi farklı olduğu için korkuyla baktığını belirtiyor. Ataerkil anlatı yapısında kadın ve canavar erkekten farklı olmalarıyla ayrılırlar, onun için tehdit edicidirler. Williams (1996:21)'a göre korkulu bir bakışın nesnesi olmakla, arzulu bir bakışın nesnesi olmak arasında bir fark yoktur. Bakış, kadın ve canavar benzerliğini ele verir. Kadın canavarda kendi değişime uğramış vücudunu görür. Canavar da kadın gibi sembolik olarak erkekte bir iğdiş edilme endişesi uyandırır. Canavarda korkutucu olan annede olduğu gibi kendi dönüşüme uğramış - iğdiş edilmiş- vücudu değil, incinebilir erkeği dönüştürme -iğdiş etme- tehdididir. Korku filminde canavarın yok edilmesi de bu iğdişlik tehdidini ortadan kaldırır, erkek seyirciyi rahatlatır. Kadının canavara bakışı narsistik bir büyülenme, aynada değişime uğramış imgesini izlemenin yanında önemli bir işleve sahiptir, kadın canavar gibi erkek için potansiyel bir tehdit olduğunun ayırımına varır (Williams, 1996:23).

Laura Mulvey (1993:18,23), " Görsel Haz ve Anlatı Sineması " adlı çalışmasında, erkek egemen, anlatı sinemasında görsel zevkin, bakma hakkının erkeğe ait olduğunu, ataerkil popüler sinemanın bu şekilde yapılandığını, kadının bakma ve görme zevkinden mahrum bırakıldığını, onun sinemada sadece bakılmak için varıldığını anlatır. Williams (1996:15,17), korku filmlerinde bir çok kadın seyircinin perdeye

bakamamasının öldürme sahnelerindeki kadının güçsüzlüğüne tanık olmama arzusu kadar perdede özdeşleşebilecekleri fazla bir şey olmamasına bağlı olduğunu söyler. Benzer şekilde kadın oyuncu da kadın seyirci gibi bakamaz çünkü bakmak bir güç belirtisidir, arzuların ifadesidir. Popüler sinemada bakan, arzuları doğrultusunda davranan kadın ya evcilleştirilir ya da cezalandırılır. Sessiz sinemanın vampirlerinin siyah gözlerinin etrafının makyajla abartılı bir şekilde vurgulanmasını Williams güçlü kadın bakışına örnek olarak verir (1996: 17). Vamplar erkekleri baştan çıkarıp felakete sürükleyen ve filmin sonunda cezalandırılan figürlerdir. Korku filmlerinde bakışın gücü ancak son kız gibi erilliği tehdit etmeyen, erkeksi, aseksüel kadınlara geçici - katili yok edene kadar - olarak verilir. Ancak bunlar son derece azınlıktır, aktif bakışa sahip olmaya çalışan diğer kadınlar cezalandırılmaya mahkumdur.

Ataerkil sinema anlatısında erkeğin hakkı olarak görülen bakışa sahip olmaya çalışan kadınların uğradığı felaketlere korku sinemasında sıkça rastlanır. Cinayete tanık olan kadın, bodrumdan gelen sesleri araştırmak isteyen ya da esrarengiz bir evin gizemini araştırmak isteyen kadın gibi denetimi ele almaya birşeyler görmeye çalışan karakterlerin sonu hep aynıdır. İzlediğini fark eden katil tarafından ya da araştırdığı yerdeki canavar tarafından yok edilir.

Bakışın sahibi kadın konusunu farklı ve ilginç bir şekilde işleyen Irvin Kershner'in yönettiği *Eyes of Laura Mars* filmi bu konuda önemli alt metinler içerir. Film, Laura Mars adındaki kadın fotoğrafçının çevresinde gelişen bir dizi cinayeti anlatır. Laura cinayetlere olay yerinde olmamasına rağmen tanık olmaktadır. Her şeyi katilin gözleriyle görmektedir. Onun cinayetleri görüşü slasher filmlerindeki gözetlemeci anlatıdan farksızdır. Slasher filmlerindeki seyirciler gibi Laura da her şeyi katilin bakış açısı ile izler. Önemli bir diğer nokta da Laura'nın mesleğidir. Laura bir moda fotoğrafçısıdır. Vizörün arkasından bakar, yani bakışa sahiptir. Ancak fotoğraflarında kullandığı mizansenler ataerkil bakış açısına uygun, kadını nesneleştiren fotoğraflardır. Jartiyerli yarı çıplak bir kadın öldürülmüş gibi yatakta yatar, bir diğerinde iki lezbiyeni iç çamaşırlarıyla kavga ederken görürüz. Başka bir fotoğrafta ölü bir

adamin başında elinde silahla duran bir kadın görürüz. Fotoğraflar kadının fetişize edilip nesneleştirildiği ve kadın cinselliğinin erkeğe yönelik bir tehdit olarak alındığı ataerkil bakış açısını yansıtır. Kısacası Laura Mars bir fotoğrafçı olarak egemen cinsiyetçi ideolojinin bakış açısına, bir eril bakışa sahiptir. Fischer ve Landy (1987:65), Laura Mars'ın adının bile bu teoriyi desteklediğini belirtiyorlar. Mars, Roma savaş tanrısıdır ve astrolojide de erkekliğin sembolüdür. Gerçekten de fotoğraflarına ilham veren bazı cinayet sahnelerini anlık görürken daha sonra cinayetleri baştan sona erkek katilin gözüyle görmeye başlar. Onun kadını biçimlendiren fotoğrafçı gözü katilin bakış açısına dönüşür. Birincisi kadını ataerkil açıdan biçimlendirip, fetişleştirip zararsızlaştırırken diğeri kadını cezalandırır. Katilin görüşüne sahip olduğunda Laura kendi görüşünü -kadın görüşünü- kaybeder, duvarlara ve eşyalara çarpar. Fischer ve Landy (1987:66), filmdeki alt metinlerden birinin de ataerkil düzende yaşayıp, bu düzenin baskıladığı davranışları benimseyen kadınların öncelikle kendi cinsiyetlerini baskılayıp, ataerkil görüş açısını benimsemeleri gerektiğini söylüyor. Cinayetler devam ederken sonunda Laura'nın çevresindeki çember daralmaya başlar. Modelleri, menajeri, editörü öldürülürler. Sonunda bir gün Laura yine katilin gözleriyle görmeye başlar ancak bu kez kendisini arkasını dönmüş olarak görmektedir. Katil arkasındadır. Laura'yı kovalamaya başlar. En sonunda Laura kendisini menajeri Donald'ın kollarına atar, "onu bana bakarken gördüm " der. Laura da sonunda katilin bakışının nesnesi olmuştur. Filmin merkez karakteri olmasına rağmen Laura'nın erkeklere kadın imgeleri sunma görevi tersine dönmüş, daha önce eril bakışa sahip olma ayrıcalığı da olsa kendisi kovalanan belki de yakalanıp erkeklerin sadist gözetlemeciliklerini tatmin edecek bir nesneye dönüşmüştür.

