

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**KORKU FİLMLERİNDE BELİRSİZLİK İMGESİ: THE CONJURING
FİLMİNİN PSİKANALİTİK YÖNTEMLE ANALİZİ**

Yüksek Lisans Tezi

CEMRE SU KELAV

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**KORKU FİMLERİNDE BELİRSİZLİK İMGESİ: THE CONJURING
FİLMİNİN PSİKANALİTİK YÖNTEMLE ANALİZİ**

Yüksek Lisans Tezi

CEMRE SU KELAV

Danışman: Doç. Dr. Fatime Neşe KAPLAN İLHAN

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ
YÜKSEK LİSANS öğrencisi CEMRE SU KELAV'ın KORKU FİLMLERİNDE
BELİRSİZLİK İMGESİ : THE CONJURING FİLMİNİN PSİKANALİTİK YÖNTEMLER
ANALİZİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 18.04.2019 tarih ve 2019-10/23
sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak
kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 03.05.2019

Öğretim Üyesi Adı Soyadı			İmzası
1.	Tez Danışmanı	Doç. Dr. FATİME NEŞE KAPLAN İLHAN	
2.	Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi MELİHA ELİF DEMOĞLU	
3.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. NESRİN TAN AKBULUT	

ÖZET

Bu çalışmada, korku sinemasının tarihsel arka planı, tür özellikleri ve anlatı yapısı ile birlikte psikanaliz kuramının bu sinema türündeki görünürlüğü incelenmiş, bu bağlamda The Conjuring filmi psikanalitik yöntemle analiz edilmiştir. Korku sinemasındaki belirsizlik imgesi The Conjuring filmi üzerinden açıklanmıştır.

Neden korkacağımızı bilmemize rağmen korku filmi seyrediyoruz? Korku filmleri sinema tarihinin başından beri tür olarak kabul edilirler. Çekildiği dönemdeki toplumun sorunlarını, sosyal, ekonomik, politik ve kültürel değişimlerini yansıtan bu filmler sosyolojik veri kaynağıdır. Bu sebeple korku filmleri, dönemlerinin aynası görevini üstlenir. Makro ölçekte durum bu iken mikro ölçekte ise, seyirci filmi izlerken bu yansımaları fark ederek katharsis yaşar. Bu durum, özdeşleşme kurarak ya da filmdeki felaketler sayesinde kendi hayatının rahatlığını fark ederek ortaya çıkar. Saldırganlık dürtülerini, bastırılmış arzularını ya da düşüncelerini sinema perdesinde izleyen seyirci, bu olumsuz duygularını film sayesinde boşaltmış olur.

Film çalışmaları da çoğunlukla sosyolojik verileri, film-seyirci ilişkisini ya da film metinlerini incelemeyi kapsar. Bunun için çeşitli yöntemlerden ve kuramlardan destek alarak disiplinlerarası bir yapı izlenir. Psikanalitik yöntem de özellikle film-seyirci ilişkisini ve film metinlerini anlamlandırmada kullanılır. Psikanalizin ele aldığı önemli kavramlardan biri olan korkunun ise ana kaynaklarından biri belirsizliktir. Gerilimi arttırmak için korku filmlerinde sıkça kullanılan belirsizlik durumu, günlük hayatımızda da sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. Bu bağlamda çalışmada, korku filmlerinde kullanılan bu belirsizlik imgesinin seyircide ve bireyde yarattığı duygulanımların psikanalitik açıdan önemi tartışılmıştır

Anahtar Kelimeler: Psikanaliz, korku sineması, belirsizlik, The Conjuring filmi

ABSTRACT

In this study, the historical background of horror cinema, genre characteristics and narrative structure were analyzed along with the psychoanalytic theory, in this context, The Conjuring movie was analyzed by the psychoanalytic method. The image of uncertainty in horror movies is explained through The Conjuring film.

Why do we watch horror films even though we know we are scared? Horror films considered to be a genre since the beginning of cinematic history. The products of this genre are a sociological data source because they reflect the social, economic, political and cultural changes of the society at the time they were produced. For this reason, horror films take on the role of a mirror of their period. While this is the case on the macro-scale, on the micro-scale, the spectator notices these reflections while watching the film and experiences catharsis. This occurs by identifying with the protagonist or recognizing the comfort of their own life through disasters in the film. The spectator watches the reflections of their aggressive impulses, repressed desires or thoughts on the cinema screen and discharges those negative feelings through the film.

Film studies mostly cover sociological data, film-spectator relationship or analyzing film texts. Therefore an interdisciplinary structure is followed by taking support from various methods and theories. The psychoanalytic method is used for interpretation of the film-spectator relationship and film texts. Fear is one of the important concepts of psychoanalysis and uncertainty is one of the main sources of fear. The uncertainty situation, which is frequently used in horror films to increase the tension, is a condition we encounter frequently in our daily life. Within this context, in this study, the usage of the uncertainty image in horror films creating spectator and individual affectivity in terms of psychoanalytic importance is discussed.

Keywords: Psychoanalysis, horror movies, uncertainty, The Conjuring movie

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
GİRİŞ	1
1. ARAŞTIRMANIN AMACI, YÖNTEMİ VE ANALİZDE KULLANILACAK YÖNTEMSSEL/KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	4
1.1. Araştırmanın Amacı	4
1.2. Araştırmanın Önemi	4
1.3. Araştırmanın Yöntemi	4
1.4. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılığı.....	5
1.5. Araştırmanın Örneklemi	5
1.6. Literatür Araştırması.....	6
2. TARİHSEL BİR PERSPEKTİFLE KORKU TÜRÜNÜN GELİŞİMİ VE TÜRÜN KISA ÖZELLİKLERİ	7
2.1. Sinemada Korku Türünün Anlatısal Kaynakları ve Çıkış sebebi.....	7
2.2. Toplumsal Dönüşümlerin Korku Filmlerine Yansıması	13
2.2.1. Sinemadan Önceki Art Alan ve İlk Korku Filmi Örnekleri	13
2.2.2. I. Dünya Savaşı Yıllarında Sinemada Korku.....	16
2.2.3. II. Dünya Savaşı Yıllarında Sinemada Korku	20
2.2.4. Soğuk Savaş Yılları ve Değişen Korku İmgesi	23
2.2.5. Kapitalizmin Küreselleşmeye Evrilmesi ve Korku Sineması.....	28
2.3. Korku Türünün Özellikleri ve Türsel Geçişler.....	34
3. PSİKANALİTİK YÖNTEMİN SİNEMADA KULLANIMI.....	43
3.1. Psikanalitik Yöntemde Kuramsal Yaklaşımlar.....	43
3.1.1. Freudyen Yaklaşım.....	43
3.1.2. Jungyen Yaklaşım.....	49
3.1.3. Lacanyen Yaklaşım	55
3.2. Psikanalitik Yöntem Neden/Nasıl Sinemada Kullanılmıştır?.....	58
3.3. Belirsizlik İmgesinin Bireyde Yarattığı Duygulanım.....	82

4. THE CONJURING FİLMİNDE BELİRSİZLİK İMGESİ VE FİLMİN PSİKANALİTİK YÖNTEMLE ANALİZİ	90
4.1. Filmin Künyesi	90
4.2. Filmin Konusu	91
4.3. The Conjuring Filminde Belirsizlik İmgesi ve Psikanalitik Yönteme Analizi....	91
4.4. The Conjuring Filminde Anlatıda Ortaya Çıkan Belirsizlik ve Korku İmgelerinin Korku Filmleri ile Ortak Kullanımları ve Psikanalitik Anlamlarının Tablo Şeklinde Gösterimi	106
SONUÇ	110
KAYNAKÇA.....	117

GİRİŞ

Birey, toplum ve bu iki kavram bağlamındaki sorunlar, korku filmlerinin konusuna ve tematik yapısına yansır. Mikro ölçekte bireyin, makro ölçekte ise toplumun kaygılarının korku filmlerinde görünür hale gelmesi, korku filmlerinin tarihsel yapılanmasına bakıldığında sosyolojik bir veri haline gelir. Bu verilerin çözümlenmesi ve analizler yapılması için de çeşitli disiplinlerle ortak çalışılarak araştırmalar yapılır. Bu sebeple, film çalışmaları yapısal antropoloji, dilbilim ve etnoloji gibi alanlardan destek alır. Bu çalışmalar yapılırken, farklı alanlardan destek almanın yanında farklı yöntemlerden de yararlanır. Zihnin ve filmlerin işleyiş yapısı arasında paralellikler bulunmasıyla psikanalizin sinemaya dahil olması bu sebeple şaşırtıcı değildir. Seyircinin konumu, film çözümlemeleri ve sosyopolitik çıkarımların yapılmak istenmesi bu yöntemin sinema alanında işlerlik kazanmasını sağlamıştır. Seyirci, ekranda izlediği görüntülerin gerçek olmadığını bilmesine rağmen gerçekmiş gibi algılar, bu da onu şizofrenik bir konuma getirir. Bu durum özellikle korku filmlerinde karşımıza çıkar. Güvenli koltuğumuzda kurgu olduğunu bildiğimiz görüntüleri izlerken geriliriz. Hatta bazen bunu zaman ayırarak ve para vererek sinemada yaparız. Psikanalizin devreye girdiği noktalardan biri de burasıdır.

Korku teması ise korku türünden filmlerin temel ögesidir ve filmlerde korkulan şeyden kurtulma mücadelesi, hayatta kalma mücadelesi, ölümle sonuçlanabilecek tehlikeler karşısındaki belirsizlikleri ortadan kaldırma mücadelesi dikkati çeker. Ölüm'ün karşında hep bir hayat vardır. Korku türünün sık kullandığı motifler de (örneğin kutsal ya da lanetli nesneler) hep bu iki karşıt kavramın, “ölüm ve yaşam” mücadelesinin metaforlarıdır.

Psikanaliz ölüm kaygısının süperego kaynaklı bir kaygı olduğunu, “iğdiş edilme” kaygısının bir türevi olduğunu öne sürer. Freud dünyaya gelen bir canlının hiç yaşamadığı bir deneyimin yani ölümün bilinçdışı bir izini sürmek yerine deneyimlenmiş olanın anlaşılmasını önemsemektedir. Bu bağlamda Freud, ölüm kaygısını Oedipal kompleks içinde deneyimlenen “iğdiş edilme” kaygısının (ölüm/yok edilme) bir sembolü olarak değerlendirmektedir (Kaplan A. B., 2017, s. 77). Çalışmanın veri tabanını oluşturan korku türünden filmlerin ve analitik olarak incelenen örneklem filmin dramatik yapısını oluşturan esas unsur da ölüm korkusu karşısında geliştirilen tutum, davranış ve psikolojik durumu yansıtır. Filmdeki karakterlerin amacı kötülüğün kaynağı olan tüm unsurları ve belirsizlikleri ortadan kaldırmaktır. Şüphesiz karakterlerin duygu durumları gerçek hayattaki bireysel ve toplumsal düzlemdeki belirsizliklerin, korkuların yansımalarıdır.

Bu çalışmada korku sinemasına dair bir tür araştırması, türün özellikleri, nasıl değiştiği, alt türlerin nasıl oluştuğu konusuna yönelik bir tartışmaya girilmemiştir. Çalışmanın çıkış noktası, korkunun kaynağı olan duyguların özellikle belirsizlik imgesinin birey ve toplum ruhunda yarattığı travmanın sinemasal düzlemde izlerini sürmektir. Bu amaca yönelik olarak, türün temel karakteristiği korkutma unsuru olduğu için korku türünden filmler üzerinden konuyu tartışmak uygun görülmüştür. Böylece çalışmamızda sinemada korku türü üzerine tarihsel bir arka plan oluşturulmuş, sorunsalımıza veri teşkil edebilecek filmler üzerinden psikanalitik yorumlar yapılmış ve son olarak örneklem film üzerinden derinlemesine inceleme yapılmıştır.

Veri tabanı olarak korku filmlerini inceleyen bu çalışmanın araştırma konusu filmlerdeki belirsizlik imgesinin anlamı üzerine psikanalitik bir yoruma ulaşmaya çalışmaktır. Psikanalitik yöntem kullanılarak çeşitli korku film örnekleri ile temaları ve bunlara ek olarak korku filmlerinin seyircideki etkileri incelenmiştir. İlk bölümde, araştırmanın sırasıyla amacı, önemi, yöntemi, kapsam ve sınırlılığı, örnekleme ve literatür kaynakları açıklanmıştır.

Korku türünün tarihsel gelişimi ve özellikleri üzerinde durulan ikinci bölümde, öncelikle türün anlatısal yapısı ve çıkış sebebi açıklanmıştır. Daha sonra, toplumsal olayların korku filmlerine nasıl yansıdığı alt başlıklarla incelenmiştir. Bu alt başlıklar, sinemadan önceki art alan ve ilk korku film örnekleri, I. Dünya Savaşı yılları ve onu takip eden II. Dünya Savaşı yılları, Soğuk Savaş dönemi ve beraberinde değişen korku sineması ile son olarak kapitalizmin korku sinemasına etkilerinden oluşmaktadır. Üçüncü kısımda ise, korku türünün özellikleri açıklanmış ve türler arası geçişler irdelenmiştir.

Psikanalitik yöntemin sinemada görünürlüğü üzerine araştırmaların olduğu üçüncü bölümde, ilk olarak psikanalitik kuram açıklaması yapılmış daha sonra, psikanalitik yöntemin nasıl ve neden sinemada kullanıldığına dair incelemeler yapılmıştır. Üçüncü kısımda ise, belirsizlik imgesinin bireyde yarattığı duygulanım üzerinde durulmuştur.

Dördüncü ve son bölüm olan analiz kısmında, ilk bölümdeki sosyolojik verilerin ve ikinci bölümdeki psikanalitik kuram açıklamalarının yardımlarıyla The Conjuring filminin psikanalitik yöntemle analizi yapılmıştır. Filmin seçiliş amacı, özellikle ikinci bölümde bahsedilecek olan beden istilasının, iyi/kötü anne temsillerinin, kastrasyon kaygısının, zihnin topografik yapısının, kolektif bilindisinin, psikanalizdeki Freudyen, Jungyen ve Lacanyen bakış açılarıyla beraber görünür olmasıdır. Analizden önce filmin künyesi ve konusu anlatılmış, analizden sonra ise son kısım olarak filmde kullanılan nesnelerin, imgelerin ve kavramların korku sinemasındaki ortak kullanım alanları ve bunların psikanalizdeki karşılıklarını içeren bir tablo hazırlanmıştır.

1. ARAŞTIRMANIN AMACI, YÖNTEMİ VE ANALİZDE KULLANILACAK YÖNTEMSEL/KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu çalışmada öncelikle korku sinemasının tarihsel gelişimi sosyolojik bakış açısıyla tartışılmış, film örneklerinden yararlanılmış ve korku türüne ait anlatı yapısı ile türün özellikleri hakkında teorik bilgiler verilmiştir. Üçüncü bölümde, psikanaliz kuram açıklamaları yapılarak psikanalitik yöntemin sinemada nasıl görünür olduğuna dair yorumlamalar yapılmıştır. Son olarak ise, The Conjuring filminin psikanalitik yöntemle analizi yapılarak belirsizlik imgesi görünür kılınmaya çalışılmıştır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Ele alınan çalışmada, korku sinemasıyla psikanalitik yöntemin bağdaştığı noktalar çözümlenmeye çalışılmış, belirsizlik imgesinin bireyde ve dolayısıyla seyircide yarattığı duygulanımlar incelenmiştir. Böylece bu tezin amacı, korkunun kaynaklarından biri olan belirsizlik durumunu, korku filmi örnekleriyle birlikte psikanalitik yöntem kullanarak açıklamaya çalışmaktır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Psikanaliz ve sinema alanlarında ayrı ayrı ya da bir arada, geçmişten günümüze birçok araştırma ve çalışma yapılmış olmasına rağmen, korku sineması ve psikanalizin bulunduğu çalışmalar çok azdır. Bu çalışmayla birlikte, bu iki alanın bulunduğu alanı genişletmek çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın çerçevesi psikanalitik yöntem kullanılarak çizilecektir. İlk önce korku sinemasından örnek filmlerle kısa psikanalitik açıklamalar yapılan genel bir çerçeve çizilmiştir. Böylelikle, korku filmleri ve psikanalize bir arka plan

oluşturulmuştur. Daha sonra ise bir örneklem üzerinden ayrıntılı analiz yapılmıştır. Bu bağlamda analizi yapılacak olan The Conjuring filmi, anlatım içindeki korkunun kaynağı olan belirsizlik ve kaygı imgelerini, kavramlarını içinde barındırması sebebiyle seçilmiştir. Çalışmanın başında korku sinemasının öncelikle tür olarak nereye/nasıl evrildiği, alt türlerinin neler olduğu ve türler arası ayrımların nasıl yapıldığı tartışılmıştır. Korku ve belirsizlik durumunun en çok görünür olduğu tür sineması, korkudur diyebiliriz. Ancak çalışmanın bütününe bakıldığında tür araştırmasından ziyade, korku filmlerinde belirsizlik imgesi psikanalitik yöntem kullanarak açıklanmış analizler ve örneklemeler üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla korku türü, çalışmada sadece veri tabanı olarak kullanılmıştır.

1.4. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılığı

Araştırmanın kapsamı, korku türünün tarihçesi, anlatı yapısı ve özellikleri ile beraber psikanaliz kuramının korku sineması ile olan ilişkisini içerir. Araştırmanın sınırlılığı ise, yöntem olarak psikanalizin seçilmesi tür olarak korku türünün seçilmesidir ve filmde belirsizlik imgesinin aranmasıdır. Üçüncü bölümdeki kuram açıklamalarında psikanalistlerden sadece Freud, Jung ve Lacan'ın çalışmaları araştırmaya dahil edilmiştir. Analiz bölümünde ise sınırlılık tek filmin analizinin yapılmasıdır.

1.5. Araştırmanın Örneklemi

Araştırmanın analiz bölümünde tek bir örneklem üstünden gidilmiştir. James Wan'ın yönetmenliğindeki 2013 yapımı The Conjuring filmi analiz edilmiştir. Türkçe'ye Korku Seansı olarak çevrilen bu film araştırma içinde İngilizce adıyla bahsedilecektir. Bu film, anlatım içindeki korkunun kaynağı olan belirsizlik ve kaygı imgelerini, kavramlarını içinde barındırması sebebiyle seçilmiştir.

1.6. Literatür Araştırması

Korku filmleri ve psikanaliz kuramına yönelik ayrı ayrı çalışmalar bulunsa da bu iki konunun bir arada incelendiği kaynak yok denecek kadar azdır. Dolayısıyla genel anlamda bu iki konu ayrı ayrı incelenerek birleştirilmiştir. Kullanılan kaynaklar ise, konular bağlamında yazılmış kitaplar, makaleler, dergi bölümleri gibi yazılı kaynaklardan oluşmaktadır.



2. TARİHSEL BİR PERSPEKTİFLE KORKU TÜRÜNÜN GELİŞİMİ VE TÜRÜN KISA ÖZELLİKLERİ

İnsanın en temel duygularından biri olan korkunun sinemaya yansımaları, sinemanın ilk çıkış yılları ile paralellik gösterir. İlk başlarda vampir, cadı gibi somut öğeler kullanılarak seyircideki korku duygusu tetiklenirken, günümüze yaklaştıkça daha soyut ve belirsiz bir teknik kullanılır. Zaman içinde, türün biçimsel özellikleri değişim gösterir ancak kullanılan temalarda çok büyük değişimlere gidilmez. Bu sayede de bir anlamda ayna görevi gören korku filmleri, geçmiş yılların toplumsal ve bireysel korkularını günümüze aktaran bir araç haline gelmiştir. Korku ve kaygılara sebep olan kaynaklar zaman içinde değişim göstermesine rağmen etkisi aynı kalır. Bu sebeple korku türü geçmişten günümüze tercih edilen bir tür haline gelmiştir diyebiliriz.

Çalışmanın bu bölümünde korku filmlerinin çıkış sebebi ve kısa tarihi üzerinde durulacaktır. İlk olarak türün beslendiği kaynaklar ve neden çıktığı üzerinde durulmuştur. Ardından türün tarihine göz atılarak sırasıyla, sinemadan önceki art alan ve ilk korku film örnekleri, I. Dünya Savaşı yılları, II. Dünya Savaşı yılları, Soğuk Savaş dönemi ve kapitalizmin ve küreselleşmenin sinemaya yansımaları incelenecektir. Son olarak da korku türünün özellikleri ve türler arasındaki geçişleri saptanmaya çalışılacaktır.

2.1. Sinemada Korku Türünün Anlatısal Kaynakları ve Çıkış sebebi

I. Dünya Savaşı'ı zamanında mimari, edebiyat ve resim gibi sanat alanlarında görünen Alman Dışavurumculuk akımının etkisinin sinema alanına geçmesiyle korku türünün ilk örnekleri oluşmaya başlamıştır diyebiliriz. Bu noktada, korku türünün çıkış sebebinin Alman Dışavurumculuk anlayışının çıkış sebebiyle benzeşmesi tesadüfi değildir.

Geçmişin toplumsal değişimlerini ve dönüşümlerini günümüzde o döneme ait sanat eserlerindeki yansılardan görme şansına sahibiz. Bunun sebebi toplum, aynı

bireyde olduğu gibi acılarını, sevinçlerini ve düşüncelerini aktarma ihtiyacı duyar. Bu ihtiyaç ise sanat alanına aktarılarak giderilebilir.

I. Dünya Savaş'ı dönemine baktığımız zaman, dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel öğeleri sanatın her alanına nüfuz etmiş ve onu yansıtmıştır. Savaşla beraber gelen toplumsal acılar, yokluk ve açlık sanat eserlerinde görünür olmuş ve dönemi yansıtan eserler ortaya çıkmıştır. Mimari alanda eskiye göre daha gotik ve karanlık yapılar görülürken, edebiyat alanında karamsar, hüznü ve yokluğu anlatan hikayeler ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde resim alanında da kullanılan boyalar ve dokular kasveti anlatır. Bu kasvetli durumu yansıtan Alman Dışavurumculuk akımı, bahsedilen sanat dalları yanında sinema alanında da kendini göstermiş ve ortaya karanlık, sivri ve korkutucu karakteristik öğeleri barındıran bu akım ortaya çıkmıştır. Savaşın neden olduğu olumsuz koşullarla birlikte somut düşünceden çok soyut olana odaklanılmıştır. Gündelik yaşamdaki zorluklar, gerçeküstü dekorlar, gölgeli ışıklandırmalar, aşırı makyaj ve yapay rollerle seyirciye aktarılmıştır. Çekimler doğal ortam yerine stüdyolarda gerçeği yansıtmayan, sivri ve tekinsiz dekorlar kullanılarak yapılmıştır. Yapısından ve seyircide yarattığı duygulanımdan dolayı bu tip filmleri korku türünün ilk örnekleri olarak alabiliriz (Biryıldız, 2016, s. 40-47).

Sinema sanatının ilk çıkışından itibaren var olan ve Hollywood tarafından bir tür haline getirilen korku filmleri, toplumsal değişimleri en iyi şekilde yansıtan sanat dalıdır diyebiliriz. Zaman içerisinde toplum dinamikleri değiştikçe korku filmlerinin de içeriği değişmiş ve çeşitleri artmıştır. Buna istinaden, çeşitli korku alt türleri ortaya çıkmıştır.

Korku sinemasının ilk örneklerine baktığımız zaman kullanılan temalar, 18. yüzyılda yaşanan toplumsal olaylar ve bu olayların edebiyattaki yansımalarının bir karışımıdır. Süreç içerisinde yaşanan toplumsal değişmelerle birlikte inançlar ve politikalar değişmeye başlamış ve korku filmlerinde kullanılan tematik yapılar da bu doğrultuda yeniden şekillenmiştir. Eski dönemlerde yaşanan toplumsal ve bireysel korkuların üstüne yenileri eklenerek korku filmlerinin yapısı olmasa da içeriği değişime uğramıştır. İlk korku filmlerinde belirgin imgeler cadı, vampir ve kurt adam

şeklindeyken, günümüze yaklaştıkça toplumsal olaylar, değişen kültür yapısı ve teknolojinin gelişimiyle beraber kıyamet, nükleer felaketler ve seri katil gibi imgeler ortaya çıkmıştır¹.

Daha önce de belirttiğimiz gibi korku filmlerinin bize ne anlatmak istediğini anlamak veya bizden ne beklediğini kavramak için toplumun dinamiklerine bakmak gerekir. İnsan neden korkar? İnsanın sahip olduğu en saf duygulardan biri olan korku, aslında hayatta kalma içgüdüsünün bir uzantısıdır diyebiliriz. Birincil amaç olan hayatta kalma içgüdüğü yüzünden birey, değişim ve dönüşümlere karşı direnç gösterebilir çünkü var olan ve alışılmış olan daha kolaydır. Değişim ve dönüşümlerle karşılaşıldığında adaptasyon ve kendini muhtemel tehlikelere hazırlamak gerekir. Dolayısıyla değişim, gelişim ve devrimler bireyde korku duygusunu tetikleyen unsurlardır. Özellikle modern zamanlara bakıldığında, değişimlerin en çok sebep olduğu durum olan sahip olunan sosyal statünün kaybedilmesi, yine bireylerin değişimlere direnç göstermesinin bir başka sebebidir. Asıl mesele var olan sosyal statünün iyi olup olmasından çok; değişimden sonra ne durumda olacağının bilinmemesinin yarattığı korkudur². Burada bizi ilgilendiren anahtar kelime belirsizliktir. Belirsizliğin verdiği korkuya daha detaylı olarak üçüncü bölümde değineceğiz.

Bireylerde var olan değişimden korkma duygusunu destekleyen statüko, korku filmleri aracılığıyla bireylerin değişimlere açık olmasını engellemek ister. Bunun sebebi, iktidarın savunma mekanizmasıdır; bir başka deyişle varlığını sürdürme amacıdır. Toplumun değişimlere açık olmasıyla birlikte, özgür düşünme önem kazanır ve mevcut sistem sorgulanmaya başlar. Dolayısıyla iktidarın yaptırım gücü zayıflayarak toplum üzerindeki egemenliği tehlikeye girer (Çakır, 2011, s. 63-82).

Korku filmlerine baktığımız zaman ise, çoğunlukla din temasına rastlarız. Dinin koruyup kollayıcı gücü, ona karşı çıkanlara karşı acımasız bir silaha dönüşür.

¹ Bkz: Scognamillo, G. (1996) *Korkunun Sanatları*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

² Bkz: Freud, S. (2016) *Haz ilkesinin Ötesinde Ben ve İd*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Kutsal kitaplar, kötücül varlıklardan korunmak için tek güvenli yoldur. Buna karşı çıkanlar mutlak yıkımla cezalandırılır. Bu ceza filmlerde, bireyin aklını yitirmesi ya da ölmesi olarak karşımıza çıkar. Bir başka deyişle, bir yitim söz konusudur. Filmin işleyiş biçimi çoğunlukla değişmez; birey ya da aile, kötücül varlıkla karşılaşır, onu kendi başlarına alt etmeye çalışırlar. Ancak kötücül varlık kendilerinden çok daha güçlüdür ve kurban konumunda olan kişiler çatışma sonrasında güçsüzleşirken kötücül varlık daha da güçlenir. Kötücül varlığın beslendiği nokta genellikle kişilerin korku duygusudur. Sonuç olarak aile inançlı olsa da olmasa da, bu savaşı bir din adamının çözeceğine inanır ve filmin sonunda din adamının yardımıyla kurban olan kişi ve kişiler bu kötücül varlıktan kurtulur. Din adamına inanmayanlar ise filmin sonunda cezalandırılıp aramızdan ayrılmışlardır. *The Amityville Horror* (1979), *Paranormal Activity* (2007), *The Conjuring* (2013) film örneklerine baktığımızda yukarıda bahsedilen din temasının işleyiş yapısını görebiliriz.

Yine Hollywood'a baktığımızda ise, seri katil filmleri de aynı mantıkla çekilir. Toplumun mevcut ahlak anlayışına uymayan gençler, teker teker bu seri katil tarafından cezalandırılır. Toplumun normlarına sıkı sıkıya bağlı olan kişiler ise filme dahil değildirler. Onlar mutlu mesut hayatlarına devam ederken, filmde ölmesi gereken kişiler baştan belirlenmiştir. Örnek verecek olursak, evlilik öncesi cinsel ilişkiye ses çıkarmayanlar, var olan düzeni sorgulayabilecek entelektüel tipler ya da eğlenmeyi seven, uyuşturucu ve alkol kullanan kişiler filmin sonuna kadar yaşama şansına sahip olamazlar. Öte yandan, bu saydığımız karakterlere göre daha sıradan ya da "ahlaklı" olan, derslerinde başarılı, asi olmayıp sessiz sakın duran, filmin esas kadın ve erkeği ise öldürülmek istense de filmin sonuna kadar yaşamayı başaran karakterler olarak karşımıza çıkarlar. Bu karakterler genellikle filmde yaşadıkları travmatik olaylardan sıyrılıp okullarından iyi bir dereceyle mezun olduktan sonra iş hayatına atılıp toplumun üretim kısmına katkıda bulunacak olan karakterlerdir. Sonrasında bu esas kadın ve erkek evlenip çocuk sahibi olarak aynı görüşü çocuklarına aktararak hayatlarına devam edeceklerdir. Filmlerde bu kısımlar gösterilmese bile, masallardan alınan "sonsuz dek mutlu yaşadılar" mesajı filmin sonunda verilir. Tema ne olursa olsun norm dışı olanın cezalandırılması dinin ya da mevcut medeni düzenin hukuku ve geleneği tarafından gerçekleştirilir.

Bir başka korku filmi çeşidi olan zombi filmlerinde ise, kıyamet (değişim) sonrası eski düzeni geri getirmeye çalışan kişiler, “yaşayan ölümler” tarafından avlanırlar. Bir başka deyişle, değişim ve devrim isteyen taraf kötücül varlık olarak karşımıza çıkarken; hayatta kalma savaşı vererek bu değişimle çatışan kişiler ise filmin kazananı olurlar. Bu temanın işlendiği film örnekleri verecek olursak *Dawn of the Dead* (1978), *28 Days Later* (2002) ve *Rec* (2007) filmleri sayılabilir.

Yukarıdaki örneklerle baktığımız zaman, gelenek göreneklere bağlı, var olan düzene sahip çıkarak sessiz kalan kişilerin bağışlanarak hayatlarına devam ettiğini gözlemliyoruz. Daha da açıklayacak olursak, statüko varlığını devam ettirebilmek için kişilerin zaten hakkı olan şeyi almakla tehdit eder. Eğer ses çıkaran olursa, onları yok eder, geri kalanlara da zaten hakkı olan şeyi vererek ödüllendirir.

Özetleyecek olursak, değişimin önündeki en büyük engellerden biri korkudur. Temele inildiğinde bu korku kaybetme ya da belirsizlik korkusudur.

Baudrillard’un belirttiği gibi (2008, s. 51-62), gündelik yaşamda bireylerin hayatı algılama biçimi mevcut düzendeki hakim ideolojiye ya da bulundukları grubun ideolojisine göre şekillenir. Bu ideolojilerin meşru hale gelmesi ve sürekli devrim halinde kalmasını sağlayan kaynak ise yazılı ve görsel basının yanında sinema gibi araçlardır. Bir ürün ortaya koyan herkesin belli bir ideolojisi olduğuna göre, her film ideolojiktir denilebilir. Buna ek olarak, korku filmi içerikleri toplumsal ve bireysel korkularla birlikte dönemin inanç ve değer sistemlerini yansıtır ve mevcut düzenin ideolojisi bu filmlerle aktarılan ideoloji ile birlikte daha da güçlü kılınır.

Dönemler arası filmlerin içeriğinin değişmesi, toplumun büyük kesimlerinin değer yargılarının, inanışlarının ve olaylara bakış açılarının değişmesinin kanıtıdır (Güçhan, 1993, s.52). Özellikle korku filmlerinin ilk örneklerinin çıktığı dönemde Amerika, süre gelen politik olayların dinamiğine göre ideolojiler geliştirmiş, bu

ideolojilere göre de ötekileştirilen bazı kesim ve bireyleri korku unsuruna dönüştürmeyi başarmıştır.

Gündelik hayata bakıldığında özellikle aile büyüklerinin, yakınların küçük çocukları zararlı ve tehlikeli şeylerden korumak için korkutma yolunu kullandıklarını gözlemliyoruz. Çocukları, çeşitli zararlardan korumak için zaman içinde belirlenmiş kalıplar kullanılır. Örnek verecek olursak, gece tırnak kesmenin ya da sakız çiğnemenin başına bela almaya sebebiyet verdiği söylenir. Ya da geceleri ısıklık çalınırsa kötü varlıkların kişiyi ele geçireceği inancı vardır. Aslında bütün bu söylemlerin altında mantıklı sebepler yatsa da (gece tırnak kesilmez çünkü karanlıkta bir yerini zedeleyebilirsin, sakız çiğnenmez çünkü sakızla uyuyakalırsan boğulabilirsin ya da ısıklık çalınmaz çünkü çevreyi rahatsız edebilirsin vb.) büyükler çocukları genelde korkutma yoluyla zararlı şeylerden korumayı tercih eder. Çünkü yetişkinleri olduğu kadar çocukları mantıktansa korkutmayla sindirmek daha kolaydır (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 12).

Bu korkutma yoluyla zararlı şeylerden korunma durumu en eski tarihlerden bu yana günümüze kadar gelmiştir. Yazılı ve sözlü olarak aktarılan bu miras, birincil korkuları ele alır. İlk çağlarda fazlasıyla zor olan hayatta kalma durumuna ilişkin alınması gereken önlemler zamanla biçim değiştirse de günümüzde de varlıklarını korurlar. Zaman içinde bu hayatta kalma korkusu sanata yansıtılarak içerik haline gelmiştir. Gerçekliğin ve gerçekdışılığın da eklenmesiyle din ve ahlak kavramları da korku hikayeleriyle harmanlanmış günümüzdeki sanat anlayışına eklenmişlerdir. *“Korku filmlerinin çoğu inancın doğasını irdeler ya da açık dini çağrışımlar içerir; bu filmlerin amacı, kurallarla belirlenmiş davranışları aklamak ve yanı sıra bunlardan uzaklaşmanın sonuçlarını göstermektir.”* (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 12).

Korku sinemasının amacına baktığımızda, seyirciyi güvenli ortamda ilkel korkularıyla yüzleştirerek ve ahlakın uyarıcı gücünü eğlenceli biçimde sunarak bireyi dünyevi zorluklara karşı hazırlamaktır diyebiliriz. Bütün korku hikayelerinin ya da görsellerinin karanlık ortamda daha etkili olması ise tesadüfi değildir. Korku filminin birincil amacı seyircide korku, tiksinti ve tedirginlik duygularını arttırmaktır. Bütün

bunlar seyirciye, gerçekte seyirciyi tehdit etmeyen güvenli bir ortamdayken aktarılır. Seyirci, korku filmini izleyerek katharsis yaşar, korku dolu sahnelerde duygusunu yaşar ve en nihayetinde sinema salonunu tek parça terk eder. Mikro ölçekte durum böyle iken, makro ölçekte toplumsal gerginliklerin yaşandığı bir dönemin ürünü olan korku filmlerinde ise toplumsal katharsisler yaşanır. Özellikle savaş ve bunalım dönemlerinde ortaya çıkan korku filmleri komedi filmleriyle aynı işleve sahiptir, rahatlamak. Diğer tür filmlerinde olduğu gibi korku filmlerinde de bireyin gündelik hayatta yaşayabileceğinden çok daha fazlası seyirciye aktarılır. Dolayısıyla birey kendini ne kadar kötü hissederse hissetsin, kendisinden daha kötü olaylar yaşayan kişilerin hayatlarına şahit olur ve kendi hayatına şükretmek durumunda kalır (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 13).

2.2. Toplumsal Dönüşümlerin Korku Filmlerine Yansıması

2.2.1. Sinemadan Önceki Art Alan ve İlk Korku Filmi Örnekleri

“Korku, insan ırkının sahip olduğu en güçlü duygudur; bilinmeyenin verdiği korku ise muhtemelen bu duyguların en eskisidir. Herkesin hissettiği bir şeyle uğraşıyorsunuz; daha küçük birer bebekken karanlıktan, bilinmeyenden korkardık. Bir korku filmi yapıyorsanız, seyircinin hisleriyle oynamanız gerekir.” (John Carpenter).

Sinemanın ilk çıktığı yıllardan itibaren korku filmleri ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Bu filmlere baktığımız zaman, korkutucu öge belirgindir ve genellikle vampir, kurt adam ya da canavar gibi varlıklar olarak karşımıza çıkar. Zaman içerisinde korkutucu varlıkların çeşitleri artmakla beraber verdikleri duygulanım aynı kalmıştır denilebilir.

“İlk kaya resimleri, Bruegel ve Bosch tarafından betimlenen dehşet verici korkunç imgeler, 18. yüzyıl sonlarının muhteşem tablolarındaki doğal dünya korkusu ya da Hogarth’ın çarpık gerçekliği; bunların tümü grotesk ya da korkuyu görselleştirme evriminde rol oynamıştır.” (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 13). Anlaşılan odur ki,

sinema sanatının dolayısıyla korku filmlerinin doğuşundan çok önce, korku duygusunu sanat alanında görmek mümkündür. Eski halk hikayelerinde, sözlü ve yazılı kaynaklarda korku duygusunu tetikleyen unsurlara rastlarız. Edgar Allen Poe, Howard Phillips Lovecraft gibi korku yazarları, günümüzde de hala okuyucu kitlesine sahiptir diyebiliriz. Buradan yola çıkarak, toplumsal değişimler olsa bile bireylerin korkularının değişmediğini ve dolayısıyla günümüzde korku filmi yönetmenlerinin sınırsız kaynağa sahip olduğu söylenebilir.

