

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV-SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FEMİNİST ELEŞTİRİSİ AÇISINDAN KORKU
SİNEMASINDA KADININ SUNUMU

Farahnaz AMIRI
2501040714

TEZ DANIŞMANI
YARD. DOÇ.DR. Battal ODABAŞ

İSTANBUL 2007

Öz

Kadın haklarının ihlali diğer ataerkil kurumlarda olduğu gibi sinema endüstrisinde de kendini apaçık şekilde göstermektedir. Özellikle korku türünde çekilen filmler incelendiğinde bu olgu net bir şekilde kendini ortaya koymaktadır. Bu amaçla, bu tez, sinema endüstrisinin ürettiği kült ve beğenilen korku filmlerini inceleyerek eril kaygıları, özellikle kadın hakları ile ilgili olarak, su yüzüne çıkarmayı amaçlamaktadır. Mitolojinin ve günümüzün modern mitolojisi sayılan sinemanın, kadınla ilgili olarak çarpık imajları üretmeye devam ettiği ispatlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Film, Sinema, Korku, Toplumsal Cinsiyet, Feminizm, Feminist Film Eleştirisi.

Abstract

Violation of women's rights evidently occurs in film industry as it does in other patriarchal corporations. Particularly, when you examine horror films, this fact displays itself very clearly. To this end, this thesis targets to surface masculine concerns, especially in connection with women's rights, through examining cult and popular horror films that the film industry produces. It is proved that mythology and cinema which is considered to be modern mythology of our age still continue to produce oblique images in connection with women.

Key Words: Woman, Film, Cinema, Horror, Gender, Feminism, Feminist Film Critic, Feminist Film Analysis.

ÖNSÖZ

Bu tezin amacı, kadının, çeşitli dönemlere ait korku filmlerindeki sunuluş biçimlerini araştırmaktır. Bu yüzden, önce kadının tarih öncesi ve uygarlık dönemlerinde yaşadığı toplumsal değişiklikler ve bu değişikliklerin kadının sunuluşunda yarattığı farklılıkları incelemek gerekir. Sinema, bilinçaltımızın yansıyan aynası olarak, insanlığın kadınla ilgili binlerce yıldır süregelen bilinçaltının yansımaları ve bunun yeni toplumsal değişiklikler doğrultusunda yeniden yorumlaması sonucu, günümüz kadının durumunu en açık şekilde ortaya koymaktadır.

Günümüzün en güçlü endüstri-sanat dalı olan sinema, toplumsal çalkantılara karşı çok hassas davranmakta ve tepkilerini ortaya koymaktadır. Bu yüzden sinema insanlığın yaşadığı kaygılar ve sıkıntıları en açık şekilde dile getirmekte ve bu kaygılarla ilintili olarak kendi çözüm önerilerini sunabilmektedir.

21. yüzyıla geldiğimizde kadın haklarının ihlali, demokrasinin kanayan yarası olarak güncelliğini korumaktadır. Sinema endüstrisi ise bu olguya kayıtsız kalarak ve hatta korku filmi türünde görüldüğü gibi, kadınların özgürlük savaşına karşı cephe alarak, diğer ataerkil kurumlarının yanında yer almaktadır.

Bu tezin hazırlamasında, benden yardımını ve yol göstericiliğini esirgemeyen tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Battal ODABAŞ'a teşekkür ve minnet duygularımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| Öz-Abstract | iii |
| Önsöz | iv |
| İçindekiler | v |
| Kısaltmalar Listesi | vi |
| Giriş | 1 |
| 1. Kadın ve Feminizm | 4 |
| 1.1. Kadının Tarihteki Yeri..... | 4 |
| 1.1.1. Eşitlikçi İlkel Topluluklar..... | 5 |
| 1.1.2. Köleci Feodal Topluluklar..... | 8 |
| 1.1.3. Kapitalist Toplum..... | 14 |
| 1.2. Kadın Hareketi ve Feminizm..... | 17 |
| 1.2.1. Hareketin Tarihçesi..... | 19 |
| 1.2.2. Feminist Hareketinin Evreleri ve Feminist Teoriler..... | 24 |
| 2. Korku | 28 |

| | |
|---|-----------|
| 2.1. Evrensel Korkular ve Kaynakları..... | 28 |
| 2.2. Erkeğe Özgü Korku: Kadın Korkusu ve Mitolojik Kadın..... | 32 |
| 2.3. Korku Sinemasının Önemli Kaynağı Olarak Korku Edebiyatı (Gotik ve Dekadan Akımları)..... | 40 |
| 3. Feminist Film Eleştirisi Açısından Korku Sinemasında Kadının Sunumu..... | 49 |
| 3.1. Korku Sinemasının Özellikleri..... | 49 |
| 3.2. Film Eleştirisi Yöntemleri ve Feminist Film Eleştirisi..... | 53 |
| 3.3. İlk Dönem Korku Filmlerinde Feminist Film Eleştirisi Açısından Kadının Sunumu (1895-1950)..... | 60 |
| 3.4. Modern Korku Filmlerinde Feminist Film Eleştirisi Açısından Kadının Sunumu (1950-2007)..... | 66 |
| Sonuç..... | 88 |
| Kaynakça..... | 94 |

Kısaltmalar Listesi

IAW: Uluslar arası Kadın Oy Hakkı Birliği

UDKF: Uluslararası Demokratik Kadınlar Federasyonu

AAPSO: Afrika-Asya Halklarının Dayanışma Örgütü

BMT: Birleşmiş Millerler Teşkilatı

ICW: Uluslararası Kadın Konseyi

ed. Editor

a.g.e. Adı geçen eser

der: Derleyen

çev: çeviren

S: Sayfa

GİRİŞ

Cinsiyetçi tarih yazımında uygarlık ataerkil sisteme girişle birlikte başlar. Ataerkil düzen ise anaerkil düzenin tersine eşitsizlik üzerine inşa edilmiş bir toplumsal yapıdır. Bu sistemin başında olan azınlık bir grup iktidar, servet kaynakları ve birçok ayrıcalığa sahipken toplumun büyük bir bölümünü köle olarak (günümüzde bile) sistemin devamı sağlamak adına çalıştırıp yönetirler. Bireyler arasında eşitsizlik düzeni hâkimken, cinsler arası eşitsizlik de doğal olarak söz konusu olmamaktadır. Bu sistem bireylerin sömürülmesiyle ancak ayakta durabilir ve toplumun yeni bireylerini üreten kadın, doğal olarak her açıdan sömürülmek için iyi bir kaynak teşkil etmektedir.

Eşitsizlik üzerine kurulu olan bu yapı meşruiyetini kanıtlamak amacıyla birçok kurum oluşturarak onlardan yararlanmaktadır. Bunların başında din ve hukuk düzeni gelmektedir. Din kurumunun aydınlanma çağından itibaren güç kaybetmesi yeni bir kurumun gerekliliğini ortaya koydu. Kitle iletişim araçları sunduğu olanaklar sayesinde günümüzün iktidarları tarafından bu bağlamda en çok kullanılan kurum sayılmaktadır.

Kitle iletişim araçları ve konumuz olan sinema, izleyici ile girdiği etkileme süreci içinde üst bilinçten ziyade alt bilinci hedef almaktadır. Sunulan her metinde bir alt metnin gizlendiği ve bu alt metnin kolektif bilinçaltını etkileyerek sistemin ihtiyaç duyduğu olanakları sağlaması özellikle Hollywood yapımlarında sık sık karşılaşılan bir durumdur.

Korku filmleri bu bağlamda ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Ataerkil sisteminin korkularını yansıtan, bu sisteme karşı yapılan tüm girişimlere tepkilerini dile getiren korku sineması, bu tepkilerin bastırılmakta ve kendi tutucu çözüm önerilerini sunmaktadır.

II. Dünya Savaşından sonra hızla gelişen kadın hareketleri, korku sinemasının tutucu tepkililerinden payına düşeni almıştır. Özellikle 60'lı yıllarda kadın özgürlüğüne ve değişen cinsellik kavramına tepkili olan ataerkil sistem, korku

filmlerinde kadınları şeytanla bağdaştırmakta ve sık sık onu eril öfkenin yöneltildiği şiddet objesi yapmaktadır. Özellikle 70'li yıllarda kadınlara tecavüz sahneleriyle dolu filmlerin yapılması kadın hareketinin ataerkil sistemde oluşturduğu kaygıların boyutunu da ortaya koymaktadır.

Korku filmlerinin tüm popülaritesine karşın, ciddiye alınmayan bir tür olma özelliğini taşımaktadır. Sinema tarihi boyunca genellikle ucuz prodüksiyonlar olarak yapılan korku filmleri, eleştirmenler tarafından da görmezlikten gelen bir türdür. Diğer yandan kadının korku filmlerinde sunum şekillerini inceleyen kapsamlı bir araştırma da mevcut değildir. Bu yüzden yapılan bu çalışmada, kaynak yetersizliği, yazarı, özellikle filmlerin çözümlenmesinde kendi değerlendirmesine daha fazla yer vermesine zorlamıştır.

Diğer yandan korku sinemasının tarihsel gelişimini, iki başlık altında inceleyen araştırma Michel Ryan ve Douglas Kellner'in ortaya koyduğu ayrıma dayanmaktadır. Bu ayrım, korku sinemasının toplumsal olaylar karşısında gösterdiği hassasiyete dayanmaktadır. İlk dönem korku filmleri bu özellikten yoksunken, modern ya da çağdaş korku filmleri, toplumsal olaylardan etkilenmekte, tepki ve önerilerini film sürecinde ortaya koymaktadır.

Bu paradigma çerçevesinde, bu çalışmada, sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren üretilen popüler ve kült korku filmlerindeki kadının sunumunu inceleyerek ve bu filmleri kendi dönemine ait toplumsal olaylar ve özellikle kadın hareketlerinin kazanımlarıyla eşleştirerek, bu kanıyı doğrulamaktadır. Bunun için birinci bölümde, kadınların tarihi ve kadın hareketini özetledikten sonra, ikinci bölümde korku ve kaynakları, erkeklere özgü olan kadın korkusu ve mitolojik kadın korkusu incelendikten sonra, son bölümde korku sinemasının çeşitli evrelerindeki kadının sunumu verilen örneklerle incelenmiştir.

Korku sinemasının batı kaynaklı oluşu bu çalışmada daha çok batı mitolojisi ve batıdaki kadın hareketlerini incelemeye itmiştir. O yüzden doğu ülkelerine ait korku filmleri bu çalışmaya dâhil edilmemiştir. Doğu ülkelerinde yapılan korku filmlerinin toplumsal olaylardan, özellikle de kadın hareketlerinden etkilenip

etkilenmediğini incelemek başka bir araştırmanın konusu olabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KADIN ve FEMİNİZM

1.1.Kadının Tarihteki Yeri

İnsanlık tarihi, insanın yeryüzüne gelişi ve yaşayışı ile eşzamanlı olarak başlamış olur. İnsanın giriştiği bu hayat mücadelesi uzun yıllar devam etmiştir. Ama maalesef tarihin uzun yılları karşısında, insanoğlunun elde edebildiği bilgi çok eksik kalmaktadır. İnsanın, bu uzun yıllar hakkında elde ettiği bilgiler, sadece kazılar sonucunda bulunan mezarlar ve o döneme ait eşyalar üzerine kurulu bilgilerdir. Bazı araştırmacılara göre insan türü yani Homo Sapiens'in yeryüzünde hayata başlaması bir milyon yıl öncesine dayanmaktadır, diğer yandan insan türünün ortaya çıkışını bir milyon yıldan daha da eskilere götüren araştırmacılar da yok değildir.

Kadının tarihteki yerini incelemek üzere tarih öncesine uzanmamız gerekecektir; çünkü uygarlık ve tarih sonrası denilen yıllar insanlık tarihinin kısa bir bölümünü kapsamaktadır. Tarih öncesi denilen bu uzun ve uçsuz dönemde, insanlığın hayat hikâyesi daha da önem taşımaktadır. Kadının tarihinden bahsedecek olursak, ne yazık ki, zaten kadın uygarlık sonrası dönemde bile tarihte yer almamıştır. "İktidarın erkeklere ait, dolayısıyla eril olduğu bir dünyada tarih bilimi, önceleri yalnız güçlülerle ilgilendikten sonra, işçilerin ve köylülerin geçmişteki durumlarına ilgi göstermeye başlamıştır ama bugüne değin kadınların tarihini hep göz ardı etmiştir."¹ Tarih, her zaman erkeklerin yaptıklarını ön planda tutarak bu alanda da ataerkil söylemini devam ettirmiş ve eril bir tarihin ortaya çıkmasına neden olmuştur. "Tarih dışına itilip deneyimleri marjinalleştirilenler, elbette yalnızca kadınlar değil: tüm altta kalanlar; örneğin köleler, köylüler, proleterler, zenciler vb. belirli zamanlarda tarih dışı bırakıldılar. Dolayısıyla, bu anlamda tarih bütün evrensellik iddiasına karşın kısmi bir tarih, görelî bir tarih oldu."²

¹ Andree Michel, **Feminizm**, Çev: Şirin Tekeli, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2000, s. 7.

² Fatmagül Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, Eylül-2003, s. 20.

“Kadınların tarihi her şeyden önce baskı altına alınışlarının ve bunu gizlenişinin tarihidir. Zaten gizleme de baskının bir parçasıdır: bu açıdan ne rastlantıdan ne de tarafsız bilimden söz edilebilir.”³ Kadının, tarihte bu uzun süren sessizliğini kıran feministler oldu. Feminist tarihçiler kadın tarihine yoğunlaşarak kadının neden ve nasıl bugünkü konuma geldiğini araştırmış ve bizi şaşırtacak gerçekleri gün ışığına çıkarmışlardır. “Böylelikle, son yirmi yıldır, kadın tarihine ilişkin anlayış, hem farklı ve yeni sorgulama alanlarının açılmasıyla, hem de yeni kavramsal çerçeveler ve araçlar bulma çabasıyla zenginleşmiş durumda.”⁴

1.1.1. Eşitlikçi İlkel Topluluklar

İnsanın yaşamı hakkında elde edilen bilgilerin en eskisi Paleolitik çağ ya da eski çağa yani M.Ö.600,000–M.Ö.10,000 yıllarına aittir. Bu dönemde “İnsanın yaşamını etkileyen etmenlerin en önemlilerinin “beslenme”, “korunma” ve “üreme” olduğu söylenebilir.”⁵ Paleolitik çağda “Hayat tarzını avcılık ve toplayıcılık belirlemektedir. Kadınlar bu toplumlarda daha çok toplayıcılıkla uğraşır ama erkeklerle birlikte ava da giderlerdi.”⁶ Bu çağda “Sağlık koşullarının yetersizliğinin yol açtığı yüksek çocuk ve anne ölümlerinin bu toplumlarda kadınlara erkeklere göre daha önemli bir yer vermesi pek mümkündür.”⁷

Bu çağlardaki toplum kavramında anne önem taşımaktadır. “Anne çevresinde oluşturulup benzer biçimde çeşitli hayvan türlerinde de yeterince gözlemlenen doğal kümeleşme ve toplulukta, anne, giderek hepsinden güçlü bir koruyucu ve önder aşamasına yükselmiş, ayrıca tüm hak ve yetkileri elinde toplamıştır.”⁸ Bu ilkel toplulukların yaşamış olduğu bu uzun dönem boyunca “bulunan heykelciklerin hemen hepsi, taş ya da fildişinden yapılma, cinsel özellikleri çok belirgin kadın figürleriydi. Soyun devamında kadının rolü bilindiği buna karşılık erkeğinki

³ Michel, **Feminizm**, s. 98.

⁴ Berktaç, **Tarihin Cinsiyeti**, s. 31.

⁵ Alâeddin Şenel, **Siyasal Düşünceler Tarihi**, Bilim ve Sanat Yayınları, 8. bs., Ankara, 1996, s. 15.

⁶ Michel, **Feminizm**, s. 11.

⁷ A.g.e., S. 13.

⁸ Gustav Hans Graber, **Kadın Psikolojisi**, Çev: Kamuran Şipal, İstanbul, Cem yayınevi, Ağustos–1998, s. 11.

bilinmediği için, dönemin kadın ve erkek sanatçılarının hayal gücünü daha çok kadın cinselliğinin etkilemiş olması doğaldır.”⁹

Neolitik ya da Yeni Taş Çağı’na girişle birlikte, bu göçebe kavimler “yerleşmeye yüz tutup, av gidere tükenip, beslenmede toplayıcılık ve yabancı, tahılların önemi artıkça, kadınlarda tohumu ve tahılların yeniden üreme devresini keşfettiler.”¹⁰ Tarımla uğraşan kadın, erkeğe göre daha fazla ve düzenli olarak ürün elde ediyordu. Bunun yanında, kadınların bu dönemde iplik eğirip dokuma yapmaları da bu dönemin önemli buluşlarından sayılmaktadır¹¹.

Kuşkusuz, kadınlar, üretimde bu derece etkin olduğu bir dönemde toplumdaki statülerini de etkilemiş ve güçlü ana tanrıçaların ortaya çıkmasına neden olmuşlardır. Bu dönemin insanları “bitkileri var eden irade sahibi ve kudretli varlığın “ana tanrıça” olduğunu düşünürler... Yalnız bitkileri değil hayvanları, insanları da onun doğurduğunu ya da yarattığını ileri sürerler.”¹² Bu dönemde “ana tanrıça”, kendi önemini ve gücünü ilkel insanın gözünde daha da artırmış gözükmektedir.

Anaerkil toplumsal düzeni anlamak için onu günümüz ataerkil toplumlarıyla karşılaştırdığımızda, ortaya ilginç sonuçlar çıkmaktadır. Örneğin, günümüzde ve tarih boyunca ulusal ve bireysel düzeyde insanlığın hayalini kurduğu ve bir şekilde sağlayamadığı eşitlik ilkesi anaerkil toplumların temelini oluşturmaktadır. “Anaerkil bakış açısından, bütün insanlar eşittir, çünkü hepsini anneler doğurmuştur... Bir anne, bütün çocuklarını eşit oranda sevmektedir. Çünkü bunların hepsi onun çocuklarıdır... İnsan hayatından başka önemli ve onurlu hiçbir şey yoktur.”¹³ Ataerkil toplumsal düzende ise bunun tam tersine “en önemli erdemi, itaattir. Burada eşitlik prensibinin yerini, hiyerarşik toplumsal düzen almıştır.”¹⁴ Anaerkil toplumsal düzeni sağlayan olgu “kan bağı, toprak bağı ve doğaya karşı bir teslimiyet.”¹⁵ Ataerkil düzenini

⁹ Michel, **Feminizm**, s. 14.

¹⁰ A.g.e., s. 15.

¹¹ A.g.e.,s. 15.

¹² Şenel, **Siyasal Düşünceler Tarihi**, s. 34.

¹³ Erich From, **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, Çev: Aydın Arıtan, Kaan H.Ökten, İstanbul, Arıtan Yayınevi, Ağustos-1997, s. 264.

¹⁴ A.g.e., s. 264.

¹⁵ A.g.e., s. 264.

koruyan ise kanundur, “akılcılık ve doğaya egemen olma eğilimleri daha yaygındır.”¹⁶ Bu yüzden anaerkil toplumda, ataerkil toplumda olduğu gibi sınıflardan bahsetmek imkânsızdır, oysa ataerkil sistem temelde sınıflar ve hiyerarşik düzen üzerinde kuruludur. Anaerkil toplumsal düzenin bir diğer önemli özelliği ise savaşa gerek duymayan bir düzen olmasıdır. Öyle ki araştırmacılar savaşın var olduğuna dair hiç belirti bulamamışlardır.¹⁷ Erkeğin tarihi ise sınıfsal çekişmelerden ve savaştan başka bir şey değildir.

Hayvancılık ve çiftçilik olarak gerçekleşen ilk işbölümünün ardından, madenlerin bulunması ve işlenmesi ikinci işbölümünü ortaya çıkardı. Zanaatkârların madenlerden elde ettikleri maddelerle tarımsal üretimi artıracak cihazlar yapıldı ve bu yeni icatlar tarıma uygulanarak artı ürün elde edildi. Ayrıca yapılan çanak ve çömlek sayesinde uzun bir süre artı ürünün saklanabilmesi bu artı ürünü daha da çoğalttı.¹⁸ Ortaya çıkan bu devrimin önemli özellikleri; yeni enerji kaynaklarının bulunması (öküz, su ve rüzgâr gücü), daha gelişmiş cihazların icadı (su ve rüzgâr değirmeni ve saban)¹⁹ olarak sayılabilir.

Bu devrim, artı ürünü çoğaltırken diğer yandan da nüfus patlamasına neden oldu. Tüm bu değişiklikler, toplumda yeni sınıfların ortaya çıkışının ilk belirtileriydi. “Eskiden ortak olarak çalışan, elde edilen ürünü de eşit paylaşan toplum, giderek ortak çalışmadan uzaklaşıyor, emek verimliliği yüksek olan işlerde çalışanların, çalışmaları karşılığı olarak elde edilen ürünlerden daha çok pay istedikleri bir toplum yapısına dönüşüyordu.”²⁰ Nüfusun artmasıyla birlikte büyük kasabalar ve daha sonra kentler ortaya çıktı. “Kent, ilk sınıf çatışmasını doğurdu. Çünkü kent demek, tarımsal artık, özel mülkiyetin gelişmesi ve birikim yapılması, dolayısıyla bir sınıfın kendini bir başka sınıfa besletmesi demektir.”²¹ Bu sınıfsal farklılaşma ve haksız servet

¹⁶ A.g.e., s. 264.

¹⁷ Michel, **Feminizm**, s. 15–16.

¹⁸ Fusun Tayanç, Tunç Tayanç, **Dünyada ve Türkiye’de Tarih Boyunca Kadın**, Ankara, Tan Kitap Yayın ve Ticaret Ltd. Şti, Mart–1981, s. 26.

¹⁹ Michel, **Feminizm**, s. 17.

²⁰ Tayanç-Tayanç, **Dünyada ve Türkiye’de Tarih Boyunca Kadın**, s. 27.

²¹ Michel, **Feminizm**, s. 17.

paylaşımı, köleliğin de ortaya çıkmasına ve dolayısıyla kadınların toplumdaki konumun değişmesine neden oldu.

Ataerkil dinlerin ortaya çıkmasının iki önemli neden vardır. Bunlardan birisi kadının doğurganlığında erkeğin rolünün anlaşılması ve diğeri kadının çapasının yerini erkeğin sabanı almasıdır. Bu değişiklikler kadınların dinlerdeki üstün konumunu da etkiledi. Binlerce yıllık sürede Ana Tanrıça tapınılan tek nesneydi. Ama gittikçe, erkekliğin simgesi olan fallusun heykelcikleri ortaya çıkar.²² Ana Tanrıçanın gücü gittikçe azalmaya başlayacaktır, önce, ana tanrıçaya eşlik edecek bir erkek tanrı ortaya çıkacak, daha sonra erkeğin üstün olduğu çoban toplulukları çiftçiler üzerinde egemen sınıf olarak kurulacak ve uygar topluma geçişle birlikte, baş tanrılık erkek tanrılarının eline geçecektir.²³

1.1.2. Köleci Feodal Toplular

“Feodal toplumda, tarıma dayalı üretim egemendir. Bu nedenle toprak başlıca üretim aracıdır. Toprağın mutlak sahibi kraldır. Beyler kral adına büyük toprak parçalarını işletirler.”²⁴ Artı üretimin bu kadar değer kazandığı ve özel mülkiyetin ortaya çıktığı bu dönemde savaşlarda ele geçirilen tutsaklar da özel mülkiyete tabi oldular. Sınıflaşma üretim araçlarına sahip olanlar ve olmayanlar şeklinde ortaya çıktı. Ortaya çıkan bu yeni üretim ilişkilerini korumak ve devamını garantilemek amacıyla devlet, hukuk ve din kurumları ortaya çıktı.²⁵ Ataerkilliğe geçiş; “patriyarkın, özel mülkiyetin ve siyasal pratiklerin topluluğun bütününden ayrılıp devlet kurumu içine aktarılmasını ortaya çıkarmıştır. Savaşlardaki tutsakların köleliğinden sonra, ekonomik ve siyasal iktidar farklılaşmasına bağımlı olarak, kişisel bir efendi/köle ilişkisi de ortaya çıkmıştır.”²⁶

Bu köleci toplumda kadının durumu da ait olduğu sınıfa göre farklılaşmaya başladı. Efendilerin karıları, üretim sürecinden uzaklaştılar ve evlerine çekildiler. Öte

²² Michel, **Feminizm**, s. 19–22.

²³ Şenel, **Siyasal Düşünceler Tarihi**, s. 34.

²⁴ Tayanç-Tayanç, **Dünyada ve Türkiye’de Tarih Boyunca Kadın**, s. 56.

²⁵ A.g.e., s. 30.

²⁶ Ünsal Oskay, “Efendi Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine”, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, 4. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan–2001, s. 355.

yandan emekçi kadınlar üretim sürecine erkeklerle birlikte katılmaya devam ettiler. Köle kadınların ise, hem emek gücü hem de cinsellikleri sömürüldü.²⁷

Mirasın önemli olduğu bu dönemde, erkek, çocuğunun kendine ait olduğundan emin olması için, kadının evlilik dışı cinsel ilişkisi yasaklanmış oldu. Din ve hukuk da bunun üzerine kuruldu. Erkekler için böyle bir sınırlama yoktu. Hatta bazen erkeğin evlilik dışı ilişkileri hoş karşılandı. Zina ve fuhuş ise bu ekonomik koşullarda ortaya çıktı.²⁸

Aristoteles'e göre, kadın ve erkeğin eşitliğinden söz etmek imkânsızdır. Üstün olan aşağıdakini yönetmeli, aşağıdaki ise üstün olana boyun eğmelidir. "Aile birliğinde de erkek üstün, kadın aşağı durumdadır. Erkek yöneten kadın yönetilen, erkek amaç, kadın araçtır."²⁹ Aristoteles'e göre "Erkek ve kadın ilişkisinde erkek yaradılıştan üstün, dişi değerce altıdır. Birincisi egemen ögedir, ikincisi bağımlıdır."³⁰

Büyük ataerkil dinler, Musevilik, Hıristiyanlık ve İslam'ı incelediğimizde, Hıristiyanlığın, Museviliğe kıyasla kadın konusunda daha ılımlı davrandığını görmekteyiz. Bunun temelinde "Hıristiyanlığın türlü baskılar karşısında yayılmak istenen bir din olması nedeniyle, ezilen, baskı altında olan kitlelere, kölelere ve kadınlara yönelmesinin payı olduğu kadar, Roma İmparatorluğunun çöküş döneminde ortaya çıkmış olmasının da payı vardır kuşkusuz."³¹ Din bu dönemlerde ilerici bir görüşe sahiptir, ama giderek bu tutumundan vazgeçip, hele büyük topraklara sahip olunca, feodal beylerin yanında yerini almıştır.

Görünürde kadının üretimden uzak tutulmasının sebebi onun annelik işlevini gereğince yerine getirebilmesi olsa da, bunun temelinde kadını erkeğe bağımlı kılarak onun ekonomik bağımlılığını önlemek³² ve böylece ataerkil sistemin

²⁷ Tayanç-Tayanç, **Dünyada ve Türkiye'de Tarih Boyunca Kadın**, s. 30.

²⁸ A.g.e., s. 32-33.

²⁹ Şenel, **Siyasal Düşünceler Tarihi**, s. 168.

³⁰ Marc Sautet, **Kadınların Özgürleşmesi Üzerine**, Çev: Selcan Serdaroğlu, İstanbul, Telos Yayınları, Nisan-1998, s. 79.

³¹ Tayanç-Tayanç, **Dünyada ve Türkiye'de Tarih Boyunca Kadın**, s. 44.

³² A.g.e., s. 65.

devamını garantilemek bulunmaktadır. M.S.'ki bu ilk 1000 yıl içinde kadınların kamusal alandan uzaklaştırmalarına dair herhangi bir kısıtlama mevcut değildir.

Kadınlar, kiliselerin yanında kendilerine kurdukları manastırları yönetiyorlardı. Buraya dul ya da hiç evlenmemiş soylu kadınlar da katılabiliyordu. Böylelikle kadınlar bu manastırlara sığınarak erkeklerin ve kiliselerin denetiminden kurtulmuş oluyorlardı. Ama kilise yönetimi bu durumu göz ardı edemiyordu. O yüzden engizisyon ve yeni aile hukukunu düzenledi. Merkezi krallığın ortaya çıkmasıyla birlikte kadınlar kendi mülklerini istedikleri gibi kullanamaz oldular. Ayrıca krallığın kadın soyundan devamını önlemek için yeni yöntemler geliştirildi.³³

Manastırların bir diğer işlevi de eğitim olanağı sağlamasıydı. Daha sonra kiliseye bağlı okullar ve üniversiteler ortaya çıktı. Bu okullar kızlara kapalıydı. Dolayısıyla kadın ve erkek eğitimi arasında büyük bir fark ortaya çıktı, bu da daha sonra kadınları serbest meslektan dışlamak için kullanılacaktı. Örneğin cerrahlık ve berberlik gibi mesleklerde, kadınlar o güne dek kendilerine iyi bir yer edinmişlerdi. Ayrıca kentlerin gelişmesi ve merkezi devletin güçlenmesiyle birlikte defterdarlık ve yargıçlık gibi konularda, cerrahlık ve berberlik gibi kadınlara yasaklandı.³⁴

Böylelikle, Hıristiyanlığın ilk yıllarında kadın ve erkeği eşit ilan eden ve kadınların Hıristiyanlık uğruna onca şehit, havari ve başrahibe çıkardıkları kilise tarafından hiçe sayıldılar. Diğer yandan krallık ve yükselen burjuvazi de kadını eve hapsetmek ve ekonomik bağımsızlığını önlemek için ellerinden geleni yaptı.³⁵ Bu durumda kilisenin merkezi krallık karşısında güç yitirmesi, kilise için sancılı yılların habercisi oldu. Cadı avları işte bu durumda kilisenin az da olsa bir süre devamını garantiliyordu. “İktidar, fanatizm ve kadın düşmanlığı, el ele vermiş ölüm saçıyordu. Bu panik ve çılgınlık dalgası sırasında öldürülenlerin sayısını, en ihtiyatlı araştırmacılar, 100 bin olarak veriyor.”³⁶

³³ Michel, **Feminizm**, s. 30–32.

³⁴ A.g.e., s. 29.

³⁵ A.g.e., s. 32.

³⁶ Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, s. 223.

Günümüz araştırmaları, cadıların, yükselen burjuvazinin kadını daha da kısıtlayan ahlaki, hukuki ve sosyoekonomik kurallara karşı gelen halk içinden kadınlar olduklarını ortaya koymaktadır.³⁷ Örneğın “15. yüzyılda Almanya’da, anneyi kurtarmak için çocuğu feda eden ebeler, diri diri yakılmaya mahkûm edildiler.”³⁸ Cadı avının önemli bir nedeni kiliseye bağlı üniversite eğitimi almış erkek doktorların, ebe/şifacı kadınları bu alandan dışlamalarında yatmaktadır.³⁹ “15. yüzyıldan sonra, yeni kurulan tıp okullarında eğitim görmeksizin hekimlik yapan kadınlar büyücülükle suçlanmaya başladılar.”⁴⁰

Bir diğer neden ise cadı profiline baktığımızda ortaya çıkmaktadır. Bu kadınların %89’ü herhangi bir erkeğe bağımlı olmayan ve mülk sahibi kadınlardı. Bu yüzden erkek soyundan geçmesi gereken miras kanunlarına tehdit oluşturuyorlardı.⁴¹ Ortaya çıkan bu sonuç, ataerkil sistemin kadınlara karşı ne derece acımasız olabileceğini göstermektedir. Andree Michel’e göre bu boyutlarda bir katliam ve soykırımı tanık olmak için 20. yüzyılı ve Hitler histerisini beklemek gerekmektedir.⁴² Haydar Akın ise cadı avının karanlık ortaçağ yerine aydınlanma ve Rönesans döneminde gerçekteştiğine dikkat çekmektedir.⁴³

16. yüzyıla ait istatistikler ailelerin yüzde 16’sının başında kadın olduğunu göstermektedir. Bu da tüm haklarından yoksun bırakılan kadının, evlilik kurumuna karşı tutumunu göstermektedir. Oysaki o dönemde bu çok tehlikeli bir durumdu. Görüldüğü üzere cadılar genelde bu özgür kadınlardı. Ama kadınların bir bölümü, “kocalarının ücretsiz evcil köleleri” olmak yerine bu tehlikeyi kabul ediyorlardı.⁴⁴

17. ve 18. yüzyıllar feodal ekonomiden sanayiye dayalı bir ekonomiye geçiş dönemidir. Sömürgelere yayılma çabaları modern ulusların ortaya çıkmasına neden oldu. Asya ve Afrika ülkeleri sömürgeleşirken Avrupa daha da zengin oluyordu.

³⁷ Michel, **Feminizm**, s. 33.

³⁸ A.g.e., s. 33.

³⁹ Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, s. 222.

⁴⁰ Michel, **Feminizm**, s. 36.

⁴¹ Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, s. 228.

⁴² Michel, **Feminizm**, s. 33.

⁴³ Haydar Akın, **Ortaçağ Avrupa’sında Cadılar ve Cadı Avı**, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Ekim-2001, s. 205.

⁴⁴ Michel, **Feminizm**, s. 37.

Öteki kıtaların yoksullaşması tabii ki buradaki kadınların durumunu kötü yönde etkiledi. Buna karşılık zenginleşen batı ülkelerinde de kadının durumu pek fazla değişmedi.⁴⁵

Kadınların tarihinde karşılaştığımız bir başka olgu, kadın giyimidir. Kadın giyimi, ataerki dinlerin konusu olmuştur. Özellikle bu konuda kadının yüzde yüz itaati istenmiştir. Örneğin, burjuva giyimi kadının rahat hareket etmesini engelleyen giyim tarzı olmuştur. Diana Crane'e göre bu giyim "bağımlı ve itaatkâr kadın rolünü korunmasına yol açan bir toplumsal denetim biçimidir."⁴⁶ 19. yüzyılda erkeklerin giyiminde ortaya çıkan sadeleştirme ve çalışmaya elverişli kıyafetler, kadınlar için yapılmamıştır. Bu dönemde kadının pantolon giymesi erkeğe karşı sembolik bir meydan okumayı temsil ediyordu. Pantolon giymiş kadın figürü hicivciler ve karikatüristler tarafından bir mizah nesnesine dönüşmüştür.⁴⁷ Kadın Hareketleri ve Feminizm bölümünde bu konuya daha fazla değinilecektir.