Laura bakışın sahibi olmasının cezasını çevresindeki herkesin öldürülmesine neden olarak ve en sonunda da katilin bakışının nesnesi olarak öder. Fischer ve Landy (1987:67), kadın bakışının cezalandırılmasının filmin olay örgüsünde sıkça işlendiğini belirtiyorlar. Filmin başında Laura makyajcılardan modellerin gözlerinin vurgulanmasını ister. Ancak katil

öldürdüğü modellerin gözlerini oymaya başlayınca bu kez modellerin gözlerini silikleştirip saklamaya çalışır. Böylece erkeğe yönelik bir tehdit olarak işlenen kadın bakışı cezalandırılmış ve kadın uyarılmış olur. Filmin sonunda katilin erkek çıkmasına rağmen cinayetleri işlemesinin kökeninde yine bir kadın vardır. Katil, cinayetleri soruşturan polis detektifi Neville'dir. Cinayetlerin nedenini anlatırken annesinin çocuğuyla ilgilenmeyen, onu günlerce kirli bezlerle bırakan bir fahişe olduğu anlaşılır. Sonunda baba gelip annenin boğazını kesmiş, onu cezalandırmıştır. Kötü annenin baba tarafından cezalandırılması, çocuğun anne yüzünden psikopat olması erkek katili bir anlamda temize çıkarıp cinayetlerden onun bu duruma düşmesine neden olan annenin sorumlu tutulmasını sağlar. Fischer ve Landy'e göre (1987:68) bu sahne erkeklerin klasik kadın korkusunu anne figürüne bağlayarak bunu bir hastalık olarak öne sürer ve böylece kadınların cezalandırılmasına potansiyel bir neden yaratır.

Bakışın önem kazandığı bir başka slasher filmi de *Peeping Tom*'dur. Film, kadınları öldüren, öldürürken de onları filme çekip daha sonra karanlık odasında izleyen bir psikopatı, Mark'ı anlatır. Mark'ın psikopatlığının nedeni de *Psycho* ve *Eyes of Laura Mars*'da olduğu gibi çocukluk travmalarına dayanır. Ancak bu kez suçlu anne değil babadır. Babası Mark üzerinde kamera ile bazı deneyler yapar, onu korkutarak bunu kameraya alır. Çocukluğundaki bu psikolojik travmayı atlatamayan Mark babasının kendisine verdiği kamera ile çekim yapmaya başlar. Ancak sanatsal kaygılarını sadist cinayetleriyle birleştirmeye başlar. Mark kurbanlarını öldürmeden önce onlara bir ayna tutar, kurbanları kanlar içinde ölürken aynada kendi yansımalarını seyrederek. Görsel sanatlarda kadın-ayna ilişkisi çok sorgulanmış bir olgudur. Ayna kadının narsistik yanının simgesidir.

"Resimlerde ayna çoğu zaman kadınların kendilerine duyduğu hayranlığı anlatan bir simge olarak kullanılmıştır. Ne var ki bu bir yalancılıktır, çünkü burada ortaya koyduğu ahlaksal görüşe çoğu zaman ressamın kendisi katılmamaktadır. Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme kendine hayranlık

deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok daha başkaydı. Ayna kadının kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme“(Berger, 1995:51).

Peeping Tom'daki ayna da benzer bir işleve sahiptir. Önce kadının aynadaki yansımasından aldığı zevk ve kendisini seyirlik bir nesne olarak görmesi vurgulanır, daha sonra bu altı çizilen narsisizm için kadın cezalandırılır. Williams (1996:25), bütün kurbanların -bir fahişe, bir fotoğraf mankeni, bir figüran- kendi arzularıyla Mark'ın kamerasının nesnesi olmak için kameranın önüne geçtiklerini belirtiyor. Williams'a göre aynanın işlevi cinayet sırasında kadının kendi deforme olmuş imgesini seyretmesi, onunla yüzleşmesidir. Klasik korku filminde kadının canavarı gördüğünde ataerkil anlatı yapısında deforme edilmiş kendisiyle karşılaştığını düşündüğü ve canavarla kendi arasında bir benzerlik kurduğu belirtilmişti. Peeping Tom'da da öldürülen kadın aynada kendi deforme olmuş vücuduyla karşılaşır yani canavarla. Aynada kanlar içinde kendi yansımasını gören kadın bir canavarla karşılaşmış gibi dehşet içinde kalır. Narsisizm ve cezalandırılma bağlantısı filmin kadın karakterlerinden birisi olan Helen'de ortaya çıkar. Helen Mark'ın ayna oyununa katılmayı reddeder, bakışın ve narsistik ayna imgesinin yaratacağı tehlikenin farkındadır. Williams (1996:27), Peeping Tom'un sinemanın gözetlemeci yapısını ve bu yapının kadının narsist rolünü kabul etmesine nasıl bağlı olduğunu bütün çıplaklığıyla gösterdiğini belirtir. Helen'in ayna oyunu ve narsist zevki reddetmesinde onun aoseksüel 'iyi' bir kız olması yatar. Mark'a bir anne gibi davranır, onu besler , çok çalışmamasını öğütler. Yaptığı en erotik şey ona bir iyi geceler öpücüğü vermektir. Telotte da (1987:117) Halloween'de kız kardeşin öldürülmesindeki ayna ve narsisizm ilişkisine dikkat çekiyor. Genç kız sevgilisi ile seviştikten sonra ayna karşısında çıplak bir şekilde oturup kendisini seyretmektedir. Oysa kadını seyir zevki sadece erkeğe aittir. Onun bu narsistik zevki kardeşi tarafından fallik bir bıçakla cezalandırılmasıyla sonuçlanır. Bu açıdan film korku

filmlerinin bir klişesini yeniler. Cinsel açıdan serbest kızlar hak ettikleri şekilde cezalandırılırlar, cinselliğini kontrol edebilen iyi kızlar ise yaşarlar.