Özellikle 19. yüzyılda korku öğeleri edebiyat alanında görünür olmaya başlamıştı. Korku edebiyatının verimli bir alan olduğunu keşfeden Edison'un yapım şirketi, film yapım çalışmaları için bu kaynağı kullanmaya başlamıştı ve ilk olarak 1910 yılında Mary Shelly'nin *Frankenstein* romanını sinemaya uyarlamıştı (Akbulut, 2012, s. 12).

Kabul edilen ilk korku filmi ise George Melies'in *Le Manoir du Diable* (*Şeytan'ın Şatosu*) adlı filmidir. 1896'da çekilen bu film toplam iki dakika sürmesine rağmen seyirciler tarafından ilginç bulunmuş ve Melies sonraki filmlerinde de şeytan ve iskeletten oluşan korku öğelerine yer vermiştir. Film aynı zamanda tarihin ilk vampir filmi olarak karşımıza çıkması açısından önemlidir (Akbulut, 2012, s. 11). Çekilen bu ilk filminden sonra Melies'in diğer filmlerine baktığımızda da korku öğelerine rastlarız. Özellikle din temasının işlendiği bu filmler sayesinde sinema tarihinin en erken dönemlerinden itibaren korku unsuru olarak dinin kullanılması önemli bir ayrıntı olarak karşımıza çıkar.

1922 tarihli *Nosferatu* filminin grotesk ama aynı zamanda romantik anti-kahramanın seyirciyle özdeşim kurması – çirkin ve korkutucu olmasından kaynaklı - bir hayli zor olmasına rağmen bu özdeşimin gerçekleşmesi, 19. yüzyıl edebiyat geleneğinin ne denli güçlü olduğunu bizlere kanıtlar niteliktedir (Akbulut, 2012, s. 15).

Korku filmlerinin ilk örneklerine baktığımız zaman, genellikle filmlerin çoğunun klasik roman uyarlamalarından oluştuğunu görürüz. *Dracula* (1931) ve

Frankenstein gibi filmler bu duruma örnek olarak verilebilirken böyle bir yöntemin tercih edilmesinin sebebi, sinema sanatının çok yeni olması dolayısıyla kitlesinin olmaması ve hali hazırda bir kitlesi olan romanların uyarlamalarının yapılmasının garanti olmasıdır. Hazır kitle, hazır senaryo sayesinde zamandan kazanılıyor ve filmlerin izlenir hale gelmesi garanti altına alınıyordu diyebiliriz. Zaman geçtikçe, uyarlamalardan oluşan bu ilk korku film örneklerinin yeniden çekimleri yapılmış, yine aynı hazır kitle ve senaryo taktiği kullanılmıştır.

İlk başta çeşitli halk hikayelerinden ve anlatılardan türeyen korku filmleri, zaman geçtikçe toplumsal değişimlerden, politik durumlardan etkilenerek kendi içeriğini kendi üretir hale gelmiştir. Bu duruma örnek verecek olursak, korku filmlerinin ilk çıkış noktalarından biri olan Alman Dışavurumculuk akımının çıkışından çok önce, korku filmlerine kaynak olabilecek derin bir kültürden bahsedebiliriz. Grimm kardeşlerin denemeleri, Baron Münchhausen'in masalları, operalar, Goethe'nin yapıtları bu türe katkıda bulunan ilk örneklerdir (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 58). Bu ilk örneklerden çok sonra, Hitler'in yükseldiği yıllara gelindiğinde ise, politik durumdan etkilenen bazı Alman yönetmenler ülkeden göç etmek zorunda kalmış, Alman sinema endüstrisinin işleyişi değişmiş ve sansür ağırlaştırılmıştır. Bunun üzerine, yapımcılar daha hafif ve güldürü özellikleri ön plana çıkan filmler çekmeye başlamış ve böylelikle devlet, propaganda için üretilen filmlerle birlikte bu tip filmlerin üretilmesi işlemini üstüne almıştır (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 58-61). Bu iki dönemdeki toplumsal durumlara baktığımız zaman görünen odur ki, film içerikleri her türlü durumdan kendine pay çıkarabilir ve kaynak üretebilir.

Korku sinemasının kısa tarihine geçmeden önce denebilir ki, bu tür, diğer türlere oranla dışlanan bir sinema olmuştur. Başka bir deyişle, sinemanın doğuşundan itibaren ilk örneklerini vermesine rağmen korku filmleri, diğer filmlere oranla daha az seyirci kitlesine sahipti. 60'lı yıllardan itibaren Hollywood korku sinemasını bir tür haline getirdikten sonra türün çekiciliği artmış, seyirciler tarafından talep edilir hale gelmiş hatta popüler kültürün bir unsuru durumuna yükselerek kitle sineması haline gelmiştir diyebiliriz.

2.2.2. I. Dünya Savaşı Yıllarında Sinemada Korku

I. Dünya Savaşı patlak vermeden önce dönemin havasına bakacak olursak, soyluların ve aristokratların siyasal ve toplumsal olaylarda büyük rol oynadığını söyleyebiliriz. Her ne kadar Fransız Devrimi'nin etkileri sonucu bu kesimlerin gücü sorgulansa da soyluluk ve hükümdarlık kavramları hala geçerliliğini koruyordu. Dolayısıyla siyasal düzene baktığımızda meşrutiyet sistemi tercih edilirken, parlamento burjuvazinin elindeydi. Daha büyük resimde ise dünyaya, Batılıların hakim olduğunu söyleyebiliriz. 'En çok sömürgesi olan ülke, en güçlü ülke' anlayışının hakim olduğu bu dönemde İngiltere, güçlü ülkeler listesinin en başındaydı. Sömürgeleri ve geliştirdiği sanayisi sayesinde İngiltere dünyanın ekonomik gücünü elinde tutuyordu. İngiltere'nin ardından gelen ABD ve Almanya ise, zaman içinde kendi iç dinamiklerini iyileştirerek İngiltere'nin bu gücünü tehdit eder hale gelmişti (Akşin, 2017, s. 28-30).

Savaş öncesi genel durum böyle iken savaşla beraber büyük bir yıkım gerçekleşmiş, ülkeler siyasal, toplumsal ve ekonomik açıdan büyük kayıplar yaşamıştır. Ancak hala ülkelerarası siyasette 'pastadan büyük payı koparma' tavrı hakim olan tavidir. İngiltere'nin başı çektiği İtilaf Devletleri, başta Almanya'nın ve İttifak Devletleri'nin gücünü en aza indirmek istiyor ve yapılan antlaşmalarla da bunu başarıyordu. Sonuç olarak, Almanya tazminatlar sonucu siyasi istikrarsızlığa girmiş, Rusya'da iç savaş çıkmış, Osmanlı ise parçalanma dönemine girmiştir. Bunun yanında, savaş kazanmış sayılan İtilaf Devletleri'nde de siyasi karmaşa ve bunalımlar görülüyordu. ABD ekonomik açıdan ciddi bir gerileme yaşarken İtalya ve İspanya'da faşist düzen yükselişe geçiyordu (Akşin, 2017, s. 102-209).

Dünyada yaşanan bu siyasi gelişmelerin ışığında sanatta da çalkalanmalar yaşanıyor, toplumsal düzende var olan sancılar sanat alanında kendini tekrar var ediyordu. Savaş yıllarıyla beraber modernizm akımı sanatın her alanında kendini göstermeye başlamış, kübizm, dışavurumculuk, fütürizm gibi akımlar türemiş, resimde işlevselcilik, mimaride ve müzikte aşırılıktan kaçılarak sadecilik, edebiyatta ise gelenekçilik anlayışından uzaklaşmıştır (Hobsbawm, 2017, s. 239).

Gerçeküstücülük akımının temelini oluşturduğunu söyleyebileceğimiz Dadaizm akımı, savaşın gerçekliğine ve bu gerçekliğin yarattığı acılara karşı nihilist bir tavır olarak karşımıza çıkar. Toplumsal düzensizliğin yarattığı kaos ortamını alıp yeni bir düzen yaratan Dadaistler aslında tutarsız olandan yeni bir tutar yaratma peşindeydiler denilebilir. Savaşın gerçekliği karşısında anlamsızlığa kaçış olarak niteleyebileceğimiz bu akım, bir nevi ihtiyaç olarak doğmuş ve ardından gelen gerçeküstücülük akımını etkilemiştir. Akıldışılık, rüya ve simge kavramlarının bolca kullanıldığı bu akımlarla birlikte psikanaliz kuramı da kendine yer edinmiştir. Sinema alanında gerçeküstücülük akımının bayrağını taşıyan Luis Buñuel ve avangard sinemanın en büyük simgesi Charlie Chaplin, I. Dünya Savaşı yıllarının sinemasını iki farklı açıdan özetleyen yönetmenler olmuştur (Hobsbawm, 2017, s. 240-243).

1900'lü yılların ilk çeyreğindeki korku filmlerine baktığımızda ise, bu türde üstünlük sağlayan Almanların Dışavurumculuk akımıyla beraber ilk uzun metrajlı korku filmlerini çektiklerine şahit oluruz (Akbulut, 2012, s. 13) Korku filmlerinin çıkış noktalarından biri diyebileceğimiz Alman Dışavurumculuk akımı, her ne kadar sonraki yıllarda çekilen korku filmlerine ön ayak olsa da klasik Hollywood korku filmlerinin tekniklerinden epey farklıdır. 1920 tarihinde çekilen *The Cabinet of Dr. Caligari* (*Doktor Caligari'nin Kliniği*) filmi bu akımın anlaşılmasında ön ayak olmuş, kullanılan set ve makyaj teknikleri, gölgeli anlatımla birlikte Dışavurumculuk akımı net bir şekilde filmde görünür kılınmıştır. Filmin görsel ve psikolojik etkilerini günümüz sinemasında da görebileceğimizi belirten Odell ve Blanc (2011, s. 59), Tim Burton filmlerini örnek göstermiştir. Bu duruma ek olarak, bu dönemde çekilen çoğu film Dışavurumcu akımı yansıtmada başarılıdır. Korku, bilim kurgu ve fantastik film örnekleriyle beraber görsel yapı ve içerik birbirine uyumlu hale getirilmiştir (Akbulut, 2012, s. 53-54).

Dönemin diğer film örneklerine baktığımızda, *Der Golem*, *Dr. Jekyll and Mr. Hide* (1920) ve *Nosferatu* dönemin öne çıkan korku filmleridir. Paul Wegener tarafından ilk kez 1913 yılında çekilen *Der Golem*, bir Yahudi halk masalından uyarlanmış ve seyirci tarafından beğeniyle karşılanmıştır. 1920 yılına gelindiğinde tekrar çekilen film, eskisinden de büyük başarı elde etmiştir (Akbulut, 2012, s. 13).

Dönemin diğeri bir film örneğı olan Dr. Jekyll and Mr. Hide filmine baktığımızda bu kez bilimle din çatışmasının konu edildiğini görürüz. Daha sonraki yıllarda çekilecek olan Frankenstein filmi de bu çatışmanın bir ürünüdür. Bu tip bilimle dinin çatışmasının konu edildiğı filmlerde, karşımıza çılgın bir bilim insanı çıkar. Bilinmeyeni merak ederek aydınlatmaya çalışan bilim insanının genel ahlaka uymayan yöntemleri vardır. İnsanoğlunun karışmaması gereken alanlara karışır; hayvanlar ve ölümler üstünde deney yaparak bu bilinmez dünyayı kurcalar. Canlıları mutasyona uğratarak ya da ölümleri diriltmeye çalışarak tanrı rolünü üstlenir. Çeşitli çatışmalardan sonra bu bilim insanı, filmin sonunda üstlendiğı rol yüzünden ya yarattığı canlı tarafından ya da genel ahlaka uymadığı gerekçesiyle halk tarafından cezalandırılır. Bu metaforik ceza aslında seyirciyi katharsise ulaştıran bir anlatımdır. Daha büyük ölçüde ise, filmdeki korkutucu öğenin ötekileştirilmesi düşman ırklarının da bir metaforudur diyebiliriz. Değişimin ve yeniliğın sembolü bilimle, eski ve geleneksel olan din çatışarak yine değişimin, dolayısıyla bilimin tehlikeli olduğı korku filmleriyle seyirciye aşılanmıştır.

1930'lu yıllara gelindiğinde sessiz filmlerin yerini sesli filmlerin almaya başlamasıyla beraber daha önce kullanılan eski halk hikayelerinin kötücül varlıkları daha gerçekçi bir hal almıştır. Vampirler, kurt adamlar, mumyalar gibi çeşitli canavarlar, bu dönemin gözde varlıkları olmuş özellikle Dracula ve Frankenstein çıktığı dönemden günümüze kadar klasik korku karakterleri olarak varlığını korumuştur.

Dracula ilk olarak sesli film döneminde çekilmiştir. Aslında bu riskli bir tercihtir çünkü bu dönemde filmler yavaş yavaş sesli olarak çekilmeye başlanmıştı ve büyük maliyet gerektiriyordu. Dracula filmi sesli korku filmlerinin ilk örneklerinden olduğı için yapımcılar başta çekingen davranmış ancak film patlama yaratınca Universal yapımcıları popüler ikonları sesli çekerek tekrar piyasaya sürmüşlerdir (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 106).

Frankenstein filmine bakıldığında ise, aslında verilmek istenen mesaj alt metinde gizlidir. Film boyunca canavarın hikayesi göz önünde olmasına rağmen, asıl anlatılmak istenen, gözü hiçbir şeyi görmeyen bilim insanının hırsına karşılık insanlığın çektiği cezadır (Akbulut, 2012, s. 40). Bilim insanının hırsının alegorisi ise gerçek hayatta hegemonik güçler olarak karşımıza çıkar diyebiliriz.

Bu dönemin diğer bir popüler filmi olan *Mummy* (1932) filmine baktığımızda ilk dikkati çeken Doğu'ya karşı olan korkudur. I. Dünya Savaşı'yla beraber Avrupa kıtasına hakim olan bu korkunun metaforu mumya ile birlikte verilmiştir.

Hollywood 1930'lu yıllarda konu sıkıntısı pek yaşamaz ancak tercih ettiği konular eleştiriye açık hale gelmiştir. Örnek verecek olursak, 1932 tarihli Tod Browning'in yönetmenliğini yaptığı *Freaks* filmi, sinema tarihinin aykırı filmlerindendir. Konusunda aşk, ihanet ve intikam bulunduran filmde aykırılığı sağlayan öge karakterlerdir. Filmde ucubeleri canlandıran oyuncular gerçek hayatta da fiziksel engelli olmasından kaynaklı seyirci karakterlerle özdeşleşme kurmaya çalışırken zorlanır. Zaten filmde ön planda olan konu değil karakterlerdir. Herhangi bir alt türe ait olamaması da (oyuncuların görünüşleri rol icabı olmamasından kaynaklı yaratık kategorisine de sokulamaz) filmin aykırılığını bir kez daha kanıtlar (Akbulut, 2012, s. 73-75). Dikkat edilmesi gereken bir başka nokta ise, böyle bir filmin 80 yıl önce herhangi bir engele takılmadan gösterime sokulabilmiş olmasıdır diyebiliriz.

Dikkat çeken başka bir nokta ise, bu döneme kadar sunulan kült karakterlerde tematik değişimlere gidilmesidir. Edebiyattan uyarlanan *Vampyr* (1932) ve *Bride of Frankenstein* (1935) filmleri bu duruma örnektir. Özellikle *Vampyr* filmi, görsel anlatım ve kurgu teknikleriyle klasik vampir filmlerinden sıyrılır. Bunun yanında klasik öykülemenin de dışına çıkılarak seyirciyi sadece görsel anlatımla etkileme amacı vardır (Akbulut, 2012, s. 34).

Önceden kullanılan canavar öğeleri, 1930'ların sonuna doğru yerini daha güldürü yanı ağır basan ve korkutucu olmaktan uzak canavarlara bırakmıştır diyebiliriz. Buna bağlı olarak, devam filmleri, benzer tematik karakter ve unsurları barındıran farklı

yapımlar, aynı filmlerin yeniden yapımları ve farklı filmlerdeki canavarların aynı filmde bulunduğu yapımlar ortaya çıkmıştır.

2.2.3. II. Dünya Savaşı Yıllarında Sinemada Korku

I. Dünya Savaşı'nın etkileri korku sinemasında uzun zaman geçmesine rağmen hala görünürken II. Dünya Savaşı'nın çıkması, korku sinemasını altüst etmesinin yanında tüm toplumsal ve siyasal düzeni de etkilemiştir. Temel soru şu olabilir: Savaş nasıl çıktı? Bu soruya en basit yaklaşımla Akşin (2017, s. 221), ABD'nin kendi kabuğuna çekilip yalnızcılık anlayışını benimsemiş olması cevabını verir. Bunun yanında Fransa ve İngiltere, Rusya'yı komünist diye dışlayınca Almanya karşısında yalnız kalmış, Hitler'in yükselmesiyle beraber ülkeler hem iç siyasetlerinde hem de dış siyasetlerinde yalnızlaşmaya gitmişti.

Savaş sonrasında ise insanoğlunun ne kadar vahşileşeceğinin sınırları tekrar çizilmiştir. İnsan aklının ürettiği fikirlerin ve teknolojinin, kendi sonunu hazırlamasına yönelik olması ise durumun korkunçluğunu kanıtlamak için yeterlidir diyebiliriz. Bu savaşla beraber savaş algısı değişmiş, önceden askeri hedef varken, bu savaşla siviller de katliamdan payını almıştı. Siyasal açıdan ise, ABD Avrupa'ya karşı üstünlüğünü kanıtlamış ve bundan sonraki süreçte de bu üstünlüğünü korumuştur (Akşin, 2017, s. 276).

Siyasal düzende üstünlüğünü kanıtlayan ABD, sinema alanında tam olarak üstünlük göstermeye başlayamamıştır. Fransa ve İtalya'nın başı çektiği sinema sanatında, iki büyük dünya savaşının izleri görünürken, Marcel Carne ve Jean Renoir gibi Avrupalı yönetmenler, sonradan Hollywood'un ele geçireceği popülist sinema anlayışından yanaydılar. Ancak bu yönetmenler, Hollywood'un o şaşaalı eğlence anlayışı yerine daha entelektüel, kaliteli ve gerçekçi yapımlar üretme peşindeydiler denilebilir. Öte yandan Universal Studios'un patronu, Avrupa'ya yaptığı ziyaretlerle birlikte, Avrupa'nın sanat anlayışını Hollywood'un eğlence anlayışıyla birleştirerek kendi karakteristik özelliğini yaratmış ve sinema sanatını belirli bir kesim için değil de

herkesin ulaşabileceği bir yere çekmiştir. I. Dünya Savaşı yıllarında başlayan “Kamera yalan söylemez” anlayışı, 1930’larda “Günlük gazete alana iki sinema bileti bedava” anlayışına dönüşmüş yani bir anlamda ticarileşmiştir. II. Dünya Savaşı yıllarında ise, atom bombası sadece askeri alanda değil kültürel alanda da patlamıştır dersek yanılmış olmayız. İronik olan, savaşların getirdiği depresyon derinleştikçe sinema seyircisinin artmasıdır. Döneme hakim sanatlar, gelenekçi anlayışa sahip sanatların hedeflediği kısıtlı -elit veya entelektüel- kesimden çok, geniş kesimleri hedef alan bir anlayışa sahipti (Hobsbawm, 2017, s. 245-259).

İki büyük dünya savaşı ile birlikte, politik bölünmüşlük etkisi filmlere de yansımış ve ötekileştirme kavramı daha da sorgulanır olmuştur. *The Ghost of Frankenstein* (1942), *Frankenstein Meets Wolf Man* (1943), *Son of Dracula* (1943) gibi devam filmleri türemiş, eskinin kült korku karakterlerinin kendileri yerine ikame karakterler türetilmiştir. Bir anlamda korku karakterlerinin ölümsüzlüğü vurgulanarak aslında kötülüğün bir şekilde devam edeceği vurgulanmak istenmiştir diyebiliriz. Savaşın yarattığı bunalım yüzünden bu dönemde korku filmlerine olan ilginin azalmış olması şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla yapımcılar bu dönemde *Bud Abbott Lou Costello Meet Frankenstein* (1948) gibi filmlerle ilk defa korku-komedi karışımı yapımlar piyasaya sürmüş ancak yine de bu durum maskaralıktan öteye gidememiştir (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 108).

Bunun yanında, *The Curse of the Cat People* (1942), *The Ghost Ship* (1943) gibi filmlerin yönetmeni Val Lewton, korku filmlerine getirdiği gerçekçi üslupla önceki yılların klişeleşmiş formüllerini yıkmış ve yönetmenin filmleri ileriki dönemlerde Hollywood tarafından tekrar tekrar yorumlanmıştır (Akbulut, 2012, s. 85). Bu durumun sebebi ise, mali yönden kaynak bulmakta sıkıntı yaşayan şirketler, ucuza mal olan ancak seyirci tarafından izlenmesi muhtemel filmler çekmek istiyordu. Dolayısıyla düşük bütçeli olmak kaydıyla Val Lewton’a konu sınırlandırılması getirilmemiş ancak tema değişikliğine gidilmişti. Eskinin korkutucu canavar öğelerinin kullanıldığı filmler yerine daha çok psikanalizin, tarihin ve sanatın ön plana çıktığı filmler adı geçen yönetmen sayesinde popüler hale gelmiştir (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 108).

Diğer yandan, 1940'lı yıllara damga vuran korkutucu öge kurt adamdır. 1941 tarihli George Waggner imzalı *The Wolf Man* filmi çekilen ilk kurt adam filmi olmasa da tematik yapısından dolayı, ardından gelen kurt adam temalı filmlere esin kaynağı olmuştur (Akbulut, 2012, s. 87).

1950'li yıllara gelmeden önce, korku ve komedi türünün birleşmesiyle ortaya çıkan melez türe olan ilgi, 50'li yıllara gelindiğinde azalmış bilim kurgu ve korku melezliğine doğru bir evrim başlamıştır. Bunun sebebi ise, yıllar içinde gelişen teknolojiyle beraber nükleer ve uzay bilimi alanlarında gelişmeler olmasıdır diyebiliriz. Renkli filmlerin patlamasından hemen önce çekilen düşük bütçeli bu filmler yine de günümüzde kült filmler arasındadır³.

Bu dönemde odak noktası daha çok gençlik üzerindedir. Dolayısıyla film sektörü de korku filmlerini özellikle gençleri hedef alarak üretmeye başlamıştır. Gerçek hayatta gençler gençliklerini yaşayamadan yaşam derdine düşüyor ve iş bulup kendilerine bir hayat kurma telaşına kapılıyorlardı. Film sektörü ise, bu duruma göre şekillenip ticari ve kolay tüketilen filmler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu durumun bir sonucu olarak, yine bu dönemde açık hava sinemaları popüler olmuş ve buralarda binlerce kalitesiz film gösterime girmiştir. Dönemin politik olayları ve gençliğin sembolü rock'n'roll hayat tarzı birleşerek yeni temalarda yeni filmler ortaya çıkarmıştır. *“Hedef atom çağı çocuklarıdır. Atom bombası ve Komünist yağmacılar tarafından istila edilme korkuları, 1950'lerin korku sinemasını özetleyen paranoyayı beslemiştir.”* (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 110). Bu paranoyayı yansıtan *Invasion of the Body Snatchers* (1945) ve *Them!* (1954) filmlerinde ise asıl verilmek istenen, benzer görünümüleri sebebiyle dıştan anlaşılmayan istilacıların toplumu yok etme peşinde olduklarıdır (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 109-110).

³ Derry, C. (2009). *Dark Dreams 2.0 A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.

II. Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçte, özellikle Amerika tarafından pompalanan “kıızıl tehlike” ve Amerikan gençliğinin vurumduymazlığı korku filmlerinde hem metaforik hem de karakterler bazında işlenir olmuştur. Bu dönemde yapılan filmlerde kullanılan korkutucu öğeler genelde Amerika'nın tehlike unsuru olarak gördüğü bireyler ve kesimlerin metaforik ötekileştirilmiş yansımalarıdır (M. Ryan ve D. Kellner, 1997, s. 266-267).

Godzilla (1956) örneğinde görülebileceği gibi, 1945 yılında Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombasının yarattığı korku duygusu, nükleer alandaki gelişmeler ve Soğuk Savaş sürecinin etkileri korku filmlerinde kıyamet temasının ve dev böceklerin, canavarların dehşet saçması şeklinde karşımıza çıkmıştır (Derry, 2010, s. 77-97).

Başka gezegenden gelen canlıların dünyayı istila etmesi ya da radyoaktif maddeler sonucu mutasyona uğramış canlıların terörü, önceki yıllarda işlenen insanın bedensel değişimi sonucu kurt adama dönmesi temasının evrilmiş halidir diyebiliriz. İlk uzaylı korku temasının işlendiği film diyebileceğimiz Howard Hawks imzalı *The Thing from Another World* (1951), bu geleneğe uyan bir örnektir. Bu filmten sonra aynı temada birçok film çekilmiş, yüzeyde uzaylılar ve yaşayan ölümler görünürken derinde, Soğuk Savaş'ın etkisi, diğer ulusların tehlikesi gibi korkular yatar. Özellikle Amerikan toplumunda hissedilen paranoya Hollywood kökenli filmlerde net bir şekilde görünür kılınmıştır. 1956 tarihli *Invasion of the Body Snatchers* filmi bu paranoya ile çekilmiştir (Akbulut, 2012, s. 96).

2.2.4. Soğuk Savaş Yılları ve Değişen Korku İmgesi

Bu dönemi kısaca, ABD ve SSCB'nin oluşturduğu iki kutbun ellerinde nükleer silahlar olmasına rağmen savaş çıkarmadan, eleştiri ve propaganda güçlerini kullanarak tehdit etmeleri olarak özetleyebiliriz (Akşin, 2017, s. 313). II. Dünya Savaşı'ndan sonra ABD gücünü sadece siyasal anlamda değil, toplumsal ve ekonomik alanlarda da gösterir hale gelmişti. Örnek verecek olursak, Birleşmiş Milletler'in New York'ta bulunması

ABD dönemine girildiğini siyasi açıdan sembolize ederken, Amerikan işçi sınıfına ait kot pantolonların moda olması, McDonald's ve Coca Cola'nın tüm dünyaya yayılması ve Hollywood gerçeği, günlük yaşamdaki Amerikan Rüyası'nın dünyadaki gücünü kanıtlıyordu. Bu durumun sonucunda sömürgelerini yitiren ve birbirine düşman hale gelen Avrupa ülkelerinin Avrupa Birliği adı altında birleşmesi kaçınılmaz olmuştu (Akşin, 2017, s. 279-281).

Diğer kutup SSCB'ye baktığımızda ise, ülkenin liderlerinin değişmesiyle birlikte ülkede siyasi dalgalanmalar yaşanıyor ve bu durum SSCB'nin yok olmasına kadar gidebiliyordu. Bu siyasi dalgalanmalar arasında Sovyetler uzay konusunda da kendisini kanıtlamış, 1957 yılında fırlatılan Sputnik, dünyanın ilk yapay uydusu olmuştu. 1961'de ise Yuri Gagarin dünyanın etrafında dolaşan ilk insan olmuştur. Bu gelişmeler iki kutup arasındaki gerilimi artırmaya yetmiş, ABD 1969 yılında aya ilk basan insan olan Neil Amstornrg ve arkadaşlarını uzaya göndermiştir (Akşin, 2017, s. 314-316).

Ülkelerin iç bölünmeleri bu döneme damgasını vurmuştur. Avrupa'da bu durumun örneği Berlin Duvarı'nın dikilmesiyle, ABD'de ırkçı çatışmaların yaşanması diğer bir örnektir. Bunun dışında Vietnam Savaşı ve beraberinde gelen 68' olayları, petrolün iyiden iyiye önem kazanması gibi gelişmeler, iki dünya savaşının ardından dünyanın bocalamaya devam ettiğini kanıtlar niteliktedir (Akşin, 2017, s. 317-334).

Soğuk Savaş yıllarındaki bu siyasal ve toplumsal kaos ortamı kültürel ortamda da kaosa neden olmuş, bu kaos durumunu harlayan ve sürekliliğini sağlayan kesim ise gençlik olmuştu. Gençlik kültürünün bir parçası haline gelen Amerikan Rüyası anlayışı Hollywood sayesinde tüm dünyaya yayılmış, genel ahlak kurallarının sınırları zorlanmaya başlamıştır. Gençlik kültürü değiştikçe filmler de görünürde değişmiş ancak içerikteki ahlak anlayışı sabit kalmıştır. Bu anlayışı sabit kılan Hollywood Üretim Yasası ise bu durumu kanıtlar niteliktedir (Hobsbawm, 2017, s. 441-446).

Bütün bunların yanında yeni yüzyılın reform hareketi olarak nitelendirebileceğimiz kilisenin sorgulanması, kültürel değişimin bir parçası olarak

sanatta ve günlük yaşamda kendini gösterir hale gelmiştir. Katolik Ayinleri'ne katılımın düşüşü, kadınlara tanınan kürtaj ve boşanma haklarının çıkması, evlilik dışı cinsel ilişki ya da her türlü mezhepteki insanların kiliseye olan 'üyeliklerin' azalması bu durumun sonuçları arasında sayılabilir (Hobsbawm, 2017, s.455-456)

Bu dönemde 1950'li yıllarda süregelen kıyamet filmlerinin ise, 1960'lı yıllara gelindiğinde hala popüler olduğunu gözlemleriz. Bunun yanında, 1964 yılında değişen Papa ve 8 Nisan 1966 tarihindeki Time dergisinin ünlü "Is God Dead?" (Tanrı öldü mü?) başlığıyla beraber kilisenin sorgulanması ve halk üzerindeki etkisinin azalması, korku filmlerinin içeriğinin değişmesine neden olmuştur. Bu durumun korku filmlerine yansması ise, doğaüstü varlıkların korkutucu öge olarak kullanılmaya başlaması şeklinde karşımıza çıkmıştır. Time dergisinin "Tanrı Öldü Mü?" diye sorması ve bunun üzerine 1968 tarihli *Rosemary's Baby* filminin bu soruya olumlu cevap vermesi, bu durumu kanıtlar niteliktedir (Derry, 2010, s. 90).

1960'lı yılların korku filmlerini iki tür film özetler, ilki efektlerin bol olduğu filmler, ikincisi ise bol kanlı, organların etrafa saçıldığı şiddet filmleridir (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 112).

İlk türde, özellikle Hollywood filmlerinde gördüğümüz Amerikalıları tehdit eden başka gezegenden gelen uzaylı, başka ülkelerden gelen mumya ya da doğaüstü varlıklar, Soğuk Savaş dönemi korku filmlerinde çokça karşımıza çıkmıştır (Abisel, 1999, s. 141-142).

İkinci türde ise, 1960'lı yıllarda altın çağını yaşayan zombi filmlerinin içerikleri sağlamlaştırılarak zamanla bir alt türe dönüştürülmüştür. Yarı insan yarı çürümüş bir yaratık olan bu karakter ilk olarak 1932 yılında çekilen *White Zombie* filminde karşımıza çıkar (Akbulut, 2012, s. 97).

Dışarıdan gelen tehditlerin metaforik yansımaları olan zombiler aynı zamanda ötekileştirilmiş olandır. Filmlerde işlenen toplumsal kaygı ve korkular zaman içinde bireyselleşmiş, dışarıdan gelen ve "öteki" tehdidi yerine içerideki tehditler önem

kazanmıştır. *Psycho* (1960) filminin kırılma etkisine sebep olması tam da bu yüzdendir. Bu filmle Alfred Hitchcock'un bile öngöremediği bir başarı yakalanmıştır. Gerçek hayatta Amerikan toplumunu endişeye düşüren seri katil Ed Gein, filmde Norman Bates karakterinin bir yansımasıdır. Daha önceleri dıştan gelen kötücül varlıkların simgelendiği korku filmleri bu kez toplumun kendi içinden seçtiği sıradan insanları korku unsuru haline getirmeye başlamıştır.

Psycho filminde karşımıza çıkan sıradan insanı sembolize eden Norman Bates karakteri, sessiz sakin ve içine kapanık görünürken, filmin ilerleyen sahnelerinde annesine karşı bastırılmış duyguları yüzünden bir seri katile dönüşür. Filmi, korku duygusuyla beraber izleyen seyirci zaman içinde seri katil filmlerinin artmasıyla, bu kavrama alışmıştır. Bununla beraber, bu konuyu işleyen bazı filmler, gerçek hayattan esinlenerek hazırlandığı için seyirci aynı zamanda paranoya duygusu da geliştirir. Çünkü gerçek hayattaki ve dolayısıyla filmlerdeki seri katiller fazla göze çarpmayan, sessiz sakin insanlar olarak karşımıza çıkarlar. Dolayısıyla seyirci bu filmleri izleyerek komşusundan, yakınlarından ve sokaktaki herhangi bir insandan korkar hale gelmiştir⁴.

Öte yandan dev bir sinema sektörü olan Hollywood sayesinde Amerika, korku unsurunu kendi yaratır ve filmlerinde sergilediği teknolojik güç sayesinde de kendi yarattığı korku unsurunu alt eder. Bu filmleri izleyenlere de alt metinde “Biz güçlüyüz” mesajı vermiş olur.

Sonuç olarak bakıldığında 60'lı yıllar Hollywood'un bocaladığı bir dönemdir diyebiliriz. Yapımcılar gürültülü, bol kanlı ve pahalı filmler çekmeye başlayarak seyircinin ilgisini çekmeye çalışıyorlardı. Ancak kaçırdıkları şey, insanlar zaten kendi evlerindeki televizyonlardan Vietnam Savaşı'nın saçtığı vahşeti izliyordu dolayısıyla vahşete ve şiddete doymuş bir seyirci vardı. Böylelikle yapımcılar daha önceden tabu

⁴ Derry, C. (2009). *Dark Dreams 2.0 A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.

sayılan kavramları sinema sektörüne getirmek zorunda kaldılar (tuvaletin ilk defa Psycho filmiyle perdeye yansması gibi). Bol kanlı filmlere gerçekçi bir hava katılarak belgeselvari bir yöntem de başvurulmuş diğer bir yöntemdi (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 112-113).

The Night of the Living Dead (1969) filmi bir anlamda öncü bir film olmuştur; siyasal mesajın yanında yamyamlık sahnelerinin de olduğu bu film genç kızın annesini yediği sahneyle umutsuzluğun simgesi haline gelmiştir. 1970'lere damgasını vuran adaletin bireylerin kendileri tarafından sağlandığı cinsel taciz hikayeleri ve seyircinin kendisine izlediğinin bir film olduğunu hatırlatma ihtiyacı duyduğu bu tarz filmlerin önü açılmış, sabit kamera tekniklerinin yaygınlaşmasıyla tema hepten değişmiştir (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 115).

1970'lerde ise, artık eski yılların popüler olan korku filmlerinin ekmeğini yeme alışkanlığı bitmiş, eskiye oranla daha sarsıcı ve yenilikçi korku filmleri ortaya çıkmıştır. "Slasher" adı verilen bu tür korku filmleri, eskinin Dracula, Frankenstein gibi filmlerine göre daha kanlı ve saldırgandır. İnsanları katleden ve korkunç ölümleri sahneleyen bu filmlerde genellikle katiller korkutucu öğe olarak canavarların yerini almıştır.

Kısaca döneme baktığımızda, politik, siyasal ve sosyo-kültürel alanlarda birçok olayın meydana geldiğini söyleyebiliriz. Bunlardan bazılarını örnek verecek olursak, kürtağın yasal hale gelmesi, seri katillerin varlığının topluma yansması ve Hristiyanlık dışındaki dinlerin etkisinin artması gibi olaylar gündemi oldukça meşgul etmiştir. Dolayısıyla, korku filmlerinde de bu olayların yansımalarını, şeytan çıkarma, doğaüstü varlıklara duyulan korku, "Antichrist" kavramı ve masum olanın önem kazanması şeklinde görebiliriz.

Hollywood tarafından üretilmeye başladıktan sonra popüler kültürün bir parçası haline gelen korku filmleri, yüzeyde seyircide korku duygusunu uyandırır da daha derinlerde seyircinin bilinçdışına seslenen mesajlar barındırır. Özellikle gençler tarafından tüketilen bu filmler, kötülüğün karşında durmak için en önemli silahın inançlı olmaktan dolayısıyla dinden geçtiğini savunur. Bu açıdan baktığımızda aslında aykırı

bir duruş sergiliyormuş gibi görünen bu tür filmler, tutucu bir tavır sergiler (M. Ryan ve D. Kellner, 1997, s. 100).

“Kehanet üçlemesinin dünyayı ele geçirmek için şirketleşmiş gücü ve orduyu kullanan bir çocuk şeytanı anlatan hikâyesinin, Vietnam’ın “kaybının”, CIA gibi ulusal simgelerin kamusal itibarını yitirşinin ve sınırötesi ABD çıkarlarına karşı yürütölen özgürleşme mücadelerinin zafere ulaşmasının bir yıl sonrasında başlaması dikkat çekicidir.” (M. Ryan ve D. Kellner, 1997, s. 268-269).

Buna ek olarak kürtajın yasal hale getirilmesi, korku filmlerinde çocukların masum olarak gösterilmesi düşüncesinden uzaklaştırmıştır. Korku filmleriyle desteklenen muhtemel kıyamet endişesiyle beraber, toplumun dayanışma halinde olması gerekliliğı de toplumdaki bireylere aşölanmak istenmiştir (Abisel, 1999, s.153).

Önceki dönemlere bakıldığında korku filmlerinde çocuk temsili masumiyet üzerinden aktarılırken, bu dönemde çocuklar kötücöl varlığın kendisi olarak gösterilir hale gelmiştir; bu da korku filmlerinde bir başka kırılma noktasıdır diyebiliriz. Bu duruma karşılık gelen korku filmleri *The Exorcist* (1973), *The Omen* (1976) ve *Carrie* (1976) şeklinde örneklendirilebilir.

Slasher alt türüne baktığımızda ise, 2000’lerin *Saw* ve *Hostel* filmleri gibi işkence filmlerine ön ayak olduğunu görürüz.

