

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

2010 SONRASI AMERİKAN KORKU SİNEMASINDA PSİKANALİTİK
ÖĞELER: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ

HAZIRLAYAN
FERDİ CANDAN

DANIŞMAN
PROF. DR. MEHMET YILMAZ

YÜKSEK LİSANS

ORDU 2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “2010 Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Psikanalitik Öğeler: Tekinsiz ve İğrenç” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.




28 /06/ 2019



Ferdi CANDAN
15530600032

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı 15530600032 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Ferdi CANDAN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **“2010 SONRASI AMERİKAN KORKU SİNEMASINDA PSİKANALİTİK ÖĞELER: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ”** başlıklı tezini 28/06/2019 tarihinde aşağıda imzaları bulunan jüri önünde başarı ile sunmuştur. Bu çalışma Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan :	Prof. Dr. Mehmet YILMAZ	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri :	Doç. Dr. Şermin TAĞ KALAFATOĞLU	Ordu Üniversitesi	
	Dr. Öğr. Üyesi Ahmet OKTAN	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	

ONAY


31/07/2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM **V.**

Enstitü Müdür V.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
KISALTMALAR.....	v
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	3
1.1. PROBLEM.....	3
1.2. AMAÇ	3
1.3. ÖNEM.....	3
1.4. VARSAYIMLAR	4
1.5. SINIRLILIKLAR	4
1.6. TANIMLAR.....	4
1.7. YÖNTEM.....	5
2. BÖLÜM.....	6
2. DOĞAÜSTÜ KORKULAR BAĞLAMINDA TEKİNSİZ: HAYALET İNANCI VE CADI İNANCI.....	6
2.1. DOĞAÜSTÜ KORKULAR BAĞLAMINDA TEKİNSİZ: HAYALET İNANCI	6
2.2. DOĞAÜSTÜ KORKULAR BAĞLAMINDA TEKİNSİZ: CADI İNANCI.....	16
3. BÖLÜM.....	29
3. PSİKANALİTİK BİR ÖĞE OLARAK TEKİNSİZ VE İĞRENÇ.....	29
3.1. PSİKANALİTİK BİR ÖĞE OLARAK TEKİNSİZ	29
3.1.1. Kum Adam Öyküsü: Olay örgüsü	32
3.1.2. Kum Adam Öyküsü ve Tekinsiz Makalesi.....	41
3.2. PSİKANALİTİK BİR ÖĞE OLARAK İĞRENÇ	47
4. BÖLÜM.....	62
4. KORKU VE KORKU SİNEMASI	62
4.1. KORKU KAVRAMI	62
4.1.1. Doğal Korkular	64
4.1.2. Doğaüstü Korkular.....	67
4.1.3. Korku ve Kaygı	69
4.2. KORKU SİNEMASI	70
4.2.1. Korku Sineması Sinemasının Genel Özellikleri ve Anlatım Yapısı	70
4.2.2. Korku Sinemasının Gelişimine Amerikan Korku Sineması Çerçevesinden Bir Bakış	77
4.2.3. Sinema, Psikanaliz ve Korku Sineması.....	85

5. BÖLÜM.....	95
5. KORKU SİNEMASINDAKİ TEKİNSİZ VE İĞRENÇ ÖĞELERE PSİKANALİTİK BİR BAKIŞ: FİMLERİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	95
5.1. PSİKANALİTİK ÖĞELER İLE “THE CONJURING 2 (KORKU SEANSI 2)”Yİ OKUMAK: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ	95
5.1.1. Konusu	96
5.1.2. “Conjuring 2-Korku Seansı 2” Filminin Olay Örgüsü	96
5.1.3. Tekinsiz Öğeler Bağlamında“The Conjuring 2-Korku Seansı 2” Filmi	102
5.1.4. Abject (İğrenç) Öğeler Bağlamında“The Conjuring 2-Korku Seansı 2” Filmi	106
5.2. PSİKANALİTİK ÖĞELER İLE “THE WITCH (CADI)”I OKUMAK: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ	109
5.2.1. Konusu	109
5.2.2. “The Witch” Filminin Olay Örgüsü	110
5.2.3. Williamsların Yeni Yaşamları: Tekinsiz’e Sürgün	114
5.2.4. Katherine’nin Kendi Arzu Nesnesini (Samuel’i) Kaybetmesi ve İğrenç	117
5.2.5. Caleb’in Ensest Tabusunu Çiğnemesi ve İğrenç	118
5.2.6. İğrenç Sanat Bağlamında “The Witch” Filmi	121
5.3. PSİKANALİTİK ÖĞELER İLE “IT FOLLOWS (PEŞİMDEKİ ŞEYTAN)”U OKUMAK: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ	122
5.3.1. Konusu	123
5.3.2. “It Follows-Peşimdeki Şeytan” Filminin Olay Örgüsü	123
5.3.3. Tekinsiz Öğeler Bağlamında“It Follows-Peşimdeki Şeytan” Filmi	126
5.3.4. Abject (İğrenç) Öğeler Bağlamında“It Follows-Peşimdeki Şeytan” Filmi	131
5.3.5. Ensest Arzulardan Kaynaklanan Derin Tiksinti: Greg’in Öldürülmesi	132
5.4. PSİKANALİTİK ÖĞELER İLE “SİNİSTER (LANET)”I OKUMAK: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ	134
5.4.1. Konusu	135
5.4.2. “Sinister-Lanet” Filminin Olay Örgüsü.....	135
5.4.3. Tekinsiz Öğeler Bağlamında “Sinister-Lanet” Filmi	140
5.4.4. Abject (İğrenç) Öğeler Bağlamında “Sinister-Lanet” Filmi	146
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	149
KAYNAKÇA.....	155
ÖZGEÇMİŞ.....	171

ÖZET

2010 SONRASI AMERİKAN KORKU SİNEMASINDA PSİKANALİTİK ÖĞELER: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ

Ferdi Candan

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet Yılmaz

Şiddet, gerilim, tehlike gibi korkunun belirleyici unsurlarını barındıran korku filmleri, öfke, tiksinti, üzüntü ve aşk gibi belli başlı heyecanlar üzerinden izleyiciyi etkileyerek onu korkutmayı amaçlar. Bu filmler, bilinçaltına atılmış, bilinç düzeyine çıkmasından çekinilen dertleri konu edinir. Bu dertler, bilinci ürkütmeden, imgesel bir anlatım yoluyla izleyicinin karşısına çıkarır. Gerçekte, kurbanını kovalayan korkunç katiller, dünyayı istila eden vahşi yaratıklar, tekinsiz ve iğrenç doğalarıyla bastırılmış olanın geri dönüşüne imkân veren cadılar, canavarlar, vampirler, hayaletler ve şeytanlar vardır. Korku filmleri, merkezine bilinçdışı koyan psikanalizmin penceresinden okunduğunda ise bu filmlerdeki imgesel anlamlar çözümlenir, bilinçdışı dürtülerin örtük ve çarpıtılmış ikameleri görünür hale gelir. Bu sayede psikanaliz, korku sinemasında simgelerin dilini çözen yararlı bir araca dönüşür. 2010-2016 yılları arasında vizyona girmiş, Amerikan yapımı, korku türünün özelliklerini taşıyan “The Conjuring 2 (2016)”, “The Witch (2015)”, “It Follows (2014)”, “Sinister (2012)” filmlerini “Psikanalitik Film Çözümleme” yöntemini kullanarak analiz etmeyi amaçlayan bu araştırma, Psikanaliz ekolünün kurucusu Sigmund Freud’un geliştirdiği tekinsiz -the uncanny-kavramı ve ünlü psikoanalist ve felsefeci Julia Kristeva’nın geliştirdiği iğrenç -the abject- kavramı çerçevesinden 2010 sonrası Amerikan korku sinemasını incelemeyi problem edinmiştir. Korku sinemasındaki tekinsiz ve iğrenç öğeleri, psikanalizmin perspektifinden çözümleyen bu araştırma, korku türündeki filmlerin okunmasında, araştırmacılara farklı bakış açıları sunmakta, filmlerdeki tekinsiz ve iğrenç öğelerin ruhbilimsel anlamlarının anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Korku Sineması, Tekinsiz, İğrenç

ABSTRACT

PSYCHOANALYTIC ITEMS IN THE AMERICAN HORROR MOVIES AFTER 2010: UNCANNY AND ABJECT

Ferdi Candan

Thesis Advisor: Prof. Dr. Mehmet Yilmaz

The horror movies that contain the determinative elements of fear such as violence, tension and danger aim to threaten the audience over certain excitement like anger, disgust, sadness and love. These movies are about the troubles that have been thrown into the subconscious and that are hesitated to get to the level of consciousness. These troubles appear to the audience without fearing, consciousness and with an imaginary narration. In fact, there are horrible murderers who are chasing their victims, wild creatures that invade the world, witches, monsters, vampires, ghosts and demons that allow the return of repressed with their uncanny and abject nature. When the horror movies are read from the point of view of psychoanalysis that places the unconscious into the center, the imaginary meanings in these film are resolved and the implicit and distorted substitutions of unconscious impulses become visible. In this way, psychoanalysis becomes a useful tool that describes the symbols in horror cinema. This research aims to analyze the films “ The Conjuring 2 (2016)”, “The Witch (2015)”, “It Follows (2014)”, “Sinister (2012)” that have horror movie features, are made in American and had come out between the years 2010 and 2016 by using the ‘psychoanalytic film analysis’ method. This study had the problem of examining the American horror movie after 2010 within the framework of the uncanny -the uncanny- concept which was developed by the founder of the school of psychoanalysis Sigmund Freud and the abject -the abject- concept that was developed by the psychoanalyst and philosopher Julia Kristeva. This study which analyzes the uncanny and abject elements of horror cinema from the perspective of psychoanalysis, presents different viewpoints to researchers in explaining the horror movies and helps to understand the psychological meanings of the uncanny and abject elements in the movies.

Key Words: Horror Movies, Uncanny, Abject

KISALTMALAR

C	:Cilt
Çev.	:Çeviren
Ed.	:Editör
SBE	:Sosyal Bilimler Enstitüsü
Der.	: Derleyen
S.	:Sayı
s.	:Sayfa
No	: Numara
Vb.	:Ve benzeri

GÖRSELLER DİZİNİ

<i>Görsel 1:</i> Japon Hayalet Tasviri.....	9
<i>Görsel 2:</i> Domovoi Tasviri.....	10
<i>Görsel 3:</i> Çin Hayalet Ayı Kutlamaları.....	11
<i>Görsel 4:</i> Cadılar Bayramı Kutlamaları.....	12
<i>Görsel 5:</i> Lamia, The Serpent Woman, Anna Lea Merritt.....	19
<i>Görsel 6:</i> Cadı Endora, Nikolai Ge, 1857.....	20
<i>Görsel 7:</i> Cadıların Sabbat Toplantısı, 1798, Francisco Goya.....	22
<i>Görsel 8:</i> Cadı Avı Tasviri.....	24
<i>Görsel 9:</i> Salem Cadı Olayları Davası.....	28
<i>Görsel 10:</i> Kum Adam Tasviri.....	34
<i>Görsel 11:</i> Nathanael ve Olimpia'nın dansı.....	38
<i>Görsel 12:</i> Coppola ve Spalanzani'nin kavgası.....	40
<i>Görsel 13:</i> Hermann Nitsch, "80. Eylem", 1984.....	56
<i>Görsel 14:</i> <i>Untitled # 132</i> , Cindy Sherman, 1984.....	57
<i>Görsel 15:</i> Babanın Yok Edilişi (Destruction of the Father) 1974.....	58
<i>Görsel 16:</i> Louise Bourgeois: 'Maman' 1999.....	59
<i>Görsel 17:</i> Kiki Smith, "On İki Cam Şişe", 1986.....	60
<i>Görsel 18:</i> Helen Chadwick, "Loop My Loop", 1991.....	61
<i>Görsel 19:</i> "The Conjuring 2-Korku Seansı 2 (2016)" Film Afişi.....	95
<i>Görsel 20:</i> Hodgsons'ların Tekinsiz Evi.....	102
<i>Görsel 21:</i> The Crooked Man.....	104
<i>Görsel 22:</i> Valak.....	107
<i>Görsel 23:</i> Wilkins.....	108
<i>Görsel 24:</i> Valak ve Lorraine.....	108
<i>Görsel 25:</i> "The Witch-Cadı (2015)" Filmi Afişi.....	109

<i>Görsel 26:</i> Williamslar Tekinsiz Topraklarda.....	114
<i>Görsel 27:</i> Katherina ve Kuzgun.....	117
<i>Görsel 28:</i> Caleb'in Cadı ile Öpüşmesi.....	119
<i>Görsel 29:</i> Caleb.....	120
<i>Görsel 30:</i> Yasak Elma.....	121
<i>Görsel 31:</i> Köpeğin Öldürülmesi.....	121
<i>Görsel 32:</i> Thomasin.....	121
<i>Görsel 33:</i> Cadı.....	121
<i>Görsel 34:</i> "It Follows-Peşimdeki Şeytan (2012)" Filmi Afişi.....	122
<i>Görsel 35:</i> Jay'i Takip Eden Tekinsiz Yaratıklar.....	128
<i>Görsel 36:</i> Bir Yaratık Olarak Kadın.....	129
<i>Görsel 37:</i> Annie Marshall'ın Vücudunun Parçalanmış Hali.....	131
<i>Görsel 38:</i> Tekinsiz Yaratıklar.....	132
<i>Görsel 39:</i> Kanlı Havuz.....	132
<i>Görsel 40:</i> Greg ve Annesi.....	133
<i>Görsel 41:</i> Greg'in Öldürülme Anı.....	133
<i>Görsel 42:</i> Greg'in Öldürülme Anında Ortaya Çıkan İğrenç Sıvılar.....	133
<i>Görsel 43:</i> "Sinister-Lanet (2012)" Filmi Afişi.....	134
<i>Görsel 44:</i> Bahçedeki Ağaç ve Korkunç İnfaz Anı.....	140
<i>Görsel 45:</i> Ellison Tavan Arasında.....	141
<i>Görsel 46:</i> Ellison ve Süper 8 mm Film Karesi.....	142
<i>Görsel 47:</i> Tavan Arasındaki Hayalet Çocuklar.....	144
<i>Görsel 48:</i> Stephanie ve Ellison.....	146
<i>Görsel 49:</i> Stephanie'nin Hayaleti.....	146
<i>Görsel 50:</i> Bughuul'un Kollarında.....	146
<i>Görsel 51:</i> Ashley ve Bughuul.....	146

GİRİŞ

Korku türünde çok sayıda film çekilmesine karşın bu filmler uzun süre ilgi görmemiştir. Bu süreç korku sinemasının Hollywood sinemasında bir tür olarak kabul edilmesine kadar devam etmiştir. Korku sineması, öfke, üzüntü, aşk ve tiksinti gibi temel heyecanlar arasında yer alan korkuyu hedef alan, korku öğelerini barındıran, şiddet, gerilim, tehlike gibi korkunun belirleyici unsurlarını taşıyan bir tür olarak tanımlanır. Sinema tarihinin ilk dönemlerinden itibaren varlığını devam ettiren ve en çok rağbet gören türünü oluşturan korku filmleri, sinema endüstrisinin yaşadığı bunalımlardan etkilenmemesi ve üretim maliyetinin düşük olması açısından dünyanın her köşesinde her daim tercih edilmiştir. Çoğu zaman mantığa ters gelen korku filmlerdeki birçok şey saçma sapan olarak nitelendirilebilir. Esasında bu filmler, bilinçdışına atılmış, bilinç düzeyine çıkmasından çekinilen dertler üzerine kurulmuştur. Yönetmen, bu dertlere, sembolik kıyafetler giydirebilir. Bilinci ürkütmemeye özen göstererek bu dertleri izleyicinin karşısına çıkarır. Gerçekte cadılar, korkunç canavarlar, vampirler, hayaletler, eli kanlı katiller ve umudunu kaybetmiş kurbanlar vardır. Bu filmlere, psikanalizmin penceresinden bakıldığında ise işin şekli değişir. Psikanaliz, korku sinemasında, simgelerin dilini çözen yararlı bir araca dönüşür.

Psikanaliz, 1920 ve 1930'lı yıllarda Sigmund Freud'un rüya ve bilinçdışı kuramlarından etkilenen sürrealizm akımının etkisiyle sinemada ilk kez kendini göstermiştir. Yine psikanaliz, 1970'li yıllarda Louis Baudry'nin Freud'un terimlerini kullanarak sinemayı betimlemesi, genel hatlarıyla sinema salonunda ortaya çıkan psişik süreçleri soruşturmasıyla ve Christian Metz'in sinema salonunda izleyicinin filmle olan bağı, başka bir ifadeyle izleyicinin sinemadaki rolüne ve filmi nasıl izleyip, kavradığını ele almasıyla sinema kuramına girmiştir. Laura Mulvey'in (1975) "Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Visual Pleasure And Narrative Cinema)" isimli makalesiyle de psikanalitik film kuramı ortaya çıkmıştır.

2010-2016 yılları arasında vizyona girmiş, Amerikan yapımı, korku türünün özelliklerini taşıyan "The Conjuring 2 (2016)", "The Witch(2015)", "It Follows (2014)", "Sinister (2012)" filmlerini "Psikanalitik Film Çözümleme" yöntemini kullanarak analiz etmeyi amaçlayan bu araştırma, Psikanaliz ekolünün

kurucusu Sigmund Freud'un geliştirdiği tekinsiz -the uncanny-kavramı ve ünlü psikoanalist ve felsefeci Julia Kristeva'nın geliştirdiği iğrenç -the abject- kavramı çerçevesinden 2010 sonrası Amerikan korku sinemasını incelemeyi problem edinmiştir. Freud "tekinsiz" kavramını, 1919 tarihli Tekinsiz (Das Unheimliche) makalesinde psikanalizin bakış açısıyla ele almış, tekinsizi korkunun kökeni olarak ifade etmiş ve "bastırılmış olanın geri dönüşü" olarak incelemiştir. Kristeva'nın "abject" (iğrenç) kavramı da 1919 yılında Sigmund Freud tarafından (Das Unheimliche) makalesinde incelenen "uncanny" (tekinsiz) kavramı ile bazı noktalarda benzer özellikler gösterir. Uncanny (tekinsiz) aşına olduğumuz bir şeyin içinde yatan rahatsız edicilik olarak tanımlanır. Bu anlamda kişinin kendisiyle özdeşleşmesini istemeyerek reddettiği şey olarak abject (iğrenme) kişinin içinden gelen ama kabul etmek istemediği, yok etmek, kurtulmak istenen şeyler anlamındadır.

Korku sinemasındaki tekinsiz ve iğrenç öğeleri, psikanalitik bir yaklaşımla analiz etmeyi amaçlayan bu araştırmanın, korku türündeki filmlerin incelenmesi konusunda, araştırmacılara farklı bir bakış açısı getireceği, filmlerdeki tekinsiz ve iğrenç öğelerin ruhbilimsel anlamlarının anlaşılmasına yardımcı olacağı düşünölmektedir. Yine bu bağlamda, literatüre önemli bir katkı sağlamayı hedefleyen bu araştırmanın, öğrenciler, akademisyenler için başvuru kaynağı olabilecek nitelikli bir çalışma olacağı düşünölmektedir. İzleyicinin korku filmlerinde psikolojik olarak etki altında bırakılması sürecine ilişkin yaratıcı çözümlerinin, tekinsiz ve iğrenç kavramları bağlamında incelenmesi, bu alanda çalışan genç sinemacılara da katkı sağlayacağı düşünölmektedir.

1. BÖLÜM

1.1. PROBLEM

Bu çalışma, psikanaliz ekolünün kurucusu Sigmund Freud'un geliştirdiği tekinsiz -the uncanny-kavramı ve ünlü psikoanalist ve felsefeci Julia Kristeva'nın geliştirdiği iğrenç -the abject- kavramı çerçevesinden 2010 sonrası Amerikan korku sinemasını incelemeyi problem edinmiştir.

1.2. AMAÇ

Sigmund Freud'un tekinsiz -the uncanny-, Julia Kristeva'nın iğrenç -the abject- kavramları çerçevesinden 2010 sonrası Amerikan korku sinemasını psikanalitik film çözümleme yöntemini kullanarak araştırmayı amaçlayan bu araştırma: "Örnekleme alınan filmlerde, tekinsiz -the uncanny-, iğrenç-the abject- örnekleri nelerdir?", "Bu örnekler, filmlerin ana temalarını nasıl etkilemekte ve korku türü bağlamında bu filmlere nasıl bir katkı sağlamaktadır?" sorularına yanıt aramaktadır.

Freud'a göre (1955) tekinsiz kavramı, "korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türüdür." Tekinsize ilişkin örnekler, korku sinemasında izlenebilmektedir. Korku sinemasındaki tekinsizlik örneklerini ve ayrıca Julia Kristeva Korkunun Güçleri'nde çocuk tarafından pre-oedipal dönemde anneden kendini ayırmaya kalktığında deneyimlediği tiksinti ve korkuyu anlatmada kullandığı iğrenç -abject- kavramına ilişkin örnekleri korku sinemasında incelemenin, bu öğelerin işlevlerinin ve ruhbilimsel anlamlarının anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Ve yine bu bağlamda, literatüre önemli bir katkı sağlamayı hedefleyen bu araştırmanın, öğrenciler, akademisyenler için başvuru kaynağı olabilecek nitelikli bir çalışma olacağı düşünülmektedir. İzleyicinin korku filmlerinde psikolojik olarak etki altında bırakılması sürecine ilişkin yaratıcı çözüm örneklerinin, tekinsiz ve iğrenç kavramları bağlamında incelenmesi, bu alanda çalışan genç sinemacılara da katkı sunacaktır.

1.3. ÖNEM

Korku sinemasındaki tekinsiz ve iğrenç öğelerin işlevlerinin anlaşılması bakımından psikanalitik film çözümleme yöntemini bu iki kavram üzerinden

inceleyen bu araştırma, metodoloji bağlamında korku filmlerinin çözümlemesinde klasik psikanalitik çözümlemeden farklı bir yaklaşım kullanmayı planlamaktadır. Bu yönüyle korku filmlerine özgü bir psikanalitik çözümleme yönteminin geliştirilmesi açısından önemlidir.

1.4. VARSAYIMLAR

Aşağıdaki varsayımlar doğrultusunda çalışma ortaya konmuştur.

- Bir tür olarak korku sinemasında tekinsiz ve iğrenç öğeler sıklıkla kullanılmaktadır.
- Korku sineması, bilinçaltındaki korkuları tetiklemek için tekinsiz ve iğrenç öğeleri kullanmaktadır.

1.5. SINIRLILIKLAR

Araştırma, belirtilen sınırlılıklar çerçevesinde yürütülmektedir.

- Araştırma, yapım tarihleri 2010 yılı sonrasına ait, uluslararası platformda vizyona girmiş, Amerikan yapımı korku filmlerinden oluşmaktadır.
- Bu araştırmanın evreni, 2010-2016 yılları arasında vizyona girmiş, Amerikan yapımı, korku türünün özelliklerini taşıyan sinema filmleridir.
- Bu araştırmada örnekleme alınacak filmlerin her birinin farklı yıllara ait olması, IMDb'de korku filmi türünde yapılan puanlama sıralamasında ilk 150'de bulunması, korku gizem gerilim türü dışındaki türlerin özelliklerini taşıyamaması, IMDb'de korku filmi türünde yapılan puanlama sıralamasında ölçütlerinden daha yüksek puana sahip olması, farklı yönetmenlerin filmleri olması ölçüt olarak kabul edilecektir.

1.6. TANIMLAR

Araştırmada yer alan anahtar kelimelerin kullanım biçimleri aşağıda tanımlandığı şekildedir:

Korku Sineması: Temelinde korkuyu hedef alan, korku öğelerini barındıran, şiddet, gerilim, tehlike gibi korkunun belirleyici unsurlarını taşıyan filmlerin oluşturduğu tür.

Tekinsiz: Korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türüdür.

İğrenç: Abject ya da iğrenç olan şey dışladığımız ancak yine de kendisine karşı bir çekim hissettiğimiz, kendimizle ve dünyayla ilgili kuralcı ve katı düşüncelerimize zarar veren, dünya ve benlik algımıza dair güvenimizi ve cesaretimizi kıran şey olarak tanımlanabilir

1.7. YÖNTEM

Araştırmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesinin oluşturulmasında literatür tarama yöntemi kullanılacaktır. Araştırmada örnekleme alınan filmlerin verilerinin analizinde ise “Psikanalitik Film Çözümleme” yöntemi kullanılacaktır. Butler’e göre (2011) psikanalitik film kuramı 1970’lerde Laura Mulvey’in (1975) “Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Visual Pleasure And Narrative Cinema)” isimli makalesiyle öne çıkan bir yaklaşımdır. Bu kuram Sigmund Freud, Carl Jung, Ernest Jones, Melanie Klein, Joan Riviera, Jacques Lacan ve Slavoj Zizek’in düşünceleri üzerine inşa edilmektedir.

Bu araştırmanın evreni 2010-2016 yılları arasında vizyona girmiş, Amerikan yapımı, korku türünün özelliklerini taşıyan sinema filmleridir. Bu araştırmada amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme kullanılacaktır. Amaçlı örnekleme, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir. Araştırmacı seçilen durumlar bağlamında doğa ve toplum olaylarını ya da olgularını anlamaya ve bunlar arasındaki ilişkileri keşfedip açıklamaya çalışır. Ölçüt örnekleme kullanılan araştırmalarda da gözlem birimleri belirli niteliklere sahip kişiler, olaylar ya da durumlardan oluşturulabilir. Bu durumda örneklem için belirlenen ölçütü (temel nitelikleri) karşılayan birimler örnekleme alınır (Büyüköztürk vd., 2009; Patton, 2002). Bu araştırmada örnekleme alınacak filmlerin her birinin farklı yıllara ait olması, IMDb’de korku filmi türünde yapılan puanlama sıralamasında ilk 150’de bulunması, korku gizem gerilim türü dışındaki türlerin özelliklerini taşıması, IMDb’de korku filmi türünde yapılan puanlama sıralamasında ölçütlerinden daha yüksek puana sahip olması, farklı yönetmenlerin filmleri olması ölçüt olarak kabul edilecektir. Bu ölçütlere uyan, “The Conjuring 2 (2016)”, “The Witch(2015)”, “It Follows (2014)”, “Sinister (2012)” araştırmanın örnekleme olarak belirlenmiştir.

2. BÖLÜM

2. DOĞAÜSTÜ KORKULAR BAĞLAMINDA TEKİNSİZ: HAYALET İNANCI VE CADİ İNANCI

2.1. DOĞAÜSTÜ KORKULAR BAĞLAMINDA TEKİNSİZ: HAYALET İNANCI

“ Tekinsizlik, genellikle belirli bir yere bağlı hayalet veya ruhların yol açtığına inanılan, garip ve açıklaması imkânsız duyusal fenomenlerin -sesler, dokunma duyumları, kokular ve görsel sanrıların- tekrarlanan tezahürüdür.” (Guiley, 1992, s. 160). “Tekinsizlik, hayaletlerin aslında kendilerini çağırma girişiminde bulunmayan insanlara görünmesi şeklinde açıklanabilir. Bu yönüyle tekinsizlikler, her ikisi de istençli ölü ziyaretlerini ve ölümlere danışma eylemlerini içeren, nekromansi törenlerinden ve katabaseis denen yeraltı yolculuklarından ayrılır.” (Felton, 2002, s. 1).

Misyoner ve budun bilimcilerin söz birliği içinde yaptıkları açıklamalara göre yeryüzünün uzak bölgelerinde yaşayan ilkel insanlar yaşamlarını sayısız korkular içinde geçirmekte ve bu korkulardan kurtulabilmek için çeşitli önlem ve çarelere başvurmaktadır. “İlkeller”, kötü niyetli cinlerin felaket ve hastalık yağdıracağından, mahsullerini zarara uğratacağından, avlarda onlara kaza ve tehlikeler yaşatacağından korkarlar. Bu topluluklarda, gerçek ilişkiler bütünü içerisinde idrak edilemeyen bir takım doğa olayları, insanları kin ve düşmanlığıyla yok etmeye çalışan kötü ruhların etkinliği ile açıklanır. İlkel insanlar, tabu yasalarına uyararak, birtakım davranışlardan kendilerini uzak tutarak, kurban törenleri yaparak veya vücutları üzerine koruyucu dövmeler yaparak kendilerini bu tehlikelerden uzak tutmaya çalışırlar. Kabilelerin hekim büyücüleri daha güçlü cinleri bu düşman ruhların üzerine salarak, muska veya büyü yaparak, üzerinde koruyucu maskotlar taşıyarak kabilesini bu kötü ruhlardan korumaya çalışır (Zulliger, 1997, s. 34).

Ölümün bir habercisi olduğundan dolayı hastalıklardan korkan ilkel insanlar, bir hastalığa yakalanmış bir kişiyi tedavi etmekte başarısız oldukları zaman, genellikle onu küçük bir barakaya taşıyarak veya açık alana terk ederek aile barakasından uzaklaştırırdı. Ölümün gerçekleştiği baraka genellikle yıkılırdı veya bu barakadan uzak durulurdu. Bu korku ilkel insanların devasa konutlar inşa

etmesini, kalıcı köylerin ve şehirlerin kurulmasını zorlaştırmıştı. İlkel insanlar, kavmin bir üyesi öldüğü zaman bütün gece konuşurlardı. Cesedin yanında uyuya kalırlarsa aynı şekilde kendilerinin de öleceğinden korkarlardı. Cesetten hastalık bulaşmasından korktukları için ölüye dokunanlar için detaylı temizlenme ayinleri uygulanırdı. İlkel topluluklarda ölü bedeninin karanlıkta kalmasına izin verilmezdi. Her zaman cesede ışığın verilmesi zorunluluğu vardı. Yirmi birinci yüzyılda hala ölüm odalarında mumlar yanmaktadır. Modern insanlar yaşam felsefelerinden ölü bedenlerinden duyulan korkuyu atabilmiş değildir (Urantia, 2017). “Cesetlerden korkmak birçok kültürün ortak özelliğidir. Ölümün ölümden geldiğine inanılır; ölümlerin kıskançlık, hiddet ya da özlem yoluyla yaşayanları kendi alanlarına çekmeye çabaladıkları düşünülür. Bunu engellemek için yaşayanların ölümleri hoş tutması, uygun cenaze ve gömme yoluyla ‘ölümleri ikinci kez öldürmeleri’ gerekmektedir.” (Soyşeker, 2016, s. 89).

Biyolojik bir olay olan ölümü ilkel insanlar, daha başka bir gözle görmektedirler. Onlara göre insan, ruh ve vücuttan ibarettir. Ruh, uyku, sara veya baygınlık esnasında vücudu, yani kalıbını terk etmektedir. Rüya, vücudu geçici olarak terk eden ruhun gezdiği yerlerde görüp yaptıklarından başka bir şey değildir. Birçok ilkelerde, uyuyan bir kimsenin ruhunun, tekrar kalıbına girmesine mani olmamak için, o şahıs birdenbire uyandırılmaz. İlkel insanlar ölümü de, tıpkı rüyada olduğu gibi, ruhun vücudu terk etmesi şeklinde düşünmektedirler. Hatta bazı kavimlerde, ruhun evvelce ayrılmış olduğu vücuda döneceği inancı hâkim olduğundan, ölüyü uzun müddet bulunduğu yerden kaldırmazlar. Böylece ceset bırakıldığı yerde çürür. Şu halde ölüm, bir ilkel için, hayatın sonu değildir. Vücuttan ayrılan ruh yaşamasına devam etmektedir. İnsanlar gibi o da yer, içer ve ısırap duyar (Acıpayamlı, 1963).

Frayling’e göre (1991) cesetlerin tekrar dirilmesinden ve ölümlerin ruhlarının insanları rahatsız edip zarar vermesinden korkulduğu için eski çağlarda cenaze ve defin törenlerinde bu tehditlerden korunmayı amaçlayan ritüeller vardı. Neolitik Çağ ve Tunç Çağı (MÖ 5000-700) boyunca Avrupa’da ölüm ve ölümden sonraki yaşam konusu önemini her daim korumuştur. Ölünün dirilmesini engellemek amacıyla cesedin derisinin kuşlara yüzdürülmesi âdeti ruhu özgür bırakan çarelerden biri olarak bu dönemde uygulanırdı. Yine ölüm ve ölüyü gömme törenleriyle ilgili fikirlerin karmakarışık olduğu bu dönemde ölüyü yakma âdeti de çok yaygındı. Ölüm ve defin ile ilgili anlayışlar Demir Çağı’nda da aynıydı. Ölünün dirilmesinden korkulduğu için cesetlerinin üzerine kocaman taşlar konulurdu.

İlkel kabilelerde ölülerin, özellikle sağken kabile içinde önde gelen bir rol oynamış ataların sağda solda dolaşan ruhları, kabile üyelerine tehlikeli bir gözle görülür, onların yaşayan insanları da ölüler diyarına götüreceğine inanılırdı. Mısır’da firavunlar gömülürken eşlerinin ve hükümet üyelerinin de onlarla birlikte gömülmesi, bütün malı mülkünün bir papirüs üzerine dökümü yapılarak mezara konması, Afrika’da bir daha geri dönmeleri için bazı ölülerin cesetlerinin kolu ve bacaklarının kırılması, ellerinin ve kulaklarının kesilmesi, Güney Amerika’da yaşayan Kızılderililerin ölüyü iplerle bağlayıp ölüm ağacının yarığı içerisine bir kamayla çakmaları, arada bir gidip ölüünün yerinde durup durmadığına bakmaları, Okyanus adalarında, ayrıca Formoza’nın dağlık bölgelerinde yaşayan bazı kabilelerin ölülerin başlarını kesmeleri ve bu başları mumlayarak kutsal eşya diye evlerine almaları ve onları kızdırmamak için onlara çeşit çeşit yemekler sunmaları, yine Gine’de dulların, eşlerinin hayaletine karşı kendilerini savunmak için yanlarına sağlam bir sopa almadan sokağa çıkmamaları, Queensland’da ölülerin kemiklerinin sopa darbeleriyle kırılması, sonra dizlerin çene hizasına getirilmesi ve midelerine taş doldurulması gibi ölülerin ruhlarının yaşayan insanları tehdit etmemeleri için bir takım önlemlerin alındığı görülmektedir (Zulliger, 1997, s. 35; Thomas, 1975, s. 301). “Her dönemde ölülerin geri dönüşünden korkulmuştur; bunun nedeni esas olarak onların intikam almak isteyeceklerinin düşünülmesidir. Bu endişeyi suçluluğa bağlayan ilk kişilerden biri kuşkusuz Freud olmuştur.”(Mannoni, 1992, s. 36).

Yaltırık’a göre (2013) Gagavuz Türklerinde ölen günahkâr bir kişinin öldükten sonra mezarında yaşayan bir hayvana dönüştüğü inancı vardı. Bu varlığa “obur” veya “hobur” adı verilirdi. Bu varlığın geceleri mezardan çıkarak eline geçen her şeyi yiyip yuttuğuna, yaşayanları rahatsız ettiğine, hiç kimseden korkmadığına, insanlara hastalık bulaştırdığına inanılırdı. Ölen kişinin obur olduğu anlaşılırsa mezarı açılır ve üzerine çivi çakılırdı. Gagavuz Türklerindeki bu motif Anadolu’daki “hortlak” ve Azerbaycan Türklerindeki “hortdan” varlığına benzemektedir. Başkurlarda ise ölen büyücünün ruhuna “ubır” denilirdi. Uбір’in ağzından ateş püskürten, iri başlı, uzun kuyruklu ve uçabilen bir varlık olduğuna inanılırdı. Onun şeytani kötü ruhlu bir varlık olduğuna inanılırdı.

Kitemura’ya göre (2017) Japon Shinto inancında her insanda varolduğuna inanılan ruha, “reikon” adı verilir. İnsanın ölmesiyle birlikte reikon bedenden

ayrılır ve ölmüş ataların ruhlarıyla birleşir. Eğer kişi cinayete kurban gitmişse, kaza sonucu ölmüşse veya kendi canına kıymışsa, ruhu huzurlu ve temiz bir şekilde bedenden ayrılamaz. Hayatta olanlardan öç almak için hayalete dönüşür. Hayaletler çoğunlukla kadındır, erkek hayalet azdır. Japonlar, ölen birinin ruhunu temizlemek için yapılan dini törenlerde ruhları sakinleştirme işlemi gereği gibi yapılamazsa, ruhun hayalet olarak bu dünyaya, eski yaşadığı yere geri döneceğine inanırlar. Ölen kişinin ruhu kızgınlıklarından, kıskançlıklarından ve kötü duygularından arındırılmazsa, ölülerin tarafına geçemez, bu dünyaya, eski yaşadığı



Görsel 1: Japon Hayalet Tasviri

ğı yerlere hayalet olarak geri döner. Onu kötülüklerden temizlemekle mükellef olan kişileri rahatsız eder, onlara sık sık görünür. Ölen kişi ne zaman tam anlamıyla temizlenir, sıkıntılarından arındırır ise ölülerin tarafına geçer. Ruh sakinleşir ve huzur bulur. Artık bu dünyadakileri rahatsız etmez.

Ruslar da “Domovoi” adı verilen bir mekân ruhunun köy evlerinde yaşadığına inanırdı. Domovoi görünüş olarak insan biçimli veya hayvan biçimli olabilirdi. Bu varlığın sakallı, dağınık gri saçlı, parlak gözlü, kırışık derili, yaşlı bir cüceye benzediğine inanılırdı. Domovoi’un temel görevi aileyi ve çiftliği korumaktı. Domovoi doğası gereği iyi olsa da, bazen gece uyuyan birisini çimdikleyerek vücudunu morartabilir, kap kaçaklarla gürültü yaparak evdekileri korkutabilirdi. Onu neşeli tutmak için ekmeğe ya da yulaf bırakılırdı. Evin ölmüş

olan eski reisine benzetilirdi. Bu nedenle Domovoi'un ölmüş ataların ruhunu temsil eden bir özelliği vardı. "Zira Domovoi'un işlevi mevcut aile üyelerinin ötesine uzanıyordu. Atasal ruhun beden bulmuş hali olarak, eski nesillerle bağın



Görsel 2: Domovoi Tasviri

kurulmasını sağlıyordu." (Warner, 2010, s. 58). Warner'e göre (2010) Rus halk inancında başka hayaletler de vardı. Kaza, intihar veya cinayet sonucunda öldüğüne inanılan, kirli bir ruh olarak kabul edilen "Rusalka" adındaki hayalet, Domovoi kadar iyi özelliklere sahip değildi. Rusalka kadın bir hayaletti. Uygun cenaze töreni yapılmayan talihsiz hayalet, öldüğü yerde dolanmaya devam etmekte, acıklı bir şekilde inlemekte ve yakından geçenleri korkutmakta, kaybolan ya da kendisini aldatan aşığına musallat olmaktadır.

Çinlilerde ise "aç hayalet ayı" veya "hayalet ayı" diye adlandırılan bir inanış vardır. "Hayalet ayı" ay takviminin 7. ayının dolunayında başlar. Ağustos ortasıdır ve genellikle 15 gün sürer. Çinliler bu dönemde hayaletlerin öbür dünya-



Görsel 3: Çin Hayalet Ayı Kutlamaları

dan bu dünyaya tatile geldiğini söylerler. Bu hayaletlerin bu dünyada kötülük yaparak mutlu olduklarına inanırlar. Bu dönemde hayaletleri korkutmak için havai fişek gösterisi yapılır. Ölmüş ataların ruhları Budist heykelleri ve şenlik ateşleri ile karşılanır. Çin operası ve diğer etkinlikler sergilenir. Hayalet ayında insanlar hiçbir alışveriş yapmadan eve gittikleri için iş sahipleri bu ayı hiç sevmez (Ulu, 2012). Dore'ye göre (1938) Çin halk inanışında hayaletlerin üç türü olduğuna inanılır: Onlara bir şey sunabilecek yaşayan yakınları olmayan “ öksüz hayaletler”, yaşamlarında uğradıkları haksızlıkların intikamını almak isteyen “ intikamcı hayaletler” yaşamlarındaki hatalarından dolayı hayalete dönüşen “ aç hayaletler”... Aç hayaletlerin küçük ağızları ve büyük göbekleri olduğu söylenir. Bu hayaletler ne kadar yerlerse yesinler yine de doymazlar. En fazla kötü davranışa ve hukuksuzluğa kadınlar maruz kaldıkları için çoğu hayaletin kadın olduğuna inanılır. Kendisine yapılan kötü davranışların ve haksızlıkların öcünü almak için kadınların ruhlarının bu dünyaya geri döndüğüne inanılır.

Bel'e göre (2017) ölümlerin ruhlarının geri dönüşüyle ilgili korkularla baş edebilmek için ruhları sakinleştirme ritüellerinin sergilendiği toplumsal kutlamalara Hristiyan inanışına sahip ülkelerde de rastlanır. Belli başlı batı ülkelerinde ve özellikle Amerika'da büyük ve görkemli bir festival olarak kutlanan "Cadılar Bayramı" aslında köken olarak Pagan inanışına dayanmaktadır. Başlangıçta yaşanan sorunlardan, hastalıklardan ve kötü hasattan



Görsel 4: Cadılar Bayramı Kutlamaları

tehlikeli ruhların sorumlu tutulması nedeniyle bu kötü niyetli ruhları sakinleştirmek için kutlanmaya başlayan " Cadılar Bayramı" ; esasında Samhain adı verilen bir Kelt şenliğidir. Samhain şenliğinde, hasat döneminin bitişi kutlanıyordu. 31 Ekim'de yaşayanlar ile ölümler arasında bir bağ kurulduğuna inanılıyordu. Bu günde şenlik ateşleri yakılıyor, kış için öldüren hayvanların kemikleri bu ateşleri yakmak için kullanılıyordu. Ölümlerin ruhlarına benzeyebilmek için maskeler takılıyor, kostümler giyiliyordu. Günümüzde Hristiyanlar, korkutucu kıyafetlerin giyildiği köstüm partileri düzenleyerek, korku filmleri izleyerek ve perili evleri ziyaret ederek bu günü kutlanmaya devam etmektedir. Pagan ve Hristiyan geleneklerini içeren " Cadılar Bayramı", 8. yüzyılda Hristiyan kilisesi tarafından 1 Kasım gününün " Azizler ve Ruhlar Günü (Allhallowmas) " olarak ilan edilmesiyle birlikte Hristiyan inancında kutlanmaya başlanmıştır. Meksika'da 31 Ekim'de başlayıp 3 gün süren " Ölüler Bayramı" olarak kutlanan bu festivale çok önem verilmektedir. Bu festivalin ilk gününde çocuk ve bebek ölümlerin ruhlarının meleklerle dönüşerek evleri ziyaret ettiğine inanılmaktadır. Bayramın 2. günde yetişkin ölümlerin ruhlarının evlerini ziyaret ettiğine inanılmakta ve bu ruhları karşılamak için yemekler hazırlanmaktadır. Bayramın 3. Gününden itibaren ruhların geldikleri yere geri döndüğüne inanılmaktadır.

“Totem ve Tabu” adlı eserinde, ölü'nün ruhunun şeytana dönüşmesi ve ölü'nün ruhundan yaşayanların korkması sürecini “ölüler tabusu” başlığı altında açıklayan Freud'a göre (2015) ölen kişiye karşı beslenen ikili duygu, yani şefkat (acıyarak veya koruyarak sevme) ve düşmanlık duyguları, sevilen kimsenin ölümü üzerine yakınlarında yas ve doyum olarak açığa çıkmaktadır. Bu ikili duygular arasında doğal bir çatışma oluşmaktadır. Düşmanlık duygularının bilinçdışından kaynaklanması, düşmanlık ve şefkat duyguları arasında bilinçli bir ayırımın yapılamaması, farklı bir psikolojik savunma mekanizmanın çalışmasına sebep olmaktadır. Freud bu savunma mekanizmasına “yansıtma” demektedir. Hayatta olanlar, hakkında bilgi sahibi olunamayan, istenilmeyen, bilinçdışı kökenli bu düşmanlık duygusunu; iç dünyalarından, kendi benliklerinden koparmakta ve dış dünyaya yöneltmektedir. Yas tutma ve keder içinde olma sürecinde bilinçdışı düşmanlık duygularının yansıtılmasıyla; ölen kişi, hayatta kalanların kederlerinden zevk alan, onların da ölmesini isteyen bir düşmana (şeytana) dönüşür. Yaşayanlar ve ölenler arasındaki gerçek çatışmalar, sert davranışlar, haksızlıklar, nefret duyguları ve en hassas ilişkiler unutulmaz. Ancak bu durum ölen kişinin bir şeytana (cadıya) dönüşmesi sürecini tek başına açıklamak için yeterli değildir. Freud, bilinçdışı düşmanlık duygusunun bu korkuların asıl nedeni olduğunun kabul edilmesi gerektiğini söyler.

Ölü'nün geri dönme ihtimaliyle ilgili fikirlerin yaşayanlarda ortaya çıkması; aşk, suçluluk ve nefret gibi çeşitli duygulardan kaynaklanmaktadır. Yansıtma mekanizması nedeniyle yeniden bir araya gelme isteği çoğunlukla ölüye atfedilir. Bu nedenle ölülerin arkalarında bıraktıkları yakınlarına dönmek için güçlü bir arzu hissettiklerine inanılır. Yitirilen yakının bizi unutmaması dileği, bu yansıtmanın derinliklerinde vardır ve bu mevcudiyet çoğunlukla çocukluk anılarından beslenmektedir. Yaşayanların suçluluk duygusu yaşaması, tekrar kavuşma isteğinin dolaylı olarak yansıtma mekanizması aracılığıyla açığa çıkmasına sebep olmaktadır. Yansıtma durumunda yaygın bir şekilde ortaya çıkan özdeşleşme nedeniyle yaşayanlar, kendileri ölseydi mezarlarında huzur bulamayacaklarını ve çeşitli güdülerin etkisiyle tekrar geri dönmek isteyeceklerini hissederler. Bazı ölülerin mezarlarında huzur içerisinde yatmadığına ve yasaklanan şeyleri yapabileceğine inanılması aslında yansıtma mekanizması aracılığıyla baş edilmeye çalışılan suçluluk duygusunun ölüye atfedilmesinden

kaynaklanan bir durumdur. Jung'a göre (2012) ise ilkel zihnin, görünmez varlığı hayalet veya demon şeklinde algılanması doğal bir durumdur. Ölümlerin ruhlarıyla yaşayanların psişik aktivitesi özdeşir ve birbirlerini tamamlarlar. 'Psike'nin bir ruh olduğunu savunan Jung, bundan dolayı da bireyin, kendiyile bağı olan psişik bir durum ile karşılaştığında esasında kendi ruhunu duyumsadığını söyler. Kendisine yabancı görünen psişik bir durum olduğunda ise bu onu etkisi altına almış başka bir ruhtur. Birinci durumda ruh öznel bakış açısının yerini tutar, ikincisinde ise henüz insanlaşmamış, insanımsı, ilksel bir durumu karşılar ki, buna bilinçdışı da denir (Jones, 2009, s. 310; Jung, 2012, s. 84). Slyke'ye göre (2005) hayaletlerle ilgili hikâyeler anlatıldığında insanlar, insan kalıplarına uymayan (Ruh olan, özel güçlere sahip olan, duvarlardan geçen vb.) belirli niteliklerle karşı karşıya kalırlar. Fakat burada insanlar, bilinçsiz bir şekilde insana özgü nitelikleri göz önünde bulundurmaktan vazgeçemezler. Hayaletler ile ilgili yaşanmışlar, yaşadığımız dünyadan ayrı tutulamaz. Bu nedenle çoğu hayalet tecrübesi, doğal dünyanın kalıplarına dayanmaktadır.

Psikanaliz bu bilinçdışı suçluluk duygusunun çocukluk dönemindeki ensest arzularından kaynaklandığını ve gelişim süresinde üstesinden pek gelineemediğini ortaya koymuştur. Ölümlerden duyulan korku çocukluk döneminde ortaya çıkan sevgi ve nefretten türemektedir. Bu iki duygusal durum çoğunlukla birlikte ortaya çıktığından, aynı kişiye yönelik olsa bile belirtilerini birbirinden ayırt etmek çokta kolay değildir. Sevgi, ego tarafından tam anlamıyla kabul edildiğinde ve serbest olduğunda korkuya yol açmamaktadır. Suçluluk duygusu içerdiğinde ve bastırıldığında korkuya sebep olur (Jones, 2009). Freud'a göre (2015) marazi dehşet hissi bastırılmış cinsel isteklerden kaynaklanmaktadır. Çocukluk döneminde çözümlenememiş ensest çatışmaların bilinçdışında devam etmesi, bastırılmış cinselliğin yerini korkunun almasına sebep olmaktadır. Hem sevilen hem de nefret edilen bir yakının ölmesiyle duyguların iki görünümlülüğü arasında şiddetli bir çatışmanın oluşması ve bu çatışmanın etkisiyle bilinçdışının dış dünyaya yansıtılmasıyla ölen tarafından cezalandırılma korkusu oluşmaktadır. Yas döneminin bitmesiyle bu korku etkisini kaybetmekte ve zaman içerisinde de unutulmaktadır.

Yas dönemi bireyin kendi ruhuna özgü ikircikli bir duygu yaşamasına sebep olur. Birey bu duygulardan birini (Toplumun gayrı meşru kabul ettiği) bastırarak

bilinçdişına gönderir. Bastırma ise bireyin korku yaşamasına sebep olur. Hangi türden olursa olsun çoşkusal bir isteğe ilişkin duygulanımlar bastırılırsa bireyde kaygıya dönüşür. Bilinçdişına gönderilmiş (Bastırılmış) bu istek herhangi bir nedenle geri dönüp de zihne kendini dayattığında bireyde korku ortaya çıkar. Bastırılmış çocukluk karmaşaları, içdiş edilme karmaşası ve aşıldı sanılan ilkel inançlar, herhangi bir etkiyle yeniden canlandığında; birey tekinsiz bir deneyin yaşar. Aslında bu durum “ Bastırılmış olanın geri dönüşüyle.”ilgilidir (Moretti, 2005, s. 128).

“Hayalet fikri hep bir geri geliş barındırır. Hayalet geçmişten geri gelendir. Öyle ki gidiş ve gelişleri denetlenemez; çünkü zaten geri gelmekle başlar” (Derrida, 2007, s. 30). Ölüyle ilgili korkuların temel nedeni onun geri dönme ihtimalinden kaynaklanmaktadır. Felton (1999), modern hayalet kültürü çerçevesinde, ölülerin neden döndükleri sorusuna çeşitli yanıtlar bulur. Dönüş nedeni bazen kendi ölümlerini yeniden yaşamak ya da yaşamlarındaki olağan işlerini sürdürmektir. Bazı ruhlara yarım kalmış işlerini tamamlamak amacıyla döner, örneğin hayatta kalan ailelerine veya dostlarına, bulamadıkları bir vasiyetnamenin ya da kayıp hazinenin yerini gösterir. Bazıları canlıları uyarmak veya cezalandırmak ya da onlardan intikam almak için döner. Bazılarının niyeti ise, yaşayanları ödüllendirmek veya yatıştırmaktır. Ve birçok durumda ölü düzgün bir biçimde gömülme dileğini iletme için döner.

Zizek (2012) Lacan’ın bakış açısıyla “Ölüler niye geri dönerler?” sorusunu cevaplamaya çalışır. Lacan’ın ölülerin geri dönmelerine ilişkin söyledikleri popüler kültürün bu konuda söyledikleriyle örtüşür. Cenaze törenlerinde bazı şeyler yanlış yapılmıştır ve ölü usulüne göre gömülmemiştir. Ölüler, cenazenin simgesel ayınındaki simgeleştirme sürecindeki bozuklukların düzeltilmesi ve simgesel borçların ödenmesi için geri döner. Lacan bu temel dersi Hamlet ve Antigone’dan çıkarmıştır. Bu iki oyununun da olay örgüsüne bakıldığında usulüne uygun bir şekilde yapılmamış olan cenaze törenlerinin olduğu görünür ve Hamlet ve Antigone’nin babaları simgesel borçların ödenmesi için geri dönmektedir. “ Demek ki yaşayan ölülerin dönüşü fiziksel yok oluştan sonra bile baki kalan belli bir simgesel borcu temsil eder.” (Zizek, 2012, s. 40). Ayrıca Zizek, ölülerin geri dönüşü fantazisini, çağdaş kitle kültürünün temel fantazisini bütünüyle hak eden

bir olgu olarak kabul eder ve eserlerinde bu duruma örnekler vermekten de geri kalmaz.

George Romero'nun 'Creepshow' filminde (senaryo Stephen King'in) bir aile, babalarının ölüm yıldönümünde onu anmak üzere yemek masası başında toplanır. Yıllar önce, kız kardeş, adamın doğum günü kutlaması sırasında durmadan tekrar ettiği "Baba pastasını istiyor!" talebine karşılık kafasına vurarak onu öldürmüştür. Birdenbire, evin arkasındaki aile mezarlığından garip bir ses duyulur; ölü baba mezarından çıkar, canı kız kardeşi öldürür, karısının kafasını kesip bir tepsiye koyar, kremayla kaplar, mumlarla süsler ve memnuniyetle, "Baba pastasını aldı!" diye mırıldanır. Adam ölmesine rağmen, talep, karşılanana kadar ölmemiştir. Vurularak öldürülen ve daha sonra vücudunun bütün parçalarının yerine yapay protezler geçirilerek canlandırılan bir polisle ilgili fütürist bir hikaye olan kült film 'Robocop' daha trajik bir tınıdadır: Kendini kelimenin mecazi olmayan anlamıyla "iki ölüm arasında" bulan klinik anlamda ölmüştür ama aynı zamanda yeni, mekanik bir bedene kavuşmuştur. Kahraman daha önceki "insan" hayatından parçalar hatırlamaya başlar ve böylece bir yeniden özneleşme sürecinden geçer. İd dürtünün ete kemiğe bürünmüş halinden aşama aşama bir arzu varlığına dönüşür (Zizek, 2012).

2.2. DOĞAÜSTÜ KORKULAR BAĞLAMINDA TEKİNSİZ: CADİ İNANCI

Cadı inancıyla ilgili en önemli ilksel metinlere Antik Yunan ve Roma'da rastlanır. Hristiyanlık inancındaki cadı kavramının bu ilksel metinlerden güçlü bir şekilde etkilendiği söylenebilir. Roma uygarlığında erkekler hırsızlık yapmaya meyilliydi. Kadınlar ise doğaları gereği büyü veya zehre yönelirlerdi. Bu yönüyle cadı anlayışı Roma uygarlığındaki "femme fatale" tasvirlerine dayanmaktadır. Cadı inancı ile büyücülük arasında tarih boyunca iç içe geçmiş bir durum söz konusudur. Antikçağdan günümüze dek birçok alanda çeşitli amaçlara ulaşmak için uygulanan büyü'nün başlangıç zamanı tam anlamıyla tespit edilememiştir ancak Antikçağ büyüüne dair canlı ve ayrıntılı arkeolojik bulgular günümüze kadar ulaşmıştır. Roma uygarlığında büyü: yağmur yağdırmak, hastalıkları tedavi etmek, kötücül güçlerden korunmak vb. iyi amaçları gerçekleştirmek için kullanıldığı gibi; bu iyi amaçların aksine düşmanları yenmek veya hasta etmek, onlara zarar vermek gibi kötü amaçları gerçekleştirmek için de kullanılırdı (İçöz, 2008, s. 7; Tekin, 2015, s. 308).

"Avrupa'nın birçok ülkesinde zarar veren sihir ve büyü'nün varlığına inanılmaktadır. Batıl inanç kaynaklı olduğu düşünülen zarar verme amaçlı olan büyü *maleficium*, Eski Yunan kaynaklı bir kelime olan *lamia*, yani çocukları kaçıran cin ile hayvana dönüşme yeteneğine sahip insan ile bir araya gelip cadı figüründe birleşmiştir."(Aksan, 2013, s. 357). "Hem Yunan hem de Roma

toplumlarında açıklanamayan kötü durumlar olduğunda bunların doğüstü güçler tarafından oluşturulduğu düşünülürdü. Aslına bakılırsa belki de cadılık adı verilen büyü insanlığın kendi çevresini kontrol altına almak yolunda ilk çabasıdır.” (İçöz, 2008). “Cadı/cadılık birtakım gizli kuvvetlerin, doğüstü varlıklar ve güçlerden miras yoluyla elde edildiği inancına dayanan pratiklere ilişkin bir kavramlaştırmadır.” (Emiroğlu ve Aydın, 2009, s. 174). Tarih boyunca birçok insan, cadıların doğüstü güçleri sayesinde büyücülük yaptığını inanmış, bu nedenle insanlar cadıların bilinmeyen tehditlerinden her daim korkmuş, onların gizemli yapıları karşısında çaresizce tekensiz duygular yaşamıştır.

Cadı kimliğinin her daim kadın ile özdeşleşmesinin temeli kötülüğün dışı karaktere dayandırıldığı Mezopotamya kültürlerinden gelmektedir. Bu hususta erkeklerin rüyalarına girerek onları tahrik ederek ayartan, kadınların doğurganlığına zarar veren, çocuklara ve gebe ve lohusa kadınlara musallat olan Lilitu’dan bahsetmek gerekir. Lilitu, Yunan mitolojisine göre çocukları kaçıran onların kanını içen Lamia’nın ve bunun yanında Yahudi söylencelerinde Havva’dan önce yaratılmış olan ilk kadın olarak kabul edilen Lilith’in de öncülüdür. Kötü huyları olan bu dışı karakterler, Ana Tanrıça inancında varolan pozitif anlamı tamamıyla yıkmaktadır. Bereketin ve üremenin teminatı olan bu dışı güç, bu karakterlerde erkeklerin soylarını kurutan, cinselliği, şehveti ve sadece tutkuyu amaçlayan bir ‘kötülük temsili’ ne dönüşür. Yahudi mitolojisinde Lilith, Adem’in ilk eşidir. Söylenceye göre önce Adem’i yaratan Tanrı, Lilith’i de topraktan yaratır. Ona, Adem’e itaat etmesini buyurur. Ancak Lilith, Adem ile eşit olduğunu söyleyerek ona itaat etmez, Adem’i terk eder. Lilith, dünyasal cennetten kaçar. Tanrı, Lilith’in geri getirmesini meleklerine emreder. Melekler, Lilith’i bulurlar, onun Tanrı’nın lanetlediği demonlarla yaşadığını görürler. Lilith’in çok sayıda cin çocuğu vardır. Melekler, ona geri dönmesi gerektiğini, eğer geri dönmezse her gün bir cin çocuğunu öldüreceklerini söyler. Lilith, hiçbir zaman Adem’e itaat etmeyeceğini söyler ve geri dönmez. Bunun üzerine melekler, Lilith’in her gün bir çocuğunu öldürür. Sonrasında Tanrı Adem’in sol kaburga kemiğinden Havva’yı yaratır. Havva Adem’e boyun eğdiğinden onların soyu çoğalır. Lilith, Adem ile Havva’nın mutluluklarını kıskanır ve öldürülen çocuklarının öcünü almak ister. Hamilelerin, lohusa kadınların ve yeni doğan bebeklerin her zaman düşmanı olacağına dair ant içer. Sadece onun adının yazılı

olduğu muskaları taşıyan kadınlara ve çocuklara zarar vermeyeceğine dair söz verir. Hemen hemen bütün mitolojilerde bu lanetli kadın imgesi mevcuttur (Arsal ve Yavuz, 2017; Gazanferkızı, 2015, s. 85).