Kadının bakışa sahip olmak istediği için cezalandırılması korku sinemasının feminizme verdiği belki de en anlamlı cevaptır. Her en kadar feminizm atarekil toplum yapısını, kurumlarını sarssa da, cinsel özgürlüğünü, politik haklarını kazanmış olsa da erkek egemen sinemada bakışın sahibi olma hakkı doğal olarak erkeğe aittir. Bunu kırmaya çalışan kadınlar ise şiddetle cezalandırılırlar.

3.7.2. Brian De Palma'nın Slasher Filmlerinde Kadının Cezalandırılması:

Yakın dönem Hollywood sinemasının yetenekli isimleri arasında gösterilen Brian De Palma, çektiği gerilim ve korku filmleriyle eleştirmenler tarafından Hitchcock'un boşalan tahtına aday olarak gösterilir. De Palma'nın Hitchcock'la benzeşen bir kaç ortak yönü vardır. Bunlardan birisi de filmlerindeki kadına yönelik şiddettir. De Palma'nın filmleri içerdiği açık cezalandırma, iğdişlik ve şiddet görünümleriyle slasher filmlerinde ayrı bir inceleme konusu olmayı hak ederler. Slasher filmlerinin kadına yönelik toplumsal şiddetin açık ya da gizli en yoğun şekilde görüldüğü filmler olduğu belirtilmiştir. Kadına dönük ataerkil muhafazakar eril öfke bu filmlerde çok kolay metaforize olur. Brian De Palma da kadınların seksi ama aptal, kesilip biçilen kurbanlar olarak temsil edildiği bu filmlerin ustasıdır.

“De Palma'nın filmleri, gerek üslup gerekse tema açısından, bağımsız kadın cinselliği ve genel olarak kadınlar konusunda yüksek düzeyde bir kaygıyı dışa vurur. Bu filmler, daha önce de rastladığımız türden, kadınların ya tehditkar düşmanlar ya da uysal ve itaatkar idealler olarak temsil edildiği bir ikili yapı sergiler. Bir nesnenin temsil düzleminde yarılarak ikiye ayrılması o nesneye ilişkin korkuların bir belirtisiyse, De Palma'nın erken dönem filmlerinden olan *Sisters* (1973) bunun en iyi örneklerinden biridir “ (Ryan ve Kellner, 1997:290).

Kadına yönelik korku, kadının temsil düzeyinde ideal kadın ve korkunç kadın olarak ikiye ayrılmasına neden olur. *Sisters* (1973) da bunu iyiyi ve kötüyü temsil eden iki kız kardeşte canlandırır. Danielle Montreal'de yaşayan bir mankendir, tanıştığı bir gazeteci (Phillip) tarafından yemeğe davet edilir. Yemekten sonra Danielle'nin evine giderler ve sevişirler. Sabah uyanan Phillip, Danielle'nin kız kardeşi Dominique ile tartıştığını duyar, konu Phillip'dir. Tartışmayı görmeyiz sadece duyarız. Phillip ortamı yumuşatmak için pasta almaya çıkar. Döndüğünde Danielle'nin yatağında yatan genç bir kadın tarafından bıçakla öldürülür. Bitişik binada oturan bir kadın gazeteci, Grace cinayeti görür ve polise haber verir. Ancak Danielle, eski kocasının yardımıyla cesedi saklar ve polis geldiğinde cinayete dair hiç bir ipucu bulamaz. Danielle kız kardeşi Dominique'i korumak için cinayeti ört bas etmiştir. Olaya tanık olan gazeteci Grace çok zor durumda kalır, aklını kaçırmak üzeredir. Filmin sonunda olay çözümlenir, Danielle ve Dominique siyam ikizleridir. Ameliyatla ayrılmışlar ancak ameliyat sırasında Dominique ölmüştür. Daha sonra Danielle, duyduğu suçlulukla Dominique'i beyninde yaşatmaya devam etmiş, kişilik bölünmesiyle Dominique'in kimliğini üstlenip cinayetler işlemiştir. " Kız kardeşlerden biri eril korkuya, diğeryse sevgi dolu ve itaatkar kadına duyulan eril arzuya ilişkin figürlerdir " (Ryan ve Kellner, 1997:290). Nicholls'a göre (1984:89), filmdeki bütün kadınlar yoğun sosyal ve psikolojik baskılar altında ezilmektedir. Olaya tanık olan kadın gazeteci -çalışan, liberal bir kadın- cesedin bulunamaması nedeniyle kendisinden kuşkuya düşmüş, Danielle'nin psikiyatrist kocasının yardımıyla adım adım şizofreniye gitmektedir. Bir kabusta kendisini Danielle'nin ikizi Dominique olarak görür. Annesi onun gazetecilik kariyerini küçümseyip, uygun bir eş bulup evlenmesini istemektedir. Danielle'nin eski kocası Emile de onun tatlı, boyun eğen bir kadın olması için çabalamaktadır. Kariyerin kadına mutluluk değil bunalım getireceğinin vurgulanması ve kadının uysal bir eş olmasının karşıtının da erkekleri iğdiş eden 'öteki' olarak sunulması filmin kadınlara yönelik tutumunu gösterir. Wood (1986:151)'a göre normallik evlilik, aile ve ataerki olarak kurulur ve eğer bunun karşısındaki canavar ise, Grace de Danielle kadar canavardır. Grace'in kendisini Dominique olarak gördüğü

kabus sahnesi bunu destekler. Grace'in düştüğü durum ataerkil toplumda kadının nasıl sesten mahrum edildiğini gösterir. Polis Grace'in soru sormasına izin vermez, aklının başında olduğunu kanıtlama çabaları boşa çıkar, telefon bile edemez, editörü ona önemsiz, değer taşımayan görevler verir, cinayet konusunda araştırmalarını devam ettirme çabaları bile bir erkek dedektifin yardımıyla olur. Filmin sonunda annesi ona bir çocukmuş gibi davranır (Wood, 1986:152). Grace adeta çalışan, bağımsız bir kadının karikatürü gibidir. Filmin ana kadın karakterleri ya ruh hastasıdır ya da hastalığa meyillidir. Danielle ideal tatlı kadınken, içinde her an ortaya çıkabilecek iğdiş edici Dominique'i taşır. Danielle ve Dominique ataerkil sistemde erkeğin kadın cinselliğine dair arzularını ve korkularını yansıtır. Mutlu olabilmek için Dominique bastırılmalı, ortaya çıkmamalıdır. Grace örneği de her kadının potansiyel olarak içinde bir Dominique barındırabileceğini gösterir.