2.2.5. Kapitalizmin Küreselleşmeye Evrilmesi ve Korku Sineması

Geçmiş yıllardaki her türlü savaşın tadını alan dünya bu dönemde daha sinsî bir gerçekle yüzleşiyordu. Kapitalizm, küreselleşme ve yeni dünya düzeni gibi yeni kavramlar siyasetten günlük yaşama kadar etki ediyor, bireyler sürekli bir şeylere adapte olmak zorunda kalıyordu (Akşin, 2017, s. 435-436).

Baumann'a göre (2010, s. 64-65), küreselleşme ile evrenselleşme birbirinden ayrı iki kavram haline gelmiştir. Evrenselleşme, belli bir düzenin hakim olduğu ve içinde uygarlaşma, gelişme ve fikir birliği gibi kavramların olduğu bir dizgideyken, küreselleşme, düzensizliğin, başına buyrukluğun bir tanımıdır.

Modern toplumlarda bireylerin küreselleşmeye uyum sağlaması, katkıda bulundukları kültür üretiminin de küresel bir işleve sahip olmasına neden olmuştur. Bu durumun sonucunda ise, bireylerin sahip oldukları değerler meta olmaya başlamış, alım değeri ön planda olduğu için haz ilkesi en öncelikli koşul haline gelmiştir. Bireylerin sosyal hayattaki konumları ise, alım gücüne göre şekillenmeye başlamıştır. Başka bir deyişle, *kimliğin ifşasında başat gösterge, "tüketim gücüdür."* (Kaplan, 2013, s. 10).

Başta kitle iletişim araçları sayesinde üretilen ideolojilerle birlikte bireylerin geçmişi tüketmesi meşru hale getiriliyor, bu durum geleceği tüketmelerine de ön ayak oluyor diyebiliriz. Popüler kültürde var olan alanlar (müzik, edebiyat ve sinema vb.) geçmişi, ondan ders almaya teşvik etmek yerine seyirlik eğlence kategorisine sıkıştırarak haz ilkesine öncülük eder. Farkındalığı geliştirilmeyen bireyler sorgulama yetisinden yoksun olduğu için bu eğlence sistemi içerisinde ne kadar tüketirlerse o kadar mutlu olacakları düşüncesine odaklanırlar. Geçmişi ve geleceği tüketen bireyler tarihsellikten yoksun olmalarından kaynaklı kendilerini de bir meta haline getirmişlerdir. Özellikle görsel medya alanları sanal bir gerçeklik sunarak bireylerin kendi gerçekliğini soluklaştırır. Böylelikle tek merkezde birleşmiş düşünce ve davranış kalıpları ortaya çıkmıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, başta Hollywood olmak üzere sinema sektörü gibi gücü elinde tutan iktidar sahipleri bu merkezleştirilmiş ideolojileri yeniden üreterek bu sistemi sürekli kılma amacındadırlar. (Kaplan, 2013, s. 9-21).

Bu yeni dönemde gelişen teknoloji ve küreselleşmeyle birlikte dünya küçük bir köy haline gelmiş, enformasyon kirliliği başlamış ve bireyler yalnızlaşmış ve yabancılaşmıştır. Bu durumun sinemaya yansması ise yüzeyde şiddet ve cinselliğin filmlerde pompalanması olarak görülürken, derinde sadece belirli bir kesimin anlayacağı zeki göndermelerin olduğu filmler olarak karşımıza çıkar. Bu duruma

verilecek örnek ise Brian De Palma'nın 1987 tarihli *Untouchables* filmindeki *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmine yapılan göndermedir (Hobsbawm, 2017, s. 687-688).

Teknolojinin ve küreselleşmenin gelişmesinin sinemaya bir diğer etkisi ise, televizyon ve video furyasının başlamasıyla sinemaya olan ilginin azalmasıdır. 1970'lerde başlayan kanlı korku filmleri furyası 1980'lere gelindiğinde popülerliğini hala koruyordu. Bu dönemde devam filmleri ve birbirinden uyarlanarak oluşan taklit filmleri göze çarpıyordu. Düşük bütçeli bu yapımlar, video ve televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber, ticari yönü ağır basan filmler haline gelmişti. Video kasetlerin ortaya çıkmasına karşı herhangi bir karşı atakta bulunamayan sinema sektörü yüzünden ortaya ucuz animasyonlar, erotik-korku filmleri gibi kalitesiz yapımlar çıkmıştı. Sansür sadece sinema filmlerinde işlevsel olmasından kaynaklı, videolar için içerik hazırlanırken herhangi bir engelle karşılaşılmıyordu (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 41).

Sinemasal teknolojinin iyice gelişmesine bağlı olarak bu duruma yönelik kaygıların bir yansıması olan insan-makine arası çatışmaların konu olduğu korku filmleri bu dönemde ortaya çıkmış, 1970'lerde patlayan doğaüstü varlıkların işlendiği korku filmleri ise popülerliğini devam ettirmiştir.

Dönemin başlıca korku filmlerini sayacak olursak, günümüzde de kült korku filmlerinden biri sayılan 1980 tarihli *The Shining* ve daha sonra devam filmlerinin çekildiği *Friday the 13th* (1980) bu dönemin ilk filmleridir. 1982 yılında çekilen, doğaüstü olayların yaşandığı *Evil Dead*, hayaletlerin ve teknolojinin ele alındığı *Poltergeist* filmlerinin ise günümüzde tekrar çekimleri yapılmıştır. 1984 yılında, rüyalarda bile öldürülebilecek olmanın korkusunu aşılamanı sağlayan Wes Craven imzalı seri filmlerin ilki *A Nightmare on Elm Street*, bu dönemin örnek filmlerinden biri olarak gösterilebilir.

Bu dönemde çıkan çoğu korku filmi seri yapımlardan oluşmaktadır. Bu tip yapımların kolaylığının farkına varan senaristler filmin sonuna, kötücül varlık yenilse bile hala yaşadığını gösteren küçük bir sahne eklemeyi akıl etmişlerdir. Doğaüstü

varlıkları konu alan filmlerin gidişatında ise, bilim ön plana çıkarken, sorunu çözen din olarak gösterilmiş ve inancın önemi vurgulanmaya devam edilmiştir.

Bu dönemin farkı, korku filmlerinin pazarlanış şeklindedir denilebilir. Gerçek bir olaydan esinlenmenin yanı sıra film gösterimi sırasında bayılanların, kusanların ve çekimlerde yaşanan gizemli olayların yaşandığına dair haberlerin patlaması geniş başarısını ciddi anlamda etkilemiştir. The Exorcist'in gösterime girişi sırasında yapılan reklamlar ise bu durumu kanıtlar niteliktedir. Diğer bir öne çıkan farklılık ise, kesme biçiminin ve bedene giren şeytan yüzünden vücut deformasyonlarının filmlere konu olması sebebiyle makyaj artistlerinin bu dönemde adeta birer yıldız olarak parlamasıdır (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 116-117).

1970'lerden sonra, Amerika'da Reaganizm, İngiltere'de Thatcherizm ile birlikte yükselişe geçen muhafazakar kapitalizm, popüler kültürde de kendini göstermiş, artık dert edilen şeyler siyasal olaylar değil moda, müzik ve zenginlik olmuştur. Hedef kitle ise değişmemiş ancak hedef kitlenin kendisi değişmiştir. Bu dönemin gençliği artık asi değil; pop müzik dinleyen, üniversitelerden mezun olan ve MTV izleyen bir gençliktir. Dolayısıyla da bu dönemin filmleri bu algıya göre şekillenir (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 117).

1990'lı yıllara gelindiğinde korku filmlerine olan ilgi azalmış sıra dışı yapımlar yerine, ucuza mal edilen ticari korku filmleri öne çıkmıştır diyebiliriz. Teknolojinin hızla yayılmasıyla beraber küreselleşme olgusu kendini iyiden iyiye hissettirmeye başlamış, bireyler kendilerine ve çevrelerine karşı duyarsız ve yabancı hale gelmeye başlamıştır. *Silence of the Lambs* (1991) filmi bu yabancılaşma durumunun keskin bir örneği olarak karşımıza çıkar. 1992 yılında çekilen *Braindead* gibi filmlerle ise, teknolojiye duyulan korku sinemaya aktarılmak istenmiştir. Bunun yanında eskinin kült korku filmleri bu kez daha büyük yapımlarla tekrar piyasaya sürülmüştür, *Bram Stoker's Dracula* ve *Frankenstein* ise bu durumun bir örneğidir⁵.

⁵ Bkz: Ryan, M. ve D. Kellner. (1997). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bu dönemde 80’li yıllardaki gibi video kasetlerin popülerliği devam etmekte ve yaygınlaşmaktadır. Yeni çekilen korku filmleri ve önceki yılların kült filmleri video kasetlere çekilerek yeniden piyasaya sürülmüştür. *Scream* (1996) ise yenilikçi bir filmdir diyebiliriz. Bunun sebebi film, korku türünün kurallarını seyirciye aktarır daha sonra filmde bu kuralları yerine getirir. Bu ve bunun gibi filmler 1980’lerin yapaylığından sıyrılmış özgün senaryolarla birlikte korkuyu gençliğin yaşamsal enerjisiyle yansıtır olmuştur (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 118).

1990’ların sonunda ise, seyircinin ezberlediği klişe senaryolar, ölümler ve ölmek bilmeyen katiller iş yapmamaya başlayınca yapımcılar yeni temalar aramaya başlamıştır.

Kısaca, son yirmi yıla kadar ilgi çekme konusunda bir sıkıntı yaşamayan korku filmlerinin, 80’ sonrası duraklama dönemine girdiğini söyleyebiliriz. Sinemada belirli bir korku tipine alışmış olan ve perdedeki saf karakterlere artık inanmayan seyirci için yapımcılar; en az seyirci kadar her şeyin farkında olan, inandırıcılığı yüksek sağlam karakterler yaratmıştır. Böylelikle seyirci ve film karakterleri arasındaki o kültür boşluğunu sıfırlayarak daha farklı türde yapımlar yaratılmaya başlanmıştır. Analitik bir film üretme biçimi ortaya çıkmıştır. Bir başka deyişle, içinde bulundukları durumu analiz edebilen, yaşanan olaylardan ders çıkaran ve özellikle geçmiş yılların popüler korku kültürüne hakim gençlerden oluşan karakterler yaratılarak gözden düşen tür yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır. İlk başta beklentiler tam karşılanamasa da ileriki dönemler için bir umut ışığı doğmuştur. Teknolojinin ilerlemesi korku filmi sektörüne yardımcı olmuştur. Teknolojiyle beraber bireylerin yalnızlaştığı, sanal ortamların gerçek ortamlara tercih edildiği bu yeni dönemde alışılmış duyguların bilinmedik şekillerde seyirciye sunulduğu yeni senaryolar üretilmiştir.

Günümüz teknolojisiyle beraber cep telefonları adeta birer kameraya dönüşmüş, bu durum da sinemaya amatör kamera çekim filmleri olarak yansımıştır. Gerçeklik algısını arttırmayı amaçlayan bu el kamerasıyla çekim tekniği, seyirciye filmin içindeymiş hissiyatı verir ve korku sineması dışındaki türlerde de çokça rastlanır.

Gelişen teknoloji ile, gerçek hayatta var olmayan imgeler, sinema perdesine yansıdığına gerçekten varmış hissi yaratılmış, 3D teknolojilerle de bu durum desteklenmiştir. Bununla beraber, hayal ile gerçek arasındaki sınırlar belirsizleşmeye başlamış, seyircinin gerçeklik algısı kaymıştır.

Yeni algıların yaratıldığı bu dönemde Uzakdoğu korku sinemasının atağa geçmesi dikkati çeker. Öyle ki Hollywood bile bu atağa karşı koyamayarak Uzakdoğu korku filmlerinin Amerikan versiyonlarını yapmaya başlamıştır. Bununla beraber, başta Uzakdoğu ve Amerika olmak üzere, ortak yapımlar ortaya çıkmıştır. Hollywood tarafından tekrar çekilen filmlere örnek verecek olursak, *Ring* (2002), *Shutter* (2004), *Rec* (2007), *One Missed Call* (2008) filmlerini sayabiliriz.

Genel olarak bu dönemin korku filmlerine baktığımızda gelişen teknolojiyle beraber efektlerin bolca kullanıldığı bir korku sineması kültürüne şahit oluruz. Daha önceki dönemlerde de özellikle mumya filmlerinde şahit olduğumuz oryantalizmden korku, bu dönemde *Djinn* (2013) gibi yapımlarla ortaya çıkmıştır. Kadercilik anlayışının sürdürüldüğü ve ne olursa olsun ölümden kaçılamayacağının mesajını veren *Final Destination* (2000) serisi de bu dönemde çekilmiştir.

Slasher türünün gelişmiş hali olan işkence filmleri ise yine bu dönemde popüler olan bir başka alt tür olarak karşımıza çıkar. Bu alt türün en iyi örneklerinden olan *Saw* ve *Hostel* serileri ile fiziksel şiddet seyirci tarafından sömürülmektedir.

80'lerin sonu olan hedonizm, 90'ların punk rock gençliği 2000'lere gelindiğinde artık geride kalmış, kendinden emin olma hali ve sakinlik popüler olmuştur. 11 Eylül ve Irak Savaşı, bünyelerde post Vietnam etkisi yaratmış, korku filmlerinde bireysel korkular toplumsal korkuyla birleşmiştir. İnternetin hızla yaygınlaşmasıyla beraber her türde videoya erişim sağlanmıştır. Dolayısıyla korku filmleri de bu durumdan etkilenmiş, içeriği kaliteli yapımlarla beraber kalitesiz yapımlar doldurmuştur (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 119-120).

2.3. Korku Türünün Özellikleri ve Türsel Geçişler

Colin Odell ve Michelle Le Blanc'in (2011, s. 14) yönelttiği “Bir filmi korku filmi yapan şey nedir?” sorusuna verdikleri cevap: *“Tüketicinin aklına belli bir ürünü simgeleyen görsel ve tematik öğeleri belirlemek üzere tasarlanan esnek bir genellemedir. Bu genelleme, yapı, canavar, gerilim ve filmin izleyiciyle ilişkisini içerir.”* şeklinde olmuştur.

Sinema endüstrisinin tüketim kısmına yani seyircinin filmi izleme sürecine baktığımızda görünen şey, seyircinin filmi beğenilerine göre seçtiğidir. Başka bir deyişle, seyirci beğeneceklerini bildikleri filmleri izleme eğilimindedir. Dolayısıyla türler filmleri pazarlamada ve tanımlamada kolaylık sağlar (Cherry, 2014, s. 23). Genellikle tür filmleri belirli ve benzer tipolojiye sahip filmlerin bir araya geldiği filmlerdir. Başka bir deyişle, benzer kostümlerin, karakterlerin ve makyajın olduğu (ikonografi) veya benzer konuların, temaların ve anlatıların olduğu son olarak da benzer müzikal yapıların, efektlerin kullanıldığı filmler aynı türe girer diyebiliriz. Tüketim kısmındaki seyirciler ve üretim kısmındaki yapımcılar/yönetmenler bu benzer özelliklere bakarak eylemlerini gerçekleştirirler. Korku sinemasında birçok alt tür ve buna bağlı olarak çeşitlemeler olmasına rağmen, bir korku filmini tanımak zor değildir. Öte yandan bu durum öznel kararları da içerdiğinden “Hangi filmlere korku filmi denir?” sorusunun cevabı daha da belirsiz hale gelebilir (Cherry, 2014, s. 28). Buna ek olarak, seyircide korku duygusuna, tiksitmeye ve ürpermeye neden olan her filmi de korku filmi kategorisine koymak da kafaları karıştıran başka bir konudur. En belirleyici yöntem ise, sadece filmin formuna (örneğin senaryo) bakılarak değil, ayı zamanda fonksiyon (örneğin pazarlama) ve hedef kitleyi de hesaba katmaktır (Cherry, 2014, s. 23-30).

Tür filmlerinin amaçlarından biri, seyircide beklenti yaratmasıdır diyebiliriz. Özellikle slasher alt türünde yapımcılar, filmi gösterime sokarken etiketleme sistemine başvurabilirler. Splatter, gore gibi çeşitli etiket isimleri yaratan yapımcılar böylelikle seyircinin filmi izlemesinden önce bir ön fikir sahibi olmasını sağlarlar. Filmin üretim ve tüketim kısmında oluşan bu gizli anlaşma sayesinde bir nevi düzen sağlanır ancak aynı zamanda yenilikten uzaklaşarak birbirine benzeyen filmler çekilme riskini de

düşünmek gerekir. Bu durum aynı zamanda filmlerin sanatsal yönünün değil, eğlence yönünün ağır basmasına neden olabilir. Genel anlamda baktığımızda ise, korku filmlerine şüpheyle bakılmasının temelinde yatan bu işleyiştir. Hayatta yeterince korku duygusunu tetikleyen şey yokmuş gibi insanların korku filmlerini tercih etmesi bazı kesimlerce garip karşılanabilir. Ya da “Özellikle slasher tarzı bol kanlı, kesmeli biçmeli filmleri izleyenler bundan ne derecede etkileniyor?”, “Toplumdaki suç oranına etkileri nedir?” gibi sorular sorulabilir. Bu tartışmaların sonucu ne olursa olsun korku türü genel anlamda bu sorulardan etkilenir, tercih edilmez ve hatta ötekileştirilir. Bu sebeple, “tür etiketleri değer yargılarını etkiler” cümlesi bu durumu özetler niteliktedir (Cherry, 2014, s. 44).

Korku filmlerine yöneltelen bu eleştirilere karşı Abisel (1999, s. 116-117), korku filmlerinin aynı zamanda muhalif olabileceğini, toplumda var olan kaygıların ve korkuların net bir şekilde yansıtıldığını belirtir. Buna bağlı olarak, bu filmler sayesinde seyirciler katharsis yaşayarak boşalım yaşamakta ve filmlerdeki “felaket metaforları” sayesinde “günlük problemlerin felaketinden” kaçma imkanı yakalarlar.

Bir filmin türünü belirlemede sadece ikonografiye bakmak yetersiz kalabilir. Örneğin, bir silah hem aksiyon filminin hem de western filminin ikonografisini oluşturur. Ancak her iki türde de farklı anlamlara ve fonksiyonlara sahiptir. Bu durumu korku türüyle bağdaştıracak olursak, şiddet kavramı aksiyon ve korku türünde farklı işleve sahiptir. Aksiyon filminde şiddet fizikseldir ve dengeyi bozmaya yarar. Ancak korku türünde şiddet tek başına odak noktası değildir, şiddete sebep olan kötücül varlıkla birlikte değerlendirilir. Aksiyon filmlerinde şiddet, adalet, hak, hukukla ilişkiliyken, korku filmlerinde doğal ya da doğaüstüyle ilgilidir (Cherry, 2014, s. 41).

Bir türün sınırları bulanık (ya da korkuda oldu gibi değişken) olabilir, ama kültürün üyeleri bir korku filmini gördükleri zaman tanırlar. Yani bir film X, Y, Z özelliklerini içerdiği için değil, kültür öyle bildiği için korku filmi sınıfına girer (Cherry, 2014, s. 36).

Korku türünün çeşitlemelerinin fazla olması nedeniyle kategorileştirmenin zor olabileceğini belirten Cherry'e göre (2014, s. 16) aynı durum western, aksiyon gibi diğer türlerde pek geçerli değildir. Bu çeşitliliğin sebebi türlerin organik yapısından kaynaklanıyor olabilir. Başka bir deyişle, türler zaman içinde evrilerek, başka türlerle melezleşerek başka formlara dönüşebilir. Cherry (2014, s. 16-17), bunun tür sorunundan kaynaklandığını ve korku türü için de geçerli olduğunu varsayar. Dolayısıyla bir sektör olan sinema alanında filmler kategorileştirilerek seyirciye sunulur ancak her film bu kalıba uymayabilir. Korku kavramının ve dolayısıyla korku filmlerinin uzun ömrü nedeniyle, tür içinde çeşitlemeler türemiştir.

Önceki bölümde korku türünün tarihini dört ayrı dönemde incelemiştik; buna göre filmlerin dönemlere göre nasıl farklılık gösterdiğini gözlemleyebiliriz. Dolayısıyla, farklı kuşaklardan bireylerin korku filmi anlayışının farklı olabileceği yargısı çıkarılabilir.

Gary Needham'a göre (2002) türe, genel anlamda aynı temalara sahip, birbirine benzer filmler grubu olarak bakmak yerine; zaman içinde değişim gösterebilen, gelişen bir "kavramsal kategori" olarak bakmak daha doğru olabilir. Başka bir deyişle korku türü, bir grup yerine birden fazla grupların bir araya gelmesiyle oluşmuştur diyebiliriz.

Tür tanımlaması aynı zamanda paradoksal bir döngü noktasına çekilebilir; bir türü tanımlamak için örnek filmlerin ortak karakteristik özelliklerini belirlemek ve diğer yandan filmleri belirli bir türe sokmak için belirli şablonlardan yola çıkmak gibi. Diğer bir deyişle şablonun mu yoksa ortak özelliklerin mi birbirini öncelmesi problemi bu paradoksa sebep olur. *Kendi kendini engelleyebilecek döngüsel sürece* girilmiş olacağından, belirlenmiş tanıma uymayan filmleri dışarıda bırakacak kadar seçici ya da çok geniş olabileceğinden kullanışsız ve belirsiz olma riski vardır (Cherry, 2014, s. 34).

Bir korku filminin başarısı, seyirciyi hangi oranda korkuttuğuna göre değişkenlik gösterir diyebiliriz. Amaç seyirciyi rahatsız etmek olduğundan olumsuz estetik hedefinde olması doğaldır. Cherry (2014, s. 64), korku filmi izleme deneyimini hız trenine benzetir. Hız trenine binen kişi, az sonra yaşayacağı deneyimi önceden bilir

ve bunu kabul ederek harekete geçer. Aynı sinema salonunun güveni gibi hız treninin de güvenli olduğunu varsayar. Heyecan giderek artar ve trenin tepe noktasında doruğa ulaşır.

Filmlerden beklenen anlaşılır olma olgusu korku filmlerinde de vardır. Ancak korku filmlerinde önemli olan korku duygusunun tetiklenmesi olduğundan olay örgüsünün basit tutulması diğer türlere oranla daha önemlidir. Seyirci korku filmini izlerken edilgen kılınmalı ve çatışmaları çözmek için çaba harcamamalıdır. Bu şekilde klişe kalıplara kendini bırakan seyirci duygularına daha rahat teslim olur. Bir açıdan bakıldığında bu durum rüya görme eylemiyle benzerlikler gösterir. Birey rüya görürken bilincini bir kenara bırakarak rüya içeriğine kendini teslim eder. Dolayısıyla, korku filmlerinin genel anlatı yapısına karşı çıkmak riskli bir tercih olur. Korku filmleri öyküleme biçimiyle seyirciye güvensizlik duygusu verirken, basit ve tutarlı anlatı yapısıyla güven verir (Abisel, 1999, s. 158-159). Seyircinin edilgen konumu ve güvensizlik duygusu, korku filmlerinde belirsizlik imgesinin başat olmasından kaynaklanır. Korkunun kaynağı “ne olacağının” bilinmemesi endişesi yani belirsizliktir.

Genel olarak bakıldığında korku filmlerinin anlatı yapısı üç ayrı aşamadan oluşur: ilk olarak belirli bir düzenle başlayan filmde kaos hakim olur ve çeşitli çatışmalardan sonra düzen tekrar kurulur. Buna ek olarak, tercihe bağlı ön deyiş ve son deyiş de eklenebilir. Filmin orta kısımlarında aynı zamanda amaç da ortaya çıkar; seyircide ortaya çıkması beklenen duygusal durum, kötücül bir varlığın sebep olduğu felaketle verilir. Kötücül varlık ister somut olsun ister soyut, filmin yapısı toplum düzenin yeniden inşası için mesajlar içerir. Filmin başında var olan düzenin iyi olup olmaması önemli değildir ancak normalin ve dengenin yansımasıdır. Filmin ortalarında ise kötücül varlığın filme dahil olmasıyla var olan düzen ve denge yok olur. Korku duygusu ise bu noktada kendini göstermeye başlar. Filmin sonuna gelindiğinde birey ya da toplum normal olanın (düzenin) ve dengenin yeniden inşası için çaba koyar. Burada dikkat edilmesi gereken nokta yeni düzenin filmin başındaki düzenle paralel gitme zorunluluğunun olmamasıdır. Kötücül varlıkla yok olan eski düzen, yeni düzenden daha iyi koşullar sağlayabilir ancak temel anlatılmak istenen şey, değişimin kendisidir. Tercihe bağlı son deyiş kısmında ise, gelecekte olma ihtimali olan olasılıklar, kötücül varlığın temize çıkması ve izlenilen şeyin bir kurgu olduğunu hatırlatma ihtiyacı verilir.

Bazı korku filmlerinin sonu herhangi bir önerme içermeden direkt kaosla bitiyormuş izlenimi verse de genel yapı bu şekildedir (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 14-15). Bu kaotik yapı ve son ise belirsizliği süregelen kılar.

Korku filmleri yapısı gereği diğer türlerle kolayca etkileşim haline girebilir. Özellikle bilimkurgu, gerilim ya da fantastik türlerle etkileşim halinde olan korku filmleri, kulağa tuhaf gelse de komedi ve romantik filmlerle de birleşerek melezleşebilir. Ancak bu sınıflandırmaların keskin sınırları olmamasından kaynaklı, bir filmi sınıflandırırken korku filmi kategorisine mi yoksa diğer kategorilerden birine mi ait olduğu sorusu cevaplanması zor bir soru olarak karşımıza çıkar. Örnek verecek olursak *Alien* (1979-2017) serisi korku türüne mi yoksa direkt bilimkurgu türüne mi aittir? Birçok kaynağa göre birçok farklı cevap alabiliriz (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 16).

Abisel'e göre (1999, s. 129-130), korku filmleri ve bilim-kurgu filmlerini belli bir yöntemle göre ayırabiliriz, korku filmleri genellikle belirsizliğe karşı duyulan ve bu belirsizliğin ortadan kalkmasıyla edinilen sonuca karşı geliştirilen korku duygusunu yaşatır. Bilim-kurgu filmlerinde ise, belirsizliğe karşı duyulan duygu korku değil, meraktır. Belirsizlik ortadan kaldırıldığında edinilen sonuç da önemli değildir, önemli olan bilinmeyenin aydınlatılmasıdır.

Korku türünün alt türleri olduğundan daha önce bahsetmiştik ancak başka bir bölümlere yapacak olursak korku filmleri Colin Odell ve Michelle Le Blanc'e göre dört farklı türden oluşur (2011, s. 16).

Birinci tür, doğal yollarla karşımıza çıkan ve birincil korkuları temsil eden felaketleri içerir. Doğanın insana karşı açtığı bu savaşta tam anlamıyla bir kaos hakimdir ve beklenmedik zamanda karşılaşıldığı için çaresizlik yaratır. Doğanın öfkesi karşısında insanın çabası yararsız ve değersizdir. Ancak doğanın öfkesi çoğu zaman boşa değildir; insan bu felaketi zaman içinde kendi elleriyle yaratmıştır. Bu türe ait korku filmlerindeki kötücül varlık, doğanın felaketleri dışında, genellikle bilimsel sebeplerden ortaya çıkmış bir canavar ya da karşı konulması güç hayvanlardan (*Jaws*

(1975), *Piranha* (1978) vb.) oluşur. Çözümüne ise ya ana karakterin ilkel karar verme yetisiyle ya da felaketin sona ermesiyle ulaşılır (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 17).

İkinci tür olarak karşımıza çıkan doğaüstü korkuların varlık gösterdiği filmlerde ise genellikle ahlak ve din kavramlarıyla karşılaşırız. İlk korku film örneklerinden bu yana karşılaştığımız vampir, zombi, kurt adam ve şeytan imgeleri bu tür filmlerde kötücül varlık olarak karşımıza çıkar. Doğaüstü yaratıkların olduğu korku filmlerinin temel kaynağı genellikle eski geleneklere ve halk kültürüne aittir. Dolayısıyla seyirci, doğumundan bu yana bu kültürle yoğrulduğundan bu yaratıkların olduğu filmleri izlediğinde, her ne kadar gelişen teknolojiyle beraber bu yaratıkların korkutucu olma eğilimi artsa da, korku duygusuyla kolaylıkla başa çıkar. Ancak din ve ahlak kavramlarının söz konusu edildiği şeytan filmlerinde bu durum değişir. Tamamıyla hayal gücüne ait olan, kavranılması güç ve belirsizliğin hüküm sürdüğü bu tip filmlerde seyirci dinle sınanır (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 17).

Psikolojik etkinin fazla olduğu üçüncü türde ise, genellikle kötücül öge insanın kendisidir. Herhangi bir doğaüstü yaratığa rastlanılmayan bu tip filmlerde kötülüğün insandan gelmesi gerçeklik duygusunu artırır. Dolayısıyla seyirci gerçek hayatta filmde yaşanan olayların kendi başına gelme ihtimalinin paranoyasını yaşar. Slasher türünün öğeleri genellikle bu tip filmlerde kendini gösterir. Bol kanlı, kesme biçmenin fazlasıyla verildiği filmlerde bazen bu olayların nedeni de açıklanır: babanın cinsel tacizi nedeniyle cinayetler işleme (*Peeping Tom*-1960), Oedipus kompleksi (*Psycho*) ya da intikam (*A Nightmare on Elm Street*). Her ne kadar seyircinin katille kendini özdeşleştirmesi güç olsa da, cinayetlerin nedeni verildiği için seyirci katili anlayabilir. Filmlerin konusu bazen gerçek hayattan olabildiği gibi (*The Texas Chain Saw Massacre* 1974 - Ed Gein olayı-) bazen de kurgudur (*Halloween* 1978-2018 serisi) (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 18).

Son tür olan bilimsel korku türüne ise, daha çok eski yapımlarda rastlarız. Bu tip korku filmlerine baktığımızda, popüler olduğunu gördüğümüz çılgın bilim insanı ögesi, bir anlamda kötücül öğeyi yaratanın kendisidir. Zeki ve yenilikçi olan bu bilim insanı, sınırları zorlar ve sonuç olarak toplumu tehdit eden canavarı yaratır. Burada

cevaplanması zor bir soru çıkar: yaratan mı kötüdür yoksa yaratılan mı? Örnek verecek olursak Frankenstein ve Dr. Jekyll and Mr. Hide bu temaya uygun filmlerdir. Sonraki yıllarda teknolojinin gelişmesiyle beraber bilime olan korku devam eder. Bu sefer karşımıza atom bombası gibi nükleer tehditler çıkar. Bu korkuların yansıması olarak Them! ve Godzilla filmleri örnek olarak verilebilir. Godzilla filmi ayrı olarak incelenebilir çünkü temelde yatan korku bilimdir ancak film bilimin gücü ile çözümlenir. Verilmek istenen mesaj genellikle ‘Bilim kötüye kullanılırsa sonuç felaket olur.’ şeklinde karşımıza çıkar. Dolayısıyla bir yandan bilime temkinli yaklaşıırken bir yandan da gelişim ve çözüm için yine bilime başvurulması gerekliliği savunulur (C. Odell ve M. Blanc, 2011, s. 19).

Genel olarak türlere baktığımızda, türün dönemsel olarak varlığı zayıflamış ya da artmış olabilir. Örnek verecek olursak, western ve müzikal türü bir dönem çok popülerken sonraki yıllarda bu türlere ait filmlere pek rastlanmaz. Bu durum toplumsal olaylara, kültüre ve genel eğilimlere bağlı olurken korku türüne baktığımızda bu durum pek geçerli değildir. Elbette ki korku türünde de zaman zaman durgun dönemler olsa da korku filmleri döneme göre çeşitlilik göstererek kendi kendini canlandırabilmiştir (Cherry, 2014, s. 24).

Cherry’in (Cherry, 2014, s. 25) bu duruma verdiği örnek ise:

“(...)westernde şifrelenen ideolojiler Amerikan yabanının evcilleştirilmesi hakkındaki mitleri ve yalnız kahramanın bu mitlerdeki yerini yansıtır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Amerika postmodern döneme geçtiği için, bu mite ve dolayısıyla türe yönelik gereksinim azalmıştır. Bundan sonra yapılan başarılı westernler daha çok Meksikalıların (A Fistful of Dollars), Amerikan yerlilerinin (Dances With Wolves), Afro-Amerikalılarının (Posse) ve kadınların (The Ballad of Little Jo) tarihinin işin içine katılmasıyla ya da geleneksel kovboy figürünün yeniden kavramsallatılmasıyla (Unforgiven) bu mitlerin yeniden yazılmalarıdır; fakat son örnekler türü yeniden canlandıran genç bir dal değil, başlı başına tür olma eğilimindedirler.” şeklindedir.

Korku türünün çok çeşitli olup farklı alt türler barındırması aynı zamanda, çok çeşitli seyirci kitlesini de beraberinde getirir. Dolayısıyla sunulan film sayısı artar buna bağlı olarak seyirci sayısı da artmış olur. Bu duruma istinaden Cherry (2014, s. 24): *“Korku sıkça beklenen çöküşüne nasıl karşı koymakta ve gelişmeye nasıl devam etmektedir?”* diye sorar.

Aynı zamanda film yapımcıları korku filmlerine bakarak toplumsal değişimleri, dönüşümleri ve kültürel kodları yakalama fırsatı sunar. Zaten makro ve mikro düzeyde var olan çatışmalar, sosyal çalkantılar ve savaşlar sayesinde korku türünün devamlılığının tehlikeye girmesi pek mümkün görünmez. Korku filmlerinin toplumun bir yansıması olduğu düşünülürse, (örneğin toplumdaki çatışmaları canavar imgeleriyle seyirciye aktarmak) film yapımcılarının elinde sonsuz bir kaynak olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu gibi sebeplerle, korku sineması dünyadaki kaygılardan beslenerek seyircinin korkularına kolaylıkla etki edebilir (Cherry, 2014, s. 25).

Filmlerin çoğunun çekildiği dönemi yansıttığından daha önce bahsetmiştik. Özellikle film türleri açısından baktığımızda toplumdaki egemen ideolojinin ve kültürel kodların yansımasını daha net gözlemleyebiliriz. Bunun sebebi tür filmlerinin, daha çok popüler olana, sosyo-kültürel ve politik eğilimlere ilgisinin olmasıdır. 1950’lerin bilim-kurgu melezleri, Soğuk Savaş’ın karşıt politikalarını kodlar. Slasher film dönemi, Reagan döneminde sosyal sorumluluğun iflasını, sosyal sınıfları ve sosyal politikaları yansıtır. Post modern zombi filmleri ise, tüketici toplumunda sosyal ve politik yabancılaşma olgusunu aktarır. Bütün bunların yanında, korku filmlerinin dışavurumcu olduğunu söyleyen Cherry’e göre (2014, s. 24-25), birey kendine ve dış dünyaya olan korku ve kaygıları korku filmleri sayesinde dışarı atar.

Korku sinemasına genel olarak baktığımızda bahsini ettiğimiz tarihsel süreç içinde ve alt kategorilerinde, “korkunun-kaygının-belirsizliğin” kaynağı olarak saptanan ortak motif ve temalar şöyledir: Doğa/felaket, doğaüstü, bilim/teknoloji, biliminsanı, insan psikolojisindeki travmalar, çocuk, kadın, cadı, canavar, zombi, uzay/uzaylı, büyü/büyücü.

Hangi dönemde çekilirse çekilsin temelde çekildiği dönemin kültürel ortamının aksaklıklarının bireyde yarattığı endişe, kaygı ve belirsizlik duygusunun yansıması ve yatıştırılması olarak karşımıza çıkan korku sineması, yukarıda bahsini ettiğimiz ortak tema ve motifleri kullanmıştır. Toplumsal kaygılar değiştikçe motiflerin “niyeti” de değişir. Nitekim bir tür olarak ortaya çıktığı için tema, motif, mekan, ışık, aydınlatma ve kamera hareketleri bağlamında alışıldık olunan bir dili kullanması aynı zamanda izleyicisinin taleplerine karşılık vermesi bağlamında değerlendirilmelidir. Korku türüne ait filmler yaşanan dönemin kaygılarını yansıttığına göre, bireyin/seyircinin esas kaygısı, içinde bulunduğu “şimdiki zamanın” ekonomi-politiğinden ve toplumsal kurumlarından bağımsız değildir. Birey kendini konumlandığı toplumun ve dünyanın onu tehdit eden sorunlarına karşın yarın ve gelecek endişesi de yaşamaktadır. İşte bu belirsizlik durumu korku türüne ait filmlerin anlatısında karşılık bulmaktadır. Şu halde içinde bulunduğumuz küreselleşen dünyanın ve toplumun tüm kurumsal ilişkileri, etik kuralları, hukuku, geleneği ve ekonomik ilişkileri insan psikolojisinin de değişmesinde etkilidir. Küreselleşen dünyada korku kaynakları nelerdir? Bu bağlamda postmodern dönemde en büyük kaygılardan birisi de tüketim kültürünün ve yarışmacı kültürünün dışında kalmaktır. En büyük belirsizlik, yarışmacı kültürün doğası gereği şiddet dilinin egemen olduğu bir kültürel ortam içinde bireyin kendini nasıl konumlandıracağı konusudur.

3. PSİKANALİTİK YÖNTEMİN SİNEMADA KULLANIMI

Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak, psikanaliz kuramını bulan Freud ve kurama yön veren isimlerden Jung ve Lacan'ın kavramları açıklanacaktır. Freudyen kavramlar, rüya, psikeseksüel gelişim, topografik ve yapısal kuram, libido ve ölüm dürtüsü şeklindedir. Jungyen kavramlar, psişe ve onun yapısı, bilinçdışı, kolektif bilinçdışı, persona, gölge, arketipler şeklinde sıralanmıştır. Son olarak Lacanyen kavramlar, Ayna Evresi, Gerçek, İmgesel, Simgesel düzen, özne, arzu, objet petit a, Büyük Öteki olarak belirlenmiştir. Sayılan üç düşünürün bazı ortak kavramları ele alınmakla birlikte özellikle kaygı konusundaki fikirleri kısımların sonuna eklenmiştir. Daha sonra, psikanalitik yöntemin sinemada nasıl görünür kılındığı üzerine tartışmalar yapılacak ve belirsizlik imgesinin bireyde yarattığı duygulanımlar ele alınacaktır.

