



YAŞAR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KORKU SİNEMASINDA BİR ALTTÜR:
BODY HORROR FİMLERİNDE CİNSİYET
TEMSİLLERİ VE BEDENSEL DÖNÜŞÜM**

ATA ÖZTÜRK

TEZ DANIŞMANI: DR. ÖĞR. ÜYESİ DİLARA BALCI

SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

BORNOVA / İZMİR
TEMMUZ 2025

JÜRİ ONAY SAYFASI

Jüri üyeleri olarak bu tezi okuduğumuzu ve kapsam ve kalite bakımından Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak uygunluğunu onaylıyoruz.

Jüri Üyeleri:

İmza:

Dr. Öğr. Üyesi Dilara BALCI

Yaşar Üniversitesi

.....

Doç. Dr. Sevcan DÖNMEZ

Yaşar Üniversitesi

.....

Dr. Öğr. Üyesi/Doç./Prof. Dr. Xxx YYY

... Üniversitesi

.....

Prof. Dr. Yücel Öztürkoğlu
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZ

KORKU SİNEMASINDA BİR ALTTÜR: BODY HORROR FİMLERİNDE CİNSİYET TEMSİLLERİ VE BEDENSEL DÖNÜŞÜM

Öztürk, Ata

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Dilara Balcı

Mayıs 2025

Bu tez, korku sinemasının alt türlerinden biri olan body horror kapsamında cinsiyet temsillerinin nasıl inşa edildiğini ve bedensel dönüşüm yoluyla nasıl yeniden kurgulandığını incelemektedir. Feminist film kuramı, psikanalitik kuram ve queer kuram çerçevesinde yürütülen çalışma, sinemada bedenin yalnızca görsel bir dehşet nesnesi değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyet, cinsellik ve kimliğe dair kültürel kaygıların yansıtıldığı bir anlatı aracı olduğunu savunmaktadır. Tezde, body horror filmlerinde bedenin nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin toplumsal cinsiyet normlarıyla nasıl kesiştiği problemleştirilmiştir. Çalışmada *Sinek* (The Fly, 1986), *Yaratık* (Alien, 1979), *Titane* (2021) ve *Cevher* (The Substance, 2024) adlı dört film incelenmiş; kadın bedeninin çoğunlukla doğurganlık, annelik ve kontrol kaybı temaları üzerinden, erkek bedeninin ise güç, iktidar kaybı ve yabancılaşma bağlamında nasıl dönüşüme uğradığı değerlendirilmiştir. Nitel ve betimsel analiz yöntemiyle gerçekleştirilen incelemelerde, monstrous-feminine, tekinsizlik, travma, abject ve toplumsal cinsiyetin performatif doğası gibi temalar öne çıkarılmıştır. Elde edilen bulgular, body horror alt türünün ikili cinsiyet yapılarını sorgulamak ve bedenin istikrarsızlığı üzerinden cinsiyet normlarını dönüştürmek açısından zengin anlatı olanakları sunduğunu göstermektedir. Grotesk estetik ve yoğun duygulanımsal etkiler aracılığıyla bu tür, toplumsal korkuların beden üzerinden yeniden üretildiği bir alan haline gelmektedir. Bu bağlamda çalışma, body horror'ı yalnızca sinemasal bir biçim değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet politikalarının tartışmaya açıldığı kültürel bir anlatı mecrası olarak ele alarak, hem Türkiye'deki hem de uluslararası akademik literatüre özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: body horror, cinsiyet temsilleri, feminist film kuramı, bedensel dönüşüm, monstrous-feminine, queer kuram



ABSTRACT

A SUBGENRE IN HORROR CINEMA: GENDER REPRESENTATIONS AND BODILY TRANSFORMATION IN BODY HORROR FILMS

Öztürk, Ata

MA, Art and Design

Advisor: Asst. Prof. (PhD) Dilara Balcı

May 2025

This thesis examines how gender representations are constructed and transformed in the body horror subgenre of horror cinema. Drawing upon feminist film theory, psychoanalytic theory, and queer theory, the study explores the ways in which bodily transformation in cinema functions not only as a visual spectacle of fear and disgust, but also as a medium through which cultural anxieties about gender, sexuality, and identity are projected. The research problematizes how the body in body horror films is represented, and how these representations intersect with dominant gender norms. By analyzing four films; *The Fly* (1986), *Alien* (1979), *Titane* (2021), and *The Substance* (2024) the study investigates gender-specific portrayals of bodily disintegration and metamorphosis. While female bodies are often coded through themes of fertility, motherhood, and loss of control, male bodies tend to be depicted through narratives of power loss, emasculation, and alienation. The research employs a qualitative, descriptive analysis method and addresses key themes such as the monstrous-feminine, the uncanny, trauma, abjection, and the performativity of gender. Findings suggest that body horror operates as a rich narrative form for rethinking binary constructions of gender by foregrounding bodily instability and transformation. Through its grotesque aesthetics and affective intensities, body horror offers a critical lens into how societal fears are inscribed upon the body. Ultimately, this thesis contributes to Turkish and international academic literature by situating body horror as both a cinematic and sociopolitical space where normative gender roles are contested, disrupted, and reimagined.

Keywords: body horror, gender representation, feminist film theory, bodily transformation, monstrous-feminine, queer theory



TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın planlanması, yürütülmesi ve tamamlanması sürecinde, her aşamada kıymetli bilgi ve birikimiyle bana rehberlik eden, akademik yaklaşımıyla çalışmamı bilimsel bir zeminde derinleştiren, sabrı ve desteğiyle yolumu aydınlatan değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Dilara Balcı'ya içten teşekkürlerimi sunarım.

Ata ÖZTÜRK

İzmir, 2025



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “KORKU SİNEMASINDA BİR ALT TÜRÜN ANATOMİSİ: BODY HORROR” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Ata ÖZTÜRK

İzmir, 2025



İÇİNDEKİLER

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
ÖZ	v
ABSTRACT.....	ix
TEŞEKKÜR.....	xiii
YEMİN METNİ.....	xv
İÇİNDEKİLER	xvii
2. BÖLÜM: TEORİK ÇERÇEVE	5
2.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerini	5
2.2. Feminist Film Kuramını	10
2.3. Psikanalitik Kuram ve Bedensel Dönüşümü	14
2.4. Korku ve Psikolojik Travma Kuramlarını	17
2.4.1. Korkunun Tanımı ve Kuramsal Temellerini.....	17
2.4.2. Travma Psikolojisi ve Sinematik Temsiller.....	18
2.4.3. Korku, Travma ve Bellek Arasındaki İlişki.....	19
2.4.4. Korkunun Bilişsel ve Duygusal Yorumları	20
3. BÖLÜM: KORKU SİNEMASINDA BİR ALT TÜR: BODY HORROR.....	21
3.1. Tür Sinemasına Genel Bir Bakış	21
3.2. Sinemada Korku Türü	22
3.2.1. Korku Sinemasında Anlatısal ve Sinematografik Özellikler.....	26
3.2.2. Korku Sinemasında Alt Türlerle Genel Bir Bakış	28
3.2.3. Korku Sinemasında Sosyo-kültürel ve Psikolojik Boyutlar	31
3.2.4. Body Horror Alt Türünün Tanımı ve Tarihçesi	33
3.3.1. Body Horror Sinemasını Etkileyen Kaynaklar	35
3.3.2. Body Horror Öncesi: Klasik Korku Sinemasında Grotesk Beden.....	37

3.3.3. 1950’li Yıllarda Bilim ve Mutasyon Korkularının Yükselişi	41
3.3.4. 1970’ler ve 1980’ler: Body Horror Alt Türünün Zirvesi.....	43
3.3.5. 1990’lar ve 2000’ler: Postmodern Korkular ve Psikolojik Derinlik.....	51
3.3.6. 2020’ler Queer/Posthümanist Yaklaşımlar ve Dijital Çağda Beden	58
3.4. Body Horror Sinemasında Bedenin Temsili	63
3.4.1 Body Horror Sinemasında Kadın Bedeninin Temsili	67
3.4.2. Body Horror Sinemasında Erkek Bedeninin Temsili	72
3.4.3. Body Horror’da Kadın ve Erkek Bedeni Arasındaki Temsili Karşıtlıklar	76
4. BÖLÜM: FİLM ANALİZLERİ.....	79
4.1. Cevher (The Substance)	80
4.1.1. Filmin Konusu	80
4.1.2 Kadın Bedeninin Temsili: Erkek Bakışı ve Nesneleştirme	83
4.1.3. Bedensel Dönüşümün Psikanalitik Yorumu	84
4.1.4. Monstrous-Feminine, Annelik ve Bedenin Kutsallığı	85
4.1.5. Queer Teori ve Cinsiyetin Akışkanlığı	87
4.1.6. İzleyici Deneyimi ve Duygulanımsal Etki.....	89
4.1.7. Değerlendirme: Travma Dönüşüm ve Öznenin Yeniden Yazımı.....	90
4.2. Sinek (The Fly).....	93
4.2.1. Filmin Konusu	94
4.2.2. Erkek Bedeninin Temsili: Güç, Kontrol ve Maskülenliğin Çöküşü.....	95
4.2.3. Bedensel Dönüşümün Psikanalitik Yorumu	96
4.2.4. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Beden Politikası.....	98
4.2.5. Tekinsizlik ve Yabancılaşma	100
4.2.6. İzleyici Deneyimi ve Duygulanımsal Etki.....	101
4.2.7. Değerlendirme: Erkekliğin Dönüşümü ve Kimliğin Parçalanışı	103
4.3. Yaratık (Alien)	105

4.3.1. Filmin Konusu	106
4.3.2. Kadın Bedeninin Temsili: Anne, Yaratık ve Tehdit	107
4.3.3. Bedensel Dönüşümün Psikanalitik Yorumu	108
4.3.4. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Mekanik Beden	110
4.3.5. Tekinsizlik, Cinsel Şiddet ve Beden İhlali	112
4.3.6. İzleyici Deneyimi ve Duygulanımsal Etki	113
4.3.7. Değerlendirme: Mekanik Doğurganlık, Cinsiyet ve Bedenin Yeniden Kurgusu	115
4.4. Titane	117
4.4.1. Filmin Konusu	118
4.4.2. Kadınlık, Erkeklik ve Cinsiyet Kimliğinin Belirsizliği	119
4.4.3. Bedensel Dönüşümün Psikanalitik Yorumu	120
4.4.4. Toplumsal Cinsiyet, Travma ve Bedenin Sessiz Dili	122
4.4.5. Yabancılaşma, Arzu ve Şiddetin Estetiği	124
4.4.6. İzleyici Deneyimi ve Sınır İhlalinin Etkisi	126
4.4.7. Değerlendirme: Bedenin Akışkanlığı ve Yeni Bir Cinsiyet Anlatısı	127
5. BÖLÜM: BULGULAR, SONUÇ VE ÖNERİLER	131
5.1. Araştırma Bulgularının Değerlendirilmesi	132
5.2. Sonuç	133
5.2.1. Cinsiyet ve Bedensel Dönüşüm Üzerine Kavramsal Değerlendirme	134
5.2.2. Body Horror Alt Türünün Toplumsal ve Kültürel Eleştirisi	135
5.2.3. Bu Çalışmanın Korku Sineması Literatürüne Katkısı	137
5.3. Öneriler	138
6. KAYNAKÇA	141

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 4.1. "Cevher" Film Afişi	80
Şekil 4.2. "Sinek" Film Afişi	93
Şekil 4.3. "Yaratık" Film Afişi	105
Şekil 4.4. "Titane" Film Afişi	117



1. BÖLÜM: GİRİŞ

Sinema, ticari yapısının ve bir eğlence aracı olmasının yanı sıra; toplumsal yapıları, kimlikleri, ideolojileri ve kültürel kodları temsil eden güçlü bir anlatı mecrasıdır. Sinemanın ilk yıllarından itibaren ilgi gören bir tür olan korku sineması da tarihsel süreç içerisinde izleyicide korku uyandırma amacının ötesine geçmeye; ideolojik, psikanalitik, feminist açıdan okunmaya müsait temsiliyetler içermeye başlamıştır. Korku sinemasının alt türlerinden biri olan vücut korkusu (body horror), bedensel bütünlüğün bozulması, dönüşüm, yabancılaşma ve grotesk biçimlerde yeniden yapılandırılması gibi temalar aracılığıyla hem fiziksel hem de psikolojik düzeyde rahatsızlık yaratır. Bu alt tür, izleyicide tiksinti, dehşet ve endişe gibi yoğun duygular uyandırarak, bedene yönelik varoluşsal korkuları tetikler (Creed, 1993; Shaviri, 1993). Body horror alt türünün, sadece görsel dehşet yaratmakla kalmadığı; aynı zamanda bedenin kültürel, toplumsal ve politik anlamlarını sorgulayan bir anlatı yapısı sunduğu ileri sürülebilir.

Bu tezde, body horror alt türünün karakteristik özelliklerinin, korku sinemasındaki yerinin değerlendirilmesi; cinsiyet temsillerinin nasıl ele alındığının ve bedensel dönüşüm ile deformasyonun kadın ve erkek karakterler üzerinde nasıl farklılaştığının incelemesi amaçlanmaktadır. Body horror, yalnızca korku öğeleri üretmekle kalmayıp, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri ve kimliklere dair derinlikli mesajlar içeren bir film (alt) türü şeklinde değerlendirilebilir. Türün filmleri, toplumsal cinsiyet farklarının bedensel deformasyon aracılığıyla nasıl dramatize edildiğini anlamak açısından zengin bir inceleme zemini sunmaktadır. Bu görüşe uygun olarak araştırma kapsamında şu sorulara yanıt aranacaktır: Body horror filmlerinde beden nasıl temsil edilmektedir? Bu temsiller toplumsal cinsiyet normlarıyla ne ölçüde ilişkilidir? Özellikle kadın bedeninin doğurganlık, annelik ve kontrol kaybı temalarıyla; erkek bedeninin ise güç, iktidar ve rasyonalite bağlamında nasıl dönüşüme uğradığı, çalışmanın odak noktalarındandır. Bu doğrultuda tezde, body horror'ın sunduğu görsel ve anlatsal imkânlar aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimi analiz edilecektir.

Body horror alt türü, sinema literatüründe çoğunlukla grotesk estetik ve bedenin sınırlarının ihlali bağlamında değerlendirilecektir. Ancak bu çalışmada türün daha az

alışılmış olan toplumsal cinsiyet ve beden politikaları yönüne odaklanılacaktır. Örneğın Barbara Creed'in The Monstrous-Feminine (1993) adlı çalışması, kadın bedeninin korku sinemasında nasıl şeytanlaştırıldığına dikkat çekerken, Linda Williams'ın Film Bodies (1991) adlı makalesi, bedensel tepkilerin ve haz/korku ikileminin tür sinemalarındaki temsiline ışık tutmaktadır. Uluslararası literatürde body horror alt türüne ilişkin çok sayıda akademik çalışma bulunmakla birlikte, bu türün toplumsal cinsiyet politikalarıyla doğrudan ilişkilendirildiğı araştırmaların sayısı sınırlıdır. Türkiye'de kaleme alınan sinema odaklı akademik metinler incelendiğinde ise body horror alt türüne yönelik araştırmaların oldukça az sayıda olduğu görölmektedir. Bu bağlamda Esra Şura Görgün'ün yüksek lisans tezinde, Türk korku sinemasında kadın bedeninin “canavar-doğuran anne” figürü çerçevesinde temsil edilişı ve toplumsal dışlanmışlıkla olan ilişkisi ele alınacaktır (Görgün, 2019). Benzer biçimde, Zeynep Özdeş'in Yaratık serisi üzerinden geliştirdiğı analizde, abject beden ve monstrous-feminine kavramları ışığında kadınlık ve annelik temsilleri incelenecektir (Özdeş, 2007). Türkçe yayınlar arasında Tuğçe Kutlu'nun genç kadın karakterler etrafında body horror filmlerini feminist perspektifle ele aldığı alışması (Kutlu, 2021) da bu alandaki özgün örneklerden biridir. Bununla birlikte, Türkiye'deki body horror çalışmalarında queer teori perspektifine dayalı kapsamlı akademik analizlere neredeyse hiç yer verilmediğı gözlemlenmektedir. Bu tez, söz konusu alandaki kuramsal ve tematik boşluğu doldurmayı; hem feminist hem queer kuram temelinde, body horror alt türünü cinsiyet temsilleri bağlamında yeniden değeriendirmeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda çalışmanın bulguları, korku sinemasının toplumsal eleştirideki rolüne dair yeni bakış açıları geliştirilmesine olanak sağlayacaktır.

Tezde, nitel analiz yöntemlerinden betimsel analiz tercih edilmiş; örneklem, body horror alt türünün hem klasik hem de ağdaş örneklerini kapsayacak biçimde amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. *Sinek* (The Fly, David Cronenberg, 1974), *Yaratık* (The Alien, Ridley Scott, 1979), *Titane* (Julia Ducournau, 2021) ve *Cevher* (The Substance, Coralie Fargeat, 2024) toplam dört film; türün estetik, tematik ve cinsiyet temsili bakımından analiz edilecektir. Bu filmler, yönetmen tercihleri ve tematik çeşitlilikleri sayesinde türün estetik, tematik ve toplumsal cinsiyet temsili açısından zenginliğini ve dönüşümünü yansıtmaktadır.

Filmler analiz edilirken çeşitli temalar belirlenmiş; karakterlerin bedensel dönüşüm süreçleri, toplumsal cinsiyet temsilleri bu temalar üzerinden yorumlanacaktır. Tematik analizler özellikle cinsiyetin bedensel dönüşümle nasıl yeniden inşa edildiğini, hangi anlatısal stratejilerle pekiştirildiğini ya da sorgulandığını ortaya koymak açısından kullanılacaktır. Film sahneleri, görsel yapılar ve karakter gelişimleri betimsel olarak analiz edilmiş; böylece izleyici üzerindeki psikolojik ve kültürel etkiler tartışılacaktır. Öne çıkan temalar doğurganlık, yabancılaşma, kimlik çözülmesi, güç kaybı ve toplumsal baskı şeklinde belirlenmiştir. Feminist film kuramı, psikanalitik kuram, queer teori ve toplumsal cinsiyet kuramlarından yararlanılarak gerçekleştirilen analizlerde bedensel dönüşümlerin arkasında yatan ideolojik, kültürel ve toplumsal yapıları da açığa çıkarılması hedeflemiştir. Kadın bedeninin sinemada nasıl nesneleştirildiğini ve kontrol altına alındığını inceleyen feminist kuram, bastırılmış korku ve arzuların bedensel dönüşümle nasıl açığa çıktığını açıklayan psikanalitik kuram, cinsiyet ve cinselliğin kalıplarını sorgulayan queer kuramı ve cinsiyet rollerinin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini ele alan toplumsal cinsiyet kuramı aynı zamanda tezin teorik çerçevesini de oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışma, body horror alt türünü yalnızca sinemasal bir biçim olarak değil; toplumsal cinsiyet politikalarını tartışmaya açan kültürel bir anlatı biçimi olarak ele alarak hem kuramsal hem de yerel akademik literatüre özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

2. BÖLÜM: TEORİK ÇERÇEVE

2.1. Toplumsal Cinsiyet Roller

Cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) kavramları, hem akademik hem de gündelik kullanımlarda sık sık birbirine karıştırılsa da, sosyal bilimler literatürü bu iki kavram arasında kritik bir ayrım yapar. Biyolojik cinsiyet, bireyin doğuştan sahip olduğu anatomik, hormonal ve genetik özellikleri ifade ederken; toplumsal cinsiyet, bu biyolojik farklılıkların ötesinde, kültürel olarak inşa edilen ve toplum tarafından bireylere atfedilen davranış, tutum ve roller bütünü kapsar (West & Zimmerman, 1987; Frohard-Dourlent et al., 2017). Bu bağlamda, kadınlık ve erkeklik yalnızca biyolojik verilere değil; sosyo-kültürel koşullar tarafından şekillendirilen anlam sistemlerine bağlı olarak inşa edilir.

Toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerin toplum içindeki yerini, sorumluluklarını, haklarını ve özgürlüklerini düzenleyen normatif yapılarla yakından ilişkilidir. Simone de Beauvoir'ın (1949) "Kadın doğulmaz, kadın olunur" ifadesi, bu toplumsal inşa sürecine dikkat çeker. Bu yaklaşım, cinsiyetin sabit, değişmez bir kimlik olmaktan ziyade, sürekli olarak yeniden üretilen ve bireyin sosyal etkileşimler yoluyla içselleştirdiği bir yapı olduğunu ortaya koyar. Toplumsal cinsiyet rolleri, bireylerin davranışlarını yönlendirirken aynı zamanda onların bedensel deneyimlerini, kimlik kurgularını ve özneleşme süreçlerini de derinden etkiler.

Beauvoir (1949/2010), kadınlık, doğuştan gelen bir gerçeklik değil; tarih boyunca erkek egemen bir toplum yapısının kadına yüklediği anlamlar, görevler ve kısıtlamalarla inşa edilen bir kimliktir. Kadın, bu toplumsal sistem içinde "öteki" konumuna itilmiş, kendi benliğini erkeğin bakışı ve otoritesi aracılığıyla tanımlamak zorunda bırakılmıştır. Kadının özne olarak değil, nesne olarak konumlandırılması; onun sadece anne, eş ya da cinsel varlık gibi rollerle sınırlandırılmasına neden olmuştur. Bu nedenle Beauvoir, kadınların özgürleşebilmesi için bu ataerkil söylemleri sorgulamaları ve toplumsal cinsiyetin dayattığı rollerin dışına çıkmaları gerektiğini savunur. Bu fikir, günümüz feminist kuramlarında sıklıkla referans verilen bir temel

oluşturarak, bireylerin toplumsal yapılarla kurduğu ilişkide bedenın yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda ideolojik olarak da şekillendiğini ortaya koyar.

Feminist kuramcı ve filozof Judith Butler, toplumsal cinsiyetin doğallaştırılmış yapısını sorgulayan radikal kuramlarıyla çağdaş toplumsal cinsiyet çalışmalarında öncü bir isim olarak kabul edilir. Butler (1990), toplumsal cinsiyeti performatif bir süreç olarak ele alır. Ona göre cinsiyet, sabit, doğuştan gelen bir kimlik değil; söylemsel ve kültürel bağlamda tekrar yoluyla inşa edilen bir performanstır. Bireyler, cinsiyet kimliğini yalnızca taşımaz; bedensel hareketler, jestler, konuşma biçimleri, kıyafet seçimleri, makyaj uygulamaları, ses tonu ve yürüme tarzı gibi toplumsal olarak kodlanmış davranış kalıplarıyla sürekli olarak üretir ve görünür kılar. Örneğin, “kadınısı” kabul edilen narin bir ses tonu, bacakların kapalı biçimde oturulması ya da duyguların açıkça ifade edilmesi gibi davranışlar; “erkeksi” sayılan sert duruş, düşük tonlu konuşma, duyguları bastırma gibi kalıplar bu performansın parçalarıdır. Bu eylemler, birey tarafından her gün tekrarlandıkça “doğalmış gibi” algılanır ve toplumsal cinsiyetin sabit bir gerçeklik olduğu yanılsaması yaratılır. Butler’ın kuramı, cinsiyetin kültürel ve söylemsel mekanizmalar aracılığıyla üretildiğini savunarak, onun değiştirilebilir, geçirgen ve kırılğan bir yapı olduğunu ortaya koyar. Bu yaklaşım, bireylerin toplumsal normlara karşı direnme ve cinsiyet kimliklerini yeniden kurma potansiyellerini vurgular.

Toplumsal cinsiyetin bu performatif doğası, normatif yapıların nasıl yeniden üretildiğini ve bireyin bu yapılara nasıl maruz kaldığını anlamak açısından önemlidir. Raewyn Connell’in (1995) hegemonik erkeklik kuramı da benzer bir biçimde, toplumda geçerli kabul edilen erkeklik biçimlerinin diğer erkeklik ve kadınlık formlarını bastırarak iktidar ilişkilerini meşrulaştırdığını savunur. Hegemonik erkeklik, güç, kontrol, sertlik, duygusal mesafe gibi özelliklerle tanımlanır ve bu normlara uymayan erkeklik biçimleri marjinalleştirilir. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet yalnızca kadınlar için değil, erkekler için de sınırlandırıcı, disipline edici bir yapıdır.

Ataerki sistemde kadınlar yoğun biçimde baskıya maruz kalsa da, erkeklerin de toplumsal beklentilerin yarattığı bazı yüklerle karşı karşıya kaldığı görülmektedir. Badinter, erkeklik üzerine yürüttüğü çalışmalarda, erkekliğin doğuştan gelen bir nitelik olmadığını, toplumsal olarak inşa edilen bir kimlik olduğunu savunur. Ona göre erkek olmak, sorumluluk üstlenme, kendini kanıtlama ve güçlüklerle mücadele etme

gibi davranış kalıplarını içermektedir. Bu durum, erkek kimliğini sürekli olarak hata yapma ve başarısızlık korkusuyla baş başa bırakır (Badinter, akt. Scott, 2007).

Feminist kuram, toplumsal cinsiyet temelli eşitsizlikleri eleştirel bir perspektifle inceleyen ve bu eşitsizliklerin tarihsel, kültürel, ekonomik ve politik kökenlerini sorgulayan kuramsal bir yaklaşımdır. Feminizm düşüncesi ilk kez 18. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkmış, akademik anlamda ise Mary Wollstonecraft’ın 1792 yılında kaleme aldığı Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi adlı eseriyle gündeme gelmiştir. Feminizm; kadınların özgürleşmesini, baskı altına alınmalarının önlenmesini, haklarının tanınmasını ve hem özel hem de kamusal alanda eşit haklara sahip olmalarını savunan bir anlayıştır. Başka bir deyişle, feminizm; kadınların hak arayışları, toplumsal cinsiyet eşitliği talepleri, maruz kaldıkları ayrımcılıkla mücadeleleri ve özgür bireyler olarak var olma isteklerini içeren çok yönlü bir perspektifi ifade eder. Bu bağlamda, feminist kuram hem gündelik yaşamı hem de siyasal süreci etkileyen geniş bir alanı kapsar (Taş, 2016).

Feminist düşünce, toplumsal yapılar içinde kadınlara atfedilen rollerin tarihsel, kültürel ve ideolojik kökenlerini sorgular. Bu bağlamda feminist kuram, ataerkil normların bireyler üzerindeki tahakkümünü görünür kılmakta ve cinsiyet eşitsizliğinin nasıl üretildiğini çözümlemeye çalışmaktadır. Kadınların toplum içindeki konumları, sadece hukuksal ya da ekonomik değil; aynı zamanda sembolik temsiller aracılığıyla da şekillendirildiği için, feminist kuram bu temsilleri de ideolojik bir mesele olarak ele alır.