1980'de çektiği *Dressed to Kill*'de De Palma, cinsel açıdan serbest olan, eril kimliği tehdit eden kadınlara yönelik cezalandırma döngüsünü sürdürür. Filmin açılışında cinsel açıdan doyumsuz, orta yaşlı bir kadın olan Kate'i duşta görürüz. Kate banyoda mastürbasyon yapmaya başlar ve o sırada bir erkeğin saldırısına uğrar. Daha sonra bu sahneyi Kate'in hayal ettiğini anlarız. Sonraki sahnelerde Kate kocasına orgazm taklidi yapar, psikoloğunu baştan çıkarmaya çalışır, psikoloğa kocasının cinsel açıdan yetersiz olduğunu, kendisini tatmin edemediğini anlatır. Daha sonra sanat galerisinde tanıştığı bir adamı baştan çıkarır, taksiyle adamın evine giderlerken arka koltukta adamla sevişir, şoförün aynadan kendilerini seyretmelerine izin verir. Adamın evinde de sevişmeye devam ederler. Ertesi sabah uyandığında adamın cinsel bir hastalık taşıdığına dair bir yazı görür. Evi terk ederken asansörde sarışın bir kadın tarafından bıçaklanarak öldürülür. Kate'in filmin başlarında *Psycho*'daki Marion gibi öldürülmesi yaptıklarından dolayı cezalandırma amacı taşır. Kate, evli olmasına rağmen önüne gelenle yatmış, kocasının cinsel yönden güçsüz olduğunu başkasına anlatarak eril cinsel kimliği tehlikeye düşürmüş ve filmin ilk sahnesinde hayal ettiği şekilde

cezalandırılmıştır. Filmin anlatı yapısı içinde Kate, istediğini almış, hak ettiği sona uğramıştır. Kate'in cesedini bir fahişe (Liz) bulur, ancak o da sarışın bir kadın tarafından takip edilmeye başlar. Liz, Kate'in oğlu Peter ile temasa geçer ve onun yardımıyla katilin aslında psikolog Dr. Elliott olduğunu keşfeder. Elliott, şizofren bir transseksüeldir. Bölünmüş, çift kişilikli yapısında kadın tarafı, erkek tarafını kıskanarak onda cinsel duygular uyandıran kadınları öldürmektedir. Hogan (1986:272) ve Umland (1986:232), Kate'in popüler Hollywood filmlerindeki cinsel olarak cazip ama tehlikeli kadınlara bir örnek olduğunu ve cinsel olarak tutkulu, doyumsuz, erkeklerle rastgele ilişki kurduğu için tehlikeli olduğunu ve bu yüzden slasher filmlerindeki pürten etik anlayışıyla cezalandırıldığını belirtirler.

Dressed to Kill da 'Aranan' kadının cezalandırılmasının yanında incelenmesi gereken bir nokta da katilin kimliğidir. Katil erkek psikolog olmasına rağmen içinde bir kadın taşır. Bu kadın yanı o kadar güçlüdür ki zaman zaman benliğini ele geçirip cinayetler işlemesini sağlamakta hatta kişiliğini tamamen ele geçirmek için doktorun cinsiyet değiştirmesini istemektedir. Williams'a göre (1996:28) saldırganın bir erkek vücudu taşımasına rağmen katil onun içindeki kadındır. Diğer bir deyişle hem (*Psycho* ve *Dressed to Kill*) canavar ve kadın arasındaki o tanışıklığı öne sürerler. Saldıran canavar hem kadın gibi görünür, hem de çoğu zaman kadındır. Bu tarz filmler kadının hem kurban hem de canavar olduğu klişesini yineler. Kate, psikolog Dr. Elliott'a kocasından bahsederken "bana her dokunduğunda zevkle inliyorum, her erkek bunu istemez mi ?" diye sorar. Doktor da Kate'in bir problemi olmadığını , çok güzel bir kadın olduğunu söyler. Kate'in daha aktif, hatta saldırgan bir erkeğe ihtiyacı vardır, ve ironik bir şekilde istediği aktifliği, saldırganlığı önce cinsel bir hastalık kaparak, sonra da saldırıya uğrayıp öldürülerek bulur. Kate'in ölümünün ağır çekimle ve ayrıntılı olarak verilmesi cezalandırmanın şiddetini artırır. Ağır çekimde Kate'in değişime uğrayan vücudunu görürüz. Görsel açıdan Kate'in değişime uğramış vücudu artık seyirci için korkucudur. Bu şekilde klasik korku filmlerindeki canavar-kadın benzeşmesinin kadının vücudunun korkunç bir

şekilde değişime uğratılmasıyla yinelenir. Filmin sonunda Liz'in duşta saldırıya uğradığını gördüğü rüya, kadınları boyun eğmedikleri takdirde cezalandırılacaklarına ilişkin bir tehdit sembolüdür (Williams, 1996: 31).

Ryan ve Kellner, De Palma'nın cinsel açıdan tehdit oluşturan kadınlar için kurduğu cezalandırma düzeninin 80'lerde yaptığı tüm filmlerinde görülebileceğini söylerler (1997: 292).