3.1. Psikanalitik Yöntemde Kuramsal Yaklaşımlar

3.1.1. Freudyen Yaklaşım

Freud'dan önce rüya hakkında yazılanlara bakıldığında rüyanın bir tür kehanet alameti olduğu ya da kişinin ruhani yaşamının bir yansıması olduğu yönünde görüşlere rastlanılır. Daha da açıklayacak olursak, o dönemde rüya yorumlaması hem Tanrısal olana bir işaret hem de kişinin kişilik yapısından yola çıkılarak yorumlanmasından kaynaklı psikolojik olarak değerlendirilir (Fromm, 1992, s. 127-131). Bir anlamda, çok ilkel bir şekilde olsa da Freud'dan önce psikolojik açıdan rüya yorumlaması yapılmıştır denebilir. Öte yandan Freud, rüyaların yorumlanması konusunda bilimsel çalışmalar yürüten ilk insandır (Fromm, 1992, s. 67). Yıllar içinde geliştirdiği hipnoz tedavisinde direnç ve aksamalarla karşılaşınca serbest çağrışım tekniğini bulmuş bu durumu da rüyadaki bilincin ortadan kalkması durumuyla bağdaştırmıştır. Çalışmasının ilk başında sadece rüyanın yapısını anlamaya çalışmış ve iki noktaya dikkat çekmiştir:

- 1- Yarım bıraktığı ya da derinlemesine çözümlemediği meseleleri tamamlama

- 2- Benzer bilinç durumlarının arasındaki bağın ayrılmaz yapıda olduğu (özellikle bu ikinci özellik rüyaların anlaşılması güç olan sembolik yapısına karşılık gelir)

Freud bu ikinci noktadan hareketle rüyaların yapısının temeli olan arzuların doyurulması teorisini ortaya çıkarmıştır. Kendi gördüğü bir rüyadan hareketle (Irma'nın Enjeksiyonu), rüya analizi modeli yaratmış ve görünenin ardında yatanları aydınlatmaya çalışmıştır (Freud, 2000, s. 175-202). Bu modele göre rüya iki katmandan oluşur, ilk katmanda (genellikle uykudan uyanıldığında akılda kalanlar bu katmanı oluşturur) rüyanın açık anlamı, diğer katmanda ise kapalı anlamı vardır. Kapalı anlam, günlük yaşamda bastırılıp bilinçdışına itilen ve rüyalarda bile kendini açık bir şekilde belli etmeyen arzuların yansımasıdır. Bu yansımalar sembollerle tanımlanır ve genellikle birden çok düşüncenin tek bir düşüncede birleşmesi (yoğunlaşma) ya da anlamın başka bir anlama kayması (yer değiştirme) şeklinde kendini gösterir. Freud için önemli olan nokta rüyanın kendisi değil, kişinin rüyayı nasıl hatırladığıdır. Rüyanın açık anlamından kapalı anlamına geçerek yapılan anlamlandırmaya Freud, Rüya Analizi adını vermişti (Freud, 2000, s. 363-397). Rüyaların Yorumu kitabının çıkmasıyla Freud daha önce yaptığı çalışmalardan (belirli bir alandaki kısıtlı bir sorunun cevaplanması) farklı olarak daha önce atmadığı bir adım atmış; ilk defa sınırları belirlenmiş, kendine ait psikolojik bir kuram ortaya çıkarmıştır. Böylelikle bilinçdışının psikolojisine giriş yapmış ve çalışmalarını derinleştirerek daha önce sorulmayan sorular sormaya başlamıştır diyebiliriz.

Genellikle cinselliğin, ergenlik döneminde başladığı görüşü hakimken Freud, cinsel evrimin çocuklukta başladığını savunur. Dolayısıyla bireyin yetişkinlikteki karakterinin temelleri çocuklukta geçirdiği psikoseksüel evrelerde atılır. Buna bağlı olarak, yetişkinlik dönemindeki bazı nevrotik semptomların nedenin psikoseksüel gelişimlerdeki aksamalardan kaynaklandığını savunur. Bu sebeple kitabın ikinci kısmı ağırlıklı olarak çocuk cinselliği üzerinedir. Bu bölümde, dört evreden bahseder: 1- Oral dönem (0-1 yaş) 2- Anal dönem (2-3 yaş) 3- Fallik dönem (4-6 yaş) 4- Latent dönem (6-12 yaş). Genel olarak dörde ayırdığı bu evrelerden sonra genital ve ergenlik dönemi gelir.

İlk bebeklik dönemi olan oral dönemde bebek annenin memesi yoluyla hayata bağlanır, memesini emmekten haz duyar ve bir anlamda anneye iletişim kurar. Dolayısıyla çevresindeki nesneleri ağız yoluyla tanımaya çalışır. Bu dönemde narsistik bir yapıda olan bebek, annesini ve nesneleri zihninin içinde imgeleştirmeye başlar. Haz aldığı nesneleri iyi nesne, haz almadıklarını kötü nesne olarak imgeler. Narsistik libidosu artarak zihninde oluşturduğu bu imgelere yatırılır ve böylelikle nesne libidosu doğar. Oto-erotizmden sağlanan doyum artık yerini nesne ilişkilerine bırakır (Freud, 1998, s. 110-121). Kendince iyi nesne olarak tanımladığı nesnelerin iyi yanlarını içine alan bebek içe alım ve dışa atım süreçlerinden geçer. Daha sonra özdeşim sürecinde bunların temsillerini oluşturur. Anneden ayrılma kaygısı, bebeğin fazla ya da az doyurulması gibi durumlar yetişkinlik döneminde, bu döneme takılmaya sebebiyet verebilir (Gençtan, 1995, s. 34-35).

Anal dönemde dikkat başka bir organa kaydırılır ve haz dışkılamayla ya da dışkıyı tutarak alınır. Çocuğun bu iki seçenektan hangisini haz nesnesi olarak aldığı, ileriki yaşlarda karakterinde değişikliklere neden olur. Örneğin, dışkısını tutan çocuk, yetişkinlikte direnç gösteren, eşyalarına bağımlı ve cimri bir kişilik yapısına sahip olabilirken, tutmayan çocuk daha yaratıcı ve üretken bir yetişkinlik geçirebilir. Anal dönemde, vücudunun bir parçası saydığı dışkıyı anne babasının kontrolüyle belli zamanlarda, tualete yapmayı öğrenir. Böylelikle çevreden aldığı tepkilere göre, iyi-kötü ayrımını yapmaya başlar. Çocuk aynı zamanda anneden daha bağımsız hale gelip yürümeye ve konuşmaya çabalar. Başka bir deyişle, kendi benliğini çevresinden ayrı tutmayı öğrenir. Bu öğreti sürecinde, çocuk zaman zaman anal-sadistik adı verilen dürtülerle dışkısını tutabilir ya da yapmaması gereken yerlere yapabilir (B. İnanc ve E. Yerlikaya, 2012, s. 31-33). Çocuk iyi-kötü dengesini öğrendiği bir zaman dilimine girmiştir diyebiliriz.

Fallik dönemde cinsel organ haz aracı yerine geçer ve böylelikle Oedipus kompleksi temelli arzular ve kastrasyon kaygısı ortaya çıkar. Bu dönemde çocuk artık diğer bireylerden farklı, bağımsız bir birey olduğunun farkına varmıştır. Dolayısıyla

kendi kişilik yapılandırmasını sorular sormaya başlayarak yapar. Kastrasyon kaygısını açıklayacak olursak, erkek çocuk kendi cinsel organının herkeste olduğunu düşünür ancak kız çocuğunun cinsel organını gördüğü zaman kendi cinsel organını kaybedeceğinin kaygısını yaşamaya başlar. Kız çocuğunda ise, erkek çocuğununki gibi bir cinsel organa sahip olmadığını öğrenmek eksiklik duygusu yaşatabilir. Bu durumda ise kastrasyon kaygısı yerine penise imrenme durumunu yaşar. Oedipus kompleksi ise, cinsel kimliğini keşfetmeye başlayan çocuk, karşı cins ebeveynine karşı enest arzular hissetmeye başlar ve aynı cins ebeveynini rakip olarak görür. Kişilik yapısının gelişim göstermesi ve enest yasağının öğrenilmesiyle bu çatışma biçim değişir. Yetişkinlik döneminde bireyin, otorite ve karşı cins karşısındaki tavırları bu çatışmanın yaşandığı dönemdeki duygulanımlarına bağlı olabilir (Gençtan, 1995, s. 37-40).

Latent yani gizli dönemde çocuğun cinsel olana ilgisi, sosyal olan ilgiyle yer değiştirmiştir. Dönemin adından da anlaşılacağı gibi cinsel heyecan yok olmamış ancak gizli kalmıştır. Çocuğun hayatına yeni uğraşlar girmiş, ruhsal-cinsel anlamda yaşadığı çatışmaların ardından, sosyal aktivitelere, arkadaşlarına ve okula ilgisi artmıştır. Bu döneme kadar anne-baba özdeşimi ön plandayken, bilinçli bir şekilde temas ettiği insan sayısının artmasından kaynaklı başka bireylerle özdeşimler kurar. Toplumsal kuralları kavramaya başlar dolayısıyla süperego daha da gelişir (Gençtan, 1995, s. 40-41).

Genital döneme bakıldığında ise, 12 yaşından 20 yaşına kadar sürdüğü söylenebilir. Cinsel evrimin son sürecine girilmiştir ve fallik dönemin eski dürtüleri tekrar ortaya çıkmıştır. Ancak bu dönemin fallik dönemden farkı, cinsel enerjinin haz aracı olmaktan çıkıp duygusal ve özgeci bir yaklaşımının olmasıdır. Fiziksel ve biyolojik değişimler meydana gelir ve iletişim biçiminin oturmaya başlamasıyla toplumsallaşma ve hayat planlaması şekillenir (B. İnanc ve E. Yerlikaya, 2012, s. 35-36). Başka bir deyişle, bireyin psikoseksüel evrelerdeki narsistik tavrı yerine gerçeklere yönelik tavrı netleşmiştir diyebiliriz.

Yukarıda sayılan her bir dönem için yaş aralığı verilmiş olsa da evreler arası geçiş katı bir şekilde ortaya çıkmaz. Birbirleri arasındaki sınır belirsizdir ancak yine de dönemler arası farklılıklar göze çarpar.

Freud'a göre çocuklukta yaşanan cinsel travmaların etkisi, yetişkinlikte nevroz ya da psikoz şeklinde ortaya çıkar. Ayırt edici olan nokta cinsel travmanın kendisi değil hastanın travmaya karşı verdiği tepkidir. Başka bir deyişle, hastanın bu olayı bastırıp bastırmadığı Freud için önemli olan noktadır. Travmanın etkisiyle bastırılan duygu, bilinçdışına itildiği için bilinç düzeyine çıkamaz. Bu durum nevroz teorisinin temelini oluşturur. Bilinçdışına itilen duygular bilince çıkamaz ancak bireyin günlük hayatında yaptığı seçimleri ve duygulanımlarını yönlendirebilir. Bu duruma ek olarak psikosomatik (psikolojik rahatsızlıkların fizyolojik rahatsızlıkları tetiklemesi) bozukluklardan da bahsedilebilir (Freud, 1999, s. 67). İlk başta nevroz ve psikoz arasında bir ayırım yapmayan Freud, bir yapı geliştirdikten sonra bu yapıyı bahsedilen iki kavramı ayırt etmek için kullanmıştır. Daha sonra birinci topografik kuram adını verdiği bu yapıda üç katman vardır: Bilinç, önbilinç (bilinçaltı) ve bilinçdışı. Önbilinç, bilinç ile bilinçdışı arasında bulunan bir perde gibidir. Bilinçdışında bulunan içerik bilinç düzeyine çıkamaz, buna bastırma denir. Ancak bazı durumlarda önbilinç düzeyine çıkabilir. Önbilinç ile bilinçdışı arasındaki sansürleme mekanizması aynı şekilde işlemesine rağmen, içeriğin önbilinçten bilince çıkması daha kolaydır. Bilinçdışında bastırılan içerik dürtülerden oluşur ve bunlar bilinç düzeyinde konumlanamaz. Sadece dürtüyü temsil eden düşünce bilince ait olabilir. Zaten dürtü, davranış ya da duygu biçiminde ortaya çıkmasaydı varlığından haberimiz olmazdı. Freud bu şekilde ortaya çıkan duygulara bilinçdışı içerik adını vermiştir. Bilinçdışı arzuların yarattığı enerjiyle çalışır. Birbiriyle uyumsuz iki arzu aynı anda devreye girdiğinde sansür mekanizması devreye girer çünkü bilinçdışında belirsizlik ya da ikilem gibi durumlar yoktur. Gerçeklik ve zaman kavramları ise bilinçdışında değil, bilinçte geçerlidir. Çünkü bilinçdışı sadece haz ilkesiyle çalışır. Freud daha çok önbilinç ve bilinçdışı arasındaki ilişki ile ilgilenir (Freud, 2016, s. 75-79).

Freud daha sonra topografik kuramı geliştirerek yapısal kuram adını verdiği yeni bir model kurmuştur. Bu model daha önce bahsedilen nevroz ve psikoz ayırımını güçlendiren bir model haline gelmiştir. Topografik kuramdaki katmanların yetersiz kaldığı yönündeki görüşleri Freud'u ego üstünde düşünmeye itmiş ve sonuç olarak yapısal kuram ortaya çıkmıştır. Ego, id ve süperegoda oluşan bu yeni modelde bilinç, önbilinç ve bilinçdışı kavramları bir kenara itilmemiş aksine bu kavramlardan

faydalanılmıştır. Bu kuramda bilinçdışına atılan içerik (bu içerik kalıtımla ya da sonradan edinilebilir) idin yapısını belirler ve psişik enerji burada depolanır. İd, ego ve süperegö ile sürekli bir çatışma halindedir. Ego ise, hem idin arzularına yer vermeye hem de bu arzuları süperegö ile dengelemeye çalışır. Süperegö vicdan ve ahlak gibi kısıtlamalarla egoyu baskılar. Freud, nevrozun ego ile id arasındaki çatışmadan; psikozun ise ego ile süperegö arasındaki çatışmadan kaynaklandığını savunur. Nevrozda kişi kendi iç dünyasında çatışmalar yaşarken, psikozda iç ve dış dünyanın çatışması vardır dolayısıyla gerçeklik algısında zayıflama yaşanır. Freud bu durumu rüya görme eylemine benzetir. Psikolojik bozukluğun nevroz ya da psikoz olarak değerlendirilmesi için egonun tavrı önemlidir; ego idden etkilenmeyebilir ya da dış dünyayla bağıni koparmayabilir, aynı şekilde bunun tam tersi de geçerlidir (Freud, 1999, s. 211-225).

Freud zihinsel ve fiziksel arzuların kaynağını içgüdüler olarak görür. Haz ilkesine göre çalışan içgüdüler, *fizyolojik ihtiyaçları içeren içsel uyarıların psikolojik görünümümlü temsilcileridir* (Gençtan, 1995, s. 28). İnsan davranışlarının temelinde, haz veren şeylere yönelme, diğerlerinden kaçınma vardır. Bu yönelme ve kaçınma, dürtülerin gerilimine bağlıdır. Freud ilk başta libido adını verdiği psişik enerji kuramını ortaya atmıştır. Hayatın devamlılığını sağlayan içgüdülerin hepsine (açlık, cinsellik vb.) işlerlik kazandıran libidodur (eros). Psikoseksüel gelişimin ilk aşamalarında çocuğa narsistik libido hakimdir. Daha sonra benlik oluşumu geliştikçe ve nesnelerle bağ kurmaya başladıkça nesne libidosuna geçilir. Ancak narsistik libido tam anlamıyla bırakılmaz. Bu iki libido arasındaki denge kişilik gelişimi açısından önemlidir çünkü dengesizlik durumunda nevroz ve psikoz ortaya çıkar. Libido kavramından sonra Freud, yıkıcı içgüdülerden oluşan ölüm dürtüsü (thanatos) kavramını oluşturmuştur. Freud bu kavramın özeti için “Tüm yaşamın hedefi ölümdür.” der. Yaşam içgüdülerıyla ölüm içgüdüsü karşı karşıyadır ama bazen de yan yanadırlar. Karşı karşıya olmaları anlaşılırdır çünkü birbirleriyle karşı işlerlik yapısına sahiptir. Yan yana olma durumu ise, açlık, cinsellik gibi konularda ortaya çıkar. Örneğin, yemek yerken aynı zamanda ısırma, çiğneme gibi agresif sayılabilecek davranışlar sergilenir. Yine aynı şekilde, cinsellik söz konusu olduğu zaman saldırganlıktan bahsedebiliriz. Aşk ve nefret duyguları bir arada olabilir (Freud, 2016, s. 48-66).

Freud korku ve kaygı kavramlarının farklılaştığı noktanın belirsizlik ve nesnesizlik olduğunu söyler. Bir nesne olması durumunda korku, nesnesizlik yani belirsizlik durumunda kaygı duyulduğunu savunur. Kaygıyı ise üçe ayırır: Gerçekçi kaygı, nevrotik kaygı ve suçluluk kaygısı. Gerçekçi kaygı, bilinen dış bir tehlikeye karşı verilen tepkidir. Nevrotik kaygı ise, bilinmeyen içgüdüsel verilen bir tepkidir. Başka bir deyişle, gerçekçi kaygı dış bir nesneden kaynaklanırken, nevrotik kaygı içsel güdülerden kaynaklanır. Ancak içsel nesneler de aynı zamanda gerçek tehlike barındırabileceğinden (ego savunma mekanizmalarında olduğu gibi) nevrotik kaygı gerçekçi bir temelde kabul edilebilir. Suçluluk kaygısında ise, süperego devreye girer ve birey ahlaki ve vicdani çatışmalar yaşayabilir (Freud, 1999, s. 318-323).

3.1.2. Jungyen Yaklaşım

Freud'un adını verdiği psikanaliz kuramını farklı boyutlarla değerlendiren Jung, Freudyen psikanaliz kuramının eksiklikleri olduğunu savunarak geliştirmek istemiştir. Psikanalizin yavaş yavaş kullanılmaya başladığı dönemlerde, psikiyatristlerin hastaların dertlerini dinleyip günlük teşhisler koyması ve histerinin nasıl engelleneceğinin araştırılmaması Jung'u daha başka arayışlara itmiş, hastaların dile getirdiği sorunları daha derinlemesine incelemek istemiştir (Jung, 2015, s. 147). Bu nedenle özellikle Freudyen psikanalizi tamamıyla olmasa da bazı açılardan reddettikten sonra bir süre sadece kendi çalışmalarına yoğunlaşmış, psikoloji alanında meslektaşlarından ayrılmasıyla da arkeoloji, etnoloji ve mitoloji gibi alanlarda okumalar yapmaya başlamıştır. Daha sonra edindiği bulgular üzerinden analitik psikoloji adını verdiği bir sistem yaratmıştır.

Jung bilinçdışı psikolojisini araştırırken onun tarihi kısmının önemini her daim vurgulamıştır. Alan dışı çalışmalar ve bağlamları birleştirmesi sonucu analitik psikoloji sisteminin temellerini oluşturmuş, psişenin tarihsel bağlamda ne anlama geldiğini çözümlemiştir. Geriye kalan imgeler ve arketipler ise çalışmalarının son halkasını oluşturur. Bilincin psikolojisi bağlamında bireysel psikoloji ve tarihçe önemliyken,

makro ölçekte nevrozun nedenleri için bilinçötesi yani tarih ve bilinçdışı kavramları önem kazanır. Başka bir deyişle Jung'un yapıtlarının ana teması kişilik yapısının bilinmezliğini aydınlatmaktır diyebiliriz. Bireyin dış dünyayla ve nesnelerle olan ilişkisini inceleyerek bireyler arasındaki davranış farklılıklarını belirlemek ister. Her birey kendi kişilik kodlanmasına sahip olduğu için bakış açıları da farklıdır. Bu dönemde farklı açıdan ele aldığı konulardan biri olan libido kavramında konuyu bütünsel ele alarak onu sıkıştırılan somut kalıplardan çıkarmıştır. Libidoyu, saldırganlık ve cinsellik gibi kalıplara sokmak yerine enerji olarak değerlendiren Jung, nitel özellikleri bir kenara bırakmıştır. Libido kavramından yola çıkarak daha sonra bütün içgüdülerde özet tanımları bırakarak daha genel bir çerçevede tanımlamalar yapar ve Freud'u eleştirdiği en önemli nokta burasıdır. İçgüdüleri açıklarken başta cinsellik daha sonra ego kavramını öne süren Freud, Jung'a göre dogmatik bir bakış açısına sahiptir (Jung, 2015, s. 186-203).

Jung'un libidoyu bir enerji olarak değerlendirilmesi, kavramın Freud'unki gibi kategorileştirilmesini engeller. Libidonun kaynağı, psişeyi oluşturan zıt yapıların çatışmalarıdır. Ancak Jung, burada cinsellik kavramına tamamen karşı çıkmaz, Freud'dan farklı olarak ruhsal bütünlüğü sağlayan öge olarak tek olmadığını söyler. Cinselliğin bireysel ve fizyolojik işlevinden çok, onun ruhsal bağlamını çözmek Jung'un çalışmalarının temelini oluşturur (Jung, 2015, s. 247-248).

Jung'un kişilik yapısı bilinç, bilinçdışı ve kolektif bilinçdışından oluşur. Birbirinden farklı yapılar olan bilinç ve bilinçdışı, psişeyi oluşturur. Tıpkı Freud'da olduğu gibi Jung da bilinci bir eşik olarak düşünmüş, ruhsal yapının farkındalığının bu katmanda olduğunu savunmuştur. Bu farkındalığa izin veren ise klasik psikanalizde olduğu gibi egodur. Ego, gerçeklikle bilinçdışı içeriğin talepleri arasında gidip gelir. Bilinç doğum öncesinde oluşmaya başlayan ve düşünme, hissetme, duyu ve sezgi gibi işlevlerle gelişen bir yapıdır. Bu işlevlerin gelişim oranı her bireyde farklıdır ve bireyler arası kişilik farklılıklarının temel nedenlerinden biri budur. Bu dört işlev iç gerçeklikle bağlantılı iken, dış gerçekliğe bağlı içedönüklük ve dışadönüklük olarak tanımlanan iki tutum vardır. Bu tutum ve işlevlerin gelişmesiyle bilinç alanı genişler ve bireyleşme süreci başlar (Gençtan, 1995, s. 171-173).

Persona ise, bireyi gerçeklikle uyumunu sağlayan bir kavramdır. Kaplan (2017, s. 72) Arketipal Topolojiler ve Bilimkurgu adlı eserinde personayı şu şekilde tanımlamaktadır: “*Persona, bireyin toplumsal yüzü ve maskesidir. Ego’yu dış dünya ve gerçekliğin (fiziksel ve kültürel) teamülleriyle yüz yüze getiren arayüz ve aracıdır*”. Toplumsal ve kişisel beklentilere karşı bir maske görevi gören personanın, ötekileştirilme ve dışlanma riskini azaltmasından kaynaklı bireyin toplumla uyumunu arttıran bir görevi vardır. Aynı zamanda bireyin aslında olmak istediği kişinin bir yansımasıdır ve bireye ait birden fazla personası olabilir. Duygularımızı, düşüncelerimizi ve tavırlarımızı uyumlamasından kaynaklı gerekli bir yanı olan persona aynı zamanda -miş gibi yapmak olduğu için, bireyi rolüne inandırması riskinden dolayı tehlikeli bir tarafı da vardır. Birey gerçeklikle uyumlanmaya çalışırken aynı zamanda ondan kopabilir. Bu kopma durumunu Jung enflasyon olarak açıklar ve bu durumdan kaçınmanın anahtarı, personanın gizlediği yönlerle bireyin barışık olmasıdır (Jung, Analitik Psikoloji, 2006, s. 40-43).

Jung’un bilinçdışı kavramı ise Freud’dan farklıdır. Jung bilinçdışını kolektif ve bireysel olmak üzere ikiye ayırır. Bireysel bilinçdışı konusunda Freud’dan ayrıldığı nokta ise, bilinçdışının sadece unutmak istenilen, bastırılan arzuların var olduğu bir katman olmadığı; bilinci yönlendirdiği ve Freud’un önbilinç olarak tanımladığı katmanın da bilinçdışına dahil olmasıdır. Kişisel bilinçdışı, kelimenin tam anlamıyla bireye aittir; onun sahip olduğu anıların, arzuların, düşüncelerin ve duyguların var olduğu yerdir. Buradan hareketle Jung’un gölge kavramını açıklayabiliriz. Bireysel bilinçdışında, benliğin ötekileştirilen kısmına Jung gölge adını vermiştir. Unutmak istenilen anılar, vahşi ve toplum tarafından hoş karşılanmayan arzular, utanç duygusuna neden olan davranışlar kısacası barışık olunması güç içerikler, bilinçdışında gölge adı altında toplanır. Bu hayvani güdüler bastırmak için de persona kullanılır (Gençtan, 1995, s. 180). Ancak bu bastırma da dengeli olmalıdır çünkü bu güdü aynı zamanda bireyi yaratıcı, duygusal ve canlı kılar. Freud’un id olarak tanımladığı ve Jung’un karşıtlıklar ilkesinde olduğu gibi zihnin aydınlık tarafına olduğu kadar karanlık tarafına da ihtiyaç vardır. Jung bu durumu Analitik Psikoloji kitabında: “*İnsanda, aşırı kaçan hayvansallık, uygar kişiyi hasta eder, aşırı uygarlıksa, hasta hayvanlar yetiştirir.*”

şeklinde ifade etmiştir (Jung, Analitik Psikoloji, 2006, s. 110). Karanlık taraf bastırıldığı ölçüde güç kazanır dolayısıyla karşıtlıklar söz konusu olduğu zaman çıkış noktası denge olmalıdır. Egonun denetimine zamanın olmadığı durumlarda gölgenin iş birliği içinde olması bireyin hızlı ve etkili karar almasını sağlar. Buna ek olarak, gölgenin yansıtma özelliği olmasından dolayı, bireyin diğer bireylerde hoşuna gitmediği davranışlar aslında kendi gölgesinde olan davranışlardır. Ayrıca gölgenin her bireyde bulunması onu kolektif bir olgu yapar ve dolayısıyla arketipel bir yönü vardır (Jung, Analitik Psikoloji, 2006, s. 70-72).

Bireysel bilinçdışı içerik bilince ulaşabilirken kolektif bilinçdışı hiçbir zaman bilince ulaşmayacak olan içeriklerden oluşur. Bu içerik, atalardan miras kalan deneyimlerin, düşüncelerin ve duyguların aktarımıdır. Ruhsal yapının en derinlerinde bulunan bu içeriğe ulaşılması çok zordur ancak davranışlar ve duygular incelenerek dolaylı bir şekilde ulaşılabilir. Bu içeriğe Jung arketip adını vermiştir. Bireydeki bu arketipel özelliklere açık bir şekilde ulaşılmasa da potansiyeline ulaşılabilir. Daha da açıklayacak olursak, arketipler evrensel olmasından kaynaklı her bireyde bulunduğu varsayılır ancak onu biçimlendiren bireyin kendi yaşantısıdır. Arketiplerin içgüdülerden farklılaştığı nokta da burasıdır, görünür bir özellikleri yoktur ancak sezgi yoluyla bireyi belli bir yaşama yönlendirirler (Jung, 2006, s. 143-156). Arketiplerin evrensel olması konusuna Gençtan (1995) aşağıdaki örneği verir:

Bir çocuk, dünyanın hangi yöresinde doğarsa doğsun, anne arketipini de birlikte dünyaya getirir. Ancak, kendi annesiyle etkileşime başladıktan sonra bireysel farklılıklar ortaya çıkar. Çünkü çocuk yetiştirme biçimi, bir toplumdan diğerine bir aileden diğerine ve hatta aynı aile içinde bir çocuktan diğerine farklılıklar gösterir (s. 177).

Jung'un psikolojisinde en önemli iki kavram arketip ve simgelerdir diyebiliriz. Arketipler kendilerini simgeler aracılığıyla var eder ve bu simgelerin en görünür olduğu yer rüyalardır. Rüyalar bilinçdışının en açık halidir ancak birçok rüya aslında günlük hayatın tasvirinden öteye gitmez. Ancak Jung'un "büyük" rüyalar diye tabir ettiği,

bireyin kendisine ve yaşantısına çok uzak rüyalar bilinçdışı hakkında ipuçları barındırır. Egonun dış gerçeklikle bağ kuramadığı ve aksamalara sebep olduğu durumlarda görülen bu rüyalar, arketiplerin bireyleştirme ve bütünleştirme çabalarının bir ürünüdür. Dolayısıyla Jung'un rüya analizleri, Freudyen rüya analizinden (bastırılmış arzuların dışa vurumu) farklıdır. Nitekim, Jung tek bir rüyanın pek de bir önemi olmadığını, belli bir dönem dizi halinde görülmüş rüyaların bir anlamı olduğunu düşünür. Kişilik gelişimi hakkında hem geçmişten hem de gelecekte anlam taşıyan rüyalar, belli bir bütün halinde ele alınmalıdır. Buna ek olarak, rüyada görülen bir simgenin sabit bir anlamı yoktur. Aynı simgenin her bireyde farklı bir anlamı olabileceği hatta aynı birey için farklı zamanlarda farklı anlamları olabileceği durumu Jung'un rüya kavramı konusunda Freud'dan ayrıldığı noktalardan birisidir (Gençtan, 1995, s. 195-197).

Bireyin karşı cinsinin kolektif imajına Jung, anima ve animus adı vermiştir. Kadınların bilinçdışındaki erkek imajına animus, erkekteki ise anima denir. Bu imajlar sayesinde bireyler karşı cinsin doğasını anlamlandırmaya çalışır (Jung, 2006, s. 73-74).

Jung'a göre ruhsal yapının işleyiş yapısı üçe bölünür: Karşıtlıklar ilkesi, eşdeğerlilik ilkesi ve entropi (eşyanlılık). Karşıtlıklar ilkesinde, tıpkı hayatta olduğu gibi bilinç ve bilindışımızda birbirine karşıt öğeler vardır. Çin diyalektiğindeki (yin-yang) karanlık-aydınlık ve ölüm-yaşam gibi dualiteler, Jung'un ilkesinde bilinç düzeyindeki duyguların ve arzuların, bilinçdışındaki karşıtlığı olarak karşımıza çıkar. Bu düzeyler arası karşıtlıklar da psişenin enerjisinin kaynağıdır. Eşitlikler ilkesi, enerjinin asla kaybolmaması, onun yerine kişiliğin başka bir yerine aktarılmasıdır. Aktarılmaması durumunda ise ya bireysel ya da kolektif bilinçdışına itilmiştir. Enerji akışının alışverişi konusuna açıklık getiren eşdeğerlilik ilkesi, bu enerji akışının yönü hakkında bilgi vermez, bu bilgiyi veren entropi ilkesidir. Ruhsal yapı içindeki enerji dağılımını entropi ayarlar. Ruhsal yapının farklı ya da karşıt bölümleri arasında dengeyi sağlayan bu eğilim yeni gelen uyarılar tarafından her zaman bozulmaya müsaittir. Bu üç ilke dışında ruhsal yapıdaki bu karşıtlıklar için Jung, enantiodromia diye bir kavram ortaya çıkarmıştır. Bilinç düzeyindeki bir içeriğin karşıtının zaman içinde bilinçdışında oluşması durumudur. Yukarıda sayılan ilkeler ve bu kavramla anlaşılır ki, kişilik yapısı

tek yönlü ve sabit değildir. Jung'a göre dengeli bir kişilik yapısı, bu uç yapıların barışıklığıyla sağlanır. Ergenlik dönemindeki duyguların uçluğunun, yetişkinlik döneminde ortada birleşmesi kişinin kendini gerçekleştirmesinin bir anahtarıdır (B. İnanç ve E. Yerlikaya, 2012, s. 68-69). Bireyin kendini gerçekleştirmesi ise orta yaşlara gelindiğinde başlar çünkü birey uçlarda gezen kişilik yapısını fark eder ve onu ortalara çekmeye çalışır. Ancak bu çok da kolay bir şey olmadığı için çoğu birey bu yolda bocalar. Kişilik yapısı tamamlanmaya yaklaştıkça ben arketipi ortaya çıkar ve ego ile iş birliği yaparak bilinçdışını şekillendirmeye çalışır. Bu sayede kendini tanıma olanağı bulan birey, çatışmaları çözdükçe günlük hayatında daha rahat biri olmaya başlar (Gençtan, 1995, s. 182-183).

Jung'un kişilik gelişimi anlayışı, kişiliğin gelişiminin bitmemesi üzerine olmasından kaynaklı Freud'dan ayrılır. Freud, bireyin yetişkinlikteki davranışlarını geçmiş yaşantısına bağlarken Jung, bireyin gelecek hedeflerinin de değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. Bu nedenle Freud gibi belirli ve kesin kurallarla ayrılmış bir kişilik gelişimi yerine, çocukluk, gençlik, orta yaş ve yaşlılık olarak dört dönem belirlemiştir. Kişilik gelişiminde libidonun oynadığı rol de klasik psikanalizden farklıdır. Jung'un libido anlayışı ilerleme üzerinedir ve bireyin gerçeklikle uyumunu sağlar. Bu ilerleme dış ya da iç engellerle (bastırma) karşılaştığında, Freud'un çocukluk dönemi fiksasyonu anlayışı yerine kişiliğin ihmal edilmiş yönlerinin farkındalığı olarak tanımlanmıştır (B. İnanç ve E. Yerlikaya, 2012, s. 76-79).

Jung, bireyin kendini gerçekleştirmesine çok önem veriyordu. Bireyin kişiliğinde aydınlık taraf ile birlikte karanlık tarafın da bulunması gerektiğine inanırken (negatif tanımlamayla diğerinin önemi anlaşılır) aynı zamanda bu ikilinin bir denge içinde olması gerektiğini düşünüyordu. Dış baskılar (kurumlar, yasalar, otoriteler, sosyal çevre kısacası modern dünya) yüzünden bireyin iç dünyasının altüst olması ve kaygıya kapılması şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla Jung'un analitik psikolojisine göre, önemli olan kaygıya sebep olan tanımlamaları yapmak, farkındalığı arttırarak belirsizlikleri ortadan kaldırmak ve dengeli bir şekilde çözüm arayışına girmektir.

3.1.3. Lacanyen Yaklaşım

Lacan'ın çalışmalarına bakıldığında özetle dört aşamadan bahsedilebilir. İlk aşamada, film çalışmalarına da büyük katkısı olan “Ayna Evresi” kuramını ortaya atmıştır. İkinci aşamada, yapısal dilbilimini Freud'un bilinçdışı kavramıyla birleştirerek bireyin psikik yapısını çözümlemeye çalışmıştır. Bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını savunan Lacan bu dönemde, Saussure, Levi-Strauss ve Deleuze gibi düşünürlerden yararlanmış ve yavaş yavaş kendi kuramının temellerini oluşturmaya başlamıştır. Çalışma hayatının üçüncü aşamasında, kuramını temellendirecek şemalar ve terimler oluşturmuş ve klasik psikanalizdeki ego kavramını kendi bütünselliğinden kopararak nevroz kavramıyla birlikte açıklamıştır. Özne kavramını ise Simgesel düzen dediği terimle bağdaştırarak psikanalize farklı bir bakış açısı sunmuştur. Son aşama ise, Lacanyen psikanaliz diye tabir edebileceğimiz bakış açısını, kavramlarını ve terimlerini matematiksel formüllerle açıkladığı bir dönemdir. Simgesel, İmgesel ve Gerçek üçlemesini tamamlayarak karışık topolojik şemalarla açıklaması, çalışmalarının bütünselliğini oluşturmuştur.

Lacan'ı diğer psikanalistlerden ayıran en önemli özelliklerinden biri yapısal dilbilimi psikanalize dahil ederek onu sistematik hale getirmesidir. Bununla beraber Lacan'a göre psikanalizin temel taşı bilinçdışıdır (Tura, 2010, s. 94-95).

Gerçek, İmgesel ve Simgesel kavramları ise Lacan'ın çalışmalarının bütününe kapsar. Lacanyen psikanalizde ardışık olarak tanımlanmasına rağmen Gerçek kavramı en son ortaya çıkmıştır. Üç kavramdan en anlaşılamaz ve tanımlanamaz olan bu kavram yaşadığımız gerçeklik değildir. Psişenin bir düzlemi olan ve simgeleştirilemeyen Gerçek, her zaman bireyin ötesinde olan, adı konulamayan, imgelenemeyen ve belirsiz olandır. Açıklamalardan anlaşıldığı gibi olumsuzlukla tanımlanmaya çalışılan ancak olumsuzluğu da içeren bir kavramdır. Örnek olarak, aşk kavramını ele alabiliriz. Aşkın birçok tanımı yapılır ancak aşk halinin kendisini tanımlamak zordur ve kişiden kişiye göre tanımlaması değişir. Ya da karanlıktan korkmayan birine karanlık korkusu, ancak onun başka korkuları üzerinden anlatılabilir. Lacan bu kavrama, dil öncesinde yani doğum öncesinden henüz konuşulamayan ve imgeler oluşturulamayan döneme kadar

olan süreçte sahip olunduğunu söyler. Doğa bu kavram için güzel bir örnektir çünkü insanlık doğayı kontrol altına almaya çalıştıkça yani Simgesel düzene çekmeye çalıştıkça doğa yine de kendi bildiğini okur. Ölüm de aynı şekilde tanımlanmaya çalıştıkça bilinmeyene daha da yaklaşır. Çünkü ölüm deneyimi aktarılamaz ve simgeleştirilemez (Bowie, 1997, s. 94-100). Kısaca, bireyin Gerçek’e en yakın olduğu zaman doğumdan dili öğrenmesine kadar olan süreç ve ölümdür.

