

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

KORKU SİNEMASINDA ŞİDDET VE MUHAFAZAKÂRLIK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Hakan GÜLER

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Semra ÇEVİK

Ankara-2011

ONAY

[Hakan Güler] tarafından hazırlanan [Korku Sinemasında Şiddet ve Muhafazakârlık] başlıklı bu çalışma, [19 / 10 / 2011] tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda (oybirliği/oyçokluğu) ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından [Radyo, Televizyon ve Sinema] dalında [yüksek lisans] tezi olarak kabul edilmiştir.

[İmza]

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

Prof. Dr. Ahmet CİFTÇİ

[İmza]

Yrd. Doç. Dr. Semra GEVİK

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

[İmza]

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

Yrd. Doç. Dr. Esra İLKAY İLKAY

ÖNSÖZ

Korku sinemasında şiddet ve muhafazakârlık başlıklı bu tezde, korku sinemasının bir alt türü olan istismar filmlerinde yer alan şiddete ve farklı görünümüne yer verilmiştir. Toplumların korkularıyla şekillenen ve bu korkuları ürettiği filmlere yansıtan korku sineması, son yıllarda detaylandırmalarla gerçekçiliğini arttırdığı grafik şiddete sıklıkla yer vermektedir. Korku sinemasının bu tür şiddet sahneleriyle izleyicileri sömürmek amacıyla ürettiği istismar filmlerinin sayısı artmakta ve günümüzde büyük ilgi görmektedir.

Üzerinde yeni yeni çalışılmaya başlanan genelde korku, özelde ise istismar filmlerinin de zengin okumalara müsait bir yapıda olabileceğini göstermek, bu tezin amacıdır. Bu nedenle, korku ve istismar filmlerinin özellikleri, filmlerde yer alan temsillerin toplumla ilişkisi ve şiddet kavramına değinmek gerekmektedir.

Pek çok evrensel bildirgeye ve yasaya rağmen insan yaşamından yok olmayan şiddetin korku ve istismar filmlerinde kendine yer bulması, hem sömürü amacıyla kullanılan şiddet üzerine hem de bu tür filmlerin toplumsal durumlarla arasındaki ilişkiyi düşünme fırsatı sunmaktadır.

Sadece tezin yazılması sırasında değil, eğitim aldığım dönemde de öğrencilerine daha fazlasını yapabileceklerini azimle öğreten ve yol göstericiliğini esirgemeyen Yrd. Doç. Semra ÇEVİK'e, lisans eğitimim sırasında, keyifle izlediğim filmlerin aslında o kadar masum olmadığını ve hep daha fazlasını öğrenerek, bir filmin altında yatanları görmem gerektiğini verdiği dersler ve kitaplarıyla öğreten başta Prof. Dr. Seçil BÜKER olmak üzere, Yrd. Doç. Dr. Serpil Aygün CENGİZ ve tüm hocalarıma; bu tezin daha da güzel olmasına yardım eden Prof. Dr. Ahmet ÇİFTÇİ, Yrd. Doç. Dr. Esra Keloğlu İŞLER ve Yrd. Doç. Dr. Gürhan TOPÇU'ya, hayat boyu maddi ve manevi cömertlikleriyle yanımda olan aileme sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
KISALTMALAR	iv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KORKU SİNEMASINDA İSTİSMAR FİMLERİ VE ŞİDDET

1.1. KORKU VE SİNEMA.....	7
1.1.1. Korkunun Tanımı.....	7
1.1.2. Korkunun Kaynakları ve Evrensel Korkular.....	9
1.1.3. Korku ve Sinema İlişkisi.....	16
1.1.4. Korku Sinemasının Özellikleri	21
1.2. KORKU SİNEMASINDA ŞİDDET	28
1.2.1. Şiddetin Tanımı	28
1.2.2. Korku Sineması ve Şiddet	30
1.3. İSTİSMAR SİNEMASI	37
1.3.1. İstismar Sinemasının Tanımı	37
1.3.2. İstismar Filmleri Üreten Korku Alt Türleri	41
1.3.2.1. Hammer	42

1.3.2.2. Slasher ve Giallo.....	43
1.3.2.3. Gore ve Splatter.....	47
1.3.2.4. İşkence Pornosu	50

İKİNCİ BÖLÜM

FİLMLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.1. SOLDAKİ SON EV FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	53
2.1.1. Soldaki Son Ev'in Konusu	53
2.1.2. Soldaki Son Ev'in Çözümlemesi	58
2.2. ÖLÜM GEÇİRMEZ FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ	67
2.2.1. Ölüm Geçirmez'in Konusu	67
2.2.2. Ölüm Geçirmez'in Çözümlemesi	75
SONUÇ	89
KAYNAKÇA.....	93
TÜRKÇE ÖZET SAYFASI.....	105
İNGİLİZCE ÖZET SAYFASI.....	106

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
akt.	: aktaran
bkz.	: bakınız
bs.	: basım
CARA	: The Classification & Rating Administration
çev.	: çeviren(ler)
der.	: derleyen(ler)
Dj.	: Disk Jokey
DNA	: Deoksiribonükleik Asit
Ed.	: editör(ler)
G	: Genel izleyici
MPAA	: Motion Picture Association of America
NC-17	: 17 yaşından küçükler izleyemez.
PG	: Ebeveyn rehberliğinde
PG-13	: 13 yaşından küçükler sakıncalı olabilir.
R	: Sınırlı izleyici
s.	: sayfa
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğerleri
WASP	: Beyaz Anglo Sakson Protestan
y.y.	: yılı yok

GİRİŞ

Korku, var olduğu günden bu yana insanın her zaman yaşadığı duygulardan biri olmuştur. İster istemez insanoğlunun eserlerinde de kendisine yer edinmiştir. Mağara duvarlarına çizilen korkutucu resimlerden günümüze kadar geçen sürede, korku duyulan durumlar farklılıklar gösterse de hep ifade edilme ihtiyacı olmuştur.

Günümüz insanı kendini ifade etme ihtiyacını gidermek için toplumsal pratiklerden biri olan sinemayı kullanmaktadır ve çok temel insan duygularından biri olan korku da sinemada yansımaları bulmuştur. Çok geniş bir korku yelpazesi sunan korku sineması, anlatım tekniğı ve kullandığı belirli unsurlarla içinde kendi türlerini oluşturarak, çeşitli korkuların ifade edilmesine imkân vermektedir. Zaman içinde insanların sinemada gördükleri sahnelerle korku eşikleri yükselmiş ve günümüzde 'işkence pornosu' (*torture porn*) adı verilen, şiddetin dayanılmaz görüntülerinin gerçekmiş gibi sunulduğu kanlı filmler çoğalmıştır. Sayısında artış yaşanan bu tür istismar filmleri, merak duygusuna seslenerek izleyici çekmeye çalışmaktadır. Üretilen bu tür filmler, son yıllarda sıklıkla kullanılan 'istismar sineması' (*exploitation cinema*) başlığı altında incelenerek özellikleri ve geçmişteki benzerleriyle ortak yönleri ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

İstismar filmlerinin en önemli unsurlarından biri olan şiddetin sinemada kullanımı da yeni değildir. İnsan, korku gibi şiddeti de yaşamakta ve yeniden üretmektedir. Tarih boyu süren korku ve şiddet ilişkisi, üretilen korku filmlerine de yansımıştır. Korku filmleri içinde şiddeti sadece sömürü amacıyla kullanmayan, aynı zamanda şiddeti sorunsallaştırabilen aynı tür filmler de bulunmaktadır. Bu çalışmada incelemeye örnek olarak seçilen filmlerden ikisi de şiddeti sorunsallaştıran filmlerdir.

Korku sineması hakkında yapılan araştırmalar oldukça sınırlıdır. Bununla birlikte bu türün geçirdiği dönüşüm incelenmesi gereken bir konudur. Korku sinemasının son yıllarda üretmeye başladığı istismar filmlerini ele alarak, özelliklerini ortaya koymak, akademik çevrelerde yeni yeni başlamıştır. Bu çalışmada sinema alanında akademik olarak pek fazla ciddiye alınmayan ancak pratikte pek çok izleyiciye sahip olan ve kendi içinde çeşitlenen korku-istismar sinemasına ait iki film üzerinde durulacaktır. Çalışmanın amacı, bu tür filmlerin, klâsik istismar filmlerinden farklı söylemler ortaya koyabileceğini ve şiddeti sorunsallaştırarak, zengin okumalara müsait bir yapıya da sahip olabileceklerini göstermektir.

Günümüzde ciddi olarak değerlendirilmeye yeni başlanan istismar sineması üzerine fazla bir çalışma yapılmamıştır. Bununla birlikte giderek artan bir ilgiyle incelenmeye başlanan konu hakkında hem Türkçe hem yabancı dillerde makaleler, popüler sinema dergilerinde eleştiriler ve yazılar da yazılmaktadır. Konuyla doğrudan bağlantısı olmasa da bu tezin oluşmasına katkı sağlayan çalışmalar da yapılmıştır. Örneğin, Gürhan Topçu “*korku sinemasında kadın cinselliği*” başlıklı tezinde korku filmlerinde kadınların nasıl yer aldıklarını incelemiştir. Korkunun sanat dallarıyla ilişkisini anlatan ve Türkiye’de korku literatürüne çok sayıda eser katan Scognamillo, korkunun insan yaşamında her zaman yer aldığını vurgulayan çok sayıda kitap yazmıştır. Korku sineması üzerine yapılan çalışmalara yenisini eklemek isteği ile ortaya çıkan bu tez, üzerinde yeni yeni konuşulmaya başlanan korku-istismar filmlerinin merkezde olduğu bir çalışmadır.

Bu çalışmada iki tür kaynaktan yararlanılmıştır. İncelenen iki film ve bu analizin yapılabilmesini mümkün kılacak korku-istismar literatürüne ait filmler de tezin birincil veri kaynaklarıdır. Bu filmler ve incelemenin analizine ilişkin kuramlar hakkında yazılan makaleler, kitaplar, akademik dergiler ve web

sayfalarından da yararlanılmıştır. Bunlar tezin ikincil veri kaynaklarını oluşturmaktadır

Bu tezin ilk bölümünde, insanın sahip olduğu korku duygusunun sinemayla ilişkisi tarihsel koşullarla belirtilerek, kan ve şiddetin uç noktada olduğu istismar filmlerinin özellikleri kavramsal ve kuramsal çerçevede açıklanmaktadır. İlk zamanlar kendisi bile seyirlik olarak korkutucu bulunan sinemanın zamanla, nasıl kan ve şiddet içeren işkence pornoları üretir hale geldiği, izleyicilerin kan görme eşiğinin nasıl yükseldiği, toplumsal koşullarla birlikte incelenmektedir. Aynı zamanda korkuyla çoğu zaman yan yana olan şiddetin, korku sinemasında geçmişten günümüze nasıl ve ne şekilde yer aldığı açıklanmaya çalışılarak, bedene uygulanan şiddete de sıklıkla yer veren, genelde korku sineması özelde ise istismar filmlerine izleyicilerin ilgi gösterme nedenleri anlatılmaktadır

İkinci bölümde ise, sıradan istismar filmleriyle içerik açısından aynı özellikleri gösterebilir de, konu anlatım tekniği ve çeşitli unsurların kullanımıyla farklılıklar gösteren biri eski biri yeni olmak üzere, iki ünlü yönetmenin, iki filmi değerlendirilmiştir. Çözümlenen ilk film, günümüz korku sinemasının gelişmesine ve pek çok korku alt türün oluşmasına katkı sağlayan Wes Craven'ın 1972 tarihli '*Soldaki Son Ev*' filmidir. *Soldaki Son Ev*, sansasyonel yönlerinin bulunması ve içeriğinde kullandığı unsurların tezin amacına uygun olması nedeniyle seçilmiştir.

İkinci film ise, Quentin Tarantino'nun, arkadaşı Rober Rodriguez'le birlikte 2007'de oluşturdukları *Grindhouse* projesinin iki filminden biri olan '*Ölüm Geçirmez*'dir. İstismar filmlerinin unsurlarını kullanarak özelliklerini ortaya seren bir film olmasının ötesinde, türdeşlerinden ayrılan özelliklere sahip olması ve zengin okumalara da imkân vermesi *Ölüm Geçirmez*'in seçilmesinde etkili olmuştur.

Bu çalışmada çözümlenen filmler metin olarak kabul edilmektedir. Barthes'a göre metin, "estetik bir ürün değil, anlam aktarıcı bir kılıdır; bir yapı değil, bir yapılanmadır; bir nesne değil, bir çalışma ve bir oyundur."¹ Filmlerin çözümlenmesinde Levi-Strauss'un evrensel anlamlandırma sürecinin temeli olan ikili karşıtlık sisteminden yararlanılmıştır. Levi Strauss için dilin paradigmatik boyutu, yani kategoriler sistemi önemlidir. Ona göre bir sistem içinde kategoriler inşa etmek, anlam yaratmanın özüdür ve bu sürecin kalbinde ikili karşıtlık (*binary opposition*) diye nitelendirdiği bir yapı vardır.² Bir ikili karşıtlıkta her şey ya A ya da B kategorisinde yer alır, dünyayı bu tür kategorileri uygulayarak anlamlandırırız.³ Metnin özünü ve en ince ayrıntılarını ortaya çıkarmaya yardımcı olduğundan örneklemedeki filmlerin çözümlenmesinde ikili karşıtlıklar sistemi kullanılmıştır.

İkili karşıtlık sisteminin yanında bazı sahnelerin çözümlenmesinde göstergebilimden de yararlanılmıştır. "Barthes'a göre kurmaca filmler bir göstergebilimsel dizge olarak kabul edilirse, film çözümlemelerinde göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılabilir."⁴

Göstergebilimin ilk kurucuları Amerikalı C.S. Peirce ve İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure'dır. "Saussure için gösterge, anlamı olan fiziksel bir nesnedir, ya da onun terimleriyle söylersek; bir gösterge, bir gösteren ve gösterilenden oluşur."⁵ Gösteren, gösterenin algıladığımız fiziksel imgesiyken, gösterilen ise fiziksel nesnenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu çalışmada Saussure'un takipçisi olan Barthes'ın kuramından yararlanılacaktır. "Barthes'ın kuramının merkezinde anlamlandırmanın iki düzeyi düşüncesi yer almaktadır".⁶ Anlamlandırmanın birinci düzeyi, gösterenin düzenlamasıdır. "Düz

¹ Barthes, 2005: 17.

² Fiske, 2003: 152-153.

³ Fiske, 2003:153.

⁴ Barthes'dan akt. Parsa, 2008:14.

⁵ Fiske, 2003:67.

⁶ Barthes, 2005, 84; Fiske, 2003: 115.

anlam gösterge içindeki anlamdır ve gösterge içindeki gösteren/gösterilen ilişkisinden ortaya çıkmaktadır.”⁷ Göstegenin ortak anlamına gönderme yapar. Anlamlandırmanın ikinci düzeyi ise yananlamdır. Yananlam, onu kullananların duyguları ve kültürel değerleriyle karşılaştığında, göstergenin ortaya çıkan anlamıdır.⁸

Barthes simgeler konusunda anlamlandırmanın üçüncü bir yoluna göndermede bulunsa da, simgelere ilişkin düşünceleri düz ve yananlamlara göre daha az sistemli olduğundan, bu çalışmada Pierce’in simge konusundaki terimleri kullanılacaktır. Peirce göstergeleri üçe ayırır. Bunlar görüntüsel (*icon*), belirtisel (*index*) ve simgesel (*symbol*) göstergedir. Bunları kısaca açıklayacak olursak, “Peirce’a göre ‘görüntüsel gösterge’ nesnesini, nesnesine olan benzerliği ile temsil eden bir göstergedir; gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki rastlantısal değildir, bir benzerlik ya da gibilik ürünüdür.”⁹ Örneğin bir kişinin çekilen fotoğrafı görüntüsel göstergedir. Belirtisel gösterge nesnesiyle doğrudan varoluşsal bağlantısı olan bir göstergedir. Örneğin, duman bir ateşin belirtisel göstergesidir. Simgesel gösterge ise, belirtisel göstergenin aksine nesnesiyle arasında varoluşsal bir bağlantısı olmayan, nesnesiyle bağlantısı toplumsal anlaşma, kural ya da uzlaşımsal olarak kurulmuş göstergedir.¹⁰ Örneğin rakamlar birer simgedir.

Bu çalışmada yararlanacak kuramlardan birisi de Baudrillard’ın “simülasyon (*simulation*)” kuramıdır. “Baudrillard, ‘gerçek’ dünyadaki olayların, giderek özerk kültürel bir alandan kaynaklanan modellerin ve mitolojilerin maddi ifadeleri olduğunu öne sürer. Bu tuhaf dinamiği anlatmak için kullandığı terimler simülasyon ve taklittir(*simulacrum*).”¹¹ Simülasyon esasında bir şeyin yeniden sunumdur. Bu yeniden sunumla ortaya çıkan imaj, bir süre sonra gerçeğin

⁷ Parsa’dan akt. Olgundeniz, 2008: 138.

⁸ Olgundeniz, 2008:138.

⁹ Wollen, 2004: 109-110.

¹⁰ Fiske, 2003: 71; Wollen, 2004: 110.

¹¹ Smith, 2005:297.

görüntüsünden ve gerçekliğin kendisinden daha gerçek hale gelmektedir.¹² Yeri geldiğinde tekrar değinilecek olan simülasyon kuramı hakkında, çalışmanın ikinci bölümünde daha detaylı açıklamalar yapılacaktır.

Bu bilgiler çerçevesinde değerlendirilecek olan örneklemdeki filmlerden elde edilen sonuçlar ortaya konarak, korku-istismar filmlerinin, şiddet ve toplumsal yansımalar üzerine düşünme ve tartışma imkânı sunabildikleri gösterilecektir.

¹² Baudrillard, 1994:6.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.KORKU SİNEMASI, İSTİSMAR FİLMLERİ VE ŞİDDET

1.1. KORKU VE SİNEMA

1.1. 1. Korkunun Tanımı

Farklı kültürlerde, farklı şekillerde ortaya çıksa da insanlığın gelişim sürecinde ve tarihinde her zaman yer alan duygulardan biri olan korku, insanın gündelik yaşamının bir parçasıdır.

İlk insandan günümüze kadar gelen tüm insanların sahip olduğu korku çeşitli şekillerde tanımlanmaktadır. Köknel'e göre "Korku canlının, insanın algıladığı, gördüğü ya da düşündüğü, imgelediği, tasarladığı, tehlikeli, tehdit dolu durum, kişi, nesne, olay ve olgu, karşısında gösterdiği doğal, evrensel duygulanım durumu, ruhsal tepkidir."¹³ Bu ruhsal tepki ilerideki yıkıcı ya da acı verici kötü bir şeyin zihindeki tablosuna bağlı bir acı veya rahatsızlık olmakla birlikte, olabilir sanılan bir kötülüğün uyandırdığı sindirici duygudur.¹⁴ Yoğun kaygı ya da endişe hissetmek olan korku, bir tehlike tehdidiyle, tehlikenin tanımlanmasıyla ilgilidir ve insanın yok edilme, zarara uğrama endişesinden kaynaklanır.¹⁵

Phillips, korkuyu yetersizliğin göstergesi ve neyin eksik olduğuna işaret eden bir duygu olarak tanımlamaktadır.¹⁶ Radikal bulunan Peck ise tembelliğin korku olduğunu belirtir ve bunu şöyle açıklar: Peck'e göre insan mevcut statükosunu değiştirmeye çalıştığında, yeni statü kazanmak için girmesi gereken riskler vardır. Gireceği bu riskle elindekileri de kaybedebileceğine dair insanda

¹³ Köknel, 1995:16.

¹⁴ Haçerlioğlu, 1993:316; Aristoteles, 2004:108.

¹⁵ Hamilton, 2009:4; Abisel, 1999:132.

¹⁶ Phillips, 1997:68.

bir düşünce oluşur. Bu düşünceyle kişinin göstermesi gereken çabadan duyduğu endişeye korku ismini verir.¹⁷

“Kaygı ve korku insanın günlük yaşamının önemli bir parçasıdır. Bu nedenle insanın korkması, korkulu durumları yaşaması, korkuyu duyumsaması hayatın doğal gereğidir.”¹⁸

İnsanın içinde her zaman var olan korku, hayatın doğal gereği olduğuna göre yararları da olmalıdır. Bazı araştırmacılar korkuyu, olumlu yanlarına vurgu yaparak tanımlamaktadır. Örneğin, Mannoni’ye göre korku, onu hisseden kişi için her zaman hoş olmasa da, bazı koşullarda bireyin kurtuluşu için yararlı bir heyecandır.¹⁹ Gullone’ye göre “korku, gerçek ya da gelecekte olacağını düşündüğümüz bir tehlike karşısında, hayatta kalmak için verdiğimiz gerekli bir tepkidir.”²⁰ Korku eylemin ve enerjilerin hareketi için gerekli motivasyonu sağlayan, canlıyı uyaran ve kendini savunmasını sağlayan yararlı bir mekanizmadır.²¹ Anlaşılmaktadır ki korku tehlikeli durumlarda kişiyi zarar görmemesi için önlem almaya iten temel duygudur.

Korkunun olumlu yanlarına vurgu yaparak tanımlayan araştırmacılar, insanın sahip olduğu en önemli duygulardan birinin korku olduğunu özellikle belirtmektedir. Korku, belli ölçüler içinde insanın bedensel, ruhsal, toplumsal durumunu ve yerini koruyarak, yaşamını denge ve düzen içinde sürdürmesi sağlamakla beraber, gelecek amaç ve beklentilerini saptamasına yardımcı olan gerekli ve yararlı bir duygudur.²²

Bazı düşünürler de korku olmadan erdemli insan olunamayacağını belirterek, korkunun bir diğer olumlu yanını vurgulamışlardır. Örneğin Sponville, ‘*Erdemler Risalesi*’ kitabında cesaret erdeminin korku yokluğu demek

¹⁷ Peck, 2007:285-286.

¹⁸ Köknel, 1995:16.

¹⁹ Mannoni, y.y.:99.

²⁰ Gullone, 2000:430.

²¹ Yörükoğlu, 2000:289; Topbaş, 2005:3.

²² Köknel, 1995:17.

olmadığını, korkuyu varolduğunda daha cömert ve güçlü bir istençle aşma kapasitesi olduğunu, korku olmadan erdemlerin kazanılamayacağını belirtmektedir.²³

Sonuç olarak korku kimi zaman olumsuz görünse de, insana yararları da olan, kişi üzerinde psikolojik ve fiziksel çeşitli etkileri bulunan bir duygudur.

1.1.2. Korkunun Kaynakları ve Evrensel Korkular

Korku duygusunun insanda doğuştan mı var olduğu, yoksa yaşamı boyunca edindiği bilgi ve tecrübelerle sonradan mı oluştuğu konusunda farklı yaklaşımlar mevcuttur.

Jung korkunun, kişinin doğuştan sahip olduğu DNA'larında kodlandığını, atalarından kendisine geçtiğini ve nesilden nesile aktarıldığını savunarak DNA'yı temel göstermektedir. Korkunun nesnesinin gelecek olduğunu söyleyen Phillips ise, kişinin yaşadığı olaylara yüklediği anlamlarla korku arasında ilişki kurmakta ve korkunun geçmişte türetilen bilgilerle zaman içinde oluştuğunu belirtmektedir.²⁴ Aynı şekilde Köknel, bütün korkuların aktarılan, anlatılan, yaşanılan bir tehlikenin ya da tehdit dolu bir ortamın öğrenilmesinden doğduğunu düşünmektedir.²⁵ Freud'a göre de korku, geçmişe dair ve geçmişten edinilen bir bilginin semptomudur.²⁶

İster DNA'ya kodlanmış olsun isterse sonradan öğrenilmiş olsun, her iki düşünceyi savunanların ortak noktası, insanların korku gibi temel bir duygudan

²³ Sponville, 2004:61.

²⁴ Phillips, 1997:69.

²⁵ Köknel, 1995:20.

²⁶ Phillips, 1997:72.

kaçamayacak olmasıdır. İnsan türü her zaman korkular içinde yaşamış ve yaşamaktadır.²⁷

İnsanın korku geliştirdiği durumlar ve nesneler büyük çeşitlilik göstermektedir. Kimi insanlar yıldırımdan, uçağa binmekten, yükseklikten ve böcek gibi canlılardan korkarken, kimi insanlar da kalabalıktan, karanlıktan, denize girmekten ve daha başka şeylerden korkabilmektedir.

“Doğal ve evrensel olan kaygının duyumsanmasında, gelişmesinde, korkuya dönüşmesinde insanın doğduğu, geliştiği ve sonunda öldüğü evrenin büyüklüğünün, sonsuzluğunun, bilinmezliğinin etkili ve önemli rolü vardır.”²⁸

Bilinmezlikten kaynaklanan korkular üzerine yapılan açıklamalardan bazılarına bakacak olursak varolan statükoyu değiştirmek için gösterilecek çabanın korku yarattığını savunan Peck’e benzer bir görüşte Sarte’den gelmektedir. Sarte ‘olasılığın baş döndürücülüğü’ adını verdiği kavramla korkuyu açıklamaktadır. Sarte’ye göre olasılığın kendisi korkutucudur. Phillips buna ‘özgürlük korkusu’ ismini verir: İnsanın seçim yapma özgürlüğüne sahip olduğu gerçeği ile yüz yüze geldiği zaman korktuğunu söyler. Korku Sarte için yeninin şoku, Freud içinse eskinin şoku ve matemidir. Freud, korkuyu geçmişe karşı, Sarte ise geleceğe karşı bir savunma biçimi olarak görür.²⁹

Korku kimi zaman içsel (kişinin kendisini yetersiz hissetmesi) kimi zaman dışsal (terör gibi) durumlardan kaynaklanmaktadır. Her iki durumda da bilinmezlikten duyulan korku baskındır. Bundan dolayı evrensel korkuların başında, insanoğlunun en bilinmez bulduğu ölüm karşısında duyduğu ölüm korkusunun (*thanataphobia*) gelmesi doğaldır.

²⁷ Scognamillo, 1996:7.

²⁸ Köknel, 1995:22.

²⁹ Phillips, 1997:70-72.

“Ölüm korkusu diğer bütün korkulardan farklı bir korkudur. Bu, çok özel, açıklanamaz bir bilinmezden duyulan korkudur, hiçbir zaman bilinemeyecek olan şeyden duyulan korkudur.”³⁰

Ölüm sonrası, yaşamın bilinemezliği ve belirsizliği, bedenin öldükten sonra çürümeye başlamasıyla sahip olunanların da kaybedileceği düşüncesini bir araya getiren “ölüm, korkunun psikodinamik çekirdeği olarak, bütün ürküntülerin geometrik kavuşma yeridir.”³¹

Tarih boyunca insanlar ölümsüzlük yollarını bulmaya çalışsa da sonuçta bu gerçekten kurtulamamış ve ölüme her zaman yenilmiştir. Bundan dolayı insanın en büyük korkusunun ölüm olması doğaldır. Delpierre “ölüm korkusu varolan tek korkudur”³² demektedir. Gerçekten de insanların en büyük korkularından olan yaşlılık, tıp biliminin çözümünü bulamadığı aids ve kanser gibi hastalıklar yine ölümle ilişkili korkulardır. Hastalıklardan korkarlar çünkü çözümü olmayan hastalıklar kişiyi ölüme sürüklemektedir. Yine aynı şekilde insanların çoğu yaşlılıktan da korkmaktadır, çünkü her geçen gün ölüme yaklaşmakta olduklarını bilmektedirler. İnsanların açlık korkusu ve doğaya verilen zarardan korkmaları da gene ölüm korkusuyla ilişkilidir. İnsanoğlu, doğanın insan yaşamına uygunluğunu yitirdiğinde ortaya çıkan kuraklık sonucu açlıktan öleceklerini bilmektedir. Füredi, günümüz klâsik toplumlarında korkunun ölüm ve açlık tehdidiyle formüle edildiğini belirterek bunu açıklamaktadır.³³

Görülmektedir ki temelde ölümle ilişkili olsa da farklı korkular vardır ve bu korkular farklı toplumlarda farklı yoğunlukta görülmektedir.

³⁰ Barker’dan akt. Mannoni, y.y.:23.

³¹ Mannoni, y.y.:27.

³² Delpierre’dan akt. Mannoni, y.y.:27.

³³ Füredi, 2006:1.

“Her kültürün farklı korkuları vardır. Bir toplumun Tanrı yada cehennem korkusuyla, hava kirliliği veya kanser korkusu aynı değildir. Bunları belirleyen kültürel ve tarihsel bakış açılarıdır.”³⁴

Yaşanan tarihsel ve kültürel gelişmelerin değiştirdiği bakış açılarıyla birlikte korkular da yer değiştirmiştir. Örneğin İlkel insanların yıldırım, güneş tutulması, deprem, sel ve bunun gibi doğa olaylarına anlam yükleyememesi ve oluş sebeplerini bilmemeleri, bu olaylar karşısında korku hissetmelerine neden olmuştur. İlkel insandan günümüze kadar geçen sürede bakış açıları değişse de korku varlığını her zaman sürdürmüştür.

Örneğin, sorunların bilimsel bir akılla çözülebileceğine dair inancı içinde barındıran aydınlatma düşüncesi de insanların tüm korkularını giderememiştir. Aydınlanma sonrası yaşanan süreçte, korkuya neden olan bazı olayların sebepleri açıklanarak bazı korkular giderilmiş olsa da, korku duygusu yok olmamış, yaşanan çeşitli değişimlerle korkuların yönü değişmiştir.

“Korkular yaratan bir çağda yaşıyoruz; savaşların, çatışmaların, toplumsal çalkantıların, elden kaçırmakta olduğumuz bir gezegenin gelecekteki durumunun doğurduğu doğal ve kaçınılmaz korkulardır bunlar. Artı, içimizde ve dışımızdaki bilinmeyenlerin deştiği korkular da vardır.”³⁵

Bunlardan biriside oldukça eskiye dayanan, devlet ve insan ilişkilerinin belirlenmesinde etkili olan, korkunun yönetim biçimi olarak kullanılmasıdır. İlk zamanlarda kabile reisleri iktidarlarını sürdürmek için halklarının bir takım korkulara inanması gerektiğini keşfetmiştir. Kendilerine karşı çıkanları cezalandırarak yüreklere korkuya salmaya çalışmıştır. Bu korkuyu salmak için tüm dinlerde geçen ve insanların korktuğu Tanrı algısından yararlanmıştır. Hatta bazıları kendilerini Tanrı ilan ederek halkı korkutmuştur. Semavi dinlerin kitaplarında anlatılan Firavun’la ilgili bölümlere bakıldığında da, insanların

³⁴ Füredi, 2006:1.