Post-feminist düşünce ise, özellikle medya temsilleri üzerinden, kadınların artık özgürleştiği, eşit haklara sahip olduğu ve güçlendiği algısını yaygınlaştırır. Ancak bu görünürdeki güçlenmeye rağmen, post-feminist söylemlerde sıklıkla geleneksel cinsiyet rollerinin dolaylı yollarla yeniden üretildiği görülmektedir (Gill, 2007; McRobbie, 2009). Bu yeniden üretim çoğunlukla kadın karakterlerin annelik, güzellik, romantik ilişki başarısı ya da bakım verme gibi rollere yönlendirilmesiyle sağlanır. Söz konusu temsillerde kadınlar, aktif ve güçlü bireyler olarak sunulsa da, bu güç çoğu zaman bedenlerini denetlemeleri, arzulanabilir olmaları ve toplumsal beklentilere uygun davranmaları üzerinden tanımlanır. Böylece kadınların görünürde özgürleştiği bir mecrada, aslında tüketim kültürünün normatif güzellik ideallerine, heteronormatif ilişki kalıplarına ve geleneksel cinsiyet rollerine hizmet eden bir temsil sistemi inşa edilir.

Riley, Evans, Elliott, Rice ve Marecek'in (2017) çalışmasında belirttiği üzere, post-feminizmin temel çelişkilerinden biri, sistemik eşitsizlikleri görünmez kılan bireycilik vurgusudur. Bu bireycilik vurgusu, kadınların yaşadığı yapısal dezavantajları göz ardı ederek başarı ya da başarısızlığı yalnızca kişisel çabaya indirgeyen bir anlayış üretir. Böylelikle ataerkil düzenin sürdürülmesine katkı sunan görünmez bir denetim mekanizması işletilmiş olur. Bu noktada, post-feminist söylemlerin görünürdeki bireysel güçlenme anlatılarını, yapısal eşitsizliklerin üzerini nasıl örttüğünü daha derinlemesine analiz edebilmek için, bu söylemlerin farklı toplumsal konumlarla nasıl kesiştiğini irdeleyen kuramsal bir çerçeveye ihtiyaç duyulmaktadır.

Kesişimsellik (intersectionality) kuramı, Kimberlé Crenshaw (1991) tarafından geliştirilen ve cinsiyetin ırk, sınıf, etnisite, cinsel yönelim gibi diğer kimlik eksenleriyle birlikte düşünülmesi gerektiğini savunan bir yaklaşımdır. Bu kuram, özellikle marjinal kimliklerin nasıl çoklu ayrımcılık biçimlerine maruz kaldığını analiz etmek için önemlidir. Örneğin, beyaz, orta sınıf bir kadın ile siyah, işçi sınıfı bir kadının toplumsal cinsiyet deneyimi birbirinden radikal biçimde farklı olabilir. Kesişimsellik, cinsiyetin homojen bir yapı olmadığını; aksine her bireyin farklı toplumsal konumlanışlar aracılığıyla farklı baskı biçimlerine maruz kalabileceğini gösterir (Sachar, 2024).

Toplumsal cinsiyetin kültürel temsillerle ilişkisi, özellikle medya çalışmaları bağlamında önemli bir analiz alanı sunar. Medya temsilleri, toplumsal normları yalnızca yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda bu normları yeniden üretir ve bireylerde benlik algısını şekillendirir. Santoniccolo vd. (2023) bulgularına göre, medya yoluyla aktarılan ideal beden ve cinsiyet performansları, bireylerin beden algısını ve toplumsal kimliklerini doğrudan etkileyebilmektedir. Bu tür temsiller, bireyleri toplumsal normlara uyum sağlamaya zorlayan bir gözetim mekanizması işlevi görebilir. Öte yandan, dijital platformlar ve sosyal medya ortamları, geleneksel normlara karşı alternatif kimliklerin sahnelendiği, queer ve non-binary varoluşların ifade alanı bulabildiği mecralar olarak da değerlendirilir (Avenant, 2024).

Bu noktada, toplumsal cinsiyetin sabit, doğal ve ikili kategorilerle sınırlandırılmayacağını savunan eleştirel kuramsal yaklaşımlardan biri olan queer teoriye yönelmek yerinde olacaktır.

Queer teori, toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin heteronormatif, sabit ve ikili temellere dayandırılmasına karşı çıkan eleştirel bir kuramsal yaklaşımdır. 1990'lı yıllarda feminist teori, postyapısalcılık ve LGBTİ+ çalışmalarının kesişiminden doğan bu teori, bireylerin cinsiyet kimliklerinin ve cinsel yönelimlerinin toplumsal, tarihsel ve söylemsel süreçler içinde biçimlendiğini savunur (Halperin, 1995; Jagose, 1996). Bu çerçevede queer teori, sadece heteroseksüelliği değil, aynı zamanda kadınlık ve erkeklik gibi toplumsal cinsiyet kimliklerini de doğallaştırılmış kalıplar olarak sorgular.

Queer teori, toplumsal cinsiyetin ve cinsel kimliğin sabit, doğal ve ikili kategorilerle açıklanamayacağını savunarak, bu kimliklerin tarihsel, kültürel ve söylemsel olarak kurulduğunu ileri sürer (Butler, 1990; Halperin, 1995). Bu yaklaşım, hem kadınlık hem de erkeklik temsillerinin sorgulanabilirliğini gündeme getirir. Queer düşünce, normatif olmayan bedenlerin, kimliklerin ve arzuların da meşru ve politik öznellikler taşıdığını kabul eder. Bu çerçevede queer teori, ikili cinsiyet sistemine karşı bir eleştiri olmanın ötesinde, öznenin kimliğini yeniden kurabileceği bir potansiyel alan yaratır (Eklund, 2021; Reyes, 2024).

20. yüzyılın en etkili düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Fransız filozof Michel Foucault, bilgi, iktidar, gözetim, beden ve özneleşme süreçleri üzerine yaptığı çalışmalarla modern sosyal teorinin temel taşlarından birini oluşturmuştur. Foucault'nun özellikle disiplin toplumları, biyopolitika, normallik ve iktidarın mikro düzeydeki işleyişi üzerine geliştirdiği kavramlar; toplumsal yapılar, kurumsal pratikler ve bireyler üzerindeki denetim biçimlerini analiz etmede önemli bir kuramsal çerçeve sunar (Foucault, 1977, 1980). Michel Foucault'nun (1977, 1980) iktidar kuramı, toplumsal cinsiyetin yalnızca kültürel değil, aynı zamanda disipliner bir pratik olarak da işlediğini ortaya koyar. Foucault'a göre modern iktidar, bireyin davranışlarını değil; bedenini hedef alır. Gözetim, disiplin ve düzenleme gibi mikro iktidar mekanizmaları aracılığıyla bedenler şekillendirilir ve normlara uygun hâle getirilir. Bu süreçte birey, yalnızca toplum tarafından değil; kendi içselleştirilmiş denetim mekanizmaları tarafından da yönlendirilir. Toplumsal cinsiyet rolleri bu bağlamda yalnızca toplumsal beklentiler değil, aynı zamanda bireyin kendi bedeni üzerinde uyguladığı bir öz-disiplin aracına dönüşür.

Foucault'nun yaklaşımı, cinsiyetin yalnızca bir ifade biçimi değil; aynı zamanda bedenin yönetimiyle ilgili politik bir mesele olduğunu ortaya koyar. Toplum tarafından

“kadınsı” ya da “erkeksi” olarak kabul edilen bedenlerin nasıl denetlendiği, üretildiği ve dönüştürüldüğü sorusu, cinsiyetin biyopolitik bir mesele hâline geldiğini gösterir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet yalnızca bir kimlik sorunu değil; aynı zamanda bedene ilişkin bir iktidar ilişkisi olarak değerlendirilmelidir.

Bu teorik yaklaşımlar birlikte ele alındığında, toplumsal cinsiyetin çok boyutlu, dinamik ve kültürel olarak kurulan bir yapı olduğu görülmektedir. Bireylerin kimlikleri; medya temsilleri, kültürel normlar, iktidar ilişkileri ve toplumsal söylemler aracılığıyla biçimlenmekte; bu süreçte beden hem bir özneleşme alanı hem de bir mücadele zeminine dönüşmektedir. Feminist teori, queer düşünce ve Foucault’cu analizler, cinsiyetin yalnızca bir temsil biçimi olmadığını; aynı zamanda bir toplumsal inşa, bir disiplin alanı ve bir karşı koyuş potansiyeli taşıdığını ortaya koymaktadır.

2.2. Feminist Film Kuramı

Feminist film kuramı, sinemada kadın temsillerinin nasıl inşa edildiğini, bu temsillerin toplumsal cinsiyet normlarıyla nasıl ilişkili olduğunu ve erkek egemen bakışla nasıl şekillendiğini eleştirel biçimde analiz eden kuramsal bir yaklaşımdır. Feminist film kuramcıları, kadın karakterlerin anlatıdaki işlevlerinin genellikle pasif, nesneleştirilmiş ve eril özneye hizmet eden biçimlerde kurgulandığını ifade etmektedir (Sachar, 2024). Bu kuram, özellikle klasik anlatı sinemasının kadın karakterleri genellikle pasif, ikincil, kurban ya da erkek öznenin arzusuna hizmet eden figürler olarak yapılandırıldığını öne sürer. Feminist film kuramı, kadın karakterlerin yalnızca anlatı içindeki işlevlerini değil, aynı zamanda izleyiciyle nasıl bir görsel ilişki kurduğunu da sorgular (Kaplan, 1983; Mulvey, 1975).

1960’lı yıllarda ivme kazanan ikinci dalga feminist hareket, kısa sürede kültürel üretim alanlarını da etkisi altına almış ve bu bağlamda sinema kuramları içerisinde de belirgin bir yer edinmiştir. Özellikle Claire Johnston ve Laura Mulvey gibi öncü kuramcılar, psikanalitik kuramdan beslenen yaklaşımlarıyla sinema metinlerini toplumsal cinsiyet perspektifiyle çözümlemeye başlamışlardır. Feminist sinema kuramı, ana akım sinemanın kadınlık temsillerini eleştirerek, bu temsillerin eril bakış tarafından kurgulanmış düşsel anlatılarla şekillendiğini ortaya koyar (Smelik, 2008: 2). Claire Johnston’un (1973) Kadınların Sineması: Karşı Sinema başlıklı çalışmasında vurguladığı üzere, ister deneysel ister politik ya da ticari nitelikte olsun, sinema

üretimleri hâkim ekonomik sistemden bağımsız düşünülemez ve çoğunlukla ataerkil ideolojinin yeniden üretildiği araçlar haline gelir. Johnston'a göre, Hollywood sineması özellikle "kadınlık" olgusunu mitler aracılığıyla biçimlendirir ve bu mitlerin çözülmesi, sinemada toplumsal cinsiyetin eleştirel biçimde yeniden inşası için gereklidir.

Laura Mulvey'in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) adlı makalesi, feminist film kuramının dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. Mulvey, klasik Hollywood anlatı yapısının izleyiciyi çoğunlukla heteroseksüel erkek özneye özdeşleştirdiğini ve kadın karakterleri birer görsel haz nesnesi olarak sunduğunu belirtir. Bu bağlamda "male gaze" (erkek bakışı) kavramı, sinemada kamera hareketleri, kadraj ve karakter yerleşimlerinin erkek öznenin bakışına hizmet ettiğini ve kadını erotize ederek nesneleştirdiğini ortaya koyar. Erkek karakterlerin iğdiş edilme korkusu nedeniyle, kadın karakter ya cezalandırılır ya da kurtarılmak zorunda bırakılır. Bu durum, Freud'un kastrasyon kompleksinden esinlenen psikanalitik bir bağlamda okunur ve kadın karakterin varlığı, erkek öznenin bütünlük ve otoritesine bir tehdit olarak konumlandırılır. Kadının yok edilmesi ya da pasifleştirilmesi, erkek karakterin yeniden kontrol sahibi olabilmesi için anlatının yapısal bir zorunluluğuna dönüşür. Bu yapılar, kadın karakterin aktif bir özne olmaktan çıkarılıp görsel düzeyde tüketilen bir imgeye dönüşmesine neden olur (Mulvey, 1975).

Feminist film kuramı, yalnızca eril bakışı eleştirmekle sınırlı kalmaz; aynı zamanda bu bakışın aşılabileceği karşı-bakış (counter-gaze) stratejileri, kadın özne temsilleri ve alternatif anlatı yapıları gibi konulara da odaklanır (Kaplan, 1983; hooks, 1992). Özellikle bell hooks'un eleştirel katkıları, beyaz, orta sınıf, heteroseksüel kadın deneyimini merkeze alan anaakım feminist sinema analizlerinin ötesine geçerek, ırk, sınıf ve cinsiyetin kesişiminde şekillenen temsilleri görünür kılar. hooks, siyah kadınların beyaz perdedeki yokluğu ya da stereotipleştirilmiş biçimde temsiline dikkat çekerken, yalnızca erkek bakışını değil, beyaz kadın bakışını da eleştirir. Bu çerçevede, sadece erkekler değil, ayrıcalıklı konumda olan kadınlar da egemen temsilleri yeniden üretebilir. hooks'un "oppositional gaze" (karşıt bakış) kavramı, siyah kadınların pasif izleyici olmaktan çıkarak bakışı politik bir direniş aracına dönüştürme kapasitesine vurgu yapar. Bu perspektif, feminist film analizinin yalnızca cinsiyet temelinde değil, aynı zamanda ırksal ve sınıfsal bağlamlar içinde düşünülmesi gerektiğini savunarak kesişimsellik kuramının sinema çalışmalarına dâhil edilmesini

sağlamıştır. Dolayısıyla hooks'un katkısı, yalnızca temsil eleştirisini derinleştirmekle kalmamış; aynı zamanda feminist sinema teorisinin evriminde dönüştürücü bir eşik yaratmıştır.

Julia Kristeva'nın geliştirdiği abject kavramı, hem feminist teori hem de psikanalitik kuram açısından önemli bir düşünsel çerçeve sunar. Kristeva'ya göre abject, bireyin kimliğini, özneselliğini ve düzen algısını tehdit eden, sınırları ihlal eden ve bu nedenle dışlanması gereken bir unsur olarak tanımlanır (Kristeva, 1982). Ancak bu dışlama hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleşemez; çünkü abject olan şey, aynı zamanda öznenin parçası ya da ona çok yakın olan bir yapıdadır. Örneğin, beden sıvıları, çürümüş et, dışkı ya da kan gibi maddeler, hem bireyin biyolojik yapısına aittir hem de kültürel olarak tiksintiyle ilişkilendirilerek dışlanır. Bu gerilimli ikilik, izleyicide hem yakınlık hem de uzaklık hissi yaratarak rahatsız edici bir duygu doğurur.

Kristeva'nın abject kuramı, özellikle kadın bedenine dair toplumsal ve kültürel korkuların analizinde önemli bir açıklayıcı araç hâline gelir. Kadın bedeni, doğurganlık, regl, hamilelik ve doğum gibi süreçler nedeniyle tarihsel olarak hem kutsallaştırılmış hem de denetim altına alınması gereken bir alan olarak görülmüştür. Bu bağlamda kadın bedeni, hem hayat veren hem de sınırları bulanıklaştıran bir tehdit unsuru olarak konumlandırılır. Özellikle korku sinemasında yer alan grotesk ve “akışkan” kadın bedeni temsilleri, abject kavramı üzerinden okunduğunda, yalnızca görsel tiksinti değil, aynı zamanda ideolojik bir tehdit barındırır. Creed'in monstrous-feminine kavramı da tam bu noktada Kristeva'nın düşüncesini sinematik temsillere uygulayarak, kadın bedeninin kültürel olarak neden “korku nesnesi” hâline getirildiğini açıklar. Abject olan kadın bedeni, hem dışlanmak istenir hem de onun etrafında korku anlatıları inşa edilir; bu ikilik, hem patriyarkal düzenin sınırlarını hem de izleyicinin kimlik algısını sarsar.

Barbara Creed'in teorik çerçevesi, özellikle Julia Kristeva'nın “abject” kavramından etkilenecek, kadın bedenini hem arzu nesnesi hem de tiksinti kaynağı olarak konumlandırır. Kristeva'ya göre abject, bireyin hem kendine ait hem de ondan ayrı olan, sınırları ihlal eden, dışlanmış ama tamamen yok edilemeyen bir unsurdur (Kristeva, 1982). Creed, bu kavramı korku sinemasına uygulayarak, kadın bedeninin doğurganlık, regl, hamilelik, doğum ve diğer beden sıvıları gibi “akışkan” özelliklerinin ataerki sistem açısından tehdit oluşturduğunu savunur. Bu akışkanlık, patriyarkal düzenin ihtiyaç duyduğu sınırları, bütünlüğü ve kontrolü sarsar. Özellikle

annelik figürü, korku sinemasında hem kutsal hem de tehditkâr bir ikilik içinde sunulur; anne, hem koruyan hem yok eden bir figüre dönüşür. Bu durum, kadın karakterin yalnızca pasif değil, aynı zamanda aktif bir korku nesnesi olarak yapılandırılmasını sağlar.

Creed'in analizi, korku sinemasındaki "kadın canavar" temsillerini psikanalitik bağlamda açıklarken, bu temsillerin toplumsal cinsiyet normlarına nasıl direnç geliştirdiğini de ortaya koyar. Klasik anlatılarda korku genellikle dışsal bir tehdide odaklanırken, monstrous-feminine figürüyle bu tehdit doğrudan kadın bedenine yerleştirilir. Özellikle regl kanı, doğum sahneleri veya anne bedeninden çıkan grotesk yaratıklar, izleyicide hem tiksinti hem de korku duygusu üretir. Bu ikili etki, izleyicinin kadın bedenine karşı ambivalan bir tepki geliştirmesine neden olur. Creed'in çalışması, yalnızca kadının nasıl temsil edildiğini değil, bu temsillerin patriyarkal düzenin psikoseksüel korkularını nasıl yansıttığını da ortaya koyar. Dolayısıyla The Monstrous-Feminine, kadın karakterlerin korku sinemasındaki rolünü pasif kurbanlıktan çıkarıp, toplumsal korkuların merkezi figürü hâline getirerek feminist film kuramına önemli bir katkı sunar.

Kadın karakterlerin sinemada dönüşüm, yabancılaşma ya da parçalanma süreçlerinden geçmeleri, yalnızca estetik bir tercihten ibaret değildir; aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarının, annelik ideolojisinin ve patriyarkal denetim sistemlerinin bedene nasıl yazıldığını gösteren önemli anlatı stratejileridir. Bu tür anlatılarda kadının bedeni, toplumsal beklentilere uymadığında ya da bunlara direnç gösterdiğinde dramatik bir değişime uğrar. Bu dönüşüm, yalnızca fiziksel değil; aynı zamanda kimlikssel, psikolojik ve toplumsal düzeyde bir ayrışma süreci olarak ele alınır.

Bu çerçevede feminist film kuramı, kadının yalnızca nesneleştirilen değil; aynı zamanda dönüştürülebilen, yeniden tanımlanabilen ve hatta direniş pratiği üretebilen bir özne olarak temsil edilip edilmediğini analiz eder. Özellikle 1970'lerden itibaren gelişen feminist sinema eleştirisi, kadın karakterlerin sinematik temsillerinin yalnızca pasiflik ve mağduriyet etrafında şekillenmesinin ötesine geçerek, onların özneleşme, başkaldırma ve toplumsal normlara meydan okuma potansiyellerine de odaklanır.

Feminist film kuramının güncel açılımlarında queer kuram ile olan etkileşimi giderek belirginleşmiştir. Heteronormatif yapının sinematik temsillerdeki etkisini sorgulayan bu teorik kesişim, kadınların ve LGBTİ+ karakterlerin yalnızca marjinal değil; aynı

zamanda özneleşmiş figürler olarak temsiline odaklanır (Eklund, 2021; Reyes, 2024). Kadın karakterlerin eril bakışın merkezinden çıkarılarak kendi arzularını ifade edebildiği, otorite kurabildiği ve bedeni üzerinde söz sahibi olabildiği anlatılar, feminist kuram için alternatif özneleşme biçimleri sunar. Örneğin Ridley Scott'un *Yaratık* (Alien, 1979) filminde Ellen Ripley karakteri, geleneksel kadın karakter tasvirlerinin ötesine geçerek, hem fiziksel hem de karar verici bir güç olarak konumlandırılır. Ripley, yalnızca hayatta kalan değil; strateji geliştiren, liderlik eden ve özne konumuna yükselen bir karakterdir (Tasker, 1993). Bu yapı, klasik anlatı sinemasının pasifleştirici eğilimlerinin dışına çıkılarak kadın figürünün aktif fail olarak yeniden yazılabileceğini gösterir.

Benzer şekilde Julia Ducournau'nun *Çiğ* (Raw, 2016) ve *Titane* (2021) filmleri, kadın bedeninin toplumsal olarak dayatılan sınırlarının ötesine geçmesiyle oluşan kimlik dönüşüm süreçlerini merkezine alır. Bu filmlerde beden, yalnızca fiziksel bir varlık değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarının kırıldığı, arzu, şiddet ve özgürleşme gibi temaların iç içe geçtiği bir alan olarak sunulur. (Halberstam, 2011), bedenin norm dışı kullanımıyla özneleşmenin yeniden yazılabileceğini ve queer anlatıların bu tür dönüşümler üzerinden ilerleyebileceğini savunur. Bu temsil biçimi, bedeni yalnızca bir nesne değil; toplumsal eleştirinin ve kimlik mücadelesinin sahnesi olarak yeniden tanımlar.

Feminist film kuramı, bu tür temsilleri analiz ederken, kadınların yalnızca temsil edilme biçimlerini değil; bu temsillerin altında yatan ideolojik yapıları da açığa çıkarır. Kadın bedeninin dönüşüm süreçleri, çoğu zaman doğurganlık, cinsellik, toplumsal baskı ve arzunun kontrolü gibi temalar etrafında şekillenir. Bu temalar, sinemada bedenin hem disipline edilen hem de sınırları zorlayan bir alan olduğunu gösterir. Böylece feminist kuram, kadının yalnızca temsil edilen bir figür değil; toplumsal yapılarla mücadele eden bir özne olarak konumlandırılmasını talep eder.

2.3. Psikanalitik Kuram ve Bedensel Dönüşüm

Psikanalitik kuram, sinematik anlatıların altında yatan bilinçdışı süreçleri, bastırılmış arzuları ve travmatik deneyimlerin nasıl temsilleştirildiğini anlamak açısından zengin ve çok katmanlı bir kuramsal çerçeve sunar. Sigmund Freud'un bilinçdışı, bastırma,

kastrasyon kaygısı ve tekinsizlik gibi kavramları ile Jacques Lacan'ın özneleşme, ayna evresi ve imgesel-simgesel düzlemler teorisi, sinemada özellikle beden, kimlik ve arzu etrafında şekillenen anlatıları çözümlemede etkili olmuştur (Freud, 1919/2003; Lacan, 2006). Bu bağlamda bedensel dönüşüm temaları, yalnızca görsel bir grotesklik değil, aynı zamanda öznenin bilinçdışı düzlemde yaşadığı parçalanma, yabancılaşma ve bastırılmış olanın geri dönüşünü temsil eden psikodinamik süreçlerin sahnesi olarak değerlendirilebilir (Schneider, 2009).

Freud'un (1919/2003) "tekinsizlik" (das Unheimliche) kavramı, psikanalizin sinema ile kurduğu ilişki açısından temel bir başlangıç noktasıdır. Tekinsizlik, tanıdık olanın bir bağlamda yabancılaşması ve böylece rahatsızlık verici bir hâle gelmesi olarak tanımlanır. Sinema anlatılarında bedenin dönüşümü, bu deneyimin en yoğun yaşandığı alanlardan biridir. Bedensel deformasyon, yalnızca fiziksel bir değişim değildir; aynı zamanda bireyin kendine, bedenine ve dünyaya dair duyduğu temel güvenin yıkımı anlamına gelir. Freud'un yaklaşımına göre tekinsellik, bastırılmış arzuların ya da korkuların simgesel düzeyde geri dönüşüdür ve bu dönüş, bedenin bozulması, tanınmaz hâle gelmesi ya da ikili kimlik yapılarına bürünmesiyle sinemada somutlaştırılır.

Freud'un bir diğer temel kavramı olan "bastırma" (repression) ve "bastırılanın geri dönüşü" (return of the repressed), sinemada özellikle bedensel anlatılar üzerinden okunabilir. Bireyin bilinçdışına ittiği korkular, arzular ya da travmalar, fiziksel bir dönüşüm aracılığıyla yüzeye çıkar. Psikanalitik çözümleme, bu sahneleri yalnızca korku üretimi açısından değil; aynı zamanda bireyin psikolojik bütünlüğüyle kurduğu ilişkiyi kıran anlatılar olarak okur. Freud (1905/2000), cinselliğin bastırılmasının özellikle modern bireyde kaygı, fobiler ve sapmalarla kendini dışavurduğunu belirtir. Bu durum sinemada çoğunlukla bedenin norm dışı dönüşümleriyle betimlenir.

Jacques Lacan'ın (2006) özne kuramı ise psikanalizin sinemaya yönelik teorik katkısını genişleten önemli bir kaynaktır. Lacan'a göre özne, dilin düzenine (simgesel düzleme) giriş yaptığında bölünür; artık kendisiyle tam bir bütünlük içinde değildir. Bu özneleşme sürecinin ilk evresi olan "ayna evresi" (mirror stage), bireyin ilk kez kendini bir bütün olarak algıladığı yanılsamalı bir dönemdir. Ancak bu bütünlük deneyimi kırılıktır. Lacan'ın kuramına göre bedenin dönüşümü, bu bütünlük yanılsamasının çöküşünü temsil eder. Bedensel deformasyon ya da parçalanma,

öznenin ayna evresinde kurduğu kimlik yapısının çözülmesine neden olur. Sinemada karakterin kendi bedenine yabancılaşması, bu çözülmenin dramatik bir yansımasıdır.