Yunan mitolojisinde ise Belos ve Libye'nin güzeller güzeli kızı Libya kraliçesi ve prensesi ve Zeus'un sevgilisi Lamia, çocuk katili olan şeytani ruhlu bir kadındır. Zeus ile birlikteliğinden dolayı Tanrıça Hera tarafından lanetlenmiş ve zalim bir yaratığa dönüştürülmüştür. Lamia'nın Zeus ile birlikteliğinden olan çocukları Hera tarafından öldürülmüştür. Ayrıca kıskanç Hera Lamia'yı lanetleyerek onun gözlerini kapanamaz duruma getirir ve ölen çocukları ile ilgili anılarını sürekli görmesini sağlar. Bu olaylardan sonra Lamia çıldırır ve kaçarak bir mağaraya sığınır. Sığındığı bu mağarada geceleri uyuyamaz, çocukları kaçıır ve onların kanını içer. İlk çağlarda Yunanlılar haylaz çocuklarını Lamia canavarı ile korkutmuşlardır (Grant ve Hazel, 2008, s. 259) Hera'ya olan öfke, Lamia'yı adeta bir canavara dönüştürmüştür. Lamia kadın başlı, eşek bacaklı bir yaratık olarak tanımlanır ve çocukları korkutmakta kullanılır. Başka bir söylencede ise, Lamia'nın Zeus'tan çocukları olduğunda, Hera bu çocukları öldürür. Lamia da bu olaydan sonra çocuğu olan her anneye düşman olur ve çocukları kaçıırıp yemeye başlar (Erhat, 1993, s. 208). Akyıldız Ercan'a göre (2003) Lamia, bir Tanrı olduğü için kocasına gücü yetmeyen Hera'nın gazabına uğramış bir kadındır. Hera, Zeus'un ölümlülerle girdiği ilişkileri kaldıramaz, ama Tanrılar Tanrısı Zeus'u da cezalandırmaz Erkeğe/Tanrıya (Zeus) yaptırım uygulayamayan kadının (Hera) kendinden daha güçsüz ve ölümlü bir kadını cezalandırması söz konusudur.



Görsel 5: Lamia, The Serpent Woman, Anna Lea Merritt

Esrarengiz ve ürkütücü bir büyücü, şeytanın eşi, bir gölge, kontrolden çıkmış bir kadın olarak cadı, çağlar boyunca insanoğlunun zihinsel dünyasında tekinsiz bir korku ögesi olarak varlığını sürdürmüştür. Cadılar insanoğlunun hayal dünyasının birer ürünü olarak mitolojilerde ve efsanelerde en çok korkulan varlıklardandır. Zeus'un insanlığın başına bela olsun diye gönderdiği Pandora, cadıların koruyucusu Hekate, erkeklerin şeklini değiştirebilen Kirke, Yunanlılara göre cadı ve tanrıça arası bir yerde olan Medea, nehir tanrıçası Melusina, Latin şair Lucanus'un "Pharsalia" adlı eserinde geçen korkunç cadı Erikhton, su perileri Nemfler, Şahmeran'lar, deniz kızları vd. Mitolojide, erkeklerin başına dertler açan bu dişi ruhların, parçası oldukları doğayla birlikte sonsuz yenilenme, daima genç ve güzel kalma özellikleri olduğuna inanılmıştır (Cömert, 2008, s. 25; İçöz, 2008; Karakuş, 2017).



Görsel 6: Cadı Endora, Nikolai Ge, 1857

Tarihte bilinen en eski cadı veya kahin, M.Ö X. yüzyılda İsrail'in ilk kralı Şaul'a savaşta öleceğini söyleyen Endor bilicisi Endora'dır. Eski Yunan'da Homeros da cadılardan bahseder; otlardan, kabuklardan ve sularından otacılık yapan Medea'nın ve cadılar kraliçesi Trakyalı Hekate'nin büyücülüğünü betimler... Tarihin bu basamaklarında doğacı, sezgici, iyicil yanı ağır basan cadılık, giderek olumsuzlaşan/kötücülleşen bir eyleme dönüşmüş ve karşı eylemini, cadı düşmanlığını yaratmıştır. Eski Roma'da Baküs törenlerine katılan kadınların, lezbiyenlikle ve zina yapmakla suçlanarak, toplu katliamlara maruz kaldığı bilinir. Avrupa'da büyücü yakma olayları 3. yüzyılda başlamış, kilisenin büyücülük ve kâhinlik yasaklarını ilan etmesi ve cadı düşmanlığının başlaması 5. yüzyılda netleşmiştir (Karaküçük, 2010, s. 44).

Rusya'da da büyüye ve cadılığa ilişkin inanç 18. yüzyıla kadar toplumun tüm katmanlarında yaygındı. Bundan sonra da köylülerin günlük yaşamlarında varlığını devam ettirmiştir. Rus köylülerine göre doğal dünyadaki hiçbir talihsizlik tesadüfi değildi; iyi ya da kötü güçler tarafından planlanırdı. Köylülere göre tarımı olumsuz bir şekilde etkileyen kuraklık sadece meteorolojik bir olay değil; Tanrı'nın onlara verdiği bir ceza veya bir büyücünün işiydi. Doğa üzerinde doğaüstü güçleri yönetebilen büyücülerin önemli bir rolü vardı. Ruslar kadın büyü uygulayıcılarına ved'ma derdi. Kimileri ved'ma'nın Ukranya kökenli olduğuna ve oradan tüm Rusya'yı kirlettiğine inanmışlardır. İki tür ved'ma vardı. Bazıları dışı soydan gelen doğuştan mitolojik yeteneklere sahipti. Diğerleri ise yeteneklerini şeytana hizmet ederek ya da onun eşi olarak kazanırlardı. Alternatif olarak

güçlerini ölen bir ved'ma'dan alırlar ya da uzun bir çıraklık döneminden sonra elde ederlerdi. Çoğunlukla, yeni doğan bir ved'ma'yı sıradan bir kadından ayıracak fiziksel bir özellik bulunmamaktaydı. Ancak zaman içinde ved'ma'nın doğaüstü kökeni, olgunlaştıkça büyüyen küçük, tüylü bir kuyrukla açığa çıkardı. Güney ve kuzey Rusya'da ved'ma farklı şekillerde hayal edilirdi. Güneyde üzerinde çok az giysisi olan, yalınayak dolaşan, örgüsüz saçlarını omzuna bırakmış, baştan çıkarıcı genç ve güzel bir kadındı. Bazı büyümlü iksirlerin yardımıyla huş ağacından süpürgeleriyle uçabilirdi. Kelebek veya güve şekline girerek yapacak şeytanlık ararlardı. Kuzeyde ise ved'ma nadiren Satanist eğlenceler düzenlerdi. Daha çok dört yol ağızlarında ya da arazileri birbirinden ayıran sınır noktalarında toplanırlardı. Çoğunlukla yaşlı, çirkin, kamburluydular ya da başka şekil bozuklukları vardı ve erotik çekicilikleri yoktu. Ruslar cadıların ineklerin sütlerini buzağı ya da kedi şekline girerek çaldığına ve onlara zarar verdiğine inanır, cadılardan korktukları için ineklerini sağarken tedirgin olurlar, sığır alıp satarken kaygılanırlardı (Warner, 2010).

Türk mitolojisinde ise cadı inancı hortlak inancıyla paralel olarak gelişmiştir. Türk mitolojisine göre cadılar "hortlayan ölümler" olarak düşünülmüştür ve cadı sözcüğü de "hortlak" ve "hayalet" gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Cadılar da hortlak gibi öldükten sonra mezardan kalkar, korkunç bir şekildedir ve insanlara zarar verirler (Sarpkaya, 2014). Yaltrak'a (2013) göre Türk inanışlarında ölümden sonra dirilen varlıklar olarak düşünülen "cadılar" da yer almaktadır. Cadı, insanlara büyü yapan yaşlı bir kadın olarak düşünülse de geceleri mezarından çıkarak dolaştığına inanılan hortlak anlamına da gelmektedir. Türk halkbilimcisi Pertev Naili Boratav da cadıları hortlaklar olarak tanımlamıştır ki cadının batı inanışındaki vampire denk geldiğini ifade etmiştir. (Akt. Scognamillo, 2006). Mehmet Zeki Pakalın (1983) birçok milletin söylencesinde yer alan hortlağın, mezarından çıkarak insanı boğarak öldüren ve onun kanını emen dirilmiş ölü olarak farz edildiğini belirtmekte ve cadı ile vampir arasındaki temel farkın cadının daha çok kocakarı olarak hayal edilmekte olduğunu söylemektedir.

Cadı gruplarına İngilizce 'de "Coven" denilmektedir. Cadıların toplantısına ise "Sabbat" denir. On iki cadı (esbat) ve liderleri Coven'den (şeytan) oluşan on üç kişilik bir kurul ya da birkaç kurulun bir araya gelmesinden oluşan toplantı

(sabbat) şeklinde iki tür cadı toplantısı olur (Çobanoğlu, 2006). Cadı toplantıları daima açık havada, tenha ve ücra köşelerde, genellikle ormanlarda veya yamaç arazilerde düzenlenirdi. Gece yarısında başlayan toplantılar, sabah horozlar ötmeden önce sona ererdi. Vücutlarının her bölgesine özel bir yağ süren cadılar, bu toplantılara çıplak bir şekilde katılırlardı. Bu yağ (çoğunlukla insan yağı) çeşitli afyonlardan oluşmaktaydı. Ayrıca bu yağ, kurum ve keçi kanı eklenerek siyahlaştırılır ve iğrençleştirilirdi. Dahası vaftiz edilmeden öldürülen çocukların yağları da eklenirdi. En sonunda cadılar süpürgelerine binerek uçup giderlerdi. Toplantılar gece ateşlerle ve meşalelerle aydınlatılan bir alanda yapılırdı. Çatal ayakları ve boynuzu ile şeytanı temsil eden bir liderin etrafında toplanılır ve yoklama alınırdı. Keman, gayda ve tef gibi çalgılar çalınır ve dans edirdi. Kiliseden çalınmış kutsanmış ekmekle birlikte İsa'nın duası tersten okunarak dalga geçilirdi. Toplantının sonunda şeytanın bütün cadılarla cinsel ilişkiye girmesi beklenirdi (Çobanoğlu, 2006; Crow, 2002, s. 275).



Görsel 7: Cadıların Sabbat Toplantısı, 1798, Francisco Goya

Bugün faaliyetlerinden dolayı çılgın ya da deli olarak tanımlayabileceğimiz cadı, ortaçağda doğüstü olayları kontrol etme yeteneği sayesinde özellikle de taşrada yaşayan köylüler tarafından benimsenmiş bir kimliktir. Ortaçağda cadı

kimliği, Hristiyanlığın ve feodal sistem içerisinde söylenen mitolojik hikâyelerin etkisi altında gelişmiştir. Oluşum sürecinde putperestlik üzerine kuşaktan kuşağa aktarılmış söylencelerin, kötü ruhlara ilişkin inanışların, antikçağın demon kültünden miras kalan cinler ve şeytanlar üzerine söylenen hikâyelerin, kilise babalarının ve düşünürlerin kutsal metinlere getirmiş olduğu yorumların belirleyici etkisi olmuştur. Hristiyanlık ğretisi, ruhun demonların sürekli tehditlerine maruz kaldığına ve inancı zayıf ruhların şeytani bir varlığın etkisi altına girdiğine inandığı için şeytan çıkarma ritüelini (egzorsizm) geliştirmiştir. şeytan çıkarma ayinlerinin gerçekliliği, ruhani dünya gerçek olarak algılandığı için toplumda sorgulanmadan kabul edilir. Herhangi bir toplumda her ne zaman ruhani dünya gerçek dünya gibi algılanmaya başlarsa toplumda huzursuzluk ve düşmanlık hakim olmaya başlar. Ortaçağda cadılar karşı duyulan korku ve düşmanlık, ruhani dünyanın gerçekler üzerine egemen olmaya başladığı ve huzursuzluğun toplumun geneline sirayet ettiği bir ortam içeresinde ortaya çıkmıştır (Akın, 2001).

Kötü ruhlar ve şeytan saldırısı iddiaları Avrupa tarihinde uzun dönemler boyunca varlığını korumuştur. Bu ruhani inançların insanlar tarafından gerçek gibi algılanması Avrupa tarihinde “Cadı Avı” dönemi olarak tanımlanan olayların başlamasında etkili olmuştur. şeytana ve kötü ruhlara ilişkin görünüşlerinden davranışlarına kadar tanımlama çabası içine giren Hristiyan din bilginleri, büyük kayıplar verilen savaşlardan sonra toplumsal huzursuzlukların başlaması, ekonomik koşullarının kötüleşmesi, dahası “ Kara lm” veba tehdidinin Avrupa’nın tamamına yayılması gibi sorunlar karşısında sorumlular arama eğilimi içine girmişlerdir. Din bilginleri tarafından kötülüklerin sebebi ve şeytanın hizmetkrları olarak görülen cadılar bu sorunlardan sorumlu tutulmuştur. Bu durum Avrupa’da “ Cadı Avı” olarak adlandırılan bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Bu dönemde binlerce insan (bazen köyde yaşayan sıradan bir köylü bazen de şehirde yaşayan bir asil) cadılık suçlamasına maruz kalmış ve mahkm edilmiştir. Uabilmek, başka hayvanların şekline girebilme gibi olağanüstü glere sahip olduğuna inanılan, çocukları kaçırıp öldürüp yedikleri düşünülen cadılar, Avrupa’da yedi yüzyıl boyunca (11-18.yy) yerel halktan din adamlarına kadar geniş bir kitlenin öfkesinin ve korkusunun merkezinde olmuştur (Nahya, 2011, s. 31; Akın, 2001, s. 138).



Görsel 8: Cadı Avı Tasviri

Cadıların yarattığı tehlikelere karşı insanları uyararak halk arasında kitlesel bir psikozun oluşmasına zemin hazırlayan yazılı basın, konu ile ilgili en meşhur davaları ve bu davaların korkunç fiillerinin ayrıntılarını broşürler şeklinde basarak cadı katliamına ilişkin yürütülmekte olan çok çeşitli propaganda çalışmalarında üzerine düşen görevi yerine getirmiştir. Yine cadılık suçlamalarındaki kanıtları sistematikleştirerek ve konu ile ilgili tenkitleri cevaplayarak zulme en büyük katkıyı sağlayan jüriler, yargıçlar ve demonologlar, 16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde bu davaları standartlaştırarak bu davalara bürokratik bir format kazandırmışlardır. Cadılara lanet okuyan portreler çizmeyi misyon edinmiş Alman Hans Baldung gibi sanatçılar, cadı avını toplumsal bir kontrol mekanizması olarak onaylayan Thomas Hobbes gibi siyaset bilimciler, cadılara nefret söylemlerinde ve katliam çağrılarında bulunan Jean Bodin gibi düşünürler ile işbirliği kuran bu kanun adamları çalışmalarını zamanın en saygın entelektüellerine de yaslamışlardır. Bacon, Kepler, Galileo, Shakespeare, Pascal ve Descartes gibi dâhilerin ortaya çıktığı bu çağda, cadı avı Avrupalı seçkinlerin en önemli tartışma konularından biri olmuştur. Devlet adamları, yargıçlar, avukatlar, bilim adamları, teologlar ve felsefeciler bu sorun üzerine görüşlerini açıklayıp broşürler ve demonolojiler yazmışlardır. Cadılığın en alçak suçlardan biri olduğunu söyleyip en ağır bir şekilde cezalandırılması gerektiğini ilan etmişlerdir (Federici, 2011).

İnsanlık ve kadın tarihinin en kara sayfalarının sorumlusu Katolik Kilisesi mahkemeleri, bilinen adıyla Engizisyonudur. Akıl dışı gerekçeleri ve insanlık dışı sorgu yöntemleriyle, bu“kutsal” kurul, 12. yüzyıldan başlayarak altı yüzyıl boyunca, milyonlarca insana “din ve devlet inançları/ilkelere” adına kıyım uygulamıştır. 1990’larda araştırmacılara/kısmen açılan arşivler, Ortaçağ, İspanyol ve Roma engizisyonları dönemlerinde, yaklaşık bir milyon kadının cadılık suçlamasıyla öldürüldüğünü kanıtlamaktadır. Engizisyonun Dominiken rahipleri, özellikle farklı, bilgili ve dişil kadınları, önce cadı olduklarına, sonra cadılığın ölümcül suç olduğuna ve bunun savunması olmadığına karar vererek yok etmiştir (Karaküçük, 2010, s. 46).

Ortaçağın karanlık dönemlerinde zalim işkence yöntemlerini benimseyerek insanları din adına yargılayan kilise, bu gücünü kullanarak krallıkları yönetmeye başlamıştır. Binlerce kişinin cadı suçlamasıyla yargılandığı, işkence yapılarak ve yakılarak infaz edildiği bu dönemde, kilise işine gelmeyen herkese cadı suçlamasında bulunmuştur. Psikolojik baskılara ve akla hayale gelmeyecek işkencelere maruz kalan bu masumlar, cadı olmamalarına rağmen bu suçlamaları kabul etmek zorunda kalmıştır. Cadı avlama çağı olarak da adlandırılan bu zaman diliminde İspanya’dan İngiltere’ye tüm Avrupa’da yüzbinlerce kadın yakılarak infaz edilmiştir. Bu yıllarda Protestan ve Katolik kiliseleri, cadı olarak suçlanan kadınları politik, dini ve cinsel bir tehlike olarak görmüşlerdir. Feodal düzenin ve kilisenin baskılarına karşı direnen bu kadınlar hedef seçilmiştir. Yaşlı, genç hatta bebek kadınlar işkence görmüş, cadı oldukları için yok edilmişlerdir (Elmas, 2013; Karakuş, 2017). Cadılıkla suçlananlar üzerinde kurulan amansız baskının kaynağını sadece engizisyon mahkemelerinin uygulamaları, kilise ve dünyevi mahkemelerin ceza kodeksiyle açıklamak yeterli değildir. Cadılara ve herektik grupların üyelerine karşı uygulanan takibin büyük kitlesel avlara dönüşmesinde ve linç hukukunun uygulanmasında halkın ve entelektüel kesimin büyük katkısı olmuştur (Akın, 2001, s. 143).

İşkence yöntemleri şu şekildeydi; En çok uygulanan idam etme ve işkence yöntemi, canlı olarak yakmaktır. Bunun dışında suçlu bulunan kadın sıkıca bağlanır, huni yardımıyla sindirim sistemi patlayana kadar su içirilirdi. Metal tıkaç denen bir aletle (armut şeklinde bir alettir) ağızındaki tüm dişler kırılır, suçunu itiraf edene kadar çene kemikleri kırılırdı. Ayakları, kan damarları çatlayana ve kemikleri kırılana kadar demir mengene ile sıkıştırılırdı. İffetsizliğini sembolize eden canlı maymun, şeytanın sembolleri olan yılan ve kedi ile kadın bir çuvala konur ve suya atılırdı. Bazen de diri diri toprağa gömülürdü. Atlar ile dört tarafından bağlanır, parçalara ayrılması sağlanırdı. İşkence çarkında parçalanırdı, kafası kesilirdi. Bağırsakları çıkartılır, dönen bir tahtaya bağlanarak, tahta çevrilir ve bağırsaklarının tahtaya dolanması sağlanırdı. Ve daha nice akla hayale gelmeyen işkencelerle çoğu kadın (öldürülen kadın sayısı erkeklerin iki katıdır. Çünkü o dönemde engizisyon mahkemesine göre kadınlar potansiyel cadıdırlar.) olmak

üzere binlerce insan öldürülmüş ve zorla cadı olduğu itiraf ettirilmiştir (Elmas, 2013).

Ortaçağda Hristiyan din bilginleri, kadının Âdem'in kaburga kemiğinden yaratıldığına ve şeytana uyarak insanın cennetten kovulmasına sebep olduğuna inanıyor, bu nedenle onu aşağı görüyordu. Kadının çalışma hayatına girmesine karşı çıkan, onun sadece evde oturup çocuk doğurmasına izin veren bu anlayış, kadını cinsel bir obje olarak tehdit edici ve şeytani görüyordu. Zayıf ve kötülöklere açık doğasından dolayı, kadının şeytanın elçisi olduğuna inanılıyordu. Bu nedenle her kadının potansiyel bir büyücü, cadı olduğuna dair ataerkil düşünce Ortaçağdan bu yana varlığını sürdürmüştür. O dönemde yazılan kitaplarda, cadıların erkeklerin cinselliklerini gerileterek yok ettiğine ve buna karşı alınabilecek önlemlere ilişkin anlatımlar bulunuyordu (Sallmann, 1996, s. 61).

İyileştirici ve büyüleyici doğasıyla kuşaktan kuşağa aktarılan sırların taşıyıcısı olan kadın, cadı avcılığının akıl hocalığını yapan kimseler tarafından günahkâr, cinselliği denetim altında tutulamayan, erdemli erkeği baştan çıkararak, kötülüğün simgesi olan tehlikeli bir varlık olarak görülür ve her daim aşağılanırdı. Doğüstü kuvvetler ve bastırılmış cinsellik ayrılmaz bir biçimde birlikte işlenir. Kadın doğasında var olan vahşi yetenekler ve bilgi sahibi olma durumu, şeytan tarafından ele geçirilmişliğin bir belirtisi olarak görülürdü (Öğüt, 2010). Cadı, şeytanla işbirliği yaparak ataerkil düşüncenin iki önemli ögesini, dini ve eril cinselliği, tehdit etmekteydi. “Cadı, iğdiş edici canavar kadın olarak erkeklerin iğdiş edilme korkularının simgelerinden bir tanesidir. Ayrıca Ortaçağda salgın hastalıklardan, verimsiz hasattan, açıklanamayan ölümlerden ve doğal felaketlerden de cadılar sorumlu tutulurdu.” (Topçu, 1999, s. 2). Kadının günlük yaşamda yaptığı bazı zararlı büyüler, kadının cadı kimliğini pekiştirmeye yönelik olarak dizayn edilmiştir. Örneğin erkeği iktidarsız etmeye yönelik yapılan büyü, eşler arasındaki uyumu bozar ve erkeği evinden ve eşinden uzaklaştırır, erkek üreme maksadıyla bile sorumluluğunu yerine getiremez. H. Kramer, Malleus Maleficarum'da cadıların demonların yardımıyla erkeklerin cinsel organını çalabildiklerini veya erkekleri tüm yaşam boyunca iktidarsız kılabilirdiğini söylemektedir (Akın, 2001; Kramer, 2000). Erkeklerin bir türlü akıl erdiremediği kadının insanoğluna yaşam verme özelliği de (doğurganlığı), büyü güce sahip olma, cadılık ve kadınlık arasında bağlantı kurulmasında etkili olmuştur.

Kadınlara cadılık suçlamalarının yapıldığı dönemlerde hamile kadınların doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılıyordu (Creed, 1993, s. 74).

Ortaçağda dogmatik inançlar yüzünden çeşitli ruhsal hastalıkların açıklanmasında gene ilkel çağların psikolojisine dönülmüş ve birçok ruhsal hastalıklar doğaüstü güçlere, büyüye, sihirbazlığa bağlanmıştır. Veya birçok ruh hastalıkları gibi histeri de şeytanlar tarafından tutulmaya bağlanıyor ve şeytana tutulmuş hastalar büyücü damgası ile diri diri yakılıyordu (Kahya, 1975, s. 415). Aranson'a göre (2013) histerinin cadılık suçlamasına dönüştüğü en önemli vaka Salem cadı olaylarıdır: 1692 yılında, İngiliz kolonilerinin bulunduğu Massachusetts yakınlarındaki Salem kasabasının ileri gelen tüccarlarından Samuel Parris Barbados Adası'ndan Salem kasabasına Tituba ve Jhon adlarında iki köle getirmiştir. Kadın köle Tituba, tüccarın kızı Betty ve yeğeni Abigail'e bakıcılık yaparken onlara Barbados adasının Vudu büyü ve büyücüleri ile ilgili hikâyeler anlatmış, falcılık oyunlarını ve yumurta akıyla suyu karıştırarak kristal küreler elde etmeyi öğretmiştir. Bu tekinsiz hikâyelerden ve etkileşimlerden etkilenmeye başlayan kızlar kasabanın diğer kızlarıyla da bu falcılık oyunlarını oynamıştır. Bu oyunları oynamaya başladıktan sonra kızlar epilepsi krizleri geçirmeye, garip sesler çıkarmaya başlamıştır. Garip vücut şekilleri, olağandışı hareketleri nedeniyle tehlikeli ve tekinsiz kızlara dönüşmüşlerdir.



Görsel 9: Salem Cadı Olayları Davası

Bu davranış değişikliklerinin nedeni Tituba'nın kızlara anlattığı vudu masallarına ve onlara oynattığı oyunlara bağlanmıştır. Bu olayların ardından, Salem Kasabası'nda Tituba'nın cadı olduğu ile ilgili söylentiler başlamıştır. İlk aşamada Tituba, kocasının yokluğunda yalnız yaşayan bir kadın olan Sarah Good ve uşağıyla aynı evde nikâhsız yaşayan yaşlı bir kadın olan Sarah Osborne cadılıkla suçlanmıştır. Bu suçlamalara ilişkin Tituba'yı yargılamak üzere davalar başlatılmış ve sahibinin yaptığı işkencelere dayanamayan ve kızlara anlattığı tekinsiz hikâyelerin ortaya çıkmasından korkan Tituba cadı suçlamasını üstlenmek zorunda kalmıştır. Salem gibi küçük bir kasabada psikososyal temelleri olan ruhsal bir rahatsızlık histerik bulaşma yoluyla kolektif bir vakaya dönüşmüştür. Yargılanan Tituba'nın etkilediği kızlardaki bu kolektif histeri, yargılayanlarda da kolektif bir korku histerisine ve cadı avına dönüşmüştür. Tituba öldürüleceğini anlayınca Salemlilerden öç almak için kasabada başka cadılar da olduğunu söylemiştir. Kasabanın önde gelenlerinin eşlerinin ve kızlarının adlarını vermiştir. Salem olayında ondokuz masum kadın yargılanmış ve öldürülmüştür (Aranson, 2003; Brown, 1984). Cadı inancıyla ilgili bu gizemli olaylar edebiyatı, sanatı ve sinemayı her daim etkilemiştir.

3. BÖLÜM

3. PSİKANALİTİK BİR ÖĞE OLARAK TEKİNSİZ VE İĞRENÇ

3.1. PSİKANALİTİK BİR ÖĞE OLARAK TEKİNSİZ

Tekinsiz kavramını Alman filozof Schelling, (1845) yazdığı “*Mitolojinin Felsefesi*” adlı eserinde: “ ‘*Unheimlich*’, gizli ve saklı kalması gerektiği halde ortaya çıkmış her şeydir.” olarak ilk kez kullanmıştır. Ama ‘tekinsiz’ kavramını psikolojiye ilk kez “*Tekinsizin Psikolojisi*” (Zur Psychologie des Unheimlichen, 1906) makalesiyle Ernst Jentsch kazandırmıştır. Jentsch kavramı, “canlı bir şey gerçekten canlı mıdır; yoksa cansız bir şey canlandırılabilir mi üzerine kuşkular” bağlamında kullanır. Freud da 1919 tarihli Tekinsiz (Das Unheimliche) makalesinde bu kavramı psikanalizin bakış açısıyla yeniden ele almış, tekinsizi korkunun kökeni olarak ifade etmiş ve “bastırılmış olanın geri dönüşü” olarak incelemiştir. Freud tekinsizi, “korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türüdür” diye tanımlamıştır (Freud, 1919, s. 220). Çetin Erus’a (2011) göre ‘tekinsizlik’, evvelce tanıdık olan ve güven uyandıran bir durumun, hissin ya da nesnenin belli bir zaman zarfında tehdit edici bir kimliğe bürünmesidir. Bu durum geçmiş yaşantıların doğal algılanmasını sağlayacak olan açıklamaların sonradan edinilen bilgilerle hükümsüz kılındığı durumlarda ortaya çıkabilir.

Freud tarafından 1919 yılında korkunun kaynağı olarak önerilen “tekinsizlik” (Uncanny) ile Schelling’in önerdiği “tekinsizlik” (unheimlich) kavramları üzerinde durmak gerekir. “Bu yaklaşımlarda tekinsizlik, ‘sır olarak kalması gerektiği halde ortaya çıkmış her şey’ anlamına gelmektedir, diğer bir deyişle, ‘garip ve ürpertici, anlaşılmaz ve de bilim yoluyla açıklanamaz olay ve duyguları tarif etmek için’ kullanılmaktadır (Erden, 2013, s. 107).

Tekin ve tekinsiz meselesi psikoloji ve psikanaliz bağlamında daha 20. Yüzyılın başlarında çalışılmaya başlanmıştır. Konunun uzmanları tekin olanda tanımlılık, emniyet, endişesizlik; tekinsiz olanda ise karanlık, sessizlik, yalnızlık ve yabancılık gibi öğelerin esas olduğunu savunmuştur. Freud tekinsizi sağlayan üçlünün karanlık, sessizlik ve yalnızlık olduğunu, bu üçlünün bilinçdışı korkunun birincil alanını belirlediğini, bu yüzden anne rahminin hem en tekin hem de en tekinsiz yer olarak görüldüğünü ileri sürer. Ana rahminin karanlığına ve sessizliğine, yalnızlık duygusunu ilk defa burada yaşamış olmasına rağmen, insanoğlunun bu üçlüden korkması ya da bu üçlü karşısında kaygı duyması,

tekinsizliğin tanıdık ile tanıdık olmayan arasında gidip gelen anlamı ile açıklanır (Aydemir, 2016, s. 33; Zambak, 2013). Freud, Imago dergisinde (1919) yayımlanan “Tekinsizlik (The Uncanny)” başlıklı makalesinde, ‘tekinsizlik’den şöyle bahseder:

Almanca bir kelime olan unheimlich, tanıdık, bildik, yerli anlamlarına gelen heimlich, heimisch kelimelerinin bariz bir şekilde zıddıdır ve bilinmediği, tanıdık gelmediği için ‘tekinsiz’in kesinlikle korkutucu olduğu sonucuna varmak bizi cezbeder. Elbette, yeni ve tanıdık olmayan her şey korkutucu olmak zorunda değildir, ancak bu ilişki tersine çevrilemez. Sadece diyebiliriz ki alışılmışın dışında olan şeyler kolayca korkutucu ve tekinsiz olabilir; bazı yeni şeyler korkutucu olabilir ama her anlamda değil tabi. Alışılmışın dışında ve tanıdık olmayan şeylerin tekinsiz olması için bunlara bir şeylerin eklenmesi gerekmektedir (Freud, 1919, s.233).

Freud, ‘Tekinsiz’ makalesinde ‘tekinsizin bir sır olarak gizli kalması gerekirken görünür hale gelen her şeyin adı’ olması paradoksunu ele alır. Tekinsiz terimi, aslında aşına veya bilinir olmayana gönderim yapmakla beraber, bu anlamının tam karşıtı olarak derinlemesine içsel ve aşına olan anlamını da taşır. Freud'a göre tekinsiz (Unheimliche), ‘uzun süredir bilinen ve aşına olanı’ garip bir şekilde yeniden harekete geçiren yabancılık olgusudur; Bunun Geheim (gizli), heimisch (yerli) ve heimlich (tekin) terimleri arasındaki etimolojik ilişkiden kaynaklanan bir olgu olduğunu söyler. Tekinsiz sözcüğünde terimsel anlam ve tanımladığı olgu açısından ortaya çıkan şey, birbirine karşıt görünen iki anlam arasındaki bir kaymadır. Bu paradoksal kayma, görmeye alışkın olunanla daha önce eşini benzerini görmediğimiz arasında oluşmaktadır. Bu iki anlamdan bazı şeylerin gizli kalması istenildiği anlamı çıkarılabilir. Başkaları ondan haberdar olmasın diye saklanmış, gözlerden uzak tutulmuş, başkalarından esirgenmiştir. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse tekinsiz, tekin olanın diğer yüzüdür; tekin olanın sır olarak saklanıp iyice gizli kapaklı bir şey haline dönüşmesiyle bilinçten uzaklaşması, bilinçdışına atılması olayı gerçekleşir. Mahrem olan bilince yabancı bir hal alır. Bu şekilde ‘tekinsiz’, ‘gizli veya güvenilmez’ anlamına gelmeye başlar, Latince ‘occultus veya mysticus’ un eşdeğeri haline gelir (Freud, 1999, s. 331; Kearney, 2012, s. 97).

Tekinsiz kelimesindeki son ek (-siz), mantıksal bir karşıtıktan ziyade diyalektik bir terse dönüş olarak anlaşılmalıdır. Seve seve nefret ettiğim düşman, kılık değiştirmiş benden başkası değildir çoğu zaman. Dolayısıyla Freud'dan yola çıkarak, kaygı verici yabancıların bizden farklı oldukları için değil de bize kendimizden daha çok benzedikleri için bizi kaygılandırdıkları sonucuna varabiliriz. Aslına bakılırsa, yabancıların yabancı bir tarafı yoktur (Kearney, 2012, s. 98).

Sigmund Freud, estetiğin sadece bir güzellik kuramı olmadığına, duyguların niteliğini de inceleyen bir kuram olduğuna ve ruh z mlmecilerin bu konuyu Şu ana kadar araştırmaya cesaret edemediğine değindikten sonra ‘Tekinsiz’ konusunun ürkütücü, korku ve dehşet doğuran Şeyle ilişkisine vurguyla ‘Tekinsiz’ makalesine giriş yapar. Tekinsiz sözcüğünün net olarak betimlenememesinden dolayı korkuya neden olan Şeyle karıŐtırıldıđını söyler. Korkutucu Şeyler alanındaki belli Şeylerin ‘tekinsiz’ olarak algılanmasının özel bir duygu çekirdeğinden kaynaklandığını ve bu nedenle insanoğlunun her daim bu ortak çekirdeğin gizemini z mllemek istediğini anlatır. Güzel, çekici ve soylu ile ilgilenen estetiğe ilişkin kapsamlı tezlerde tiksinti ve rahatsızlık gibi duygulara ait hiÇbir Şeyin bulunmamasını tenkit eder (Freud, 1999, s. 325).

Freud’a göre Jentsch’in çalışması, tıbbi ruhbilim literatüründe bereketli ama kapsamlı olmayan bir makaledir. Jentsch kendi ‘*tekinsiz*’ makalesinde insanların bu duygu türüne yaklaşımları bakımından çok büyük farklılıklar taŐımasının bu olgunun incelenmesini güçleŐtirdiđini söylemektedir. Bu güçlüklere rağmen Jentsch’in çalışması tekinsiz duygusunu uyandırabilecek eŐyaları, kişileri, izlenimleri, olayları ve durumları incelemek aÇısından Freud için uygun bir örnektir.

Jentsch iyi bir örnek olarak “sözde canlanmış bir Şeyin gerçekten canlı olup olmadığı ya da cansız bir nesnenin gerçekte canlandırılıp canlandırılmayacağı kuŐkularını almıştır ve buna balmumu fiğ rlerin, ustaca yapılmıŐ bebeklerin ve otomatların bıraktığı izlenimle bağlantılı olarak değinir. Buna göre sara nöbetlerinin ve delilik gösterimlerinin tekinsiz etkisini ekler çünkü bunlar izleyende zihinsel etkinliğin sıradan görünümünün ardında iŐlemekte olan otomatik, mekanik süreçlerin izlenimini uyandırır. Yazarın görüŐüne tümüyle katılmamakla birlikte bunu kendi araŐtırmamız için bir başlangıç noktası olarak alacağız çünkü... bize tekinsiz etkiler yaratmada başkalarından daha başarılı olmuş bir yazarı anımsatır (Freud, 1919, s. 226).

Freud Jentsch’in örneğini çalışmasının başlangıç noktası olarak kabul etmekle beraber kendi bakış aÇısıyla ‘tekinsiz’ kavramını yeniden anlamlandırır. “Jentsch için ‘tekinsiz’ duygusunun uyanması, belirli koşullara bağlıdır. Bu da bir objenin canlı mı cansız mı olduğu ya da bir cansız nesnenin, canlı bir varlığa çok fazla benzediğinde oluşan “bilişsel belirsizlik” durumudur.”(Sayar, 2016). Jentsch’e göre “ Bir hik ye anlatırken okuyucuda tekinsiz bir etki yaratmanın en başarılı yolu hik yedeki fiğ r n bir insan mı yoksa robot mu olduğu konusunda okuru Őüphede bırakmak ve bunu okurun dikkatini doğrudan bu belirsizliğe

odaklamadan yapmaktır. Bu şekilde okur doğrudan konuya giremez ve hikâyeyi hızlıca çözümleyemez.”(Freud, 1919, s. 227).

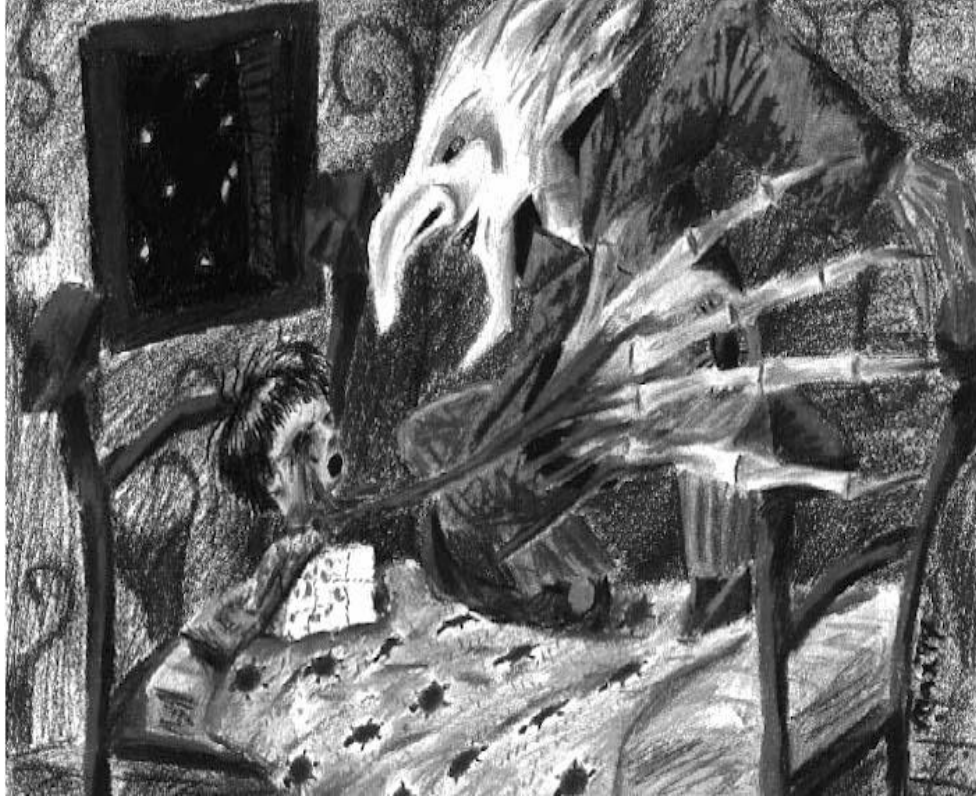
Jentsch'in makalesi E.T.A Hoffman'ın imgesel anlatılarındaki entelektüel belirsizlik üzerine kurgulanmış ruhbilimsel oyunlara vurgu yapar. Hoffman okuyucuyu psikolojik olarak şüphe içinde bırakan bu yöntemi başarıyla kullanmıştır. Freud için de Hoffman'ın 'Kum Adam' öyküsü 'Tekinsiz' makalesinin ana omurgasını oluşturur. Jentsch'in bakış açısıyla 'Kum Adam' öyküsünün ana teması, bir robotun gerçek bir insan kadar olmasa bile, insana benzer niteliklerde görünmesi ve davranması karşısında yaşadığımız belirsizliğin oluşturduğu tekinsizlik duygusunun kaynağı olan ve canlı bir varlık gibi gözükten Olimpia temasıyken Freud'un perspektifinden en önemli öge öyküye adını veren çocukların gözlerini oyan 'Kum Adam' temasıdır (Freud, 1999). Freud, Alman romantik yazar E. T. A. Hoffmann'ın 'Kum Adam' öyküsünü tekrar ele alır ve tekinsizlik duygusunun içeriği ve temelinde yer alan ve onu var eden durumlar üzerine uzun zihinsel yorumlamalarda bulunur. Freud'a göre tekinsizlik çocukluk anılarıyla ilgilidir ve bu anılar kişiye özgü olduğu kadar insan soyuna da aittirler. Bu şekilde kaçınılmaz olan bir yazgı olarak tekinsizlik duygusuna sebep olan her şeyin ortaklıkları ve belli kökenleri mevcut olarak önerilmiş olur (Ümer, 2017, s. 99).

3.1.1. Kum Adam Öyküsü: Olay örgüsü

Hikâyeyi Lothar'ı tanıdığını iddia eden bir anlatıcı anlatır. Anlatıcı üç mektuptan alıntı yaparak hikâyesine başlar.

İlk mektup Nathanael'den nişanlısı Klara'nın kardeşi Lothar'a yazılmıştır. Nathanael eğitimini sürdürdüğü şehirde babasının avukat arkadaşı Coppelius'a benzeyen bir barometre satıcısının odasına girdiğini anlatarak mektubuna başlar. Nathanael bu ziyaret nedeniyle Kum Adam efsanesi ile ilgili çocukluk korkusunun tekrar ortaya çıktığını anlatır. Bu efsaneyi Nathanael'e kız kardeşinin dadısı anlatmıştır. Efsaneye göre çocuklar uyku vakti geldiğinde yatmak istemezse Kum Adam gelir ve çocukların gözlerine avuç avuç kum attığı için çocukların gözleri kanla dolar ve başlarından fırlayıp çıkar. Onları torbasına doldurup yarımaydaki yuvasına götüren Kum Adam çocuklarını bu gözlerle besler. Nathanael Kum Adam korkusunu geceleri babasını ziyaret eden gizemli

bir ziyaretçi ile ilişkilendirir. Nathanael'e göre babasını her gece ziyaret eden bu gizemli misafir Kum Adam'dan başkası değildir. Nathanael Kum Adam'ı görmek için babasının odasına gizlice saklanır. Babası ile simya deneyleri yapan bu gizemli misafirin iğrenç bir avukat olan Coppelius olduğunu görür. Coppelius ve babası odadaki gizli bir bölmede yer alan küçük bir ocağın başında çalışmaktadır. Coppelius kızgın bir maşayla yoğun duman tabakasının içinden kor gibi parçalar çıkarıp var gücüyle bu parçaları çekiçle dövmetedir. Dövülen bu şekiller gözleri olmayan, gözlerinin yerinde korkunç derin siyahların var olduğu insan yüzlerine benzemektedir. Nathanael Coppelius'un " Gözleri getir! Gözleri getir" diye çınlayan bir sesle bağırdığını duyar. Korkudan kendini kaybederek çılgınlık atar ve saklandığı yerden çıkar. Keşfedildiğinde Coppelius onu ocağa doğru fırlatır. Coppelius elini alevlerin arasına sokup, kor gibi kömür parçalar çıkarıp tam Nathanael'in gözlerine sokmak üzereyken Nathanael'in babası Coppelius'u durdurur. Bunun üzerine Coppelius kemikleri çatırdayana kadar Nathanael'i sıkar. Onun ellerini ve ayaklarını bükür. Bu işkenceye daha fazla dayanamayıp bayılır. Bu olaydan bir yıl sonra Coppelius Nathanael'in babasını simya deneyi yapmak için tekrar ziyaret eder. Bu ziyarette patlama olur, Nathanael " Coppelius bu" diye haykırarak yataktan fırlar ve babasının odasına koşar. Dumanları tüten ocağın önünde yüzü yanmış bir biçimde yatan Nathanael'in babası ölmüştür. Babasının yüzü, canlı olduğu zamanlardaki yumuşak ve tatlı ifadesine ancak iki gün sonra tabuta konduğunda yeniden kavuşur. Olay ortaya çıktıktan sonra yetkililer Coppelius'u ifadesini almak için çağırmak isterler, ancak o hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolur. Bu mektupta Nathanael, kısa bir süre önce odasına giren Giuseppe Coppola adındaki barometre satıcının korkunç Coppelius'dan başkası olamayacağını ve ondan intikam almak için kararlı olduğunu söylemektedir.



Görsel 10: Kum Adam Tasviri

Nathanael Lothar'a gönderdiği mektubun üzerine dalgınlıkla nişanlısı Klara'nın adını yazar. Zarfı sevinçle açan Klara, sözcükleri okuduktan sonra mektubun aslında kardeşi Lothar'a yazıldığını anlar. Bu hatayı Nathanael'in onu sürekli düşünmesine ve gönlünden çıkaramamasına bağlar. Bu güzel duygusunu ifade eden sözcüklerle Klara'nın Nathanael'e yazdığı ikinci mektup başlar. Klara, Nathanael'i etkileyen tüm bu dehşet ve korkuların yalnızca onun zihninde oluştuğunu ve gerçek dünyayla ilgilerinin olmadığı kanısında olduğunu itiraf eder. Çocuk aklının masallardaki ürkünç Kum Adam'la yaşlı Coppelius'u özdeşleştirilmesi ve Nathanael'in Kum Adam'a artık inanmadığı zamanlarda bile Coppelius'u özellikle çocuklara düşman, kötü niyetli bir canavar olarak algılamasının doğal olduğunu söyler. Çirkin avukat Coppelius'u ve barometre satıcısı Giuseppe Coppola'yı aklından çıkarmasını ondan ister.

Üçüncü mektup Nathanael'den Lothar'a yazılmıştır. Nathanael, Klara'nın mektubu (Nathanael'den Lothar'a yazılan ilk mektup) açıp okumasının çok canını sıktığını söyler. Coppelius ve Coppola'nın aynı kişi olabileceğine ilişkin düşüncesinin Klara tarafından kabul edilmemesinden, bu düşüncüyü kendi zihninde oluşturduğunu Klara'nın ona söylemesinden rahatsızlık duyduğunu ifade eder. Nathanael'e göre bu durum, Lothar'ın kız kardeşi Klara'ya yaptığı mantıkla

ilgili konuşmalardan kaynaklanmaktadır. Nathanael, Lothar'dan bu konuşmaları yapmaktan hemen vazgeçmesini ister. Yine kendisinin de Coppelius ve Coppola'nın aynı kişi olmadıklarına kesin olarak inanmaya başladığını söyler. Bu düşüncenin oluşmasında Coppola'nın bir İtalyan, Coppelius'un ise bir Alman olması ve şehre yeni gelen bir fizikçinin Coppola'yı uzun yıllar tanıdığını söylemesi etkili olmuştur. Nathanael, derslerine katıldığı bu ünlü fizikçi Spalanzani'nin evinin merdivenlerinden çıkarken cam bir kapının perdesinin aralığından Spalanzani'nin kızı Olimpia'yı gördüğünü ve bu kız nedeniyle tekin olmayan bir duyguya kapıldığını da mektubunda ayrıca ifade eder.

Nathanael bu üçüncü mektuptan kısa bir süre sonra eğitimini sürdürdüğü şehirden memleketine, Klara ve Lothar'ı görmek için geri döner. Nathanael, evine geri dönüp annesinin odasına girer girmez Klara onun kollarına büyük bir sevinçle atılır. Onunla yeniden birleşmenin sevinciyle korkunç Avukat Coppelius'u ve Klara'nın mantıklı mektubunu anımsamaz olur; tüm gerginliği geçer. Bununla birlikte barometre satıcısı Coppola'nın itici görüntüsünün derin ve yıkıcı etkisi altında olan Nathanael, kısa bir süre sonra tekrar karamsar düşüncelere dalar, garip ve alışılmadık bir biçimde davranmaya başlar. Tüm yaşamın düşlerden ve önsözlerden oluştuğuna, bireylerin özgür olmayıp aksine karanlık ve acımasız güçlerin oyuncağı olduğuna dair kadenci ve kasvetli bir mistisizme sürüklenir. Sağduyulu Klara, nişanlısının bu mistik fanteziye sığınmasından hiç hoşlanmaz. Klara, Nathanael'in karanlık, müphem ve boğucu mistisizminden rahatsız oluşunun üstesinden gelemeyince ondan uzaklaşmaya başlar. Bu ayrılık sürecinde çocukluk korkusunun etkisi altına girmeye başlayan Nathanael, çirkin Coppelius'un mutlu ilişkisini yok edeceğine ilişkin karamsar bir varsayım üzerine bir şiir yazmayı planlar. Şiirinde Klara ve kendisini gerçek bir aşkla birleşmiş olarak tasarlar. Tam evlenmek üzereyken korkunç Coppelius gelir ve Klara'nın güzel gözlerine dokunur. Klara'nın gözleri kandan kıvılcımlar gibi Nathanael'in göğsüne fırlar ve onu yakıp dağlar. Daha sonra Coppelius'un Nathanael'i hızla dönmekte olan bir ateş çemberine atmasını tasvir eden dizelerle şiir sona erer. Nathanael kendisini duygusal hissettiği bir anda şiiri nişanlısına okur. Nişanlısı bu çılgın ve anlamsız şiiri ateşe atmasını ister. Bunun üzerine Nathanael öfkeyle yerinden fırlar ve Klara'yı iterek, ona “ Lanet olası cansız makine” diye bağırır. Klara çok üzüldüğü için gözyaşları içinde koşarak oradan uzaklaşır. Nathanael'in

kendisini hiçbir zaman sevmediğinden yakınan Klara, olan biten her şeyi kardeşi Lothar'a anlatır. Uzun süredir Nathanael'e karşı üstü kapalı bir gerginlik yaşayan Lothar öfkelenir. Birbirlerine deli, hayalci züppe, zavallı, adi, bayağı adam gibi nitelikleri yakıştırıp kavga ederler. Düello kaçınılmazdır. Klara, nişanlısının ve kardeşinin kavga edeceğini duyar. Lothar ve Nathanael tam düello yapacakken Klara onları uzlaştırır. Üçü birbirlerine sarılarak barışırlar ve birbirlerine koşulsuz sevgi ve içten bağlılık sözü verirler.

Nathanael eğitimini tamamlamak için memleketinden ayrıлып kaldığı yere geri dönünce yaşadığı binanın yanıp kül olduğunu görür. Arkadaşları, Nathanael'in kitaplarını, araç gereçlerini ve zarar görmemiş birkaç eşyasını kurtarıp başka bir binada tuttıkları bir odaya taşırlar. Nathanael bu odaya yerleşir. Odası Profesör Spalanzani'nin evinin tam karşısındadır. Odasının penceresinden Spalanzani'nin kızı Olimpia'nın odası görülmektedir. Gün boyunca donuk ve hareketsiz bir biçimde masanın başında oturan Olimpia'dan yavaş yavaş etkilenmeye başlar. Lakin kalbinde hala Klara olduğu için bu etki onu ele geçiremez.

Bir gün Nathanael tam nişanlısına mektup yazmak üzereyken kapısı çalar, “Girin!” diye bağırır ve odasına barometre satıcı Coppola girer. Nathanael sarsılır, lakin profesörün Coppola hakkında söylediklerini ve nişanlısı Klara'ya Kum Adam Coppelius'a ilişkin verdiği sözü hatırlar ve kendisini toparlar. Nathanael ona barometre alma niyeti olmadığını söyler. Bunun üzerine Coppola barometre satmadığını belirterek “Güzel gözlerim var, sana satmak için, güzel gözlerim!” der. Coppola ceketinin ceplerinden bir sürü katlanır gözlük çıkarır ve Nathanael'in masasının üzerine koyar. O kadar çok gözlük konmuştur ki masanın üzeri garip bir biçimde ışıdamaya ve parlamaya başlar. Nathanael binlerce gözün kendisini izlediği gibi bir hisse kapılır. Bir anda Kum Adam'a ilişkin çocukluk korkusu yeniden canlanır. Coppola'dan durmasını ister. Masadan gözlüklerin toplanmasıyla birlikte sakinleşir. Gözlük satamayacağını anlayan Coppola ona bir cep dürbünü satmayı teklif eder. Bunun üzerine Nathanael, Coppola'dan küçük ve şık bir cep dürbünü satın almaya karar verir. Dürbünü denemek için düşünmeden Olimpia'nın odasına bakar. Olimpia hareketsiz ve kollarını küçük masasına dayamış bir şekilde oturmaktadır. Olimpia'nın inanılmaz güzellikteki yüzünü görür. Coppola odadan ayrıldıktan hemen sonra da karşı konulmaz bir güç onu

çekiyormuşçasına dürbününü kapar ve Olimpia'nın olağanüstü görüntüsüne bakmaya devam eder. Zaman içerisinde Olimpia'ya âşık olur.

Nathanael'i arkadaşı Siegmund ziyaret eder. Profesör Spalanzani'nin büyük bir balo vereceğini ona söyler. Profesör bu davette kızı Olimpia'yı ilk kez insanların karşısına çıkaracaktır. Nathanael bir davetiye bulup profesörün evine gider. Balo Olimpia'nın davetlilere kusursuz bir biçimde piyano çalması ve aynı biçimde pürüzsüz cam bir çan gibi çınlayan tiz bir sesle arya söylemesi ile başlar. Olimpia çok gösterişli ve zevkli giyinmiştir. Buna rağmen görünüşünde insanların yadırgadığı bir sertlik vardır. Nathanael arka sıralarda durduğu için Olimpia'nın hatlarını seçememektedir. Cebinden dürbününü çıkarır ve ona bakmaya başlar. O anda kızın ona özlemle baktığını görür ve kendini tutamayarak “Olimpia” diye bir feryat koparır. İnsanlar dönüp Nathanael'e bakar ve ona güler. Konserin bitip balonun başlamasıyla birlikte kendisini Olimpia'nın yanında bulur ve kızın elini yakalar. Olimpia'nın eli buz gibidir. İçinde tekin olmayan bir duygu hisseder. Onun gözlerinin büyüyle bu duygudan uzaklaşır. Gece boyunca defalarca onunla dans eder. Olimpia'nın garip bir ritmik düzende dans etmesi onu ara sıra rahatsız etse de kızın ona uyum sağlamayı beceremediğini düşünür. Nathanael içtiği şarabın sarhoşluğu içinde çekingenliğini üzerinden atar. Olimpia'nın yanına oturur ve onun elini tutar. Ona ateşli ve coşkulu sözler söyler. Kızın bu sözler karşısında sürekli gözlerini dikip Nathanael'e bakması ve “ Ah ah!” deyip onu onaylaması Nathanael'in coşkusu daha da arttırır. Ona aşkını itiraf eder. Olimpia ayağa kalkar ve “ Ah ah!” diye iç geçirmekle yetinir. Profesör Nathanael'in kızına olan ilgisinden hoşlanır. Onu evine davet eder.



Görsel 11: Nathanael ve Olimpia'nın dansı

Birkaç gün boyunca sürekli profesörün verdiği balo konuşulur. Spalanzani balo için her şeyin en mükemmelini yapmıştır. Buna rağmen davetlilerin bir kısmı balodaki bir takım gariplikleri ve kusurları eleştirir. Eleştiriler özellikle de ölü gibi donuk ve sessiz Olimpia'ya yöneliktir. Güzel görünmesine rağmen geri zekâlı olduğu, profesörün onu bu nedenle insanların karşısına çıkarmadığı söylenir. Nathanael söylenenleri öfkeyle dinler. İnsanların onun gönlünde saklı olan derin anlamı algılayamadıklarını düşünerek kendini rahatlatır. Bir gün arkadaşı Siegmund, Olimpia'nın yüzünün balmumu olabileceğini ve onun tahta bir kuklaya benzediğini söyleyerek böyle geri zekâlı bir kuklaya nasıl kendini kaptırdığını Nathanael'e sorar. Nathanael öfkeden kuduracak gibi olur. Olimpia'nın olağanüstü güzelliğini görememesinden dolayı Siegmund'a sitem eder.

Nathanael, Olimpia'ya olan aşkının etkisiyle belleğindeki herkesi siler. Nişanlısı Klara'yı, annesini ve Lothar'ı unuttur. Yalnız Olimpia için yaşamaya başlar. Onu her gün ziyaret edip ona şiirlerini ve gizemli öykülerini okur. Nathanael'i kusursuz bir şekilde dinleyen Olimpi'a, Klara'nın aksine başka bir

şeyler ile meşgul olmadan tüm dikkatini sadece Nathanael'e verir. Onun bütün söylediklerini “ Ah ah!” diyerek yanıtlar. Profesör, kızı ile Nathanael arasındaki ilişkiden çok memnun kalır. Nathanael'e iyi niyetini birçok kez ifade eder. Sonunda Nathanael, Olimpia'ya evlenme teklif edebileceğini söylediğinde Spalanzani gülümser, kızının seçiminde özgür olduğunu söyler. Bu sözlerden cesaret alan Nathanael büyük bir aşk içerisinde hemen ertesi gün Olimpia'yı uzun zamandır gözlerinin söylediklerini sözlere dökmeye ve ebediyen onun olduğunu söylemeye zorlamaya karar verir.

Annesinin verdiği yüzüğü yanına alarak Spalanzani'nin evine doğru gider. Profesörün evinin merdivenlerini çıkıp sahanlığa vardığında evin içinden garip bir gürültünün geldiğini fark eder. Gürültü profesörün çalışma odasından gelmektedir. Cam şangırtıları ve kapıların yumruklanması sesleri duyulur. İki kişi birbirine hakaretler ve küfürler etmektedir. Odaya girdiğinde Coppola ve Spalanzani'nin Olimpia'nın vücudunu çekiştirdiğini görür. Profesör omuzlarından Coppola ayaklarından Olimpia'yı çekiştirmektedir. Coppola büyük bir güçle Olimpia'yı profesörün elinden çekip alır, sırtlar ve korkunç bir kahkaha atarak odadan uzaklaşır. Kızın çirkin bir şekilde sallanan ayakları basamaklara çarpınca tahta gibi takırdar. Nathanael olduğu yerde donakalır. En son Olimpia'nın beyaz balmumu yüzünde gözlerinin olmadığını görür. Gözlerinin yerinde iki kara boşluk bulunmaktadır. Profesör Olimpia'nın cansız bir kukla olduğunu ve Coppola'nın onun en iyi otomatını çaldığını söyler. Nathanael'den otomatını kurtarmasını ister. “Arkasından koş - Olimpia'yı al getir – bak gözleri burada!” diye bağırır. Bunun üzerine Nathanael yerde bir çift kanlı gözün ona baktığını fark eder. Profesör gözleri yerden alır ve Nathanael'in göğsüne doğru fırlatır. Nathanael “ Hey, hey, ateş çemberi, ateş çemberi! Dön, dön ateş çemberi! Haydi dön, tahta bebek, hey dön, güzel tahta bebek...” diye bağırarak profesörün üzerine atılır ve boğazını sıkmaya başlar. Onu boğmaya çalışır ama gürültüyü duyan insanlar odaya doluşur ve profesörü onun elinden kurtarır. Nathanael bu çılgınlık nöbeti sonucunda akıl hastanesine yatırılır.