³⁵ Scognamillo, 1996:120-121.

yöneticilerinin Tanrı'yı temsil ettiğine, hatta Tanrı olduğuna inanmalarının ve yöneticilerine karşı gelmekten korkmalarının sağlandığı görülmektedir.

Tanrıdan korkan insanlar dinlerini yaşarken de çoğu zaman korkuyu temel alarak hareketlerine dikkat etmeye çalışmakta ve günahlardan kaçınmaktadır. “Günah korkusu dinlerdeki yaptırımların temelini oluşturur.”³⁶ Hatta bazı aileler de eski kabile reisleri gibi davranarak çocuklarının istemedikleri davranışlarını, çocuğa Tanrı'nın kendisini cezalandıracağını söyleyerek engellemeye çalışmaktadır. Çocuk, anne-babanın isteklerine uymayarak karşı gelmenin, Tanrı'yı kızdıracağından ve kendisini çarpacağından korkar. Tanrı bir korku imgesine, dinsel davranış ve tutumlar ise günah korkusuyla yüklü birer tabuya dönüşür.³⁷

Sadece cezalandırıcı Tanrı algısına sahip, günaha girmeden yaşayan kişilerin de korku duygusundan arınacağı düşünülmemelidir. Her anını Tanrı'nın gözetimde yaşayan insan kimi zaman başka bir korku, çok sevdiği Tanrı'nın kendisinden bu hissi alabileceği korkusunu hissedebilmektedir. Örneğin tasavvuf düşünürü Mevlânâ, *Mesnevî*'de geçen “Yok olanı kendine âşık etmişin. Nimetlendirmenin tadını geri alma”³⁸ beyitleriyle, Tanrı'nın kendisinden aşk duygusunu almasından korktuğunu aktarmaktadır. Görülmektedir ki Tanrı emrine uygun yaşamak da korkuyu yok etmemektedir.

Değişen dünyada insanların korkularını farklı bir yöne kaydıran durumlardan bir diğeri de terördür. Dünyanın farklı ülkelerinde her an her yerde yaşanabilecek bu olay, tüm insanların ortak korkularından biri haline gelmiştir. “Nerede ve ne zaman olursa olsun her birey teröristlerin saldırılarından korkar;

³⁶ Köknel, 1995:85.

³⁷ Köknel, 1995:69.

³⁸ Mevlânâ, 2010: 57.

zaten teröristlerde saldırılarını arttırarak bu sürekli güvensizlik ortamını devam ettirmeye çalışır.”³⁹

Birbirinden farklı bu ve benzeri tüm korkularla tarih boyu yaşamış insanoğlu, korkularıyla baş edebilmek için çeşitli çözüm yolları bulmaya çalışmış ve çalışmaktadır. Bu çözüm yollarının başında korkuyu yönlendirme amacıyla yapılan simgeselleştirme gelmektedir.

İlk insanlar oluş sebeplerini bilemedikleri doğa olaylarını hem açıklamak hem de zarar görmemek düşüncesiyle büyü, sihir ve pek çok farklı ritüellere başvurmuş ve hissettikleri duyguları somutlaştırmak için çeşitli simgeler üretmişlerdir. Özellikle soyut olan ve bilinmeyen korkuları somutlaştırma yoluna gidilmiş ve simgeselleştirmeden yararlanmışlardır. “Korkunun insana verdiği kaygıyı azaltmanın, ondan kurtulmanın tek çıkar yolu, bunların biçim ve renk kazanması, simgeleşmesi, somut olarak ortaya çıkmasıdır.”⁴⁰

“Korkular ve korkuların kaynaklarını, çıkış noktalarını oluşturan bilinmeyenler, anlaşılmayanlar, yazılmadan ve anlatılmadan önce mağara duvarlarına ve kayalıklara çiziliyor, işaretler, masklar ve spotlarla simgeleniyordu.”⁴¹

İlk insanların hem soyut korkuları görünür kılmak hem de kötülüklerden korunmak amacıyla ürettikleri büyü yapan şamanlar bu simgelere örnek olarak verilebilir. “Büyücü, bütün ilkel topluluklarda görüldüğü gibi, kabilenin, topluluğun en önemli ürkütücü kişisidir.”⁴² Dinsel törenleri yöneten şamanların ruhlarla iletişim kurduğuna inanılması, bilinmeyen ve görünmeyenden korkan insanların büyü yapanlardan da çekinmesine neden olmuştur. Korkuları gidermeye yönelik üretilen büyücü simgesi zamanla korku duyulur hale gelmiştir.

³⁹ Mannoni, y.y.:72.

⁴⁰ Köknel, 1995:46.

⁴¹ Scognamillo, 1997:14.

⁴² Scognamillo, 2002:85.

“İlk ve ilkel insandan günümüz insanına kadar bütün insanlarda ortak olan temel korkuların, yaşanan çağın koşullarına göre yeniden simgeleştirilmesi gereksinimi söz konusudur.”⁴³ Mağara duvarlarına çizilmese de, günümüz insanı da korkularıyla baş edebilmek için aynı şekilde simgeleştirmekten yararlanmaktadır ve bunu filmler, kitaplar ve sanat dallarıyla yapmaktadır. “İlk ve ilkel insanların yarattıkları korku ve kaygı simgeleri o günden günümüze kadar kuşaktan kuşağa aktarılmış, bütün insanların, insanlığın, toplumların bilincinin ya da bilinçaltının malı olmuştur.”⁴⁴ Bundan dolayı günümüzde sanat dalları kendi korku türlerini oluştururken, bilinçaltındaki ortak korkulardan ve simgelerden yararlanmaktadır. Bilinçaltındaki korkuları eserlerinde nesnelleştiren sanatçılar, onları saran sersemletici kaygıları saptamaya çalışmaktadır.⁴⁵

“Korku romanlarında, filmlerinde, kasetlerinde kullanılan simgeler ister ilk ve ilkel insanla ortak, ister çağdaş olsun, amacı temel korkuları azaltmak, bunların yönünü değiştirmektir.”⁴⁶

Tüm bunlardan anlaşılmaktadır ki korku, şiddeti az veya çok insanın içinde her zaman varolan temel bir duygu olarak kalmaktadır. Duygularını dikkate alarak yaşamına şekil vermeye çalışan insanoğlu, korku karşısında güçlenmeye çalışmış, korkuyu yenemediği durumlarda ise, bu duyguyu hissetmemek için yaşarken yaptıklarına dikkat etmiştir. Kurallara uygun yaşanması ve tehlikelerin giderilmesi korkunun şiddetini azaltsa bile; içsel ve dışsal yönleri olan korkuyu yok edememektedir.

⁴³ Köknel, 1995:46.

⁴⁴ Köknel, 1995:45.

⁴⁵ Mannoni, y.y.:100.

⁴⁶ Köknel, 1995:48.

1.1.3. Korku ve Sinema İlişkisi

Korku her ortamda ve zamanda kendisine yer edinen bir duygu olduğu için insanoğlunun ürettiği eserlere de yansıtmıştır. Penner'e göre;

“Korku bir sanat ve eğlence olarak baştan beri bizimledir; mağaralara aslan, kaplan ve ayı resimlerinin çizilmesinden beri; peki ya İsa'nın son günlerinin anlatıldığı korkunç hikayeler? Katliam, zulüm, vahşet ve nihayet ölüm sonrası hayat. İncil, Kuran, antik Çin ve Japon yazılarının hepsi korkutucu ve doğaüstü elementler içermektedir.”⁴⁷

Bundan dolayı korkunun kendisini, yazım alanında, filmle ve sanatla sunan bir duygu ve element olması doğaldır.⁴⁸ Sıklıkla edebiyat ürünlerinde, resimlerde ve tiyatro oyunlarında yer alan korku, tüm bu sanatlarla ortak bağları olan sinema tarafından da, sanat ve eğlence unsuru olarak kullanılmaktadır.

Resim ve fotoğraf gibi hareketsiz görüntülerden farklı olarak sinemanın hareketli olması, ilk seyirciler için zaten bir korku unsuru olmuştur. Bundan dolayı sinemanın, ortaya çıktığı ilk dönemden itibaren korkuyla bir bağlantısı olduğu söylenebilir. Lumière kardeşlerin Grand Café'de *'Trenin Gara Girişi'* (*L'arrivée d'un train en gare de Ciotat-1895*) isimli kısa filminin ilk gösterimi sırasında yaşananlar buna örnek olarak gösterilmektedir. Lumière kardeşlerin, halka açık ve ücretli yaptıkları ilk gösterimin izleyiciler üzerinde büyük korku uyandırdığı o dönemdeki yazılardan anlaşılmaktadır. İzleyenlerden bazılarının, perdedeki trenin üstlerine geldiğini sanarak kendilerini salondan dışarı attığı, hatta perdeye ateş edenlerin olduğu söylenmektedir. Anlaşılmaktadır ki sinemanın seyir deneyiminin kendisi bile insanları korkutmaya yetmiştir. Bu

⁴⁷ Penner ve Schneider, 2008:9.

⁴⁸ Badley, 1995:2.

sebepten dolayı bazı yazarların '*Trenin Gara Giriş'i*'ni ilk korku filmi olarak kabul ettikleri bile görülebilmektedir.⁴⁹

Pek çok kaynağa göre çekilen ilk korku filmi kabul edilen '*Şeytanın Şatosu*'nu (*Le Manoir du Diable/1896*) yöneten George Melies, şeytan, büyü ve vampir gibi simgelerle korku sinemasının gelişmesine katkı sağlamıştır. Melies gibi yönetmenler, çektikleri kısa filmlerde doğaüstü konulara yer verseler de, kesin bir korku sunmamışlardır. Bu dönemde çekilen kısa filmler daha ziyade edebiyat yapıtlarını tanıtmaya amacındadır. Örneğin Amerikan sineması da ilk fantastik eserlerini üretirken '*Frankenstein*' gibi edebiyat ürünlerinden yararlanmıştır.⁵⁰ İlk dönem edebiyat eserlerinin görsel olarak uyarlanmasını gerçekleştiren sinema, Gotik edebiyatına ait eserleri filmleştirerek korkuya yer vermiştir. Bu durum korku sinemasının upuzun bir edebiyat geleneğinden yararlanarak ölümsüz mitoslarla beslenmesini ve üzerine yeni mitoslar ekleyerek kocaman bir gelenek haline gelmesini sağlamıştır.⁵¹

Gotik edebiyat ürünlerinin sinemada korku uyandıracak şekilde yer alması, korku sinemasına büyük katkı sağlayacak olan ve Almanya'da ortaya çıkan dışavurumculuk (*expresyonizm*) akımıyla gerçekleşmiştir. Örneğin '*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*' (*The Cabinet of Dr. Caligari/1920*) Alman dışavurumcu sinemasının başyapıtı olarak görülmektedir. Yine bir edebiyat uyarlaması olan '*Nosferatu*' (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens/1921*) Alman dışavurumculuk akımının bir başka ürünüdür. Korku sinemasının şekillenmesine katkıda bulunan ve I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle başlayan dışavurumculuk akımı, aynı zamanda toplumların içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal koşullarla, korku filmleri arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran bir örnektir.

⁴⁹ Kirel, 2010:18; Different, 2004:59; Fulton, 2005:48; Scognamillo, 1996:67.

⁵⁰ Scognamillo, 1996:68.

⁵¹ Scognamillo, 1996:66.

İçinde yaşanan politik ve ekonomik sistemlerin, insanların ruh halleri üzerindeki etkisinin, toplumun ürettiği sanat eserlerine yansması kaçınılmazdır ve korku filmleri halkın içinde bulunduğu korkuları etkili şekilde yansıtan sanat eserleridir. Örneğin Alman dışavurumculuk akımında üretilen filmler, savaşın etkilerini içinde barındırmaktadır. Savaşın yenilgiyle sonuçlanmasının getirdiği karmaşıklıkları filmlerine yansıtan Alman korku sinemasının, savaş ve savaş sonrası ortaya çıkan kuşkuları, tedirginlikleri, eziklik ve dehşeti kendi simgesel kurgusuyla işleyen, kişilik çatışması yaşayan karakterlere yer veren filmler ürettiği görülmektedir.⁵²

Tıpkı Alman dışavurumculuk akımı gibi, Amerikan korku sineması da çekildikleri siyasal ve toplumsal koşulları, ürettiği filmlere yansıtmıştır. Wood, Ryan ve Kellner gibi bazı yazarlar, Amerikan korku filmleri ile içinde bulunulan politik şartlar arasındaki yakın ilişkileri ortaya koyan çalışmalar yapmıştır. Korku filmleri üretildikleri dönemde, insanların duyumsadıkları korkuları simgeleştirilerek perdeye aktarmaktadır. Örneğin soğuk savaş döneminde Amerika'nın yabancılara karşı duyduğu korkular, uzaylı filmlerinde temsil edilmiştir. ABD ve Sovyetler birliğinin II. Dünya Savaşı'ndan güçlü çıkmalarıyla dünya iki kutba ayrılmış, gerek ABD gerekse Sovyetler birliği kendi içine çekilmiştir. Bu dönemde her iki ülkenin de uzay çalışmaları yapması ve kapitalizm karşısı Sovyetler birliğininin komünizm ideolojisini halka yayma endişesi, Rus Ajanların yaratıklarla temsil edildiği Amerikan filmlerinin üretilmesine neden olmuştur. Amerikan korku sinemasında yabancıların uzaylılarla simgelendiği bilimkurgu filmleri bu dönemde artış göstermiştir. '*Beden kemiricilerin İstilas*' (*Invasion of the Body Snatchers/1956*), '*Kara Gölün Canavarı*' (*Creature From Black Lagoon/1954*) gibi filmler bu dönemde çekilen uzaylı filmlerine örnek olarak verilebilir.

⁵² Scognamillo, 1996:70.

Aynı dönem içinde üretilen korku filmleri olası nükleer tehlikeler, radyasyon ve teknolojinin kötüye kullanılması gibi korkuları da yansıtmıştır. Nükleer etkiyle küçük hayvanların devasa yaratıklara dönüşmesini anlatan *'Them'* (1954), *'Tarantula'* (1955) gibi filmler aynı zamanda radyasyondan duyulan korkuları da yansıtmaktadır. *'Tepenin Gözleri'nin'* (*The Hills Have Eyes/1977*) çekildiği döneme gelindiğinde de bu tür korkuların geçmediği görülmektedir.

Savaş sonrasında güçlenen kadın haklarından duyulan korkuların da perdeye yansması gecikmemiştir. Savaş zamanı üretim sürecine katılan ve toplumsal hayatta yer alan kadınlar, nesne konumundan özne konuma yükselmeye başlasalar da, savaş sonrası ülkelerine dönen erkekler hem işlerini hem de toplumsal konumlarını geri almak istemişlerdir. Kadınların erkeklerle eşit hak istemelerinden duyulan korkular, filmin merkezinde olsa da olumsuz sunulan kadın karakterlerin yer aldığı korku filmlerinin üretilmesine neden olmuştur.⁵³ Kadınlar *'Şeytan'* (*The Exorcist/1973*) gibi filmlerle sert tepkilere maruz kalmışlar ve özellikle sınırı aşan kadınlar korku filmlerinde cezalandırılmıştır.⁵⁴

“Kesip biçme filmlerinin 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.”⁵⁵

Kadınlardan duyulan korkuların yanında gençlerin hareketlerinden duyulan kaygılar da geçmiş yıllardan günümüze kadar gelmiştir. Özellikle ‘teen-slasher’ filmlerinde (gençlerin kesilip biçildiği filmler) uygun bulunmayan davranış kalıplarını gerçekleştirdikleri için gençlerin cezalandırıldığı

⁵³ Yılmaz, 2008:77.

⁵⁴ Ryan ve Kellner, 1997:30; Topçu, 2004:167.

⁵⁵ Ryan ve Kellner, 1997:298.

görülmektedir. ‘Yabancı’(Halloween/1978) ve ‘13.Gün’(Friday the 13th/1980), gibi teen slasher filmleri ve son yıllarda çekilen ‘Otel’ (Hostel/2005) gibi şiddet pornoları, hippie ve özgürlükçü gençlerden duyulan korkuların perdedeki yansımaları olmuştur. Bu tür filmlerde gençlere verilen mesaj şöyle özetlenebilir:

“‘Kendine dikkat et!’ ve ‘Tetikte ol!’ Kendine dikkat et çünkü hareketlerin, özellikle iğrenç olanlar, mutsuz olacağın sonuçlara neden olur veya olabilir.(Ölümüne bile.) Tetikte ol çünkü içinde yaşadığın dünyada sana zarar verecek veya verebilecek sırlar vardır.”⁵⁶

Bu tür mesajlar seks yapmak, içki ya da uyuşturucu içmek, babanın sözünü dinlememek gibi kuralları ihlal eden gençlerin cezalandırılmalarıyla birlikte verilmektedir. “Bu filmler, kültürel kaygının, özellikle de aileye, çocuklara, politik liderliğe ve cinselliğe ilişkin kaygıların artan seviyelerine işaret etmektedir.”⁵⁷

Zamanla kendini yinelemeye başlayan korku sineması, izleyicilerin ilgisini tekrar çekebilmek için teknolojik gelişmelerden yararlanmış ve üç boyutlu film teknolojisini kullanarak çok sayıda korku filmi üretmiştir. Son yıllarda artan üç boyutlu filmlerle izleyiciler üzerinde korku oluşturma yönteminin, korku sineması tarafından kullanılması yeni değildir. Pek çok kaynağa göre çekilen ilk üç boyutlu filmin ‘Mumya Evi’(House of Wax/1958) olması, sinemanın insanlarda korkuyu arttırmak amacıyla bu tekniği eskiden de kullandığını, hatta sinemada ilk olarak korku türünün bu tekniği kullandığını göstermektedir. Bundan dolayı günümüzde üretilen üç boyutlu filmlerin çoğunluğunun korku türünde olması normaldir. Son yıllarda ardarda vizyona giren üç boyutlu ‘Sevgililer Günü Katliamı’ (My Bloody Valentine/ 2009), ‘Testere 3D’(Saw 3D/2010), ‘Son Durak 4’ (Final Destination 4/2009), ‘Yara’ (Scar/2007), ‘Pirana’ (Piranha 3-D/2010)’

⁵⁶ Hutchings, 2004:201.

⁵⁷ Ryan ve Kellner, 1997:264.

gibi korku sinemasına ait filmler, bu türe duyulan ilgiyi göstermekle birlikte, korku ve sinema arasındaki bitmeyen ilişkiyi de ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, sinemanın korkuyla kurduğu ilişki, ilk andan günümüze kadar artarak devam etmektedir. Hareketli görüntünün seyirliğinin korku uyandırdığı geçmişten, üç boyut teknolojisiyle gerçekçi ve etkileyici filmlerin üretildiği günümüze kadar geçen sürede, korku ve korkunun sinemada gösterilişi dönüşüm geçirmiş olsa da, korku ve sinema arasındaki ilişki hep var olmuştur. Zaten insanı anlatan sinema korkuyla bağ kurmaya mecburdur; insanoğlu korktuğu ve korkular edindiği sürece bu ilişki devam edecektir ve değişen korkular görselleştirilerek sinemada farklı şekillerde anlatılacaktır.

1.1.4. Korku Sinemasının Özellikleri

İzleyicilerinin beklentisine cevap vermek amacıyla çeşitli türlerde filmler üreten sinema endüstrisi, tüm disiplinlerde olduğu gibi kendi içinde de, çeşitli ve farklı türler oluşturmuştur. Tür, filmleri ortak biçim ve içerik özelliklerine göre sınıflandırmak üzere kullanılan bir kategoridir ve filmlerin genel karakteristiklerine bakılarak tanımlanabilmektedir.⁵⁸ Kimi zaman bir film türler arasında geçiş yaparak birden fazla türe dâhil olsa da, izleyiciler bir filme belli bir türün özelliklerini taşıdığı beklentisi içinde gitmektedir. Bundan dolayı Tudor, türün “bir kültürel uyuşmalar dizisi, kolektif olarak ‘tür’ olduğuna inanılan şey”⁵⁹ olduğunu belirtmektedir.

“Yinelemeler ve buluşlar, bir kültürel ürünün tüketiciye mal olabilmesi için gerek duyulan, üretici ile tüketici arasındaki paylaşılan değerler, bilgiler ve deneyimlerdir. İşte ‘tür’, filmlerin

⁵⁸ Ursini, 2000:3; Corrigan,2008:115.

⁵⁹ Tudor, 1990:6.

anlatı yapılarının bu paylaşılan niteliklere göre kümelenendirilmesi yöntemidir.”⁶⁰

İzleyiciler, türe ait bilgilerinden yararlanarak komedi, bilimkurgu, melodram, kara-film, müzikal, western gibi sinemanın sunduğu çok çeşitli türdeki filmlerden hangisini izleyeceğini seçmektedir. Bu türlerden biri olan korku, “sinemaya hem görsellik hem de içerik bakımından sağladığı anlatım olanaklarıyla önemli ve çığır açıcı bir türdür.”⁶¹ Kısmi dalgalanmalar gösterse de, korku sineması seyircinin ilgisini hiçbir zaman yitirmeyen, oldukça geniş bir alanda hareket eden popüler sinema türlerinden biridir.⁶² Son yıllarda özellikle vizyona giren korku filmlerinin sayısında artış olduğu, çeşitli alt türlere ait çok sayıda korku filminin üretildiği ve bu filmlerin gişede yüksek gelirler elde ettiği görülmektedir.

“Korku türü her nesli heyecanlandırmayı başarmaktadır. ‘Çılgılık (Scream)’ serisinden çok düşük bütçeli ‘Blair Cadısı’na (Blair Witch Project)’ kadar üretilen son zamanlardaki filmlerin gişe başarılarına şahit olmak bunun kanıtıdır.”⁶³

Bazı yazarlar korku türünü, en esnek ve en verimli film türlerinden biri olarak görmektedir.⁶⁴ Canavar filmleri, seri katil filmleri, hayalet filmleri, zombi filmleri gibi çeşitli türlere sahip olan korku türü, yine içeriğine göre slasher, gore, splatter gibi farklı alt türleri de bünyesinde barındırmaktadır. Bu kadar çeşit sunan korku türüne izleyicilerin neden bu kadar ilgi gösterdikleri üzerine çeşitli açıklamalar yapılmıştır. Bu açıklamaların en temel noktası Aristoteles’in ‘katarsis’ (*catharsis*) adını verdiği ‘arınma’ duygusudur.

“Gerilmek, korkmak ve sonra da bir düştten, bir kabustan uyanır gibi gerçek yaşama dönmek; beyaz canavarlardan,

⁶⁰ Cawelti’den akt. Mutlu, 1991:40.

⁶¹ Ertan, 2001:79.

⁶² Yavuz, 2005:91; Topçu, 2001:127.

⁶³ Ursini, 2000:3.

⁶⁴ Ursini, 2000:3.

sapıklardan, çılgınlardan, akan kanlardan ve parçalanmış vücutlardan, azap verici feryatlardan ve ürkütücü gölgelerden kurtulup normal dünyaya dönmek...”⁶⁵

Sadece bir film olduğunun bilincinde olarak, geçici şiddet sahnelerinin saldırısı altında korkularla yüzleşmek, film bitip ışıklar yandığında zarar görmeden korkuyla yüzleşmenin getirdiği rahatlığı yaşamak ve biraz olsun kaygıyı azaltmış olarak gerçek dünyaya dönebilmek, korku filmlerinin işlevlerindendir. “Seyirci film izlerken öfke, sevinç, korku gibi duyguları dışa vurarak Aristoteles’in Katarsis dediği duygusal bir arınma yaşamaktadır.”⁶⁶ Bir tür rahatlamadan bahsedilmekte ve korku sinemasının en önemli özelliklerinden birisi ortaya çıkmaktadır.

“Çağımızda yaşayan insan için de korku romanı okumak, korku filmi ve kaseti izlemek yoluyla temel korkuları ve bunları çoğaltan, şiddetlendiren geçmiş, gelecek korkularını, yarattıkları kaygıyı simgeselleştirerek azaltma, yumuşatma olanağı ortaya çıkmıştır.”⁶⁷

Ursini’ye göre, derin hislerimize dokunan bir sahne ile yüzleşince ruhumuzun içinde patlayan korkudan yararlanan korku filmlerini izleme istediği, tiksindirici olsa bile çekici bir şeye dayanıyor olabilir. Erotik özelemleri istismar eden çekici bir vampir (*Dracula*), ırkçı bilincin neredeyse unutulmuş bir parçası aracılığıyla nostaljiyi hatırlatan bir mumya (*The Mummy*), ihmal edilmiş ya da kötüye kullanılmış bir çocukluğu hatırlatan canavar (*Frankenstein*), odipal suçluluğu zihne gömüştü yansıtan bir seri katil (*Psycho*) ya da cüret edemeyeceğimiz şeyleri yapan karanlık tarafımızın (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) etiketidir.⁶⁸ “Beyaz perdenin sunduğu korku ve dehşet böylece bir boşanma, bir

⁶⁵ Scognamillo, 1996:65.

⁶⁶ Topçu, 2004:157; Oskay, 1981:66.

⁶⁷ Köknel, 1995:47.

⁶⁸ Ursini, 2000:5.

arınma (giderek bir alıştırma) görevini görmekte ve genel bir potanın içinde ve belirli kalıplara uyarak şiddet ve vahşet fazlalıklarını eritmektedir.”⁶⁹

İzleyicide neden olduğu rahatlatma işlevine ek olarak korku sinemasının en önemli özelliklerinden birisi de bizim için güçlü tekinsizliği olan hislerimizi ortaya çıkarmasıdır.⁷⁰ Bu tekinsiz hislerin başında ölüm korkusu (*thanataphobia*) gelmektedir. Korku filmleri ölüm korkusunu filmlerinde işlemekte ve izleyicilerin ölümle yakınlık kurmalarını sağlamaktadır. Bundan dolayı korku filmleri gün boyu koşuşturmaktan ölüm gerçeğini gündelik hayatından uzaklaştıran insana ölümü hatırlatmada bir araçtır. Penner’a göre;

“Teknolojilerimiz ve kültürümüz bizden daha hızlı evrim geçirmektedir ve insanın tecrübe etmesi zorunlu bir bölüm olan ölümü hatırlamaya normal yaşamımızda ihtiyaç duyarız. Bu nedenle korku ve film birlikte büyümektedir. Çünkü teknoloji daha uzun bir ömür sürmemize izin verir ve ölüm gerçeğini gündelik yaşamımızdan uzaklaştırır. Teknoloji hayatın kanlı gerçeklerini tecrübe edelim diye, bizi perdedeki sıradışı gerçeklikteki ölümlere bağlar.”⁷¹

Korku filmleri, çeşitli ve olası görünümelerini sunduğu ölümü basit ve doğal bir gerçeklik olarak görmemize yardımcı olmakta ve çocukluğumuzdan itibaren yaşamaya başladığımız ölüm korkusunu hafifletmemize yardım etmektedir.⁷²

Bir korku filmi izleyicisi, film izleme süreci boyunca gerilse de, rahatlansa da tüm filmler gibi, içinde ideolojiyi barındıran bir korku filmi izlemiştir. İster korku sineması türünde olsun ister başka türlerde, her film bir metindir ve üretilen metinleri bir ideolojiden ayrı düşünmek mümkün değildir. Metin üretimi bir söylemsel pratiktir ve metin üretiminde kullanılan bir dil vardır. “Dil, ideoloji

⁶⁹ Scognamillo, 1996:65.

⁷⁰ Ursini, 2000:5.

⁷¹ Penner ve Schneider, 2008:14.

⁷² Oskay, 1981:67.

tarafından kuşatılmıştır.”⁷³ Dünyanın kendisiyle iletişim kurduğu bir dil olan sinema filmleri “ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik sistemin de parçasıdır; ‘sinema’ ve ‘sanat’ ideolojik sistemin branşlarıdır.”⁷⁴

“Özel bir algı aracı olarak sanat neredeyse doğru bilgi kaynağı gibi işlev görürken aslında tam olarak ideolojinin seyirliğini yaratır. Böylece ideolojinin varlığını ve etkinliğini ortaya çıkarır ve hatta somutlaştırır.”⁷⁵ Üreten ya da içinde üretildiği ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle her filmin politik olduğunu savunan Comolli ve Narboni’ye göre, bütün kategorilerdeki filmlerin büyük çoğunluğu onları üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcılarıdır.⁷⁶

Egemen ideoloji kişileri ikna etmek ve kendisi gibi düşünen bireyler oluşturmak için toplumsal pratiklerden biri olan sinemayla, çeşitli ideolojik söylemler üretmektedir. Egemen ideolojinin yeniden üretilerek pekiştirilmesi sinemanın sunduğu temsillerle yakından ilişkilidir, çünkü sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasında bağlantı vardır.⁷⁷ Görüntülü anlatım tekniğine dayanan sinema, sunduğu temsiller aracılığıyla söylem üretmektedir. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarmaktadır.”⁷⁸

Ana akım sinema filmlerinin tematik (erkeğin kahraman olması) ve biçimsel olarak (kadını arzu nesnesi gibi göstermek) sunduğu temsillerle ürettiği söylemler üzerine geçmişten günümüze çalışmalar yapılmakta ve bu çalışma alanı ilgi çekmeye devam etmektedir. Comolli ve Narboni sinemanın gerçekliği ‘yeniden ürettiğini’ ve gerçekliğin varolan ideolojinin ifadesinden başka bir şey olmadığını belirtmektedir.⁷⁹ Bir özdeşleşme süreciyle filmi izleyen seyirciler

⁷³ Fairclough, 2003:158.

⁷⁴ Comolli ve Narboni, 2008:103.

⁷⁵ Klinger, 2008:116.

⁷⁶ Comolli ve Narboni, 2008:103-105.

⁷⁷ Ryan ve Kellner, 1997:34; Topçu, 2004:158.

⁷⁸ Ryan ve Kellner, 1997:34.