Julia Kristeva'nın (1982) geliştirdiği “abject” kavramı, psikanalizin bedenle kurduğu ilişkiyi feminist bir perspektifle yeniden değerlendirmektedir. Abject, özne ile nesne arasındaki sınırın bulanıklaştığı, düzenin yerini kaosa bıraktığı, hem dışlayıcı hem de çekici olan bir durumdur. Kan, irin, dışkı, ölü beden, doğum gibi bedensel süreçlerin “abject” deneyimler olarak temsil edilmesi, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bedene yönelik tiksinti, korku ve bastırmayı tetikler. Kristeva'ya göre abject, öznenin özneleşme sürecinde karşılaştığı ve dışlamak zorunda olduğu “öteki”dir. Sinemada bu durum, karakterin bedeninin kontrolünü kaybetmesi, sıvılaşması, akışkanlaşması ya da tanınamaz hâle gelmesi biçiminde görselleştirilir (Creed, 1993; Oliver, 2002).

Barbara Creed (1993), Kristeva'nın abject kavramını feminist film eleştirisine uyarlayarak, kadın bedeninin korku nesnesi hâline gelme biçimlerini analiz eder. Ona göre kadın bedeni, özellikle doğurganlık, annelik, cinsellik ve bedensel akışkanlıkla özdeşleştirildiğinde, patriyarkal anlatılar tarafından denetlenmesi gereken bir tehdit olarak kodlanır. Bu temsil biçimi, hem biyolojik hem de toplumsal düzlemde bedenin “saflık” ve “düzen”le ilişkilendirilmiş yapısını sarsar. Creed, kadın karakterlerin kontrol edilemeyen doğasıyla özdeşleştirilen bedensel dönüşüm süreçlerinin yalnızca korku üretmediğini, aynı zamanda eril söylemin kırılğanlıklarını açığa çıkardığını savunur. Özellikle kadınlıkla ilişkilendirilen bedensel detayların aşırılaştırılarak temsil edilmesi, bastırılmış arzuların ve kaygıların sinemasal düzlemde yüzeye çıkma biçimi olarak okunabilir.

Sinema anlatılarında psikanalitik kavramların uygulanması yalnızca karakter analizleriyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda izleyici deneyimini de içine alır. Özellikle Freud'un libidinal enerji kavramı ve Lacan'ın “bakış” kuramı, izleyicinin sahnelenen bedenle kurduğu ilişkiyi anlamada açıklayıcıdır. İzleyici, yalnızca görsel bir alımlayıcı değil; aynı zamanda bilinçdışı düzeyde özdeşleşme kuran, bastırılmış olanla karşılaşan ve kendi kimlik çatışmalarını projekte eden bir öznedir (Schneider, 2009). Bu nedenle bedensel dönüşüm anlatıları, izleyici açısından yalnızca tiksinti ya da korku değil, aynı zamanda haz, özdeşlik ve içsel çatışma deneyimlerini tetikler.

Korku sinemasında bedenin bozulması ya da kontrol dışı hâle gelmesi, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yaşanan kimlik krizlerini metaforlaştıran bir araç hâline

gelir. Bu temsil biçimleri, psikanalitik düzlemde bastırılmış olanın sahneye dönüşü olarak yorumlanabilir. Bireyin kendi bedenine, arzularına ya da geçmişine dair korkuları, sinemada grotesk deformasyonlar, dönüşümler ve bedenin sınırlarının silinmesi yoluyla yeniden üretilir. Bu bağlamda beden, yalnızca bir taşıyıcı değil; kimlik, bellek, arzu ve travmanın görselleştirildiği psikanalitik bir yüzey hâline gelir. Psikanalitik teori; Freud'un bastırma ve tekinsizlik, Lacan'ın özneleşme ve ayna evresi, Kristeva'nın abject ve Creed'in monstrous-feminine gibi kavramları aracılığıyla, bedensel dönüşüm temalarının yalnızca fiziksel bir dönüşüm değil; bilinçdışı, toplumsal ve kültürel süreçlerin ifadesi olarak anlaşılmasını sağlar. Bu teori, hem karakterlerin içsel dünyalarını hem de izleyicinin bu anlatılara verdiği psikolojik tepkiyi çözümlemek için vazgeçilmez bir analitik araç sunar.

2.4. Korku ve Psikolojik Travma Kuramları

Korku, insan psikolojisinin en temel duygusal tepkilerinden biri olup, hem evrimsel hem de kültürel bağlamlarda bireyin hayatta kalmasını sağlamak üzere gelişmiştir. Tehlike, tehdit ya da bilinmezlik gibi uyarıcılara karşı verilen bu duygusal tepki, bireyin savunma mekanizmalarını harekete geçirerek çevresel uyaranlara adaptasyonunu kolaylaştırır. Psikoloji ve felsefe alanlarında korku, yalnızca duygusal bir yanıt olarak değil; aynı zamanda bir bilişsel değerlendirme süreci, bir varoluşsal refleksiyon ve bir kültürel temsil biçimi olarak da incelenmiştir (Carroll, 1990; Plantinga, 2009).

Korkunun sinematik anlatılarda bu denli etkin kullanılabilmesinin ardında, onun hem bireysel hem de kolektif düzeyde güçlü bir duygulanımsal tepki yaratma potansiyeli yatmaktadır. Özellikle korku sineması, izleyicinin temel duygularına hitap eden yapısıyla, bilinçdışı korkuların temsiline olanak tanıyan güçlü bir anlatı biçimi olarak öne çıkar. Korku kuramları bu bağlamda, korkunun kaynaklarını, yapısını, izleyici üzerindeki etkilerini ve temsil biçimlerini açıklamaya çalışır.

2.4.1. Korkunun Tanımı ve Kuramsal Temelleri

Noël Carroll (1990), korkunun hem bilişsel hem de estetik bir duygu olarak işlev gördüğünü öne sürer. Carroll'un "korku objesi" (object of horror) kavramı, sinemada korkunun yalnızca fiziksel bir tehdit olarak değil, aynı zamanda ahlaki, varoluşsal ve kültürel anlamlarla yüklü bir unsur olarak temsil edildiğini savunur. Ona göre izleyici,

korku nesnesine yalnızca tepki vermez; aynı zamanda onu bilişsel olarak kavramaya çalışır. Bu durum, korku deneyimini yalnızca bir refleks olmaktan çıkararak, izleyicinin kimlik, değer ve anlam dünyasıyla ilişkili bir süreç hâline getirir.

Bir başka önemli kuramsal yaklaşım ise Carroll'un bilişsel kuramına karşıt olarak geliştirilen psikanalitik korku kuramıdır. Bu yaklaşım, korkunun bireyin bastırılmış arzuları, bastırılmış dürtüleri ve bilinçdışı çatışmalarıyla ilişkili olduğunu savunur. Özellikle Freud'un (1919/2003) "tekinsizlik" (das Unheimliche) kavramı, tanıdık olanın yabancı hâle gelmesiyle oluşan korku hissini açıklamak için temel bir referans noktası olmuştur. Freud'a göre korku, yalnızca dışsal bir tehdide değil; aynı zamanda öznenin kendi iç dünyasındaki bastırılmış içeriklerle karşılaşmasına da işaret eder. Bu nedenle korku, bireyin bilinç düzeyine çıkaramadığı duygularla yüzleşmesini tetikleyen bir araç hâline gelir.

Psikolojik korku kuramı ise bireyin korku deneyimini, yalnızca dışsal tehlikelere değil; aynı zamanda içsel çatışmalara, bilinçdışı arzulara, kişilik yapılarına ve geçmiş deneyimlere bağlar. Bu yaklaşım, korkunun hem içsel hem de dışsal kaynaklarla ilişkili olabileceğini; özellikle travma, bastırma ve özdeşleşme gibi süreçlerle şekillendiğini vurgular (Smuts, 2009). Psikolojik korku, bireyin kendisine, geçmişine ve çevresine dair kurduğu dengeyi tehdit eden unsurlar yoluyla karakterize edilir. Bu tür anlatılarda tehdit çoğunlukla fiziksel değil; duygusal, zihinsel ya da varoluşsaldır. Bu bağlamda Çağlıyan (2020), korku filmlerinin bireyde bastırılmış ya da bilinçaltına itilmiş duygularla yüzleşme imkânı sunduğunu ve bu sayede psikolojik bir rahatlama sağladığını belirtir

2.4.2. Travma Psikolojisi ve Sinematik Temsiller

Psikolojik travma, bireyin başa çıkma kapasitesini aşan, yoğun duygusal rahatsızlık yaratan ve kişinin benlik bütünlüğünü tehdit eden olaylar sonrası ortaya çıkan uzun süreli etkilerle tanımlanır (Herman, 1992). Travma yalnızca bir anlık kırılma değil; aynı zamanda bireyin zaman ve mekân algısını, kimlik yapısını ve sosyal ilişkilerini sarsan bir deneyimdir.

Judith Herman (1992), travmatik deneyimi üç temel aşamada ele almaktadır: acil kriz tepkisi, travmatik anının hatırlanması ve yeniden yapılandırma süreci. İlk aşama olan

acil kriz tepkisi, bireyin travmatik olaya karşı verdiği ani fiziksel ve duygusal reaksiyonları kapsar. Bu aşamada bireyde sıklıkla şok, panik, inkâr ve bedensel huzursuzluk gibi belirtiler gözlemlenir. İkinci aşama, travmatik anının hatırlanması, bireyin bastırılmış ya da bilinç dışına itilmiş travmatik anılarla yeniden yüzleştiği süreci ifade eder. Bu dönemde geçmiş deneyimler, istem dışı hatırlamalar, kabuslar ya da tetikleyici olaylar yoluyla bilinç düzeyine çıkar. Son aşama olan yeniden yapılandırma süreci ise, bireyin travmatik deneyimi anlamlandırarak hayatına entegre etmeye çalıştığı ve öznel bütünlüğünü yeniden kurmayı hedeflediği evredir. Bu süreçte birey, olay üzerindeki kontrol duygusunu yeniden kazanarak kimliğini ve yaşam anlatısını yeniden inşa etmeye yönelir. Herman'ın bu modeli, travmanın yalnızca psikolojik değil; aynı zamanda bedensel ve toplumsal düzeyde etkiler yaratan çok katmanlı bir deneyim olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Bessel van der Kolk (2014), travmanın yalnızca zihinsel değil, aynı zamanda bedensel düzeyde iz bıraktığını savunur. Travma sonrası stres bozukluğu (TSSB) yaşayan bireylerin deneyimleri, sinema gibi görsel anlatı biçimlerinde yoğun şekilde temsil edilir. Van der Kolk'a göre travma, bedenin hafızasına yerleşir ve birey, travmatik anıların tetiklenmesiyle bu deneyimleri tekrar tekrar yaşar. Bu tekrar döngüsü, özellikle sinema anlatılarında flashback, halüsinasyon ya da kimlik çözülmesi gibi dramatik araçlarla görselleştirilir.

Travmatik deneyimler yalnızca bireysel psikolojiyi değil; kolektif hafızayı da şekillendirir. Özellikle savaş, göç, soykırım gibi büyük ölçekli travmalar, sinema anlatılarında sıklıkla metaforik ya da alegorik biçimlerde temsil edilir (Kaplan, 2005). Bu tür anlatılarda travma yalnızca kişisel bir deneyim olarak değil; toplumsal bir kırılma, kültürel bir boşluk ya da tarihsel bir suskunluk olarak kurgulanır. Böylece sinema, travmatik anlatılar aracılığıyla kolektif bir yüzleşme zemini sunar.

2.4.3. Korku, Travma ve Bellek Arasındaki İlişki

Travma çalışmalarında önemli bir başka tartışma alanı ise bellek ile korku arasındaki ilişkidir. Travmatik olayların bireyin hafızasında nasıl yer ettiği, ne şekilde hatırlandığı ya da hatırlanamadığı, hem psikoloji hem de kültürel çalışmalar açısından merkezi bir sorudur. Cathy Caruth (1996), travmatik belleğin doğrusal olmadığını ve travmanın

doğrudan hatırlanamadığını, ancak simgesel düzeyde tekrar ettiğini savunur. Bu yaklaşım, travmanın temsili konusunda sinemaya özel bir önem kazandırır. Zira sinema, bilinçdışının ve travmanın görselleştirilmesine olanak tanıyan bir anlatı yapısı sunar.

Travmanın yeniden deneyimlenmesi, çoğunlukla kabuslar, takıntılı düşünceler, dissosiyatif anlar ya da zamansal çöküşler aracılığıyla gerçekleşir. Bu deneyimlerin temsili, izleyicinin yalnızca karakterle değil; travmanın kendisiyle özdeşleşmesini sağlar. Kaplan (2005), sinemanın travma temsilleri yoluyla izleyicide “empatik bir yüzleşme” yarattığını öne sürer. Bu yüzleşme, yalnızca hikâyenin içeriğiyle değil; aynı zamanda anlatının yapısıyla, zaman kurgusuyla ve duygusal yoğunluğuyla da ilişkilidir.

2.4.4. Korkunun Bilişsel ve Duygusal Yorumları

Korkunun bir diğer kuramsal yorumu da bilişsel psikoloji temelli yaklaşımlardan gelir. Richard Lazarus (1991), bireyin duygusal tepkilerinin çevresel uyaranlara karşı verdiği bilişsel değerlendirme süreçleriyle şekillendiğini öne sürer. Bu modele göre korku, bireyin karşılaştığı uyaranı tehdit olarak yorumlaması ve bu tehdide karşı savunma tepkileri geliştirmesiyle oluşur. Korkunun ortaya çıkmasında uyarıcının doğası kadar, bireyin önceki deneyimleri, kişilik yapısı ve durum değerlendirmesi de etkilidir.

Korkunun bu bilişsel yorumları, sinema bağlamında izleyicinin korkuya verdiği tepkilerin de değerlendirilmesini sağlar. Korku anlatılarında izleyicinin yalnızca duygusal olarak değil; aynı zamanda düşünsel olarak da sürece katılması beklenir. Tehditin kaynağını çözümleme, karakterin yaşadığı korkuyu anlamlandırma ve kendi içsel korkularıyla yüzleşme süreci, izleyicinin bilişsel tepkilerini tetikler (Plantinga, 2009). Bu da korkunun sadece duygusal bir tepki değil; aynı zamanda bir yorumlama, anlama ve yüzleşme süreci olduğunu gösterir.

3. BÖLÜM: KORKU SİNEMASINDA BİR ALT TÜR: BODY HORROR

3.1. Tür Sinemasına Genel Bir Bakış

Sinema tarihi boyunca tür kavramı, hem film endüstrisinin üretim mantığını hem de izleyiciyle kurulan ilişki biçimlerini şekillendiren temel unsurlardan biri olmuştur. Tür sineması, özellikle popüler kültürün yapı taşlarından biri olarak, belirli anlatı kalıpları, görsel kodlar ve tematik örüntüler üzerinden inşa edilir. Bu yapı, hem üreticilere hem de izleyicilere belirli beklentiler sunar ve bu beklentiler doğrultusunda biçimsel ve tematik tekrarlar aracılığıyla tanınabilir hale gelir.

Nilgün Abisel (1995), tür kavramını yalnızca anlatı ve içerik düzeyinde değil, aynı zamanda sinema endüstrisinin örgütlenme biçimiyle ilişkili bir üretim modeli olarak tanımlar. Ona göre, film türleri, seyircinin duygusal katılımını kolaylaştıran, uylaşımlara dayalı ve tanıdık yapılar üzerinden işleyen anlatılar üretir. Tür sineması, bu yönüyle hem duygusal rahatlama sağlar hem de kitlesel beğeniye hitap eden yapıların yeniden üretimine katkıda bulunur. Abisel, türlerin zamanla sabit kalmadığını, toplumsal ve tarihsel değişimlerle biçim ve içerik bakımından dönüşebildiğini vurgular. Bu dönüşüm, hem alt türlerin oluşmasına hem de türler arası melezleşmelere zemin hazırlar. Özellikle Amerikan sinemasının ekonomik stratejileriyle şekillenen tür filmleri, zamanla farklı kültürlerde de benimsenerek yerel anlatılarla harmanlanmıştır.

Bu noktada, tür sinemasına yönelik kuramsal yaklaşımların da değerlendirilmesi gereklidir. Rick Altman (1999), türleri sabit ve değişmez kategoriler olarak görmek yerine, söylemsel bir süreç olarak ele alır. Ona göre türler, yalnızca filmlerin içerik ve biçimsel özelliklerinden ibaret değildir; endüstri, eleştirmenler ve izleyici arasındaki etkileşimle şekillenen açık ve dinamik yapılar olarak görülmelidir. Altman'ın bu söylemsel yaklaşımı, tür kavramının tarihsel olarak yeniden üretildiğini ve bu nedenle her dönemde farklı işlevler üstlenebileceğini ortaya koyar. Bu bakış açısı, türlerin sadece biçimsel kodlarla değil, aynı zamanda üretim pratikleri ve alımlama biçimleriyle de tanımlandığını göstermesi açısından önemlidir.

Öte yandan, tür sinemasının korku özelinde incelenmesi, tür kavramının toplumsal ve psikolojik işlevlerini daha da görünür kılar. Mesut Aytekin'in (2013) korku sineması üzerine yaptığı çalışmada belirttiği üzere, korku sineması tarihsel süreç içinde çeşitli

alt türler üretmiş, bu alt türler hem izleyici beklentilerine hem de toplumsal kaygılara göre şekillenmiştir. Aytekin'e göre, tür sineması yalnızca ticari kaygılarla şekillenen bir yapı değil, aynı zamanda kolektif bilinçdışının dışavurumuna da aracılık eden bir estetik düzlemdir. Bu nedenle, tür filmleri çoğu zaman, doğrudan ifade edilmesi mümkün olmayan toplumsal korkuların, arzu ve bastırmaların simgesel anlatımlarına dönüşmektedir.

Ayrıca tür sinemasının evrimi, yalnızca estetik ve yapısal bir mesele değil, aynı zamanda kültürel dönüşüm süreçleriyle de ilişkilidir. Steve Neale (2000), türlerin toplumsal değişimlere cevap verdiğini ve bu sayede varlıklarını sürdürebildiğini ifade eder. Neale'ye göre, türler hem tekrar hem de fark üzerine kuruludur; bu ikili yapı sayesinde seyirci hem tanıdıklık hissiyle bağ kurar hem de yenilik arzusunu tatmin eder. Bu bağlamda, tür sinemasının popülerlik kazanmasının ardında yatan nedenlerden biri de izleyici beklentilerine esnek şekilde uyum sağlama kapasitesidir. Bu esneklik, türleri yalnızca eğlence araçları değil, aynı zamanda kültürel anlam üretim mekanizmaları olarak da konumlandırır.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde, tür sineması hem anlatı düzeyinde hem de ideolojik boyutta işlevsel bir yapı sunar. Sabit formlar ve karakter arketipleri üzerinden çalışan bu yapı, bir yandan izleyicinin tanıdıklık duygusunu pekiştirirken, öte yandan kültürel bellek içinde yer etmiş kaygıların yeniden üretimini sağlar. Özellikle korku, melodram, bilim kurgu ve suç sineması gibi türler, belirli dönemlerin ideolojik iklimine duyarlı reflekslerle şekillenir.

3.2. Sinemada Korku Türü

Korku sineması, en kalıcı ve aynı zamanda en tartışmalı sinema türlerinden biridir. Bu türün filmleri şiirsel ve imâlı örneklerden son derece grafik ve kanlı anlatılara kadar geniş bir yelpazeye yayılır, ancak hepsinin ortak noktası izleyicide korku, dehşet, tedirginlik veya şok uyandırma becerisidir (Hutchings, 2008). Sinemanın başlangıcından bu yana varlığını sürdüren korku türü, hem estetik hem de duygusal düzeyde izleyiciyle güçlü bir ilişki kurar. Noel Carroll (1990) korku filmlerinin, bireylerin bilinçdışı korkularının, kültürel kaygılarının ve toplumsal travmalarının temsiline imkân sağlayan bir anlatı alanı olduğunu belirtir. Gerçekten de korku sinemasının kültürel mitolojisi, büyü, mistisizm, din ve efsanelerin engin kataloğundan beslenen imgelerle kolektif bilinçdışımıza hitap eder (Abisel, 1995).

İzleyiciler, kendi korkularıyla güvenli bir mesafeden yüzleşebilmek adına, korku filmlerinin sunduğu heyecana gönüllü olarak kendilerini teslim ederler; avuçlarıyla gözlerini kapatıp parmak aralarından bakarken bile tuhaf bir çekiciliğe kapılmaları bu yüzdendir. Korku sinemasının sürekli değişen korku ve endişelerimize bürünebilme kapasitesi, onun uzun vadeli canlılığını ve uluslararası popülaritesini sağlamıştır (Hutchings, 2008). Özellikle izleyicilerin sürekli yeni korkular ve dehşet verici manzaralar deneyimleme isteği, *Şeytan* (The Exorcist, 1973), *Yabancı* (Halloween, 1978), *Sapık* (Psycho, 1960), *Cinnet* (The Shining, 1980) gibi klasik yapımları bile yıllar boyu çekici kılmaya devam etmektedir. Nitekim Nilgün Abisel'e göre korku sineması, sinema tarihinin en uzun ömürlü ve ilgi gören türlerinden birini oluşturur.

Korku türünün sinemadaki kökenleri çok erken döneme uzanır. Çoğu tarihçi, Georges Méliès'in *Le Manoir du Diable* (1896) adlı kısa filmini ilk korku filmi olarak anar. Bu filmde yer alan şeytan, hayalet ve yarasa gibi figürler, gotik korku anlatılarına özgü unsurları sinema perdesine taşıyarak türün erken bir prototipini oluşturmuştur. Sessiz sinema döneminde özellikle Avrupa'da korku temaları gelişim göstermiş; örneğin Fransa'da *Fantomas* (1913) gibi gerilim öğeleri bulunan seri filmler, Amerika'da Edison şirketinin *The Execution of Mary, Queen of Scots* (1895), *The Haunted Castle* (1897), *Frankenstein* (1910) gibi kısa filmleri ve 1910'larda çeşitli Dr. Jekyll and Mr. Hyde uyarlamaları korku türünün ilk uzun metrajlı örneklerini vermiştir (Abisel, 1995). Ancak korku sinemasının asıl sıçraması, Alman Dışavurumcu filmlerinin etkisiyle 1920'lerde gerçekleşmiştir. Robert Wiene'nin *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (The Cabinet of Dr. Caligari, 1920) ve F. W. Murnau'nun *Nosferatu* (1922) filmleri karanlık atmosferleri, bozulmuş mekân tasarımları ve psikolojik huzursuzluğu yansıtan anlatı yapılarıyla korku türünün estetik temelini attılar. Bu dönemde kader, ölüm, bilinmezlik ve benliğin karanlık yönleri gibi temalar sinemada ilk kez doğrudan doğruya görselleştirilerek, dünya sinemasını kalıcı biçimde etkileyen bir korku estetiği ortaya çıktı. Özellikle *Nosferatu* (1922)'nin getirdiği vampir imgesi, sonraki onlarca yapım için bir referans noktası hâline gelmiştir.

1930'lar ve 1940'lar, korku sinemasında klasik canavar figürlerinin altın çağını başlatmıştır. Hollywood'daki Universal Stüdyoları bu dönemde *Drakula* (Dracula, 1931), *Frankenstein* (1931), *Mumya* (The Mummy, 1932) ve *Kurt Adam* (The Wolf Man, 1941) gibi filmleri ardı ardına üreterek türü geniş kitlelere taşımıştır. Bu filmlerde korku unsuru genellikle vampir, canavar, mumya ya da bilimsel bir deney

sonucu ortaya çıkan yaratıklar gibi doğaüstü veya insanüstü varlıklardır. Klasik canavar filmleri sadece fiziksel tehdit sunmakla kalmaz, aynı zamanda dönemin toplumsal değerlerine yönelik metaforik eleştiriler de içerir. Nitekim Frankenstein hikâyesi modern bilimin etik sınırlarını sembolize ederken, Dracula karakteri bastırılmış cinselliğe ve “öteki” olana dair korkuları temsil etmektedir. Bu sayede, dönemin toplumsal endişeleri bu filmlerde yaratıklar aracılığıyla dolaylı biçimde işlenmiştir. Öte yandan 1930’ların bu popüler korku furyası, sinema çevrelerinde korku türünün “ucuz” ve ikinci sınıf bir eğlence olarak görülmesine de yol açmıştır. Ancak ilerleyen yıllarda türün anlatı ve tema zenginliği, bu önyargının aşılmasını sağlayacaktır (Aytekin, 2013).

1950’li yıllar, II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Soğuk Savaş paranoyasının ve nükleer çağın endişelerinin korku sinemasına yansıdığı bir dönemdir. Bu dönemde korku temaları sıklıkla bilimkurgu ile iç içe geçer. Örneğin, Don Siegel’in *Merihden Saldıranlar* (Invasion of the Body Snatchers, 1956) filmi, sıradan insanların uzaylılarca ele geçirilip kimliklerini yitirmesi üzerinden bireyin benliğini kaybetme ve toplumun tek tipleşmesi korkusunu işlemiştir. Aynı şekilde dev yaratık filmleri, mutant böcekler veya radyasyonun etkisiyle ortaya çıkan canavarlar, nükleer felaket ve yabancı istilası korkularının alegorik temsilleri olarak okunabilir. Korku sineması bu dönemde bir bakıma politik bir mecra haline gelmiş; nükleer savaş tehdidi, komünizm korkusu ve McCarthy dönemi cadı avı paranoyası gibi olgular, canavar metaforları ile perdeye yansıtılmıştır.