Görsel 12: Coppola ve Spalanzani'nin kavgası

Saygın bir baloya kendi yaptığı mekanik bir otomatı getiren Spalanzani, insanları aldattığı için toplumda kötü bir üne sahip olur. Hukukçular bu davranışı topluma karşı çok incelikli bir şekilde işlenmiş cezalandırılması gereken bir suç olarak görürler. Profesör insanları aldatma suçundan yargılanmamak için ortadan kaybolmak zorunda kalır. Coppola da onun gibi iz bırakmadan kaybolur. Anlatıcı Olimpia'nın hikâyesinin toplumun genelini etkilediği anlatır. Bu olaydan sonra birçok sevgili, bir otomata âşık olmadıklarına emin olmak için etten kemikten insanlarda olan davranışların kendi sevgililerinde olup olmadığını gözlemlemeye başlar. Bir çılgınlık kriziyle sonuçlanan bu olayın verdiği rahatsızlıktan Nathanael uzun süre kurtulamaz. Bir kâbustan uyanırcasına gözlerini açtığında yanında Klara ve Lothar vardır. Nathanael başına gelen bu talihsiz olayın etkisinden nişanlısı Klara'nın ona göstermiş olduğu ilgi sayesinde kurtulur.

Nathanael'in annesine yüklüce bir para haricinde kentten çok uzak olmayan bir ev ve arazi miras kalır. Nathanael, Klara ile evlenmeye ve annesine miras kalan bu evde Klara, Lothar ve annesi ile birlikte yaşamaya karar verir. Dört mutlu insan yeni evlerine taşınmak üzeridir. Alış veriş yapmak için kentin

sokaklarında dolaşırlar. Klara kentin pazaryerinde bulunan belediyenin kulesine tırmanıp dağlara bakmayı Nathanael'e teklif eder. Kısa bir zamanda iki sevgili kulenin en yüksek balkonuna ulaşır. Klara, kendilerine doğru gelir gibi görünen gülünç gri çalılığa sevgilisinin bakmasını ister. Nathanael cebinden Coppola'nın ona sattığı dürbünü çıkarır ve yana doğru bakar. Dürbünün önünde Klara durmaktadır. Klara'nın yüzü ölü gibi sarıdır. Bir anda tekrar bir çılgınlık nöbetine girer. "Dön tahta bebekçik! Dön tahta bebekçik!" diye bağırır. Olağanüstü bir güçle Klara'yı kucaklar ve onu aşağıya atmaya çalışır. Lothar, çılgına dönmüş Nathanael'in haykırıışlarını ve kız kardeşinin çılgınlıklarını duyar. Lothar, büyük bir hızla kuleyi tırmanır, kilitli olan kapıyı açarak kız kardeşini Nathanael'in elinden kurtarır. Klara'yı kucaklayıp hızla aşağıya indirir. Bu esnada Nathanael kulenin balkonunda çılgın bir şekilde bir oraya bir buraya koşuşturur, "Ateş çemberi, dön! Ateş çemberi dön!" diye haykırır.

Nathanael'in haykırıışları nedeniyle kulenin altında toplanan kalabalığın içinde Avukat Coppelius'un dev gibi cüssesi görünür. Coppelius gülererek "Ha ha, bekleyin, birazdan kendiliğinden inecek" der. İnsanlar yukarıya bakar. Nathanael birden donakalır, aşağıya bakar ve Coppelius'u görür. "Güzel gözler! Güzel gözler! diye haykırarak kendini kuleden atar. Nathanael aşağıya düşer ve ölür. Coppelius kalabalığın içinde kaybolur.

Anlatıcı Klara'nın birkaç yıl sonra ülkenin uzak bir köşesinde güzel bir kır evinin önünde iki neşeli oğlu ve üzerine titreyen kocasıyla Nathanael ile asla elde edemeyeceği mutluluğu bulduğunu söyler ve hikâyeye sona erer.

3.1.2. Kum Adam Öyküsü ve Tekinsiz Makalesi

Freud Hoffman'ın 'Kum Adam' öyküsünü tekinsiz konusu çerçevesinde psikanalitik olarak irdelemeye, tekinsizin ürkütücü, korku ve dehşet doğuran şeyle ilişkisini çözümlemeye başlar. Freud, Jentsch'in çalışmasını bir başlangıç noktası kabul eder ve Hoffman'ın düşlemsel anlatısında psikanalizin yaratıcı eklektik metodolojini kullanarak tekinsiz olanı analiz eder. Freud, bastırılanın geri dönüşünü, insanın ilk yıllarında dünya karşısındaki acizliği sonucu oluşan çaresizliğin sonraki yıllarda korku duygusu oluşturmasını, 'Tekinsiz' çalışmasının merkezine yerleştirir ve tekinsiz olanın bilinmeyenlerini bulmaya başlar (Freud, 1999).

Freud, E.T.A Hoffman'ın 'Kum Adam' öyküsündeki alıntıyı 'Tekinsiz' makalesinde girift bir üslupla işleyerek tekinsizi başka bir noktaya çeker. Öyküdeki güzel otomat Olimpia'nın tekinsiz temasıyla bir ilgisinin olmadığını, öykünün ana kahramanı Nathanael'in talihsizliğinin bastırılmış iğdiş edilme karmaşasından kaynaklandığını savunur. Tam da bu noktada temel kuramsal ilkesini ortaya atar: sadece 'eski ve tanıdık olana uzanan korku' psikanalizin çalışma sahasına girebilir. Daha ziyade, bir duygusal etkinin bilinçdışı zihinle ilişkisi olabilmesi için, bir bastırma süreci yaşayıp geri dönmüş olması gerekir. Freud, yeni türemiş modern şeylerin bilinçdışının kendisinin meydana getirdiği bir yapıyı harekete geçirmesini (zihindeki tanıdık ve eski bir şeyi -iğdiş edilme karmaşası gibi-), bastırılmış olanın geri dönüşü olarak açıklar (Freud, 1999, s. 355; Mulvey, 2012).

Freud' un geliştirdiği biçimde tekinsiz "bastırılmış olanın geri dönüşü" ile ilişkilidir. Geri dönüş sözcüğünün de çağrıştırdığı gibi açığa çıkan şey tanıdiktir. Geri geldiğine göre önceden bilinmektedir. Ancak bastırılmış olmanın bir sonucu olarak yeniden ortaya çıktığında tuhaflaşmış, anlaşılmaz biçimde yabancılaşmıştır (Güçbilmez, 2003, s. 5). Başka bir deyişle Freud tekinsizi, mahrem veya sır olarak saklanması gerektiği halde açığa çıkmış şeyi, 'bastırılmış olanın geri dönüşü' olarak formüle eder. Buna göre bastırılan her türden duygu, eninde sonunda korkuya dönüşür.

Freud, tekinsiz olanı "Bu eskiden beri bilinen ve uzun zamandır tanıdık olana gönderme yapan bir korku sınıfına aittir." şeklinde kategorize etmiştir. "Kaygıda nesne yokken korkuda, tam tersi tüm dikkat nesne üzerine toplanır. Kaygıda bir tehlike beklentisi söz konusudur ve benlik kendini tehlikeye hazırlar. Ancak tehlike belirli bir nesneye bağlıdır."(Parman, 2002, s. 65). Bireyin bildiği ama unuttuğu durumun bir şekilde hatırlanması, korkuya dönüşme olasılığı olan 'geri dönüş' ile vurgulanmaktadır. Burada kaygı ve korkuya neden olan tanıdıklık değil, gizlenmiş ve unutulmuş bir tanıdıklığın aşına olunan halinden saporak geri dönmesidir, görünür olmasıdır. Bu safhada unutulmuş olan hem tanıdık hem de yabancı olduğundan bir sayıklama şeklinde ortaya çıkar. Tekinsiz olan bu iki uçta gidip gelişir ve her daim kendi içinde tekrar eden bir döngüye sahiptir. (İlkin, 2012).

Freud, hayal ile gerçek arasındaki sınırların kalktığı ve ikiz, otomat, ölü veya kadın kılığına giren bastırılmış anıların ortaya çıktığı yeri ‘tekinsizin’ meydana geldiği yer olarak tanımlar. Ayrıca Freud kurmacaya başvurarak bu rahatsız edici tekinsiz deneyimiyle başa çıkabileceğimizi söyler. Masal, roman, fantastik öykü gibi hayal gücüyle oluşturulmuş bu kurmaca dünyası, artık gerçek ve hayali ikizler arasında ayırım yapamamamızdan kaynaklanan endişemizi yok eder, bu şekilde bastırılmış olanın korku oluşturmadan veya tehlike arz etmeden geri dönmesine imkân sağlar (Kearney, 2012, s. 295). Bir başka ifadeyle tekinsiz:

Akılda ilk olarak tanınan veya iyi yerleşmiş bir his veya nesnenin saklanması, unutulması veya bastırılmasıyla yabancı ve ürkütücü bir hâl almasıdır. Bu nedenle tekinsiz hissi yeni bir duygu değildir; bünyesinde tanıdık ve bastırılmış olan yabancıyı ve onun getirdiği garip korkuyu içermektedir. Freud’a göre, tekinsiz hissinin “çift” (double) kavramıyla yakından bir ilişkisi bulunmaktadır. Melankoli sürecinde eleştiri mekanizması geliştiren benlik, bastırma eylemiyle ikiye bölünerek çiftini yaratır. Bu bölünme benlikte yaşandığı için benliğin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Çift olma durumu da bastırılmış olanı beraberinde getirdiği için tekinsiz hissi uyandırır (Köşker, 2017, s. 17).

Freud’a göre E.T.A Hoffman’ın öyküsündeki Kum Adam, tekinsiz etkisini çocukluk dönemindeki iğdiş edilme karmaşasından almaktadır. Bastırmanın sebebi ‘iğdiş edilme’ korkusudur. İğdiş edilme çocukların ‘hadım edilme korkusu’ anlamına gelmektedir. Freud, babalarının tehditleri karşısında çocukların sürekli bir hadım edilme endişesi taşıdıkları görüşünü savunmaktadır. Nathanael’in çocukluk öyküsünde babasının ve Coppelus’un betimsel rolleri baba-imagosu’nun çifte değerliliğiyle ayrıldığı iki karşıt simgeler; biri onu kör etmekle –yani iğdiş etmekle- tehdit ederken diğeri, ‘iyi’ baba, onun görmesi için yalvarır. Karmaşanın en güçlü biçimde bastırılan kısmı olan ‘kötü’ babaya yönelik ölüm arzusu ‘iyi’ babanın ölümünde ifade bulur ve Copellius bundan sorumlu kılınır. Freud’a göre annelerine aşırı cinsel bir eğilim gösterip, babalarına karşı içlerinde düşmanca duygular besleyen, hatta bu duygularında babalarının ölmesini isteyecek kadar ileri giden oğlanlar, bu tutumlarından dolayı babalarının kendilerini iğdiş edeceğini; yani erkeklik organından yoksun bırakılacakları korkusu içinde yaşarlar. Göz ile ilgili korkular ile iğdiş arasındaki bağlantılar açısından bakıldığında Kum Adam’ın iğdiş edici rolü daha anlaşılır bir hal alır. Kum adamın aslında iğdiş etmeyi uygulayacağı düşünülen ürkütücü babayı temsil ettiği görülmektedir (Freud, 1999, s. 338; Candan ve İlden, 2017).

İnsan gözünün zarar görmesi ya da onu yitirmesi korkusunun çocuklardaki en kötü korkulardan biri olduğunu ruhçözümsel deneyimden biliyoruz. Çoğu yetişkin bu

konudaki endişelerini korurlar ve hiçbir fiziksel yaralanma onlar için gözlerinin yaralanmasından daha dehşet verici değildir. Ayrıca bir şeye gözbebeğimiz gibi bakacağımızı söyleme alışkanlığımız da vardır. Düşlerin, düşlemlerin ve mitlerin incelenmesi bize insanın gözüne ilişkin kaygısının yeterince sık olarak iğdiş edilme korkusunun bir yerine-geçeni olduğunu öğretmiştir. Mitolojik suçlu Oidipus'un kendini kör etmesi yalnızca iğdiş cezasının -lex talionis'e göre ona uygun olan tek ceza- yumuşatılmış bir biçimiydi (Freud, 1999).

Gözün zarar görmesi ya da onun yitirilmesi, "kişinin ve benliğin konumunu kaybetmesidir. Kayıp ile benlik, anlamlandırma açısından hem dünyayı hem de kendi bilincinde olma halini yitirmektedir. Bu yüzden de tekinsizlik duygusu, kaygı içeriğiyle öznenin kendisine kapanmasına neden olan güçlü ve olumsuz bir duyguyla sarsılması, öznenin yaralanması veya sekteye uğratması olarak görülmektedir." (Ümer, 2017, s. 100). Kum adam öyküsünde Jentsch'in de vurgu yaptığı diğer bir tema ise canlı gibi görünen bebek temasıdır. Freud bu temayı çocukluk yaşamıyla ilişkilendirir:

Çocukların ilk oyunlarında canlı ve cansız nesnelere hiç de keskin bir biçimde ayırmadıklarını ve bebeklerine canlı bir insan gibi davranmaya bayıldıklarını anımsıyoruz. Aslında rastlantısal olarak bir kadın hastanın, sekiz yaşındayken bile eğer onlara özel ve aşırı dikkatli bir biçimde bakarsa bebeklerinin canlanacağını kesin olduğuna inandığını söylediğini işittim. Böylece burada da çocukluktan bir etmeni bulmak zor değildir. Ama kum adam öyküsü bir ilk çocukluk korkusunun doğuşunu ele alırken "canlı bebek" düşüncesinin hiçbir korkuyu uyarlamaması yeterince merak uyandırıcıdır; çocuklar bebeklerin canlanmasından korkmazlar hatta bunu arzulayabilirler bile. Dolayısıyla bu durumda tekinsiz duyguların kaynağı çocuksu bir korku değil ama daha çok çocuksu bir istek ya da hatta yalnızca çocuksu bir inançtır. Öyle görünüyor ki burada bir çelişki söz konusudur; ama belki de yalnızca bize da sonra yararlı olacak bir karışıklıktır (Freud, 1999, s. 340).

Freud, kurumsal anlayışıyla paralel şekilde, tekinsizliğin sadece ruhun değil, tüm insan kültürünün tarihinde bütünüyle arkaik olan bir durumu da tartışır. Aşılmış olan ilkel inançlar bir kez daha teyit edilmiş gibi görüldüğünde tekinsizlik deneyimi üzerine düşünür. Batıl inançların sürekliliğini, birçok insanın 'ölüm ve ölü bedenleri, ölünün geri dönüşü, ruhlar ve hayaletler' konusundaki duygusal deneyimiyle ilişkilendirir. Hem dinlerin hem de sivil hükümetlerin ölümden sonraki yaşam hususundaki evrensel ısrarına vurgu yapar (Mulvey, 2016, s. 52).

Biz ya da ilkel atalarımız bir zamanlar bu olasılıkların gerçek olduğuna inandık ve gerçekten yaşandığına emindik. Bugünlerde artık bunlara inanmıyoruz, bu düşünce biçimini aştık; ama yeni inançlarımızdan çok da emin değiliz ve eskileri herhangi bir doğrulama yakalamaya hazır biçimde hala içimizde yaşıyor. Yaşamımızda eski ve bir yana bırakılmış inançları doğrular gibi görünen bir şey gerçekten meydana geldiğinde bir tekinsiz duygusu ediniriz; sanki şöyle bir değerlendirme yapar gibiyizdir: "O halde insanın yalnızca istekle başkasını öldürebileceği doğru!" ya da "O halde ölümler de yaşamayı sürdürür ve eski etkinliklerinin sahnesinde ortaya çıkar!" ve buna benzer düşünceler (Freud, 1999, s. 354).

Tekinsiz durumların analiz edilmesi Freud'u animistik evren kavramına ulaştırır. Animistik evrende dünya ruhlarla doludur. Öznenin kendi zihinsel süreçlerini narsistik olarak abartmasıyla, düşüncenin her şeye gücü yeterliği ve buna dayalı olan büyü tekniğiyle, insan ve nesnelere birtakım güçler ve anlamlar atfedilir. Böylelikle gerçekliğin sınırları ve yasakları aşılmaya çalışılır. İlkel insana özgü bu eğilime dair kalıntılara bir anlam verme cabası üzerimizde 'tekinsiz' bir etki bırakmaktadır. Her şeyde canlılık olduğu esasına dayanan animistik görüş, cansız varlıklarda da insandakine benzer bir ruh olduğuna inanır. İlkel insandan bu yana var olan bir eğilimdir. Cinlere, büyüye, iyi ve kötü ruhlara inanma da animistik eğilimin bir uzantısıdır. Animist bakış özellikle 2-7 yaş arası çocuklarda görülür. Çocuklar nesnelere canlılar gibi iletişim halindedirler (İsmayilov, 2011; Akyol, 2005, s. 57).

Freud'a göre, tekinsizlik duygusunun kaynaklarından biri de 'istemsiz tekrar'dır. Rüyalarda çokça karşılaşılan bir tema olarak sisin içinde veya ormanda yolunu kaybeden birinin tekrar tekrar kendini aynı yerde bulması: Kişi oradan uzaklaşmak istemesine ve yolunu bulmak için çabalamasına rağmen tekrar aynı yere gelir. Tekinsiz bir atmosferle çevrili bu 'istemsiz tekrar' faktörü, başka zamanlarda yalnızca tesadüf deyip geçilebilecekken, bazen bir çaresizlik duygusu yaratır ve insanlar rahatsız edici şekilde tümüyle yazgısal, kaçınılmaz bir şeylerin söz konusu olduğu fikrini düşünmeye başlar (Freud, 1999, s. 344). Başka bir deyişle belli bir durumun istemeden yenilenmesi tekinsizlik duygusu oluşturur. Freud "kural gibi görünen bir olumsuzluk" olan klasik bir tekinsizlik motifini ortaya çıkararak, tekinsiz bir deneyimin mantık yapısı temelinde fikirlerini geliştirir. Seyahat ederken aynı gün içinde kamaramızın, trendeki koltuğumuzun ve otel odamızın numarası olarak karşımıza hep "62" rakamı çıkması, kural gibi görünen bu olumsuzluğa örnek gösterilebilir. Bu deneyimi yaşayan kişi tekinsizlik hissine kapılır ve kişi darmadağın olmuş bir halde bu tesadüflere gizli bir anlam atfetmeye kalkışabilir. Örneğin bu yaşta öleceğini düşünebilir (Bornstein, 2009, s. 194). Bornstein, tekinsizlik hissi yaratan 'istemsiz tekrar' faktörünü bir yönetmenin sinemada yaratıcı bir biçimde nasıl kullanabileceğini de şu şekilde örneklendirir:

Peki bir film yönetmeni, pek çok durumda "62" rakamıyla karşılaşan bir kişinin tekinsizlik deneyimini nasıl yeniden üretti? Bu "öyküyü" uyarılmanın bir yolu da şu olurdu: Otomatikleşmeyi kıran (bozan) bir araç (örneğin tekinsiz bir müzik)

yardımıyla her defasında "62" rakamıyla karşılaşmanın önemi vurgulanır. Kahramanın tesadüflerin artarak çoğalmasından ciddi endişelenmeye başladığı anda yönetmen, genellikle bir tekinsizlik atmosferine atfedilen üsluplaştırma araçlarını (örneğin ruhsal gerilimi göstermek için kapıda, koltukta vb. rakamın erimesi) daha yoğun kullanabilir. Olayı sahnelemenin bir diğer yolu da, izleyiciyi, öncelikli olduğunu iddia eden ve mutlak bir biçimde "normal" olan bir hayatın anlatı düzeyini oluşturan bir eylemle buluşturmadır. Böylece rakamla karşılaşma olayları neredeyse geçirtilerilerek aktarılabilir. Bu ikinci durumda, izleyici yadırgatıcılığı "sahici" bir şekilde yeniden deneyimler. Bu "yeniden deneyimleme" süreci bir empati estetiğinden tamamen arındırılmıştır, ama prosedür daha ziyade rüya ile gerçeklik arasındaki sınırların çözülmesine dayanır (Bornstein, 2009, s. 195).

Kristeva tekinsize ilişkin psikanalitik çözümlemeye yardım eden açıklamalar yapar: Buna göre tekinsiz, ben ve öteki (yabancı) arasındaki çatışmalar üzerine inşa edilen bilinçli savunmalarının çözülmesiyle, benin yabancıyla hem özdeşleştiği hem de ondan korktuğu çift değerli bir ilişkiyi korumasıdır (Kearney, 2012, s. 295). Kristeva şöyle der: "Tedirgin edici yabancılığın kaynağı, ötekinin şoku, ben'in şu iyi veya kötü ötekiyle, ben'in kırılma sınırlarını ihlal eden ötekiyle özdeşlemesidir; söz konusu yabancılığın edebiyatta temsil edilen taşkın çehresi 'normal' ruhsal dinamiğin kalıcılığını gizleyemez" (Kristeva, 1988, s. 278). Kristeva, Freud'un çizgisinde hareket ederek, başlangıçtaki "tekinsiz" deneyimimizi, ben ile öteki arasında ayırım yapamadığımız puslu bir sahada yitip gitme duygusundan kaynaklanan bir kendin olmaktan çıkma ve yok etme tehdidi olarak tanımlar:

Hem reddedip hem özdeşleştiğim yabancı karşısında sınırlarımı kaybederim, içinde durduğum kap ortadan kalkar, içine atıldığım deneyimlerin anılan içimi doldurur, içimde yer kalmaz. 'Yolumu şaşırdığımı', 'belirsiz', 'puslu' olduğumu hissederim. Nice hasarlar verir şu tedirgin edici yabancılık: Hepsini kendimi başkasına göre bir yere yerleştirmekte çektiğim zorluğu tekrarlar ve özerkliğe kavuşmamın temelinde yatan özdeşleşme yansıtma sürecini yeniden yaşatır (Kristeva, 1988, s. 276).

Freud'a göre tekinsize ilişkin temaların tümü gelişimin her biçiminde ve her aşamasında görünen 'çift' görüngüsüyle ilgilidir. Birbirine benzedikleri için özdeş kabul edilmesi gereken kişilikler ya da öznenin kendisini bir başkasıyla özdeşleştirilmesi, böylece kendisinin kim olduğu konusunda kuşkuda olmasıyla yabancı benliğin kişiliğe hakim olması durumu çift görüngüsüyle ilişkilidir. "Bu ilişkide benliğin çiftleşmesi, bölünmesi ve iç geçişimi söz konusudur. Aynı şeyin sürekli bir yenilenmesi –aynı özelliklerin ya da kişilik çizgilerinin ya da olayların, aynı suçların ya da hatta aynı isimlerin çok sayıda ardışık kuşaklar boyunca tekrarı– vardır." (Freud, 1999, s. 341).

Sigmund Freud'ün yakın meslektaşlarından biri olan Rank'ın çalışmalarıyla psikanalizde ağırlığını duyuran ikilik olgusu, insanın, içinden söküp atmadığı öteki kavramıyla ilişkilidir. İkilik olgusu Otto Rank'a göre "İnsanın ruhunun derinliklerinde yatan bir duygunun su yüzüne çıkmasıdır; bireyin kendi özbenliğiyle olan ilişkilerini gösterir." (Rank, 1999, s. 5).

Cansız gibi görünen bebekler, robotlar, oyuncaklar; epilepsi krizindekiler; deliler tekinsizlik yaratır. Çünkü hangisinin veya hangi durumun "gerçek" olduğuna karar verilemez. Ruh ve beden ikilisinde hangisinin daha gerçek olduğu kuşkusu gibi rüya görmek ile uyanıklık hali de sorgulanır. Bir "arada kalmışlık durumu" söz konusudur ve arada kalmışlık tekinsiz ortamı yaratır. Arada kalmışlığı yaratan ya da arada kalmışlığın yarattığı ortam düşman bir ortamdır. Arada kalmışlık/karar verememe birbirinin kopyası olma hali ile de ortaya çıkar ve birbirinin kopyası olmak da tekinsizliğe neden olur. Ayna görüntüsü, gölgesi olmak da... Gölge ve görüntü benliğin düşmanıdır. Sıklıkla tekrar eden tesadüfler; kuruntular; nazara, evrenin kendi başına buyruk bir ruhu olduğuna, zombilere, kötücül güçlerin ve kötücül insanların varlığına, büyüye, hayaletlere-perili evlere inanmak ve sessizlik-ıssızlık-bir başmalık-karanlık ya da böyle hissediyor olmak da tekinsiz ortam yaratmakta birebirdir (Öndül, 2010, s.18).

İnsanın bu öteki beni, ya kendisinin olmak istediği kişidir ya da kişinin genellikle kötü olarak nitelendirilen gücün dışı vurulmasıdır. İkinci benin dışı vurulması insanın çelişkisini, kendi bilinciyle mücadelesini, iyi ve kötü arasındaki çatışmayı temsil eder. İnsan kendi kişiliğinin ikinci yönüyle karşılaştığında huzursuzluk duyar. İki karşıt yön arasında çatışmada kalmak, bir bocalamayı gösterir; daha doğrusu, bu karşıt yönü birlikte yaşamak ve böylece bilinçaltındaki bazı olguları fark etmek ya da sezinler gibi olmak tekinsizlik yaratan durumlardır. " Freud çift kişilikli olmayı, kişilik bölünmesini, kendi ikiziyle karşılaşmayı, kısaca ikilik olgusunu fantastik edebiyatta tekinsizlik etkisi yaratan bir öge olarak görür." (Ertem, 2013, s. 282).

3.2. PSİKANALİTİK BİR ÖĞE OLARAK İĞRENÇ

Kristeva'nın "abject" (iğrenç) kavramı 1919 yılında Sigmund Freud tarafından (Das Unheimliche) makalesinde incelenen "uncanny" (tekinsiz) kavramı ile bazı noktalarda benzer özellikler gösterir. Uncanny (tekinsiz) aşına olduğumuz bir şeyin içinde yatan rahatsız edicilik olarak tanımlanır. Bu anlamda kişinin kendisiyle özdeşleşmesini istemeyerek reddettiği şey olarak abject (iğrenme) kişinin içinden gelen ama kabul etmek istemediği, yok etmek, kurtulmak istenen şeyler anlamındadır. Freud'un bastırılmış olanın geri dönüşüne benzer bir şekilde ama ona kıyasla daha bilinçli ve etkilidir. Hem itici,

uzaklaştırıcı, hem de çekici ve tahrik edicidir (Freud, 1919, s. 220; Çolak, 2011, s. 39).

Abject ya da iğrenç olan şey dışladığımız ancak yine de kendisine karşı bir çekim hissettiğimiz, kendimizle ve dünyayla ilgili kuralcı ve katı düşüncelerimize zarar veren, dünya ve benlik algımıza dair güvenimizi ve cesaretimizi kıran şey olarak tanımlanabilir (Zurek, 2011). Julia Kristeva'nın kanonik tanımına göre ise "fiziksel olarak "iğrenç" yüklü bir özdür genellikle bir özne (kişi) ve bir nesne (şey) arasında yer aldığı düşünülür. Bu, sosyal yapıya direnen bir durumdur (Bois, 2004, s. 648). Kristeva, Korkunun Güçleri'nde "İğrenç yüce olanca bilenir" diye yazar. İğrenme (abjection) Kristeva tarafından teşhis edilebilir ego veya nesneye ilişkin herhangi bir duyuyu önceleyen "iğrenç gerçeğe" dair bir deneyim olarak tanımlanır. İğrenme hem tiksinti uyandırır hem de çekici ve tahrik edicidir. Bu haliyle olağanüstü biçimde huzursuzluk verici bir şeye dair o sınır deneyimini simgeler. Tiksinti ile coşkunun bu karışımı, iğrenç olana verdiğimiz tekinsiz tepkiye özgüdür (Kearney, 2012, s. 114).

İğrenç kavramı aşırılığa, toplumun ve beden parçalarının çürümesine vurgu yapar. Kristeva bu kavramı "kimliği, sistemi ve düzeni rahatsız eden şey" olarak ele alır. Kurallara karşı gelen, konumları ve sınırları aşandır. İğrenç iki şey arasında konumlanan ve anlamlandırılmamıştır. İğrençte ben ile öteki birbirinden ayırt edilemez. İğrenç sanat, kanı, pisliği, cesedi, ölü olan her şeyi, cinsiyeti, cinsel kimlik ya da başka bir kimlikle bağlantılı olarak tabulardan doğmuş konuları/nesneleri inceler. İğrenç özne ile iğrenç nesne birbiriyle ilişkilidir. Her ikisi de muhafazakâr kültürün baskın olduğu bir toplumda uygun olmayandır. Muhafazakâr kültüre ve topluma muhalif olan sanatçılar, eserlerinde iğrenç nesneleri farklı biçimlerde kullanarak düzeni sorgularlar (Talip, 2003 ; Tural, 2016, s. 57).

Kristeva'nın iğrenç kavramını anlayabilmek için Lacan'ın görüşlerinin iyi anlaşılması gerekmektedir. Post yapısalcı düşünürler arasında sayılan Fransız psikanalist Jacques Lacan bilinçdışının dil gibi yapılandığını savunmaktadır. Saussure ve Jacobson'un dilbilim teorilerinden etkilenen Lacan, Freud'un geliştirdiği görüşleri değişmeceli bir yöntem içinde yeniden ele alır. Baskılamaya uğramış ve kendisini semptomlarla dışa vuran bilinçaltının dilinin, bilinçli egoya yabancı olduğunu söyleyen Lacan, bilinçaltını " Öteki'nin konuşması" olarak

nitelendirmiştir; bu bağlamda Lacan'a göre insan istekleri de “ Öteki'nin istekleridir” dir (Cebeci, 2004, s. 279; Muller, 1982, s. 364).

Lacan, Freud'un insanın gelişim sürecinde üç ana aşama olarak sunduğu oral, anal ve genital dönemlere denk gelecek bir biçimde üç değişik kavram öne sürer; gereksinim, istem ve arzu. Bu üç kavramda insani gelişim sürecinin üç ögesine denk düşer; gerçek, imgesel ve simgesel (Çoban, 2017). Annesinin bedeninin bir parçası olarak yorumlanabilecek durumdaki bebek bedeni, bebek tarafından bütünsel olarak algılanamaz, yaşanan ilişki annenin hâkimiyeti altındadır. "Çocuk gerek senestezik duyularını gerekse hareketlerini eşgüdümleyemediği için bedenini de bir bütün olarak yaşantılamaz." (Tura, 1996, s. 126). Anneye bağımlıdır, anne de bebeğini kendi uzantısı, sahip olmak isteyip sahip olamadığı "fallus" olarak kodlar. Anne kendi arzu nesnesi olarak çocuğu görür, arzular çocuk ile dolayımlanır. Annenin fallus sahip olma arzusu çocuk ile giderilir, ertelenir, bastırılır. Fallus “annede bulunmadığı hayal edilen şey”in imgesi olup, hayali özdeşleşimde, çocuk, anne için fallus anlamına gelir. Bu çelişkili durumda çocukta annesinin arzusunu gerçekleştirmek arzusuna sahiptir ve "kendi bedensel imgesini kazanmaya yönelir" (Cebeci, 2004, s. 284; Tura, 1996, s. 129).

Lacan'a göre çocuk dilbilimsel anlamda yapılanmamış bir sosyal ortama doğar ve bu ortam içinde “ ben” bilincinin ortaya çıkması, çocuğun annenin arzusunun bir nesnesi olmasıyla mümkündür. Daha annesinin karnında annesinin fantezilerinin nesnesi olan bebek, görsel anlamda erken gelişmiş olmasının etkisiyle insan bedenini bir bütünsellik içinde algılayacağı ve bu bedenle özdeşim ilişkisi kuracağı psikolojik bir ayrıştırma evresine girer (Cebeci, 2004, s. 281; Çoban, 2017).

İlk olarak, Julia Kristeva, Korkunun Güçleri'nde çocuğun pre-oedipal dönemde anneden kendini ayırırken deneyimlediği tiksinti ve korkuyu anlatmada iğrençlik kavramını kullanır. Kristeva bu kavramı Lacan'ın çocuk gelişiminde belirlediği üçlü düzeninin ikinci evresi olan Ayna Evresi ile bağlantılı olarak kullanmıştır (Doğan, 2017, s. 423). Kristeva da abject, hem bireysel hem de toplumsal kimliğin öncelikle ve en temel biçimde anne bedenini hedef alan bir iğrençleştirme süreciyle oluşturulmasına dayalıdır. Anneyle olan bütünleşememe,

hem toplumsal törenleri hem de bireysel ruhun sınırlarını ortaya çıkarır (Murray, 2009, s. 191).

Lacan'da parçalanmış bedene eşlik eden bir başka kavram da yabancılaşmadır. Kristeva'nın iğrenç kavramına ilişkin görüşlerini açıklarken Lacan'ın görüşlerini referans alarak açıkladığı bu yabancılaşma, bebeğin ayna evresinde kendisini imgesi ile birlikte öteki olarak görmesi ve daha sonra dilin devreye girmesi ile ve simgeselle birlikte oluşan yabancılaşmadır. Aynı zamanda bebeğin annesinden kendisini ayırma ya da farklılaştırma süreci de bir yabancılaşmadır. Lacan'a göre her bireyde bu yabancılaşma kaçınılmazdır (Alp, 2014, s. 357). Lacan'ın "ayna evresi" kavramındaki bölünmüş bedenün yaşanmış parçalanmışlığı ve aynada bu aynı bedenün ele verdiği birleştirici ve düzenli imge arasında hiçbir eşgüdüm olmamasının zıtlığı özne tarafından hissedilir (Clero, 2011, s. 107).

McGowan'a göre (2003) Freud'un narsisizm dönemine denk düşen Ayna Evresi, imgesel'in yasasına riayet eder. Bu evrede çocuk aynadaki kendi imgesini coşkuyla fark eder, kendisini bir bütünlük içerisinde kavrar. Bu evrede çocuk aynadaki imgesi sayesinde, parçalanmış beden algısından kurtulmakta, bir bütünlük algısı kazanmaktadır. Aslında Ego oluşumu için gerekli olan bu evrede, beden bütünlüğüne ilişkin bu algı, ben ve ben olmayı ayırt edemeyen çocuk için yanılmalı bir durum yaratmaktadır. Çocuk dış dünyaya karşı muktedir olduğu yanılmasına kapılmaktadır. Aslında çocuk simgeselin yasası ile henüz karşılaşmamıştır. Bu nedenle içinde bulunduğu durum sadece bir yanılmalıdır.

Lacan, yabancılaşma ile öznelik arasındaki bütün diyalektiği canlandırması nedeniyle ayna aşamasına sık sık başvurur. Aynada kendi kendini tanıma birbirini pes pese izleyen üç ayrı aşamada gerçekleşir. İlk aşamada, aynanın önünde bir yetişkinle birlikte duran çocuk aynadaki kendi görüntüsüyle yanındaki görüntüsünü birbirine karıştırır. İkinci aşamada, görüntü kavramını edinen çocuk aynadaki görüntüsünün gerçek olmadığını anlar. Son olarak üçüncü aşamada, görüntünün yalnızca bir görüntü olmadığını, aynadaki görüntünün aynı zamanda kendi imgesi de olduğunu, Başkası'nın imgesinden de bütünüyle ayrı olduğunu anlar (Sarup, 2010, s. 21).

Lacan'a göre çocuğun kendi ego oluşumunu tamamlayabilmesi üçüncü bir ilişkiye, simgesel ilişki olarak babanın ilişkisine (*Oidipus*) bağlıdır. Lacan, bu üçüncü unsurun annenin yaşamında çocuğun rolünü sınırlayan ve belirleyen sosyal-kültürel düzen olduğunu ve genel olarak babanın varlığıyla belirginleştiğini söyler. Bu sembolik babadır; gerçek babadan çok babalık işlevini gösterir ve

çocuğu adlandırmak suretiyle akrabalık sistemi içinde özel bir yer tutmasını sağlayarak, farklılaşmasının temellerini atar. Çocuk, simgesel baba ilişkisi ile topluma bağlanır; babanın (toplumun) yasası, kültürün düzenidir. Görüldüğü gibi, insan yaşamının daha ilk aşamasında simge baskın bir rol oynamaktadır. Bu ayrışmada insan kendisini bir simgeyle, “ben” göstereniyle ifade etmeye olanak tanıdığı oranda, kültürel kimliğinin gelişeceği bir hareket noktası sağlar. Babayı içine alan kültürel aile düzenine girme, kültür içinde kendi simgesel yerini veren (dolayısıyla esasta baba tarafından taşınan) ensest yasağını (babanın yasası) tanıma, ikili imgesel ayna ilişkisini kültürel bir yapılanma içinde düzene koyar, bu ilişkinin sınırlarını belirler. Bu, insan varoluşu açısından kastrasyonun tanınması (yasaya tabi olduğunun tanınması) anlamına gelir (Bobaroğlu, 2019, s. 3; Cebeci, 2004, s. 289; Doğan, 2014).

Lacan’ın tanımladığı bu süreçte “ sembolik hadım edilme” durumu ortaya çıkar, bu olgu özneyi, bir ikili içinde anneye hitabeder durumda olmaktan çıkarıp, çoklu bir yapıya yerleştirir, çocuğu “ phallus olmak” yerine bir “ bir penisi olmak ya da olmamak” niteliğini kazandırarak cinselleştirir; isteği tüm olarak gerçekleştirmek ya da hiç arzu etmemek seçenekleri yerine, kişinin istek nesnesinin yerine geçebilecek şeyleri bulma ve birleştirme yeteneğinin gelişmesine olanak verir (Cebeci, 2004, s. 289).

“İğrençlik-abjection” bireyde bütünden kopmuş bir organ, sperm, kan, saç, kusmuk ve ya vücudun ayrılmış olup artık onun parçası olmayan dışkı gördüğünde uyanan abartılı korku ve zayıflık hissine denk gelir. Travmatik bir şekilde bize ölümlü olduğumuzu anımsatır ve tiksinti oluşturur” (Robertson, 2010, s. 95). Kristeva’ya göre iğrençlik “ abjection” kavramı annesel nesneyle ilksel bir ilişkiden kaynaklanır. Çocuğun psişesinin gelişmesi sürecinde anne bir nesneye dönüşür. Aslında başlangıçta bir nesne yoktur. Narsistik bir varlık olarak çocuğun narsisizmi ve otoerotizmi mevcuttur. Zamanla çocuk, meme emmek, nefes almak gibi kendisini koruma ihtiyacının ötesine geçen başka bir şeyin varlığını algılar, psikolojik ve biyolojik gelişiminden dolayı çevresindeki bir şeyi fark eder. Bu şey hemen ondan ayrılan bir nesne değildir. Bu ayrılmanın olumlu bir biçimde gerçekleşmesi için çocuğun zamana ihtiyacı vardır. Bu nedenle bu ayrılma hiçbir zaman mutlak bir şekilde nihayetlenmez. Kristeva bu geçiş durumunu iğrençlik olarak adlandırır. Bu geçiş durumu, Öteki’nin varlığından büyülenme, bağımlı olduğundan dolayı Öteki’ne aşırı değer atfetme ve aynı zamanda faydalı bir şeyi reddetme duygularını içerir. Çocuk reddettiği için kusar, tiksinti duyar ve dışkısını yediği hissine kapılır. Bütün bu reddedişler bu durumda harekete geçer.

Anne figürü ile ilişkili olan bu yıkıcılık nötr bir şekilde ayrılmaya çalışılan nesnenin konumu için ön koşulu oluşturur. Çocuk bu nötrleşmeden önce adeta iğrencin laboratuvarında bulunur (Sezgener, 2010, s. 38).

Kristeva iğrenmenin “hem bireysel hem de kolektif düzlemde toplumsal ve simgesel düzene ilişkin olduğunu” söyler. “Bu açıdan bakıldığında, iğrenmenin de ensest yasağı gibi evrensel bir fenomen olduğunu söyleyebiliriz: İnsanın simgesel ve/veya toplumsal boyutu oluşur oluşmaz iğrenmeyle karşılaşırız ve iğrenme tüm uygarlıklarda mevcuttur” (Kristeva, 2004, s. 88). Kristeva, iğrenç ile ensest tabusu nedeniyle men edildiğimiz bastırılmış anne bedenine ilişkin deneyim arasında bir bağ olduğunu söyler.

İlkel toplumlardan beri bir tabu olarak var olan ensest yasağı ve dışkı, kan, akıntı vs. gibi iğrenç olarak tanımlanan tüm nesnelere, narsistik bir cennet olarak doğurgan anneyi, yani dişil otoriteyi temsil ettiği için arzu ve tiksitmeye aynı anda sebep olabilir. Kolektif anlamda simgeselin esas kurucusu olan baba figürü, öznenin ilk narsisizmi temsil eden dişille ilişkisini bitirmek için iğrençlik duygusunu süper egoya işler. Ancak burada söz konusu olan dişillik kesinlikle biyolojik bir varlık olarak ele alınmaması gerekir, daha çok kültürel olarak belirlenen sınırların dışında var olan, bu sınırları muğlaklaştıran, belirli bir değerler bütününe göre melez, anonim, tanımlanamaz ve öteki olan, anlamı görelileştiren ve bu yüzden de egemen değerler sistemini tehdit eder gibi görünen her fenomen “dişil” olarak tanımlanmayı hak eder (Tutal, 2005 ; Bedir, 2017). Psikanaliz, nesneden söz ettiğinde, bu nesne Oedipusçu üçgende olduğu haliyle arzu nesnesidir. Bu figür uyarınca, baba yasanın taşıyıcısı, anneyse nesnenin ilk örneğidir. Yalnızca hayatta kalmayı sağlayan ihtiyaçlar değil, aynı zamanda mimetik ilk eğilimler de anneye doğru yöneltilir. Anne, öteki nesnedir, çocuğun özne varlığını garanti eden bir nesnedir. Anne öznenin arzulayan ve anlamlandırılabilir ilk nesnesidir (Kristeva, 2014, s. 49).

Kristeva’ya göre (2004) anne, kişinin bedenine karşı bir tehdittir, bedenin kendi başına bir özne olmasının önündeki engeldir. Fakat bedenin anne ve etraftaki diğer nesnelere bir bütün olduğu dönem bir yandan arzulanmaya da devam edilir. Bu yüzden de ritüel temizlik inancı, çocuğun tuvaletini yaptıktan sonra ellerini defalarca yıkamasında olduğu gibi ensest tabusuyla yakından ilişkilidir. Çünkü ensest tabusu, korkulan ama aynı zamanda merak edilene karşı akıldışı bir psikolojik tepkidir. Tabu annedir, totem ise babadır (Akt. Tutal, 2016).

Kristeva'nın iğrenç üzerine söylediklerini anlamlandırabilmek için 'khora' kavramının anlaşılması gerekmektedir. Kristeva ilk kez Platon'un Timaios'unda geçen 'khora' kavramını anneliğin işlevini açıklamak için kullanır. Platon' göre ebedi ve yok edilemez bir uzam olan khora, olagelen her şeye bir konum temin eder, duyular olmadan aldatici bir muhakeme yoluyla kavranır. Bu yüzden de inanılması zordur. Onunla adeta bir rüyada karşılaşırız (Platon, Timaios 52). Kristeva da anne bedeninin çocuk için bir khora olduğunu söyler. Khora, çocuğun kendine ait sınırlarının olmadığı, annesel müziğin hissedildiği, bundan dolayı da çocuğu hem tehdit eden, hem de ona huzur veren bir yerdir: "Kristeva'ya göre hepimiz bir anneden doğduğumuza, yani anne karnında bir dönem geçirdiğimize göre annenin vücudu (le corps de la mere) ilk ritimler, sesler ve hareketlerin de kaynağıdır."(Kristeva, 2000, s. 354). Bu yüzden de anne bedeni ne tam olarak nesne ne de öznedir. Çocuk anne bedeninden ayrılarak özne olmaya adım atabilir. Bunun için çocuk khoradan ayrılmalıdır. Çocuğun özne olabilmesi için oedipus karmaşasını yaşaması, iğdiş edilme korkusunu tecrübe etmesi gerekmektedir. Bu durum gerçekleşmeden semiyotiğin sembolik içindeki geri dönüşü gerçekleşemez. "Özne arzuya yapılandığına göre, anneye duyulan arzunun dolayımında iğdiş edilme korkusu ya da penis kıskançlığı olmadan çocuk da özne olamaz... Bu yüzden Kristeva'nın psikanalitik kuramında anne bedeni hem bir arzu hem de varlığımızı tehdit eden bir varlık olarak karşımıza dikilir" (Atayurt, 2009, s. 14). Julia Kristeva, Platon'un khora'nın idrak edilen ve biçimlenmiş olanı öncelediği yönündeki imalarından hareketle, khora'yı bilinçdışının ilksel matrisi olarak tanımlar. Ona göre khora, belli "dürtülerin hüküm sürdüğü" "tuhaf bir uzam"dır; anne bedenine ilişkin yasaklar bu dürtüleri reddeder. Kristeva, Lacan ve Freud'u takip ederek khora'nın dilin "simgesel" işlevini (yani anne bedeni yasağı, dolayısıyla otoerotizm yasağı ve ensest tabusu açısından) -Babanın Yasası'yla özdeşleştirdiği işlevini- öncelediğini söyler. "Bir insanın bir ego-benlik haline gelmek için, anneye ilgili bu matrizen tiksini, bundan böyle mahut matrisi sınırlan aşan bir tabu addetmelidir. Ego, khora'yı akıl dışı, kafa karıştırıcı hatta korkutucu addedip kapı dışarı eder" (Kearney, 2012, s. 235).

"İnsan özne ve esasen bizatihi toplumun varlığı "sınırları olmayan bu anne bedeninin" bastırılmasına bağlıdır. Bu bastırma sonucunda, yasa ve logosun rasyonel simgesel süreçlerinin sınırlarının ötesine uzanan bu alan boşaltılarak

iğrençliğin sahipsiz topraklarına dönüştürülür. Başka bir deyişle, özne olabilmemiz için khora'nın necis haline gelmesi gerekir” (Kearney, 2012, s. 235). Kristeva, Korkunun Güçleri’nde “ ‘Khora,’ Narsisizmin Havuzu” başlığı altında iğrencin doğumundan bahseder:

Tiksinme, bir tür narsistik krizdir: Tiksinme, Ayıplayan kıskançlıkla “narsisizm” olarak adlandırılan (niye böyle adlandırıldığını tanrı bilir) evrenin geçiciliğine delalet eder; veya tiksiniş, narsisizme (şeye ve kavrama) “suret” (semblant) statüsü kazandırır... Bu narsistik krize görünüşte çelişkili iki neden yol açar; bu narsistik kriz kendi hakikatiyle birlikte iğrenci de doğurur. Bir ve Yasa ile karıştırılan Ötekinin çok aşırı katılığı. Ötekinin arzu nesnelere yitirilmesinde ortaya çıkan kusuru. Her iki durumda da iğrenç, Ötekindeki “ben”i desteklemek için ortaya çıkar. İğrenç, zaten hep yitirilmiş olan bir “nesne”ye tutulan yasin şiddetidir. İğrenç, bastırma duvarını ve yargılarını yıkar. İğrenç, ben’i, olmak için uzaklaştığı tiksindirici sınırlardaki kökenlerine geri görür; ben’i ben-olmayanda, dürtüde ve ölümden kökenlendirir. İğrenme, (ben’in) ölümüyle oluşan bir yeniden diriliştir. İğrenme, ölüm dürtüsünü yaşam ve yeniden anlamlandırma (signifiance) irkilmesine dönüştüren bir simyadır (Kristeva, 2014).

Kristeva’nın Lacan ve Bataille gibi düşünürlerin çalışmalarından hareket ederek oluşturduğu “abjection” kavramından etkilenen sanatçılar, sanatsal faaliyetlerinde, toplumdaki dışlananları olduğu kadar izleyicide tiksinti oluşturan bedensel sınırları kullanmalarıyla da ön plana çıkmaktadırlar. Bu türden eserler üreten sanatçıların estetik bakış açılarını tanımlamak için Abject Art deyimini kullanıma sokulmuştur (Doğan, 2017, s. 421). Abject art; ekseriyetle iki yöne eğilimlidir. “Bunlardan birincisi, iğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın yarattığı yarayı deşmek için ona bir şekilde yakınlaşmak, gerçeğin müstehcen nesne bakışıyla temas etmektir. İkincisi ise, iğrençlik sürecini abartarak iğrenci eylem esnasında yakalamak, geri yansıtmak, hatta kendi açısından tiksindirici hale getirmek için işleyişini abartmaktır.” (Foster, 2009, s. 197). Bu manada sanatçının işlevi iğrenç olanı bastırmak değil; açığa çıkarmak, onun anlamını keşfetmektir. “İğrenmenin estetize edilmesiyle sahnelemeyi kuran bu yaklaşım güncel sanat pratiklerinde neredeyse anlatım tekniği olarak kabul görmüş gibidir. Bir hiçlik duygusunun melankolisinden çok parodik bir tavrı gösteren bu örnekler, tiksinti verici olma durumunu daha da güçlendiren bir estetik söylemi meydana getirmektedirler.” (Ümer, 2017, s. 114).

Abject Sanat, izleyici üzerinde tiksindirici etkileri nedeniyle, pislik, dışkı, çöp, çürümüş yiyecekler ve diğer tabu maddelerin kullanıldığı estetik anlayış olarak tanımlanır. İçerik olarak bireyin dışlanmasıyla ilgili konular ön plandadır. Tiksindirici biçimde şişmanlık veya homoseksüelliğin toplumsal reddini de içerebilir. Bu kategoride ele alınan bir sanat eserinde, bazı eleştirmenler eserin iğrenç olan parçasının eserin ana konusu olduğunu, eserin öykündüğü veya

uğraştığının gerçek dünya olduğunu (kastedilen nesne veya kavram olarak) savunurken, diğer bazı eleştirmenler eserin yansıttığı şeyin süreç olduğunu, reddediş eylemi olduğunu, bunun da iğrençlik kavramına uygun düştüğünü savunurlar (Zurek, 2011; Akt. Doğan, 2014).

“Özellikle 1980’lerin sonu ve 90’lı yıllardan başlayarak sanatta bedensel atıkların kullanımı ve bedenin sınırlarını ihlal edici, küçük düşürücü biçimde kullanışıyla ön plana çıkan ve sansasyonlara sebep olan bazı sanatçıların üretimleri “Abject Art” başlığı altında toplanır hale gelmiştir.”(Doğan, 2017, s. 422). Abject sanatın kökleri; Hermann Nitsch’in hayvan cesetleri ve kan törensel bir şekilde sunduğu vücut ve performans sanatlarına dayanır. Nitsch, 1965’te Otto Muehl, Gunter Brus ve Rudolf Schwarzkogler ile birlikte Viyana Aksiyonu grubunu kurmuştur. Kendini bozma, kendini sakatlama ve kendini kurban etme, adak etme temalarını esas alan bu grup, izleyiciyi şok eden, tiksindiren performanslar sergilemiştir. Yaşam ile sanat arasındaki eşiği aşmaya çalışan Nitsch, performanslarında et ve kan gibi gündelik yaşamda var olan ve yaşamın devamlılığını sağlayan şeyler kullanır. Sanatın kutsallığı ve bütün tabular onun çalışmalarında yıkılmaya mahkûmdur. Malzemelerin seçiminde ve kullanımında da bu özelliği görmek mümkündür. 1960 yılında yaptığı bir dizi resimde boya yerine adet kanı kullanması buna örnek gösterilebilir. Nereden geldiğimiz hususunda ciddi bir hassasiyet taşıyan Nitsch, boya yerine dışkı ve kan kullanmıştır. Ona göre kan da dışkı da kuruduklarında aynı rengi alır ve bu da estetik manada özdeş olduklarının göstergesidir. Nitsch’in çalışmalarındaki bu göstergeler sanatın yüceleştirilmesi amacına hizmet eder (Kılınç, 2007). Abject sanat için beden; performanslarla üzerinde müdahaleler yapılan bir nesneye ya da üzerine kavramlar yüklenen bir hale dönüşür. Abject sanatta sanatçı, bedeni izleyicide rahatsız edici bir etki uyandıracak bir şekilde kullanır. Nitsch bu performanslarında, Freud’un 19. yüzyılda hastalarını psikanalitik bir anlayışla tedavi etmek için kullandığı katarsis metoduna benzer bir şekilde, kendi yöntemi ve araçlarıyla toplumsal bir arınmayı hedefleyen sanatsal bir ayini sergiler. Nitsch, Freud’dan farklı olarak katarsis yöntemini bireyin deşarj olmasından öte toplumun arındırılması için kullanmış, bunu gerçekleştirmek için de kendine özgü araçlar geliştirmiştir (Kılınç, 2007).



Görsel 13: Hermann Nitsch, "80. Eylem", 1984

“1960 sonrasında gelişen süreçte vücut sanatının yaygınlaşmaya başlamasının ardından, özellikle 1970 sonrasında beden kavramının değişik şekillerde irdelenmesi sonucunda 1980’li ve 1990’lı yıllarda Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Gilbert & George, Robert Gober, Kiki Smith ve Jake & Dinos Chapman gibi birçok sanatçının işleri bu teori ile bağlantılıdır.”(Çolak, 2011, s. 45).

Fotoğraflarında yaşamın güzellilerinden öte bazı iğrençlikleri kendine özgü doğal bir üslupla sunan ABD’ li fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman, fotoğrafı modern dünyaya dair çeşitli konularla ilgili yorumlarda bulunmak için bir araç olarak kullanır. Sherman fotoğraflarında iğrençliğe, korku ve şiddet öğelerine yer verir. Çürümüş yemekler, kusmuklar, aybaşı kanamaları onun fotoğraflarının konu alanına girer. “Untitled Film Stills” (İsimsiz Film Kareleri) ve sonraki dönem serilerinde Sherman, moda dergilerinin, reklamların, sinema filmlerinin görsel dilini kullanarak çalışmalarında iğrenç beliren hale getiren önemli bir dönüm noktası yakalar. Moda dergilerinde yayınlanan giysileri kullanan ama bunları iğrenç halinde göstermeyi başaran Sherman’ın fotoğraflarında elbiseler gayet düzgün ve şiktir fakat onu taşıyan model, yüzü kırış kırış, kusan, berbat bir

halde bulunan, delirmiş ya da ölmek üzere birisi gibi görüldüğünden ortaya gerçek bir tezat çıkmaktadır. Popüler olmuş moda fotoğraflarındaki deli bakışlar, ölü makyajı, kusmanın ima edildiği anoreksik derecede zayıf bedenler ve yıkık dökük arka planlar, fabrikalar, enkazlar, araba mezarlıkları estetize edilerek “unheimlich” etkisiyle kullanılmaktadır (Doğan, 2014: 65; Direk, 2013).

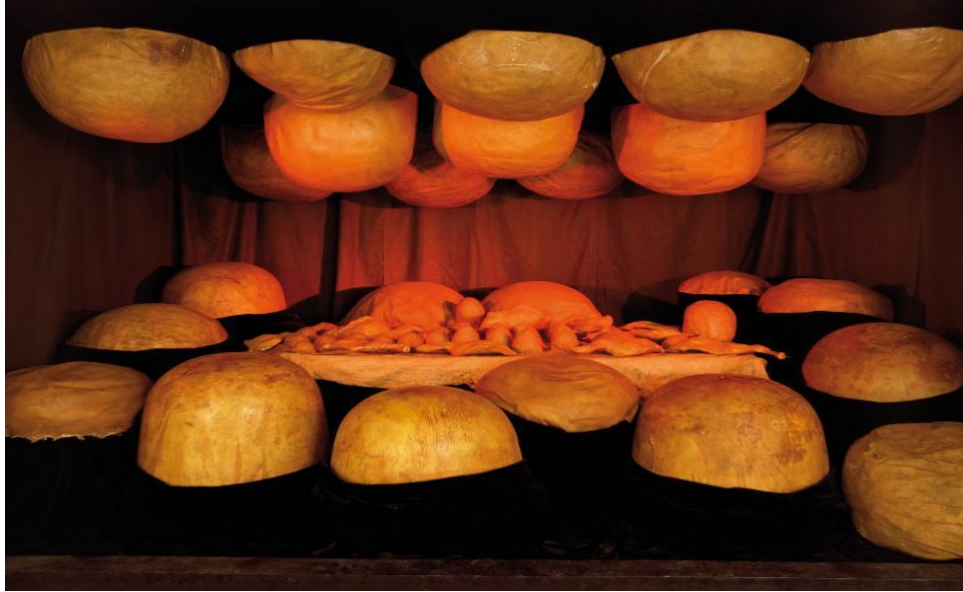


Görsel 14: *Untitled #132*, Cindy Sherman, 1984

Yarım yüzyıl boyunca heykel sanatına anlatısal bir yön çizmiş, kendi iç dünyasını ve duygularını heykel sanatıyla izleyicilerine aktarmış Fransız heykeltıraş Louis Bourgeois’in eserlerinde de psikanalitik bir öge olarak iğrencin kullanıldığı görülmektedir. “Korku, acı, kızgınlık, saldırganlık gibi duygular, sanatçının işlerinde ev, beden, beden parçaları gibi metaforlarla ifadesini bulur.”(Yılmaz, 2015, s. 2). Bourgeois’in 1974 yılında sergilediği “ Babanın Yok Edilişi” adlı yapıtında, Freud’un “ Totem ve Tabu” adlı eserinde, komplocu oğulların ilkel kabilenin arkaik şefini öldürmeleri ve bu eylemlerinden sonra yaşadıkları ikircikli duygularının sebep olduğu suçluluk duygusuyla beraber baba otoritesini keyfi bir iktidardan öte bir hukuk olarak görmeye başladığını söylediği

kısmı atıfta bulunur (Freud, 2002). Bourgeois bu çalışmasında kadının cinselliğini, babanın katli tabusu üzerinden iğrenç sanat bağlamında inceler. Sürekli kendinden bahseden bir babanın çocukları tarafından parçalanmasını yapıtında ele alan sanatçı, bilinçaltındaki öfkelerini âdete ilkel bir yamyamlık ritüeli şeklinde sergiler. “ ‘Babanın Yok Edilişi’ adlı çalışmanın alt başlığındaki ‘Akşam Yemeği’, bir bakıma sanatçının, babasının annesini Sadie adlı bir kadınla aldatmasından kaynaklanan, geçmeyen öfkelerini temsil etmektedir. Bunun yanında baskı ve stres içerisinde geçen Paris’teki çocukluğunun intikamını da bu yapıtında dışa vurur.” (Bernadac, 1996, s. 94).

Aile içi problemlerin yanı sıra, babası tarafından bir kız olduğu için sürekli aşağılanan Bourgeois bir hayal kırıklığı olarak algılanmıştır. Babasına göre, bu dünyaya bir kız çocuğu getiren kişi ancak affedilmeyi talep etmelidir. Çocukluktan beri bu cinsiyet dileması Bourgeois’ı takip etmiştir. Babası bu isteği pekiştirmek için kendi ismini vermiştir Bourgeois’ya ve onu bir erkek çocuk gibi çağırmıştır (Alaca, 2008, s. 9).



Görsel 15: Babanın Yok Edilişi (Destruction of the Father) 1974

Arya’ya göre (2016) Bourgeois, izleyicide tiksinti uyandıran rahatsız edici durumlar yaratmak için sıklıkla canavar görünümlü korkutucu eserler dizayn eder. Onun ‘Maman’ adını verdiği devasa örümcek heykelleri adeta Julia Kristeva’nın Korkunun Güçleri’nde çocuğun pre–oedipal dönemde anneden kendini ayırırken deneyimlediği tiksinti ve korkuyu anlattığı sürece atıfta bulunur. Annesine ithaf ettiği bu heykellerinde, kadın bedeninin insanda korku oluşturan, tehditkâr yönüne vurgu yapar. Annelik ve kadın bedeni onun eserlerinde canavarlılıkla bağlantılı bir hale dönüşür. Sanatçı on metreden yüksek örümcek bir abideyi andıran bu heykellerinde örümceklerin sekiz uzun ve hassas bacağı üzerinde uzanan

muazzam bedenine odaklanarak onların kırılabilir ve güçlü yapısını canlandırır. Geleneksel olarak örümcekler, cadılar ve insanda tiksinti uyandıran yerler ve yaratıklarla ilişkilidir. Örümcekler sessizce insan alanlarını istila ederek, doğa ve kültür arasında kurulan sınırları aşabilirler. Bourgeois'un örümceğinin uzun kıllı bacakları ve siyah gövdesinin altında asılı yumurta kesesi ve bu kesenin içinde yer alan onbeş tane misket şeklindeki yumurta izleyiciler tarafından heykelin altında dolaşarak da görülebilir. 'Maman' meydan okurcasına kadın ve agresif derecede 'abject'dir.