⁷⁹ Comolli ve Narboni, 2008:104.

oluşturulan temsillerin gerçekliğini kanıksamaya başlamaktadır, çünkü “sinema bir gerçeklik yanılsaması yaratır. Böylece filmler, perdede görünenlerin değil, gerçek dünyanın nesnel bir yansıması olduğu izlenimi verir.”⁸⁰

“Sinema tarihine baktığımız da, istisnalar olsa da, sinemanın genel olarak egemen ideolojinin üretildiği ve yeniden üretildiği bir alan olduğunu görürüz. Griffith’in öncüsü olduğu bu sinema...içeriğinde muhafazakardır.”⁸¹

Sinema temsilleriyle bir ideolojiyi egemen kılmak, özellikle korku sinemasında oldukça etkilidir. Badley, insanların kendileri ve duyguları hakkında düşünmesini ve konuşmasını sağlayan kitle kültürünü inşa eden ve üreten oldukça geniş bir mitoloji olan korku sinemasının, zamanla bir türden fazlasına dönüştüğünü, tam da bu nedenden dolayı kötü ve ilginç olduğunu belirtmektedir.⁸²

Korku sinemasının egemen ideolojiye sahip temsilleri nasıl ürettiğini ortaya çıkarmak ve öğretilen davranış kalıplarını eleştirmek için çalışma yapanlardan birisi de Wood’dur. Wood, eleştirel sorgu sağlamak için toplumun güçlü yapılarını ortaya seren korku sinemasının, radikal ve aşamalı bir toplumsal eleştiri potansiyeli taşıdığını ‘*American Nightmare*’ başlıklı makalesinde ortaya koymaktadır.⁸³ Korku filmleri, en azından bazıları nasıl bir dünyada yaşadığımızı, toplumsal olarak uygun bulunan ve bulunmayanları ortaya sererek, bizi eleştirel şekilde düşünmeye davet edebilmektedir.

En iyi korku filmleri, bizim için güçlü tekinsizliği olan hislerimizi ortaya çıkaranlardır.⁸⁴ Korku sineması ortaya çıkardığı kötü hislerimizle başa çıkabilmemiz için çeşitli çözüm yolları sunmaktadır. Temsil üzerinden üretilen çözümlerle bize neyin iyi ve doğru olduğunu aşılama çalışmaktadır.

⁸⁰ Topçu, 2004:157.

⁸¹ Yılmaz, 2008:72.

⁸² Badley, 1995:2.

⁸³ Wood, 1986:70-94.

⁸⁴ Ursini, 2000:5.

“Sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini almaktadır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar.”⁸⁵ İçselleştirmenin etkili olması için korku filmleri de geleneksel anlatı yapısını kullanan filmler gibi özdeşleşmeden yararlanmakta ve izleyicinin katharsis yaşamasını hedeflemektedir. Gerçeklik yanılsaması yaratan “korku filmlerinin sahip olduğu değerler hakkındaki aşırı yargılar, belki de davranış tutumları ile toplumun baskın ideolojileri arasındaki ilişkinin farkında olunmasına dayanıyor olabilir.”⁸⁶

Sonuç olarak sinema içinde geniş yer tutan ve çok çeşitli türleri içinde barındıran korku sineması, izleyicilerin kimi zaman küçüklükten gelen ölüm korkusuyla kimi zaman diğer bilinmeyenlere karşı duydukları korkularıyla yüzleşmesini ve bu sayede duygusal arınma yaşamalarını sağlamaktadır. Korku filmlerinde ele alınan korku unsurlarını karanlık bir ortamda güven içinde deneyimleme fırsatı, pek çok izleyicinin korku türüne ilgi göstermesine neden olmaktadır. Ancak egemen ideolojinin yeniden seyirliğini yaratan korku filmleri ürettiği temsiller üzerinden gerçeklik yanılsamasıyla söylem oluşturmaktadır. İçeriğinde muhafazakâr kuralların hâkim olduğu, toplumda yanlış görülen davranış ve durumların şiddetle düzeltilebileceğini gösteren, faşist filmler üretmektedir. Badley’in “insanın beden imajlarıyla kişiliğinin oluşturulduğu kültürümüzde, korku sineması fantastik bir vücut diline dönüşmüştür”⁸⁷ sözünden de anlaşılabilir gibi, korku filmleri masum bir seyirlik değildir.

⁸⁵ Ryan ve Kellner, 1997:34.

⁸⁶ Hutchings, 2004:171.

⁸⁷ Badley, 1995:3.

1.2. KORKU SİNEMASINDA ŞİDDET

1.2.1.Şiddetin Tanımı

Şiddet insanlık tarihi boyunca her zaman varolmuştur. İnsanlar arası eşitlik, insan haklarını koruyan evrensel bildirgeler ve daha pek çok yasanın bulunması bile şiddeti ortadan kaldıramamıştır.⁸⁸ Farklı kültürlerde, değişik şekillerde algılanan şiddetin farklı formlara sahip yapısı, sınırları kesin ve belirli bir şiddet tanımının yapılmasını zorlaştırmaktadır.

Şiddet ve saldırganlık kuramı olarak adlandırılabilen ilk kuram Freud'un kurucusu olduğu psikanalitik okuldan gelmiştir. Freud'a göre insan *Eros* ve *Thanatos* içgüdüleriyle dünyaya gelmektedir. "*Eros*, aşk, arkadaşlık, yaratıcılık ve dayanışma ile ilgiliyken, *Thanatos*, şiddet ve yıkıma içerilmiştir."⁸⁹ Bu iki içgüdü arasında çatışma vardır. İçinde çatışma yaşayan insanın var olduğu her yerde bulunan şiddet, kapsadığı alanların çok geniş olmasından dolayı, fiziksel ve psikolojik boyutlarıyla birlikte ele alınarak, çeşitli şekillerde tanımlanmıştır.

Şiddet, latince '*Violentia*' kelimesinden gelmektedir. *Violentia* şiddet, sert ya da acımasız kişilik, güç anlamında kullanılmaktadır. Şiddet sözcüğünün etimolojik yönden dilimize Arapçadan geçtiğini ve Kamus-ı Turki'ye bakıldığında, 'sertlik, sert ve katı davranış, kaba kuvvet kullanma' anlamlarına geldiğini belirten Ünsal, öldürme, sakat bırakma, yaralama gibi başkasına tehdit oluşturan, fiziksel ve ruhsal zarar veren edimleri de şiddet olarak tanımlamaktadır.⁹⁰

Yabancı dillerde, örneğin Fransızcada, şiddetin iki temel anlamda kullanıldığı görülür. Birisi yasadışı fiziksel saldırganlık, ikincisi, boyun eğmesi amacıyla bir kimseye baskı uygulamaktır. Fransızca anlamı şiddeti,

⁸⁸ Singh, 2008: xi.

⁸⁹ Smith, 2005:276.

⁹⁰ Ünsal, 2010:29.

dolaylı/dolaysız ve yasal/yasadışı olmak üzere farklı uygulama alanlarına bölerek gündeme getirmektedir.⁹¹

“Kavramsal içeriği gereği, en az (biri şiddeti uygulayan, diğeri bu şiddetin hedefi olan) iki eyleyen içeren bu olgu için birbirini tanımlayan iki tanım önerilebilir: ‘Bir kişinin, diğerrinin rıza ve arzusu dışında zor kullanarak onu kendi iradesine tabi kılması’ ve ‘Bir kişinin, bir başkasına zarar vermek veya onu yaralamak kastıyla yaptığı davranış.’”⁹²

Köknel’e göre şiddet, öğrenilmiş bir davranıştır ve kızgınlık, öfke, kin, nefret, düşmanlık gibi duygu durumlarının etkin olduğu saldırganlık biçimidir.⁹³ Dodson şiddeti, “öfke ya da düşmanlık duygusunun yoğun ve yıkıcı bir biçimde somutlaşması olarak tanımlamaktadır.”⁹⁴ Senker, tabanca veya bıçakla birisini öldürmekle sınırlı kalmayıp, birisini itmek ve yumruk atmak gibi görece daha basit eylemlerin de içinde olduğu bir şiddet tanımı yaparak, insanın sahip olduğu güçleri başka bir insana zarar vermek amacıyla kullanmasını şiddet olarak tanımlar.⁹⁵

“Şiddet, insanlarda şiddet kullanma, kanuna uymamak, kişiye zarar vermek, hakaret etmek, onurunu kırmak, sükûnet ve huzura son vermek; birinin hakkını çiğnemek, hırpalamak, incitmek, canını acıtmak için zor kullanmak; yıkıcı aşırı davranışlarda bulunmak, aşırı derecede öfke ifade etmek şekillerinde kendini gösteren davranışlardır.”⁹⁶

Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere da şiddetin geniş bir alana kapladığı ve şiddetin sadece bedensel bir yaralama olmadığını, bir kişiyle canını yakmak amacıyla bilerek konuşmamanın da şiddet olduğu görülmektedir. Michaux,

⁹¹ Ünsal, 2010:29; Copet’ten akt. Batur, 1998:61.

⁹² Büker ve Kıran, 1999:15.

⁹³ Köknel, 1996:20.

⁹⁴ Dodson’dan akt. Turam, 2010:396.

⁹⁵ Senker, 2009:6.

⁹⁶ Ardalı ve Erten, 2010: 143.

ilişkiler ortamında taraflardan bir veya birkaçının doğrudan veya dolaylı olarak, diğerlerinin bedensel bütünlüğüne, törel bütünlüğüne veya mallarına simgesel, sembolik ve kültürel değerlerine oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranmasının şiddet olduğunu belirtmektedir.⁹⁷

Tüm bu tanımlar sonucu, şiddeti kapsadığı alanlar üzerinden tanımlamak bile şiddetin çok fazla boyutu olduğunu ve kesin tanımlar içine koyulamayacağını göstermektedir. Şiddetin farklı kültürlerde farklı şekillerde algılanan, fiziksel ve psikolojik boyutuyla kimi zaman dışsal kimi zaman içsel olan bir davranış biçimi ve durum olduğu söylenebilir.

1.2.2. Korku Sineması ve Şiddet

İnsanlarda korku uyandırmanın en etkili ve belki de en kolay yolu şiddet kullanımıdır. Şiddet ve bu şiddetin bedene uygulanması zaman zaman farklı görünümeler kazansa da, geçmişten bugüne varlığını sürdürmektedir.

Korku filmlerinde sıklıkla yer alan şiddeti, özellikle bedene uygulanan şiddet sahnelerini izleme isteği geçmişe dayanmaktadır. Bedene uygulanan şiddet korku uyandırma hedefi dışında, başka amaçlara da sahiptir. Beden üzerine en önemli araştırmaları yapan düşünür Michel Foucault'un soykütük çalışmalarında beden her zaman önemlidir ve iktidar ilişkilerinin beden üzerinde, nasıl doğrudan bir müdahale meydana getirdiğini ortaya koymaktadır. Foucault, *Cinselliğin Tarihi* ve *Hapishanenin Doğuşu* isimli çalışmalarında, şiddet kullanılarak verilen cezaların bedeni kültürel yazıtlara dönüştürdüğünü savunmaktadır. Butler, Nietzsche'de olduğu gibi Foucault'da da kültürel değerlerin beden üzerine işlenen bir yazının sonucu olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. Beden burada bir ortam hatta boş bir levha olarak kavranıyordu; fakat yazının imleyebilmesi için bu ortamın kendisi imha edilmelidir. Şiddetli

⁹⁷ Michaux'tan akt. Karasu, y.y., s.3.

cezalarla beden, toplumsal kurallarında dâhil olduğu bir takım yasaları imlemeye zorlanmakta, bu yasalar içselleştirilmeseler de bünyeye katılmaktadır. Bununun sonucunda yasağı üzerinde ve içinde imleyen bedenler üretilmektedir.⁹⁸

Foucault'un çalışmalarında belirttiği gibi geçmiş dönemlerde yasalara karşı gelen insanlar hükümdara karşı gelmiş sayılmaktadır ve iktidarı yeniden kurmak için suçlu herkesin önünde şiddetle cezalandırılmaktadır. Şiddet iktidarın dışavurumuysa, o zaman iktidarı ele geçirenler, bu iktidarı şiddet aracılığıyla, göstermeye gerek duymaktadır.⁹⁹ Suçlunun bedenine yapılan işkenceli infazın aşırılıklarında tüm bir iktidar ekonomisi gizlidir. Bu sayede suçlunun iktidara verdiği zarar onarılır ve iktidarın üstün olduğu olumlanır. Aynı zamanda şiddet uygulanmış bu beden üzerinde kurallar herkes için okunabilir hale gelmektedir.¹⁰⁰ “Her yara bir anlam taşıma iddiasındadır. Bu kitleye tehdit dolu bir mesaj gönderen kanlı bir yazıdır. Zihinler üzerinde derinlemesine etki yapmaktadır.”¹⁰¹

“Azap çektirme, bir devlet siyaseti olmuştur: herkesi, hükümdarın suçlunun bedeni üzerindeki sınır tanımayan varlığı konusunda hassas hale getirmek iktidarı yeniden işler kılmaktadır”¹⁰²

Şiddet uygulayarak korku oluşturma günümüzde kimi gruplarca terörist saldırılarla yapılmaya çalışılmaktadır. “Latince *terror* veya *terrorist* sözcüğünden kaynaklanan terörün klâsik anlamı, ‘altüst edici ve felce uğraticı aşırı korkudur.’¹⁰³ Azap çektirmenin devlet siyaseti olduğu zamanlardaki gibi terörist gruplar da şiddet politikasını benimsemektedir. “Doğal bir kazaya veya bir

⁹⁸ Butler, 2005:222-216.

⁹⁹ Hobart, 2010:58.

¹⁰⁰ Keskin, 2010: 118; Hobart, 2010:58.

¹⁰¹ Mannoni, y.y.:71.

¹⁰² Foucault, 2006: 94.

¹⁰³ Keleş ve Ünsal, 2010:92.

felakete bağılı olmak yerine korku burada, temel devindirici güç haline geldiği bir programla bütünleşir.”¹⁰⁴

Politik sistemler de şiddet kullanmaktadır. Beraberinde yeni şiddet türleri ve kategorileri getiren devlet, şiddet tekeli ve dolayısıyla da yeni şiddet kullanım tarzları getirmektedir.¹⁰⁵ Hatta bireylere ulus adına şiddet kullanmalarının yanlış olmadığı öğretilerek, şiddetin meşrulaştırılmaya çalışıldığı da görülmektedir. “Politik sistemlerde kudreti genişletmek ve kalıcı kılmak için milyonlarca yurttaşını öldüren diktatörlere rastlanmaktadır. Gerçekten de insanlık tarihinin en vahşi ve en geniş katliamları ideolojik ve dini emeller uğruna işlenmiştir.”¹⁰⁶ Görülmektedir ki, tıpkı Freud’taki *Eros* (aşk) ile *Thanatos* (ölüm) arasındaki çatışmada olduğu gibi, şiddet toplumsal düzenin yıkılması ve kurulması ikili amacını hala korumaktadır.¹⁰⁷

Politik sistemlerin şiddeti kullanırken yararlandıkları en önemli araç medyadır. Özellikle içinde bulunulan kapitalist sistemde sermayeye sahip olanlar, çıkarlarını korumak için diğerlerinin onayına ihtiyaç duymakta ve bunu sağlamak için korkular oluşturmaktadır. Medya bunda aracıdır ve medya da kendi içinde şiddet uygulamaktadır. “Günümüzün gerçekten ‘dördüncü gücü’ konumuna gelen medya gruplarının, ellerindeki bu güçlü silahı bazen rakip gruplara ve kimi zaman da özel kişilere karşı kullanırken, kantarı fazla kaçırmaları da şiddettir”¹⁰⁸ ve “alışılmış şiddet kategorisine konmayanları ayrı tutmak, ayrımcılıktır.”¹⁰⁹ Kameranın silah gibi işlemesiyle medya korku vasıtası haline gelmekte ve İktidar sahipleri korkuyu güç olarak kullanarak, yönettikleri kitleleri korku toplumuna dönüştürebilmektedir. Her uzak mekanı bize yakınlaştıran medya sayesinde, küreselleşen dünyanın herhangi bir yerindeki

¹⁰⁴ Mannoni, y.y.:69.

¹⁰⁵ Bertay, 2010:198.

¹⁰⁶ Ardalı ve Erten, 2010:159.

¹⁰⁷ Keleş ve Ünsal, 2010:91.

¹⁰⁸ Ünsal, 2010:33.

¹⁰⁹ Somersan, 2010:41.

şiddet olaylarına tanık olabildiğimiz ve şiddet olaylarını yerinde saptayabildiğimiz de unutulmamalıdır.

Şiddet görüntülerinin sıklıkla ve sansürsüzce yer aldığı en önemli ortamlardan birisi de sinemadır. Son yıllarda yeniden eski gücüne kavuşan korku sineması, zamanla içinde daha fazla şiddet barındırmaya başlamıştır. “İnsanlar yalnızca uzakta ölmüyorlar ya da midelerini bastırarak düşmüyorlar artık. Bu filmlerde, gerçekten kanları akıyor ve acı çekiyorlar, mermi yaraları açılıyor, kan yavaşça giysilerini lekelemek yerine, ritmik olarak kurbanların bedeninden fışkırıyor”¹¹⁰ sözleriyle Freedman, sinemadaki kurgusal şiddetin giderek dozunu ve detaylandırmalarla gerçekliğini daha çok arttırdığını belirtmektedir. Özellikle renkli sinema sonrası üretilen korku filmleri detaylandırmaya daha çok önem vermeye başlamıştır. Scognamillo’ya göre dehşetin şiddetlenmesi renkli sinema ile olmuştur ve kan daha bolca akmakta, cesetler parçalanmakta, kazıklar saplanmakta, yaratıklar daha yırtıcı eylemlere kalkışmaktadır.¹¹¹

Korku sinemasının içinde barındırdığı şiddet sahnelerini görme isteğinin, sadece günümüzde ya da sinemanın keşfinden sonra edinilen bir istek değildir. Eski zamanlarda cezalandırma amacıyla bedene uygulanan şiddetin, ritüelleşmiş ve törensel bir şekilde yapıldığını anlatan Foucault, cezalandırmanın halkın göreceği şekilde yapıldığını özellikle belirtmektedir.

“Eskiden sirk oyunlarını, idamları ve işkenceleri ilgiyle izlemek için arenalara toplanan, meydanlara dökülen, Fransız devriminde giyotinlerin etrafına üşüşen, alkış tutan, heyecanlanan, bayram eden kalabalıklarla bugün bir beyaz perdenin ya da beyaz cam ekranın karşısında ürperenler arasında hiçbir fark yoktur.”¹¹²

¹¹⁰ Freedman ve Sears, 2003:65.

¹¹¹ Scognamillo, 2010:360.

¹¹² Scognamillo, 1996: 65.

İnsanların günümüzde korktukları halde korku filmlerini ilgiyle izlemeleri gibi, cezalandırılan kişiye uygulanan şiddeti de ilgiyle izledikleri ortaya çıkmaktadır. Genelde korku sineması özelde ise istismar filmlerinde, beden üzerine uygulanan şiddeti görmek için sinemaya koşturan insanlarla ilgili şu sözler oldukça açıklayıcıdır: “Görsel sanatların var olmadığı çağlarda da şiddet, acı ve kan halka açık bir ‘gösteri’, bir ‘eğlence’ niteliğindeydiler.”¹¹³

Talep sorumluluğu izleyicide olan bir sanat olarak korku sineması son yıllarda içeriğinde daha çok şiddet barındırmaya başlamış ve ‘işkence pornosu/ *torture porn*’ lakabı alan, çok sayıda film üretmiştir.¹¹⁴ Otel (*Hostel*) ve Testere (*Saw*) serisi gibi bedene uygulanan şiddetin detaylarıyla gösterildiği bu tür filmlerin gişede yüksek gelir elde etmesi, televizyon dizilerinin de aynı yöntemi kullanmalarına neden olmuştur. Eskiden korku yaratmak için sade ve yalın unsurları kullanan ‘*Alacakaranlık Kuşağı*’ dizisinin hâkim olduğu korku dizi dünyasına, son yıllarda ‘*True Blood*, *Vampire Diaries*, *The Walking Dead*’ gibi içeriğinde kan ve grafik şiddete çokça yer vererek izleyicileri korkutmaya çalışan korku türüne ait yeni diziler katılmıştır. Üstelik bu diziler neredeyse sinema düzeyinde şiddet sahneleri içermektedir. Bazı ülkelerde sansürlenseler de, sezonluk bölümlerine dvd ortamında tüm kullanıcılar rahatça ulaşabilmektedir.

Son yıllarda film ve dizilerin içeriklerinde yer verdikleri yoğun şiddet kullanımı, özellikle ebeveynler tarafından filmlerde yer alan şiddetin sınıflandırılması ve buna göre değerlendirilmesi isteğini ve bu konudaki tartışmaları beraberinde getirmiştir. Şiddet sahnelerinin insanlar, özellikle de gençler üzerindeki etkisi konusunda yapılan çok sayıdaki araştırmalara bakıldığında, birbirlerine taban tabana zıt sonuçlar orataya çıkmaktadır.¹¹⁵ Bazı sinema filmlerinden etkilenecek cinayet işlediklerini belirten gençler olduğu gibi, izledikleri filmlerde yer alan şiddet sahnelerini başkaları üzerinde uygulamayan

¹¹³ Scoognamillo, 2010:357.

¹¹⁴ Penner ve Schneider, 2008:17.

¹¹⁵ Dündar, 2010: 386.

insanlar da vardır. Sinemada şiddetin Amerikan toplumundaki şiddet ya da suça önemli bir katkıda bulunduğuna ilişkin henüz yeterli kanıt olmadığını belirten Freedman, şiddet içerikli program izlemeyle ilgili alan deneylerinin, gerçek yaşam koşullarında saldırganlığı arttırmadığını vurgulamaktadır.¹¹⁶ Ancak tedirgin olan ebeveynlerin filmlerde yer alan uygunsuz unsurların değerlendirilerek, filmi izleyecek kişilere önceden bilgi verilmesini istemeleri, pek çok ülkede filmlerin sınıflandırılmasını sağlayan kurulları ortaya çıkarmıştır.

Bunlardan birisi ABD’de bulunan CARA’dır. 1922 yılında MPAA tarafından çıkarılan ve filmleri çok kısıtlayan prodüksiyon kanunu (*production code*) ABD toplumunda yaşanan sosyal olayların da etkisiyle kaldırılmış, bunun yerine 1968 yılında MPAA tarafından CARA kurulu kurulmuştur. CARA’nın filmlerde yer alan argo, şiddet, cinsellik, uyuşturucu kullanımı gibi unsurları sınıflandırarak filmleri değerlendirmesi, filmler için bir yasal zorunluluk olmamakla birlikte, değerlendirmeye girmeyen filmler kısıtlı sinema salonunda gösterim şansı bulmaktadır. CARA’nın asıl amacı, bir filmin iyi ya da kötü olduğunu söylemek değil, filmin içeriğinde bulunan unsurlar hakkında ebeveynlere bilgi vermektir.*

CARA’nın günümüzde de kullandığı sınıflandırma ve değerlendirme sisteminin son hali şu şekildedir:¹¹⁸

G: (*General Audiences-all ages admitted / Genel izleyici- Tüm yaş grubu izinli.*) Bu değerde bir film argo, çıplaklık, seks, uyuşturucu madde kullanımı, şiddet ve diğer uygun bulunmayan konulardaki unsurlara yer veren sahneleri içermez. Değerlendirme kuruluna göre, ebeveynlerin çocuklarıyla birlikte bu filmi izlemesinde sakınca yoktur.

¹¹⁶ Freedman ve Sears, 2003: 310.

* Türkiye’de 14 Temmuz 2004 tarihinde Kabul edilen 5224 sayılı “Sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması ile desteklenmesi hakkında kanun”un 2.bölümünün 4.maddesi, gerekli durumlarda sinema filmlerinin yeniden ‘değerlendirme ve sınıflandırma kuruluna’ gönderilebileceğini belirtmektedir.

¹¹⁸ Bu konudaki bilgiler “CARA” kurulunun “The Movie Rating System” isimli kitapçığından alınmıştır.

19 Ekim 2011 (Erişim) http://www.filmratings.com/filmRatings_Cara/downloads/pdf/about/cara_about_voluntary_movie_rating.pdf

PG: (*Parental Guidance Suggested / Ebeveyn rehberliğinde izlenmesi tavsiye edilir.*) Bazı sahneler çocuklar için uygun olmayabilir. Ebeveynlerin, çocukları izlemeden önce bu değerdeki filmleri incelemesi tavsiye edilir. Bazı argo kullanımları ve şiddet tasvirleri içerebilir. Çok kısa olmak üzere çıplaklık içerebilir, ancak bu, cinsellikle ilgili sahneler var demek değildir. Bu tür filmlerde uyuşturucu kullanımı da yoktur.

PG-13: (*Parents Strongly Cautioned / Ebeveynler uyarılmaktadır.*) Filmde yer alan bazı unsurlar 13 yaşından küçük çocuklar için sakıncalı olabilir. PG-13 değerinde bir film, PG değerindeki filmden farklı olarak bazı unsurları içerir. Cinsellik ve kaba dil kullanımı olsa da seksi açıkça göstermez, ancak bazı küfürin kullanımına yer verebilir. Şiddet, çıplaklık, şehvet, argo kullanımı, uyuşturucu kullanımı, yetişkin aktiviteleri ve diğer unsurları içerse de, bu sahneler R değeri almış filmlerin sınırına ulaşmaz. PG-13 filmlerinde şiddet tasvirine yer veren sahneler yer alsa da bunlar gerçekçi ya da sürekli değildir.

R: (*Restricted / Sınırlı izleyici*) 17 yaşın altındaki izleyiciler ebeveyn eşliğinde izlemelidir. Yetişkinlere uygun sahneler içerir. Cinselliğin olduğu, küfür kullanılan, yoğun ve sürekli şiddet sahneleri içeren bir filmidir. Çıplaklıkla birlikte cinsel sahneler, uyuşturucu kullanımı vardır. Ebeveynler bu değerlendirme grubundaki filmler hakkında yapılan uyarıları ciddiye almalıdır. 17 yaşın altındaki gençler, ebeveynleri ya da yetişkin biri yanlarında olmadan bu tür filmlere alınmazlar. Ebeveynler, çocuklarına daha uygun bir film bulmaları için uyarılır.

NC-17: (*No one 17 or under admitted / 17 yaşın altındakiler izinli değildir.*) Değerlendirme kuruluna göre bu filmler, sadece yetişkinlere göredir. Çocukların izlemesine izin verilmez. NC-17 değerinde bir filmin illa çok çıplaklık içeren ya da pornografik olduğunu düşünerek, olumsuz yargılarda bulunulmamalıdır. Bu değerlendirmenin amacı izleyiciye, bu filmin yetişkinler için bir film olduğunu belirtmektir. Şiddet, sapkın davranışlar, seks, uyuşturucu madde kullanımı ve

çocukların izlemesinde sakınca olabilecek sahnelere yer verildiği için NC-17 değerlendirmesi almış olabilirler.

Son yıllarda şiddetin uç noktada görünümüne yer vererek izleyicileri salonlara çekmeyi başaran, değerlendirme ve sınıflandırma kurulu tarafından R ve NC-17 gibi değerler alan korku-istismar filmlerinin sayısındaki artış ve gişe gelirleri göz önüne alındığında; şiddetin, bir gösteri unsuru olarak çok satan nitelikleriyle, beyaz perdeden ve cam ekranlardan uzak olmayacağı söylenebilir.¹¹⁹

1.3. İSTİSMAR SİNEMASI (EXPLOITATION CİNEMA)

Korku sinemasının ürettiği istismar filmlerinin sayısındaki artış, özellikle son yıllarda hem bu tür filmleri tanımlamak hem de geçmişteki benzerleriyle aralarındaki ilişkileri ortaya çıkarmak için 'istismar sineması' (*exploitation cinema*) adı altında tartışılmaya başlanmıştır.

Bu bölümde korku türüyle yan yana olan istismar filmleri hakkında bilgi verilerek, özellikleri ortaya konacaktır. Ardından en çok istismar filmi üreten korku sinemasının içeriklerine göre alt türleri olan, 'hammer', 'slasher-giallo', 'gore-splatter' ve 'torture porn' hakkında bilgi verilerek, özellikleri açıklanacaktır.

1.3.1. İstismar Sinemasının Tanımı ve Özellikleri

İstismar filmleri, belirli izleyici tipine hitap etmek amacıyla konusu seçilen ve geliştirilen, konusuyla izleyicilerin merakına seslenerek reklamını yapan, sansasyonun temel bir içerik olduğu, genellikle etik olarak kuşkulu düşünceleri yansıtan, endüstriyel olarak marjinal bulunan ve estetik açıdan kötü ürünler

¹¹⁹ Scognamillo, 2010:361.

olarak görülen filmlerdir.¹²⁰ Hayward, son zamanlarda eleştirel alanda sıkça geçen 'istismar filmi' teriminin, genellikle düşük prodüksiyon maliyeti olan ve ele aldıkları belirli tarzda konuları, hedef alınan izleyici grubunu istismar edecek şekilde anlatan filmleri tanımlamadığını belirtmektedir.¹²¹ İzleyicileri salona çekmek için müstehcen seks, sansasyonel şiddet, uyuşturucu kullanımı, çıplaklık, ucube olarak adlandırılan normalin dışındaki vücut, oluk oluk akan kan, işkence, katliam ve vücuttan parça koparma gibi elementleri fazlaca kullanan filmlerdir.¹²² İstismar sinemasından kast edilen insanların çeşitli biçimlerde istismar edilmesini, sömürülmesini anlatan filmler değildir, belirli bir izleyici kitlesinin ilgisini çekecek bir konuyu, unsuru, herhangi bir şeyi ön plana çıkararak sırf bu sayede seyirci çeken filmler kast edilmektedir.¹²³

“İstismar filmleri, izleyicinin görmekten gizli bir haz alacağı ya da tiksineceği ama her halükarda merak edeceği sahnelerin ardı ardına sıralanmasından oluşan ve birkaç alt türü aynı potada birleştiren bir yapıdır”¹²⁴

İstismar edici görüntülerin filmin kendisi kadar eski olduğunu belirten Schaefer, istismar sinemasının tarihini türleriyle birlikte detaylarıyla incelediği *Bold! Daring! Shocking! True!* isimli araştırmasında, 60'ların sonuna kadar üretilen istismar filmlerinin temel özelliklerini saymaktadır. İlk olarak bu tür filmlerin temel konusu yasaklanmış başlıklardır. Temel istismar konuları seks, fahişelik ve ahlaksızlık, uyuşturucu kullanımı, çıplaklık ve zevksizlik olarak görülen herhangi bir konuyu içermektedir. İkinci özellikleri ise şaşırtacak kadar ucuz prodüksiyon değerleriyle küçük bağımsız firmalar tarafından üretilmeleridir. Olabilecek en temel kurgu, en basit kamera hareketi, çok zayıf kaydedilen ses kaydının görüntüyle eşleştiği filmlerdir. Üçüncü özellikleri bağımsız olarak

¹²⁰ Beaver, 2006:91.