1950’li yılların sonlarında, Fransız sinema eleştirmenleri ve akademisyenleri, korku ve doğaüstü temaları barındıran filmleri "film fantastique" kategorisi altında değerlendirmeye başlamışlardır. Bu yaklaşım, korku sinemasının Fransa’da daha ciddi bir sanatsal tür olarak kabul görmesinin önünü açmıştır. Özellikle Henri-Georges Clouzot’nun *Les Diaboliques* (1955) filmi, psikolojik gerilim ve doğaüstü unsurları harmanlayarak bu türün tanımlanmasına katkı sağlamıştır. Film, Alfred Hitchcock’un *Sapık* (Psycho, 1960) gibi sonraki yapımları da etkilemiş, böylece Fransız korku sinemasının uluslararası alandaki etkisini artırmıştır. (Scovell, 2025)

1960’lar ve 1970’ler, korku sinemasının hem içerik hem de üslup olarak önemli dönüşümler geçirdiği bir dönemdir. 1960’ların başında Alfred Hitchcock’un *Sapık* filmi, korkunun kaynağını insanın iç dünyasına, psikolojisine yönelten yeni bir alt türün öncüsü oldu. *Sapık* ile birlikte “içimizdeki canavar” kavramı izleyicinin bilincine

yerleşti ve katil ya da tehdit unsuru, dışsal bir yaratık olmaktan çıkıp sıradan bir insanın bölünmüş zihnine indirgenmiş oldu. Bu film, slasher (doğrayıcı) alt türünün de habercisiydi. 1970'lere gelindiğinde korku filmleri çok daha karanlık, şiddet dozu yüksek ve rahatsız edici temalara yönelmişti. William Friedkin'in *şeytan* (The Exorcist, 1973) filmi ile şeytani ve dinsel korkular beyazperdede çarpıcı bir şekilde hayat bulurken, Tobe Hooper'ın *Teksas Katliamı* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974) ve John Carpenter'ın *Yabancı* (Halloween, 1978) filmleri bedensel şiddeti ve seri katil dehşetini gündelik banliyö hayatının ortasına taşıdılar. Bu dönemde korku artık sadece dışsal bir canavardan değil, insanın iç karanlığından, toplumsal kşlerden ve aile gibi kurumların içindeki bozulmalardan kaynaklanmaya başladı. Örneğin, *Teksas Katliamı* Vietnam Savaşı sonrası Amerikan toplumundaki şiddet travmasını ve kırsal kesimdeki çürümenin alegorisi olarak yorumlanmıştır. 1970'lerin sonlarında Ridley Scott'ın *Yaratık* (Alien, 1979) filmi, bilimkurgu ile korkuyu yeniden birleştirerek uzay meknında beden istilası ve yabancı yaratık korkusunu modern teknoloji fetişizmiyle ilişkilendirdi; bu film hem psikanalitik öğeleri hem de dönemin feminist söylemlerini de barındıran çok katmanlı bir korku anlatısı sunarak yeni bir alt tre (uzaylı yaratık korkusu veya biyolojik korku) işaret etti.

1980'ler ve sonrası, korku sinemasının alt türler bazında çeşitlenmesinin ve küresel bir endüstri haline gelmesinin dönemidir. 1980'lerde slasher filmleri büyük bir ticari başarı kazandı; *13. Cuma* (Friday the 13th, 1980) ve *Elm Sokağında Kabus* (A Nightmare on Elm Street, 1984) gibi filmler birçok devam halkası üreterek korku ikonlarını (Freddy Krueger, Jason Voorhees vb.) popüler kültüre kazandırdılar. Bu filmler genellikle gençlik kültürünü ve ahlaki panikleri yansıtırken, "son kız" (final girl) gibi anlatı kalıplarını da pekiştirdiler. 1980'lerde bir diğer önemli akım, vücut üzerinde yoğunlaşan grafik dehşetin ne çıktığı body horror (beden korkusu) filmleri idi. David Cronenberg'in *Ekrandaki Dehşet* (Videodrome, 1983) ve *Sinek* (The Fly, 1986) gibi filmleri, teknolojik ilerlemenin ve hastalıkların insan bedenini uğrattığı grotesk dönüşümleri göstererek korkunun sınırlarını zorladılar. Cronenberg, 1980'lerden bu yana çektiği hemen her filmde beden korkusu alt türünün öğelerini kullanmış ve bu türün en önemli temsilcisi haline gelmiştir (Abisel, 1995).

Bu dönemde korku sineması, AIDS gibi yeni hastalıkların yarattığı endişeleri ve soğuk savaşın sonundaki belirsizlik ruh halini de yansıtmıştır; Cronenberg'in filmlerindeki beden istilası temaları ve Shinya Tsukamoto'nun *Tetsuo: The Iron Man* (1989)

filmindeki insan-makine birleşimi fantezileri, post-endüstriyel toplumda bedenin mekanikleşmesi korkusunu çarpıcı biçimde temsil eder. 1990’larda korku sineması bir miktar durgunluk yaşamışsa da meta-korku veya kendi kendinin farkında korku filmleri trendi belirmiştir; Wes Craven’ın *Çığlık* (Scream, 1996) filmi klasik slasher klişelerini alaycı bir dille kullanarak türü yeniden canlandırdı. Ayrıca Uzak Doğu korku sineması bu dönemde uluslararası alanda dikkat çekmiştir; Japon yapımı *Ringu* (1998) ve onun Hollywood uyarlaması *The Ring* (2002) gibi filmler küresel korku trendlerini etkilemiştir. 2000’ler ve 2010’lar ise korku türünde hem “işkence pornosu” (torture porn) olarak adlandırılan, aşırı grafik şiddet içeren filmler (örn. Saw serisi) hem de toplumsal eleştiri barındıran art-house korku filmlerinin (örn. *Kapan* (Get Out, 2017), *Ayin* (Hereditary, 2018)) yükseldiği bir dönem olmuştur. Bu yıllarda korku sineması, terörizm korkusu (11 Eylül sonrası), ekonomik belirsizlikler ve teknolojik yabancılaşma gibi güncel endişeleri de kendi alt türleri aracılığıyla işlemeye devam etmiştir. Tür, dijital efektlerin gelişimiyle görsel açıdan sınırlarını genişletirken, düşük bütçeli bağımsız korku filmleri de (*Paranormal Aktivite* (Paranormal Activity, 2007) gibi) büyük başarılar elde ederek korkunun sinemadaki cazibesinin sürdüğünü kanıtlamıştır (Hutchings, 2008).

3.2.1. Korku Sinemasında Anlatısal ve Sinematografik Özellikler

Korku filmlerini diğer türlerden ayıran belirgin anlatısal yapılar ve estetik özellikler vardır. Anlatı düzleminde, korku filmlerinin çoğu normalliğin ihlâli temasını işler: sıradan ve güvenli bir ortam, genellikle doğüstü veya anormal bir varlığın ortaya çıkmasıyla bozulur. Hikâyenin temel çatışması, toplumun temsil ettiği düzen ile bu düzene tehdit oluşturan “öteki” arasındaki mücadeledir. Genellikle masum karakterler (kurbanlar) ile korkunç tehdit (canavar, katil veya doğüstü varlık) karşı karşıya getirilir ve film boyunca gerilim adım adım tırmanır. Klasik anlatılarda, sonunda tehdit bertaraf edilir ve bir tür düzen yeniden kurulur; ancak korku türü sık sık açık uçlu finaller de sunar. Özellikle modern korku filmlerinde, kötücül varlığın tam anlamıyla yok edilemediği, hatta devam filmlerine göz kırpan son sahneler yaygındır. Bu anlatı yapısı, izleyicide her an geri dönebilecek bir tehlikenin tedirginliğini bırakarak korku duygusunu film bittikten sonra bile sürdürme amacını taşır.

Korku filmlerindeki karakter yapılandırmaları da anlatıya hizmet edecek biçimde stereotiptir. Genellikle derinlikli bir psikolojik gelişim göstermezler; çünkü amaç, seyirciyi karakterlerin dramından çok maruz kaldıkları dehşet verici durumla özdeşleştirmektir. Nitekim korku filmlerinde izleyici çoğunlukla kahramanla değil, durumla özdeşleşir; filmin sunduğu tehlikeli atmosferi karakterlerle birlikte deneyimler (Hutchings, 2008). Bu durum, seyirciye güvende olmanın getirdiği paradoksal bir haz verir: Tehlike ekranın içindedir ve seyirci koltuğunda otururken ölüm ve şiddeti “başkalarının başına geliyormuş” gibi izleyebilir. Korku filmlerindeki kurbanlar ve “kötü adamlar” bu nedenle sıklıkla tek boyutlu, gölge karakterler olarak bırakılır; böylece izleyicinin onlarla gündelik anlamda özdeşleşmesi zorlaşır ve izleme eylemi sırasında daha nesnel bir korku deneyimi yaşanır. Bu anlatı stratejisi, seyircinin içindeki bastırılmış saldırganlık ve merak duygularını güvenli bir ortamda tetikleyerek bir çeşit katarsis etkisi yaratır. Korku filmlerinin dehşet dolu sahnelerine duyulan ilgi, bir bakıma izleyicinin sadistik ve mazoşistik yönlerini ortaya koyabilir; izleyici, ekran karşısında hem kurbanın acısını paylaşır hem de şiddetin uygulayıcısına tanıklık ederek karanlık bir haz alır (Abisel, 1995).

Korku sinemasının estetik özellikleri ve görsel üslubu, izleyicide korku duygusunu uyandırmak amacıyla belirli kalıplar etrafında gelişmiştir. Bu türde ürkütücü bir atmosfer yaratılması, neredeyse her şeyden önemli olduğu için, mizansen, kamera kullanımı ve ışık-gölge (aydınlatma) teknikleri kritik rol oynar. Korku filmine özgü görsel ikonografi; eski şatolar, karanlık ormanlar, ıssız sokaklar, sisli mezarlıklar, haç gibi dini semboller, kuklalar veya palyaçolar gibi masum görünen fakat tekinsiz objeler ile kan, bıçak, testere gibi silahları içerir. Ancak bu nesneler, belirli sinematografik tekniklerle sunulduklarında gerçek anlamda korku ikonuna dönüşür. Nilgün Abisel’in (1995) belirttiği gibi, kasvetli görünümlü bir ev ya da elinde bıçak olan bir figür, özel bir tarzda görüntülendiğinde korku filmine ait bir imge haline gelir; aksi takdirde bu öğelerin kendisi değil, yaratılan atmosfer önem taşır. Korku sinemasının en temel görsel ögesi ise canavarın kendisidir. Canavarın fiziksel anormalliği, (ister doğaüstü bir yaratık olsun, ister maskeli bir psikopat) onu korku sinemasının ikonografisinin temel taşı yapar. Canavar, çoğu zaman “kötülüğün vücut bulmuş hali” olarak, görsel bir uyarı sinyaliyle (tuhaf makyaj, grotesk kostüm veya insan dışı biçim) seyircide tehdit duygusunu anında uyandırır

Kötülüğün bu denli belirgin bir işaretle ortaya konmadığı, gündelik hayatın sıradanlığı içinde gelişen hikâyelerde yönetmenler farklı yollarla gerilim yaratırlar. Bu durumda atmosfer kurma unsurları öne çıkar: Kasvetli ve karanlık mekânlar, tekinsiz sessizlikler, gerilimi tırmandıran müzik ve ses efektleri korku duygusunu besleyen temel araçlardır (Meinel & Bullerjahn, 2022). Özellikle ışık kullanımında yüksek kontrastlı gölge-aydınlık dengesi (chiaroscuro) korku sinemasının imzasıdır (Sinnerbrink, 2012); örneğin mum ışığıyla aydınlanan yüzler ya da ansızın karanlıktan beliren silüetler sıkça kullanılır. Kamera açıları ve hareketlerinde de alışılmadık ve rahatsız edici kompozisyonlar tercih edilir: Ani yakın planlar, beklenmedik alt aç ve üst aç çekimleri, karakteri arkadan takip eden gezici kamera hareketleri, balıkgözü veya geniş açılı objektifle elde edilen çarpık görüntüler, izleyiciyi sürekli huzursuz eden görsel tekniklerdendir.

Korku filmlerinde görünmeyen korku ögesi de büyük öneme sahiptir: Tehlikenin kendisini kadrja sokmadan, sadece varlığını hissettirecek ipuçlarıyla (örneğin kapalı kapı ardında gelen tıkırtılar, kadraj dışında bir gölge hareketi, aniden kesilen bir telefon hattının gösterilmesi gibi) gerilim inşa etmek de bu türün sıklıkla başvurduğu bir anlatım yoludur. Sonuç olarak, korku sinemasının estetik dili, izleyicinin sinirlerini sürekli uyanık tutacak bir kombinasyon üzerine kuruludur: İşitsel ve görsel uyaranların zamanlaması (beklenen aniden saldırının gerçekleşmesi ya da tam tersi, uzun süre gerçekleşmemesiyle sağlanan gerilim), mekânın tekin olmayan şekilde sunulması ve canavarın dehşet verici tasviri bir araya gelerek seyircide yoğun bir duygusal tepki yaratır.

3.2.2. Korku Sinemasında Alt Türlere Genel Bir Bakış

Sinemada korku türü, tarihsel gelişimi boyunca farklı anlatı temaları ve korku kaynakları etrafında çeşitlenerek birçok alt türe ayrılmıştır. Türün biçimsel ve tematik zenginliği arttıkça, belli alt başlıklar altında sınıflandırılması da yaygınlaşmıştır. Her alt tür, korku duygusunun farklı bir yüzünü temsil eder ve farklı izleyici beklentilerine hitap eder (Aytekin, 2017). Başlıca korku alt türleri ve özellikleri şunlardır:

Gotik korku sineması, tarihsel bağlamda geçmişin travmalarını ve bastırılmış duygularını gün yüzüne çıkaran bir anlatı biçimi olarak öne çıkar. Bu alt türde, eski

şatolar, terkedilmiş malikâneler, aile lanetleri ve intikamcı hayaletler gibi öğeler, mekânın geçmişle olan bağıni vurgular. Özellikle mezarlıklar, gizli geçitler ve fırtınalı geceler gibi atmosferik unsurlar, gotik korkunun karakteristik özellikleri arasında yer alır. Mary Shelley'nin *Frankenstein* (1818) romanından yapılan uyarlamalar ve Hammer Film Productions'ın Dracula serisi, gotik korkunun sinemadaki klasik örnekleri olarak kabul edilir. Bu filmlerde korku, sıklıkla geçmişin günahlarının veya lanetlerinin günümüzü tehdit etmesi şeklinde tezahür eder (Hand & McRoy, 2020).

Psikolojik korku türü, doğaüstü unsurlardan ziyade karakterlerin zihinsel çözümleri ve algı bozuklukları üzerine odaklanır. Bu alt tür, korkunun kaynağını insan aklının derinliklerinde arar; paranoya, halüsinasyon, delilik ve takıntı temaları ön plandadır. Genellikle ana karakterin gerçeklikle bağıni kopmaya başlamasıyla izleyici de neyin gerçek neyin yanılsama olduğunu ayırt edemez hale gelir. Örneğin, Roman Polanski'nin *Tiksinti* (Repulsion, 1965) filmi veya Darren Aronofsky'nin *Siyah Kuğu* (Black Swan, 2010) gibi yapımlar, psikolojik korkunun sinemadaki örnekleri arasında yer alır. Bu filmlerde asıl dehşet unsuru, insan zihninin karanlık ve çözilemeyen doğasıdır. Psikolojik Korku, karakterlerin zihinsel çözümlerini ve algı bozukluklarını derinlemesine işleyerek, izleyiciyi karakterlerin içsel dünyalarına çekmektedir. Bu tür filmler, izleyicinin gerçeklik algısını sorgulamasına neden olur ve korkunun kaynağını insan zihninin derinliklerinde arar (Schneider, 2004).

Slasher filmleri, genellikle genç bireylerin veya birbirinden habersiz kişilerin izole mekânlarda (kamp alanları, ıssız evler, okullar vb.) acımasız bir katil tarafından sistematik olarak avlandığı yapımlardır. Bu alt tür, yüksek tempo, yoğun şiddet içeriği ve gerilim dolu takip/kaçış sahneleriyle tanınır. Slasher filmlerinin karakteristik özelliği, maskeli veya kimliği belirsiz bir katilin, genellikle kesici aletler kullanarak seri cinayetler işlemesidir. John Carpenter'ın *Yabancı* filmindeki Michael Myers, Sean S. Cunningham'ın *13. Cuma* yapımındaki Jason Voorhees ve Wes Craven'ın *Elm Sokağında Kabus* filmindeki Freddy Krueger gibi figürler, slasher alt türünün ikonik karakterleri arasında yer alır. Bu alt tür, 1970'lerin sonu ve 1980'lerde büyük bir popülarite kazanmış, korku sinemasının ana akımında önemli bir yer edinmiştir. Slasher filmlerinde sıkça rastlanan bir motif olan "final girl" (son kız) arketipi, genellikle masum, zeki ve ahlaki açıdan üstün olarak tasvir edilen kadın karakterin, katille yüzleşip hayatta kalması üzerine kuruludur. Bu karakter, anlatının merkezine yerleşerek izleyicinin empati kurduğu figür haline gelir (Clover, 1992).

Vampir ve zombi filmleri, ölümsüzlük, salgın ve istilâ temalarını işler. Vampir filmleri, Dracula başta olmak üzere vampir mitini çeşitli biçimlerde yeniden üretir; kan emme, gece hayatı, baştan çıkarma ve lanetlenmiş hayat döngüsü gibi temalar bu filmlerin temelidir. Klasik vampir filmlerinde gotik atmosfer görülse de modern vampir filmleri şehir yaşamına ve cinselliğe dair alegoriler de barındırabilir. Zombi filmleri ise özellikle George A. Romero'nun *Yaşayan Ölülerin Gecesi* (Night of the Living Dead, 1968) filmiyle modern anlamda şekillenmiş, ölümlerin dirilerek yaşayanlara saldırması temasını toplumsal eleştirilerle birleştirmiştir. Zombi filmleri bulaşıcı hastalık korkusunu, medeniyetin çöküşü endişesini ve bireyin kitlesel bir tehdit karşısındaki çaresizliğini sıklıkla sembolize eder. Vampir ve zombi alt türleri, ölüm ve yaşam döngüsü, salgın hastalıklar, insanın ilkel yönleri ve toplumsal düzenin kırılganlığı gibi biyopolitik korkuları yansıtır. Son yıllarda zombi anlatıları, küresel salgın ve viral enfeksiyon korkularıyla yeniden popülerlik kazanmıştır (Bishop, 2010).

Doğaüstü Korku, Perili evler, hayaletler, şeytan çıkarma, cinler, iblisler ve doğaüstü varlıklar etrafında gelişen korku öykülerini kapsar. Bu alt türde genellikle bilimsel açıklaması olmayan, metafizik bir tehdit söz konusudur (Clasen, 2017). *Şeytan* (The Exorcist, 1973) şeytani güçlerle mücadeleyi anlatırken, *Kötü Ruh* (Poltergeist, 1982) veya *Korku Seansı* (The Conjuring, 2013) gibi filmler kötü ruhlar ve hayaletlerin musallat olma temalarını işler. Doğaüstü korku filmlerinde dini semboller (haç, İncil, dua ritüelleri) sıkça yer alır ve iyilik-kötülük mücadelesi kozmik bir boyuta taşınır. Özellikle Asya korku sinemasında (Japon, Kore sinemaları gibi) hayalet temalı filmler öne çıkmış, uzun saçlı kadın hayalet figürü gibi yeni ikonik imgeler dünya sinemasına kazandırılmıştır. Doğaüstü korku, bilinmeyene karşı duyulan ilkel korkuyu tetiklediği için evrensel bir alt türdür.

Body horror (beden korkusu), insan bedeninin grotesk biçimde dönüşmesi, hastalanması veya istilaya uğraması gibi temaları ele alan bir alt türdür. Body horror'un kapsamlı analizi ilerleyen bölümlerde sunulacaktır.

Yukarıdaki alt türler dışında, korku sinemasında bilimkurgu-korku (uzaylı istilası, mutant deneyler vb.), komedi-korku (mizah ile korkunun birleşimi, örn. *Zombilerin Şafağı* (Shaun of the Dead, 2004)), gerçek buluntu görüntü (found footage) tarzı korku (*Blair Cadısı* (The Blair Witch Project, 1999)) gibi çeşitli alt türler ve melez biçimler de gelişmiştir. Her alt tür, korku janrının farklı bir damarı olarak, izleyicinin korku deneyimini çeşitlendirmekte ve zenginleştirmektedir.

3.2.3. Korku Sinemasında Sosyo-kültürel ve Psikolojik Boyutlar

Korku türü, salt bir eğlence biçimi olmanın ötesinde, önemli sosyo-kültürel işlevler üstlenir. Birçok kuramcıya göre korku filmleri, toplumun ortak korku ve travmalarını yansıtmak, bunlarla başa çıkmak ya da bunları tartışmak için bir araç görevi görür (Wood, 1985). Korku sinemasının en belirgin işlevlerinden biri, kültürel endişelerin alegorik temsili olmasıdır. Toplumların belirli dönemlerde yaşadığı savaş, salgın, ekonomik buhran, siyasi baskı gibi travmatik olaylar, korku filmlerinin yaratıkları ve hikâyeleri aracılığıyla sembolik olarak ifade edilebilir. Örneğin 1950’lerin uzaylı istilasası filmleri Amerikan toplumundaki komünizm korkusunu ve “içimizdeki düşman” paranoyasını yansıtırken, 1970’lerin şeytan temalı filmleri dinsel inançların sarsılması ve aile kurumunun dönüşümüyle ilgili endişelere ayna tutmuştur. Robin Wood gibi film kuramcıları, özellikle Vietnam Savaşı ve Watergate sonrasında Amerikan korku sinemasında patlama yaşandığını, çünkü yaşanan toplumsal çalkantılarla filmler arasındaki bağın incelenmesinin kaçınılmaz hale geldiğini belirtirler. Nitekim Wood’a göre her ne kadar 1970’ler Amerikan korku sinemasında şiddet ve rahatsız edicilik dozunun en yüksek olduğu dönem olsa da, bu yıllarda üretilen filmler türün en içerikli ve anlamlı örneklerini ortaya koymuş, dolayısıyla 1970’ler korku sinemasının “Altın Çağı”nı oluşturmuştur. Bu durum, korku filmlerinin o dönemki kültürel atmosferin aynası işlevi görmesi sayesinde gerçekleşmiştir (Wood, 1985).

Korku sinemasının bir diğer işlevi, toplumsal normların ve tabuların güvenli biçimde sorgulanabildiği bir fantezi alanı sunmasıdır. Korku filmleri, sıradan koşullarda konuşulması veya gösterilmesi zor olan şiddet, ölüm, cinsellik, bedenin kırılabilirliği, sapkınlık gibi temaları işleyerek, seyirciye bastırılmış duygu ve dürtüleriyle yüzleşme olanağı tanır. Örneğin birçok korku filminde “canavar” figürü, aslında toplumun kabul edilemez gördüğü bir “öteki”yi temsil eder: tarihsel olarak vampirler sıklıkla cinsel arzuların ve yabancının korkusunu temsil etmiş, zombi istilasası filmleri tüketim toplumunun mekanikleşmiş bireylerini eleştirmiş, cadı figürü ataerkil düzenin dışladığı güçlü kadını sembolize etmiştir. Korku filmlerinde çoğunlukla mevcut düzenin dışına itilmiş veya toplumun nefret objesi haline gelmiş bir “öteki”, canavar olarak karşımıza çıkar ve hikâye ilerledikçe bu öteki figür genelde cezalandırılır ya da

yok edilir. Mesut Aytekin'in belirttiği üzere "mevcut 'öteki', öldürülenle, acı çekenle, korkutulanla özdeşleştirilir ve cezalandırılır". Bu anlatı motifi, toplumsal düzende bastırılan korkuların (örneğin yabancı korkusu, farklı olana duyulan nefret, bilinmeyene karşı güvensizlik) sembolik bir giderimi olarak da okunabilir. Böylece korku filmleri, "yasak olanın denendiği" bir simülasyon alanı yaratarak, izleyicinin kendi karanlık yanlarını görmesine ve onları kontrol altına almasına aracılık eder.

Korku sinemasının izleyiciyle kurduğu psikolojik ve duygusal ilişki de özgün bir işleve sahiptir. İnsanlar korku filmlerini izlerken biyolojik olarak adrenalin artışı, kalp atışlarında hızlanma, kas gerginliği gibi tepkiler verir ancak güvende olduklarını bildikleri için bu tepkiler aynı zamanda haz verici bir deneyime dönüşebilir. Korku, estetik bir deneyim olarak yaşandığında (yani gerçek bir tehdit olmadığını bilerek) izleyiciye bir tür arınma duygusu sağlayabilir. Aristoteles'in tragedya için öne sürdüğü katharsis kavramı, korku sineması bağlamında yeniden tartışmaya açılmıştır. Kimi kuramcılara göre korku filmleri izleyicinin korku duygusunu zirveye çıkarıp sonra güvenli bir şekilde sonlandırarak, gündelik hayattaki endişelerini geçici de olsa dindirmesini sağlar. Ebru Aydın Çağlıyan (2020), korku filmlerinin seyirciye gerçek bir korku yaşatmaktan ziyade, kendi varoluş kaygılarından "başkalarının korkusu aracılığıyla kurtulma" olanağı sunduğunu belirtir; bu anlamda sağlanan arınma, tam olarak Aristotelesçi bir katharsis değil, kişi için bir unutma ve kaçış deneyimidir. Benzer şekilde başka bir kaynakta, seyircinin ölümü ve dehşeti izlerken tehlikeden uzak olmanın konforuyla derin bir haz yaşadığı, ekrandaki şiddetin "başkasının başına gelmesi" sayesinde bir rahatlama (boşalım) duygusuna kapıldığı vurgulanır. Korku filmlerinin bu kaçış noktası, izleyiciyi gerçek hayattaki korkularıyla yüzleşmeye hazırlayan bir tür prova işlevi de görebilir. Yani, insan zihni hayali korkularla sınırlarını test eder ve gerçek tehditlere karşı psikolojik dayanıklılığını artırır.

Öte yandan, korku filmlerinin seyirci üzerinde her zaman rahatlatıcı bir etkisi olmadığı da bir gerçektir. Travmatik korku filmleri olarak adlandırılabilen bazı yapımlar (örneğin *Ayin* (Hereditary, 2018) veya *İşkence Odası* (Martyrs, 2008) gibi) izleyiciyi filmin sonunda dahi huzura erdirmeyip, aksine kalıcı bir rahatsızlık hissi bırakabilir. Bu tür filmler, korku sinemasının toplumsal işlevini bir adım ileri taşıyarak, izleyiciyi oturduğu yerden sarsıp belirli konular üzerine düşünmeye zorlar. Örneğin Jordan Peele'nin *Kapan* filmi, bir korku gerilim hikâyesi içinde ırkçılık ve sömürü temalarını işleyerek toplumsal bilinç uyandırmayı hedefler. Bu gibi filmlerde korku, sadece bir

duygu değil, aynı zamanda bir metafor ve eleştirel araç olarak kullanılır. Dolayısıyla korku sinemasının işlevleri, seyirciye güvenli bir adrenalın patlaması yaşatmaktan, toplumsal eleştiri ve farkındalık yaratmaya uzanan geniş bir yelpazede değerlendirilebilir.