İmgesel düzene geçiş, bebeğin konuşmayı öğrenmediği ancak Ayna Evresi’ni yaşadığı bir dönemdir. Ayna Evresi, altı ila onsekiz aylık çocuğun aynada ilk defa kendini bir bütün (Gestalt) olarak görmesi (toplumun onu gördüğü biçimiyle) ve toplumsallaşması sürecini ifade eder. Ayna Evresi’ndeki önemli öğelerden bir tanesi çocuğun “öteki” ile tanışmasıdır. Lacan’a göre bu iki türlü duygu yaratır, çocuk aynada gördüğü yansımasını ideal olan olarak düşündüğü için sever, aynı zamanda ondan nefret eder çünkü bu yansıma bedenin dışında bir ötekidir (G. Gabbard ve K. Gabbard, 2001, s. 307). İmgesel düzen, Gerçek ile Simgesel düzen arasında bağ kuran bir yapıya sahip değildir ancak bu iki kavram ile ayrı ayrı bağları vardır. Bebek çevresinde gördüklerini imgeleştirerek Gerçek düzene atar ve onların üstesinden gelmeye çalışır. Buna karşın bu imgeleri adlandırmaya ya da imgeler arası bağlantı kurmaya çalışmaz. Dolayısıyla, bebek bu süreçte hayatında olan biteni kategorileştirdiği ya da “şeylere” anlam kazandırarak onları parçaladığı bir evrede değil, bütünselliğini koruduğu bir evrededir (Tuzgöl, 2018, s. 46).

Simgesel düzen ise, İmgesel düzendeki imgelerin varlığını koruduğu ve bebeğin dilin kodunu çözümlemesiyle beraber toplumsallaştığı bir yapıdır. Simgesel düzenle birlikte korunan imgeler kontrol altına alınarak onlardan bir anlam çıkarılmaya çalışılır (G. Gabbard ve K. Gabbard, 2001, s. 307). Simgesel Babanın Adı ile tanışan bebek yasalara boğun eğmek zorunda kalır. Bu düzen, birbirleriyle ilişkilerinden dolayı bir anlamı olan ancak rastgele dağılmış olan gösterenlerin, kodlardan oluşan dilin ve kültürün kapalı düzenini tanımlar. Babanın Adı kavramı ise, Freud’un Oedipus kompleksinin bir uzantısıdır diyebiliriz. Simgesel düzene ait olan bu kavram bireyin gerçek babasıyla ya da imgesiyle ilgili değildir (Tura, 2010, s. 75-76). Ancak bireyin

babasının koyduğu yasaklar gibi toplumun yasaklarıyla ve sınırlarıyla, kısaca devlet ve tanrı gibi otoritelerle tanışılması Babanın Adı ile olur.

Lacan'ın terminolojisinde özne bölünmüşlüğü ile tanımlanır. Ben İmgesel düzene ait iken, özne Simgesel düzene aittir. Bireyin kendini anlamlandırma sürecinde ise, bu bölünmüşlüğü tam hale getirmek yerine bölünmüşlüğün farkında olmak yeterlidir (Tura, 2010, s. 31). Psikoz ise, simgeselden imgelele gerilemeyle olur (Tura, 2010, s. 187).

Freud özellikle rüya görme eylemiyle arzuların tatmin olacağını söylerken, Lacan arzuların öznesinin tatmin olacağını söyler (Nasio, 2007, s. 222). Dolayısıyla Lacan'a göre, arzular asla tatmin olmaz. İstekler ve ihtiyaçlar tatmin edilmesine rağmen arzunun tatmin edilememesi nesnesinin olmamasından kaynaklanır. Arzulanan şey elde edildikten sonra arzu olmaktan çıkar dolayısıyla asla tatmin duygusu sağlanamaz (Bowie, 1997, s. 17). Arzunun asla tatmin edilememesinin verdiği eksiklik ise, ilk olarak doğum anında olur. Bebek doğum esnasında bütünsellikten koparak bir anlamda kastrasyona uğramıştır. Dilin kodunu çözmeden önce arzulanan şey bu eksikliğin giderilmesi iken, dili öğrendikten sonra asla tatmini mümkün olmayan bir arzu belirir (Tuzgöl, 2018, s. 43).

Lacan'a göre en büyük arzu nesnesi ise objet petit a'dır. Çocuk, Babanın Adı ile tanıştıktan ve mutlak haz imgelerinden bir tanesi olan anneden koptuktan (doğum ve memeden kesilme ya da Ayna Evresi'yle beraber "öteki" kavramını öğrendikten) sonra bir çeşit hayal kırıklığı yaşar. Çünkü bundan sonra yasalar, kurallar ve otoriteler yüzünden hazzının kısıtlanacağını anlamış olur. Dolayısıyla Gerçek düzende yaşadığı zamanı hatırlatan ama aslında var olmayan bir "hiç"liğin peşine düşer. Bir anlamda objet petit a, arzulamanın arzusu, tam olamama ve ulaşılmaz olanın peşinde olmaktan dolayı mutsuz kılandır. Büyük öteki ise, Simgesel düzende var olan, arzunun mekanı olarak tabir edilen Babanın Adı, tanrı, yasa gibi otoritelerin, başka bir deyişle, Simgesel düzendeki belirleyicilerin toplamıdır (Tuzgöl, 2018, s. 51). İmgesel düzlemde objet petit a ile karşılaştıktan sonra benliğini kurmaya başlayan birey, Simgesel düzleme geçtiğinde özne konumuna gelir.

Kaygı kavramının nesnesizlik ile ilgili olması, Lacanyen açıdan, objet petit a ve arzu kavramlarıyla açıklanabilir. Arzu duyulan şeyin elde edildikten sonra arzu olmaktan çıkması, bir başka deyişle nesnesiz olması ve dolayısıyla belirsizlik yaratması sebebiyle bireyi kaygıya itebilir. Aynı şekilde objet petit a kavramının ulaşılmaz arzu nesnesi diye tabir edebileceğimiz yapısı nedeniyle bireyi kaygıya sürükleyen bir yapısı vardır.

3.2. Psikanalitik Yöntem Neden/Nasıl Sinemada Kullanılmıştır?

Sinemanın dil gibi yapılandığını düşünürsek, sinema ile seyirci arasındaki ilişkinin yorumlanmasında ve sinemanın toplumu ve bireyi nasıl etkilediği konusunun anlaşılmasında film okuma yöntemleri kullanılmıştır. Yaratıcısı/yönetmeni tarafından bir film oluşturulurken hangi yöntem kullanılırsa kullanılsın (biçimci ya da gerçekçi kuram), film metninin yorumlanmasında da çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Toplumbilimsel yöntem, göstergebilimsel yöntem, Marksist yöntem, feminist yöntem, psikanalitik yöntem gibi film okuma yöntemleri örnek olarak gösterilebilir. Buna ek olarak, psikanalitik yöntem, dilbilimsel çalışmaların ve göstergebilimsel yöntemin de başvuru alanına girmektedir. Nitekim psikanalizin uygulandığı metinler de disiplinlerarası bir perspektifi gerektirir ve film kuramcılarında Metz'in de dikkati çektiği konu budur. Psikanalitik yöntemle film okumalarında Freud, Jung ve Lacan'ın teorik çalışmaları ve kullandıkları kavramlar önem arz etmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, özellikle “bilinç, benlik, bilinçdışı, id-ego-süperego, persona, gölge, arketip, ayna evresi, dil, arzu, rüya, bakış” gibi kavramlar çerçevesinde, korku sinemasından örneklerle genel bir perspektif sunulacaktır.

Film denildiği zaman zihinsel gerçekliğin yansımalarından bahsedilebilir. Tıpkı zihin gibi film içeriği de düşünceler ve bu düşüncelerle ilgili imgeler arasında zamanı ve mekanı kullanarak bağlantılar kurar (T. McGowan ve S. Kunkle, 2007, s. 31). Film içeriği ile zihin arasındaki bu yapı benzerliği ise psikanalizin sinemada kullanılmasına ön ayak olmuştur diyebiliriz.

Çeşitli kuramlar ve yöntemlerle karakter çözümlemeleri, bu karakterlerden yola çıkarak sosyolojik veriler ve toplumsal gelişim süreçleri, mikro/makro değişim/dönüşümler hakkında çıkarımlar yapılır. Psikanaliz kuramı ise bu çıkarımları yapmak için kullanılan yöntemlerden bir tanesidir. Sinema ve psikanalizin ortak paydada buluşması, her ikisinin ortaya çıkış tarihlerine bakıldığında, geç olmuştur. Çünkü Lumiere Kardeşler tarafından ilk film gösterimi yapıldıktan sadece bir yıl sonra Freud ilk defa psikanalizden bahsetmişti. Ne zaman ki odak nokta sinema ve yapıdan sinema ve özneye evrildi, o zaman dikkatler psikanalize doğru kayd (Stam, 2000, s. 170). 1970'lerde Avrupa'da kuramcılar göstergebilimi, yapısalcılığı ve psikanalizi sinemaya çoktan dahil etmişken, Amerika'da daha yeni film analizleri yapılmaya başlanmıştı. Fransa'da Cahiers du Cinema yazarları dilbilime ve yapısal antropolojiye merak salarak Saussure, Strauss gibi kuramcıları araştırmaya başladılar. 68' yılının politik karışıklığıyla beraber daha politik konumda olan Derrida ve Althusser gibi kuramcılarla beraber çember daha da genişlemiş oldu. Post-Freudyen Lacan'dan etkilenen Metz de çalışmalara dahil olunca, kuramcılar sinemayı artık sadece estetik açıdan değerlendirmiyor, onu aynı zamanda kültürel açıdan da değerlendiriyordu. (G. Gabbard ve K. Gabbard, 2001, s. 302-303).

70'li yıllardaki sinema çalışmaları yıllar geçtikçe biçim değiştirmiş, 90'lı yıllara gelindiğinde bazı fikirlerin terk edilmesi gerektiği düşünülür olmuştur. Sinema kuramcıları daha çok tarihsel ve metne dayalı çalışmalara kaymıştı:

Hem Carroll hem de Bordwell sinema uzmanlarını Bordwell tarafından (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes'ta olduğu gibi) SLAB kuramı" diye adlandırılan psikanalitik yöntemlere maruz kalmış sinema araştırmalarına egemen sorunları terk etmeleri ya da en azından radikal olarak tekrar düşünmeleri için zorlar. Carroll'a göre film kuramının en önemli mecazı, basit deneysel mantığa başvurarak çürütülebilir; filmler düşlerdir" düşüncesi, sinema salonundaki sohbet etme, koltuk değiştirme ve başış standlarına uğrama gibi izleyicilerin vazgeçilmez etkinliklerine uymaz. Bordwell'e göre psikanaliz, başta üniversite profesörlerinin mesleki gelişimleri adına, filmlerde belirsiz

anlamlar yaratmak için kullanılan yetersiz pek çok araçtan biridir. Bordwell, "SLAB"söylemlerinin büyük kuramları"yerine, daha çok sinema tarihi araştırması için arşivlere dönülmesi ve de az oranda kurama dayanan formalist analizin daha geleneksel bir biçiminin de uygulanması gerektiğini savunuyor (G. Gabbard ve K. Gabbard, 2001, s. 313).

Buna karşın kuramcılar film analizi yaparken artık psikanaliz temelli yöntemlere bağlı kaldıklarının açıklamasını yapma gereği duymaz olmuşlardır çünkü psikanaliz film analizinde bir yöntem olarak standart hale gelmiştir (G. Gabbard ve K. Gabbard, 2001, s. 315). Ancak bu duruma katılmakla beraber Metz (1983, s. 17-19), psikanalizin sinema çalışmalarını anlamlandırma için yeterli bir disiplin olamayacağını savunur. Psikanaliz ile birlikte üçüncü bir bakış açısı olarak, altyapı incelemelerinin, toplumsal yapı çalışmalarının ve tarihsel eleştirinin de sinema çalışmalarına dahil edilmesi gerektiğini belirtir. Dolayısıyla psikanalitik film incelemeleri *monolitik* değildir. Yöntemin sinemaya adaptasyonunda bazı sıkıntılar yaşansa da sinema kuramcıları için bu yöntem farklı bakış açıları edinmelerine sebep olmuştur (G. Gabbard ve K. Gabbard, 2001, s. 315). Bu farklı bakış açılarından bir tanesi Metz için, sinema ve psikanalizin birleşerek otonom bir sinema bilimi haline gelmesi düşüncesidir. Metz (1983, s. 25-26), “nosographic” adını verdiği, film üreticilerinin kişilik yapısından yola çıkarak analizler yapılması yaklaşımını ortaya atmıştır. Düşüncesinin sınırlarını belirleyemese de, bu yaklaşımla otonom bir sinema bilimi düşüncesinin, birbirleriyle ilgili olmadığını belirtir. Bunun nedeni, Metz’in, sinema bilimi düşüncesiyle, yine kendi ortaya attığı sinemasal kodlar kavramını birleştirmek istemesidir. Ancak nosographic yaklaşım kişilerle ilgili bir yapıya sahip olması nedeniyle, sinema bilimi düşüncesi ile eşleşmez.

Metz (1983, s. 197-207)., Lacan’ın bazı kavramlarını kullanarak bu sinemasal kodlar adını verdiği kavramı çözümlemeye çalışmıştır. Bunu çözümlerken sinemanın benzeştiği alanlar bulmaya çalışmış ve Lacan’ın bilinçdışının dilin yapısına benzemesi teorisiyle paralellik gösteren sinema ve dilin yapısına yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla dildeki yer değiştirme, yoğunlaşma kuralları ile beraber metafor (sembolik ve

açıklamalı) / metonomi (düşsel ve saklamalı) kavramlarını sinemasal kodların açıklaması için de kullanmıştır.

Film-seyirci ilişkisinde ise, seyircinin bakma eylemiyle Lacan'ın ele aldığı bakış kavramı arasında fark olduğunu belirten Hubbard (2002, s. 284), bakma eyleminin öznel ve duyuşsal, bakışın ise nesnel olmasından kaynaklı panoptik bir kavram olarak ele alınmasını söyler. Ancak bu sözdizimsel indirgeme biçiminde bile bakış, duygusal bir uyarılmanın yokluğuyla bakma eyleminden ayrılır çünkü bakma eylemi erotikleştirilebilirken, bakış edilemez. İdeal olarak bakış, kendi kişiliğine sahip değildir ve hatta canlandırmaya bile gerek duymaz. Burada Lacan'ın bir anısına gönderme yapılabilir. Denize doğru bakan Lacan denizde salınan bir sardalya konserve görür, ondan ışık yansımaktadır. Bir arkadaşının 'sen onu görüyorsun ama o seni görmüyor' sözü aklına gelir. Lacan bu yoruma pek katılmaz çünkü Lacan'ın şemasının özü ışıktır ve kişi nesneye belirli bir yerden bakarken nesnenin kişiye baktığı nokta başkaysa kişi nesneyi göremez hale gelir. Bu durumu başka bir örnekle açıklayacak olursak, Lacan'ın gönderme yaptığı Hans Holbein'in *The Ambassadors* tablosuna bakılabilir.



Resim 1: Lacan'ın bakış kavramı, Hans Holbein'in *The Ambassadors* tablosu ile açıklanabilir.

Tabloya düz bir noktadan bakan kişi tablonun alt tarafında anlamsız bir figür görür. Ancak tabloya belirlenmiş bir noktadan (tablonun kişiye baktığı noktadan) bakıldığında yerdeki anlamsız figür bir kurukafaya dönüşür yani anlam kazanır. Zizek (2016, s. 125), bu durumu çok güzel bir şekilde açıklar: “Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, her şeyin yorumlanması gerekmektedir, her şeyin ilave bir anlama sahip olduğu varsayılır. Yerleşik, aşına anlamlandırma zemini yarılr; kendimizi bütüncül bir muğlaklık alanında buluruz.”. Tabloya doğru açıdan bakıldığında anda anlamlandırma başlar dolayısıyla tablo sübjektifleşir, objektif/nesnel konum yok olur ve kişiyi gözlemlenen nesneye bağlar. Yani nesnenin kişiye bakması görünür hale gelir.

Film açısından bakıldığında ise, kadrada görünen alanın objektif olmadığı ve bakışın bu alanın objektifliğini lekelediği söylenebilir. Başka bir deyişle kamera açıları, görüntü yönetmeni ya da yönetmen gibi belirli bir kişi tarafından ayarlandığı ve seyirci

de kendi benliği dahilinde alana baktığı için nesne/kişi ilişkisi objektif olamaz. Buna ek olarak, çekilen filmin amacı bir ideolojiyi yaymak olsun olmasın kişinin filmi anlamak için bakması ve aynı zamanda görmesi gerekmektedir (T. McGowan ve S. Kunkle, 2007, s. 20).

Filmdeki imgeler aldatıcı bir etkiyle filmin nasıl çekildiğine dair olan sinemasal aygıtları seyirciden saklar dolayısıyla film izlenirken altta yatan üretim eyleminden habersiz kalınır. Bu yaklaşım, (Lacan film teorisinde önemli bir kavram haline gelecek olan) bakış açısını, sinemada yer alan hayali aldatmanın anahtarı olarak görmektedir (T. McGowan ve S. Kunkle, 2007, s. 3-4). Bu yaklaşımı bir örnekle verecek olursak, Psycho filminde karakterin tekinsiz eve giden yolda yürüdüğu görülür. Bu sahnede iki çekim açısı vardır, birincisi karakterin gözünden evin görünümü (öznel çekim); ikinci ise karakterin görünümü (nesnel çekim). Hitchcockçu çekim tekniğinde iki türlü çekime izin verilirken, diğer iki türlü çekime izin verilmez. İzin verilen çekim türleri yukarıdaki örnekte olduğu gibi kişinin gözünden nesnenin öznel aktarımı ve nesneye yaklaşan kişinin nesnel aktarımıdır. İzin verilmeyen çekim türleri ise, nesnenin nesnel çekimi (yani evin dış çekimi) ile nesnenin bakış açısından kişinin çekimi (yani evin açısından eve yaklaşan kişinin çekimi). İzin verilen çekim teknikleri kullanıldığı takdirde nesne tekinsiz hale getirilir ve Hitchcock'un filmlerindeki gerilimin anahtarı budur (aynı teknikler *Birds* filminde karakterin tekneyle eve yaklaşma sahnesinde de kullanılmıştır) (Zizek, 2016, s. 159).

Film sahnesi bir bakıma seyirciyi bakmaya zorlar. Dolayısıyla sinematik imge seyirci üzerinde egemenlik kurar. Seyirci ve sinematik imge arasındaki bu hiyerarşik ilişki seyirciye kısıtlama getirebilir ancak onun düşüncelerini belirleyemez çünkü seyirci tek bir odağa yönlendirilemez. Kadraj dışına itilen her şey ya da olay örgüsünde önce ne olduğu sonra ne olacağı seyirci tarafından öngörülebilir (Cubitt, 2004, s. 51).

Psikanaliz kuramı ile sinema arasındaki ilişkinin en çok görünür olduğu noktalardan bir tanesi olan Lacan'ın Ayna Evresi'dir. Burada belirtmek gerekir ki McGowan ve Kunkle'a göre (2014, s. 10), Lacancı film teorisi sinema çalışmalarına birçok terim katmışsa da bunu dar bir alanda yaptığı için günümüzde geçerliliği

kalmamıştır. Ayna Evresi ile birlikte imgesel düzene (yani “babanın kanunlarının” geçerli olduğu, egemenlik ve gücün onda olduğunun anlaşılması) geçen çocuk, Freud’un Oedipal süreçleriyle paralellik göstererek düşsel düzeni arayacağı ve ego ideallerini bunun üstüne kuracağı belirtilir. Freud cinsel kimliği Oedipal süreçlerle ve hadım edilme korkusuyla sunarken; Lacan bu duruma ek olarak Ayna Evresi’yle birlikte benlik oluşumunun başladığını öne sürer. Psikanalitik kuram ise her iki durumun da kimlik oluşumunda ve sosyal bütünleşmede önemli roller olduğunu iddia eder (Bergner, 2005, s. xix). Bir tür hakimiyet kurma beklentisi içinde olan çocuk ayna karşısında gördüğü bütünselliğiyle farklı bir algılama biçimine geçer. Ancak bu algılama biçimi görmeye dayalıdır, deneyime değil (T. McGowan ve S. Kunkle, 2007, s. 1).

Kuramın sinemadaki karşılığı ise, sinema perdesinin Ayna Evresi’ndeki aynaya; seyircinin de çocuğa karşılık gelmesidir. Seyirci de çocuk gibi hareketsizdir ve bakılan şey ise görseldir. Seyirci ve çocuk bu görselle özdeşleşme kurar. Metz ise Ayna Evresi ve sinema arasındaki bağa karşı çıkar çünkü *sinema aynadan farklı olarak, izleyicinin kendi görüntüsünü yansıtmaz* (Stam, 2000, s. 174). Seyirci zaten Ayna Evresi’ni deneyimlemiş olduğundan sinema Lacan’ın İmgesel düzeninde değil, Simgesel düzeninde konumlanmıştır. Sinemanın asli özdeşleşmesi, görünen bir şeyle (ayna evresindeki gibi) değil; gören (her şeyi gören ama görünmeyen) bir şeyledir. Seyirciler aslında dikizci olduklarının farkında olmayan dikizcilerdir. Bütün bunlara ek olarak Metz psikanaliz ve sinema arasındaki ayrımın gerekli olduğunu da savunur (Homer, 2005, s. 29).

Seyircinin filmdeki karakterlerle özdeşmesi konusunda ise yine Ayna Evresi’nde çocuğun kurduğu ego idealleriyle bir bağdaşım kurulabilir. Çocuk İmgesel düzendeysen, anneye bir bütün olma arzusu içindedir ve çevredeki nesnelerle kendisi arasında bir fark görmez. Ancak aynada kendini bir bütün olarak gördüğünde, aynadaki yansımanın kendisinden daha gelişmiş ve uyumlu olduğunu düşünerek yansımanın kendisinden ayrı bir ideal ego olduğunu zanneder. Zaman geçtikçe bu ideal egoyla özdeşleşme kurar. Bu da ileride kişinin filmdeki karakterlerle özdeşleşme kurmasına benzer (G. Gabbard ve K. Gabbard 2001, s. 306).

Sinema gibi gerçekliğe en yakın ilizyonal konumlardan biri rüyadır diyebiliriz. Freud'a göre rüya arzusun yerine getirilmesi; Lacan'a göre rüya arzuyu tanımlayan bir anlatıdır. Ancak Ayna Evresi'nde olduğu gibi rüya ve sinema benzerliğine de karşı çıkan Metz, rüyanın günlük yaşamdaki deneyimlerimiz üzerine (öznel) olduğu ancak sinemanın bize yabancı olduğunu ileri sürer. Rüyanın yönetmeni ve seyircisi kişinin kendisidir ancak sinemada bu geçerli değildir (T. McGowan ve S. Kunkle, 2007, s. 12-13).

Rüya görme eylemiyle benzerlikleri olan film izleme eyleminde seyirci, filmdeki karakteri rüyasındaki kendisi gibi algılar. Bireyin rüyasındaki kendiliği üzerinde nasıl bir kontrol mekanizması yoksa, seyircinin de perdede izlediği karakter üzerinde herhangi bir kontrolü yoktur. Özdeşleşme tam da bu noktada başlar, film içeriğindeki çatışmaların bitmesiyle seyirci katharsise ulaşır. Eğer özdeşleme kurulan karakter bir suçluysa, nedenler ilginçtir. Çünkü bu durumda perdeye yansıyan kendilik durumu aynı zamanda korkulan nesnenin kendisidir. Bir başka açıdan ise suçluyla özdeşleşme durumu seyirciye haz verir. Bireyin içindeki saldırganlık dürtüsü süperegö tarafından bastırıldığı için, boşaltım bu özdeşleşmeyle sağlanır. Böylelikle seyircinin kaygısı azalmış olur aynı zamanda da sanalda işlediği suçlar idare edilir. Seyirci korku duygusunu üç şekilde yansıtır; zevk almak, korkunun şiddetini azaltmak ve saldırganlık dürtüsünü boşaltmak. Seyirci filmi seyrederken aslında üç ayrı egoya sahiptir; kendi egosu, perdedeki ideal egosu ve film egosu. Film egosu dediğimiz şey aslında perdeye yansıyan ideal egonun altındaki işler yapısıdır ve Jung'un düşsel benlik dediği kavrama denk gelir. Seyirci film egosuyla kurduğu ilişkide bilinçli değildir. Film egosu bireyin kendi egosuyla ideal egosu arasındaki köprüdür. Seyircinin bir film izlediğinin bilincinde olmasının en büyük nedeni ve sinemayı rüyadan ayıran çizgi, film egosunun estetize edilmesidir. Bunun yanında sinema içeriğinin mantık üzerine kurulması da bu ayrımın bir başka nedenidir. Freud'un "rüyalar arzuların doyumudur" söylemi üzerine rüyanın estetize edilmiş biçimi olan filmler de aynı işleve sahiptir. Ek olarak burada kameranın önemi büyüktür çünkü seyircinin gözünü oluşturur (Demirci, 2006, s. 13-16).

Seyircinin filmdeki karakterlerle özdeşleşme sürecinde arzunun oynadığı role baktığımızda Breacher (Breacher, 1993, s. 37-38), özdeşleşmenin pasif narsistik bir şekilde oluştuğunu ve buna ek olarak seyircinin karaktere aynı zamanda hayranlık duyarak onun gibi olmayı arzuladığını belirtir. Genellikle filmdeki ana karakterle özdeşleşme sağlayan seyirci, skopofili olarak tanımlanmayan bir şekilde (yani anti-erotik bir şekilde) sadece ona benzeme arzusu taşır.

Peki “Neden psikanalitik yöntem sinemada kullanıldı?” sorusuna Saper (1991, s. 33-35), film üretiminde sosyopolitik yapıların incelenmek istenmesiyle birlikte bu yapıda seyircinin nasıl konumlanabileceği, bu yöntemi kullanılır hale getirdiğini söylemiştir. Aslında seyircinin konumundan sinema bir noktada gerçekliğin yeniden üretimi olduğu için şizofrenik bir açısı vardır. Seyirci ekranda akan görüntülerin gerçek olmadığını bildiği halde gerçekmiş gibi algılar. Bu durum özellikle korku filmlerinde korkulmasının da ana sebebidir diyebiliriz.

Erken yaşlarda en yüksek seviyede olan merak duygusu, animistik düşünceden gerçekçi düşünceye geçiş sürecinde öğrenmenin ve deneyimin artmasıyla boyut değiştirir (Demirci, 2006, s. 17). Korku filmlerine baktığımız zaman ise merak duygusu film içeriğinin temelini oluşturur. Filmdeki karakterler başlarına gelecekleri umursamıyormuş gibi merak duygularına yenilerek karanlık ormanlara dalar, terk edilmiş evlere girer ya da arkasında muhtemel kötücül varlığın bulunduğu kapıyı aralarlar. Bu eylemleri iki farklı açıdan değerlendirebiliriz; imgesel düzlemde bu eylemler filmin düğüm noktasına denk gelir ve düğümün açılmasıyla sorulan sorular cevaplanır. Bu düğümü açacak olan kişi ise filmdeki ana karakterdir. Diğer açıdan nesne düzleminde ise, sayılan eylemler özneleşme sürecine denk gelir. Merakla cevap aranan sorular imgesel düzlemde soyut olarak tanımlanabilirken, nesne düzleminde gerçekçidir. Örnek verecek olursak, imgesel düzlemde “kapıyı aralamak” filmin düğümünü çözerken, nesne düzleminde gerçekliğe geçmektir. Kapıyı bulamamak ya da kapının kilitli olması ise kabustan uyanıp gerçekliğe adım atamamaya denk gelir. Başka bir deyişle, psikoseksüel aşamalarda yaşanan aksamaların karşılığıdır. Bu özneleşme süreciyle birlikte filmdeki karakter “ötekiyi” fark edecek (korku filmlerinde öteki vampir, cadı, şeytan vb. olarak karşımıza çıkar) onu alt etmek için uğraşacaktır. Filmdeki karakter psikanalitik düzlemde çocuğa karşılık gelir ve filmdeki özneleşme

süreci psikoseksüel gelişimlerin bir yansımasıdır. Korku filmlerinde sıklıkla kullanılan nesnelerden biri kitaplardır. Filmdeki karakterlerin başına dert açan ve aynı zamanda onları kurtaracak olan bu kitaplar arketiptir. Yukarıda bahsedilen kapılar, çocuksu merakın ve ardından gelen hazzın ve acının simgesel yansımasıyken, aynı anda hem kısıtlayıcı hem de özgürleştirici güce sahip kitaplar, merakın sahip olduğu enerjinin toplamıdır. Kapılar gibi kitaplar da psikoseksüel gelişimi simgeler. Sistematik bir şekilde karakter için var olan çatışmaların çözümünü sunar. Korku filmlerinde kitaplar sıradan değildir, büyü kitabı ya da kutsal kitap olarak karşımıza çıkarlar. İşe yaraması içinse kitabın yazıldığı dili bilmek gerekir. Buna ek olarak yazılanlara karşı inanç yoksa yine çözüm elde edilemez. Lacan'ın simgelele geçiş evresinde olduğu gibi kitabın dilinin çözümü (kodun çözümü) inançla gerçekleşir bu da kitabın bireysellikten çıkıp kolektif anlama ulaştığını kanıtlar. Kitabın dilini bilmemek ve dolayısıyla okuyamamak simgelele geçiş evresinde aksama olduğunu gösterir. Benliğin oluşum evresinde yaşanan bu aksama kodların çözülmesiyle giderilir ve arınma başlamış olur (Demirci, 2006, s. 17-22).

Korku filmlerinde işlenen temalardan biri bütünden kopmuş parçaların dehşet saçmasıdır. Bu durum bazen bedenden kopmuş bir el veya günümüzde sıklıkla işlenen şeytanın bedeni ele geçirmesi şeklinde örneklendirilebilir (Demirci, 2006, s. 27). Korku öğesi olarak kullanılan bu parçalar, bütünün kendisiymiş gibi hareket ederek akıldışı bir savaşa girişirler. Bu duruma psikanalitik yaklaşımla bakarsak, bütün bilinci temsil ederken parça bilinçaltını temsil eder. Parça-bütün çatışmasında üretilen çözüm genellikle parçanın kesilip atılması şeklindedir. Bu durumda parça olmaktan memnun olmayan ve ilkel dürtülere sahip bilinçaltı, bütünü simgeleyen bilinçten ayrılarak kendi bütünlüğünü oluşturmuş olur. Parçanın bütün olmaya çalışma sürecini nevroz olarak tanımlayabilirken, parçayla bütünün yer değiştirmesi sürecini psikoz olarak tanımlayabiliriz. Belli sebeplerden dolayı bedenden kopan el, beyin merkezli bütünden koparak normalde sahip olmaması gereken farklı bir güdüye sahip olur. Genellikle bu güdü öldürme güdüsü şeklinde karşımıza çıkar ve bu durum aynı zamanda bilincin merkezindeki enerji alanından kopan ve başka bir arzuyu tanımlayan dil sürçmesine benzer. Bedenden ayrılarak öldürmeye güdülenen el aslında bütüne ait ahlak dışı isteklerin suçun başkasına atılma hali gibidir. Aynı elde olduğu gibi bir fetiş nesnesi

olarak da kullanılabilen ayaklarda da aynı mantık görülür (Demirci, 2006, s. 31-34). Örnek verecek olursak, Oedipal süreçlerden geçen çocuğun ayağını yorganından dışarı çıkarmaya korkması, penis ikamesi yerine geçen ayağın hadımının metaforudur. Yine dil sürçmesiyle benzer özellikler taşıyan kötücül varlıklar tarafından kovalanan karakterin ayağının takılması ve düşerek kötücül varlığa yakalanması örnek olarak verilebilir. Bir başka parça-bütün ilişkisi ise Frankenstein örneğinde olduğu gibi bütüne ait olmayan farklı farklı parçaların (organların) bütünde (bedende) birleştirilmesi ve özneleşme arzusunun ters teperek kendine yabancılaşmaya dönmesidir. Parçaların birbirleriyle olan uyum sorunu, bütünü etkileyerek ruh ile beden arasındaki uçurumu simgeler. Ruhsal parçalanmanın metaforu, organların uyumsuzluğudur. Farklı farklı insanlardan alınarak tek bir bedende birleştirilen organlar aslında arzuların ve acıların şizofrenik bir sembolüdür. Bu tip parça-bütün temasını işleyen korku filmlerine, yabancılaşma, parçalanma ya da simgeselin imgelele dönüştürülmesi gibi kavramlarla kurt adam filmlerindeki bedenin kendi içindeki dönüşümü, parçanın bütünü ele geçirmesi ya da parçadan bütüne gidilmesi şeklinde üç farklı açıdan yaklaşılabilir (Demirci, 2006, s. 35-36).

Sinema ile psikanaliz arasındaki ilişkinin teorik bağlamda ele alındığı bu bölümde; korku sinemasından örnek filmlerin kısa analiziyle çalışmayı derinleştirmek yararlı olacaktır. Burada özellikle “bilinç, benlik, bilinçaltı, id-ego-süperego, persona, gölge, arketip, ayna evresi, dil, arzu, rüya, bakış” gibi kavramlar çerçevesinde, korku sinemasından rastgele seçilmiş örneklerle genel bir perspektif sunulacaktır.

A Nightmare On Elm Street filmindeki karakterin kötücül varlık olan Freddy Kruger’ın kabuslarından kurtulmak için göz kapaklarını kesmesi önemli bir sahnedir. Gerçek hayattaki içsel kabuslardan kaçmanın metaforu olan bu sahnede göz kapakları kesilerek içe bakış engellenmiş, karakter bir anlamda kendini cezalandırmıştır. Karakterin ve seyircinin konumunu karşılaştırdığımızda ise, karakter içsel dürtülerinin kabusuyla yüzleşmemek için göz kapaklarını keserken seyirci bu sahneden duyduğu korku nedeniyle gözlerini kapatır. Seyircinin konumu dış gerçeklikten içe yani sinema perdesinden kendisine doğru iken, karakterin konumunda ise iç gerçeklikten dış gerçekliğe yani karakterden çevreye doğru bir yansıma vardır (Demirci, 2006, s. 46).

Bilinç ile bilinçaltı arasındaki kısımda kalan din anlayışı, bu iki alan arasında var olan enerji akışındaki dengesizlik yüzünden sekteye uğrar. Dinsizlik ve teolojik paranoya bu dengesizlikten beslenir yani bir anlamda bireyin tanrıcılığa soyunması bu yüzdendir (Demirci, 2006, s. 53). Bir önceki bölümde bahsettiğimiz din temalı korku filmlerinin işleyiş yapısını tekrar hatırlayacak olursak, dinin her türlü kötülüğü yenerek kurtuluş sağlaması dinsizliğe karşı bir uyarı niteliğindedir diyebiliriz. Korku filmlerinde karakterlerin kötücül varlıkla karşılaştıktan sonra çeşitli çatışmalarla çözümünü deinde bulmalarıyla da bu durum meşru hale getirilir. Bu durum yani dinsel olanın çözüm getirmesi, Jungyen anlayışta bilinç ile bilinçaltı arasında dengenin sağlanması anlamına gelir (Jung, 2017, s. 74-84). Aslında bu tip korku filmlerinde çözümün ana karakter tarafından değil de, bir dış kaynak olan din tarafından çözülmesi tanrı konumuna geçiş olarak yorumlanabilir. Çünkü karakter içe dönerek özümlediği soyut enerjisini din yoluyla somutlaştırır ve kaynak olarak kullandığı dinle beraber tanrısala yaklaşmış olur. Freudyen anlayışa göre ise bu durum, kolektif tanrı anlayışı yerine bilinçaltının Oedipal süreci ile anlaşılır kılınır. Oedipal süreçte arzu nesnesinin yer değişmesinde olduğu gibi din kavramının, yani otoritenin, babadan tanrıya geçmesi söz konusudur. Başka bir deyişle, benlik oluşumunda bastırılan olumlu/olumsuz güdülerin tek bir yerde birleşmesi bireyin inanç sistemini oluşturur. Çocukluktaki çaresizliğin, babanın korumacılığıyla giderilmesinin yerini yetişkinlikte tanrı inancı alır (Freud, 2016, s. 213-214). Jungyen ve Freudyen din anlayışını karşılaştıracak olursak eğer, Jungyen anlayışta din kavramının kaynağı kolektif bilinçaltı iken, Freudyen anlayışta kaynak bireysel bilinçaltıdır. Ancak iki anlayışın birleştiği nokta, din kavramının değişebilir/dönüşebilir bir enerji kaynağı olmasıdır. Jungyen anlayışta bireyin bastırdığı dinsel olan bilinç ve bilinçaltı arasındaki enerjinin dengesizliği olarak ortaya çıkarken Freudyen anlayışta bu bastırma yetişkinliğe geçiş süresinde süperegonun yok sayılması olarak karşımıza çıkar. Buna göre, dinin reddi aslında babanın reddine denk gelir. Başka bir deyişle, Jungyen anlayıştaki tanrı arketipinin reddi, Freudyen anlayışta otoritenin reddine karşılık gelir.

Korku filmlerinin muhafazakar bir tutumla dini olanın yanında olduğundan daha önce bahsetmiştik. Filmlerde bir otorite olarak dinsizliğin nelere mal olabileceği anlatılırken buna ek olarak ailedeki otorite boşluğunun zararları da seyirciye aktarılır.

Bir uyarı niteliğinde verilen bu durum korku filmlerinde genelde aynı tematik yapıda kendini gösterir. Kötücül bir varlığın musallat olduğu “erkeksiz” bir ailenin (evin erkeği ya ölmüştür ya da inançsız biridir) başlarına gelenlerin işlendiği bu tip filmlerde dinin sembolü haç her zaman işe yarar. Bunun yanında çoğu kez kadın karakterin ölü babasıyla olan çatışması da filmlerde işlenen bir tema olarak karşımıza çıkar. Bu durumda ise simgesel konumda olan babanın adı imgesele indirilerek onu tanrısalılaştırır. Kadın karakterle ölü baba genelde rüyalar aracılığıyla iletişimi yakalarken filmin başlarında iyi olan baba imgesi zaman geçtikçe şeytanileşir. Bu durumda tanrısal konumdan şeytanileşen baba imgesiyle Oedipal süreçte karşılaşılan yıkıcı baba imgesi birleştirilmiş olur (Demirci, 2006, s. 55-56). Yıkıcı baba imgesinin görünür olduğu korku filmi örnekleri ise *Step Father (1987-1989)* serisi olarak verilebilir.