"...bu film, cinsel öznelerin doğru konumlanmasıyla ilgilidir. Cinselliği belirsiz erkekler ve kuraldışı bağımsız kadınlar olumsuz olarak temsil edilirler. Ancak filmin ilgili olduğu bir başka şey de eril cinsel kaygı ve belirsizliğin bertaraf edilişidir (...) Transseksüel psikiyatrist ofisindeki televizyonda cinsiyet değiştirme operasyonu geçirmiş bir adamla yapılan söyleşiyi izlerken, filmdeki görüntü yarılarak ikiye bölünür. Bir tarafta "dişileşmiş" psikiyatrist ve televizyon ekranı, diğer tarafta, elindeki aynaya bakarak makyaj yapan narsistik fahişe görünür. Bu şema psikiyatristin edilgenliği ve yaşadığı cinsel karışıklıkla fahişenin kendi varlığına gömülmüşlüğü arasındaki bir ilişkiye işaret eder(...) Buradaki kaygı edilginlik ve çaresizlik duygularıyla, kadın" gibi hissetmekle ilintilidir. (...) "İğdiş edilmeye" dair eril korkunun, "kadın olma" korkusunun görüşle ve bu görüşün başarısızlığıyla ilişkilendirilmiş olmasının sağlam bir nedeni vardır " (Ryan ve Kellner, 1997:294).

SONUÇ

Popüler sinemanın örnekleri incelendiğinde başlangıcından bu yana ataerkil söyleme sahip olduğu görülür. Kadın, popüler sinemada erkek gözüyle, erkeğin bakış açısıyla ve yine erkek seyirci için görüntülenir. Senaryodan olay örgüsüne, anlatı kodlarından sinematografik öğelere kadar olan üretim süreci erkek egemen düşüncenin süzgecinden geçerek oluşur. Sinemaya yansıyan bu eril bakış açısı, kadının sinemadaki sunumunu belirler. Kadının sinemadaki yeri, doğallıkla ataerkil toplumdaki yerinden farklı değildir. Kadının sinemadaki sunumunun analizi egemen sinemanın ataerkil yapısını ortaya koymak bakımından önem taşımaktadır.

Korku sineması da bu tür bir analiz için zengin bir kaynaktır. Kadın ataerkil söylemde erkekten cinselliği ile ayrılır. Erkek, gerek düşünsel yapısında, gerek sinemada kadını kalıplar, stereotipler içerisinde görür. Bu stereotipler, kökeni binlerce yıllık bir sürece dayanan ataerkil söylem çerçevesinde oluşmuştur. Egemen sinema anlayışında da kadın bu tür kalıplar, stereotipler içinde sunulur. Genel olarak sinemada, özelde ise korku sinemasında kadının sunumunun öncelikle cinselliğine bağlı olduğunu görüyoruz. Erkek kendisini 'normal' olarak görür. Belli periyotlarda kanayan, içinde farklı bir varlık büyütüp daha sonra onu dünyaya getiren kadın vücudu ise erkek için tuhaf ve ürkütücüdür. Kadın, bu farklılığından ötürü erkekte arzu ve korkuyu birlikte uyandırır. Korku sineması kadın cinselliğinin erkekte yarattığı bu paradoksu çok iyi yansıtan bir örnektir.

Kadın cinselliği, korku sinemasına bastırılması gereken bir tehdit olarak yansımıştır. Sinemada kadınlar, toplumsal ve cinsel rollerine uygun davrandıkları, erkeğin üstünlüğünü kabul ettikleri sürece olumlu biçimde sunulurlar. Ancak erkeğin otoritesine karşı çıkan, bağımsız hareket eden cinselliğini serbestçe yaşayan kadınlar anlatının sonunda mutlaka cezalandırılırlar. Sinema içinden çıktığı toplumun bir aynası olarak kabul edilebileceği için, toplumdaki değişimler, gerilimler, korku ve kaygılar açık ya

da örtülü bir şekilde sinemaya mutlaka yansır. Ataerkil toplum özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası birçok değişim ve sarsıntı yaşamıştır. Bu değişimde kadınların toplumsal ve sosyal konumları başı çeker. Kadınların özellikle 1950'lerden itibaren erkek egemenliğindeki alanlara girmeleri, ekonomik ve toplumsal kazanımlar elde ederek bu alanlarda daha fazla söz sahibi olmaları, 1960'lardan itibaren ivme kazanan feminist hareket ve cinsel özgürlüğü savunan cinsel devrimi arkalarına almaları, erkeklerin yüzyıllardır süren ekonomik ve toplumsal üstünlüklerini kaybettikleri kaygısına kapılmalarına yol açmıştır. Ataerkil düşünce yapısının egemen olduğu popüler sinema, feminizme ve sistemin kendilerine biçtiği uysal, sadık, itaatkar kadın rolünün dışına çıkan kadınlara, erkeklerin duyduğu tepkiyi yansıtan bir araç olmuştur. Korku sineması da ataerkil toplumdaki bu korku ve kaygıların yolaçtığı tepkilerin en yoğun görüldüğü türdür.

Korku filmlerinde kadınlar iki şekilde yer alır: kurban ya da canavar. Kadının kurban rolü özellikle slasher filmlerinde görülür. Özellikle feminist hareketin ivme kazandığı 1960 sonrası görülen bu filmlerde kadınlar bir katil tarafından nedensizce, son derece vahşi bir şekilde öldürülürler. Böylece ataerkil sistemi, eril otoriteyi sarsan kadınlar cezalandırılarak eril kaygılar yatıştırılırken, kadının öldürülme biçimi ve nesne olarak konumlanmasıyla erkek seyircinin dikizcilik hazzı tatmin edilir.

Kadının korku filmlerinde sunumunun bir başka boyutu da kadının canavar olarak sunumudur. Yine 1950 sonrası ortaya çıkan ve giderek yoğunlaşan bu filmlerin içeirik analizleri yapıldığında kadının canavar olarak sunumunun onun cinselliği ile direkt bağlantılı olduğu ve erkeklerin kadın cinselliğine yönelik arzu ve korkularını yansıttığı görülür. Diğer bağlamda kadın canavar, eril cinselliği, ataerkil yapıyı ve onun kurumlarını tehdit ettiği için filmin sonunda yok edilerek eril kaygılar yatıştırılır ve sistemin devamına olan inanç pekiştirilir.

Sonuç olarak popüler sinemanın bir türü olan korku sineması erkek egemen ataerkil toplumun korku ve endişelerini dışa vurduğu bir türdür. Kadının toplumdaki konumunun değişmesi, cinsel ve ekonomik özgürlüğünü kazanması ve bundan doğan eril kaygı ve korkular korku filmlerinde net bir şekilde gözlemlenebilir.