¹²¹ Hayward, 2006:109.

¹²² Exploitation Movies, Odd films blog sitesi, 1 Aralık 2010, (Erişim)
<http://www.oddfilms.com/blog/movie-recommendations/exploitation-movies/>

¹²³ Özkarakalar, 1998:2.

¹²⁴ Eren, 2007:49.

dağıtılmalarıdır. Filmler merkezi sinemalarda değil küçük grindhouse adı verilen yerlerde gösterilir ve diğer filmlerden farklı olarak bu filmlerin gösterilmesinin zamanı yoktur. On hatta yirmi yıl süresince bile gösterilebilirler. (Öyle ki sık izlenen filmlerin hasar gören bazı sahnelerinde izleyiciye bilgi vermek amacıyla perdede 'kayıp bobin yazısı' belirir.) Özellikleri üzerinden İstismar sinemasının ne olduğunu anlatan Schaefer, istismar sinemasının 'hard-core porn' olmadığını vurgulamaktadır.¹²⁵

Hayward ise istismar filmlerinin porno formunda da olsa her zaman etrafta olduğunu ve batıya bakınca istismar sinemasının bazı anahtar noktaların tespit edilebileceğini söylemektedir. 1950'lerde sinema pazarı için istismar edilecek yeni müşteriler olan gençlere yönelik '*teen pics*' filmleri, 1970'lerde siyahların başrolde olduğu, uyuşturucu ve seksin çokça yer aldığı '*blaxploitation*' filmleri, 1970'lerin ortasında sansürün kaldırılmasından sonra çoğunlukla Fransa'dan yayılan '*Avrupa sexploitation*' filmleri, çok fazla alt türü olan istismar sinemasının konu başlıklarından bazılarıdır.¹²⁶

Toplumun genel ahlâk ve görgü anlayışını yerle bir ederek bir alt kültür olma amacındaki bu tarz filmler, her ne kadar Avrupa ve Amerika'da çeşitli sansürlere uğrasalar da, televizyona kaptırılan izleyicileri çekmek için sansasyonel elementleri kullanmayı sürdürmüşlerdir. Ayrıca istismar filmlerinin diğer herhangi bir film türünden farkı olmadığını, tüm filmlerin izleyenlerin sahip olduğu tutku ve korkuları yansıttığını belirten Quarles, İstismar filmlerinin Hollywood ürünlerinden biraz daha kurnazlıkla ve daha direk bunu yaptığı için istismar olarak adlandırıldığını belirtmektedir.¹²⁷

"Bu filmleri salt izleyicilerin merak duygusunu ve saklı arzularını kötüye kullanan bir sinema geleneğinin ürünleri olarak görmek biraz haksızlık. Bu tür filmler üzerine kafa yoran, ucuza film

¹²⁵ Schaefer, 1999:1-16.

¹²⁶ Hayward, 2006:109.

¹²⁷ Quarles, 2001:xiii.

yapmayı, yüksek bütçeli filmlerin alamadığı riskleri almayı, kendisine gülüneceğini bilse de radikal kelimalar etmeyi başarabilen ama yine de istismar sineması kapsamında yer alan filmler de elbette mevcut.”¹²⁸

Örneğin filmleri üzerine çok sayıda çalışma yapılan yönetmenlerden olan Quentin Tarantino ve Robert Rodriguez, ‘*Grindhouse*’u meydana getirmişlerdir. İstismar sinemasına saygı duruşunda bulunmak amacıyla ortaya çıkan *Grindhouse/2007*, istismar filmlerinin özelliklerini içinde barındıran ‘*Ölüm Geçirmez*’(*Death Proof*) ve ‘*Dehşet Gezegeni*’(*Planet Terror*) isimli iki filmden oluşmaktadır. Projeye istismar sinemasıyla iç içe geçmiş Grindhouse isminin verilmesi anlamlıdır. Grindhouse, ucuza mal edilen B tipi istismar filmlerinin gösterildiği sinema salonlarına verilen isimdir. Sadece düşük bütçeli filmleri göstermenin dışında başka işlevleri de vardır:

“Yaygın dağıtımına çıkan filmlerin dışında ‘farklı şeyler’ görmek istediğinizi, sinemanın suçlu zevklerini keşfetmek isteyen bir sinefil olduğunuzu farz edin. ABD’de yer alan Grindhouse sinemaları bu gibi durumlarda imdada yetişip, sinemaseverlere, kimsenin yüzüne bakmadığı filmleri, kırk yıl düşünsek aklımıza gelmeyecek acayiplikleri, garip yaratıkları, dövüşen çekik gözlüleri, sevişen çiftleri, parçalanmış adamları, yarı çıplak doğranmış kadınları, zombileri, uzaydan gelen tuhaf yaratıkları ve daha nice akla hayale gelmeyecek ucubelikleri perdede sergilemekten çekinmiyordu.”¹²⁹

Grindhouse’larda benzer tarzda filmlerin peş peşe gösterildiği ‘iki film birden’ anlayışı vardır. Örneğin Grindhouse ruhunu yaşatmak isteyen Quentin Tarantino ve Robert Rodriguez’in çektiği filmler, pek çok ülkede tek seansta peş peşe gösterilirken, Türkiye gibi film arasında mola verme alışkanlığı olan bazı ülkelerde ayrı ayrı, hatta bir ay arayla gösterime girmiştir.

¹²⁸ Eren, 2007:49.

¹²⁹ Eren, 2007:48.

Tüm bunlar eşliğinde ünlü yönetmenlerin de dâhil olduğu istismar sinemasının, farklı zamanlarda farklı konuları işlese de bir alt kültür olarak varlığını sürdürmeye çalıştığı söylenebilir. Günümüzde büyük stüdyoların çektiği pek çok korku filmi, geçmişte basit, değersiz ve önemsiz görülmüş istismar filmlerine benzemektir. Ucuza mal edip, yüksek kâr bekleyerek; seks, şiddet ve kan satıp her daim 18 yaş sınırı alan filmlerle, 'daha fazlasını' görmek isteyenleri salonlara çekmeye çalışan stüdyolar, geçmişte yüz çevirdikleri istismar sinemasına dönüş niteliğinde filmler üretmektedir.¹³⁰

Büyük stüdyoların, izleyicilerde şok etkisi yaratarak sinema salonlarına çekmek çabasıyla ürettikleri filmler, istismar sinemasının geçmişe oranla daha geniş kitlelere ulaşmasını ve ilgi görmesini sağlamıştır. Hatta yeniden çevrimlerin moda olduğu Holywood sineması, '*I Spit on Your Grave/2010*', '*Soldaki Son Ev*'(*Last House on The Left/2009*) gibi kimi istismar filmlerini yeniden çevrimlerle izleyicilere sunmaktadır. Ayrıca '*Testere*'(*Saw/2004*), '*Sınırdaki*'(*Frontiers/2007*), '*Waz/2007*' '*İnsan Kırkayak*' (*The Human Centipede/2009*) gibi farklı ülkelere ait filmler, istismar filmlerinin ne kadar geniş bir alana yayıldığını ortaya koymaktadır.

1.3.2. İstismar Filmleri Üreten Korku Alt Türleri

Sıklıkla istismar filmi üreten ve çok çeşitli bir tür olan korku sinemasını, konularına ve içeriklerine göre ikiye ayırmak mümkündür. Konularına göre korku sineması canavar filmlerini, seri katil filmlerini, okült konuları işleyen filmler ve daha pek çok türü içinde barındırmaktadır. Bu çalışmada üzerinde durulacak istismar filmleri bu konulardan herhangi birinde yer alabilir. Bizim için önemli olan çok sayıda istismar filmi üreten korku sinemasının içeriklerine göre alt türlerini açıklamak ve özelliklerini ortaya koymaktır.

¹³⁰ Eren, 2007: 49.

1.3.2.1. Hammer Filmleri

50'li yıllarda İngiltere de ortaya çıkan Hammer filmleri sonraki yıllarda ortaya çıkacak modern korku sinemasının temellerinin atılmasına katkıda bulunmuştur. Hammer filmleri, Universal stüdyosunun ürettiği '*Frankestein/1931*, *Dracula/1931*, *Mumya (The Mummy/1932)*, *Londra'lı Kurt Adam (The Werewolf of London/1935)*' gibi eski yaratık filmlerini kendisine has bir üslupla yeniden üreterek izleyiciye sunmuştur. Eski canavarlar ilk kez renklenmiştir.¹³¹

Hammer filmlerinin dönemin koşullarına göre daha kanlı olduğunu belirten Ertan, günümüz korku filmleri denince akla ilk gelen cinsellik ve sadizm unsurlarının, ilk defa Hammer filmlerinde kendilerine bu derece yoğun ve açık şekilde yer bulduklarını ve bu nedenle Hammer filmlerinin bayrağı bir adım ileri taşıdığını belirtmektedir.¹³² Bunda Universal'ın sunduğu siyah beyaz klâsiklerin renklendirilerek sunulmasının ve kırmızı kana çokça yer vermesinin etkisi olduğunu söylenebilir.

50'lerin sonlarından 70'lerin başlarına kadar Hammer şirketi bugün klâsikleşen bir dizi korku filmi üretmiş ve korku sinemasının şekillenmesine katkı sağlamıştır. Korku sinemasının alt türlerini ilk kez gündeme getiren Hammer filmleri, Universal'da olduğu gibi bir noktadan sonra renklendirdiği canavarları tüketmiştir.¹³³ '*Frankenstein'in Laneti (The Curse of the Frankenstein/1957)*, *Kurt Adamın Laneti (Curse of the Werewolf/1960)*, *Usherler'in Çöküşü (The Fall of the House of Usher/1960)*, *Kızıl Ölümün Maskesi (The Mask of the Red Death/1964)*' en bilinen Hammer filmlerinden bazılarıdır.

¹³¹ Scognamillo, 1996:88.

¹³² Ertan, 2002(a): 71.

¹³³ Ertan, 2001:102; Scognamillo, 1996:88.

1.3.2.2. Slasher ve Giallo Filmleri

Çok sayıda istismar filmi üreten korku sineması türlerinin başında 'slasher' gelmektedir. Adı en kötüye çıkmış tür olarak bilinen slasher alt türü çoğu zaman üvey evlat muamelesi görmüştür.¹³⁴ İngilizcede fiil olarak 'kesmek/yarmak' anlamlarına gelen slasher, isim olarak 'derin kesik/yarık' anlamına gelmektedir.¹³⁵ Filmdeki kurbanların kesici aletlerle öldürülmesinden dolayı slasher ismi verilen bu türe, özelliklerini belirtmek amacıyla farklı isimler verenler de olmuştur. Örneğin Vera Dike, hem tacizci anlamına gelen hem de katilin sinsice iz sürüp kurbanını öldürdüğü film anlamına gelen 'stalker film' derken, Robert Ebert 'tehlikedeki kadınlar-women in danger' terimini kullanmıştır.¹³⁶

Slasher filmlerinin özelliklerini açıklamadan önce yakın ilişkide olduğu İtalyan 'giallo' filmlerden bahsetmek gerekmektedir, çünkü slasher filmleri İtalyan kuzeni sayılan giallo filmlerinden etkilenecek şekilde şekillenmiştir.¹³⁷ Polisiye ve korkunun bir arada olduğu giallo filmleri slasher filmlerinin öncüsüdür. II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da polisiye türünde cep kitapları meşhur olmuştur. Bu cep kitaplarının çoğunun kapağının sarı olması, bu kitaplara İtalyanca 'sarı' anlamına gelen 'giallo' isminin verilmesine neden olmuştur. Benzer tarzda konuları sinemada işleyen filmlere de aynı isim verilerek giallo denmiştir.¹³⁸ Bu tür filmlerin öncüsü olarak Mario Bava gösterilse de, türü tüm dünyaya tanıtan yönetmen Dario Argento olmuştur.

Giallo ve slasher neredeyse iç içe geçmiş iki türdür. Pek çok giallo filminin açılış sekansında yakın çekimle sunulan el ve eldiven çekimleri, '*Mezuniyet Gecesi*' (*Prom Night/1980*) gibi bazı slasherların açılış sekansında sıklıkla görülmektedir. Yine giallo filmlerinin açılış sekanslarında sıklıkla kullanılan katilin

¹³⁴ Muir, 2007:17; Hutchings, 2004:195.

¹³⁵ Ertan, 2002(b):88.

¹³⁶ Hutchings, 2004:194.

¹³⁷ Harper, 2004:10; Penner ve Schneider, 2008: 20.

¹³⁸ Ertan, 2002(b):88.

bakış açısıyla yapılan çekimler, slasherların dönüm noktası olan ‘Yabancı’(Halloween/1978) ve ‘13.Gün’ (Friday the 13th/1980) gibi pek çok slasher filminde kullanılmıştır. ‘Yabancı’nın meşhur açılış sekansında kullandığı bakış açısı çekimi pek çok Dario Argento filmlerine referans yapmaktadır.¹³⁹ Yine bir slasher olan ‘Çığlık’ (Scream/1996) sonrasında çekilen ve ‘post-slasher’ olarak adlandırılan slasher filmlerinin giallo filmlerinin doğaçlaması olduğunu belirten yazarlar da vardır. Örneğin, Harper, ‘Sevgililer Günü’ (Valentine/2001) ve ‘Gerçek Efsaneler’ (Urban Legends: Final Cut/2000) filmlerinin Bava ve Argento’dan dersler almış gibi olduğunu belirtmektedir. Sadece güzel kızları normalden daha acımasızca öldürmesi bir yana her iki filmdeki katilin de, siyah deri kıyafetlerle vücutlarını gizlemeleri ve taktıkları maskeler (birisi melek, birisi eskrim maskesi) İtalyan atalarıyla benzerlik göstermektedir.¹⁴⁰

Çoğu filmi her iki kategoriye dâhil etmek mümkün olsa da slasherleri giallolardan ayıran en önemli özellik, kurbanların peş peşe kesici aletlerle öldürülmeleridir.¹⁴¹ Slasher da katilin kimliği önemli olmamakta; sırada hangi kurbanın olduğu ve hangi aletle, nasıl öldürüleceği üzerinde durulmaktadır. Belki de bundan dolayı slasher filmleri “kitle kültürünün istismar edici ürünleri”¹⁴² olarak etiketlenmişlerdir. Ancak 70’li yıllar ve sonrasında çekilen ‘Yabancı’, ‘13.Gün’ gibi pek çok slasher alt türündeki filmlerden bazıları popüler ve kült haline gelmiştir. Kadınların fallik bir nesne ile öldürüldüğü slasher filmlerinin öncülüğünü Alfred Hitchcock’un ‘Sapık’ filmi yapmış olsa da, pek çok kaynağa göre ABD, John Carpenter’ın ‘Yabancı’ filmiyle slasher türüyle tanışmıştır.¹⁴³

Kara film, western ve müzikalin aksine slasherı tanımlamanın kolay olmadığını belirten Rockoff, slasher türünü içerdikleri elementler üzerinden tanımlar. Slasherların vahşi bir tür olduğunu belirten Rockoff, ‘Şeytan’ın Ölüsü’

¹³⁹ Harper, 2004:10.

¹⁴⁰ Harper, 2004:10.

¹⁴¹ Ertan, 2002(b):88.

¹⁴² Hutchings, 2004:195.

¹⁴³ Ertan, 2002(b):86; Harper, 2004:8.

(*Evil Dead/1981*) ve '*Şey*' (*The Thing/1982*) gibi filmlerin kanlı, şiddetli ve korkutucu olsa da slasher türünde yer almadığını, tıpkı bıçaklı katillerin olduğu '*Kalifornia/1993*' ve '*Cobra/1986*' filmlerinin de slasher olmadığını söyleyerek slasherların ayrımını yapar ve özelliklerini sıralar. Örneğin '*13 Cuma*' '*Yabancı*' '*Teksas Katliamı*' (*The Texas Chainsaw Massacre/1974*) gibi bu tür filmlerde zor ölen, doğaüstü güçleri varmış gibi duran, sıradan insanların katil olduğunu belirtir. Hatta bu katiller bazen o kadar korkunç değildir ve normal bir insandır. Psikolojik istismar, aşağılanma, sevilenin kaybı gibi travmalar yaşamış olan katil, fallik nesne işlevi gören, azami kan çıkarma garantisi olan, kılıç, orak, bıçak, balta, gibi delici aletleri silah olarak kullanmaktadır.¹⁴⁴

Clover, slasher filmleri; öldürmek amacıyla çoğunluğu kadın olan kurbanlarını tek tek kesen psikopat bir katilin, sona kalan kız tarafından öldürülene ya da etkisiz hale getirilene kadar cinayet işlemeye devam ettiği filmler olarak tanımlamaktadır.¹⁴⁵ Bu filmlerdeki kurban olan kadın ve erkekler katilin, psikoseksüel öfkesini serbest bırakmasına neden olacak davranışlarda bulunur ve geçmişte yaşadığı travmaları canlandırır.¹⁴⁶ Aynı zamanda bu tür filmlerde katil, diğerlerinden farklı giyinerek kendisinin 'öteki' olmasına hizmet etmektedir. Ya maske takarak ya da izleyicinin görüş açısı dışında yer alarak izole olmuş izlenimi uyandırır.¹⁴⁷

Slasher filmleri çoğunlukla, kahramanları liseli ya da üniversiteli olan gençlerin başrolde olduğu 'teen-slasher' (gençlerin kesilip biçildiği) filmleri üretmektedir. Geçen zaman içinde mekan olarak lise, üniversite, dağ kabini, yaz kampı ve banliyö evlerinin kullanıldığı teen-slasher tarzı filmler hızla artmıştır.¹⁴⁸ "Wood bu tür filmleri iki kategoriye ayırmaktadır: Birincisi özellikle sorumsuz, sadece seks ve eğlence düşkünü olarak tanıtılan gençlerin öldürüldüğü filmler,

¹⁴⁴ Rockoff, 2002:5-9.

¹⁴⁵ Clover, 1993:21.

¹⁴⁶ Muir, 2007:21.

¹⁴⁷ Penner ve Schneider, 2008:20; Muir, 2007:20-23.

¹⁴⁸ Muir, 2007:6.

ikincisi de sadece kadınların öldürüldüğü filmler.”¹⁴⁹ Teen-slasher türünde özellikle kadınların konumu üzerine vurgu yapılmaktadır.

Bu tür filmlerde hangi kızların hayatta kalabileceğini esas kız kavramıyla açıklayan Clover, sona kalan esas kızın, seksi olmadığını, cinsel aktivitelerde bulunmadığını hatta bakire olduğunu belirtmektedir. Esas kızın öldürülecek olan en yakın kız arkadaşı seks muhabbetlerini sever ve cüretkar davranır, bu sayede esas kızın özelliklerini daha da belirginleştirir. Esas kız katile karşı her an tetiktedir ve zekidir. Hamarat olmasının yanında ailevi değerlere düşkün gibidir, zaten bu tür filmlerde kadınlar ailelerini hayatta tutmak için katille savaşılmaktadır. Esas kız katille yüz yüze gelip, mücadele başladığında ya bir erkek tarafından kurtarılmakta ya da katili kendisi öldürmektedir.¹⁵⁰

Esas kız slasher türü filmlerde ‘ölüm turu’ adı verilen bir deneyim yaşar ve filmin sonuna doğru arkadaşlarının evin çeşitli yerlerine kancayla asılmış, ağaçtan sarkıtılmış veya buzdolabına saklanmış cesetlerini keşfeder. Bu ölüm turu da tıpkı, slasherların ‘kedi sıçraması’ ile izleyiciyi sesle korkutması ve katil saldırınca ‘arabanın çalışmaması’ gibi klâsik formüllerinden biridir. Bu ve benzeri formüllerin sıklıkla tekrarlandığı slasher filmlerin 80’li yıllarda çok sayıda çekilmesi, kimin ne zaman öleceğini bilmekten sıkılan seyircilerin türe olan ilgisini azaltmıştır.

Popülaritesini kaybettiği 90’lı yıllar da Wes Craven’ın ‘*Çığlık*’ filmiyle türe ilgi yeniden başlamıştır. Hem daha önceki slasher kurallarının parodisini yapması, hem de korku oluşturabilmesi ‘*Çığlık*’ filminin başarısı arttırmıştır. Bu sayede ‘*Geçen Yaz Ne Yaptığını Biliyorum*’ (*I Know What You Did Last Summer/1997*) ‘*Gerçek Efsaneler*’ (*Urban Legends/1998*) gibi gişede başarılı olan slasher filmleri peşpeşe çekilmeye başlanmıştır. Üstelik bu filmler ‘*Yabancı*’, ‘*13.Gün*’ gibi, eski slasherların da sahip olduğu pek çok devam filmine sahip

¹⁴⁹ Wood’dan akt. Topçu, 2004:205.

¹⁵⁰ Muir, 2007:25-27; Hutchings, 2004:202; Kutlu, 2005:79.

olmuştur. Devam filmlerinin çekilmesindeki önemli etkenlerden biri başroldeki katilin zor öldürülebilirliği olsa da, asıl neden izleyicilerin bu türe yeniden ilgi göstermesidir. İlk *‘Çılgılık’* filminin 1996 yılında *‘Çılgılık 4’*ün ise 15 yıl sonra 2011’de çekilmesi, slasher türünün hala ilgi gördüğünü ortaya koymaktadır.

*‘Çılgılık’*ın açtığı yoldan ilerleyen postmodern slasherlar her ne kadar geçmişteki slasherlardan referanslar alsalar da, daha büyük bütçelere sahip olmaları ve televizyon dizilerinde oynayan meşhur gençlere yer vermeleriyle orijinal slasherlardan farklılıklar göstermektedirler.¹⁵¹ Üstelik sona kalan esas kızın bakire olması kuralını değiştirmeleri, katilleri daha gerçek ve yaralanabilir insanlar olarak göstermeleri inandırıcılıklarını arttırmış ve daha dikkat çekici olmuşlardır.

1.3.2.3. Gore ve Splatter Filmleri

60 yıllarda ortaya çıkan, içinde bolca kan ve şiddet barındıran filmlere, ingilizce pıhtılaşmış kan anlamına gelen ‘gore’ ismi verilmiştir. Oluk oluk akan kanları resmeden grafik şiddete odaklanan gore filmleri, pek çok kaynakta ‘splatter’ türü olarak da anılmaktadır. Splatter ingilizcede şapırtı anlamındaki ‘splat’ kelimesinden gelir ve ‘püskürmek’ demektir.¹⁵² Gore ve splatterın aynı alt türü tanımlamak için kullanılması aralarındaki yakın ilişkiyi ortaya koymaktadır. Kutlu bu ilişkiyi şöyle anlatmaktadır:

“Gore bir alt türeden çok bir üslup, bir biçim teşkil ediyor. Hatta bir sıfat şekli bile var: bir film ne tür korku filmi olursa olsun çok kanlıysa, şiddeti apaçık ve ayrıntıyla gösteren çok resme yer

¹⁵¹ Hutchings, 2004:213.

¹⁵² Ertan, 2002(b):88; Kutlu, 2005:80.

veriyorsa, o kadar gory, yani o kadar kanlı oluyor...Ve o splatter kategorisine de o kadar layık oluyor.”¹⁵³

Bu tür filmler, özel efektler kullanarak iç organlara çokça yer veren, kanın fışkırmasını ve akmasını kendince cümbüşlü özel efektlerle sunan bir sanat formudur.¹⁵⁴ 80’li yıllarda baştan aşağıya kana bulanana gore sinemasının gelişmesi, yeni metotların ve özel efekt teknolojilerinin gelişmesine uzanmaktadır.¹⁵⁵ Normal korku filmleri gizem, karanlık, doğaüstü gibi bilinmeyenlerle izleyenleri korkuturken, gore ve splatter filmlerinde, bedenin fiziksel bütünlüğüne verilen zararı göstererek korkutma çabası vardır. Bu tür sahnelerin gösterilmesi korku sinemasında büyük ölçüde tercih edilen ‘ima’ etme yönteminden çok daha farklı bir etkiye sahiptir.¹⁵⁶

Gore sineması denince akla ilk gelen isim gore türünün özelliklerini belirleyen ve ilk gore filmi olarak gösterilen ‘*Blood Feast/1963*’in yönetmeni Herschell Gordon Lewis’tir. “Tabuları yıkan ve trend oluşturan yönetmenlerden Lewis, ‘*Blood Feast*’ ile daha önce perdede görülmemiş şiddeti göstermiştir.”¹⁵⁷ Ayrıca ‘*Blood Feast*’ gore sinemasının resmi olarak doğuşunun sinyallerini vermekle beraber, genç aktrislerin sezonunu da başlatmıştır.¹⁵⁸

Gordon Lewis’in en ünlü filmlerinden bir diğeri ise, arabalarını yanıltarak tuzaklarına düşürdükleri insanları, kutlamalar eşliğinde öldüren kasaba halkını resmeden ‘*Two Thousand Maniac/1964*’tır. ‘*Color Me Blood/1965*’, ‘*Gore Gore Girls/1972*’ gibi diğer filmlerinin isimleri bile Lewis’in gore türüyle bağlantısını ortaya koymaktadır.

“Splatter teriminin ortaya çıkmasını sağlayan ‘*Blood Feast*’ aynı zamanda gore türünün ilklerindendir. Gore’un yapı taşlarından

¹⁵³ Kutlu, 2005:82.

¹⁵⁴ Arnzen, 1994:177.

¹⁵⁵ Hills, 2005:86; Kutlu, 2005: 80-81.

¹⁵⁶ Kutlu, 2005:82.

¹⁵⁷ Quarles, 2001:xiii.

¹⁵⁸ Hogan, 1997:236.

bir diğeri ise gece yarısı izlenen kült filmlerin favorisi George A. Romero'nun 'Yaşayan Ölülerin Gecesi'dir."¹⁵⁹

70'li yıllardaki yamyam filmleri de gore türünün önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Bu türe ait filmler perdedeki şiddetin limitlerini zorlayan görüntülerle, insan eti yiyen zombi ve yamyam sahneleriyle, izleyicileri iğrendirerek dikkatleri üzerine çekmiştir.¹⁶⁰ Zombi filmleri denince akla ilk gelen yönetmenlerden olan George A. Romero, zamanla filmlerinin içindeki kan görünümünü arttırarak gore türünün yönetmenlerinden olmuştur. Yönetmen, 'Yaşayan Ölülerin Gecesi' (*Night of the Living Dead/1968*), 'Ölülerin Şafağı', (*Dawn of the Dead/1978*), 'Ölülerin Günü' (*Day of the Day/1985*), 'Ölüler Ülkesi' (*Land of the Dead/2005*), 'Ölülerin Günlüğü' (*Diary of the Dead/2007*) gibi filmlerle kimi zaman medyayı, kimi zaman ırkçılığı, kimi zaman tüketimi eleştirmiştir. George Romero'nun zombiler üzerinden sistem eleştirileri yapması, gore türünde çekilen filmlerin zengin okumalara müsait olabileceğini göstermesi açısından da önemlidir.

Son olarak sıklıkla karıştırılan gore/splatter ve slasher arasındaki ayrımı bir örnekle açıklamak gerekirse: Gençlerin kesici aletlerle sırayla öldürüldüğü 'Yabancı' filmi kana fazla yer vermediği için gore ya da splatter film değil, bir slasherdir. Ancak 'Yüksek Tansiyon' (*High Tension/2003*) gibi bir slasher filmi her iki türe de girmektedir. Kimin sırada olduğu ve hangi yöntemle öldürüleceğinin öncelikli olduğu filmler slasher, öldürme sırasında izleyiciye gösterilecek kan efektinin öncelik olduğu filmler gore'a dâhil edilmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere gore filmleri, savaş, western, fantastik gibi herhangi bir türe ait filmler içinde de olabilir. Son zamanlarda gore ve slasher türünün birleşmesiyle, izleyicinin ilgisini çekmeye çalışan çok sayıda istismar filmi çekilmektedir.

¹⁵⁹ McCarty'den akt. Hills, 2005:85.

¹⁶⁰ Sapolsky ve Molitor, 1996:33; Ertan, 2002(b):88.

1.3.2.4. Torture Porn (İşkence Pornosu)

Popüleritesini kaybeden korku sineması, 1996 yılında '*Çılgılık*' filmiyle eski gücüne yeniden kavuşsa da, '*Çılgılık*'ın türevi olan filmlerin sıklıkla üretilmesiyle kendisini tekrarlamaya başlamış, gördüğü ilgiyi ve popüleritesini tekrar kaybetmiştir. Bu durum 2000'li yıllarda izleyicileri yeniden korku filmlerine çekmek için 'ışkence pornosu' (torture porn) lakabı verilen filmlerin sayısında patlama yaşanmasına neden olmuştur. Daha fazla şiddet, çıplaklık, işkence, vücuttan kopan parçalarla sadistliğin daha ayrıntılı gösterimi sonucu işkence pornosu ismini alan '*Testere*' (*Saw/2004*) ve '*Otel*' (*Hostel/2005*) serisi gibi filmler üretilmiştir.