Son olarak, korku türünün kültürel işlevlerinden biri de kolektif ritüel deneyimi sunmasıdır. Sinema salonlarında korku filmi izleyen kitleler, ortak korku ve çılgılık deneyimi yaşayarak bir nevi modern törensel katarsis yaşarlar. Bu, ilkel toplulukların korku ritüellerini andıran bir biçimde, sosyal bağları pekiştirici bir deneyim olabilir. Korku filmleri çoğu zaman izleyiciler arasında sohbet, teori üretme, birlikte gerilme ve rahatlama gibi paylaşılan duygusal tepkileri tetikleyerek kültürel bir etkileşim alanı yaratır (Baker, 2022).

3.2.4. Body Horror Alt Türünün Tanımı ve Tarihçesi

Body horror, korku sinemasının alt türlerinden biri olarak, bedeni dönüşüm, bozulma, parçalanma ve sınır ihlali üzerinden temsilleştiren anlatıları kapsar. Bu tür, fiziksel deformasyonlar aracılığıyla yalnızca görsel bir rahatsızlık değil; aynı zamanda kimlik, cinsiyet, normallik ve insanlık kavramlarına yönelik derin bir sorgulama sunar. Bedene yapılan müdahaleler, çoğu zaman bilinçdışının, travmanın, teknolojinin ya da toplumsal baskıların dışavurumu olarak işlev görür. Body horror anlatıları, yalnızca bedensel deformasyonlarla değil; aynı zamanda toplumsal kaygılar, kültürel normlar ve beden politikaları üzerinden işleyen eleştirel bir sinema pratiği olarak da değerlendirilmelidir (Snelson, 2022).

Kelly Hurley'in tanımladığı geleneksel body horror, bilim kurgu, korku ve gerilim filmlerinin anlatı ve sinematik geleneklerini yeniden birleştirerek insan bedeninin yabancılaştırılmış, ötekileştirilmiş bir gösterisini sahneleyen hibrit bir türdür. Body horror, yarı-insan figürlerin dışlanmışlıkları, belirsizlikleri ve bir araya gelmesi mümkün olmayan çoklu formların imkânsız bedenselleştirilmesi yoluyla ürettikleri etkiyle tiksinti ve kendi içinde bir tür haz uyandırmayı amaçlar (Hurley, 1995, s. 203).

Xavier Aldana Reyes'e göre body horror terimi, bedenin korku, kaygı ve bazen de tiksintinin ana kaynağını oluşturduğu bir tür kurgu veya sinemayı tanımlar ve bu durum hem karakterler hem de izleyiciler için geçerlidir. Bu türde korku, insan

bedenine bir değişim veya bir dizi değişim aracılığıyla işlenir; bu da "normal" olarak algılanan bedeni olumsuz biçimde olağanüstü ve/veya acı verici bir versiyonuna dönüştürür. Kesilme, yozlaşma ve dönüşüm (genellikle melezleşme) bu süreçte temel katalizörlerdir (Reyes, 2020).

Bu alt türdeki eserlerde bedensel deformasyon, mutasyon, enfeksiyon ve bozulma gibi temalar, korkunun temel kaynağı olarak sunulmaktadır. Bedensel bütünlüğün ihlali, hem görsel olarak izleyicide rahatsızlık uyandırmakta hem de bireyin kendi bedenine dair korkularını tetiklemektedir. Body horror, insan bedeninin kontrol edilemeyen ve bilinmeyen güçler tarafından bozulduğu veya tamamen dönüştüğü durumlara odaklanmakta; bu sayede fiziksel sınırların ötesinde varoluşsal bir korku yaratmaktadır.

Body horror alt türü, izleyiciyi rahatsız edici estetik unsurlar kullanarak duygusal olarak etkilemeyi amaçlar. Bedenin parçalanması, mutasyona uğraması veya yabancı bir varlık tarafından işgal edilmesi gibi temalar, insan bedeni üzerindeki kontrol kaybının korkusunu yansıtır. Bu türdeki filmler, bedenin doğal sınırlarının ihlal edilmesi ve bireyin kendisi üzerindeki kontrolünü kaybetmesi gibi evrensel korkularla oynar. Bu korkular hem fiziksel hem de psikolojik düzeyde bir rahatsızlık yaratarak body horror'u korku sineması içinde özel bir konuma taşır.

Reyes (2020), body horror'u yapısal ve anlatısal özelliklerine göre ikiye ayırır: ilki, "kan ve şiddetle yönlendirilen, yani kurgusal karakterlerin bedenlerine yapılan saldırılar yoluyla korku ve tiksinti yaratan" türdür; ikincisi ise "doğaüstü dönüşümlere ya da farklı yetilere sahip olanların voyeuristik cazibesine dayanan" türdür. İkinci türde korkutucu senaryolar, bedenin çürümesinden, insanlığını kademeli ya da ani şekilde kaybetmesinden (fiziksel ve/veya ahlaki), kontrol edilemez doğası ve arzularından veya tiksinti uyandırıcı özelliklerinden kaynaklanır.

Body horror alt türünün tanımı ve tarihçesi, türün toplumsal korkularla olan ilişkisini ve izleyiciyi nasıl etkilediğini anlamak açısından önemlidir. Türün evrimsel gelişimi, toplumsal ve teknolojik değişimlere nasıl yanıt verdiğini ve bedenin korku kaynağı olarak nasıl kullanıldığını göstermektedir. Bu tarihsel bağlam, araştırmada cinsiyet temsillerinin ve bedensel dönüşümün türde nasıl şekillendiğini anlamaya katkı sağlayacaktır.

3.3.1. Body Horror Sinemasını Etkileyen Kaynaklar

Body horror alt türünün izleri yalnızca modern sinemaya özgü değildir; aksine bu türün estetik, tematik ve sembolik kökenleri, insanlık tarihinin erken dönemlerinden itibaren çeşitli kültürel anlatılarda ve sanatsal temsillerde gözlemlenebilir. İnsan bedeninin bozulması, yabancılaşması, grotesk biçimlerde yeniden şekillenmesi gibi temalar, yüzyıllar boyunca mitolojik hikâyelerde, dini ikonografide, edebiyatta, tıp tarihinde ve görsel sanatta tekrar tekrar işlenmiştir. Bu nedenle body horror'ı sinema merkezli bir tür olarak tanımlamadan önce, bu türün düşünsel altyapısını oluşturan kültürel kökenleri incelemek gerekir.

Body horror'ın en erken temsillerine antik mitolojide rastlanır. Yunan mitolojisinde Medusa'nın saçlarının yılanla dönüşmesi veya Proteus'un sürekli değişen formu, bedenin tanınamaz hâle gelmesiyle ilgili korkuları temsil eder. Benzer şekilde, Antik Mısır ve Mezopotamya mitolojilerinde de çok başlı canavarlar, insan-hayvan melezleri ve deformasyon içeren figürler, bedenin norm dışı dönüşümlerine dair sembolik anlatılar sunar (Black & Green, 2003). Bu figürler yalnızca fiziksel bir korkunun değil, aynı zamanda kimliğin, ahlakın ve toplumsal düzenin tehdit edilmesine dair metaforik birer temsildir.

Orta Çağ boyunca grotesk estetik, özellikle Avrupa'da dini mimari ve el yazması tasvirlerde öne çıkmıştır. Katedral cephelerinde yer alan gargoye heykelleri, insan ve canavar arasında kararsız kalan formlarıyla izleyicide hem korku hem de hayranlık uyandırmıştır. Bu dönemde görülen “monstrum” figürü, ilahi düzenin bozulmasına işaret ederken aynı zamanda günah, sapkınlık ve dünyevi arzuların sembolü olarak da işlev görmüştür (Halberstam, 1995). Ayrıca, Hristiyan ikonografisinde cehennem temsillerinde yer alan işkence görmüş, parçalanmış ya da mutant bedenler de hem dinsel bir korkunun hem de görsel bir body horror estetiğinin erken örnekleri olarak değerlendirilebilir.

16. ve 17. yüzyıllarda Batı'da gelişen anatomi bilimi, insan bedeninin hem bilimsel hem de sanatsal olarak temsil edilmesinde önemli bir dönüm noktası oluşturmıştır. Özellikle Andreas Vesalius'un *De Humani Corporis Fabrica* (1543) adlı eseri, insan bedeninin iç yapısının detaylı anatomik çizimlerle sunulmasıyla, bedenin içsel

parçalanabilirliği ve sınırsızlığını gözler önüne sermiştir. Yine Ambroise Paré'nin *Des Monstres Et Prodiges* (1573) adlı eserinde, çeşitli doğum anomalileri, deformasyonlar ve bedenin grotesk halleri kataloglanmış; bu temsiller yalnızca bilimsel değil, aynı zamanda estetik ve metafizik anlamlar taşımıştır. Paré'nin metni, bedenin doğallığına ve sınırlarına dair temel inançları sorgulayan erken modern bir body horror söylemi olarak da okunabilir.

17. yüzyıl Hollanda'sında Govard Bidloo ve Frederik Ruysch gibi anatomistlerin hazırladığı bilimsel çizimler, sanatsal olarak da yüksek estetik değere sahiptir. Özellikle Ruysch'un kurumuş insan dokularını çiçekler, inci kolyeler ve teatral düzenlemelerle sunması, hem ölümün hem de bedenin tuhaf bir yüceltilmesi olarak yorumlanabilir (Brander, 2017). Bu sunumlar, yalnızca anatomiye değil, aynı zamanda estetik deformasyonun insan psikolojisinde nasıl bir yankı yarattığına dair erken örneklerdir. Görsel sanatın grotesk estetikle birleştiği bu tür yapıtlar, body horror'ın sinema öncesi temellerini genişleten çok disiplinli örneklerdir.

18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sında yükselen gotik edebiyat, body horror'ın edebi temsillerini kurumsallaştırmıştır. Mary Shelley'nin *Frankenstein* (1818) adlı eseri, insan bedeninin bilimsel müdahale sonucu grotesk biçimde yeniden şekillendirilmesini anlatır ve türün ilk yapı taşlarından biri olarak kabul edilir. Shelley, ölü bedenlerin birleşimiyle yaratılan bir varlık üzerinden hem etik bir tartışma yürütmüş hem de modern bilimin sınırlarına dair korkuları gözler önüne sermiştir. Özellikle mezar hırsızlığı, anatomi laboratuvarları ve deneysel cerrahi gibi dönemin gerçek korkuları, Frankenstein figüründe bedenin parçalanabilirliği ve yeniden yapılandırılabilirliği üzerine şekillenir (Marshall, 1995).

H.G. Wells'in *Dr. Moreau'nun Adası* (The Island of Doctor Moreau, 1896) romanı da body horror açısından oldukça önemlidir. Romanda, hayvanlar üzerinde yapılan deneyler sonucunda ortaya çıkan "Beast Folk" karakterleri, doğa ile bilim arasındaki sınırın aşılması ve biyolojik kimliğin bozulması temasını işler. Moreau'nun adası, doğaüstü ve etik dışı deneylerin yapıldığı bir "abject" mekân olarak kurgulanır. Bu figürler aracılığıyla Wells, medeniyetin kırılgan yapısını, insan doğasının hayvaniliğe yakınlığını ve bilimsel deneylerin ahlaki sonuçlarını tartışmaya açar (Redfern, 2004; Figgins, 2019).

20. yüzyılın başında modernist sanat akımları da bedensel deformasyonla ilgilenmiştir. Özellikle ekspresyonist ressam Egon Schiele'nin distorsiyona uğramış otoportreleri ve Francis Bacon'ın eriyen, parçalanmış figürleri, izleyicide rahatsızlık yaratan ama bedenin kırılmasını ve yabancılaşmasını doğrudan temsil eden imgeler üretmiştir (Jones, 2014). Bu sanatçılar, insan bedenine dair "güzellik" ideallerini tersyüz ederek, içsel bozulmanın dışsal formlara yansımalarını grotesk bir estetikle sunmuşlardır.

Body horror sinemasına kaynaklık eden bu örnekler, türün yalnızca bir sinema жанrı olmadığını; kültürel korkuların, etik çatışmaların, bilimsel sınır ihlallerinin ve kimliğe dair krizlerin görsel, yazınsal ve sembolik yollarla tarih boyunca işlendiğini göstermektedir. Monster kültürü, grotesk estetik, abjekt alanlar ve anatomi sanatı gibi pek çok disiplin, body horror'ın düşünsel altyapısının şekillenmesine katkı sağlamıştır (Halberstam, 1995). Bu bağlamda, body horror sineması, aslında uzun bir kültürel mirasın güncel bir anlatı biçimidir ve bu tarihsel kökler, türün toplumsal ve psikolojik etkisini daha derinlemesine anlamayı mümkün kılar.

3.3.2. Body Horror Öncesi: Klasik Korku Sinemasında Grotesk Beden

1930'lu ve 1940'lı yıllar, Hollywood'da klasik korku sinemasının biçimlendiği, özellikle Universal Stüdyoları tarafından üretilen ikonik canavar filmleriyle anılan bir dönemdir. Bu süreçte body horror temasının henüz ayrı bir alt tür olarak tanımlanmamış olmasına rağmen, canavar figürü ve bedensel dönüşüm ekseninde şekillenen anlatılar aracılığıyla belirgin bir şekilde görünür hale geldiği söylenebilir. Universal'ın *Frankenstein* (1931), *Mumya* (The Mummy, 1932), *Görünmez Adam* (The Invisible Man, 1933), *Dr. Jekyll ve Bay Hyde* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1931) ve *Kurt Adam* (The Wolf Man, 1941) gibi yapımları, insan bedeninin ya laboratuvar ortamında yapay biçimde inşa edildiği, ya doğaüstü lanetler sonucu şekil değiştirdiği ya da bilimsel/harici güçler tarafından bozulduğu senaryolar sunmuştur. Bu klasik yapımlar, gotik edebiyat kaynaklı karakterleri sinema diline aktarmış, ancak bunu dönemin estetik ve ahlaki normlarına uygun, dolaylı ve stilize yollarla gerçekleştirmiştir.

Özellikle *Frankenstein*'in 1931 tarihli James Whale uyarlaması, sinema tarihine mal olmuş en tanınmış "canavar" figürlerinden birini yaratmış, aynı zamanda bedensel parçalanma temasını görsel açıdan güçlü biçimde yansıtmıştır. Boris Karloff'un hayat verdiği Frankenstein'in yarattığı, farklı ceset parçalarının birleştirilmesiyle oluşturulan

ve dikiş izleriyle örülü bedeniyle, adeta yürüyen bir “bedensel kolaj” niteliği taşımaktadır. Her ne kadar film doğrudan grafik şiddet içermese de, yaratığın fiziksel görünümü ve yaratılma sürecinin fikir düzeyindeki ürkünçlüğü, body horror kategorisi ile örtüşmektedir. Toplumsal bağlamda, Büyük Buhran yıllarının etkisiyle, Frankenstein’ın yarattığı gibi dışlanan, marjinalleştirilen figürlerin popülerleşmesi, ekonomik ve sosyal çalkantıların ortasında “ötekileştirilmiş” beden imgelerinin canavar metaforu aracılığıyla temsil bulduğunu göstermektedir (Skal, 1993). Bu dönemde tıpta yaşanan gelişmeler, (örneğin kan nakli ya da organ nakli gibi uygulamalar) ise hem umut hem korku barındıran bilimsel açılımlarla birlikte, Frankenstein gibi anlatılarda bedensel bütünlükle ilgili etik gerilimleri görünür kılmıştır.

Rouben Mamoulian’ın *Dr. Jekyll ve Bay Hyde* filmi, sinema tarihinde bir bireyin farklı bir varlığa dönüşümünün sinematografik ve makyaj teknikleriyle nispeten gelişmiş biçimde ilk kez gösterildiği yapılardan biridir. Filmdeki dönüşüm sahneleri, kırmızı-yeşil filtrelerin ve aşamalı makyaj uygulamalarının yardımıyla oluşturulan kesintisiz geçiş illüzyonuyla, insan bedeninin içindeki ilkel yönlerin fiziksel forma bürünme potansiyelini vurgulamaktadır. Buradaki body horror ögesi, bedenin irade dışı ve kontrolsüz biçimde başka bir yapıya dönüşmesi fikrinde yatmaktadır. Bu dönüşüm, yalnızca fiziksel bir değişim değil, aynı zamanda ruhsal/psikolojik bir bozulmanın beden aracılığıyla dışavurumudur. Cinsiyet temsili açısından değerlendirildiğinde, Mr. Hyde karakteri, saldırgan eril cinselliğin ve şiddetin temsilcisi olarak sunulmakta; buna karşın kurbanlar çoğunlukla kadın karakterlerdir. Bu durum, bedenin korku nesnesi haline gelmesinin yanı sıra, Viktoryen dönemin bastırılmış cinsellik algılarının da sinematik bir yansıması olarak yorumlanabilir (Creed, 1993).

Benzer biçimde *Kurt Adam (1941)* filmi de lycanthropy (kurtadamlaşma) mitini merkeze alarak, insan bedeninin belirli döngülerde vahşi bir varlığa dönüşümünü konu edinmiştir. Filmin başkarakteri Larry Talbot’ın dolunay zamanlarında iradesi dışında fiziksel olarak dönüşmesi, makyaj sanatçısı Jack Pierce tarafından emekle uygulanmış aşamalı kıl uzaması ve yüz deformasyonu efektleriyle aktarılmıştır. Bu filmle birlikte, bedensel metamorfoz sahneleri korku sinemasının ikonik görsel anlatı öğeleri arasına girmiş ve body horror alt türünde sıklıkla kullanılacak “dönüşüm sekansı” kalıbının temelini atmıştır. Kurt Adam figürü, bir anlamda modern psikolojideki id kavramı (kontrolsüz dürtüler) ile biyolojik kalıtıma dair korkuların (örneğin aile laneti) fiziksel

bir yansımasıdır. 1940'lı yılların savaş atmosferi bağlamında, bireyin içinde bastırılmış şekilde var olan “canavar” imgesi, insan doğasının şiddet ve saldırganlıkla evcilleştirilemez yönlerine dair toplumsal korkuları temsil etmiştir. Dönemin teknik olanakları doğrultusunda tam teşekküllü dönüşüm sahneleri sınırlı montaj teknikleriyle gerçekleştirilebildiğinden, yönetmenler genellikle dönüşüm sürecinin en dehşet verici anlarını gölgeler ya da dolaylı göstergelerle yansıtarak, izleyicinin hayal gücünü harekete geçirmeyi tercih etmişlerdir.

Klasik canavar filmleri arasında yer alan *Mumya* (1932) ve *Görünmez Adam* (1933) ise beden temalı korkuları farklı boyutlardan ele almıştır. *Mumya* (1932), kadim bir rahibin mumyalanmış cesedinin canlanması aracılığıyla, yüzeyde bozulmamış gibi görünen bir bedenin aslında yarı çürümüş ve lanetli bir varlığa dönüşebileceğini ortaya koymuştur. Bu film, Mısır arkeolojisine ve mumyalara yönelik dönemin kültürel ilgisini yansıtırken, ölüm sonrası bedenin güvenliğine dair endişelerin sinematik ifadesi olarak değerlendirilebilir. *Görünmez Adam* (1933) ise, bilimsel bir serumla bedenin görünmez hale gelmesini konu alarak, fiziksel bedenin kayboluşunun yarattığı varoluşsal dehşeti yansıtmaktadır. Bedenin gözle görülmez hale gelmesi, görünmezlik ile delilik arasında bağ kurulmasına yol açar; bu da bedenin yokluğunun dahi body horror kapsamına alınabileceğini göstermektedir.

1934'te yürürlüğe giren Hays Code çerçevesinde, Hollywood'da grafik şiddet ve çıplak beden temsilleri ciddi ölçüde sansürlendiğinden, klasik dönem korku sineması body horror unsurlarını daha çok dolaylı, sembolik ya da stilize yollarla izleyiciye aktarma yoluna gitmiştir. Örneğin H. G. Wells'in romanından uyarlanan *Kayıp Ruhlar Adası* (Island of Lost Souls, 1932), insan-hayvan karışımı yaratıkları deforme makyajlarla açık biçimde tasvir etmiş, ancak filmdeki canlılar üzerinde gerçekleştirilen deneysel cerrahi müdahale sahneleri şiddet yerine çılgınlık ve gölgelerle ima edilmiştir. Buna rağmen film, içerdiği temaların rahatsız edici doğası nedeniyle dönemin birçok ülkesinde sansüre uğramış ve yasaklanmıştır (Mank, 2022). Bu durum, body horror temalarının mevcut toplumsal normları ne ölçüde zorladığını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Özellikle insan ve hayvan sınırlarının belirsizleştiği bir anlatı yapısı (ki bu aynı zamanda bedenin kimliksel bütünlüğünün radikal şekilde değiştirilmesi anlamına gelir) izleyici nezdinde son derece tedirgin edici bir etki yaratmıştır.

Toplumsal ve politik bağlam açısından değerlendirildiğinde, 1930’lar ve 40’lar dönemi; küresel ekonomik buhran, yaklaşan savaş tehdidi ve II. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkileriyle şekillenen bir dönemdir. Bu koşullar altında, klasik korku sinemasındaki monströz beden temsilleri, çoğunlukla yabancı ya da tehditkâr olarak algılanan “öteki”yi temsil etmiştir. Örneğin, Nazi ideolojisinin “üstün beden” takıntısının küresel gündemde olduğu bir atmosferde, Hollywood canavarları genellikle insandışılaştırılmış figürler olarak tasvir edilmiş, ancak bu figürler genellikle film sonunda düzene karşı tehdit olmaktan çıkarılmış, sistem tarafından etkisiz hale getirilmiştir. Bu yapı, dönemin film dilinde muhafazakâr bir yaklaşımın hâkim olduğunu ve bedensel sapmaların nihayetinde bertaraf edilmesiyle normatif düzenin yeniden tesis edildiğini göstermektedir (Kellner, 1989). Bununla birlikte, filmlerin alt metinlerinde bilimsel hırsın sınır tanımazlığına ya da bastırılmış dürtülerin geri dönüşüne yönelik uyarılar da sezilmektedir.

Cinsiyet temsilleri bakımından, bu dönemin korku sineması çoğunlukla kadın karakterleri masum kurbanlar ya da canavarlar tarafından arzunun nesnesi olarak kodlamıştır. Örneğin, Frankenstein’da canavar tarafından kaçırılan kadın karakterler veya Dracula gibi yapımlarda vampir figürlerinin kadınları hedef alması, bu temsillerin başlıca örneklerindendir. “Monstrous-feminine” (canavar-dişil) kavramı henüz bu dönemde kuramsal anlamda şekillenmemiş olsa da, kadın bedeni kimi yapımlarda dolaylı yoldan korkunun nesnesi konumuna getirilmiştir. *Mumya* (1932) veya *King Kong* (1933) gibi yapımlarda canavarların arzuladığı güzellik figürleri bu duruma örnek gösterilebilir.

Teknik estetikler bakımından değerlendirildiğinde, 1930’lar ve 40’lar dönemi body horror temalarının sinemasal temsili açısından yenilikçi makyaj tasarımları, pratik efektler ve siyah-beyaz sinematografinin sunduğu görsel kontrastlardan yararlanmıştır. Jack Pierce gibi dönemin öncü makyaj sanatçıları, balmumu, lateks ve boya gibi malzemelerle yarattıkları ikonlaşmış karakter tasarımları aracılığıyla (örneğin Frankenstein’ın civatalı başı, Kurt Adam’ın kıllı yüzü, *Operadaki Hayalet* (Phantom of the Opera, 1925) yapımındaki çürümüş surat makyajı) body horror estetiğinin temellerini atmışlardır.

Klasik korku sineması dönemi, body horror öğelerini doğrudan ve açık şekilde değil; ancak etkili, sembolik ve stilize anlatım biçimleriyle işlemiştir. Bedensel dönüşüm ve bozulma temaları, canavar anlatıları aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmış, böylece hem

dönemsel toplumsal korkuların (bilinmeze duyulan endişe, bilimin etik sınırları, bastırılmış şiddet eğilimleri) dile getirildiği bir anlatı formu olmuş, hem de ileriki yıllarda gelişecek body horror sineması için estetik ve tematik bir kaynak yaratmıştır.

3.3.3. 1950’li Yıllarda Bilim ve Mutasyon Korkularının Yükselişi

1950’li yıllar, II. Dünya Savaşı’nın ardından ortaya çıkan bilimsel ve teknolojik ilerlemeler ile Soğuk Savaş’ın yarattığı ideolojik gerilimlerin, korku sinemasının tematik yapısına doğrudan yansıdığı bir dönemdir. Bu dönemde body horror temaları, özellikle bilimkurgu sinemasıyla iç içe geçerek, insan bedeninin bilimsel deneyler, radyasyon ve uzay kaynaklı tehditler karşısında geçirdiği deformasyonlar üzerinden işlenmiştir. Bu bağlamda, bedensel bütünlüğün bozulması, kontrol kaybı ve mutasyon gibi olgular, dönem sinemasında sıkça başvurulan korku motifleri hâline gelmiştir (Skal, 1993). Savaş sonrası bilimsel gelişmelere duyulan hem hayranlık hem de kuşku, sinema aracılığıyla bedenin dönüşümü temasında ifadesini bulmuştur. Bu temaların erken örneklerinden biri olan *The Quatermass Xperiment* (1955), uzaydan dönen bir astronotun vücudunun bilinmeyen bir etkiyle aşamalı biçimde mutasyona uğramasını konu edinmiştir. Film, insan bedeninin yavaş yavaş kontrol edilemeyen, biçimsiz bir yapıya dönüşmesini betimleyerek, body horror öğelerini açık şekilde ortaya koyan ilk örneklerden biri olarak değerlendirilebilir (Newman, 2011).

Dönemin Amerikan sinemasında ise *Sinek* (1958) ve *Büyüyen Canavar* (The Blob, 1958) body horror temasının daha grafik ve dramatik biçimlerde işlendiği öne çıkan yapımlardır. *Sinek* (1958), laboratuvar ortamında gerçekleştirilen bir teleportasyon deneyi sırasında insan ve sinek DNA’sının karışması sonucu bilim insanının aşamalı biçimde bir sinek-insana dönüşmesini konu alır. Film, dönüşüm sürecini psiko-biyolojik bir kriz olarak işlerken, modern bilimsel girişimlerin etik ve varoluşsal sonuçlarını bedenin deformasyonu üzerinden temsil eder (Kellner, 1989). Benzer şekilde, *Büyüyen Canavar* (1958) filminde uzaydan gelen jelatinimsi bir yaratığın insanları yutması ve bedensel bütünlüklerini eritmesi, doğrudan grafik biçimde gösterilmese de, izleyicide zihinsel bir tiksinti ve korku yaratacak şekilde yapılandırılmıştır. Bu film, dönemin yaygınlaşan nükleer felaket korkularını, insan bedeninin içten dışa doğru çürümesi biçiminde metaforik olarak yansıtmaktadır (Jancovich, 1996).