Yükselen bir sınıf olarak burjuvazi, babanın miras hakkını garanti altına almaya muhtaçtı. Yeni kanunlar gerekiyordu. Bu kanunlar, kadını, aile malvarlığını yönetme yetkisinden yoksun bırakmış ve tüm yetkiyi erkeğe vererek bunu sağlamış oldu.⁴⁸ Gün geçtikçe daha da güçlü olan burjuvazi "ev kadını"nı yücelten anlayışına yeni ulus-devlet kavramını ekledi. Ancak, kadınlar bu yeni ulus-devletin yurttaşı sayılmıyordu.⁴⁹ Ayrıca bu dönemlerde kadının eğitim görmesini yasaklayan kanunlar da ortaya çıktı. Burjuvalara göre "Kadının uzun yıllar eğitim görmesi, onun doğurganlık yetisi üzerinde olumsuz etki yapabilir, buysa, ırkın fiziksel yozlaşmasına neden olabilirdi."⁵⁰ Irkın yozlaşmasını önlemek için, kadınların tüm enerjilerini çocuk doğurmaya sarf etmeleri gerekiyordu. "Dolayısıyla en mantıklı iş bölümü, erkeklerin düşünmeye, kadınların ise çocuk doğurmaya devam etmeleri idi!"⁵¹

⁴⁵ A.g.e., s. 40-41.

⁴⁶ Diana Crane, **Moda ve Gündemleri**, İngilizceden Çev: Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 151.

⁴⁷ A.g.e., s. 134.

⁴⁸ Michel, **Feminizm**, s. 33.

⁴⁹ A.g.e., s. 35.

⁵⁰ Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, s. 146.

⁵¹ A.g.e., s. 146.

18. yüzyıla geldiğimizde küçük aile işletmelerinin, yerini büyük işletmeler ve fabrikalara bıraktığını görmekteyiz. Bu fabrikalarda kadınların iş bulması daha da zorlaşmıştı. Ayrıca, eşit emek karşısında eşit ücret kadınlara verilmiyordu. “Kadın ve erkek ücretleri arasındaki fark 14. yüzyıldan beri artıyordu ve 18. yüzyılda kadın ücretlerinin erkeklerinkinin yüzde 50’sine ulaşabileceği tek bir dal kalmadı.”⁵² Tüm bu kötü koşullar karşısında kadınların önünde yeni bir seçenek vardı. Amerika’ya göç etmek. Yenedünyada, kadınların durumu daha iyiydi. Burada kadınların “gazete çıkarmalarını, matbaa, lokanta ya da okul çalıştırmalarını, hekimlik yapmalarını ve çiftlikleri yönetmelerini engellemiyorlardı.”⁵³ Bu Avrupalı ezilen kadın için kaçınılmaması gereken bir fırsattı ve birçok kadın bu yeni doğan fırsattı değerlendirdi.

“19. yüzyıl emperyalist, sömürgecilik ve evrimci bilimin yüzyılıydı.”⁵⁴ Darwin’in *İnsanın Türeyişi* adlı kitabı bu yüzyılda yayınlandı ve “bu çağın düşünüşünde muazzam bir etki yarattı.”⁵⁵ Beyaz Avrupalı en üstün ırk olarak tasarlanırken “beyaz erkek “ben” ile bütün diğerleri “ötekiler”⁵⁶ olarak tanımlandı. “Türün evrimi sırasında, kadınlar tıpkı ilkel halkların Avrupalılardan geri kalması gibi, erkeklerden geri kalmışlardı. Kraniyoloji⁵⁷ ve frenoloji⁵⁸ gibi yeni bilim dalları, bu olguyu ispat etme çabasında seksolojiyle işbirliği yapıyordu.”⁵⁹ Ataerkil cinsiyetçilik planlarını bilime dayandırarak meşrulaştırmak ve değiştirilmez bir gerçek olarak sunmak çabası içindeydi. “Dolayısıyla, ırk ve toplumsal cinsiyet, 19. yüzyıl biliminin ve popüler kültürünün iki büyük teması oldu.”⁶⁰ Akıl ve düşüncenin önem taşıdığı bu dönemde “erkeklik giderek daha fazla rasyonalizm ve kültürle özdeşleştirildikçe, kadınlar sürekli olarak, erkekleri akıl ve ahlak yolundan saptırıp

⁵² Michel, **Feminizm**, s. 42.

⁵³ A.g.e., s. 43.

⁵⁴ Berktaç, **Tarihin Cinsiyeti**, s. 134.

⁵⁵ A.g.e., s. 135.

⁵⁶ A.g.e., s. 134.

⁵⁷ Kafatasının içgüdü ve yeteneklerle olan ilgisini inceleyen bilim kolu.

(http://www.birsozluk.com/KR_KU/kraniyoloji/)

⁵⁸ Kafatasının biçimine bakarak insanın karakterini ve zihinsel yeteneğini inceleme.

(http://birsozluk.com/FR_FU/frenoloji/)

⁵⁹ Berktaç, **Tarihin Cinsiyeti**, s. 136.

⁶⁰ A.g.e., s. 134.

baştan çıkarmak isteyen yaratıklar olarak değerlendirilmeye başladı.”⁶¹ Popüler sanat ve daha sonra edebiyatta göreceğimiz gibi “ortalık baştan çıkarıcı kadın imgelerinden, kadınları erkeği salt fiziksel var oluşun batağına, vahşetin derinliklerine çeken zehirli sarmaşıklar olarak resmeden imgelerden geçilmez oldu.”⁶²

1.1.3. Kapitalist toplum

“19. yüzyılda evrensel boyutlara ulaşan vahşi kapitalizmin çağıdır. Emperyalizm ve sömürgecilikle birlikte Pazar, dünya pazarı haline gelir. Bu sınır tanımayan zorlu rekabetçi kapitalizmin tek yaşama şansı temel birikimi sürekli kılmaktır... İnişli çıkışlı bir yol izleyen kapitalizmin varlığını sürdürebilmesi için meta üretiminden elde edilen karlara, sürekli biçimde meta dışı üretim ile beslenen bir birikimin eklenmesi zorunluluğudur... Gerçekten kocanın ve çocukların emek güçlerinin piyasada satılabilmesi için, kadınların bunu meta dışı bir üretim biçimi olan ev içi emeğiyle yeniden üretmeleri gerekir... Çünkü günümüzde bile, sermaye birikimi ancak bu birikim temelinde gerçekleşebilmektedir... İşte ev kadını ideolojisi bu koşullarda egemen oldu. Çünkü herkes ev kadınlarının varlığından çıkar sağlıyor ya da bunun kendi çıkarına olduğuna inanıyordu: patronlar açısından yedek bir işçi ordusunun yaratılması, küçük mülk sahipleri açısından aile yardımcısı adı altında bedava çalışan bir işgücünün oluşması, işçiler açısından da endişe kaynağı olan kadınların rekabetinin ortadan kalkması, ev kadınlığının başlıca yararlarıydı. Böylece kadının çalışması konusunda 16. yüzyılda başlayan tartışma 19. yüzyılda kadının çalışması aleyhine görüş birliğine varılmasıyla kapanıyordu.”⁶³

Kapitalistin, ev kadınlığından böylesine bir kazanç sağlamasını kimse engelleyemezdi. Ama aynı dönemde şehirde yaşayan kadınların yüzde 40-50’si bekâr olduğu için çalışmak zorundaydılar. Bu durum da, fuhuşun yaygınlaşmasını doğurdu. 19. yüzyılda Paris ve Londra’da 40,000 ile 80,000 fahişenin olduğu tahmin ediliyor.⁶⁴ Bu koşullarda kadınların isyan etmemeleri mümkün değildir. “İşçi kadınlar düşük ücretlere, işsizliğe, onlara yaptırılan işlerin ağırlığına; burjuva kadınları ise ekonomik ve siyasi haklardan yoksun bırakılmaya başkaldırdılar.”⁶⁵

Ulus-devletin kurulmasından itibaren kadınlar yurttaş olarak tanımlanmıyorlardı. “19. yüzyılın üçüncü çeyreğinden itibaren, kadınların kişi sayılıp

⁶¹ A.g.e., s. 136

⁶² A.g.e., s. 136.

⁶³ Michel, **Feminizm**, s. 51–52.

⁶⁴ A.g.e., s. 52.

⁶⁵ A.g.e., s. 53.

sayılmayacağı konusuna odaklanan bir dizi hukuki tartışmada ve dava”⁶⁶ sonucu “İngiliz yargıçlar, kadınların kişi sayılmayacağı şeklindeki tezi oluşturdular.”⁶⁷ Bir başka tartışma 20. yüzyılın başlarında yaşandı. “kadınların polis güçlerine ve askeri hizmetlere alınması için gösterilen çabalar, modern çağda, cinsiyete dair politikaların en şiddetli tartışılan ve alayla karşılaşılan süreçlerinden birini oluşturmuştur.”⁶⁸ Tabi ki, yine, mizahçılara insanları eğlendirmek için çok iyi bir malzeme çıkarmışlardır. Bu isteğe karşıt olanlar kadınların “Kendi bedenleri üzerinde açıkça gözlemlenen ve kabul edilen iktidarın olmadığını, başkalarının bedenlerine sahip çıkma yetkisinin bulunmadığını savundular.”⁶⁹

Kapitalist sistem, sadece kadınların ev işlerini sömürmekle kalmayıp, onları birer ucuz işgücü olarak da gördü. Ücretlerin düşüşü sayesinde sermayenin karının artmasına dayanarak, kadının daha ucuz bir iş gücü olması kapitalistin kazancını daha da artırıyordu. Buna karşılık kriz dönemlerinde işten ilk çıkarılanlar kadınlar oluyordu. “Böylece, işgücü piyasasında bir kadın-erkek ayrımı yaratılır. İkisi de işçi olduğu halde, iki cins arasında yapay bir rekabet ortaya çıkarılır. Bu rekabetten yararlananlar ise, kapitalistler olur.”⁷⁰

Birinci dünya savaşı sırasında savaşa giden erkeklerin yerini kadınlar aldılar. Savaşın bitmesiyle erkeklerin eski işlerine geri dönmeleri için kadınların işten çıkmaları gerekiyordu ve işten çıkarıldılar. Aynı olay bir kez daha ikinci dünya savaşında gerçekleşti. Ama bu sefer kadınlar teslim olmadılar ve çalışmaya devam ettiler.

İkinci dünya savaşı sırasında, Avrupa’da yeni yeni ortaya çıkan faşist toplumsal düzenin kadına olan bakışı Hitler’in nutuklarından apaçık ortaya çıkmaktadır. Hitler bir nutkunda kadınları şöyle tanımlamaktadır; “Büroya ve parlamentoya özlem duymuyorlar. Sıcak bir yuva, sevgi dolu sevecen bir koca ve bir

⁶⁶ Leonore Davidoff, **Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet**, Çev: Zerrin Ateşer, Selda Samuncuoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 209.

⁶⁷ A.g.e., s. 209.

⁶⁸ A.g.e., s. 218.

⁶⁹ A.g.e., s. 220

⁷⁰ Tayanç-Tayanç, **Dünyada ve Türkiye’de Tarih Boyunca Kadın**, s. 80

sürü mutlu çocuk yüreklerine daha yatkındır onların.”⁷¹ Hitlerlere göre “Kadın ve erkek doğuştan itibaren birbirinden farklı işlevleri olan iki değişik varlıktır.” Erkeğe çok daha üstün bir konum tanıyan Hitler şöyle söylemektedir: “Erkek yaşamın organizatörüdür, kadın erkeğin yardımcısı ve yürütme organıdır.”⁷² Nasyonal sosyalistlerde Hitlerle aynı görüşü paylaşıyorlardı: “kadının dünyası erkeğinkiyle kıyaslandığında çok sığdır.”⁷³

Nasyonal Sosyalistler, evlilik kurumunu yüceltiyorlardı. Bunun nedeni ise apaçık ortadadır. Onlar, “evliliğe ideal bir yetiştirme kurumu olarak bakıyorlardı.”⁷⁴ Kadınları daha fazla çocuk doğurmaya teşvik eden bu sistem aslında planladığı savaflara daha fazla savaşçı yetiştirebilme derdindeydi. “Nazi doktrinine göre kadın bir tür hayvandı. Aile onun içinde yaşayabileceği tek doğal ortamdı ve cinsel yönden özgürlüğünü talep eden kadın, bir Yahudi, zenci ve eşcinsel kadar soysuz bir yaratıktı. Feminizm bir burjuva sapkınlığıydı; dünyanın doğal düzenini çiğnemekti.”⁷⁵

Hitler, kadınları eve hapsedmek ve onları bir araç olarak kullanmak için yeni düzenlemeler yapıyordu. Bunlardan birisi 25 Nisan 1935’te gerçekleşti. “Okullar ve Fakültelerde Fazlalığa Karşı Yasa” adı altında Yahudiler ve kadınlar için bir kota düzenlemesi getiren bir yasa çıkarıldı. Bu yasaya göre öğrencilerin sadece yüzde 1,5’i Yahudi, yüzde 10’u kadın olabilecekti.”⁷⁶

Günümüzde feministlerin mücadeleleri sonucu, Batılı kadın, daha iyi bir konuma gelmişse de, yine erkek birçok konuda ayrıcalıklara sahip bir cins olmaya devam etmektedir. “Mevcut haliyle hukuk da dâhil olmak üzere pek çok toplumsal kurum erkek olmaya imtiyaz tanımaktadır.”⁷⁷ Kadın hala birçok konuda eşitliği sağlamış değildir. Tüm bu eşitsizlikler, üçüncü dünya ülkelerinde daha da ciddi

⁷¹ A.Maria Sigmund, **Nazi Kadınları**, Çev: Murat Özkök Ohr, İstanbul, Doğan kitapçılık A.Ş. Mayıs–2000, s. 11.

⁷² A.g.e., s. 18.

⁷³ A.g.e., s. 18.

⁷⁴ A.g.e., s. 24.

⁷⁵ Michel, **Feminizm**, s. 76.

⁷⁶ Sigmund, **Nazi Kadınları**, s. 19.

⁷⁷ Leyla Şimşek, “Tarih, Toplum, Siyaset ve Kadın Olmak”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Yayınları**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Sayı: 4, 2004, s. 7.

boyutlarda seyretmektedir. Zenciler, etnik azınlıklar, özürlüler ve cinsel azınlıklar gibi kadınlar da her zaman *insanlık*ın, eril, nitelikli, beyaz ve heteroseksüel olmak gibi en değerli özelliklerini kendilerinden esirgeyen öznel ve toplu bir bilinçle çatışmak zorunda kalmışlardır. Erkeklerin kadınlar karşısındaki üstün gücü, yalnızca sahip olduğumuz düşüncelerin ve –gerçek dil yoluyla adlandırılıp anlaşıldığı sürece etkili olacak- dilin değil, erkeklerin kadınlar üzerinde üstünlük kurmalarını sağlayan toplumsal uygulamaların tümünün ürünüdür.⁷⁸

1.2. Kadın Hareketleri ve Feminizm

Kadınlar her zaman ataerkil sistemin onlara uyguladığı haksızlıklara karşı tepkilerini ortaya koymuşlardır. Bu tepkiler, genelde dolaylı yollardan gerçekleşmiştir. Yaşandığı döneme göre, bu tepkilerin şiddeti, kapsadığı kitleler ve ortaya konulma yöntemleri farklılık göstermiştir. Geçiş dönemlerinde tepkiler hızlandıysa da, uzun süren ataerkil toplumlarda istikrar döneminde gizliden gizliye varlığını sürdürmüştür.

Kadınlar, farklı bir sınıfı oluşturmadıklarından, tarih boyunca sınıflar arası çekişmeler arasında, kocalarının ya da babalarının ait olduğu sınıfa mensup olmuş ve bu sınıfların onlara uygun gördükleri rolleri benimsemek zorunda kalmışlardır. Oluşturulan bu sınıfların içinde kaybolup giden kadınlar, tarihin de kimilerine göre kendisi sayılan sınıflar arası mücadelenin dışına itilmişler ve örgütlenemeyen güçsüzler olarak kendi cinslerinin haklarını da bu zorlu tarih mücadelesinde koruyamamış ve köleci toplumların ortaya çıkışıyla birlikte tüm haklarını kaybetmiş ve köleleştirilmişlerdir.

Feministler, günümüz kadınlarının içinde bulunduğu bu durumu, bir yandan tarih sürecinde gerçekleşen bir olgu olarak kabul etmekte, diğer yandan da bunu toplum içinde oluşan normlara bağlamaktadırlar. “Her toplum bireylerinin “nasıl davranması gerektiğine” ilişkin çeşitli değerler ve normlar üretir. Ayrıca bu normlar, çeşitli zorlayıcı öğelerle, yani yaptırımlarla desteklenerek bireylerin onlara uymasına

⁷⁸ Lynne Segal, **Gelecek Kadın mı?**, Çev: Suğra Öncü, İstanbul, Afa yayınları, Ocak-1990, s. 12-13.

çalışılır.”⁷⁹ Normdan sapma durumunda, toplum çeşitli yöntemlerle –özellikle yaptırımlarla- bireyleri bu normlara dönmeye zorlar. “Yaygın biçimde kabul edilen uzlaşım normları oldukça yakındır. Beklenilmeyenler, yani uzlaşım olmayanlar normdan sapanlardır.”⁸⁰ Ataerkil kurumları ve özellikle de sinema başarısız ve edilgen kadınları ödüllendirerek, bağımsız, çalışkan ve özgür kadınları cezalandırarak bu normların toplumda uygulanmasına yardım ederler. Ataerkil toplumun kadından beklentisi başarısız ve edilgen olmasıdır.⁸¹

Feministlere göre “cinsiyetçiliğin en itici gücü yasal engeller değil, bilinçaltında kalmış güçlerdir. Egemen kültür TV, sinema, kitaplar ve müziği işgal etmiş durumda olan cinsiyetçi kalıpları sürekli yaymaktadır.”⁸²

Rüken Öztürk ise sanatın ataerkil düşünceleri içermesini şu şekilde açıklamaktadır;

“Sanat yapıtlarının genellikle ataerkil ideolojiyle donanmış olması bizleri şaşırtmamalıdır. Toplumsallaşma pratikleri, insanlığın tarih boyunca bilinçdışı biriktirdikleriyle birleşince, insanın zihnine ve ruhuna yansır; böylece erkek egemen düzenin doğal olduğuna inanır ve bu ideolojiyi içselleştiririz. Bu yüzden sanat ürünlerindeki cinsiyetçi bakışın çoğu zaman farkına varmayız.”⁸³

Kadınların örgütlü bir kadın hakları hareketi, yani feminizmi ortaya koyması ancak 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. 20. yüzyılın ortalarında ise, bu hareket ulusları aşarak, uluslararası nitelik kazanmış ve günümüze dek kadınların durumunu iyileştirmek adına mücadeleye devam etmiştir.

1.2.1. Hareketin Tarihçesi

⁷⁹ Galip İsen, Veysel Batmaz, **Ben ve Toplum**, 2. bs., İstanbul, Om yayınevi, Eylül-2002, s. 115

⁸⁰ John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev: Süleyman İrvan, 2. bs., Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s. 135.

⁸¹ Nancy Chodorow, **Feminism and Psychoanalytic Theory**, London, Yale University Press, s. 166.

⁸² Hugh LaFollette, **Kişisel İlişkiler: Sevgi, Kimlik ve Ahlak**, Çev: F. Lekeşizalın, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 201.

⁸³ S. Rüken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak**, İstanbul, Alan Yayınları, Ocak-2000, s. 221.

Feminizm sözcüğünün ortaya çıkışı 1837 yılında, Fransa’da Robert Sözlüğüne girmesiyle gerçekleşmiştir. Robert Sözlüğü bu sözcüğü “Kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin” olarak tanımlamaktadır.”⁸⁴

Feminizm hareketinin ortaya çıkışı bir anda gerçekleşmemiştir. Bu bölümün başında da değinildiği gibi, kadınların binlerce yıllık baskı altında tutulmalarının oluşturduğu tarihi bir süreç, bu hareketin ortaya çıkmasına neden olmuştur. O yüzden bu hareket, egemen ideolojiye karşı gelen diğer muhalif öğretiler gibi, kınanmalara ve aşağılanmalara maruz kalmıştır.

Bugünün Feministleri, Andre Michel’in de değindiği gibi “cinsiyetçiliği, tıpkı Amerika Birleşik Devletleri’ndeki zencilerin ya da Fransa’daki renkli derili emekçilerin ırkçılığı kınadıkları gibi, kınamaktadırlar. Çünkü cinsiyetçilik, kadın cinsine karşı uygulanan ayrımcı bir tutumdur.”⁸⁵ Feministlere göre, ataerkil sistem kendi egemenliğini korumak adına, onu yeniden ve yeniden üretmek zorundadır ve bunun için “ellerindeki tüm kuramsal ve ideolojik olanakları tıpkı kapitalizmin kendisini sürdürebilmek için bunları kullandığı gibi açıktan açığa ya da üstü örtülü biçimde”⁸⁶ kullanmaktadır.

Bu yüzden “Feminist hareket için ne herhangi bir stil, ne de herhangi bir akımın önemi vardır. Asıl olan feminist stratejisi ve yaşam tarzıdır. Bu farklı yaklaşımların oluşması da öylesine doğaldır ki; çünkü kadın sorunu tek bir alanda değil, toplumsal yapı içindeki tüm olgularda süregelmektedir.”⁸⁷

1789’da Fransa’da ortaya çıkan ve tüm dünyayı derinden etkileyen Fransız Devrimi, monarşiyi yok ederken bunun karşısında cumhuriyet sistemini ortaya koydu. Artık vatandaşlar verdikleri oylarla ülkenin yönetiminde katkıda bulunabileceklerdi. Ne var ki, devrim boyunca Fransız kadınlarının tüm emeklerine karşın cumhuriyet rejimi de, onları vatandaş saymayarak oy hakkından mahrum

⁸⁴ Michel, **Feminizm**, s. 6.

⁸⁵ A.g.e., s. 6.

⁸⁶ A.g.e., s. 6–7.

⁸⁷ Alper Altunkay, “Feminist Video”, **İletişim Dergisi-Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi**, No:10, Yaz-2001, kadın çalışmaları, s. 148.

bırakmıştır. “Buna gerekçe olarak ise sistemin henüz yerleşmediği söylenmişti. Fransa’da kadınların seçim hakları için I. Dünya Savaşının bitmesini beklemeleri gerekecekti.”⁸⁸

3 Ocak 1792 tarihinde yayınlanan ve “Mary Wollstonecraft’ın feminist teori tarihindeki ilk önemli çalışması olan Kadın Hakları Savunusu (A Vination of the Right of Woman) adlı eseri ile başlayan feminist hareket, günümüze dek birçok alanda kendisini göstermiş ve yaşanan radikal toplumsal değişimlerin temelini oluşturmuştur.”⁸⁹ Mary Wollstonecraft kitabında aydınlanma çağının en büyük düşünürlerinden sayılan J.J.Rousseau’yu eleştirmiştir. “Ona göre J.J.Rousseau’nun iddialarının aksine, kadınların rolünü ev işine ve kocanın rahatını sağlamaya indirgemek, kadın doğasının bir gerçeği olamazdı.”⁹⁰ Bu kitaptan sonra diğer kitaplar ve dergiler ortaya çıktı. Yaklaşık 50 yıl sonra “1849’da...Kadınların Görüşü ve Kadınların Sesi gibi dergiler çıkarıldı. Bu dergilerde kadınların oy ve temsil hakkı savunuldu.”⁹¹

Feministler, kadınların oy hakkı için verdikleri mücadelenin yanı sıra kızlar için eğitimin çok önemli olduğunu vurgulayarak bu konuya da değindiler. “Kadınların her düzeyde eğitim kurumlarına alınmaya başlamaları 19. yüzyıl feministlerinin elde ettiği en önemli kazanımlardan biriydi”⁹² ve böylelikle kadınların üniversitelere alınma hakkı 19. yüzyılın sonlarında gerçekleşti.

19. yüzyılda feministlerin ortaya attıkları bir başka düşünce de, dünyadaki tüm kadınların birleşerek, hakları uğruna birlikte mücadele etmeleri gereği oldu. Uluslararası Kadın Konseyi’nin (ICW) kuruluş toplantısı, 1888’de Washington’da gerçekleşti: 66 Amerikalı ve 8 Avrupalı kadın, burada kurdukları yeni uluslararası örgütün hedeflerini belirlediler. 19. yüzyıl boyunca oluşan gelmiş çeşitli feminist talepler ve kadının ezilişine son verecek bir eylem planı çerçevesinde birleştiler.⁹³ Bu

⁸⁸ Ayşe Sevim, **Feminizm**, İstanbul, İnsan Yayınları, Mayıs–2005, s. 39–40.

⁸⁹ Josephine Danovan, **Feminist Teori**, Çev: Bora Aksu, Fevziye Sayılan, Meltem Ağduk Gevrek, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997, s. 15.

⁹⁰ Michel, **Feminizm**, s. 45.

⁹¹ A.g.e., s. 55.

⁹² A.g.e., s. 65.

⁹³ A.g.e., s. 66.

ilk konsey, kadınların farklı milliyetlerden olmalarını göz ardı ederek feministlerin çok önem verdikleri kız kardeşlik duygusunu yaratmak için bir ilk adım olarak değerlendirilebilir.

20. yüzyıla geldiğimizde dünyada birçok değişiklik yaşanacaktır. Rusya’da Ekim devrimi gerçekleşecek ve kurulan ilk sosyalist devletin başına da Lenin geçecektir. Lenin’in kadınlar hakkındaki düşünceleri ve yaptıkları, onun eşitlikçi kişiliğini ortaya koymaktadır. Lenin’e göre “Proletarya, kadınlar için tam özgürlük kazanana kadar kendi tam özgürlüğüne kavuşamaz.”⁹⁴ Bu yüzden devrim sırasında kadınların da erkekler kadar emek verdiklerini ve bunun karşılığını almaları gerektiğini düşünmektedir. “Lenin’in görüşüne göre, devlet ve toplum, kadının genellikle üretici olmayan ev işinden kurtaracak koşulları yaratma sorumluluğunu üstlenmelidir. Lenin, bu karmaşık sorunun anahtarının, çocuk bakım kurumları ağının ve ayrıca sosyal hizmetlerin geliştirilmesi olduğu görüşündedir.”⁹⁵ Kadınların politikaya katılmaları, çalışmaları ve eğitim görmeleri için uygun koşullar sağlandı. Çalışan kadının işini kolaylaştırmak için kreşler kuruldu. Hiçbir batılı kadının hayalini bile edemediği kürtaj hakkı Sovyet Birliği’nde kadınlara sağlanmış oldu. Lenin’den sonraki dönem ise kadınlar için bir gerileme dönemi sayılmaktadır. 1929 tarihinden itibaren kadınlar haklarını birer birer yitirmeye başladılar. Efsanevi kürtaj hakkı ise 1936 yılında kadınların elinden alındı.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde ise, Avrupa’da kurulmuş olan Uluslararası Kadın Konseyi (ICW), kadınların ekonomik, siyasal ve aileye ilişkin haklarını elde etmek için mücadeleye devam etti. 1907’ye gelindiğinde çalışan evli kadının kendi kazancını dilediği gibi kullanması bir yasayla güvence altına alındı. Ayrıca çocukların cam sanayinde çalıştırılmalarını önlemek ve kadının yüksek devlet memurluğuna kabul ettirmek feministlerin diğer kazanımları oldu. ICW, aynı zamanda kadın ve erkek öğretmenlerinin eşit maaş almaları ve genelevlerin kapatılması için mücadelesine devam etti.⁹⁶

⁹⁴ N.A.Kovalski, Y.P.Blinova, **Günümüzde Kadınların Durumu**, Çev: Nurhan Doğan, İstanbul, Konuk Yayınları, Şubat-1978, s. 10.

⁹⁵ A.g.e., s. 11.

⁹⁶ Michel, **Feminizm**, s. 69-70.

“1904 senesinde, ABD ve İngiltere’de ikinci bir uluslararası örgüt kuruldu: Uluslararası Kadın Oy Hakkı Birliği (IAW).”⁹⁷ Bu örgüt tüm gücünü kadınların oy hakkının kazanılmasına yönlendirmiş ve bu konuda da başarılı olmuştur. I.Dünya Savaşı’ndan sonra kadınların oy hakkı 21 ülkede sağlanmış olacaktı. Kadınların oy hakkı kazanıldıktan sonra, ICW ve IAW, güçlerini birleştirerek başka konulara yöneldiler. Bunların arasında “kadın işçilerin durumlarının düzeltilmesi, aile yardımları, iki cins için çalışma koşullarının eşitlenmesi, evlilik dışı çocukların korunması, evli kadının milliyetini ve soyadını koruma hakkı”⁹⁸ yer almaktaydı.

ICW’nın bir diğer önemli başarısı kadınların uzun süreden beri savundukları eşit işe, eşit ücret ilkesini 1918’de Versailles Antlaşması ve Milletler Cemiyeti Sözleşmesine koyması oldu. 1920 yılından başlayarak Fransız feminist Nelly Roussel, devrimci bir tez ortaya koydu. Kadının cinsellikle doğurganlığının ayrılması gerektiğini vurgulayan Nelly Roussel, bu hakkı elde etmek için kadınları doğum grevine davet etti. Ancak parlamento, şoven baskılar altında doğum kontrolünü yasakladı ve isteyerek yapılan düşüklerin cezasını artıran 1920 yarasını kabul etti.⁹⁹ 1965 yılında doğum kontrol haplarının ortaya çıkışı, kadınların binlerce yıllık özlem duydukları doğurganlık ve cinselliğin ayrılmasına olanak tanıdı. Ama devletler doğum kontrolünü yasallaştırmak eğiliminde değillerdi. Nihayetinde, Katolik Kilisesi ve diğer kurumların muhalefetine karşın feministler, Fransa’da 1967 yılında Neuwirth Yasa’sını kabul ettirmeyi başardılar. Kürtaj hakkı ise 1967’de İngiltere’de, 1973’te ABD’de, 1975’de Fransa’da ve 1978’de İtalya’da kadınlara tanındı.¹⁰⁰

“Yetmişli yıllar boyunca kadın hareketi ekonomik ve politik iktidara ilişkin sorunların yanı sıra tecavüz ve pornografi gibi alt sorunların üzerine yoğunlaştı.”¹⁰¹ Çoğu ülkede ağır suç sayılmayan tecavüz kanunlarını değiştirmeyi amaçlayan hareket, tecavüzü kadınlara karşı işlenen ağır bir suç sayılmasını ve tecavüz edilen

⁹⁷ A.g.e., s. 70.

⁹⁸ A.g.e., s. 72.

⁹⁹ A.g.e., s. 71–73.

¹⁰⁰ A.g.e., s. 82–83.

¹⁰¹ Gül Yaşartürk, “Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu”, **Sinemasal Dergisi**, Dokuz Eylül Yayınları, Sayı: 14, Ocak, Şubat, Mart 2006, s. 17.

kadının sanık iskemlesine oturtulmaması için yasa taslakları hazırlayıp ve sundular;¹⁰² hala da çalışmalarına devam etmektedirler.

Tüm bu gelişmelere rağmen günümüz kadınları cinsiyet ayrımcılığının sorunlarını yaşamaya devam etmektedirler. “Tarihsel bir süreç içinde farklı yapılar gösteren kadın sorunu, günümüz toplumunu yaşadığı en büyük çıkmazlardan biridir. Uygarlık tarihinin 21. yüzyılında, hala bu sorunla yaşıyor olmak düşündürücüdür.”¹⁰³ Kadınların burjuva döneminde eve kapatılmalarının etkileri hala devam etmektedir. Birçok kadın agorafobi hastalığıyla karşı karşıya kalmaktadır. “Bugün toplumsal yaşama katılmaya istekli kadın, birçok düş kırıklığını, toplumsal ve ruhsal cezaları, fırsat eşitsizliklerini göze almak zorunda kalır.”¹⁰⁴ Eşit emek için eşit ücret, hala tam olarak sağlanmış değildir. Örneğin, ABD’de “1956’da bir beyaz kadının yıllık ortalama kazancı, bir beyaz erkeğin kazancının yalnızca yüzde 62,8’iydi. 1964’de bu oran yüzde 59,4’e düştü ve 1970’lerin ilk yıllarında kadınlar, erkeklerin kazandığı miktarın yalnızca yüzde 58’ini kazanabiliyorlardı.”¹⁰⁵ Yani, durum gittikçe daha da kötüleşmektedir. Üstelik bu söylediklerimiz sadece Batı ülkeleri için geçerlidir. Üçüncü Dünya Ülkeleri’nde yaşayan kadınlar, hala birçok insanî haklarından mahrum olarak hayatlarını sürdürmektedirler. “Batılı toplumların hepsinde derlenen istatistiklere göre evlilik ve çocuk doğurma eğilimleri düşmekte, boşanma, özellikle kadınlar tarafından talep edilen boşanma ise artmaktadır.”¹⁰⁶ Kadınlar, artık eskisi gibi erkeklerin evdeki köleleri olma mecburiyetinde değillerdir. “Kültür alanında ise kadınlar, kadının edebiyatta, kitle iletişim araçlarında, reklâmlarda sunuluş biçimi ile imgelerdeki cinsiyetçiliğin peşini bırakmıyorlar.”¹⁰⁷ Özellikle feministler, okul kitaplarını inceleyerek cins rollerine ilişkin yönlendirmeleri resimli kitaplarda gözden geçirmektedirler.

Feministlerin tüm çabalarına karşın, Üçüncü Dünya Ülkeleri’ndeki kadınların durumu hala ciddiyetini korumaktadır. Feminist hareket, bu haksızlıkları tümüyle

¹⁰² A.g.e., s. 92.

¹⁰³ Altunay, “Feminist Video”, s. 147.

¹⁰⁴ Robert Seidenberg, Karen DeCrow, **Eviyle Evli Kadınlar: Agorafobi**, Çev: Nur Nirven, 2. bs., İstanbul, Afa Yayınları, 1989, s. 12.

¹⁰⁵ Kovalski-Blinova, **Günümüzde Kadınların Durumu**, s. 114.

¹⁰⁶ Michel, **Feminizm**, s. 89.

¹⁰⁷ A.g.e., s. 90.

gideremese de, en azı, bu ülkelerin kadınlarında, bilinçlenmeye yol açtığı unutulmamalıdır. Artık, üçüncü dünya ülkelerinde de, az ya da çok kadın hareketlerine rastlamak mümkün olmuştur.