Görsel 16: Louise Bourgeois: 'Maman' 1999

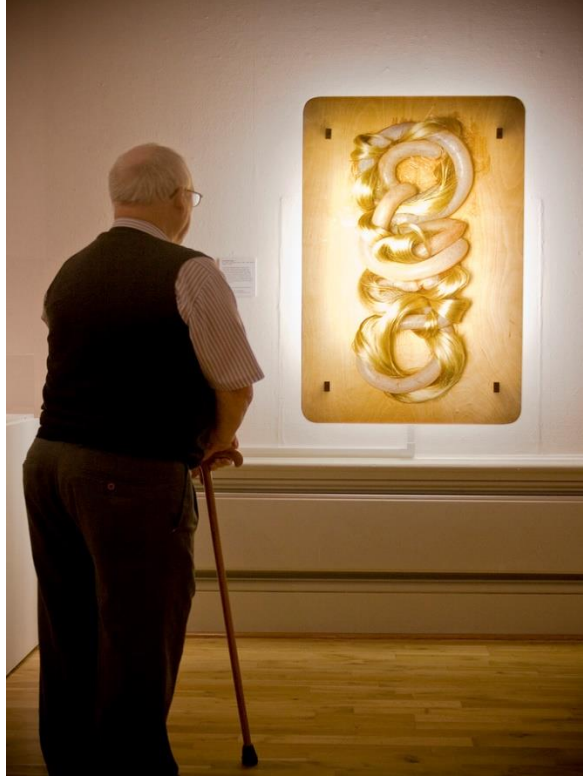
Yine Kiki Smith iğrenç sanatı simgesel düzen içerisinde araştıran başlıca sanatçılardandır. Kiki Smith, Kristeva'nın kuramını uyguladığını belirterek, yaptığı heykel çalışmalarıyla sahte bir kimlikle kurulmuş olan uygar bedenin, nasıl kamufle edildiğini gösterir (Alp, 2014, s. 355). "1980 sonrasında kimlik ve beden sorgulamalarında olan Smith'in yapıtları iç organlara, vücut salgılarına yaptığı göndermeler ile bedenin dışarıya atma işlevleri üzerine de ayrıca yoğunlaşır. Bu yoğunlaşmanın bilişsel alt yapısında dil bilim ve psikanaliz üzerine çalışmalar yürüten Julia Kristeva'yı görürüz." (Özyılmaz, 2015). Kadın bedeninin salgıladığı vücut sıvılarını on iki cam kavanoz içerisine koyan Kiki Smith, her şişenin üzerini gotik harflerle yazmış ve şişelerin içerisindeki sıvıları tanımlayarak vücudun iç süreçlerini gözler önüne sermiştir. Her şişe içerisinde

bulunan kusmuk, ter, irin, süt, gözyaşı ve üreme dönemlerine ait vücut sıvıları izleyende güçlü duygusal tepkiler uyandırır (olak, 2011, s. 43).



Görsel 17: Kiki Smith, "On İki Cam Şişe", 1986

"Abject Art" bağlamında çalışan bir başka İngiliz sanatçı Helen Chadwick, domuz bağırsaklarına doladığı saçları gösteren fotoğraflardan, idrarla oluşturulmuş çiçek heykelleri olan "Piss Flowers" 'a (İdrar Çiçekleri) kadar güzel olanla iğrenç olanın, hayvani olanla insani olanın sınırlarının belirsizleştiği eserler üretmiştir. Chadwick aynı zamanda doğal olan bedensel işlevlere karşı toplumda öğretilmiş olan karşılığı sorgulamakta ve kadın bedenini sarmış olan kültürel tabular ve yasakları eleştirmektedir (Heartney, 2008, s. 210; Akt. Doğan, 2017, s. 432).



Görsel 18: Helen Chadwick, "Loop My Loop", 1991

Sanat eserlerindeki abject öğelere dair daha birçok örnek verilebilir. İğrencin resim, tiyatro, müzik, edebiyat, heykel, mimari, fotoğraf, felsefe ve çağdaş sanatlarla olan ilişkisi ve bu sanatları etkileyen yönü sinema sanatında da her daim varlığını sürdürmüştür. “Sinemanın görsel dili bir süreç barındırdığından iğrençlik, tiksinti ya da çirkinlik gibi kavramları işlerken pornografikleşmeden rahatsız etmek adına, hikâyeyi doğrudan değil imgeler üzerinden tanımlamak için uygun bir formattır.” (Deniz, 2011). Korkunç olan ile iğrencin kadim birlikteliği en fazla korku sinemasında kendisine bir yer bulur. Bu manada korku sinemasında iğrencin araştırılması, bilinçdışı süreçler ve iğrenç ilişkisi çerçevesinde bu filmlerin psikanalitik olarak analiz edilmeleri izleyici tarafından ilk bakışta kolayca fark edilemeyen öğelerin anlaşılması açısından önemlidir.

4. BÖLÜM

4. KORKU VE KORKU SİNEMASI

4.1. KORKU KAVRAMI

Mannoni'ye göre öfke, üzüntü, aşk ve tiksinti gibi korku da temel heyecanlar arasında yer alır. Bu şekliyle yoğun etkileşim içinde olduğu iki kütüğü ilgilendirir: birinci kütük, duygusal-entelektüel alanda, ikinci kütük biyoloji alanında yer alır. Bunun ardından korku, değişken şiddetteki duygusal bir reaksiyonun ve az ya da çok önemli fizyolojik belirtilerin bileşiminden ortaya çıkan bir durum olarak ele alınabilir. Bunların hepsi yoğun bir şekilde kişinin hareketlerine yansır (Mannoni, 1992, s. 11).“Korku her canlının doğumundan ölümüne kadar süren yolculuğunun her anında var olan doğal bir duygudur. İnsanın yaşadığı diğer duygusal tepkiler gibi korku da temel heyecanlardan biridir ve bir yandan biyolojik, öte yandan da duygusal alanda yer alır.” (Amır, 2012). Köknel'e göre (1998) ise “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.”

Korku, herhangi bir tehlike karşısında tepkisel olarak ortaya çıkan sübjektif bir duyguya eşlik eden davranış, otonomik ve endokrin değişikliklerin bedende gözlenen belirtilerini anlatır. Varlığa yönelik bir tehlike sonucu ortaya çıkan korku, bireyde homostatik bir işlevi ortaya çıkartır. Bu sayede organizmanın kendini koruması ve gelişimini sağlıklı bir şekilde sürdürmesi mümkün olabilmektedir (Önder, 2016, s. 3).

Korku diğer duygular gibi birçok farklı içerikten oluşan çok boyutlu deneyimlerden oluşur. Çoğunlukla tehdit edici bir duruma verilen reaksiyon olarak tanımlanır. Birinden veya bir şeyden zarar gelebileceği kanısı daha önce geçirilen kötü bir tecrübeden kaynaklanır ve bu durum bu duygudaki en temel tetikleyicidir (Dinçer, 2017, s. 772). “Korku, kişinin bütünlüğünü tehdit edeceğini düşündüğü bir durum karşısında yaşadığı duygudur. Dolayısıyla korku, içinde bulunduğumuz duruma değil, bu durum için geliştirdiğimiz düşüncelerimize verdiğimiz bir reaksiyondur.”(Özdemir, 2016, s. 19).

İnsanın yok edilme endişesinden kaynaklanan korku, bir tehlike tehdidiyle, tehlikenin tanınmasıyla ilgilidir. Esasen bir canlı varlık olarak insanın yaşamda kalmaya yöneliminin sonucudur. Kişinin, fiziksel, ruhsal bütünlüğüne zarar

geleceğine yönelik bir algısı vardır. Birey tehlikeli bir duruma karşı saldırı veya kaçma davranışlarıyla korkusunu dışa vurur. Bilinmeyene karşı duyulan korkunun bir nesnesinin olmamasından dolayı bu durumun kaygı olarak adlandırılması gerekse de; buradaki “bilinmeyen” daha çok “açıklanamayan” anlamındadır ve ayrıca biriken deneyimlerden hareketle tehlikelere hazırlıklı olma manasında bir endişeyi de kapsamaktadır (Abisel, 1995).

Freud’a göre “ korku insanın giderilmesi konusunda bir şey yapamadığı bir gereksinim gerilimindeki tehlikenin işaretidir. Bu korku ‘Ben’ tarafından hissedilir, bir duygusal durumdur; dolayısıyla, haz ve elem dizisi içerisine giren belli duygular ve bunların yol açtığı bedensel ve ruhsal tepkilerle karakterizedir (Zulinger, 1997, s. 23).

Spinoza korkuyu “kuşkulu bir olayın imgesinden doğan istikrarsız bir keder” olarak tanımlar (Spinoza, 2011). Sartre ise korkuyu insan varoluşunu betimleyen bir duygu olarak kabul eder, “olasılığın baş döndürücülüğü” kavramını kullanarak olasılığın kendisinin korkutucu olduğunu söyler (Sartre, 1936). Gençtan’a göre (2005) insan seçim yapma özgürlüğüne sahiptir ve bu sorumlulukla yüz yüze geldiği zaman korku oluşur. Freud ise insanın ilk yıllarında dünya karşısındaki acizliği sonucunda oluşan çaresizliğin sonraki yıllarda korku duygusu oluşturduğunu söylemiştir. Korku Sartre için geleceğe yönelik bir duygu iken Freud için geçmişin travması ve matemidir.

Mücadele edilemeyen durumlar karşısında yaşanan korku duygusu, bireyde iç huzursuzluğa sebep olur. Esasen beklendik ve olağan bir duygudur. Bütün insanların tecrübe ettiği evrensel bir duygu olan korku; aniden ortaya çıkan bir durum karşısında, tehdit olarak algıladığımız anlar silsilesine verdiğimiz reaktif bir tepkiyi içermektedir. Yeterli düzeyde hissedildiğinde bireyi tehlikelerden koruyan temel bir işlevi yerine getirirse de, aşırı düzeyde hissedildiğinde bireyin zihninin alevlenmesine sebep olabilir. Bu nedenle birey ruhsal açıdan zinde, dingin ve doyumlu bir yaşam sürdürürken aşırı korku duyguları yaşarsa psikolojik dengesini kaybedebilir (Çağ, 2016, s. 24).

Büyüdükçe önü alınamayan, efsaneleşen, destansı bir hale gelen korku; kişiyi insani becerilerinden ve diğer anlamlı tüm duygularından bir çırpıda, tek seferde koparabilmektedir. Bu korku halinin uzun sürmesi, devamlı olması ise bireyin hem ruhsal hem de fizyolojik gelişimini ziyadesiyle sekteye uğratabilmektedir. Oysa

birey çocukluğundan ve hatta bebekliğinden itibaren korkularını yenerek gelişir, büyür (Çağ, 2016, s. 24).

Sürekli bizimle olan korku duygusu, olumsuz ve yargısal düşüncelerimizi ve genel olarak her şeyi kontrol etmemizi sağlar. Korku, öfke, suçluluk ve utanç gibi duyguların altında var olan bir duygudur. Endişe, kaygı ve sinirlilik gibi görünüşte daha az şiddetteki duyguların içinde de korku gizlidir. Bütün bu olumsuz duygulara rağmen bizi güvende tutmak için ustaca yaratılmış doğal bir tasarım olduğu için, korkunun olumsuz bir duygu olduğu söylenemez (Rudledge, 2002).

İlkel insanlardan günümüze değin zamanla çeşitlenen ve değişen korku kavramının incelenebilmesi için, korku kavramının kesin hatlarla olmasa da doğal ve doğaüstü korkular olarak ayrılması gerekir. Doğadaki doğal felaketlere, gökyüzü olaylarına, kuraklıklara, hastalıklara hakim olamayan insanoğlunun bu olaylar karşısında yaşadığı korkular ya da çocuklukta ilk korkular doğal korku örnekleridir. Hortlaklardan, hayaletlerden, cadılardan, cinlerden, canavarlardan ve vampirlerden duyulan korkular ise doğaüstü korkulara örnek verilebilir.

4.1.1. Doğal Korkular

Psikoterapi tarihinde kendine özgü bir konuma sahip olan Otto Rank, ana rahminde geçen rahat ve huzurlu bir dönemden sonra, doğum sonrası koşullara geçişin yeni doğan bebek için çaba ve girişim gerektirdiğini söyler. Bu durumun sonucunda ortaya çıkan dehşetin, en sıhhatli bireylerin dahi bir sonraki yaşamlarında devam ettiğini, birincil kaygının kaynağının bu olduğunu savunmuştur. Ona göre, doğum travması, hayatta bir takım kaygılara sebep olmaktadır. Bu konuda ortaya konan görüş, ilk defa Sigmund Freud'un ileri sürdüğü görüşü hatırlatsa da, her iki görüş incelendiğinde aralarında önemli bir takım farklılıkların olduğu görülür. Doğum travmasını insanın yaşadığı ilk kaygı olduğu Freud tarafından tanımlanmış, ancak Freud sonraki yaşamın kaygılarını cinsel nitelikteki sebeplere bağlanmıştır. Rank ise kaygıların, doğum olayının sebep olduğu ayrılık kaygısından kaynaklandığını ve bu kaygının bir tek tekrarı olduğunu söyler. Rank'a göre bebek, doğum esnasında yaşadığı travmadan dolayı yitirdiklerini, annesinden aldığı destekle, çevresiyle kurduğu yeni ilişkilerle "birlikte olma" duygusunu yaşayarak telafi etmeye çalışır. Ancak, gelişimin doğal bir sonucudur ki kurulan bu beraberlik, ileride kurulan yeni bir beraberliğe kadar

devam eder. Bundan dolayı ayrılık kaygısı, yaşam boyunca devam eder (Rank, 2014).

Otto Rank'ın doğum travması görüşü dikkate alınmazsa bireyin il gerçek korkuları bebeğin algısal evreninin gelişmesiyle ortaya çıkar. Yeni doğmuş bebeğin dış uyarıcılara karşı alıcı olma durumu yavaş yavaş gelişir. Dış uyarıcılara karşı yüksek bir eşikte yaşamın ilk haftalarında korunan bebek, çevresel uyarıcıları, bu uyarıcıların şiddetlerinin koruyucu eşiği aşmasıyla algılar. Bu durumda bebek hoşnutsuzluğunu şiddetli bir şekilde gösterir. Dinginliğini kaybeder. Bu şekilde korku çocuğun dünyasına girer (Spitz, 1973, s. 28).

Çocuklarda korkuların oluşması sürecini davranışçı bir bakış açısıyla açıklayan Duhm'a göre ise çocuğun yaşamının ilk yıllarından ki en önemli otorite figürleri ebeveynleridir. Çocuk zamanla ebeveynlerinin isteklerini yerine getirmesi gerektiğini fark eder. Çocuk iyi bir şey yaptığı zaman ebeveynleri tarafından ödüllendirilir. Kötü bir şey yaptığında ise cezalandırılır. Bu şekilde boyun eğmeyi öğrenir. Bu süreç sonucunda anne ve baba bir yargıç figürüne dönüşür. Artık onun mutluluğu bu yargıçların vereceği kararlara bağlıdır. Zamanla bakıcı, öğretmen gibi yeni yargıçlar çocuğun yaşamına girer. Bu otorite figürlerinin hepsi çocuğu davranışlarına göre ya ödüllendirir ya da cezalandırır. Çocuk sevgi görmek ya da cezadan kurtulmak için gönüllü olarak bu sürece uyum sağlar. Sevgiden mahrum kalma ve ceza görme korkusu bu uyumun en önemli sebebidir (Duhm, 1996, s. 25).

İki buçuk-üç yaşına doğru çocuklarda karanlıktan korkma başlar. Bu durum beş yaş ve daha sonrasına kadar sürebilir. Bu durumla ilgili kız çocuk ve erkek çocuk arasında bir fark yoktur. Kız ve erkek çocuklar odalarında yırtıcı hayvanlar olmasından ve bir dönem sonra dolapların içinde veya örtülerin arkasında hırsızların veya hayaletlerin olmasından korkarlar. Rank'a göre karanlık bir odada yalnız bırakılan çocuk, anne rahmindeki durumunu hatırlar. Anneden ayrılmış olduğunu bilmekte olan çocuk için rahim, karanlık oda ya da sıcak yatakla yalnızca "sembolik" bir şekilde ikame edilir. Freud'a göre, çocuk sevdiği kişinin mevcudiyetini (yakınlığını) tekrar hissettiğinde (ses, dokunma vb. aracılıyla) korkusu biter (Mannoni, 1992, s. 23; Rank, 2014).

Güneşin bir daha doğmayacağı, başlayan gece karanlığının gün ağarmasıyla artık kovulamayacağı obsesyonu, batıl inançlara dayalı bir korkudur. Lakin doğal olaylar arasında gece korkusu, tek korku habercisi değildir. Özellikle bilim ve tekniğin gelişmediği, zihinlerin büyüsel ve batıl inançlara açık olduğu dönemlerde, şahit olduğu meteor olaylarının neden kaynaklandığını izah edemeyen ilkel insanlar, kimi zaman yıkıcı gücünü de gördüğü bu şeylerden ürkmüştür. Hatta kar, dolu, fırtına, hortum gibi en alışılmış atmosfer olayları karşısında da aynı duyguyu yaşamıştır. Yine insanoğlu depremin veya deniz fırtınalarının oluşturduğu tehlikeler karşısındaki kabul edilmesi zor çaresizliğini görür. Bu durumlar karşısında kendini tamamen korkuya bırakır. Bu korkunç doğa olaylarına, yine aynı derecede ürktücü olan yangınlar, su taşkınları, yakıcı ve uzun süreli kuraklıklar gibi başka olaylar da eklenebilir. Gelişmiş ülkelerin ileri teknolojileriyle az çok müdahale edebildikleri bu felaketlere ilişkin korkular, günümüzde yerini okyanusların kirlenmesine, tarım ve hayvancılıktaki kimyasal zehirlenmeye, atomik radyasyona vb. korkulara bıraktılar (Mannoni, 1992).

Eski zamanların serserileri, göçebelere, haydutları, katilleri, sapıkları ve soyguncuları günümüzde yerini insanları zehirleyen uyuşturucu çetelerine, siber saldırılar düzenleyerek insanların banka hesaplarını boşaltan sanal hırsızlara, çevrimiçi oyunlar aracılığıyla insanları intihara sürükleyen siber katillere, yine çevrimiçi ortamın imkânlarını kullanarak insanları taciz eden modern sapıklara, bir kentin en önemli binalarını uçaklarla patlatan sınır tanımayan teröristlere dönüştüler. Toplumsal bünyeye uyum sağlayamayan bu marjinal unsurlar da günümüz insanının en önemli korkuları arasında yer almaktadır.

İnsanın yok olması ve zarara uğratılması duyguları korkunun temelinde yer alır. Bütün canlılar gibi insanın da en önemli amacı hayatta kalmaktır, tehlikeyle mücadele etmesi ya da ondan uzaklaşması da korkunun dışavurumudur. Yine insanoğlu yaşamın sonsuz olmamasından dolayı biyolojik ölüm gibi açıklanamayan ve denetlenemeyen şeylerin karşısında da korku duyar. Korku duygusu ile güven arasında yakın bir ilişki mevcuttur. Güvensizliğin nedeni belirgin değilse kaygı oluşur ve bu durumla mücadele etmek daha zordur. Bu temel korkuların yanında günümüz modern insanı, atom bombası, kimyasal atıklar, çevre kirlenmesi, ekonomik krizler, siyasal belirsizlikler ve savaşlar gibi etkenlerden de korku duyar (Abisel, 1995).

4.1.2. Doğaüstü Korkular

Doğaüstü olgular, bilimsel yöntemlerle açıklanamamasına ve bilimsel kurallara uymamasına rağmen bazı insanlar tarafından gerçekleştiğine inanılan olayları içermektedir. Dinler ve dinlerin dayandığı felsefeler doğaüstü olgulara dayanmaktadır. Tanrı, şeytan, cin, kötü ruhlar, büyü ve hayalet, bilimin açıklama getiremediği fakat bu dinlere inanan insanların inandığı ve koşulsuz olarak kabul ettiği bu doğaüstü olguların ana unsurlarıdır. İlkel dönemlerden günümüze kadar insanların büyük çoğunluğu, ölüm, yokluk ve hiçlik karşısında hissettikleri kaygı ve korkuyu azaltmak için ruhun ölümsüzlüğü ve öteki dünyanın var olduğunu söyleyen dinlere inanmayı ve bu dinlerin kurallarına uymayı tercih etmişlerdir. Tanrıya sığınarak ölüm korkusunun günlük yaşamdaki etkisinden kurtulmaya çalışan bu insanlar, dinlerin içeriğinde var olan şeytani ve kutsal bir güce dayanan doğaüstü imgeleri de kabul etmiştir. Bu imgeler insanlar için daima bir korku unsuru olmuştur. Bu bağlamda doğaüstü korkular, doğal korkuların kutsal veya şeytani bir güce yüklenildiği korkulardır ve bu korkuların kökeninde ölüm korkusu yer almaktadır. Ölü korkusu, ölümün bulaşıcı olması ya da ölünen hayalet olarak geri gelmesi en önemli doğaüstü korkular arasındadır (Amırı, 2012; Mannoni, 1992).

Doğaüstü bir yabancılığı temsil eden figürler çoğu zaman tanrısal olanla, Beal'e göre özellikle "tanrısal olanın kaygı verici ve kötücül yönleri" ile özdeşleştirilmiştir. Aslında, canavarca olan karşısında duyulan korkunun bazı mistik deneyimleri, özellikle de bu deneyimlerin "kaygı ve büyülenmenin baş dönmesi gibi bir kombinasyonuna" yol açanları andırdığı söylenebilir (Kearney, 2012, s. 153).

Ölümden sonra cezalandırılabilmesine inanan insanoğlu için öteki dünyada karşılaşacağı cehennem, zebani, şeytan gibi dinlerin betimlediği imgeler de birer korku unsurudur. Bu nedenle ölümü hatırlatan birçok unsur insanlarda doğaüstü korkulara sebep olabilir. Örneğin insanlar, karanlıkta anlamlandıramadığı sesler duyunca bu sesleri doğaüstü bir varlık ile ilişkilendirebilir. Bu varlık, gecenin sessiz karanlığı içinde korkmaya hazır olan insanoğlu için bir cin, bir hayalet, bir peri veya halk efsanelerinde anlatılan bir canavar yahut korku filmlerinde izlediği korkunç bir karakter olabilir. Yine insanlar gecenin zifiri karanlığında mezarlıktan geçmekten korkar. Bu korku da ölümlerin canlanabileceği düşüncesiyle ilgili insanoğlunun ölüm ve sonrası ile ilişkilendirdiği bir başka korku türünü oluşturmaktadır (Tokatlıoğlu, 2015).

“Ölülerin canlanacağı düşüncesi gerçekten ürkütücüdür. Ancak bununla birlikte ölülerin hastalık saçtığı düşüncesi de buna eklendiğinde farklı korku algıları ortaya çıkabilmektedir. Hayaletler, ruhlar, zombilerden korkulma sebebi onların verebileceği zararlarla ilgilidir. Buradan yine öldürülme korkusu ortaya çıkmaktadır.” (Tokatlıoğlu, 2015). Bruhl’a göre (2016) ölümün bulaşıcılığına ilişkin inanç, ölenin geri dönebileceği fikri, cesedin garip dönüşümü ve iğrençliği ile ilişkilendirildiğinde ilkel topluluklarda var olduğu söylenen ritüeller anlamlı görünmeye başlar. Bir cesede dokunmuş ilkel kabile insanı, bu ritüeller aracılığı ile kendisini bu korkusundan arındırmaya çalışmıştır.

Yine ‘ahiret bilimine dayalı bir perspektifle az çok doğrudan ilişkili korkular da, doğüstü korkular sınıfına girerler. Bunlar dünyanın sonu ile ve kıyamet beklentileriyle ilgili korkulardır.” (Mannoni, 1992, s. 41). Tanrının bu taraftaki veya öteki taraftaki ürkütücü cezaları, ayrıca dünyayı ortadan kaldırabilme gücü, temelini korkudan alan itici bir güce dönüşmektedir. Kitlelere hakim olan bu korkunun kutsal bir öfkeden kaynaklanıyor olması onu etkili kılan en önemli unsurdur. Bu nedenle belirli bir dini inanan insanların çoğunlukta bulunduğu toplumlarda inanca ters davranışlarda bulunanlara ağır tepkiler gösterilmesi, bu korkuların kitlesel olarak etkilediği alanın da geniş olduğunu gösterir (Zıraman, 2007).

Soyşeker’e göre (2015) insanlığın bilinçaltında binlerce yıldır varlığını sürdüren karanlık, doğüstü korkulara kaynaklık eder. Bu karanlıklarda yaşadığı düşünülen çok sayıdaki gece yaratığının, bütün yırtıcılığı ve gizemiyle, bütün dehşet ve ürperticiliyle en derinlerdeki korkularımızın birer tezahürü olduğu söylenebilir. Jung’un -kolektif bilinçdışı- şeklinde tanımladığı sınırları olmayan bu ürkütücü ve karanlık evrende, hayaletler, vampirler, yarasalar, cinler, kötü ruhlar, her daim varlığını sürdürür. İnsanın kendi ruhunun oluşturduğu bu korkular, rüyalarda ve gündüz düşlerinde açığa çıkar. İnsan, açıklayamadığı ve anlamlandıramadığı bu gece karşısında, korkunç, ürpertici ve gizemli duygular hisseder. Gece ölümün ürpertici bilinmezliğini temsil eder. Bu arketipsel korkular, insanlığın ortak bilinçaltının derinliklerine kodlanmış olduğu için günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Karanlık ve ölüm korkusu, insanlığın en eski korkuları arasında yer alır. Bu temel korkuların zaman ve mekân boyutu da bulunmamaktadır.

İnsanın bilenmeyenden duyduğu korku ölüm korkusu ile bağlantılıdır. İnsan, doğa ve kaderi alt edemez. Karşısında kendisini çaresiz hisseder. Bu durum insanda sürekli varolan bir korkuya sebep olur. Bu korku, insan doğaya hâkim olsa da devam eder. İlk insandan başlayarak insanlık, kaderinin kötü yönlerini değiştirebilmek, ölüme karşı bir çare üretebilmek ve uygarlığın sebep olduğu acılarını dindirebilmek için Tanrılara ihtiyaç hisseder (Babaoğlu, 1999, s. 17). Bunden dolayı cinler, ölümler, hayaletler, periler, öteki dünya, kıyamet, dünyanın sonu gibi bilinmeyenle ilişkili doğaüstü korkuların kökeninde kendinden güçlü ve kuvvetli olana inanmayı, ibadet etmeyi içeren Tanrı inancı vardır. Ölüm korkusu da bu inanın bir sonucudur (Hançerlioğlu, 1977).

4.1.3. Korku ve Kaygı

Korku ve kaygı kavramlarını birlikte ele alıp ilk tanımlayanlardan olan Sigmund Freud, nesnel, nevrotik ve ahlaki (moral) şeklinde kaygının birbirinden farklı üç türünün olduğunu söyler. Freud, nesnel (gerçeklik) kaygısını korkuyla eşdeğer görür. Gerçek hayatta tehlikeli bir uyarıcı karşısında gösterilen tepki olarak bu duyguyu tanımlar. Dışarıdan gelen korku gerçek korku diye tanımlanır. İnsan tehlikeli bir durumu duyularıyla algılar ve uygun davranışlarla buna karşılık verir; söz konusu davranışlar da ya kaçış ya saldırdır. Nevrotik kaygı ise bilinçaltına itilmiş olan malzemelerin bilince girerek bireyi tedirgin etmesi olarak tanımlar. Freud'a göre nevrotik kaygı id ve ego arasındaki çatışmalardan kaynaklanır. Gerçeklik kaygısında olduğu gibi saldırı, doğal felaket gibi gerçekçi bir tehdit içermez. Korkunun belli bir nedeni yoktur. Ahlaki kaygı ise idin isteklerinin süperego tarafından engellenmesinin, bilincin bilinçdışı arzularla çatışmasının, süperego tarafından cezalandırılma korkusunun bir sonucu olarak görür. Bireyde toplum kurallarına aykırı davranışlarda bulunmak suçluluk duygusuna sebep olur (Endler ve Kocovski, 2001; Kuzgun, 1988; Zulinger, 1997, s. 23).

Sevinç, üzüntü, öfke ve korku tüm memeli canlıların temel duyguları arasında yer alır. İnsan da yaşamının tehlikede olduğunu hissettiğinde diğer canlılar gibi korkar ve bu tehdit durumuna karşı türünü korumak için ya savaşır ya da kaçır. Korku nesnesinin kaybolması ve bilinçsiz hale gelmesiyle de korku duygusunun bilinçsiz ve nesnesiz hali olan kaygı oluşur (Amırı, 2012; Dağ, 1999).

Kaygı ve korku içerikleri açısından birbirlerine benzer kavramlardır fakat aralarında bir farklılık vardır. Kişi, kaygıya sebep olan durumu çok açık bir şekilde göremez. Korkuya benzer bir şekilde bu duruma aşırı bir tepki gösterir. (Watson ve Tellegen, 1985). “Korku tehlikenin varlığını ve tanınmasını gerektirirken, kaygı bizzat ve özellikle bilinmeyen tehlikenin olasılığından ve beklentisinden ortaya çıkar. Kaygı, her bireydeki bir tür gizli eğilimdir, bir içerik bekleyen bir boşluk biçimidir. Bu içerik bulunduğunda, yani belirli bir nesne kararsız kaygıyı ele geçirdiğinde, kaygı korkuya dönüşür.” (Boutonier, 1963, s. 10).“ Korku bir nedenin bulunmasıyla kaygıdan kurtulur.” (Eck, 1964, s. 91).

4.2. KORKU SİNEMASI

4.2.1. Korku Sineması Sinemasının Genel Özellikleri ve Anlatım Yapısı

Giovanni Scognamillo, temelinde korkuyu hedef alan, korku öğelerini barındıran, şiddet, gerilim, tehlike gibi korkunun belirleyici unsurlarını taşıyan filmlerin oluşturduğu türü korku sineması olarak tanımlar (Scognamillo, 1996, s. 59). Korku sinemasını bir kaçış sineması olarak gören Atilla Dorsay içine korku filmleri, insanın gerçeklerden cüzamdan kaçır gibi kaçmasını sağlayan ve onu yeryüzünden alıp hayaller âlemlerine götüren filmlerdir (Dorsay, 1986, s. 67). Carlos Clerens'e göre ise içimizde daima var olan fantastiğe ve gizemli karanlıklara olan özlem, korku filmlerinde kendine kültürel meşruiyet zeminini bulmuştur. Bu ihtiyaç on dokuzuncu yüzyıla kadar dinsel kapasite tarafından giderilirken, akılcılığın ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte bu süreç sekteye uğramış, ancak, sinemanın ve bilinçdışının keşiflerinin aynı dönemlere denk gelmesiyle birlikte yeni bir imgelem kaynağı oluşmuştur. Bu şekilde lanetlenme, şeytan tarafından ele geçirilme, yaşlılık, ölüm, kısacası yaşamın karanlık yarısına ilişkin insani korkular bu türe malzeme olmuştur (Akt. Çiğdem, 2006).

Scognamillo göre eskiden idamları ve işkenceleri izlemek için meydanlarda toplanan, alkış tutan, heyecanlanan kalabalıklarla bugün beyazperdenin karşısında ürperen kitleler arasında bir fark yoktur (Scognamillo, 1996, s. 65). Aslında bu konudaki temel fark, eskiden idamları ve işkenceleri izleyenler, bir gerçeği izler ve alkışlarken, sinema salonunda ise seyircinin aynı şiddetin veya daha iğrencinin gerçek olmadığını bilerek izlemesidir. Seyirci korku filmlerini izlerken gerilip korkar, rahatsızlık duyar ve bazen ancak beyazperdedeki yaratıklardan,

cesetlerden, vahşetten sonra gerçek dünyaya, normal yaşama geri döner (Arkan, 2007).

Bilinmeyenle başlayıp bilinmeyenle biten korku sinemasında bu bilinmezlik farklı şekillerde temsil edilir, simgeselleşir. Korkular, endişeler, yaşanmış olaylar, düzen, sistem, aile, iktidar gibi eleştirilmek istenen olgular çeşitli şekillerde anlatılır (Aytekin, 2013, s. 65). “Korku filmlerinin dönemselsel olarak ayrı temaları, karakterleri vardır. Fakat işlev aynıdır. Her film, kendi döneminin gerçekliğinin güdümlenmiş, mistifiye edilmiş izdüşümünü korkutarak veya tiksindirilerek yansıtır.” (Yavuz, 2005, s. 94). Bu bağlamda korku sinemasının görünen tarafı kan, şiddet ve ölüm ile ilgili olsa da alt metinde çok çeşitli göndermeler de bulunabilmektedir. Bu nedenle birçok sinemacı söylemek istediği şeyleri korku filmlerinin kamufle edici özelliğinden faydalanarak dile getirir. Bu şekilde gerek sosyal gerek siyasi gerek ailevi gerek cinsellikle ilgili birçok görüş, korku sinemasında örtük bir şekilde işlenir (Aytekin, 2013). Örneğin feminizmin oldukça güçlü olduğu yetmişli yıllarda, çalışan kadınların sayısı artmış, kadınların sesleri çok daha fazla duyulmuştur. Dönemin Hollywood filmleri ataerkil ideolojinin safında yer alarak feminizmle mücadele etmeye çalışmıştır. Bu dönemin korku filmleri, gözden düşen babalık kurumunu tekrar eski konumuna getirebilmek için, eril olanın ötekisini yani dişiliği gözden düşürmeye uğraşır. Bu filmlerdeki kadınlar, ya eril kahramanı baştan çıkartıp onu zayıflatmaya çalışan bir cadı/şeytanlar olarak ya da düşük zekâlı, beceriksiz yardıma ihtiyacı olan karakterler olarak temsil edilir. (Akgün, 2016, s. 83).

Korku sinemasının temel kültürel tabulara seslendiğini öne süren Wood’a göre, korku türünün esas konusu, batı medeniyetinin baskıladığı veya yasakladığı şeylere karşı yapılan mücadeledir. Bu durum korku filmlerinde bir dehşet nesnesi ya da terör malzemesi olarak dramatize edilir. Baskılanmış olan, mücadele edilmek zorunda olunan "öteki" kavramıyla ilişkilidir. Ötekilik kavramı da insanın bilinçaltına attığı hiçbir zaman yok edemediği şeylerle ilgilidir. Bu nedenle insanoğlu, reddederek ya da nefret ederek baskılanmış olanla mücadele etmeye çalışır. "Baskılanmış/Öteki" korku filmlerinde canavar olarak temsil edilir. “Öteki” ürkütücü görünen, tiksiniilen ve reddedilendir. Korku filmlerinde kadın cinselliği, eşcinsellik, proletarya, öteki kültürler, etnik gruplar, marjinal ideolojiler, çocuklar şeklinde ortaya çıkabilir. Örneğin tek eşliliğin ve çekirdek

aile yapısının hüküm sürdüğü bir toplumda çok büyük bir cinsel enerji artışı ortaya çıkar. Bu enerji fazlalığının baskılanması gerekir. Doğası gereği baskılanmış olan da her daim geri döner. Bu manada korku filmlerinin esas işlevi karşı konulamayan bu geri dönüşü dönüştürerek temsil etmektir. Altmışlı ve yetmişli yıllarda Amerikan korku filmlerinde şiddet unsurunun kullanımındaki artış, geleneksel cinsel roller ve çekirdek aile konusunda Amerikan toplumunda giderek artan tatminsizliğin aktarımı olarak görülebilir (Wood, 1985; Çiğdem, 2006, s. 42).

Korku sinemasında seyirci, kötü olan ile özdeşleşir. Bu bir katil, bir canavar ya da bir yaratık olabilir. Kötü olan, hep yüzleşmekten kaçınılandır, bastırılmış olandır. Korku filmleri aslında bir zamanlar var olmuş ve bastırılarak ötekileştirilmiş olanın geri dönmesine imkân verir (Küçük Kurt ve Gürata, 2004, s. 160). Tiksinilerek iğrençleştirilmiş olan bu öteki, seyirciye bir yerlerden tanıdık gelir. Esasında her zaman arzu duyulandır, bir yandan da onunla karşılaşma düşüncesi tekinsiz bir duygu oluşturur. Uykuya benzer bir süreci sinema salonunda yaşadığı için seyirci, kendini süper egonun etki alanının dışında hisseder. Günlük hayatta karşılaşmaya cesaret edemediği ötekiyi, artık sadece heyecan verici bir obje olarak görür. Karşılaşınca da hemencecik ona alışır ve onunla özdeşleşir. Bu yönüyle korku filmleri, bastırılmış olan duygularla yüzleşmenin modern bir yöntemidir. Yönetmen maharet gerektiren dokunuşlarıyla bilinçaltını uyarır. Açığa çıkan duygular belirli bir süre seyirciyi rahatsız eder. Bu rahatsız olma durumu geçtikten sonra seyircide bir rahatlama, psikanalitik söylemle bir katharsis yaşanır. Demirci, “ Korku Sinemasının Psikanalizi” adlı eserinde sinemada izleyicinin özdeşleşme sonucunda oluşan katharsis durumunu şu şekilde açıklar:

Filmi izleyen kişiye ‘kendilik’ adını verirsek, beyaz perdeye yansıyan görüntüye ise ‘özdeşleşme’ kapsamında kendilik ve kendiliği oluşturan nesne temsillerinin hakim olduğu imgesel bir alan olarak değerlendirebiliriz. Yine özdeşleşme kapsamında izleyici, estetize edilmiş ben idealini izlerken dış gerçekliğe ait özne işlevlerini/ektopsişik-‘işlevsizleştirerek’, perdede yansıma bulan ideal egosuna -endopsişik- söz hakkı tanır. Sinemada izlediği gizli özne, artık düşüncedeki kendisidir. İzleyici, tıpkı düşünde olduğu gibi onu idare edemez, yönlendiremez ama onun duygusal bir sembiyozu -diyoskürük ikizi- olmaktan da kurtulamaz. Ötekine dair bu bilinç-ötesi arayış, yine bilinç-ötesi bir karşılaşmayla (einführung) ve gelişen olayların ardından da katharsisle sona erer. Sözü edilen süreç, düşlerini yaşarken artık kendisi olmayan öznenin yaşadığı bir zaman dilimine karşılık gelir. Bu dilim sonunda, düş egosunu düşlerde bırakan özne uyanır ve ben idealinin yaşadıklarını hayal meyal, bazen ise büyük bir haz ya da korkuyla hatırlar (Demirci, 2006, s. 13).

Korku filmleri, iyi ve kötü arasındaki mücadele üzerine kurgulanır. Bu filmlerde olaylar, kimi zaman fantastik, kimi zaman masalsı, kimi zaman gerçekçi, kimi zaman da hayalci bir dünya üzerinde geçer. Korku filmlerinin ana omurgasını oluşturan iyi kötü arasındaki mücadelede, çok çeşitli metaforlar kullanılır. Vampir, şeytan, zombi, hayalet, cin, kurt adam, canavar bu metaforların sadece birkaçıdır. Korku filmleri, bastırılan arzu ve isteklerin ortaya çıkmasına imkân verir. Seyirciye korkuları dışarıdan izleme olanağı veren bu filmler, düşmana karşı duyulan öfkeyi dindirmekte, egoyu tatmin etmektedir. Seyirci, sadece denetleyici ve röntgenci bir konumda, bastırılmış olduğu kötü duygularıyla ve korkularıyla yüzleşir. Gerçekten de korku sinemasındaki bu hoşnut bırakıcı dikizcilik yadsınamaz (Aytekin, 2013, s. 66).

Korku duygusu, insanoğlu üzerinde kuvvetli bir etkiye sahiptir. Bu özelliği ile insanı kendine doğru çeker. Kadın cinselliğini istismar eden *Alien* (1979), odipal suçluluğu hatırlatan *Sapık* (1960) filminin ana karakteri Norman Bates, bastırılmış şiddeti ortaya çıkaran *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1941) gündelik hayatta unutulmuş hislerin varlığını hatırlatarak insanı cezbeder. Korkunun tesiri altına giren kitleler, her türlü propagandaya açık hale gelir. Korku türü, doğrudan gölgede kalmış duygulara, açığa çıkamamış fantezilere hitap ettiği için kitleleri diğer türlere göre daha kolay manipüle eder. Temel kültürel tabuları hedef alan korku sineması, kültürel meşruiyeti de sağlar (Akgün, 2016, s. 79; Wood, 1985).

Sinema tarihinin ilk dönemlerinden itibaren varlığını devam ettiren ve en çok rağbet gören türünü oluşturan korku filmleri, sinema endüstrisinin yaşadığı bunalımlardan etkilenmemesi ve üretim maliyetinin düşük olması açısından dünyanın her köşesinde her daim tercih edilmiştir. Korku filmlerinin düşük maliyeti ve popülerliği başlangıçta türün lehine gibi gözükürken zamanla bu durum eleştirilmeye başlanmış, bu eleştiriye filmlerin ana motifini oluşturan yoğun şiddet unsurları da eklenince, tür uzun süre görmezden gelinmiştir. Korku filmlerine ilişkin ciddi araştırmaların başlanması bile bu olumsuz eleştirilerin yapılmasına engel olamamıştır. Popüler kültür ürünleri olarak korku filmleri, seyirciyi yanlış yönlendirebileceği ve olumsuz etkileyeceği düşüncesiyle sert ve yoğun bir şekilde tartışılmaktadır. Ancak yakın zamanlarda farklı değerlendirmeler yapılmaya başlanmış, bu değerlendirmeler sayesinde korku filmlerinin muhalif unsurlar taşıyabileceği, toplumsal kaygı ve gerimi en net

şekilde ortaya çıkarabileceği görüşü ağırlık kazanmaktadır. Ayrıca türün alt türlerinin çok olması ve bilim kurgu türünün özelliklerini taşıyan melez korku filmlerin varlığı, korku filmlerinin sınıflandırılmasında da sıkıntılara sebep olmaktadır (Abisel, 1995).

Korku filmlerinin belirli dönemlerde yükselmesine ve yaygınlaşmasına tarihsel bir bakış açısıyla bakıldığında, bu filmler belirli dönemlerdeki sosyal korku ve kaygılara hitap ederek insanları politik ve ideolojik olarak yönlendirir. Bunun yanında “göz önünde bulundurulması gereken bir diğer nokta da bir sanat formunun oldukça konvansiyonel olduğu zamanlarda, ince bir ironi veya uzaklaşma imkânının kendini çok daha kolaylıkla sunmasıdır” (Bourget, 2003, s. 51). Sosyal çöküntülere dair ironiler ve imalar, son derece uzlaşımçı ve en az şekilde gerçekçi filmlerde saklı olabilir (Bourget, 2003, s. 53). Korku filmlerine “toplumsal düzenin toptan yıkımına dayalı görüşlere muhafazakâr istikrar ilkelerine karşı çıkmamanın bir yolu olarak bakmak da mümkündür” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 265). Korku filmleri toplumun ve kültürün doğrudan yüzleşemediği korku ve kaygıları dışa vurmaya yarayan bir araç olmasının yanında, “ana damar Hollywood yapımına sığmak için fazlaca radikal kalan toplumsal muhaliflere de bir ifade düzlemi sunmuştur” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 266). “Örneğin yetmişli yıllarda çekilen düşük bütçeli canavar filmlerinde Amerikan toplumsal eleştirisinin bazı en radikal tezlerini bulmak mümkündür.” (Çelik, 2017).

Korku filmi seyircisi, dışarıdan zihnine yönelen sınırsız tehdit karşısında belli bir güvenliğe sahip olduğu için kendisini yüce bir konumda hisseder. Tıpkı Yunan tragedyasında sahnenin veya koronun "yabancılaştırma aygıtı" olarak izleyiciye korunduğu hissini verdiği gibi. Korku filmi izleyicisi için de sinema perdesi "yabancılaştırma aygıtı" işlevini görür. Bu güvenin verdiği hisle film izlenir. Çerçeve içine alınan dehşet etkisini kaybeder. (Kearney, 2012, s. 162). Amerika'da 11 Eylül olaylarında İkiz Kuleler' in patlatılmasının oluşturduğu fiili dehşetin zararını biraz olsun azaltmak için Hollywood sinemasının benzer veya alternatif dehşet imgelerini ve hikâyelerini korku sinemasının anlatısal çerçevesi içine alarak olayı hafifletmesi, olayın katlanılmaz halini yumuşatmaya çalışması bu duruma örnek verilebilir. Bu yönüyle korku filmleri bazen bireyler ve toplumlar için adeta bir sağaltım hizmeti sunar.

Teolog Timothy Beal, 11 Eylül olayları sonrasında korku fantezilerine yeniden başvurulduğuna dikkat çeker. Ünlü canavarların televizyon ve sinemada yeniden belirmesiyle ortaya çıkan sıra dışı coşkuya işaret eden Beal, Universal'in "Klasik Canavar Koleksiyonu" nu abartılı bir reklam kampanyasıyla yeniden piyasaya sürmesinden, Drakula hikâyesinin yeni uyarlamalarından (Canavarın Gölgesi, Tanrılar ve Canavarlar), gişe rekortmeni filmlerden (Kan ve Altın, On üç Hayalet, Cehennemden) ve hemen her sahnesinde ejderhalarla şahmeranların peyda olduğu daha hafif filmlerden (Harry Potter ve Felsefe Taşı ya da Sevimli Canavarlar) bahseder. Golemleri, Vaidleri ve Orklarıyla Yüzüklerin Efendisi üçlemesini de unutmaz (Kearney, 2012, s. 151).

Oskay (1982), korku filmi seyircisinin kendisini yüce bir konumda hissetmesi durumunu, seyircinin ölümsüz tanrılara dönüştüğü söyleyerek açıklar. Korku filmlerindeki karakterlerin ölümlü hayatlarını izleyen seyircinin film bittikten sonra hayatta kaldığını, bu durumun seyirciye tanrısal bir bakış açısı sağladığını ifade eder. Ona göre sinemada insanüstü bir varlığa dönüşen seyirci, her şeyi görebilir; filmdeki karakterlerin başlarına nelerin geleceğini, hangi karakterin ödülleneceğini, hangi karakterin öldürüleceğini önceden tahmin edebilir. İnsanoğlu, toplumsal ilişkilerden, yaşanmakta olan hayattan, bilim ve teknolojinin bu denli gelişmesinden kaynaklanan tehlikelerin nedenlerini, gündelik yaşamda anlamlandıramaz. Korku filmleri ona bu tehlikeleri çözümlenmede yardımcı olur, onun bir oranda rahatlamasını sağlar. Scognamillo içinse korku filmlerinin sunduğu korku ve dehşet, seyirci için bir arınma görevini görmekte ve ondaki şiddet ve vahşet fazlalıklarını eritmektedir. Bu tür bir süreci yaşamak içinde korku sinemasına ihtiyaç duyar. Seyirci, kendisine bile açıklayamadığı kaygılarını, tutkularını yönlendirerek beyaz perdedeki o kötü, iğrenç yaratıklara transfer eder. Bu durum onda bir yücelme duygusu oluşturur (Scognamillo, 1996, s. 65)

Korku filmlerinin, öykü, anlatım tarzı, kullanılan teknik özellikler, karakter tipleri, kullanılan mekânlar, çatışmanın ortaya çıkışı ve çözüm yöntemlerinin yanında, ikonografik anlatımda kullanılan ikonlar gibi sık sık tekrarlanan pek çok öğesi vardır. Hemen hemen her korku filminde benzerlik gösteren bu tekrarlamalar, hem garanti bir seyirci anlamına gelirken hem de bu seyirci ile film arasındaki gizli bir sözleşme niteliği taşımaktadır (Taşkan, 2008).

Sinema ışısız düşünülemez, çünkü görüntünün varlığı ışığa bağlıdır. "Mekânların, nesnelerin veya figürlerin yeterli netlikte görülebilmesi için kameranın belli yoğunluktaki ışığa gereksinimi vardır, ama hemen belirtmek gerekir ki, görüntünün asal olarak oluşturulmasında, ışık teknik bir gereklilik

olduğu kadar, aynı zamanda anlatının estetik boyutunun yaratılmasında kullanılan asal bir öğedir de...” (Şenyapılı 1998, s. 91). Korku sineması da uzayan gölgelerle, duvara yansıyan ışıklarla kendi anlatısal estetiğini kurar. Işık, korkutucu ortamı hazırlamak için kullanılır. Bunun için hem ortamı karanlık yapmak, hem de kamera için gerekli olan ışık miktarını sağlamak, korku sineması için oldukça önemlidir. Işık ile gölge oranının çok iyi dengelenmesi gerekir (Taşkan, 2008).

Korku filmlerinde mekânsal olarak çoğunlukla karanlık ve gece tercih edilir. Bunun en önemli nedeni insanoğlunun karanlığa karşı duyduğu doğal korkudur. Karanlığın içinde insan kendisini tehlikede hisseder. Bu durum karanlığın içindeki potansiyel tehlikenin görünememesinden ve kontrol altına alınamamasından kaynaklanır. Korku filmleri bu dayanak noktasından hareket ederek seyirciyi korkutmayı ve heyecanlandırmayı hedefler. Abisel, korku filmlerinde tehlikenin ilk işaretleri verildikten sonra, belirli bir “kapalılık/yalıtılmışlık” duygusu yaratmanın zorunlu olduğunu söyler. Bu nedenle bu filmlerde gündüz çekimleri yerini geceye, dış mekânlar iç mekânlara, odalara, bodrumlara, mahzenlere bırakır; ormanın ağaçları iyice sıklaşarak, kamera gökyüzünü görüntüleyemez hale gelir (Abisel, 1995, s. 179).

En başlıca amacı izleyiciyi bir şekilde tedirgin etmek ve germek olduğundan, korku filmleri, ses unsurunu da bu gaye doğrultusunda en ideal biçimde kullanmaya çalışır. Filmsel anlatıyı en az görüntü kadar zenginleştirme gücüne sahip alan bu öğe, doğal sesler, diyaloglar ve müzik olarak üç gruba ayrılabilir. Korku filmlerinde doğal sesler, izleyiciyi tekinsiz bir duygu durumu içine sokmak için kullanılır. Bunlar, kapı gıcırtsısı, rüzgâr uğultusu, tıkırtı, ayak sesleri gibi günlük yaşamda her daim var olan seslerdir. Belirli bir süre devam eden sessizlik durumunu aniden bozarlar. Âdete izleyiciyi korkmaya hazır hale getirirler. “Diyaloglar, filmlerdeki karakterlerin konuşmaları iken, müzik de, özellikle adını verdiği müzikal türü için önemli bir yer tutmaktadır. Müzik normalde korkutucu bir unsur gibi düşünülme de, korku filmlerinde kullanıldığında, tehlikenin yaklaştığının bir habercisi niteliğinde olduğunda heyecanın doruk noktasına taşınmasına büyük katkıları olmaktadır.” (Taşkan, 2008). Korku filmlerinde izleyiciyi tedirgin etmek ve germek için tiz keman

sesleri, uzatılmış kalın yaylılar, rahatsız edici akorlar, org sesleri gibi müzik unsurları yaygın bir şekilde kullanılır (Konuralp, 1999, s. 21)

“Korku sineması; başkaca türler gibi sessiz dönemden kalma klasik yapıtlara ve upuzun bir edebiyat geleneğine, bir mirasa sahiptir. Korku sineması; ölümsüz mitoslarla beslenen, var olanlara başkaca ve yeni mitoslar ekleyen kocaman bir gelenektir.” (Scognamillo, 1996, s. 59). Korku, geçmiş zamanlardan beri hem bireyin hem de toplumun bilinçaltını anlamak ve çözümlmek için bir anlatı aracı olarak kullanılmıştır. Hayaletler, cadılar, cinler, vampirler, canavarlar, yaratıklar, öldüren cazibeli kadınlar, cesetler, katiller, canavar ikizler ve daha birçok korku teması öncelikle edebiyatta kendisine yer bulmuştur. Edebiyat da her daim korku sinemasının beslendiği en önemli temel kaynak olmuştur. Fantastik korku yazını, ‘tür’ anlamında 18. Yüzyılın son dönemlerinde başlamış, 19. Yüzyıl Batı dünyasının kendine özgül tarihsel ve toplumsal koşullarında gelişmiştir. Sanayi kapitalizminin doğuşuyla birlikte yaşanan büyük değişim, toplumu ve bireyi radikal bir dönemecin kopuş pratikleriyle karşı karşıya bırakmış, böylesi büyük bir dönüşümden etkilenen sanatçılar, kendi konularını, bu konunun getirdiklerine ilişkin endişelerini, korkularını, hayal kırıklıklarını korku yazınının zirvesi sayılan Gotik edebiyat eserlerinde dile getirmiştir. Gotik edebiyatın oldukça güçlü olduğu bu dönemin, sinemanın ilk yıllarına denk gelmesi, sinema-korku ilişkisinin erkenden başlamasına ve ilk sinema filmlerinin çoğunun korku eksenli olmasına sebep olmuştur (Koçak, 2006; Bak, 1997, s. 10).

4.2.2. Korku Sinemasının Gelişimine Amerikan Korku Sineması Çerçevesinden Bir Bakış

İngiliz ve Amerikan yazarlar tarafından kaleme alınan Gotik hikâyeler, mekân ve atmosfer anlatıları üzerine kurulmuştur. Hikâyeler gücünü bu mekânlardan almaktadır. Karanlık ve fırtınalı gecede eski bir kale, kasvetli ormanlar, şatolar, zindanlar, kiliseler, labirenti andıran dar arka sokaklar, ıssız metruk evler ve gizli geçitler gibi mekâna dair unsurlar bu hikâyelerde çokça kullanılmıştır. 1896 yılında George Melies tarafından çekilen sinema tarihinin ilk korku filmi olarak kabul edilen “Tha Manor of The Devil/ Şeytan’ın Malikanesi”nde yarasanlar, kaleler, troller, hayaletler ve şeytan karakter gibi Gotik korku unsurları kullanılmıştır. Günümüz korku filmlerine öncü olmuş üç dakikalık bu sessiz film, yarasanın şeytana dönüşümü sonrası insanlığa hükmetme arzusu ile

yaptıklarını anlatmaktadır. 1910 ve 1920'lerde ise sessiz korku sineması için yeni olanaklar araştırılmış, 1911'de İtalya'da Giuseppe de Liguoro tarafından denemeleri yapılan ve Thomas Edison'un stüdyoları tarafından uyarlanan Frankenstein ve Dante'nin "Inferno" filmi çekilmiştir (Susam, 2016, s. 81; Türkel ve Kasap, 2014, s. 713).

Korku sineması, birçok örnek vermesine rağmen rağbet görmediği gerekçesiyle uzun yıllar boyunca dışlanmış. Bu süreç korku sinemasının Hollywood sinemasında bir tür olarak kabul edilmesine kadar devam etmiştir. Geleneksel batı inanç kaynaklarından beslenen ilk korku filmleri, şeytan, cadı, vampir gibi imgeler üzerinden kurgulanmıştır. Batı edebiyatı kaynaklı bu filmler, gündemde olan siyasi ve politik olaylardan da her daim etkilenmiştir. Dışavurumcu akımın metafizik korkuyu, toplumsal ve bireysel dehşeti ve her türlü kaygıyı Almanya'ya getirmesiyle birlikte bu akımın etkisindeki korku türünün ilk yapıtları ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu akımın sinemadaki temsilcilerinin savaş sırasında Amerika'ya sığınmalarıyla da, bu akım Hollywood'a taşınmıştır (Scognamillo, 1996, s. 70).

Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında çekilen "Das Cabinet des Dr Caligari" (1919) dışavurumcu korku sinemasının en önemli örneklerinden birisi olmuştur. Savaş sonrası Almanya'nın harap olması, ülkede ortaya çıkan kargaşa, ekonomik kriz ve insanlardaki umutsuzluk ve duygusal çöküntü, bu filme çarpık ve asimetrik görüntüler şeklinde yansımıştır. Bu dönemi metaforik bir anlatımla izleyiciye sunan bu film, Alman Dışavurumcu Sineması'nın temel taşlarından biridir. "Ardından çekilen filmler de şeytan, şeytansı karakterler, yapay canavarlar, hayaletler gibi Batı kültürünün temelleri üzerinden oluşturulmuştur. Bu dönem Umberto Eco'nun "Gülün Adı" romanındaki Salvatore karakterine benzer; çarpık, asimetrik yüzlü karakterlerin ortalıkta gezindiği filmlerin yapıldığı bir dönem olarak göze çarpmaktadır." (Şimşek, 2013, s. 267). 30'lu yıllarda bu buhranlı, ekonomik krizlerin yaşandığı ortamdan kaçarak Hollywood'a gelen Alman Dışavurumcu yönetmenler, içlerindeki karamsarlığı ve bunalımı Hollywood filmlerine yansıtmış ve korku filmi için önemli bir alt yapı oluşturmuşlardır (Taşkan, 2008).

30'lu ve 40'lu yıllarda Alman Dışavurumcu yönetmenlerin etkisiyle ve bu yıllara damgasını vuran en önemli teknolojik gelişme, ses unsurunun sinemada

kullanılmaya başlamasıyla Amerika’da korku filmleri ilk altın çağını yaşar ve II. Dünya Savaşı başlamasıyla da bir durgunluk dönemine girer. Bu dönemdeki klasik korku filmlerinin anlatım yapısı olarak özelliklerine bakılırsa, filmlerde tehdit dışardan gelir ve canavar vb. gibi bu tehdit insan hareketlerine bağlıdır. Dışarıdan gelen bu tehdit, başlarda insan dışında bir yaratıktan kaynaklanırken sonralarda bu tehdit insan olarak dönüşüm gösterecektir. Bu dönüşüm, insanların tehlikeli hareketlerinin diğer insanları olumsuz etkilemesinden, insanın bilinmeyen ile uğraşmasından, onu kurcalamasından ve hem kendini hem de başkalarının hayatlarını tehlikeye sokan bir arayışa yönelmesinden kaynaklanmaktadır (Taşkan, 2008).

Almanya’nın siyasal ve toplumsal koşullarının Alman Dışavurumcu Sineması’nın korku türünde ürettiği filmlere yansması gibi Amerika’nın içinde bulunduğu politik şartlar da Amerikan korku filmlerini etkilemiştir. Korku filmleri, insanların yaşadıkları dönemde duyumsadıkları korkuları simgeleştirilerek perdeye aktarır. Örneğin II. Dünya Savaşı sonrası Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği’nin “Süper Devletler” olarak ortaya çıkmasıyla birlikte dünya iki kutba ayrılmış hem Amerika Birleşik Devletleri hem de Sovyetler Birliği kendi içine çekilmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan propaganda, casusluk, nükleer güç, uzay savaşları ve Komünizm karşıtlığı, korkusu, merakı, Rus Ajanların yaratıklarla temsil edildiği Amerikan filmlerinin üretilmesine sebep olmuştur. Bu dönemde yabancıların uzaylılarla simgelendiği bilimkurgu özelliklerini taşıyan korku filmleri artış göstermiştir. ‘Beden kemiricilerin İstilas’ (Invasion of the Body Snatchers/1956), ‘Kara Gölün Canavarı’ (Creature From Black Lagoon/1954) gibi filmler bu tarzda çekilen uzaylı filmlerine örnek gösterilebilir (Güler, 2011).