1950'ler aynı zamanda, devasa yaratıkların ve anormal boyutsal değişimlerin beden üzerinden korku yaratma işlevi üstlendiği bir dönemdir. *Yeryüzüne Hücum* (Them!, 1954), *Godzilla* (1954) ve *The Amazing Colossal Man* (1957) gibi filmlerde dev karıncalar, kertenkeleler ya da büyüyen insanlar, nükleer teknolojiye bağlı çevresel ve genetik felaketlerin sembolleri olarak kurgulanmıştır. Bu filmler, mutasyonun ve radyasyonun bedeni fiziksel olarak dönüştürme potansiyeline dair birer alegori işlevi görmüştür (Tsutsui, 2004). İnsan bedeninin küçülmesi teması, *Kendi Kendine Küçülen Adam* (The Incredible Shrinking Man, 1957) filminde olduğu gibi, fiziksel dönüşümün bireyin varoluşsal kriziyle nasıl kesişebileceğini göstermektedir. Filmde ana karakter, radyasyon sonucu sürekli olarak küçülürken, yalnızca fiziksel bir tehdit değil, aynı zamanda bireyin toplum içindeki yerini ve anlamını yitirmesine dair derin bir metafor kurulmaktadır (Sobchack, 1987). Dönemin öne çıkan yapımlarından biri olan *Merihlen Saldıranlar* (1956), doğrudan grotesk beden temsillerinden ziyade, insan kimliğinin fiziksel ikamesi üzerinden bir body horror yorumu getirir. Filmde bireyler, dış uzaydan gelen organizmaların ürettiği duygusuz, mekanik kopyalarla yer değiştirir. Bu durum, bedenin fiziksel görünümünün korunmasına rağmen öznenin yok olması gibi tekinsiz bir korku alanı yaratır. Film, McCarthy dönemi paranoyasını ve ideolojik benzeşmenin yarattığı korkuyu beden üzerinden temsil ederek, bedenin yabancılaşmasına dair psikolojik bir boyut sunar (Seed, 1999).

1950'lerin sonlarına doğru Hammer Film Productions'ın yeniden çevrimleri, klasik gotik korkunun estetik kodlarını daha şiddetli ve grafik biçimlerle birleştirerek body horror unsurlarını daha görünür hâle getirmiştir. *The Curse of Frankenstein* (Frankeştayn'ın Laneti, 1957) çürümüş et, dikişli yüzeyler ve kanlı makyaj teknikleriyle, önceki Frankenstein uyarlamalarına kıyasla daha çarpıcı bir beden temsili sunmuştur. *Dracula* (Drakula'nın Dehşeti, 1958) gibi yapımlar ise, bedenin vampirleşme yoluyla geçirdiği değişimleri görsel olarak detaylandırmıştır (Pirie, 1973). Bu dönemde Fransız yapımı *Çehresiz Gözler* (*Les Yeux Sans Visage*, 1960), bir cerrahın ölen kızına yeni bir yüz nakletmek amacıyla başka kadınların yüzlerini keserek alma sürecini rahatsız edici bir şekilde işlemiştir. Film, bedensel cerrahinin grotesk potansiyelini ve etik sınırlarını irdeleyerek, cerrahi body horror'ın ilk örneklerinden biri olmuştur (Williams, 1991).

Toplumsal bağlamda değerlendirildiğinde, 1950'ler sineması, nükleer silahların yaygınlığı, uzay yarışının getirdiği bilinmezlik ve bilimsel girişimlerin etik boyutlarına

dair duyulan toplumsal endişeleri beden temsilleri aracılığıyla yansıtmıştır. Beden, bu süreçte yalnızca biyolojik bir yapı değil, aynı zamanda politik, ideolojik ve epistemolojik kaygıların taşıyıcısı hâline gelmiştir (Skal, 1993; Tudor, 1997).

Cinsiyet temsilleri bakımından, söz konusu dönemde body horror anlatıları çoğunlukla erkek bedeninin dönüşümünü ve parçalanmasını merkez alırken, kadın karakterler sıklıkla pasif izleyici veya kurban konumunda kurgulanmıştır. Bu durum, erkekliğin bilim, iktidar ve akılcılıkla özdeşleştirilmesine karşın, dönüşen ve yozlaşan beden üzerinden bu ideallerin kırılganlığını ifşa eden bir anlatı yapısı ortaya koyar (Clover, 1992). Estetik açıdan, 1950’li yıllarda makyaj efektleri, mekanik kuklalar, minyatür modeller ve stop-motion gibi analog teknikler, bedenin dönüşümünü sahnelemede temel araçlar olarak kullanılmıştır. Renkli filmlerin yaygınlaşması, özellikle kan ve doku efektlerinin daha belirgin şekilde sunulmasını sağlamış, böylece bedenin bozulması daha doğrudan bir izleyici tepkisi yaratacak biçimde temsil edilmiştir (Rickitt, 2006).

3.3.4. 1970’ler ve 1980’ler: Body Horror Alt Türünün Zirvesi

1970’li ve 1980’li yıllar, body horror alt türünün sinemada en belirgin, en cüretkâr ve yaratıcı biçimlerine kavuştuğu dönemdir. Bu dönemde hem bağımsız sinemacılar hem de ana akım içerisinde iş yapan bazı yönetmenler, bedenin korku unsuru olarak kullanımını zirveye taşıdılar. Özellikle Kanadalı yönetmen David Cronenberg, bu dönemde çektiği filmlerle body horror alt türünün başat auteur’ü olarak ün kazanmıştır. (Kellner, 1989). Cronenberg’in eserleri, insan bedeninin teknoloji, hastalık, cinsellik ve psikolojiyle kesişimlerinde ortaya çıkan dehşeti işlemesiyle, ona “body horror’ın vaftiz babası” olarak anılmasına neden olmuştur. (Cruz, 2012). Aynı dönemde Amerikan korku sinemasında da John Carpenter, Wes Craven, Tobe Hooper, Stuart Gordon, Clive Barker gibi isimler, farklı yaklaşımlarla bedensel korkuyu keşfetmişlerdir. 80’lere gelindiğinde gelişen makyaj ve pratik efekt teknolojileri sayesinde, sinema perdesi bugüne dek görülmemiş derecede grafik (seyircinin gözü önünde gerçekleşen) mutasyonlar, parçalanmalar ve yaratık tasarımları ile doldu. Bu yıllar, body horror’ın hem görsel yaratıcılık hem de ideolojik derinlik anlamında zirve yaptığı, adeta altın çağıdır.

Cronenberg'in 1975'te çektiği *Ürpertiler* (Shivers) ve ardından *Kuduz* (*Rabid*, 1977), body horror temalarını modern (1970'lerin) kentsel toplum bağlamında işleyen çığır açıcı filmlerdir. *Ürpertiler* (1975)'de bir apartman kompleksindeki insanlar, parazitik bir organizma nedeniyle cinsel saldırganlık ve şiddet eğilimi gösteren “zombimsiler”e dönüşür. Bu organizma insanların bedenine girdikten sonra onları içeriden değiştirir ve hem zihinlerini kontrol eder hem bedenlerinde grotesk etkiler yaratır. Film, bir yönüyle zombi temasına benzese de aslında zombileşme sebebinin bedene yerleşen ve üreyen bir parazit oluşu, body horror'ın istilacı beden korkusuna klasik bir örnektir (Cruz, 2012). Cronenberg burada 1960'ların özgür cinsellik akımını ve 1970'lerde beliren cinsel yolla bulaşan hastalık korkularını (henüz AIDS ortaya çıkmasa da bel soğukluğu, frengi gibi hastalıklar) bir arada ele alır, bedenin içindeki virüs/parazit, modern dünyanın temiz ve medeni yüzeyinin altında ilkel ve kontrolsüz bir güç olarak patlak verir (Kellner, 1989).

Cronenberg'in aynı dönemde çektiği bir diğer film olan *Kuduz* (1977) ise bir ameliyat sonrası deneysel bir tedaviyle bedeninde değişim geçiren bir kadının vampir benzeri bir açlıkla insanlara saldırmasını anlatır. Film, koltuk altından çıkan fallik bir iğne ile kurbanlarının kanını emen bir kadın ya da cinsel organların yer değiştirmesi gibi Freudiyen ürpertici imgeler içerir. Cronenberg'in bu filmleri, kadın bedeni üzerinden yayılan bir hastalıklı cinsellik korkusunu işlemiş ve kimi eleştirmenler tarafından kadın düşmanı bulunmuştur (Robin Wood, Cronenberg'i “tepkici korku sineması” yapmakla suçlar, bkz. Kellner, 1989). Ancak daha derin bir açıdan, bu filmler 1970'lerin “beden benimdir” diyen özgürleşen beden politikasının yarattığı reaksiyonları ve cinsel devrimin getirdiği belirsizlikleri yansıtır.

1980'li yıllara gelindiğinde Cronenberg'in çizgisini sürdürdüğü ve *Tarayıcılar* (Scanners, 1981), *Ekrandaki Dehşet* (Videodrome, 1983), *Sinek* (The Fly, 1986), *Ölü İkizler* (Dead Ringers, 1988) gibi önemli filmlerin çekildiği görülür. *Tarayıcılar* (1981) telepatik güçleri olan insanların zihinle beden patlatabildiği bir hikâyeye sunar. *Ekrandaki Dehşet* (1983) ise TV sinyalleri ve görüntüler yoluyla insan bedeninin biyomekanik kaba dönüşmesini işler: Kahramanın karnında vajina benzeri bir yarık açılır, buraya silahlar girip çıkar, gerçeklik halüsinasyonla karışır. Bu film, medyanın beden üzerindeki etkisine dair bir alegoridir, televizyondaki şiddetle yatıp kalkan toplumun bizzat bedeni değişmektedir. Cronenberg bu eseriyle teknoloji ile et ve kanın iç içe geçtiği bir siberpunk body horror vizyonu sunmuştur (Kellner, 1989).

Sinek (1986) ise Kurt Neumann'ın *Öldüren Arzu* (The Fly, 1958) adlı klasiğinin Cronenberg imzalı yeniden çevrimidir ve body horror sinemasının belki de en duygusal ama aynı zamanda en tiksindirici örneklerinden biridir. Cronenberg'in *Sinek*'inde (1986) Jeff Goldblum'un canlandığı bilim insanı Seth Brundle, kademeli olarak dev bir sineğe dönüşürken film bunu oldukça ayrıntılı makyaj aşamalarıyla gösterir: Tırnaklar düşer, cilt dökülür, dişler kopar. Bu dönüşüm süreci adeta ileri evre bir hastalığın (örn. kanser veya AIDS) analogisidir. Nitekim filmin 1986'da, AIDS krizinin zirvesi sırasında gösterimi nedeniyle birçok eleştirmen Brundle'in çürüyen bedenini AIDS hastalarına benzetmiştir; Cronenberg her ne kadar bu filmin genel olarak hastalığa ve yaşlanmaya dair bir metafor olduğunu söylese de (Phipps, 2014), filmin toplumsal bağlamında AIDS korkusunun etkisi açıkça hissedilir.

Yönetmenin 1988 yılında çektiği *Ölü İkizler* (1988) ise tek yumurta ikizi jinekologların psiko-seksüel bir çöküş hikâyesini anlatırken, kadın üreme organlarına takıntılı cerrahi aletlerle bedensel dehşet yaratır. Bu film, body horror'ın dışsal mutantlardan ziyade içsel bozulmaya ve akıl sağlığının bedeni etkilemesine dair bir örnek olarak gösterilebilir. Film, 1975 yılında New York'ta ölü bulunan ikiz jinekologlar Stewart ve Cyril Marcus'un trajik hikâyesinden ilham almıştır. Bu olay, Bari Wood ve Jack Geasland tarafından kaleme alınan *Twins* (1977) adlı romana da konu olmuştur (Wood & Geasland, 1977). Cronenberg, bu romanı temel alarak, gerçek olayın dehşetini beden korkusuyla harmanlamıştır.

Cronenberg'in filmlerinin ortak noktası, bedenin sınırlarının teknoloji (*Ekrandaki Dehşet* (1983), *eXistenZ* (1999)), hastalık (*Sinek* (1986)), psikoloji (*Ölü İkizler* (1988), *Hastanede Dehşet* (1979)) veya istila (*Ürpertiler* (1975), *Kuduz* (1977)) yoluyla ihlal edilmesidir. Onun sinemasında beden, sabit bir kimlik değil; sürekli değişebilen, kırılgan, yabancıya dönüşebilen bir süreçtir. Bu nedenle Cronenberg filmlerine dair akademik yorumlar, onları modern toplumun "biyopolitik" kaygılarını yansıtan eserler olarak niteler (Aldana Reyes, 2024). Örneğin *Hastanede Dehşet* (1979) filminde Cronenberg, bir annenin bastırılmış öfkesinin bedeninde tümörvari keselerde gelişen cüce çocuklara dönüşmesini anlatır, psikoterapi deneyleri gören kadın kelimenin tam anlamıyla öfkesinden canavarlar doğurur. Bu, aile kurumunun ve anne imgesinin travmatik bir bozulmaya uğramasıdır; feminist bir okuma, filmin annelik korkularını ve patriyarkal tıbbi eleştiriyi işlediğini öne sürebilir (Creed, 1993).

Cronenberg dışında 70'ler ve 80'lerde body horror'a büyük katkı veren filmlere bakacak olursak, John Carpenter'ın *Şey* (The Thing, 1982) filmi en başta anılmalıdır. *Şey* (1982), Antarktika'da bir araştırma ekibinin, biçim değiştirebilen uzaylı bir organizma ile mücadelesini konu alır. Bu organizma, temas ettiği her canlıyı taklit edebilmekte, onun bedenine girerek içeriden ele geçirmekle kalmayıp en beklenmedik anlarda grotesk biçimde parçalayarak mutant bir yaratığa dönüşebilmektedir. Carpenter'ın filmi, pratik özel efektlerin başyapıtı olarak kabul edilir; Rob Bottin'in tasarladığı yaratık efektleri, vücut parçalarının ayrılıp bağımsız hareket ettiği, insan yüzlerinin yarılp içinden pençelerin çıktığı çarpıcı sahneler içerir. Özellikle köpek kulübesindeki sahnede bir köpeğin bedeninin dağılması ve kafasının çiçek gibi açılması ya da kan testinin yapıldığı ünlü sahnede bir karakterin kafasının kopup örümceğimsi bacaklarla kaçması gibi imgeler.

Şey (1982) filminin alt metninde, Soğuk Savaş dönemi güvensizliği (her anındaki “öteki” olabilir, kimse görüldüğü kişi olmayabilir) ve AIDS paranoia (bir kan testiyle “enfekte” olanı arama teması) okuması yapılmıştır (Shaviro, 1993). Film ayrıca erkeklerden oluşan bir topluluğun kendi içinde dağılmasını göstererek, maskülen dayanışmanın beden korkusuyla çökmesini işler.

Yine 1979'da Ridley Scott'ın *Yaratık* (1979) filmi, bilimkurgu-korku türünde devrim yaratırken body horror'ın belki de en rahatsız edici metaforlarından birini sunmaktadır: İnsan bedeninin bir yabancı organizma tarafından istilası ve taşıyıcılığa zorlanması. *Yaratık'ta* (1979) mürettebatın bir üyesinin yüzüne yapışan “facehugger” yaratığı, onun boğazından içeri bir embriyo yerleştirir ve kısa süre sonra bu embriyo göğsünü parçalayarak küçük bir yaratık şeklinde dışarı fırlar (“chestburster” sahnesi). Bu sahne hem grafik şiddetiyle hem de cinsel üreme imasıyla (tecavüz ve zorla doğum) izleyiciyi şoke eder ve klasik korku ikonografisine girer. Yaratığın tasarımı, H.R. Giger tarafından gerçekleştirilmiş olup, fallik ve doğurganlıkla ilişkili simgeleri barındıran biyomekanik bir yapıdadır; organik ile mekanik öğelerin birleşimi, izleyiciye rahatsız edici bir görsel deneyim sunan bir beden kâbusu yaratır. *Yaratık* (1979) filminin body horror'a katkısı, bedeninin içinin güvenli olmadığı düşüncesini derinleştirmek olmuştur. Korku artık dışarıdaki canavarda değil, içimizde büyüyen bir canavardadır. Film aynı zamanda kadın kahraman (Ellen Ripley) figürüyle de dikkat çeker; hikâyede erkek karakterler beden istilası ve “doğurma” dehşetini yaşarken, hayatta kalan kadın olur. Eleştirmenler bunu geleneksel cinsiyet rollerinin tersine

çevrilmesi olarak ve filmin alt metninde bir tecavüz travması alegorisi olarak yorumlamışlardır (Creed, 1993). *Yaratık*'ın (1979) başarısı, 80'lerde birçok taklit ve devam filmlerini tetiklemiş ve "vücut istilası" temasını popülerleştirmiştir.

1980'li yılların body horror yelpazesi oldukça geniştir. Clive Barker'ın *Hellraiser: Şeytan Pusuda Bekliyor* (Hellraiser, 1987) filmi, sadomazoşist estetiği cehennemî yaratıklarla buluşturup acı ile haz arasındaki çizgiyi beden üzerinde yok eder. Cenobiteler denilen bu cehennem varlıkları (özellikle Pinhead karakteri) vücutlarına saplanmış çiviler, kancalar ve deri gerdirmeleriyle, bedeninin aşırı işkence görmüş ama aynı zamanda bundan zevk alan bir formunu temsil eder. Barker'ın *Hellraiser: Şeytan Pusuda Bekliyor* (1987), bedensel acının bir tür metafizik dönüşüme yol açtığı fikrini işlerken, gösterdiği grafik şiddetle de döneminin en kanlı filmlerinden biri olmuştur. Kan, iç organ, deri yüzme gibi gore unsurlar açıkça gösterilir; bu da 1980'lerde sansür ve "video nasties" tartışmalarını alevlendirmiştir. Özellikle Kanada'nın Ontario bölgesinde "toplum standartlarına aykırı" bulunarak yasaklanmış; kesintiler sonrası gösterime girmesine izin verilmiştir (Schwartzberg, 1987a). ABD'de ise MPAA filmi başlangıçta X derecesiyle sınıflandırmış, bazı sahnelerin çıkarılması istenmiştir (Schwartzberg, 1987b). Clive Barker, bu sansür uygulamalarına karşı çıkarak şiddetin sanatsal bağlamda değerlendirilmesi gerektiğini savunmuş ve yaratıcı özgürlüğün altını çizmiştir (Winter, 1985). Barker aynı zamanda eşcinsel bir sanatçı olarak, Barker'ın *Hellraiser: Şeytan Pusuda Bekliyor* (1987)'daki bedensel deneyimin heteronormatif olmayan bir cinsellik arayışını temsil ettiğini öne süren yorumlar almıştır. Bu bağlamda, bedeninin sınırlarını aşmak yalnızca fiziksel bir dönüşüm değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve kimlik kategorilerinin yeniden tanımlanması anlamına da gelir (Direk, 2025).

Stuart Gordon'ın *Re-Animator* (1985) ve *Ötelerden* (From Beyond, 1986) filmleri, H.P. Lovecraft hikâyelerini bol efektli body horror şölenlerine dönüştürmüştür. *Re-Animator*'da (1985) ölüleri diriltme deneyleri yapan çılgın bir doktorun hikâyesi abartılı kan, kopuk kafa ve bağımsız hareket eden iç organ sahneleriyle doludur (film bir mizah tonu da barındırır). *Ötelerden* (1986) ise beyin bezesini (pineal gland) harekete geçiren bir makine sayesinde insanların başka boyut yaratıkları görmesini ve giderek onlara dönüşmesini anlatır; filmde karakterlerin alınlarından uzayan dokunaçlar, bedenlerinin eriyip birleşmesi gibi uçuk efektler yer alır. Bu filmler, 80'lerin b-movie sahnesinde body horror'ın ne kadar uç boyutlara taşındığının

göstergesidir; düşük bütçeyle çalışan bu yönetmenler yaratıcılıklarını latex ve sahte kanla konuşturmuşlardır.

Japon sineması da body horror alt türüne özgü örnekler üretmiş ve türün sınırlarını kültürel olarak yeniden yorumlamıştır. Bu bağlamda, 1980'lerin sonunda Shinya Tsukamoto'nun *Tetsuo: The Iron Man* (1989) filmi, body horror'a avangard bir katkı sunar. Siyah-beyaz siberpunk atmosferinde geçen bu filmde, bir adamın bedeni yavaş yavaş metal parçalarla birleşir; etin makineye dönüştüğü bu travmatik süreç, teknolojik yabancılaşma ve bedensel kayıpla şekillenen çarpıcı bir dönüşüm olarak betimlenir. Agresif montajı ve ekstrem görüntüleriyle *Tetsuo* (1989), doğrudan Cronenbergvari temaları (insan-makine birleşimi, teknoloji fetişizmi) bir Japon hiperaktif estetiğiyle işlemektedir. Film, 80'lerin sonunda artan siberpunk akımının sinemadaki aykırı temsilcilerinden biri olarak, post-endüstriyel toplumda bedenin mekanikleşmesi korkusunu çarpıcı biçimde görselleştirir (Furuhata, 2013).

Body horror'ın yalnızca estetik biçimlerle değil, aynı zamanda tarihsel-toplumsal bağlamlarla da şekillendiği görülmektedir. Toplumsal bağlam olarak 1970'ler-80'ler body horror filmleri, Soğuk Savaş'ın son demlerindeki ruh halini, yeni hastalıklar ve teknolojiler karşısındaki endişeleri ve toplumsal normlara başkaldırıları yansıtmaktadır. 1970'ler, Vietnam Savaşı'nın travması, Watergate skandalı, ekonomik çalkantılar gibi güvensizliklerle doludur ve korku sinemasının genelinde de bu dönemde ciddi bir karamsarlık hâkimdir. *Teksas Katliamı* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974) gibi filmlerde görülen nihilist atmosfer, bu toplumsal huzursuzluğun sinemadaki yansıması olarak değerlendirilebilir (Booker, 2004).

1970'lerde body horror özelinde, ivme kazanan cinsel devrim, beden politikaları tartışmaları da etkili olmuştur, Cronenberg'in filmleri açıkça beden üzerindeki geleneksel kontrolün yitimini ve bunun hem ürkütücü hem özgürleştirici yanlarını gösterir. 1980'lerde AIDS krizinin patlak vermesiyle, beden korkusu gerçek hayatta milyonlarca insanın yaşadığı bir trajedi halini almıştır. Birçok filmde dolaylı veya dolaysız AIDS göndermeleri görülür olmuştur: *Şey* (1982)'deki güvensizlik ve kan testi; *Sinek* (1986)'teki sevdiğiniz kişinin bedeninin ölümcül bir hastalıkla dönüşmesi; zombi filmlerinin 80'lerde (örn. *Night of the Creeps* (1986) veya *Büyüyen Canavar* (The Blob Remake, 1988)) enfeksiyon temalı hale gelişi söz konusu bu iklimden izler taşır.

Politik bir bakış açısından değerlendirildiğinde, body horror filmleri zaman zaman muhafazakâr tepkiler de almıştır. Özellikle 1980’lerde Reagan döneminde ABD’de şiddet içerikli filmlere karşı toplumsal tepki yükselmiş, İngiltere’de “Video Nasties” listeleri hazırlanıp aşırı kanlı filmler yasaklanmaya çalışılmıştır. Body horror’ın grafik şiddeti, sansür kurul ve denetçileri tarafından sıklıkla hedef alınmıştır. Örneğin Sam Raimi’nin *Şeytanın Ölüsü* (Evil Dead, 1981) ve *Vahşet* (Evil Dead 2, 1987) filmleri, içerdiği yoğun şiddet sahneleriyle bu tartışmanın içinde yer almıştır. Her ne kadar bu filmler doğrudan body horror değil, şeytani sahip olma teması etrafında kurgulanmış yapımlar olsa da içerdiği vücut deformasyonları, onları body horror kapsamında değerlendirilebilir kılmaktadır. Bununla beraber, bu dönemde korku filmlerine dönük eleştiriler sadece şiddet değil cinsiyet temsilleri konusunda da yoğunlaşmıştır (Egan, 2007).

Clover (1992), “final girl” kavramını ortaya koyduğu çalışmasında, slasher türündeki filmlerde-ki bu tür beden üzerindeki şiddeti merkeze alır- kadın karakterlerin temsillerini incelemiştir. Benzer biçimde, Creed (1993) ise *The Monstrous-Feminine* adlı eserinde, özellikle *Yaratık* (1979) gibi filmler üzerinden kadın bedeniyle ilişkilendirilen korku imgelerini psikanalitik bir çerçevede analiz etmiştir. Body horror filmleri de bu entelektüel tartışmaların parçasıydı: *Hellraiser* (1987)’da Julia karakteri (erkek kurbanları baştan çıkarıp ölümsüz sevgilisini diriltmeye çalışan kadın) veya *Hastanede Dehşet* (1979)’teki Nola (öfkesinden canavar doğuran anne) gibi örnekler, kadın bedeninin de korku kaynağı olabileceğini göstermektedir. Bu, geleneksel korkudaki “erkek canavar/kadın kurban” dinamiğine bir meydan okuma olsa da Creed gibi eleştirmenler bu tasvirlerin çoğu kez eril kaygıları yansıtan birer dişi canavar miti olduğunu savunmuşlardır (Creed, 1993).

1970’ler ve özellikle 1980’ler, sinema tarihinde pratik özel efektlerin altın çağı olarak kabul edilir. Bu dönemde, bilgisayar destekli görsel efektlerin (CGI) henüz gelişmemiş olması nedeniyle, yönetmenler ve efekt sanatçıları, makyaj, protez, animatronik ve optik efektler gibi fiziksel tekniklere başvurarak etkileyici ve gerçekçi beden deformasyonları yaratmışlardır. Tom Savini, Rob Bottin, Rick Baker ve Stan Winston gibi makyaj efekt ustaları, bu alandaki yenilikçi çalışmalarıyla sinema tarihinde önemli bir yer edinmişlerdir (Rickitt, 2006). Savini’nin *Zombi: Ölüm Günü* (Day of the Dead, 1985) filmindeki detaylı zombi makyajları ve kafa patlatmaları, Bottin’in *Şey* (1982)’deki yaratıkları, Baker’ın *Kurt Adam Londra’da* (An American Werewolf in

London, 1981) filmindeki kurtadam dönüşümü (ilk defa tam parlak ışıktaki, uzun bir sekans halinde kemiklerin çatırdamasıyla gösterilen bir dönüşüm), Stan Winston'ın *Terminatör* (The Terminator, 1984) ve *Yaratıklar* (Aliens, 1986) filmlerindeki cyborg ve yaratık efektleri, body horror sahnelerinin inandırıcılığını ve şok değerini artırmıştır.