1.2.2. Feminist Hareketinin Evreleri ve Feminist Teoriler

Feminizm hareketinin ortaya çıkışı, birinci dalga feminizmi oluşturdu. Bu hareketler 1920 yılına kadar devam etti ve kadınlar bu süre boyunca oy hakkı gibi birçok kazanım elde ettiler. Bundan sonra hareket devam etse de eski hızını kaybetti; bu yavaşlama hareketin yeniden biçimlenme döneminin habercisiydi. 1960 yılında ikinci dalga feminizm hareketi başlamış oldu. “İkinci dalga feminizm, sosyolojiyi önemli ölçüde etkilemiştir. Artık daha çok sayıda kadın akademik çalışmalarıyla kendini kabul ettirmek istemektedir. Sosyoloji kuramının önemli bir kısmının erkek merkezli olmasına yönelik, feminist eleştiriler yapılmıştır.”¹⁰⁸ Kadınların bu dönemde en önemli istekleri ücret eşitliğidir. Susan Osborne’un, Feminism adlı kitabında belirttiği gibi “İkinci Dalga Feminizm döneminde NOW Kuruluşu kadınlar için eşit ücret ve fırsat eşitliğini ABD Anayasasına yerleştirmek için takdir edilecek düzeyde çaba sarf etti.”¹⁰⁹ Bu yenilik tüm toplumlarda köklü değişikliklere yol açacaktır. Artık feminizm gelip geçici bir hareket değil, kalıcı bir hareket olacağını ispatlamıştı. “1995 yılında 4. BMT Kadınlar Dünya Konferansı, kadınların sorunlarının tanımlama ihtiyacını ortaya çıkardı. ABD’de ortaya çıkan bu yeni hareket kendini Üçüncü Dalga olarak adlandırdı. Üçüncü Dalga Kurumu, 1996 yılında sosyal güvenlik reformunu destekledi. Kurum ayrıca genç kadınlara burs verme girişiminde bulundu.”¹¹⁰ Bu kampanya, kadınların cinsiyetlerinden dolayı maruz kaldıkları eşitsizliğe karşı geliştirilmiştir. Üçüncü dalga feministlerinin bir diğer önemli yapıtı, Birleşmiş Milletlerden de yardım alarak Üçüncü Dünya Ülkeleri’ndeki kadınların durumunun iyileştirmesine yönelik olarak, bu ülkelerin kadınlara yönelik kanunlarında reformlar yapmak olmuştur.

¹⁰⁸ Gordon Marshal, , **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev: Osman Akınbay, Derya Kömürçü, Ankara, Bilim ve Sanat kitabevi, 1998, s. 240.

¹⁰⁹ Susan Osborne, **Feminism**, Great Britain, Pocket Essentials Press, 2001, s. 31.

¹¹⁰ A.g.e., s. 33.

Tüm bunların yanı sıra kadın hareketinin içinde de çeşitli hareketlerin ortaya çıkması gözlemleniyordu. “1980’ler feminist teoride post modern ve çok kültürlülük teorilerinin fark vurgusunu çok yaptığı ve giderek daha özgül ve kadınlar arasındaki farklılıklara daha özenli yaklaştığı yıllardır.”¹¹¹ Feminist hareketi tüm kadınlar için eşitlik ve özgürlüğü amaçlasa da farklı ırklara ve kültürlere ait kadınlar farklı deneyimler yaşadıkları için harekette farklılıklar gözlemlenmeye başladı. Feminist hareketi içinde ortaya çıkan bu çok kültürlülük akınlarını Leslie Steeves şöyle kategorileştirmektedir;

“Bu perspektifler biyolojik manipülasyonları ve ya siyasal ayrılıkçılığı (Radikal Feminizm); bireysel davranışı (Liberal Feminizm); sosyal psikolojik etkenleri ve bireysel davranışı (bilişsel/toplumsal öğrenme teorileri ve Fransız feminizmleri dâhil psikanalizden etkilenmiş toplumsal cinsiyet teorileri); ve ya sosyal psikolojik koşulları ve bireyleri etkileyecek devrimci sosyokültürel ve ekonomik olayları (Marksist ve sosyalist feminizm biçimleri) içerecek olan bir değişim ihtiyacını varsaymalarına göre ayrılabilir. Çeşitli radikal, Liberal, Marksist, Sosyalist ve Fransız feminist perspektifler toplumda (kadınların rolünün yanı sıra) kitle medyasının rolü hakkında farklı varsayımlara sahiptir.”¹¹²

Radikal feministler genelde radikal alternatiflerle ilgilenmektedirler. “Radikal feministler arasında hatırı sayılır farklılıklar olsa da, hepsi de kadınların baskı altında tutulmasının yaygın olduğu ve sorunun sınıfsal reform ya da özel mülkiyet gibi bireysel eylem ya da toplumsal değişme yoluyla ortadan kaldırılmayacak denli köklü olduğu konusunda oydaşma içindedirler.”¹¹³ Radikal feministlerin bazıları biyolojik devrim önermektedir. Bazıları kadınların lezbiyen olmaları gerektiğini, bazıları ise sperm bankaları ya da tüp bebek fabrikalarının kurulmasını önermektedir. Bazıları ise erkeklerde hormonal değişiklikler yapılarak onları çocuk emzirebilecek şekilde yeniden tasarlanmasını önermektedir.¹¹⁴ Radikal feministler medyayla da ilgilenirler. Onlara göre “kadınlar kendi iletişim araçlarını yaratmalıdırlar.”¹¹⁵ Radikal lezbiyen feministler diğer feminist hareketleri eleştirdiler. Heteroseksüel feministlere karşı “onlar da siyah kadınlar gibi ‘çifte tehlike’yle karşı karşıya olduklarını, yalnızca

¹¹¹ Fatma Kayahan, **Feminizm**, İstanbul, BDS Yayınları, 1999, s. 48.

¹¹² H. Leslie Steeves, “Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları”, **Medya, İktidar, İdeoloji**, Der ve Çev: Mehmet Küçük, 2. bs., Ankara, Ark Yayınları, 1999, s. 130.

¹¹³ A.g.e., s. 131.

¹¹⁴ A.g.e., s. 131.

¹¹⁵ Serdar Kaypakoğlu, **Toplumsal Cinsiyet ve İletişim: Medyada Cinsiyet Streotipleri**, 2. bs., İstanbul, Naos Yayıncılık, Kasım-2004, s. 53.

kadın olmaktan ötürü değil, aynı zamanda eşcinsel olmaktan ötürü baskı altında yaşadıklarını belirttiler.”¹¹⁶ Radikal feministler yeni bir dünya yaratmayı düşlerler. Onlara göre “güzel bir dünyayı kurmak için sadece patriarkal düzenden ve kapitalizmden kurtulmak yetmemektedir. Özünde erkek egemenliğinin bir uzantısı olan savaşlar, ırkçılık ve çevre kirliliği gibi sorunlar kaldırılmadıkça bu dünya düzelmeyecektir.”¹¹⁷ Siyah feministler beyaz feministlerin “kendilerini dışlayan bir edebi gelenek yarattıklarına işaret ederek ayrılıkçı argümanlar ortaya atarlar.”¹¹⁸

Liberal feminizm hareketinin merkezi Amerika sayılmaktadır. Liberal feministlerin çalışmaları üç ana başlık altında toplanabilir:

“Liberal feministler için adalet ve eşitlik oldukça önemlidir. Bu yüzden üç problemin çözülmesini isterler, bu problemler sırasıyla şöyledir: “Yasal ayrımcılık (yasalarda kadınlar aleyhine var olan ayrımcılığı kaldırmak), kurumsal ayrımcılık (işe alınmalarda liyakatin öne geçmesi ve cinsiyeti kriter olarak almanın kaldırılması), sosyal ayrımcılık (kişiler arası ayrımcı davranışları yok etmek, çocukların cinsiyetlerine göre kız ve erkek olarak yetiştirilmesinin ortadan kaldırılıp onları bir insan-kişi olarak yetiştirmek.)”¹¹⁹

Liberal feministler, diğer feminist hareketlerle beraber medyayı da eleştirmektedirler. Onlara göre “Medya ve aile çocuklara cinsiyet rollerini öğretmekte ve uygun davranışlar karşılığında onları simgesel olarak ödüllendirmektedir.”¹²⁰ Bu yüzden medyadaki cinsiyet rollerini ortadan kaldırarak, kadınlara yönelik oluşan yanlış imgeleri de yok etmeyi amaçlamaktadırlar.

Sosyalist ve Marksist feministler, kapitalist sistem eleştirisini de kadın hareketlerine dâhil etmektedirler. Onlara göre kapitalizmin üzerine kurulu olduğu patriyarki sistemi ortadan kaldırılmadıkça, kadın sorunu devam edecektir. Bu yüzden başta yapılması gerekenin, sosyalist bir toplum kurmak ve bunun için erkekleri - radikal feministlerde olanın tersine - dışlamak yerine onlarla beraber sosyalist devrimi gerçekleştirmelerinin gereğini vurgularlar. “Sosyalist feministlerin başlıca meydan okumaları, toplumsal cinsiyete dayalı haksızlıklar ile sınıf baskısı ve baskı

¹¹⁶ Kayahan, **Feminizm**, s. 45–46.

¹¹⁷ Sevim, **Feminizm**, s. 85.

¹¹⁸ Steeves, “Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları”, s. 135.

¹¹⁹ Sevim, **Feminizm**, s. 59.

¹²⁰ Kaypakoğlu, **Toplumsal Cinsiyet ve İletişim**, s. 51.

ile ideoloji arasındaki ilişkileri anlamak yönündedir.”¹²¹ Sosyalist feministlerin medyaya yönelik önerileri liberal ve radikal medya stratejilerinden pek de farklı değildir. “Genellikle ikili bir strateji savunulmaktadır: yerleşik medyada reformlar yapma ve ayrı feminist medya üretme.”¹²²

Tüm bunların yanında anarşist feministler ve var oluşçu feminizm akımlarının var olduğunu söylemek gerekmektedir. Bunlardan ilki Emma Goldman’ın “Rusya’daki Hayal Kırıklığım” adlı komünizm eleştirisi kitabıyla, ikincisi Simone de Beauvoir’ın, “İkinci Cins” adlı eseriyle ortaya çıkan ve ivme kazanan teorilerdir.

Birçok kadın feminist, kültürel ve medya çalışmalarında sinemaya da büyük yer vermişlerdir. Kadınların ortaya koydukları feminist film eleştirilerinde, filmlerdeki ataerkil sistemin kadınlara yönelik olarak kullandığı imgeleri deşifre etmeye çalıştıklarını görmekteyiz. Bunun yanında kadın izleyiciye yönelik araştırmalar da gittikçe ivme kazanmaktadır.

¹²¹ Steeves, “Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları”, s. 152.

¹²² Liesbet Van Zoonen, “Medyada Feminist Yaklaşımlar”, **Medya, Kültür, Siyaset**, Der ve Çev: Süleyman İrvan, Ankara, Ark Yayınları, 2002, s. 310.

İKİNCİ BÖLÜM

Korku

2.1. Evrensel Korkular ve Kaynakları

Korku, her insanın günlük hayatında birçok defa karşılaştığı bir olgudur. Bazen korkularımızın nedenini anlayamayız, ya da daha sonra hatırladığımızda gülerek üzerinden geçeriz. Peki, korku nedir ve insan neden korkar?

Korku nedir? sorusunun cevabı üzerine pek çok görüş mevcuttur. Özcan 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."¹²³ Pierre Mannoni ise Korku adlı eserinde şöyle demektedir: "Sevinç, üzüntü, öfke, tiksinti gibi korku da temel heyecanlardan biridir ve bir yandan biyolojik, öte yandan da duygusal – entelektüel alanda yer alır."¹²⁴ Nilgün Abisel'e göre de, "Korku bir tehlike tehdidiyle, tehlikenin tanınmasıyla ilgilidir Korku insanın yok edilme, zarara uğrama endişesinden kaynaklanır."¹²⁵

Peki, insan neden korkar? Yine Özcan Köknel'e göre, "Doğal ve evrensel olan kaygının duyumsanmasında, gelişmesinde, korkuya dönüşmesinde insanın doğduğu, geliştiği ve sonunda öldüğü evrenin büyüklüğünün, sonsuzluğunun, bilinmezliğinin etkili ve önemli rolü vardır."¹²⁶ Köknel, şunu da belirtmektedir ki, "Kaygı ve korku insanın günlük yaşamının önemli bir parçasıdır. Bu nedenle insanın korkması, korkulu durumları yaşaması, korkuyu duyumsaması hayatın doğal gereğidir."¹²⁷

İlkel insan, günümüz insanına göre çok daha farklı korkular yaşamıştır. Çevresi ve doğa hakkında bilgisi yetersiz olan ilkel insan, meydana gelen her olayda

¹²³ Özcan Köknel, **Korkular, Takıntılar, Saplantılar**, 4. bs., İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, Nisan-1998, s. 16.

¹²⁴ Pierre Mannoni, **Korku**, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992, s. 11.

¹²⁵ Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, 2.bs., İstanbul, Alan Yayıncılık, Ekim-1999, s. 132.

¹²⁶ Köknel, **Korkular, Takıntılar, Saplantılar**, s. 22.

¹²⁷ A.g.e., s. 16.

paniğe kapılmış ve korkmuştur. İnsan yavaş yavaş çevresi, doğa ve kendi hakkında bilgi edinerek ve doğal olayların kaynaklarını bularak, ilkel korkularını yenmeyi başarmıştır. Ne var ki, toplumsallaşma sürecinde toplum içinde ortaya çıkan çalkantılar ve problemler günümüz insanın yakasını bırakmamış ve onu daha da büyük korkuların eşiğine sürüklemiştir.

İlkel insan kendini çaresiz hissettiği doğa olaylarını şeytana, büyüye, dev ve kötü ruhlara bağlayarak korkularını simgeselleştirmiştir. “Başka bir anlatımla soyut olan korku kavramını bu simgelerle somutlaştırarak gözle görülen duruma getirmişlerdir. Böylece belirsiz olan hiçlik, yok olma kaygısı ve korkusu anlam kazanmış, insanın günlük yaşamında yer almıştır.”¹²⁸ İlkel insan, büyüler yaparak bu doğal olayları kontrol altına alabileceğini ve denetleyebileceğini düşünmüş, kendine yeni bir çözüm yolu aramıştır. “Bu şartlar altında büyücülüğün eski zamanlarda kabul görmesi olağandır. Büyücü, bütün ilkel topluluklarda görüldüğü gibi, bu yüzden kabilenin, topluluğun en önemli ürkütücü kişisidir. Büyücü iki ayrı dünyayı birleştiren bağı bulup kullanıyor.”¹²⁹

Dinin temelinde de korku yer almaktadır. “Günah korkusu dinlerdeki yaptırımların temelini oluşturur. İnsanın başkalarıyla bağlantı kurması, toplumsallaşması, toplumun ortak ilke ve kurallarını benimsemesi için belirli sınırlar içinde bu korkunun öğretici, yapıcı yönü yanında, bastırıcı, kısıtlayıcı, tutucu, zorlayıcı yönleri de vardır.”¹³⁰ Yani, dinin toplumsal düzeni sağlamadaki rolü, insanların bu doğal korkularından faydalanarak toplum için yararlı olabilecek kalıpların benimsenmesini zorlaştırmaktır.

Schulz, dünya kaygısı temelinin antik dönemin sonunda inanç çağının doğuşuyla, Hıristiyanlığın ilk yıllarında atıldığını söylemektedir. “Yeryüzü Tanrı tarafından reddedilmiş bir yerdir; üzerinde düşmanımı, şeytansı ve karanlık güçlerin egemenliği hüküm sürmektedir”¹³¹ Schulz, bu durumu, özellikle siyasal ve toplumsal

¹²⁸ A.g.e., s. 30.

¹²⁹ Giovanni Scognamillo, **Medeniyetler Çatışmasında Batı'nın İnanç Temelleri**, İstanbul, Karakutu Yayınları, Ocak-2002, s. 24,

¹³⁰ Köknel, **Korkular, Takıntılar, Saplantılar**, s. 85.

¹³¹ Walter Schulz, “Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu”, **Korku ve Kaygı**, Der. Hoimar von Ditfurth, Çev: Nasuh Barın, İstanbul, Metis Yayınları, 1991, s. 8.

nedenlere bağlamaktadır. Böylelikle insan, günlük hayatında kendini daha az güvende hissetmektedir.

“Hıristiyanlıkla başlayan korku, Ortaçağ'daki doruk noktasından sonra Yeniçağ'da bilginin gerisine düşmüştür. Ancak 19. yüzyılda dünya kaygısının çoğalmaya başlamasıyla tekrar ön plana çıkmıştır.”¹³² Aydınlanma felsefesine göre, insanın bütün sorularına akıl yoluyla cevap bulunabileceği tezinin başarısızlıkla sonuçlanması, modern insanı ürkütmüş ve bilinmeyene karşı onda büyük korkuların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ünsal Oskay'ın da belirttiği gibi “viktoryen etik, Marx'ın deyişiyle, modern insanın (burjuvanın) gün ışığı altında yaşadığı hayatın, geceleri gördüğü kâbuslarının nedeni haline gelmesine yol açmıştır”¹³³

Ölüm korkusu, ilkel insanda olduğu gibi günümüz insanında da büyük kaygılara neden olmuştur. “Ölüm olgusu kabul edilmesi, boyun eğilmesi çok zor olan bir gerçektir. İnsan ölüm karşısında her zaman şaşkınlık, kaygı, korku ve dehşet duymuş, paniğe kapılmıştır. Bu nedenle açıklanmayan, bilinmeyen bu acı gerçeğin gizini ya akıl, mantık ve bilimle çözmeye uğramış ya da fizikötesi yorumlara başvurmuştur.”¹³⁴ Ölümün bilinmezliği ve ölümden sonraki sürecin anlaşılması insanın en büyük korkusu sayılabilir. “Görme duyusunun bilmeye ilişkisi çok önemli olduğundan, ölüm ve bilinmeyen, hemen hemen her zaman, karanlıkla, geceyle simgelenir.”¹³⁵

İnsanın zaman zaman karşılaştığı hastalıklardan duyduğu korku, yine ölüm korkusundan kaynaklanmaktadır. Bilimin gelişmesiyle birlikte insan birçok ölümcül hastalığı denetim altına alabilmiş olmasına karşılık yeni hastalıkların ortaya çıkması veya gelecekte ortaya çıkabilecek hastalıkların korkusu, hala devam etmektedir. Bir zamanlar dünyayı kasıp kavuran veba salgınlarının yerini günümüzde AIDS, çeşitli kanserler ve Hepatit C'ye bırakması ve bilimin bu hastalıklar karşısında çaresiz kalması modern insanın büyük korkularından birisi sayılmaktadır. Ayrıca, insanın

¹³² Nigar Pösteği, “Korku Duygusu ve Korku Geleneği, Romandan Filme Erişilmez Kont Dracula”, **Kilad-Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 2, Güz-2002, s.50.

¹³³ Oskay, “Efendi Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine”, s. 215.

¹³⁴ Köknel, **Korkular, Takıntılar, Saplantılar**, s. 121.

¹³⁵ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 134.

doğaya verdiği hasarla doğal dengenin bozulması ve bunun sonucu ortaya çıkan çölleşme, doğal kaynakların azalması ve iklimlerin değişmesi de modern insanın korkuları arasında yer almaktadır.

Diğer yandan, yaşadığımız kültürün, yaşlıları toplumdaki dışlayan tavırları, kadında ve erkekte yaşlılık korkusunu daha da alevlendirmiştir. İlk beyaz saçların ortaya çıkışı ya da yüzdeki çizgilerin oluşması, hemen hemen herkeste paniğe neden olmaktadır ki; bu yaşlılık korkusunun temelinde de yine ölüm korkusu yatmaktadır.

Görüldüğü gibi tüm insanların kolektif bilinçaltında aynı korkular yer almaktadır. “İlkel insanların yarattıkları korku ve kaygı sembelleri o günden günümüze kadar kuşaktan kuşağa aktarılmış, bütün insanların, ortak bilincinin ya da bilinçaltının malı olmuştur.”¹³⁶

Peki, insan tüm bu korkularını yenmek için neler yapmıştır ve hangi yöntemlere başvurmuştur?

“Modern insanlar baskılanmış bir hayat içinde insana özgü yönleri yaşayamamaktadır. Bu nedenle insan kendini birey yapacak insani potansiyellerini gerçekleştirilememektedir.”¹³⁷ Günümüz insanı, aydınlanma çağından itibaren bastırılmış olduğu ve dışarı vuramadığı korkularını yenmek için onları sembeller haline getirerek farklı biçimlerde sunmaya çalışmıştır. Yani, temel korkularını semgelleştirip somutlaştırmış ve korku öykülerinin, romanlarının ve sinemanın buluşuyla korku filmlerini ortaya çıkarmıştır.

“Korku romanlarında, filmlerinde, kasetlerinde kullanılan sembeller ister ilk ve ilkel insanla ortak, ister çağdaş olsun, amacı temel korkuları azaltmak, bunların yönünü değiştirmektir.”¹³⁸ Modern insanın, akıldan vazgeçerek eski korkularına geri dönmesi ve dahası, bastırılmış olduğu korkularını rahatlıkla dışarı vuramaması ve onu semgelleştirmesi, edebiyatta ve daha sonra da sinemada farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. “Korku sinemasında, ölüm ve ölüm korkusu en başta öğeler olarak

¹³⁶ Köknel, **Korkular, Takıntılar, Saplantılar**, s. 45.

¹³⁷ Pösteği, “Korku Duygusu ve Korku Geleneği, Romandan Filme Erişilmez Kont Dracula”, s. 50.

¹³⁸ Köknel, **Korkular, Takıntılar, Saplantılar**, s. 48.

karşımıza çıkarken; kaygıların, yaratık, psikopat katil, tarih öncesi hayvanlar vb. kısacası “canavar” halinde görselleşip somutlaşarak korku yaratacak nesnelere dönüşmesi... bu nesnelere yok edilmesi ve seyircinin kendi yaşamındaki tehditlerden kaçışının sağlanması ya da kaçmış olmanın gerginliğinin giderilmesi söz konusudur.”¹³⁹ Dolayısıyla, korku romanı okuru ya da korku filmin izleyicisi filmin-romanın sonunda yaratığın yok edilmesiyle korkularını yenmiş olur ve arınır.

2.2. Erkeğe Özgü Korku: Kadın Korkusu ve Mitolojik Kadın

Daha önce de belirtildiği gibi, ilkel insan, çevresinde olan biten her olaydan hayrete düşmüş ve korkuya kapılmıştır. Çevresinde her gün karşılaştığı doğal olayları anlamaya ve onları kontrol altına almaya çalışan ilkel insan, doğal olayların içindeki sırrı çözdükçe korkularını da yavaş yavaş yenmeyi başarmıştır. Güneşin batışı ve yeniden doğuşu, mevsim değişikliği ve bunların yanında her gün karşılaştığı doğum ve ölüm olayları, kafasında büyük soru işaretleri yaratmıştır. “İlkel dediğimiz, düşünen ve hisseden insan, etrafındaki ve dışındaki dünyaları keşfedince, korkuları deşmeye, tanımlamaya, dile getirmeye, sözle açıklamaya koyuldu.”¹⁴⁰ Cevap bulmakta zorluk çeken ilkel insan, mitler aracılığıyla sorularını cevaplamaya çalıştı.

Her toplumun kendine has mitleri vardır. Çünkü “mitos, insan olmanın ve toplumsal yaşamın doğal bir sonucudur. İnsanın var olduğu her zaman ve her yerde mitoslar da var olduğuna göre, insan mitos üreten varlık olarak nitelenebilir. Hiç kuşkusuz mitosta, içkin olarak sosyolojik, psikolojik, tarihsel, kültürel ve dinsel boyutlar bulmak mümkündür.”¹⁴¹ Bu yüzden her toplumun mitosları, o toplum hakkında birçok bilgi içermektedir. “Mitler, genel anlamda doğa ve toplum olaylarının Antikçağa özgü birer açıklanış biçimidir. Aynı zamanda, değişik olaylar karşısında bu dönem insanının tutum, tepki ve davranışını belirtir.”¹⁴² Mitler, o toplumun dünya görüşünü, olaylara ve nesnelere bakışını da ortaya koymaktadır.

¹³⁹ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 133.

¹⁴⁰ Giovanni Scognamiglio, **Dehşetin kapıları**, 2. bs., İstanbul, Kamer Yayınları, 1997, s. 14.

¹⁴¹ Ömer Tecimer, **Sinema Modern Mitoloji**, İstanbul, Plan B Yayınları, 2005, s. 13.

¹⁴² Hakan Çiğdem, “ABD Korku Filmlerinde Kötü Olgusunun Toplumsal Boyutu”, **Sanat Dergisi-Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi**, Erzurum, Sayı: 9, Mayıs-2006, s. 36.

Mitoloji, insanın sorularına yanıt verir; “dünyanın başlangıcını ve sonunu, insanların ortaya çıkışlarını, kaderi, ölümü, öte dünyayı anlatır”;¹⁴³ insan böylelikle sorularını yanıtlamış olur ve çevresindeki sır dolu dünya karşısında korkusunu yenmeye çalışır. Mit, insanın ve evrenin nasıl ortaya çıktığı sorularını da yanıtlar. “Mit, “doğaüstü varlıkların” başarıları sayesinde, ister eskizsiz olarak bütün gerçeklik yani kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir.”¹⁴⁴ Mitlere göre “insan bugünkü durumunu, ölümlü, cinsiyetli ve kültür sahibi bir varlık olma özelliğini doğaüstü varlıkların müdahalelerinden sonra edinmiştir.”¹⁴⁵

Mit sözcüğünün temeli eski Yunan diline dayanmaktadır. “Eski Yunan’da “mythos” (mit) “gerçek olarak var olmayan” her şeyi belirtir.”¹⁴⁶ Mitos ise “insanın var oluş, yazgı ve evreni yöneten güçler hakkında sorduğu sorulara yanıt verir. Bu bağlamda, mitosun ve dinin yanıtladığı sorular aynıdır.”¹⁴⁷ Ama ilkçağdaki mitosun özeliği laik olmasıdır yani “din adamının değil, sanatçının uğraşısıdır, onun anlamı, yön ve biçimi din alanında verilmez, sanat alanında verilir.”¹⁴⁸ Bu yüzden işlevleri de farklılık göstermektedir. Laik mitosun amacı insanın korkularını yenmek, dinin amacı ise insanın bu korkularına dayanarak toplumsal düzeni sağlamaktır.

Eğer bilincimizi dev bir buzdağına benzetirsek, buzdağının suyun altında kalan kısmı bilinçaltımızın genişliğini ortaya koymaktadır ve bilinçaltının büyük bir bölümünü de korkularımız oluşturmaktadır.¹⁴⁹ Bilinçaltımız, bu kadar geniş ve ulaşılması zor olunca, ona ulaşmanın yollarından birisi olarak ta mitoloji görünmektedir. Diğer yandan mitoloji “bireysel bilinç dışından çok kolektif

¹⁴³ Tecimer, **Sinema Modern Mitoloji**, s. 22.

¹⁴⁴ Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, Çev: Sema Rıfat, 2. bs., İstanbul, Om Yayınları, Ocak-2001, s. 11.

¹⁴⁵ A.g.e., s. 11.

¹⁴⁶ Tulay Çakmak, “Çin Edebiyatında Doğaüstü Kadın İmgesini Sinema Sanatına Aktarımı: Kaplan ve Ejderha Filminde Kadın”, **İletişim Dergisi-Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı:10, Kadın Çalışmaları, Yaz-2001, s. 35.

¹⁴⁷ Tecimer, **Sinema Modern Mitoloji**, s. 15.

¹⁴⁸ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, 7. bs., İstanbul, Remzi Kitapevi, Mayıs-1997, s. 6.

¹⁴⁹ Okan Arpaç, “Korku Sinemasına Bir Bakış Denemesi”, **Antrakt-Aylık Sinema Dergisi**, İstanbul, Şubat-1995, Sayı:5, s. 56.

bilinçdışının içeriğini açığa çıkarır.”¹⁵⁰ Yani tüm insanlığın ortak korkularını da mitlerde bulmak mümkündür. “Mit kolektif bilinçdışımızda halen yaşamakta olan bir öge olarak tüm güncel söylem ve eylemlerde de kendini yeniden üretir. Bu bağlamda din ve ideoloji mitolojinin izlerini taşır.”¹⁵¹

Kadının mitolojideki yeri bu yüzden çok önem taşımaktadır. Uygarlık öncesi anaerik dönemde toplumun kadına olan bakışı, uygarlık ve ataerik döneme geçişle birlikte büyük değişikliklere uğramıştır. Ana tanrıçalar, büyük oranda güçlerini kaybedip yok olurken güçlü erkek tanrıları ortaya çıkmış ve sonuçta hepsi yerini muktedir tek bir erkek tanrıya bırakmıştır.

Mezopotamya’daki zengin kültürü incelediğimizde, ortaya çıkan ilk dinleri görmekteyiz. Yaklaşık 11000 yıl önce Mezopotamya’da tarım ile ilgilenen bir kültür oluşmuştur. Tarımla ilgilendikleri için hayatın sürekli yenilendiğini düşünüyorlardı. İbadetin merkezinde ise bir ana tanrıça vardı. Bu dinde, yeryüzü ana; tüm hayvanlar, bitkiler ve insanlar da onun çocuklarıydı ve onun yasalarına tabiydiler. Kadının erkekle cinsel ilişki kurmadan kendi kendine ürediğini ve bunun ay ritmiyle gerçekleştiğinin düşünen bu insanlar ana tanrıçanın motiflerini ortaya koydular.¹⁵² Bu dönemde, ibadethaneler güçlü ana tanrıçalarla dolup taşarken, bu tapınaklarda hizmet eden din kadınları toplumun güçlü tabakalarından birisini oluşturmaktadır.

Bu uygarlık öncesi dönemde “Kadının aylık döngüsündeki yumurtlama ve adet dönemi gibi tümüyle yaratıcı ve hem yok edici (yok etme yoluyla yaratan) enerjiler arasındaki kararsızlık, hayatın yaratıcısı ve yok edicisi olarak kadın arketipinin ortaya çıkmasına yol açmıştır.”¹⁵³ Kadın ile yaratan ve aynı zamanda yok eden acımasız doğa, ilkel insanın bilinçdışında derin izler bırakmış ve güçlü ana tanrıçalar ortaya çıkarmıştır.

¹⁵⁰ Manuela Dunn Mascetti, **İçimizdeki Tanrıça: Kadınlığın Mitolojisi**, Çev: Belkıs Çorakçı, İstanbul, Doğan Kitap, Şubat–2005, s. 15.

¹⁵¹ Der: Barış Çoban, Zeynep Özarslan, **Söylem ve ideoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji**, İngilizceden Çev: Barış Çoban, Zeynep Özarslan, Nurcan Ateş, İstanbul, Su Yayınları, Kasım–2003, s. 261

¹⁵² Dunn Mascetti, **İçimizdeki Tanrıça**, s. 28.

¹⁵³ A.g.e., s. 36.

Anne mitinin kaynağı da yine Mezopotamya'ya dayanmaktadır. Bu mit “Bereket tanrısı yapmak üzere kendisine bir sevgili seçen ana tanrıça temasındadır. Bu sevgili belli dönemlerde, halkını açlıktan ve ölümden kurtarmak için kendini feda ederek ölür. Bedeni gömülür, ekilen tohumların filizlenmesiyle birlikte de tanrı yeniden doğar.”¹⁵⁴ Yani ana tanrıça, bu dönemde tek güç olmakla birlikte sevgilisini yeniden yaratmak gücüne de sahip olmaktadır. O, yine de yaratan ve yok eden tek güce sahiptir.

Bu yaratan ve yok eden ana tanrıçaya birçok ilkel toplumda rastlamak mümkündür: Eski mısır mitolojisine İsis tanrıçası “bütün varlıkların anası, besleyicisidir. Aynı zamanda yaratıcıyı ve yok ediciyi temsil eder.”¹⁵⁵ Yaratıcı ve aynı zamanda yok edici anne figürünün Hindu geleneğindeki örneği Kali'dir. Tanrıça Kali bir yandan “Olumlu İlahi Ana ve Lotus Tanrıçası olarak sonsuz kere açılıp kapanarak dünyaları yaratır, onları yaşatır ve yutar. Savaşçı yönüyle ise kana susamış, zalim ve korkunç bir tanrıçadır; vücudu çıplaktır, kesik başlardan yapılmış gerdanlığıyla, yaratmak için yok eder ve öldürür.”¹⁵⁶ Yaratıcı ve yok edici ana tanrıça ritüelinde balçıktan ana tanrıçaya bir sevgili yapılırdı ve kutsal düğün töreni gerçekleştirilirdi. Bu Kutsal düğün “ Kybele ile Attis Küçük Asya'da; Anat ile Baal, Suriye'de; İsis ile Osiris, Mısır'da; İştar ile Tammuz Babil'de; Dumuzi ve İnana da Sümer ülkesinde”¹⁵⁷ yapılmaktaydı.

Güçlü ana tanrıçalar ve anne arketipi, uygarlık öncesi uzun zaman diliminde varlıklarını devam ettirdiler. Tarih öncesi insanlar, “onların çevresinde ve üstünde, yine de onlardan tümüyle ayrı, sınırsız güce sahip, keyfine göre davranan ve kaprisli bir doğa-anne egemenliğini”¹⁵⁸ altında hayatlarına devam ediyorlardı. Bilimin ve aklın gelişmesi ve bunun sonucu olarak insanın teknik ilerlemeler gerçekleştirmesi, tarım için gerekli olan ihtiyaçlarını kontrol altına alarak ana tanrıçaya-doğaya karşı başkaldırmasına sebep olmuştur. “Gerçekte uygarlığın başlıca görevi, özde var oluş

¹⁵⁴ A.g.e., s. 175.

¹⁵⁵ A.g.e., s. 53.

¹⁵⁶ A.g.e., s. 36.

¹⁵⁷ Selma Sözer Kölemenoglu, **Ana Tanrıça Gerçeği**, İstanbul, Arıtan Yayınevi, 2001, s. 92.

¹⁵⁸ Gerard Mendel, **Babaya İsyân**, Çev: Hüsen Portakal, İstanbul, Cem yayınevi, Mayıs-2000, s. 94.

nedeni, bizi doğaya karşı korumaktır.”¹⁵⁹ Tüm bunlar ana tanrıçanın güçlerini kaybetmesine ve onun yerine aklın simgesi sayılan erkeğin yerine koyduğu erkek-tanrılarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Uygarlığın amacı sayılan doğaya karşı gelme ve doğayı yenme isteği, ana-tanrıçaya yönelik bir tepki doğurmuştur. Erkek-tanrı güçlendikçe, ana tanrıçanın elindeki tüm güçlerini elinden almakla yetinmeyerek onu yerden yere vurmuş, kötülük ve şerrin simgesi haline getirmiştir. Erkek akılla özdeşleşirken kadın ise doğayla, özellikle de doğanın karanlık yanı ile özdeşleştirilir.

Aklın zaferi sayılabilecek bu durum doğal olarak mitlere de yansımıştır. Babil Yaratılış Mitosu (Enuma Elish)’da bu olguya ver vermiştir. Bu mitos, “erkek Tanrıların, evreni yöneten büyük ana tanrıça Tiamat’a karşı yaptıkları başarılı isyanı anlatmaktadır. Buna göre tanrılar, aralarında bir ittifak kurarlar ve kendilerine Marduk’u önder olarak seçerler. Dehşet verici bir savaştan sonra Tiamat öldürülür, onun cesedinden de, yer ve gök yaratılır. Marduk ise, baş Tanrı olarak yeri ve göğü yönetmeye başlar.”¹⁶⁰ Böylece erkek-tanrı o zamana dek güçlü olan ana tanrıçayı yok etmiş ve evrenin hâkimi olmuştur.