1960’ların başlamasıyla birlikte korku türünde büyük bir patlama yaşanmıştır. Bu dönemde Alfred Hitchcock, korku filmlerinin hiç tartışmasız en önemli yönetmenidir. Hitchcock’un 1960 yılında çektiği “Psycho” filmi, döneminin çok ötesinde bir film olarak seyirciyi başarılı bir şekilde etkilemiştir. Sinema üzerine yapılan birçok araştırmaya konu olan bu film, Sinema Tarihi’nin kült filmleri arasına girmeyi başarmıştır. Döneminin ötesinde özellikler barındıran Hitchcock filmleri B türü korku filmlerinden ayrı tutulmuştur. Bu yıllarda çekilen korku filmlerinde, Gotik korku unsurlarından ziyade günlük yaşama ilişkin

korkular ve bilinçaltımızdaki canavarlar ele alınmıştır. Hitchcock'un "The Birds/Kuşlar (1963)" filminin, Daphne du Maurier'in bir öyküsünden esinlenilmesinin yanında Kaliforniya'daki kuş saldırılarıyla ilgili gazete haberlerine dayanılarak çekilmesi, günlük yaşama ilişkin korkuların ve bilinçaltımızdaki canavarların bu dönemin korku filmleri üzerindeki etkisine örnek gösterilebilir (Türkel ve Kasap, 2014, s. 714; Şimşek, 2013, s. 270).

1960'lı yıllarda Hammer Film Şirketi, uzun bir süreden beri işlenmemiş korku film türünü ve Gotik canavarları yeniden ele alarak sex unsurları içeren, bol kırmızı kanlı filmler üreterek Britanya sinema sektöründe önemli bir konuma ulaşmıştır. Hammer'ın 1957 yılında ilk kez renkli olarak çektiği gotik korku filmi "The Curse of Frankenstein/Frankenstei'n Laneti" filmidir. Bir Frankenstein filminde kan efektlerinin kullanılması açısından bu film türünün ilk örneğidir. 1957 ve 1974 yılları arasında Hammer stüdyoları 7 Frankenstein, 6 Dracula, 9 diğer vampir filmleri, 2 Jekyll & Hydes ve 3 Mumya filmi çekmiştir. Amerika'da ise Hammer'ın başarısından güç alan Roger Corman, 1959 yılında 30 bin dolar bütçeyle izleyicileri etkileyecek kanlı sahneleriyle "Bucket of Blood (1959)" filmi çekmiştir. Yine 60'lı yıllarda Time dergisinin "Tanrı Öldü mü?" sorusu, Dünya'nın yarıya yakınının "dinsiz" bir yönetim altında bulunmasına, dinlerin insanlar üzerinde etkisinin azalmasına vurgu yapıyordu. Hollywood Sineması bu soruya, doğüstü ve şeytan öğeleri içeren Roman Polanski'nin "Rosemary's Baby/Rosemary'nin Bebeği (1968)" gibi insanlardaki manevi boşluğu doyurmayı amaçlayan doğüstü korkulara dair filmler çekerek cevap vermiştir. Doğüstü olayların ele alındığı filmlere, 1973'te William Friedkin'in yönettiği "The Exorcist/Şeytan", "The Omen/Alamet (1976)" ve "Amnityville Horror (1979)" örnek olarak gösterebilir (Türkel ve Kasap, 2014, s. 714; Şimşek, 2013, s. 270).

Sinemada artan 'şeytan' çeşitlemeleri, şeytanın insanı sınaması anlamında farklı bir boyut kazanmaktadır. Dış politikayla, dünyada olup bitenlerle zaman zaman yakından bağlantı kuran bu kavramlar (iyi-kötü), özellikle de kötü kavramı, Amerikan toplumunun bunalımlı bir dönemi olan 1970' lerde yeniden ortaya çıkmıştır. Bu dönemde toplum sıkıntılıydı, Vietnam yenilgisi, sisteme inancın neredeyse iflasını getiren Watergate skandalını, sokaklara dökülen dehşeti, büyük siyasal cinayetleri (özellikle Kennedy'nin öldürülmesini), mezhep kavgalarını, toplu kıyımları vb. şeyleri unutmamıştı, bağışlamamıştı. Doğüstü (metafizik) eğilimler, sanatta, düşüncede, gündelik yaşamda gitgide daha çok yer buluyor, gerçeklerden kaçmak isteyen insanlar, çağdışı ve köhnemiş olsa da garip inançlara, tarikatlara, mistisizme, dinsel tutuculuğa sığınıyorlardı. İşte bu arada, şeytanlı filmler de ortaya çıkmaya başladı. Kutsal kitaplarda anlatılan iyi-kötü savaşı, tanrı ile şeytanın insanoğlunun bireysel yazgısını belirleyecek olan çatışması da devam

ediyordu. Şeytan, sanki yeryüzüne inmiş insanoğlunu (günümüz Amerika'sını) yeniden sınıyor, onu kendi yanına çekmeye çalışıyordu (Çiğdem, 2006, s. 41).

Robin Wood 1970'li yıllarda, korku filmlerindeki korku öğelerinin ve şiddet unsurlarının artmasına, türün iğrençleşerek insanlara rahatsızlık vermeye başlamasına ve bundan dolayı türün kamuoyundan yoğun bir eleştiri almasına rağmen Amerikan korku sinemasının Altın Çağını yaşadığını söyler (Wood, 1986, s. 70). Abisel' göre 1970'li yıllarda Amerika, Vietnam savaşı ve sonrasının acıları yaşanıyor. Halk, Vietnam savaşını kaybetmekten kaynaklı kesin bir yenilgi duygusu içindeydi. Watergate skandalıyla ortaya çıkan siyasal belirsizlik, çevre kirlenmesinin olumsuz etkileri Amerikan halkını kaygılandırıyor. Bu yıllar Amerika'da, kültürel ve siyasal karşı söylemlerin oluşturulduğu, her şeyin sorgulandığı bir dönemdi. Bu dönemde korku filmlerindeki patlamayla birlikte korku filmlerindeki artış ile Amerikan halkının yaşadıkları arasında ilişki araştırılmaya başlanmış, bunun sonucunda korku sineması gerçek anlamda ilk defa ciddiye alınmıştır. Yine Abisel, ülke geneline hakim olan güvensizlik duygusunun, siyasal meşruiyetin sorgulanır hale gelmesinin, "birey" mitinin yıkılışının, artan enflasyona bağlı olarak orta sınıfın elindekileri yitirme korkusunun, kapitalizmin aldığı yeni biçim olan korporatif ekonomik yapıya yönelik endişelerin, aile-kilise gibi toplumun temel kurumlarının, dönemin korku filmlerini etkilediğini söylemektedir. Bu olayların sonucunda yetmişlerin "felaket filmleri", apaçık olarak gelen bu felaketleri ele almaya başlamıştır. Bu filmlerde, siyasetçiler, üst düzey bürokratlar ve iş adamları, yaklaşan bu felaketler karşısında kendi çıkarlarından vazgeçmeyen, masum insanları bu tehlikeli durum içine sokan, karakterler olarak temsil edilmiştir (Abisel, 1995, s. 145).

Dönemin sarsıcı toplumsal değişim ve krizlerine karşı oluşan korku tepkilerini temsil eden bu filmler, aynı zamanda dünyevi kötülük fantezileri olarak bilinen kaygı reaksiyonlarına da sebep olmuştur. Kötülüğün apaçık ifadesi olan şeytana ilişkin filmlerin, böyle bir ortamda çıkması kuşkusuz şaşırtıcı değildir. (Ryan ve Douglas, 1997). Bu döneme kadar birkaç istisna hariç çocuklar masum canlılar olarak temsil edilirken, bu dönemde şeytani ya da kötü ruhlu çocukların sinemaya girmesi korku sinemasında önemli bir değişime de sebep olmuştur (Ryan ve Douglas, 1997, s. 270).

1980'li yıllar sinemadaki çeşitliliğin arttığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu dönemde korku sinemasında yüksek gişe başarısı elde eden

yapımların devam filmlerinin çekildiği, bu filmlerin seriye dönüştürüldüğü bir süreç yaşanmıştır. Halloween 2 (Cadılar Bayramı 2, Rick Rosenthal, 1981), Piranha Part Two: The Spawning (Pirana 2, James Cameron, 1981), Friday The 13th Part Two (13. Cuma 2, Steve Miner, 1981) gibi filmler bu dönemin en önemli devam filmleridir. 1983 yılında devam filmlerine Psycho 2 (Sapık 2, Richard Franklin) dahil olmuştur. 1984 yılında ise A Nightmare on Elm Street (Elm Sokağında Kâbus, Wes Craven, 1984) filmi ile korku sinemasında yepyeni bir seri başlamış, 1990'a dek 4 devam filmi çekilmiştir. Yine korku sinemasının kült yapımlarından "*The Shining, Stanley Kubrick*" (1980) ve elektromanyetik alan, hayalet, teknoloji, televizyon gibi kavramları bünyesinde barındıran "Poltergeist, Tobe Hooper" (1982) bu dönemin en önemli filmlerindendir.

1983 yılında korku sinemasında 3D furyası patlamış, birçok devam filminin 3D versiyonu da çekilmiştir. Bu 3D filmlerin ortak özellikleri ise hepsinin bir filmin devamı niteliğinde olması ve bu devam filmlerinin de serinin 3. filmi konumunda bulunmasıdır. Bu filmlerin 3D olarak çıkarılmasının sebebi izleyiciyi filmin içerisine dahil etmek, sinema salonunda interaktif bir ortam oluşturarak, izleyiciye katilin bıçağının burnunun ucunda olduğu hissini yaşatmaktır (Şimşek, 2012, s. 191). Bu 3D yapımlara, "Amytiville 3D", "Jaws 3D" ve "Friday the 13th Part 3D" gibi filmler örnek gösterilebilir.

Bu yıllarda gerilimi kurmaya verilen önem değerini kaybetmiş, filmlerin tasarım yönüne ağırlık verilmiş ve izleyicinin yaşayacağı şok ön plana çıkmıştır. Mesele kimin, neyin, neden canavar olduğu, neden öldürdüğü olmaktan çıkmış ve kimlerin, hangi sırayla ve nasıl öleceği konusuna dönüşmüştür. Devam serileri çekilen filmlerde izleyici, artık ne göreceğinden emin olarak sinemaya gider olmuş, bu durum izleyicinin tatmin olmasına sebep olmuştur. (Abisel, 1995, s. 146). Yine bu dönemde psikolojik korku öğelerini korku sinemasında etkin bir şekilde kullanan yaratıcı yönetmenler, bilinmeyen karşısında insanların hissettiği yoğun korkuyu ustalıklı işlemişlerdir. Görsel ve işitsel etkilerin, gelişen bilgisayar teknolojisi sayesinde çok daha zengin, renkli ve çarpıcı bir şekilde izleyiciye sunulması, işi daha da kolaylaştırmıştır.

Bu dönemde yine inancın ve dinin etkisinin tüm filmlerin alt metinlerinde var olduğu görülmektedir. Lanetli evlerin ve kötü ruhların bolca kullanıldığı bu dönemde önce bilimden medet umulmakta, sonra ise din ve inançtan başka hiçbir kurtuluş yolu olmadığına altı çizilmektedir. Filmlerin sonunda canavar yenilgiye

uğratılsa dahi son bir sahne ile canavarın halen yaşadığını ve bu olayların devam edeceğinin sinyali verilmektedir. Bu dönemde çekilen filmlerin birçoğu seri filmlerdir... Yine bu dönemde bilimkurgu-korku türünde “The Fly” (1986), “Predator” (1987), “Terminator” (1984) ve “Alien” (1979) ın devam serisi gibi filmler gişede büyük başarı sağladı. Bu filmlerin ortaya çıkmasındaki en büyük etmen Amerika’nın 1950’lerden itibaren başlattığı güneş sistemi araştırmaları, 1981 yılından itibaren NASA’nın uzay mekiği misyonları başlatması ve bu yolla ekonomik ve rutin uzay seyahatlerine zemin hazırlama çabalarında bulunmuş olmasıdır (Şimşek, 2013, s. 272).

90’lı yıllara girilmesiyle birlikte korku sinemasında bir durgunluk dönemi başlar. Yeni teknolojik gelişmeler, televizyonun artan etkisi, soğuk savaşın sona ermesiyle birlikte liberal politikaların dünya geneline egemen olmaya başlaması, Sovyetler Birliği’nin dağılması gibi olgular sinema sektöründe birçok değişime sebep olur. Kapitalizm ve Sosyalizm’in insanı ihtiyaçları karşılama konusunda arzu edilen başarıyı elde edememesi modern insanda ruhsal çöküntülere ve dış kırıklarına yol açar. Bu durum, bu dönemin korku filmlerine hafıza kaybı, belirsizlikler ve gelecek kaygısı olarak yansır (Yavuz, 2005, s. 10).

Neo-liberal politikaların hüküm sürdüğü, tüketim toplumu değerleri ve ideolojisinin insanlara benimsetilmeye çalışıldığı ve bireysel farklılıkların ön plana çıktığı bir dönem olan 90’lı yılların ilk yarısında kendi kişisel dünya görüşünü yansıtan yönetmenlerin filmlerinin sinemaya hâkim olduğu görülmektedir. 90’lı yılların ikinci yarısında ise özellikle televizyondan transfer edilen yıldızların rol aldığı, çoğu komedi türünde çekilmiş filmler gişede başarı kazanmıştır. Bu dönem, yıldızlar ve güldürü öğeleriyle dolu öyküler üzerine kurulmuştur. Ekonomik anlamda geçmişte başarı elde etmiş bu klasik formül, bu dönemde de başarılı olmuştur. (Smith, 2003, s. 753).

Bu dönemde sinema sektörü, televizyonla rekabet edebilmek için türlerin iç içe geçtiği aksiyon-korku, komedi-korku, bilimkurgu-korku türlerindeki devam filmlerine yönelir. "Amerikan Sapığı", "Cehennemden Gelen", "Hayalet Süvari", "Kutsanmış Çocuk", "Ölümün Maskesi" gibi filmlerle korku sinemasının her daim rağbet görmüş konuları yeniden ele alınır. 1973’te çekilen "Şeytan (Exorcist)" filmi yeniden düzenlenir, filmin çıkarılan sahneleri yeni versiyonuna eklenir ve son haliyle izleyicinin karşısına çıkan "Şeytan", oldukça beğeni toplar (Sanatel, 2000, s. 92).“1990’ların yeni korku yaklaşımları; “The Sixth Sense” (Altıncı His)te olduğu gibi daha ince yöntemler ve mekanizmalarla, “Braindead” deki gibi abartılı, “Scream” (Çığlık)taki gibi kasıtlı aşırı göndermelerle ya da “Se7en”

filminde olduğu gibi kendini korku türü sayılmayanın içinde konumlandırarak oluşturulan örneklerdeki gibidir.” (Zıraman, 2007).

Piyasadaki boşluğu fark eden senarist Kevin Williamson, slasher filmlerini güncel hale getirmiştir. O güne dek her şeyi zaten görmüş olan 90’lar seyircisinde bu güncellenmenin işe yarayabileceği fikrindedir. Böylece korku filmlerinin kitlesi bu filmlerle 16-25 yaş kategorisi olur. O yılların çocukları için slasher filmleri, daha önceki bir dönemin yapımlarıdır. “I Know What You Did Last Summer” (Geçen Yaz Ne Yaptığımı Biliyorum) (1997) filmi ile klasik formül (iyi görümlü gençler, bir hata ve çılgın katil) bu kez güncellenmiş haliyle yeniden kullanılır. Robert Rodriguez’in “The Faculty” (Fakülte) (1998) filmi de, türe yeniden canlılık getiren örneklerdendir. “Urban Legend” (Şehir Efsanesi) filmi şehir efsanelerine dayanan seri cinayetleri anlatan konusuyla slasher’in canlanışını işlemiştir (Zıraman, 2007).

2000’li yıllar ve sonrasında ise korku sineması popüler sinema anlayışının etkisiyle diğer türler ile harmanlanmıştır. Yeni korkuların dışavurumu aracılığıyla devamlılığını sürdüren bu filmler, kendi içinde bilimsel çalışmaları, parodileri, edebiyatı ve eski ritüelleri ile de varlığını korumuştur. Bu dönemin korku filmleri hem klasik korku türlerinin devamlarını ve yeniden çevrimlerini içermekte hem de bilgisayar teknolojisinin yardımıyla yeni arayışları, deneysel çalışmaları ve yeni yolları denemektedir

11 Eylül saldırısı ve sonrasında ortaya çıkan ekonomik kriz, Amerika’nın Irak’ı işgali, Saddam Hüseyin’in idamı, Usame Bin Ladin’in öldürülmesi bu dönemin politik ve güncel olayları olarak tarihte yerini almıştır. 1990’lı filmlerin daha şiddet içerikli ve kanlı hale dönüşmesi, doğaüstü korkulara dönüş, Hollywood’un diğer ülke sinemalarından özellikle de Japon Sineması’ndan yeniden uyarlamalar yapması, Hollywood tarafından daha önce çekilen filmlerin yeniden çekilmesi, kişilik bölünmesi temalı filmler bu dönemin korku filmlerinin özellikleri arasında sayılabilir. Doğu’nun ötekileştirilmesi yine bu dönemde de “Wishmaster 3: Beyond the Gates of Hell” (2001), “Long Time Dead” (2002), “Wishmaster 4: The Prophecy Fulfilled” (2002) “Red Sands” (2009), “Djinns” (2010), “Djinn” (2012) filmleriyle devam etmektedir. Doğaüstü korkular üzerinden inancın sağlamaştırılması çabası bu dönem filmlerinde de oldukça sık kullanılmıştır. Ölümünden kaçışın mümkün olmadığını altını çizen “Final Destination” (2000) filmi de bu dönemin önemli filmleri arasındadır (Şimşek, 2013, s. 274).

Bu dönemde, doksanlı yılların sonlarında dünyaya adını duyurmaya başlayan Uzakdoğu Korku Sineması, özellikle de Japon Korku Sineması, popülerlik kazanmıştır. Bilindik korku öykülerini Uzakdoğu’nun mistik anlayışı ile ele alan bu filmler, bilgisayar teknolojisinin imkanlarını kullanmış, efektleri ve kurgu anlayışıyla izleyicilerin beğenisini ve takdirini toplamıştır. VCD ve DVD’ler ve internet, bu filmlerin dünya genelinde takip edilmesine imkan tanımıştır. Uzakdoğu Korku Sineması, görsel ve ses efektlerini Hollywood kadar iyi kullanmış, hemen hemen Hollywood ile aynı seviye ulaşmıştır. Uzakdoğu’daki bu gelişim, batı sinemasının hızla bir şekilde doğulu konsepte bürünmesine ve

beyin göçü için girişimlerde bulunmasına sebep olmuştur. Uzakdoğu Korku Sineması'nın büyük ilgi toplayan bu filmleri, Hollywood tarafından yeniden çekilmiştir. Halka ile başlayan yeniden çevrim furyası, *Garez* (2000/*Ju-on*), *Ölüm Provası* (2000), *Pulse* (2001/*Kairo*), *Göz* (2002/*Jian Gui/The Eye*), *Karanlık Sular* (2002/*Honogurai Mizu no Soho Kara*) ile devam etmiştir (Aytekin, 2006).

“2000’li yıllarda türün geleneklerine bambaşka açılardan bakan alt türler ortaya çıkmıştır. “Saw” serisi ya da “Hostel” serisinin en iyi örneğini oluşturduğu işkence pornosu olarak atfedilebilecek fiziksel şiddetin izleyici tarafından röntgenlendiği filmler yeni alt türlerden birini oluşturmuştur. Bir diğer yönelim ise el kamerası tekniğinin artmasıdır.” (Şimşek, 2013, s. 274).

Bu yıllarda devamlılığa dayalı kurgu sistemiyle çalışmayan amatör sinemacılar Amerikan korku sinemasında kendi sinemasal dillerini yaratmışlardır. Farklı bir gerçeklik algısının oluşmasına imkân tanıyan sarsıntılı kamera hareketleri, özensiz aydınlatma, sıçrayan kesmeler bu yönetmenlerin filmlerinin ortak öğelerdir. Bu gerçeklik algısı, özdeşleşme sürecini göz ardı eden yönetmenlerin tamamen amatör bir tarzda çalışmasından kaynaklanmaktadır. Bu filmleri izleyenler, ellerindeki malzemeleri kullanarak kendilerinin de aynı tarzda filmler çekebilecekleri fikrine ulaşmışlardır. Bu algı, filmlerin büyük bir başarı elde etmesine sebep olmuştur. Bu durumdan ilham alan profesyonel film yapımcıları, izleyici kitlelerini arttırmak için amatör sinemacıların kullandığı sinemasal dili kullanmışlardır. Bu açılım sonucunda hedefledikleri başarıyı da elde etmişlerdir. Yönetmen Oren Peli'nin “*Paranormal Acitivity* (2007)” filmi, bu yeni anlatım dilini kullanmış, sarsıntılı kamera kullanımına, özensiz ışığına, düşük kalitesiz görüntülerine rağmen büyük bir başarı elde etmiştir (Künüçen ve Olguntürk, 2014, s. 336).

4.2.3. Sinema, Psikanaliz ve Korku Sineması

1895 yılı insanlık tarihinde hem bilim hem de sanat açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Aynı yıl Sigmund Freud Breuer'le birlikte, psikanalizin klinik ve kuramsal temellerini ortaya koyduğu *Histeri Üzerine Çalışmalar*'ı (Studien über Hysterie) yayımlamış, yeni bir disiplin olarak psikanaliz ortaya çıkmıştır. Yine aynı yıl Lumiere kardeşler Paris'te ilk filmi bir duvara yansıtmış, dünya yeni bir sanat dalının, sinemanın doğuşuna tanıklık etmiştir. Kısa süren bir sessizlik ve

temassızlık dönemimden sonra her iki disiplin birbirleriyle etkileşime geçmiştir (Terbaş, 2013, s. 1).

Psikanaliz ve sinema on dokuzuncu yüzyılın sonunda doğmuştur. Hem sinema hem de psikanaliz, ortak tarihi, sosyal ve kültürel bir geçmişi paylaşarak moderniteyi şekillendirmiştir. Özellikle psikanalistlerin, bireyin yaşamındaki arzuların önemi üzerine çalışması sinemayı etkilemiştir. Aslında bunun tersi de doğrudur. Sinema da psikanalizi etkilemiştir. Freud'un teorilerini açıklamak için 'screen memories' gibi sinematik terimler kullanması, özellikle katraksiyon teorisini geliştirirken görsel terimleri kullanması gibi...(Candan ve İlden, 2017, s. 811).

Psikanalize göre rüyalar zihnin bilinç dışına ulaşan yoludur. Sinema aygıtının da izleyiciye rüyaya benzer bir durumu yaşatmasından hareketle rüyalar ile sinema sanatı arasında yoğun bir ilişki olduğu söylenebilir. Bu ilişkinin dünya sinemasında Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai gibi çeşitli yönetmenlerce ele alındığı görülmektedir (Bornstein, 2009). Örneğin Bergman'ın "Yüz Yüze" (Ansikte Mot Ansikte, 1977) filmi bir rüyadır. "Kurtların Saati" (Vargtimmen, 1968) filminde de izleyici aynı psikanalitik durum ile karşılaşır. "Sinema tarihinde iz bırakan Bergman, rüyalardan etkilenerek kendi film estetiğini geliştirmiştir. İnsanın derin ruhsal dünyasını tasvir eden Bergman'ın filmleri pek çok kişi tarafından bizatihi rüya olarak değerlendirilmiştir. Fransa'da Bergman'ın filmleri "kameranın hissedilmediği, şiirsel bir dille edebiyat yapan filmler" olarak yankı uyandırır." (Terbaş, 2013, s. 2).

Rüya kuramı dışında, sinema diline şekil veren diğer psikanalitik öğelere "tekinsizlik", "zıtların çatışması", "sonradan darbe" örnek gösterilebilir. (Erten, 2010). Tekinsiz, tanıdık olanla, yabancı ve tuhaf olanı birleştiren bir duygu olarak tanımlanabilir. Freud, Tekinsiz (1919) adlı makalesinde bu kavramı bütün ayrıntılarıyla inceler. Hitchcock'un, Kubrick'in, Lynch'in ve daha birçok önemli yönetmenin filmlerinde tekinsizlik duygusundan yararlandığı görülebilir. "Zıtların Çatışması" bağlamında ise karakterin kendi içinde yaşadığı duygusal ve dürtüsel çatışmalar ya da diğer karakterle yaşadığı çekişmeli durumlar sinema perdesine yansıtılır. Filmlerin olay örgülerinin belli bir nedensellik ve zamansallık ilişkisi içerisinde dizayn edilmesi de psikanalizin " ("ertelenmiş etki" ya da "sonradanlık") kavramı ile ilintilidir. Freud, deneyimlerin, izlenimlerin ve anı izlerinin daha sonraki bir zaman diliminde yeni deneyimler yaşandıktan ya da yeni bir gelişimsel döneme erişildikten sonra tekrar gözden geçirilebileceğini, yeni bir anlama ve ruhsal etkiye ulaşabileceğini söyler (Terbaş, 2013, s. 3). Erten

bu kavramı "sonradan darbe, özneliğin zamanın içindeki ileri ve geriye dönük hareketliliğini anlatır; geçmiş, güncel etkilerle tekrar ve yeniden yazılır... Geçmişimizde travmatik olarak yaşanmamış olsa bile, bugün yaşadıklarımızla bir travmaya dönüşebilir" diye açıklar (Erten, 2010, s. 93). Sinema sanatının bir filmin ana karakterinin yaşadıklarını geçmişe bir anlam katarak öykülemesi, örneğin travma geçirmiş bir karakterin zihninde neler olduğunu geçmişle ilişki bir şekilde açıklayabilmesi, "sonradan darbe" fenomeninin filmlerde yoğunlukla kullanılmasına olanak sağlamaktadır. Örneğin Jonathan Demme'nin "Kuzuların Sessizliği" (The Silence of the Lambs, 1991) filminde ve bu filmin devam filmlerinde, seri katil Dr. Hannibal Lecter'in travmatik kişiliği, geçmişte ya da çocukluğunda yaşadığı kritik dönemlerle, olaylarla ilişkili bir biçimde anlamlandırılabilir.

Sinemanın ilk döneminde sürrealizm akımının etkisiyle sinema psikanalitik olarak ele alınmaya başlanmıştır. 1920 ve 1930'larda, Freud'un rüya ve bilinçdışı kuramlarından etkilenen sürrealizm, sinemada da kendine güçlü bir yer edinmiştir. Sürrealizm, sinemanın anlatım tarzı ile rüyanın biçimsel yapısı arasındaki benzerlik üzerinde durmuştur. Filmin ampirik değil, tersine rüyalardan, seraplardan, tutkularından ve ütopyalardan ilham alan bir dünya olduğunu savunmuştur. Aşkın ve özgürlüğün büyüleyici dünyasına girmek için sinemanın bir araç olduğunu savunan Andre Breton, bu akımın kurucusudur. Bu büyüleyici dünya, sadece tozpembe değildir. Tekinsiz nesnelere, ölüm içgüdüünün, esrarengiz ve anlaşılamayın zorunlu tekrarların var olduğu bu karanlık dünya, Sigmund Freud'un psikanalitik anlayışının önemli kavramlarını, psikanalitik incelemeye tabi tutulmadan anlaşılamayacak olan bilinçdışının çok ihtimalli doğallığını kendine temel alır. Sürrealizm sinema aygıtını anonim otomatik bir makine olarak görmemiştir. Sürrealizme göre sinemada kartezyen görüşle açıklanamayacak bir öznellik mevcuttur. Bu bağlamda da sinemanın esas konusunu bireyin öznel dünyası oluşturur. Düşsel olanın bireyin öznel yapısından çıktığını savunan sürrealizm, sinemanın ana malzemesini modern psişeyle birlikte ele almış, modern özneliğin yarılmış, akışkan ve kırılğan yapısında çeşitli ipuçlarının keşfedilmesine imkân tanımıştır (Yılmaz ve Candan, 2017, s. 753; Arslan, 2009).

Bilinçdışına açılan ana yol olarak düşler, sürrealistlerin çalışmalarına esaslı bir esin kaynağı olmuştur. Sürrealist sinemanın başyapıtlarını üreten Bunuel'in filmlerinde psikanaliz ve sinema ilişkisi açık bir şekilde görülür. Bunuel, filmlerinde kullandığı simgelerin sadece psikanaliz ile anlaşılabilirliğini söylemiştir (Üvez, 1995).

Film kuramının ötesinden gelen seslerde de psikanalizin yankısı hissedilir. Walter Benjamin, “şayet psikanaliz bizi bilinçdışı dürtülerle tanıştırdıysa sinema da bizi optik bilinçdışıyla tanıştırmıştır” demiş, Edgar Morin, insanın imgesel gereksinimlerinin bir tezahürü olarak gördüğü sinemayı ele alırken psikanalizin diline başvurmuştur. Morin'in sinemada bulduğu bütünüyle seküler bir varoluşun başarısızlığıdır (Mortimer, 2001). Sinema mite, büyüye, rüyaya giden kapıları açmış, insanın saf seküler ve rasyonel bir varoluşa hiçbir zaman ulaşamayacağını, insanın imgesel ihtiyaçlarını tanımak gereğini göstermiştir. Bu nedenle sinema, bir arşiv değil, olsa olsa “ruhların arşivi”dir (Casetti, 1997, s. 52).

Sinema kuramına psikanalizi, Jean-Louis Baudry ve Christian Metz getirmiştir. 1970 yılında “Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri” adlı makalesini yayımlayan Jean-Louis Baudry, bu makalesinde klasik sinemanın, gösterdiklerini daha inandırıcı ve gerçekli kılabilmek için ürünü ön plana çıkartarak, üretim sürecinin izlerini bastırıldığını söylemiştir. Baudry, 1975 yılında ise “Aygıt” adlı makalesini yayımlamıştır. Bu makalesinde, Freud'un terimlerini kullanarak sinemayı (sinema salonu, projektör, seyirci, perde) betimler, genel hatlarıyla sinema salonunda ortaya çıkan psişik süreçleri soruşturur. Baudry, neredeyse bütün felsefe tarihinin yanılan, yanıtılan özne temasını işlediğinden hareket ederek, Platon'un mağara metaforuna benzer bir şekilde, sinema salonunun, seyircinin gerçekle olan ilişkisi keserek, seyirciyi yanılttığını söylemiştir. Sinemanın bir aygıt olduğunu savunan Baudry, bu aygıtın seyircinin psişik aygıtı ile bir özdeşlik ilişkisi içinde olduğunu söylemiştir. Bu manada sinema perdesinin, sinemada bir çeşit uyku halinde olan seyirci için aynı zamanda bir rüya perdesi ve dolayısıyla anne memesi işlevi gördüğünü söyleyerek de bu görüşünü pekiştirmiştir (Erdoğan, 1996).

Eski zamanlardan beri sinema bir düş fabrikasına benzetilir. Bu yönüyle insanlar gündelik yaşamda bulamadıkları şeyleri, bir kaçış ortamı olarak gördükleri sinema salonunda bulurlar. Seyirci, bu düşler aleminde izledikleri ile

bütünleşerek bir özdeşleşme süreci içine girer. Christian Metz, bu eski ve bilindik görüşü, Lacan'ın -özne (ben)'nin oluşum süreci- ile ilgili psikanalitik kuramı temel alarak film ve seyirci ilişkisi çerçevesinde sistematize etmiştir. Metz, filmi bir aynaya benzetir, seyircinin zincirleme olarak düzenlenmiş bu ayna efektinin etkisi altında filmi anlamlandırıldığını söyler. Seyircinin sinema salonunda girdiği özdeşleşme durumunu da sinema perdesine yansıtılan filmi bir aynaya benzeterek açıklar (Güçhan, 1992, s. 101).

Sinema salonunda seyircinin filmle olan ilişkisine, başka bir deyişle seyircinin sinemadaki rolüne ve filmi nasıl izleyip, kavradığına dair Metz'in geliştirdiği görüşü anlayabilmek için öncelikle Lacan'ın "ayna evresi" olarak tanımladığı oedipus öncesi döneme denk gelen çocuğun ilk defa kendisini annesinden ve çevresindeki diğer nesnelere bağımsız olarak görmeye başladığı "birincil süreç" aşamasının iyi anlaşılması gerekmektedir.

Lacan'a göre "Ayna Evresi" öncesinde çocuk, kendisi ile çevresi arasında bir ayrım yapamaz, annesinden ve çevresindeki diğer nesnelere ayrı bir varlık olarak kendisini algılayamaz. Zamanla kendisini arama sürecine giren çocuk, libidosunu özseverlik (narsisizm) bağlamında kendisini temsil eder gördüğü her şeye yükler. 6. aydan sonra ise aynada kendi görüntüsünü görür ve bedensel bütünlüğünü fark eder. Kendisini annesinden ve çevresindeki diğer nesnelere ayrı bir varlık olarak kavramaya başlar. Bu keşiften sonra aynanın yansıtma işlevini bir başka çocuk, anne ya da onun yerine koyabileceği bir başka şey yapmaya başlar. Bu yansıtımlar (doğrudan olmayan bağlantılar) sayesinde kendi imgesine ilişkin bir farkındalık kazanmaya başlar. Bu bağlantılar aracılığıyla çocuk, libidosunu dış nesnelere yöneltir ve belli bir düzeyde doyum sağlar. Ayna evresi, egonun ilk eklemlenişidir. Bu ilk evrenin, çocuğun bundan sonraki hayatında çok önemli bir rolü olacaktır. Kendisi olmadığını bildiği halde dışsal imgelerle özdeşleşmeye devam eder. Bu dönemde çocuğun kendisine ilişkin algılayışı eksik fakat dışarda olana (imgeye) ilişkin algılayışı tamdır. Bu durum çocuğun, onu (dışarda olanı) "ideal" olarak görmesine neden olur (Güçhan, 1992).

Birincil süreçte çocuk, kendisini aynadaki görüntüsüyle özdeşleştirir, sonrasında ise dışarıda olan imgeye sahip olma arzusu taşır. Bu durumdan da ilkel bir haz duyar. Metz'e göre, sinemada film izleyen seyirci, çocukluğunda yaşadığı birincil süreci yinelemekte, o ilkel hazzı yeniden elde ettiği

yanılsamasına kapılmaktadır. Bu süreçte sinema salonunun perdesi, ayna işlevini görmektedir. Ancak bu iki durum arasında bir fark vardır. Birincil süreçte çocuk aynada gördüğü kendi görüntüsüyle (ideal egosunu temsil eden imgesiyle) özdeşleşirken, sinema perdesinde kendi görüntüsüyle karşılaşmaz. Kısacası perde seyircinin görüntüsünü yansıtmaz. Seyirci ancak belli bir özdeşleşme sürecine girerek filme katılabilir. Eğer seyirci, sinema salonunda kendi imgesini bir özdeşleşme nesnesi olarak göremiyorsa o zaman neyle özdeşleşecektir? Seyirci, birincil biçimiyle özdeşleşme zorunluluğu yaşamamasına rağmen, sinemada buna devam eder. Seyirci, bu sürecin içine girmezse filmi anlamlandıramayacak, film onun için anlaşılabilir bir hal alacaktır. Bu yüzden toplumsal etkinliklerden zevk almayı amaçlayan birey, bu özdeşleşme oyununu oynamak zorundadır (Metz, 1982, s. 46).

Sinema salonunda, görüntüleri kaydeden kameraya yer yoktur, ama projektörün perdeye gönderdiği görüntülerde kameranın bakış açısı içkindir. Yanı sıra, daha önce de değindiğim gibi, kamera öznenin algısını simüle eder; yalnızca öznenin bakış açısını değil, örneğin bir yatay çevrinme ile başın soldan sağa hareketini, bir zoom-in ile dikkatin bir nesnede yoğunlaşmasını yeniden üretir. Görüntüler karşısında özne, kendi algısını simüle eden ama o an orada bulunmayan kamerayı zihninde aşkın bir özne olarak kurar ve onun bakışıyla özdeşleşir. Kameranın çevrinmesiyle, kendi kafasını çevirmeden çevrinme hareketini tecrübe eder. İşte, bütün diğer (ikincil) özdeşleşmeleri mümkün kılan bu psişik sürece Metz, birincil sinematografik özdeşleşme diyor. Bilindiği gibi, film karakteriyle özdeşleşme, özne ve karakter arasındaki farklılığın yadsınması (ya da bastırılması) ve kabulü arasında gidip gelir, başka bir deyişle, özne kendisini bir karakterin yerine koyar, sonra belli nedenlerle ondan kopar ve ardından yine bir karakterle özdeşleşir. Gerçekte aynı durum birincil özdeşleşme için de geçerlidir. Özne, “kamera” ile özdeşleştiği için, perdedeki görüntülerin kaynağının kendisi olduğunu sanır. Artık perde, ona kendisini yansıtan bir ayna olmuştur (Erdoğan, 1996, s. 246).

Psikanaliz ve sinema her ikisi de 1985’de doğmuştur. Korku sinemasının ilk ürünleri ise 1925’lerde üretilmiştir. Bu filmlerin çoğu, Birinci Dünya Savaşı’nda Almanya’da ortaya çıkan, popülerliği zamanla artan bir anlatımcı yaratım ekolü olan Alman ekspresyonizminden etkilenmiştir. Bu ekolün yapımcıları, Hollywood’a göç etmiş ve Amerikan korku sinemasının temellerini atmışlardır. Abartılmış kamera açıları ve sahneleriyle izleyicinin ruhsal dünyasına hitap eden bu filmlerde, ışık ve karanlık oyunlarını da etkili bir şekilde kullanmıştır. Freud’un psikanalitik teorilerinden etkilenen Alman Ekspresyonizm ideolojisini benimseyen bu yapımcılar, derin psikolojik anlam ve etkileri olan filmler üretmişlerdir. Carroll’a göre korku hikayelerine karşı duyulan bitmeyen ilgi bilinmeyen keşfi ile ilgilidir. Korku öykülerinin önemli bir çoğunluğu, keşif

süreçlerinin tasviridir. Bu noktada korku sineması da tıpkı psikanalizde olduğu gibi gizli kalmış olayları ve olguları çözümlenmeye çalışır (Cocks, 2003, s. 35; Carroll, 1990, s. 128).

Sanatta ve edebiyatta, bilinçaltının bir yansıması olarak yerini bulan ve insanoğlunun ayrılmaz bir parçası olan korku, ilk yıllarından itibaren sinemayı da kuşatmış; karanlık sinema salonlarındaki devasa perdelerden yansıyan imgeler, daha önce hiçbir ortamın yapamadığı bir şekilde, ortak korkuların, eş zamanlı olarak canlanmasını sağlamıştır. Bilinçaltındaki korkuları kaynak olarak kullanan ve bu korkuları genellikle metaforlar aracılığıyla aktarma yoluna giden korku ve gerilim sineması, psikanalizin film çözümlenmelerinde bir yöntem olarak kullanılmasına zemin hazırlamış, yönetmenlerin de giderek psikanalize ilgi duymasına neden olmuştur. Özellikle, gerilim filmlerinin usta ismi Alfred Hitchcock, filmlerini genellikle Freudyen okumalara açık bir şekilde yapılandırmasıyla bilinmektedir (Erol, 2017, s. 112).

Noel Carroll'a göre psikanaliz, korku filmlerinin aşağı yukarı ortak dilidir ve tür üzerine yapılan tartışmalarda ayrıcalıklı yere sahip bir eleştiri aracıdır (Carroll, 1981, s. 16). Korku filmleri gücünün çoğunu, Melanie Klein'in psikanalitik terimlerle çok iyi tanımladığı çocukluğa ait endişeleri belki de farkında olmadan akla getirmesinden alır. Klein'in yansıtma, içe atma ve parçalanmış bütün kısmı ile ilgili kuramları, korku filmlerinin psikanalitik olarak anlamlandırılmasında kullanışlı kaynaklardır. Klein'e göre insanoğlu, çocukluk düşlerinin ilk dönemlerine ait korkuların üstesinden tamamen gelemez. Bu bağlamda korku filmleri, çocukluk döneminin ilk yıllarına ait fakat tam olarak bastırılmayan anksiyeteleri başarılı bir şekilde uyandırır. Bu anksiyeteler, sonradan insanoğlunun aleyhine çalışabilen besleyici figürlerden, içten ya da dıştan onu cezalandırabilecek insanoğlunun kendi saldırgan eğilimlerinden ve başlangıcı ve sonu algılanamayan cisimlerle insanoğlu arasında oluşan hassas ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden birçok korku filmi, Klein'in çalışmaları çerçevesinden, özellikle çocuğun ölüm içgüdüsünün türevleri ve ilk oral saldırganlık dürtüleri dâhil, ilkel hiçlik anksiyetesi ile uğraşmak için yansıtma ve içe atma mekanizmalarını nasıl kullandığı ile ilgili düşünceleri açısından incelenebilir (Gabbard, 2001, s. 417).

Freud, bitip tükenmek bilmeyen okuma, öğrenme, keşfetme ve yaratma dürtülerinin ardında hep cinselliğe olan merak prototipinin yüceltilmesi veya yer değiştirmesi gerçeği olduğunu söyler. Bu bağlamda korku sinemasının çatısını oluşturan temel araç meraktır. Merakın psikanalitik kökeninde de yüceltilmiş ya da yer değiştirmiş bir bilme ve öğrenme (keşfetme) dürtüsü vardır. Başlarına

geleceklere rağmen korku filmlerindeki kahramanlar, ‘kapının’ ardında olanları bilip öğrenme tutkusuyla yanıp tutuşurlar. Korku sinemasında kapının iki özelliği (nesne ve imge) vardır. Düğüm işlevini gören imgesel olanın açılması, senaryodaki sorunun çözülmesi gerekmektedir. Pek çok kişinin uğraşmasına rağmen sadece ‘kahraman’, düğümü çözerek, onun anlamına kavuşabilir. Kapının ikinci konumu ise nesnel konuma indirgenmiş halidir. Merak edilen, ilk konumda soyut bir kapının ardındayken, ikinci konumda, gerçek bir kapının arkasındadır. Bilinmezliği temsil eden kapı, adeta düş ve gerçek arasında uzanmış iletken bir geçiş nesnesidir (Demirci, 2006, s. 17).

Korku filmleri, çoğu zaman mantığa ters gelir, filmlerdeki birçok şey saçma sapan olarak nitelendirilebilir. Esasında bu filmler, bilinçdışına atılmış, bilinç düzeyine çıkmasından çekinilen dertler üzerine kurulmuştur. Yönetmen, bu dertlere, sembolik kıyafetler giydirir. Bilinci ürkütmemeye özen göstererek bu dertleri izleyicinin karşısına çıkarır. Gerçekte ekranda koşuşan canavarlar, kaçıp duran kurbanlar, eli silahlı katiller vardır. Bu filmlere, sanat ve bilim dünyasında kullanılan psikanalizle bakıldığında ise işin rengi değişir. Psikanaliz, korku sinemasında, simgelerin dilini çözen yararlı bir araca dönüşür. Jung “modern korku filmlerindeki canavarlar(ın) daha fazla bastırılmayan arketiplerin bozulmuş versiyonları” (Jung, 2009, s. 93) olduğunu söyler. Korku filmlerinin metaforik anlatı yapısı içerisinde bu semboller, insanoğlunun iç dünyasında yaşadığı eksiklikleri, darbeleri ve acıları temsil eder. İzleyici sinema salonunda bu sembollerle karşılaştığında, bastırılmış olduğu bu duyguları ile yüzleşir (Yıldırım, 2011, s. 239). “Gerilim ve korku sineması, psikanalizin en çok kullanıldığı türlerdendir. Özellikle korku sineması, anlatılarında yoğun şekilde metaforlar kullanmaktadır. Korku filmleri, bastırmaya çalıştığımız korkularımızın şekil değiştirmiş, vampir, kurt adam ve benzeri formlara bürünmüş bir şekilde beyazperdeye yansımaları olarak görülmektedir.” (Erol, 2017, s. 133).

Abisel (1995), “uyku halinde bilincin geriye çekilişi gibi korku filmini izlerken de entelektüel süreçlerin duygusal yoğunluğun gerisinde kalması gerekmektedir” demektedir. Serbest özdeşleşmenin sağlanabilmesi ve filmlerin ortaya çıkabilmesi için bu ön koşulun gerçekleşmesi gerekmektedir. Filmlerin gerçek olmadığı, yapay bir dünyanın ürünü olduğu düşüncesi, temelde tüm mantıklı insanların verebileceği bir yanıttır. Bu noktada duygusal yoğunluğun ön

plana geçerek özdeşleşme sürecinin yaşanması gerekmektedir. Bu durum gerçekleşmezse filmde beklenen katarsis yaşanmaz ve film, kişide bir haz ve rahatlama da sağlamaz (Taşkan, 2008).

Bilinçaltına atılmış imgeler, korku filmleri aracılığıyla bilinç düzeyine çıkar. İzleyici, ortaya çıkan bu imgelerle yüzleşerek yaşamın kötülükleri ile başa çıkmayı öğrenir. Bu bağlamda korku filmlerinin öğretici bir niteliği de olduğu söylenebilir. Filmlerin sonunda izleyicide ortaya çıkan istekler, tekrar düzenin devamının sağlanması yönündeki bir eğilimin etkisi altına girer (Taşkan, 2008). Özçınar, bu durumu şu şekilde açıklar: “Film boyunca işlenen yasak istemler filmin sonunda bilincin bilinçaltı karşısında kazandığı zaferle birlikte yok olmaktadır. Reel yaşam karşısında geliştirilen fantazyalar filmin sonunda olumsuzlanır.” (Özçınar, 2003, s. 126).

Sinema izleme ve rüya görme arasında ortak pek çok nokta olduğu birçok sinemacı tarafından kabul edilmektedir. Psikanalistler, birçok vakada hastalarının rüyalarını analiz ederek, onları tedavi etmeye çalışmışlardır. Psikanalizi bir eleştiri yöntemi olarak kullanan sinema eleştirmenleri de filme, bilincin etkisinin azalmasından dolayı bilinçaltının rahatlıkla ortaya çıktığı rüyaya benzer bir durum olarak yaklaşmışlardır.

Rüyaların filmler ile benzerliğinde söylenebilecek en temel nokta, rüyaların gerçekleştiği ortam ile sinema salonunun ortamındaki benzerlik olacaktır... Rüya süreci, yalnız yaşanan, karanlık bir ortamda, kişinin istediği dışında gerçekleşen ve dışardan izlediği ya da bire bir yaşadığı olaylar zinciri olarak değerlendirilebilir. Sinemada film seyretme, yalnız yapılan, karanlık bir ortamda gerçekleşen ve arzu doyurma ya da rahatlama işlevini yerine getiren bir eylem olarak değerlendirilirse rüya ile olan benzerliği daha net bir biçimde ortaya çıkacaktır (Taşkan, 2008).

Bu noktada korku filmleri izleme, kâbus görmeye benzetilebilir. Bu benzerliğe rağmen her iki durum arasındaki en önemli fark, korku filmlerine insanların isteyerek gitmesi fakat kâbus görmenin insanoğlunun iradesinin dışında gerçekleşmesidir. Bununla beraber korku filmleri, kâbuslar kadar etkili olmamaktadır. Çünkü insan, kâbus görürken özdeşleşmeyi daha yoğun bir düzeyde yaşamaktadır. Filmlerde sağlanan özdeşleşme belli bir sürecin sonucunda, filmlerdeki karakterler üzerinden gerçekleşmektedir. Kâbuslarda ise olayları yaşayan, bizzat kişinin kendisidir. Bu da yaşanan durumu daha da korkunç bir hale dönüştürmektedir. Yine rüya ile filmin yaratımında kullanılan yoğunlaştırma yöntemlerinin birbirinden farklı olması, ayrılan diğer bir noktadır.

“Yoğunlaştırma rüya sürecinde çok daha yoğun olduğu için bazen çok anlamsız şeyler ortaya çıkabilmektedir... Bunun yanında, benzer bir yoğunlaştırma sürecinin kullanıldığı filmlerde, yine de anlatım belli bir bütünlük ve devamlılık arz etmektedir.” (Taşkan, 2008).

5. BÖLÜM

5. KORKU SİNEMASINDAKİ TEKİNSİZ VE İĞRENÇ ÖĞELERE PSİKANALİTİK BİR BAKIŞ: FİMLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

5.1. PSİKANALİTİK ÖĞELER İLE “THE CONJURING 2 (KORKU SEANSI 2)”Yİ OKUMAK: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ



Görsel 19: “The Conjuring 2-Korku Seansı 2 (2016)” Film Afişi

Yönetmen: James Wan, **Senaryo:** Carey W. Hayes, David Johnson, James Wan, Chad Hayes **Görüntü Yönetmeni:** Don Burgess, **Kurgu:** Kirk M. Morri, **Oyuncular:** Vera Farmiga, Patrick Wilson, Javier Botet, Marie Doyle Kennedy, Simon Mcburney, Frances O’Connor, Sterling Jerins, Abhi Sinha, Nancy DeMars, Simon Delaney, Lauren Esposito, Steve Coulter, Shannon Kook, Madison Wolfe, Robin Atkin Downes, Franka Potente, **Sanat Yönetmeni:** Fiona Gavin, A. Todd Holland, Andrew Rothschild, **Yapımcı:** James Wan, Rob Cowan, Peter Safran, Richard Brener, Walter Hamata, **Müzik:** Joseph Bishara, Süre: 135 Dakika.

5.1.1. Konusu

Paranormal olayları incelemeye devam eden Lorraine (Vera Farmiga) ve Ed (Patrick Wilson) çifti, bu sefer Londra'nın kuzeyindeki Enfield bölgesindeki bir olayı araştırmaya gider. Eşinden yeni boşanmış Peggy Hodgson (Frances O'Connor) yaşları 7 ile 13 arasında değişen 4 çocuğuyla birlikte büyük bir eve taşınır. Bir süre sonra çocuklar geceleri hareket eden eşyalardan şikâyet etmeye başlar. Anne önce çocuklarının yaşadığı olayları ciddiye almasa da çocuklarından özellikle Janet'a (Madison Wolfe) musallat olan gözle görünmez güçler, görmezden gelinemeyecek ölçüde ailenin yaşamını altüst eder. 1977'de İngiltere'de yaşanan bir olaydan ilham alınarak çekilen film, Türkiye'de 10 Haziran 2016'da gösterime girmiştir.

5.1.2. “Conjuring 2-Korku Seansı 2” Filminin Olay Örgüsü

“Conjuring 2-Korku Seansı 2” filminin başlangıç sahnesi Amityville’de yaşanan doğaüstü olaylara ilişkindir. 1965 yılından beri aynı evde oturan Defeo ailesi 13 Kasım 1974 tarihinde gece saat üç civarlarında, New York, Long Island’ın Amityville kasabasındaki evlerinde, ailenin çocuklarından Ronald Defeo JR. tarafından tüfekle vurularak öldürülmüştür. Bu korkunç olayda, Anne Louise Defeo, baba Ronald Defeo ve ailenin çocukları hayatını kaybetmiştir. Bu olaydan bir yıl sonra Lutz ailesi, kötü şöhretine rağmen Defeo ailesinin korkunç bir şekilde hayatını kaybettiği bu evi satın alırlar. Bir süre sonra Lutz ailesi, paranormal olaylar yaşadıklarını iddia ederek doğaüstü olaylar uzmanı Ed ve Lorraine Warren çiftinden yardım talep ederler. Warrenlar, bu paranormal olayları araştırmak için Amityville’deki bu evde bir seans düzenler. Bu seansta Lorraine Warren, cinayet anlarını Ronald’ın bakış açısıyla görmeye başlar. Bütün cinayet anlarına şahit olan Lorraine, evin içerisinde dolaşan hayalet bir çocuğu takip ederek evin bodrum katına iner. Burada başka hayalet çocuklarla ve rahibe şeklindeki şeytani bir varlıkla karşılaşır ve bir adamın öldürüldüğünü görür. Lorraine çılgınlık atmaya başlayınca, eşi Ed’in müdahalesiyle gördüğü bu olayın içerisinden çıkartılır.

Hodgson ailesi, Londra'nın Enfield banliyösündeki eski bir evde yaşamaktadır. Hodson ailesinin küçük kızı Janet, ablası Margaret, küçük erkek kardeşleri Johnny ve Billy ve annesi Peggy ile birlikte yaşamaktadır. Çocukların

babası, komşu bir kadın için evi terk ettiği için Hodgson ailesi ekonomik sorunlarla mücadele etmektedir.

Ailenin dört çocuğundan en büyüğü olan Janet, uykuya daldığı zaman uyurgezerlik davranışları sergilemekte ve evin kendisinin olduğu konusunda ısrar eden öfkeli yaşlı bir adam biçimindeki bir varlık ile rüyasında konuşmaktadır. Bir gece Janet, ablası Margaret ile odalarında uyurken gizemli bir varlık tarafından rahatsız edilir. Margaret, Janet'in uykuda sayıkladığını duyar ve uyanır. Kız kardeşine seslenir ve Janet'ı sakinleştirir. Janet'in sakinleşmesi üzerine tekrar uyumaya çalışan Margaret, Janet'in uykusunda konuşmasıyla tekrar uyanır ve kız kardeşine odaklanır. Janet yatağının üzerinde oturmakta ve iki farklı ses tonuyla konuşmaktadır. Janet, kendi doğal sesinden farklı bir ses tonuyla kendisiyle konuşan hayaleti de seslendirmektedir. Bu gizemli hayalet, bu ev benim evim diyerek Janet'ı uyarmakta, erkek kardeşi Billy ile oyun oynayacağını, annesi Peggy'nin boynunu kıracağını söyleyerek onu tehdit etmektedir.

Evin küçük oğlu Billy, gece evlerinin birinci katında bulunan mutfığa su içmeye iner. Billy'nin odası ikinci kattadır. Ve ikinci katın koridorunda, Billy'nin odasının tam karşında onun oyun çadırı bulunmaktadır. Odasına dönerken oyuncak itfaiye arabasını çadırın içine koyan Billy, yatağına geçtiğinde oyuncak itfaiye arabasının kendi başına hareket ederek odasının kapısının önüne geldiğini görür. Bu durumdan tedirgin olan Billy, tekrar oyuncağını iterek çadırın içine gönderir. Oyuncak sanki çadırın içindeki biri tarafından itilerek Billy'e geri gönderilir. Bu durumdan tedirgin olan Billy panikler ve annesi Peggy'i uyandırır ve ona çadırın içinde biri olduğunu söyler. Peggy, çadırın içine bakar fakat çadırın içi boştur. Peggy, bu esnada evlerinin alt katından sesler geldiğini duyar ve Billy'e odasına gitmesini söyler ve alt kata iner. Alt katta kızı Janet'in sallanır koltukta uyuduğunu görür ve kızını uyandırır. Janet uyandığında, annesi Peggy'e yine uykusunda yürümeye başladığını söyler. Ana ve kız oturma odasından ayrılır. Onlar odadan ayrıldıktan sonra sallanır koltuğun kendi başına hareket ettiği görülür.

Dışarıda yağmur yağmaktadır. Janet, Londra'nın Enfield banliyösündeki evlerinin alt katında televizyon izlemektedir. Televizyondaki kanalların kendiliğinden değişmesiyle birlikte Janet şaşırır ve kumandayı eline alarak izlediği programı tekrardan açar. Televizyondaki kanallar tekrar değişmeye başlar.

Janet, bu sefer korkar. Kumandayı eline almak için harekete geçer fakat kumandayı koyduğu yerde bulamaz. Koltuk minderlerinin arasına, koltuğun ve sehpanın altına bakar, fakat kumandayı bulamaz. Bu esnada evin telefonu çalmaya başlar. Janet yerinden kalkar ve telefonu açar. Arayan annesi Peggy'dir. Annesi ile telefonda görüşürken kumandanın sallanır koltuğun üzerinde olduğunu görür ve tedirgin olur. Telefon görüşmesini bitirdikten sonra tedirgin bir vaziyette kumandayı sallanır koltuğun üzerinden alır ve izlediği programı tekrardan açar. Bu esnada televizyon aniden bozulur. Kumandaya basar fakat ekran düzelmez. Televizyonun yanına yaklaşır ve ona vurmaya başlar. Birden ekran tamamen gider. Televizyonun ayna görevine dönüşen ekranında sallanır koltukta yaşlı bir adamın oturduğunu görür ve irkilir. Arkasına baktığında sallanır koltuğun hemen önüne kumandanın düştüğünü görür. Birden televizyonun hemen yanında yaşlı bir adamın hayaleti belirir ve bu benim evim diyerek Janet'i uyarır ve bu olay üzerine Janet, çılgılık atmaya başlar.

Gece uykusunda uyurgezer bir biçimde dolaşan Janet, bu davranışını engellemek için kendisini karyolasına bir iple bağlar. Gece uykusundan uyanan Janet, kensini yerde yatağın kenarında bulur, odasının kapısına birinin vurduğunu duyar. Karyolasına bağladığı ipi kolundan çıkarır ve kapıya doğru yürümeye başlar. Odasından dışarı çıkan Janet, evlerinin ikinci katının koridorunda dolaşmaya başlar. Annesine ve erkek kardeşi Johnny'e seslenir. Koridorun lambasını yakmaya çalışır fakat lamba yanmaz. Bunun üzerine bir el feneri bulur ve koridorda dolaşmaya devam eder. İkinci katın koridorundan birinci kata inen merdivenlerin başına gelir ve alt kattaki sallanır koltuğa el fenerinin ışığı ile bakar. Koltuk birden kendiliğinden sallanmaya başlar. Bu olaydan ürken Janet, odasına doğru koşmaya başlar. Odasının kapısını kapatır ve kapının önüne bir sandalye yerleştirir ve yatağının içine girer. Sandalyenin odanın içinde hareket etmesi ve odanın kapısının açılması ile birlikte çarşafı üzerine çeker. Biri ona doğru yaklaşmaktadır. Birden Janet'in omzu ısırılır ve üzerindeki çarşaf hayalet tarafından çekilir. Bu olay üzerine çılgınlık atmaya başlayan Janet, kardeşi Margaret'i uyandırır. İlk önce kardeşi Janet'i sakinleştirmeye çalışan Margaret, yatakların hareket etmesiyle panikler ve o da çılgılık atmaya başlar. Bu çılgınlık üzerine anne Peggy ve diğer kardeşler uyanır. Peggy, önce kızlarına inanmaz fakat evin içindeki eşyalar hareket etmeye başlayınca o da korkar. Bütün aile bireyleri

evden ayrılarak komşularının evine sığınır. Bu olay üzerine polis memurları gelir. Onlarda evdeki eşyaların hareket ettiğini görünce olayların paranormal bir durum olduğu anlaşılır. Ve durum polis raporlarına geçer.