ÖZET

Ataerkil ideoloji, babanın mutlak otoritesine dayanan toplumsal bir sistemdir. Tarih boyunca tüm uluslara egemen olan bu toplumsal sistem, kadının eğitim görmesini, ekonomik üretime katılmasını, paraya, güce, iktidara sahip olmasını engellemiş, kadını adeta ikinci sınıf bir insan olarak görmüştür. Kadın evde çalışarak üretime bir katkı sağlamazken, erkek ekonomik kaynakları, parayı, iktidarı daima elinde tutmuştur. Bu köklü yapı, toplumsallaşma yoluyla küçük çocuklara aktarılır. Küçük kız ve erkekler ilerde üstlenecekleri rolleri aile ve okul içerisinde öğrenirler. Böylece ataerkil yapı yüzyıllar boyu devam eder.

19. yüzyıldan itibaren eğitim gören kadınların az da olsa artmasıyla 20. yüzyılın başlarında ilk kadın hareketleri ve feminizmin ilk kıpırdanmaları başlar. Ancak bu hareket ataerkil sistemden büyük tepki görür, susturulmaya çalışılır. Feminist hareketin gerçek anlamda yaygınlaşıp, ataerkil sisitemi sarsması 2. Dünya Savaşı sonrasına rastlar. Erkeklerin savaşa katılmaları nedeniyle doğan iş gücü açığını kadınlar kapatır. Savaş sonrasında da kadınlar ekonomik yapıda giderek daha fazla ağırlık kazanmaya başlarlar. Eğitim gören kadınların da artmasıyla yönetici pozisyonlarındaki kadınların sayısı artar. 1960'dan itibaren toplumda esen liberal rüzgarları da arkasına alan feminist hareket, sesini duyurmaya başlayan bir güç haline gelir. Kadın ve erkek arasındaki eşitsizliği pekiştiren bir çok yasa değiştirilir. Doğum kontrol haplarının gelişmesi ve yaygınlaşması ile kadınlar cinsel

özgürlüklerini kazanırlar. Bütün bu gelişmeler, otoritesini ve egemenliğini yitirmekten korkan ataerkil sistemde ve eril zihniyette derin kaygılar yaratır. Ataerkil toplum yapısı içinde varolan popüler sinema da bu sarsıntı ve kaygılardan ciddi biçimde etkilenir.

Ataerkil toplum yapısı içinde gelişen popüler sinema, türleri, anlatı kodları, olay örgüsünün oluşumu ve karakterlerin işlenmesiyle tam anlamıyla ataerkil sistemin ve eril zihniyetin yapılandığı bir alandır. Popüler sinemanın tüm dünyadaki kalesi olan Hollywood'da üretim süreci tamamen erkeklerin elindedir ve filmler eril bakış açısını yansıtır. Popüler sinemadaki kadın karakterler de erkekler tarafından, erkek bakış açısı ile yaratılır ve sunulurlar. Popüler sinemadaki erkek egemenliği, doğal olarak erkeklerin arzularının, korkularının ve kaygılarının filmlere yansması sonucunu doğurur. Korku filmleri de popüler sinemanın bir türü olarak bu kaygı ve korkuların en net şekilde okunabileceği bir alandır.

Feminist hareketin yaygınlaşması ve kadınların cinsel, toplumsal ve ekonomik alanda kazandıkları haklar ve bütün bunların erkeklerde yol açtığı kaygı ve korkular korku filmlerinde örtülü bir şekilde yansımıştır. 1950 sonrasında çekilen korku filmlerinin içerik analizleri yapıldığında, cinselliğinden ötürü kendisinde arzusun yanı sıra korku ve tedirginlik uyandıran kadın karşısında erkeğin, feminist hareket sonrasında kendisini iyice tehlikede hissettiği, duyduğu güvensizlik ve kaygıların arttığı görülür. Bu dönem korku filmlerinde kadın, iki şekilde yer alır: kurban ve canavar olarak.

Kadının pasif bir kurban olarak bir katil tarafından bıçak ya da benzeri bir şeyle kanlı bir biçimde öldürüldüğü korku filmlerine 'slasher' denir. Hitchcock'un *Psycho*'sunun öncülüğünü yaptığı bu türde kadınlar, ataerkil sisteme karşı çıktıkları, erkeklerin otoritesini sarstıkları için sembolik bir şekilde cezalandırılırlar. Diğer taraftan da kamera açıları, çerçeveleme, aydınlatma gibi unsurlarla da kadın bir nesne olarak konumlanır ve böylece erkek seyircinin görsel haz arzusu tatmin edilir.

Korku filmlerinde kadının sunumunun incelenmesi gereken başka bir yönü de kadının canavar olarak ataerkil sistemi, eril iktidarı ve cinselliği tehdit ettiği filmlerdir. Kadın, vampir, yaratık, cadı v.b. olarak görüldüğü bu filmlerde 1950 sonrasında sayıca bir patlama yaşanmıştır. Bu filmlerde ortak formül, kadının canavar olarak normalliği tehdit etmesi ve anlatının sonunda da dişi canavarın erkek kahraman tarafından yok edilerek kadından ve cinselliğinden kaynaklanan eril kaygıların yatıştırılmasıdır. Böylelikle yüzyıllardır süren toplumsal ve ekonomik üstünlüklerini kaybeden erkeklere korku sineması bir arınma sağlar.

SUMMARY

In most part of the world, patriarchal system enables men to have power, money and authority. Patriarchal system is dominant in cinema industry as well. Male dominance structures production, narrative and narrative codes. Patriarchal cinema system represents women in order to satisfy male fantasies. Female characters and images are products of male fear and fantasy. Feminist critics claim that patriarchal cinema position women as object of the look. In patriarchal cinema system men have the dominant active look and women are located as the object of the look.

After the World War 2., women began to occupy dominant positions in economic and social life. Especially in 1960s many important changes and events occurred in the world. Feminism, economic crisis and political liberalism affected the whole society. Men began to anxious about losing their dominance on women. We can see the reflections of this anxiety in patriarchal cinema. The movies of that era locate women between their career and their home. For example in these movies women who choose career become unhappy and others who devote themselves to their home become happy.