Yeryüzü ana tanrıçanın egemenliği altında iken, baba-tanrı gökyüzünü egemenlik alanı olarak seçer. “En üst düzeydeki güzellik, güç, kudret ve iyilik ise eski yerlerinden alınarak gökyüzüne aktarılır. Ancak seçkin insanlardır ki, öldükten sonra düşünce ve eylemlerine göre gökyüzünün temizlik ve saflığına ulaşır. Gökyüzü, erkeksi-tanrısal yüceliğin mekânı yapılır ve insan söz konusu yücelik önünde diz çöker.”¹⁶¹ Tüm bunların yanında “dişiliğin simgesi sayılan toprak ana, daha Aristoteles zamanında hiç sonu gelmeyecek acıların ve tüm kırık döküklerin, tüm yarımlikların mekânına dönüşür.”¹⁶² Yeryüzü hayatını yadsıması ve insanları gökyüzünde yaşayacakları o sonsuz ve ideal hayatı (cennet) vaat etmeleri, dünyevi hayatın acı ve kötülük dolu, şeytanın egemenliğinde olduğunu vurgulaması tüm ataerkil dinlerin ortak özelliğidir.

¹⁵⁹ A.g.e., s. 184.

¹⁶⁰ From, **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, s. 293.

¹⁶¹ Graber, **Kadın Psikolojisi**, s. 20.

¹⁶² A.g.e., s. 20.

İnsanların gökyüzünden kovulma miti de ataerkil dinlerin ortak söylemleri arasında yer almaktadır. Üç büyük dinin (Musevi, Hıristiyan ve İslam) cennetten kovulma miti Âdem ve Havva'yı konu etmiştir. Cennette tanrının hiçbir şey esirgemediği Âdem ve Havva yaşamaktadırlar; Tanrı onlara sadece bilgi ağacının meyvesini yasaklamıştır. Havva yılanın ayartmasına dayanamayıp bilgi ağacının meyvesinden yiyerek Âdem'e de verir, böylece ikisi de çıplak olduklarını fark edip hemen örtünürler. Tanrının hışmına uğrayan ikili, cennetten kovularak yeryüzünde çetin bir yaşamın içine sürüklenirler. Yeryüzü o günden itibaren insanlığın en derin elemelerinin kaynağı haline gelmiştir.

Bu mitteki önemli nokta kadının konumudur. Kadın burada erkeğin cennetten kovulmasına neden olan bir varlığa dönüşmüştür. Yılana kanan Havva, tanrının sözünden çıkmış, ayrıca güzelliğinden yararlanarak Âdem'i de baştan çıkarmıştır. Bu mitte ataerkil dinin kadına yönelttiği iki özellik açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır: Kendine hâkim olamayıp çabucak kanan ve erkeği baştan çıkarıcı kadın. Bu mitler “zayıf ve kolay şaşırıcı kadın, erkeği felakete sürükleyen şehvetin temsilcisi kadın ve şeytan kadın imgelerinin yüzyıllar boyu sürüp gelmesine olanak vermekte, üstelik bu tipoloji, korku filmleri için çok verimli bir malzeme sağlamaktadır.”¹⁶³ Dolayısıyla kadın ve kötülük iç içe geçmiş ve günümüze dek böyle devam etmiştir. “Helen, Musevi ve Hıristiyan öğretilerine göre, kadın ister kötülüğün maşası olsun ister kötülüğün vücut bulduğu bir varlık, özü doğmadan önce belirlenen bir varlıktır. Pandora ya da Havva günah işleyecek şekilde tasarlanmışlardır.”¹⁶⁴ Yani erkektanrının kadını yaratmadaki amacı ona kötülük yaptırmak ve sonra da yaptığı kötülükten dolayı onu cezalandırmak olmuştur. “Güzelliği ve büyüleyici bakışlarıyla erkekleri öldüren Medusa ve büyüleyici şarkılarıyla denizcileri ölüme sürükleyen yarı balık/yarı kadın olan Sirenler gibi efsanevi deniz cinlerinde somutlaştırılan şey, her zaman bir tehdit unsuru olarak görülen arkaik kadın korkusudur.”¹⁶⁵ Ataerkilin kolektif bilinçaltında hayatını devam ettiren ana tanrıça, bu dönemde bile büyük korkuların kaynağını oluşturmaktadır. Ataerkilin bu korkuyu kadına yöneltmesi ve kadını cezalandırması, bu korkuları yenme çabası olarak değerlendirilebilir.

¹⁶³ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 135.

¹⁶⁴ Efrat Tseelon, **Kadınlık Maskesi**, Çev: Reşide Kekeç, Ankara, Ekin yayınları, Ocak-2002, s. 21.

¹⁶⁵ A.g.e., s. 55.

Tüm bu kötü niyetli mitolojik kadınlar karşısında, dinlerde, örnek bir kadın sunumu da gözden kaçmamıştır. “Hıristiyanlık, lanetlenmiş ilk kadın olarak Havva’nın yerine günahsız ve insan eli değmemiş bakire Meryem’i benimsemiş ve kutsallaştırmıştır.”¹⁶⁶ Böylelikle “itaatkâr ve cinsel açıdan tertemiz olan ikinci Havva’yla ilgili öğretisi, günahkâr Havva’nın yerini almış böylece durum telafi edilmiştir. Günahlarından arınabilmesi ve doğasını yenebilmesi için kadının günah işleme yetisine bile sahip olmaması gerekir.”¹⁶⁷ Bu özellik Meryem’in kendisinde gerçekleşmiştir. Meryem’in vücudu cinsel isteklerle kirlenmeden en yüce iki unsuru kendinde barındırmaktadır; bakirelik ve annelik. “Bu kadını, tam bir ikileme sokmuştur, çünkü ahlaki bir ideal olan bakirelik, yalnızca cinselliğe değil aynı zamanda doğurganlığa da karşıdır. Meryem’in temsil ettiği mükemmel varlık çözümü hayâli bir çözümdür.”¹⁶⁸ Bundan sonra ataerkil sistemin kadından beklediği en önemli olgu bakirelik olgusu olmuştur. Bu “asla arzulanmamak, asla görünmemek demektir... ve vücudun yadsınması anlamına gelir. Bu türden bir algılamının temelinde ölüm arzusu yatmaktadır. Buradan yola çıkarak mantıksal bir çıkarım yapacak olursa; tek gerçek bakire, ölü bir bakiredir.”¹⁶⁹

İffet kavramının ataerkil sistem için bunca önemli olması, başka nedenlerden de kaynaklanmaktadır. “Kadın cinselliği tüm vücuda yayılmış olduğu için, kadın aynı anda hem iffetin dem de teşhirciliğin simgesidir.”¹⁷⁰ Düşünürlerin iffet konusunda ortaya koydukları görüşe göre; “kadın namusu ve iffeti denen şey aslında, erkeklerin kendi korku ve kontrol edilmeyen arzularını yansıtmaya yoluyla yok etmeleridir. Bu çerçeveden bakıldığında, giysilere yönelik ahlaki eleştiriler özel bir anlam kazanmaktadır.”¹⁷¹ Kadın sadece kendisinin değil ona yönelen tüm cinsel isteklerden de sorumludur. Bu yüzden iffet kavramı kadın için var olmamayı ya da görünmez olmayı simgelemektedir. “Aktif doyumun sınırlı bir hale geldiği ve erkeklerin arzularının düzenlemelere tabi tutulduğu “uygarlaşma sürecinde” kadınlar yalnızca kendi arzularının göstergesi olmaktan çıkıp, erkeklerin bastırılmış

¹⁶⁶ Süleyman Doğdu, **Kadının Serüveni: Kadın ve Yaratılış**, Ankara, Demet Kitapçılık, 2005, s. 28.

¹⁶⁷ Tseelon, **Kadınlık Maskesi**, s. 20.

¹⁶⁸ A.g.e., s. 20.

¹⁶⁹ A.g.e., s. 23.

¹⁷⁰ A.g.e., s. 46.

¹⁷¹ A.g.e., s. 46.

duygularının da simgeler hale gelmiştir.”¹⁷² Uygarlık sürecinde ortaya çıkan bu durum kadını erkeğin bastırılmış dürtülerinin nesnesi yapmıştır. “Kadın iffeti iki imgenin; arzu ve korkunun kadın vücuduna ve giysilerine yüklenmesini temsil ediyor. Konuyu daha da açacak olursak İffeti, erkeğin kadın vücuduna yansıttığı suçluluk duygusu (bastırılmış arzu) ve korku doğurmuştu.”¹⁷³

Uygarlık sürecinde erkeğin “gerçekleştirilmesine izin verilmeyen, içten gelen haz alma dürtüleri baskı altına alınır ve haz histerik bir şekilde tiksilmeye dönüşür. Bağımsız kadın cinselliğinden korku duyan erkek, kadının toplumsal konumuna bakmaksızın onu fahişeye özdeşleştirir ve utanç verici bir varlık olarak görür.”¹⁷⁴ Böylesine erkek kendi içindeki arzularını kadına yönelterek suçluluk duygusundan da kurtulmuş olur. “Popüler kültür, cinsel açıdan bağımsız kadınla ilgili merak/korku duygularını açığa vuran motifleri sunmaya devam etmektedir.”¹⁷⁵

Kadın vücudundan duyulan korku, kadının erkeğe göre farklı cinsel organ ve fonksiyonlara sahip olmasından da kaynaklanır. “Kadın bedeni hem yaşam veren rahim, hem de ölümü temsil eden karanlık mağaradır.”¹⁷⁶ Erkeğin sahip olduğu fallusa sahip olmayan kadın, erkeklerin “kanayan (iğdiş edilmiş) kadınlık organından korku duyduklarını, menstrasyon dönemindeki kadınlar ve ergenlik çağındaki kızlara olan tavırlarla ilgili klinik ve antropolojik veriler de doğrulamaktadır.”¹⁷⁷

Mitolojilerde, erkeğin, kadın bakışından duyduğu korkular da yer almaktadır. Bu güçlü bakışlara örnek olarak Medusa’dan söz edebiliriz. “Medusa, şeytan gözleriyle, kafasında kıvranan yılanlarla ve ağızından sarkan diliyle dişi yaratıkların tanrıçasıdır: erkekler onun gözlerine baktığında hemen taşa dönüyorlar.”¹⁷⁸ Bir diğer mitolojik dişi Pandora’dır. “Pandora da delip geçici bakışlara sahip olmakla suçlanmıştır... onun bakışları, kendisine bakanları ışık saçan gözleriyle taşa çeviren Yunan deniz şeytani Medusa’nınkiler gibi baştan çıkarıcı ve tehlikelidir.” Kadının

¹⁷² A.g.e., s. 39.

¹⁷³ A.g.e., s. 37.

¹⁷⁴ A.g.e., s. 152.

¹⁷⁵ A.g.e., s. 152.

¹⁷⁶ Berktaş, **Tarihin Cinsiyeti**, s. 139.

¹⁷⁷ Tseelon, **Kadınlık Maskesi**, s. 46.

¹⁷⁸ Carol J. Clover, “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, **Horror, the Film Reader**, ed: Mark Jancovich, New York, Routledge Press, 2002, s. 67.

baştan çıkarıcı bakışlarından korunmak isteyen erkek, kadının “bakma arzusunu tersine yani bakılma arzusuna dönüştürmüştür. Öte yandan erkeğin bakma arzusu ise kadına yönelmiş böylece kadın seyirlik bir nesneye dönüşmüştür.”¹⁷⁹

“Kadın ve ölümün pek çok ortak özelliği bulunmaktadır. Her ikisi de gizemli, bilinmeyen, ifade edilmeyen, sessiz şeyler olup erkeğin bütünlük ve denge duygusunu tehdit etmektedir. Ayrıca bu iki olgu, erkek için sonsuz “öteki”dir.” Bu ikili aslında “onun arzuladığı fakat ona yasak olan, aynı anda hem çekici hem de itici (arzu ve hayal kırıklığı), güzel ve çirkin olan şeyleri simgelemektedir.”¹⁸⁰ Kadın ve ölüm, her ikisi de “keşfedilmeleri ve kontrol altına alınmaları gereken, vahşi ve uysal, yapıcı ve yıkıcı, gerçek ve masalsı, erotik ve tehlikeli, merak duyulan nesnelere.”¹⁸¹ Kadın ve ölüm ilk kadın figüründe ortaya çıkmıştır. “İlk kadın figüründeki ölüm ve güzellik özellikleri, Medusa’dan Pandora’ya ve Sirenlere, şeytani Lilith’den baştan çıkarıcı Havva’ya kadar pek çok mitsel kadın figüründe mevcuttur.”¹⁸² Tüm bu kadınlar “güzelliklerini bir aldatma gücü olarak kullanırlar. Güzellikleri, erkeği mahvetmek üzere cezp etmekte kullandıkları bir stratejidir.”¹⁸³

Tüm bu korkuların yanı sıra feminist hareketinin ortaya çıkışı ve kadınların gittikçe bağımsızlaştığı bir dönemde erkeğin korkusu daha had safhaya ulaşmıştır. Erkeğin bu korkularını yenmek için, milyar dolarlık pornografi endüstrisi ortaya çıkmıştır. Pornografinin amacı “en azından düşler âleminde kadınların, erkeklerin istedikleri zaman kullanıp yararlanacağı nesnelere olarak kalabileceklerinin doğrulamasına duyulan oburca gereksinimi”¹⁸⁴ karşılamaktır.

2.3. Korku Sinemasının Önemli Kaynağı Olarak Korku Edebiyatı (Gotik ve Dekadan Akımı)

“Galileo’nun dünyanın hareketleri ile ilgili 1632’deki keşifleri, ortaçağ evrensel sisteminin belkemiğini oluşturan Batlamyos’un yermerkezli astronomisini

¹⁷⁹ Tseelon, **Kadınlık Maskesi**, s. 34.

¹⁸⁰ A.g.e., s. 174.

¹⁸¹ A.g.e., s. 174.

¹⁸² A.g.e., s. 174.

¹⁸³ A.g.e., s. 174.

¹⁸⁴ Segal, **Gelecek Kadın mı?**, s. 146.

temelinden sarsarak, ortaçağ evrenini düzenleyen hiyerarşik var oluşun büyük zincirine bir meydan okumadır.”¹⁸⁵

Ticaretin yaygınlaşması ve bu nedenle kentsoyluların (burjuva) zenginleşmesi, daha sonra ticaret yoluyla elde edilen bu muazzam servetin sanayiye aktarılması sonucu köylülerin ve serflerin şehirlere gelerek fabrikalarda çalışmaya başlaması, kralın gücünün sınırlandırılması ve parlamentonun doğuşu, toprak aristokrasisine dayanan feodal dönemin sonunu getirdi ve aydınlanma çağı başlamış oldu. Artık toplum, dünyayı, duyu organlarına dayanarak çözebileceğini (pozitivizm) düşünmeye başladı. “Aklın böyle bir araç olarak güvenilir bir biçimde kullanılabilmesinin öteki koşulu, dünyanın, aklın dışındaki gerçeklik olarak açık seçik kavranılır bir durumda olması; karanlık, gizemli, mistik, büyülü, esrarengiz yanlarından arındırılmasıydı. Akılla kavranamaz olanın, bir daha geri dönmek üzere bu dünyadan sürülüp atılması gerekiyordu.”¹⁸⁶

Böylesine olumlu bir havada bilinmeyenle kimse ilgilenmiyordu. İnsanların her şeyi duyu organlarıyla çözebileceklerine inanmaları, bilimde de büyük gelişmelere neden oldu. Bir süre sonra, aydınlanma süreci, bunalım dönemine girdi. “Burjuva insanının çözülmekten, dağılmaktan duyduğu bu korku, sadece rasyonel bir dünya görüşü olan aydınlanmanın akılcı kalıplarının, doğal güçleri denetim altına alabileceğine duyulan inancın sarsılmasından kaynaklanmayıp, sanayileşme süreciyle birlikte ortaya yepyeni sosyal çelişkilerin çıkmasıyla da ilintilidir.”¹⁸⁷ Bu korkular ve kuşkuvar tabii ki sanata da yansıyor, romantik akımın ortaya çıkışı edebiyatta yeni gelişmelerin habercisi olmuştur.

“Gotik sıfatı taşıyan ilk roman, Sir Horace Walpole’un The Castle of Otranto’su (Ortonto Şatosu), 1764 tarihli bir İngiliz romanıdır.”¹⁸⁸ Gotik romanı burjuva insanının bastırılmış tüm korkularını dile getiriyordu ve bu nedenden dolayı kısa bir sürede yaygınlaşarak bir akıma dönüştü. “18. yüzyıl İngiltere’inde patlayan

¹⁸⁵ Kayahan, **Feminizm**, s. 34–35.

¹⁸⁶ Bernhard Roloff, Georg SeeBlen, **Ütopik Sinema: Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi**, Çev: Veysel Atayman, İstanbul, Alan Yayınları, Haziran–1995, s. 18.

¹⁸⁷ A.g.e., s. 31.

¹⁸⁸ Kaya Özkaracalar, **Gotik**, İstanbul, L&M Yayınları, Ekim–2005, s. 7–8.

Gotik akımı bir tepki, bir çeşit karşı koymadır. Bazen de soylu bir sıkıntının ve bir bunalımın ifadesidir.”¹⁸⁹ Gotik romanlarında “burjuvazinin bastırılmış cinselliği ve bastırılmış politik (proletarya) korkusu, alegorik biçimde ortaya çıkar.”¹⁹⁰ Gotik, sadece insanlarda korku uyandıran ve dehşet verici bir kaçış edebiyatı değildir, “kişisel ve giderek sınıfsal sancıları fantastik imgelerle, metafizik yaklaşım ve savlarla ortaya koyan bir başka büyü aynadır.”¹⁹¹ Bu akımın en önemli özelliği “ortaya koyduğu, hatta abarttığı duygudur. Yani insanın bilinmeyene ve doğaüstü sayılana karşı beslediği ilgi, bundan aldığı hazdır.”¹⁹²

Gotik romanların okuyucu tarafından ilgi görmesiyle birlikte zaman geçtikçe romanlarda bir patlama yaşanacaktı. “Gotik romanlardaki asıl patlama 1780’lerin ortalarında yaşanacak ve yüzyılın sonuna kadar artarak sürecek.”¹⁹³ İlginçtir ki, gotiğin patlama dönemi Avrupa’daki siyasi krizlerle aynı zamanda ortaya çıkmıştır. 1789 yılında Fransız Devrimi, “Paris halkının devrim karşıtlarını kendi elleriyle yok etmeye giriştikleri “Eylül Katliamı” 1792, Kral 16. Louis’in idamı 1793 yıllarında, yani gotiğin zirve yaptığı dönemdedir.”¹⁹⁴

Gotik romanlarda olaylar, ortaçağın şatolarında gerçekleşmektedir ve genellikle korkunç atmosferler yaratarak okuyucuyu korkunun derinliklerine sürüklemektedir. Gotik edebiyatı “Kahramanlık, duygusallık, en başta doğaüstü olmak üzere ama sırf doğaüstüyle sınırlı olmayan inanılmaz olaylar –örneğin olasılık dışı tesadüfler- içermek, bilcümle gerçek hayata aykırılık”¹⁹⁵ üzerine kurulmuştur. Bu romanlarda “Ortaçağ’ın yüceltilmesini değil, aslında tam tersine kimi Ortaçağ kurum ve normlarının yerilmesini görürüz.”¹⁹⁶

Gotik romanda “Hortlaklar, delilikler, cinayetler”¹⁹⁷ yaygın olarak kullanılmaktadır. “Bu arada belirtilmesi gereken nokta, bütün canavarların ve

¹⁸⁹ Giovanni Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, İstanbul, İnkılâp Yayınları, 1996, s. 48.

¹⁹⁰ Rollof-SeeBlen, **Ütopik Sinema**, s. 33.

¹⁹¹ Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, s. 40.

¹⁹² A.g.e., s. 27.

¹⁹³ Özkaracalar, **Gotik**, s. 16.

¹⁹⁴ A.g.e., s. 17.

¹⁹⁵ A.g.e., s. 10.

¹⁹⁶ A.g.e., s. 12.

¹⁹⁷ Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, s. 9.

yaratıkların varlığının ve neden oldukları kıyımların aslında hep “insan”ın kendi kabahati olduğudur.” Korku edebiyatında ve daha sonra ortaya çıkacak olan korku sinemasında, insan, bazen canavarları kendi bilimsel deneyleri sonucu ortaya çıkarır: Mr. Hyde ve Frankenstein gibi. Bazen “onu, olanı bir yerlerden bulur çıkarır (Şey, Mumya), taşıyıp getirir (King Kong, Bakteri), harekete geçirir (Godzilla, Psikopat), uyuyanı uyandırır (Hayalet, Vampir), zararsız zararlı hale getirir (Katil Arılar).”¹⁹⁸

İngiltere’de ve zengin kentsoylular arasında ortaya çıkan Gotik akımı Walpole’dan sonra genellikle dönemin kadın yazarları tarafından yeni fantezilerle devam edildi. Ann Letitia Barbaud, Lucy Aikin, Clara Reeve, Sophia Lee ve özellikle, Ann Radcliffe ve Mary Shelley bu yazarların başında gelirler. “Ann Radcliffe, döneminde en çok okunan, bugün bile değişik tatlar verebilen Gotik yazar özelliğini türün fantastik malzemesine bir mantık katmakla elde ediyor. Açıklanamayanı açıklıyor, korku ve dehşetlere doğal bir boyut kazandırıyor.”¹⁹⁹ Ann Radcliffe’in eserlerinden Udolpo’nun Esrarları (The Mysteries of Udolpho, 1794), İtalyan ya da Kara Tövbekârların Günah Çıkarma Yeri (The Italian or The Confessional of the Black Penitents, 1797) ve ölümünden sonra yayınlanan Caston de Blondeville (1826) söyleyebiliriz.

Mary Shelley ise Gotik akımının ilk başyapıtını ortaya koyuyor: Frankenstein, Çağdaş bir Prometheus. “Kendini tanrı yerine koyup mezarlıklardan topladığı ceset parçalarını bir araya getirip meydana getirdiği yapay bir insana yaşam vermeğe kalkan Doktor Frankenstein’in tüyler ürpertici öyküsünü”²⁰⁰ anlatan bu başyapıt, korku sinemasında da defalarca işlenmiştir.

Gotik akımı ortaya çıktığı İngiltere’den sonra, etkilerini Amerika’da hissettirmiştir. “İngiliz Gotik’i temel malzemesini, Avrupa’nın her tür inanış, batıl inanç, folklorik öğe ve dinsel baskıdan alıyorsa, Amerikan Gotik’i, tüm bunlara ek olarak, ilk sömürgelerin kültürel temelini oluşturan aşırı Protestan ve Püriten Kaynakları da ekliyor.”²⁰¹ Amerika Gotik yazarı Charles Brocken Brown olsa da,

¹⁹⁸ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 163- 164.

¹⁹⁹ Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, s. 30.

²⁰⁰ A.g.e, s. 33.

²⁰¹ A.g.e., s. 42.

yazılarıyla Amerikan Gotik'ini tüm dünyaya tanıtan ilk yazar Washington Irving (1783–1859) sayılmaktadır. Korku öykülerine ve daha geniş bir anlamda fantastik temalara bir mizah, ürpertiler yaratmaktan ve okurunu meraklandırmaktan hiç vazgeçmeksizin bir espri katmayı da başarıyor.”²⁰² Rip Van Winkle ve Sleepy Hollow Efsanesi (1819) onun eserleri arasında yer almaktadır.

Amerika Gotik akımı deyince akla ilk gelen isim Edgar Allan Poe'dur. “19. yüzyıl Amerikan edebiyatında Edgar Allan Poe, romantik eğilimleri, lanetli sanatçı damgası ile eski ve yenedünyayı, Amerika'nın edebiyata yansıyan öncü ruhu ve heyecanı ile Avrupa'nın düşünsel, estetik ve metafizik kaynaklarını bir araya getiren bir doruktur.”²⁰³ Korku edebiyatı Poe ile evrensel bir zirveye ulaşmaktadır. “Poe'nun sapkın kahramanlarını, soluk kesici mekânlarını, karmaşık ve uçta ruhsal çatışmalarını”²⁰⁴ yansıttığı eserlerinde, kendi meşakkatli hayatından birçok iz bulabiliriz. Poe'nun önemli eserleri arasında Kuyu ve Sarkaç (The Pit and Pendulum), Kuzgun (The Raven), Parçalanmış Dağların Öyküsü (A Tale of the Ragged Mountains), Zamansız Cenaze (The Premature Burial), Dikdörtgen Sandık (The Oblongue Box), Amontillado Fıçısı (The Cask of Amontillado) ve en önemli eseri sayılan Usher malikânesinin çöküşü (The Fall of the House of the Usher)'ünü gösterebiliriz.

Bir diğer önemli korku yazarı olan Alman Hoffmann, Poe gibi “korkunun gerçeğini, gerçek yüzünü ve yaşanan dehşetlerin doğal nedenlerini insanın bilinçaltında arayıp yüzeye çıkarmakta ve yine Poe gibi, dönemin modasına ayak uydurarak manyetizma ve hipnotizmaya geniş bir pay tanımaktadır.”²⁰⁵ Hoffmann'ın eserleri arasında, Callots Tarzında Fantastik Öyküler (Fantasiestüche Callots Manier, 1814) ve Nişanlı Hayalet sayılabilir.

Korku edebiyatının önemli eserlerinden sayılan Doktor Jekyll ve Bay Hyde'ın Garip Olayı (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde) 1886'da Stevenson tarafından yayınlandı. Stevenson, bu romanla “ruhbilimsel korku

²⁰² A.g.e., s. 45.

²⁰³ A.g.e., s. 69.

²⁰⁴ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 90.

²⁰⁵ Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, s. 75.

edebiyatına, klasik nitelikler ve öncü saptamalar taşıyan, türün başyapıtları arasında yerleşen bir kısa roman kazandırıyor ve fantastik veya gerçek dehşetlere yatkınlığını Markheim ve Ceset Avcıları (The Body Snatchers) gibi öykülerinde yeniden kanıtlıyor.”²⁰⁶

Korku edebiyatının bir diğer önemli yazarı Frantz Kafka, “Çağımız insanının korkularına, yalnızlığına ve hatta kendi kendine yabancılaşmasını dile getirirken çevresiyle iletişimsizliğini vurgular.”²⁰⁷ Kafka’nın eserleri arasında Metamorfoz, Ceza Sömürgesi, Şato, Dava yer almaktadır. “Frantz Kafka’nın yaşadığı korkular ne düşsel ne de kurgusaldır, Kafka bir dünya kurmuyor, içinde yaşadığı dünyayı izleyip, yorumlayıp dehşetlerini çiziyor ve hep K. –kendisi ve tek kahraman- kalıyor.”²⁰⁸ Yazarın dikkat çeken özelliği de buradan kaynaklanmakta. Kafka, yazılarında korku unsuru olarak bilinmeyenle ilgilenmiyor; O’na göre yaşadığımız dünya zaten yeterince korkunçtur. O yüzden başka korku öğelerine gerek yoktur. “Kafka yapıtlarında, insanın toplum içindeki yalnızlığını, çevresi ile iletişimsizliği ve yabancılaşma duygusunu o kadar ustaca yansıtır ki bu da onun yabancılaşmasını kendi içinde hissetmesini, yabancılaşmayı özünde yaşamasını gösterir.”²⁰⁹

Korku edebiyatının başyapıtlarından sayılan Dracula’nın yazarı Bram Stoker, “Dracula’yı tarihsel-folklorik öğelerle donatmış, çoğunlukla kendi cinsel karabasanları ile zenginleştirilmiş ve de kuşkusuz Transilvanya’lı Kont’tan önce, hatta çok önce, antik edebiyattan beri diriltilemeyen kan emicilerini de gözden geçirerek başyapıtını yaratmıştır.”²¹⁰ Bram Stoker, Dracula ile evrensel bir vampir imgesini yaratmayı başarmıştır. Stoker’in diğer eserleri arasından; Denizin Esrarı (The Mystery of the Sea, 1902), Yedi Yıldızlı Mücevher (The Jewel of the Seven Star, 1904), Kefenli Kadın (The Lady of the Shroud, 1909) Beyaz Kurdu İni (The Lair of the White Worm, 1911)’ni sayabiliriz.

²⁰⁶ A.g.e., s. 107.

²⁰⁷ Nebahat Akgün Çomak, “Kafka, Yapıtları ve Sinema”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 1996, s. 98.

²⁰⁸ Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, s. 159.

²⁰⁹ Akgün Çomak, “Kafka, Yapıtları ve Sinema”, s. 97.

²¹⁰ Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, s. 86.

Bu ünlü yapıt, popülerliği sonucu diğer korku romanlarına göre daha fazla incelenmiş ve araştırılmıştır. “Stoker’ın Dracula’sı, Lucy’nin cinsel duygularını harekete getirdiği gibi Mina’yı da kirletiyor. Açıktır ki Stoker kadın tutkusundan kurtulamadığı gibi, kadınlardan korkuyor ve bu yüzden de onları vampire dönüştürüyor, çünkü düşüncesinde, denetlenemeyen cinsellik tehlikeli olduğu kadar dehşet vericidir.”²¹¹ Stoker’in kadına olan bu yanlı bakışının nedeni belki de kendi özel hayatında yaşadığı olaylardan kaynaklanmaktadır.

Gustav Meyrink, 1915 yılında Golem adlı romanında Mery Shelley gibi yapay bir insanın yaratılışını konu ediyor. Aradaki tek fark ise, Golem’de “Meyrink inançsal- gizemsel temellere dayanırken, Shelley öncü bilimi seçmiştir.”²¹²

Korku edebiyatı, popülerliği ile birlikte artık soylu ve kentsoylu yazarlar tarafından değil, dergilerde ve diğer akımlara eğilimli yazarlar tarafından da denenmeye başlamıştır. “Çağdaş fantastik edebiyat, “Weird Tales” dergisinin oluşturduğu ekip ile öncü ve tutarlı ürünlerini verirken bir bakıma Poe’nun mirasını sürdüren Lovecraft’tan sonra korku türünü çeşitlemeleri ile çok satanlara ulaştıracak İra Levin, William Peter Blatty, Stephen King, Thomas Harris, John Saul, Dean R. Koontz'a kadar giden bir çizgi oluşturur.”²¹³

Howard Philips Lovecraft’ın 1917–1937 dönemi içinde yazdığı 51 öykü Weird Tales Dergisinde yayınlanmıştır. Lovecraft “Kimine göre E.A. Poe’dan sonra Amerikan fantastik edebiyatının en önemli temsilcisi, kimine göre Gotik akımının zirvesi ve son noktasıdır.”²¹⁴ Lovecraft’ın eserleri arasında Uzaydan Gelen Renk, Cadı Evindeki Düşler, Insmouth Üzerindeki Gölge, Çılgınlık Dağında, Charles Dexter Ward Olayı gibi romanlar yer almaktadır. “Lovecraft, Gotiklerden kalan Poe ile bilinçlenen korku-dehşet geleneğine uzaysal bir boyut getirir ve tüm bir kuşağı etkiler.”²¹⁵ Lovecraft, romanlarında yarattığı fantastik dünyaya ve mitolojik göndermelerine rağmen, bizim için inanılabilir bir dünya tasarlamıştır.

²¹¹ A.g.e., s. 100.

²¹² A.g.e., s. 161.

²¹³ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s.55.

²¹⁴ Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, s. 138.

²¹⁵ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 57.

Günümüze geldiğimizde çok önemli bir diğer yazarla karşılaşıyoruz. Dehşet Ustası (Master of Horror) sayılan ve yirmi yılı aşkın bir süre olarak bu tahtı koruyan bir yazar; Stephen King. “King, her yazar ve sanatçı gibi, kökenlerinin ve yaşamsal deneyimlerinin bir yansımasıdır, en önemlisi, fantastik ya da para psikolojik kuruluşlarıyla ele aldığı konular, sorunlar, korkular, endişeler, karabasanlar, kurumlar, kültür anlayışlarıyla çağdaş Amerikan toplumunun bir aynasıdır.”²¹⁶ King, ilk çok satan eseri olan Göz (Carrie)’ü 1974 yılında yayımlamıştır. Bunu, Korku ağı, Medyum (The Shining), Hayaletin Garip Huyları (Night Shift), Mahşer (The Stand), Çağrı (The Dead Zone), Tepki (Firestarter) gibi romanlar izlemiştir. “King büyük zorluklar çeken ve gerek ailelerinden gerekse yaşlılarından gaddarca muamele gören çocuklar kadar, erkeklerin çok kötü davrandığı kadınlara da yer verir.”²¹⁷ King, yazılarında, diğer korku yazarları gibi metafizik korkuyu ele alsada “Doğal olanın, doğal görülenin, doğala benzeyenin dehşetini ortaya çıkarıp normal saydığımızın dehşetlerini diyor.”²¹⁸ King’in romanlarının büyük bir bölümü sinemaya uyarlanarak sinema seyircisinin de beğenisini kazanmıştır.

Çağdaş Amerikan korku edebiyatında, Stephen King, popüler başarıların tek örneği değildir elbette. “King'den önce bir İra Levin vardır Rosemary'nin Bebeği, bir William Peter Blatty, Şeytan (The Exorcist), her zaman bir Robert Bloch Sapık, (Psycho), az fakat öz yazan ve gazetecilikten yetişme bir Thomas Harris Sapık, Kuzuların Sessizliği ve King'in tahtına göz diken John Saul, Dean R. Koontz.”²¹⁹

Korku edebiyatının bir başka türü Dekadan edebiyatıdır. “Yasalara karşı gelen bu aristokrat nasıl romantiklerin arketipik figürüyse, erkeklerin yok edicisi olan ölümcül kadın da dekadanların en önemli saplantısıydı.”²²⁰ Dekadan edebiyatının özünde kadın düşmanlığı yatmaktadır. Dekadanlar “kadını bir sfenks, bir Medusa, ama hepsinin ötesi bir vampir olarak gördüler. Bu soğuk, ulaşılması imkânsız ve zalim kadına kendilerinin adayışları dekadanları hayal güçlerinin en ücra köşelerine

²¹⁶ Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, s. 191.

²¹⁷ King ve Beyazperde Uyarlamaları, (çevrimiçi) <http://midnight.blogcu.com/188115/>, 11.1.2006.

²¹⁸ Scognamillo, **Dehşetin Kapıları**, s. 190.

²¹⁹ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s.58.