Doğüstü olaylar uzmanı Lorraine Warren, evinde küçük kızı ile otururken farkında olmadan trans haline girer. Bu trans deneyiminde Lorraine, kızının yanında olmadığını görür. Onu bulmak için koridora çıkar. Kızı, Lorraine'e rahibe şeklindeki şeytani bir varlığı gösterir. Lorraine, bu varlığı Defeo ailesi olayını araştırırken de görmüştür. Onu takip eder ve çalışma ofisine girer. Kasetçalar birden kendiliğinden çalışmaya başlar. Yine ışıklar kendiliğinden kapanır. Çalışma odasında bu şeytani varlığın bir portresini görür. Odanın içinden çıkmak isteyince kapı ve pencereler kapanır. Odanın içinde bu varlığın gölgesinin dolaştığını fark eder. Gölge şeklindeki varlık, portrenin hizasına gelince çerçevenin kenarlarından çirkin ellerini çıkarır ve sonrasında tamamen görünür bir hale bürünerek Lorraine'nin üzerine yürür. Lorraine yere düşer ve kendisini bir evin bodrumunda bulur. Rahibe şeklindeki şeytani varlık, Lorraine'e eliyle işaret ederek kocası Ed'in kazıkla öldürüldüğünü gösterir. Bu durumdan çok fazla etkilenen Lorraine çılgınlık atarak uyanır. Bu trans deneyiminden çıktığında evinin oturma odasındadır. Kızı, annesinin bu durumunu görünce telaşlanır ve onu sakinleştirmeye çalışır.

Hodgson ailesinin olayı, polis raporlarına geçince bu olay medyanın da ilgisini çeker. Aile ve Janet ile röportaj yapılır. Röportaj esnasında Janet, birden yaşlı bir adamın sesiyle konuşmaya başlar. Janet'in bedenine giren bu ruh, Hodsonların evinde daha önce kendisinin yaşadığını, bu evin kendisine ait olduğunu, evini geri almak istediğini, evin yeni sahiplerini korkutmaktan zevk aldığını ve oturma odasındaki sallanır koltukta öldüğünü belirtir. Janet'in bedeninin şeytani bir ruh tarafından ele geçirilmesinden kilise de haberdar olur. Kilise yetkilisi, Lorraine&Ed Warren ile görüşür, Janet'in vakasının, bir aldatmaca olup olmadığını araştırılmasını ister. Lorraine, Ed'in ölümüne dair gördüğü trans deneyiminin gerçeğe dönüşebileceğinden korktuğunu, resimdeki rahibe iblisinin gerçek olduğunu, bundan dolayı bu davaya fazla girmek istemediğini söyler, ancak Ed'in ısrarı üzerine onunla birlikte Londra'ya seyahat etmeyi isteksizce kabul eder.

Janet'in vakası için Lorraine ve Ed, Maurice Grosse ile birlikte Hodgsonların evine giderler. Evde aile ile birlikte yaşamaya karar verirler. Öncelikle evi dolaşırlar. Peggy, Janet'in paranormal olaylar yaşadığı odanın kapısına zincir çekerek kilitlemiştir. . Ed, bu odaya girer. Odanın her tarafına haçlar asılmıştır. Peggy, bu haçların mahalle sakinleri tarafından odaya konduğunu, hiçbir işe yaramadığını ve odadan sürekli sesler geldiğini söyler. Bu esnada Lorraine, evin arka bahçesindeki salıncakta oturan Janet'in yanına gider ve onunla konuşmaya çalışır. Bir süre sessiz kalan Janet, Lorraine'in yaptığı duygusal bir konuşmadan sonra onunla konuşur. Janet, hiçbir arkadaşının kalmadığını, insanların ondan korktuğunu anlatır.

Lorraine ve Ed, Janet'e musallat olmuş hayaletle iletişim kurabilmek için bir seans düzenler. Evin oturma odasındaki sallanan koltuğa, Janet oturur. Janet'in bir vantrolog olup olmadığını anlamak içinde bu seans esnasında ondan ağzına su alması istenir. Janet ilk önce seansa giremez. Hayaletin herkes arkasını dönerse konuşacağını söyler. Bunun üzerine herkes arkasını döner ve seans başlar. Ed, Janet'e musallat olan Bill Wilkins'ten bu işe son vermesini ister. Hayalet, bu evin kendisinin olduğunu, bu eve ailesini aramak için geldiğini söyler. Ed, bu eve musallat olmaktan vazgeçerse cennete gidebileceğini Bill'e hatırlatır. Bill, cennete gidemeyeceğini söyleyerek şeytani bir ruh olduğunu ima eder. Bunun üzerine Ed, üzerinde taşıdığı küçük haçı, Janet'e tutar. Bu durumdan rahatsız olan Bill, konuşmayı keser ve seans sona erer. Gece olunca herkes odasına çekilir. Lorraine, kocası Ed'e hiçbir şey hissedemediğini ama Janet'e inandığını söyler. Janet ise annesi ile aynı yatakta uyumaya çalışmaktadır. Janet, uykuya dalınca kendisini alt kattaki oturma odasının tavanında bulur. Bulunduğu yerde havada asılı haldedir ve hareket edememektedir. Bill, sallanan koltukta oturmaktadır. Biraz sonra koltuktan kalkar ve ağır adımlarla üst kata çıkar. Tavanda asılı halde duran Janet, kendisini birden kapısı zincirle kilitlenmiş çocuk odasında bulur. Odadaki bütün haçlar hareket etmeye başlar ve ters haçlara dönüşür. Bu olay sonlandıktan sonra Bill, Janet'e gözükür ve ona saldırmaya başlar. Evdeki herkes Janet'in çılgınlıkları ile uyanır. Peggy, odanın kapısını açmaya çalışır fakat anahtarı bulamaz. Bu esnada kapının aralığından Bill'in yüzünü görür. Peggy'nin yardımına koşan Ed, kapıyı açar. Janet, Ed odaya girince uyanır ve ortam sakinleşir. Bu olaydan sonra Ed ve Lorraine diğer paranormal araştırmacılarla (Maurice Grosse ve Anita

Gregory) yaşanan olayları değerlendirmek için bir toplantı yaparlar. Bu toplantıda Hodgsonların yaşadığı olayların gerçek olup olmadığı tartışılır.

Ed ve Lorraine, Hodgsons ailesini rahatsız etmekten vazgeçirebilmek için Wilkins'in ruhu ile tekrar iletişim kurmak ister. Hodgsons'ların evinin her tarafına kameralar yerleştirilir. Bir gece Janet, mutfakta Wilkins'i bıçaklarla oynarken görür. Bu durumu kardeşlerine anlatır. Johnny, bunu duyar duymaz mutfağa girer. Johnny'nin arkasından Janet, birden elinde bıçakla mutfakta belirir. Mutfağın kapısı kapanır ve mutfaktan çığlıklar ve sesler gelmeye başlar. Bu gürültüleri duyanlar mutfağa doğru koşar. Ed, mutfağın kapısını kırarak içeri girer. Mutfakta bütün eşyalar parçalanmıştır. Johnny, mutfak dolabına saklanmıştır. Ed, onu bulur ve oradan çıkarır. Janet'i ise evin başka bir bölümünde bulurlar. Sonrasında mutfakta olanlar kameralardan izlenir. Kamera görüntülerinde her şeyi Janet'in yaptığı görülür. Lorraine, bu olaylarla ilgili hiçbir şey hissedemediğini söyler. Olayların Janet'in ve ailesinin bir kurmacası olduğu düşünülür ve Lorraine ve Ed'in ekibi olayı incelemekten vazgeçer ve evden ayrılır.

Ed ve Lorraine, Londra'dan trenle ayrılırken Wilkins'in ruhunun şeytani rahibe tarafından ele geçirilmiş olduğunu, onun bu şekilde bir piyona dönüştüğünü ve Lorraine'nin yeteneklerinin şeytani rahibe tarafından engellendiğini fark eder. Ed ve Lorraine, aceleyle Hodgsonların evine geri döner. Eve ulaştıklarında Hodgsonlar, evin dışındadır ve şeytani rahibe tarafından bir kez daha ele geçirilmiş olan Janet, evin içerisinde kilitli kalmıştır. Ed, Janet'i kurtarmak için evin bodrum kapısından içeri girer, kapı üzerine kapanır ve orada yalnız kalır. Lorraine, kocasının başına bir şeyler gelebileceği endişesiyle ondan devam etmemesini ister. Ed, Janet'in yardıma ihtiyacı olduğunu söyleyerek bu öneriyi kabul etmez. Bu esnada evin yakınındaki bir ağaca yıldırım atar. Ağacın tepesi sivri bir kazık şeklindedir. Lorraine'nin trans halindeyken gördüğü Ed'in ucu sivri bir kazıkla ölümüne ilişkin an Lorraine'nin aklına gelir. Ed, Janet'i çocuk odasında bulur. Odanın penceresinin camları kırılır ve pencere açılır. Janet' pervaza çıkar ve intihar etmeyi dener. Tam bu esnada Ed, onu yakalar. Dengesini kaybeden Ed, odanın halkalı perdesini tutar. Perdenin halkaları kopmaya başlar. Pencerenin altında tepesi kazığa dönüşmüş ağaç bulunmaktadır. Lorraine, İblis'in adını - Valak - İncil'e yazdığını hatırlar. Eve girer ve Valak'la yüzleşir, ona

ismiyle hitap eder ve onu başarıyla Cehenneme geri gönderir. Sonrasında düşmek üzere olan Ed ve Janet'i de kurtarır.

5.1.3. Tekinsiz Öğeler Bağlamında“*The Conjuring 2-Korku Seansı 2*” Filmi

Sigmund Freud, “*The Uncanny*” (1919) makalesinde tekinsiz anlamına gelen“*unheimlich*” sözcüğünü ele alır. Bu sözcük, “*heimlich*: ev, eve ait olan” sözcüğünün zıt anlamlısıdır. Bu yönüyle tekindir, tanıdık ve bilinendir. Birbirine zıt iki anlam grubunu içeren “*heimlich*” sözcüğünün hem “tanıdık olunan, aşina” hem de “gizli, yasak, töredışı” gibi anlamları vardır. Bir zamanlar tanıdık ve bilinen olan şeyler, bastırılarak bilinçdışının alanına atılır. Sonrasında insana rahatsızlık ve korku vererek açığa çıkar. Freud, bu fenomeni tekinsizlik olarak ifade eder. Bilinçdışı, bir evin karanlık bir odasına benzer. Bir zamanlar eve ait olan, bu yüzden tanıdık ve güvenilir görünen şeyler, gizli ve örtülü kalması istendiğinde bu karanlık odaya atılır. Bu şeyler, evin içerisinde olduğu için hala bize tanıdık gelir. Bu bağlamda tekinsizlik, “bastırılmış —odaya kapatılmış— olanın bize yabancılaşmasıyla başlar ve yabancılaşmış olanın bu karanlık odadan geri çıkma ihtimali korku, kaygı ve endişe hissetmemize neden olur.”(Öztürk, 2018)



Görsel 20: Hodgsons'ların Tekinsiz Evi

“The Conjuring 2 Korku Seansı 2 (2016)” filminde Hodgsons’ların babası komşu bir kadın için evi terk etmiştir. Peggy, dört çocuğuyla birlikte Londra’nın Enfield banliyösündeki eski bir evde yaşamaktadır. Ailenin dört çocuğundan en büyüğü olan Janet, uykuya daldığı zaman uyurgezerlik davranışları sergilemekte ve evin kendisinin olduğu konusunda ısrar eden öfkeli yaşlı bir adam biçimindeki bir varlık tarafından rahatsız edilmektedir. Başlarda Janet’in bu davranışı aile üyeleri tarafından uyurgezerlik davranışı biçiminde algılanmıştır. Zaman içerisinde diğer aile bireyleri de evdeki eşyaların hareket etmesine ve evden gelen garip seslere şahit olur. Yaşadıkları iki katlı bu ev, aile üyelerin tekinsiz duygular yaşamasına ve kendilerini çaresiz hissetmelerine sebep olur. Tekinsiz ev bağlamında bir zamanlar tanıdık ve bilinen olan evleri, “gizli, yasak, töredışı” olayların yaşandığı bir mekâna dönüşür. Eşyaların hareket etmesi ve yer değiştirmesi, bu evde yaşamış yaşlı bir adamın (hayaletin) aileye musallat olmasından kaynaklanmaktadır. Evin tekinsiz atmosferi içerisinde bu durum, (bilinçdışı korkuların görselleştirilmesi) izleyiciye korku ve rahatsızlık vermektedir.

Guiley’e (1992) göre “Tekinsizlik, genellikle belirli bir yere bağlı hayalet veya ruhların yol açtığına inanılan, garip ve açıklaması imkânsız duyuşal fenomenlerin -sesler, dokunma duyuşları, kokular ve görsel sanrıların- tekrarlanan tezahürüdür.”, “The Conjuring 2 Korku Seansı 2” filminde, izleyiciyi korkutma amacı doğrultusundan hayalet inancını sıklıkla kullanılır. Korku sinemasında, hayaletlerin varlığına ilişkin duyuşal fenomenler -sesler, dokunma duyuşları, kokular ve görsel sanrılar sinemanın anlatım dili aracılığıyla görselleştirir. “The Conjuring 2 Korku Seansı 2 (2016)” filminde de insanoğlunun hayaletlere ilişkin bilinçdışına attığı bu korkuları açığa çıkartılmakta, bastırılmış olanın geri dönüşü üzerinden tekinsize ilişkin duyuşal fenomenler sinemanın teknolojik anlatım dili aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır.



Görsel 21: The Crooked Man

Freud, “ The Uncanny” (1919) “makalesinde, tekinsiz olanı, bir dizi başlık altında ele alır. Tekinsiz olan, korkutucu olandan farklıdır. Tekinsiz olan uzun zamandır bilindik olan bir şeyin aşinasızlaşmasıdır; görülmek istenmeyendir; rahatsız edici olandır; hayaletler tarafından işgal edilmiş olandır.” (Öndül, 2010, s. 13). Hodgson ailesinin Londra'nın Enfield banliyösündeki eski evi, uzun zamandır bilindik ve tanıdık olan evleri, yaşlı bir adamın hayaletinin ortaya çıkmasıyla birlikte onlar için yabancı ve rahatsız edici bir mekâna dönüşür. Bill Wilkins'in hayaleti, evin kendisinin olduğunu ve evdeki insanları korkutmaktan zevk aldığını ifade eder. Hodgson'ların evi, bu yaşlı hayalet tarafından işgale uğrar.

Hodgson ailesinin yaşadığı bu tekinsiz durum, aile kavramına tezattır ve son derece rahatsız edicidir. “Çünkü aile her zaman güven duygusunun hâkim olduğu bir kurumdur. Ailenin ya da aile bireylerinin güvenilir olmayışı ise toplumlarda huzursuzluk yaratır ve gizli kalması gerekenin açığa çıkmasından kaynaklanan belirsizlik, tedirginlik nedeni olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla tanıdık bildik olanın, ya da öyle sandığımız bireylerin, tekinsiz olabileceği gerçeği ürkütücüdür.”(Soytok, 2018, s. 14). Hodgson ailesinin olayı, polis raporlarına geçince bu olay medyanın da ilgisini çeker. Olayların medyaya yansmasıyla birlikte bu durumdan kamuoyu da haberdar olur. Kilise, toplumun duyduğu korku ve endişeyi azaltmak amacıyla için Lorraine ve Ed çiftini görevlendirir. Toplum için tanıdık ve bildik olan Hodgson ailesinin ve özellikle ailenin büyük kızları

Janet'in tekinsiz olabileceği gerçeği gerçekten ürkütücü bir durumdur. Mahalle sakinlerinin çocukların odasını haçlarla doldurması, Janet'in hiçbir arkadaşının kalmaması ve insanların ondan korkması bu durumun önemli göstergeleridir. Janet, insanları tehdit eden, onlara korku veren bir kişiye dönüşür. "Aile içinde tanıdığımızı sandığımız kişinin bir olay ya da durumla, yabancıya dönüşmesi tedirginlik yaratacağı gibi, ortaya çıkan beklenmedik sonuç karşısında dehşete kapılırız. Çünkü korunaklı bir kale olarak algılanan ailenin içinde ortaya çıkan bu yeni durum, belirsiz ve yok edici bir güç olarak algılanır." (Soytok, 2018, s. 15).

Valak, filmde gizemli şeytani bir karakter olarak sunulmaktadır. İzleyici de hem merak hem de korku duygularına sebep olur. Hodgson ailesinin yaşadığı tekinsiz olayların esas kaynağı odur. Rudolf Otto, gerçekten gizemli olan bir nesne "bütünüyle öteki" bir şey olduğu için bu nesnenin kavranmasının ve anlaşılmasının güç olduğunu ve bu nedenle bu nesne karşısında insanoğlunun ürperdiğini ve irkildiğini söyler. Gerçeklik şemamızda bir yeri olmayan bu nesnenin, kesinlikle farklı bir gerçekliğe ait, "bütünüyle öteki" olduğunu fakat aynı zamanda da zihinde engel olunamaz bir ilgi oluşturduğunu belirtir (Otto, 2014, s. 60). Hem bir şeytan hem de bir rahibe olan Valak, tekinsiz ilahi bir nesnedir. Zihinlerde korku ve dehşet nesnesi olarak belirir, aynı zamanda da güçlü bir etkiyle izleyicide merak uyandırır. Yönetmen, Valak'daki bu güçlü tekinsiz etkiyi onunla özdeşleşen nesnelere aracılığı ile izleyicinin karşısına çıkarır. Bill Wilkins'in hayaleti, kendi başına hareket eden eşyalar, kendiliğinden kapanan kapılar ve pencereler, geçmişe ilişkin korkularımızı temsil eden eşyalar, bunların hepsi Valak karakteri ile ilişkilendirilir. Freud'a göre canlıyla cansızın karıştırılması, ölünün dirilmesi ya da bir nesnenin canlanma düşüncesi sınırları ihlal eden bir durumdur ve tekinsiz bir etki meydana getirir (Freud, 1999, s. 339). Özellikle Valak'ın portresinin canlanma ihtimali filmde bu tekinsiz etkiyi daha da güçlendirir. Valak'ın odanın içerisinde dolan gölgesinin kendi portresinin arkasına geçmesi ve portresiyle bütünleşmesi ve birden canlanması filmde bu etkiyi en yüksek seviyeye çıkarır.

Tekinsizlik, sadece bir kavram değildir. Aynı zamanda bir deneyimdir. Bu durumu deneyimleyen kişide, kaygı, tedirginlik, rahatsızlık, üzüntü ya da dehşet duyguları ortaya çıkar. Kişi, geçmişe dair zihninde bastırılmış olduğu bir durumla ya da etkileşimle araya giren zamansal mesafenin ardından tekrar karşılaştığında

tekinsizi deneyimler. Bu deneyim kişiye huzursuzluk verir. Tekinsiz, özne ve zaman arasında oluşan bu etkileşimi en net biçimde mekân üzerinden okur. “Özne için bilindik, alışıl gelmiş bir mekân ile kurduğu iletişime zaman ölçüğünde mesafe girer. Gelecekteki şimdide, ortadan kaldırılan zamansal mesafenin mekân üzerinde yarattığı değişimi öznenin algılama eylemi, bu eylemde öznenin edindiği nedensiz huzursuzluk, tekinsizlik deneyiminin en açık halidir.”(Aça, 2018, s. 7; Şimşek, 2017).

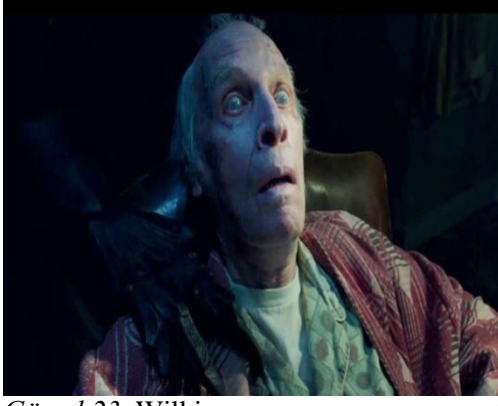
5.1.4. Abject (İğrenç) Öğeler Bağlamında “The Conjuring 2-Korku Seansı 2” Filmi

“Psikanalizden beslenen feminist film kuramcısı Barbara Creed’in vurguladığı gibi korku filmlerinde kadının canavar olarak resmedilmesinin temelinde kadın cinselliğine yönelik eril korku yatar. Ataerkil ideolojinin ürettiği dişi canavar – Creed’in deyimiyle canavar-dişi – temsilleri kadının fallik norma uymayan cinselliği nedeniyle ötekileştirilmesine hizmet eder.” (Liktör, 2018). Psikanalizimden ilham alarak korku filmlerindeki dişi canavarları (the Monstrous-Feminine) inceleyen Barbara Creed, Sigmund Freud’un kastrasyon korkusuna ilişkin kuramına farklı bir pencereden bakar. Creed’e göre erkekler kadınlar tarafından kastre edilmekten korkmaktadır. Bu durum, onların kastre edilmiş olduklarına dair çocukluk inançlarından kaynaklanmamaktadır (Liktör, 2018; Creed, 2015). Korku filmlerinde kadının dişi canavar olarak temsil edilmesi Kristeva’nın iğrenç kavramı ile de ilişkilidir. Korku filmleri, anne figürünü abject olarak yapılandırır. “Kristeva, iğrenç kavramının çocuğun ayrılma/bireyleşme sürecinde kilit rol oynadığını savunur, çünkü çocuk ancak annenin bedenini iğrenç olarak deneyimlemek suretiyle “ben” ile “ben olmayan” arasındaki sınırı net bir şekilde çizebilir ve anneden koparak bağımsız bir özne olabilir.” (Liktör, 2018). Korku filmlerinde Kristeva’nın abject’i öznenin ayıran sınır kavramının görünür olduğu ikilikle vardır: insan- yaratık, normal-doğüstü, normal cinsel arzu-anormal cinsel arzu, uygun cinsel roller-uygunsuz cinsel roller gibi... Yine korku filmleri, iğrençliğin ele alınması açısından hem sapkınlıktan zevk alma hem de iğrenç olanı ortaya çıkarma ve onu kovma arzusunu içerir (Koyuncu, 2018).



Görsel 22: Valak

Ed ve Lorraine, “Conjuring 2-Korku Seansı 2” filminde Hodgson ailesine musallat olan Wilkins'in ruhunun bir piyon olduğunu, esasında olayların arkasında “Valak” adındaki şeytani bir rahibenin olduğu ortaya çıkarmaktadır. Valak, bir kadındır. Şeytani amaçları vardır. Abject’i öznedenden ayıran sınır Valak karakterinde ortadan kalkmaktadır. Normalin dışına konumlanan Valak, doğaüstü şeytani güçlere sahiptir. Görünümüyle çirkin, korkutucu, olağandışı ve iğrençtir. Valak, dünyanın ve tanrının kurallarını çiğnemekte, Hodgson ailesini rahatsız etmekte, Janet’in ruhunu ele geçirmekte ve bu stratejisiyle Ed’i olay mahalline çekerek onu öldürmeyi amaçlamaktadır. Korku filmlerinin anne figürünü abject olarak yapılandırması, kadını dişi bir canavar olarak göstermesi eğilimi, “Conjuring 2-Korku Seansı 2” filminde etkili bir biçimde kullanılmaktadır ve bu kullanım Valak figüründe yoğunlaşmaktadır. Doğaüstü olaylar uzmanı Ed ve Lorraine Warren çifti, Hodgson ailesi vakasını incelerken yaşanan olayların arka planında Valak’ın olduğunu ortaya çıkarak esasında abject olanı da ortaya çıkarmaktadır. Ve bu sürecin sonunda da onu defetme gibi bir görevi icra ederler. Filmde erkeklerin bir kadın tarafından kastre edilmesi korkusu, Valak’ın, Ed Warren’i öldürme niyeti aracılığıyla (izleyicinin bastırılmış olduğu bu korkusu) uyarılmaktadır.



Görsel 23: Wilkins



Görsel 24: Valak ve Lorraine

İzleyiciye rahatsızlık veren iğrenç, sistemi rahatsız ederek sınırları zorlayarak, korku sinemasında yaratıcı bir eyleme dönüşür. İğrenci en çarpıcı bir şekilde izleyiciye sunan sinema aygıtı, bastırılmış olan duyguları açığa çıkartır. Bu duyguların açığa çıkması aynı zamanda izleyicide bir rahatlama da sebep olur. Sınırları aşmak, kuralları çiğnemek, insanoğlunun her daim yapmak istediği fakat toplumsal kurallardan dolayı yapmaya cesaret edemediği eylemlerdir. Bu eylemleri sinema perdesinde izlemenin keyifli olması, birazda bastırılmış isteklerin de açığa çıkmasına ilişkindir. Bunlardan dolayı korku sineması, hem itici, uzaklaştırıcı, hem de çekici ve tahrik edici olan iğrence ilişkin öğelere sıklıkla başvurur. “Conjuring 2-Korku Seansı 2” filmi, hayaletler ve iblisler üzerinden ölüm korkusuna dair insanoğlunun bastırmaya çalıştığı korkulara yoğunlaşır. Ölümle birlikte beden çürümeye başlar; irin, ter, kan ve dışkı gibi vücudun dışına attığımız atıklar açığa çıkar. Bu yüzden Lorraine, öteki tarafa geçmiş olanlarla (hayalet çocuklar, Valak, Wilkins vb.) karşılaştığında iğrence dair birçok öge ile de yüzleşir. Filmde, Valak’ın korkunç görünümlü şeytani yüzü, Wilkins’in soğukluğu ve çirkinliği, hayalet çocukların vücutlarının solgunluğu, kararmış göz çevreleri ve elbiselerine bulaşmış kan vb. lekeler gibi iğrenç öğelerin kullanıldığı görünür.

5.2. PSİKANALİTİK ÖĞELER İLE “THE WITCH (CADI)”İ OKUMAK: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ



Görsel 25: “The Witch-Cadı (2015)” Filmi Afişi

Yönetmen: Robert Eggers, **Senaryo:** Robert Eggers, **Görüntü Yönetmeni:** Jarin Blaschke, **Kurgu:** Louise Ford (II), **Oyuncular:** Anya Taylor-Joy, Ralph Ineson, Kate Dickie, Harvey Scrimshaw, **Sanat Yönetmeni:** Robert Eggers, **Yapımcı:** Daniel Bekerman, Lars Knudsen, Jodi Redmond, Rodrigo Teixeira, Jay Van Hoy, **Müzik:** Mark Korven, Süre: 93 Dakika.

5.2.1. Konusu

17. yüzyılda New England’da geçen The Witch, bağlı olduğu koloniden kovulan William ve Katherine çiftinin hikâyesini anlatıyor. Ailesini de yanına alan çift, cadıların hüküm sürdüğü tekinsiz bir ormanın kıyısındaki تنها bir alana yerleşmek zorunda kalır. Çok geçmeden garip ve sarsıcı olaylar birbirini kovalar;

hayvanlar vahşileşir, hasat helak olur ve en kötüsü çiftin en küçük çocukları Samuel kaybolur. Şüphe ve paranoya tırmandıkça, herkesin dikkati ailenin ergen kızı Thomasin'e yönelir. Cadılıkla suçlanan genç kız, bütün iddiaları reddeder. Şartlar gittikçe tehlikeli bir hal aldığıında, ailenin her bireyinin inancı, sadakati ve sevgisi şok edici ve unutulmaz şekillerde test edilir.

5.2.2. “The Witch” Filminin Olay Örgüsü

1630'larda New England'da Protestan bir kolonide yaşayan William ve ailesi, dinsel ritüelleri ekseriyette fazla yapmaktan dolayı halk tarafından dışlanmaktadır. Protestan inancına aykırı davranışları nedeniyle yerel mahkeme tarafından yargılanan William, Yeni Ahit'i farklı yorumlamasından dolayı, eşi Katherine, kızı Thomasin, oğlu Caleb ve ikiz çocukları Mercy ve Jonas'ın ile birlikte koloniden kovulurlar. Kolonilerini istemeyerek de olsa terk eden, karanlık ve ürkütücü bir ormanın kenarında bir çiftlik inşa eden William ve ailesi, geçimlerini tarım ve hayvancılıkla sağlamaya çalışmaktadır. Katherine, kısa bir süre sonra beşinci çocukları Samuel'i doğurur. Ailenin ergen kızı Thomasin, birkaç aylık kardeşi Samuel'le ormana yakın bir alanda peekaboo(ce) oynarken, Thomasin'in “peekaboo(ce)” oynamak için yüzünü eliyle kapattığı esnada, Samuel aniden ortadan kaybolur. Samuel'i ormandan gelen bir cadı kaçırmıştır. Samuel'in vücudu, ormanda yaşayan cadılar tarafından hamur haline getirilip, cadıların uçmasına yarayan bir merheme dönüştürülür. Bebeğin bir kurt tarafından kaçırıldığını ailesine söyleyen baba William, ailesinin bu durumdan etkilenmemesi için daima dua eder.

Samuel'in kaybolması olayının sorumlusunun Thomasin olduğunu düşünen Katherine, günlerini sürekli ağlayarak ve dua ederek geçirir. William oğlu Caleb'e, hasadın kışı geçirmek için yeterli olmayacağını, bu vahşi doğayla mücadele edebilmeleri için avlanmaları gerektiğini söyler. William ve oğlu Caleb, avlanmak için ormana giderler. Caleb babasına, “Avlanmak için gerekli olan malzemeleri nerden buldun?” diye sorar. William, Katherine'nin gümüş bardağını takas ederek malzemeleri aldığını söyler. “Bunları annene anlatma, hiçbirini! Zaten çok üzgün. Acısı geçince bardağı kendim söylerim. Bu konuyu tekrar konuşmayalım” diyerek de Caleb'i uyarır. Ormanda William ve Caleb'in karşısına bir tavşan çıkar. William tavşana ateş ettiği esnada, tüfekten çıkan barut William'in gözüne gelir, tavşan kaçar.

Çiftlikte, ikizler ailenin keçisi olan Black Phillip ile oynamakta ve keçinin kendileriyle konuştuğunu iddia etmektedirler. Black Phillip'in ağılın dışına çıkması ve Thomasin'in bunu fark etmemesinden dolayı Katherine, "Neyin var senin, Jonas ve Mercy'e bakmanı söylemişim. Sorunun ne senin? Babanın kıyafetlerini ırmağa götür ve yıka hemen!" diyerek Thomasin'i uyarır. Thomasin, ormanın kenarındaki ırmakta kıyafetleri yakarken, Caleb kız kardeşinin göğsüne bakar. Caleb'in düşünceli halinden etkilenen Thomasin, Caleb'e sorununun ne olduğunu sorar. Caleb'i yanına çağırır, kucağına oturtur ve onu teskin etmeye çalışılır. Sonrasında İngiltere'den geldiğinden beri elma yemediğini söyleyerek Caleb'in başını ısırılmış gibi yapıp kıkırdamaya başlar. O esnada Thomasin ve Caleb, ikizlerden Mercy'nin çalılıklara saklanmış olduğunu fark ederler. Mercy, ormanda dolaşan cadı hakkında konuşmaya başlar. Thomasin Mercy'e ırmağa gelmemesi gerektiği söyler. Mercy, Black Phillip'in istediğini yapabileceğini söylediğini iddia eder, Thomasin'in Samuel'i cadılara çaldırmasından dolayı artık ırmağa gelemediğinden yakınlıkla Thomasin'i suçlar. Mercy'e sinirlenen Thomasin, Samuel'i kaçıran cadının kendisi olduğunu, ormandaki efendisinin vaftiz edilmemiş bebek getirmesini emrettiğini, kendisinin de efendisine bağlılığını ispat etmek için Samuel'i kaçırdığını söyler. Thomasin, "Canımı sıkarsan seni de kaybedebilirim." diyerek Mercy'i tehdit eder ve Caleb onu durdurana kadar kendisinin ormandaki cadı olduğunu söylemeye devam eder. O gece, Katherine, Samuel'in ortadan kaybolmasından Thomasin'i sorumlu tuttuğunu ima ederek O'na gümüş kupanın kayboluşunu sorar. Thomasin ve Caleb, ebeveynlerinin Thomasin'i başka bir aileye hizmet etmek için gönderip göndermeyeceklerini tartıştıklarını duyarlar.

Anne ve babasının Thomasin'i iyi bir aileye satma düşüncesini duyan ve buna çok üzülen Caleb, ablasının satılmasını engellemek için ormana giderek avlanmaya ve yakaladıklarını satarak Thomasin'i kurtarmaya karar verir. Ertesi sabah Caleb, avlanmak için evden çıkmak üzereyken Thomasin tarafından fark edilir. Thomasin, babasını uyandıracığı tehdidiyle, kendisini de ava giderken yanında götürmesi konusunda Caleb'i ikna eder. Ormanda tuzakları kontrol ederler. Caleb, daha önce babasıyla birlikte kurduğu tuzakta bir tavşan bulur. Thomasin, başardıklarını ve eve dönmeleri gerektiğini söyler. Caleb, bunun yeterli olmadığını söyler. Thomasin, atın üzerindedir. Köpekleri, bir tavşanı fark eder ve

onu kovalamaya başlar. Caleb, atın Thomasin'i üzerinden atmasına bakmaksızın koşarak tavşanı takip eder. Caleb, ormanda kaybolur ve sonrasında köpeklerinin gömülmüş haldeki cesedini bulur. Ormanın derinliklerinde dolaşmaya devam ederken yosunlarla kaplı bir kulübe keşfeder. Baştan çıkarıcı genç bir kadın, kulübenin kapısında görünür, Caleb'i kendisine doğru çeker, onu öper ve kırışık eliyle onu kavrar. Atın üzerinden düşen Thomasin, kısa süreli bir baygınlık geçirmiştir. Thomasin ayılınca babasının sesini duyar, kendisini ve Caleb'i arayan babasıyla buluşur.

Katherine, Caleb'in kaybolmasıyla birlikte Thomasin'i daha da şiddetli bir şekilde suçlamaya başlar. Katherine "Neden ormana gittiniz?" diye Thomasin'i sıkıştırınca William, gümüş bardağı kendisinin aldığını ve sattığını, bir önceki günde avlanmak için Caleb'i ormana kendisinin götürdüğünü itiraf eder. Bu konuşmanın sonrasında Thomasin, keçilere bakmak için ahıra gider. Thomasin, ahırda keçilerle ilgilenirken sebebi bilinmeyen bir hastalıktan dolayı delirmiş gibi görünen Caleb'i, ahırın çitlerinin önünde çırılçıplak bir halde bulur.

Caleb, uzun bir süre baygın bir şekilde yatar. Katherine oğlunun gizemli rahatsızlığının büyü nedeniyle olduğunu söylemekte ve Caleb'in iyileşmesi için sürekli Tanrı'ya dua etmektedir. Katherine William'a, Samuel'in kayboluşundan beri Tanrı'ya ve İsa'ya olan inancının zayıfladığını itiraf eder. William, artık bu olaylarla baş edemediklerini ve İngiltere'ye dönmeleri gerektiğini söyler.

Thomasin, ahırda keçilerle ilgilenirken ikizlerle tartışır. Mercy, Caleb'in Thomasin tarafından lanetlediğini kara keçi Black Phillip'in onlara söylediğinden bahseder. Mercy, daha öncede bir cadı olduğu konusunda Thomasin'in kendisiyle yaptığı konuşmayı hatırlatarak bu durumu annesine ve babasına söyleyeceğini belirtir. Bu esnada keçiden sağılan süt kanlı akar. Thomasin süt kovanını teklemeler. Bu durumu gören ikizler, korkularından donakalır.

Caleb, çılgınlık atarak ayılır ve sayıklamaya başlar. Caleb'e ne olduğunu merak eden ailesi, Caleb'in dualar ederek ve konuşarak ağzından çıkarmış olduğu büyülmüş elma ile başına ne geldiğini anlar. Bu esnada Mercy, Thomasin'in bir cadı olduğu konusunda kendisiyle yaptığı konuşmayı anne babasına itiraf eder. Thomasin'in bir cadı olduğunu iddia eder. Bu tartışmadan hemen sonra Caleb hayatını kaybeder. Katherine, bu olayın sorumlusunun Thomasin olduğunu

söyleyerek onu odadan kovar. William durumu anlamak için Thomasin ile konuşmaya başlar. Thomasin, ikizlerin sürekli Black Phillip ile konuştuklarını, Black Phillip'in şeytani bir varlık olduğunu, ikizlerin bu varlığın etkisi altında hareket ettiğini söyleyerek kendisini savunur. Kızının söylediklerine inanmayan William, ikizleri ve Thomasin'i ahıra kapatır.

William ve Katherine oğulları Caleb'i gömerler. William gece boyunca odun keser ve bu olayların tek sebebinin kendisinin olduğunu söyleyerek Tanrı'ya yalvarır. Gece Katherine, Caleb'in evde oturduğunu, kucağında da Samuel'i tuttuğunu görür. Samuel'i Caleb'in kucağından alır ve emzirmeye başlar. Bu esnada çocukların kapatıldığı ahıra da çirkin görünümlü bir cadı girer. Katherine Samuel'i emzirirke, Samuel bir kuzguna dönüşür ve Katherine'nin memesini gagalayarak kanatır.

Sabah olunca William, ahırın tahrip edilmiş olduğunu, keçilerin içlerinin boşaltılmış olduğunu görür. İkizler kayıptır, Thomasin ise elleri kanlı bir halde ahırın yakınlarında bir yerde uzanmaktadır. Ahırından kaçan Black Phillip, William'a saldırır ve onu öldürür. Dışarıdaki kargaşayı ve sesleri duyan Katherine, evden dışarı çıkar, Thomasin'i cadılıkla suçlayarak onu boğmaya çalışır. Thomasin, yakındaki bir keskiyi alır ve kendini savunmak amacıyla annesini öldürür.

O gece, Thomasin umutsuzca, Black Phillip'i onunla konuşmaya teşvik eder. Keçi, insan dilinde tepki verir ve aniden esmer yakışıklı bir adama dönüşür. Thomasin'e bir kitap gösterir ve ona güzel bir yaşam vaat ederek Thomasin'in bu kitabı imzalamasını sağlar. Kitabı imzalayan Thomasin, çırılçıplak bir halde ormanın içine girer ve bir şenlik ateşi etrafında dans eden bir cadı grubuna dahil olur. Cadılar uçmaya başlar. Kendisinin de uçabildiğini fark eden Thomasin, gülümser, ağaçların üzerine çıkmış olan diğer cadılarla birleşir.

5.2.3. Williamsların Yeni Yaşamları: Tekinsiz'e Sürgün



Görsel 26: Williamslar Tekinsiz Topraklarda

1630'larda New England'da Protestan bir kolonide yaşayan William ve ailesi, dinsel ritüelleri ekseriyette fazla yapmaktan dolayı halk tarafından dışlanır. Protestan inancına aykırı davranışları nedeniyle yerel mahkeme tarafından yargılanan William, Yeni Ahit'i farklı yorumlamasından dolayı, eşi Katherine, kızı Thomasin, oğlu Caleb ve ikiz çocukları Mercy ve Jonas'ın ile birlikte koloniden kovulurlar. Kolonilerini istemeyerek de olsa terk eden, karanlık ve ürkütücü bir ormanın kenarında bir çiftlik inşa eden William ve ailesi, geçimlerini tarım ve hayvancılıkla sağlamaya çalışmaktadır. William ve ailesinin kolonilerinden sürülmeleriyle birlikte onlar için bambaşka yeni bir yaşam başlar. Koloninin onlara sunduğu tanımlılık, emniyet, endişesizlik durumu, karanlık ve ürkütücü bir ormanın kenarında karanlık, sessizlik, yabancılık ve yalnızlığa dönüşür. Tekinsizi sağlayan karanlık, sessizlik ve yalnızlık üçlüsünün fazlasıyla barındıran bu ortam, bilinçdışı korkuların ortaya çıkması için de uygun bir atmosfer sunar. Bu tekinsiz doğada sık sık bastırılmış olanın geri dönüşleriyle yüzleşen Williamslar, garip ve ürpertici, anlaşılmaz ve de bilim yoluyla açıklanamaz olaylar ve duygular yaşarlar. Bu olaylar ve duygular ailenin en küçük çocuğu Samuel'in şüpheli bir şekilde kayboluşu ile başlar. Samuel'in kaybolması olayı ile birlikte izleyici, filmin ana kahramanı Thomasin'in bu olayda suçlu olup olmadığı konusunda entelektüel bir belirsizlik yaşar. Bu olay ve sonrasında gelişen olaylarla birlikte Thomasin'in bir cadı olup olmadığı sorusu izleyicinin kafasını kurcalamaya başlar. Bu yönüyle "The Witch" filmi, Freud'un "Tekinsiz" makalesinin ana omurgasını oluşturan E.T.A Hoffman'ın 'Kum Adam' öyküsündeki imgesel

anlatının entelektüel belirsizlik üzerine kurgulanmasına benzer bir şekilde psikolojik bir şüphe üzerine kurgulanmıştır.

Sigmund Freud: “Canlı bir insandan da tekinsiz olarak söz edebiliriz ve bunu ona kötü niyetler yüklediğimizde yaparız. Ama hepsi bu değil; buna ilave olarak onun bize zarar verme niyetinin özel güçlerin yardımıyla gerçekleştirileceğini duyumsamalıyız.” der (Freud, 1999, s. 349). Samuel’in kaybolması olayından dolayı Thomasin’in küçük kardeşi Mercy tarafından suçlanması, Mercy’e sinirlenen Thomasin’in, Samuel’i kaçıran cadının kendisi olduğunu, ormandaki efendisinin vaftiz edilmemiş bebek getirmesini emrettiğini, kendisinin de efendisine bağlılığını ispat etmek için Samuel’i kaçırdığını söylemesi, Thomasin’in tekinsiz algılanmasına sebep olur. Bu olay ve sonrasında gerçekleşen olaylarla birlikte bu tekinsiz algı daha da artar ve Thomasin üzerine yoğunlaşır. “The Witch” filmi, sadece Thomasin ana karakterinin tekinsiz durumu üzerine kurgulanmamıştır. Bu tekinsiz durum, diğer karakterler içinde geçerlidir. Freud’a göre bir insan, sara ve delilik gibi rahatsızlıklara baktığında türdeşlerinde şimdiye dek beklenmedik güçlerin işlediğini görür ama aynı zamanda bulanık bir biçimde, kendi benliğinin uzak köşelerinde onların varlığından haberdardır (Freud, 1999, s. 350). Caleb’in ormanda kaybolmasından sonra gizemli bir hastalıkla âdete delirmiş bir şekilde eve geri dönmesi, ailenin ikiz çocukları Mercy ve Jonas’ın ailenin keçisi olan Black Phillip ile konuşması ve onun etkisi altında garip davranışlar sergilemeleri ve en sonunda anne Katherine’nin ruh sağlığının bozulması sonucunda gerçek ile hayal arasında olaylar yaşaması, diğer karakterlerin de tekinsiz algılanmasına sebep olur.

Tekinsiz kabul edilen mekânların “sahip”leri olarak çeşitli biçimlerle ve adlarla halk inanışlarında yer bulan doğaüstü varlıklar, halk hikâyelerinde metamorfik özellikleri ile dikkat çekerler. Çoğunlukla kedi, köpek, eşek, oğlak veya keçi görünümünde insanlarla iletişime geçerler (Aça, 2018). Hayal ile gerçek arasındaki sınırların kalktığı “The Witch” filminde de ailenin keçisi Black Phillip insanlarla iletişime geçen ve ailenin bütün üyelerini olumsuz bir biçimde etkileyen tekinsiz bir canlı olarak dikkat çeker. Yine Caleb’i baştan çıkarıcı genç bir kadın görünümündeki bir cadıya götüren tavşan ve Katherine’nin memesini gagalayarak kanatan kuzgun, “The Witch” filminin diğer tekinsiz canlılarıdır.

Bilinç ve bilinçdışını birbirine bağlayan geçiş noktalarının yaşandığı sahnelerde kuzgun, keçi (Black Phillip) ve tavşanın önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. Katherine'nin Caleb'in hayaleti ile konuşmaya başlaması ve Caleb'in kucağındaki Samuel'i alarak emzirmeye başlaması sahnesinde izleyici olayların gerçek dünyada mı yoksa rüya âleminde mi geçtiği konusunda şüpheye düşer. Bilinç ve bilinçaltının karşılaşması da tam da bu noktada gerçekleşir. Kuzgun, bu karşılaşmayı sağlayan bir köprü işlevini gerçekleştirir ve öncesinde Katherine'ye tanıdık ve aşina olduğu Samuel'in görünümünde gözüdür ve sonrasında bir kuzguna dönüşerek izleyiciye acı gerçeği hatırlatır. Bastırılmış olanın geri dönüşü bağlamında kuzgun tekinsiz bir öge olarak mistik ve şüphe yaratıcı bir havanın oluşmasını sağlar. Yine Caleb'in baştan çıkarıcı genç bir kadın görünümündeki bir cadı ile karşılaşmasını sağlayan tavşan ve Thomasin'i cadı olmaya ikna eden Black Phillip, bilinç ve bilinçdışı arasındaki geçişi sağlayan tekinsiz hayvanlar olarak önemli bir işlevi yerine getirir. "The Witch" filminde Thomasin, ikizlerin sürekli Black Phillip ile konuştuklarını, Black Phillip'in şeytani bir varlık olduğunu, ikizlerin bu varlığın etkisi altında hareket ettiğini söyleyerek Black Phillip'in tekinsiz bir hayvan olduğunu ima eder. Ayrıca "The Witch" filminde karakterlerin tavşan ile karşı karşıya kaldığı anların birbirine çok benzemesinden dolayı tavşan hayvanının filmde "tekinsiz tekrar" bağlamında tekinsiz bir geçiş ögesi olarak kullanıldığı söylenilebilir.

Tarih boyunca birçok insan, cadıların doğüstü güçleri sayesinde büyücülük yaptığını inanmış, bu nedenle insanlar cadıların bilinmeyen tehditlerinden her daim korkmuş, onların gizemli yapıları karşısında çaresizce tekinsiz duygular yaşamıştır. Filme konu olan öykü, büyücülüğün ve cadılığın toplum tarafından lanetlenen bir eylem olarak görüldüğü bir çağda meydana gelmektedir. Bu nedenle toplum cadıların yaşadığı yer olarak düşündüğü ormanı, onların yaşamlarını tehdit eden lanetli bir mekân olarak görmektedir. Cadıların yaşadığı yerlerin lanetli olduğu ve bu yerlerden uzak durulması gerektiği anlayışının Williamsların yaşamlarında da görülmektedir. Tekinsizlik duygusuna sebep olan her şeyin ortaklıkları ve belli kökenleri olduğu görüşünden hareketle Williamslar tarafından da kenarında yaşadıkları orman, tekinsiz, lanetli ve girilmemesi gereken bir yer olarak görülmektedir.

5.2.4. Katherine'nin Kendi Arzu Nesnesini (Samuel'i) Kaybetmesi ve İğrenç



Görsel 27: Katherine ve Kuzgun

Thomasin, birkaç aylık kardeşi Samuel'le ormana yakın bir alanda peekaboo(ce) oynarken, Thomasin'in "peekaboo(ce)" oynamak için yüzünü eliyle kapattığı esnada, Samuel aniden ortadan kaybolur. Samuel'i ormandan gelen bir cadı kaçırmıştır. Samuel'in vücudu, ormanda yaşayan cadılar tarafından hamur haline getirilip, cadıların uçmasına yarayan bir merheme dönüştürülür. Samuel'in kaybolması ile birlikte Katherine'nin ruhsal dengesi bozulur, bu olayla ilgili Thomasin'i suçlamaya başlar. Thomasin'e karşı öfkesi zamanla artar. Öfkesi o kadar yoğunudur ki onu başka bir aileye vermeyi bile düşünür. Katherine'nin davranışlarındaki bu aşırılık onu gün geçtikçe iğrençleştirir ve en nihayetinde iğrencin merkezine konumlandırır. "The Witch" filminde Katherine'nin Samuel'i emzirdiğini zannettiği sahnede, Samuel bir anda bir kuzguna dönüşür ve Katherine'nin memesini gagalayarak kanatır. Bu sahne iğrencin ortaya çıkışı ile ilgili Kristeva'nın ortaya attığı görüşle psikanalitik olarak örtüşmesi açısından manidardır. "Abject Art" özelliklerini taşıyan bu sahne, Katherine'nin memesinin bir kuzgun tarafından gaganarak kanatılması açısından izleyiciye iğrenç gelir. Bastırılmış olanın geri dönüşü bağlamında ise bebeğini (arzu nesnesini) kaybeden-bulan bir annenin acısını-mutluğunu tarif eder adeta... Samuel'i tekrar bulmanın çöşküsünü yaşayan Katherine'nin göğsünün gaganmasıyla acı duyar. Psikanalitik olarak iğrence ilişkin bir deneyim yaşayan Katherine, bu anda hem itici, uzaklaştırıcı, hem de çekici ve tahrik edici ruh hali içindedir.

İğrenç bizi, annenin varlığından henüz, dilsel özerlik sayesinde onun dışında var olamadan önce ayrılmaya yönelik soykütüğümüzdeki ilk yeltenişlerimizle karşı karşıya getirir. Sancılı ve sakar ayrılmaya; güven verdiği kadar da boğan bir iktidara bağımlılığa yeniden dönüşün hep pusuya yatıp gözlediği ayrılmaya. Bir annenin simgesel kerteyi kabul etmekteki zorluğu -ya da başka bir ifadeyle babasının ya da kocasının temsil ettiği fallus'la yaşadığı sıkıntılar- geleceğim öznesinin doğal barınağı terk etmesine yardım edecek bir doğaya kesinlikle sahip değildir (Kristeva, 2014, s. 25).

Julia Kristeva, Korkunun Güçleri'nde çocuğun pre-oedipal dönemde anneden kendini ayırırken deneyimlediği tiksinti ve korkuyu anlatmada iğrençlik kavramını kullanır. Kristeva da iğrenç hem bireysel hem de toplumsal kimliğin öncelikle ve en temel biçimde anne bedenini hedef alan bir iğrençleştirme süreciyle oluşturulmasına dayalıdır. Anneyle olan bütünleşememe hem toplumsal törenleri hem de bireysel ruhun sınırlarını ortaya çıkarır. Anne olarak Katherine, bebeğini (Samuel'i), kendi uzantısı, sahip olmak isteyip sahip olamadığı "fallus" olarak görür. Burada ilginç olan Samuel, cadılar tarafından çalınmış bir fallustur. Katherine kendi arzu nesnesini tekrar elde etmek, onunla tekrar bütünleşmeyi ister. Hem tekinsizi hem de iğrenci aynı anda deneyimleyen Katherine, kuzgun görümlü bir cadı tarafından memesi gaganarak (iğdiş edilerek) adete fallusu olmadığı (çalındığı) ona tekrar hatırlatılır. Ayrıca bu acı ayrılığı izleyiciye kabullendirebilmek ve cadılara ilişkin konveksiyonel korkuları tarif edebilmek açısından, Katherine'nin bedeninin iğrençleştirerek onu tekinsizin kollarına teslim etmenin yaratıcı bir çözüm olduğu söylenebilir.

5.2.5. Caleb'in Ensest Tabusunu Çiğnemesi ve İğrenç

Caleb, ebeveynlerinin Thomasin'i zengin bir aileye satma düşüncesini duyar. Anne babasının bu kararını engellemek için onlardan habersiz ormana avlanmaya gitmeye karar verir. Caleb'in bu niyetini fark eden Thomasin, onu da ormana götürmesi gerektiği konusunda Caleb'i ikna eder. Birlikte ormana giderler. Ormanda babalarının kurduğu tuzakları kontrol ederler. Tuzağa yakalanmış bir tavşan bulurlar. Thomasin, bu tavşanın yeterli olduğunu eve geri dönmeleri gerektiğini Caleb'e söyler. Caleb, bunu yeterli bulmayarak avlanmaya devam eder. Ormanda gördüğü başka bir tavşanın peşine takılır. Avına o kadar yoğun odaklanır ki atından düşerek bayılan ablasını bile fark etmez. Ormanın derinliklerinde kaybolur. Köpeklerinin cesedini, ormanda parçalanmış bir halde bulur. Bu olay, abject (iğrenç) olanla ilk karşılaşma yönünden gelecek olaylara ilişkin bir kodlama niteliğindedir. Ormanın derinliklerinde dolaşmaya devam eder.

Taşları yosunlaşmış bir kulübe fark eder. Kulübenin içinden baştan çıkarıcı genç ve güzel bir kadın çıkar. Ona ağır adımlarla yaklaşır ve davetkâr biçimde Caleb’i kendisine doğru çekerek onu öper. Bu esnada kadının kırışık ve çirkin elleri olduğu görülür.



Görsel 28: Caleb’in Cadı ile Öpüşmesi

“The Witch” filminde, Caleb karakteri, ensest tabusunu çiğneyen davranışlar gösterir. Caleb’in Thomasin ile ırmak kenarında yaşadıkları ve sonrasında kendinden yaşça büyük bir kadınla birlikte olması olayları çerçevesinden bakıldığında (Thomasin ile ormandaki kadın figürü (cadı) arasında sembolik bir yer değiştirme olduğu kanaati oluşturulduğundan) Caleb’in ensest tabusunu çiğnediği görülmektedir. Bu tabuyu çiğneyen Caleb, aklını kaybetmiş bir şekilde evine geri döner. Caleb, bir cadı (ablasının sembolik eşi) ile birlikte olmuş, bu davranışı nedeniyle lanetlenmiştir. Aile, bu laneti, Caleb’in büyülmeyi (yasak meyveyi) kusmasıyla fark eder.

Ağza giren ve besleyen şeyin tersine bedenden, gözeneklerinden ve deliklerinden çıkan şey, temiz bedenin ebediliğine işaret eder ve iğrenmeye yol açar. Dışkısal maddeler, kendisini kateden karışımlardan, başkalaşımlardan ve çürüyen şeylerden özerk ve ayrı hale gelebilmek için sürekli bir şeyleri kaybetme hali içinde olan bir bedenden ayrılmaya durmadan devam eden şey anlamına gelirler sanki. Psikanaliz, anal atıkların insan tarafından denetlenebilir ilk maddi ayrılma olduğumu yerinde bir şekilde tespit etmişti. Ayrıca psikanaliz, bu anal dışarı atmada daha arkaik bir ayrılmanın (Anne bedeninden ayrılmanın) egemenliği altındaki tekrarı ve bölünmenin (aşağı-yukarı), ayrıksılığın “discretion”, farkın ve geri dönüşün koşulunun mevcudiyetini ortaya çıkarmıştır (Kristeva, 2014).



Görsel 29: Caleb

Kristeva, ensest yasağı nedeniyle men edildiğimiz bastırılmış anne bedenine ilişkin deneyim ile iğrenç arasında bir bağ olduğunu söyler. Antik çağlardan beri bir tabu olarak varlığını sürdüren ensest yasağı; kan, dışkı, akıntı vs. gibi iğrenç olarak algılanan tüm nesnelere, narsistik bir cennet olan doğurgan anneyi, yani dişil otoriteyi temsil eder. Bu yönüyle anne otoritesi, arzu ve tiksitmeye aynı zamanda sebep olabilmektedir. Kolektif anlamda simgeselin kurucusu olan baba figürü ise öznenin ilk narsisizmini temsil eden dişille, öznenin ilişkisini kesmek için iğrençlik duygusunu üst benliğe (süper egoya) işler. Psikanaliz, nesneye ilişkin söylemlerinde, ödipusçu üçgende olduğu haliyle arzu nesnesinden bahseder. Bu figür bağlamında, baba yasanın taşıyıcısı, anneyse nesnenin ilk örneğidir. Anne, sadece çocuğun hayatta kalmasını için gerekli ihtiyaçları karşılamaz. Mimetik ilk eğilimler de anneye doğru yöneltilmektedir. Anne, öteki nesnedir, çocuğun öznel varlığını garantiler. Öznenin arzulan ve anlamlandırılabilir ilk nesnesidir. (Tatal, 2005; Bedir, 2017; Kristeva, 2014, s. 49). Çıplak bir halde evine dönen Caleb, eve ulaştığı an bayılır. Caleb, kendinden geçmiş bir şekilde uzun süre yatar. Sonrasında yemiş olduğu büyü (zehirli) elmayı kusar. Elmayı kusma davranışı, metaforik bir anlama sahiptir: Caleb, iğrenç olanı tecrübe etmiştir ve bu deneyiminde ensest tabusunu çiğnemiştir. Elmayı kustuktan sonra Caleb, “kurbağa, kedi, karga, kuzgun, büyük kara köpek, kurt, kanımı arzuluyor, üzerime gönderiyor, göğüsleri ile besliyor, aşağı kısımlarıyla” diyerek bilinçaltına ilişkin sayıklama davranışları gösterir. Bu sayıklamalardan sonra gözlerini açıp konuşmaya başlayan Caleb, Tanrı’ya ve

İsa'ya kavuşmayı arzuladığını dile getirir ve yüzüne yansıyan büyük bir mutluluk ve huzur hali içerisinde hayatını kaybeder. Caleb'in sayıklamalarının içeriğinden, onun ensest tabusunu çiğnediği anlaşılır. Bu tabuyu çiğnemesi nedeniyle Caleb, iğdiş edilmiştir. İğrence (yasak olana) ilişkin bu deneyim sonucunda Caleb, Tanrı'ya ve İsa'ya kavuşmayı arzular (dine yönelir, Tanrıya sığınır). Bu durum, babanın yasasına uymaya (iğrençlik duygusundan kurtulmak için süper egoya sığınmaya) ilişkin bir davranıştır.

5.2.6. İğrenç Sanat Bağlamında “The Witch” Filmi



Görsel 30: Yasak Elma



Görsel 31: Köpeğin Öldürülmesi



Görsel 32: Thomasin

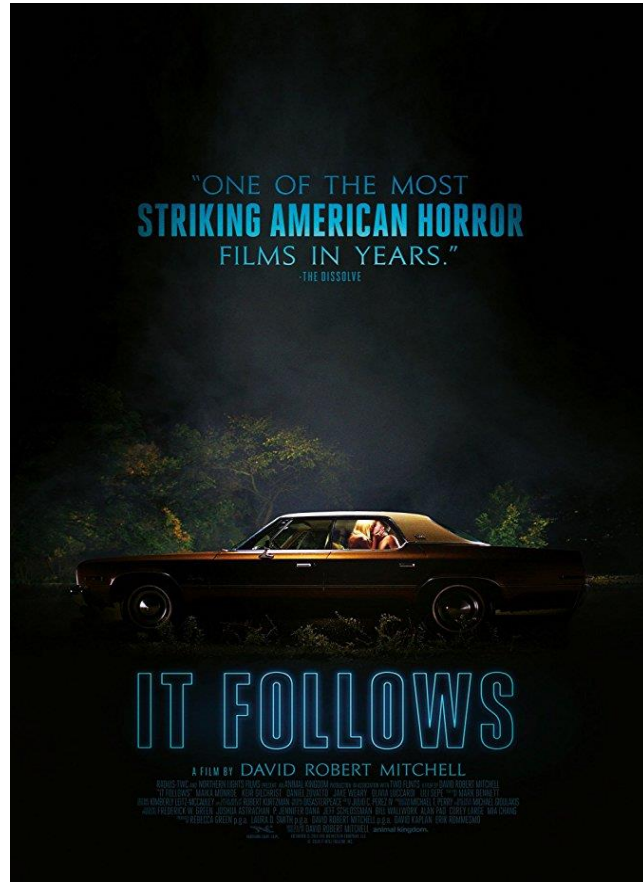


Görsel 33: Cadı

“The Witch” filminde iğrenç sanat bağlamında birçok öge kullanılmıştır. Ailenin yetiştirdiği mısırların çürümesi, yere düşüp kırılan yumurtada açığa çıkan kanlı cenin, Thomasin'in keçiden süt sağarken süt yerine kan akması, tuhaf, korkunç, kıllı, kanlı ve kırışık vücutlar, Samuel'in bedeninin cadılar tarafından ezilmesi ve cadıların ondan elde ettikleri atıkları vücutlarına sürmesi, vücutları deşilen, bağırsakları dışarı çıkarılan hayvanlar, Caleb'in büyülmeyi kusması gibi birçok abject öge dikkat çeker. “The Witch” filmindeki iğrenç sanata ilişkin bu yaratıcı örnekler, tekinsiz bir etki oluşturarak bastırılmış olanın geri dönüşüne imkân tanır. Bu yönüyle karakterler arasındaki psikanalitik ilişkinin analizinde

araştırmacılara bolca malzeme sunar. İğrenç sanatın, kanı, pisliği, cesedi, ölü olan her şeyi, cinsiyeti, cinsel kimlik ya da başka bir kimlikle bağlantılı olarak tabulardan doğmuş konuları/nesnelere inceler. Bu yönüyle “The Witch” filmi iğrenç sanatı bir anlatım yöntemi olarak etkili bir şekilde kullanarak, kimliği, sistemi ve düzeni rahatsız eden şeyi, toplumsal bilinç düzeyine çıkarır. Ayrıca “The Witch” filmi, cadı inancı gibi insanların konuşmaya çekindiği bir konunun derinlemesine ele alması açısından bir muhafazakâr kültür ve toplum eleştirisidir.