Narkunas, bir alt tür olan işkence pornosunun '*Testere*' gibi filmlerle ortaya çıktığını belirtmektedir.¹⁶¹ İşkence pornosu, izleyenlerin eğlenmesi amacıyla filmdeki karakterlerin, korkutucu ve uç noktadaki şiddetin denekleri olduğu korku filmlerini tanımlamak için kullanılan bir terimdir.¹⁶² İşkence pornosundaki geçen porno kelimesi bilinen anlamda kullanılmamaktadır; filmde geçen işkence sürecini apaçık ve ayrıntılı bir şekilde yansıtan, asıl amacının bu sahneleri göstermek olduğu düşünülen filmleri nitелеmek amacıyla kullanılmaktadır.¹⁶³

Göstermek varken niye ima edesin ki? başlıklı yazısında Kutlu, 2000'li yıllarda türün geleneklerine bambaşka bir açıdan bakan yönelimler ortaya çıktığını belirterek işkence pornosu olarak anılan filmlerin özelliklerini belirtmektedir: '*Çılgılık*' filminin tam tersi istikamette giderek seyirciyle zeka ve bilgi düzleminde değil, çok daha ilkel bir düzlemde bağlantı kurma amacıyla ki bu filmlerin izleyiciler üzerindeki tek kozu, perdede uzun uzun ve apaçık bir şekilde fiziksel eziyet çeken insanları seyretmenin getirdiği kaçınılmazlık hissi ve

¹⁶¹ Narkunas, 2010:76.

¹⁶² Bergman ve Lambert, 2011:240.

¹⁶³ Kutlu, 2007:74.

boğuculuktur. Bu yaklaşımdan dolayı ‘işkence-pornosu’ yakıştırmasını almışlardır.¹⁶⁴

Bu tarz filmlerin asıl amacı insanları şaşırtmaktır. Ertan, 10-15 yıl önce gördüğümüz bir sahnenin etkisini günlerce üzerimizden atamazken içinde yaşadığımız dijital çağda, üretim ve tüketimin birbirine paralel olarak hızlanmasından dolayı görüntünün eski gücünü ve etkisini kaybettiğini, bu tarz filmlerin hem şoke olma eşiği yükselmiş seyirciyi şaşırtmak, hem de kısa yoldan dikkat çekmek için üretildiğini belirtmektedir.¹⁶⁵

“‘*Testere*’ serisiyle popülerleşmeye başlayan ve ‘Otel’ filmlerinde en katışıksız ifadesini bulan, yeni ve epeyce daha dolaysız yaklaşıma sahip işkence pornosunun ilham kaynağını ‘slasher’ sinemasının endüstrileştiği 80’lerden ziyade daha çığ, gerçekçi ve aşırılıktan sakınmaz havalarıyla zamanında çığır açmış olan 70’li yıllar korku sinemasından aldığı söylenebilir.”¹⁶⁶

Ancak bu filmler öncekilerden farklı olarak dünya genelinde geniş izleyici kitlesine sahip olan ve çok daha büyük bütçelerle çekilen filmler haline gelmişlerdir. Ayrıca “70’lerin kimi istismar sineması örneklerinin yeniden çevrimlerini de kapsayan bu filmler, grafik şiddeti anlamla ilgili işlevsel bir noktaya taşımaktan ziyade, sektörün ticari yönüne hizmet etmektedir.”¹⁶⁷

Şiddetin uç noktada olduğu filmlere farklı yaklaşımlarda bulunanlar da vardır. Örneğin Dipaolo, işkence pornosu filmlerinin, acının kurtarıcı ve daha minnettar hayat verdiğine inan bazı izleyicileri kendinden geçirdiğini belirtmektedir. Bunu, ‘*Testere*’ filminin katili *Jigsaw*’ın, Tanrı’nın işini yaptığını sanması ve kurbanlarına değerini bilmedikleri hayatı minnetle yaşamayı öğretmesine benzetir. *Jigsaw* ‘*Testere 2’nin* açılış sahnesinde, kurbanından

¹⁶⁴ Kutlu, 2010:70; Kutlu, 2007:74.

¹⁶⁵ Ertan, 2010:81.

¹⁶⁶ Kutlu, 2010:70.

¹⁶⁷ Ertan, 2010:81.

boynundaki tuzağı çıkarması için tek gözünü feda etmesini isteyerek, İncil’de yer alan ‘*Mathew 18:9*’a gönderme yapar, Tanrı rolü oynayan *Jigsaw*, kurbanına yaşayacağı acıyla ‘düzgün insan olma’ dersi vermek istemektedir.¹⁶⁸

Sharrett da bu tür filmleri farklı okumaya tabi tutmaktadır. ‘*Testere*’ serisi tarzı filmlerde, eski iyi değerlere ulaşmak için işkence ve cinayetin kullanıldığını, bir nevi Bush yıllarının parodisi gibi okunabileceğini, hatta bu tarz filmlerin Irak savaşı ve Ebu Garip cezaevlerindeki mahkûmların basına sızan görüntüleriyle ortaya çıkan işkencelere gönderme yaptığını belirtmektedir.¹⁶⁹

Son yıllarda artış gösteren bu tarz filmlere ‘*Otel*’, ‘*Testere*’, ‘*Kurt Kapanı*’(*Wolf Creek/2005*), ‘*Vahşet Çetesi*’(*The Devils’ Rejects/2005*) örnek olarak verilebilir. Quentin Tarantino ve Robert Rodriges , ‘*Grindhouse*’ ile bu trendin bir parçası olmuş ve bu türün popülaritesine katkı sağlamışlardır. Sinema yazarları bu türün popülarlığının geçici olduğunu, korku sinemasının alt türü olan hayalet ve perili ev filmlerinin bir dönem popülerken zamanla gördükleri ilginin azalması gibi, şimdilik moda olan işkence pornosu tarzındaki filmlerin de, yakında diğer korku türleriyle aynı periyodu yaşayacağını düşünmektedirler. Türlerin ve alt türlerin devir yapısı dikkate alındığında, ‘*Çılgılık*’ ve benzerlerinin 90’larda popülerken, bir süre sonra modasının geçmesi gibi, işkence pornosu da yakında en az görülecek tür olabilir.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Dipaolo, 2011:203.

¹⁶⁹ Cooper, 2010:207; Shatter’dan akt. Dipaolo, 2011:203.

¹⁷⁰ Davis ve Natale, 2010:48.

İKİNCİ BÖLÜM

FİLMLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.1. SOLDAKİ SON EV FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.1.1. Soldaki Son Ev'in Konusu

Soldaki Son Ev barış dolu ve huzurlu bir orman görüntüsüyle başlamaktadır. 17 yaşına giren Mari'ye mektup getiren postacı, "Mari'ye medeni dünyadan bir kart gelmiş, gerçekten güzel bir kız" diyerek yanındaki köpeklerle konuşmaktadır. Köpek söylenenleri anlamış gibi havlarken, postacı mektubu posta kutusuna koymaktadır. Burası insanların hayvanlarla da iletişim kurduğu, medeni bir dünyadır.

Postacı Mari hakkında konuştuğu sırada Collingwood'ların yazlık evinde duş yapan Mari'yi görürüz. Buğulu camın ardından çıplak vücudu net olmasa da görünmektedir. İstismar filmlerinin özelliklerinden biri olan çıplaklık '*Soldaki Son Ev*' filminin hemen başında kullanılmaktadır. Filmin isminin yazdığı bu sahnenin ardından, duştan çıkmak üzere olan Mari, duşakabinin kapısını açarak elini havluya uzatır ve izleyicinin göreceğini düşündüğü göğüslerine denk gelecek şekilde tutar. Laura Mulvey'in '*Görsel Anlatı ve Haz Sineması*' makalesinde belirttiği kameranın erkek izleyicinin bakışına göre ayarlanması ve izlendiğinden habersiz kadının seyirlik nesne olarak sunulması bu sahnede de hakimdir. Kameranın dikizleyen erkek konumundan habersiz olan Mari'nin aynadan yansıyan vücudu görünür, ancak aynı duş sahnesinde olduğu gibi ayna da su buharıyla kaplanmıştır ve Mari'nin vücudu net görünmemektedir. Mari aynaya doğru yürür ve havluyla aynadaki su buharlarını yukarıdan aşağıya doğru sildiği sırada izleyici göreceğini düşündüğü Mari'nin göğüslerini gene göremez, çünkü

Mari havluyu tam o hizada durdurmuştur. Mari'nin yakın çekim yüz sahnesine geçtiğimizde Mari'nin kendi vücudunu hayranlıkla izlediğini görürüz.

İzleyicinin merakını yarıda kesen bu sahnenin ardından kamera Collingwood ailesinin oturma odasına geçiş yapar. Baba Collingwood (John) gazete okumaktadır, eşi Estella araya girer ve dış dünyada ne haberler olduğunu sorar. John 'yine aynı saçmalıklar: cinayet ve yaralama' cevabını verir. Bu sahne Collingwood ailesinin şiddeti dış dünyada ve evlerinden uzakta bir olgu olarak gördüklerini belirtmesi açısından önemlidir.

Sahnenin devamında Mari'nin anne ve babasıyla çatıştığına tanık oluruz. Mari 17.yaşını kutlamak için en yakın arkadaşı Phyllis ile 'Bloodlust'(*kana susamış*) isimli bir rock grubunun konserine gidecektir. Mari'nin yaş gününü kutlamak için arkadaşıyla Bloodlust'ın konserine gitme isteği ailesini tedirgin etmiştir. Konserlerinde gösteri için civcivleri öldüren bu rock grubuyla ilgili şiddet haberlerini gazetede okuyan babası, barış çocuklarını andıran ve hippie gençliğinin parçası olan kızı Mari'nin bu vahşi grubun konserine gitmek istemesine anlam verememiştir. Üstelik dış dünyadan okuyarak öğrendiği şiddetin bir uygulayıcısı olan bu rock grubuna kızının yakın olmasını istememektedir.

Mari'nin ailesiyle yaşadığı tek çatışma bu değildir. Mari'nin babası John, kızının giydiği kıyafetlerden ve çekinmeden konuştuğu argo kelimelerden de rahatsız olmaktadır. Annesi ise kendi yaşındayken giyimlerine dikkat ettikleri yönünde kızını uyarmaktadır. Ancak Mari, her ikisine de 'klinik vaka gibi davranmamalarını' şaka yollu söyleyerek cevap verir. Konser ve kıyafet tartışmalarından sonra, ailesi Mari'ye barış amblemleri bir kolye hediye ederek aralarındaki çatışmaları öpücüklerle ve barışla noktalandırır.

Mari, kendisiyle aynı sosyal sınıftan olmasa da çok iyi anlaştığı arkadaşı Phyllis ile, evlerinin arkasındaki ormana gider. Alt-sınıftan arkadaşı ve

ormandaki canlılarla barış içinde olan Mari, ağaç yapraklarındaki değişikliklerle kendisindeki değişiklikler arasında bağ kurmaktadır. Yazın bittiğini ve kışın gelmek üzere olduğunu belirten yapraklar kadar, Mari'de genç kızlık zamanlarının bittiğini ve kendisini ilk kez kadın gibi hissettiğini söylemektedir. Filmin başında izleyicilere göstermediği göğüslerinin bu yaz büyüdüğünü belirtmekte, hatta Bloodlust grubu üyeleri ile yatmanın nasıl olabileceğini arkadaşına sormaktadır. Tüm bu cüretkar konuşmalar şampanya içilerek yapılmaktadır. Bu iki genç kızın müstehcen sözler ve içki içilmesi gibi tutucu değerlere karşı oldukları anlaşılmaktadır. Konser için gittikleri New York'ta tüketmek için esrar aramaları da çok yakında bu listeye eklenecektir.

Mari ve Phyllis arabayla konsere giderken, radyoda psikopat bir suçlu olan Krug'un kaçtığı haberini duysalar da, ailesi gibi şiddetin dış dünyada kendisinden uzak olduğunu düşünen Mari, müzik dinlemek için kanalı değiştirir. New York'ta esrar ararlarken dışarıda bekleyen Krug'un oğlu Junior'a rastlarlar. Junior para kazanma amacıyla esrar satmak isterken onları psikopat ailesinin yanına götürür. Hapisten kaçan psikopat Krug, çocuk tacizcisi 'sansar' lakaplı Fred, Krug'un uyuşturucu bağımlısı oğlu Junior, 'yabani' ve biseksüel olan Sadie'den oluşan bu aile, Mari ve arkadaşını esir alır.

Mari, arkadaşı Phyllis'e Krug tarafından tecavüz edilmesini izlemeye mecbur kalırken, kızlarının tanık olduğu şiddetten habersiz Collingwood ailesi, evlerinin huzurlu ortamında neşe içinde, birbirlerini öperek kızlarına yaş günü pastası hazırlamaktadır.

Ertesi sabah Krug ve çetesi, şehir dışına çıkarmak için Mari ve Phyllis'i arabanın bagajına koyarlar; ancak yolda arabaları bozulur. Farkında olmadan iki kızı Mari'nin evinin arkasındaki ormana getirmişlerdir. Mari evlerinin posta kutusunu gördüğünde nereye getirildiğini anlamış olsa da yardım çağıramamaktadır.

Bu olaylar sırasında kızlarını merak eden Collingwood ailesi polise haber vermiştir. Bay Collingwood sakın olsa da eşi Estella huzursuzdur. Konuştukları polis memurlarına Mari'nin eşkalini tarif ederler. Polisler merak etmemelerini kızlarının geri döneceğini söyleyerek oradan ayrılır. Polis merkezine geri döndükleri sırada ormanın yanında terk edilmiş siyah bir araba görürler. Ancak Krug ve çetesine ait olduğunu bilmedikleri araca önem vermeyerek uzaklaşırlar.

Bu sırada Krug ve çetesi, Mari ve Phyllis'e işkence yapmaktadır. Kızlara uygulanan şiddetin uç noktaya geldiği sahneler Collingwoods'ların evlerinin arkasındaki ormanda geçmektedir. Kızlar aşağılanarak şiddete maruz kalmaktadır. Bir ara kaçmaya çalışan Phyllis'i yakalayan Krug ve çete üyeleri, kızı çeşitli yerlerinden defalarca bıçaklayarak öldürürler. Tüm bu bıçaklama sahnelerinde aktif rol olan, çete'nin tek kadın üyesi olan Sadie, elleriyle dışarı çıkardığı Phyllis'in bağırsağı ile bir çocuğun oyuncakla oynaması gibi merakla oynar. Tüm bu yaşananlar sırasında Krug'un oğlu Junior, çete üyeleri gelene kadar gözcü olarak Mari ile birlikte kalmıştır. Mari ailesinin hediye ettiği barış amblemlili kolyesini çıkarıp Junior'a vererek, babasının doktor olduğunu, Junior'ı iyileştirebileceğini söyler ve birlikte kaçmayı teklif eder. Junior korkudan Mari'nin teklifini kabul etmez. Phyllis'i öldüren çete üyeleri Mari'nin yanına gelirler ve Phyllis'in kesilmiş kolunu Mari'ye gösterirler. Mari dehşete düşerek çığlık atar.

Bu olaylar sırasında polisler, gördüklerinde önem vermedikleri siyah arabanın Krug ve çetesine ait olduğunu öğrenirler. Polisler hemen yola çıksa da arabaları bozulur. Olay yerine yürüyerek varmak zorunda kalırlar. Bu sırada Krug adını oluşturan harfleri, Mari'nin göğsüne bıçakla kazımaktadır. Mari'den çokça kan akmaktadır. İş biten Krug, hala acı çekmekte olan Mari'ye tecavüz eder. Romantik hayaller kuran Mari'nin ilk cinsel deneyimi tecavüz olmuştur.

Junior hariç tüm çete üyelerinin ilgiyle izlediği tecavüzün ardından ayağa kalkan Mari, düştüğü durumundan öğrenir, midesi bulanır ve kusar. Artık sanki çete üyeleri umurunda değildir. Göle doğru gider ve suyun içinde bekler. Krug ve

çetesi bir süre birbirlerine şaşkın şaşkın baktıktan sonra, Krug, Fred'den aldığı silahla Mari'ye ateş eder. Suyun içinde yatan Mari çete üyeleri tarafından ölüme terk edilir.

Krug ve çetesi üzerlerindeki kanı temizledikten sonra arabaları bozuk olduğu için en yakın eve misafir olurlar. Bu ev Mari'nin ailesinin evidir. Kızlarının öldüğünü, üstelik evlerindeki misafirler tarafından öldürüldüğünü bilmeyen aile, Krug ve çetesiyle önce akşam yemeği yer, ardından uyumaları için odalarını gösterir. Çete üyeleri öldürdükleri Mari'nin ailesinin evinde olduklarını Mari'nin fotoğraflarını görünce anlarlar. Çetede Junior, gün boyu tanık olduğu manzaraların da etkisiyle rahatsızlanır ve kusmak için tuvalete gider. Bayan Collingwood iyi olup olmadığını sorduğu sırada, kızı Mari'nin kolyesini Junior'da görür. Çetenin bulunmadığı sırada odalarına gider ve bavulda kanlı elbiseler bulur. Kızının başına kötü bir şey geldiğini ve bunu misafirlerinin yaptığını anlamıştır. Eşiyle göl kenarına koşarlar ve kızları Mari'yi ölü bulurlar. Kızlarının yaşadığı şiddet dolu olaylar hemen arka bahçelerinde olmuştur, üstelik artık şiddeti evlerinin içine misafir etmişlerdir. Collingwood'lar, kızlarına zarar veren katilleri kendi elleriyle cezalandırmaya karar verirler.

Bayan Collingwood, ayartma numarası yaparak bahçeye çıkardığı Fred'in ellerini arkadan bağlar ve ısırarak penisini kopartır. Olay yerinden kaçmaya çalışan Sadie'nin boğazını da bıçakla havuzda keser. Bay Collingwood ise Krug'la boğuşmaktadır. Babasının yaptıklarına son vermesini isteyen Junior havaya ateş eder ve Krug'a durmasını söyler. Ancak Krug, oğlu Junior'a 'silahı kendi ağzına sokmasını ve beynini havaya uçurmasını' haykırır. Babasının üzerinde kurduğu baskıya dayanamayan Junior, silahı ağzına sokar ve tetiği çeker. Bu sırada Bay Collingwood elektrikli testere ile Krug'un üzerine yürümektedir. Krug yere düşer ve Bay Collingwood, Krug'u testere ile parçalar. Polisler tam olay yerine vardıkları sırada, elektrikli testereden sıçrayan kan yüzlerine sıçrar.

Çetenin iki üyesini öldüren Bayan Collingwood'da kanlar içinde dışarıdan gelir ve kocasına sarılır. Filmin bu son sahnesinde '*all castle stand same*' şarkısı çalmaktadır. Yönetmen filmin sonunda sahneyi dondurur ve ailenin yüzündeki şaşkınlık ifadesini izleyiciye gösterir. Bu şaşkınlık, Collingwood'ların kendilerinden çok uzak sandıkları şiddeti bizzat kendilerinin uygulamış olduğu gerçeğinin farkına varmalarıdır. En az kızlarını öldüren suçlular kadar şiddet uygulamışlardır.

2.1.2. Soldaki Son Ev'in Çözümlemesi

Levi–Strauss'un ikili karşıtlık diye nitelendirdiği yapı çerçevesinde çözümlemesi yapılacak olan Soldaki Son Ev'de bulunan ikili karşıtlıklar 4 temel gruba ayrılacaktır.

Bunlardan birincisi *Soldaki Son Ev*'de somut olarak gösterilen öğelerdir: 'kırsal-kent', 'ev içi-dışarı', 'zengin-yoksul', 'kadın-erkek', 'katil-kurban'.

İkinci gruptaki karşıtlıklar, Batı'nın ürettiği değerler, anlamlardır: 'modern-geleneksel', 'yasal düzen-anarşi'.

Üçüncü grupta ise evrensel olan ve doğal değerler sistemine uygun olan 'iyi-kötü' karşıtlığı vardır.

Dördüncü bölüm filmin anlatımına katkı sağlayan sinemasal tekniğin oluşturduğu 'kurgu- gerçek' karşıtlığıdır.

Soldaki Son Ev'de bulunan karşıtlıkları inceleyecek olursak;

Kırsal-Kent: *Soldaki Son Ev*'de kırsal, Collingwood ailesinin yazlık evinin bulunduğu mekan olarak gösterilmektedir. Kırsal sessiz bir ormanın olduğu, ördeklerin gölde yüzdüğü, kuş seslerinin işitildiği, kalabalık ve gürültünün olmadığı, sakin bir yer olarak filmde gösterilmektedir. Postacının, sözlerini

anıyormuş gibi havlayarak cevap veren köpekle konuşması, kırsalda insanların hayvanlarla da barış içinde olduklarını göstermektedir. Mari ve arkadaşının, ormanda gülerek ve zıplayarak yürümelerinin yer aldığı sahnelerle kırsal, kızların rahat ve mutlu bir şekilde dolaştığı yer olarak gösterilmektedir.

Mari'nin konser için gittiği şehir ise kalabalık ve gürültülüdür. Canlı civcivleri konserlerinde öldüren 'Bloodlust' gibi rock gruplarının konser verdiği bir mekandır. Şehirde rahatça esrar bulunabilmektedir. Mari'nin gece gezerken 'burası çok pis' demesi ve tedirgin olması, kırsalın aksine şehirde, kızların rahat ve güvenle gezemediklerini göstermektedir. Üstelik kızların, psikopat Krug ve çetesi tarafından rehin alınmaları ve Phyllis'in tecavüze uğraması şehirde meydana gelmiştir. Şehir psikopat suçluların tehlike saçtığı bir yerdir.

Geleneksel-Modern: *Soldaki Son Ev*'de geleneksel davranış kalıpları Mari'nin anne ve babası üzerinden gösterilmektedir. Collingwood'lar, genç kızların argo kelimeler kullanmalarını, vücutlarını gösteren kıyafetler giymelerini, şiddet sergileyen rock gruplarına ilgi göstermelerini doğru bulmamaktadır.

Modern davranış kalıpları ise Mari üzerinden oluşturulmuştur. Mari, ailesinin tutucu kurallarının geçmişte kaldığını, bu tür yargıların 'klinik vaka gibi davranmak' olduğunu söylemektedir. Aileden gizli yapılan, ormanda şarap içmek, erkeklerle seks yapmanın hayalini kurmak, argo kelimeler kullanmak, şehirde esrar aramak ve şiddet gösterisi yapılan bir rock konserine gitmek günümüzde normal davranışlardır.

Ev içi-Dışarı: *Soldaki Son Ev*, Collingwood ailesinin evini iç dünya, evin dışını ise dış dünya olarak göstermektedir. Bay Collingwood, gazete okuduğu sırada eşi Estella'nın 'dış dünyadan ne haberler var?' diye sorması, Mari'ye mektup getiren postacının 'medenî dünyadan Mari'ye mektup var' demesi Collingwood ailesinin evinin dışında ayrı bir dünya olduğu izlenimini vermektedir. Bu iç dünya olan Collingwood ailesinin evinde, Bay ve Bayan Collingwood,

eşiyle mutlu bir hayat yaşamaktadır. Evlerinin mutfağında kızları Mari'ye doğum günü pastasını birlikte hazırlamaları, birbirlerine sevgi sözcükleri söyleyerek öpüşmeleri, evlerinde huzur ve barışın olduğunu göstermektedir.

Collingwood ailesinin gazetede ki haberlerden öğrendiği dış dünya ise cinayet ve yaralama gibi olayların yaşandığı, şiddet gösterisi yapan rock gruplarının olduğu bir dünyadır. Üstelik Krug ve çetesi gibi psikopat suçlular da bu dış dünyada bulunmaktadır. Collingwood ailesinin evinin dışında, insanlar aşağılanarak işkence görmekte, bıçaklanmakta, bağırsakları dışarı çıkarılmakta, kolları kesilmekte, tecavüze uğramakta ve öldürülmektedir.

Zengin-Yoksul: Üst sınıftan olan Collingwood ailesinin yazlık evleri ve arabaları vardır. Doğum günü için kızlarına altın kolye alırlar. Baktıkları bir köpekleri vardır. Kızları için hazırladıkları doğum günü süslerine kocası 'bu bir magazin dergisinden mi?' diye sorması yine maddi koşullarının iyi olduğunu göstermektedir. Kendisi de üst sınıftan olan Mari, 'yoksul semtte' oturduğu söylenerek alt sınıftan olduğunu anladığımız Phyllis'le yakın arkadaştır.

Krug ve çetesi de alt sınıfa aittir. Kaldıkları ortam izbe bir dairedir. Etraftın dağınık olduğu, çamaşırların etrafa asıldığı, pis bir yerdir. Çete üyeleri yatakta değil, yerde yatmaktadır. Sadie'nin elbisesinin üzeri yırtıktır. Kaldıkları binanın yangın merdiveninden kaçmaları, kaldıkları dairenin kendilerine ait olmadığını göstermektedir. Kızları kaçırdıkları Cadillac arabaları çalıntıdır.

Kadın-Erkek: Soldaki Son Ev'de Bayan Collingwood, ev hanımı olarak gösterilmiştir. Ailesiyle ilgilenen, kızına kek yapan, kızı eve gelmediğinde kocasından daha çok endişelenen bir annedir. Misafirleriyle de ilgilenen bir ev hanımıdır; Krug ve çetesi, evlerinde kaldığında onlara akşam yemeği hazırlamıştır, odalarını göstermiştir.

Ailedeki erkek temsili ise Bay Collingwood üzerinden gösterilmektedir. Bay Collingwood gazete okuyarak bazen eşini ihmal etmektedir. Kızları Mari için

hazırladıkları kekin yapılışında, eşi Estella'ya kesin bir yardımda bulunmasa da, yanında durduğu eşini keyifle izleyen, zaman zaman sevgi sözcükleri söyleyen ve öpen bir aile babasıdır. Collingwood ailesindeki kadın erkek sunumu bu şekildeyken, karşıt olarak Krug ve çetesindeki kadın erkek sunumu daha farklıdır.

Çetenin tek kadın üyesi olan Sadie, Krug ve Fred tarafından cinsel araç olarak kullanılmaktadır. 'Feminizm'le ilgili bir yazı okumuş ve çetede erkeklerden eşitlik istemekteyse de, istekleri erkekler tarafından ciddiye alınmamaktadır. Sadie'nin biseksüel olduğunu ima eden sahnelerde gösterilmektedir. Buna ek olarak, şiddet sahnelerinde aktif olarak rol alan Sadie, kaçmaya çalışan Phyllis'i ardı ardına zalimce bıçaklayanlardan biridir. Hatta bıçak kesiklerinin arasından elleriyle çıkardığı Phyllis'in bağırsağı ile oynamaktan keyif alır.

Krug üzerinden yapılan erkek temsili ise, Bay Collingwood'un tam tersidir. Düzenli bir işi yoktur, suçludur, kaçaktır. Küçük bir çocuğun balonunu sigarasıyla patlatmaktan bile keyif almaktadır. İnsanlara acı çektirmeyi sever.

Kadın ve erkeğin gençler üzerinden temsili de filmde yer almaktadır. Mari ve Phyllis, büyük şehirlere konser için gitmeyi seven, şampanya içen, kimi zaman argo konuşan, erkeklerle birlikte olmanın nasıl bir şey olabileceğini merak eden, tecavüze uğrayan, aşağılanma ve şiddete maruz kalan ve öldürülen genç kızlardır.

Genç erkek temsili ise Junior üzerinden yapılmaktadır. Junior uyuşturucu bağımlısıdır. Babası Krug'un pis işlerini uyuşturucu karşılığında yapmaktadır. Krug'un yaptığı işlerden mutsuzdur, insanlara şiddet uygulanmasını istememektedir ama babası Krug'a karşı güçsüzdür. Genç kızlar gibi fiziksel olmasa da Junior'da şiddete maruz kalmaktadır. Babası tarafından intihara zorlanmış ve ölmüştür.

İyi-Kötü: *Soldaki Son Ev*'de iyi davranışlar Collingwood ailesi üzerinden gösterilmektedir. Collingwood'lar birbirleriyle ilgili ve birbirlerinin özgürlüklerine saygılı aile üyeleridir. Bay ve Bayan Collingwood'un, Mari'nin mutlu olması için doğum günü hazırlıkları yapmaları, Mari'ye hediye olarak kolye almaları iyi niyetli davranışlardır. Evlerine gelen polislere çay ve pasta ikram etmeleri, Krug ve çetesini evlerine alıp birlikte akşam yemeği yemeleri ve gelen bu 'tanrı misafirlerini' yatıya kabul etmeleri yine iyi davranış kalıplarıdır.

Hırsızlık, esrar içme, cinayet, tecavüz, bıçaklama ve adam öldürme gibi kötü davranış kalıpları da Krug ve çetesini üzerinden gösterilmektedir. Collingwood ailesi iyi değerlere, Krug ve çetesini ise kötü özelliklere sahiptir.

Yasal düzen-Anarşi: *Soldaki Son Ev*'de yasal düzenin sağlanmasında yetersiz kalınmaktadır. Filmde yasaları uygulayarak düzeni sağlama görevi polislere aittir. Gördüklerinde önem vermedikleri arabanın, peşinde oldukları Krug ve çetesine ait olduğunu öğrenen polisler, hemen olay yerine gitmek için yola çıksalar da arabaları bozulur. Yolda karşılaştıkları insanlar polislere yardım etmemektedir. Yasayı temsil eden polisler, Collingwood ailesi Krug ve çetesini öldürdükten sonra olay yerine varmaktadır.

Yasa ve düzenin uygulanamamasından doğan anarşi, hem Krug ve çetesini üzerinden hem de Collingwood ailesi üzerinden gösterilmektedir. Tecavüz, bıçaklama, öldürme gibi eylemlerde bulunan Krug ve çetesini, yasalara uymamaktadır. Aynı şekilde Collingwood ailesi de, kızlarını öldüren Krug ve çetesini kadar kanlı bir kıyım yapmakta, intikamlarını alarak adaleti kendileri sağlamayı seçmektedir.

Katil-Kurban: Katil konumunda olan Krug ve çetesini, kızlarının intikamını almak için harekete geçen Collingwood ailesi tarafından öldürülerek kurban olmuşlardır. Çok sevdikleri kızlarını kaybeden Collingwood ailesi başta kurban

durumundayken, Krug ve çetesini öldürerek katil de olmuşlardır. Bundan dolayı *Soldaki Son Ev*'de gerçek kurbanlar Mari, Phyllis ve Junior'dır.

Kurgu-Gerçek: *Soldaki Son Ev*'de oyuncuların kameraya bakarak konuşmaması, izlendiklerinden habersiz gibi davranmaları, özel efektlerin kullanılmaması izleyicilere kurmaca olan bir film değil, gerçek bir olay izlediği izlenimini vermektedir. Bu gerçekliğin oluşturulmasında düşük çözünürlüklü kamera ve basit kurgu kullanımı da etkili olmaktadır. Filmin sonunda akan jenerik, izlenenin kurgu olduğunu hatırlatan bir unsurdur.