²²⁰ Cathall Tohill, Pete Tombs, **Avrupa Seks ve Korku Sineması**, Çev: Nilgün Birgül, İstanbul, Kabcacı Yayınları, Ocak-2005, s. 17.

uzanan yolculuklara çıkarıyordu ve hiçbir yere kaçış yoktu.”²²¹ Amerika Birleşik Devletlerinde Robert Chambers’ın *The King in Yellow*’u, İngiltere’de M.P. Shiel’in *The Purple Cloud*’u ve Fransa’da Gustave Leourge, *The War of the Vampires* ve Gaston Leroux’un aşırı hararetleli melodramları, dekadanların etkisiyle oldukça derinden damgalanmıştı. “Dekadanlık bir okul değil bir görüş olduğu için farklı okul ve akımlar tarafından benimsendi. Dekadan dünya görüşünün temelinde gerçekliğin kişisel algılanışı, gelenekselciliği reddetme, güzelliği sanatın objesi olmaktan çıkarma ve yaşamın çirkin, hatta iğrenç ve korkunç yönlerine eğilim vardır.”²²²

Dekadanlar, bir süre sonra 19. yüzyılın sonlarına doğru çok popüler olacak androjen düşüncesine değindiler. “Erkek ve dişinin tek bir bedende bir araya geldiği bu düşünce, her türlü ruhsal ve bedensel gelişim kavramının en üst inkârıydı ve hatta şaşırtıcı Sar Peladan’ın eserlerinde politik bir dışavurum bile buluyordu.”²²³ Matthew Gregory Lewis’in *Keşiş* (*The Monk*) ve Charles Maturin’in *Gezgin Melmoth* (*Melmoth the Wanderer*) ve Hans Heinz Ewers’in vampire ve Alraune adlı eserleri dekadan eseleri arasında yer almaktadır.

Avrupa’da ortaya çıkan bu çılgın ekol, her ülkede ana temayı koruyarak farklı tatlar oluşturuyordu. “İtalya’da Gabriele d’Annunzio’nun mitlerden esinlenmiş eserlerinde barok etkileri ve fazla süslü bir şiirsellik vardı. İspanya’da Ramon del Valle Inclan gibi yazarlar sayesinde, “günah işlemenin neşesinin” verdiği derin duygu ve grotesk olana yönelen Goya’vari bir yaklaşımla çok daha güçlü bir erotik lezzet kazanmıştı. Swinburne gibi İngiliz yazarlarsa ana temaya zulüm ve soğukluk duygusu katacaklardı.”²²⁴ Bu akımın yüzyılın sonlarına doğru “her şeyin parçalanıp dağılmaya başladığı ve belirsizliğin hüküm sürdüğü kavramı, hayal gücü üzerinde iyice güçleniyordu.”²²⁵

²²¹ A.g.e., s. 17.

²²² Sevinç Üçgül, “Rusya’da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Erciyes Üniversitesi, Sayı:13, 2002, s. 251.

²²³ Tohill - Tombs, **Avrupa Seks ve Korku Sineması**, s. 18.

²²⁴ A.g.e., s. 18.

²²⁵ A.g.e., s. 18.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Feminist Film Eleştirisi Açısından Korku Sinemasında Kadının Sunumu

3.1. Korku Sinemasının Özellikleri

“İnsan tüm tarihsel dönemlerde kendini ifade etmenin araçlarını yaratmıştır. Bu bağlamda tüm yazınsal türler ve geniş anlamıyla sanat, insanın var oluş süreci ile birlikte süregelen ve evrim geçirmiştir.”²²⁶ 20. yüzyılın sanatı olarak sinema da, insanın kendisini ifade etmesinin araçlarından birisi sayılmaktadır. Bu araç, hitap ettiği büyük kitleler sayesinde ve kısa bir sürede büyük teknolojik gelişmeleri kendi içinde barındırmasıyla, günümüzde, sanatın yedi dalı arasında en popüler haline gelmiştir. “Belirli dönemlerde kısmi dalgalanmalar göstermekle birlikte, korku sineması seyircinin ilgisini hiçbir zaman yitirmeyen, oldukça geniş bir alanda hareket eden ve getirdiği ahlaki, siyasal ve toplumsal önermelerle izleyiciyi en etkili şekilde ikna edebilen popüler sinema türlerinden biridir.”²²⁷

Korku filmleri, genelde insanın bilinmeyene duyduğu korkuyu dile getirmektedir. İnsanın bilinmeyeni anlamaya çalışması, korku filmlerinde cezalandırılmayı hak eden bir tavidir. Geoffrey Nowell’in de belirttiği gibi “İnsanın bilmemesi gereken bazı şeyler vardır.”²²⁸ Böyle bir davranışın sonucu ölüm demektir. Korku unsuru da genellikle bu meraklı kişilerin eylemleri sonucu ortaya çıkmaktadır. “Böylesi durumlarda canavarın ilk yok ettiği kişiler çoğunlukla onu ortaya çıkaranlardır. Çünkü bu kişiler, bilinenle bilinmeyenin sınırını aşmış, gizlenmesi gerekeni ortaya çıkarmış dolayısıyla da yasağa uymamış, suç işlemişlerdir.”²²⁹

²²⁶ Çoban - Özarslan, **Söylem ve ideoloji**, s. 261.

²²⁷ Fırat Yavuz, “Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması”, **Sinemasal Dergisi**, Dokuz Eylül Yayınları, Sayı: 13, Temmuz, Ağustos, Eylül 2005, s. 91.

²²⁸ Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev: Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, Mayıs-2003, s. 363.

²²⁹ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 163- 164.

Gotik edebiyatta olduğu gibi korku sineması da aydınlanmanın etkilerini taşımaktadır. Birçok gotik ve dekadan romanın sinemaya uyarlanması bu etkinin nedenlerinden birisi sayılabilir. “En paradoksal bir biçimde, neredeyse tüm fantastik filmler, aydınlanma ve onun değer sisteminden kaynaklanıp gelişen pozitivist ampirik bilimin korunup sürdürülmesini teşvik eder.”²³⁰

İlk dönem korku filmlerinde daha çok insanlığın eski korkuları yansıtılırken, günümüzde daha çok toplumsal olaylardan etkilenen korku filmleri ortaya çıkmıştır. Toplumsal olayların insanlarda yarattığı kaygı, korku filmlerinde diğer türlere göre daha fazla ve daha açık bir şekilde yer almaktadır. Scognamillo günümüz insanının ve dolayısıyla korku sinemasının gerçek dehşetlerini şu şekilde sıralamaktadır; “Gerçek dehşetler, bildiğimiz (siyasal-toplumsal) ya da bilmediğimiz (uzaysal) bir “dıştan” ya da kabul etmek istemediğimiz bir “içten” (ruhsal, ruhbilimsel) kaynaklanmaktadır.”²³¹

Gürhan Topçu korku sinemasının özelliklerini sıralamaktadır;

“Korku filmleri popüler sinemanın en çok ilgi gören türlerinden birisidir. Kuramcılar; korku filmlerinin bu popülerliğini izleyicinin güvenli bir ortamda korkularıyla yüzleşerek yaşadığı arınma duygusuna bağlarlar. Bunun yanı sıra korku filmleri cinsiyet, iktidar, ideoloji gibi konularda farklı şekillerde okunabilecek zengin alt metinler içerir. Korku filmlerinin çözümlenmesi, bu filmlerin çekildiği toplumun ve dönemin endişelerini, korkularını ve sıkıntılarını popüler sinemanın diğer türlerine göre çok daha açık olarak ortaya koyabilir.”²³²

Korku türünde en başta normal bir durum hâkimdir. Bu normal durum, kuralların çiğnenmesiyle ve günah işlenmesiyle tersine döner. Film boyunca insanların bu anormalliği normale çevirme çabaları yer alır. Filmin sonunda ise korku unsuru ortadan kalkar, suç işleyenler cezalandırılır ve eski düzen yeniden sağlanmış olur.

²³⁰ Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, s. 367.

²³¹ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 59.

²³² Y.Gürhan Topçu, “Dracula’da Vampir Kadın”, **İletişim Dergisi-Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı 10, Yaz-2001, Kadın Çalışmaları, s.127

Bu anormallik çeşitli şekilde ortaya çıkabilir. Canavar, yaratık veya şeytan kimliğinde ortaya çıkan bu anormallik “zamanı gelince de “masum”lar ya da düzene uygun davrananlar tarafından yok edilmesi gereken bir şeydir.”²³³

Film izlemenin röntgenci bir eylem olduğunu birçok kuramcı vurgulamıştır. Sinema salonunda ve güvende korku filmini izleyen izleyici bir bakıma kendi korkularını ve karabasanlarını yaşayarak rahatlamış olarak sinema salonunu terk etmektedir. “Beyaz perdenin sunduğu korku ve dehşet böylece bir boşalma, bir arınma görevini ve işlevini görmekte ve genel bir potanın içinde ve belirli kalıplara uyarak şiddet ve vahşet fazlalıklarımızı eritmektedir.”²³⁴ İnsanların korku filmi izlemesinin asıl amacı rahatlamaktır. Bu rahatlama duygusunu Okan Arpaç²³⁵ günah çıkarma işlemine benzetmektedir. Diğer yandan korku filmleri “kabullenmeyi reddettiğimiz tehlikelerin gerçekten var olduğunu, sarsılmaz güvenlik maskelerinin altında yatan *BEN*’in ne kadar zayıf ve incinebilir olduğunu gösterir bize.”²³⁶ Korku filmleri “özellikle toplumsal edilginleşmenin yoğun olarak yaşandığı dönemlerde, bu tür sorunları bulandırarak görüngülere dönüştürmeye çalışmıştır.”²³⁷ Bunun en önemli örneği 70’li yıllarda alternatif hareketlere duyulan korku sayılabilir. Diğer yandan korku filmleri “bireyi sıkan toplumsal kural ve normları kırmak için bastırılmış, yasak istekleri”²³⁸ ortaya çıkarır ve bireyin rahatlamasına neden olur.

Korku sinemasının en önemli malzemesi ölüm ve ölüm korkusudur. “İnsanın doğum anından itibaren yaşadığı ölüm korkusu ve yaşama eğilimi arasındaki uzlaşmaz çelişki bu filmlerde giderilmeye çalışılır.”²³⁹ Modern insanın yabancılaşması onu yalnızlığa doğru itmiştir. “Yalnız kalan insan için herhangi bir güven ortamı kalmadığından korku ve ölüm artık her an yanı başındadır. Bu yüzden

²³³ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 164.

²³⁴ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 65.

²³⁵ Arpaç, “Korku Sinemasına Bir Bakış Denemesi”, s.56.

²³⁶ Dost Körpe, “Korku Sineması Üzerine”, **Antrakt-Aylık Sinema Dergisi**, Sayı: 6, Mart–1992, s. 51.

²³⁷ Yavuz, “Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması”, s. 93.

²³⁸ A.g.e., s. 92.

²³⁹ A.g.e., s. 93.

artık yalnızca kendini kurtarmak ve elinde kalan tek değer olan canını korumak zorundadır.”²⁴⁰

Korku sinemasının Nilgün Abisel’e göre ayırıcı iki özelliği, “yalnızca Amerikan sinemasının bir ürünü olmayıp, Avrupa sineması tarafından geliştirilmiş olması”²⁴¹ ve “düşük bütçeli (korku) filmlerin ticari şansının yüksekliğidir. Bu nedenle, birçok küçük ya da bağımsız şirketin korku filmi üretmesi mümkün olmuştur.”²⁴²

Korku filmlerinin çeşitli evrelerde farklılık göstermesi türün vazgeçilmez bir özelliğidir. Özellikle 50’li yıllarda çağdaş korku filmlerine doğru gidişin habercisi sayılan toplumsal içerikli korku filmleri her döneme özgü korkuları yansıtmaktadır. 1950’lerde “korku filmleri bilimkurgu tarzında ve uzaylıların, yürüyen bitkilerin ya da dışarıdan gelen yabancıların dünyayı istilası şeklinde yapılır.”²⁴³ 1960’larda “korku filmlerinde önemli dönüşümler olmuş, otoriteyi ele geçirmek isteyen seri katiller, acımasız caniler sıradan insanlar olarak ortaya çıkmıştır.”²⁴⁴ 1970’ler ise “korku sinemasının altın çağıdır.”²⁴⁵ Bu dönemin korku filmleri “dolaylama yapmadan politikanın, cinsel özgürlüğün, sorgulama ve merakın, bilinçdışı her tür istemin... vb. ne “korkunç”, “yasak” ya da “günah” olduğunu geniş seyirci kitlelerine telkinde bulunmuş, soğuk savaşın ön safhalarında yerini almış ve başarılı da olmuştur.”²⁴⁶ 1980’lerde ise “korku filmlerinin çarpıcı popülerliğinde belirgin bir azalma yaşanmış, tür olarak eski gücünü yitirmiştir.”²⁴⁷ 1990’larda ise “korku sineması daha da gerileyerek kendi parodilerini ve komedilerini çekmeye başlamış.”²⁴⁸ Son dönem korku filmleri “gerçekdışı karakterler ve ya olaylar değil de, gerçeklik izlenimi veren konular ve kodlar içermektedir.”²⁴⁹ Vurgulanması gereken son nokta “son dönem korku sinemasında gerçek gerilim gerilerken

²⁴⁰ A.g.e., s. 101.

²⁴¹ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 117.

²⁴² A.g.e., s. 140.

²⁴³ Yavuz, “Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması”, s. 96.

²⁴⁴ A.g.e., s. 96.

²⁴⁵ A.g.e., s. 97.

²⁴⁶ A.g.e., s. 100.

²⁴⁷ A.g.e., s. 100.

²⁴⁸ A.g.e., s. 100.

²⁴⁹ A.g.e., s. 103.

etkileyici, giderek “düşündürücü” metafizik korkunun yerini, çığ dehşete kayan “şok” ve “özel efekt” sineması alıyor.”²⁵⁰ Bu filmler seyircide ani şoklar yaratarak onu yerinden zıplatsa da kısa bir süre sonra seyirci tarafından unutulmaya mahkûmdur.

3.2. Film Eleştirisi Yöntemleri ve Feminist Film Eleştirisi

Zafer Özden Film eleştirisi yöntemlerini 8 başlık altında incelemektedir; Psikanaliz film eleştirisi, Gazete eleştirisi, Tarihsel film eleştirisi, Auteur film eleştirisi, Göstergibilimsel film eleştirisi, Sosyolojik film eleştirisi, İdeolojik film eleştirisi ve Feminist film eleştirisi.

Psikanaliz film eleştirisi, “yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının dışavurumunu ya da toplumsal, kolektif bilinçaltının dışavurumunun izlerini bulmaya girişmekte ve filmleri tıpkı bir düş sahnesi gibi ele alarak, filmlerin açık içeriğinin altında yatan örtük içeriğini ortaya çıkarma amacını taşımaktadır.”²⁵¹ Freud sanat eserlerini incelemesinde “sanatçıların yapıtlarını nevrotik bir hastanın anlattıkları gibi ele almakta ve sanatçıların kişiliği bağlamında bir Psikanalitik uygulama gerçekleştirmekteydi.”²⁵² Freud’un yaklaşımından yola çıkan Psikanalitik film eleştirisi “filmlerin yalnızca bilinçli bir yaratıcı eylemin ürünleri olarak değil, bilinçdışı da göz önüne alan bir şekilde değerlendirmesine olanak tanıdığı gibi, filmlerin eleştirilmesinde diğer kuramsal yaklaşımların eksik bırakabileceği birçok alanı ele almıştır.”²⁵³

Gazete film eleştirisinin, “asıl işlevi henüz görülmemiş bir film hakkında derinlikli bir çözümleme yapmak değil, kısıtlı yeri içinde aktarabildiği kadar bilgiyi okuyucusu ile paylaşarak onu filmi görmeye yönlendirmektir.”²⁵⁴ Bu film eleştirisi yönteminde yazar, “daha kişisel bir üslup geliştirme eğilimi göstermekte; gazete eleştirisi üslubu ağırlıklı olarak haz estetiğine; film eleştirmeninin filmden aldığı

²⁵⁰ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 98.

²⁵¹ A. Gülümser Şavk Belkaya, **Film Çözümlemesinde Temel Yaklaşımlar**, Der Yayınları, İstanbul, 2001, S:166-167.

²⁵² Zafer Özden, **Film Eleştirisi**, İstanbul, Afa sinema Yayınları, Nisan–2000, s. 152.

²⁵³ A.g.e., s. 152.

²⁵⁴ A.g.e., s. 96.

zevke ve kendi beğeni tarzına göre bir filmi sevip sevmemesine dayalı olmakta, ortak zevkleri paylaşan bir okur kitlesi için ise film eleştiriminin film hakkındaki izlenimleri yol gösterici olmaktadır.”²⁵⁵

Tarihsel film eleştirisinin temel işlevi Zafer Özden’e göre;

“Filmleri tarihsel bağlam içinde değerlendirmek üzere, zaman içinde meydana gelen değişimleri filmler bağlamında incelemek, sinema endüstrisi içindeki uygulamaların ve değişimlerin ve gelişmelerin filmler üzerindeki etkilerini çözümlenmek, filmlerin üretilmiş oldukları dönemlerle ilgili araştırmalar yapmak, filmin içinde yer aldığı tarihsel dönemin sosyal bağlamı ile ilişkilerini incelemek; kısacası filmleri tarihsel etkileri ve etkilenmeleri çerçevesinde değerlendirmektir.”²⁵⁶

Auteur film eleştirisi yönteminde, “amaç, bir filmin yaratılmasında en büyük sorumluluğu taşıyan ve kendi imzasını filme atan kimse olarak yönetmeni teşhis etmektir.”²⁵⁷ Bu eleştirel bakışta tek bir yönetmene ait filmler incelemeye alınır.

Göstergebilimsel film eleştirisi,

“sinema incelemelerinin nesnel bir temel üzerine oturmasına, öznel ve muğlaklık taşıyan eleştirel yargıların yerine daha fazla nesnellik taşıyan eleştirel yargıların ortaya konmasına; film kuramının ve eleştirisinin bilimselleşmesine katkıda bulunduğu gibi, filmlerin akademik düzeye yükselmeleri ve bilimsel bir tavır ile eleştirmeleri konusunda önemli bir katkı sağlamıştır... filmin temel anlamsal malzemesinin değerlendirilmesi açısından göstergebilim en elverişli eleştirel yaklaşım olarak durmaktadır.”²⁵⁸

Diğer yandan;

“Filmsel anlamlama, anlamlamanın temel birimi olan göstergelerin birbirleriyle olan ilişki biçimlerinden ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimsel tanımlama içinde, gösterge gösteren ile gösterilenin birleşiminden oluşan temel anlamlama birimidir; filmsel anlamlama ise gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasıyla anlamın üretilmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır; anlamlama süreci içinde gösterge bir nesneyi, kavramı, düşünceyi, duyguyu vb. Zihinde canlandırılabilir bir göstergeye dönüştürmektedir.”²⁵⁹

Sosyolojik film eleştirisi yönteminde;

²⁵⁵ A.g.e., s. 97.

²⁵⁶ A.g.e., s. 103.

²⁵⁷ A.g.e., s. 108.

²⁵⁸ A.g.e., s. 119.

²⁵⁹ A.g.e., s. 123.

““filmler sosyal bir sanat ve kültür ürünü olarak eleştirilmektedirler... Filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır. Bu durumda bir film hangi türe ya da tarihsel döneme ait olursa olsun, sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmaktadır. Filmlere sosyolojik yaklaşımın değerlendirme alanı içinde, sosyal değerlerin filmlerde nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri güçlendirme ya da değiştirme gücü ve filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarında neden olduğu değişiklikler gibi konular yer almaktadır. Sosyolojik eleştiri anlayışının temelinde filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet ya da ulus gibi eksenler etrafında değerlendirilmesi bulunmaktadır.”²⁶⁰

İdeolojik film eleştirisinin;

“film ile ilgili konuları ele alışı genellikle sinema endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim koşullarını da kapsayan genel bir çerçeve içinde olmaktadır. Film eleştirmeni filmleri ideolojik belirlemeler altında çalışan endüstriyel bir uygulama alanı olarak, egemen ideolojinin yaygınlaşması ve kendisini sürdürmesi işlevini yerine getiren bir anlatı sistemi olarak ve aynı işlevin yerine getirilmesini sağlayan gösterim koşulları itibarıyla değerlendirilebilmektedir. İdeolojik film eleştirisi filmlere oldukça geniş bir perspektif içinde yaklaşmaktadır; filmler kültürel bir pratik alanı olarak, estetik, sosyo-ekonomik, tarihsel bir boyuta sahip olan bir anlamlandırma ve güdümlenme aracı olarak ele alınmaktadır... İdeolojik film eleştirisi yaklaşımının temelinde Marksist kuram bulunmaktadır.”²⁶¹

Tarihsel film eleştirisinde;

“Sinema endüstrisinin ürettiği öykülü filmlerin birer kültürel dışavurum aracı olarak değerlendirilmesi sonucunda, çeşitli dönemlere ait filmleri izleyerek doğrudan ya da dolaylı olarak yapılan çözümlemelerle tarihsel dönemler hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür.”²⁶²

Feminist film eleştirisine gelince ise bu film eleştirisinin “ortaya çıkış izleri 1972’de Woman & Film dergisinin öncülük ettiği yayınına kadar sürülebilir.”²⁶³ Bu dergi “feminist bir perspektifin sinemaya nasıl uyarlanacağını örneklerini sunar ve

²⁶⁰ A.g.e., s. 31.

²⁶¹ A.g.e., s. 140.

²⁶² A.g.e., s. 50.

²⁶³ Bill Nichols, “Feminist Eleştiri”, **Sinemasal Dergisi**, Çev: Ertan Yılmaz, Dokuz Eylül Yayınları, Sayı: 14, Ocak, Şubat, Mart 2006, s. 41.

diğer feministlerin farklı yaklaşımları geliştirilmiş oldukları etkili bir ortam sağlar.”²⁶⁴

1975 yılında Laura Mulvey Dünyada yankı uyandıran “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesini yayınladığı yıldır. Mulvey bu makalede “izleyicinin genel öykülü filmlerden alabileceği tüm zevki analiz”²⁶⁵ etmiştir. Laura Mulvey’in etkilendiği ve ona yenilikler getirdiği “Aygıt Kuram”, Screen dergisi yazarları tarafından benimsenmiş ve geliştirerek ortaya koyulmuştur. “Aygıt kuramcılarına göre klasik sinema izleyiciyi egemen ideolojinin nesnesi haline getirme işlevini taşıyan psikolojik bir etkiye sahip ‘tekseleli’ ve kudretli bir fantezi aygıtıdır. Mulvey’in aygıt kuramına getirdiği yenilik, izleyici hazının (biyolojik) cinsiyete bağlı olarak farklılık gösterdiğini savunmasıdır.”²⁶⁶ Mulvey’den bir yıl önce 1974 yılında, Molly Haskell, Hürmetten Tecavüze adlı kitabında “sinemada kadın karakterlerin tarihini inceledi ve bunların genellikle hiç gerçekçi olmadığını saptadı. Aslında o karakterlerin, erkeklerin kadınlar hakkında inanmayı istedikleri hayallerindeki tiplerden çok az farklı olduğunu ileri sürdü.”²⁶⁷

Feminist film eleştirisi 60’lı yıllarda tırmanışa geçen feminist hareketin uzantısı olarak sistemin kadınlara yazılı ve görsel medyada, yüklemek istediği imajların incelemesiyle başladı. “Feminist eleştirmenler, göstergebilim ve psikanaliz gibi yapısalcı teorik çerçevelerin yardımıyla ataerkil imgelemenin bütün sapkın güçlerini anlamaya çalıştılar.”²⁶⁸ Özellikle sinema alanında feminist film eleştirmenleri başlangıçta psikanaliz yaklaşımına fazla yer vermediler. Çünkü Feministler “Freud’u ve kuramını babaerkil ideolojinin en güçlü kalesi olarak”²⁶⁹ görüyorlardı. Feministleri psikanalizle barıştıran etmenlerden birisi bir grup feministin Lacan’ı desteklemesiyle başladı. Lacan, Freud’un tersine “kadınların geri

²⁶⁴ A.g.e., s. 41.

²⁶⁵ Esra Biryıldız, “Feminist Film Eleştirileri”, **Marmara İletişim Dergisi**, Sayı: 8, Ekim 1984, s. 65–66.

²⁶⁶ Barış Kılıçbay, “Laura Mulvey ve Görsel Haz: Psikanalitik Feminist Sinema Kuramı’nın Bir Eleştirisi”, **İletişim Dergisi-Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı:10, Yaz-2001, Kadın Çalışmaları, s. 64.

²⁶⁷ Biryıldız, “Feminist Film Eleştirileri”, s. 63.

²⁶⁸ Anneke Smelik, “Feminist Film Teorisi”, Çev: Gamze Deniz, (çevrimiçi) <http://www.filmmor.com/default.asp?sayfa=74>, 15.03.2007.

²⁶⁹ Zafer Özden, **Film Eleştirisi**, s. 163.

plana itilmelerinde biyolojinin doğrudan etkisine karşı çıkıyor, cinsel farklılığın yapısalcı bir anlatımla açıklıyordu.”²⁷⁰

Sinema tarihini etkileyen ve filmlerde yaygın bir şekilde kullanılan Freud’un kuramında “kadın arzuyu, ama aynı zamanda da iğdiş edilmişliği temsil eder ve bu nedenle de kadının biçimi yönünde bir gerilim, kararsızlık vardır ve kadının “bakışı” tehdit edici olabilir.”²⁷¹ Freud’un bakış ve haz kuramında “scopophilia üzerine görüşleri, erotik ve yasak olanı görme arzusu ve röntgencilik üzerine odaklanır, ama bu arzu erkek-merkezlidir.”²⁷² Scopophilia ise bakmaktan alınan haz anlamına gelmektedir ve bu bakış sadece erkeğe aittir. Kadın ise bu bakışın ve hazzın nesnesidir.

Laura Mulvey’e göre geleneksel anlatı sinemasında “önemli olan, kadın kahramanın, neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiği. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin, davrandığı gibi davranmasına neden olandır.”²⁷³ Diğer yandan Mulvey’e göre “Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir.”²⁷⁴ Ayrıca Mulvey’e göre;

“Bakışın etkin denetleyicisi olan erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen ikon olarak kadın, bu yüzden, her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edicidir. Erkek bilinçdışının bu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: Birincisi suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul emektir; öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek hadım edilmeyi tümüyle yok saymak.”²⁷⁵

Feminist film eleştirisi “Filmlerin babaerkil düzenin devamını sağlayan anlamlandırma kalıpları içinde kadının filmsel sunumunun nasıl gerçekleştirildiği ortaya koymayı ve feminist tavra uygun film üretim pratiklerinin üretilmesini ve

²⁷⁰ Segal, **Gelecek Kadın mı?**, s. 163.

²⁷¹ Jill Neldes, “Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu”, **Sinemasal Dergisi**, Çev: Ertan Yılmaz, Dokuz Eylül Yayınları, Sayı: 2, Kış-1998, s. 78.

²⁷² A.g.e., s. 78.

²⁷³ Laura Mulvey, “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, Çev: Nilgün Abisel, (çevrimiçi) <http://www.filmmor.com/default.asp?sayfa=65>, 15.03.2007.

²⁷⁴ A.g.e.

²⁷⁵ A.g.e.

teşvik edilmesini amaçlamaktadır.”²⁷⁶ Feministlere göre, filmlerde kadının var oluş nedeni erkeğe yöneliktir. Erkek kahramanın yanındaki kadınlar, erkeği erkek gibi davranmasını sağlayan ve erkek izleyici için teşhir edilen ve haz alınan bir nesne olarak sunulmaktadır. “Kadınlar kahraman olduklarında başarı daima uzlaşmalıdır.”²⁷⁷

Feminist yaklaşıma göre,

“Perdedeki kadın imgelerinin, doğal bir kadınlık durumunun değil, babaerkil ideolojilere uygunluk içinde kullanılan filmsel anlatı stratejilerinin inşa ettiği toplumsal kimliklerin yansıması olduğunu gözler önüne serilmesine yardımcı olmuştur. Feminist yaklaşımda, kadının biyolojik, cinsel kimliği değil, toplumsal cinsiyeti tartışılmalıdır.”²⁷⁸

Korku sinemasını diğer türlere göre feminist film eleştirmenlere daha fazla inceleme malzemesi sunmuştur. Nilgün Abisel’e göre;

“Kadın düşmanlığının en fazla ortaya çıktığı film türü korku sinemasıdır. Bu filmlerde kadınlar, edilgin, tehlike anında kurtarılması gereken, ayak bağı olan, aptal, kendine kötü muamele edilmesini adeta isteyen kişiler olarak inşa edilirler. Bu genellemenin dışına çıkan örneklerin çoğunda ise, kadın, düzenin koruyucusu, masum olan ya da cinsel çekiciliğiyle canavarı baştan çıkarandır... Kadın hareketinin yaygınlaşmasından duyulan endişe, bu tabloya katil kadınları da eklemiştir. Çoğu kez canavarı kışkırtan ve onun kurbanı olan kadının artık doğrudan canavarın kendi olmaya başlaması, özellikle korku sinemasında açıkça görülen kadın düşmanlığını iyice netleştirmiş bulunuyor.”²⁷⁹

Tan Tolga Demirci korku sinemasında kadının sunumunu üç ana başlık altında incelemektedir. Ona göre ilk olarak

“Kadın, baştan çıkarıcı, femme fatale, intikam meleği ve seksi kadın modeli. İkincisi, tam anlamıyla doğasından sapmış, farklı bir varlığa dönüşmüş ve kadınlığa dair tüm özelliklerini kaybetmiş kadın modeli. Sonuncusu ise ne baştan çıkarıcı, ne de dönüşüme uğramış, tıpkı çocuk gibi, doğaüstü güçleriyle depresif ve durgun bir görüntü çizen kadın modelidir.”²⁸⁰

²⁷⁶ A.Gülümser Şavk Belkaya, **Film Çözümlemesinde Temel Yaklaşımlar** İstanbul, Der yayınları, 2001, s. 195

²⁷⁷ Biryıldız, “Feminist Film Eleştirileri”, s. 63–64.

²⁷⁸ A. Gülümser Şavk Belkaya, **Film Çözümlemesinde Temel Yaklaşımlar**, Der Yayınları, İstanbul, 2001, S:195.

²⁷⁹ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 177.

²⁸⁰ Tan Tolga Demirci, **Korku Sinemasının Psikanalizi**, İstanbul, Es Yayınları, Nisan–2006, s. 162.

Geleneksel filmlerde erkek rolleri büyük değişiklikler geçirmiştir, ama kadın rolleri açısından aynı şey söz konusu değildir. “Geleneksel filmlerde erkekler eylemleriyle kadınlar da onlarla olan ilişkileriyle tanımlanırlar. Kadınlar eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünüdür, kadın edilgin ve yardıma muhtaçtır. Bağımsız kadının evcilleştirilmesine tanık oluruz.”²⁸¹

Görüldüğü gibi feminist hareketinden duyulan korku özellikle 60’lı yıllardan sonra korku sinemasında yansımasını açık bir şekilde bulmaktadır. Korku sinemasında ortaya çıkan bu akımın amacı kadın özgürlüğünün (özellikle cinsel özgürlük) ne denli tehlikeli olabileceğini izleyiciye hatırlatmaktır. Bağımsız kadının canavarı bir şekilde ortaya çıkarması ve ataerkil sistemine bağlı olan kişiler tarafından yok edilmesi, ayrıca bağımsız kadının da cezalandırılarak ortadan kaldırılması ve ataerkil kurallarının eskisi gibi yerini bulması 60’lı yıllardan sonra farklı şekillere bürünmüş olsa bile tekrarlanmıştır. 60’lardan sonra korku filmlerinde merkez karakteri kadın olan filmlerin sayısı artmıştır. “Kadın filmin merkezindedir ama olumsuz olarak işlenir. Ya kötülük yapan bir canavardır, ya da canavarın dünyaya gelmesine aracı olmuştur.”²⁸²

Feministler “Egemen sinemanın hem içinde hem de dışında yer alacak ve hiyerarşik yapının olmadığı gruplar içinde kolektif olarak yapılacak ama aynı zamanda oldukça geleneksel bir biçimde, filmi politik bir araç ve eğlence olarak kullanan bir kadın sineması”²⁸³ önerirler. Feministler kadın bakışıyla ya da daha doğrusu kadın filmlerin yapılmasını ısrarla vurgulamaktadırlar. Nijat Özön kadın filmini şu şekilde tarif etmektedir:

“Tarih boyunca çeşitli toplumlarda, kadınlara karşı cinsel başlıklardan kaynaklanan eşitsizlik ve haksızlıkları kadınların görüş açısından ele alıp irdeleyen; erkek egemenliği ve sömürüsüne karşı kadınlar için her alanda eşit haklar, cinsel özgürlük, kendi bedenine sahip çıkma gibi temel görüşleri savunan film”²⁸⁴.

²⁸¹ Yaşartürk, “Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu”, s. 24.

²⁸² Topçu, “Dracula’da Vampir Kadın”, S. 129

²⁸³ Nelmes, “Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu”, s. 77.

²⁸⁴ Nijat Özön: **Sinema, Tv, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2000,s. 280.

“Dünya sinemasında kadın yönetmenlerin ortaya çıkışları, 1930’lu yıllara rastlar.”²⁸⁵ Kadın yönetmenlerin 1960 ve 1970’li yıllarda hızlı bir şekilde artması, bir yandan bağımsız film şirketlerinin artmasına, diğer yandan da video gibi ucuz film yapım aygıtlarının buluşundan kaynaklanmaktadır. Kadın yönetmenlerin ve dolayısıyla kadın filmlerinin artması, filmlerde kadının sunumunu ve dolayısıyla kadının, filmlerdeki geleneksel konumlarından ayırarak, gerçek kadın olarak sunulmasını sağlamaktadır.

3.3. İlk Dönem Korku Filmlerinde Feminist Film Eleştirisi Açısından Kadının Sunumu (1895–1950)

28 Aralık 1895 yılında, Lumiere kardeşlerin “Bir Trenin İstasyona Girişi” adlı filminin gösterimi ile sinema sanatı doğmuş oldu. Lumiere kardeşlerin filmleri, çevreyi kaydetmekten öteye gitmiyordu. Çektikleri belgesellerin kahramanları, sıradan insanlardı. Sinema sanatının yeni olduğu bu dönemde, bu kaydedilen gerçeklikler bile o dönem insanı için yeterince şaşırtıcı ve hatta korkutucu olabilirdi. “Bir Trenin İstasyona Girişi”i filminin gösteriminde trenin izleyiciye doğru geldiği sahne, salondaki seyircilerin korku ve paniğine neden olmuştu. Korku tarihini incelemek üzere yola çıktığımız bu ilk dönem sinema filmlerinde, herhangi bir korku unsuru mevcut olmasa bile, sinemanın, o dönem insanı için yabancı ve yeterince şaşırtıcı olması nedeniyle korku filmlerinin ortaya çıkmamış olması doğaldır. Korku romanlarının bu dönemin popüler kültürünün vazgeçilmez unsurlarından birisi olduğunu bilmekteyiz. Ancak, bu romanların filmlere uyarlanması için daha birkaç sene beklemek gerekti.

Diğer yandan “Gorges Melies’in 1896 yılında yönettiği kısa filmi "Le Manoir du diable"²⁸⁶ kimi kaynaklar tarafından sinema tarihinin ilk korku filmi olarak kabul ediliyor. Scognamillo ise Méliés'in Manastırdaki Şeytan (Le Diable au Couvent, 1899) filmini, ilk korku filmi olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu film “iyi niyetler ve ahlaksal değerlerle dolup taşan ve bunların uğruna seyirciyi dehşete

²⁸⁵Oya Dinçer, “Dünya Sinemasında Kadın Yönetmenlere Genel Bir Bakış”, **Sinema Yazıları Dergisi**, Sayı: 2, Yaz-93, s.48.