5.3. PSİKANALİTİK ÖGELER İLE “IT FOLLOWS (PEŞİMDEKİ ŞEYTAN)”U OKUMAK: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ



Görsel 34: “It Follows-Peşimdeki Şeytan (2012)” Filmi Afiş

Yönetmen: David Robert Mitchell, **Senaryo:** David Robert Mitchell, **Görüntü Yönetmeni:** Mike Gioulakis, **Kurgu:** Julio Perez, **Oyuncular:** Maike Monroe, Keir Gilchrist, Lili Sepe, Olivia Luccardi, Jake Weary, Daniel Zovatto, **Sanat Yönetmeni:** Joay Ostrander, **Yapımcı:** Joshua Astrachan, **Müzik:** Rich Vreeland, **Süre:** 110 Dakika.

5.3.1. Konusu

19 yaşında genç bir kız olan Jay Height, yeni tanıştığı erkek arkadaşı Hugh'la cinsel bir birlirtelik yaşar. Jay, masum gibi görünen bu cinsel tecrübenin ardından garip halüsinasyonlar görmeye ve birileri ya da bir şeyler tarafından takip ediliyor olduğunu hissetmeye başlar. Jay ve arkadaşları, çok yakınlarındaki bu tehlikeden kurtulmanın bir yolunu bulmadan huzur bulamayacaklardır.

5.3.2. “It Follows-Peşimdeki Şeytan” Filminin Olay Örgüsü

Annie Marshall adında genç bir kız, banliyö bölgesinde görünmeyen bir varlık tarafından takip edilir. Çevresindeki insanların anlamlandıramadığı bir korku hali içerisinde sokakta koşmaya başlayan Annie, arabasına binerek kumsala gider. Burada babasıyla telefonla görüşüp ailesine veda eden Annie, o gece öldürölür, vücudu korkunç bir biçimde parçalanmıştır.

Detroit üniversite öğrencisi Jay Height, yeni tanıştığı erkek arkadaşı Hugh'la ilk buluşmalarında sinemaya gider. Hugh, sinema salonunda kız arkadaşı Jay'a kırmızı elbiseli bir kadın gösterir, fakat Jay, bu kadını göremediğini söyler. Jay'ın bu kadını göremediğini söylemesi üzerine kaygılanan ve telaşa kapılan Hugh, kız arkadaşı Jay ile birlikte hemen sinema salonunu terk eder. Jay ve Hugh, ikinci buluşmalarında terk edilmiş bir binanın yakınına park ettikleri arabada seks yapar. Hugh, seks bittikten sonra dışarı çıkar, arabanın bagajından bir şeyler alır ve arka koltukta yüzüstü uzanan Jay'ı kloroform ile bayıltır. Jay, ayıldığında kendisini yıkık dökük bir binanın içinde tekerlekli bir sandalyeye bağlı bir halde bulur. Hugh, kaygılı ve telaşlı bir halde Jay'ın çevresinde dolanmaktadır. Jay'ın ayıldığını fark eden Hugh, öncelikle “Korkma sana zarar vermeyeceğim.” diyerek Jay'ı sakinleştirmeye çalışır. Hugh, diğer insanların göremediği varlıklar tarafından takip edildiğini, bu varlıkların herhangi bir kişinin görünümünü alabileceğini, bu varlıklardan kurtulmak için Jay ile seks yaptığını, artık bu lanetin Jay'a geçtiğini ve bundan sonra da bu varlıkların onu takip edeceğini, onlara yakalanmaması gerektiğini, yakalanırsa öleceğini ve lanetin bir önceki kişiye (yani kendisine) geri döneceğini, başka biriyle birlikte olarak onun da bu lanetten kurtulabileceğini Jay'a anlatır. Sonrasında çıplak bir kadın, yürüyerek onlara doğru yaklaşır. Hugh, Jay'ı da yanına alarak (tekerlekli sandalyeyi arkasından iterek) onları takip eden bu kadından kaçmaya başlar, arabanın yanına gelince

elleri ve ayakları bağı olan Jay'ı arabanın arka koltuğuna atar ve arabayla oradan uzaklaşır.

Jay'ın kız kardeşi ve arkadaşları evin verandasında oturmaktadır. Süratle gelen bir araba evin önünde durur. Hugh, arka koltuğa attığı Jay'ı arabadan dışarı atar ve sonra tekrar direksiyonun başına geçerek oradan kaçır. Bunu gören kız kardeşi ve arkadaşları, Jay'ın yardımına koşar. Bu olay üzerine polis gelir ve Jay'ın ifadesini alır. Hugh'ın sahte bir isim kullandığı ve yaşadığı evi terk ettiği anlaşılır. Ayrıca onları takip eden çıplak kadın da bulunamaz. Yaşadığı bu olaydan aşırı derecede etkilenen Jay, bir süre hastanede tedavi görür.

Jay, üniversitedeki sınıfının penceresinden dışarı bakarken bahçede hasta kıyafeti giymiş yaşlı bir kadını fark eder. Kadın, Jay'ın ders gördüğü sınıfa doğru yürümektedir. Jay, korkuya kapılarak dersi terk eder. Üniversitenin koridorunda telaşla yürümeye başlar. Arkasına baktığında aynı kadının onu takip ettiğini görür. Onunla konuşmaya çalışır fakat yanıt alamaz. Diğer insanlar Jay'ın gördüğü bu yaşlı kadını göremez. Jay, yaşadığı bu olayı ablası Kelly'e ve çocukluk arkadaşı Paul'a anlatır. Kelly ve arkadaşları Paul ve Yara, geceyi aynı evde geçirmeyi ve ona yardım etmeyi kabul ederler.

O gece Jay, uyuyamadığını söyleyerek Paul'un yanına gelir. Çocukken öpüştüğü ilk kişinin Paul olduğundan, sonra Paul'un kız kardeşi Kelly'i öptüğünden bahseder ve gülümser. Paul de çocukken buldukları porno dergilerden bahseder. Bu esnada mutfaktan bir ses gelir ve irkilirler. Paul, ne olduğunu öğrenmek için mutfığa gider, mutfakta bir camın kırıldığını fakat ortalıkta kimselerin olmadığını söyler. Birinin camı kırıp kaçtığından şüphelenirler. Paul, Kelly'i uyandırmak için üst kata çıkar. Jay, oturduğu kanepeden kalkarak mutfığa gider. Burada yarı çıplak çirkin bir kadının altına idrarını yaparak ona doğru yürüdüğünü görür. Çılgınlık atarak üst kata çıkar ve kendisini odaya kilitler. Kelly ve Paul odanın kapısını çalar ve Jay'dan kapıyı açmasını isterler. Jay, bir süre sonra kapıyı açar. Onlara mutfakta bir kadın gördüğünü ve kendisini iyi hissetmediğini söyler. Kapı tekrar çalmaya başlar. Kapının dışından Yara'nın sesi gelince kapıyı açarlar. Jay, Yara'nın arkasında uzun boylu bir adam görünce balkondan kaçarak evi terk eder.

Jay, bir bisiklete binerek evden uzaklaşır. Jay'ı bir çocuk parkında bulurlar. Daha sonra yanlarına komşuları Greg de gelir. Jay, eve gitmek istemediğini, Hugh'u bulmak istediğini söyler. Grup, Greg'in arabasıyla Hugh'un en son yaşadığı eve gider. Evin içinde Hugh'a dair çok fazla eşya yoktur. Paul, üst kattaki erkek dergilerinin içinde Hugh'un bir fotoğrafını bulur. Fotoğraf, Hugh'un lise dönemine aittir. Daha sonra Hugh'un mezun olduğu liseye giderler. Mezuniyet yıllıklarından Hugh'un gerçek isminin Jeff Redmond olduğunu öğrenirler. Bu bilgi sayesinde Jeff'in gerçek adresine ulaşırlar. Jeff, onlara bir gecelik bir ilişki sonucunda varlıkların onu takip etmeye başladığını, Jay'ın da başka biriyle birlikte olarak bu lanetten kurtulabileceğini anlatır.

Greg, grubu alarak ailesinin göl evine götürür. Burada Jay'a silahla ateş etmeyi öğretir. Jay ve arkadaşları gölün kenarında otururken Jay'ın arka tarafından gelen bir varlık, onu saçlarından yakalar. Saçlarının havaya kalktığı görülür. Paul, görülmeyen bu varlığa sandalye ile vurur ve onu kurtarır. Sonrasında evin ardiyesine doğru koşarlar ve buraya sığınır. Jay, ardiyeden silahı alarak bu varlığa ateş etmeye başlar. Ateş etmesine rağmen onu öldüremez. Bunun üzerine ardiyenin kapısını kilitler. Kapının alt kısmı kırılır. Bu kısımdan korkunç yüzlü bir çocuk içeri girer. Bunun üzerine Jay, diğer kapıdan kaçarak Greg'in arabasına biner ve oradan uzaklaşır. Yolda kaza yapan Jay, kırık bir kolla hastane odasında uyanır.

Greg, bu gizemli varlıklara inanmadığı için Jay ile seks yapar. Günler sonra Jay, evinin penceresinden sokağa bakarken, varlığın Greg şeklinde sokakta yürüdüğünü görür. Varlık, Greg'in evine doğru yürür ve evin penceresini kırarak içeri girer. Gerçek Greg'i telefonla uyarmaya çalışır, fakat Greg ona cevap vermez. Telaş içinde Greg'in evine doğru koşmaya başlar. Eve girince, Greg'in annesinin şekline girmiş yarı çıplak bir varlığın kapıyı çaldığını görür. Varlık, kapı açılınca Greg'in üstüne atlar ve sanki Greg ile seks yapıyormuş gibi bir davranış sergileyerek onu öldürür. Jay, arabaya atlayarak oradan uzaklaşır ve geceyi dışarıda geçirir. Sabah olunca plaja gider. Denizde bir teknede eğlenen üç genç adam görür, soyunur ve denize doğru yürür.

Paul, Jay'ı lanetten kurtarmak için eve geri döndüğü zaman ona seks teklif eder. Fakat o, bu teklifi kabul etmez. Bunun üzerine Paul, Jay ile ilk öpüşükleri yer olan havuz ile ilgili bir plan yapar. Jay, bu planı gerçekleştirmek için evden

ayrılırken çatıda çıplak bir adam görür. Jay ve arkadaşları, havuza gizli bir şekilde girer. Yanlarında getirdikleri elektrikli ev aletlerini suya bırakarak Jay'ı takip eden varlığı öldürmeyi planlarlar. Jay, havuza girerek varlığı beklemeye başlar ve bir süre sonra varlığın salona geldiğini arkadaşlarına söyler. Jay'ın babasının görünümündeki varlık, elektrikli ev aletlerini havuza fırlatmaya başlar. Paul, görünmez olan bu varlığa ateş etmeye başlar ve yanlışlıkla Yara'yı yaralar. Daha sonra varlık, başından vurulur ve suya düşer. Jay, büyük bir korku içinde havuzdan çıkmaya çalışır. Bu esnada varlık, Jay'ı ayağından yakalar. Paul, tekrar ateş ederek varlığı vurur. En sonunda Jay havuzdan çıkar. Paul, varlığın ölüp ölmediğini Jay'a sorar. Jay, havuza yaklaşır ve havuzun kanla dolduğunu görür.

Paul ve Jay, eve geri döndükleri zaman birlikte olur. Daha sonra Paul, şehrin ücra bir köşesinde arabayla hayat kadınlarının yanından geçer. Filmin son sahnesinde ise Paul ve Jay'ın sokakta el ele tutuşarak yürüdüğü ve uzak arka planda kim ya da ne olduğu belli olmayan birinin, onları arkasından takip ettiği görülür.

5.3.3. Tekinsiz Öğeler Bağlamında “It Follows-Peşimdeki Şeytan” Filmi

“It Follows-Peşimdeki Şeytan” filminde Jay karakteri, Hugh ile birlikte olduktan sonra onu öldürmeyi amaçlayan doğüstü bir varlık tarafından takip edilmeye başlar. Bu varlık, değişik insan suretlerinde gözüktür ve adeta her bir suret, hayaletsi görünümüyle bilinçdışında bastırılmış bir halde bulunan ölüm korkusunun bilinç düzeyine çıkmış temsilleri gibidir. Freud, ölüm korkusuna dair bu durumu “Tekinsiz” makalesinde şu şekilde açıklar:

Ölümlerle ilişkimiz kadar hakkındaki düşünce ve duygularımızın ilk zamanlardan beri bu kadar az değiştiği ve terk edilen biçimlerin ince bir kılık değiştirme altında bu denli eksiksiz korunduğu başka bir konu güç bulunur. Tutuculuğumuzdan iki şey sorumludur: ölüme karşı başlangıçtaki duygusal tepkimizin gücü ve ona ilişkin bilimsel bilgimizin yetersizliği... Neredeyse hepimiz bu konuda vahşiler gibi düşündüğümüzden ilkel ölüm korkusunun hala içimizde güçlü olması ve herhangi bir kışkırtma karşısında yüzeye çıkmaya her zaman hazır olması şaşırtıcı bir şey değildir. En büyük olasılıkla korkumuz hala ölü insanın hayatta kalanın düşmanı haline geldiği ve onu alıp yeni yaşamını paylaşmaya götürmeye çalıştığı eski inancı ifade etmektedir. Ölüme yönelik değişmez tutumumuzu göz önüne alarak tekinsiz bir şey kılığında yinelenen ilkel bir duygu için zorunlu koşul olan bastırmaya neyin uygun düştüğünü inceleyebiliriz (Freud, 1999).

“It Follows-Peşimdeki Şeytan” filminde Hugh karakteri, diğer insanların göremediği varlıklar tarafından takip edildiğini, bu varlıkların herhangi bir kişinin görünümünü alabileceğini, bu varlıklardan kurtulmak için Jay ile seks yaptığını,

artık bu lanetin Jay'a geçtiğini ve bundan sonra da bu varlıkların onu takip edeceğini, onlara yakalanmaması gerektiğini, yakalanırsa öleceğini ve lanetin bir önceki kişiye (yani kendisine) geri döneceğini, başka biriyle birlikte olarak onun da bu lanetten kurtulabileceğini Jay'a anlatır. Cinsel ilişki yoluyla bulaşan bu lanetten, yine başka biriyle cinsel ilişki kurarak kurtula bilinmektedir. Paglia (2014) cinsellik ve doğüstü arasındaki ilişkiyi: "Cinsellik daemoniktir. Romantizm üzerine incelemelerde son yirmi beş yıldır kullanımda olan bu terim, Yunancada Olympos tanrılarında daha az tanrısallık atfedilmiş ruhsal varlıklar için kullanılan "daimon" kelimesinden türetilmiştir." diye açıklar. Yine Paglia, yerinden yurdundan kovulan Oedipus'un, Kolonus'ta bir daemona dönüştüğünü, bu kelimenin kişinin koruyucu gölgesi anlamına geldiğini, Hıristiyanlığın daemonik kelimesini demonik, yani "şeytani" kelimesine çevirdiğini, Freud'un bilinçdışının, daemonik bir ülke olduğunu söyler. Paglia'nın bakış açısından bakıldığında, "It Follows-Peşimdeki Şeytan" filmindeki cinselliğin, bastırılmış olanın geri dönüş yolunun (bilinçdışının) kapısını açarak bu tekinsiz (daemonik) varlığın ortaya çıkışına sebep olduğu görülür.

Erich Fromm, insanın yaşam süreci boyunca iki ana çatışmadan kurtulamayacağını söyler. Bunlardan birincisi ana rahminde varlığın hayvansal biçimden, özgürlüğe köle olmaktan kurtulmak, ikincisi ise ana rahmine, doğaya, kesinlik ve güvenliğe dönmektir. Bu çatışmadan kurtulmak o kadar kolay değildir. Zira insanoğlu, kendisine sunulan bu gerçeklerden birincisini tercih ederse, geleceğe doğru atacağı her adımda korku peşini bırakmayacak, ikincisini tercih ederse, bitmeyen bir geri dönme çabası içerisinde acı çekecek ve üzüntü duyacaktır. İnsanın arzularını ikinci planda gören Fromm, birinci palana daima varoluşsal sorununu koymuştur. Fromm arzuları, insan varoluşuna bir karşılık bulma çabası olarak düşünür. Bu çaba, ölüm ya da ölüm korkusundan kaçış çabasıyla eş anlamlıdır. Freud ise Fromm'un bu görüşünü bir üst kerteğe çıkartarak bilinçli/bilinçsiz ölüm korkusuna haz almamaktan duyulan korkuyu eklemiştir (Demirci, 2006, s. 196).



Görsel 35: Jay’i Takip Eden Tekinsiz Yaratıklar

It Follows-Peşimdeki Şeytan’’ filminde Jay karakterini takip eden varlık, ölüm korkusunu temsil etme işleviyle gücünü bilinçdışından almaktadır. Kimi zaman tanıdık bir aile bireyinin veya arkadaşının görünüşüne bürünerek Jay’ı rahatsız eder. Bu tanıdık yüzler, Jay’ı geçmişinde kendisini suçlu hissettiği anlara geri götürür. Freud tekinsizi, mahrem veya sır olarak saklanması gerektiği halde açığa çıkmış şeyi, ‘bastırılmış olanın geri dönüşü’ olarak formüle eder. Buna göre bastırılan her türden duygu, eninde sonunda korkuya dönüşür. Bu yönüyle Jay’ı takip eden bu varlıklar tekinsizdir. Bu tekinsiz durum cinsellik yoluyla başkalarına da bulaşır. Jay, Greg ile birlikte olduktan sonra, varlık Greg’i takip etmeye başlar. Sonrasında annesinin kılığına bürünen yarı çıplak bir varlığın Greg’in üstüne atladığı ve sanki Greg ile seks yapıyormuş gibi bir davranış sergileyerek onu öldürdüğü görülür. Bu sahnede, fallik döneme ilişkin önemli bir çatışma ele alınır, anneye yatırılan ruhsal enerji yükünün cezalandırıldığı (Greg’in iğdiş edildiği) görülür.



Görsel 36: Bir Yaratık Olarak Kadın

Freud tekinsizliğin, aslında bizim tanıdığımız, tekin bildiğimiz şey olduğunu, fakat bunu bir yük olarak taşıdığımızı anlatır (Paglia, 2014, s. 276). Geleceğe doğru attığı her adımda, tekinsiz olan Jay'ı takip eder. Başka birileriyle birlikte olsa da bu takipten kurtulamaz. En sonunda geçmişe dönüş yaparak bu yükten kurtulmayı dener. Paul, Jay ile ilk öpüştükleri yer olan havuz ile ilgili bir plan yapar. Jay ve arkadaşları, havuza gizli bir şekilde girer. Yanlarında getirdikleri elektrikli ev aletlerini suya bırakarak Jay'ı takip eden varlığı öldürmeyi planlarlar. Jay, havuza girerek varlığı beklemeye başlar ve bir süre sonra varlığın salona geldiğini arkadaşlarına söyler. Jay'ın babasının görünümündeki varlık, elektrikli ev aletlerini havuza fırlatmaya başlar. Paul, görünmez olan bu varlığa ateş etmeye başlar ve yanlışlıkla Yara'yı yaralar. Daha sonra varlık, başından vurulur ve suya düşer. Jay, büyük bir korku içinde havuzdan çıkmaya çalışır. Bu esnada varlık, Jay'ı ayağından yakalar. Paul, tekrar ateş ederek varlığı vurur. En sonunda Jay havuzdan çıkar. Paul, varlığın ölüp ölmediğini Jay'a sorar. Jay, havuza yaklaşır ve havuzun kanla dolduğunu görür. Bu sahnede Jay'ın havuza girmesi anne karnına geri dönmeye ilişkin bir özlemi temsil eder. Varlığın öldürülmesiyle havuzun kanla dolması, bu özlemi acıya ve üzüntüye dönüştürür. Yine bu sahnede, tanıdık bir kılığa bürünen varlığın Jay'ı öldürmeye çalışması, bastırılmış olanın geri dönüşü bağlamında değerlendirilebilir. Jay, çocukluk dönemimde Paul ile öpüştüğü bu mekânda onu öldürmeye çalışan babasıyla karşılaşarak esasında bastırılmış olanla (tekinsizle) yüzleşir.

Biliyoruz ki Freud insanı geçmişte bir olaya, travmatik bir olaya saplanıp kalma durumunda ele almıştır. Kişi geçmişte olmuş olan travmatik bir olayla baş edemezse hayatını istediği gibi biçimlendiremez; geçmişteki travmatik deneyimin etkisinden kurtulamaz. Geçmişte tutsak alınmış zihin için gün ve gelecek önemini yitirir. Abraham ve Torok'a göre ise geçmişteki travmalar hayalet biçiminde su üstüne çıkar. Travmanın nedeni unutulmuştur. Ama etkisi hortlak biçiminde tekrar tekrar görünecektir; üstelik de nereden ve neden geldiği asla tanımlanamadan. Bu hortlak, hortlak öykülerinde olduğu gibi yarım kalmış bir işi tamamlamak, geçmişteki bir yanlışı düzeltmek ya da gizli kalmış bir gerçeği açığa kavuşturmak için gelmez. Bu hortlak yalancıdır; gerçeğin su üstüne çıkmaması için elinden geleni yapar. Çünkü, travmaya neden olan genellikle utarılacak bir şeydir (Öndül, 2010, s. 24).

“It Follows-Peşimdeki Şeytan” filminde, varlığın kurbanı takip etme sahneleri, birbirine benzeyen olay örgülerine sahiptir. Kurban, sürekli kendisine doğru belirli bir hızda yürüyen tekinsiz bir varlık tarafından takip edilir. Varlığın kurbanı takip etme anları, sürekli belirli bir döngü içerisinde gerçekleşir. Bu tekrarlayan döngü tekinsizin gücünü daha da artırır. Freud'un tanımına göre, bir şeyin defalarca tekrarlanması, cansız objelerin hayat bulması, mucizevi tesadüfler, trans hali, uykuda yürümek, karanlık, yalnızlık ve sessizlik tekinsiz örneklerindedir. Korku filmlerinde izleyici, tekinsiz tekrarın hüküm sürdüğü sessizlik, karanlık ve yalnızlık anlarında, korkunun çok yakınlarda olduğunu hisseder ve karşılaşacağı korku dolu anlara kendisini hazırlamaya çalışır. Aynı örgünün farklı bir biçiminin “It Follows-Peşimdeki Şeytan” filminde de olduğu görülür. Ancak, takip edilen kahraman, çoğunlukla yalnız değildir, yanında genellikle birileri vardır ve karanlığın hâkim olmadığı mekânlarda da (gündüz veya ışığın hâkim olduğu mekanlarda) bu tekinsiz varlıkla karşılaşabilmektedir. Çoğunlukla açık bir alanda varlığın kurbanı takip etmesiyle başlayan korkutma süreci, kurbanın kapalı bir alana sıkışmasıyla doruk noktaya çıkar. Bu korkutma strateji gündelik yaşamdaki her şeyi, her insanı tekinsiz bir öğeye dönüştürür. Kurban, çevresindeki insanların gerçekte var olup olmadığını yakınında bulunan kişilere sorar. İzleyici, ana kahramanın yaşadığı bu paranoyadan dolayı filmde görünenlerin gerçek olup olmadığını sorgulamaya başlar. İzleyicinin yaşadığı bu entelektüel şüphe durumundan dolayı, filmdeki her öğe, tekinsiz olarak görülmeye başlar. Bu özellikleriyle film, kendi türündeki diğer filmlerden ayrılır.

5.3.4. Abject (İğrenç) Öğeler Bağlamında“İt Follows-Peşimdeki Şeytan” Filmi

Julia Kristeva, Lacan'ın fikirlerinden yola çıkarak geliştirdiği “abject” olgusunu, idrar, ter, kan ve benzeri gibi en basit vücut sıvılarıyla (vücuttan çıkarılıp atılan şeylerle) açıklamaya çalışır. İnsanı insan yapan ama vücuttan çıktıktan sonra da ona ait olmamaya başlayan “şeyler”... Bu sıvılar veya şeyler ne özne ne de nesnedir. İnsanoğlu, bu sıvıları fazlaca yitirse ölür, tam da bu nedenle “abject”lerden tiksindir ve deri olarak tanımlanan vücutsal sınırının iç mekânından tanıdığı, kendi bedensel kaygılarına işaret eden bu sıvılardan, “şey”lerden korkar. Bir yönüyle tanıdık bir yönüyle de bazı özelliklerini anlamlandıramadığı, tanıyamadığı “şey”ler gerçekten korkutur insanı. Ve yine insan, özne ya da nesne grubuna sokamadığı ama kimi özellikleri ile de ona yabancı gelmeyen, tam manasıyla adlandıramadığı, açıklayamadığı bu “şeyler”den ürker. Korku ve gerilim birlikteliğinin mükemmel bir şekilde işleyebilmesi için, “yalancı özneler”e, “sahte ikizler”e ihtiyaç duyulur. Bir tarafıyla bizim buralardan olan ve bize benzeyen, öteki tarafıyla da bu dünyaya ait olmayan, vücuda dair geliştirilen kolektif algının dışarısına denk düşen “yarı yabancı şeyler” korkudan öldürür herkesi (Çayırılı, 2018).



Görsel 37: Annie Marshall'ın Vücudunun Parçalanmış Hali



Görsel 38: Tekinsiz Yaratıklar



Görsel 39: Kanlı Havuz

“It Follows-Peşimdeki Şeytan” filminde, Annie Marshall’ın vücudunun parçalanmış görünümü, mutfakta çirkin bir kadının altına idrarını yaparak Jay’a doğru yürümesi, annesinin kılığına bürünen yarı çıplak bir varlığın Greg’i öldürdüğünde ortaya çıkan yapışkan ve uzayan sıvılar, varlığın Paul tarafından öldürüldüğünde havuzun kan ile dolması, Jay’i takip eden varlıkların bu dünyaya ait olmayan görünümleri (yarı yabancı görünümleri) öncelikle izleyiciyi tiksindirir ve sonrasında ürkütür ve korkutur. Tekinsizin bir üst aşamasında konumlanan bu abject öğeler, tekinsiz olanın nihai amacını gerçekleştirir. Düzeni bozan ve rahatsız eden abject, bastırılmış olanla izleyiciyi yüzleştirir. Korku filmlerinin değişmeyen bu sistematiği, gücünü bilinçdışından, bilinçdışında bastırılmış bir halde bulunan korkulardan alır. Bir anda bilinçli algılama alanına giren bilinçdışı, bu dünyanın gerçekliği ile açıklanamadığı için izleyiciye garip ve yabancı gelir. Bu garipliğe ve yabancılığa rağmen yıllarca bilinçdışında bulunmasından kaynaklanan açıklanamayan bir tanıdıklık durumu da hissedilir. Ayrıca “It Follows-Peşimdeki Şeytan” filminin, korku ve gerilim birlikteliğini mükemmel bir şekilde işlediği, bunu gerçekleştirmek içinde “yalancı özneler”i, “sahte ikizler”i kullandığı görünür. Filmde kurbanları takip eden varlık, bazen yalancı öznelerin kılığına bürünür, bazen de kahramanların ve kahramanların akrabalarının (Greg, Greg’in Annesi, Jay’ın Babası gibi) sahte ikizleri olarak görünür.

5.3.5. Ensest Arzulardan Kaynaklanan Derin Tiksinti: Greg’in Öldürülmesi

“Freud Totem ve Tabu’nun başında, ‘İnsanın geçmişteki ensest arzuları yüzünden hissettiği derin tiksinti’yi ısrarlı bir şekilde ele alır... Bu hipotez, (anne-çocuk arasındaki) düşsel bir güzelliğe sahip olan karşılıklı ilişkinin -baba bu

ilişkiyi engellediğinden- bilahare ensestten duyulan tiksintiye dönüştüğünü ima eder.” (Kristeva, 2014).



Görsel 40: Greg ve Annesi



Görsel 41: Greg'in Öldürülme Anı



Görsel 42: Greg'in Öldürülme Anında Ortaya Çıkan İğrenç Sıvılar

Greg'in öldürüldüğü sahnede, varlığın Greg'in üstüne atlaması ve onunla cinsel bir birliktelik kuruyormuş gibi davranışlar sergilemesi ve sonrasında ortaya çıkan sıvılar, iğrençtir. Bu birliktelik kutsal bir tabunun çiğnenmesini temsil eder. Varlık, Greg'in annesinin kılığına girmiştir ve Greg kapıyı açtığı zaman karşısında annesinin yarı çıplak vücudunu görür. Kökeni fallik döneme dayanan anneye karşı hissedilen ensest duyguların açığa çıktığı bu sahne, izleyiciyi tiksindirerek rahatsız eder. Bastırılmış olanın geri dönüşü ve sonrasında iğrenç olanı deneyimleme izleyiciyi endişelendirir ve korkutur. Greg'in öldürülmesiyle bu rahatsız edici durumu sona erer. Bu sahnede iğrenme, (abjection) en güçlü duygudur ve korku gücünü bu duygudan alır. Greg'in ölmesi bile daha az rahatsız

ediciidir. Hatta izleyici, Greg öldüğü zaman bu iğrenç durumun sona ermesinden dolayı rahatlar.

5.4. PSİKANALİTİK ÖGELER İLE “SİNİSTER (LANET)’I OKUMAK: TEKİNSİZ VE İĞRENÇ



Görsel 43: “Sinister-Lanet (2012)’” Filmi Afişi

Yönetmen: Scott Derrickson, **Senaryo:** Scott Derrickson, C. Robert Cargill, **Görüntü Yönetmeni:** Chris Norr, **Kurgu:** David Brisbin, **Oyuncular:** Ethank Hawke, Juliet Rylance, James Ransone, Fred Dalton Thompson, Michael Haal D’Addario, Clara Foley, **Sanat Yönetmeni:** John El Manahi, **Yapımcı:** Jasn Blum & Brian Kavanaugh-Jones, **Müzik:** Christopher Young, **Süre:** 110 Dakika.

5.4.1. Konusu

Ellison Oswalt isimli bir suç yazarı, romanına malzeme toplamak için işlenen korkunç bir cinayeti araştırmak üzere, eşi Tracy ve iki çocuğuyla birlikte ülkenin bir ucundan diğerine seyahat eder. Kiraladıkları evde daha önce yaşayan aile öldürölmüş ve ailenin 10 yaşındaki kızı Stephanie, cinayetleri takiben gizemli bir şekilde ortadan kaybolmuştur. Ellison, yazmayı planladığı yeni kitabında, vahşice öldürölen bu ailenin başına gelenleri çözümlmeyi ve cinayetleri takiben ortadan kaybolan ailenin 10 yaşındaki kızı Stephanie'nin başına ne geldiğini bulmayı amaçlamaktadır. Ellison evin tavan arasında gizemli bir kutu bulur. Bulduğu bu kutunun içinden bir adet projektör ve masum ev filmleri çıkar. Kasetleri izlemeye karar verir ve karşılaştığı sonuç tüyler ürperticidir. Karşısına çıkan şey daha önce burada yaşayan ailenin ve diğer başka ailelerin işkence ve ölümlerini kayda alındığı snuff filmlerdir. Kanı donan Ellison cinayetlerin ardında yatan gerçekleri ortaya çıkarmaya karar verir.

5.4.2. “Sinister-Lanet” Filminin Olay Örgüsü

Gerçek suç romanları yazarı Ellison Oswalt, karısı Tracy, 12 yaşındaki oğlu Trevor ve 7 yaşındaki kızı Ashley ile birlikte yeni bir eve taşınır. Elison ve ailesinin taşındığı bu evde, geçmişte korkunç bir olay yaşanmıştır. Bu evin eski sahipleri korkunç bir cinayete kurban gitmiştir. Ailenin üyeleri, evin arka bahçesindeki ağaca asılarak öldürölmüş ve ailenin 10 yaşındaki kızı Stephanie, cinayetleri takiben gizemli bir şekilde ortadan kaybolmuştur. Bu olayı bilen Ellison, yeni taşındıkları bu evle ilgili korkunç gerçeği ailesinden saklar. Ellison, yazmayı planladığı yeni kitabında, vahşice öldürölen bu ailenin başına gelenleri çözümlmeyi ve cinayetleri takiben ortadan kaybolan ailenin 10 yaşındaki kızı Stephanie'nin başına ne geldiğini bulmayı amaçlamaktadır. Ellison'un kasabaya taşındığını öğrenen kasabanın şerifi, Ellison'un yaşanan olayı araştıracağını düşünerek onu ziyarete gelir. Bu olayı araştırmaması gerektiğini, kasabasında böyle bir duruma hoş bakılmayacağını Ellison'a söyler.

Ellison, taşındıkları günün akşamında tavan arasında bir kutu bulur. Kutunun içerisinde bir projektör ve süper 8 mm film makaraları bulunmaktadır. Film makaraları, masum ev etkinlikleri (aile eğlencesi 11, barbekü 79 vb..) şeklinde etiketlenmiştir. Ellison, herkes uyuduktan sonra çalışma odasına geçer.

Taşındıkları evde yaşanmış olayla ilgili, olay yeri fotoğraflarını (kurbanların fotoğrafları, olay yerinde çekilen fotoğraflar) çalışma panolarına yapıştırır. Olay yerinde çekilen tavan arası fotoğrafında, film kutusunun tavan arasında olmadığını fark eder. Tavan arasında bulunduğu projektörü kurar ve filmleri izlemeye başlar. İzlediği ilk filmde, taşındıkları evin eski sahipleri (Stephanie’de dahil ailenin bütün üyeleri), evin arka bahçesinde eğlenmektedir. Filmin sonlarına doğru ailenin arka bahçedeki ağaca asılmalarına ilişkin görüntüler vardır. Ellison, bu görüntüleri izleyince kısa süreli bir şaşkınlık yaşar. Filmi tekrar izler. Ellison, “Filmi kim çekti? Stephanie nerde ?” diye defterine notlar alır. Yaşadığı şokun etkisiyle evden dışarı çıkar ve arka bahçede ailenin asıldığı ağaca doğru bakar. Dışarıda rüzgâr vardır. Ağaç, rüzgârın etkisiyle sallanmaktadır. Gecenin sessizliğini, rüzgârın uğultusu ve ağacın yapraklarının hışırtısı bozmaktadır. Tekrar eve geri dönen Ellison, evin karanlık koridorunda yürürken bir kapı gıcirtısı duyar. Tedirgin olan Ellison, sesin geldiği noktaya yönelir. Bu sefer başka bir kapı gıcirtısı duyar ve yönünü tekrar değiştirir. Arkasından bir şeyin geçtiğini hisseder. Arkasını döner ve arkasından geçen şeyin girebileceğini düşündüğü odanın kapısını tedirgin bir şekilde açar. Odada 7 yaşındaki kız Ashley vardır. Ashley uyur gezer olduğu için tuvaleti bulamamış ve bu odaya girmiştir. Ashley’i odasına geri götürür. Ashley’nin odasının duvarına yaptığı resimlere bakan Ellison, resimlerin çok güzel olduğunu söyler ve sonrasında Ashley’e iyi geceler dileyerek odadan ayrılır.

Tekrar çalışma odasına geri dönen Ellison, ikinci filmi (Barbekü partisi) projektöre yerleştirir ve filmi izlemeye başlar. Bir aile, bir gölün kenarında balık tutmakta ve piknik yapmaktadır. Aniden görüntüler değişir. Görüntülerde bir araba vardır ve arabanın her tarafı zincirlerle kapatılmıştır. Arabanın içinde göl kenarında piknik yapan aile vardır. Ailenin bütün üyelerinin elleri, ayakları ve ağızları koli bantlarıyla bağlanmıştır. Sonrasında araba görünmeyen bir kişi tarafından ateşe verilir ve bütün aile yanarak can verir. İzlediği görüntülerin etkisiyle dehşete düşen Ellison, hemen polisi arar. Tam polisle konuşacakken kitaplarını görür ve konuşmaktan vazgeçerek telefonu kapatır. Telefonu kapattıktan sonra tekrar evin içerisinde bir ses duyar. Yine bu sesin Ashley’den geldiğini düşünür. Evin karanlık koridorunda ağır adımlarla dolaşmaya başlar. Her yerden sesler (kapı gıcirtısı vb.) gelmektedir. Ashley’nin odasının kapısını

açar, Ashley, yatağında uyumaktadır. Evin girişinden gelen bir ses duyar. Oraya doğru yönelir. Burada bir kolun hareket ettiğini fark eder. Kolun içerisinden Ellison'un oğlu Trevor, çılgın atarak yarı çıplak bir halde çıkar. Ellison, bir anda kendine gelir, oğlunu kucaklayarak hava alması için evin bahçesine çıkartır. Seslere uyanan Ellison'un karısı Tracy, onların yanına gelir. Ellison, Trevor'un kutuya girmesini taşınma stresine bağlar.

Ellison, sabah olunca ailesiyle birlikte kahvaltı yapar. Kahvaltıdan sonra çocuklar okula gider, eşi de bazı işlerini halletmek için dışarı çıkar. Ellison, çalışma odasına geçerek filmleri izlemeye devam eder. "Havuz partisi" adlı filmi projektöre yerleştirir. Filmde, bir aile havuzda eğlenmektedir. Görüntü yine birden değişir. Aile üyeleri, şezlonglara koli bantları ile bağlanmıştır. Şezlonglara bağlı ipler çekilerek, kurbanlar havuza düşer ve boğularak can verirler. Filmin sonunda havuzun içinde maskeli birinin silueti belirir. Ellison, projektörü durdurur. Ekranı yaklaşıp maskeli gizemli kişinin görüntüsüne yakından bakar. Bir anda görüntü bozulur. Arkasına döndüğü zaman görüntünün bozulmasının projektörde çıkan yangından kaynaklandığını fark eder ve yangını söndürür. Bu ufak çaplı yangından sonra Ellison, internette süper 8 mm filmleri araştırır ve zarar gören film makarasını tamir eder ve izlediği filmleri dijital kamerasıyla kayda almaya karar verir. Dijital kamerasıyla kayda aldığı görüntüleri bilgisayarına aktarır ve görüntüleri bilgisayarında ayrıntılı bir şekilde incelemeye başlar.

Karısının ve çocukların eve döndüğünü fark eden Ellison, çalışma odasından çıkar. Karısı Tracy ve oğlu Trevor'un okulda yaşanan bir olayla ilgili tartıştığını duyar. Trevor, okulda tahtaya ağaca asılan dört kişinin resmini çizmiştir. Karısı Tracy, Ellison'un yazmayı planladığı kitabın bu olayla ilgili olduğunu ve Trevor'un bu olayı bir şekilde öğrendiğini anlar ve Ellison ile tartışır. Gece olunca Ellison, çalışmaya devam eder. Başka bir filmi (uyku vakti 1998) projektöre yerleştirir ve izlemeye başlar. İzlediği filmde kamera bir evin içinde karanlıkta dolaşmaktadır. Odalara teker teker girilir. Elleri kolları koli bantlarıyla bağlanmış, yataklarında uzanan insanlar vardır ve her birinin boğazları bıçakla kesilir. Dijital kamerası aracılığıyla kayda aldığı bu filmi bilgisayarında inceleyen Ellison, olayın yaşandığı evin duvarında gizemli bir sembol fark eder. Bu sembolün çıktısını alır. Görüntülerden olayın St. Louis de çekildiğini anlar. İnternette yaptığı kısa bir araştırmadan sonra St. Louis'de Miller ailesiyle ilgili

habere ulaşır. St. Louis’de bir ailenin korkunç bir cinayete kurban gitmiştir ve ailenin 13 yaşındaki oğlu Christopher da gizemli bir şekilde ortadan kaybolmuştur. Ellison, tavan arasında bir tıkırtı duyar ve irkilir. Üstüne evin elektrikleri de kesilince paniğe kapılır. Evin karanlık koridorlarında dolaşmaya başlar, odaları kontrol eder ve mutfaktan bir bıçak alır. Tavan arasından daha yüksek bir ses gelince tavan arasına çıkar. Tavan arasında bir kutu kapağının hareket ettiğini fark eder. Eline uzun bir metal çubuk alarak kutu kapağını kaldırır. Kapağın altından bir yılan çıkar. Yılan oradan kaçarak uzaklaşır. Kutu kapağının arka kısmına aile filmlerinde yer alan cinayetlerin karikatür şeklinde çizildiğini görür. Karikatürlerde “Mr. Boogie” diye farklı bir karakterin de bulunduğunu fark eder. Tavan arasından inmek için hızlanan Ellison, tavanda altı boş bir alana basınca tavan çöker ve açılan yarıktan evin içine düşer. Yaşanan bu olay üzerine eve polis gelir. Polisler, Ellison’a ilk yardım uygular. Polislerden biri, Ellison’un bir hayranıdır. Yazmayı planladığı kitap ile ilgili ona yardımcı olabileceğini söyler. Ellison bu yardım teklifini kabul eder ve polis memurundan 1961 yılında arabalarının içinde yakılarak öldürülen ailenin cinayeti ve St. Louis’de Miller ailesi cinayeti hakkında polis kayıtlarına ulaşmak istediğini söyler.

Ellison, diğer filmlerde de garip maskeli silüetin var olduğunu fark eder. Polis memurundan aldığı bilgilerden cinayetlerin 1960’lı yıllardan başlayarak ülke genelinde farklı şehirlerde gerçekleştiğini, ayrıca cinayetlerden sonra her aileden bir çocuğun kaybolduğunu öğrenir. Ellison, filmlerde var olan gizemli sembolün ne olduğu konusunda Profesör Jonas’a danışır, Jonas’dan bu sembolün aileleri öldüren ve ailenin çocuklarından birini kaçırıp yiyen Bughuul adlı bir Babil ilahını temsil ettiğini öğrenir.

Bir gece Ellison, film projektörünün kendiliğinden çalıştığını duyar. Çalışma odasına gider ve projektörü kapatır. Eline bir beysbol sopası alarak evde dolaşmaya başlar. Cinayetlerden sonra kaybolan çocukların hayaletleri Ellison’un çevresinde dolaşmakta fakat Ellison onları görememektedir. Çocuklarının odasını kontrol eder. Kızı Ashley’nin uyuduğunu zanneder ve kapıyı kapatır. Ashley’nin odasının duvarında, evin eski sahiplerinin arka bahçedeki ağaca asılmış halini betimleyen bir resim ve filmlerdeki gizemli karakterin resmi vardır. Ashley uyanıktır ve karşısında evin eski sahiplerinin kaybolan kızı Stephanie’nin hayaleti vardır ve ona sus işareti yapmaktadır. Ellison bunların hiçbirini fark edemez.

Sabah olunca Tracy, Ashley'nin kendi odasının dışına da bir resim çizmesinden dolayı ondan şikâyetçi olur. Ashley, duvara Stephanie'nin resmini çizmiştir. Annesine bu resimdeki kızın evin eski sahiplerinin kızı olduğunu söyler. Tracy, Ashley'nin söylediklerinden cinayet mahallinde oturduklarını anlar ve kocası Ellison ile tartışır.

Yine bir gece Ellison, projektörün kendiliğinden çalıştığını duyar ve çalışma odasına geçer. Projektörü çalışma odasında bulamaz. Projektörün sesinin tavan arasından geldiğini fark eder. Tavan arasına çıkar ve cinayetlerde kaybolan çocukların tavan arasında film izlediğini görür. Bir anda ekrana filmlerdeki gizemli karakterin görüntüsü gelir ve sonrasında fiziksel olarak Ellison'un yanında belirir ve Ellison'un merdivenlerden düşmesine neden olur. Ellison, projektörü ve filmleri alır, evden dışarı çıkar ve her şeyi yakar. Bunu gören Tracy, kocasının yanına gelir, ne olduğunu sorar. Ellison, karısına haklı olduğunu ve bu evden taşınacaklarını söyler. Hemen o gece Ellison ve ailesi, arabalarına biner ve eski evlerine geri döner.

Ellison eski evine geri dönünce Profesör Jonas'dan bir video mesaj alır. Jonas ona Bughuul ile ilişkili tarihi resimler gönderir. İlk Hristiyanların, Bughuul'un görüntülerin içinde yaşadığına ve bu görüntülerin onun diyarına açılan kapılar olduğuna inandığını söyler. İlk kiliselerin, bu görüntüleri gören kişilerin ruhunun Bughuul tarafından ele geçirildiğine ve Bughuul'un onlara kötü şeyler yaptığına, hatta bazen görüntülere bakanları o görüntülerin içine kaçırdığına inandığını söyler. Ayrıca bu görüntüleri gören çocukların Bughuul karşısında savunmasız kaldığını da ekler.

Ellison, tavan arasına bir kutu koymak için çıkar. Tavan arasında yaktığı film makinesinin ve filmlerin bulunduğu kutuyu bulur. Film makinesi ve filmler kutunun içerisinde. Ayrıca kutunun içerisinde üzerinde uzatılmış sonlar yazan bir zarfta çıkar. Ellison, bu zarftaki uzatılmış sonları izlemeye karar verir. Filmleri izleyince cinayetlerin ailenin kaybolan çocukları tarafından işlendiğini görür. Bu esnada ayrıldığı kasabadaki polis memurundan bir telefon gelir. Polis memuru cinayetlerle ilgili bir şeyi fark ettiğini söyler. Öldürülen bütün ailelerin daha önce öldürülmüş bir ailenin evinde yaşadığını, oradan taşındıktan sonra öldürüldüğünü, öldürülmüş bir ailenin evinden taşınarak Ellison ve ailesinin de artık katilin yeni hedefi olduğunu söyler. Bu telefon görüşmesinden sonra Ellison

içkisinden bir yudum alır. İçkisinin içine bir şey katıldığını fark eder. Dengesini kaybederek yere düşer. Ellison'un yanında Ashley belirir. Daha sonrasında ailenin bütün üyelerin elleri ve kolları bağlı bir şekilde yerde uzanmaktadır. Ashley, babasının, annesinin ve kardeşinin boğazlarını balta ile keser. Bu esnada projeksiyon makinesi çalışmaktadır. Ekrandaki görüntüde kaybolan çocuklar bulunmaktadır. Ashley'nin yanında Bughuul belirir, Ashley'i kucağına alır ve onu ekrandaki görüntünün içerisine götürür.

5.4.3. Tekinsiz Öğeler Bağlamında “Sinister-Lanet” Filmi



Görsel 44: Bahçedeki Ağaç ve Korkunç İnfaz Anı

“Sinister” filminin ana kahramanı Ellison Oswald, gerçek suç olayları üzerine romanlar yazmaktadır. Elde ettiği başarıyı ve ünü kaybetmemek için bir ailenin korkunç bir şekilde katledildiği bir eve taşınan Ellison, kendi ailesinin yaşamını da tehlikeye atar. Taşınmış olduğu bu ev, bir suç mahalli olması nedeniyle tekinsizdir. Ellison, bu evde yaşanmış bu korkunç olayı bilmektedir. Bu nedenle evin arka bahçesindeki ağaca her baktığında sürekli bu korkunç olayı hatırlar. Bu yönüyle bu ağaç, filmin en önemli tekinsiz nesnelere birisidir. Evin eski sahipleri için evvelce tanıdık olan ve güven uyandıran bu ev ve bu ağaç, bu korkunç olayın yaşanmasıyla birlikte yeni sahipleri için tehdit edici bir kimliğe bürünür. Bu durum, geçmiş yaşantıların doğal algılanmasını sağlayacak olan açıklamaların sonradan edinilen bilgilerle hükümsüz kılındığı durumlarda ortaya çıkabilir.



Görsel 45: Ellison Tavan Arasında

Ellison, yazmayı planladığı yeni kitabında, vahşice öldürülen bu ailenin başına gelenleri çözümlenmeyi ve cinayetleri takiben ortadan kaybolan ailenin 10 yaşındaki kızı Stephanie'nin başına ne geldiğini bulmayı amaçlamaktadır. Ortada çözümlenmeyi bekleyen sırlar vardır. Ellison, tavan arasında bulduğu filmleri izlemeye başlayınca sır olarak kalması gereken her şey açığa çıkmaya başlar. Açığa çıkan bu gerçeklerde garip ve ürpertici, anlaşılmaz ve de bilim yoluyla açıklamayan bir şeyler vardır. Bu durum tekinsiz duygusunun daha da yoğun yaşanılmasına sebep olur. Ellison, bu evin karanlık ve ürkütücü tavan arasında gizemli bir kutu bulur ve tekinsizin dünyasına hızlı bir adım atar. Tavan arası adeta bu tekinsiz evin bilinçdışını temsil eder. Bodrum, mahzen ve tavan arası bir evin pek sık kullanılmayan karanlık, izbe ve dar bölümleridir. Bu mekânlar, zaman-uzamsal boyutta düşünüldüğünde eve bağlı olarak görünse de bir yönüyle evin dışında kalırlar. Zamanın durağanlaştığı bu mekânlar, karanlık olmaları ve çok kullanılmamaları nedeniyle tekinsiz zaman koridorlarının oluşması için uygun yerlerdir. Geçmişin yaşanmışlıkları ve anılar bu bölümlerde muhafaza edilirken yaşanması ertelenen şeyler de yine bu bölümlere atılır. Bodrum, mahzen ve tavan arası, insan bilinci ile birlikte ele alındığında, bu alanların bellek, hatıra, bilinçaltı, bilinçdışı gibi kavramları da temsil ettiği düşünülebilir. İnsanoğlunun kendini keşfetmesine, anılarını ve geçmişini hatırlamasına olanak sağlayan bu mekânlar, tekinsiz doğaları nedeniyle bastırılmış olanların geri dönmesine de imkân verir.

Demirci, korku sinemasında bilinçdışı alanların topografisini açıklarken tavan arasından şöyle bahseder:

Psikanalitik incelemede formüleleştirilen mekânları, korku sinemasının tanıdık dekorlarıyla eşlediğimizde, özellikle tavan arasının önemli bir yer tuttuğu gerçeğine tanık oluruz. Kişisel bilinçdışının örtük nesne ilişkilerini ve bu ilişkilerin temelindeki dürtüsel ışımaya yansıtan tavan arası, yaşına rağmen, işlevi gereği çocuksu bir kimliğe sahiptir... Lanetli ev filmlerinde tavan arası ve kilerin ruhsal aygıt içerisinde farklı coğrafyalara karşılık gelmesi, taşınan lanetin gücü adına önemli bir belirleyendir (Demirci, 2006, s. 84).

Ellison'un tavan arasında bulduğu kutu da tavan arası kadar geniş olmasa da gördüğü işlev bakımından yüksek bir değere sahiptir ve kilitli kalan duyguları ve hatıraları saklamaktadır. Evin bilinçaltına ulaşmak için değerli bir kaynaktır. Bu kutunun içinden çıkan korkunç filmleri izlemek, Ellison için travmatik bir deneyimdir. Bu travmatik deneyim aracıyla Ellison, bu bilinçaltı kaynağından açığa çıkanlarla (bastırılmış olanların geri dönüşleri ile) yüzleşir ve yoğun tekinsiz duygular yaşayarak kendi korkularıyla baş edemeyen bir insana dönüşür.



Görsel 46: Ellison ve Süper 8 mm Film Karesi

Freud'a göre tekinsiz duygusu (das Unheimliche) kökleri ırk ya da bireyin çocukluğunda yatan bir imgenin ortaya çıkışıyla ilintilidir. Bu yönüyle korku filmleri tam anlamıyla tekinsizliğin alanına girer. "Sinister" filminde Ellison, süper 8 mm filmlerde garip maskeli bir silüetin var olduğunu fark eder. Polis memurundan aldığı bilgilerden cinayetlerin 1960'lı yıllardan başlayarak ülke genelinde farklı şehirlerde gerçekleştiğini, ayrıca cinayetlerden sonra her aileden bir çocuğun kaybolduğunu öğrenir. Ellison, filmlerde var olan gizemli sembolün ne olduğu konusunda Profesör Jonas'a danışır, Jonas'dan bu sembolün aileleri

öldüren ve ailenin çocuklarından birini kaçırap yiyen Bughuul adlı bir Babil ilahını temsil ettiğini öğrenir. Ellison, Bughuul efsanesini öğreninceye deyin yaşadığı tekinsiz durumların aklın kurallarıyla açıklanabilen bir nedeni vardır. Ellison, kapı gıcirtısı ve tıkırtılardan endişe duyar, tedirgin olur. Daha sonra kapı gıcirtılarının ve tıkırtıların, evin içerisinde dolaşan uyurgezer kızı Ashley'den geldiğini fark eder. Yine evin girişinde bir kutunun hareket ettiğini görür. Sonrasında oğlu Trevor, kutunun içerisinden çıkar. Tavan arasında bir kapağın hareket ettiğini görür. Kapağı kaldırıncı altından bir yılan çıkar. Bu olaylar filmin ilk bölümüne denk gelen tekinsiz durumlardır. Bu yönüyle “Sinister” filminin ilk bölümünde saf tekinsiz anlatı türü vardır. “Bu türe giren yapıtlarda tümüyle aklın kurallarıyla açıklanabilecekken bir şekilde inanılmaz, olağanüstü, şoka uğraticı, sıra dışı, endişe uyandırıcı, tuhaf olaylar anlatılır.” (Todorov, 2004, s. 52). Bu durumlar filmin ana kahramanı Ellison'da ve izleyicide fantastik anlatıdan alışageldiğimiz türde bir tepki uyandırır. “Sinister” filminin ilk bölümündeki tekinsizlik, fantastiğin koşullarından birini gerçekleştirir: “Bazı tepkilerin, özellikle de korkunun betimlenmesi koşuludur bu; bu koşul, akla meydan okuyan somut bir olay değildir, yalnızca kişilerin duygularına bağlıdır, (tersine olağanüstünün özelliği, salt doğüstü olaylardır, bunların kişilerde uyandırdığı tepkiler değil).” (Todorov, 2004).

Tesadüfler, rastlantılar ve bilinmeyenin uyandırdığı şaşkınlık tekinsiz edebiyat türününün genel özelliğidir. “Fantastik Edebiyat” adlı kitabında Jean-Luc Steinmetz, fantastiği mantığın tezadı olarak görür. Bu fikir fantastiği ilgilendiren diğer bir tür olan olağanüstüyü oluşturur. Olağanüstünde ise olayları açıklamak için yeni doğa kanunları vardır ve “bilinmeyen, hiç görülmemiş gelecek bir olayın karşılığı vardır.” (Todorov 2004, s. 48). “Sinister” filminde Bughuul efsanesini öğrenen Ellison, artık yaşanan olayları mantıkla izah edemez bir hale gelir. Olağanüstü bir olaydan kaynaklanan tekinsiz bir durumla yüzleşmeye başlar. Entelektüel belirsizlikten kaynaklanan tekinsiz durum, olağanüstünün gizemli dünyasında saflığını kaybeder, artık kendini bir üst kerte de hissettirmeye başlar. Bughuul, Ellison'un yaşamını tehdit edici “iğdiş edici” bir figüre dönüşür. Bu korkunç figürden kaynaklı korkularıyla baş edemeyen Ellison, kitabını yazmaktan vaz geçer, arkasına bile bakmadan ailesini de yanına alarak bu lanetli evden uzaklaşmayı tercih eder.



Görsel 47: Tavan Arasındaki Hayalet Çocuklar

Ellison eski evine geri dönünce Profesör Jonas'dan bir video mesaj alır. Jonas ona Bughuul ile ilişkili tarihi resimler gönderir. İlk Hristiyanların, Bughuul'un görüntülerin içinde yaşadığına ve bu görüntülerin onun diyarına açılan kapılar olduğuna inandığını söyler. İlk kiliselerin, bu görüntüleri gören kişilerin ruhunun Bughuul tarafından ele geçirildiğine ve Bughuul'un onlara kötü şeyler yaptığına, hatta bazen görüntülere bakanları o görüntülerin içine kaçırdığına inandığını söyler. Ayrıca bu görüntüleri gören çocukların Bughuul karşısında savunmasız kaldığını da ekler. Freud'un tekinsiz makalesinde yer alan E.T.A Hoffman'ın Kum Adam öyküsüne benzer şekilde "Sinister" filminde de tekinsiz etkisini çocukluk dönemindeki iğdiş edilme karmaşasından almaktadır. Bastırmanın sebebi 'iğdiş edilme' korkusudur. İğdiş edilme çocukların 'hadım edilme korkusu' anlamına gelmektedir. Freud, babalarının tehditleri karşısında çocukların sürekli bir hadım edilme endişesi taşıdıkları görüşünü savunmaktadır. 'Tekinsiz' makalesinde, gözün zarar görmesine ilişkin insanoğlunun duyduğu korkuyu hadım edilme korkusuyla ilişkilendiren Freud, bu durumu açıklamak için E.T.A Hoffman'ın 'Kum Adam' öyküsündeki Kum Adam figürüne atıfta bulunarak açıklar. Efsaneye göre çocuklar uyku vakti geldiğinde yatmak istemezse Kum Adam gelir ve çocukların gözlerine avuç avuç kum attığı için çocukların gözleri kanla dolar ve başlarından fırlayıp çıkar. Onları torbasına doldurup yarımdaydaki yuvasına götüren Kum Adam kendi çocuklarını bu gözlerle

besler. Görüntülerin içerisinde yaşayan Bughuul da iğdiş edici bir öge olarak Kum Adama çok benzer. Her iki figürün de göze yönelik ya da göz aracılığıyla ortaya çıkan bir tehdidi, zararı simgelemesi, bu figürleri iğdiş edici bir ögeye dönüştürür.

Vaktiyle tanıdık olanın insanoğluna yabancılaşmasıyla tekinsiz ortaya çıkar. “Sinister” filminde bu yabancı evin içindedir. Ellison’un zaman zaman karşısına çıkan bu yabancı, onu irkiltir ve ürkütür. “Freud, tekinsizlik yaşantısının ortaya çıkışını açıklayabilmek için hastalarıyla gözlemlerinden ve rüya analizlerinden elde ettiği, ruhsal dünyanın yasalarına ilişkin bilgisini kullanır. Bilinçdışında bir ‘tekrar otomatizminin’ hüküm sürdüğünü hatırlatır. Dürtülerin kendilerine özgü niteliklerinden kaynaklanan bu otomatizm, haz ilkesine rağmen, haz ilkesinin ötesinde kendini gösterecek kadar güçlüdür.” (Erdem, 2018). Çocukluk ruhsallığından türemiş olan bu tekinsizlik izlenimi aynı olanın tekrarından doğar. “Sinister” filminde bu tekinsizlik izlenimi, aynı olanın tekrarı biçiminde projeksiyon makinesinin kendiliğinden çalışması, kapıların gıcırdaması, tavan arasından gelen sesler ve gürültüler vb. şekilde ortaya çıkar.