Başka bir tematik yapı olan bilimin yetersizliğinin işlendiği korku filmlerinde ise, bilime karşı temkinli ve uzak bir duruş sergilenir. Bilim insanları dahi deli konumundayken yine de toplum tarafından belli bir statüde sayılan karakterler olarak karşımıza çıkarlar. Bu bilim insanları dahi deli kategorisindedir çünkü sistemin işleyiş yapısına aykırıdırlar ve kendilerini tanrısalılaştırmışlardır. Sistemin baskısından kurtulmak için ürettikleri çözümler genellikle ters teper ve şeytani görünümlere bürünürler. İlk korku filmlerinden bu yana işlenen bu temada, doğal olan çarpıtılarak işler yapı sekteye uğratılır. Örneğin Frankenstein filminde bilim insanı ahlaki yapıyı bozguna uğratarak kendini tanrısalılaştırır ve kendi içsel kopuk parçalarını bir canavarda toplayarak birleştirmeye çalışır. Bu durumda ölüme meydan okuyarak tanrıya başkaldıran Dr. Frankenstein aslında babaya ve bunun ötesinde otoriteye başkaldırmış olur (Demirci, 2006, s. 58-63).

Korku filmlerine baktığımız zaman özellikle slasher alt türünde çokça karşılaştığımız maskeli seri katil teması aslında persona kavramı ile açıklanabilir. Persona kavramı bireyin toplumsallaşması ve buna uyum sağlaması için sergilediği davranış biçimini şekillendirir. Dış gerçeklik ile ego arasında bir köprü görevi gören persona, bireyin “kendi gerçekliği” değil; toplumun ve bireyin “olduğunu düşündüğü” şeydir (Jung, 2015, s. 55). Korku filmlerinde kötünün maske takıyor olması aslında

temelde iyi ve kötünün ayrımını yapar. Ancak bu durum maskenin (personanın) nasıl olduğuna göre değişiklik gösterebilir. Örneğin palyaço maskesinin normalde çocuksu bir eğlence amacı varken korku filmlerinde ölümü simgeler. Bu durumu toplumsal olanla



Resim 2: 1996 yapımı Scream filminde kullanılan maske Edvard Munch'un Çığlık adlı eserindeki figüre benzer.

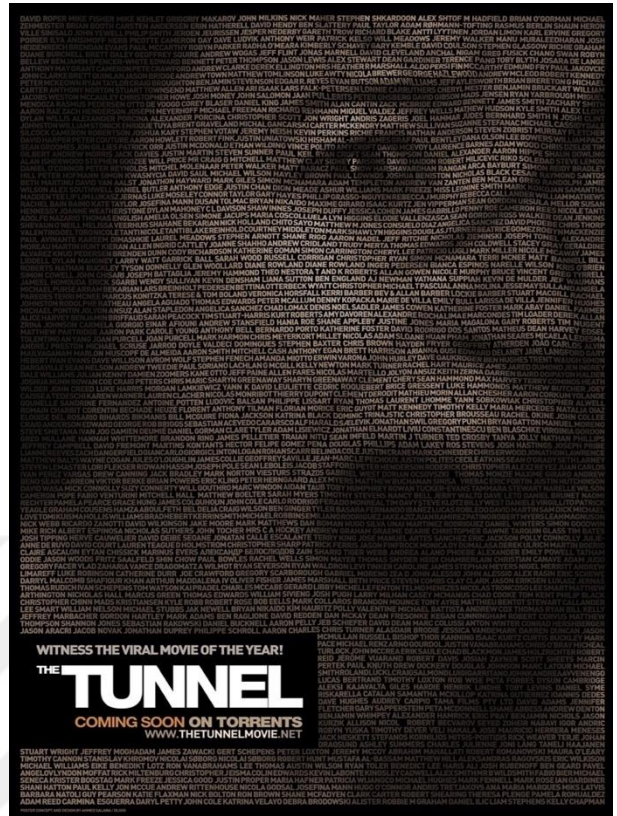
bağdaştıracak olursak, bazen maskeli seri katiller toplumsal bir patoloji durumunu üstlenebilir. Bu durumda seri katile ait maske aslında suçluyu cinayete sürüklemiş toplumsal suçu simgeler. Kolektif açıdan baktığımızda ise, seri katilin maskesi toplumu ve onun temelini oluşturan bireyin patolojisini simgelerken, ilkel zamanlardaki savaşçıların taktıkları maskeler kolektif bilinçaltının patolojisini yansıtır (Demirci, 2006, s. 64-68). Seri katilin maske takmaya ihtiyaç duyması da incelenebilir. Sahip olunan patolojiyle yüzleşme konusunda bir duvar niteliği taşıyan maske aynı zamanda farklı kişilik yapılarının aynı bedende taşınması durumuyla açıklanabilir. Sıradan insanın cinayet işlerken maske takıyor olması başka bir kişilik yapısına ihtiyaç duymasından kaynaklı olabilir. Takılan maskenin düşürülmesi ise “iktidarsızlık” kavramıyla açıklanabilir. Scream filmine baktığımız zaman katilin taktığı maske Edvard Munch'un Scream tablosundaki figüre benzer. İsim ve görüntünün benzerliği tesadüf değildir, filmdeki katil ve resimdeki figür bakılan konumundan sıyrılıp bakan konumuna dönüşmüştür. Filmdeki katil öldürme amacında olmasından kaynaklı, resimdeki figür ise ifadesiyle anlattıkları nedeniyle bu konumdadır. Filmde kullanılan maske katilin seçtiği kurbanların öldürülmeden önceki yüz ifadelerinin bir yansıması olduğundan aynı zamanda ayna görevi görür. Resimdeki figür gibi katil de maskenin (personanın) ardına gizlenerek saldırgan dürtülerini maskeleymiş ve böylelikle işlediği

cinayetleri Edvard Munch gibi estetize etmiştir. Seyirci olarak da filmdeki katilin öldürdüğü kurbanlarla resimdeki figüre bakanların konumu aynıdır.

Korku filmlerinde bilime karşı güvensizlik teması teknolojinin hız kazanmasıyla beraber teknolojik olana karşı güvensizlik temasına doğru evrilmiştir denilebilir. Teknolojik gelişmeyle birlikte bu gelişimin insanın lehine işleyip işlenmediği sorusunu gündeme getirir. Çünkü teknoloji insan zekasının doğayı bir nevi alt etmeye çalışması yani insanın özgürleşmesi olarak da yorumlanabilirken beraberinde makineyi güçlü kılmasından dolayı insanın köle olmasını da getirir. Korku filmlerinde başta teknoloji övülürken sonlara doğru şeytanileşmesi bu sorgulamanın yansımasıdır. Erken çocukluk döneminde düşmanlık algısı yasaklamalarla başlar. Örnek verecek olursak bebeğin memeden kesilmesi memeyi kötücül bir varlık olarak kodlanmasına neden olur (Klein, 2016, s. 22). Doğanın ya da dünyanın bozulması, doğadan kopmak aslında tıpkı bebeğin memeden kesilmesi gibi insanlığın doğanın besleyici kucağından kopması, yaşam damarının kesilmesi gibidir. Bu bağlamda doğanın bozulması ve tehdit haline gelmesi metaforik olarak memeden kesilmeye denk düşer. Bu durumun korku filmlerine yansıması olarak felaket filmleri örnek verilebilir. Stephen King'in romanından uyarlanan *The Mist* (2007) filmi ve 2008 yılında çekilen *The Happening* filmi, doğa ananın besleyici yapısının, bir tehdit unsuruna dönüşmesini konu alır. Teknolojinin sorgulandığı korku filmlerinde ise memenin yerini araba, televizyon ya da sosyal ağlar gibi teknolojik gelişmeler almıştır. Bu durumun örneği ise, televizyonun günlük yaşamda yerini sağlamlaştırmaya başlamasıyla beraber, televizyonun kötülüğü simgelediği korku filmleri çıkmaya başlamıştır. Teknolojiye duyulan merak korkuya dönüşmüş ve korku filmleriyle beraber bu merak ahlaki bir uyarıyla söndürülmeye çalışılmıştır (Demirci, 2006, s. 75-82). Bu yapının en net görünür olduğu filmlerden biri olan Ring filminde, Samara adlı kötücül karakterin, kült haline gelmiş televizyondan çıkış sahnesi örnek olarak verilebilir.

Korku filmlerinde mekânsal bazlı korkutma sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bu mekanlar tavan arası, bodrum ya da evin kendisi olabildiği gibi mezarlık, hastane ya da daha büyük ölçekte kasabanın kendisi korkunun kaynağı olabilir. Bu lanetli mekanlar sorun ile çözümü aynı anda içlerinde barındırır. Filmin başlarında tavan arasından gelen

esrarengiz seslerin peşine düşen karakterler kötücül varlığı açığa çıkarır. Kötücül varlığı tekrar kontrol altına almak için tavan arasındaki saklı tarihten yardım almaya çalışırlar. Bu durumda aslında tavan arasının sorunun ve çözümün kaynağı olması ve bunun yanında saklı bilgilere ve tarihe sahip olması nedeniyle bilinçaltına benzer. Karakterlerin sorunu çözmek için tavan arasındaki nesneleri kurcalamak zorunda olması ve üstü örtülü bilgileri gün ışığına çıkarması bu durumu kanıtlar niteliktedir. Evin eski sahiplerinin ruhlarıyla yaşanan çatışmanın konu olduğu filmlerde evi ana rahmi olarak



Resim 3: 2011yapımı *The Tunnel* filmi mekanın klostrofobik kullanımını yansıtan bir filmidir.

düşünürsek, evin (rahmin) tek sahibi olma çabası vardır. Ruh ölüp de öteki tarafa geçemediği için sıkışmış durumdadır. Ne dünyaya aittir ne de öteki tarafa, bu durumda genellikle öfkeli olduğu için evin yeni sahiplerini rahatsız eder. Bu durumu da ruhun nesnelerle olan ilişkisi belirler. Ruh kendini animistik yolla nesneler aracılığıyla canlı kılar. Daha büyük ve kişisel olmayan mekanlara baktığımızda ise kolektif bilinçaltından bahsedebiliriz. Yeraltı tünelleri ve mağaralar bireysel anılardan çok toplumsalı yansıtır çünkü aidiyeti yoktur. Buna ek olarak mekanın büyüklüğü, derinliği ve taşıdığı tarihsel anlam da kolektif bilinçaltının saldırgan dürtülerini yansıtır (Demirci, 2006, s. 84-88). 2011 yılında çekilen Avusturalya yapımı *The Tunnel* filmine baktığımızda, büyük bir mekanın klostrofobi etkisini hissederiz. Filmde hükümet, Sidney şehrinin eski tünel yollarını kimse kullanmadığı için su deposuna dönüştürme projesi başlatır. Bunun üzerine bir grup gazeteci, hükümeti halka proje hakkında yeterince bilgi vermediği gerekçesiyle eleştirir. Sonrasında gazeteciler haber yapmak için bu tünellere inerler. Tünellerde evsiz insanların yaşadığına inanan gazeteciler daha büyük bir durumla karşılaşır. Filmdeki mekanın yarattığı klostrofobi etkisi ve filmin found footage

(buluntu film) tarzını benimsemesi seyirciyi kapana kısıtıran bir durumdur. Korkutucu öge ise karakterlerin tünellerin en derininde karşılaştıkları yaratıktır. Filmde iki katmandan bahsedebiliriz, Avustralya halkının yaşadığı yüzey ve evsizlerle birlikte filmin tam açıklık getirmediği ama II. Dünya Savaşı'ndan beri orada kalan insanımsı yaratıkların yaşadığı tünellerin altında kalan yüzey. Bu durumda yüzeylerin sosyolojik açıdan sınıf farklılığına işaret etmesi mümkün iken psikanalitik açıdan da yer değiştirmesi söz konusudur. Filmin türü korku yerine gerilim olsaydı filmin konusunun sınıf farklılığının bireylerde yarattığı yabancılaşma ve cinayetlerin de bir seri katil tarafından gerçekleştirilmesi üstüne olması şaşırtıcı olmazdı ancak film korku türünde olduğu için tünel kavramı yabancılaştıran değil yıkan ve parçalayan konumdadır. Şehir kültürünün zaman içinde yabancılaştırmadan parçalandırmaya evrilmesi, yani toplumun farklı bir gerçekliğe sahip olması metaforu mutantlaşmış bir yaratıkla verilmiştir. Yüzeydeki gösterenin tünellerde farklı bir karşılığı vardır ve ana gösteren toplumun kendisiyken gösterilen ise toplum tarafından dışlanmış ve karanlıkta kalmış yaratıktır. Daha önce bahsettiğimiz iki katman da psikanalitik açıdan bilinç ile bilinçaltını simgeler. Gazetecilerin yüzeyden tünelin derinliklerine inmesi ise içe yapılan yolculuktur. Karakterler yüzeyden en derine tüneller aracılığıyla inerler, bu da bize tünellerin bir nevi köprü görevi gördüğünü anlatır. Bu durumda kabuslarla gerçeklik iç içe geçmiş haldedir. Büyük ve ortak tarihin bulunduğu mekanların kolektif bilinçaltını temsil ettiğinden bahsetmiştik. Bu filmde kolektifin yanında bireysel bilinçaltı temsilinden de bahsedebiliriz. Bunun sebebi, toplumun ayın zamanda bireyin bastırılmış duygu temsillerinin aynı yaratık üzerinde somutlaştırılmasıdır. Yeraltı dışında kullanılan bir diğer lanetli mekan olan hastane ve otellerde ise, ruhlar tarafından işlenen seri cinayetler konusu işlenir. Burada hem tıbbın olumsuz tarafı hem de kolektif ya da bireysel bilinçaltı dinamiklerinin çarpıklaştıran yönleri anlatılır.

Bireyin özneleşme sürecinde kişiliğin parçalanması ya da bölünmesi sonucu tamamıyla içgüdülere göre hareket edilmesi gibi psikotik vakalar vardır. Topluma uyum sağlama bağlamında bastırılan duygular ve arzular yüzeye çıkarak bireyi toplum içinde “öteki” kılar. Yüzeye çıkarak bilinç düzeyine ulaşan bu bastırılan içerik bireyde krizlere neden olurken bu durumun yansıması korku filmlerinde bedenin dönüşümünü konu alan filmlerde görülür. Nükleer atıklar ya da bilimsel deneyler sonucu kanalizasyon ve

laboratuvarlardan şehre yayılan hayvanlar bilince sızan bilinçaltı içeriği temsil ederler. Bir nevi boşaltım aracı görevi gören kanalizasyon ve laboratuvarlar bilinçaltını simgelerken, buradan yayılan hayvanlar bastırılmış arzuların yansımalarıdır. Bu hayvanlar aynı boyutta ama biçimleri farklı şekillerde ya da aynı biçimde daha büyük boyutlarda görselleştirilirler. Korku filmlerinin seyircide yarattığı duygulanım gerçek hayatta Oedipal süreçlerde yaşanan korkuların bir nevi benzeşimi olduğu için, korku filmlerindeki hayvanların boyutunun

PETER BENCHLEY
JAWS
IT'S NEVER SAFE TO GO BACK IN THE WATER



büyümesi belki de hayvanın boyutundan çok etraftaki insanların boyutunun küçülmesi olarak da düşünülebilir. Seyirciyi bakış açısından çocuğa dönüştüren bu strateji çocuğun güçsüzlüğüne karşılık seyircinin çaresizliğini karşılaştırır. Nükleer atıklar sonucu mutantlaşmış hayvanlar ise aslında insan-doğa arasındaki çatışmayı gözler önüne serer. Them! filmindeki dev karıncalar bilim ile doğa arasındaki gerilimin yansıması iken, rasyonel zekaya sahip araştırmacı bilim insanı ve kimyasallar sonucu yapısal değişikliğe uğramış karıncaların ironik benzerliği de söz konusudur. Gerçek hayattaki boyutlarını korku filmlerinde de koruyan hayvanlar ise psikanalitik inceleme açısından daha elverişlidir. Jaws örneğinde, filmin afişinden bile anlaşılabilecek bazı çıkarımlar yapmak mümkündür. Filmin afişindeki heybetli köpekbalığı aslında bir fallus imgesine benzer. Jaws'ın yöre halkını intikam alırcasına katletmesi ve istediği sularda istediği şekilde davranan öngörülemez bir canavar olması ise 'bencil meme' imgesinin fallik bir uzantısıdır. Çocuksu bakış açısıyla parçalayan, yaralayan 'meme', eril bir şekilde

kurbanlarını kadınlardan seçer (filmin afişindeki kadın gibi). Şekli itibarıyla da penisi andırması açıklanan durumları kanıtlar niteliktedir. Daha küçük boyutlardaki canavarlaşan deniz hayvanları ise tehlikeli olmaları durumunu sayıca çok olmalarıyla sağlarlar. Doğa-insan arasındaki çatışmanın verildiği bu tip filmlerde bilimin bireyin ilkel güdülerinden kaçmasına yardım etmesi ya gerçek hayvan formunda ya olduğundan daha büyük ya da mutantlaşmış bir şekilde seyirciye aktarılır. Kimyasal atıklar ve doğa arasındaki dengenin, insan-hayvan arasındaki dengenin arasını açması, sözde bastırılmış güdülerin hayvan formunda geri dönmesinin nedenini ortaya çıkarır. Hayvanın boyutu değişmediğinde insan-hayvan arasındaki sınırlar daha çok belirginken, insan bedeninin deforme olarak hayvana dönüştüğü filmlerde ise, aynı bedende insan-hayvan çatışması ön plandadır. Bu deformasyon aynı zamanda bireyin kendi içindeki hayvandan kaçma stratejisinin yozlaştığını kanıtlayan bir yansımadır. İnsanın hayvana dönüştüğü filmlerde, dönüşüm gerçekleşmeden önce insanın yaşadığı acılar ve bulantılar bir nevi doğum sancısıdır. İlkel güdülerini baskılamaya çalışan nevrotik bireyin çektiği sancının sembolik yansıması olan bu dönüşüm süreci genellikle dolunay zamanında yani bilinçaltını simgeleyen gecenin karanlığında gerçekleşir (Demirci, 2006, s. 99-110).

Dönüşüm temasının gerçek Resim 4: Jaws filminin afişi, fallus imgesine güzel bir örnektir.
hayattaki hayvan boyutunda verildiği
filmlere Omen serisi örnek olarak gösterilebilir:

Omen serisinin ilk bölümünde, şeytanın müritliğini yapan dadının sahip olduğu kurt köpeği, hem Damien'in çakaldan gelme soysuzluğuna ve hem de onun kötülüğün enerjisiyle dolu kolektif bilinçdışı imgesine karşılık gelen önemli bir figürdür. Bu ölümcül köpek figürünün yerini aynı filmin ikinci bölümünde kargalar almıştır. Omen film serisi, daha çok dönüşüm temasıyla, hayvanların doğada oldukları gibi gösterilmesi kurgusunun bütünleştiği sahneler içerir. Sahnelerin ortak özelliği ise dönüşümün 'doğüstü güçler' altında gizlendiği hayvan görselinin en az bir katil kadar öldürücü olmasıdır (Demirci, 2006, s. 102).



Resim 5: Ouija tahtası korku filmlerinde sıkça karşılaşılan bir öğedir.

Özellikle paranormal olayların anlatıldığı korku filmlerinde sıkça karşılaşılan Ouija tahtası aslında Freud'un serbest çağrışım tekniğinin bir yansımasıdır (Freud, Rüyaların Yorumu I, 2000, s. 26). Bu teknikte, bilinçaltında yatanı bilinç düzeyine çekmek için düşünmeden akla gelenler bir kağıda yazılır. Bu durum rüya görme eylemine benzer. Rüya içeriği, bilinç yani düşünce sistemi devrede değilken gerçekleşir dolayısıyla bilinçaltı ortaya çıkmış olur. Ouija tahtası, üzerinde harfler, sayılar ve evet/hayır kelimelerinin yazılı olduğu düz bir levhadır. Tahtayı kullanan kişi bir ruhla iletişime geçtiği zaman sorular sorar, ruh da soruları bir aparatı harfler üstünde hareket ettirerek cevaplar. Burada bilinç kişinin kendisiyken, bilinçaltı da ruhtur. Ouija tahtası psikanalitik açıdan bireyin kendi iç dünyasıyla iletişim kurmasını sağlayan bir araçtır. Kişinin iç dünyası dışa aktararak paranormal olaylara yansıtılmıştır. Tahta üzerindeki harfler de aslında rüya içeriği oluşmadan önceki kodsuz bilinçaltını simgeler. Filmde ruhla yaşanan çatışmalardan kurtulmak için genellikle tahtaya zarar verilir. Bu durumda birey kendi iç dünyası tarafından yutulmamak için iç dünyasıyla olan iletişimini koparmıştır. Ouija tahtasını aynı anda birden fazla kullanabildiği için kolektif bir yanı da vardır. Ancak bazı korku filmlerinde ruh sadece bu tahta aracılığı ile iletişim kurmaz. Modern zamanların Ouija tahtası olan telefon, ruh tahtasına oranla daha bireyseldir. Ayrıca ruh tahtasında kişinin ruhla iletişime geçmek için bir arzusu varken, telefonla

iletişimde ruh kişinin talebini beklemez. Telefonda gelen sesler animistik bir yapıyla telefonu canlı kılar. Bu durum, çocuğun telefonda biriyle konuşurken asıl konuşanın telefon zannetmesine benzer. Korku filmlerindeki asıl strateji ise, çocukluktaki bu yanılşamayı seyircide yaşatmaktır. Sosyolojik açıdan ele alındığında ise, teknolojinin gelişmesiyle ve dolayısıyla iletişimin biçim değişmesiyle bireydeki yabancılık ve yalnızlaşma olgusu artmıştır. Filmlerde bu durum gerekli anlarda telefonun işlevsiz hale gelmesi şeklinde yansıtılır. Yozlaşmış toplumun iletişimsizliği bu çalışmayan telefon metaforuyla verilir. Korku filmlerinde telefonun çalışmaması durumu şeytani bir durumu simgelerken, kişiyi psikoza sürükler. Bu iletişimsizlik bir nevi kod kaybıdır ve kişi içinde bulunduğu kabusta kaybolur. Ruh tahtasında nasıl ki kişi ve ruh arasındaki iletişim bireyin iç dünyasına yaptığı yolculuğu simgeliyorsa, çalışmayan telefon bu yolculuğun yapılamadığına işaret eder. Telefon hattının kesilmesi bireyin bir anlamda kendini cezalandırmasıdır ve Demirci'ye göre (2006, s. 118) bu durumun üç sonucu vardır:

- Eğer kahramanın bilindışı devinimi kontrol altına alınmış ve özne, baskın bir konuma yükseltilmişse telefon çalışır.
- Eğer kahramanın bilinçdışı devinimi kontrolden çıkarak, kahramanı egemenliği altına almışsa, telefon, işlevsizlecektir (içsel kötü nesnenin, dışa yansması)
- Eğer bir kahramanın bilinçdışı devinimi telefon yerine farklı güçlere yansıtılmışsa, bu durum, gerilim filmlerinde hat kesilmesi, korku filmlerinde ise telefonun, korku duyulan nesneye dönüşümüyle sonuçlanacaktır.

Ouija tahtasının kullanıldığı çok sayıda korku filmi vardır ancak olayların sadece bu tahta etrafında döndüğü 2014 yapımı *Ouija* filmi örnek olarak verilebilir. Telefonun lanetli olması konusunda ise, 1976 *EVIL* (1988), Kore yapımı *Phone* (2002) ve *Cell* (2016) filmleri sayılabilir.

Korku filmlerinde özellikle aile kavramının öne çıktığı olay örgüsünde annenin bulunduğu konum psikanaliz açısından büyük önem taşır. Psikanalitik kuramda anne kavramı iki şekilde değerlendirilir. Freudyen anlayışa göre kişisel anne olarak tanımlanan kavram korku filmlerinde yapıcı olmak yerine yıkıcı bir gösteren olmasından kaynaklı Lacan'ın imgelesel kastrasyon anlayışıyla açıklanabilir (Demirci, 2006, s. 123). Jungyen anlayışta ise kolektif anne öne çıkar. Daha çok arketip modeliyle açıklanabilen ve mitolojik öğeler barındıran bu evrensel anne tıpkı kişisel anne kavramında olduğu gibi yer değiştirebilir. Kişisel anne kavramında birey çatışma halinde olduğu annesi yerine kendinden yaşça büyük bir rol model veya sevgili gibi ikame anneler yaratır, kolektif annede ise bu durum Meryem Ana gibi kan bağı olmayan tarihsel ve mitolojik figürlere yansıtılır (Jung, 2015, s. 31-34). Her iki anne kavramında da iyi (besleyici) ve kötü (yıkıcı) bir aradadır. Psikanalizde belli nesneler ve mekanlar belli şeyleri simgeler. Örnek verecek olursak, kutu, ev ya da yeraltındaki mekanlar anne arketipini yansıtan nesne/meکانlardır. Mitsel anlatılara göre önemli defineilerin bulunduğu mağara (psikanalitik açıdan anne) defineinin aynı zamanda koruyucusudur. Defineye sahip olmak isteyen kişi için define aslında iyileştirme gücüdür yani sorunlarının çözümüdür. Korku filmlerine baktığımız zaman ise kolektif anne kavramı görsel bir imge ya da açıklamasını yaptığımız gibi mekânsal olabilir (Demirci, 2006, s. 124-125). Örneğin The Conjuring filmine baktığımız zaman iyi anneyi simgeleyen karakter yeni taşındıkları evde yaşayan Batsheba adlı kötü anneyi simgeleyen varlık tarafından ele geçirilir. Varlıktan kurtulmak için kutsal kitabın yanında iyi annenin kendi benliğini bulması gerekmektedir. Varlıktan kurtulma sahnesinde karakterler bodrum katındadır (kolektif anne) ve kutsal kitapla birlikte iyi annenin benliğini bulması için hatırlatılan anılar (mitsel define/çözüm) sayesinde olumlu sonuç elde edilir. Freudyen anlayışa göre yani yıkıcı ve bireysel kötü annenin çocuğu yıkıma uğratması açısından ise Psycho filmi örnek olarak gösterilebilir.

Daha önce bahsettiğimiz dönüşüm temasında en çok kullanılan korku unsurlarından bir tanesi de bedenin kötücül bir varlık tarafından işgal edilmesidir. Burada önemli olan masum olan bedenin masum olmayan tarafından ele geçirilmesi durumudur. Yetişkinlerle karşılaştırıldıklarında çocuklar daha masum olduklarından korku filmlerinde beden istilası çocuklar üzerinden gerçekleştirildiğinde daha etkili

olması olasıdır. Çocuklar aynı zamanda bilinç düzeyine yetişkinler kadar erişemediklerinden özellikle korku filmlerinde bilinçaltını simgelerler. Bütün bu durumların örnekleme niteliğindeki The Exorcist filmi ise bilincin bilinçaltına teslim olması anlamında önemli bir filmdir diyebiliriz. Filmde küçük kızın benlik oluşturma sürecini tamamlamamış olması şeytanın kurban olarak onu seçmesinde en önemli nedendir. Bunun nedeni, henüz bilinç ile bilinçaltı arasındaki dengeyi tam sağlayamamış olmak küçük yaşlarda çocuğu masum kılarken aynı zamanda savunmasız da kılar. Filmde bilinçaltının güçlenerek bilinci alt etmesi metaforu şeytanın bedene girmesiyle verilmiştir. Psikanalizde bilinç ile bilinçaltı arasındaki dengesizlik bireyde nevroza ya da psikoza neden olur. Filmde de şeytanın kızın bedenine girmesinden sonra yaşanan dönüşüm net bir şekilde görülebildiği için semptom açıkça ortadadır. Dönüşüm gerçekleşikten sonra kontrol şeytandadır ancak filmin bir



Resim 6: The Exorcist filminde masum olan şeytanileşir ve iyi-kötü çatışması yaşanır.

sahnesinde küçük kızın karnında “help me” yazısı görünür. Bilinç, bilinçaltının kontrolü altında sıkışmıştır ve iyi/kötü çatışmasıyla beraber iç benlik, dış güçlerden yardım talep etmektedir. Şeytan kızın bedeni vasıtasıyla var olduğu için küçük kız aslında bir

anlamda şeytanın kendisidir ancak “help me” sahnesiyle anlarız ki şeytan aslında kızın sadece bedenini ele geçirmiş, ruhunu ele geçirememiştir. Filmde şeytani imge olarak küçük bir kız çocuğu kullanılması çocuğun masum olduğu anlayışını tersine çevirmiştir. Diğer bir sahne olan haçla mastürbasyon sahnesinde cinsel haz ilkesi dini bir simge olan haç ile bağdaştırılmıştır (Demirci, 2006, s. 134-137).

Bu noktada birtakım sorular sormak mantıklı olacaktır. Filmdeki genç kızın dönüşümü kendi cinselliğini keşfetmesinin olumsuz bir metaforu olabilir mi? Ya da şeytanın Karras’a annesiyle ilgili söylediği cinsel ithamları kadın cinselliğinin algısı üzerine bir metafor olarak alabilir miyiz? Peki, filmin gösterime girdiği yıllarda yükselen kadın hareketlerinin bu metaforlarla bir ilgisi var mıdır? Filmin ünlü korkutucu sahnelerinin yanı sıra filmin dehşetinin çoğu, temel bir cinsel tabiattan ibarettir. Ataerkil düşünceye karşı - ki bunun temsili Karras ve Merrin’dir -canavarımsı bir feminizm vurgulanır. Şeytan tarafından ele geçirilme, kaba, canavarca, abartı olarak gösterilen, sapkın kadın davranışlarını meşrulaştırmak için bahane olur. Bu görüşe göre filmin teması aslında iyi/kötü arasında değil; erkekle yani ataerkillikle erkeği baştan çıkarıcı kadın arasındadır. Kadın cinselliği şeytanın ele geçirilmesiyle verilmiş ve filmdeki erkekler (rahipler) kadını eski masum haline geri döndürmeye çalışırlar.

Çocukların masumluğunu kullanarak korkutan korku filmlerinin yanında, eğlence amaçlı kullanılan objelerin, karakterlerin mekanların korku filmleri sayesinde korku unsurlarına dönüştüğünü de görürüz. Mekânsal olarak lunaparkların, obje olarak çocuk oyuncaklarının ve karakter olarak palyaçoların korku filmlerinde korku unsuru olması, çocukluk döneminde “geçiş alanı” olarak kullanılan bu unsurların aşılammaması ve korku unsuruna dönüşmesinin yansımasıdır (Demirci, 2006, s. 155-156). Oyuncaklar çocuklar için bir geçiş nesnesidir, çocuğu yetişkinliğe geçirirken onu çocuksu gereksinimlerinden kurtarır (Winnicott, 2017, s. 32-33). Dolayısıyla korku filmleri bu geçiş nesnelerini amacından saptırarak çocuğun bilinçaltının sahip olduğu saldırgan dürtülerinin bir metaforu haline getirir. Oyuncaklar gerçek hayatta çocuklar için geçiş nesnesi görevi görürken, korku filmlerinde de seyirci için bir geçiş nesnesidir. Masum görünen oyuncak aslında masum değildir ve korkuyu doğuracak olan belirsizliği besler.

3.3. Belirsizlik İmgesinin Bireyde Yarattığı Duygulanım

Orta çağ korku temelliydi, bilinmezliğin yarattığı korku kültürü mitler ve metafiziğe dayalı yorumlarda bilinçdışına yerleşmişti. Büyü, cadı, şeytan temaları bilinmez durumu açıklamak için kullanılmıştı. Orta çağ kurulmadan önce toplumsal yaşam belirsizlik ve bilinmezliğin üzerinde yükselmekte; bilinmez olan ise, fantastik bir soyutlama olan dinselîği ön plana çıkarmaktaydı.

Belirsizlik kavramının açıklaması Çakır (2011, s. 63) tarafından şöyle özetlenmiştir: Felsefi, kavramsal, siyasal, ekonomik, kültürel, bilimsel anlamda sınırlar içine alınamayan “belirsiz” olarak ifade edilmiştir. Korku duygusunun ise, gündelik yaşamın içinde bireysel ve toplumsal bazda sıklıkla karşılaşılabilen bir duygu olduğunu bunun yanında *gerçek bir tehlikenin ve iktanımlanamayan soyut bir tehlike düşüncesinin insanda uyandırdığı endişe duygusunun* karşılığı olduğunu söyler. Bu belirsizlik kavramıyla beraber, korku duygusu tetiklenir; korku duygusu ise bireyde mantık kullanımını bertaraf ederek akılcı ve dolayısıyla çözüm odaklı yol alma yetisini yok eder. Bunu makro ölçeğe yaydığımızda ise toplumsal anlamda bir “akılsızlaşma” ortaya çıkar diyebiliriz.

İnsanın tarihine baktığımızda korku duygusu konumunu her zaman korumuştur. İlk çağlardan bilim ve teknolojiyle beraber çağ atlayan gelişmiş günümüz toplumuna kadar korkuyu yaratan unsurlar değişmiş olsa bile temeli fazla değişikliğe uğramamıştır. Var olan koşullar altında günümüzde işsiz kalmak, toplumda bir yer edinmemek, evsiz kalmak, yalnız kalmak, hastalanmak, cinayete kurban gitmek, başarısız olmak gibi korkular taşıyoruz. Modern korkular olarak tanımlayabileceğimiz bu örneklerden önce ilk çağ toplumlarının korkusu daha temele yakın olan barınamamak, beslenmemek ve giyinmemek gibi korkulardan oluşuyordu. Ancak modern korkuların temelini kazıdığımız zaman ilk çağ korkularından bir farkı olmadığı söylenebilir. Bu durum Çakır’a göre (2011, s. 64), insanın doğaya karşı zayıflığından, doğanın denetim altına alınamazlığından ve belirsizliğinden kaynaklanır. İnsan denetleyemediği ve kontrol edemediği durumlar karşısında ise önlem alma yöntemine

gider. Tehlike ve belirsizlik durumlarında bireyin güven ihtiyacının doyurulması gerekir.

Toplumsal korkulara baktığımız zaman ise, düzen değişikliğine gidildiğinde ve sistem çatışmaları yaşandığı zaman ortaya çıkan belirsizlik durumunun toplumsal huzuru etkilediği görülür. Bu belirsizlik durumu yukarıda açıklanan bireyin doğayla çatışması kadar bireyin bireyle çatışmasından da kaynaklanabilir. Çünkü birey de doğa gibi kontrol altına alınması güç durumlar yaratabilir. Bu durum da karşımıza tehlikeyi ve dolayısıyla korku duygusunu çıkarır. Bütün bunları engellemek için ise başka bir kavram ortaya çıkmıştır: Tabu. Daha çok sosyal yasak sistemi olarak tanımlayabileceğimiz tabular sayesinde bireylerde oto-kontrol sistemi gelişmeye başlamış, uyulmadığı takdirde ortaya çıkan yıkımlardan sorumlu olmamak ve toplumdan dışlanmamak için insanlar tabuları çiğnememeye çalışmıştı. İnanç ve din sistemleri de bu durumdan faydalanmış, toplumu hizaya getirmek için mükemmel bir kılıf olarak kullanılmıştı. Bu durumdan yararlanan büyücüler ve kahinler ortaya çıkmış ve toplum hizaya getirilmeye çalışılmıştı (Çakır, 2011, s. 64).

Sadece belirsizlikten kaynaklanan korku duygusunu tatmamak için bireysel ve toplumsal bazda harekete geçememek gözlemlenebilir (Çakır, 2011, s. 64). Çünkü olumsuz sonuç bile bu belirsizlik durumuna göre daha tercih edilebilir olduğundan toplumlarda yeni düzene geçmek yerine eski düzende tıkalı kalmak; bireysel olarak da kendini geliştirmemek karşılaşılan bir durumdur diyebiliriz.

Bir şeyleri belirlemek, planlı bir gidişatın ve sınır koymanın sonucunda oluşur. Dolayısıyla belirsizlik durumu açıkça seçilemeyen, görülemeyen ve sınırlandırılmadığı için başka şeylerle karıştırılan durumlara neden olur. Toplumsal anlamda belirsizlik durumu bu sebeplerle karmaşaya yol açar ve iktidar açısından bir tehdit olarak algılanabilir. Korkudan beslenen belirsizlik, sistem için istenmeyen bir durum olduğu için de karar mekanizmaları olumlu ya da olumsuz çalışmak durumunda kalır (Çakır, 2011, s. 65).

Korku ve kaygı durumlarının farklılaştığı noktalar önemlidir. Ayırıcı özellik olarak üç ayrı farktan söz edilebilir. İlk fark korkunun ve kaygının kaynağıdır; korkuda kaynak belli iken kaygı durumunda kaynak belirsizdir. İkinci fark şiddettir; korku duygusu kaygıdan daha şiddetlidir. Üçüncü fark ise süredir; korku kaygıya göre daha kısa sürelidir. Bu iki duygu durumunun aynı zamanda benzeştiği noktalar da vardır. Özellikle fizyolojik olarak gözlemlenen bu benzerlikler, korku ve kaygı duygusu sırasında ölçülen kalp atışının hızı, kanın kimyasal yapısındaki değişimlerden oluşur. Kaygı duygusunun ortaya çıkması toplumsal olabileceği gibi bireysel de olabilir. Aynı ortamda bir birey güvenli ve huzurlu hissettiği için kaygı duymazken bir başka birey aynı ortam yüzünden kaygılanabilir. Burada bu değişikliğe neden olan yetişilen kültür ortamıdır diyebiliriz. Ancak yine de kaygıya sebep olan ve her kültürde gözlemlenebilen sebepler de ortaya çıkarılabilir. İlk sebep alışlagelmiş durumların ortadan kalkmasıdır. Başka bir şehre taşınma, okul değiştirme bu duruma örnek gösterilebilir. İkincisi, bir olaydan kaynaklanan olumsuz sonucu beklemedir. Sınav kaygısı ve mahkeme sonucunu beklemek örnek verilebilir. Üçüncüsü, bireye ait fikirle davranışının çelişmesidir. Örneğin ideolojisine zıt olan bir gazetede çalışmak zorunda kalan bir gazeteci gibi. Sonuncusu ise belirsizliktir. Bir çeşit işkence olarak tanımlanabilen belirsizlik durumu birey için olumsuz sonuçtan bile daha kötüdür. Bu nedenle toplumun bilimle ve hatta dinle ilgilenmesinin sebebi bu belirsizlik durumunu ortadan kaldırma isteğinden gelir (Cüceloğlu, 2006, s. 277-278).