²⁸⁶ “Alt Türleriyle Korku Tarihi”, (çevrimiçi) <http://www.karakule.com/karakuzgun/korku1.htm>, 17.06.2007

düşürme çabası”²⁸⁷ içinde olan bir filmidir. Rekin Teksoy’da, Griffith’in Hoşgörüsüzlük filmini “seyircide korku duygusu uyandırmaya yönelik ilk örnekler”²⁸⁸ olarak vurgulamaktadır. Diğer yandan, O’na göre “Amerika’da korku sineması Lon Chaney ile başlar.”²⁸⁹

Metafizik korkuya gelince ise, “Metafizik korkuyu, toplumsal ve bireysel dehşeti ve her tür kaygıyı sinemaya Almanya getirecek ve dışavurumcu akımın ağırlığı ile türe başyapıtlarını kazandıracaktır.”²⁹⁰ Almanya’da savaş sonrası dönemin siyasal ve toplumsal kargaşası, dışavurumculuğu ortaya çıkardı. Dışavurumculuk, sinema sanatı açısından bir devrim sayılmaktadır. “Dışavurumculuk, en geniş tanımıyla sanatın dış dünyayı yansıtmada plastik kaygılardan çok duygusal öğelere öncelik tanınması, sanatçının yaratıcı heyecanının teknik araçların nesnelliğini bozarak, her türlü denetimden kurtulmasıdır.”²⁹¹ Dışavurumcu akım, Alman toplumunun korkuları ve kaygılarını ortaya çıkarıyordu. Bu dönemde, Alman toplumunun içinde bulunduğu kaygılara yetinilmeyip, gelecekteki bazı korkunç olayların habercisi olan filmler de ortaya çıkarıldı. Bunların başında Dr. Caligari’nin Muayenehanesi gelmektedir.

1920 yılında Robert Wiene, Dr. Caligari’nin Muayenehanesi’ni yönetti. Film, akıl hastasının düşlerini anlatmaktadır. Efsanevi Dr Caligari, Cesare adlı genci hipnoz yapıp onun aracılığıyla insanları öldürmektedir. Anlatıcının sevgilisi olarak hayal ettiği genç kızı öldürmek için gelen Cesare, kıza âşık olur; onu öldürmekten vazgeçer ve kıızı kaçırmaya karar verir. Bu film “Bilinçle bilinçaltı çatışmasının yol açtığı dengesizliği bireyler ölçeğinde ele alırken, insanları birer robota dönüştürmeyi amaçlayan Prusya militarizmine de gönderme yapar... Naziliğin yeşermeye başladığı bir dönemde çekilen Dr. Caligari’nin Muayenehanesi, Hitler iktidarının habercisidir.”²⁹²

²⁸⁷ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 68.

²⁸⁸ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005, s. 107.

²⁸⁹ A.g.e., s. 107.

²⁹⁰ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 70.

²⁹¹ Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, s. 129.

²⁹² A.g.e., s. 131.

“Dışavurumculuğun Caligari’den sonra çevrilen en iyi örnekleri Lil Dagover’in oynadığı Üç ışık (1922), Fritz Lang’ın Dr. Mabuse (1922), Henrich Galeen’in Golem (1921), F.W.Murnau’nun Vampir Nosferatu (1921) ve Paul Leni’nin Mumyalar Müzesi filmleridir.”²⁹³

1922’de Morneau tarafından çekilen Nosferatu, ilk vampir filmi olarak sinema tarihine geçmiştir. Bu filmin Bram Stoker’ın Dracula’sının bir uyarlaması olduğu iddia edilmiştir. Sinema tarihinin ilk vampir filmi sayılan bu filmin, “aynı zamanda gelmiş geçmiş en iyi vampir filmlerinden birisi, hatta birincisi olduğu kanısına varmak da çok zor değil.”²⁹⁴

Bu filmde, şehri saran verem hastalığını yok etmek için, temiz kalpli bir kadının sabahın ilk ışıklarına kadar vampiri oyalaması gerekmektedir. Nina kocasını seven ve ona sadık bir kadın olarak bunu yapmakta, kendini feda ederek şehri hastalıktan kurtarmaktadır. Nina duyarlı bir kadın olarak, kocası ne kadar da uzakta olsa onun başına gelen olayları hissetmekte, adeta kendisi yaşamaktadır. Toplumun sorunları karşısında kendisini sorumlu hisseden bir kadındır. Ama tüm bu özelliklerin yanında edilgen bir kadındır. Onun yapacağı tek şey kendisini vampirin ellerine bırakmak olmuştur.

Dışavurumcu sinemada, kadınlar genelde saflığı, aşkı ve masumluğu simgelemektedirler. Filmin olaylarına sadece kahramanın eşi, sevgilisi düzeyinde katılmaktadırlar. Bu kadınlar ancak kendilerini kurban etmekle, ya da herhangi bir edilgen tavırda bulunarak filme katılmaktadırlar. Örneğin Dr. Caligari’nin Muayenehanesi filminde, iki arkadaşın sevdiği kadın, Cesare tarafından öldürülmek istendiğinde, beyazlar içindeki kadın, çevresindeki siyah ve karanlık ortamla kontrast oluşturmakta ve kadının masumiyet ve temizliği simgelenmektedir. Cesare, kadından etkilenir ve onu öldürmez, onu kaçıtır ve bu da Cesare’ın yakalanmasına neden olur.

²⁹³ Gerard Betton, **Sinema Tarihi: Başlangıçtan 1986’a Kadar**, Çev: Şirin Tekeli, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990, s. 16.

²⁹⁴ Engin Ertan, “Alt Türleriyle Korkunun Tarihi”, **Sinema-Popüler Sinema Dergisi**, Sayı: 76, Kasım-2001, s. 98.

Yorgun Ölüm (Der Müde Tod, 1921) genç bir kızın ölen sevgilisine kavuşabilmek için ölüm meleğiyle giriştiği pazarlığı konu eder. Ölüm meleği kıza üç şans verir. Sönmekte olan üç mumdan –ki her birisi bir insanın hayatıdır- en az birini engelleyecek olursa, ölüm meleği ona sevgilisini geri getireceği sözünü verir. Kız dener ama başarısız olur. Azrail, onu sevgilisinin yanına göndererek öbür dünyada birleşmelerini sağlar. Buradaki kadın diğer örneklere göre daha etken gözükse de, tüm bunların karşısında ancak kendi hayatından vazgeçerek sevgilisine kavuşur. Giriştiği üç denemede de başarısız olan kadın, uzlaşma yoluyla istediğine kavuşmaktadır.

“1921’den 1925 yılına kadar olan en iyi Alman dönemi sona ermiş görülmektedir.”²⁹⁵ Bundan sonra Avrupa’dan Hollywood’a büyük beyin göçü başlayacaktır. “Artık Hollywood sinema endüstrisinin merkezi olmuştur ve Amerika dünya pazarında bir tekel oluşturma yoluna girmişti”²⁹⁶. Bu dönemde Amerika’da çekilen filmler, savaşın etkisiyle eğlenceye yöneldi ve kadının eğlence nesnesi haline gelmesinde öncüllük etti. Ayrıca ortaya çıkan klasik Hollywood mutlu sonu, ataerkil sistemin korunmasına büyük katkılar sağladı. Filmin sonunda, günahkâr kadın ya bağışlanır ve düzene bağımlı kalır ya da çoğunlukla ölüm yoluyla cezalandırılır. Ataerkil sisteminin onayladığı kadın ise, kahramanla evlenir ve mutlu sona kavuşur.

İlk korku filmlerinde, Amerikan sineması da Alman sineması gibi Gotik yazarların etkisindeydi. Bu yıllarda birçok gotik roman filme uyarlanarak gotik akımının geleneği devam ettirildi.

Dr. Jekyll ve Mr. Hyde (John S.Roberston, 1920) insanın iyi ve kötü yönlerini ele alan bir filmidir. Çok iyi bir insan olarak tanınan Dr Jekyll, yaptığı ilacın etkisiyle kötü yanını ortaya çıkararak Mr. Hyde’i yaratmış olacaktır. Dr Jekyll ne kadar iyi ise, Mr. Hyde o kadar kötüdür. Kendi iyi tarafının yapamadığı kötü şeyleri Hyde rahatlıkla yapabilir. Dr. Jekyll’in sevgilisi ise bu durumdan habersiz, evlenecekleri günü beklemektedir. Mr Hyde sevgilisinin babasını öldürür, daha sonra kızı öldürmek isterken kız ondan kurtulmayı başarır. Hyde ve Jekyll arasında gidip gelen

²⁹⁵ Paul Rotha, **Sinema Tarihi**, Çev: İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, Nisan–1996, s. 183.

²⁹⁶ Barry Norman: **Yüz Yılın En İyi 100 Film**, Çev. Vehbi Sargın, Jale Mutlu, İstanbul, Afa yayıncılık A.Ş. Ocak–1997,s. 19.

doktor, sonunda ölür ve herkes bunun Mr. Hyde'in suçu olduğunu düşünür. Kız babasının katiline âşık olduğunun farkında değildir. Bu arada ironik bir şekilde hayatını mahveden adamın yasını tutmaktadır.

Operadaki Hayalet (The Phantom of The Opera) 1925, Paris opera binasında bir hayalet gibi yaşayan ve çirkin bir yaratık olan Erik'in, operanın güzel şarkıcı kızına olan aşkını anlatan bir filmidir. Kız güzeldir ve bir de yakışıklı sevgilisi vardır, ama Erik'in güzel sesine âşık olur ve onun karanlık dünyasına girer. Erik'i çok yakışıklı zanneden genç kız, adamın maskesini çıkarmasıyla dehşete düşer ve kaçmaya çalışır. Hayaletin istediği tek şey kızın sevgilisiyle buluşmamasıdır. Kız, ona sevgilisiyle buluşmayacağına dair söz vermiştir ve artık hayalet tarafından takip edilmediğini düşünür. Sevgilisiyle kaçma planları yapan kız, bir kez daha Erik tarafından kaçırlır; Erik, bu sefer kızgın topluluk tarafından linç edilir ve denize atılır.

Bu dönem korku filmlerinde, kadın ya kaçırılan ya da kurban edilen bir nesnedir, bundan fazla yapacağı bir şey yoktur. Ama diğer yandan kadının cezalandırılması da söz konusu değildir. Kızın, Erik'in güzel sesine aldanması ve onunla gitmesi, mitolojik olarak Havva'nın yılanı kanması ve yasak elmayı yemesiyle bir tutulursa eğer, kadına verilen ceza toplum tarafından değil, Erik tarafından olmuştur. Kadın aslında cezalandırılmamıştır. İkinci Dünya Savaşı'na yaklaştıkça, dünyadaki her şey altüst olduğu gibi, kadının da toplumda ve dolayısıyla filmlerdeki sunumu da değişecektir.

1936 yapımı Draculan'ın Kızı'nın (Dracula's Daughter, 1936) en önemli özelliği ise hiç kuşkusuz içerdiği lezbiyen imalardır. Gloria Golden'in canlandığı Kontes Maria Zeleska, sinema tarihinin ilk lezbiyen vampiri olarak hafızalarda yer etmiş durumda.”²⁹⁷ Ataerkil sisteminin kınadığı lezbiyenlik, kadın cinselliğinin erkekten bağımsız bir şekilde ortaya çıkabilmesini göstermektedir. Lezbiyen vampirlerin sinemada boy göstermeye başlaması, bir yandan erkek izleyici için teşhir edilen kadın vücudunu sunarken, diğer yandan lezbiyenliği vampirle özdeşleştirerek bu eylemin anormalliğini vurgulamak istemektedir. Feminist film eleştirmenleri,

²⁹⁷ Ertan, “Alt Türleriyle Korkunun Tarihi”, s. 99.

“kadın vampirin, bir kadın ile erkek arasındaki ‘ideal’ ilişki için tehdit oluşturan bir düşman olarak sunulduğuna dikkat çekerek, bu filmleri feminist hareketin kazanımlarına karşı erkek egemen zihniyetin bir tepkisi olarak okurlar.”²⁹⁸

Savaşın patlak vermesiyle birlikte “ulusal sinema artık hem vatandaşlara hem de askerlere yönelik ideal bir eğlence, bilgilendirme ve propaganda kaynağı olarak”²⁹⁹ görülecek ve bu doğrultuda filmler yapılacaktır. Korku sineması, revizyona girdiği bu dönemde, “kendini ve kahramanlarını sorgulamaya hatta kendi ile "dalga geçmeye" başlar. Mitoslaşan ölümsüz canavarlar, böylece, yerlerini başka ve daha doğal, ruhbilime dayalı, inandırıcılık taşıyan canavarlara terk ederler.”³⁰⁰

İkinci Dünya Savaşı, daha önce de gördüğümüz gibi, kadın haklarına olumlu etkiler bırakmıştı. Kadın artık çalışmak istiyor ve eve kapanma kaderinden kurtulmak için çaba harcıyordu. Hollywood ise, tüm bu gelişmeleri görmezden geliyordu. Savaş sonrası dönemde Avrupa’da ortaya çıkan Film Noir, kadınların II. Dünya Savaşı’nda elde ettikleri kazanımlara duyulan eril korkuyu dile getiriyordu. Femme Fatale figürü de işte tam bu sıralarda popülerleşti. “Erkeklerin arzularını kamçılayan bu tehlikeli dişi, önce onları tahrik eder, sonra da yok eder. Ama bu sırada kendisi de yok olurdu elbette.”³⁰¹

40’lı yıllarda Hollywood artık korku filmleriyle ilgilenmiyordu. “Halkın bu filmlere karşı devam eden açlığını paraya dönüştürme işiyse PRC, Monogram ve Republic gibi daha küçük, bağımsız B sınıfı yapımcılık şirketlerine kalmıştı.”³⁰² Hollywood sisteminde yönetmen büyük oranda yapımcıya bağlı olduğu için kendi yaratıcılığını filme yansıtma imkânına fazla sahip değildi. II. Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan bağımsız yapımcılık şirketleri, yönetmenler için eşsiz bir fırsat sayılıyordu. 30’lı ve 50’li yıllar arasında, Universal film şirketi, birçok korku filmi yapmıştır. Universal’den sonra R.K.O (Radio Keith Orpheum) adlı şirket, “daha dar olanaklarla, yenilikçi bir siyaseti uygulamayı yeğler.”³⁰³ R.K.O’nun korku türünde

²⁹⁸ Özkaracalar, **Gotik**, s. 40–41.

²⁹⁹ Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, s. 274.

³⁰⁰ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 83.

³⁰¹ Tohill-Tombs, **Avrupa Seks ve Korku Sineması**, s. 47.

³⁰² A.g.e., s. 31.

³⁰³ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 85.

ilk yapımı Kedi İnsanlar (The Cat People), 1943 yılında gösterime girdi. Bu film daha sonra 1982 yılında yeniden yapılacaktır. Kedi İnsanlar tam da bu sıralarda ekonomik özgürlüklerini ilan eden kadınlara karşı, erkek korkusunu dile getiriyordu. Filme göre, özgür kadın cinselliği filmdeki panter gibi erkekleri mahvetmek üzeredir ve bunu önlemek için kadınları kontrol altına almak ve onları eski yerlerine – evlerine- geri göndermek gerekir.

50'lere gelince ise "Britanya'da orta ölçekli bir yapımevi olan Hammer Stüdyosu bu janrda renkli filmler çekmeye"³⁰⁴ başlamıştı. Hammer, korku filmlerinde yüksek düzeyde erotizm ve sadizme³⁰⁵ yer veriyordu. Bu da, daha sonra Avrupa'da başlayacak olan seks ve korku karışımı filmlerin ortaya çıkmasının habercisiydi.

Korku filmleri, 30'lu yıllarda Universal tarafından yapılan düşük bütçeli filmlerden sonra American International Pictures ve İngiliz Hammer şirketleri tarafından geliştirildi. Korku filmlerinin büyük prodüksiyonlar haline gelmesi, ancak 70'lerde Şeytan ve Jaws'ın başarılarından sonra gerçekleşmiştir.³⁰⁶

3.4. Modern Korku Filmlerinde Feminist Film Eleştirisi Açısından Kadının Sunumu (1950–2007)

50'li yıllarda korku filmleri bir yandan komünizm tehlikesine, diğer yandan da gençler ve kadınlara karşı kullanıldı. Korku filmleri, böylelikle 50'li yılların sonuna kadar devam etti. Ryan ve Kllner'e göre "Çağdaş korku filmi, 1950'li yıllarda yaşanan bir önceki büyük korku filmleri dalgasından farklı olarak, daha yüksek dozda toplumsal endişe ve sık sık, daha yoğun bir kötümserlik, hatta nihilizm içerir."³⁰⁷ Rekin taksoy bu dönemin toplumsal olaylarını şöyle anlatmıştır;

"1960 seçimin kazanan ülkenin Protestan olmayan ilk başkanı Demokrat Partili John Kennedy reformcu bir politika izleyerek ülkeyi eski konumuna getirmeyi amaçladı. İç politikada toplumsal adalete, ırk ayrımına

³⁰⁴ Özkaracalar, **Gotik**, s. 33.

³⁰⁵ Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, s. 370.

³⁰⁶ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 140.

³⁰⁷ Michel Ryan, Douglas Kellner, **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev: Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Eylül–1997, s. 265.

son vermeye, uzayın fethine öncelik tanırken, dış politikada da SSCB ile barış içinde bir arada yaşamayı öngördü... Ne var ki, Kennedy'nin Dallas'ta aydınlığa kavuşturulmayan bir biçimde öldürülmesi (1963) uygulamaya çalıştığı politikanın ne denli kırılğan olduğunu gösterdi. Kennedy'nin öldürülmesi üzerine başkanlık koltuğuna oturan Lyndon B Johnson iç politikada ırk ayrımına son veren bir yasanın çıkmasını sağlasa da, toplumsal barışı sağlayamadı... Cumhuriyetçi Richard Nixon ise iktidar için yasadışı yolları bile başvurmayı göze alan bir politika izleyince, görevinden istifa etmek zorunda kalan ilk cumhurbaşkanı olarak ABD tarihine geçti.”³⁰⁸

Amerikan toplumunda 60'lardan 70'lerin ortalarına dek süren bu devrimsel değişiklikler, dünyanın benliğini de değiştirmekteydi. Gençlerin ve siyahların sisteme yönelttikleri acımasız eleştiriler Hollywood'da desteklenirken, eşitlik isteyen kadınlar Hollywood tarafından eleştiri oklarının odak noktası oldular. Bağımsız kadınları başarısız olarak gösteren Hollywood filmleri, bu dönemde sinemalarda boy göstermeye başladılar.

Bu sıralarda siyasi feminist sinema hareketi güçlenmeye başlıyordu. “Bir grup kadın sinemacı, kadınlara özgü ayrımcılık ve baskı sorunları (eşit haklar, eşit ücret, kürtaj) konusunda izleyiciyi eğitip bir kadın dayanışması yaratmaya konuldu.”³⁰⁹ Kadınlar, ataerkil sinemasının kadını sunma biçimini eleştirmeye başladılar. “Daha önceki yıllarda ataerkil korkuları belirsizleştirmekte iş gören mekanizmalar (kurbanlaştırma, fetişleştirme, kendine göre haklı cinayet) 1960'lar dönemi sonrasında artık iş göremediler.”³¹⁰ Diğer yandan bu dönemde “fallustan kadınlara hâkim olma için esas araç olarak yararlanma ihtiyacı saklanmıyordu.”³¹¹

“60'lı yıllarda korku mitoslarına devam eden Hammer Yapım Şirketi, İngiliz korku sinemasında adeta bir devrim yaratıp, klasikleşen dehşetlerin geçerliliğini kanıtlar ve ilk kez açık bir şekilde korku ile kanlı erotizmi bağdaştırır.”³¹² Bundan sonra filmciler, erotizm ve korku unsurlarını birleştirerek bu türün çarpıcı örnekler

³⁰⁸ Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, s. 793–794.

³⁰⁹ Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, s. 702.

³¹⁰ Özden, **Film Eleştirisi**, s. 166.

³¹¹ A.g.e., s. 166.

³¹² Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 89.

ortaya koyarlar. “Böylece cinsellik ve şiddet 1960’larda tüm bir sinematografik geleneğin varlık nedeni olmaya başladı.”³¹³

Bu yıllarda “Bu olumsuz gelişmelere karşılık, akademik çevrelerin ve yayıncıların sinema sanatına büyük bir ilgi göstermeye başladıkları görüldü.”³¹⁴ Bu dönemde, ayrıca, “yeni bir seyirci kitlesi oluştu. Hollywood oluşmakta olan bu kitlenin gereksinimlerini dikkate almakta gecikmedi.”³¹⁵ Hollywood’un krize girmesi ve bağımsız şirketlerin çoğalması Hollywood’u yeni değişiklikler yapmaya zorluyordu. Hollywood, geleneksel seyirlik anlayışına daha yenilikçi bir anlayış katmaya başladı. Yine eski türler söz konusuydu, ancak toplumsal yapı ve siyasal gelişmeler eskiden olmadığı kadar filmlerde yansımaya başladı.³¹⁶ Bu dönem, “Amerika filmlerinde olay örgüsünden oyunculuğa kamera kullanımında kurguya kadar anlatı yapısında ciddi değişimlere yol açar.”³¹⁷

1960 Hitchcock’un unutulmaz klasiği Sapık’ın gösterime girdiği yıldır. “Sapık, sinema tarihinin en çok korkutmuş ve ürkütmüş filmlerinin başında gelir.”³¹⁸ Bu filmde Janet Leigh genç, güzel ve bağımsız bir Marion’u canlandırır. Çalıştığı yerden yüklü bir miktar para çalarak kaçmaya karar verir. Geceyi geçirmek üzere gittiği bir otelde, güzelliğinden etkilenen psikolojik dengesi bozuk Norman tarafından banyoda bıçaklanarak öldürülür. Filmin banyo sahnesi, sinema tarihinde en korkutucu sahneler arasında yer almış ve izleyicileri vahşete düşürmüştür.

Hitchcock’ın, Sapık filmi, daha sonra yapılacak slasher filmlerinin öncüsü sayılır. Bağımsız ve güzel kadın toplumsal kurallara uymayıp ve böylelikle cezalandırılarak ölümü hak etmiştir.

Geoffrey Nowell-Smith, Dünya Sinema Tarihi kitabında Sapık filmi hakkında şöyle yazmaktadır;

³¹³ Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, s. 559.

³¹⁴ Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, s. 795.

³¹⁵ A.g.e., s. 795.

³¹⁶ A.g.e., s. 796.

³¹⁷ Topçu, “Dracula’da Vampir Kadın”, s. 127.

³¹⁸ Atilla Dorsay, **100 Yılın, 100 Filmi**, İstanbul, Remzi Kitapevi, Kasım-1996, s. 234.

“Sapık (1960), Amerikan sinema tarihinde önemli bir dönüm noktasını temsil eder. Bir ana akım filminin temel yapısı olarak cinselleştirilmiş gerilimin kullanılmaya başlanması, dengeyi yeniden kurmayı tamamen reddedişte yatan zevk, insanın yüreğini hoplatan bir eğlence treninden alınan bir tür sado-mazoşistlik zevk gibidir.”³¹⁹

70’li yıllar Reagan’ın Amerika’nın siyaset sahnesine damgasını vurduğu yıllardır. “Başkan Reagan ve onun tutucu gündemi 1960’lara değil, genel olarak “geleneksel” değerlerle ilgili konulara geri dönüş ve bunların ön plana alınması üzerine kuruludur.”³²⁰ Reagan 60’lı yıllarda demokrasi adına elde edilen tüm kazanımları yok sayarak bir geriye dönüş politikası sergiliyordu.

“60’larda çekilen belli başlı filmler incelendiğinde liberalizm, hatta sol görüşün etkilerinin açıkça görülebildiğini söylerler. Ancak 70’lerde ülkeyi saran ekonomik ve siyasi kriz, Vietnam yenilgisi, artan işsizlik gibi gelişmeler bu özgürlük ortamına karşı ciddi bir “muhafazakâr” tepki doğurur. Bu tepki filmlere de yansımakta gecikmez. 60’larda sinemada belirli türler yerine, toplumsal gerçekçi bir üslup ve yenilik arayışları varken, 70’lerde özellikle korku ve felaket filmlerinde odaklanan tür filmlerine bir geri dönüş söz konusudur. Kadın hakları ve kadınların cinsellikleri üzerinde söz hakkı çalışma yaşamında eşit koşullar gibi konularda mücadele eden ve büyük mesafeler alan kadın hareketi de The Exorcist gibi korku filmleriyle tutucu bir tepkiye maruz kaldı. Korku filmlerinin tutuculuğu Hollywood’daki ataerkil bilinçaltının bir yansımasıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası hızla gelişen kadın hareketinin toplumsal haklar, cinsel özgürlük gibi konularda kazandığı başarı ve kadınların giderek daha fazla çalışma yaşamında yer alarak ekonomik özgürlük kazanmaları... Hollywood’un ataerkil yapısında bir tepkiye neden olmuştur.”³²¹

70’li yıllar korku sineması kadınlar ve gençlere karşı oluşan bu sert tepkinin ortaya çıkmasında uygun bir zemin sayılıyordu. “Erkek hâkimiyetindeki film endüstrisinin feminizme ilk tepkisi görmezlikten gelmek ve reddetmek oldu.”³²² Ancak gittikçe sert tepkilerini dile getiren korku filmlerinin yapılması “yaşananlarla filmler arasındaki ilişkiyi araştırmak kaçınılmaz hale gelmiş; bu durum; türün gerçek anlamda ilk kez ciddiye alınmasını sağlamıştır.”³²³

³¹⁹ Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, s. 557.

³²⁰ Louis Giannetti, Scott Eyman, “1980’lerin Amerikan Sineması”, **Sinemasal Dergisi**, Çev: Günseli Pişkin, Dokuz Eylül Yayınları, Sayı 8–9, güz 2003, Kış–2004, s. 87.

³²¹ Topçu, “Dracula’da Vampir Kadın”, s. 129.

³²² Ryan- Kellner, **Politik Kamera**, s. 218.

³²³ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 145.

70'lerde kadınlara tecavüz sahneleriyle dolu birçok filmin ortaya çıktı. "Bu filmlerdeki amaç, kadını, cinsel arzusu nedeniyle, cezalandırmak ve kadının cinselliği üzerinde erkeğin kontrolü olduğunu iddia etmek ve erkekliği fallusun egemenliği ile kanıtlamaktır."³²⁴ Bu yüzden 70'li yıllardan itibaren "Çağdaş korku filmlerinde merkezi rol oynayan motiflerden biri, kadına yönelik şiddettir."³²⁵

1971 yılında gösterime giren Dr. Jekyll and Sister Hyde filmi aynı hikâyenin dişil versiyonu sayılmaktadır. Dr. Jekyll and Mr. Hyde filminde iyi ve kötü olan kişilikler erkeğe verilmiştir. Daha doğrusu bu film insanın içindeki o bitmek bilmeyen kötü ve iyi savaşını anlatmaktaydı. Yeni filmde ise feminist hareketinin başarıları kendini göstermektedir. Burada Dr. Jekyll'in kötü tarafı ise bir kadındır. Ölümsüzlük iksiri peşinde olan Dr. Jekyll ilacı kendi üzerinde deneyerek korkunç ve acımasız bir şeytan kadına dönüşür. Bu film kadın ve şeytanı aynı yere koyarak, eril öfkenin kadına duyduğu kını de göstermiş olur.

Korku sinemasında bir yenilik erotizm ve korku unsurlarını birleştirerek ortaya çıkan erotik-korku filmleri oldu. "Erotik korku patlaması yetmişlerin ortalarına –yani Derin Gırtlak (1972) ve Bayan Jones'un İçindeki Şeytan (1973) gibi sert pornografik filmlerin gelişimiyle birlikte seks/korku Karışımının demode oluşuna – kadar sürecekti."³²⁶ Derin Gırtlak filmi, "porno filmleri bir yeraltı eğlencesi olarak tıklandığı dolapların arasından çıkarıp sinemalara taşıyan ve büyük kitlelerin yanı sıra, ciddi eleştirmenlerle tanışmasını sağlayan tarihi öneme sahip bir film olarak kabul ediliyor."³²⁷ Bu dönemlerde "kadının orgazm olmak istemesi de toplum için yeni bir şeydi; genellikle orgazm bir erkek olayıydı; ama Deep Throat bu bakışa da yeni bir boyut getirmişti."³²⁸ Aynı yönetmenin³²⁹ bir yıl sonra piyasaya sürdüğü Bayan Jones'un İçindeki Şeytan'da bir önceki film gibi kadının orgazmını konu etmektedir. İntihar eden bakire bir kadın cehenneme gönderilir cehennemde hiçbir suç işlemediği

³²⁴ Özden, **Film Eleştirisi**, s. 166–167.

³²⁵ Ryan-Kellner, **Politik Kamera**, s. 263–264.

³²⁶ Tohill-Tombs, **Avrupa Seks ve Korku Sineması**, s. 7.

³²⁷ "Devrimci Porno Deep Throat Diriliyor", (çevrimiçi) <http://beyazperde.mynet.com/haber/3366>, 10.07.2007.

³²⁸ Çağlan Çınar Dilek, "Sansürlü Filmler", (çevrimiçi)

http://www.filmcenter.boun.edu.tr/Links/Sinefil/2006/2/Deep_Throat_Inside_Deep_Thorat.pdf, 10.07.2007.

³²⁹ Gerard Damiano

için şeytanla anlaşma yapar ve suç işlemek için ona zaman verilir. Seçtiği suç ise zinadır. Cinsellik ve orgazmla ilk kez tanışan kadın, zamanı bittiğinde cehennemde kendi hücrelerine döner. Bu kez cehennemde yaşadığı işkencelerin yanı sıra, cinsel ilişki kuramama ve orgazm olmama acısını da yaşayacaktır.

Şeytani güçleri konu eden filmler, The Exorcist (Şeytan, 1973) filminden sonra çok işlenen bir konu olmuştur. Özellikle 70'li yılların güvensizlik ve kaygı ortamında şeytan filmlerinde patlama yaşanmasına neden olmuştur. Anormalliği simgeleyen şeytan düzenin dışına çıkanları cezalandırarak bu dönemin ihtiyaç duyduğu güven duygusunu sağlamayı amaçlamıştır. “Canavar, denetlenmesi ve toplumsal, kültürel normlara uygun biçimde sınırlanması gereken cinsel enerjinin de temsilcisi olduğundan; şeytana kanıp yasak elmayı yiyen ve üstelik erkeğe de yediren böylece cinselliğin fark edilmesine neden olan kadınla yakından ilgilidir.”³³⁰

The Exorcist (Şeytan, 1973) filminin de konusu bundan ibarettir. William Friedkin tarafından yönetilen bu film korku sinemasında kendinden yıllarca söz ettirmiştir. Film kocasından boşanmış genç ve bağımsız bir anne ve onun ergenlik çağına gelmiş kızını ele almaktadır. Herhangi bir erkeğin denetiminde olmayan bu iki kadın ataerkil düzen için büyük tehlike oluşturmaktadır. Bu yüzden şeytanın böyle bir aileyi ele geçirmesi pek de tesadüf sayılmaz.

Şeytana ev sahipliği yapan genç kız, sadece ve sadece filmin kahramanı sayılabilecek din adamının (ataerkil sisteminin koruyucusu) yardımıyla kurtulabilecektir. Tıp ve psikoloji bilimleri bu konuda filmin vurguladığı gibi çaresiz kalmıştır. “Şeytan çıkarma ayini ise kadının tehditkâr cinsel gücünü bastırma çabasıdır. Sorun, kelimenin tam anlamıyla, içinde bir erkek taşıyan, erkek gibi davranan kadındır.”³³¹ Şeytanı defedip ve daha doğrusu kadını yola getiren ataerkil sistem güvence altına alınmıştır. Artık “her ikisi de “normal” rollerine dönmüştür; feminizm ve bağımsız kadın cinselliğinin ruhu defedilmiştir.”³³² Ryan ve Kellner’e

³³⁰ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 174.

³³¹ Ryan-Kellner, **Politik Kamera**, s. 102.

³³² A.g.e., s. 103.

göre “Filmin örtük mesajlarından biri, kadın ve çocukları himaye edip disiplin altına alacak bir babaya duyulan gereksinimdir.”³³³

Steven Spielberg’in 1975 yılında yönettiği ünlü Jaws filmi, günümüze dek sinema tarihinin kült filmleri arasında yerini korumaktadır. Korku türüne yeni bir soluk getiren bu film, sahilde eğlenen kızlı erkekli bir grup gençle başlar. Bu masum eğlencenin ardından kızlardan birisi bir erkeği baştan çıkararak onu تنها bir köşeye götürür. Doğal olarak seyirci burada bir sevişme sahnesi bekleyişi içine girer. Ama film bu beklentiye direk olarak cevap vermez. Kızın soyunarak denize girmesi ve erkeği de davet etmesi açık bir şekilde cinselliği simgelemektedir. Zaten film başlangıç sahnesinden itibaren deniz ve kadın cinselliğini yan yana koymaktadır. Kadın cinselliğini simgeleyen denizden uzak duran erkekler tehlikeden de uzak durmuş olurlar. Söylemeye gerek yok ki cinselliğini dizginleyemeyen bu kadın cezalandırılır ve köpek balığının yemi olur. Adam ise denizden ve kadın cinselliğinden uzak durarak tehlikeden kurtulmuş olur.

Deniz ve içinde barındırdığı köpekbalığı korkusu tüm kasabayı sarmıştır. Köpekbalığını yok etmek üzere 3 kişi yola çıkar. Bunlardan biri şerif, kanun adamıdır, ataerkil sistem, onda kuramsallaşmıştır ve bir tek odur ki, okyanusun ortasında – ataerkil sistemin hüküm süremediği ortamda- çok beceriksiz, korkak ve işe yaramaz gözükmektedir. Bir bilim adamı ve yaşlı bir denizci de şerifle beraberler. Filme göre “Bağımsız kadın cinselliği tehditkâr dünyasından kurtuluş çaresi salt erkeği gruplaşmada yatar.”³³⁴ Bu yolculukta herkesin bir amacı vardır; Denizcinin amacı 10,000 dolar ödülü kazanmak, Şerif ve bilim adamı, ataerkil toplumsal düzenin bir parçası olarak, görevlerini yerine getirmek ve tehlikeyi yok etmek peşindeler.

Bu üç kişi daha önce de köpek balığı saldırısından bir şekilde yara almış kişilerdirler. Üçü birbirine köpek balığı yaralarını gösterdiklerinde, bilim adamının kalbinde bir yara olduğunu ve buna bir kadının neden olduğunu itiraf etmesi hiç de yersiz değildir. Gemide üçü birlikte, çıplak kadınların şerefine içtikten sonra denizci,

³³³ A.g.e., s. 101.