Bu dönemde özel efekt teknolojilerinin ulaştığı seviye, izleyicilerin sahnelerin gerçek olmadığını bilmesine rağmen, “nasıl yapıldı?” sorusunu sormalarına neden olacak düzeyde etkileyici ve dokunsal bir gerçeklik hissi yaratmıştır. Bu organik ve fiziksel estetik, 1980'lerin body horror filmlerine günümüzde dahi süren kültürel bir hayranlık kazandırmıştır. Örneğin *Sinek* (1986) filmindeki dönüşüm süreci, katmanlı makyaj teknikleriyle adım adım inşa edilmiş bir bedensel çöküş sunarken; *Toplum* (Society, 1989) filminde ise Brian Yuzna, bedenlerin grotesk bir biçimde eriyerek birbirine karıştığı “birleşme” sahnesiyle pratik efekt kullanımının sınırlarını zorlamıştır. Bu tür sahneler, sadece görsel şok etkisi değil, aynı zamanda toplumsal normlara ve beden politikalarına yönelik alegorik okumalar da sunmaktadır.

1980'lerin sonlarına doğru, body horror alttürü belirli bir doygunluk ve yorgunluk belirtileri göstermeye başlamıştır. Bu dönemde birçok devam filmi ve taklit yapım, türün özgünlüğünü zedeleyerek konseptin aşırı kullanımına yol açmıştır. Aynı zamanda, Amerika Birleşik Devletleri'nde Motion Picture Association of America (MPAA) gibi sansür kurumları, stüdyoları aşırı şiddet içeren sahneleri kesmeye zorlamış, bu da bazı filmlerin "unrated" (derecelendirilmemiş) versiyonlarının yalnızca video piyasasında tam haliyle yayınlanmasına neden olmuştur. Örneğin, *Cehenneme Giden: Hellraiser 2* (Hellbound: Hellraiser II, 1988) ve *Şey* (1982) gibi filmler, içeriklerindeki yoğun şiddet nedeniyle sansürle karşılaşmış ve eleştirilmiştir (Kane, 2015). Ancak, bu dönemde elde edilen sanatsal ve teknik kazanımlar, korku sinemasının anlatı dilini geri dönülmez biçimde değiştirmiştir. Artık izleyiciler, beden parçalanması veya dönüşmesi gibi temalara önceki nesillere kıyasla daha aşina hale gelmiş, bu da 1990'lar sonrası korku sinemasının farklı yönlerine evrilmesinin zeminini hazırlamıştır.

3.3.5. 1990'lar ve 2000'ler: Postmodern Korkular ve Psikolojik Derinlik

1990'lı yıllardan 2000'lerin sonuna kadar olan dönem, korku sinemasında hem postmodern bir öz farkındalık¹ hem de psikolojik gerilim unsurlarının ön plana çıktığı bir zaman dilimi olmuştur (Pinedo, 1997). Bu dönemde, filmler sıklıkla kendi anlatı yapılarını ve türsel konvansiyonlarını sorgulayarak, izleyiciyi türün kuralları üzerine düşünmeye teşvik etmiştir. Aynı zamanda, karakterlerin içsel çatışmalarına ve psikolojik derinliklerine odaklanan hikâyeler, geleneksel korku unsurlarının ötesine geçerek, izleyicilere daha karmaşık ve düşündürücü deneyimler sunmuştur.

Body horror alt türü, 1990'lardan 2000'lerin sonuna uzanan dönemde önceki on yıllardaki kadar baskın bir konumda olmasa da farklı bağlamlara uyum sağlayarak ve çeşitli coğrafyalarda gelişerek varlığını sürdürmüştür. 1980'lerin pratik efekt odaklı zirvesinin ardından, 1990'larda dijital efektlerin yavaş yavaş sinema endüstrisine girmesi ve izleyicilerin yoğun gore unsurlarına bir ölçüde doymuş olması, body horror'ın daha sübtıl ya da metaforik biçimlerde görünür olmasına yol açmıştır. Bununla birlikte, beden temsillerine dair korku imgeleri bu dönemde hem ana akım sinema içinde hem de bağımsız/uluslararası yapımlarda çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Ayrıca, "postmodern" olarak tanımlanan 1990'lar korku sineması, sıklıkla türsel konvansiyonlara yönelik farkındalık barındırması ve önceki filmlere göndermelerde bulunması nedeniyle, body horror öğelerini zaman zaman ironik ve kendinin farkında biçimlerde sunmuştur (Pinedo, 1997).

1990'lı yılların başlarında, David Cronenberg'in sineması, önceki dönemlerdeki beden odaklı dehşet anlatılarından uzaklaşarak daha psikolojik ve alegorik temsillere yönelmiştir. *Çıplak Şölen* (Naked Lunch, 1991) ve *Çarpışma* (Crash, 1996) gibi filmler, beden korkusu unsurlarını daha sanatsal ve psikolojik düzlemlerde işlemiştir. *Çarpışma* (1996), araba kazalarıyla cinsel haz duyan bireylerin hikâyesini anlatırken, metal ve etin birleşimine yönelik Cronenberg'in fetişini soğuk bir erotizmle sunmuştur. Filmde, beden deformasyonları kazalar sonucu oluşmuş (yara izleri, sakatlıklar) ve karakterler bunları fetişleştirmiştir; bu, beden korkusunun travmatik beden hissini cinselliğin parçası yapan rahatsız edici bir dramatik yaklaşımdır (Milligan, 2017).

¹ Türün klişelerinin farkında olma ve bunları altüst etme

David Cronenberg'in *eXistenZ* (1999) filmi, body horror temasını dijital çağın sanal gerçeklik ve teknolojiyle ilişkisi bağlamında yeniden yorumlamaktadır. Filmde, insan omuriliğine bağlanan biyolojik oyun portları ve organik materyallerden oluşan silahlar gibi unsurlar, bedenın teknolojiyle olan simbiyotik ilişkisini vurgular. Bu bağlamda, Cronenberg'in sineması, bedenın teknolojik uzantılar aracılığıyla nasıl dönüştüğünü ve bu dönüşümün bireyin gerçeklik algısı üzerindeki etkilerini sorgular. Milligan (2017), Cronenberg'in *eXistenZ* filminde bedenın medya ve teknolojiyle olan ilişkisini derinlemesine incelediğini ve bu ilişkilerin izleyicinin beden algısını nasıl etkilediğini tartışır.

Cronenberg dışında Anglo-Amerikan ana akımda body horror unsurları 90'larda daha çok başka türlerin içinde yan motifler olarak karşımıza çıkar. Örneğin, 1990'ların popüler korku filmleri arasında yer alan *Kuzuların Sessizliği* (The Silence of the Lambs, 1991), bir seri katilin kurbanlarının derisini yüzüp kendine kadın elbisesi dikmesini konu etmektedir ki bu oldukça tedirgin edici bir beden temasıdır (Buffalo Bill karakteri, bedeni "kostüm" olarak kullanarak cinsiyet değiştirme fantezisi güder ve bu olay, gerçek bir seri katilin, Ed Gein'in öyküsünden alınmıştır). David Fincher'ın *Yedi* (Se7en, 1995) filmi, Hristiyan teolojisindeki yedi ölümcül günah temasını bedensel cezalandırma yoluyla işleyen karanlık bir anlatı sunar. Filmde katil, her bir günahı sembolik ve fiziksel olarak bedenler üzerinde işleyerek temsil eder; özellikle "oburluk" günahında, kurbanın ölümüne kadar zorla yemek yemeye maruz bırakılması gibi sahneler, izleyicide yoğun bir bedensel tiksinti uyandırır. Her ne kadar yapısal olarak polisiye janrına yakın dursa da *Yedi* (1995), grotesk ve çürümeye uğramış beden temsilleri aracılığıyla body horror estetiğini sürdürür. Bu film, bedenın ahlaki ve toplumsal bir ifade alanına dönüştüğü bir örnek olarak, korku sinemasının sınırlarını genişletir (Thompson, 2007).

1990'lı yıllar aynı zamanda, Asya korku sinemasının da uluslararası alanda yükselişe geçtiği bir dönem olmuştur. Japonya, Hong Kong ve Güney Kore gibi ülkelerden çıkan yapımlar, küresel izleyici kitlesinin dikkatini çekmiştir. Bu filmler, doğrudan body horror kategorisine girmeseler de bedenın tehdit altında olduğu yenilikçi anlatılar üretmişlerdir. Özellikle Takashi Miike'nin *Ölüm Provası* (Audition, 1999) filmi, başlangıçta psikolojik bir gerilim olarak ilerlerken, finalinde aşırı grafik işkence sahneleriyle izleyiciyi şoka uğratmıştır. Film, kadın karakterin erkek başkaraktere uyguladığı şiddetle, cinsiyet rolleri ve toplumsal beklentiler üzerine derinlemesine bir

sorgulama sağlar. Miike'nin diğer yapımları olan *Katil Ichi* (Ichi the Killer, 2001) ve *Visitor Q* (2001) ise, aşırı şiddet ve beden ihlalleriyle öne çıkar. *Katil Ichi* (2001), sadomazoşistik unsurlar ve grotesk şiddet sahneleriyle, izleyiciyi şiddetin estetiği ve tüketimi üzerine düşünmeye teşvik eder. Bu filmler, geleneksel korku anlatılarının ötesine geçerek, bedenin sınırlarını zorlayan ve izleyiciyi rahatsız eden temsiller sunar.

1990'lı yıllarda Japon anime endüstrisi, bedenin dönüşümünü merkezine alan anlatılarla uluslararası alanda dikkat çekmeye başlamıştır. Bu dönemde üretilen *Genocyber* (1994) gibi OVA'lar ve *Neon Genesis Evangelion* (1995) gibi televizyon serileri, insan bedeninin mekanik yapılarla bütünleşmesi, biyomekanik metamorfozlar ve beden bütünlüğünün kaybı gibi temaları ön plana çıkarmıştır. Özellikle genç izleyici kitlesine yönelik olmalarına rağmen, bu yapımlar sıklıkla grotesk ve rahatsız edici sahneler içermekte; teknolojik müdahale ile parçalanmış ya da yeniden yapılandırılan bedenler üzerinden travmatik deneyimleri betimlemektedir. Bu bağlamda, söz konusu animasyonlar yalnızca görsel düzeyde değil, aynı zamanda felsefi ve teorik açılardan da bedenin sınırlarını yeniden tanımlayan postmodern anlatı örnekleri olarak değerlendirilebilir. (Lamarre, 2009).

2000'li yılların başında Fransız sinemasında ortaya çıkan ve eleştirmen James Quandt tarafından "Yeni Fransız Aşırılığı" (New French Extremity) olarak adlandırılan akım, şiddetin ve bedenin temsiline dair sınırları radikal biçimde zorlayan yapımlarla öne çıkmıştır. *İşkence Odası* (Martyrs, 2008), *İçerde* (Inside, 2007), *Sınır(da)* (Frontière(s), 2007) ve *Yüksek Tansiyon* (High Tension, 2003) gibi filmler, yalnızca grotesk şiddet betimlemeleriyle değil, aynı zamanda izleyicinin bedenle kurduğu duygusal ve etik ilişkiyi derinleştirmeleriyle de dikkat çekmiştir (Quandt, 2004; Palmer, 2011). Bu akımın örnekleri gore alt türünün örnekleri olarak düşünülse de body horror'un etkileri sürmektedir.

Özellikle Pascal Laugier'in yönettiği *İşkence Odası* (2008), genç bir kadının gizli bir tarikata bağlı kişilerce sistematik işkenceye uğramasını ve nihayetinde bedensel sınırları aşarak bir tür "transandantal" deneyime ulaştığını anlatır. Filmin final sahnesi, ana karakterin derisinin tamamen yüzülmesiyle sonuçlanan yoğun bedensel parçalanma görüntüleri içerir. Ruth McPhee, filmdeki bu aşırı şiddetin yalnızca görsel bir araç olmadığını, aynı zamanda dini-mistik deneyim ile kadın bedeninin maruz bırakıldığı travma arasında felsefi bir bağ kurduğunu belirtmektedir (McPhee, 2016).

Beden ihlali teması, Inside filminde de farklı bir biçimde işlenmiştir. Filmde, hamile bir kadının evine giren yabancı bir kadın tarafından doğmamış bebeği hedef alınır. Alexandra West'e göre bu tür sahneler, bedenin hem üretkenliğine hem de korunmazlığına yönelik bir tehdit olarak yapılandırılır ve geleneksel annelik imgesini travmatik bir kabusa dönüştürür (West, 2016). Özellikle doğurganlık, içsel bedenin dışa açılması ve cerrahi şiddet gibi unsurlar, body horror'ın kadın bedeni üzerindeki yorumlarına ekstrem bir örnek oluşturur. Yeni Fransız Aşırılığı, yalnızca estetik bir yönelim değil, aynı zamanda çağdaş Fransız toplumunun huzursuzluklarını da görselleştiren bir sinemasal pratiktir. Palmer, bu akımın göçmen karşıtlığı, banliyö şiddeti ve modern aile yapısına ilişkin korkuları bedenin parçalanması ve işkenceyle dışavurduğunu vurgular (Palmer, 2011). Böylece beden, hem bireysel hem de kolektif travmanın taşıyıcısına dönüşür.

2000'li yılların başında Amerikan ana akım korku sineması, "işkence pornografisi" (torture porn) olarak adlandırılan alt türün yükselişine tanıklık etmiştir. Bu alt tür, insan bedeninin uzun süreli işkence ve parçalanma süreçlerini detaylı bir şekilde tasvir ederek, izleyiciyi neredeyse röntgenci bir konuma yerleştirmiştir. *Testere* (Saw, 2004) serisi ve *Otel* (Hostel, 2005) gibi filmler, bu alt türün en bilinen örnekleri arasında yer almaktadır. *Testere* serisi, karmaşık düzenekler aracılığıyla karakterlerin uzuv kesme, göz oymadan asitli iğnelemelere kadar çeşitli dehşet verici deneyimlere maruz kalmasını konu alırken, ahlaki bir "ders verme" çerçevesi sunar. Ancak pratikte, bu filmler yoğun gore sahneleriyle tanınmıştır. Hostel serisi ise, Batılı turistlerin Doğu Avrupa'da zengin sapıklar tarafından kaçırılıp işkence edilmesini anlatırken, küresel kapitalizm eleştirisi alt metniyle beraber beden üzerinden aşırı şiddet görselliğine odaklanır. Bu filmler esas olarak gore sinemasının sınırları içinde konumlanmakla birlikte, içerdiği aşırı beden deformasyonları ve travmatik dönüşüm sahneleriyle body horror etkisi de taşımaktadır. Özellikle bedensel sınırların zorlandığı, insan vücudunun parçalanabilir ve yeniden yapılandırılabilir bir nesneye indirgenerek sunulduğu sahneler, body horror'ın temel temalarına yakın durmaktadır. Bu yönüyle, *Saw* ve *Hostel* gibi yapımlar, gore estetiği ile body horror anlatısını zaman zaman iç içe geçirerek türler arası geçirgenlik sergiler (Reyes, 2012).

Bu filmlerin gişede kazandığı başarı, 2000'ler boyunca beden işkencesini merkezine alan daha pek çok filmin yapılmasına zemin hazırlamıştır (*Turistas* (2006), *Dehşet Odası* (Captivity, 2007), *Koleksiyoncu* (The Collector, 2009) vb.). Bu trend, korku

sinemasında body horror'ın ana akım bir biçimde geri dönüşü olarak değerlendirilebilir. Ancak eleştirmenler, bu yapımların çoğunu salt şok değeri için şiddet gösteren, içerikten ziyade görüntüye dayalı eserler olarak eleştirmiştir (Jones, 2013). Bu yapımların çoğu öncelikli olarak gore sinemanın sınırları içinde yer almakla birlikte, vücudun parçalanabilirliği, işlevsizleşmesi ve müdahaleye açık bir yüzey olarak işlenmesi bakımından body horror etkileri de barındırmaktadır. Yine de, Saw gibi bir serinin popüler kültürde yer etmesi, body horror'ın ne kadar geniş kitlelere ulaşabildiğinin bir kanıtıdır.

1990'lar ve 2000'ler, korku sinemasında postmodern parodi ve metinlerarasılık unsurlarının belirginleştiği bir dönemi temsil eder. Wes Craven'ın *Çığlık* (Scream, 1996) filmi, korku türünün klişelerini alaycı bir dille ele alarak, türün kendi kurallarını sorgulayan bir anlatı ele almıştır. (Wee, 2005). Bu dönemde, body horror motifleri daha ciddi alt türlerde işlenirken, Peter Jackson'ın erken dönem filmi *Yaşayan Ölü* (Braindead, 1992), aşırı şiddet öğelerini kara mizahla harmanlayarak türün sınırlarını zorlamıştır. Film, grotesk beden deformasyonlarını absürt komedi unsurlarıyla birleştirerek, "splatter" ve "slapstick" türlerinin bir sentezini sunmuş ve bu yönüyle kült bir statü kazanmıştır (Hallenbeck, 2009).

1990'lar ve 2000'ler, dijital görsel efektlerin sinema endüstrisinde giderek yaygınlaştığı bir dönemdir. Bu süreçte, *Terminatör 2: Kıyamet Günü* (Terminator 2: Judgment Day, 1991) ve *Jurassic Park* (1993) gibi filmler, bilgisayar üretilmiş görüntülerin (CGI) potansiyelini ortaya koyarak, korku sinemasında da bu teknolojinin benimsenmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle *Görünmeyen Tehlike* (Hollow Man, 2000) filminde, görünmez bir karakterin aşamalı olarak görünür hale gelmesi, kas, sinir ve deri katmanlarının CGI ile detaylı bir şekilde gösterilmesi, dijital efektlerin body horror alt türündeki uygulamasına örnek teşkil etmektedir. Benzer şekilde, *Mumya* (The Mummy, 1999) filminde mumyanın dijital olarak yeniden canlandırılması ve *Kurt Adam Paris'te* (An American Werewolf in Paris, 1997) gibi yapımlarda kurtadam dönüşümlerinin CGI ile gerçekleştirilmesi, bu teknolojinin korku sinemasındaki kullanımını pekiştirmiştir (Dewan, 2023). Ancak, birçok korku sineması tutkunu, CGI ile oluşturulan yaratıkların pratik efektlerin sağladığı "dokunulabilir gerçeklik" hissini yeterince yansıtamadığını belirtmiştir. Bu nedenle, 2000'li yıllarda bazı yönetmenler, özellikle Rob Zombie gibi isimler, bilinçli olarak geleneksel pratik efektlere yönelmişlerdir. Bu tercih, izleyicinin filmle olan duygusal

bağını güçlendirmek ve sahnelerin inandırıcılığını artırmak amacıyla yapılmıştır (Ciccone, 2016).

Dijital teknolojilerin ivme kazandığı bu dönemde, body horror öğeleri yalnızca sinemada değil, farklı mecralarda da etkili olmaya başlamıştır. Bu süreçte, video oyunları body horror temasını yoğun bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Özellikle *Resident Evil* serisi, zombi ve mutant yaratıklarla dolu yapısıyla bu alt türün önde gelen örneklerinden biri olmuştur. Serinin sinema uyarlamaları da hem aksiyon hem de beden korkusu unsurlarını bir araya getirerek, mutasyona uğramış "Licker" gibi yaratıklar ve T-virüsü bulaşmış zombilerle body horror geleneğini sürdürmüştür (Reed, 2016). Benzer şekilde, *Silent Hill* oyunları da David Lynch ve David Cronenberg'in etkilerini taşıyan mekân ve yaratık tasarımlarıyla dikkat çekmiştir. Bu oyunlar, oyunculara psikolojik ve bedensel korku unsurlarını bir arada sunarak, body horror temasını derinlemesine işlemişlerdir (Perron, 2012).

Toplumsal bağlam ve temsiller açısından, 1990'lar ve 2000'ler body horror alt türünde önceki dönemlere kıyasla daha fazla çeşitliliğin gözlemlendiği bir dönem olmuştur. Özellikle 2000'li yıllarda kadın yönetmenlerin ya da farklı kültürel arka planlara sahip sinemacıların bu alt türe yönelmesiyle body horror, yeni bakış açılarıyla yeniden yorumlanmıştır. Örneğin, Kanadalı yapım *Kurt Kızlar* (Ginger Snaps, 2000), ergenlik çağındaki bir kızın ilk adet dönemiyle eşzamanlı olarak kurtadamlığa dönüşümünü merkeze alarak, beden değişimini kadın cinselliğinin uyanışı ve toplum tarafından bu cinselliğin şeytanlaştırılması ekseninde ele almıştır (Tapley, 2016). Benzer biçimde, *Dişler* (Teeth, 2007) filminde, bir genç kızın vajinasında dişler olduğunun keşfedilmesi, "vagina dentata" mitinin çağdaş bir korku-komedi formunda yeniden işlenmesine olanak tanımış; film, cinsel özerklik, tecavüz travması ve patriyarkal korkular gibi meseleleri body horror estetiğiyle kaynaştırmıştır (Pramaggiore, 2016). Bu gibi yapımlar, 1970'ler ve 1980'lerdeki erkek egemen bakışın aksine, beden dehşetini kadın deneyimi üzerinden kurarak tür içerisinde feminist bir eleştiri geliştirmiştir.

2000'li yıllar, body horror alt türünde hem klasik eserlere saygı duruşu niteliğindeki yapımların hem de yeni bakış açıları sunan filmlerin üretildiği bir dönem olmuştur. Bu süreçte, 1980'lerin ikonik body horror filmlerinden *Şey* (1982) ve *Sinek* (1986), yeniden çevrim ya da prequel formatında sinemaya uyarlanmıştır. Ancak bu yeni versiyonlar, özgün yapımların sanatsal derinliğini ve yenilikçiliğini yakalamakta

zorlanmış, eleştirmenler tarafından genellikle zayıf uyarlamalar olarak değerlendirilmiştir. Öte yandan, yeni kuşak yönetmenler arasında David Cronenberg'in sinemasına açık göndermelerle çalışanlar da görülmüştür. Özellikle Soska Kardeşler'in yönettiği *American Mary* (2012) filmi, bir tıp öğrencisinin yeraltı beden modifikasyonu operasyonları yapmaya başlamasını konu alarak cerrahi body horror estetiğini feminist bir çerçevede yeniden yorumlamıştır. Film, kadın bedeninin denetlenmesi, özneleşmesi ve patriyarkal sistemle ilişkisi gibi temaları işleyerek, tür içinde eleştirel bir konum üretmiştir (Lopes, 2017).

2000'li yıllarda korku sineması, cinsiyet temsilleri açısından daha karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya bürünmüştür. Slasher alt türünün popüleritesinin azalması ve yerine paranormal ile psikolojik korku filmlerinin (örneğin; *Altıncı His* (The Sixth Sense, 1999), *Halka* (The Ring, 2002)) geçmesiyle birlikte, kadın karakterler daha güçlü ve merkezî roller üstlenmeye başlamıştır. Bu dönüşüm, korku sinemasında kadın temsillerinin evrimi üzerine yapılan çalışmalarda da vurgulanmaktadır (Sa'eed & Jubran, 2019). Body horror alt türünde ise, kadın deneyimini ve queer kimlikleri yansıtan temaların daha belirgin hale geldiği gözlemlenmiştir. Pedro Almodóvar'ın *İçinde Yaşadığım Deri* (The Skin I Live In, 2011) filmi, bu bağlamda öne çıkan örneklerden biridir. Film, bir adamın kaçırdığı erkeği cinsiyet değiştirme ameliyatlarıyla bir kadına dönüştürmesini ve onu evinde tutsak etmesini konu alır. Bu yapıım, trans kimlik ve rıza dışı beden modifikasyonu temalarıyla son derece rahatsız edici bir psikolojik body horror örneği sunar ve cinsiyet meselelerini doğrudan beden üzerinden tartışır (Mondal, 2021). Almodóvar'ın bu filmi, cinsiyet kimliği, beden bütünlüğü ve özneleşme gibi kavramları sorgularken, aynı zamanda queer bedenlerin sinemadaki temsiline dair önemli bir tartışma başlatmıştır. Film üzerine yapılan akademik analizlerde, bedenin dönüşümü ve kimliğin yeniden inşası süreçleri detaylı bir şekilde ele alınmıştır (Aldana Reyes, 2013).

Özetle, 1990'lar ve 2000'ler dönemi, body horror alt türünün bazen arka planda kaldığı, bazen de yeni biçimlerde yeniden ortaya çıktığı bir süreç olmuştur. Postmodern yaklaşımla, bu tema kimi zaman karikatürize edilmiş, kimi zaman ise geçmişe selam durulmuştur. Psikolojik derinlik arayışında ise body horror motifleri metaforik ve entelektüel biçimlerde kullanılmıştır. Bu dönemin sonunda, dijital efektlerin gelişimiyle birlikte izleyici, eskiye nazaran her türlü dehşet verici görüntüye daha aşına

hale gelmiştir. 2010'lara girerken, body horror alt türü yeni yaratıcılara ihtiyaç duymuş ve nitekim 2010'ların sonu ile 2020'lerde yeniden farklı bir enerji kazanmıştır.

3.3.6. 2020'ler Queer/Posthümanist Yaklaşımlar ve Dijital Çağda Beden

2020'li yıllarla birlikte body horror teması, sinemada yeniden canlanan ve dönüşen bir kimlik kazanır. Günümüz body horror filmleri, geçmişin etkileyici pratiklerine saygı göstermenin yanı sıra; feminist, queer ve posthümanist bakış açılarını daha belirgin biçimde benimser ve dijital çağın beraberinde getirdiği yeni endişeleri beden temsilleri üzerinden ifade eder.

Xavier Aldana Reyes (2024), 21. yüzyıl body horror'ının giderek ana akım haline geldiğini, modern yaşamın biyopolitik gerilimlerini dışa vurduğunu ve yeni kuşak yaratıcıların bu alt türe etik ve temsile ilişkin genişlemiş perspektifler kazandığını belirtir. Nitekim son yıllarda body horror öğeleri içeren filmler, saygın festivallerde ödüller alır; hatta Oscar gibi ana akım platformlarda dahi görünürlük kazanır. Örneğin, 2022'de Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazanan *Titane* (2021) ile 2025 yılında En İyi Film dalında Oscar adaylığı elde eden *Cevher* (The Substance, 2024), body horror temasını sıradışı sanatsal vizyonlarla birleştirerek geniş kitlelere ulaştırır.