İkili karşıtlıklar üzerinden değerlendirildiğinde *Soldaki Son Ev*, şiddet üzerine bir tartışma sunmaktadır. Bunda düz çizgisel zamanda ilerleyen *Soldaki Son Ev*'deki karakterlerin, filmin başından sonuna kadar geçen sürede, yukarıdaki ikili karşıtların, birinden diğerine geçmesinin etkisi büyüktür. Örneğin filmin başında 'katil' olan Krug ve çetesi, filmin sonuna doğru 'kurban' olurken, Collingwood ailesi için tam tersi geçerlidir. Polislerin temsil ettiği 'yasal düzen'in yerini her iki ailenin 'anarşi'si almıştır.

'İyi-kötü', 'katil-kurban', karşıtlıklarında bulunan ailelerin 'yasal düzen-anarşi' karşıtlığı arasında geçiş yapmaları *Soldaki Son Ev*'de şiddetle kazanan taraf olmadığını göstermeye hizmet etmektedir. Kanlı bir şekilde kızları Mari'nin intikamını aldıktan sonra Collingwood ailesi, 'iyi ve kurban' konumundan 'kötü ve katil' konumuna geçmiş, şiddeti kendi içlerinde görmüş ve barış dolu dünya görüşünü de kaybetmişlerdir. Mari'nin intikamını alan ailesinin kanla kaplı, şaşkın yüzlü ifadesinin dondurularak bitmesi, *Soldaki Son Ev*'in şiddete ve intikama karşı bir tartışma sunmasına hizmet etmektedir. Aslında bu şaşkınlık daha önce Krug ve çetesinin de yaşadığı bir durumdur. Ormana götördükleri Mari ve arkadaşına uyguladıkları şiddet sonrası, Krug ve çetesinin bir an birbirlerine baktıklarını ve suçlu gibi hissettiklerini görürüz.* Bu şaşkınlığının

* Mari'ye tecavüz edilmesinden vurulmasına kadar geçen süredeki bu şaşkınlık için Craven, "Krug ve çetesi sanki sahip oldukları bir oyuncak bebeği kırmış ve tekrar bir araya getiremeyen karakterlerdir.

gösterilmesi, aslında katillere (dolayısıyla izleyicilere) limiti aşan karanlık fantezilerin sonuçlarına dikkat edilmesi gerektiğini ve bu tür fantezileri gerçekleştirmenin korkunç sonuçları olduğunu da göstermektedir.¹⁷² Horsley'e göre, şiddet ve işkence sahnelerini göstererek tatmin sağlayan bu tür bir istismar filmi zararlı değildir, aksine insanları karanlık taraflarındaki gizli niyetlerine dikkat etme konusunda uyarıda bulunma hizmeti görmektedir.¹⁷³ İster Collingwood'lar gibi 'üst sınıftan', isterse Krug ve çetesi gibi 'alt sınıftan' olsun, şiddetin herkes için yıkıcı olabileceği ve sınıf farkı tanımadığı göstermektedir. 'Kurban' olan kızlardan Mari'nin 'üst-sınıftan', Phyllis'in ise 'alt-sınıftan' olması da bunu desteklemektedir. "*Soldaki Son Ev* ceza/intikam amacıyla uygulanan şiddetin de son tahlilde cezalandırılan/intikamı alınan şiddetten farksız olduğunu, her ikisinin de korkunç olduğunu"¹⁷⁴ sergilemektedir.

Soldaki Son Ev, Mari'nin ailesinin de intikam amacıyla başvurduğu şiddeti de en az Krug ve çetesinin şiddeti kadar sert şekilde göstererek, 'Beyaz Anglo Sakson Protestan(WASP)' aileden de taraf olmamaktadır.¹⁷⁵ Filmin finalinde Collingwood ailesi sergiledikleri şiddeti ve kızlarının intikamını almanın rahatlığını kutlamamaktadır, aksine bu durum onlar için zorlu bir düşünme anıdır. Gazeteden okuyarak eleştirdikleri ve 'dışarıya' ait gördükleri şiddetin 'evlerinin içine', hatta kalplerine girdiğini ve şiddete yenildiklerini bilmektedir. Kentten ve dışarıdan gelen şiddet 'kırsalda' hatta 'evin içinde' daha kanlı olabileceğini öğrenmişlerdir. Collingwood ailesi, kızları Mari'den daha fazlasını, kendilerini kaybettiklerini anlamışlardır. Fonda çalan 'kaleler hala aynı

Tıpkı kültürümüzde, kırdığımız ve nasıl bir araya getiremeyeceğimizi bilemediğimiz şeyler karşısında hissettiklerimiz gibi" demektedir. Craven'den akt. Wood, 2000:118.

¹⁷² Horsley, 1999: 241.

¹⁷³ Horsley, 1999:242.

¹⁷⁴ Özkaracalar, 2007:40.

¹⁷⁵ Ertan, 2005:61.

duruyor/*the castle stays the same*' şarkısındaki gibi, uyguladıkları şiddet Mari'yi geri getirmemiş, boş olan evleri hala olduğu gibi durmaktadır.¹⁷⁶

Lowenstein, *Soldaki Son Ev* de her iki ailenin de şiddet uygulamasından dolayı izleyicilerin kime kin duyacağını, öfkelerini Krug ve çetesine mi, yoksa en az onlar kadar saldırgan olan Collingwood ailesine mi yönlendireceklerini bilemediklerini söylemektedir.¹⁷⁷ Anlaşılmaktadır ki 'iyi-kötü', 'katil-kurban' karşıtlığında bulunan ailelerin bu karşıtlıklar arasında geçiş yapması, izleyicinin katarsis yaşamasına da engeldir. Williams, *Soldaki Son Ev*'in tasvir ettiği karşıtlıklar arasındaki sınırların zamanla bulanıklaşmasından dolayı, şiddet sahneleriyle duygusal katılımını sağladığı izleyicinin katarsis yaşamasına engel olduğunu, izleyiciye kendisini ve kendi kötücüllüğünü fark ettirdiğini belirtmektedir.¹⁷⁸ Bu durum, sergilenen şiddetin kötücül yanının daha çok ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Soldaki Son Ev'in rahatsız edici bulunması ve istismar sinemasının bir ürünü olarak anılmasını sağlayan en büyük etken filmde sunulan şiddetin gerçekçiliğidir. *Soldaki Son Ev*, 'kurgu-gerçek' karşıtlığını yok etme çabasıdadır. Gerçek bir olaya dayanmamasına rağmen, "*gerçek olaylardan uyarlanmıştır. Yaşayan kişileri korumak amacıyla isimleri değiştirilmiştir*" yazısıyla başlayan *Soldaki Son Ev*, gerçeklik üzerinden izleyicilerin korku ve merak hislerini sürdürmeye odaklanır. Filmde kullanılan düşük çözünürlüklü kamera da gerçekliğini arttırdığı şiddetin, estetize edilemeden sunulmasını sağlamıştır. Şiddet olgusunu gerçek şekliyle göstermek ve en karanlık yüzünü sergilemek amacıyla *Soldaki Son Ev*'de, B filmleri konsepti kullanılmıştır.¹⁷⁹ Düşük çözünürlüklü kamera kullanımıyla kan ve şiddet unsurları birleşince ortaya çıkan film, sanki sinema için yapılmış bir film değil de, bir grup sapığın

¹⁷⁶ Muir, 2002:212.

¹⁷⁷ Lowenstein, 2005:114.

¹⁷⁸ Williams, 1996: 8.

¹⁷⁹ Craven'ın röportajından akt. Işıl, 2009:8.

gerçek eylemlerinin gizli bir amatör kamerayla çekildiği ya da şiddetin bizzat sapıkların kendileri tarafından filme alınmış belgesi gibi görünmesine neden olmuştur.¹⁸⁰

“Craven ve ekibi, seyirciyle perdede temsil edilen şiddet eylemi arasında hemen hemen hiçbir mesafe koyucuya başvurmada şiddet eylemini gösteriyorlar...Benzer bir eyleme gerçek yaşamda tanık olduğunuzda ne hissederseniz, onun perdede temsilini izlediğinizde aynı hisleri duymanızın sağlanması amaçlanmış ve başarılı.”¹⁸¹

İçerdiği kanlı unsurlar nedeniyle her ne kadar istismar filmlerine dâhil edilse de *Soldaki Son Ev*’in şiddeti izleyiciyi haz almaktan ziyade rahatsız edecek ve kötücüllüğünün daha çok hissettirecek şekilde sunduğu görülmektedir. İçerdiği şiddet sahneleri yüzünden *Soldaki Son Ev*’in bazı ülkelerde yasaklanması da bunun bir kanıtıdır.*

Tüm bu değerlendirmeler sonucunda *Soldaki Son Ev*, ucuza mal edilen, cinsellik, şiddet ve kan gibi unsurları içinde barındıran, klâsik korku filmlerindeki gibi geleneksel davranış kalıplarına uymayarak tutucu sınırları aşan gençlerin cezalandırıldığı istismar filmlerine dâhil olsa da, klâsik istismar filmlerinden farklı olarak, şiddeti sorunsallaştırmakta ve şiddetin sadece, sırf kötücül olarak görülen ‘öteki’ ye atfedilemeyeceğini ortaya koymaktadır. Şiddetin dünya üzerinde pek çok yerde yaşandığını, gazete, televizyon gibi iletişim araçlarında bize uygun gelecek şekilde kurgulanarak yeniden üretilmesinin şiddetin yıkıcılığını ortadan kaldırmayacağını, şiddeti sadece dış dünya da olan bir durum olarak görmezden gelmenin bizden uzak olacağı anlamına gelmediğini ve eninde sonunda kalbimize yerleşebileceğini türdeşlerinden farklı bir şekilde anlatmaktadır.

¹⁸⁰ Özkaracalar, 2007:39.

¹⁸¹ Özkaracalar, 2007:38-39.

* *Soldaki Son Ev*, İngiltere’de ‘video-nasty’ denen yasaklı videolar listesine girmiştir.

2.2. ÖLÜM GEÇİRMEZ FİLMİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

2.2.1. Ölüm Geçirmez'in Konusu

Ölüm Geçirmez, Texas eyaletinin Austin şehrinde başlamaktadır. Bir araba camının ön tarafına uzatılmış bir çift çıplak ayağın ön planda olduğu görüntü üzerinde jenerik akmaktadır. Görüntüde çizikler ve bazı ses cızırtıları vardır. Geçmişte tekrar tekrar izlenmekten hasar görmüş filmleri andırmaktadır. Gördüğümüz arabanın Shanna ve Arlene isimli iki kıza ait olduğunu anlarız. Bir radyoda Dj olan kız arkadaşları Jungle Jullia'yı almaya gitmektedirler. Julia arkadaşlarının gelmesini beklerken evde iç çamaşırıyla gezinmektedir. Julia'nın yakın çekim popo görüntüsüyle, istismar filmlerinde sıklıkla kullanılan 'çıplak kız' unsuru da kullanılmıştır. Julia'nın evindeki sinema afişlerinin çoğunluğu 70'li yıllarda üretilen istismar filmlerine aitken, Godard'ın 'Contempt' filminden bir görüntünün asılı olduğu poster de vardır.

Julia'yı aldıktan sonra yola koyulan kızlar; cinsellik, erkekler ve uyuşturucu maddeler üzerine gevezelik ederler. Erkeklerin duygusal durumları, cinsel isteklerini ve tekliflerini reddetmek gibi konuları tartışır. Erkeklerle kendilerinden ne kadarını sunacaklarına kendileri karar veren, dominant ve özgür kızlar oldukları konuşmalarından anlaşılmaktadır. Gece kalacakları Shanna'nın göl evine, yanlarına erkek arkadaşlarını almadan gideceklerdir.

Gueros isimli bir restoranda mola veren kızlardan Arlene, sigarası bitmediği için dışarıda bekler ve o sırada yolun ortasında duran, üzerinde kafatası işareti olan, siyah bir arabaya gözü takılır. Arabanın içindeki adam kızın kendisini izlediğini fark etmişçesine gaza basarak oradan uzaklaşır.

Kızlar Guerros lokantasında bir yandan yemek yiyip bir yandan erkekler hakkında konuşmaya devam ederler. Julia, kendi radyo programında arkadaşı Arlene'i de ilgilendiren bir konuşma yaptığını söyler, ancak Arlene'nin bundan haberi yoktur. Julia radyo yayınında bütün gece arkadaşlarıyla dışarıda

eğleneceğini, kız arkadaşlarından birinin (Arlene) çok güzel olduğunu, kendisini tanıyıp, içki ısmarlayıp ‘kelebek’ diye hitap eden ve Robert Frost’un bir şiirini okuyan kişiye güzel arkadaşının kucak dansı yapacağını söylemiştir. Arlene şaşırır ve bunu kabul etmez. Bunun üzerine Julia, eğer bunları yapacak kişi yakışıklı değilse, kucak dansını başkasına yaptığını ve şansını kaçırdığını söylemesini belirterek Arlene’i sakinleştirir.

Akşama doğru Texas Chili Parlor barına geçen kızlar, içkiye orda devam edip, ot çekerler. Julia, barda buluşacakları bir diğer kız arkadaşları Lanna’nın araması üzerine masadan kalkar ve Lanna’ya hemen bara gelmesini söyler. Konuşma sonrası erkek arkadaşına mesaj atar.

Yeterince içki içtiğini düşünen Arlene sigara içmek için dışarı çıkar. Barın otoparkı karanlıktır ve yağmur yağmaktadır. Görevlinin ışıkları yakması üzerine Arlene, sabah gördüğü kafatası işaretli arabayı görür. Tedirgin olmuştur. Bu sırada erkek arkadaşı sessizce arkasından gelip omzuna dokunur. Ani hareketten korkan Arlene içeri girmek istediğini söyler ama erkek arkadaşı arabada öpüşmek istemektedir. Erkek arkadaşıyla seks yapmaya karşı olan Arlene, 6 dakika arabada sadece öpüşecekleri konusunda anlaşır.

Devam eden sahnede kızların erkek arkadaşlarının barda konuştuklarını görürüz. Kızların kendilerini bırakıp göl evine gitmelerini istemeyen erkekler, birlikte olmak istedikleri kızları kandırmak için çeşitli hileler düşünürler. Bu gece kızlarla yatmak istediklerini belirten konuşmalar yaparken, yanlarında tikanır gibi nachos yiyen Mike’ı görürler. Yüzünde, alnından çenesine kadar uzanan bir yara olan Mike’ın kıyafetini ve saçını 80’lerden kalma bularak kendi aralarında dalga geçerler.

Bu sırada Julia’nın eski okul arkadaşı olan ve Julia’yı pek sevmeyen Pam isimli sarışın bir kız bara gelmiştir. Samimi olduğu barmene kendisini eve bırakacak biri olup olmadığını sorar. Mike barda işi bittikten sonra onu

bırakabileceğini söyler. Teklifi kabul eden Pam, Mike'a ne iş yaptığını sorar. Mike, 70'lerde ve 80'lerde pek çok film ve televizyon dizisinde çalışmış, eski bir dublördür. Pam kendisine içki ısmarlamayı teklif eder; ancak Mike alkol tüketmediğini söyler. Pam o zaman neden barda takıldığını sorunca, barların içkiden fazlasını; kadınlarla tanışma imkanı ve nachos yemeği sunduğu cevabını alır.

Julia'nın beklediği arkadaşı Lanna da gelmiştir. Dışarıda esrar içler. Dublör Mike yanlarına gelir ve Julia'yla tanışır. El sıkışırlar, Julia esrar teklif eder ama Mike içmediğini belirtir. Bir an hapşırarak gibi yapar ama hapşırmaz sonra tekrar bara döner. Kızlar Mike'ın hareketini tuhaf bulmuşlardır.

Mike barda, Pam ve başka kızların sorularını cevaplamaktadır. Dublörlük yaptığı pek çok dizi ve filmin adını saymaktadır; ancak 70'ler ve 80'lerden haberi olmayan kızlar, Mike'ın oynadığı hiçbir diziyi ve filmi bilmemektedir.

Julia ve arkadaşlarının yanına gelen Arlene'nin morali bozuktur. Elinde içkilerle gelen Mike birini Arlene'e verir, 'kelebek' diyerek yüzüne bakar ve Robert Frost'un şiirini okur. Mike, Julia'nın radyo programını dinlemiştir ve Arlene'i tanımıştır. Şimdi kucak dansını beklemektedir. Julia araya girerek 'kucak dansını önceden yaptığını ve şansını kaybettiğini' söylese de, Mike bunun 'yalan olduğunu bildiğini' söyler, hatta Arlene'in bütün gece erkekler tarafından rahatsız edilmeyi umduğunu ama yanına tek bir erkek bile gelmediği için hayal kırıklığına uğradığını belirtir. Arlene tedirgin ve şaşkındır, çünkü sabahtan beri iki kere gördüğü arabanın sahibinin Mike olduğunu anlamıştır. Çeşitli konuşmalar sonrası Arlene Mike'a kucak dansı yapmayı kabul eder.

Bar kapandıktan sonra herkes yoluna gitmek üzeredir. Shanna, Julia, Arlene, ve Lanna kurala uygun olarak kız kıza, göl evine gitmek üzere hazırlanırlar. Bu sırada Pam de kendisini eve bırakacağını söyleyen dublör Mike'la gitmek üzere arabaya yürür. Arabanın yanına geldiklerinde, üzerinde

kurukafa resmi olan araba Pam'i korkutmuştur. Mike arabasının 'ölüm geçirmez' olduğunu söyleyerek arabası hakkında bilgi verir. Arabası ölüm geçirmezdir, çünkü Mike eski bir dublördür. Arabası tehlikeli sahnelerin çekiminde kaza yapsa bile sürücüsü zarar görmeyecek şekilde tasarlanmıştır. Arabanın ön ucunda büyük gagalı öne doğru eğilmiş bir kızgın ördek amblemi de vardır. Mike, Pam'e arabanın içini de gösterir. Sürücünün yanındaki koltuk, yönetmenlerin çekim yapacağı zaman kamerayı koyabilmesi için sökülebilir demirdendir. Arabanın bu bölümü ile sürücü koltuğu arasındaki bölüm, yönetmenlerin rahat çekim yapabilmesi için bir camla ayrılmıştır. Pam sonunda arabanın içine girer ve oturur. Sürücü koltuğuna oturmadan önce dublör Mike, sigarasından son bir nefes çekerek, göl evine gitmek üzere yola çıkan Julia ve arkadaşlarının sağ tarafa dönüşünü izler, sonra sigarayı atıp filmi izleyen biz izleyicilere bakar ve hain bir şekilde güler.

Mike sürücü koltuğuna oturur. Pam'e hangi yönden gideceğini sorar, Pam'in 'sol' cevabı vermesi üzerine bunun 'kötü olduğunu, kendisi sağa gittiği için birlikte sağa gideceklerini' söyler ve gaza basarak sağa döner. Pam kaçırıldığını anlar, korkmuştur. Mike tam gaz giderken frene basarak direksiyonu hızlıca sola ve sağa kırar. Sağlam olmayan bir koltukta oturan ve sağa sola savrulan Pam'in vücudu kapıya ve cama çarpar. Vücudu kanamaya başlayan Pam ağlayarak, Mike'tan kendisini bırakmasını ister. Mike, 'bu arabanın ölüm geçirmez olduğu doğru, ama bu bölümde oturman gerekir' diyerek sertçe frene basar ve Pam kafasını torpido kısmına çarpar. Burnu kırılmıştır ve beyninden bazı parçalar dışarı fırlamıştır. Pam'in acı içinde ölmesini izleyen Mike, sabahtan beri peşlerinde olduğu Julia ve arkadaşlarını yakalamak için gaza basar.

Julia ve arkadaşları, her şeyden habersiz arabayla göl evine gitmektedir. Julia radyodan arkadaşını arar ve sevdiği bir parçayı çalmasını söyler. Şarkı başlayınca kızlar radyonun sesini sonuna kadar açar. Mike kızlara yetişmiştir. Kızları geçtikten sonra, arabasını ters yöne çevirir ve arabasının farlarını kapatır.

Kızlar karanlıkta görmedikleri arabanın üzerine doğru hızla gitmektedir. Mike, onlarla aynı şerittedir ve arabasının önü onlara doğrudur. Son sürat kızların üzerine arabayı sürer ve tam çarpacağı andan bir-iki saniye önce farları yakar. Müzikle ritim tutan kızlar ışığı görünce korkudan gözleri büyür; ancak artık çok geçtir. Arabaların burun buruna çarpışması tam dört defa tekrarlanarak, her bir kızın nasıl öldüğü izleyicilere gösterilir. İlk önce Shanna'nın arabanın ön camından, kanlar içinde yola fırladığını, çarpmanın ikinci tekrarında ise Lanna'nın boynunun kırıldığını görürüz. Üçüncü tekrarda, reklam fotoğraflarında sıklıkla kullandığı bacaklarını ön camdan uzatan Julia'nın bacağının koparak yola fırladığını görürüz. Dördüncü ve son tekrarda ise, Arlene'nin yüzünün Mike'ın arabasının tekerliği altında parçalandığına tanık oluruz. Mike'ın aracı ters döner, kızların hepsi feci şekilde ölmüştür ve Mike amacına ulaşmıştır.

Kazadan sonra hastaneye gelen polisler, hafif yaralanan Mike'ın suçlu olduğunu bildiklerini ama kızların aksine alkol ve esrar içmediği için, jüriyi suçlu olduğuna ikna edemeyeceklerini anlarlar. Mike'ın cinayet öncesi neden ayık kaldığı da anlaşılmış olur. Aynı zamanda şerifin tahminine göre, Mike bu kazaları cinsel tatmin sağlamak ve keyif almak için yapmaktadır.

Aradan 14 ay geçer. Bu sefer olaylar Tennessee eyaletinin Lebanon şehrinde devam edecektir. Film siyah beyaz sahnelerle devam eder. Mike bir tesiste durmuştur ve gözü yan tarafındaki arabada olan kızlara takılmıştır. Yeni hedefi bu kızlar olacaktır. Katil ayınıdır, ancak kızlar değişmiştir.

Kızların hepsi iş hayatına sahip olan kızlardır. Abernathy, Hollywood'da çalışan bir makyözdür. Lee ise yeni yeni meşhur olmaya başlamış bir aktristir ve üzerinde son çekiminden kalan ponpon kız kıyafeti vardır. Kim ise havaalanından almaya gittikleri arkadaşı Zoe gibi bir dublördür.

Hollywood'dan bu küçük kasabaya kadar bütün gece yaptıkları araba yolculuğundan yorulan Abernathy, arka koltukta uyumaktadır ve ayaklarını

camdan dışarı uzatmıştır. Arabaya yaklaşan Mike, Abernathy'nin camdan dışarı uzattığı ayağına sakalını sürterek uyanmasına neden olur. Abernathy ne olduğuna bakana kadar Mike arabasına binmiştir ve hızla oradan ayrılır. Sigara içmek için arabadan inen Abernathy, kendisini uyandıran Mike'ın arabasını karşı yolda beklerken görür. İlk yarıdaki gibi Mike, kızın kendisini izlediğini anlayınca gaza basarak gözden kaybolur. Bu sırada film renklenir. İlk yarıdaki çizikler ve ses cızırtısı yoktur.

Kızlar, arkadaşları Zoe'yu hava alnından alırken Mike kızların fotoğraflarını çeker. Zoe, Yeni Zellanda'dan bir kaç günlüğüne ziyarete gelmiştir. Kızlar gittikleri restoranda Zoe'nun çok iyi bir dublör olduğu konusunda konuşurlar. En tehlikeli sahnelerde bile zarar görmemeyi başarmıştır. Bundan dolayı arkadaşları Zoe'ya, dokuz canlı olmasını ima eden, dört ayağı üzerine düşen 'Kedi Zoe' ismini vermişlerdir.

Sohbet sırasında yine bir dublör olan Kim, Zoe'nın ısrarı üzerine taşıdığı tabancayı gösterir. Arkadaşının silah taşıdığını bilmeyen Lee, bunun çok tehlikeli olduğunu söyler, Abernathy'de tabanca yerine bıçak ya da sprey taşımasını tavsiye eder; ancak Kim, her kadının tabancası olması gerektiğini, 'geceyarısı çamaşırhaneye gittiğinde saldırıya uğrarsa, saldırganı spreyle öldüremeyeceğini' söyler. Arkadaşları çamaşırını gündüz yıkamasını söylediklerinde, 'kaçta çamaşır yıkayacağıma ben karar veririm' diyen Kim, kız olarak kuralları kendisinin koyduğunu ve erkeklerin baskınında yaşamaktan uzak biri olduğunu ortaya koyar.

Kızlar bu konular sonrasında '*Vanishing Point*' filminden de bahsederler. Filmdeki '*Dodge Challenger*' marka arabayı sürmek Zoe'nun en büyük hayalidir ve Amerika'da kalacağı süre içinde bu arabayı bir kere kullanmayı kafaya koymuştur. Gelmeden önce ilanlara bakmış ve şans eseri '*Dodge Challenger*'ını satışa çıkaran birisini bulmuştur. Satın alma adı altında test sürüşü yapmak istediğini arkadaşlarına söylediğinde Kim heyecanlanır. Tüm bunlara yabancı

gibi bakan Lee ise, bu isteğe şaşırmıştır. Gerçekten de kızların bu araba ve silah tutkusu, ponpon kız kıyafeti ile gezinen ve Hollywood'un geleneksel anlatı kalıplarının kullanıldığı filmlerde aktris olan Lee'ye yabancıdır. Tehlikeli işler, silah ve araba üzerine yapılan muhabbetler genelde erkeklerin konuşma konusu gibi dursa da, filmdeki değişen kızlarla birlikte konuştukları konular da değişmiştir.

Duruma tek yabancı olan Lee değildir. Grup içinde 'anaç' bulunan Abernathy'nin '*Vanishing Point*'in ne olduğunu sorması üzerine Zoe şaşıır. Kim, 'kızların çoğu bunu bilmezler' diyerek, bunun doğal olduğunu açıklar. Abernathy gibi kızların sadece '*Pretty in Pink*' gibi romantik dramları, kendilerinin ise '*Vanishing Point*' izleyerek büyüdüğünü gururla söyler. 'Ne yani sen John Hughes filmleri izlemedin mi?' diye soran Abernathy, 'tabiki izledim, ben kızım. Ama aynı zamanda Vanishing Point gibi araba filmleri de izledim' cevabını alır. Kim, tek tip klişelerle büyüyen kızlara çok yönlü olunabileceğini göstermiştir.

Kızlar, restoran çıkışı '*Dodge Challenger*'ını satan adamın yanına giderler. Arabanın kaputunu açıp motora bakan Kim ve Zoe adeta büyülenirler. Sadece tehlikeli işler ve silahlar değil, araba motorları hakkında da bilgi sahibi kızlardır. Satın alacakmış gibi konuşma yapmak için adamdan uzağa gittikleri zaman Zoe, 'Ship's Mast' oyunu oynamak istediğini belirtir. (Bu oyun, iki yana bağlı kemerlere tutunarak, son sürat bir arabanın ön kaputunda gitmektir.) Kim oyunun adını duyar duymaz kızar. Zoe'nun kendisini daha önce 'bir daha asla böyle bir şey yapmamalıyız' diye uyardığını, tekrar oynamaya kalkarsa kendisine engel olmasını istediğini belirterek karşı çıkar. Ancak Amerika'ya gelip en sevdiği araba olan Dodge Challenger'la böyle bir oyun oynayabileceğini bilmediği için bu sözleri söylediğini belirten Zoe, sonunda Kim'i ikna eder. Arabanın sahibini de test sürüşü yapmak istediklerine ikna ettikten sonra, ponpon kız kıyafetli Lee'yi, arabasını satan adamın yanında, geri döneceklerinin teminatı olarak bırakırlar.

Abernathy, oyunun nasıl olduğunu bilmeden heyecanla arka koltukta beklemektedir ve hiç karışmayacağına söz verdiği için soru sormaktan çekinir. Zoe ön camdan arabanın üstüne çıkar, iki yana bağlı kemerlere tutunmuştur ve oradan kayarak kaputun üstüne uzanır. Abernathy, heyecanlanmıştır. Zoe ise hızla giden aracın üstünde heyecanla eğlenmektedir. Oyun sırasında kızları dürbünle uzaktan izleyen katil Mike keyifle gülmeye başlar.

Kızlar tüm bunlardan habersiz yollarına devam ederken, Mike 'ölüm geçirmez' arabasıyla kızların yanında belirmiştir. Kızlara yandan çarpmasıyla Zoe düşecek gibi olur, toparlanmaya çalışır ancak Mike sürekli arkadan ve yandan çarpmaktadır. Uzun bir çarpma kovalama sahnesinin ardından arabanın kontrolünü kaybeden Kim, bariyerlere çarpar. Araba üzerindeki Zoe çalılarının arasına uçmuştur. Mike, arabasından iner ve neşeyle kahkaha atarak 'işte bu eğlenceliydi. Teşekkürler kızlar' dediği sırada, arabadan inen Kim, Mike'ı tabancayla kolundan vurur. Bu beklenmedik gelişmeyle yaralı halde arabasına binen Mike hızla uzaklaşır.