³³⁴ A.g.e., s. 107.

köpek balığının yaklaştığını hissettiğinde aşk şarkıları söylemeye başlar. Kadın cinselliğini kontrol altına almak isteyen ataerkil düzenince bu işi yapabilecek olan kişiler şerif ve bilim adamıdır. Denizci köpek balığının yemi olur, şerif ve bilim adamının iş birliği köpekbalığına galip gelir ve ikili karaya – yani ataerkilin güvenli ortamına- ayak basarlar. Önerilen çıkış yolu, kadın cinselliğini bilim ve kanuna dayanarak kontrol altına almak olmuştur.

Diğer yandan film güçlü bir otoriteye duyulan ihtiyacı da dile getirmektedir. “Film baba/liderin iktidarının yeniden onaylanması gerektiğini anlatır gibidir ve ABD toplumu gerçekten de bu onayı çok geçmeden verecektir.”³³⁵ Jaws’daki babanın-erkeğin iktidarı, kadını kontrol altına almasıyla sağlanmış olur.

Jaws ve Şeytan filmleri Hollywood için büyük ticari başarı sayılmaktadır. Her ikisi de dönemin kaygılarını dile getirmektedir. Diğer yandan “babaerkiliğin feminizm ve cinsel özgürleşmeden kaynaklanan tehditlere ne kadar duyarlı olduğunu göstermesi bakımından da tarihsel olarak ilgi çekicidir.”³³⁶

70’li yıllar teen-slasher (kesip biçme) filmlerinin revaçta olduğu yıllardır. Bu yıllarda yapılan birçok teen-slasher filmi ve ayrıca bunların devam filmleri ve gişede elde ettiği başarılar daha önce de vurgulandığı gibi bu dönemin yaşadığı toplumsal kaygıların bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

“Kesip biçme filmlerinin bağımsız kadın cinselliğine ve genel olarak feminizme karşı doğrudan bir tepkiyi dile getirmenin yanı sıra, gençliğe disiplini yeniden dayatmakla ve kadınları saldırgan erkek öznenin itaatkâr öteki olarak eski yerine konumlandırarak, babaerkil toplumsal sistemin bütününe yeniden istikrar kazandırma çabasının bir parçası oldukları söylenebilir. Söz konusu filmler bir ölçüde, feminizmin ve gençlik cinsel devrimi eliyle geleneksel babaerkinin ait imtiyazların tecavüze uğratılması karşısında gösterilen şiddetli tepkiler olarak okunmalıdır.”³³⁷

Teen-slasher filmleri söylendiği gibi 60’lı yıllar sonrasında Amerikan toplumunda kadının güçlenme ve bağımsızlaşmasına duyulan tepkiyi dile getirmektedir. 70’li yılların ve belki de teen-slasher filmleri arasında en çok

³³⁵ A.g.e., s. 109.

³³⁶ A.g.e., s. 103.

³³⁷ A.g.e., s. 300.

beğenilen ve hayran kitlesi bulan film Halloween sayılmaktadır. Halloween’de ablası ve sevgilisini sevişirken gören erkek çocuğun bu yüzden katil olduğu hikâyesi anlatılmaktadır. Her cadılar bayramında kasabaya dönen genç katil, özgürce sevişen gençleri öldürerek onları cezalandırır. Bu filmde “yeni yetme gençler, özellikle genç kızlar, seks ve uyuşturucu gibi ahlak dışı eylemler içinde gösterilir, sonra da öldürülürler.”³³⁸ Kuralları çiğneyen gençler sırasıyla çeşitli kesici aletlerle yok edilir. Katili ancak final kızı masumluluğu ve bakireliği sayesinde yok edebilir. Bu filmde “büyük ölçüde yinelemeye dayanan müziksel eşlik, olayları kadersellik çerçevesine oturtmaya ve ölümlere doğaüstü bir ceza anlamı yüklemeye yarar. Aynı senaryo birincisinden beşincisine kadar tüm Friday the 13th filmlerinde ve Prom Night’ta yinelenmiştir.”³³⁹

Diğer yandan bu dönemin içinde bulunduğu psikoloji de göz önüne alınarak katili tamamiyle ortadan kaldırmak söz konusu değildir. “O gün için tehlike geçmiş, ancak bunun ne zamana dek süreceği belli değildir; çünkü tehlikenin kökünün kazınmadığına dair ipuçları vardır.”³⁴⁰ Bu olgu diğer yandan filmin devamının çekilmesine de olanak sağlamaktadır.

70’lı yılların sonuna doğru, İlk kez Alien’de bir kadının, bilim kurgu filminde başrol oynadığını görüyoruz. “Yaratık çok açık biçimde bilim-kurgu sinemasıyla korku- dehşet sinemasını aynı kalıp içinde eritir ve ortaya, bilim-kurgusal korku filmi diye adlandırılabilir olan bir tür çıkar.”³⁴¹ İnsanın bir yaratıkla, karşılaşması ve bu yaratığın, insanın yarattığı sistemi işlersiz hale getirmesini konu eden bu filmin başrolünde oynayan Sigourney Weaver, uzun boyu ve erkeksi tipiyle, sinemadaki diğer kadın figürlerinden farklılık göstermektedir. O güzelliğiyle değil, düşünce ve akıl gücüyle sorunlarla baş etmeyi başarmıştır. Zaten onun yaşadığı durumda ve karşılaştığı sorunu çözmek için kadınlık ve güzellik, hiçbir avantaj sağlamamaktadır. Çünkü bu korkunç yaratık karşısında insanın fiziksel gücü çok eksik kalmaktadır. Yaratığın yumurtalarını yetiştirebilmek için ihtiyaç duyduğu tek şey sıcak insan vücududur. Yaratık için, cinsiyet ve ırk bir anlam ifade etmiyor. Bu film, “feminist

³³⁸ A.g.e., s. 297.

³³⁹ A.g.e., s. 297–298.

³⁴⁰ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 165–166.

³⁴¹ Dorsay, **100 Yılın, 100 Filmi**, s. 323.

ve eşcinsel hareketlerin damgasını taşıyan koca bir on yılın açığa çıkardığı kaygılarla oynuyordu.”³⁴²

Filmin konusu büyük bir şirketin uzaydaki yük gemisinde meydana gelmektedir. Uzaydan alınan sinyalleri araştırmak için görevlendirilen gemi, yeni hedefine doğru yolar çıkar. Yeni gezegende karşılaştıkları tuhaf cisim araştırmaya koyulan ekip, yumurtaların olduğu bölgeye gelir, burası rahmi andırmaktadır; Karanlık, rutubetli ve sıvı dolu bir ortam. Yumurtalardan birisi Jun Hurt’ın yüzüne yapışarak onu hamile bırakır, ama kimse bunu fark etmez. Birkaç gün sonra bebek-yaratık adamın göğsünden fişkırarak doğmuş olur. Serinin ilk bölümü, ilk yaratılış hikâyesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Bir erkeğin doğurduğu bu ilk yaratık, insan için çok yabancı bir deneyim sayılmaktadır. “Alien” esas olarak erkeklere özgü bir korkunun fantezisiydi: bir erkeğin hamile bırakılmasından daha korkunç ne olabilirdi?”³⁴³

Alien diğer korku filmlerinde olduğu gibi anormalliğin ortaya çıkışını ve film boyunca bu anormalliği normal duruma çevirmek çabalarını konu etmiştir. Bu sistem dışı yaratık, insanın yarattığı sisteme uymayarak sistemi çökertir ve onu işsiz hale getirir. Özellikle şeytan filmlerinde sürekli tekrarlanan bu motif genelde din ve kurallara uyma çabasıyla çözülmektedir. Alien’deki fark ise bunu dinle değil insanların arasında kurulan birlikle çözmeye çalışmasından kaynaklanmaktadır.

Film, iktidarı da eleştirmekten geri kalmıyor. Şirket (iktidar), sürekliliğini sağlamak için yarattığı kontrol altına alıp ve onun gücünden silah bölümü için yararlanmak istemekte ve bunun uğruna, sistem üyelerinin ölümüne göz yummaktadır. Ash (android) sistemin, kendi çıkarları uğruna ürettiği bir köle olarak sistemin tüm emirlerini yerine getirmekte ama daha sonra kızgın çoğunluk tarafından ortadan kaldırılmaktadır.

Yaratığa gelince ise, dış görünümü özellikle uzun kafası fallusu ve ağzının içindeki diğer ağzın öne doğru hızlı ve saldırgan hareketi ise fallik bir tehdidi

³⁴² Özden Sözalın (der) , “Başka Gezegenden Gelen Anne”, **Antrakt-Aylık Sinema Dergisi**, Sayı: 12, Eylül-1992, s. 22.

³⁴³ A.g.e., s. 22.

simgelemektedir. Salyalı ve rutubetli ağız ise vajinayı temsil etmektedir. “Yaratığın bodrumdaki ini, içinden sıvı sızan boruları ve kanalizasyon oluklarının iç içe geçmiş rahimle anüsü andıran görüntüsüyle, yalnızca canavar dişiyi değil aynı zamanda eşcinsellik korkusunu da temsil eder ki Ripley ile Dillon arasındaki birliği (feminist ile eşcinsel) bu kadar metaforik kılan da budur.”³⁴⁴

Ripley üst-orta sınıf, başarılı Amerikan kadınının prototipi ise, kraliçe yaratık da Reagan-Bush döneminin siyah annesi sayılabilir. Çalışkan yurttaşların ödediği vergilerle geçinen ve dizginlenmeyen üreme içgüdüsüyle yurttaşları iflası sürükleyen ekonomi asalağı bu anne³⁴⁵ ve yaratık anne arasında birçok benzerlik söz konusudur. Yaratık da sürekli üremek istemekte ve üstelik bu üreme işlemini zenci anne gibi, asalak bir şekilde başkalarının üzerinden yapmaktadır.

Alien 3’te Ripley bebek-yaratığı kendi içinde barındırmaktadır. Taşıyıcı kimliğiyle bu kadın ataerkil kuralları gereği ona verilen üreme görevini yerine getirmeye mecburdur. “ABD anayasası dilinde, Ripley’in taşıdığı cenin “devletin çıkarlarını ilgilendiren hayati bir önemi” vardır. Başka bir deyişle Ripley’in kürtaj hakkı yoktur.”³⁴⁶ Ataerkil düzenin Kadına kullanmasına izin vermediği kürtaj hakkına karşılık, Ripley’in taşıyıcı görevinden kurtulmak için önünde sadece bir seçim yolu kalmıştır. Bu kadın ancak kendini yok ederek taşıyıcı kimliğinden kurtulabilmektedir.

“Korku filmlerinin çarpıcı popülerliğinde seksenlerin ortalarına doğru belirli biçimde bir azalma oldu. Bu durum, Reagan yönetiminin belirli bir süre için de olsa meşruiyet sorununu çözmesine, orta sınıfın beklediği “otorite” imgesinin yaratılıp tutucu ideolojisi aracılığıyla yeniden devreye sokmasına bağlanabilir.”³⁴⁷ Reagan döneminin tutucu politikası kadın hareketlerinde bir gerileme döneminin başlamasına neden oldu.

³⁴⁴ A.g.e., s. 22.

³⁴⁵ A.g.e., s. 22.

³⁴⁶ A.g.e., s. 22.

³⁴⁷ Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 147.

80'li yıllar ayrıca bilgisayar teknolojisi ve sinemanın tanıştığı yıllardır. Bu dönemin korku filmlerinde “ağırlığı yaratıkların tasarımına ve şokların sergileniş tarzına verdiğini söylemek yanlış olmaz.”³⁴⁸ Diğer yandan bu yıllar “hemen hemen her türden filmin üretildiği ve aralarında iyi iş yapan olduğu zaman “devam filmleri”yle öykünün derhal seriyale dönüştürüldüğü bir süreç oldu.”³⁴⁹

Reagan'ın tutucu programından gençlerde kadınlar gibi paylarına düşeni adlılar. Bu teen-slasher filmlerinin rağbet görmesine neden oluyordu. 13. Cuma (Friday the 13.th, 1980) ve Elm Sokağında Kâbus (A Nightmare on Elm Street) gibi filmlerin başarıları devam filmlerinin de çekilmesine neden oluyordu. Bu filmlerdeki merak uyandıran unsur kimin ne zaman ve hangi sırayla öleceği olmuştur. Scognamillo'ya göre bu dönemin teen-slasher filmlerindeki “korku artık metafizik ve ruhbilimsel olmaktan çıkmakta, mideye ve bağırsaklara ulaşmaktadır.”³⁵⁰ 90'lı yılların başlarına doğru bu filmlerin hâsılatlarında ortaya çıkan azalma sonucu teen-slasher ve devam filmleri 90'lı yılların başlarında sona erdi.³⁵¹

Paul Schrader'ın 1982 yılında yeniden çevirim olarak çektiği Kedi İnsanlar'ın (Cat People) sevişirken bir pantere dönen bir kadını hikâye etmektedir. Bu kadın-hayvan kontrol altına alınması için ve erkeklere zarar vermemesi için yatağa bağlanıyor. Sevişirken pantere dönüp ve erkekleri yiyen bu kadın aslında kadınların cinsel bağımsızlıklarından erkeklerin duyduğu korkuları dile getirmektedir. “Her şeyden önce filmde kadın cinselliği erkeğe yönelmiş bir tehlike olarak temsil edilir. Bu yüzden kadının “hayvansallığı” denetim altına alınmalıdır.”³⁵² Bu filmde de kadın cinselliği denetim altına alınarak, eril kaygıların yok olmasıyla son bulur.

1980 yılında ünlü yönetmen Stanley Kubrick, Stephan King'in eserinden yola çıkarak yönettiği The Shining filmi bir aileyi konu etmektedir. Kışın boş kalacak olan otele bekçilik yapmak üzere giden ailenin babası, otelin büyüklüğü ve

³⁴⁸ Çiğdem, “ABD Korku Filmlerinde Kötü Olgusunun Toplumsal Boyutu”, s. 43.

³⁴⁹ Arpaç, “Korku Sinemasına Bir Bakış Denemesi”, s. 57.

³⁵⁰ Scognamillo, **Korkunun Sanatları**, s. 98.

³⁵¹ Kaya Özkaracalar, “Korku Sineması, Yeniden Bastırılmışın Geri Dönüşü Olabilecek mi?”, **25. kare-Sinema Kültür Dergisi**, Sayı:31, Bahar-Yaz 2000, s. 35.

³⁵² Ryan- Kellner, **Politik Kamera**, s. 289.

yalnızlığın etkisiyle delilik sınırına kadar sürüklenir. “Otel aynı zamanda hem bilinçdışı, hem de bastırılanın geri dönerek yaşanan ana musallat oluşu anlamında psişeye ait bir metafordur.”³⁵³ Otel, burada, kurumsal alanı metaforize etmektedir. Bu alanın egemeni baba yani erkektir. Babaların tuvalette kadınlarını ve çocuklarını yola getirmek hakkında konuşmaları, aslında bir cinayetin tasarlanmasıdır. Her taraf kırmızıdır. Babalar burada süper egoyu temsil etmektedirler. Haz ve görev yan yana kullanmaktadır.

Aile kavramının filmde ağır bir şekilde eleştirildiğini görmekteyiz. Aslında korkmak için korkunç yaratıklara hiç gerek yoktur. Aile ve babanın otoritesi zaten yeterince korkutucudur. Babanın cinnet geçirmesi, karısı ve çocuğunu öldürmeye kalkması aslında bu filmde daha önce işlenmiştir. Yıllar önce, otelin eski bekçisi de, iki kızını ve eşini baltayla doğramıştır. Filmin sonunda birisi babaya şöyle söyler; aslında yıllar önce kızlarını doğrayan baba da sendin. Sonuçta bu babanın kim olması önemli değil, önemli olan onun aile kurumunun tepesinde oturan baba otoritesi olmasıdır.

Otelde gerçekleşen esrarengiz olayların sonucunda ailenin çocuğu yalnız oldukları otelde bir kadın olduğunu söyler, bu kadın ayrıca çocuğa zarar vermek istemektedir. Baba, oğlunu gırtlaklayan kadını öldürmeye gider, ama gördüğü genç ve güzel kadına dayanamayıp onunla öpüşmeye başlar. Aynadan gördüğü kadın ise, çürümekte olan yaşlı bir kadındır. Baba tiksindir, korkar ve kaçır. Bu sahne kadının erkekte uyandırdığı ikili duyguyu göstermektedir. Baba hem kadını arzular, hem de ondan korkar. Arzunun öteki yüzü, yani kadın korkusu ve ölüm korkusudur.

Filmin en önemli sahnelerinden birinde baba labirentin maketini izlemektedir, yani labirenti tanımlamaktadır. Ama daha sonra kendisi aynı labirentte kaybolur ve ölür. Babanın hâkim olduğu sistem sonunda onun yok olmasına neden olur.

1987 yılında gösterime giren Alan Parker imzalı Şeytan Çıkmazı (Angel Heart) isimli film, şeytan filmlerinin bir başka örneğini sunmaktadır. Şöhret karşılığında şeytanla pazarlığa giren ve ruhunu şeytana satan genç şarkıcı, yıllarca

³⁵³ A.g.e., s. 272.

şeytandan kaçmayı başarmıştır. Genci ruhunu şeytana satmaya zorlayan yine de bir kadındır. Kadın bu filmde de erkeğin şeytana uymasına neden olmuştur. Film sonuç olarak birçok filmde olduğu gibi Havva'nın şeytana uyararak Âdem'in de şeytana uymasını sağlayan mite gönderme yapmaktadır. Kadının görevi burada da erkeği baştan çıkararak onun doğru yoldan sapması ve şeytana uymasını sağlamaktır. Kadının sonu ölümdür. Erkek ise cehenneme sürüklenerek cennetten kovulmuş olur.

90'lı yıllarda, dünya ilginç olaylar yaşamaktadır. Terör eylemlerinin artışı ve özellikle 11 Eylül olayı, sadece Amerika'da değil tüm dünyada derin kaygılara neden oldu. "Ortaya çıkan ise, Amerikan toplumundaki bölünmenin gizlenemez bir biçimde açığa çıkması oldu... Bundan sonra "öteki" ve "bastırılanın dönüşü" gibi, korku sinemasında karşılığını daha net bulan kavramların işlerliğini devam ettireceğini söyleyebiliriz."³⁵⁴ Bu yıllarda Hollywood korku sineması endüstrisi dünya pazarlarına hâkim durumdadır. "Bütün dünyada yaygın biçimde gösterime giren Hollywood yapımı korku filmlerinin çoğunu yeniden-çevirmeler, vampir filmleri ve teen-slasher filmleri oluşturuyor."³⁵⁵ 60'lı ve 70'li yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan erotik korku filmleri yapılmaya devam ediyordu ancak bu filmler "artık kendi ülkelerinde bile sinemalarda gösterime giremiyorlar(dı)."³⁵⁶

90'lı yıllarda, Çılgılık (Scream) filmi, korku sinemasının ekonomik açıdan canlanmasında neden oldu. Film büyük bir gişe hâsılatı elde etti. "Scream hem kendi alt-türünde birbiri ardına çok sayıda benzer filmin çevrilmesine vesile oldu, hem de onun ardından korku sinemasının diğer alt-türlerinde de Mumya, Blair Cadısı, Perili Ev gibi gişede son derece başarılı olan ürünler çıktı."³⁵⁷ Ayrıca Scream filmiyle teen-slasher furyasını da başlatmış oldu. Scream, teen-slasher filmi olmaktan ziyade teen-slasher filmleriyle dalga geçen bir film. Teen-slasher kurallarıyla dalga geçen film, "sevişirsen ölürsün" kuralını hiçe sayarak filmin kahramanı sayılan genç kıızı seviştikten sonra bir kahramana dönüştürmüş ve filmdeki katiller de onun eliyle ortadan kaldırılmıştır.

³⁵⁴ Çiğdem, "ABD Korku Filmlerinde Kötü Olgusunun Toplumsal Boyutu", s. 44.

³⁵⁵ Özkaracalar, "Korku Sineması, Yeniden Bastırılmışın Geri Dönüşü Olabilecek mi?" s. 35.

³⁵⁶ A.g.e., s. 35.

³⁵⁷ A.g.e., s. 36.

90'lı yılların vurgulanması gereken bir diğer önemli filmi, Francis Ford Coppola tarafından çekilen Bram Stoker'den Dracula.

Daha önce de söylendiği gibi, 1897 yılından beri Dracula romanının piyasaya sürülmesiyle birlikte Avrupa'da ve ardından Amerika'da geniş yankılar uyandırmıştı. Bu kitabın, kadın hareketlerinin yavaş yavaş ortaya çıktığı dönemde yazılmış olması, kitabın ve daha doğrusu erkeklerin kadın hareketinden duyduğu korkuları dile getirmekteydi. "Öyküde esas olan, görüldüğü gibi Dracula'nın kadınlar üzerindeki etkisi değil, Dracula'nın kadınlar üzerindeki etkisinin erkekler üzerindeki etkisidir."³⁵⁸ Dracula hikâyesi, kadının cinsel uyanışını anlatmaktadır. "Dracula'nın dehşeti ve ürkünçlüğü yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda erotik."³⁵⁹ Kadının, ataerkilin ona uygun gördüğü cinsel davranışların tersine davranması sisteme göre büyük cezalar gerektiren bir eylemdir. Burada "kadın cinselliği kötülükle iç içedir. Kadın, ataerkil yasalara arkasını dönerek, şeytanın ve onun kötülüklerinin emrine girmiştir."³⁶⁰ Dracula'nın emrine giren kadınlar, "evlilik dışında bir erkekle isteyerek ya da istemeyerek ilişkiye giren ve böylece 'kirletilen' kadınların durumundadırlar. 'Namusun temizlenmesi' için bu kadınların ve/veya onları 'kirletenlerin' ortadan kaldırılması zorunludur."³⁶¹

Aynı zemin Coppola filminde de kurulmuştur. "Bu film, 70'lerde yoğun şekilde görülen kadın ve kadın cinselliğine duyulan tutucu tepkinin 90'lardaki yansıması olarak görülebilir."³⁶² Mina ve Lucy, Dracula'nın cazibesi etkisi altında onun şatosuna gittiklerinde cinsel dürtülerine hâkim olmayan Lucy, vampirleşerek daha da tehlikeli bir hal alır. O artık Dracula'nın kendisinden bile daha korkunç bir vampirdir. "Cinselliğe en açık ve ataerkil sistemin kabul ettiği evlilik şansına sahip olmayan Lucy, yok edilir."³⁶³ Mina ise kocasına geri döner. "Böylece 'öteki' yok edilmiş ve ataerkilin kurumları tehlikeden kurtarılarak yeniden 'normalliğe'

³⁵⁸ "Boyun Romansı" **Antrakt-Aylık Sinema Dergisi**, Sayı 17, Şubat-1993, s. 30.

³⁵⁹ A.g.e., s. 30.

³⁶⁰ Topçu, "Dracula'da Vampir Kadın", s. 137.

³⁶¹ Özkaracalar, **Gotik**, s. 24.

³⁶² Topçu, "Dracula'da Vampir Kadın", s. 130.

³⁶³ A.g.e., s. 137.

dönülmüştür.”³⁶⁴ Kadının özgür cinselliğinden duyulan korku bu şekilde bastırılmış ve erkek izleyiciler için bir rahatlama sağlanmıştır.

Bu dönemin, açımızdan bir diğer önemli filmi ise Tehlikeli Tür (Species, 1993) dür. Bu film, diğer ataerkil savunusu yapan filmlere göre daha açık mesajlar içermektedir. Filmde, uzaydan gönderilen DNA şifresiyle dünyaya getirilen kız çocuğu, araştırmacılar tarafından yok edilmek istenir. Kız kaçmayı başarır ve kısa bir sürede üremek isteyen genç bir kadına dönüşür. Bu üreme işleminde, ataerkil toplumsal kuralları hiçe sayarak güzelliğini ve gücünü kullanarak erkekleri baştan çıkarıp özgürce çiftleşir. Filmin sonunda ise, ataerkil aile yapısını simgeleyen genç bir çift tarafından yok edilir. Birçok feminist film eleştirmenine göre, filmdeki yaratık-kadın aslında feminizmi sembolize etmektedir ki hızla büyüyen feminizm hareketi, gittikçe güçlenerek tüm dünyaya yayılma isteği içindedir ve bu günümüz ataerkil düzenini tehlikeye sokmaktadır. Filmdeki genç çift ise, ataerkil sistemi benimsemiş ve ona bağlı olan insanları simgeler. Sonunda yine diğer örneklerde olduğu gibi, bu tehlikeli tür (feminist kadın), geleneksel aile tarafından yok edilir ve ataerkil düzen tehlikeden kurtulmuş olur.

Hayalet Süvari (Sleepy Hollow, 1999) ise canavar anneyi konu eden bir filmidir. Burjuva bir toplumun üyesi olan polis, yaşadığı kentten, feodal düzene sahip olan bir köydeki cinayetleri araştırmak üzere yola koyulur. Burjuva insanının feodal dönemi korkularını yansıtan birçok roman olduğunu biliyoruz. Bunun en önemli örneği de Kont Dracula’dır. Burjuva-akılcı insanın feodal-akıl öncesi dönemine yaptığı bu yolculuk, burjuvazinin korkularını yansıtmaktadır. Köyün sisli ve kasvetli ortamı, ortaya çıkan esrarengiz olaylar ve köylülerin gizemli kafasız süvariden duydukları dehşet, filmin her anında kendini gösteriyor. Ne var ki, akılı sembolize eden burjuva polisi tüm bunları çözerek, şehri aydınlık ve güvenilir ortamına geri döndürecektir.

Film, hayaletlerden yardım alarak, o toplumda değerli olan toprak ve aynı zamanda ayrıcalığı elde etmek isteyen kötü kalpli canavar-anneyi anlatmaktadır. İşlediği cinayetler ve kocasını aldatarak girdiği özgür cinsel ilişkileriyle bu kadın,

³⁶⁴ A.g.e., s. 137.

sonunda yok olur ve hayaletle beraber yerin dibine gömülür. Diğer yandan, (kötü annenin kızı) masum genç kız polisle evlenerek ataerkil sistem tarafından ödüllendirilir. Bu filmde de, kuralları çiğneyen kadın diğer örneklerde olduğu gibi cezalandırılır ve ataerkil sistem yerini bularak normallik sağlanmış olur.

Bu dönemin bir diğer başarılı filmi, Blair Cadısı (Blair Witch Project), sinema tarihinin en düşük bütçeli filmi sayılmaktadır. Büyük bir bölümü videobandına çekilen ve herhangi bir yapay korku objesine gerek kalmadan yapılan bu filmin gişe hâsılatı, büyük bir ticari başarı sayılmıştır.

1999 yılında Daniel Myrick ve Eduardo Sanchez tarafından yönetilen film, 3 öğrencinin Blair cadısı hakkında belgesel filmi yapma girişimi ile başlar. İki erkek ve bir kızdan oluşan grup, araştırma için ormana gider. Ormanda, kız haritayı yanlış okuyarak kaybolmalarına neden olur ve üstelik bu durumu diğerlerinden gizlemeye çalışır. Günlerce ormanda kendi çevrelerinde dönüp dolaşan gençler gittikçe deliliğin eşiğine gelir ve birer birer ölürlür.

Filmin kadın kahramanı, burada da kadına dikilen kaftana uyarak erkeklerin doğru yoldan sapmalarına neden olur. Havva'da Âdem için bunu yapmamış mıydı? Kadına güvenen ve ayrıca ona kendilerini yönlendirmek için yetki (harita) veren erkeklerin sonu, ataerkil dönemi mitolojisinden günümüze dek hiç değişmeden aynı olmuştur. Bu filmdeki tek fark, kadının bunu yaparken cinselliğini kullanmamasıdır. Ancak, erkeklerin hayatını mahvetmek ve onları ölüme sürüklemek, ataerkile göre kadının özünde ve doğasında var olan bir özelliktir. Ormandan kurtulup şehre geri dönmek isteği ya da daha doğrusu cehennemden kurtulup cennete geri dönmek isteği filmde ağır basmaktadır. Âdem ve Havva'da olduğu gibi, nasıl ki Âdem, Havva yüzünden kovulduğu cennete geri dönemeyecekse, filmdeki erkeklerin de girdikleri bu cehennemden kurtuluşları olmayacaktır.

2001 yılında sinemalarda gösterime giren The Others (Diğerleri, Alejandro Amenabar) filminin başkahramanı, bir kadındır. Film boyunca, bir annenin çocuklarını evde yaşayan yabancı kişilerden korumasına şahit olmaktayız. O, bir koruyucu annedir. Anne aynı zamanda iki çocuğunun güneşe alerjileri olduğu için,

onları güneşten de korumaktadır. Evde gelişen ilginç olaylardan sonra şok gerçeği öğrenmiş oluyoruz. Cinnet geçiren bu anne, iki çocuğunu ve kendisini öldürdükten sonra, bu olayı unutmaya çalışarak ve diğer ölümlerin uyarısına kulak asmayarak hala yaşamakta olduklarına ısrarla inanmaktadır. Bu film, temelde koruyucu ve yok edici anne arketipinin üzerine kurulmuştur. Filmin başındaki yaratıcı ve koruyucu annenin filmin sonlarına doğru aslında yok edici anne olduğunu öğreniyoruz.

1984 yılında ilk olarak ortaya çıkan Terminator serisi 1991 ve 2003'te devam filmleri olarak karşımıza çıkar. Terminator serisine bir bütün olarak bakıldığında, Terminator kadınının geleneksel taşıyıcı rolü üstlendiğini görmekteyiz. Birinci bölümde geleceğin kurtarıcısını taşıyan anne, çocuğunu korumak için Terminator'den kaçmaktadır. Üçüncü bölümde çocuk büyümüş ve evlilik çağına gelmiştir. Evlendiği kadından beklenen her zaman olduğu gibi, geleneksel görevini, yani neslin devamını ve anneliğini, yerine getirmektir. Bu da dinsel açıdan Meryem'i simgelemektedir. Pasif bir taşıyıcıdan başka bir şey olmayan Terminator kadını, tüm bu olayların sonucunda, sadece ikinci yetkili olabilecek duruma yükselmektedir. Bu da ataerkil sistemin kadını layık gördüğü konumun bir göstergesidir.

Serinin üçüncü bölümünde, bir diğer kadın karşımıza çıkar. Bu tehlikeli dişi T-X, Terminator'e karşı gönderilmiştir. Birçok özelliği içinde barındıran bu robot tüm Terminator serisinde görülen diğer robotlarla kıyasla daha üstün yeteneklere sahiptir. Terminator'un vücudu insan vücudu gibi hareket yeteneğine sahiptir, hâlbuki T-X'in vücudu dünyada görülmemiş şekilde hareketler yapmak için tasarlanmıştır. Kadınlı ilişkilendirilen bu belirsizlik onun ortaya çıkış şekillerinde de yansıma bulmaktadır. Kurnaz, değişken, seksi ve yok edici bu kadın, erkeğin kadından duyduğu korkuları ve ataerkil sisteminin kadınlı bir gördüğü tüm özellikleri içermektedir. Bu kötü kadının alternatifi olarak sunulan iyi kadın ise, evlenmeye hazırlanan sıradan bir kadındır. Ataerkil sistemin kuralları çerçevesinde cinsel yaşamını düzenlemekte olan bu kadın istemeyerek giriştiği bu olaylarda son derece pasifliğiyle dikkat çekmektedir. Bu kadın, filmsel olayların gelişmesinde, erkek kahramanın bir taşıyıcıya ihtiyaç duyması ve kötü kadına alternatif olarak

sunulmaktan başka her hangi bir katkıda bulunmamaktadır. Kötü kadın ise her zaman olduğu gibi yok edilir ve film mutlu sonla biter.

2006 yılında Quentin Tarantino'nun yapımcılığını üstlendiği Hostel filmi, içindeki şiddet dolu sahneleriyle gerçekten insanın kanını dondurmaya başarıyordu. Üç genç Amerikalı, bir adamın ayartması sonucu Doğu Avrupa'ya doğru yola çıkarlar. Amaçları, sadece adamın tarif ettiği Hostel'e gidip oradaki güzel kızlarla beraber olmaktır. Ancak bu mekândaki kızların asıl amacı, erkekleri cinselliklerini kullanarak baştan çıkarmak ve onları ölüm tacirlerine satmaktır. Suçsuz erkekler böylelikle birer birer tuzağa düşmektedirler.

Film, erkeklerin cinsel fantezilerini gerçekleştirme arzuları yüzünden tuzağa düşmelerini göz ardı ederek, intikamın objesi olarak kızları sunmaktadır. Erkeklerin cinselliklerini diledikleri gibi yaşabilmeleri ataerkil düzende erkeğin en doğal hakkı sayılmaktadır. Kadınlara gelince ise durum değişmekte, cinselliğini özgürce yaşayan ve erkeği baştan çıkaran kadın cezalandırılmaktadır. Filmin kadını cezalandırma sahnesi gerçekten ürperticidir. Kadının arabanın tekerlekleri altında parçalanmasına yakından tanık oluyoruz. Hâlbuki erkekleri kandırıp onları doğu Avrupa'ya gönderen genç erkek, sıyrıklarla kurtulmuş olur. Böylece baştan çıkarıcı kadın yok edilerek, normal sayılan ataerkil düzen yeniden kurulmuş olmaktadır.

Yine aynı yılda vizyona giren Yaratıklar (Slither) filminde korku unsuru, uzaydan gelen ve yer küresine inen yabancı bir yumurtanın yeryüzüne yayılması ve bunun sonucunda insanların o yaratığın bir parçası haline gelmesidir. Bu filmde de, hastalığın bulaştığı ilk kişilerin hikâyeleri önem taşımaktadır. Yani, bu hastalıkla en başta yüzleşen kişiler ve cezalandırma mekanizmasının ortaya çıkışı, diğer korku filmlerinde olduğu gibi burada da özellikle vurgulanmaktadır.

Filmin ilk sahnelerinde, yatakta, kadının sevişmek isteyen kocasını geri çevirmesi sonucunda adam sinirlenerek bara gider. Barda, bir kız adamı ayartır. Beraber ormana giderler, ancak adam sevişmekten vazgeçip karısına geri dönmek ister ama kızın sevişmek isteyerek adamı bırakmaması, ormanda gerçekleşecek olan olaylara tanık olmalarını sağlar. Bu keşmekeş içinde ormandaki yaratığı fark ederler.

Yaratık üreme için ihtiyaç duyduğu insan vücudunu bulmuştur. Yumurtalarını adamın içine bırakır. Adamın, dolayısıyla yaratığın, yumurtalarını taşıması için bir kadına ihtiyacı vardır. Bu kendi namuslu karısı olamaz. Akla gelen ilk taşıyıcı kadın, adamı ayartan ve cinsel özgürlüğe sahip olan diğer kadındır. Adam kadının evine giderek onunla sevişmeye başlar ve göğsünden çıkan iki uzun boru şeklindeki aleti kadının karnına saplar. Bu tam bir tecavüz sahnesidir. Cinsel özgürlüğü olan kadın, tecavüz edilerek cezalandırılır. Bundan sonra bu kadın, yaratığın yumurtalarını içinde besleyecek ve doğumuyla birlikte onları geniş bir alana yayacaktır. Kadının doğumu yok olmasıyla sonuçlanmaktadır. Patlayarak yok olur. Onun görevi sadece erkeğin yumurtalarını kendi içinde büyütüp, onları salıvermek olmuştur.