Psikanaliz, insanoğlunun karanlığına ve çocukluğuna dönüp bakmayı önerir. Psikanalize göre bilinçdışı karanlık bir alandır. İstenmeyen duygu ve düşüncelerin atıldığı bu karanlık alana dair korkular, “Sinister” filminde gece karanlığı ortaya çıktığında belirginleşir. Bu karanlığa Ellison’un yalnızlığı ve gecenin mutlak sessizliği de eklenince tekinsizle karşılaşma açısından uygun bir atmosfer ortaya çıkar.

Chion’a filmlerdeki sessizlik anlarının nötr boşluklardan oluşmadığını, bu anların bir kontrastlık duygusu aracılığıyla işitsel iletişim için son derece anlamlı ortamlar yarattığını söyler. Ritim gibi seyircide duygulandırıcı etkilemeler yaratan sessizlik, insan psikolojisi üzerinde belirli etkiler oluşturur. Bu yönüyle insanların yaşamındaki olağanüstü bir hali ifade eder. Bundan dolayıdır ki sessiz anlar, belirgin bir biçimde anlamı yoğunlaştırır. Seyirci, o anların ağırlığını, gerginliğini yaşar, kendini tehlikeli bir durum içinde bulur. Bir başka deyişle bu anlarda, anlatsal eylemin bir an için bile duraksadığı söylenemez (Chion, 1994). “Sinister” filmindeki sessizlik anları izleyiciye mutlak bir sessizliği hatırlatır. Sesin ötesinden gelen anlamları da içeren bu anlar, metafizik çağrışımların oluşmasına imkan tanır. İzleyici bu anlarda gerçeklik çizgisinin ötesine geçerek

tekinsize ve büyük bilinmeyene daha da yaklaşır. Mutlak sessizlik fenomeninin, sessizliğin tüm durumları ile rezonansa girebilme yetisine sahip olduğu düşünülürse “Sinister” filmindeki bu anların bilinçdışına açılan kapılar olduğu düşünülebilir.

5.4.4. Abject (İğrenç) Öğeler Bağlamında “Sinister-Lanet” Filmi



Görsel 48: Stephanie ve Ellison



Görsel 49: Stephanie'nin Hayaleti



Görsel 50: Bughuul'un Kollarında



Görsel 51: Ashley ve Bughuul

Bir gece Ellison, film projektörünün kendiliğinden çalıştığını duyar. Çalışma odasına gider ve projektörü kapatır. Eline bir beysbol sopası alarak evde dolaşmaya başlar. Cinayetlerden sonra kaybolan çocukların hayaletleri Ellison'un çevresinde dolaşmakta fakat Ellison onları görememektedir. Çocuklarının odasını kontrol eder. Kızı Ashley'nin uyuduğunu zanneder ve kapıyı kapatır. Ashley'nin odasının duvarında, evin eski sahiplerinin arka bahçedeki ağaca asılmış halini betimleyen bir resim ve filmlerdeki gizemli karakterin resmi vardır. Ashley

uyanıktır ve karşısında evin eski sahiplerinin kaybolan kızı Stephanie'nin hayaleti vardır ve ona sus işareti yapmaktadır. Ellison bunların hiçbirini fark edemez. “Hayalet veya hortlak daima bir mekansallığa ve zamansallığa işaret eder. Bu mekan öncelikle sınırlarının kesinliği dolayısıyla huzurlu bir ev veya yuvayı imler. Dolayısıyla mekana musallat olan hayalet veya hortlak öncelikle bu eve musallat olur, evi tekinsiz hale getirir; “ev perilidir” (Çeber, 2017, s. 99). Korkunç bir katliamın yaşandığı bu evde Ellison da yalnız değildir. Bughuul'un etkisi altında cinayetler işleyen çocuklar, evin içerisinde dolaşmaktadır. Bughuul tarafından görüntülerin içine kaçırılmış olan bu çocuklar, bir şekilde arada kalmıştır. Çocukların vücutları yaralı ve morarmıştır. İzleyici bu durumdan rahatsız olur. Gerçekliğin sınırlarını zorlayan bu çocuklar, korkunç cinayetler işleyerek yaşamın kurallarını da altüst etmiştir. İnsanoğlu, masum doğaları nedeniyle bir çocuğun korkunç katliamlar yapabileceğini kabul edemez. Bu davranışı bir çocukta konumlandıramaz. İğrenç “kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız eden”dir; “İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır” (Kristeva, 2004, s. 17). Kristeva'nın iğrenç üzerine söylediği bu sözler, “Sinister” filminin kayıp çocuklarıyla örtüşmektedir. Bir anda tekinsizin sınırlarını aşarak izleyiciyi korkutmaya başlayan bu çocuklar, olağanüstünün gizemli dünyasındaki iğrencin insanoğluna tanıdık gelen bastırılmış temsilleridir.

Esasında iğrenci bütün yönleriyle asıl temsil eden karakter Bughuul'dur. İğrence dair her şeyin merkezinde o vardır. Perdenin arkasında durur, şeytani bir ruha sahiptir. Maskeli yüzü nedeniyle gizlenen, saklanan, gözden irak olandır. Ne kadar kamufle olursa olsun insan silüetinde olmasından dolayı izleyiciye tanıdık gelir. İzleyici onda (iğrenç doğası nedeniyle) bastırılmış olduğu karanlık ikizini görür. “İnsanın bu öteki beni ya kendisinin olmak istediği kişidir ya da kişinin genellikle kötü olarak nitelendirilen gücün dışa vurulmasıdır. İkinci benin dışa vurulması insanın çelişkisini, kendi bilinciyle mücadelesini, iyi ve kötü arasındaki çatışmayı temsil eder. İnsan kendi kişiliğinin ikinci yönüyle karşılaştığında huzursuzluk duyar” (Ertem, 2013, s. 282). Zizek, bu tekensiz ikizden şöyle bahseder: “Gölgede, halka görülmeden, hayalet-gibi bir omnipotens (mutlak güç) yayarak hareket etmek durumundadır. Kimliğinin (mutlak güç) çekirdeğinin bu ulaşılmaz, ele geçmez statüsünden ötürü, ... “kastre edilmiş” babanın aksine

kastre edilemez olarak algılanır: gerçek-toplumsal varlığı ortadan kaldırıldıkça, o ele geçmez fantazmatik var(dı)-oluşu daha tehdit edici hale gelir.” (Zizek, 1996, s. 70). İşte tamda bu noktada Bughuul, Ellison ve ailesinin varoluşunu tehdit eden (rahatsız eden) eylemlerinden dolayı abjecttir.

Julia Kristeva “Korkunun Güçleri” adlı eserinde, benliği tehdit eden, öznenin karşılaştığı anda tiksinierek, korkarak ya da gülerek bastırmak yoluyla üstesinden gelebildiği varlıkları merkeze alır. Julia Kristeva, öznenin kimlik sınırlarını çiğneyen her türlü varlığı (yemek tabağından çıkan saç teli, kanayan yaralar veya kesik, kopuk uzuvlar, dışkılar ve hatta ceset) abject olarak tanımlar. Bu varlıklar, ne “ben” ne “öteki”, ne özne ne nesne, ne içerisi ne dışarısı gibi kesin sınırlar içerisinde sınıflandırılmaz ve tanımlanamaz. Abject olanın, öznenin bir parçası olmakla öznenin ayrı olmak arasındaki konumu ve sınıflandırılmazlığı, kimliği ya da “ben” ve “öteki” arasındaki ayrımları alt üst eder. Dil ise kültürel yapıya göre şekillendiği için özneye bunu tanımlama imkânı vermez, çünkü abject olan öncelikle kültürel benliği rahatsız eder, özneyi başladığı yere (kimliksiz olduğu anne rahmine) geri döndürmekle tehdit eder (İmşir, 2013, s. 61; Kristeva, 2004). “Sinister” filminde Ellison’un süper 8 mm filmlerde izlediği cinayetler, abject öğeler içermektedir. Ellisonların taşındıkları evin eski sahipleri asılarak, havuz partisi filmindeki aile havuzda boğularak, barbekü partisi filmindeki aile yakılarak, uyku vakti filmindeki aile boğazları kesilerek öldürülmüştür. Bütün bu filmlerin içeriğinde aşırı şiddet unsurları bulunmaktadır. Hem Ellison hem de izleyici bu unsurlardan rahatsız olur. “Sinister” filminin finalinde de Ashley, babasının, annesinin ve erkek kardeşinin boğazını baltayla keser. Evin her yeri kanlar içerisinde kalır. Yönetmen izleyiciyi rahatsız etmek için “abject art” öğeler kullanır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

İnsan ruhunun derinliklerine girerek ele aldığı çok sayıda öge ile sinematografik anlatıların kurgulanmasında ilham verici potansiyeli yüksek bir kaynak olarak değerlendirilen psikanaliz, filmlerin okunması için de zengin bir alan derinliğine sahiptir. Sinema ile psikanaliz alanlarının esinlenme ve okuma-yorumlama eksenli dayanışması sinema odaklı çalışmalar için yeni ufuklar açmaktadır. Örnekleme alınan filmler, anılan dayanışmanın her iki boyutu için de elverişli bir değerlendirme alanı sağlamak yoluyla hem öğeleri ile psikanalizden esinlenmekte hem de psikanalitik okumaya geniş olanak tanımaktadır.

Sigmund Freud'un geliştirdiği psikanaliz sanat eserlerinin yorumlanmasında yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Freud'un rüya ve kişilik kuramları perspektifinden yürüyen bu yöntemi, zaman içinde farklı temalar üzerinden de ilerlemiştir. Bu bağlamda “tekinsiz” kavramı da sanat eserlerinin içinde yatan örtük anlamların çözümlenerek yeniden üretilmesi açısından işlevsel yaklaşım getiren psikanalitik bir ögedir. Julia Kristeva'nın “abject” (iğrenç) kavramı ise Freud'un “tekinsiz” kavramı ile çok sayıda ortak özelliğe sahiptir. İnsanoğlunun bilinçaltındaki korkularıyla olan köklü bağı ve “dayanılmaz çekicilikleri” nedeniyle tekinsiz ve iğrenç kavramlarının korku sinemasında sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Benzer motinasyonlar ile örnekleme alınan filmlerde de her iki ögenin anonim kültürel formlar (hayaletler, cadılar, şeytanlar v.b.) üzerine kurulan hikâyeler ekseninde ele alındığı görülmektedir.

Psikanalitik eleştirel yaklaşım ile ele alınan bu filmlerde tekinsiz mekân, canlı (insan ve hayvan) ve nesnelere olgu ile eşleştirilerek görünür kılınmıştır. İğrenç ise iğrenç sanat bağlamında kullanılan öğelerin belirlenmesi biçimde işlenmeye çalışılmış, anlatıya uygun biçimde ve gereksiz abartılardan kaçınarak çok sayıda iğrenç öğeye bu filmlerde yer verildiği görülmüştür. Korku türünde kategorilendirilen filmlerin derinliksiz klişeler olarak kullandığı her iki ögenin de örnekleme alınan filmlerde ideolojik bağlantıları gözetilerek ölçülü bir biçimde konumlandırıldığı değerlendirilmektedir.

Sigmund Freud, “The Uncanny” (1919) makalesinde tekinsiz anlamına gelen “unheimlich” sözcüğünü ele alır. Bu sözcük, “heimlich: ev, eve ait olan” sözcüğünün zıt anlamlısıdır. Bu yönüyle tekindir, tanıdık ve bilindir.

Birbirine zıt iki anlam grubunu içeren “heimlich” sözcüğünün hem “tanıdık olunan, aşına” hem de “gizli, yasak, töredışı” gibi anlamları vardır. Bir zamanlar tanıdık ve bilinen olan şeyler, bastırılarak bilinçdışının alanına atılır. Sonrasında insana rahatsızlık ve korku vererek açığa çıkar. Freud, bu fenomeni tekinsizlik olarak ifade eder. Bilinçdışı, bir evin karanlık bir odasına benzer. Bir zamanlar eve ait olan, bu yüzden tanıdık ve güvenilir görünen şeyler, gizli ve örtülü kalması istendiğinde bu karanlık odaya atılır. Bu şeyler, evin içerisinde olduğu için hala bize tanıdık gelir. Bu bağlamda tekinsizlik, ‘bastırılmış —odaya kapatılmış— olanın bize yabancılaşmasıyla başlar ve yabancılaşmış olanın bu karanlık odadan geri çıkma ihtimali korku, kaygı ve endişe hissetmemize neden olur.’(Öztürk, 2018). Örnekleme alınan filmlerde, tekinsiz ev bağlamında bir zamanlar tanıdık ve bilinen bu evler, “gizli, yasak, töredışı” olayların yaşandığı bir mekâna dönüşür. Eşyalar hareket eder ve yer değiştirir. Hayaletler, cadılar ve şeytanlar evde yaşayanlara musallat olur. Evin tekinsiz atmosferi içerisinde bu durum, (bilinçdışı korkuların görselleştirilmesi) izleyiciye korku ve rahatsızlık verir.

Freud’un tanımına göre, bir şeyin defalarca tekrarlaması, cansız objelerin hayat bulması, mucizevi tesadüfler, trans hali, uykuda yürümek, karanlık, yalnızlık ve sessizlik tekinsiz örneklerindedir. Korku filmlerinde izleyici, tekinsiz tekrarın hüküm sürdüğü sessizlik, karanlık ve yalnızlık anlarında, korkunun çok yakınlarda olduğunu hisseder ve karşılaşacağı korku dolu anlara kendisini hazırlamaya çalışır. Aynı örgünün farklı farklı varyasyonlarının örneklemeye alınan filmlerin birçok sahnesinde kullanıldığı görülmektedir.

Vaktiyle tanıdık olanın insanoğluna yabancılaşmasıyla tekinsiz ortaya çıkar. Korku filmlerinde çoğunlukla bu yabancı evin içindedir. Karakterlerin zaman zaman karşısına çıkan bu yabancı, onu irkiltir ve ürkütür. “Freud, tekinsizlik yaşantısının ortaya çıkışını açıklayabilmek için hastalarıyla gözlemlerinden ve rüya analizlerinden elde ettiği, ruhsal dünyanın yasalarına ilişkin bilgisini kullanır. Bilinçdışında bir ‘tekrar otomatizminin’ hüküm sürdüğünü hatırlatır. Dürtülerin kendilerine özgü niteliklerinden kaynaklanan bu otomatizm, haz ilkesine rağmen, haz ilkesinin ötesinde kendini gösterecek kadar güçlüdür.” (Erdem, 2018). Çocukluk ruhsallığından türemiş olan bu tekinsizlik izlenimi aynı olanın tekrarından doğar. Korku filmlerinde bu tekinsizlik izlenimi, aynı olanın tekrarı

biçiminde makinelerin, aletlerin veya cihazların kendiliğinden çalışması, kapıların gıcırdaması, tavan arasından gelen sesler ve gürültüler vb. şeklinde ortaya çıkar.

Korku filmlerinde bodrum, mahsen, tavan arası gibi mekanlar sıkılıkla kullanılır. Örnekleme alınan filmlerde de bu alanların sıkılıkla kullanıldığı görülür. Bu mekânların kullanım amacı, tekinsize ilişkin deneyimlerin bu alanlarda daha yoğun bir biçimde yaşanmasındandır. Bodrum, mahzen ve tavan arası bir evin pek sık kullanılmayan karanlık, izbe ve dar bölümleridir. Bu mekanlar, zaman-uzamsal boyutta düşünüldüğünde eve bağlı olarak görünse de bir yönüyle evin dışında kalırlar. Zamanın durağanlaştığı bu mekanlar, karanlık olmaları ve çok kullanılmamaları nedeniyle tekinsiz zaman koridorlarının oluşması için uygun yerlerdir. Geçmişin yaşanmışlıkları ve anılar bu bölümlerde muhafaza edilirken yaşanması ertelenen şeyler de yine bu bölümlere atılır. Bodrum, mahzen ve tavan arası, insan bilinci ile birlikte ele alındığında, bu alanların bellek, hatıra, bilinçaltı, bilinçdışı gibi kavramları da temsil ettiği düşünülebilir. İnsanoğlunun kendini keşfetmesine, anılarını ve geçmişini hatırlamasına olanak sağlayan bu mekanlar, tekinsiz doğaları nedeniyle bastırılmış olanların geri dönmesine de imkân verir.

Tesadüfler, rastlantılar ve bilinmeyenin uyandırdığı şaşkınlık tekinsiz edebiyat türününün genel özelliğidir. “Fantastik Edebiyat” adlı kitabında Jean-Luc Steinmetz, fantastiği mantığın tezatı olarak görür. Bu fikir fantastiği ilgilendiren diğer bir tür olan olağanüstüyü oluşturur. Olağanüstünde ise olayları açıklamak için yeni doğa kanunları vardır ve “bilinmeyen, hiç görülmemiş gelecek bir olayın karşılığı vardır.” (Todorov 2004, s. 48). Korku filmlerinde karakterler, artık yaşanan olayları mantıkla izah edemez bir hale gelir. Olağanüstü bir olaydan kaynaklanan tekinsiz bir durumla yüzleşmeye başlar. Entelektüel belirsizlikten kaynaklanan tekinsiz durum, olağanüstünün gizemli dünyasında saflığını kaybeder, artık kendini bir üst kerte hissettirmeye başlar. Karakterlerin yaşamını tehdit edici “iğdiş edici” bir figüre dönüşür. Bu korkunç figürden kaynaklı korkularıyla baş edemeyen karakterler, lanetli olarak gördükleri bu mekânlardan uzaklaşmayı tercih ederler.

Chion’a filmlerdeki sessizlik anlarının nötr boşluklardan oluşmadığını, bu anların bir kontrastlık duygusu aracılığıyla işitsel iletişim için son derece anlamlı ortamlar yarattığını söyler. Ritim gibi seyircide duygulandırıcı etkilemeler yaratan sessizlik, insan psikolojisi üzerinde belirli etkiler oluşturur. Bu yönüyle insanların

yaşamındaki olağanüstü bir hali ifade eder. Bundan dolayıdır ki sessiz anlar, belirgin bir biçimde anlamı yoğunlaştırır. Seyirci, o anların ağırlığını, gerginliğini yaşar, kendini tehlikeli bir durum içinde bulur. Bir başka deyişle bu anlarda, anlatsal eylemin bir an için bile duraksadığı söylenemez (Chion, 1994). Korku filmlerindeki sessizlik anları izleyiciye mutlak bir sessizliği hatırlatır. Sesin ötesinden gelen anlamları da içeren bu anlar, metafizik çağrışımların oluşmasına imkan tanır. İzleyici bu anlarda gerçeklik çizgisinin ötesine geçerek tekinsize ve büyük bilinmeyene daha da yaklaşır. Mutlak sessizlik fenomeninin, sessizliğin tüm durumları ile rezonansa girebilme yetisine sahip olduğu düşünülürse korku filmlerindeki bu anların bilinçdışı açılan kapılar olduğu düşünülebilir.

Psikanaliz, insanoğlunun karanlığına ve çocukluğuna dönüp bakmayı önerir. Psikanalize göre bilinçdışı karanlık bir alandır. İstenmeyen duygu ve düşüncelerin atıldığı bu karanlık alana dair korkular, korku filmlerinde gece karanlığı ortaya çıktığında belirginleşir. Bu karanlığa karakterlerin yalnızlığı ve gecenin mutlak sessizliği de eklenince tekinsizle karşılaşma açısından uygun bir atmosfer ortaya çıkar.

Julia Kristeva, Lacan'ın fikirlerinden yola çıkarak geliştirdiği “abject” olgusunu, idrar, ter, kan ve benzeri gibi en basit vücut sıvılarıyla (vücuttan çıkarılıp atılan şeylerle) açıklamaya çalışır. İnsanı insan yapan ama vücuttan çıktıktan sonra da ona ait olmamaya başlayan “şeyler”... Bu sıvılar veya şeyler ne özne ne de nesnedir. İnsanoğlu, bu sıvıları fazlaca yitirirse ölür, tam da bu nedenle “abject”lerden tiksindir ve deri olarak tanımlanan vücutsal sınırının iç mekânından tanıdığı, kendi bedensel kaygılarına işaret eden bu sıvılardan, “şey”lerden korkar. Bir yönüyle tanıdık bir yönüyle de bazı özelliklerini anlamlandıramadığı, tanıyamadığı “şey”ler gerçekten korkutur insanı. Ve yine insan, özne ya da nesne grubuna sokamadığı ama kimi özellikleri ile de ona yabancı gelmeyen, tam manasıyla adlandıramadığı, açıklayamadığı bu “şeyler”den ürker. Korku ve gerilim birlikteliğinin mükemmel bir şekilde işleyebilmesi için, “yalancı özneler”e, “sahte ikizler”e ihtiyaç duyulur. Bir tarafıyla bizim buralardan olan ve bize benzeyen, öteki tarafıyla da bu dünyaya ait olmayan, vücuda dair geliştirilen kolektif algının dışarısına denk düşen “yarı yabancı şeyler” korkudan öldürür herkesi (Çayırılı, 2018). Korku sinemasında, tekinsizin bir üst aşamasında konumlanan abject (iğrenç) öğeler, tekinsiz olanın

nihai amacını gerçekleştirir. Düzeni bozan ve rahatsız eden abject, bastırılmış olanla izleyiciyi yüzleştirir. Korku filmlerinin değişmeyen bu sistematığı, gücünü bilinçdışından, bilinçdışında bastırılmış bir halde bulunan korkulardan alır. Bir anda bilinçli algılama alanına giren bilinçdışı, bu dünyanın gerçekliği ile açıklanamadığı için izleyiciye garip ve yabancı gelir. Bu garipliğe ve yabancılığa rağmen yıllarca bilinçdışında bulunmasından kaynaklanan açıklanamayan bir tanıdıklılık durumu da hissedilir.

İzleyiciye rahatsızlık veren iğrenç, sistemi rahatsız ederek sınırları zorlayarak, korku sinemasında yaratıcı bir eyleme dönüşür. İğrenci en çarpıcı bir şekilde izleyiciye sunan sinema aygıtı, bastırılmış olan duyguları açığa çıkartır. Bu duyguların açığa çıkması aynı zamanda izleyicide bir rahatlama da sebep olur. Sınırları aşmak, kuralları çiğnemek, insanoğlunun her daim yapmak istediği fakat toplumsal kurallardan dolayı yapmaya cesaret edemediği eylemlerdir. Bu eylemleri sinema perdesinde izlemenin keyifli olması, birazda bastırılmış isteklerin de açığa çıkmasına ilişkindir. Bunlardan dolayı korku sineması, hem itici, uzaklaştırıcı, hem de çekici ve tahrik edici olan iğrence ilişkin öğelere sıklıkla başvurur. Örnekleme alınan filmlerde, hayaletler ve iblisler üzerinden ölüm korkusuna dair insanoğlunun bastırmaya çalıştığı korkulara yoğunlaşılır. Ölümle birlikte beden çürümeye başlar; irin, ter, kan ve dışkı gibi vücudun dışına attığımız atıklar açığa çıkar. Bu yüzden karakterler, öteki tarafa geçmiş olanlarla (hayalet ya da iblisler) karşılaştığında iğrence dair birçok öğe ile de yüzleşir.

Örnekleme alınan filmlerdeki iğrenç sanata ilişkin yaratıcı örnekler, tekinsiz bir etki oluşturarak bastırılmış olanın geri dönüşüne imkân tanır. Bu yönüyle karakterler arasındaki psikanalitik ilişkinin analizinde araştırmacılara bolca malzeme sunar. İğrenç sanatın, kanı, pisliği, cesedi, ölü olan her şeyi, cinsiyeti, cinsel kimlik ya da başka bir kimlikle bağlantılı olarak tabulardan doğmuş konuları/nesnelere inceler. Bu yönüyle örnekleme alınan filmler, iğrenç sanatı bir anlatım yöntemi olarak etkili bir şekilde kullanarak, kimliği, sistemi ve düzeni rahatsız eden şeyi, toplumsal bilinç düzeyine çıkarır. Ayrıca bu filmler, cadı inancı, hayalet inancı gibi insanların konuşmaya çekindiği konuların derinlemesine ele alması açısından bir muhafazakâr kültür ve toplum eleştirisidir.

“Freud Totem ve Tabu’nun başında, ‘İnsanın geçmişteki ensest arzuları yüzünden hissettiği derin tiksinti’yi ısrarlı bir şekilde ele alır... Bu hipotez, (anne-

çocuk arasındaki) düşsel bir güzelliğe sahip olan karşılıklı ilişkinin -baba bu ilişkiyi engellediğinden- bilahare ensestten duyulan tiksintiye dönüştüğünü ima eder.” (Kristeva, 2014). Örnekleme alınan filmlerde, bu duyguyu açığa çıkaran sahneler mevcuttur. Kökeni fallik döneme dayanan anneye karşı hissedilen ensest duyguların açığa çıktığı bu sahneler, izleyiciyi tiksindirerek rahatsız eder. Bastırılmış olanın geri dönüşü ve sonrasında iğrenç olanı deneyimleme izleyiciyi endişelendirir ve korkutur. Bu sahnelerde iğrenme, (abjection) en güçlü duygudur ve korku da gücünü bu duygudan alır.

2010-2016 yılları arasında vizyona girmiş, Amerikan yapımı, korku türünün özelliklerini taşıyan “ The Conjuring 2 (2016)”, “The Witch (2015)”, “It Follows (2014)”, “Sinister (2012)” filmlerini “Psikanalitik Film Çözümleme” yöntemini kullanarak analiz eden bu araştırma, Psikanaliz ekolünün kurucusu Sigmund Freud’un geliştirdiği tekinsiz -the uncanny-kavramı ve ünlü psikoanalist ve felsefeci Julia Kristeva’nın geliştirdiği iğrenç -the abject- kavramı çerçevesinden 2010 sonrası Amerikan korku sinemasını incelemiştir. Bu araştırma, korku türündeki filmlerin incelenmesi konusunda, araştırmacılara farklı bir bakış açısı getirmekte, filmlerdeki tekinsiz ve iğrenç öğelerin ruhsal anlamlarının anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Yine bu bağlamda, literatüre önemli bir katkı sağlamayı hedefleyen bu araştırmanın, öğrenciler, akademisyenler için başvuru kaynağı olabilecek nitelikli bir çalışma olacağı düşünülmektedir. İzleyicinin korku filmlerinde psikolojik olarak etki altında bırakılması sürecine ilişkin yaratıcı çözüm örneklerinin, tekinsiz ve iğrenç kavramları bağlamında incelenmesi, bu alanda çalışan genç sinemacılara da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAP

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yay.
- Acıpayamlı, O. (1963). *İptidailerde Ölü Gömme İle İlgili Bazı Pratikler ve İzahları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Akın, H. (2001). *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Akyol, A. K. (2005). Bilissel Gelisim. Ayten Ulusoy (Ed.), *Gelisim ve Öğrenme içinde* (s. 43-67). Ankara: Anı Yayınları.
- Aronson, M. (2003). *Witch-Hunt: Mysteries of the Salem Witch Trials*. New York: Atheneum.
- Arya, R., & Chare, N., (2016). *Abject visions: Powers of horror in art and visual culture*. London: Oxford University Press.
- Babaoğlu, A. (1999). Sunuş: Freud'da Toplum, Kültür, Din Felsefesi. Sigmund Freud (Ed.), *Uygarlığın Huzursuzluğu, Sigmund Freud içinde*. İstanbul: Metis.
- Bak, C. (1997). *Vampir ya da Öteki Olana Bakış*. İstanbul: Cem Bak Yapım.
- Bernadac, M. L. (1996). *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion.
- Bois, Y., Buchloch, B., Foster, H., & Krauss, R. (2004). *Art Since 1900 Modernism Antimodernism Postmodernism*. London: Thames&Hudson.
- Bornstein, T. B. (2009). *Filmler ve Rüyalar*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis.
- Boutonier, J. F. (1963). *L'angoisse*. Paris: PUF.
- Brown, D. C. (1984). *A Guide to the Salem Witchcraft Hysteria of 1692*. Washington: PA.
- Bruhl, L. L. (2006). *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*. Oğuz Adanır (Çev.). İstanbul: Doğu Batı.
- Butler, M. A. (2011). *Film Çalışmaları*. Ali Toprak (Çev.). İstanbul: Kalkedon.

- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (4. baskı). Ankara: Pegem.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Casetti, F. (1997). *Theories of Cinema: 1945-1995*. Texas: Austin Press.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Clero, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü*. Özge Soysal (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Cocks, G. (2003). *Stanley Kubrick's Dream Machine: Psychoanalysis, Film, and History, The Annual Of Psychoanalysis: Volume: 31*. Chicago: The Analytic Press.
- Cömert, B. (2008). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous Feminine*. London: Routredge Press.
- Creed, B. (2015). *The Monstrous Feminine*. London: Routredge Press.
- Crow, W. B. (2002). *Büyünün, Cadılığın ve Okültizmin Tarihi*. Fulya Yavuz (Çev.). İstanbul: Dharma Yayınları.
- Derrida, J. (2007). *Marx'ın Hayaletleri; Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonel*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dore, H. (1938). *Researches Into Chinese Superstitions*. Shanghai: Tuseve Printing Press.
- Dorsay, A. (1986). *Beyazperdede Kırmızı Filmler*. İstanbul: Cep Kitapları.
- Duhm, D. (1996). *Kapitalizmde Korku*. Sorgut Sölçün (Çev.). İstanbul: Ayraç Yayınevi.
- Eck, M. (1964). *L'homme et l'angoisse*. Paris: Fayard.
- Erten, Y. (2010). *Karanlık Odadaki Suretler: Aşk, Kurgu ve Oyun Üzerine Yazılar*. İstanbul: Goa Yayınları.
- Federici, S. (2011). *Caliban ve Cadı*. Öznur Karakaş (Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü; Yüzyılın Sonunda Avangard*. Esin Hoşsucu (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frayling, C. (1991). *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. Londra: Faber & Faber.
- Freud, S. (1950). Mourning and Melancholia (1917). Ernest Jones (Ed.). Joan Riviere (Trans.), *In Collected Papers Vol. IV*. inside (p. 152-173). London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.
- Freud, S. (1955). The Uncanny. Alix Strachey (Trans.), *The Standard Edition of the Complete Work of Sigmund Freud Vol. XVII* içinde (p. 220). London: The Hogarth Press.
- Freud, S. (1964). The Uncanny (1919). James Strachey (Trans.), *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud* inside (p. 219-253). London: The Hogarth Press.
- Freud, S. (2002). *Totem ve Tabu*. K. Sahir Sel (Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. Emre Kapkın & Ayşe Tekşen Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel.
- Gabbard, G. O. (2001). *Psikiyatri ve Sinema*. Yusuf Eradam ve Hasan Satılmışoğlu (Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Gençtan, E. (2005). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis.
- Grant, M. & Hazel, J. (2008). *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten (19. Auflage)*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Guiley, R. E. (1992). *The Encyclopedia of Ghosts and Spirits*. New York: Facts on File.
- Hançerlioğlu, O. (1977). *Düşünce Tarihi*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Jones, E. (2009). Vampirler Üzerine. Christopher Frayling (Ed.). Elif Ersavcı (Çev.), *Vampirizm* içinde (s. 310). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Jung C. G. (2009). *İnsan ve Sembolleri*. Ali Nahit Babaoğlu (Çev.). İstanbul: Okuyan Us yayınları.
- Jung, C. G. (2012). *Dört Arketip*. İhsan Kırmımlı (Çev.). İstanbul: Kumsaati Yayınları.

- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*. Barış Özkul (Çev.). İstanbul: Metis.
- Köknel, Ö. (1998). *Korkular, Takıntılar, Saplantılar* (4. Baskı). İstanbul: Altın Kitaplar.
- Kramer, H. (2000). *Der Hexenhammer – Malleus Maleficarum, Kommentierte Neuübersetzung*. Münih: dtv Verlag.
- Kristeva, J. (1988). *Etrangers a nous-memes*. Paris: Fayard.
- Kristeva, J. (2000). Revolution in Poetic Language. Lucy Burke, T. Crowley, Alan Girvin (Ed.), *The Routledge Language and Cultural Theory Reader inside* (p. 354). USA & Canada: Routledge Taylor & Francis Group.
- Kristeva, J. (2004). *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme* (1. Baskı). Nilgün Tural (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme* (2. Baskı). Nilgün Tural (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kuzgun, Y. (1988). *Rehberlik ve Psikolojik Danışma*. Ankara: ÖSYM Eğitim Yayınları.
- Küçük Kurt, F. D. & Gürata, A. (2004). *Sinemada Anlatı ve Türler*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Mannoni, P. (1992). *Korku*. Işın Gürbüz (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and Cinema*. London: The Mc Millan Press.
- Moretti, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler*. Zeynep Altıok (Çev.). İstanbul: Metis.
- Muller, J. P. & Richardson, W. J. (1982). *Lacan and Language A Reader's Guide to Ecrits*. New York: International Universities Press.
- Mulvey, L. (2016). *Saniyede 24 Kare Ölüm*. Selin Dingiloğlu (Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Murray, C. (2009). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. Suğra Öncü (Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Oskay, Ü. (1982). *Çağdaş Fantazya: Popüler kültür açısından bilim kurgu ve korku sineması*. Ankara: Ayko Yayınları.

- Otto, R. (2014). *Kutsal'a Dair*. Sevil Ghaffari (Çev.). Kadıköy: Altıkkırkbeş Yayın.
- Özçınar, M. (2003). Bilimkurgu Sinemasında “Öteki” ve “Ben”in Yapılandırılması, *Sinemasal Ortak Kitap 8–9* içinde. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Paglie, C. (2014). *Cinsel Kimlikler*. Anahid Hazaryan & Fikriye Demirci (Çev.). Ankara: Epos Yayınları.
- Parman, T. (2002). *Psikanaliz Yazıları 5: Erkeklik*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods* (3. Baskı). Thousand Oaks. Calif: Sage Publications.
- Platon (1965). *Timaeus and Critias*. D. Lee (Trans.). Londra: Penguin.
- Rank, O. (2014). *Doğum Travması*. Sabir Yücesoy (Çev.). İstanbul: Metis.
- Rank, O. (1999). *Don Juan et le Double*. Paris: Petite Bibliotheque Payot.
- Robertson J. & Mcdaniel C. (2010). *Themes of Contemporary Art: Visual Art After 1980*. New York: Oxford University Pres.
- Rutledge, T. (2002). *Embracing Fear How to Turn What Scares Us into Our Greatest Gift*. NewYork: Harper Collins.
- Ryan, M. & Douglas, K. (2010). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sartre, J. P. (2004). *The Transcendence of Eg A sketch for a phenomenological description*. London: Roudledge.
- Sarup, M. (2010). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm / Eleştirel Bir Giriş*. Abdülbaki Güçlü (Çev.). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Scognamillo, G. (1996). *Korkunun Sanatları* (1. Basım). İstanbul: İnkılap Yayınları
- Scognamillo, G. (2006) *İstanbul Gizemleri*. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- Spinoza, B. D. (2011). *Ethica* (1. Baskı). Çiğdem Dürüşken (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Spitz, R. (1973). *De La naissance a la parole*. Paris: PUF.

- Steinmetz, J. L. (2006). *Fantastik Edebiyat*. Hasan Fehmi Nemli (Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Şenyapılı, Ö. (1998). *Sinema ve Tasarım*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Terbaş, Ö. (2013). Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri. Özden Terbaş (Ed.), *Sinema ve Psikanaliz Filmler ve Bilinçdışı Derleme Kitap* (2. Baskı) içinde (s. 1-10). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Thomas, L. V. (1975). *Anthropologie de la mort*. Paris: Payot.
- Todorov, T. (2004). "Fantastik" Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım. Nedret Öztokat (Çev.). İstanbul: Metis Eleştiri.
- Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı.
- von Schelling, F. W. J. & Ehrhardt, W. E. (1996). *Philosophie der Mythologie: Nachschrift der letzten Münchener Vorlesungen 1841*. Frommann-Holzboog.
- Warner, E. (2010). *Rus Mitleri* (1. Baskı). Mert Kireççi (Çev.). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Wood, R. (1985). *Movies and Methods*. California: University of California Press.
- Yavuz, F. (2005). Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması. *Sinemasal, Ortak Kitap 13* içinde (s. 91-103). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Zizek, S. (2012). *Yamuk Bakmak*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Zulliger, H. (1997). *Çocuklarımızın Korkuları*. Kamuran Şipal (Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

TEZ

- Amırı, F. (2012). *Korku Sinemasında Doğa Korkusu ve İdeolojik Temelleri*. (Yayınlanmamış Doktora Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

- Arkan, G. N. (2007). *Korku Sinemasında Çocuk İmgesi ve ‘‘ The Ring’’ Halka Filminin Çözümlemesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Atayurt, D. (2009). *‘Dişil Dil’: Bir Örneklem Olarak 1990’larda Türk Edebiyatında ‘Kadın’ Şairler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Aytekin, M. (2006). *Korku Sinemasında Vampir Filmleri ve Korku Sinemasının Tarihsel Sürecinde Değişen Vampir İmgesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <http://acikerisim.istanbul.edu.tr/handle/123456789/26250>
- Çelik, S. (2017). *Türk Korku Sinemasında Muhafazakârlığın İnşası*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/32836/>
- Çobanoğlu, S. (2006). *İnançlarda Büyü*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yakın Doğu Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Kıbrıs. docs.neu.edu.tr/library/4968941409.pdf
- Doğan, H. (2014). *Çağdaş Sanatta Çirkinlik*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Güler, H. (2011). *Korku Sinemasında Şiddet ve Muhafazakarlık*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/32836/Selin%20Çelik%20tez%20son.pdf
- İçöz, F. (2008). *Masalda Cadı: Ötekinin Arketipi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- İlkin, G. (2012). *Sanat Yapıtında Tekinsizlik*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

- İsmayilov, E. K. (2011). *Gerçeküstü Sinemada Tekinsizlik: Jan Svankmajer Filmleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://www.e-skop.com/...sinemada-tekinsizlik-jan-svankmajer-filmleri-uzerine-bir-in>
- Kılınç, G. M. (2007). *Bedenin, İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanatı'nda Kullanılması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Mustafa Kemal Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay. <https://www.e-skop.com/...bedenin-iktidar-kavramina-karsit-bir-oge-olarak-vucut-ve->
- Özyılmaz, J. (2015). *Öznenin İmgesel Konumları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Sayar, M. (2016). *Türkiye Güncel Sanatında Mekânın Diyalektiği: İçerisi/Dışarı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Taşkan, Y. (2008). *Doksanlı Yıllar ve Sonrası Amerikan Korku Sinemasında Kadına Yönelik Dinsel İçerikli Şiddetin Psikanalitik İncelemesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Tokathoğlu, E. (2015). *1960-1990 Yılları Arasında Amerikan Korku Sinemasındaki Muhafazakârlık*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ulu, G. (2012). *Batıl İnançların Çin Toplum Yaşamına Etkisi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Üvez, A. S. (1995). *Gerçeküstü Akım ve Luis Bunuel Sineması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. acikerisim.bahcesehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/123456789/1129

Zıraman, Z. (2007). *1990 Sonrası Japon Korku Sinemasında İntikamcı Ruh Ögesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Zurek, A. (2011). *Abjection: The Theory And The Moment*, (Visual Studies Senior Thesis). University Of Pennsylvania/School Of Arts And Sciences, Pennsylvania. <https://www.scribd.com> > ... > Science & Tech > Science

SÖZLÜK

Emiroğlu, K. & Aydın, S. (2009). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Erhat, A. (1993). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Pakalın, M. Z. (1983). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

MAKALE

Aça, M. (2018). Türk Halk İnanışlarında Tekinsiz Mekân Algısı Ve Doğu Karadeniz Bölgesi Memoratlarına Yansımaları. *Journal of International Social Research*, 11.55, 5-22.

Akgün, N. C. (2016). Bastırılanın Geri Dönüşü: Korku Sineması ve Muhafazakâr / Milliyetçi İdeolojiler. *Psikesinema Dergisi*, Sayı: 8, İstanbul, Kasım-Aralık.

Aksan, Y. (2013). 1450-1750 Yılları Arasında Avrupa'da Cadılık. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 28(2), 355-368.

Akyıldız, E. (2003). Cemile, Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar: Lilith, Lamia, Medea. *Journal of World of Turks, ZfWT*, Vol. 5 No. 1, 89-103.

Alaca, I. V. (2008). Louise Bourgeois'nin Sanatının Kronolojik Dönüşümü. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 17, Sayı 3, 1-16.

Alp, K. Ö. (2014). Feminist Sanatta Beden Ve Yabancılaşma. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi Hakemli Dergisi*, 14. Sayı, 338-365.

- Arslan, U. T. (2009). Aynanın sırları: Psikanalitik film kuramı. *Kültür ve İletişim*, 12.1, 9-38.
- Aydemir, A. (2016). Türk Dillerinde ‘Tegin ~ Tekin’ Sözcüğü Ve Eski Türk İnançlarında ‘Tekin Kültü’. *Route Educational and Social Science Journal Volume 3(3)*, Temmuz, 32-50.
- Aytekin, M. (2013). Korku Sinemasında Türler. *Atatürk İletişim Dergisi*, (5), 63-84.
- Bourget, J. L. (2003). Social Implications in the Hollywood Genres. B.K. Grant (Ed.). *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press, 51-59.
- Çağ, P. (2016). Korku Üzerine Bir Yaşar Kemal Romanı İncelemesi: Tek Kanatlı Bir Kuş. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Bülteni*, Cilt: 4 Sayı / No: 28, Temmuz.
- Çiğdem, H. (2006). ABD Korku Filmlerinde Kötü Olgusu’nun Toplumsal Boyutu. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Sayı: 9, 35-45.
- Çolak, B. (2011). Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarı; Kiki Simith’in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection. *Fe Dergi 3*, no. 1, 38-46.
- Dağ, İ. (1999). Psikolojinin Işığında Kaygı. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 6, Yıl:2, Şubat-Mart-Nisan.
- Dinçer, A. (2017). Korku: Dili, Kavramlaşması, Kültürel Boyutu. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(2), 769-798.
- Doğan, H. (2017). Çağdaş Bir Eğilim Olarak Abject Art (İğrenç Sanat). *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 5, Sayı: 46, Mayıs, 421-436.
- Endler, N. S. and Kocovski, N. L. (2001). State and Trait Anxiety Revisited. *Journal of Anxiety Disorder*, 15(3), 231-245.
- Erden, A. (2013). Karanlık Geleceğin Başlangıcı: Gotik Edebiyat, Tekinsiz Deneyimler ve Gotik Anti-Kahramanlar. *Dünyanın Öyküsü*, Nisan-Mayıs, 106-113.
- Erdoğan, N. (1996). Sinema ve Psikanaliz. *Toplum ve Bilim*, 70, Güz, 241-246.

- Erol, V. (2017). Bilinçaltı Direksiyona Geçtiğinde- Gerilim Sinemasında Psikanalitik Alt Metinler: Duel Örneği. *Sinefilozof Dergisi*, Cilt: 2, Sayı 3, 112-136.
- Ertem, C. (2013). Andre Gide ve Dostoyevski’de İkilik Teması Üzerine Düşünceler. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/10 Fall, 281-286.
- Güçbilmez, B. (2003). Tekinsiz Tiyatro: Sevim Burak’ın Metninde Tekinsiz Teatrallık ve Minör Ses’in Temsili. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 16, 4-17.
- Güçhan, G. (1992). Sinema ve Toplum İlişkileri. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Kurgu Dergisi*, Sayı: 10, 51-71.
- İmşir, Ş. (2013). Bir Özgürlük İhtimali Olarak Abjeksiyon: Sırça Fanus ve Kabuk Adam’da Kimlik Sorunu. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, Sayı:12, 55-81.
- Kahya, H. (1975). Histeri. *Atatürk Üniversitesi Tıp Bülteni* 4, 415-420.
- Karaküçük, S. A. (2010). Korkunun Kadınları: Cadılar ve Cadıcılık. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 13(2), 38-64.
- Koçak, B. (2006). Doğu-Batı Arasında Türk Sineması: Korku Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı: 26, 93-104.
- Konuralp, S. (1999). Korku Sinemasında Cadılar. *Geceyarısı Sineması Dergisi*, Sayı 5, Güz.
- Köşker, N. H. G. (2017). Sahnedeki Yitim: Vahşi Batı. *DTCF Dergisi*, 52/2.
- McGowan, T. (2003). Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes. *Cinema Journal*, 42 (3), 27-47.
- Mortimer, L. (2001). We are the Dance: Cinema, Death and the Imaginary in the Thought of Edgar Morin. *Thesis Eleven*, 64.1, 77-95.
- Nahya, Z. N. (2011). İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 1 Mayıs, 27-38.
- Önder, E. (2016). Psikesinema’dan. *Psikesinema Dergisi*, Sayı: 8, İstanbul, Kasım-Aralık.

- Öndül, S. (2010). “ Gölgeleler” İçindeki Gölgeleler. *Tiyatro Araştırması Dergisi*, 30:2, 13-26.
- Özdemir, N. K. (2016). Bizi Esir Eden Korku ve Kaygılarımız. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Bülteni*, Cilt: 4 Sayı / No: 28, Temmuz.
- Sallmann, J. M. (1996). Cadı. *Sanat Dünyamız Kültür Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 63 Yaz, s. 61.
- Sanatel, K. (2000). Korku-Gerilimde Rönesans. *Sinema (Popüler Sinema Dergisi)*, 1 Sayı: 65.
- Sezgener, A. (2010). Yaşıyor Olmak İçin Şiir Yazın! “ Julia Kristeva İle Söyleşi”. “*Sıcak Nal*” İki Aylık Edebiyat Dergisi, Temmuz-Ağustos.
- Soyşeker, H. (2015). Gotik Roman Kahramanları ‘Sunuş’. *Roman Kahramanları Dergisi*, Sayı 24, Ekim-Aralık.
- Soyşeker, H. (2016). Kerime Nadir’in Gotik Romanı: Dehşet Gecesi. *Roman Kahramanları Üç Aylık Edebiyat Dergisi (Ocak/Mart)*, 25. Sayı.
- Soytok, S. (2018). S. Michael Haneke Filmlerinde Modern Ailenin Tekinsiz Halleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Yedi)*, (20), 13-24.
- Susam, A. (2016). Sukut Suikastının Gölgesinde: İstanbul’da Bir Landru. *Roman Kahramanları Dergisi*, Sayı 25, Ocak/Mart.
- Şimşek, G. (2013). Siyasi Olayların Korku Sinemasına Yansımaları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 12, Sayı: 46, Yaz, 264-280.
- Talib, S. (2013). The Abject in Arts and Philosophy. *UCA, Grande-Bretagne*, 5-9.
- Tekin, B. (2015). Ortaçağ İspanya’sında Büyü, Büyücülük Ve “ La Celestina” Adlı Esere Yansıması. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55:1, 305-324.
- Topçu, Y. G. (1999). Korku Sinemasında Cadılar. *Geceyarısı Sineması Dergisi*, Sayı 5, Güz.
- Tural N. (2005). İdeolojinin Konumlanma Alanı: Kristeva ve Anlamlandırılmayanla Yüzleşme. *Doğu Batı Dergisi*, Sayı: 30, 65-77.

- Tutal, N. (2016). Julia Kristeva'dan Mehmet Erte'ye: Tiksinme, Gülme ve Şiddetle Yazmak. *Kaos Q +*, Sayı 4.
- Türkel, E. & Kasap, F. (2014). Türk Sineması'nda Korku: 2000 Sonrası Türk Korku Sineması'nda Dinsel Motifler Üzerine Bir İnceleme ve Yaratım Sorunları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 32, 711-721.
- Ümer, E. (2017). Tekinsizin Estetiği Ve Sanat Yapıtı. *SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt:10 Sayı:19, Mayıs/Haziran, 96-126.
- Watson, D. & Tellegen, A. (1985). Toward a consensual structure of mood. *Psychological Bulletin* (98), 219-235.
- Yaltrık, M. B. (2013). Türk Kültüründe Hortlak- Cadı İnanışları'' *Tarih Okulu Dergisi*, Yıl 6, Sayı XVI, Aralık, 187-232.
- Yıldırım, T. E. (2011). Pedagojik Korku Sineması: Vampir ve Kurt Adam Filmlerine Psikoseksüel ve Psikososyal Gelişim Basamakları Açısından Bir Bakış. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı: 32, Bahar, 227-242.
- Zambak, F. (2013). Orhan Pamuk'un 'Tekinsiz' Bavul'u - Bababın Bavulu'nu 'Tekinsiz' Kavramı İle Okumak. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 6, Sayı:24, Kış, 449-456.
- Zizek, S. (1996). Müstehcen Efendi. *Toplum ve Bilim Dergisi* 70 Güz, 63-77.

BİLDİRİ

- Candan, F. & İlden, S. (2017). "A Clockwork Orange" Filmi Üzerine Freudyen Kişilik Kuramları Çerçevesinden Psikanalitik Bir Bakış. 2. *Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Sempozyumu Tam Metin Bildiri Kitabı*. Muğla.
- Çeber, D. T. (2017). A. Tilbe ve diğerleri (Ed.), Anneyi Kusmak; Kristevacı İğrençlik Üzerinden Sevim Burak'ın "İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar" Adlı Oyununda Göçün Dili. *Göç Konferansı 2017 Seçilmiş Bildiriler* (89-102) içinde. London: Transnational Press.

- Gazanferkızı, A. (2015). Bir kadın çalışması Feminizm: Lilit ve Albaslının Folklordaki Kadın İmgesine Etkisi (Bildiri) *Birinci Uluslararası Çukurova Kadın Çalışmaları Kongresi*. Adana.
- Künüçen, H. & Olguntürk, K. (2014). Görsel İletişim Öğelerinin Yeni Bir Medya Dili Olarak Sinemada Yeniden Tasarımı. *International Conference on Communication, Media, Technology and Design* (s. 334-337) içinde. İstanbul.
- Sarpkaya, S. (2015). Sözden Yazıya Türk Mitik Tasavvurlarının Fantastik Edebiyatta Kullanımı Üzerine: ‘Anadolu Korku Öyküleri’ Örneği. V. *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi TUDOK 2014 Bildiriler Kitabı* (s. 739-749) içinde. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Şimşek, G. (2012). Sinemada Dijitalleşme ve 3D Teknolojisi. *Visualist 2012: Uluslararası Görsel Kültür Kongresi; İletişimde, Sanatta ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar: Dijitalleşme Kongresi Bildiri Kitabı Cilt 1* (s. 185-191) içinde. İstanbul.
- Yılmaz, M. & Candan, F. (2017). “Kelebek Etkisi/Butterfly Effect” (2004) Karakterleri Üzerine Psikanalitik Bir Çözümleme. 2. *International Academic Research Congress Tam Metin Bildiri Kitabı*. Alanya.

ONLİNE KAYNAKLAR

- Bel, Z. (2017, 25 Ocak). *Cadılar Bayramı Nedir?* Erişim adresi: <https://frpnet.net/makaleler/cadilar-bayrami-nedir>
- Bedir, U. (2017, 24 Kasım). *Sınırların İhlali: Kristeva’da ‘Dehşetin’in Göstereni Olarak Edebiyat*. Erişim adresi: <http://docplayer.biz.tr/20047095-iletisimsel-enformasyonel-ve-sayisal-teknolojiler-uzerine-elestirel-bakis.html>
- Bobaroğlu, M. (2019, 16 Haziran). *Simge Kavramı ve Simgesel Düşünme*. Erişim adresi: www.anadoluyayinlenma.org/Yazilar/simge_kavrami.pdf
- Çayırılı, K. (2018, 24 Nisan). *Altın Yıldızlarla Freud*. Erişim adresi: <http://www.sabitfikir.com/elestiri/altin-yaldizlarla-freud>

- Çoban, B. (2017, 2 Kasım). *Aynalar Şövalyesi Ya Da Bilinçdışında Bir Seyyah*. Erişim adresi: http://www.academia.edu/608782/Lacan_Aynalar_%C5%9E%C3%B6valyesi_ya_da_Bilin%C3%A7d%C4%B1nC5%9F%C4%B1nda_Bir_Seyyah
- Deniz, M. (2017, 24 Aralık). *Sinemada Çirkinliğin Estetiği*. Erişim adresi: <http://cargocollective.com/mervedeniz/Sinemada-Cirkinligin-Estetigi-1>
- Direk, Z. (2017, 5 Aralık). *Cindy Sherman Untitled Film Stills*. Erişim adresi: <https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/22/cindy-sherman/>
- Elmas, E. (2017, 27 Şubat). *Kadim Geleceğin Mirasçuları: Cadılar ve Wiccanlar*. Erişim adresi: <https://indigodergisi.com/2013/08/kadim-gelenegin-mirascilari-cadilar-ve-wiccanlar/>
- Erdem, N. G. (2018, 5 Nisan). *İnsanın Karanlığı ve Freud*. Erişim adresi: <http://www.ercankesal.com/makaleler-sunumlar/insanin-karanligi-ve-freud/>
- Karakuş, C. (2017, 16 Şubat). *Cadılar: Büyücü Bilge Kadınlar*. Erişim Adresi: <http://www.ylt44.com/Felsefe/Cadilar>
- Kitemura, P. (2017, 16 Ocak). *Japon Yurei Hayaletleri*. Erişim Adresi: <http://www.gencgelisim.com/v2/kategorile/1-gelisim-oykuleri/239-japonyadan-mistik-hikayeler.html>
- Koyuncu, S. (2018, 12 Mart). *Korku Sineması, İki Metin, Bir Karşılaştırma*. Erişim adresi: [http://www.sekans.com/cs/e-sayilar/2018-e7/SEKANS_e7_03_KuramYorum_KorkuSineması%20\(S.%20K\(S.%20Koyuncu\).pdf](http://www.sekans.com/cs/e-sayilar/2018-e7/SEKANS_e7_03_KuramYorum_KorkuSineması%20(S.%20K(S.%20Koyuncu).pdf)
- Liktör, Ç. (2019, 12 Mart). *Korku Filmlerinde Dişi Canavarlar*. Erişim adresi: https://www.academia.edu/18569511/KORKU_FILMLERİNDE_DİŞİ_CANAVARLAR
- Öğüt, H. (2017, 16 Mart). *Kadın Gücünün ve Bilgeliğinin İkonası*. Erişim adresi: http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/kadin_gucunun_ve_bilgeliginin_ikonasi-60139
- Öztürk, E. (2019, 13 Ocak). *Yaratıcılık ve Psikanaliz İlişkisi Bağlamında Louise Bourgeois'ın Sanat Pratiği*. Erişim adresi: <https://manifold.press/yaraticilik-ve-psikanaliz-iliskisi-baglaminda-louise-bourgeois-nin-sanat-pratigi>

- Slyke, J. A.V. (2017, 23 Ocak). *Religion and Cognitive Science: Cognitive Constraints and Top-down Causation 2005*. Erişim adresi: http://www.metanexus.net/archive/conference2005/pdf/van_slyke.pdf
- Şimşek, A. (2017, 11 Kasım). ‘‘Siz, Kentsiniz, Tekinsiz...’’ Erişim adresi: <http://www.ekdergi.com/siz-kentsiniz-tekinsiz/>
- Talu, N. (2016, 28 Kasım). *Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey*. Erişim adresi: http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2010/cilt27/sayi_2/141-171.pdf
- Urantia (2017, 13 Ocak). *The Urantia Book, The Ghost Cults, Paper 87*. Erişim adresi: <http://www.urantia.org/urantia-book-standardized/paper-87-ghost-cults>
- Yılmaz, T. (2017, 23 Aralık). *Louise Bourgeois’ın Sanat Anlayışı ve Enstelasyon Sanatı (2015)*. Erişim adresi: https://www.academia.edu/25587012/Louise_Bourgeois%C4%B1n_Sanat_Anlay%C4%B1%C5%9F%C4%B1_ve_Enstelasyon_Sanat%C4%B1
- Yüzgüller Arsal, S. & Yavuz, S. (2017, 8 Mart). *Günah Keçisi Kadının Cadı Olarak Portresi*. Erişim adresi: https://www.academia.edu/7156652/G%C3%BCnah_Ke%C3%A7isi_Kad%C4%B1n%C4%B1n_Cad%C4%B1_Olarken_Portresi

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Ferdi CANDAN
Doğum Yeri-Tarihi	Ordu-1979
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi-Eğitim Bilimleri- Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon ABD
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	<p>YILMAZ Mehmet, CANDAN Ferdi (2016), Sağlık İletişimi Çerçevesinde Çevrimiçi Destek Grubu İşlevi: ‘Böbrekle Hayat Bulanlar’ Çevrimiçi Destek Grubu Örneği, II. Sağlık İletişimi Sempozyumu, 03-04 Kasım 2016, Eskişehir</p> <p>YILMAZ Mehmet, CANDAN Ferdi (2016) Sağlık İletişimi Çerçevesinde Çevrimiçi Destek Grubu İşlevi: ‘Böbrekle Hayat Bulanlar’, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (ODÜ- SOBIAD), 6(3), ss. 803-820.</p> <p>CANDAN Ferdi, İLDEN Serkan, ‘ A Clockwork Orange’ Filmi Üzerine Freudyen Kişilik Kuramları Çerçevesinden Psikanalitik Bir Bakış, II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu 03-07 Mayıs 2017, Muğla s. 810-825.</p> <p>YILMAZ Mehmet, CANDAN Ferdi, “Kelebek Etkisi/ Butterfly Effect” (2004) Karakterleri Üzerine Psikanalitik Bir çözümleme, II. International Academic Research Congress (INES), Alanya/Antalya, 18-21 Ekim 2017.</p> <p>YILMAZ Mehmet, CANDAN Ferdi (2018) “Psikanalitik Bir Kavrayış ile “Kelebek Etkisi” Serisi: Dissosiyasyon Dehlizlerinde Dolaşan Ana/Vaka Karakterlerin Çekici Öyküsü”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 22, Sayı 4, ss. 2407-2431.</p> <p>YILMAZ Mehmet, CANDAN Ferdi (2018) “Oyun Sanal İntihar Gerçek: “The Blue Whale Challenge/Mavi Balina” Oyunu Üzerinden Kurulan İletişimin Neden Olduğu İntiharlar Üzerine Kuramsal Bir Değerlendirme”, Akdeniz İletişim (Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi), Özel Sayı, ss. 270-283.</p> <p>YILMAZ Mehmet, CANDAN Ferdi (2018) Psikanalitik Öğeler ile “The Witch (Cadı)”i Okumak: Tekinsiz ve İğrenç, Current Academic Studies in Fine Arts-2018, Mehmet Yılmaz (editör), ss. 1-21, Ankara: Gece</p>

	Kitaplığı, ISBN:9786052881996. YILMAZ Mehmet, DEMİR Yılmaz, CANDAN Ferdi, “Araf”, 5th International Symposium On Multidisciplinary Studies- V. ISMS Uluslararası Sinematik Film Festivali, 16-17 Kasım 2018, Ankara
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	YILMAZ Mehmet, CANDAN Ferdi (2016) Sağlık İletişimi Çerçevesinde Çevrimiçi Destek Grubu İşlevi: “Böbrekle Hayat Bulanlar” Çevrimiçi Destek Grubu Örneği, Ordu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi, Proje No: AR-1610, 2016 tamamlandı.
Çalıştığı Kurumlar	Milli Eğitim Bakanlığı (2003-2019)
İletişim	
E-Posta Adresi	cinferdi@hotmail.com
Tarih	28.06.2019