Korku duygusu herkesin taşıyabileceği bir duygu olmasına rağmen bu duyguya verilen tepkiler farklı olabilir. Bunun nedeni korkunun aslında bireyin düşüncelerinin sonucu olmasındandır. Düşünce içeriğinde tehlikeli olduğu düşünülen durumlar vardır. Her birey farklı düşünme yapısına sahip olduğundan duygu aynı olsa bile aynı olaya farklı tepkiler verirler. Ancak çoğu birey korku duygusunun kendinin körüklediğini bilmediği için çözüm üretme konusunda zayıf kalır. İçinde bulunulan durum yerine düşünceler yüzünden korku duygusu ortaya çıkmışsa, çaresizlik yerine mücadele etmek için bireyin kendine olan güvenini arttırıp kontrolü ele alması ve düşüncelerinin doğrulunu gözden geçirmesi doğru olabilir (Gençöz, 1998, s. 9).

Kaygı ve korkunun ayrıldığı noktalardan biri, kaygıya neden olan durum birey için çok açık değildir ancak birey aşırı korku tepkisi verir. Depresyonla korku karşılaştırıldığında ise, depresyonda bir olay ya da durum karşısında bireyde oluşan başarısızlık ve yitirme hissi sonucunda bireyde kesinleşen düşünceler önemliyken, korku ve kaygı bozukluklarında düşünceler gerçekleşmemiş fakat olası bir tehlikeye karşıdır. Dolayısıyla kaygı bozukluğu olan bireylerdeki gelecekteki olası tehlikelere karşı olan düşünceler, depresyonla savaşılan bireylere oranla daha fazladır (Gençöz, 1998, s. 10).

Manav'a göre (2011, s. 202), korku nesnel iken kaygı öznelidir çünkü korku duygusuna neden olacak tehlike herkes için bir tehdit olabilecek iken kaygıyı birey kendi düşüncelerinin sonucu olarak ortaya çıkarır, nesnesi belli olmadığı için de kontrol etmesi güçtür. Birey karşılaştığı durumları tehdit olarak algılasa korku duygusuna kapılabilir. Ancak aynı duruma gerçekte olmayan, varsayımsal yorumlama getirmesi kaygıya neden olabilir. Başka bir deyişle ortada gerçekte var olan bir tehdit varsa korku, var olan durum üzerine geleceğe yönelik varsayımsal yorumlama varsa kaygı ortaya çıkabilir.

Korku, kaygı ve depresyonun birleştiği noktalardan biri fizyolojik olarak belirtilerinin gözlemlenebileceğidir. Birey psikolojik durumunun farkında olmasa bile bu fizyolojik belirtiler var olabilir. Ancak özellikle korku ve kaygıyı birbirinden ayıran bazı belirleyici etmenler vardır. Bunlardan ilki kaygının nesnesinin belirsiz olmasıdır. İkincisi, nesnenin kaynağının kişiliğin özüne ait olmasıdır. Başka bir deyişle farklı bireylerin farklı değerlerinin olması gibi farklı kaygıları vardır. Evrensel olan bazı kaygılar (can, özgürlük ve aile gibi) dışında öze ait bazı temsiller bireyin yaşam koşullarına ve kişiliğine bağlıdır. Üçüncüsü ise, kaygının yarattığı çaresizlik duygusudur. Bunu bir örnekle verecek olursak, bir trafik kazasına şahit olan iki kişiden biri çaresizlik içinde donup kalır, diğeri ise korkmasına rağmen yardım etmek için harekete geçer. Birinci kişinin duygusu kaygı, diğerininki korkudur. Kaygı konusunda Horney'in Freud'dan ayrıldığı nokta ise, Freud kaygının kaynağının içgüdüsel itkiler olduğunu savunurken Horney bunun bireyin güvenliğiyle ilgili bir durum olduğunu yani çevresel etkenlerin de göz önünde bulundurulması gerektiğine dikkati çeker.

Dolayısıyla Horney önemli olanın, kaygıyı yaratan durumun potansiyel tehlike mi yoksa açık bir tehlike mi olduğunun açıklığa kavuşturulması olduğunu söyler (Horney, 1998, s. 162-169).

Kaygı, an'da yaşanan ancak geleceğe dair olandır. Gelecek belirsiz olduğu için bireyde kaygı yaratır dolayısıyla kaygı ve gelecek aslında birbirini tamamlayan kavramlardır. Belirsiz olan gelecek hakkında kaygı duyan birey olası sonuçlar hakkında planlama yaparak olumsuz durumlar için önlem alabilir. Başka bir deyişle *yapacağı seçimlere yön verir* (Manav, 2011, s. 207-210).

Toplumsal açıdan bu durumu irdelediğimizde ise iktidar tarafından bireylerin an'da bırakılması toplumsal ve bireysel bazda belirsizlik yaratır. Bu durum da bireyde güvensizlik duygusunu tetikler. Böylelikle hayat belirsizlik, geçicilik, parçalılık ve rastlantınlık üzerine kurulur. Bunun sonucunda geçmişe ve geleceğe ket vurularak birey an'da kalır. Toplumu manipüle etmek isteyen iktidar belirsizlik durumunu lehine çevirerek an'da kalan bireyi kontrol altında tutmak ister. Bireydeki güvensizlik ve korku duygusu inançsızlığa, bağlantı kuramamasına ve hayatı anlamlandıramamasına neden olur. Bu durumla beraber bireyin sisteme başkaldırması zorlaşır ve sistem riske atılmamış olur. Aynı zamanda kitle iletişim araçlarıyla ve tüketim kültürüyle bireye aşıl原因an “mutluluk kodları” bireyin gündelik yaşamda mutlu olduğunu zannetmesine yol açar. Etik ve ahlak kaygılardan çok sistemle çatışmanın götürülerinden kaygılanan birey ister istemez sistemi desteklemek zorunda kalır. Bu nedenle bölümün başında bahsedilen toplumsal akılsızlaşma sistem tarafından belirlenen değerleri tüketme üzerinedir (Çakır, 2011, s. 76-79).

Toplumsal akılsızlaşma durumu belirsizlik durumuna kıyasla aslında iktidar tarafından istenen bir durum olabilir çünkü böylelikle toplumu manipüle etmesi kolaylaşır ve egemenliğinin sürekliliğini garantiler. Bu durumu pek çok yol ile sağlayabilir ama en önemli gücü kitle iletişim araçlarıdır. En popüler toplumsal sorunlardan olan terör, mülteciler ve kanser gibi kitlesel korkuları bu araçlarla körükler çünkü korku duygusu da bulaşıcı hastalık gibi bulaşarak kitlesel hale gelir. Korku duygusu topluma yayılınca toplumsal aklın körelmesine neden olarak egemen olur. Bu egemenliği kullanan iktidar güçler ise, bireylerin aklını, değer yargılarını ve inançlarını

bir araç haline getirerek kendi süreğenliğini korur. Bireyin aklını kullanarak kendi kendini denetlemesini başka bir deyişle özgürlüğünü elinden alarak bireyi geçmiş ve gelecekten koparır, an'da rastlantısal olarak kalmasını sağlar. Çünkü bütün bunlarla beraber bireyden sorgulama yetisini almıştır ve sorgulamayan birey düşünme ve eyleme geçme yetisinden de yoksun kalır. Bireysel ve toplumsal düzeyde korkunun esareti işte budur (Çakır, 2011, s. 65-66).

Bireylerin tehlikeli olduğunu düşündükleri durumdan kaçmak istemeleri normaldir çünkü kendilerini koruma içgüdüğü vardır. Ancak olası tehlikeye karşı sadece düşünceleri sebebiyle korku tepkisi veren bireylere neden korktuğu sorulduğunda mantıklı bir açıklamalarının olmamasının sebebi duruma karşı değil düşünceye karşı verilen korku tepkisidir (Gençöz, 1998, s. 10). Örnek verecek olursak, yüksekten korkan bir kişi yüksek bir yere çıkınca kriz geçireceğini düşünür ve yüksek bir yere çıkmayı reddeder. Ancak birey bu düşüncelerle yüksek bir yere çıkmayı denerse gerçekten kriz geçirebilir ve bu deneyimiyle de kendini haklı çıkarmış olur. Kısacası işin özü yüksekten korkma değil, kriz geçirme ya da bu krizin olası sonuçlarına duyulan korkudur. Birey korktuğu şeyin kendi düşünceleri olduğunun farkında olmamasından kaynaklı, duygusunu kontrol etmek için herhangi bir çaba sarf edemez dolayısıyla çaresizlik ve umutsuzluk hissederek düşünceleri ve korku duygusu arasında sıkışır. Bu da bireyi durumu kabul etmeye ya da durumdan kaçmaya iter. İki tip baş etme yolu vardır, birincisi çözüm odaklı yol alma ikincisi ise duygusal rahatlama. Çözüm odaklı yol almada birey var olduğunu düşündüğü sorunu ortadan kaldırmaya çalışır yani amaç çaba sarf ederek çözüm üretmek ve sorun çözmektir, duygusal rahatlama ise sorunu kabul etmeye ya da ondan kaçmaya çalışır başka bir deyişle sorun-çözüm odaklı olmadan ve herhangi bir çaba harcamadan sorundan kaçmaktır (Gençöz, 1998). Görüldüğü gibi birey kontrolü ele alırsa sorunu çözme odaklı baş etme yolunu tercih ederken, sorunun kontrolleri dışında olduğunu düşündüklerinde duygusal rahatlama yani kaçma eylemini gerçekleştirebilirler. Başka bir deyişle eğer birey sorun üzerinde kontrol sağlayabileceğini düşünüyorsa korku duygusuyla baş etme yöntemi değişiklik gösterebilir. Bu değişikliğin anahtarı ise korku duygusunun durumdan değil, bireyin düşündüklerinden kaynaklandığını anlamasıdır diyebiliriz.

Yukarıda bahsedilen korku duygusuyla baş etme yollarından ikincisi olan duygusal rahatlama bireyin kaçma duygusu anlaşılmalıdır. Çünkü insan rahatsız olduğu durumlardan kaçmak ister. Ancak birey gerçek tehlikeden değil düşüncelerinde oluşturduğu tehlikeden korkup kaçarak sorunu değerlendirme ve sorun üstünde ürettiği düşüncelerin doğruluğunu ölçme fırsatını kaçırmaz. Bunun yanında birey kaçarak kendi kendini kanıtlamış olur, tehlikeli durumdan kaçtığını düşünerek doğru kararı aldığını zanneder. Aslında olan bireyin kendi hareket özgürlüğünü kısıtlaması ve deneyim kazanma şansına ket vurmasıdır. Dolayısıyla birey hayatı renklendirme ve risk alıp mutlu olacağı seçenekleri arttırmaktan da yoksun kalır. Bireyin günlük hayatta karşılaştığı sorunları çözme biçimi ve aldığı kararlar kendine verdiği değer konusunda etkilidir. Bu nedenle korku duygusuyla başa çıkma yöntemi kişinin öz değerinde değişikliğe sebep olur diyebiliriz. Gençöz (1998, s. 11-14), korku duygusuyla baş ederken bazı noktalara dikkat edilmesi gerektiğini söyler. Bunlardan biri, korku duygusuna neden olan durumların gerçek bir değerlendirmesini yapıp ölçmektir ancak korku duygusunun seviyesi yüksekse bu durum zor anlaşılabilir. Bu durumda bazı rahatlama teknikleri işe yarayabilir. Birey korku duygusundan kaçmak yerine çaba sarf ederek mantığını devreye sokmaya çalıştığı için rahatlama alanları oldukça gereklidir. Önemli olan ufak adımlarla başlamak ve başarısız olursa bile çabalamaya devam etmektir. Baş etme yöntemleri durumdan duruma ya da kişiden kişiye göre değişebileceğinden ortaya çıkan sonuç ve çözüm için doğru/yanlış yerine başarılı/başarısız demek daha doğru olacaktır.

Kaygı her ne kadar olumsuz bir duygu durumu olarak algılsa da bireyin kişilik gelişiminde oynadığı rol ve motivasyon kaynağı olarak olumlu olarak da değerlendirilebilir. Birey bir durum ve düşünce yüzünden kaygılandığı zaman odaklanma ve problem çözme yeteneği artabilir dolayısıyla bireyin kötü sonuçlanabilecek durumlara karşı önlem alma ve başarılı olma şansı artar. Olumsuz açıdan ise, korku duygusuna oranla daha usdışı diye tanımlayabileceğimiz kaygı, bireyin ruhsal durumunda dalgalanma yaratarak hayat kalitesini düşürür (Manav, 2011, s. 203). Kaygı genellikle birey güvenli alanından dışarı çıktığında yani alıştığı durum ve kavramlar değişip yenileriyle karşılaştığı zaman ortaya çıkar. *Her seçim bir kaybediştir* (Dündar, 2005, s. 79). Dolayısıyla bir şeyleri tercih ederken kazanma ve kaybetme

durumları iç içe geçmiştir. Bireyin bakış açısına ve odak alanına göre ise kaygı durumu ortaya çıkar ya da çıkmaz.

Demirci'ye göre (2006) korku duygusu, algılanış biçimine göre ikiye ayrılır. Bunlardan ilki, somut bir tehlikeye karşı duyulan korku iken ikincisi daha çok metaforik anlama karşılık gelen tehlike düşüncesine karşı duyulan korkudur. Akılcı ve patolojik korku olarak da ikiye ayırabileceğimiz bu çeşitlemede, belli nedenlere dayanan korku durumunda tehlikeyi ortadan kaldırma amaçlı tedbirler alınır. Patolojik korku durumunda ise bilinçaltı görevdedir. Bu açıklamalara dayanarak korku filmlerinin neden olduğu korku duygusunu ikinci kategoriye alabiliriz. Çünkü korkunun kaynağı gerçekte değil bir yansımadır. Seyircinin bir nevi patolojik anlamda izlediği filmde korkması bir yanılsama olsa da (çünkü gerçek değil) aynı zamanda film içeriklerinin gerçek hayatı yansıtmışından kaynaklı dolaylı bir gerçekliği vardır (s. 11-12).

4. THE CONJURING FİLMİNDE BELİRSİZLİK İMGESİ VE FİLMİN PSİKANALİTİK YÖNTEMLE ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde, daha önceki bölümlerin ışığında psikanalitik yöntem kullanılarak The Conjuring filminin analizi yapılacaktır. İlk olarak filmin künyesi açıklanmış daha sonra filmin konusundan bahsedilmiştir. Analiz kısmında ise, ev, bodrum, din/haç/kutsal su, kötücül varlık/şeytan, şeytan çıkarma, lanetli nesneler, dönüşüm, ceza, anne, çocuk, aile, oyuncak, hayali arkadaş, geçmiş, fotoğraf, uyku, kolye, kapı, iyi-kötü çatışması, ses efekti/ışık/kamera tekniği ve belirsizlik kavramları; psikanalizdeki bilinç, bilinçdışı, Simgesel düzen, gölge, psikoz, arketip, geçiş nesnesi, odedipal süreçler, kastrasyon korkusu, pişse ve özneleşme kavramlarıyla bağdaştırılarak filmin incelemesi yapılmıştır. Bölümün son kısmında ise sayılan kavramlar ve bunların psikanalitik anlamları tablo haline getirilmiştir.

4.1. Filmin Künyesi⁶

Yönetmen: James Wan

Senaryo: Chad Hayes, Carey W. Hayes

Görüntü Yönetmeni: John R. Leonetti

Kurgu: Kirk M. Morri

Yapımcı: Peter Safran, Rob Cowan, Tony DeRosa-Grund

Oyuncular: Patrick Wilson (Ed Warren), Vera Farmiga (Lorraine Warren), Ron Livingston (Roger Perron), Lili Taylor (Carolyn Perron)

Sanat Yönetmeni: Geoffrey S. Grimsman

Dağıtımcı: Warner Bros

Bütçe: 20,000,000\$

Müzik: Joseph Bishara

⁶ Bkz: boxofficeturkiye.com

Yapım Yılı ve Ülkesi: 2013, ABD

Süre: 1 saat 52 dakika

4.2. Filmin Konusu

Beş çocuklu Perron ailesi yeni başlangıç yapmak umuduyla son birikimleriyle ıssız bir yerde büyük bir eve taşınırlar. Başlangıçta mutlu olan aile, evin içinde garip olayların meydana gelmesiyle kabus dolu günler yaşamaya başlar. Paranormal olaylar konusunda uzman olan Warren çiftinden yardım isteyen aile, evin karanlık tarihiyle yüzleşmek zorunda kalır.

4.3. The Conjuring Filminde Belirsizlik İmgesi ve Psikanalitik Yönteme Analizi

Açılış sekansı siyah ekran ve bir kadının sesiyle başlar. Sekansın siyah ekranla başlaması ve konuşan kadının gösterilmemesi filmdeki ilk belirsizlik imgelerinin karşılığıdır. Kadın “Hikayeyi duyduğunuz zaman bizim deli olduğumuzu düşüneceksiniz.” der. Bu sahneyle aslında seyirci aldatılır çünkü seyirci bahsedilecek hikayenin filmin fragmanında gördüğü Perron ailesi ile ilgili olduğunu düşünür. Ancak siyah ekrandan sonra Annabelle adlı oyuncak bebeğin yüzü görünür. Açılış sekansı, ana hikayeden bağımsız bir alt hikayeden oluşur. Bu sekansla amaçlanan, seyircinin ne kadar kolay aldatılabileceği ve filmin seyri hakkındaki beklentisinin ve düşüncelerinin ne kadar yanılabileceğidir. Böylelikle seyirci, filmde ne olacağına dair düşünce üretmek yerine film üreticilerinin verdikleriyle yetinir.



Resim 7: Seyirci bu kadraja sıkıştırılarak tedirginlik duygusu tetiklenir.

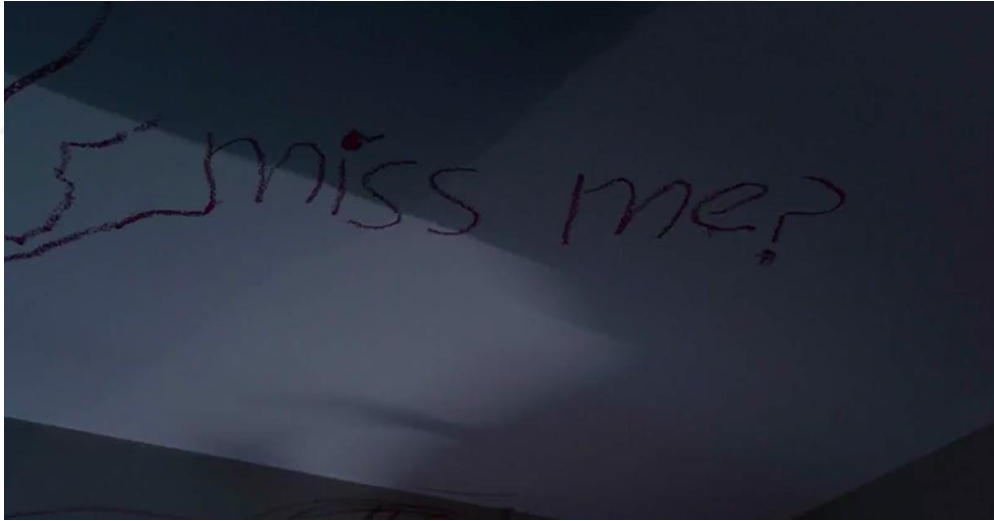
Açılış sekansındaki bebeğin yüzünün yarısı gösterilir ve yüzden geriye kamera hareketi yapılır. Bebeğin yüzü korkutucudur. Seyirci adeta bu kadrajda sıkıştırılır ve kadraj se-yirciyi bakmaya zorlar. Korkutucu bebeğin yüzünün tamamının verilmemesi ve çok yakın bir çekim tercih edilmesi tedirginlik hissini arttırır çünkü belirsiz bir durum vardır. Seyircinin verilen kadraj dışında dikkatini verebileceği başka alan ya da nesne yoktur.

Sahne değişir ve oyuncak bebeğin lanetli olduğunu söyleyen iki kadın bir erkekten oluşan üç genç, görünmeyen kişiler tarafından sorguya alınmış gibidir. Erkek olan hiç konuşmaz. Üçü uzun bir koltukta yan yana oturur, ortam karanlık ve basıktır.

Kamera geriye hareket eder ve gençleri sorgulayan iki kişinin sırtları ve yüzlerinin bir kısmı görünür. Çekim açısından dolayı sanki gençler seyirciye hikayelerini anlatıyor gibidir. Daha sonra gençlerin başına gelen olayları izleriz. Bu sahnelerde çekim açıları yamuktur ve ışığın kullanımı daha çok alttan verildiği için korkutucu bir hava hakimdir.

Bu arada gençleri sorguya çekenler gösterilir. Gençler “Bize yardım edebilir misiniz?” diye sorar, Ed ve Lorreine Warren çifti kadraja girerek “Evet ederiz” derler, böylelikle kötülüğe savaş açan kahramanları film belirlemiş olur. Bu sahnelerle birlikte merak, belirsizlik yaratılarak oluşturulur ve anlatı geliştikçe belirsizlik giderilerek seyirci, olay örgüsünün içine çekilir.

Açılış sekansında izlediklerimizi, filmin sonraki sahnesinde sunum yaparak öğrencilere izleten Warren çiftini görürüz. Sonrasında bu iki karakterin kim olduğu ekranda kayan bir yazıyla seyirciye aktarılır. “Gerçek bir hikayeden esinlenilmiştir” denilerek seyircide korku duygusu tetiklenir. Korku filmlerinde sıkça başvurulmuş yöntem, seyirciyi izlediğinin bir film olduğu algısından kopararak, gerçek bir şey izliyormuş algısına sokar. Bu da seyirciyi “İzlediğim şey sadece bir film, dolayısıyla gerçek değil” düşüncesinden çıkardığı için korku duygusu yükselir.



Resim 8: Annabell adlı kötücül varlığın el yazısı



Resim 9: Yukarıdaki el yazısıyla tahtadaki el yazısının aynı olması, Annabell'in seyirciyi de ele geçirmeye çalıştığı etkisini verir.

Filmin açılış sekansında Annabell'in yazdığı düşünülen el yazılarıyla, Warren çiftinin şeytani güçler hakkında yaptığı sunumda tebeşirle yazılan el yazısı biçimsel olarak aynıdır. Bu durumda Annabell, seyirciyi ele geçirmeye çalışan güçle aynı denebilir.



Resim 10: Bu çekim açısıyla, evin içindeki kötücül varlık yeni ev sahiplerini bekliyor hissiyatı verilir.

Sonraki sahnede filmin diğer karakterleri gösterilir. Evin penceresinden arabayla eve yaklaşan Perron ailesini görürüz. Evin içi karanlık, dışarı ise aydınlıktır. Evin tekinsiz olduğu algısı yaratılır. Evin içindeki kötücül varlık ailenin eve taşınmasını izler gibidir. Aile üyelerinin hepsi eve doluşurken, ailenin köpeği evin içindeki kötülüğü sezmiş gibi eve girmemekte ısrar eder. Evdeki tekinsiz hava köpeğin bu davranışıyla arttırılır. Köpeğin insandan farklı bilinç yapısı olmasından kaynaklı, korku filmlerinde kötülüğü ilk sezen canlı olması tesadüfi değildir. Çünkü köpeğin algılayış biçimi bilinciyle değil, sezgileriyledir.

Eve yerleşen aile, mutludur, arkada neşeli bir şarkı çalmaktadır ve kamera kesintiye girmeden bir karakterden bir karaktere dolaşır. Tekinsizlikten mutlu aile tablosuna geçiş yapan karelerle seyirci ne hissedeceğini bilemez ve iki duygu arasında gel git yaşar. Böylelikle, seyircinin duygulanımında belirsizlik yaratılır. Bu sahnede çalan şarkı ilginçtir çünkü şarkının sözleri “Who's your daddy? Is he rich like me? (Babanız kim? Benim gibi zengin mi?)” şeklindedir. Kızların babası olan karakter Roger Perron binbir güçlkle evi satın alan ve ailenin geçimini sağlamak için evden günlerce uzakta kalmak zorunda kalan bir babadır. Yani bir bakıma aile finansal durumlarının kölesi durumundadır ve hatta filme göre ev tarafından “ele geçirilmiştir”.

Aile eve taşındıktan sonra kızlar kendi aralarında saklambaç oynarlar ve birbirlerini el çırparak bulmaya çalışırlar. Oyun sırasında yanlışlıkla tahtalar çakılarak gizlenmiş bodrum girişini bulurlar. Örümcek ağlarıyla kaplanmış, karanlık ve tehlikeli gibi görünen bodrum psikanalitik açıdan da örtülü kötülüğün yuvasıdır ve kötülüğün dışarı sızması için kapı kızlar tarafından aralanmıştır.

Kızların kendi aralarında oynadığı el çırpma oyununu aslında film de seyirciyle oynar. Film gerçekte ne ile ilgili olduğunu ve ne söylemek istediği ile ilgili bazı ipuçları verir ama onları bulmak seyirciye kalır. Seyirci, tıpkı filmdeki uyurgezer kız kardeş karakterinin şeytani güç tarafından yönlendirilmesi gibi film tarafından yönlendirilir.

Anne karakterinde daha sonraki sahnelerde sayıca fazlalaşmaya başlayan morluklar çıkmaya başlar, saatler saat gece üçü gece durur ve aileyi kötülüğe karşı uyarmaya çalışan evin köpeği öldürülür.



Resim 11: Beyaz elbiseler içindeki anne kız iyiliği simgeler.



Resim 12: Kötücül varlık Batsheba cadısıyla,onun kucagında oturan Annabell adlı bebek kötülüğü simgeler.

Sallanan sandalyede sallanan ve saflığı simgeleyen beyaz elbiseler giyen Lorreine ve kızı birbirleriyle şakalaşır. Filmin ilerleyen sahnelerinde bu sallanan sandalyeye kötü anneyi simgeleyen Batsheba cadısı oturur. Kucağında da Annabelle vardır. Aynı ayrı bu sahnelerde iyi ve kötü çatışması vardır.

Kızlardan bir tanesinin ayağının, gece uyurken bilinmeyen dolayısıyla belirsizlik bir varlık tarafından çekildiğini görürüz. Bu durum daha önceki bölümde tartıştığımız Oedipal süreçlerden geçen çocuğun – ki bu sahnedeki karakter küçük bir kız çocuğudur – hadım edilme korkusuna örnek olarak gösterilebilir.

Diğer bir kardeşle ise, uzun süredir tekrarlanmayan uyurgezerlik, bu eve taşındıktan sonra tekrar nükseder. Gecenin bir yarısı evin yatak odalarının birinde duran eski bir gardıroba kafasını vurup durur. İleriki sahnelerin birinde kötücül varlığı bu gardırobun tepesinde görürüz. Küçük kız sanki uykusunda bu varlığı hissediyor ve uyurgezerken bu varlık tarafından yönlendiriliyor gibidir. Psikanalitik açıdan uyku hali bilinçten uzaklaşılan bir durum olduğu için algılayış biçiminde değişiklik olur. Dolayısıyla filmde diğer karakterlerin değil de uyku halindeki birinin kötücül varlığı hissetmesi bu anlamda tesadüf değildir. Bununla beraber, filmin başında, kötücül varlığı hissedenlerin normal dışı özellikleri dikkati çeker; uyurgezerlik, medyumluk ve köpeğin insandan farklı olan algılayış biçimi gibi.

Kötücül varlığın bulunduğu eve kuşlar çarpıp ölmeye başlar. Bu sahne korku filmlerinde sıkça kullanılan bir sahnedir. Aynı şekilde küçük çocuğun evin içinde hayali arkadaş edinmesi de korkutmak için başvurulmuş yöntemlerden bir tanesidir. Bu filmde de küçük kızlardan birinin hayali arkadaşı vardır ve onunla iletişim, aynası olan bir oyuncakla gerçekleşir.



Resim 13: Seyirci bu sahnede kötücül varlığın aynada görünüp görünmeyeceğine dair bir gerilim yaşar.

Annenin, kızın hayali arkadaşıyla bu oyuncak vasıtasıyla iletişime geçtiği sahnede bir belirsizlik durumu yaratılır. Kadın oyuncuğun aynasından arkaya doğru hayali arkadaşı görmek için bakarken seyirci, korkutucu öğenin varlığı konusunda korku yaşar. Bu korkunun sebebi korkutucu öğenin çıkması değil; çıkıp çıkmaması konusunda bir belirsizliğin olmasıdır. Bu korku durumu, korkutucu öğe çıktıktan hemen sonra artar sonra azalır çünkü durum olumsuz sonuçlansa bile - olumlu sonuç öğenin hiç çıkmamasıdır – belirsizlik durumu ortadan kalkmıştır. Bu sahnede hayali arkadaş anneye görünmez. Psikanalitik açıdan çocuk bilinçten çok bilinçdışının etkisinde olduğu için korku filmlerinde de korkutucu öğe ilk çocuğa görünür. Çünkü bilinç ile bilinçdışı arasındaki duvar ince olduğu için katmanlardaki malzemelerin, katmanlar arasındaki geçişi kolay olur. Korku filmlerindeki korkutucu öğeler psikanalizde bu malzemelere karşılık gelir.

Evdeki herkesin başına kötü bir şeyler gelirken evin babası rolündeki Roger'ın başına hiçbir şey gelmemesi dikkat çekicidir. Korku filmlerinde sıkça rastlanan bu durum şaşırtıcı değildir. Genellikle erkeğin olmadığı evlerde ya da erkek uzaktayken ailenin başına kötü şeylerin gelmesi, korku filmlerinin seyirciye verdiği bir alt mesajdır: “Ereksiz ev belayı çeker”. Filmin aile kavramı hakkında bir başka mesajı ise, ilerleyen sahnelerde Roger'ın Ed'e yedi kişilik aileyi kısa süreli yanlarına alacak kimsenin

olduğunu düşünmediğini söylemesinde yatar. Bahsedilen sahne ve yedi kişilik ailenin geçiminin zor olduğuna dair filmde geçen başka sahnelerle birlikte, büyük ailenin külfet olduğu mesajı seyirciye verilmiş olur.

Şeytani gücün varlığını hissettirdiği sahnelerde ortak bir durum vardır. Carolyn'in kızıyla saklambaç oynadığı sahnede şeytani güç gardırobun içindedir. Varlığın Carolyn'i bodruma yönlendirdiği sahnede Carolyn gardıroba konulmak üzere kıyafetleri katlıyordur. Aynı şekilde varlık, büyük kızın üstüne aynı gardıroptan atlar ve son olarak küçük kız, Rory'nin yönlendirmesiyle gardırobun içinde saklanır. Şeytani gücün ele geçirmesinin kıyafetlerle olan bu ilginç bağı kibirliliğimizi ve maddi nesnelerin kendimize değer vermemize yaptığı katkıyı ortaya koyar.

Evdeki kötücül varlık güç kazandıkça anneye ve çocuklara görünür bir şekilde şiddet uygulamaya başlar. Artık dolaptan çıkan ve bir görünüme sahip olan varlık, kız kardeşlerin birinin üstüne atlar, bu sırada anne de bodruma kapatılmıştır. Çaresizlikle içinde bulundukları durumdan kurtulmaya çalışan anne ve çocuklar, babanın eve gelmesiyle kurtulur. Bu sahnelerin birinde iki kardeş yatak odasındadır. Büyük kardeş dolaptan gelen sesi araştırır. Küçük kardeş korkuyla ses çıkarır, diğeri ne olduğunu anlamak için dolaba bakar, seyirciyle aynı anda korkutucu varlığı görür. Kamera korkutucu varlığa yaklaşırken ses efekti verilir. Ses efektinden önce varlığın görülmesiyle beraber aslında seyirciye korkmak için zaman kazandırılmıştır. Ses efekti ve kameranin yaklaşma hareketiyle beraber korku duygusu artar. Annenin bodruma kapatılma sahnesinde ise, psikanalitik açıdan evin bodrumunu bilinçdışı, orta ve üst katı da ön bilinç ve bilinç olarak ayırdığımızda, Carolyn bilinçdışından sızan bilgilere sesiz kalamayıp onları kurcalamak için “bodruma iner”. Korku filmlerinde merdivenden yukarı çıkmak normalden daha yüksek bir düşünce düzlemine, kişinin en yüksek ideallerine ulaşması olarak yorumlanabilirken; aşağı inmek, bilinçdışında gizlenmiş ve bastırılmış “karanlık” dürtülerin (gölgenin) yansıması olabilir. Korku filmlerinde karakter bir terslik üzerine yukarı ya da aşağı yöneldiğinde seyirci olarak gitmemesi gerektiğini düşünürüz ancak karakterler hep giderler. Çünkü aslında karakterin bu konuda pek de seçim şansı olmaz. Hayatını nasıl yaşadığına, seçimlerini ve değerlerini nasıl belli bir düzende biçimlendirdiğine göre yukarı ya da aşağı inmeye

zorlanmışlardır. Carolyn, bodrum katından ses geldiği için aşağı indiğinde aslında kendinin, en derin, en karanlık tarafının sesini dinlemiştir. Bu açıdan baktığımızda, Carolyn'ın ruhu bir bakıma, şeytani güç tarafında ele geçirilmeden önce de ele geçirilmiştir.

Evdeki paranormal olaylara bakmak için gelen Warren'lar aileye sorular sorup, konuşmaları kayıt altına alırlar. Ed, anneye vücudundaki morlukları sorduğu zaman anne, morluklar için doktora gittiğini, morlukların demir eksikliğinden kaynaklandığını söyler. Daha sonradan morlukların kötücül varlığın annenin içine girmeye çalışmasından kaynaklandığı anlaşılır. Film tarafından bu noktada bilimin var olan durumu kurtarmak için yetersiz kaldığı ve yanlış değerlendirmede bulunduğu aktarılır. “Dini bir durumdan kaynaklanan bir sorunu ancak dinle çözebilirsiniz” mesajı vardır.

Daha önceden aynalı oyuncak vasıtasıyla hayali arkadaşı göremeyen annenin aksine bir medyum olan Lorreine bu hayali arkadaşı görür. Bir iletişim aracı olan bu sirk motifli oyuncakın normalde sevimli bir oyuncak olması ancak kötülük için bir iletişim aracı olarak kullanılması, önceki bölümde bahsettiğimiz masum olanın korku unsuruna dönüşmesine bir örnektir. Hatırlayacak olursak, masumiyeti ve çocukluğu simgeleyen bu oyuncaklar aslında çocuğun yetişkinliğe geçmesine yardımcı olan geçiş nesneleridir ve korku filmlerinde bu masum nesnelerin korku unsurlarına dönüşmesi çocukluktan yetişkinliğe geçiş döneminin aşılamadığının yansımasıdır. Bununla beraber, Lorreine, Rory adlı hayali arkadaşı oyuncaktaki ayna vasıtasıyla arkasında görür. “Arka” geçmişin sembolüdür. Normalde aynayı kendimize bakmak için kullanırken, Lorreine başkasına bakmak için kullanır. Hayali arkadaş Rory’i, Rory’nin hayalet annesini ve Batsheba cadısını Lorreine’in gözleri vasıtasıyla görürüz.

Aile, vaftiz olmamış ve kiliseye gitmeyen bireylerden oluşur. Warren çifti, bunun yanlış olduğunu aileye söyler. Aile sanki dinle ilgileri olmadıkları için dini ve kötücül olan bir varlık tarafından cezalandırılıyor gibidir. Çünkü Warren'lar asıl korktukları varlığın ruh değil; şeytani bir varlık olduğunu söyler.

Evi bu kötücül varlıktan kurtarmak için çalışmalara başlayan Warren çifti, evin tarihçesini araştırır. Evin ilk sahiplerinden olan Batsheba adlı kadın kendini asmış ve onlardan sonra eve kim taşınırsa lanetleyeceğini söyleyerek çocuğunu şeytana kurban etmiştir. Evin eski sahipleri ve yeni sahipleri arasında olan bu çatışma, önceki bölümde bahsettiğimiz ana rahminin paylaşılammamasının yansımasıdır. Buna ek olarak Warren çifti, Perron ailesini sorgularken aldıkları kayıtları dinlerken Carolyn'ın konuşmasının silindiğini fark ederler. Bu durum, Bathsheba cadısının Carolyn'i yavaş yavaş ele geçirdiğinin ve Carolyn'ın kimliğinin silindiğinin kanıtı gibidir. Psikanalitik açıdan ise bu durum, bilinçdışının bilinci yavaş yavaş ele geçirmesiyle psikoza yaklaşılmaları olarak yorumlanabilir.

Filmin çözüm kısmına yaklaşırken çok sayıda dini motif öne çıkmaya başlar. Çözüme yaklaşıldıkça çözüm getirecek olanın din olduğu vurgusu vardır. Bu tip korku filmlerinde din adamları, şeytani güçten korunmak için kutsal su ve haçlar kullanır. Bu tip dinsel öğelerin kötücül varlığı rahatsız ettiğini daima ters dönen haçlardan anlarız.