Horror film is an excellent resource to examine that kind of social anxieties. A central motif in contemporary horror film is violence against women. Especially in 1960s women had control over their own sexuality. Feminism and liberated sexuality era evoked men's sexual anxieties about women's sexuality. The repression of women's sexuality is now destroyed. And in these years a sub-genre of horror film borns: Slasher films. In slasher films a murderer kills women, especially women who have random sexual relations. So liberated women sexuality is punished by patriarchal cinema. In horror film women's traditional victim positions tend to change in 1960s. That women are considered as "the other", non-male, we began to see female monsters intensively in and after 1960s. Witches, female vampires, aliens and other female monsters began to threaten male dominance. But at the end of the narrative these monsters are destroyed and male sexual fears are soothed.

KAYNAKÇA:

ABİSEL, Nilgün

1995 *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık

ADLER, Alfred

1994 *İnsan Tabiatını Tanıma*. Çev. Ayda YÖRÜKAN, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AMBROGIO, Anthony

1986 "Alien: In Space, No One Can Hear Your Primal Scream", D.PALUMBO (Ed.), *Eros In The Mind's Eye: Sexuality and the Fantastic in Art and Film*. New York: Greenwood Press. 169-179

Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi.

1986 2. Cilt, İstanbul: Ana Yayıncılık.

BASINGER, Jeanine

1993 *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960* New York: Alfred A. Knopf Press.

BERENSTEIN, J. Rhona

1996 *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema*. New York: Columbia University Press.

BERGER, John

1995 *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur SALMAN, İstanbul: Metis Yayınları.

CLOVER, J. Carol

1992a "Her Body Himself: Gender in the Slasher Film", G.IRONS (Ed.), *Gender Language and Myth*. Toronto: University of Toronto Press. 252-301.

1992b *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press.

COWARD, Rosalind

1993 *Kadınlık Arzuları: Günümüzde Kadın Cinselliği*. Çev. Alev TÜRKER, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

COWIE, Elizabeth

1997 *Representing the Women: Cinema and Psychoanalysis*. London: MacMillan Press.

CREED, Barbara

1993 *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge Press.

1990 "Alien and the Monstrous-Feminine", A.KUHN (Ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. New York: Verso Press. 128-141.

DADOUN, Roger

1989 "Fetishism in the Horror Film", J. DONALD (Ed.), *Fantasy and the Cinema*. London: BFI Publishing. 39-62.

DAKOVIC, Nevena

1996 "Mother, Myth and Cinema", N. DAKOVIC, D.DERMAN, K. ROSS (Ed.), *Gender and Media*. Ankara: Med-Campus Project. 116-135.

DAKOVIC, Nevena, D. DERMAN ve K. ROSS

1996 *Gender and Media*. Ankara: Med-Campus Project.

DEMİRCİ, Tan Tolga

1996 Korku Sinemasının Psikanalizi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi (Yayınlanmamış Lisans Tezi)

DERMAN, Deniz

Tarihsiz *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.

DIKA, Vera

1987 "The Stalker Film, 1978-81", G.A. WALLER (Ed.), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Chicago: University of Illinois Press. 86-101.

DISKI, Jenny

1995 "Sitting Inside", *Sight and Sound*, April 1995: 12-13.

DOHERTY, Thomas

1996 "Genre, Gender and the Aliens Trilogy", B.K. GRANT (Ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press. 181-199.

DORSAY, Atilla

1986 *Beyaz Perdede Kırmızı Filmler*. İstanbul: Cep Kitapları

DUHM, Dieter

1996 *Kapitalizmde Korku*. Çev. Sargut ŞÖLÇÜN, Ankara: Ayraç Yayınları.

DYER, Richard

1993 "Dracula and Desire", *Sight and Sound*, January 1993: 8-13.

EHRENSTEIN, David

1993 "One From the Art", *Film Comment*, 29. Volume, Issue 1, January 1993: 27-30.

ELLIS, C. Jack

1990 *A History of Film*. New Jersey: Prentice Hall.

ENGELS, Friedrich

1990 *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Çev. Kenan SOMER, Ankara: Sosyal Yayınlar

ERDOĞAN, Nezi

1992 *Sinema Kitabı*. İstanbul: Alternatif Üniversite Yayınları

EVANS, Walter

1998 "Canavar Filmleri: Cinsel Bir Teori", Çev. Y. Gürhan TOPÇU 25.Kare, Sayı 23, Nisan-Haziran 1998: 72-76.

FISCHER, Lucy

1996 "Birth Traumas: Parturition and Horror in Rosemary's Baby", B.K. GRANT (Ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press. 412-431.

FISCHER, Lucy ve M. LANDY

1987 "Eyes of Laura Mars: A Binocular Critique", G.A. WALLER (Ed.), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Chicago: University of Illinois Press. 62-78.

FRENCH, Brandon

1983 *On the Verge of Revolt: Women in American Films of the Fifties*. New York: Frederick Ungar Publishing.

FREUD, Sigmund

1996 *Cinsiyet Üzerine*. Çev. A.Avni ÖNEŞ, İstanbul: Say Yayınları.

1996 *Psikanaliz Üzerine*. Çev. Kamuran ŞİPAL, İstanbul: Cem Yayınları

1971 *Totem ve Tabu*. Çev. Niyazi BERKES, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GIDDENS, Anthony

1994 *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve*

Erotizm. Çev. İdris ŞAHİN, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

HOGAN, J. David

1986 *Dark Romance: Sex and Death in the Horror Film*. Jefferson: McFarland and Company.

HOLLINGER, Karen

1996 "The Monster as Woman: Two Generations of Cat People", B.K. GRANT (Ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press. 296-308.

HUYSEN, Andreas

1995 "Kadın Olarak Kitle Kültürü: Modernizmin 'Öteki'si", Çev.ve Der. S. İRVAN ve M. BİNARK, *Kadın ve Popüler Kültür*. Ankara: Ark Yayınevi. 73-98.

İRVAN, Süleyman ve M. BİNARK

1995 *Kadın ve Popüler Kültür*. Ankara: Ark Yayınevi

JANCOVICH, Mark

1996 *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. Manchester: Manchester University Press.

KARASAR, Niyazi

1995 *Araştırmalarda Rapor Hazırlama*. Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd.

1995 *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd.

KÖKNEL, Özcan

Tarihsiz *Kaygıdan Mutluluğa Kişilik*. İstanbul: Altın Kitaplar.