Kim ve Abernathy, Zoe'nun öldüğünü düşünerek ağlarlarken, Zoe çalılarının arasından 'ben iyiyim' diyerek neşeyle zıplar, biraz da olsa eğlenmiştir. Kızlara Mike'ı yakalamayı teklif eder ve hep beraber Mike'ın peşine düşerler. Mike arabasını yolun ortasında durdurmuştur ve acı içindedir. Yaralı kolunun üstüne temizlemek için içki döker. Başarısız olduğuna şaşırılmışçasına 'neden?' diye bağırarak sorar. Kızlar acı içindeki Mike'a yetişmiştir ve arabadan inen Zoe elindeki demir çubukla, arabası içindeki Mike'a vurmaya başlar. Kontaklı çalıştıran Mike kaçmaya çalışır. Kızlar hemen arkasındadır ve arabayı süren Kim, cinsel imalar içeren sözlerle, Mike'ın arabasına sık sık arkadan çarpmaya devam eder. Kızları atlattığını düşünen Mike tam sevinç içindeyken, üst yoldan kendisine son sürat gelen kızlar Mike'ın arabasına çarparak takla attırırlar. Kovalamaca bitmiştir, Mike çığlık çığlığa bağırmakta ve yardım istemektedir. Bu sefer kendisi daha önce öldürdüğü kızların konumuna düşmüştür ve duymaktan

keyif aldığı kızların çılgılığı kendisinden çıkmaktadır. Mike'ın çılgınlıklarına aldırmayan kızlar, yaka paça arabanın içinden çıkarıp ortalarına aldıkları Mike'ı dövmeye başlarlar. Çıplak elleriyle erkek gibi yumruklar savurarak, birbirlerine yolladıkları Mike yere düşer, artık ölmüştür. Kızlar zafer içinde kollarını havaya kaldırıp sıçrarken, 'The End' yazısı belirir. Yazının sonunda Abernathy, yerde ölü yatan Mike'ın kafasını topuğu ile patlatır.

2.2.2. Ölüm Geçirmez'in Çözümlemesi

Ölüm Geçirmez'deki karşıtlıklar üç grupta toplanarak incelenecektir. Birinci grupta, *Ölüm Geçirmez*'de somut olarak gösterilen karşıtlıklar yer almaktadır: 'eski-yeni', 'kırsal-kent', 'kızlar-erkekler', 'katil-kurban'.

İkinci grupta Batı'nın ürettiği değerlerden 'yasal düzen-anarşi' karşıtlığı yer almaktadır.

Üçüncü grupta ise filmin anlatımına katkı sağlayan sinemasal tekniklerin oluşturduğu karşıtlıklar vardır: 'hasarlı görüntü-kaliteli görüntü', 'korku-aksiyon', 'kurgu-gerçek'.

Ölüm Geçirmez'de yer alan ikili karşıtlıkları açıklayacak olursak;

Eski-Yeni: İki bölümden oluşan ölüm geçirmez filminin ilk yarısında kullanılan eşyalar, duvarları kaplayan 60'lı, 70'li ve 80'li yıllara ait sinema afişleri ve posterler, kızların yolculuk yaptığı arabanın radyosu, Julia'nın kullandığı cep telefonunun modeli ve fonda duyulan müzikler geçmiş zamana ait eski unsurlardır. Filmin ilk yarısındaki, sesteki cızırtılar, sahnelerin takılması ve atlaması, görüntüdeki renklerin solukluğu gibi teknik unsurlar da bu eskiliğe hizmet etmektedir.

Filmin ikinci yarısında ise çok daha yeni eşyalar kullanılmaktadır. Örneğin kızlar '*İtalyan Vogue*' dergisi okumakta, 'redbull' içmektedir. Lee'nin 'ipod'u, Abernathy'nin açılır kapaklı cep telefonu vardır ve melodisi Tarantino'nun önceki filmi olan '*Kill Bill(2003)*'in ıslıklı şarkısı '*Twisted Nerve*' ile çalmaktadır. 2006 yılında çekilen '*Korkunç Bir Film 4 (Scary Movie 4/2006)*' filminin tanıtım reklamını gösteren bir pano da '*Ölüm Geçirmez*'de yer almaktadır. Filmin ilk yarısından daha yeni ve günümüze daha yakın unsurlar kullanılmıştır.

Kırsal-Kent: Filmin ilk yarısındaki kızların bulunduğu Texas eyaletinin Austin şehri, korna gürültülerinin olduğu, büyük billboardların etrafı sardığı, içki ve uyuşturucu içmek, dans etmek isteyenlere eğlenceler sunan, bar ve restoranların bulunduğu, kalabalık bir yerdir.

Filmin ikinci yarısındaki kızların bütün gece araba sürerek geldikleri, Lebanon ise sessiz, sakin bir yerdir. Çoğunlukla otoyolları boştur. Kızlardan Lee, bu yeri 'taşra' olarak tanımlamaktadır. Burada '*İtalyan Vogue*' dergisinin bulunması mucize olarak görülmektedir.

Filmin ilk yarısındaki kızlar, göl evinin olduğu kırsala giderken öldürülmüştür. İkinci yarıdaki kızlar da kırsaldayken Mike tarafından saldırıya uğramışlardır. Kırsal, Mike gibi katillerin cinayet planlarını gerçekleştirmek için harekete geçtiği yerdir.

Kadın-Erkek: *Ölüm Geçirmez*'de kadınlar, filmin ilk yarısında Julia, Arlene ve Shanna'yla, filmin ikici yarısında Kim, Zoe, Abernathy ve Lee üzerinden iki farklı şekilde temsil edilmektedir.

Filmin ilk yarısındaki kızların konuşma konuları, erkekler, seks, esrar ve müziktir. Erkeklerle kendilerinden ne kadar sunacağına kendileri karar veren kızlar oldukları konuşmalarından anlaşılmaktadır. İlk yarıdaki Arlene erkeklerle karşı en sert tavırlı ve cinsel konuda en tutucu olandır. Erkeklerle hemen seks

yapılmasına karşıdır; öyle ki erkek arkadaşı kendisiyle arabada altı dakika, sadece öpüşeceklerine ikna etmek için uzun uğraşlar vermek zorunda kalır.

İlk yarıdaki kızlar öğlen ve akşam eğlenmek için içki içmeyi sevmekle beraber, esrar da kullanmaktadır. Arlene, Shanna ve Julia vücut hatlarını ön plana çıkaran dar kıyafetler ve kısa şortlar giymektedir. Özellikle radyo programının reklam afişlerinde ve dışarıda gezerken bacaklarını ön plana çıkaran Julia, diğer kızlardan daha cüretkârdır. Evde iç çamaşırlarıyla gezmesi ve yakın çekim kalça görüntüsü izleyicilere gösterilmiştir.

Filmin ikinci yarısındaki Kim, Zoe, Lee ve Abernathy ise ilk yarıdaki kızların aksine sadece erkekler ve seks hakkında konuşmazlar; dublörükte yaşanan tehlikeli kazalar, tabancalar, aksiyon filmleri, arabalar ve araba motorları gibi başlıklar da konuşma konuları arasında yer almaktadır. Kimi zaman küfür ettikleri de duyulmaktadır.

İlk yarıdaki kızlardan iş hayatına sahip olduğunu bildiğimiz tek kız, Dj olan Julia'yken, ikinci yarıdaki kızların hepsinin iş sahibi olduğunu görürüz. Hepsi sinema endüstrisinde çalışmaktadır. Ponpon kız kıyafetli aktris olan Lee, grubun narin, modaya ilgi duyan seksi kızıdır. Şiddetin gösterildiği sahnelerde kız arkadaşlarının yanında gösterilmez. Eğretilme ile yapılan bazı şakaları düz anlamlarıyla anlayarak aptalmış gibi gösterilir. Dışıyla ilgilenmekten içini geliştirememiş bir Hollywood aktristi gibidir.

Abernathy bir makyözdür. Modaya ilgi duymaktadır, erkeklerle hemen yatmaya karşı olduğunu belirten konuşmalar yaparak, ilk bölümdeki Arlene'e benzer. Aksiyon filmleri ve arabalar hakkında bilgi sahibi değildir.

Kim ve Zoe ise tehlikeli sahnelerde yer alan iki kadın dublördür. Araba ve silahlara ilgi duyan Kim ve Zoe, 'Ship's Mast' gibi tehlikeli oyunları da sevmektedir. Kim aynı zamanda başkalarının erkek arkadaşını çalan, çapkın bir kız olarak gösterilmektedir.

Erkeklerin temsili Mike üzerinden yapılmaktadır. Mike 70'li ve 80'li yıllarda artık pek bilinmeyen ve unutulmuş dizilerde yer almış, gözden düşmüş eski bir dublördür. Giysileri ve saçları 80'li yıllara aittir. Alnından çenesine kadar uzanan çizik şeklinde eski bir yarası vardır. Mike, kızları öldüren bir katildir ve cinayet aracı, 'ölüm geçirmez' ismini verdiği siyah arabasıdır. Cinayet işlemeyen önce alkol ve esrar kullanmamaktadır. Polisler göre Mike işlediği cinayetlerden cinsel keyif almaktadır.

Katil-Kurban: Fimin ilk yarısındaki Julia, Arlene, Lanna, Shanna ve Pam kurban olan genç kızlardır. Mike ise katil'dir.

Filmin ikinci yarısında katil Mike'ın saldırmasıyla Abernathy, Zoe ve Kim kurban konumunda olsalar da, Mike'ı öldürerek katil konumuna geçmişlerdir.

Yasal düzen-Anarşi: *Ölüm Geçirmez*'de yasal düzeni sağlayanlar polisler ve mahkemedeki jüri üyeleridir. Ancak anarşinin temsili olan Mike'ın kanının temiz olması nedeniyle, yasal düzeni temsil eden polisler, mahkemede jüriyi ikna edemeyeceklerini bilmektedir. *Ölüm Geçirmez*'de yasal düzen işlememektedir.

Eski görüntü-Hasarlı görüntü: *Ölüm Geçirmez*'in ilk yarısı tekrar tekrar izlenmekten hasar görmüş filmler gibidir. Filmin üzerinde çizikler, renklerde solukluk, seste cızırtılar vardır. Oyuncuların konuşması bazen takılmakta, bazı sahnelerde ise atlama olmaktadır. Filmde '14 ay sonra' bilgisi verildikten sonra ise film 6 dakika boyunca siyah beyazdır.

Filmin ikinci yarısı ise ilk yarının aksine daha kaliteli görüntüyle devam etmektedir. Görüntü üzerinde çizikler ve renklerin solukluğu gibi unsurlar ikinci yarıda yoktur.

Korku-Aksiyon: *Ölüm Geçirmez*'in ilk yarısı slasher öğelerini kullanan ve 'gore' türüne ait korku filmlerinin özelliklerine sahiptir. İlk yarıda çokça kan ve vücuttan kopan parçalar gösterilmektedir. Pam'in, Mike'ın arabasında, kanlar içinde

ölmesine ek olarak, Julia, Shanna, Arlene ve Lanna'nın kanlı ölümlerine neden olan araba kazası dört defa tekrar edilerek izleyiciye gösterilir. Shanna kanlar içinde camdan fırlayıp yola düşer, Julia'nın bacağı kopar, Lanna arada ezilir ve boynu kırılır, Arlene'nin ise yüzü araba tekerleğinde parçalanır.

Filmin ikinci yarısı, tabanca kullanılan, heyecanlı ve tehlikeli araba takip görüntülerinin yer aldığı, yumruklarla yapılan dövüş sahnelerinin olduğu görüntülere yer vererek aksiyon filmlerinin özelliklerini kullanmaktadır.

Kurgu-Gerçek: Görüntüdeki çizikler, sesteki cızırtılar, sahnelerdeki atlamalar, oyuncuların sözlerinin takılması, kamera çekim hataları, renklerin solukluğuna ek olarak, karakterlerden katil Mike'ın kameraya bakarak gülmesi *Ölüm Geçirmez*'in bir kurgu olduğunu belirten unsurlardır. Bunlara ek olarak, *Ölüm Geçirmez*'in yurt dışında, '*izleyeceğiniz filmde bazı sahneler kayıptır*' yazısıyla başlatılması da kurgu olduğunu belirtmektedir. İkinci yarıda ise, filmin aniden bitip 'the end' yazmasına kadar geçen sürede izlenenin bir kurgu olduğunu hatırlatacak unsurlar yoktur.

Tüm bu ikili karşıtlıklar üzerinden incelendiğinde, *Ölüm Geçirmez*'in izleyiciye kadınlar, şiddet ve simülasyon üzerine bir tartışma sunduğu görülmektedir.

İkili karşıtlıklar üzerinden filmi incelemeyen önce *Ölüm Geçirmez*'in ait olduğu *Grindhouse* projesinden bahsetmek gerekmektedir. *Grindhouse* eski istismar filmlerinin 'iki film birden' uygulamasıyla gösterildiği sinema salonlarına verilen isimdir. Bu proje, Quentin Tarantino'nun çektiği *Ölüm Geçirmez* ve Robert Rodriguez'in yönettiği *Dehşet Gezegeni* isimli iki filmde oluşmaktadır. Korku-istismar filmlerini anmak ve izleyicilere grindhouse'larda film izlemenin nasıl bir

deneyim olduğunu izleyicilere yaşatmak isteyen Tarantino ve Rodriguez, tek bilet fiyatına iki film sunmuşlardır.*

Bu bilgi ışığında *Ölüm Geçirmez*'deki 'hasarlı görüntü-kaliteli görüntü' karşıtlığı daha iyi anlaşılmaktadır. Ucuza mal edilen eski istismar filmlerinin, defalarca izlenmesi sonucu renklerinin solması, seste cızırtılar duyulması ve film üzerinde çizikler meydana gelmesi gibi unsurlar *Ölüm Geçirmez* ve *Dehşet Gezegeni*'nde bilerek kullanılmıştır. En son teknolojiyle çekilen *Ölüm Geçirmez* ve *Dehşet Gezegeni*'nin eski ve hasarlı görünmesine özellikle çalışılmıştır.

"Grindhouse geleneğine göre, filmleri izleyenlerin kendilerini rahatsız hissetmeleri gerekiyor. Bu amaçla, iki yönetmen filmlerini eskitme yoluna gittiler. Negatiflerin üzerine çizikler attılar, toz ve pislik bulaştırdılar. Böylece grindhouse 60'lardan fırlamış gibi görünebilecekti."¹⁸³

Benzer şekilde grindhouse filmlerinin özelliklerinden olan, sahnelerdeki takılmalar, oyuncuların sözünün 2-3 defa yinelenmesi ya da bir sahnede 6 saniye sonrasına atlanması gibi hatalar da *Ölüm Geçirmez*'de yer almaktadır. Zamanında çok küçük bütçelerle çekilen istismar filmlerindeki kameranın konudan ilgisiz bir yere kayması ve kurguyla düzeltilmeden asıl objeye geri getirilişi gibi çerçeve hatalar *Ölüm Geçirmez*'de bilinçli olarak kullanılmıştır.

"Tarantino bile isteye devamlılık hataları yapmaktan, ucuzluk hissini seyirciye geçirmekten geri durmuyor. Filme verilmiş eskimişlik duygusuyla hem bu espriye destek çıkıyor, hem de *Ölüm Geçirmez*'e birkaç katmanlı bir anlam yüklüyor."¹⁸⁴

Görülmektedir ki *Ölüm Geçirmez*'de yer alan 'hasarlı görüntü' unsuru, bir konu anlatım tekniği olarak, istismar filmlerine benzemek ve onlar gibi eski ve ucuz görünmek amacıyla kullanılmaktadır. Sadece 'hasarlı görüntü' kullanılarak

* Türkiye ve diğer bazı ülkelerde 'Ölüm Geçirmez' ve 'Dehşet Gezegeni' ayrı ayrı gösterime girmiştir.

¹⁸³ Gürel, 2007:84.

¹⁸⁴ Ertan, 2007:22.

istismar filmlerine gönderme yapılmamıştır. Pek çok metinlerarasılık kullanan Tarantino, ‘eski-yeni’ karşıtlığında da yer alan, pek çok eski ve yeni filme referansta bulunmaktadır.

Örneğin ikinci yarıdaki kızların arabalar, silahlar ve tehlikeli işler hakkında yaptığı konuşmalar sırasında kameranın kesinti yapmadan etraflarında dönmesi, Tarantino’nun ‘*Rezervuar Köpekleri (Reservoir Dogs/1992)*’ filmine gönderme yapmaktadır. ‘*Rezervuar Köpekleri*’nin karakterleri erkekken, bu sefer karakterler kız olmuştur. Yönetmenin kendi filmlerine gönderme yaptığı bir diğer metinlerarasılık, Abernathy’nin telefonun ‘*Kill Bill*’ filminin ıslıklı melodisi ‘*Twisted Nerve*’ ile çalmasıdır. Bu sayede ikinci yarıdaki kızların, erkek düşmanlarının da canını okuyan ‘*Kill Bill*’ın kız karakteri ‘gelin’ hakkında bilgi sahibi oldukları anlaşılmaktadır.

Diğer filmlere yapılan göndermeler de çok sayıda yer almaktadır. Yönetmenin ‘*Vanishing Point*’den esinlenerek geliştirdiği araba takip sahnesinde ‘*Vanishing Point*’deki arabanın yer alması buna bir örnektir. Üstelik Mike’ın kullandığı *Dodge Charger* marka araba, ‘*Dirty Mary Crayz Lary/ 1974*’ filminden alınmıştır. Tarantino, kaba mizah anlayışıyla korku filmleriyle dalga geçen ‘*Korkunç Bir Film*’ serisine de gönderme yapmıştır; peşindeki kızlardan kaçmaya çalışan Mike’ın arabası, ‘*Korkunç Bir Film 4*’ ilanına çarparak paramparça etmiştir.

Aynı zamanda filmin açılış sahnesinde iç çamaşırlarıyla evin içinde gezinen Julia’nın, Godard’ın ‘*Contempt/1963*’ filminden bir görüntünün yer aldığı posterin altında uzanması, Tarantino’nun Godard’a yaptığı göndermelerden biridir. Filmin ikinci yarısının siyah-beyaz başlaması, ‘*Contempt*’ filminin başında renk filtrelerini değiştirerek siyah-beyaz yapan Godard’a bir saygı duruşu olmakla birlikte, ikinci yarının ayrı bir filmin açılışı olduğu izlenimi de verilmiştir.

Ölüm Geçirmez, korku ve aksiyon türünün özelliklerini barındırarak bu türlere de referanslarda bulunmaktadır. Özellikle cinsel muhabbetler yapan, izleyiciye vücut hatları gösterilen, içki içip ot çeken, erkeklere kafa tutan kızların katil Mike tarafından öldürülmesinden oluşan filmin ilk yarısı, en çok istismar filmi üreten slasher türünün formüllerini kullanmaktadır. Slasher yapımlardan yola çıkarak *Ölüm Geçirmez*'in senaryosunu yazdığını belirten Tarantino, kendi özgünlüğünü de fazla formüle bulduğu slasherlara eklemiştir.¹⁸⁵ Bu sayede ana yapısını teen-slasher filmlerinden ödünç alan, ancak ilerleyişini ve çatışmasını farklı kuran bir film ortaya çıkarmıştır.¹⁸⁶

Bu farklılığın en önemli sebebi, *Ölüm Geçirmez*'in 'korku-aksiyon' karşıtlığını kullanarak iki bölümden oluşmasıdır. İlk bölüm korku filmlerinin unsurlarını yoğun olarak kullanırken, ikinci bölüm aksiyon filmlerinin unsurlarını daha çok ön plana çıkarmaktadır. "Bu iki bölüm finalleri aracılığıyla istismar sinemasının en bildik temalarına denk düşmektedir; katliam ve intikam."¹⁸⁷ Esasında *Ölüm Geçirmez* ve *Dehşet Gezegeni*'nden oluşturulan *Grindhouse*'da 'iki film birden' anlayışı varken, Tarantino sadece *Ölüm Geçirmez*'de bile izleyiciye iki film sunmaktadır.

Hem türlere hem de eski ve yeni pek çok filme yapılan referansları, Baudrillard'ın 'simülasyon' kavramı eşliğinde tartışmak da mümkündür. Bu sayede 'kurdu-gerçek' karşıtlığının daha derin bir okuması yapılabilmektedir. *Ölüm Geçirmez* yine kendisi gibi kurmaca olan ABD filmlerine göndermeler yaparak, tüm bunların üretilen imajlar olduğunu izleyiciye yansıtmaktadır. "Amerika ne düşsel ne de gerçek" diyen Baudrillard, ABD'nin ve kültürel ürünlerinin kurmaca olarak anlaşılması gerektiğini özellikle belirtmektedir.¹⁸⁸ Üretilen tüm ürünler aslında bir simülasyondur. *Ölüm Geçirmez*'de kendi

¹⁸⁵ Gürel, 2007:81.

¹⁸⁶ Eren, 2007:46.

¹⁸⁷ Ertan, 2007:22.

¹⁸⁸ Baudrillard, 1999:28.

kurmacılığını bilerek ortaya çıkarmaktadır. Örneğin filmin yurt dışında 'İzleyeceğiniz filmde kayıp bobinler vardır' yazısıyla başlaması, daha en başta *Ölüm Geçirmez*'in kurgusal bir çalışma ve simülasyon konumunda bir film olduğunu ortaya koymaktadır.¹⁸⁹

Tarantino, filminin bir simülasyon olduğunu ve bunun hiç unutulmamasına sanki özellikle çalışmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasının aksine filmin üzerinde oluşturulan çizikler, sesteki cızırtılar, sahnelerdeki atlamalar gibi 'eski-yeni' karşıtlığında belirtilen unsurlara ek olarak, katil Mike'ın izleyiciye bakarak gülmesi, izlenenin bir 'kurgu' olduğunu sürekli hatırlatmaktadır. Üstelik Baudrillard'ın 'kült oldukları empoze edilmiş ve kurmacadan ibaret bulduğu filmlere' sayısız referans içermesi de, '*Ölüm Geçirmez*'in referans verdiği filmlerin simülasyonu olduğunu göstermektedir. Örneğin, *Ölüm Geçirmez*'deki araba takip sahnesi, *Vanishing Point* filmindeki takip sahnesinin simüle edilmiş halidir. *Ölüm Geçirmez*, referansta bulunduğu filmleri orijinal tarihsel bağlamlarından ve anlamlarından alarak kendi dünyasında simüle etmektedir. Time Square meydanını afişleriyle kaplayan 60'lı ve 70'li yıllardaki istismar filmlerine gönderme yaparak tüm bunları bir potada toplayan *Ölüm Geçirmez*, aynı zamanda filmleri bu tarihsel bağlamdan uzaklaştırmak için, cep telefonlarını, mesajla iletişimi, geçmiş ve günümüz markalarını, Amerikan motorlarına sahip yeni ve eski arabaları göstererek, iki tarihi özgürce birbirine karıştırmaktadır.¹⁹⁰ *Ölüm Geçirmez* referans yaptığı *Vanishing Point* ve *Dirty Mary, Crazy Larry* filmlerindeki arabaları, kendi zamanın hiphop tarzına yakın şekilde göstermektedir. Tüm bunlar eski filmlerdeki simülasyonla üretilen gerçekliği simüle eden *Ölüm Geçirmez*'deki gerçekliğin daha otantik ve gerçek olmasını sağlamıştır.¹⁹¹

¹⁸⁹ Anderson, 2007:31.

¹⁹⁰ Anderson, 2007:37.

¹⁹¹ Anderson, 2007:34.

Simülasyon üzerine en belirgin göndermelerden birisi, filmin ikinci yarısındaki kızların çalıştıkları işlerdir. Kızlardan Kim ve Zoe'nun dublör olmaları, Abernathy'nin oyuncuların makyözü olması ve son olarak Lee'nin de klâsik Hollywood anlatılarda yer alan bir aktris olması, temelde kurmaca bir dünyanın üretilmesine hizmet ettiklerini göstermektedir.¹⁹² Buradaki kızlar aslında bir nevi kendi gerçekliklerini oluşturarak, filmin ilk yarısındaki kızlardan da ayrılmaktadır. Geçen zamanla birlikte kızlar gözü daha kara, korkusuz ve tehlikeli işlerde çalışan, silah kullanmayı bilen, araba ve araba motorlarına ilgi duyan kızlar olmuşlardır. Bunun yanında moda ilgi, anaçlık gibi özellikler eklenmek istese de, diğer özelliklerin yanında arka planda kalmışlardır. *Ölüm Geçirmez*, "istismar sinemasındaki şiddet kullanımı veya cinsel/ırksal ayrımcılığı kopya etmektense, daha ziyade bu durumu analiz etmeye soyunmaktadır."¹⁹³

Klâsik korku filmlerindeki gibi edepsiz kızların cezalandırılması gibi bir ideoloji filmin ilk yarısında yer alsa da, aradan geçen zamanla aslında bu tür kuralların da yıkıldığı izleyiciye gösterilmektedir. Örneğin ilk yarıdaki kızlardan Pam'ın kim olduğunu bilmediği Mike'ın aracına binmesi ölmesine neden olmuştur. Aynı şekilde vücut hatları yakın plan çekimlerle izleyicilere gösterilen, kural tanımaz ve çevresindeki tehlikelerin farkında olmayan Julia, Lanna ve Shannan da, katil Mike'ın dikkatini çekmişlerdir. Erkekler konusunda tetikte olan Arlene, Mike'ı fark eden tek kız olsa da, yaptığı kucak dansıyla artık Arlene'de kuralı bozmuştur ve tüm kızların bir arada oldukları sırada Mike tarafından öldürülmüşlerdir.

Ancak filmin ikinci yarısındaki kızlar her ne kadar ilk yarıdaki kızlar gibi erkekler ve edepsizlikler üzerine sohbet edip, uygunsuz davranışlarda bulunsalar da üstün gelen taraf olmuşlardır. Sadece kızlara atfedilen davranış kalıplarıyla sınırlı kalmayarak, kendilerini pek çok konuda bilgi sahibi

¹⁹² Anderson, 2007:33.

¹⁹³ Ertan, 2007:22.

yapmışlardır. Silah kullanmayı öğrenmiş, arabalara ilgi duyup, sadece ‘*The Pretty in Pink*’ izlemeyip, ‘*Vanishing Point*’ gibi aksiyon filmleri de izlemişlerdir. Yine de bağımsız ve kural tanımazlar kızlar oldukları için Mike’ın ilgisini çekmişlerdir ve bir cesaret oyunu olan ‘*Ship’s Mast*’ sırasında Mike tarafından taciz edilmişlerdir. Ancak Mike’ın bu sefer bilmediği şey artık kızların da erkekler kadar sert olabildikleridir. Mike’ın aracını takip ederken her çarptıklarında Mike’ı asıl şaşırtan şey, geçen zamanla birlikte kızların da güçlenmiş olmasıdır. Filmin sonunda Mike’ı ortalarına alarak çıplak elleriyle yumruk atarak dövmele ve öldürmele de, kızların en az Mike kadar hatta daha güçlü olduklarını göstermektedir. Yumruk atan kızların içinde ponpon kız kıyafetli Lee’nin yer almaması da anlamlıdır, çünkü arkadaşları oyun oynamak için çıktıklarında klâsik kadın temsillerin üretildiği sinema filmlerinde yer alan, narin yapıdaki Lee’yi araba sahibine rehin vermişlerdir. Kızların arkalarında Lee’yi bırakmaları, filmin ikinci yarısındaki kızların kadın cinselliğinden fazlasının var olduğunu bildiklerini göstermektedir.¹⁹⁴ Tüm bunlar ‘katil-kurban’, ‘kadın erkek’ karşıtlıklarıyla anlam kazanmaktadır.

“Yüksek topuklu kızlar, seksi pantolonlu kızlar... Kızlar kızlar, kızlar. Yoksa kadın düşmanlığı mı söz konusu? Pek sayılmaz. Grindhouse’ta kontrol bayanların elinde... Acı veren onlar.”¹⁹⁵

Ölüm Geçirmez’ın ‘kadın-erkek’ karşıtlığı üzerinden ortaya koyduğu temsilleri daha iyi ortaya çıkarmak için, Mike’ın cinayet aracı olarak kullandığı arabasıyla bedeni arasındaki ilişkiyi incelemek faydalı olacaktır. *Dodge Charger* marka siyah arabasıyla, Mike’ın bedeni arasında kurulan yoğun ilişki, Mike’ın özellikleri hakkında izleyiciye pek çok bilgi vermektedir. Bir dublör olan Mike, artık yaşlanmıştı. Eskisi gibi güçlü olmayan bedeninden duyduğu eksikliği telafi etmek için arabasını bedeni gibi kullanmaktadır. Üstelik verdiği isim ‘ölüm

¹⁹⁴ Anderson, 2007:33.

¹⁹⁵ Dean, 2007:28.

geçirmez'den maksat, zaman içinde yok olmaya mahkum bedeninin aksine arabasının hiçbir zaman eskimeyecek olmasından kaynaklanır. Bu sayede zamana direnemeyen ve güçten düşen bedeninin eksikliğini, 'ölüm geçirmez' hale getirdiği arabasıyla telafi etmeye çalışmaktadır.¹⁹⁶

Mike, kızları öldürerek etrafına ölüm saçan tehlikeli bir katildir. Pek çok slasher filminde katilin, kadın kurbanlarını öldürdüğü bıçak yerine arabasını cinayet aracı olarak kullanmaktadır. Slasherlarda katillerin kullandığı kesici ve delici aletler fallik* nesne işlevi görmekteyken, Mike'ın fallik nesnesi ise arabasının önündeki 'kızgın ördek' amblemidir. Yönetmen Tarantino, Mike'ın, arabasının ucundaki ördeğin, cinsel organını simgelediğini pek çok sahne de izleyiciye hissettirmiştir. Mike, kızların 'Ship's Mast' oyununu izlediği sırada arabanın ön ucundaki ördek, bacaklarının arasına gelecek şekilde oturmaktadır. Bu sayede araba ve vücut ilişkisi kurulmuş ve Mike'ın ilk bölümdeki kızları cinsel tatmin için öldürdüğünü söyleyen şerifin açıklamaları daha anlaşılır olmuştur. Mike'ın karşı yoldan gelen kızları öldürmek için arabayı hızla üzerlerine sürdüğü sahnede, yönetmenin kızgın ördeği bize neden göstermiş olduğu da bu sayede anlaşılmaktadır. Tamamı kızlardan oluşan arabanın penceresinden Julia'nın bacağı sarkmaktadır ve kızlar radyoda dinledikleri parçayla adeta kendilerinden geçmişlerdir. Arabanın önündeki ördeği (fallik nesne) karşıdan gelen arabanın iki yuvarlak farının (kalça) arasına odaklayan Mike, kendisine bacaklarını açmış gibi duran kızların arabasıyla uçuca çarpışır. Anlaşılmaktadır ki bedeni gibi olan arabası aynı zamanda Mike'ın cinsel tatmin aracıdır.

Mike'ın cinsel tatminini sağlamada arabasının aracı olması, filmin ikinci yarısında daha net görülebilmektedir. 'Ship's Mast' oynayan kızlara, yandan ve arkadan sürekli çarparak taciz eden Mike oyunun sonunda, *'kızlar, bu çok eğlenceliydi. Teşekkür ederim'* diyerek sanki cinsel ilişki sonrası teşekkür

¹⁹⁶ Anderson, 2007: 38.