Warren'lar tarafından kötücül öğenin varlığı kanıtlanmaya çalışırken kamera bir anda aktüel kameraya geçer. Film 1971 yılında geçtiği için görüntüler o dönemdeki gibidir. Çekim tekniği sebebiyle seyirci de olaya dahil olmuş gibi hisseder. Bu durum da gerçekliği arttırdığından gerilim de artar.

Lorreine hayali arkadaş Rory'nin saklanma alanını bulur. Burada Rory'e ait oyuncaklar ve bir de Batsheba cadısının kendini astığı ip vardır. İpin anlamı, idealler ve duygular yerine dış etmenlerin bireyi yönlendirmesine bir gönderme olabilir. Rory'nin annesi arzularını kontrol edemeyen bir kadındır ve tıpkı Carolyn gibi o da eve sahip olmayı arzular, Rory'nin babası ve Roger da evi almak için uzun işlerde çalışmak zorunda kalır. Annesinin eve sahip olmayı arzulaması gibi Rory de oyuncaklara arzu duyar. Rory'nin saklanma alanında oyuncakların ve ipin bulunmasının sebebi budur.

Polis memuru evde olan paranormal olaylara şüpheli yaklaşır bu sebeple evdeki varlık tarafından cezalandırılır. Filmde şüpheli yaklaşan herkesin bir şekilde cezalandırıldığına şahit oluruz. Polis memuru da evin arkasında hayalet bir hizmetçi

görür. Polis memurunun toplumun hizmetinde olması, hayalet hizmetçi metaforuyla verilmiştir. Hizmetçinin ölüm sebebi bileklerini keserek intihar etmesidir. Hizmetçi bileklerindeki kesikleri göstererek “Bak bana ne yaptı” diye ağlar. Sanki polis memuruna, evde bulunmanın bir çeşit intihar olduğunu söyler gibidir, ki evin içinde en ağır yaralanan kişi polis memuru olur.

Önceki bölümde korku filmlerinde beden istilasının psikanalitik açıklamasını yapmıştık. Genelde masum olanın, masum olmayan bir varlık tarafından ele geçirilmesi çocuk üzerinden verilirken, analizini yaptığımız bu filmde masum olan “iyi” annenin bedeni, “kötü” anneyi simgeleyen varlık tarafından ele geçirilir. Daha da açıklayacak olursak, bilinçdışından sızan içeriğin bilinci alt etmesi, bu ele geçirilme metaforuyla verilir. Şeytan bedene girdikten sonra karakterin geçirdiği dönüşüm net bir şekilde görünür. Sesinde ve görünüşünde değişimler yaşayan karakter kendi benliğinden uzaklaşmış, psikanalitik açıdan psikoza girmiştir. Artık bilinç tamamen bilinçdışının kontrolü altındadır.

Annenin bedeni kötücül varlık tarafından ele geçirildikten sonra baba, kızları ve anneyi bir hostele yerleştirir. Daha sonra Warren ve ekibiyle eve geri döner ancak anne kardeşlerden April ve Christine’i kaçırmak için eve geri götürür. Bu iki kızın anne tarafından seçilmesi tesadüf değildir. En büyük kardeş odada tek kalmakta diretir ve ergenliğe girdiği için aksidir, diğer iki kardeş ise oynadıkları oyunda hile yapar, anneleri onları düzeltmez ve hileye boyun eğer. Anne tarafından kaçırılan kardeşler bu anlamda saftır; diğerleri de en az anne kadar kötülük tarafından “istila edilmiştir”.

Çocukların vaftiz edilmemiş olması ve ailenin kilise üyesi olmaması yüzünden ailenin kurtulması için gereken tek “çözüm” olan şeytan çıkarma isteği kilise tarafından reddedilir. Bu durumda aile film tarafından iki kere cezalandırılmış olur. Her şey bittikten, aile kötücül varlıktan kurtulduktan sonra Vatikan şeytan çıkarma ayinini kabul eder.

Kötücül varlık kendini animistik yollarla gösterir. Başka bir deyişle varlık kendini, kolye, kapı ya da oyuncak gibi nesnelerle canlı kılar.

Kötücül varlık, karaktere kendini bir anlığına hissettirdikten sonra karakter neler olduğunu anlamak için çevresine baktığı noktada bu bakış, seyirciye karakterin gözünden verilir. Yani seyircinin gözü, kameranın gözü olmuştur. Bu durum da aile bireylerinin başlarına gelenler sanki seyircinin başına geliyormuş gibi hissettirir. Film, dinden uzak olanı cezalandırdığı için bir anlamda seyirciye “Dine yakın olun yoksa bunlar sizin de başınıza gelir” uyarısı verir.



Resim 14: Beden istilası ile dönüşüm geçirmiş karakterin kişiliğine dair izler kaybolmuştur.

Şeytani varlık annenin bedenini tamamen ele geçirdiğinde, sesi ve görüntüsü de tamamen değişmiştir. Şeytan çıkarma sahnesinde bedeni ele geçirilen annenin üstüne beyaz bir örtü örtülür. Artık Carolyn'nin kişiliğine dair hiçbir şey kalmamasıyla beraber, tıpkı ses kayıt cihazından sesinin silinmesi gibi tüm karakteri silinmiş olur.

Filmin kapanış sekansında kötücül anneyi simgeleyen Batsheba cadısı, iyi anneyi simgelen anne karakterinin içinden çıkar. Kötücül varlıktan kurtulmak için kutsal kitabın yanında annenin kendi benliğini hatırlaması gerekir. Bunun için Lorreine, daha önceden annenin anlattığı bir anıyı hatırlamasını söyler. Anıyı hatırladıktan sonra şeytani varlığın çıkmasıyla, ruhun (psişenin) ele geçirilmediği anlaşılır. Varlık bedenden ayrılırken iyiliği simgeleyen ışık huzmeleri belirir. Önceki bölümde bahsettiğimiz kolektif anneye dönecek olursak, şeytan çıkarma işlemi bodrum katında yani kolektif

anneyi simgeleyen bir mekanda yapılır ve çözüm olarak annenin kendi benliğini hatırlaması için söylenen anılar mitsel define/çözümün bir yansımasıdır. Sekansın sonunda ise, inançlı olan karakterden biri, şüpheli olan polis memuruna hala şüpheli olup olmadığını sorar, polis memurunun şüphesi kalmamıştır. Son olarak, başta bahsi geçen gerçek olaylardan esinlenilmiştir cümlesini kanıtlamak istercesine gerçek hayatta yaşamış olan Warren ve Perron ailesinin fotoğrafları gösterilir.

Genel olarak filmin korkutma tekniği klasik korku filmi temalarının (dini öğeler, seyirciyi zıplatan ses efektleri vb.) kullanımı gibi görünse de, temelde belirsizlikten doğan korkudan yararlanılmıştır. Korkutucu öğenin görünürlüğü yerine, özellikle filmin ortalarına kadar varlığı sadece hissettirilmiş seyircinin hayal gücünü kullanması amaçlanmıştır. Önceki bölümlerde bahsettiğimiz Hitchcockçu çekim tekniklerinden nesnel çekim tekniğinin filmde sıkça kullanılması dikkati çeker. Kesintiye uğramadan (plan sekans çekim tekniği ile) evin içinde oradan oraya giden karakterlerin arkasında dolanan kamera sayesinde seyirci adeta bir korku tünelineymişçesine her an sağdan soldan korkutucu varlığın çıkmasını bekler. Bu çekim tekniği ile birlikte seyirci bir sonraki sahnede ne olacağının belirsizliğini yaşar ve karakterin önüne bir şey çıkarsa seyirci de karakterle beraber korkar. Diğer bir çekim tekniğinde ise, karakterin gözünden sahnenin aktarımıdır. Örnek verecek olursak, karakter odanın karanlık köşesine bakıyorsa ve orada birinin durduğunu düşünüyorsa, seyircinin de oraya bakması ve kendilerine orada birini görüp görmediğini sorması amaçlanır. Böylelikle belirsiz bir durum yaratılır ve seyirci adeta karakterin zihnine girmiş olur. Kadrajın sabit bir noktaya odaklanması, bir anlamda belirli kılınması aynı zamanda belirsizlik imgesini destekleyen bir durum yaratır. Çünkü kadrajın dışında kalan alan hala belirsiz durumdadır ve seyircinin bakmaya zorlandığı belirli alanda, korkutucu nesnenin görünüp görünmeyeceğinin garantisi yoktur. Bununla beraber ses kullanımı da korku filmlerinin alışlagelmiş tekniğinden farklıdır. Korkutucu öğe görüldüğünde kullanılan ses efektleri (jumpscare) yanında, sessizlikten de yararlanılmış seyirci, korkutucu öğe ve hızlanan kalp ritmiyle baş başa bırakılmıştır. Korkutucu detayların (varlığın görünürlüğü ya da ses efekti gibi detaylar) tamamının anında seyirciye verilmemesi kadar ne zaman verileceği de korkunun derecesini belirler. Filmde de bazı korkutucu sahnelerde bu teknik kullanılmış, önce belirsizlik kullanılarak

korku duygusu tetiklenmiş daha sonra ses ve görsel efektlerle beraber makyaj teknikleri kullanılarak bu duygu tepe noktasına çıkarılmıştır. Dikkati çeken başka bir detay ise film boyunca karakterlerin kıyafetlerinin değişiminin ardında yatan anlamdır. Carolyn'in kıyafetleri filmin başında renkli ve çiçekli elbiselerle feminen bir çizgidedir. Daha sonra parlak renkler yerini kahverengiye, sonra da soluk çiçekli kazaklara bırakır. Filmin sonunda ise, üstünde gri pamuklu, eski ve bol bir kazak, altında ise düz bir kot pantolon giyer. Bu durum filmdeki ilerlemeyi gösterir. Bir anlamda karakterin içsel yolculuğunun ilerlemesi olarak da yorumlanabilir. Dikkati çeken başka bir nokta ise,

1. Carolyn'in Batsheba cadısı tarafından ele geçirilmesi ağız yoluyla olur.
2. Carolyn Roger'a evi almalarının kendisini mutlu ettiğini ve bunun finansal anlamda "büyük lokma" olduğunu bildiğini söyler.
3. Carolyn şeytani güç tarafından ele geçirilirken, aile aşağıda bir şeyler yer ve daha sonra dondurma yemek için dışarı çıkar.
4. Şeytani güç Carolyn'in içinden ağız yoluyla çıkar.

Bu sayılan maddelerin ortak noktası oral döneme gönderme yapmasıdır. Psikoseksüel gelişimlerden biri olan oral dönemin aşılammaması sonucu karakter sürekli eylemlerini oral döneme gönderme yaparak gerçekleştirir.

Mekânsal anlamda korkutucu öge kullanımında ise, evin bahçesinde bulunan ağaç güzel bir örnek olabilir. Büyük ve heybetli görünmesine rağmen içten dışa doğru bir çürümeyle ölüme yaklaşan bu ağaç tıpkı evin ve ev sakinlerinin kaderinin yansıması gibidir.

Fragmanda ailenin "rüya evini" aldıkları söylenir ama aslında aile bu evi alarak büyük borca girmiştir ve bu sebeple evden çıkamadıkları için aile tehlikenin içinde kalmak zorundadır. Bunun yanında şeytan çıkarma ayini Carolyn'in bir anıyı hatırlayınca gerçekleşir. Bu anı sahilde mutlu geçirdikleri bir gündür ve o gün aile fotoğrafı çekilmişlerdir. Filmin bir sahnesinde Lorreine ve Carolyn bu fotoğraf hakkında konuşurlar. Lorreine'in bu anıyı hatırlatması sonucu şeytani güç def edilir

Çünkü, ailenin oturduğu ev özel mlktr ve Batsheba cadısı tarafından lanetlenmiştir. Öte yandan sahil halka açık bir yerdir. Kimsenin sahip olmadığı bir yer olduğu için aile orada hep birlikte mutlu bir gün geçirmiş ve bu anı onların kurtuluşu olmuştur. Carolyn'ın ruhu tantehlikedeiken savaş verdiği şey aslında rüya ev değil, sahildeki o güne dair olan şeylerdir. Bu açıdan rüya olan şey filme göre aslında bir kabustur.

4.4. The Conjuring Filminde Anlatıda Ortaya ıkan Belirsizlik ve Korku İmgelerinin Korku Filmleri ile Ortak Kullanımları ve Psikanalitik Anlamlarının Tablo şeklinde Gösterimi

Çalışmanın bu bölümünde, analizini yaptığımız The Conjuring filminde tespit ettiğimiz nesnelerin, kavramların ve imgelerin, korku filmlerindeki ortak kullanımı ve bunların psikanalitik karşılığı tablo halinde bir araya getirilmiştir. Filmde belirsizlik imgesi anlatıda daha çok ses efekti, kamera açısı, ışık kullanımı, görüntü düzenlemesi gibi teknik öğelerle verilmiştir. The Conjuring filmindeki korku nesneleri, kavramları ve imgeleri: Ev, bodrum, din/ha/kutsal su, kötücül varlık/şeytan, şeytan çıkarma, lanetli nesneler, dönüşüm, ceza, anne, ocuk, aile, oyuncak, hayali arkadaş, geçmiş, fotoğraf, uyku, kolye, kapı, ses efekti/ışık/kamera tekniği.

Tablo 1

The Conjuring Filminde Anlatıda Ortaya Çıkan Belirsizlik ve Korku İmgelerinin Korku Filmleri ile Ortak Kullanımları ve Psikanalitik Anlamlarının Tablo Şeklinde Gösterimi

The Conjuring filminde kullanılan nesneler, kavramlar ve imgeler	Korku filmlerinde ortak kullanım	Psikanalitik karşılığı
Ev	Ev, şato, apartman dairesi, kulübe vb.	Zihin
Bodrum	Bodrum, mahzen, sığınak, yeraltı vb.	Bilinçdışı, libidinal arzu, bastırma, dürtü, id
Din/haç/kutsal su	Din, haç, kutsal su kutsal kitaplar, ilahiler, ezan, dualar vb.	Bilinç ile bilinçdışı arasındaki denge, otorite, Simgesel düzen
Kötücül varlık/şeytan	Şeytan, vampir, cadı, kurt adam, hayalet, cadı vb.	Gölge, id
Şeytan çıkarma	Şeytan çıkarma, evin kötü ruhtan arındırılması, kurt adamın ya da vampirin insanlaşması, zehirlenenlerin panzehire ulaşması vb.	Bilinç ile bilinçdışı arasında kurulan denge, bireyin kendini gerçekleştirmesi, terapi
Lanetli nesneler/ kutsanmış nesneler	Büyü nesneleri, oyuncak, ev, eşya, yüzük, kolye gibi aksesuarlar, Ouija vb.	Yansıtma, bilinç ile bilinçdışı arasındaki çatışma, arzu, süperegonun dayattıklarını bastırma, suçluluk duygusu (Korku duygusu çatışmadan beslenir ve duygular çeşitli nesnelere yansır.).

Dönüşüm	Kurt adam, vampir, zombi, şeytan vb.	Bilinçdışının bilinci bastırarak bireyi psikoza sürüklemesi, negatif arketip
Ceza/ suçluluk duygusu	Zombileşme, vampirleşme, ruhu şeytanın ele geçirmesi, ölüm vb.	Bastırma, şiddet, eros ve thanatos arasındaki dualite
Anne	Anne, büyük anne, Tanrı, yuva, vatan vb.	Negatif / pozitif anne ve Tanrı arketipi
Çocuk	Çocuk, bebek, fetüs	Psikoseksüel gelişim, bilinçdışı
Aile	Aile, geniş aile, arkadaş grubu, komün hayat	Toplumsallaşma, süperego, çatışma
Oyuncak	Oyuncak, lanetli / kutsanmış nesneler, bilgisayar oyunu, sosyal medya, Ouija, korku ve belirsizlik yaratan nesneler, tablo, robot, fotoğraf makinesi, fotoğraf vb.	Çocukluk ve yetişkinlik arası geçiş nesnesi
Hayali arkadaş	Hayali arkadaş, hayalet, ruh vb.	Bilinçdışı bastırılmış içerik
Geçmiş	Geçmiş, anı, fotoğraf, eski eşyalar, tarihi evler, müze, mezarlık vb.	Bilinçdışı, bellek, rüya, geçmişten beslenen hayaller
Fotoğraf	Fotoğraf, tablo, poster, duvar yazısı, ses kaydı, televizyon, not, maske vb.	Bilinçdışı, arzu, persona
Uyku	Uyku / uyanmak, koma, astral seyahat, rüya vb.	Bilinçten uzaklaşma, zihinsel katmanlar arası geçiş, rüya

Kolye	İyicil / kötücül nesneler (İyicil ya da kötücül varlığın kendini animistik yolla yüzük, muska gibi nesnelerle belli etmesi)	Yansıtma, bastırma, libidinal dürtü, id, şiddet
Kapı	Kapı, eşik, mağara, tünel vb.	Özneleşme, gerçekliğe geçiş, sorulara cevap bulma, çözüm bulma, bastırılanların bilince çıkması
Ses efekti/ışık/kamera tekniği	Aydınlık karanlık karşıtlığı, gölge, belirsizliği gösteren ve korku duygusunu arttıran ses efektleri, müzik ve doğa sesleri, yaratık ve hayvan sesleri, insan sesleri, ritüel / ayin sesleri, kaydırma hareketleri, kamera açıları vb.	Belirsizlik / kaygı / korku duygusu, bilinç ile bilinçdışı katmanları arasındaki geçiş, id, gölge

SONUÇ

Çalışmada öncelikle, korku sinemasının tarihsel arka planı, toplumsal olayların korku filmlerine olan etkisi ve türün anlatı yapısı ile özellikleri çeşitli film örnekleri ile beraber açıklanmış daha sonra psikanaliz kuram açıklamalarıyla beraber korku sinemasının bağdaştığı noktalar irdelenmiştir. Bu bulgularla beraber The Conjuring filmindeki belirsizlik imgesi psikanalitik yöntemle analizi yapılmıştır.

Tıpkı bireyin acılarını ve sevinçlerini paylaşması gibi toplum da başına gelen olayları aktarma ihtiyacı duyar. Bu aktarımın en görünür olduğu yerlerden biri sanattır. Dolayısıyla bir dönemin sanat eserlerine bakılarak, dönemin toplumsal değişim ve dönüşümleri hakkında çıkarımlar yapılabilir. Korku duygusu ise, bireyin en temel duygularından biri olmasından kaynaklı en eski sanat dallarında bile kendini var eder. Sinema sanatından çok önce, sözlü ve yazılı kaynaklarda korku duygusunun betimlemelerine şahit oluruz. Edebiyat alanında yazılmış korku hikayeleri hala günümüzde okuyucu kitlesi bulur. Denilebilir ki, toplumsal değişim ve dönüşümlere rağmen korku duygusu hep var olacağından, sanat alanında bu duygunun izleri kolay kolay silinmeyecektir. Bununla beraber, zaman içinde toplumsal olayların biçiminin değişmesiyle, inançların ve politikaların dönüşümüyle birlikte korkunun da biçimi değişmiş, özellikle sinema alanındaki imgeler de buna bağlı olarak şekil değiştirmiştir. Korku filmleri de bu durumdan etkilenmiş eski dönemlerdeki korkuların üstüne yeni korkular eklenerek tematik değişimlere gidilmiştir. İlk korku film örneklerine bakıldığında, 18. yüzyıldaki toplumsal olaylarla beraber şekillenen korku edebiyatındaki cadı, vampir ve kurt adam imgeleri, günümüzde kıyamet, nükleer felaketler ve katillere dönüşmüştür. Özetle, korku yapısı aynı olmasına rağmen, içerik değişime uğramıştır. Başlarda halk hikayelerinden esinlenen korku filmleri süreç içinde kendi içeriğini üretir hale gelmiştir.

İçerik zamanla değişse bile genel olarak korku filmlerinin anlatı yapısına baktığımızda çok fazla değişmeyen bir yapı görürüz. Genellikle üç aşamadan oluşan bu

anlatı yapısı, ilk olarak bir düzenle başlar, daha sonra bu düzen bozulur ve bir kaos ortamı oluşur. Çeşitli çatışmalardan sonra eski düzenden farklı olsa da yeniden bir düzen kurulur. Seyircide istenilen duygusal durum bir felaketle ya da kötücül bir varlıkla verilir. Filmin seyircinin duygusunu belirlemesinin yanında bir de amacı vardır. Kurulacak olan düzen olumlu ya da olumsuz da olsa önemli olan, kaosun son bulması ve düzenin hakim olmasıdır. Başka bir deyişle değişimin kendisi ön plandadır. Filmin ortalarına doğru dahil olan kaosla birlikte korku duygusu tetiklenir, filmdeki karakterlerin çatışmayı çözmesiyle düzen ve denge tekrar kurulur. Filmin final kısmında ise, gelecek hakkında varsayımlar, kötücül varlığa ne olduğu, felaketin son bulup bulmadığı işlenir. Korku filmlerinde genel anlatı yapısı bu şekilde olsa da bazen finalde tüm sorulara cevap verilmeyerek belirsizlik yaratılır.

Korku türünün diğer türlerle etkileşimi ise ilginçtir. Çünkü bu türe en uzak kalan komedi türüyle bile etkileşime giren korku türü, bazen kendi içinde bile tür sınıflandırmasına girerken cevaplanması zor sorular ortaya çıkar. Korku türüne girdiği kabul edilen birçok filmi bilim-kurgu ya da gerilim türünde de değerlendirebiliriz. Buna rağmen, korku filmleriyle bilim-kurgu filmlerini, belirsizliğe karşı duruşuna göre ayırabiliriz. Korku filmleri, belirsizliğe karşı duyulan korkuyu ve bu belirsizliğin ortadan kalkmasıyla oluşan sonuca karşı verilen korku duygusunu pekiştirirken; bilim-kurgu filmleri, belirsizliğe karşı merak duygusunu pekiştirir.

Korku filmlerinin zaman zaman topluma vermek istediği mesajlar vardır. Önemli olanın düzen olduğu ve ne olursa olsun bu düzenin sürekliliğinin sağlanması gerektiğini belirtmiştik. Filmde görülen yapı, filmde düzenin korunmasına yardımcı olan, geleneklerine bağlı, sessiz tiplerin ödüllendirilmesi yani hayatlarının bağışlanmasıyla sağlanır. Yani, statüko zaten yaşam hakkı olan kişilere bu hakkını “bağışlayarak” devamlılığını sağlar. Buna karşı çıkanları hayatlarıyla cezalandırır. Her şeyin fakında olmasına rağmen bu durum korku yarattığı için bazı karakterler buna ses çıkaramaz. Çünkü ses çıkarırlarsa başlarına geleceklerin belirsizliği ve statülerini kaybetme riski, onları bu durumu kabullenmeye zorlar.

Film üretimi belli bir düşüncenin ürünü olduğuna göre, bir ideolojiyi yansıtırlar. Filmler, toplumun korkularını, isteklerini, inançlarını ve değer sistemlerini yansıttıklarından, mevcut ideolojiyle birleşerek/çatışarak güçlü bir söylem oluştururlar. Korku filmlerinin işleyiş yapısı da aynıdır. Bu duruma ek olarak, seyirci filmi izlerken bu ideolojileri alımlamakla birlikte aynı zamanda katharsis yaşayarak duygusal boşalım yaşar. Seyirci korku filmlerini izlerken, tehdit edilmediği güvenli bir ortamda, tiksinti verici ve korku duygusunu tetikleyici görüntüler izler. Korku dolu sahnelerde korkarak duygusal boşalım yaşar ve mekanı güvenli bir şekilde terk eder. Bireysel anlamda durum bu şekilde iken, geniş ölçekte değerlendirildiğinde toplumsal anlamda da durum aynı şekildedir. Savaş, ekonomik bunalım ve siyaset çatışmalarının yaşandığı dönemlerde çıkan korku filmleriyle birlikte toplumsal katharsisler yaşanır. Diğer tür filmleriyle bu anlamda aynı işleve sahip olan korku filmleri sayesinde bireyler rahatlar ve gündelik hayatlarına geri dönerler.

Film okuma yöntemleri sayesinde, sinemanın bireyi ve dolayısıyla toplumu nasıl etkilediği anlamlandırılmaya çalışılır. Bununla beraber sinema-seyirci ilişkisi de irdelenir. Film her ne yöntemle çekilirse çekilsin, film metni çeşitli yöntemlerle analiz edilir. Psikanalizle beraber birçok yöntemle disiplinlerarası çalışmalar yürütülür. Psikanalizin film çalışmalarına dahil edilmesinin sebeplerinden biri, film içeriğinin tıpkı zihin gibi düşünceler ve imgeler arasında zaman ve mekan kullanmasıdır. Odak noktanın, sinema ve yapıdan, özneye çevrilmesiyle psikanaliz sinema çalışmalarına dahil olur ve daha önce estetik açıdan değerlendirilen filmler, aynı zamanda kültürel açıdan da değerlendirilmeye başlanır.

Sinema alanında çalışmalar yürüten kişiler, Freud, Jung ve Lacan gibi düşünürlerin çalışmalarını sinema alanına taşıyarak filmleri değişik açılardan değerlendirmeye çalışırlar. Hem film-seyirci ilişkisinin hem de film metni ve karakterlerinin analizinde psikanaliz kuramına giren kavramlar anlamlandırma için etkili olmuştur. Ancak daha sonra Metz gibi düşünürler psikanalizin sinema sanatını anlamlandırma için yeterli olamayacağı savunarak, disiplinlerarası çalışmaların yürütülmesi gerektiği düşüncesinde birleştiler. Durum böyle olunca çalışmalarını psikanaliz ile beraber dilbilim, yapısal antropoloji gibi alanlarla destekleyerek farklı

bakış açıları edinmeye çalıştılar. Sinemanın dil gibi yapılanması ya da bakma-bakış arasındaki farklar bu farklı bakış açıları sayesinde ortaya çıkmıştır.

Film-seyirci ilişkisine bakıldığı zaman, bakma eylemi ile bakış kavramının birbirinden farklı olduğu savunulur. Çünkü, seyirci filmi izlerken bakma eylemini gerçekleştirir ve bunu öznel ve hisleri ile bağlantılı bir noktadan yapar dolayısıyla bakma eylemi erotikleştirilebilir. Ancak bakış kavramı nesneldir, bu nedenle panoptik bir kavram olarak değerlendirilir.

Film açısından baktığımızda ise, kadraj bir kişi (yönetmen/görüntü yönetmeni) tarafından ayarlanmıştır dolayısıyla objektif değildir. Bununla beraber bakış da objektif olamaz çünkü seyirci de kendi benliği çerçevesinde kadraja bakar.

Tekrar film-seyirci ilişkisine dönecek olursak, seyirci filmi izlerken altta yatan üretim eyleminden habersizdir. İzlediğinin bir kurgu olduğunu bilmesine rağmen, film sinemasal aygıtları sakladığı için seyirci bir anlamda aldatılır. Kadraj sübjektif olarak bir kişi tarafından ayarlanmış olsa bile, seyirciyi bakmaya zorlar. Bir başka deyişle, sinematik imge seyirci üzerinde egemenlik kurmuş olur. Bu hiyerarşik ilişki seyirciyi kısıtlayan bir durum olmasına rağmen seyirci tek bir odağa yönlendirilemeyeceği ve düşünceleri engellenemeyeceği için seyircinin olay örgüsünde ne olacağına dair öngörüsü olabilir.

Seyircinin film karakterleriyle özdeşleme konusunda ise çeşitli teoriler ortaya atılmıştır. Sinema perdesinin Ayna Evresi kuramındaki aynaya benzer bir işlevi olduğu düşünülmüş, seyircinin ve çocuğun karşısındaki görselle özdeşleme kurduğu varsayılmıştır. Sinema perdesi aynaya, seyircinin de ayna karşısındaki hareketsiz çocuğa karşılık geldiği savunulur. Ancak bu teori, seyircinin Ayna Evresi deneyimini daha önceden yaşamış olması ve filmin seyircinin kendi görüntüsünü yansıtmaması sebebiyle çürütülmüştür. Bu duruma ek olarak seyirci, İmgesel düzende değil Simgesel düzende konumlanmıştır.

Sinemanın ilizyonal gerçekliğine en yakın kavramlardan biri rüyalardır. Hem sinemada hem de rüyada aslında gerçek olmayan bir gerçekliği deneyimleriz. Seyirci ve rüyayı deneyimleyen kişi karanlıktadır ve hareketsizdir. Buna karşın rüya öznel iken sinema değildir. Kendi deneyimlerimizin, bastırılmış arzularımızın ve dşnlerimizin bir ürünü olan rüyada hem seyirci hem yönetmen koltuğuna otururuz ancak sinema bize yabancıdır.

Ancak bütün bu anlatılanlarla birlikte sinemada izlenenler gerçekliğin içinde gerçeklik barındırsa da ya da bizim kendi öznel durumumuza yabancı olsa da bir boşaltım yoludur. Filmdeki karakterlerle özdeşleme kurarak ya da anlatılan olay örgüsüne kendimizi kaptırarak bir katharsis yaşarız. Korku filmlerinde bu durum daha da ilginç hale gelir. Çünkü normalde başımıza gelmeyecek olayları, felaketleri içselleştirerek kendi znelliğimizi ya da durumumuzu temize çekeriz. Özellikle seri katil filmlerinde katille kurulan özdeşleşmede bu durum kendini belli eder. Suluyla zdeşleme kurularak seyirci bir çeşit haz yaşar; seyircinin içindeki bastırılmış saldırganlık dürtüsü, bu şekilde tatmin edilmeye çalışılır. Özdeşleşme kurulmasa bile filmde suçlunun neden suç işlediği anlatılırsa suçlunun psikolojisini anlama ile özdeşleşme sağlanır. Felaket filmlerinde ise seyirci, kendi hayatına şkredecek duruma gelebilir.

Bu çalışmada temel unsur olarak incelediğimiz, belirsizlik imgesinin bireyde yarattığı duygulanım konusunu tekrar hatırlayacak olursak, belirsizlik korku/kayĐı duygusunu tetikleyen bir durumdur. Birey gelecekte başına nelerin gelebileceğini bilmek ister çünkü kendisini olumlu ya da olumsuz durumlara karşı hazırlama ihtiyaı duyar. Dolayısıyla belirsizlik durumuyla karşılaştığı zaman savunmasız ve çaresiz hisseder. Bu durum da bireyde korkuya/kayĐıya sebebiyet verir. Korku filmleri ise bu durumu kullanan bir türdür. Korkutucu Ğe somut olsun olmasın, belirsizlik durumu yaratıldığında seyirci gerçek hayattakine benzer korkuya kapılır. Bu durum iki türlü şekilde verilebilir. Birincisi, eğer filmde korkutucu öğe somut bir şekilde görünüyorsa, öğenin bazı sahnelerde karakterin önüne fırlayıp fırlamayacağı belirsiz bırakılır. Aynı şekilde analizini yaptığımız The Conjuring filminin açılış sekansındaki Annabell adlı bebeğin yüzü gösterilirken, seyirci bebeğin bakışlarının kendisine doğrultulup

doğrultulmayacağı konusunda tedirginlik yaşar. İlginç kısım, bu belirsizlik durumunun, bebeğin bakışlarının kendisine doğrultulmasından daha korkutucu olmasıdır. İkinci durumda ise, özellikle gerilim filmlerinde daha çok karşılaştığımız, karakterin başlarına ne geleceğinin belirsiz olması durumudur. Bu seçenek gerçek hayattakine daha yakın bir durumdur. Karakterlerin başına kötü olaylar gelse bile artık sorunun ne olduğu belirlendiği için çözüm arayışına girme şansları vardır. Ancak belirsizlik durumu devam ettikçe savunmasız kalındığından çözüm arayışına girilemez.

Bu çalışmada ulaştığımız sonucu açığa çıkarması ve temel bulgulara anlam getirmesi bakımından, Lacan'ın bakış kavramını açıkladığı Hans Holbein'in tablosuna tekrar dönebiliriz. Hatırlayacak olursak, tabloya düz bir açıdan bakınca yerde bir leke fark edilir. Ancak tabloya lekenin bize baktığı (doğru) açıdan baktığımızda leke anlam kazanıp kurukafa figürüne dönüşür. Burada, leke ile resme bakan kişi arasında bir ilişki varsa, anlam doğru açıyı/kodu yakalayınca ortaya çıkar. Lacan'ın sardalya konservesine bakıp onu görmesi, buna karşılık konserenin de Lacan'ı görmesi gibi. Nesnelerle bu anlamda bir ilişki soyut olarak tanımlanabilse bile somut olarak bir karşılığı olmayabilir. Başka bir deyişle, bu durumun günlük hayatta bir karşılığı yokmuş gibi görünebilir. Ancak hayatın kendisine bile, bu “bakış” kavramıyla bakabiliriz. İlişkiler dolayısıyla kodlar çift (ya da daha fazla) taraflı çalışır. Aynı ilişkinin ya da olayın yazıtura gibi hep başka bir açısı daha vardır. Dolayısıyla hiçbir şey görüldüğü gibi olmayabilir, bireylerin yorumlaması gerekir. Tabloya bu açıklamalarla birlikte geri dönersek, tabloya doğru açıdan bakıldığında tablo öznelleşir ve tabloya bakan kişiyi nesneye bağlar. Bir başka deyişle nesnenin kişiye baktığı yer görünür hale gelir. Bu durumda şöyle bir çıkarım yapabiliriz, kişi hayata nasıl bakarsa hayattan da öyle cevap alır.

Korku duygusunun ve belirsizlik imgesinin en çok görünür olduğu yerlerden biri korku sinemasıdır diyebiliriz. Psikanaliz yöntemi ise, bu görünür olan noktaları açıklamak için elverişli bir yöntemdir. Korku türü kendi içinde dönüşümler yaşamasına rağmen temel şablonu sabit kalmıştır. Bu bağlamda bu durum, korkunun kaynaklarından biri olan belirsizlik durumunu psikanalitik yöntem ile incelemek için önemli bir veridir. Genel olarak film metinleriyle birlikte bireysel ve toplumsal korkular

açığa çıkmaktadır. Analiz edilen The Conjuring filmi ve filmin kavramlarının açıklandığı tablo ile birlikte bireysel ve toplumsal korkuların korku filmlerinde nasıl görünür olduğu çözümlenmiştir. Araştırmamızın bundan sonra yapılacak olan sinema ve iletişim alanındaki çalışmalara veri teşkil etmesini umuyoruz. Farklı türden film metinleri yine psikanalitik yöntemlerle derinleştirilerek geliştirilebilir ve bu konuda yapılacak çalışmalar zenginleştirilebilir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akşin, S. (2017). *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri: Korku Sineması*. İstanbul: Etik Yayınları.
- İnanç, B. ve E. Yerlikaya. (2012). *Kişilik Kuramları*. Ankara: Pegem Akademi.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergner, G. (2005). *Taboo Subjects: Race, Sex and Psychoanalysis*. Minneapolis & Londra: University of Minnesota Press.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Bowie, M. (1997). *Lacan*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Brecher, M. (1993). *Lacan, Discourse and Social Change*. Ithica: Cornell University Press.
- Cüceloğlu, D. (2006). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul.
- Cherry, B. (2014). *Korku*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Odell, C. ve M. Blanc. (2011). *Korku Sineması*. İstanbul : Kalkedon Yayıncılık.
- Cubitt, S. (2004). *The Cinema Effect*. Londra: MIT Press.
- Dündar, C. (2005). *Yarım Haziran*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Demirci, T. T. (2006). *Korku Sinemasının Psikanalizi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Derry, C. (2009). *Dark Dreams 2.0 A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st Century*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Freud, S. (1998). *Cinsellik Üzerine*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (1999). *Psikopatoloji Üzerine*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (2000). *Rüyaların Yorumu I*. Ankara: Öteki Yayınevi.

- Freud, S. (2000). *Rüyaların Yorumu II*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (2016). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Uygarlık, Din ve Toplum*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar Masallar Mitoslar*. İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Gençtan, E. (1995). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gabbard, G. ve K. Gabbard. (2001). *Psikiyatri ve Sinema*. İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Hobsbawm, E. (2017). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılık Çağı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Homer, S. (2005). *Jacques Lacan*. New York: Routledge.
- Horney, K. (1998). *Psikanalizde Yeni Yollar*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Jung, C. G. (2015). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2017). *Psikoloji ve Din*. İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Kaplan, A. B. (2017). *Arketipal Topolojiler ve Blimkurgu*. Saarbücken: Lambert Academic Publishing.
- Kaplan, F. N. (2013). *Global Kültür ve Kimlik*. İstanbul: Umuttepe Yayınları.
- Klein, M. (2016). *Haset ve Şükran*. İstanbul: Metis Yayınları.
- McGowan, T. (2007). *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. New York: State University of New York Press.
- Metz, C. (1983). *The Imaginary Signifier*. Londra: Macmillan Press.
- Ryan, M. ve D. Kellner. (1997). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nasio, J.-D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Stam, R. (2000). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- McGowan, T. ve S. Kunkle. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. İstanbul: Say Yayınları.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Winnicott, D. (2017). *Oyun ve Gerçeklik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Zizek, S. (2016). *Yamuk Bakmak*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sürekli Yayınlar

- Çakır, B. (2011). Belirsizlik ve Korkunun Yeni Düzenin Oluşmasına Katkısı. *Istanbul Journal of Sociological Studies*. 0. 36, 63-82.
- Güçhan, G. (1993). Sinema - Toplum ilişkileri. *Kurgu Dergisi*. 12, 51-71.
- Gençöz, T. (1998). Korku: Sebepleri, Sonuçları ve Başetme Yolları. *Kriz Dergisi*. 6. 2, 9-16.
- Hubbard, T. K. (2002). Pindar, Theoxenus and the Homoerotic Eye. *Arethusa*. 35. 2, 255-296.
- Manav, F. (2011). Kaygı Kavramı. *Toplum Bilimleri Dergisi*. 5. 9, 201-211.
- Needham, G. (2002). Playing with genre: An introduction to the Italian giallo. *Kinoeye*. 2. 11.
- Saper, C. (1991). A Nervous Theory: The Troubling Gaze of Psychoanalysis in Media Studies. *Diacritics*. 21. 4, 33-52.
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*. 1. 1, 41-53.