Korku türünün kült filmlerinden kabul edilen 1973 yapımı Wicker Man'ın yeniden çevrimi olan Neil Labute imzalı The Wicker Man (Lanetli Ada, 2006), yeni versiyonunda da özel mülk olan bir adada geçen olayları konu etmektedir. Bu yeni çevrimdeki tek fark, adanın kadınların yönetiminde olduğu ve anaerkil sistemle yönetildiğidir. Yıllar önce nişanlısı tarafından terk edilen bir polis, eski nişanlısından kızının kaybolmasına dair bir mektup alarak nişanlısının da yaşadığı adaya gitmeye karar verir. Ataerkil sistemin değerlerini korumakla görevli olan polis, yeni toplumda inanç ve bilgilerinin artık bir işe yaramayacağını fark ettiği zaman her şey bitmiş olacaktır. Polis, anaerkil toplum tarafından kurban edilecektir.

Erkekleri sadece üreme aracı olarak gören bu toplum, arılarla benzer bir toplumsal düzene sahiptir. Erkek arıların da sonu, polis gibidir; nesli devam ettirmek ve sonra da yok olmak. Zaten, polisin, baştan anlaşıldığı üzere arılara karşı ve dolayısıyla anaerkil sisteme karşı bir alerjisi vardır. Bir arıyı bardağıyla ezer ama filmin devamında kovanların bulunduğu bölgeye girerek ölümden zor kurtulur.

Adanın tarihçesini anlatan Summerisle, bu kadınların aslında erkeklerin zulmünden kaçıp adaya sığınmalarını anlatır. Adadaki sistem, ataerkil sistemin tersine çevrilmiş halidir; sadece kadın ve erkek rolleri değişmiştir. Ataerkil sistemde, neslin devamını sürdürmek için görevlendirilen köleler kadınlarken, burada erkekler, diğerinde dini törenlerde kurban edilenler kadınlarken, burada ise yine erkeklerdir.

Filmin sürpriz sonunda, polisin yakılmasıyla birlikte, bu düzenin ne kadar vahşi olduğu ortaya çıkmaktadır.

Film, temel olarak feminist toplumun eleştirisidir. Ataerkil toplumun her yerinde var olan bu feminist kadınlar, bazen kilit görevleri üstlenmişlerdir. Adamın zihinsel dengesini bozan senaryoyu birlikte oluşturan iş arkadaşı kadın polis ve adada yaşayan diğer tüm kadınlar, toplumda önemli görevler üstlenen kadınlardır. Bu kadınlar, aslında yavaş yavaş ataerkilin tüm kalelerini fethederek, birer birer erkekleri yok edip adadaki sistemi tüm dünyaya yaymak niyetinde olan feministlerdir. Film, bu ataerkil korkuyu dile getirmektedir. Adadaki feminist kadınların erkeği vahşice kurban etmesi, ataerkil sistemi normal kabul eden seyircinin zihninde, feminizme karşı yanlış imajın oluşmasına neden olmaktadır.

The Hills Have Eyes (Tepenin Gözleri, 2006), Amerikan ailesi ve çekirdek aile savunuculuğunu üstlenen bir filmidir. Çölün ortasında yaratıklarla karşılaşan bir Amerikan ailesi, amansız bir mücadeleye girişmektedir. Küçük kızı kaçırılan genç baba, kızını kurtarmak için yaratıkların bölgesine girer ve Amerika bayrağını yaratığın gözüne sokar. Bu aslında bir nevi Amerikalı olmayan kişilerin (öteki) gözüne sokulan bir milliyetçilik bayrağıdır. Yaratıkların anti-ailesi ve Amerikan ailesinin giriştiği bu savaşı Amerikan ailesi kazanır ve öteki-aile kaybeder.

Yaratık ailesinin kızı, annelik duygusuna sahiptir. Küçük çocuğun kurtarılmasına yardım eder. Asıl anlatılmak istenen şudur ki; yaratık olsun ya da olmasın kadının annelik rolü değişmeyecektir ve bu annelik güduları her zaman doğru şekilde, yani, Amerikan çekirdek ailesini korumak yönündedir.

Yine 2005 yılında, bir yeniden çevirim sayılan King Kong filmi karşımıza çıkmaktadır. Yüzüklerin Efendisi filminin yönetmeni Peter Jackson tüm zamanların çok beğenilen klasiklerinden birisini yeniden çevirmiştir. Bir güzel ve çirkin hikâyesi sayılan bu hikâye, çirkinin güzele âşık olmasıyla başlar ve daha sonra çirkinin ölümüyle biter. Ölen King Kong'un cesedi başındaki filmin erkek kahramanının "Canavarı öldüren güzellikti." demesiyle kadın ve ölüm arasındaki o ayrılmaz bağ bir kez daha kurulmuş olur. Yüzlerce yıldır ormanın efendisi olarak hayatını

sürdüren Kong, güzele âşık olmakla kendi sonunu getirmiş olur. Erkek için güzellik ölüm demektir. Bu erkek kocaman bir goril olsa bile!

Son olarak 2006 yılında gösterime giren Cehenneme Bir Adım (The Descent, 2006) filminde, bir grup özgür kadın mağara gezisine çıkar. Başlangıçta her şey yolundadır. Kadınlar engelleri bir bir aşarak mağaranın derinliklerine ilerlerler. Yanlış mağarada olduklarını sadece bir kişi bilmektedir. Bu kadın, grubu cehenneme sürüklemiş olur (aynı motif Blair cadısında da vardır). Kadının yanlış yol göstericiliğinden dolayı bu kadınlar mağaradan çıkamaz ve karşılaştıkları yaratıklarla da savaşmak zorunda kalırlar. Bu kadın ayrıca günahkâr kadındır. Film kahramanın kocasıyla aşk hayatı yaşamıştır. Kahraman bu olayı anlayıp kötü kadını cezalandırılacaktır. Ama onun da kurtuluşu yoktur, kendi öfkesine yenik düşen ve arkadaşını öldüren kadın, kendi mezarını da kazmış olur. Kadınlar kendi aralarındaki kıskançlık ve intikam krizleri içinde, birbirlerini yok ederek kendilerinin sonunu da getirmişlerdir.

SONUÇ

Görüldüğü gibi korku sineması ataerkil kurumların kadına olan olumsuz bakışını diğer türlere göre daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu korkunun dozajı çeşitli evrelerde farklılık göstermektedir. Kadın hareketlerinin tırmanışa geçtiği dönemlerde korku sineması kadına karşı sert tepkiler gösterirken, diğer dönemlerde, bu tepkiler, daha kapalı ve daha az şiddet unsuru içererek ortaya çıkmıştır.

Ataerkil toplumda kadına karşı olumsuz imaj, kadın hareketlerinin ortaya çıkışından çok uzun zaman önce var olmuştur. Bunun kaynağı ataerkil sistemin özünde bulunan eşitsizlik ilkesinden kaynaklanmaktadır. Kadın emeğinin sömürülmesi ancak kadının kendini ikincil ve erkeğe tabi olarak kabul ettiği zaman gerçekleşebilecektir. Ataerkil sistem bir yandan somut kurumlarla (din-hukuk) bunu gerçekleştirirken, bir yandan da mitolojiden yardım alarak bu olguyu başarabilmiştir.

Mitolojinin önemliliği günümüzde azalmış gibi gözükse de, sinema perdesinde sürekli onunla karşılaşmaktayız. Bazı sinema yazarları sinemayı günümüzün modern mitolojisi olarak görmekteler. Aslında sinemanın bugün bizim için yaptığı şey, binlerce yıl öncesinde mitolojinin o dönem insanları için yaptıklarıyla pek farklı sayılmaz. İlkel insan, korkularını bastırma ve ya bir konu hakkında düşünceleri değiştirmek amacıyla yeni mitler üretmiş, günümüz insanı da aynı amaç doğrultusunda sinema sanatını kullanmaktadır. Mit ve sinemanın hedefi bilinçaltı olduğu için etkinlik oranlarının yüksek olduğu ortaya çıkmaktadır.

İlkel insan çevresi hakkında pek fazla bilgi sahibi olmadığı için mitlere başvurmuştur. Günümüz insanı ise tam tersine pozitif bilimlere güvenerek, bilinmeyenleri bastırma için korku fantezileri yaratmaya koyulmuştur. İlkel insan, anaerkil dönemden ataerkil döneme geçişi hazırlamak için mitleri çarpıtmış ve eski ana tanrıçaları, canavarlara, ölüm saçan yaratıklara dönüştürmüş, modern insan ise, toplumsal çalkantılar ve özellikle feminist hareketi bağlamında, kadınları canavarlaştırıp, cezalandırmıştır.

Kadının tarih sürecinde değişen konumu ilgi çekicidir. Bir yandan güçlü ana tanrıça olarak evreni yönetirken, ataerkil dönemde bir doğum makinesine dönüşmüştür. Toplumun yeni bireylerini ve daha doğrusu iktidar için emeklerinin sömürüleceği yeni emekçiler üreten kadının bu üretici gücü (annelik), bir yandan yüceltir iken, diğer yandan kadının emek piyasasından dışlandığı bu dönemde ekonomik bağlamda üretici olmadığı için aşağılanmıştır. Özellikle toplumlar için yeni bireylerin gerekli olduğu zaman annelik daha da yüceltilmiştir. Bunun en önemli örneği faşist toplumlardır.

Kadının ikincil planda olması ve ataerkil tarafından aşağılanması, kadının köleleşmesini ataerkilin yararına daha da kolaylaştırmıştır. Mitoloji ve daha sonra dinin yardımıyla kendini zavallı bir varlık olarak gören kadın, kendi emeğini de karşılık beklemeden sunmuştur. Kadın emeğinin değersizleştirilmesi, anneliğin aslında bir biyolojik gereksinim olduğu, ortaya atılarak gerçekleşmiştir. Bedava çocuk yetiştirme görevlisi olarak görülen kadının, yaptığı ev işi de değersizleştirerek aşağılanmıştır.

Böyle bir durumda, dinin kadına sunduğu tek çıkış yolu, kocasına hizmet etmek ve anne olmaktır. Ancak bu ikisini yaparsa, cennete gidebilecektir. Tabii cennette de karşılaştığı durum pek de iç açıcı değildir. Kocasına bir sürü huri ve melek sunulurken, kadına sadece kendi kocası sunuluyor!

Kadınlık ve anneliğin eşit sayıldığı ve kadının tek çıkış yolu olduğu, ataerkil kültürde, anne olmayan kadının da kötü muamele görmesini sağlamıştır. Günümüzde ise, kürtaj hakkı önlenerek ve daha birkaç sene öncesine kadar, birçok ülkede, doğum kontrollüne izin vermemeyerek, anne olmaya zorlanmıştır. Günümüz batı toplumlarında, artık bu mitlerin işe yaramadığı dönemde, doğum oranlarının düşmesi, kadınların artık bu zor ve zahmetli görevi üstlenmek istemediklerini göstermektedir. Devletler ise bunu önlemek için, para yardımı ve kocaları eğitime gibi yeni yollara başvurumaktadırlar.

Kadının taşıyıcılık görevi birçok filmde de karşımıza çıkar. İyi anneler, geleceğin kurtarıcılarını taşıırken –Meryem- kötü kadınlar da canavarı, içlerinde taşıyarak, kötülüğün ve şerrin dünyaya yayılmasına aracılık ederler. Birçok filmde kadının görevi sadece bundan ibaret olmuştur.

Feminist hareket söz konusu olduğunda, birçok çarpık imajla karşılaşılıyor. Örneğin feministlerin amacının, erkekleri köle yapmak ya da yeni bir anaerkil dönemi başlatmak olduğunu ileri süren birçok erkek söz konusudur. Bu yanlış imajın bir bölümü kadın hareketinin sinema da çarpıtılmasıyla ilgilidir. The Wicker Man bunun en açık örneklerinden biri sayılabilir. Filmde, feminist bir topluluğun, erkeklere nasıl davrandığını, onları köleleştirdiğini ve sonunda nasıl gaddarca kurban ettikleri anlatılmıştır. Film bittiğinde herkes böyle anaerkil bir toplumda yaşamadığı için tanrıya şükrediyor.

Burada unutulmuş tek şey kadın hakları hareketi, kadının insan olduğu için, hak ettiği ve ataerkil sistem tarafından kadına verilmeyen hakların dışında başka bir şey istememektedir. Birçok erkek (ya da kadın) alışık olduğu ataerkil sisteme normal, bunun dışında kalanlara anormal olarak bakması, durumu daha da zorlaştırıyor. Birçok erkek kadınlara haksızlık yapıldığının farkında bile değildir. Feminist hareket eşit güce sahip, iki grup arasındaki iktidar mücadelesi değildir, tam tersine ezilen ve ezen arasında bir mücadeledir. Ezilen ve köle olan kadın, erkek gibi, insan olma hakkını talep etmektedir. Birçok kadının söylediği bu cümle “ Ben feminist değilim, ama...” çarpıtılmış feminist harekete dâhil olmaktan ve bunun sonucu damgalanmaktan duyulan korkunun göstergesidir.

Hollywood, ya da diğer ülkelerin sineması, işçiler ya da diğer azınlıklar haklarını talep ettikleri zaman, son derece liberal görüşe sahip olabilirler, ama kadınların özgürlük hareketi söz konusu olduğu zaman, tutucu bir tavır sergilemektedirler. Bunun nedeni, belki de kadın hareketinin özünde yatmaktadır. Kadın hareketi, sadece belirli bir azınlığı ya da grubu ilgilendiren bir olay değildir. Tüm insanlığı ilgilendiren ve değiştirmeye zorlayan bir etkidir. Hem toplumsal alanı, hem de özel alanı yani evin içini bile kapsamaktadır. Dolayısıyla, tüm

kadınların ve erkeklerin, yaşam biçimini, gelenekleri, bilinçaltını vs. değiştirmeyi amaçlamaktadır.

Feministlerin, üretilen ve her gün yeniden üretilen ataerkil sistemin yararına olan imgeleri araştırmak ve bunları yok etmek için kültürel alanda yaptıkları çalışmalar şaşırtıcı sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Kitaplar, yazılı, görsel ve işitsel medyayı inceleyen bu feministler, dilin bile kendi içinde erkek merkezli olduğunu ortaya çıkarmıştır. Özellikle Fransız feministlerin dil konusunda yaptığı çalışmalar bu alanda çok ilgi uyandırmıştır. Feminist film eleştirmenleri, filmleri inceleyerek filmlerin hikâyesi altında gizlenen anlamları araştırmışlardır. Ortaya çıkan sonuç ise bugün olmasa bile kendi zamanında çok ilginç sayılmaktadır. Özellikle II. Dünya Savaşından sonra kadınların kazandığı birçok hakka karşın ataerkil sistemin tepkisi çok sert olmuştur. Bunun en çarpıcı örneği Avrupa'da ortaya çıkan seks-korku sinemasıdır. Bu filmlerde kadınlar iki yönden istismar edilmiştir. Bir yandan cinsellikleri sergilenerek, erkek bakışının haz kaynağı olmuş, diğer yandan, cezalandırılarak erkeklerin kadın cinselliğine duydukları korku bastırılmıştır.

Kadın hareketlerinin tırmanışa geçtiği 60'lardan sonra özellikle 70'li yıllarda, özellikle Hollywood'un tepkisi daha da sertleşmektedir. Hollywood endüstrisinin erkeklerin elinde olduğunu göz önünde bulundurarak buna pek fazla şaşmamak gerek. Özellikle şeytan filmlerinin kol gezdiği bu dönemde, özgür kadınlar şeytana davetiye çıkarırlar. Özgürce sevişen kadınlar, tanrının gönderdiği katiller tarafından parça parça edilirler. Ataerkilin çizgisini aşanlar, kuralları çiğneyenler cezalandırılarak ölüme mahkûm edilirler. Tüm bu öfkenin kaynağının, insan olma haklarının bir bölümüne kavuşan kadınların olması, ataerkilin kadınların özgürleşmesinden duyduğu müthiş korkunun boyutlarının göstergesidir.

Erkeğin kadın cinselliğinden duyduğu korku da filmlere yansımıştır. Kadının iffetli olması gerekliliği, Havva'dan günümüze kadar vurgulanan bir erdemdir. Filmlerde, genelde iffetli kadınlara evlenme şansı sunulurken, ataerkil toplumuna göre iffetsiz olan kadınlara bu şans verilmemektedir. Korku sinemasında tüm bunların yanında, iffetsiz kadının, özellikle vampirleşmesi, ya da canavarlaşması söz

konusudur. Anormalliği simgeleyen vampirin, özellikle bu vampirin dişi olduğu durumlarda lezbiyenlikle ilişkilendirilmesi, kadın cinselliğinin aşağılanmasını hedeflemektedir. Kadın cinselliğinin erkek dışında var olamayacağını vurgulayan ataerkil sistem, bu yöntemle kendi haklılığını ispatlama çabası içindedir.

Korku filmleri, diğer türlere göre film eleştirisi açısından daha bol malzemeye sahiptir. Ama uzun yıllar boyunca küçümsenerek sinemasal analiz malzemesi olarak görülmemiştir. Zaten Hollywood yapımcıları da uzun yıllar bu türe ilgisiz kalmışlardır. Ama korku sineması, sinemanın başlangıcından itibaren gelişmiş ve kendine has hayran kitlesini oluşturmuştur.

Korku türü insani korku ve kaygılara, rahatlatıcı bir etki bıraktığı için, insan en büyük korkularını da yansıtmaktadır. Bir yandan da feminist film eleştirisi açısından bakıldığında ataerkil sistemin kadından ve kadın özgürlük hareketinden duyduğu korkuyu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. İlk dönem sinema filmlerinde, korku filmleri daha çok edebiyata yönelmişlerdir. Ünlü korku romanları sinemaya uyarlanarak seyircinin beğenisine sunuluyordu. Bu dönemin filmlerinde kadınlar, ayak bağı, korkak, savunmaya muhtaç, kurban ve sonuç olarak edilgen ve pasif roller içerisinde sunulmuşlardır. Modern dönemde ise korku filmlerinin toplumsal olaylardan büyük oranda etkilendiği görülmektedir. Gençlerin, işçilerin ve kadınların özgürlük hareketi, özellikle 70'li yıllarda, korku sinemasına damgasını vurmuştur. Erkek merkezci Hollywood sinemasının 70'li yıllarda korku tütüne ilgi göstermesi ve özellikle kadınları, şeytan ve kötülükle iç içe betimlemesi, bağımsız kadın cinselliğinin canavarlarla bir tutulması, ataerkilin kadın hareketlerinden duyduğu derin korkuyu anlatmaktadır.

20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başlarında kadın hareketinin elde ettiği büyük başarılar, iyice hissedilmektedir. Kadın artık ekonomik bağımsızlığını kadın ve kendi bedeni ve emeği üzerinde hak sahibi olmuştur. Hollywood sineması ve özellikle de korku sineması, kadınların elde ettiği bu kazanımları göz ardı etmekte ve kadının sunumundaki eski kuralları devam ettirmektedir. Kadın hala baştan çıkarıcı, doğru yoldan saptırıcı ve erkekleri ölüme sürükleyici rollerini uygulamaktadır. Ama

bu olgu günümüzde eskisine göre daha silik bir şekilde ifadesini bulmaktadır. Bu olgu korku sinemasının seyirci kaygısından kaynaklanabilir. Kadınlar ve genellikle günümüz sinema izleyicisi eskiye oranla daha bilinçli bir şekilde filmleri takip etmektedir. Diğer yandan yönetmenliğe soyunan kadın yönetmenlerin sayısı gittikçe artmaktadır ve bu da kadının filmlerdeki sunumunu etkilemektedir. Öyle görülüyor ki, feminist hareket, Batı toplumunda, kadınlara karşı sunulan negatif imajları değiştirmeyi başarmıştır. Ama binlerce yıllık süre gelen ataerkil sistem ve dolayısıyla bilinçaltında yerleştirdiği imgelerin ortadan kaldırılması, görüldüğü kadarıyla pek de kolay olmayacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ABİSEL, Nilgün: **Popüler Sinema ve Türler**, 2. bs., İstanbul, Alan Yayıncılık, Ekim-1999.
- AKIN, Haydar: **Ortaçağ Avrupa'sında Cadılar ve Cadı Avı**, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Ekim 2001.
- BERKTAY, Fatmagül: **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, Eylül-2003.
- BETTON, Gerard: **Sinema Tarihi: Başlangıçtan 1986'a Kadar**, Çev: Şirin Tekeli, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990.
- CHODROW, Nancy, J: **Feminism and Psychoanalytic Theory**, London, New Haven, Yale University Press, 1990.
- CRANE, Diana: **Moda ve Gündemleri: Giyimde Sınıf, Cinsiyet ve Kimlik**, Çev: Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

ÇOBAN, Barış,

ÖZARSLAN, Zeynep:

Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji,
Çev (İngilizceden): Barış Çoban,
Zeynep Özarıslan, Nurcan Ateş, İstanbul, Su
Yayımları, Kasım–2003.

DAVİDOFF, Leonore:

Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve
Cinsiyet, Çev: Zerrin Ateşer, Selda
Samuncuoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları,
2002.

DEMİRCİ, Tan Tolga:

Korku Sinemasının Psikanalizi, İstanbul,
Es Yayınları, Nisan–2006.

DOĞDU, Süleyman:

Kadının Serüveni: Kadın ve Yaratılış,
Ankara, Demet Kitapçılık, 2005.

DANOVAN, Josephine:

Feminist Teori: Amerikan Feminizminin
Entelektüel Gelenekleri, Çev: Bora Aksu,
Fevziye Sayılan, Meltem Ağduk Gevrek,
İstanbul, İletişim Yayınları, 1997.

DORSAY, Atilla:

100 Yılın, 100 Filmi, İstanbul, Remzi
Kitapevi, Kasım–1996.

DUNN MASCETTİ, Manuela: **İçimizdeki Tanrıça: Kadınlığın Mitolojisi**, Çev: Belkıs Çorakçı, İstanbul, Doğan Kitap, Şubat-2005.

ELİADE, Mircea: **Mitlerin Özellikleri**, Çev: Sema Rıfat, 2. bs., Kuram Dizisi, İstanbul, Om Yayınevi, Ocak-2001.

FROM, Erich: **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, Çev: Aydın Arıtan, Kaan H.Ökten, İstanbul, Arıtan Yayınevi, Ağustos-1997.

FİSKE, John: **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev: Süleyman İrvan, 2.bs., Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.

GRABER, Gustav Hans: **Kadın Psikolojisi**, Çev: Kamural Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, Ağustos-1998.

İSEN, Galip,

BATMAZ, Veysel: **Ben ve Toplum**, 2. bs., İstanbul, Om Yayın evi, Eylül-2000.

J. CLOVER, Carol: “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, **Horror, the Film**

- Reader**, Carol J. Clover, New York, Routledge Press, 2002.
- KAYAHAN, Fatma: **Feminizm**, İstanbul, BDS Yayınları, 1999.
- KAYPAKOĞLU, Serdar: **Toplumsal Cinsiyet ve İletişim: Medyada Cinsiyet Streotipleri**, 2. bs., İstanbul, Naos Yayıncılık, Kasım-2004.
- KÖKNEL, Özcan: **Korkular, Takıntılar, Saplantılar**, 4. bs., İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, Nisan-1998.
- KOVALSKI, N.A,
BLİNOVA, Y.P: **Günümüzde Kadınların Durumu**, Çev: Nurhan Doğan, İstanbul, Konuk Yayınları, Şubat-1978.
- LAFOLLETTE, Hugh: **Kişisel İlişkiler: Sevgi, Kimlik ve Ahlak**, Çev: F. Lekesizalın, İstanbul, Ayrıntı yayınları, 1997.
- MANNONİ, Pierre: **Korku**, Çev: Işın Gürbüz, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992.

- MARSHAL, Gordon: **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev: Osman Akınbay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat kitabevi, 1998.
- MENDEL, Gerard: **Babaya İsyân**, Çev: Hüsen Portakal, İstanbul, Cem yayınevi, Mayıs–2000.
- MİCHEL, Andree: **Feminizm**, Çev: Şirin Tekeli, İstanbul, İletişim Yayınevi, 2000.
- NORMAN, Barry: **Yüz Yılın En İyi 100 Filmi**, Çev. Vehbi Sargın, Jale Mutlu, İstanbul, Afa yayınevi. Ocak–1997.
- NOWELL-SMİTH, Geoffrey: **Dünya Sinema Tarihi**, Çev: Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, Mayıs–2003.
- ÖZDEN, Zafer: **Film Eleştirisi**, İstanbul, Afa sinema Yayınları, Nisan–2000.
- ÖZKARACALAR, Kaya: **Gotik**, İstanbul, L&M Yayınları, Ekim-2005.

- ÖZTÜRK, S. Rüken: **Sinemada Kadın Olmak**, İstanbul, Alan Yayınları, Ocak–2000.
- OSBORNE, Susan: **Feminism**, Great Britain, Pocket Essentials Press, 2001.
- OSKAY, Ünsal: “Efendi Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, 4.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan-2001.
- ROLLOF, Bernhard,
- SEEBLEN, Georg: **Ütopik Sinema: Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi**, Çev: Veysel Atayman, İstanbul, Alan Yayınları, Haziran–1995.
- ROTHA, Paul: **Sinema Tarihi: Ülke Sinemaları**, Çev: İbrahim Şener, Sinema Dizisi, İstanbul, Sistem Yayıncılık, Nisan–1996.
- RYAN, Michel,
- KELLNER, Douglas: **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev: Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Eylül–1997.

- SAUTET, Marc: **Kadınların Özgürleşmesi Üzerine**, Çev: Selcan Serdaroğlu, İstanbul, Telos Yayınları, Nisan-1998.
- SCHULZ, Walter: **Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu: Korku ve Kaygı**, Der. Hoimar von Ditfurth, Çev: Nasuh Barın, Metis Yayınları, İstanbul, 1991.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni: **Dehşetin kapıları**, 2. bs., İstanbul, Kamer Yayınları, 1997.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni: **Korkunun Sanatları**, İstanbul, İnkılâp Yayınları, 1996.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni: **Medeniyetler Çatışmasında Batı'nın İnanç Temelleri**, İstanbul, Karakutu Yayınları, Ocak-2002.
- SEGAL, Lynne: **Gelecek Kadın Mı?**, Çev: Suğra Öncü, İstanbul, Afa Yayıncılık, Ocak-1990.

SEİDENBERG, Robert,

DECROW, Karen:

Eviyle Evli Kadınlar: Agorafobi, Çev:
Nur Nirven, 2. bs., İstanbul,
Afa Yayınları, Eylül-1989.

SEVİM, Ayşe:

Feminizm, İstanbul, İnsan Yayınları,
Mayıs-2005.

SİGMUND, A. Maria:

Nazi Kadınları, Çev: Murat Özkök Ohr,
İstanbul, Doğan Kitapçılık, Mayıs-2000.

STEEVES, H. Leslie:

“Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları”,
Derleyen ve Çeviren: Mehmet Küçük,
Medya, İktidar, İdeoloji, 2.bs.,
Ankara, Ark Yayınları, 1999.

SÖZER KÖLEMENOĞLU, Selma: **Ana Tanrıça Gerçeği**, İstanbul, Arıtan
Yayınevi, 2001.

ŞAVK BELKAYA, A. Gülümser:

**Film Çözümlemesinde Temel
Yaklaşımlar** İstanbul, Der yayınları,
2001.

ŞENEL, Alâeddin:

Siyasal Düşünceler Tarihi:
Tarihöncesinde, İlkçağda,
Ortaçağda ve Yeniçağda Toplum ve
Siyasal Düşünüş, 6.bs., Ankara,
Bilim ve Sanat Yayınları, 1996.

TAYANÇ, Füsun,

TAYANÇ, Tunç:

Dünyada ve Türkiye’de Tarih Boyunca
Kadın, Düşünce Dizisi, Ankara, Tan Kitap
Yayın ve Ticaret A.Ş., 1981.

TECİMER, Ömer:

Sinema Modern Mitoloji, İstanbul, Plan B
Yayınları, 2005.

TEKSOY, Rekin:

Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi, İstanbul,
Oğlak Yayıncılık, 2005.

TOHİLL, Cathall,

TOMBS, Pete:

Avrupa Seks ve Korku Sineması, Çev:
Nilgün Birgül, İstanbul, Kabalcı Yayınları,
Ocak–2005.

TSEELON, Efrat:

Kadınlık Maskesi, Gündelik Hayatta
Kadının Sunumu, Çev: Reşide Kekeç,
Ankara, Ekin Yayınları, Ocak–2002.

VAN ZONEN, Liesbet:

“Medyada Feminist Yaklaşımlar”, Der:
Süleyman İrvan, **Medya, Kültür, Siyaset**,
Ankara, Alp Yayınları, 2002.

Ansiklopedi ve Sözlük:

ERHAT, Azra:

Mitoloji Sözlüğü, 7. bs., İstanbul, Remzi
Kitapevi, Mayıs-1997.

ÖZÖN, Nijat:

**Sinema, Tv, Video, Bilgisayarlı Sinema
Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2000.

Dergiler:

AKGÜN ÇOMAK, Nebahat:

“Kafka: Yapıtları ve Sinema”, **İstanbul
Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**,
1996.

ARPAÇ, Okan:

“Korku Sinemasına Bir Bakış Denemesi”,
Antrakt-Aylık Sinema Dergisi, Sayı: 5,
Şubat -1992.

ALTUNKAY, Alper:

“Feminist Video”, **İletişim Dergisi -Gazi
Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**,
Sayı:10, Yaz -2001, kadın çalışmaları.

- BİRYILDIZ, Esra: “Feminist Film Eleştirileri”, **Marmara İletişim Dergisi**, Sayı: 8, Ekim–1984.
- ÇAKMAK, Tulay: “Çin Edebiyatında Doğaüstü Kadın İmgesini Sinema Sanatına Aktarımı: Kaplan ve Ejderha Filminde Kadın”, **İletişim Dergisi-Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı:10, yaz–2001, Kadın Çalışmaları.
- ÇİĞDEM, Hakan: “ABD Korku Filmlerinde Kötü Olgusunun Toplumsal Boyutu”, **Sanat Dergisi-Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi**, Erzurum, Sayı: 9, Mayıs–2006.
- DİNÇER, Oya: “Dünya Sinemasında Kadın Yönetmenlere Genel Bir Bakış”, **Sinema yazıları Dergisi**, Sayı:2 yaz- 1993.
- ERTAN, Engin: “Alt Türleriyle Korkunun Tarihi”, **Sinema: Popüler Sinema Dergisi**, Sayı:76, Kasım–2001.

GIANNETTİ, Louis,

EYMAN, Scott:

“1980’lerin Amerikan Sineması”,
Sinemasal Dergisi, Çev: Günseli
Pişkin, Dokuz Eylül Yayınları, Sayı 8–
9, güz–2003, kış–2004.

KILIÇBAY, Barış:

“Laura Mulvey ve Görsel Haz: Psikanalitik
Feminist Sinema Kuramı’nın Bir Eleştirisi”,
**İletişim Dergisi-Gazi Üniversitesi İletişim
Fakültesi Dergisi**, Sayı:10, 2001, Kadın
Çalışmaları.

KÖRPE, Dost:

“Korku Sineması Üzerine”, **Antrakt-Aylık
Sinema Dergisi**, Sayı 6, Mart–1992.

ŞİMŞEK, Leyla:

“Tarih, Toplum, Siyaset ve Kadın
Olmak”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve
Dramaturji Bölümü Yayınları**,
İstanbul Üniversitesi, Sayı:4, 2004.

NELMES, Jill:

“Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin
Sunumu”, **Sinemasal Dergisi**, Çev:
Ertan Yılmaz, Dokuz Eylül Yayınları,
Sayı: 2, Kış–1998.

- NICHOLAS, Bill: “Feminist Eleştiri”,**Sinemasal Dergisi**,
Çev: Ertan Yılmaz, Dokuz Eylül
Yayınları, Sayı: 14, Ocak, Şubat, Mart
2006.
- ÖZKARACALAR, Kaya: “Korku Sineması, Yeniden Bastırılmışın
Geri Dönüşü Olabilecek mi?”, **25. kare -
Sinema Kültür Dergisi**, Sayı:31, Bahar-
Yaz 2000.
- PÖSTEKİ, Nigar: “Korku Duygusu ve Korku Geleneği,
Romandan Filme Erişilmez Kont Dracula”,
**Kilad-Kocaeli Üniversitesi İletişim
Fakóltesi Dergisi**, Sayı: 2, Güz–2002.
- SÖZALAN, Özden: “Başka Gezegenden Gelen Anne” ,
Antrakt- Aylık Sinema Dergisi, Sayı: 12,
Eylül–1992.
- TOPÇU, Y.Gürhan: “Dracula’da Vampir Kadın”, **İletişim
Dergisi- Gazi Üniversitesi İletişim
Fakóltesi Dergisi**, Sayı:10, Yaz–2001,
Kadın Çalışmaları.

ÜÇGÜL, Sevinç: “Rusya’da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi** Erciyes Üniversitesi, Sayı:13, 2002.

YAŞARTÜRK, Gül: “Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu”, **Sinemasal Dergisi**, Dokuz Eylül Yayınları, Sayı: 14, Ocak, Şubat, Mart 2006.

YAVUZ, Fırat: “Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması”, **Sinemasal Dergisi**, Dokuz Eylül Yayınları, Sayı: 13, Temmuz, Ağustos, Eylül 2005.

“Boyun Romansı”, **Antrakt-Aylık Sinema Dergisi**, Sayı: 17, Şubat -1993.

Elektronik Kaynaklar

ÇINAR DİLEK, Çağlan: “Sansürlü Filmler”, (çevrimiçi)
http://www.filmcenter.boun.edu.tr/Links/Sinefil/2006/2/Deep_Throat_Inside_Deep_Thorat.pdf,
10.07.2007.

MULVEY, Laura: “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”,

Çev: Nilgün Abisel, (çevrimiçi)
<http://www.filmmor.com/default.asp?sayfa=65>, 15.03.2007.

SMELİK, Anneke: “Feminist Film Teorisi”, Çev: Gamze Deniz, (çevrimiçi)
<http://www.filmmor.com/default.asp?sayfa=74>, 15.03.2007

“Alt Türleriyle Korku Tarihi”, (çevrimiçi)
<http://www.karakule.com/karakuzgun/korku1.htm> , 17.06.2007

“King ve Beyazperde Uyarlamaları”,(çevrimiçi)
<http://midnight.blogcu.com/188115/> ,11.1.2006.

“Devrimci Porno Deep Throat Diriliyor”, (çevrimiçi)
<http://beyazperde.mynet.com/haber/3366>,
10.07.2007