LINDSEY, S. Shelley

1996 "Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty", B.K. GRANT (Ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press. 279-295.

MILLETT, Kate

1987 *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin SELVİ, İstanbul: Payel Yayınevi.

MODLESKI, Tania

Tarihsiz *Hinçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi*. Çev. Yavuz ALOGAN, İstanbul: Pencere Yayınları.

MULVEY, Laura

1995 "The Myth of Pandora, A Psychoanalytical Approach", L. PIETROPAOLO ve A. TESTSAFERRI (Ed.), *Feminism In The*

Cinema. Bloomington: Indiana University Press. 3-19.

- 1993 "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çev. Nilgün ABİSEL, 25. *Kare*, Sayı 3, Ocak-Şubat 1993. 18-24.

NEALE, Stephen

- 1992 *Genre*. London: Jason Press.

- 1989 "Issues of Difference: Alien and The Blade Runner", J. DONALD (Ed.), *Fantasy and the Cinema*. London: BFI Publishing. 213- 225.

NEWTON, Judith

- 1990 "Feminism and Anxiety in Alien", A. KUHN (Ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London: Verso Publishing. 82-87.

NICHOLLS, Peter

- 1984 *The World of Fantastic Films, An Illustrated Survey*. New York: Dodd, Mead and Company.

OSKAY, Ünsal

- Tarihsiz *Çağdaş Fantazya: Popüler Kültür Açısından Bilim Kurgu ve Korku Sineması*. İstanbul: Der Yayınları.

ÖZÖN, Nijat

- 1985 *Sinema:Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları

PARKAN, Mutlu

- Tarihsiz *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara:Dost Kitapevi Yayınları

RADWAY, Janice

- 1995 "İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasal Pratik", Çev. ve Der. S. İRVAN ve M. BİNARK, *Kadın ve Popüler Kültür*. Ankara: Ark Yayınevi. 41-72.

RAKOW, Lana

- 1995 "Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki'nin Hakkını Teslim Etmek", Çev. ve Der. S. İRVAN ve M. BİNARK, *Kadın ve Popüler Kültür*. Ankara: Ark Yayınevi. 15-40.

REGNIER-BOHLER, Danielle

- 1996 "Edebi ve Mistik Sesler", Çev. Doğan ŞAHİNER, *Sanat Dünyamız*. Yaz 1996, Sayı 63: 5-44.

RYAN, Michael ve D. KELLNER

- 1997 *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çev. Elif ÖZSAYAR, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RYCROFT, Charles
1989 *Psikanaliz Sözlüğü*. Çev. Sağman KAYATEKİN, İstanbul: Ara Yayınları.
- ROLOFF, Bernhard ve G. SEESSLEN
1996 *Erotik Sinema: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*. Çev. Veysel ATAYMAN, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- SALLMAN, Jean-Michel
1996 "Cadı", Çev. Türker ARMANER, *Sanat Dünyamız*. Yaz 1996, Sayı 63: 61-70.
- SCHECHTER, Harold
1992 "The Bloody Chamber: Terror Films, Fairy Tales, and Taboo", *Gender Language and Myth, Essays On Popular Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- SCOGNAMILLO, Giovanni
1996 *Korkunun Sanatları*. İstanbul: İnkilap Kitapevi
- SEGAL, Lynne
1990 *Gelecek Kadın mı?* Çev. Suğra ÖNCÜ, İstanbul: Afa Yayınları.
- SELKIRK, Errol ve N. ROSENBLATT
1994 *Cinsellik*. Çev. Oya DOĞANGÜN, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- SHARRETT, Christopher
1993 "The Horror Film in Neo-Conservative Culture", *Journal of Popular Film and TV*. Fall 93, Volume 21, No 3. 100-110.
- STAIGER, Janet
1995 *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TELOTTE, J. P.
1987 "Through a Pumpkin's Eye: The Reflexive Nature of Horror", G. A. WALLER (Ed.), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Chicago: University of Illinois Press. 114-128.
- THARP, Julie
1991 "The Transvestite as Monster: Gender Horror in the Silence of the Lambs and Psycho", *Journal of Popular Film and TV*. Volume 19, no 3, Fall 1991. 106-113.

Time-Out Film Guide

- 1998 J. PYM (Ed.), London: Penguin Books.
- TUDOR, Andrew
1991 *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Cambridge: Blackwell.
- TURA, S. Murat
1996 *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- TWITCHELL, B. James
1985 *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*. Oxford: Oxford University Press.
- UMLAND, Sam
1986 "Sexual Freaks and Stereotypes in Recent Science Fiction and Fantasy Films: Loathing Begets Androgyny", D. PALUMBO (Ed.), *Eros in the Mind's Eye: Sexuality and the Fantastic in Art and Film*. New York: Greenwood Press. 225-235.
- URSINI, James ve A. SILVER
1975 *The Vampire Film*. New Jersey: A.S. Barnes and Co.
- WALKER, Janet
1982 "Feminist Critical Practice: Female Discourse in *Mildred Pierce*", *Film Reader*. Issue 5. 164-172.
- WEISS, Andrea
1993 *Vampires and Violets: Lesbians in Film*. London: Penguin Books.
- WILLIAMS, Linda
1996 "When the Woman Looks", B. K. GRANT (Ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press. 15-34.
- WILLIAMS, Tony
1996 *Hearts of Darkness: The Family in the American Horror Film*. London: Associated University Press.
- WOLT, Irene
1994 "Amerika'da Kadın Yönetmen Olmak", Çev. Sibel GÜVEN, 25. Kare. Mayıs-Haziran 1994, 13-16.
- WOOD, Robin
1986 *Hollywood From Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.

- 1997a "Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan bir Bakış",
Çev.Nihal YEĞİNOBALI, 25. Kare. Sayı 19, Nisan-Haziran
1997,70-76.
- 1997b "Amerikan Korku Filmine devrimsel Açıdan Bir Bakış - 2",
Çev. Nihal YEĞİNOBALI, 25.Kare. Sayı 20, Temmuz-Eylül 1997
71-77.

ZIMMERMAN, Bonnie

- 1996 "Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film",
B.K. GRANT (Ed.), *The Dread of Difference: Gender and the
Horror Film*. Austin: University of Texas Press. 379-387.