* Fallik nesne: Sembolik olarak erkek cinsel organını belirten nesne demektir.

etmiştir. Ancak Mike'ın yaşadığı bu mutluluk kısa sürmüş ve güçlü hale gelen kızlar Mike'ı kolundan vurmuştur. Arabasının dışında bedeninin işe yaramadığını unutan Mike, arabasına binerek uzaklaşmıştır. Mike kendi başınayken 'Neden?' diye bağırarak sormaktadır. Aslında cevabı basittir: gözden düşen ve kızları hafife alan dublör Mike gibi erkeklerin zamanı geride kalmış, tehlikeleri göze alabilen kadın dublörler, gözüpek kızlar türemiştir. Bu sefer son noktayı koyan kızlar olmuştur ama kızlar bununla da yetinmez. Yol boyu yaşanan kaçma ve kovalamaca sırasında, kızların bulunduğu arabayı süren Kim, 'bu yolların en azgını benim' gibi çeşitli cinsel ima içeren argo laflarla Mike'ın aracının arkasına çarpmaktadır.

"Şerifimizin hastanede ifade ettiği gibi, dublör Mike, eğer bu cinayetleri cinsel tatminini sağlamak için işliyorsa, filmin sonlarına doğru, Kim'in otomobille Mike'ın arabasının 'arkasına' çarptığı sahnelerde, o kadınların bu adama yine tecavüzle yanıt verdiğine delalet etmektedir. Buradan tutunca, ölüm geçirmeze böylesi bir feminist okuma bile layık görülebilir."¹⁹⁷

Üstelik kovalamaca sonrası ters dönen arabası tıpkı, Mike'ın dublörlükten düşen bedeni gibi eskimiş ve hurda olmuştur. Mike adeta kızlar tarafından hadım edilmiş, erkekliği zarar görmüştür ve arabasının içinde daha önce öldürdüğü kızlar gibi çılgın atarak yardım istemektedir. 'Katil-kurban' karşılıklıyla bakıldığında kızların, Mike'ın uyguladığı şiddetten daha fazlasını uyguladıkları görülmektedir. Mike, hafife aldığı ve üzerlerinde rahatlama sağlanacak cinsiyet türü olarak gördüğü kızlar tarafından öldüresiye dövülmüştür. Kızlar bu düşünce yapısına sahip bir erkekten kurtuldukları ve tekrar güvenlik ve bağımsızlıklarını elde ettikleri için sevinmektedir. Tehlike saçan 'kırsal', 'kadınlar' için güvenli hale gelmiştir. Ancak kızlara karşı düşmanca olan düşünce yapısına sahip beyni de yok etmek istercesine, 'bu onur senin' diyerek Abernathy'e bir şey yapmasını

¹⁹⁷ Yalçın, 2007:24.

söylerler: Abernathy, cinsiyetçi düşüncelerin merkezi olan Mike'ın kafasını topuğu ile patlatır.

Tüm bu ikili karşıtlıkla üzerinden incelendiğinde *Ölüm Geçirmez*'in gore ve slasher öğelerini içinde barındıran, istismar filmlerini anmak ve özelliklerini ön plana çıkarmak için üretilen bir film olduğu görülmektedir. Teknik yönden eskimişlik, ucuzluk hissini çağrıştıran eksiklik ve hataları bilerek yapmakta, çıplak kız vücudu, uyuşturucu kullanımı, katliam, şiddet ve kan gibi unsurları istismar filmlerine benzemek için kullanmaktadır. Yoğun bir metinlerarasılıkla pek çok filme referans vermesi, işlediği konunun anlatım tekniği ve feminist okumalara da müsait yapısıyla *Ölüm Geçirmez*, yola çıktığı bildik istismar filmlerinin arasından kolaylıkla sıyrılmaktadır.

SONUÇ

İlk zamandan günümüze kadar, her zaman insanoğlunun yanında yer alan korku, hep ifade edilme ihtiyacı duymuştur. Günümüz insanının korkularını ifade etmek için kullandığı yolların başında, bir toplumsal pratik olan sinema gelmektedir. Korkularıyla karanlık bir ortamda, güven içinde yüzleşmenin sunduğu arınmayı yaşamak isteyen insanlar, korku filmlerinin gişede yüksek gelir elde etmesini sağlamaktadır. Seyir deneyiminin kendisi bile ilk zamanlar korku nedeni olan sinema, insanın içinde korku gibi yine hep var olan şiddetin uç noktadaki görünümüne yer vererek, korku eşiği yükselen izleyicilerin dikkatini çekmeye çalışmaktadır.

Son yıllarda, insan bedeninin acımasız işkencelere maruz kalarak, kimi zaman bıçaklanması kimi zaman parçalanması sahnelerine sıklıkla yer veren ve bu tür kanlı sahnelerle izleyicileri sömürmeye çalışan pek çok istismar filmi üretilmektedir. İnsanın acı içinde ölmesini bir oyun olarak sunan *Testere* serisi, insan öldürmeyi zevkli bularak bunun için para ödeyenlerin, genç kız ve erkekleri işkencelerle öldürüldüğü görüntülere yer veren *Otel* serisi, kurbanların intikam duygusuyla maruz kaldıkları şiddete fazlasıyla karşılık verdiği *I Spit On Your Grave*, *Soldaki Son Ev* gibi eskisinden daha kanlı yeniden çevrimler peşi sıra gösterime girmektedir.

Ancak bu tür filmleri salt kanlı sahneler ve kolay görünmeyecek görüntüleri gösterdikleri için istismar filmi olarak etiketlemek ve üzerinde düşünmeye değer bulmamak, içlerinde barındıkları yan anlamları kaçırmaya neden olmaktadır. Örneğin yukarıda ismi anılan filmlerde (*Soldaki Son Ev*, *Testere* ve *Otel* serilerinde) görüldüğü gibi; bu tür filmler aslında şiddetin kötücül olarak görünen 'öteki'ne yüklenemeyeceğini, intikam duyguları içindeki insanların da, adalete başvurmak yerine kendi intikamlarını kendilerinin alabildiğini, üstelik bunu çok daha kanlı bir şekilde yaptıklarını göstererek şiddeti sorunsallaştırmakta ve üzerinde düşünmeye imkân vermektedir.

Üretilen filmler, şiddetin kırsalda ya da şehirde, uzakta veya yakında olmasının da fark etmediğini ortaya sermektedir. Vietnam savaşının yaşandığı dönemde çekilen *Soldaki Son Ev*, şiddeti gazetede okuyup, kendi evinden uzakta gören Collinwood ailesi gibi insanlara, dış dünyada gördükleri şiddetin arka bahçelerinde, evlerinde ve hatta içlerinde olduğunu göstermektedir. *Ölüm Geçirmez*'de Mike, *Soldaki Son Ev*'de ise Krug ve çetesi gibi katiller, fırsat bulduklarında kırsal-kent, uzak-yakın dinlemeden şiddet uygulamaktadır. Şiddeti görmezden gelmek bunu engellememektedir.

Aynı zamanda bu durum, bu tür filmlerin yasal düzeni sorguladığını da göstermektedir. Yasal düzenin *Soldaki Son Ev* ve *Ölüm Geçirmez*'de, şiddete maruz kalanları koruyamadığı ve suçlulara gereken cezayı veremediği ortadadır. *Ölüm Geçirmez*'de katil Mike, kanı temiz olduğu için cinayetten sorgulanmamaktadır. *Soldaki Son Ev*'de ise polisler Collingwood ailesinin ve kızlarının yardımına yetişememektedir. Yasal düzen işlemediğinden Mike gibi katiller, mahkemelerde jüri tarafından suçlu bulunmaz, yasal düzenin koruyamadığı kızları öldüren Krug ve çetesinden intikam almak Collingwood ailesine düşer. Yasal düzenin bozukluğu, anarşiye neden olur; kurban olanlar adalete başvurmak yerine, fırsat bulduklarında katillere ya kendileri ceza verir ya da kendilerini temsil eden aileleri intikam alır.

Korku filmlerinin toplumların içinde bulundukları korkulardan etkilenen ve bu korkularla şekillenen bir yapıya sahip olması, bu sayede toplumda uygun görünen ve görünmeyen davranış kalıplarını, ürettikleri temsillerle izleyicilere göstermesi, izleyicilerin toplumsal eleştiri yapmalarına da imkân vermektedir. Aynı şekilde toplumlardaki farklılıklar ve yaşanan değişimler de korku filmleri üzerinden gözlemlenebilmektedir. Örneğin eski korku filmlerinde olduğu gibi sona kalan kızın, erkeklere karşı tedbirli ve bakire olması, ailevi değerlere düşkünlük göstermesi kuralları yıkılmaktadır. Özellikle '*Çılgılık*' sonrası bakire ve anaç kızın yerini, kendine güvenen, sahip olduğu iş hayatıyla, erkeklerin

dünyasında başarılı işler yapan ve erkeklerin mesleğini ellerinden alabilen kızlar gelmiştir. Bu kızlar, tutucu kurallara uygun davranmadıkları için katillerin ilgisini çekse, hatta saldırıya da uğrasa, artık kuralların değiştiği katile (dolayısıyla izleyicilere) gösterilir. Gerek son yıllarda çekilen *I Spit on Your Grave* gibi intikam filmlerinde, gerek *Ölüm Geçirmez*'de, erkeklerin koyduğu kurallara göre yaşamayan ve pasif olmayan, geleneksel anlatı sinemasının ürettiği temsillere uygun davranmayan, güçlü ve bağımsız kızlar vardır. *Ölüm Geçirmez*'de de görülebileceği gibi, geleneksel anlatılarda rol alan Lee gibi kızlar, kadın cinselliğinden fazlasının olduğunu bilen arkadaşları tarafından arkada bırakılmaktadır.

Üstelik bu tür filmlerde şiddet uygulayanlar açısından bakıldığında kadınların uygulanan şiddet karşısında pasif ve korkak davranmadıkları, en az erkekler kadar şiddet uygulayarak kendilerini savunabildikleri de görülmektedir. Artık klâsik korku filmlerindeki gibi katilden kurtulmak için erkeğe ihtiyaç duyan kızlar yoktur. *Soldaki Son Ev*'de ev hanımı olarak sunulan, barış yanlısı şiddete karşı Bayan Collingwood, kocasından daha etkili olmuş, Krug ve çetesindeki üç kötünden ikisini öldürmüştür. Üstelik bunlardan birisini ince planlarla hesaplamıştır. Kocasını ise sadece bir kişiyi çok zor şartlarda, yine bir erkeğin katilin dikkatini dağıtmasıyla zorlukla öldürebilmiştir. *Ölüm Geçirmez*'de filmin ilk yarısındaki kızlar kendilerini savunabilecek vakit bulamamış olsa da, ikinci yarıdaki kızlar Mike'ı çıplak elleriyle öldürmüşlerdir. Dişiliğe sahip kızların erillik karşısında kazanabildiğini gösteren *Ölüm Geçirmez*, *I Spit On Your Grave* gibi filmler çoğalmaktadır. Sinemanın egemen ideolojinin pekiştirilerek sunulmasını sağladığı görüşü de dikkate alındığında üretilen temsillerin, özellikle de kadın temsillerinin zaman içinde dönüşüme uğraması, cinsiyet rollerinin tek tip kalıplara sıkıştırılmasını engellemiş olmaktadır.

Sonuç olarak, hem izleyicileri sinema salonlarına çekmek için çokça kullandığı şiddet üzerine düşünme, hem de toplumsal eleştiri yapma imkânı

sunan istismar filmleri, sinemanın teknik imkânlarını ele aldığı konuya zenginlik katacak şekilde kullanarak, farklı okumalara müsait bir yapıya sahip olabilmektedir. Kyrrou'nun "İsrar ediyorum: 'kötü' filmlerin nasıl seyredilmesi gerektiğini öğrenin, onlar genellikle çok güzeldir"¹⁹⁸ dediği gibi bu tür filmleri izlemeyi öğrenmek gerekmektedir.

¹⁹⁸ Kyrrou, 2001:3.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nigün; **Popüler Sinema ve Türler**, 2.bs., İstanbul, Alan Yayıncılık, 1999.
- ANDERSON, Aaron C.; “Stuntman Mike, Simulation And Sadism in Death Proof”, **Quentin Tarantino and Philosophy**, Ed. Richard Greene vd., Open Court Publishing, 2007, s.31.37.
- ARDALI, Cahit;
ERTEN, Yavuz; “Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları”, **Cogito:Şiddet**, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 6-7, Kış- Bahar, 2010, s.143-163.
- ARISTOLES; **Retorik**, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- ARNZEN, Michael A.; “Who’s Laughing Now? The Postmodern Aplatler Film”, **Journal of Popular Film and Television** 21, Sayı 4, 1994, s.176-184.
- BADLEY, Linda; **Film, Horror and The Body Fantastic**, Greenwood Publishing, 1995.
- BARTHES, Roland; **Göstergebilimsel Serüven**, 4.bs., çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- BATUR, Yüksel; **Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji**, Ankara, Kitle Yayınları, 1998.
- BAUDRİLLARD, Jean; **Simulacra And Simulation**, University of Michigan Press, 1994.

- BAUDRİLLARD, Jean; **America**, 10th Edition, New York, Verso, 1999.
- BEAVER, Frank Eugene; **Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art**, New York, Peter Lang Publishing, 2006.
- BERGMAN, Gregory;
LAMBERT, Josh; **Geektionary: From Anime to Zettabyte, an A to Z Guide to All Things Geek**, Adams Media, 2011.
- BERKTAY, Halil; “Tarihçi Gözüyle Şiddetin Tarihi Üzerine Bir Söyleşi”, **Cogito:Şiddet**, 7. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 6-7, Kış- Bahar, 2010, s.197-206.
- BUTLER, Judith; **Cinsiyet Belası**, çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- BÜKER, Seçil;
KIRAN, Ayşe Eziler; **Reklâmlarda Kadına Yönelik Şiddet**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1999.
- CLOVER, Carol J.; **Men, Women and Chain saws: Gender in The Modern Horror Film**, Princeton University Press, 1993.
- COMOLLI, Jean-Luc;
NARBONI, Jean; “Sinema/İdeoloji/Eleştiri”, **Sinema:Tarih/Kuram /Eleştiri**, çev. Mustafa Temiztaş, der. Seçil Büker, vd., Ankara, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, 2008, s.99-112.
- COOPER, Andrew; **Gothic Realities: The Impact of Horror Fiction on Modern Culture**, McFarland, 2010.

- CORRIGAN, Timothy; **Film Eleştirisi El Kitabı**, çev. Ahmet Gürata, Ankara, Dipnot Yayınları, 2008.
- DAVIS, Blair;
NATALE, Kial; "American Horror Cinema, Gore and The Boxoffice", **American Horror Film: The Genre at The Turn of The Millennium**, Ed. Steffen Hantke, University Press of Mississippi, 2010, s.35-57.
- DEAN, Jonathan; "Grindhouse", **Total Film**, Sayı 5, Haziran, 2007, s.28-29.
- DIFFERENT, David Scott; "A Film is Being Beaten", **Horror Film: Creating and Marketing Fear**, Ed. Steffen Hantke, Mississippi University Press, 2004, s.53-84.
- DIPAOLLO, Marc; **War, Politics and Superheroes: Ethics And Propaganda in Comics and Film**, North Caroline, McFarland, 2011.
- DÜNDAR, Can; "Televizyon ve Şiddet", **Cogito: Şiddet**, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 6-7, Kış-Bahar, 2010, s.385-389
- EREN, Murat Emir; "Otobanda Dehşet", **Sinema (Popüler Sinema Dergisi)**, sayı 6, Haziran, 2007, s.44-49.
- ERTAN, Engin; "Alt Türleriyle Korkunun Tarihi", **Sinema (Popüler Sinema Dergisi)**, 1Numara Hearts Yayıncılık, Sayı 79, Kasım, 2001, s.96-102.

- ERTAN, Engin; "Alt Türleriyle Korkunun Tarihi 2", **Sinema (Popüler Sinema Dergisi)**, 1 Numara Hearts Yayıncılık, Sayı 82, Şubat, 2002(a), s.68-73.
- ERTAN, Engin; "Alt Türleriyle Korkunun Tarihi 3: Kan ve Dehşet Çağı", **Sinema (Popüler Sinema Dergisi)**, 1 Numara Hearts Yayıncılık Sayı 83, Mart, 2002(b), s.82-89.
- ERTAN, Engin; "WesCraven", **Sinema (Popüler Sinema Dergisi)**, Sayı 9, Eylül, 2005, s.60-63.
- ERTAN, Engin; "İstismar Sineması Otopsi Altında", **Sinema (Merkez)**, İstanbul, Merkez Gazete Dergi Basım Yayıncılık, Sayı 7, Temmuz, 2007, s.22.
- ERTAN, Engin; "2000'lerde Eğilimler: Aşırılık Sineması", **Sinema**, Sayı 9, Eylül, 2010, s.81.
- FAIRCLOUGH, Norman; "Dil ve İdeoloji", **Söylem ve İdeoloji: Mitoloji-Din-İdeoloji**, çev. Barış Çoban, Ed.Barış Çoban vd., İstanbul, Su Yayınevi, 2003, s.155-171.
- FISKE, John; **İletişim Çalışmalarına Giriş**, 2.bs., çev.Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.
- FOUCAULT, Michel; **Hapishanenin Doğuşu**, 3.bs., çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi, 2006.
- FREEDMAN, J. L.; SEARS, D.O.; **Sosyal Psikoloji**, çev. Ali Dönmez, 4. bs., Ankara, İmge Kitabevi, 2003.

- FULTON, Helen; **Narrative And Media**, New York, Cambridge University Press, 2005.
- FUREDİ, Frank; **Culture of Fear Revisited: Risk-Taking And The Morality of Low Expectation**, 4.bs., Continuum International Publishing Group, 2006.
- GULLONE, Eleonora; "The Development of Fear: A century of Research", **Clinical Psychology Review**, Sayı 20, 2000, s.429-451.
- GÜREL, Selin; "Çer Çöp, Pislik ve Günah", **Total Film**, Sayı 5, Haziran, 2007, s.80-84.
- HAMILTON, John; **You Write It: Horror**, Minnesota, ABDO Publishing, 2009.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Ansiklopedisi (Kavramlar ve Akımlar)**, 2.bs., III. Cilt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993, s.316-317.
- HARPER, Jim; **Legacy of Blood: a Comprehensive Guide to Slasher Movies**, Great Britain, Head Press, 2004.
- HAYWARD, Susan; **Cinema Studies: The Key Concepts**, 3th edition, Oxon, Routledge, 2006.
- HILLS, Matt; **The Pleasures of Horror 2005**, New York, Continuum International Publishing Group, 2005.
- HOBART, Mark; "Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru", **Cogito: Şiddet**, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayıncılık, Sayı 6-7, Kış- Bahar, 2010, s.51-64.

- HOGAN, David; **Dark Romance: Sexuality in the Horror Film**, North Caroline, McFarland, 1997.
- HORSLEY, JAKE; **Blood Poets: A cinema of Savagery 1958-1999**, Maryland, The Scarecrow Press, 1999.
- HUTCHINGS, Peter; **The Horror Film**, London, Pearson Education Limited, 2004.
- IŞIL, Müjde; "Aydın Filmleri", **Sinema**, Sayı 6, Haziran, 2009, s.4-14.
- KARASU, Umut; **Psikodinamik Açıdan Şiddet**, Van İpek Yolu Devlet Hastanesi, y.y, (Erişim) <http://www.phd.org.tr/69.ppt>
- KELEŞ, Ruşen; ÜNSAL, Artun; "Kent ve Siyasal Şiddet", **Cogito: Şiddet**, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 6-7, Kış- Bahar, 2010, s.91-103.
- KESKİN, Ferda; "Foucault'da Şiddet ve İktidar", **Cogito: Şiddet**, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 6-7, Kış- Bahar, 2010, s.117-122.
- KIREL, Serpil; **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.
- KLINGER, Barbara; "Sinema/İdeoloji/Eleştiri Üzerine: İlerici Metin", **Sinema:Tarih/ Kuram/ Eleştiri**, çev. Y. Gürhan Topçu, der. Seçil Büker, vd., Ankara, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, 2008, s.113-136.

- KÖKNEL, Özcan; **Korkular, Takıntılar, Saplantılar**, 3.bs., İstanbul, Altın Kitaplar, 1995.
- KÖKNEL, Özcan; **Bireysel ve Toplumsal Şiddet**, İstanbul, Altın Kitaplar, 1996.
- KUTLU, Kutlukhan; “20 Maddede Korku”, **Sinema (Popüler Sinema Dergisi)**, Sayı 9, Eylül, 2005, s.78-89.
- KUTLU, Kutlukhan; “Sinemada Şiddet: Doymayan Bir Canavar”, **Total Film**, Sayı 7, Ağustos, 2007, s. 72-75.
- KUTLU, Kutlukhan; “2000’lerde Türler: Göstermek Varken Niye İma Edesin Ki?”, **Sinema**, Turkuvaz Gazete Dergi Basım, Sayı 8, Ağustos, 2010, s.70.
- KYROU, Ado; “Kötü Filmlere Gidip Onları Sevmeyi Öğrenin”, **Geceyarısı Sineması**, çev. Savaş Arslan, Sayı 9, Kış, 2001.
- LOWENSTEIN, Adam; **Shocking representation**, New York, Columbia University Press, 2005.
- MANNONİ, Pierre; **Korku**, çev. Işın Gürbüz, İstanbul, İletişim Yayınları, y.y.
- MEVLÂNÂ; **Mesnevi**, çev. Adnan Karaismailoğlu, Ankara, Akçağ Yayınları, 2010.
- MUIR, John Kenneth; **Horror Films of the 1970’s**, North Caroline, McFarland, 2002.
- MUIR, John Kenneth; **Horror Films of the 1980’s**, North Caroline, McFarland, 2007.

- MUTLU, Erol; **Televizyonu Anlamak**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1991.
- NARKUNAS, J. Paul; "Policing the Human: Lawfare and Humanitarianism", **International Criminal Justice**, Ed. Geroge Anfreopoulos, vd., Springer, 2010, s.69-86.
- OLGUNDENİZ, Selda S.; "Kadın Kimliğinin İnşasında Reklamlar: "Dior, Midnight Poison", "Believe", "Motorola Razr 2" Reklamlarının Göstergebilimsel Analizi, **Film Çözümlemeleri**, Ed. Seyide Parsa, İstanbul, Multilingual, 2008, s.131-150.
- OSKAY, Ünsal; **Çağdaş Fantazya (Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması)**, İstanbul, Der Yayınları, 1981.
- ÖZKARACALAR, Kaya; "Türkiye'nin 'öteki' sinema dergisiyle karşınızdayız", **Geceyarısı Sineması**, Yaz, sayı 1,1998.
- ÖZKARACALAR, Kaya; **Geceyarısı Filmleri**, İstanbul, +1 Kitap, 2007.
- PARSA, Seyide; **Film Çözümlemeleri**, İstanbul, Multilingual, 2008.
- PECK, M. Scott; **Az Seçilen Yol**, çev. Rengin Özer, İstanbul, Akaşa Yayınları, 2007.
- PENNER, Jonathan;
SCHNEIDER, Steven Jay; **Horror Cinema**, Ed. Paul Duncan, Los Angeles, Tashen, 2008.
- PHILLIPS, Adam; **Dehşetler ve Uzmanlar**, çev. Tuna Erdem, İstanbul, Metis Yayınları, 1997.

- QUARLES, Mike; **Down and Dirty: Hollywood's Exploitation Filmmakers and Their Movies**, North Caroline, McFarland, 2001.
- ROCKOFF, Adam; **Going To Pieces: The Rise And Fall of The Slasher Film, 1978-1988**, North Caroline, McFarland, 2002.
- RYAN, Michael;
KELLNER, Douglas; **Politik Kamera**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.
- SAPOLSKY, Barry S.;
MOLITOR, Fred; "Content Trends in Contemporary Horror Films", **Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reaction**, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, s.33-47.
- SCHAEFER, Eric; **Bold! Daring! Shocking! True!: A History of exploitation films, 1919-1959**, Duke University Press 1999.
- SCOGNAMILLO, Giovanni; **Korkunun Sanatları**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1996.
- SCOGNAMILLO, Giovanni; "Şiddet, Toplum, Birey ve Kan", **Cogito: Şiddet**, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 6-7, Kış- Bahar, 2010, s.357-366.
- SCOGNAMILLO, Giovanni; **Dehşetin Kapıları**, 2.bs., İstanbul, Kamer Yayınları, 1997.
- SCOGNAMILLO, Giovanni; **Medeniyetler Çatışmasında Batı'nın İnanç Temelleri**, İstanbul, Karakutu Yayınları, 2002.
- SENKER, Cath; **Violence**, London, Evans Brothers, 2009.

- SINGH, Manjit; **Violence: Impact and Intervention**, Atlantic Publishers, 2008.
- SMITH, Philip; **Kültürel Kuram**, çev. Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.
- SOMERSAN, Semra; “Şiddetin İki Yüzü”, **Cogito: Şiddet**, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 6-7, Kış- Bahar, 2010, s.41-50.
- SPONVILLE, Andre Comte; **Büyük Erdemler Risalesi**, çev. Işık Ergüden, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004.
- TOPBAŞ, Eriman; **Çocuğunuzun Korkuları ve Çözüm Yolları**, Ankara, Tek Ağaç Basım Yayım Dağıtım, 2005.
- TOPÇU, Gürhan; “Dracula’da Vampir Kadın”, **İletişim Dergisi**, Ankara, Gazi Üniversitesi Yayınları, Yaz, Sayı 10, 2001. s.127-146.
- TOPÇU, Gürhan; “Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın”, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ed. Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata, Ankara, Vadi Yayınları, 2004, s.157-209.
- TUDOR, Andrew; ‘Genre’, **Film, Genre, Reader**, Ed. Barbara Keith Grant, University of Texas Press, 1990, s.3-10.
- TURAM, Emir; “Tv’deki Şiddetin Çocuklara Etkileri Üzerine Farklı Bir Bakış”, **Cogito:Şiddet**, 7. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sayı 6-7, Kış- Bahar, 2010, s.391-406..
- URSINI, James; **Horror Film Reader**, Limelight Editions, 2000.

- ÜNSAL, Artun; “Genişletilmiş Bir Şiddet, Tipolojisi”, **Cogito: Şiddet**, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 6-7, Kış-Bahar, 2010, s.29-36.
- WILLIAMS, Tony; **Hearts of Darkness: The Family in the American Horror Film**, Associated University Press, 1996.
- WOLLEN, Peter; **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, 4. bs. çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2004.
- WOOD, Robin; **Hollywood From Vietnam to Reagan**, New York, Columbia University Press, 1986.
- WOOD, Robin; “Neglected Nightmares”, **Horror Film Reader**, Ed. James Ursini vd., Limelight Editions, 2000, s.111-119.
- YALÇIN, Burçin ; “Ölüm Geçirmez”, **Empire**, Sayı 8, Temmuz, 2007, s.22-24.
- YAVUZ, Fırat; “Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması”, **Sinemasal Dergisi**, Dokuz Eylül Yayınları, Sayı 13, Temmuz, Ağustos, Eylül 2005.
- YILMAZ, Ertan; “Sinema ve İdeoloji ilişkileri Üzerine”, **Sinema, İdeoloji, Politika**, Ed. Burak Bakır vd., Ankara, Orient Yayıncılık, 2008, s.63-85.
- YÖRÜKOĞLU, Atalay; **Çocuk Ruh Sağlığı: Çocuk Yetiştirme Sanatı ve Kişilik Gelişimi**, İstanbul, Özgür Yayınları, 2000.

WEB SİTELERİ

Odd Films Blog İnternet Sitesi, 1Aralık 2010

<http://www.oddfilms.com/blog/movie-recommendations/exploitation-movies/>

“CARA” (The Classification and Ratings Administration), 19 Ekim 2011

http://www.filmratings.com/filmRatings_Cara/downloads/pdf/about/cara_about_voluntary_movie_rating.pdf

ÖZET

[GÜLER, Hakan]. [Korku Sinemasında Şiddet ve Muhafazakârlık], [Yüksek Lisans Tezi], Ankara, [2011].

Akademik alanda yeni yeni ciddiye alınıp, üzerinde çalışma yapılmaya başlanan korku ve istismar sineması, kendi alt türlerini oluşturarak zengin bir içerik sunmaktadır. Bu çalışmada korku ve korku sineması hakkında tanımlayıcı bilgilerin ardından korku türünün sıklıkla ürettiği istismar filmleriyle ilgili bilgi verilmiştir. Son yıllarda artış gösteren korku-istismar filmleri, izleyicilerin merakına seslenecek şekilde kanlı şiddet sahnelerine yer verseler de, içlerinden bazıları şiddeti sorunsallaştırabilmekte ve farklı okumalara imkan sağlayabilmektedir. Bu temel iddiamızı ortaya koymak için, korku ve istismar filmlerinin unsurlarını kullanan Wes Craven'ın *Soldaki Son Ev* (1972) Quentin Tarantino'nun *Ölüm Geçirmez* (2007) filmleri, Levi-Strauss'un ikili karşıtlık yöntemiyle incelenmiştir

Anahtar Sözcükler

1. Korku Sineması
2. İstismar Sineması
3. İkili karşıtlık
4. Soldaki Son Ev
5. Ölüm Geçirmez

ABSTRACT

[GÜLER, Hakan]. [Violence and Conservatism in Horror Movies], [Master Thesis], Ankara, [2011].

The horror and exploitation cinema, which has received attention and has been studied in academic circles only recently, presents a rich content with its own subcategories. In this study, following a descriptive information about horror and the horror cinema, it has been given information about exploitation cinema, an often product of horror type. Although horror and exploitation movies that are increasing in recent years consist of bloody violence as a response to viewers' interest, some of these movies can problematize the violence and provide different/dissimilar readings. In order to put forth our main arguments for consideration, Wes Craven's movie, *The Last House On the Left* (1972) and Quentin Tarantino's movie, *Death Proof* (2007) have been studied using Levi-Strauss's method of binary opposition.

Key Words

1. Horror Cinema
2. Exploitation Cinema
3. Binary Opposition
4. Last House on the Left
5. Death Proof