2010'lar ve 2020'ler, korku sinemasında kadın ve queer yönetmenlerin görünürlüğünün arttığı bir dönem olarak öne çıkar. Bu yaratıcı figürler, body horror temasını kendi deneyim ve perspektifleriyle harmanlayarak yeni anlatılar geliştirir. Fransa'da yönetmen Julia Ducournau, bu bağlamda en çok dikkat çeken isimlerden biri olarak öne çıkar. Uluslararası alanda tanınmasını sağlayan *Çiğ* (Raw, 2016) adlı film, veterinerlik fakültesine yeni başlayan vejetaryen bir genç kızın üniversite ortamında istemeden geliştirdiği yamyamlık dürtüsünü konu alır. Filmde Justine karakterinin bedeni, çiğ et yediğinde ortaya çıkan döküntü ve kaşıntı gibi fiziksel tepkilerle başlar ve giderek bastırılamaz bir ete yönelim geliştirmeye başlar. Bu bedensel dönüşüm, ergenlik ve cinsel uyanışın alegorik bir temsiline dönüşür; Justine'in yaşadığı değişim hem toplumla hem de ailesiyle olan ilişkilerini sarsar. Ducournau, bu hikâyeyi hem ürkütücü hem de empatik bir dille işleyerek, Barbara Creed'in "monstrous-feminine" kavramını (1993) çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlar ve kadın canavar teması üzerine içeriden bir bakış sunar.

Queer temaların body horror ile birleştiği filmler, 2020’li yıllarda daha görünür hâle gelir. Brandon Cronenberg (David Cronenberg’in oğlu) imzalı *Sahip* (Possessor, 2020) filmi, zihin teknolojisi aracılığıyla bedenin ele geçirilmesi temasını son derece stilize bir şiddet estetiği ve cinsiyet belirsizliğiyle işler. Filmde suikastçılar, beyin implantları yoluyla başkalarının bedenlerine girerek cinayet işler; ana karakter Tasya Voss (Andrea Riseborough), son görevinde bir erkeğin bedenini ele geçirirken, o bedenin asıl sahibi Colin (Christopher Abbott) ile zihinsel bir çatışma yaşar. Bu süreçte Possessor, cinsiyet disforisi ve kimlik dağılması hissini body horror metaforları aracılığıyla izleyiciye aktarır: Tasya/Colin ikilemi, bir kadın zihninin erkek bedende sıkışmasını temsil eder. Halüsinatif bir sahnede hem kadın hem erkek cinsel organlarının aynı bedende görselleştirilmesi, cinsiyetin bedensel temsiline dair kışkırtıcı ve soyut bir yorum sunar. Filmin sonunda kimliklerin geri dönüşsüz biçimde birbirine karıştığı, “bedenime sahip oldun” ifadesinin somutlaştığı bir yok oluş anlatısı belirir. Brandon Cronenberg, bu yapımla babasının mirasını dijital çağın temalarıyla harmanlarken, aynı zamanda queer okumalara açık bir anlatı biçimi geliştirir. Bu anlatı, hem bedenin sabit bir kimliğe sahip olduğu düşüncesini sorgular hem de posthümanist kuramın öne sürdüğü gibi, bedenin sınırlarının teknolojik müdahalelerle silikleştiği bir ontolojik kırılmayı temsil eder (Braidotti, 2013; Stryker, 2006).

Amerikan korku sinemasında 2020’li yıllarla birlikte LGBT temalar daha görünür hâle gelir. *The Rocky Horror Picture Show* (1975) gibi kamp kült klasiklerinde beden ve cinsiyet oyunlarına yönelik temsiller geçmişten beri yer almasına rağmen, günümüz yapımları bu temaları daha ciddi ve karanlık bir korku estetiğiyle ele alır. Örneğin, *Seni Hayatta Tutan Nedir?* (What Keeps You Alive, 2018), lezbiyen bir çiftin ilişkisini vahşi bir beden mücadelesine dönüştürür; her ne kadar slasher alt türüne ait olsa da filmdeki fiziksel çatışmalar bedensel ihlal temasıyla örtüşür. *Onlar* (They/Them, 2022) ise, trans gençlerin konversiyon terapisi uygulanan bir kampta maruz kaldığı psikolojik ve fiziksel şiddeti konu alır. Eleştirel bir başarı elde edememiştir fakat, tematik içeriği açısından dikkate değer bir örnek oluşturur. Bu yapımlar doğrudan body horror estetiğini benimsemese de beden kimliğine ilişkin korkuları temsil eder; “Bedenim bana ait değil, toplum onu şekillendirmeye çalışıyor” gibi alt metinler bu filmlerde sıklıkla karşımıza çıkar. Body horror’ın bu anlatılarla kesiştiği noktada ise, beden dismorfisi ve kimlik gerilimi derinlemesine hissedilir. Bu tür anlatılar, queer korku sinemasının beden ve kimlik üzerindeki normatif baskıları deşifre etme işlevini

sürdürürken; bedensel ötekinin hem korku nesnesi hem de direniş figürü olarak temsiline olanak tanır (Benshoff, 1997).

Günümüz body horror filmleri, insan bedeninin teknoloji, yapay zekâ ve çevresel dönüşümlerle kurduğu ilişkiyi de incelemeye odaklanır. David Cronenberg, uzun bir aranın ardından 2022 yılında çektiği *Müstakbel Suçlar* (Crimes of the Future) filmiyle bu alandaki öncü yaklaşımını sürdürür. Film, yakın gelecekte insanların artık ağrı hissetmediği ve bedenlerinde kendiliğinden işlevsiz, anlamsız yeni organların olduğu bir dünyayı konu alır. Başroldeki performans sanatçısı Saul Tenser (Viggo Mortensen), vücudunda beliren bu yeni organları cerrahi gösteriler aracılığıyla sergileyerek sanat üretir. Filmde cerrahi operasyonlar gündelik bir deneyime dönüşür; “Cerrahi yeni sekstir” repliği bu bağlamda öne çıkar. Acının kaybolduğu bir dünyada insanlar, bedenlerinin kesilip biçilmesinden haz almaya başlar. *Müstakbel Suçlar* (2022), transhümanist bir gelecekte bedenın evrimini ve buna verilen insani tepkileri sorgularken, klasik body horror imgelerini de yeniden işler. İnsan bedeninde beliren yarıklar, dikiş izleri; plastik sindirebilen mutant bir çocuğun annesi tarafından boğulması gibi sahneler bu dönüşümün rahatsız edici boyutlarını yansıtır. Otopsi makineleri gibi yüksek teknoloji cıhazlar ise insanın bedensel sınırlarını bilimsel müdahaleyle aşabileceği fikrine hizmet eder. Cronenberg, bu film aracılığıyla mikropplastikler ve çevre kirliliği çağında insan bedeninin geçirebileceği radikal değişimleri ve bu değişimlere karşı geliştirilen “yeni organları yok etmek mi, yoksa bu evrimi kucaklamak mı?” gibi ahlaki çatışmaları gündeme taşır. Bu anlatı, posthümanist bir body horror vizyonu sunar: İnsan bedeni artık sabit bir tür tanımına sığmaz; teknolojiyle ve endüstriyel dönüşümlerle iç içe geçerek evrim geçirir. Bu anlatı, Rosi Braidotti’nin (2013) tanımladığı posthümanist öznenin sınırlarını aşan, doğa-kültür ayrımını bozan ve teknolojik evrimle yeni bir varoluş biçimi kazanan beden anlayışıyla örtüşür. Aynı zamanda Francesca Ferrando’nun (2019) transhümanist perspektifinden bakıldığında, insan bedeninin sabit ve tanımlı bir form olmaktan çıkıp açık uçlu bir potansiyel alanına dönüşmesi fikrini görselleştirir. Filmdeki performans sanatı ise günümüz beden modifikasyonu pratiklerine (dövme, piercing, estetik cerrahi) gönderme yapar ve bu uygulamaların gelecekte alabileceği radikal biçimleri düşünmeye davet eder.

Dijital çağın etkileri değerlendirildiğinde, sosyal medya, sanal gerçeklik ve genel olarak internet kültürünün beden imgesi üzerindeki dönüştürücü etkisinin çağdaş

korku anlatılarına da yansıdığı görülür. 2010’lu yıllarda *Black Mirror* gibi dizilerde teknolojinin birey üzerindeki karanlık etkileri işlenirken, bazı bölümler doğrudan bedensel korkulara odaklanır. Örneğin, “*Black Museum*” bölümünde bir bireyin bilincinin başka birinin beynine aktarılması, dijitalleşmenin beden üzerindeki ontolojik tehditlerine işaret eder. Benzer biçimde sinemada *Kamera* (Cam, 2018) gibi yapımlar, bir webcam çalışanının dijital ikizi tarafından yerinin alınmasını konu edinerek, klasik “Body Snatchers” temasını dijital çağın bağlamında yeniden üretir. Bu örnekte fiziksel beden değişmese de dijital kimliğin çalınması, bedenin dijital düzlemde sahiplenilmesine dair güncel bir varyasyonu temsil eder. *Yükselme* (Upgrade, 2018) filminde ise, felç geçiren bir bireyin bedenine yerleştirilen yapay zekâ çipi sayesinde yeniden hareket edebilmesi, ancak zamanla bu yapay zekanın kontrolü ele geçirmesi anlatılır. Filmde protez bir implant, bedeni hem iyileştiren hem de tahakküm altına alan bir araca dönüşür; finalde karakterin bilincinin zihinsel bir hapis deneyimine çekilmesi, bedenin ise tamamen yapay zekaya teslim edilmesi, klasik body horror temalarının çağdaş bir teknolojiyle iç içe geçtiği biçimde sunulur. Bu tür anlatılar, teknolojik gelişmelerin kimlik ve özne üzerindeki etkilerini beden üzerinden aktararak, dijital çağ insanının teknolojik sembiyozla birlikte yaşadığı ontolojik kaygıyı yansıtır.

Dijital çağ yalnızca anlatı düzeyinde değil, aynı zamanda body horror estetiğinin üretim biçiminde de dönüşümlere yol açar. Bilgisayar üretilen görseller (CGI) artık son derece güçlü ve gerçekçi bir düzeye ulaşsa da son yıllarda dikkat çeken bir eğilim, birçok korku filminin pratik efektlere yeniden yönelmesi ya da CGI ile pratik efektleri harmanlayarak daha “organik” bir görsellik elde etmeye çalışmasıdır. *Cevher* (2024) adlı film, Akademi Ödülleri’ne aday gösterilirken, grotesk düzeyde etkileyici protez ve animatronik makyaj efektleriyle öne çıkar. Demi Moore’un başrolünde yer aldığı bu yapım, gençlik sağlayan bir madde kullanan kadının geçirdiği bedensel mutasyonu konu edinir ve çağdaş body horror sinemasının pratik efekt estetiğini prestijli platformlara taşıma biçimini gözler önüne serer. Bu örnek, dijital üretimin soğuk estetiğine karşılık, seyircinin dokunsal ve maddesel dehşete duyduğu ilginin sürdüğünü gösterir. Günümüz izleyicisi, dijital efekt bombardımanı sonrası, fiziksel makyajın “gerçeklik hissi”ni hâlâ takdir etmektedir. Bu eğilim, Cherish Dewan’ın (2024) çalışmasında da vurgulanmaktadır; Dewan, pratik efektlerin seyirciyle daha

güçlü bir duygusal bağ kurduğunu ve CGI'nın sağladığı teknik esneklikle birlikte kullanıldığında, filmlerin anlatı gücünü artırdığını belirtmektedir.

Tematik düzeyde değerlendirildiğinde, dijital çağın beden algısına yönelik yaklaşımı oldukça karmaşık bir görünüm sergiler. Bir yandan transhümanizm, artırılmış gerçeklik ve sanal beden deneyimi gibi kavramlar, beden tahayyülünü genişletir; öte yandan Covid-19 pandemisi gibi küresel sağlık krizleri, insan bedeninin ne denli kırılgan olduğunu hatırlatır. Özellikle pandemi sonrası dönemde beden korkusunu merkezine alan yapımların sayısında artış gözlemlenir. Düşük bütçeli *Ev Sahibi* (Host, 2020) filmi bu bağlamda dikkat çeken bir örnek sunar: Film, tamamıyla Zoom platformu üzerinden ilerleyen bir spiritüel seans sırasında gelişen olayları konu edinir ve dijital bir ortamda dahi bedenın fiziksel tehditlere açık olduğunu ortaya koyar. Karakterlerin kendi evlerinde görünmez varlıklar tarafından saldırıya uğraması, bedenın sanal sınırlar içinde bile güvende olmadığını vurgular. Covid-19'un bireylere görünmeyen bir tehdidin somut etkilerini deneyimlettiği bu süreç, 2020'li yıllarda salgın temalı body horror anlatılarına verimli bir zemin oluşturur. Bu eğilimin bir başka örneği olarak, *Ils sont vivants* (2021) adlı Fransız-Belçika yapımı film, küresel bir mantar enfeksiyonu sonucunda insanların bitki-insan melezlerine dönüştüğü post-apokaliptik bir senaryoyu ele alır. Film, doğa ile kültür arasındaki çatışmayı insan bedeni üzerinden dramatize eder. Bu anlatı tipi, *The Last of Us* gibi video oyunlarında da karşılık bulan bir düşünsel hattı sürdürür: İnsan bedeni, doğa güçlerinin ya da patojenlerin etkisiyle başka bir organizmaya evrilir; bu dönüşüm, adeta gezegenin insan merkezli uygarlığa karşı bir tür "intikamı" olarak kurgulanır. Bu yaklaşım, 2020'li yıllarda artan çevre felaketi ve salgın endişelerinin, body horror estetiğinde de doğrudan temsil alanı bulduğunu ortaya koyar.

Günümüz body horror sineması, önceki dönemlere kıyasla politik söylemlerini daha açık, doğrudan ve progresif biçimlerde ifade etmeye yönelir. Feminist yaklaşımlar, özellikle beden bütünlüğü, cinsel rıza ve bedensel özerklik gibi temalar üzerinde yoğunlaşır. Örneğin, *American Mary* (2012) filminde, ana karakterin cinsel saldırıya uğradıktan sonra beden modifikasyonu aracılığıyla intikam alması, travmanın fiziksel temsili üzerinden feminist bir direniş anlatısına dönüşür. Queer perspektifler ise, normatif olmayan beden formlarını kutlayarak heteronormatif beden ideallerine meydan okur. Bu bağlamda, *Titane* (2021) filminde doğan "yarı metal çocuk" figürü, yalnızca deforme bir bedenın değil, insan evriminin alternatif bir yönünün simgesi

olarak sunulur; bu yeni beden, yıkımın içinden doğan potansiyel bir kurtuluşu temsil eder. Anti-kapitalist okumalar ise, insan bedeninin piyasa dinamikleri içinde bir meta hâline gelmesini eleştirir. *Yükselme* (2018) filminde beden, sermayenin kontrolüne giren bir araca dönüşürken; Brandon Cronenberg'in *Antiviral* (2012) filminde, ünlülerin hastalıklarını zengin hayranlara enjekte eden bir biyoteknoloji şirketi aracılığıyla bedenin tüketim nesnesine indirgenmesi hicvedilir.

Bu örnekler, body horror alt türünün 2020'li yıllarda yalnızca estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkarak, politik, kültürel ve felsefi boyutları kapsayan çok katmanlı bir anlatı alanına dönüştüğünü gösterir. Tür artık yalnızca düşük bütçeli B-filmler ya da niş kitlelere hitap eden gore anlatılarla sınırlı kalmaz; büyük sanat festivallerinde öne çıkan, uluslararası platformlarda tartışılan yapıtlarda da bedensel dehşet teması işlenir. Bu filmler estetik açıdan daha stilize, düşünsel düzeyde ise daha kavramsal ve eleştirel bir yapı sergiler. Bedenin sınırlarını keşfetme arzusu, transhümanist heyecan kadar bedene yönelik şiddetin somut deneyimini de içerebilir. İzleyici, bu anlatılar aracılığıyla hem rahatsız edilme hem de kendi bedenine dair farkındalık geliştirme potansiyeli taşır. Çağdaş body horror, "Beden nedir?", "İnsan olmak bedene bağlı mıdır?" ve "Beden üzerinde söz sahibi kimdir?" gibi temel ontolojik ve etik sorulara alan açarak, korkunun ötesinde düşünsel bir yüzey sunar. Bu yönüyle, 2020'li yılların body horror yapımları yalnızca korkutmayı değil; aynı zamanda düşündürmeyi, sarsmayı ve kimi zaman da izleyiciye bedenine dair özgürleştirici bir bakış açısı kazandırmayı amaçlar.

3.4. Body Horror Sinemasında Bedenin Temsili

Body horror sinemasında bedenin temsili, yalnızca korku üretme işleviyle sınırlı kalmayan, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ideolojik yapıları sorgulayan çok katmanlı bir anlatı pratiği olarak değerlendirilmektedir. Bu türde beden hem anlam üreten hem de anlamı sarsan bir yüzey olarak işlev görür; normatif değerlerin, toplumsal kabullerin ve cinsiyetçi iktidar ilişkilerinin yeniden üretildiği veya dönüştürüldüğü bir semiyotik alana dönüşür. Özellikle postyapısalcı ve feminist kuramların etkisiyle, body horror'da bedenin temsiline yönelik okumalar, bu türü yalnızca grotesk estetiğe dayalı bir janr olmaktan çıkararak, ideolojik eleştirinin yapıldığı bir platform hâline getirir (Halberstam, 1995; Shaviro, 1993).

Body horror'ın temel işlevlerinden biri, normatif beden anlayışını parçalayarak yıkmak ve yerine kararsız, amorf, sınırları belirsiz bir beden tahayyülü yerleştirmektir. Modern biyomedikal söylemlerde beden, genellikle bütün, kapalı, kontrol edilebilir ve normatif bir yapı olarak konumlandırılır (Bordo, 1993). Bu anlayış, hem kültürel olarak “sağlıklı” bedenin neye benzediğini tanımlar hem de sapkın, hastalıklı ya da “öteki” bedenleri dışlayarak sınır çizer. Body horror ise bu sınırları ihlal eden, bedenin geçirgenliğini, açıklığını ve dönüşebilirliğini vurgulayan bir anlatı biçimi geliştirir. Julia Kristeva'nın (1982) “abject” kavramı üzerinden düşünüldüğünde, bu türde bedensel dönüşüm, dışkı, kan, irin gibi kültürel olarak dışlanan beden unsurlarının merkezî bir rol üstlendiği görülür. Bu bağlamda abject, normatif bedenin reddettiği her şeyi geri çağırarak, bedenin ne olduğuna dair tanımları altüst eder. Shildrick (2002), bedenin bu anlatılarda “tamamlanmamış” ya da “devamlı parçalanmaya açık” bir yapı olarak sunulmasının, sabit kimlik kavrayışlarını da tehdit ettiğini belirtir. Dolayısıyla body horror, sadece bedensel bütünlüğü değil, onunla ilintili olan toplumsal normları da yapıbozumuna uğratar.

Bu norm kırımı, bedensel dönüşümün kimlik ve özne algısını nasıl sarstığı sorusunu da gündeme getirir. Zira bu türde beden, yalnızca fiziksel olarak değil; sembolik olarak da dönüşür. Özellikle Judith Butler'ın (1990) toplumsal cinsiyetin bedensel performans yoluyla inşa edildiğine dair yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, body horror anlatılarında bedenin sınırlarının aşılması, aynı zamanda kimliğin sabitliğine dair varsayımların da çözüldüğü anlamına gelir. Butler'a göre özne, cinsiyet ve kimlik, bedensel tekrarlamalar yoluyla kurulur; bu tekrarlar sekteye uğradığında ya da bozulduğunda özne de parçalanır. Body horror, bu bozulmayı dramatize eden en güçlü sinemasal anlatım biçimlerinden biridir. Özellikle bedenin içsel-dışsal sınırlarının bulanıklaşması, benlik algısının kaybına ve öznenin kimliğinin çökmesine yol açar (Lykke, 2010). Halberstam (1995) ise bu dönüşüm süreçlerini queer teori çerçevesinde değerlendirerek, bedenin sabit bir kimlik taşıyıcısı değil, sürekli yeniden yazılan bir anlatı olduğunu öne sürer. Dolayısıyla body horror, hem biyolojik hem de kültürel olarak inşa edilen kimliklerin geçiciliğini ve kırılganlığını görünür kılar.

Normatif bedenin parçalanması ve kimliğin çözülmesiyle birlikte, body horror alt türünde öne çıkan bir diğer kavramsal alan ise “tekinsizlik” (das Unheimliche), posthümanist düşünce ve bedenin teknolojik müdahaleye maruz kalma biçimidir. Freud'un (1919/2003) geliştirdiği tekinsizlik kavramı, tanıdık olanın yabancılaşması,

bastırılanın geri dönüşü ya da algılanan gerçekliğin bozulması gibi durumları kapsar. Tekinsizlik, body horror'da sıklıkla bedensel deformasyon, kendi kendine hareket eden uzuvlar, iç organların dışarı çıkması gibi sahnelerle görselleştirilir ve izleyicinin hem bilinçli hem de bilinçdışı düzeyde bir rahatsızlık yaşamasını sağlar. Bu bağlamda, bedenin “güvenli” sınırlarının ihlal edilmesi, sadece biyolojik bir travma değil, aynı zamanda epistemolojik ve ontolojik bir kriz yaratır (Pinedo, 1997).

Body horror alt türü, teknolojik gelişmelerin ve posthümanist düşüncenin etkisiyle, bedenin yalnızca doğal değil, aynı zamanda yapay, sibernetik ve melez bir varlık hâline geldiği anlatılar üretir. Bu türde bedenin dönüşümü, artık sadece hastalık ya da travmayla değil; biyoteknoloji, sibernetik, genetik mühendislik ve dijitalleşmeyle de ilişkilendirilmektedir. Haraway'ın (1991) “siborg” figürü, bu dönüşümün teorik bir metaforu olarak düşünülebilir. Haraway, insan ve makine, doğa ve kültür, beden ve teknoloji gibi ikiliklerin giderek bulanıklaştığı bir çağda yaşadığımızı belirtirken, body horror sineması da bu bulanıklığı bedensel düzlemde estetize eder. Özellikle posthümanist yaklaşımlar, bedenin artık “insani olan”la sınırlı kalmadığını, doğanın dışında inşa edilen yeni varlık biçimleriyle iç içe geçtiğini savunur (Braidotti, 2013). Bu yaklaşımla birlikte, bedende meydana gelen teknolojik müdahaleler yalnızca dehşet değil; aynı zamanda yeniden doğuş, mutasyon ya da türlerarası geçişin bir göstergesi olarak da okunabilir.

Bu teknolojik müdahaleler, bedensel bütünlüğün sınırlarını ihlal etmekle kalmaz; aynı zamanda öznenin insani merkezli varlık anlayışını da sorgular. Bedenin dijital olarak çoğaltılması, klonlanması, dönüştürülmesi ya da algoritmik olarak yönetilmesi gibi temalar, yalnızca fiziksel bir dönüşümü değil; insan olmanın ne anlama geldiğine dair felsefi bir problematizasyonu gündeme getirir (Hayles, 1999). Bu türdeki anlatılar, Descartesçi zihin-beden ayrımını çökerterek, özneyi dağıtan, çoğaltan ve yeniden inşa eden teknolojik travmalar üzerinden işler. Bedensel olanın makineyle birleşmesi, bedenin estetik, etik ve politik olarak denetlenebilir bir araç hâline gelmesine neden olur. Bu da bedenin artık sadece doğal bir varlık değil, kapitalist üretim ilişkileri içinde metalaştırılan bir nesneye dönüşmesini sağlar (Sobchack, 2004). Dolayısıyla body horror, yalnızca “deforme” bedenleri değil, teknolojik çağın normatif beden politikalarına karşı direnen bir beden politikasını temsil eder.

Bedensel dönüşümün yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal olarak düzenlenen bir süreç olması, body horror alt türünde bedenin iktidar ilişkileri

tarafından nasıl biçimlendirildiğini gündeme getirir. Bu bağlamda Michel Foucault'nun “disiplin toplumu” ve “biyopolitika” kavramları kritik bir kuramsal çerçeve oluşturur. Foucault (1977), modern toplumda bedenin disiplin altına alınarak itaatkâr, üretken ve denetlenebilir bir forma sokulduğunu ileri sürer. Ona göre beden, yalnızca bireyin taşıdığı fiziksel bir varlık değil; aynı zamanda iktidar tarafından şekillendirilen bir temsil alanıdır. Body horror, bu temsil alanını parçalayarak normatif beden ideallerine karşı direnen bir görsellik sunar. Bedenin metalaştırılması, cinsiyetlendirilmesi ve denetlenmesi gibi süreçler, bu türde grotesk ve travmatik imgelerle ifşa edilir.

Foucault'nun izinden giden feminist teorisyen Susan Bordo (1993), kadın bedeninin özellikle modern Batı toplumlarında disipline edici iktidarın en yoğun biçimde uygulandığı alanlardan biri olduğunu savunur. Bordo'ya göre, diyet, estetik müdahale, bedenin duruşu, davranışı ve boyutları, kültürel normlar aracılığıyla sürekli denetime tabi tutulur. Bu çerçevede body horror, kadın bedenine yönelik bu denetimin sembolik sınırlarını zorlayarak, onun hem direniş hem de bozulma potansiyelini gözler önüne serer. Bedenin deformasyonu ya da mutasyonu, iktidarın biçimlendirdiği “ideal” bedene karşı bir sapma olarak kodlanır. Bordo'nun ifadesiyle, bedensel disiplinin ihlali hem tiksinti hem de özgürleşme olarak okunabilir.

Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı da body horror'daki bedensel dönüşümlerin kültürel anlamını kavramsallaştırmak açısından son derece açıklayıcıdır. Butler (1990), toplumsal cinsiyetin sabit bir öz değil, tekrar eden performatif eylemler aracılığıyla inşa edilen bir kimlik olduğunu öne sürer. Bu yaklaşıma göre beden, kimliği belirleyen biyolojik bir temel değil; iktidar ilişkilerinin biçimlendirdiği kültürel bir sahnedir. Body horror alt türü, bu sahneyi bozar, tekrar eden toplumsal cinsiyet pratiklerini kesintiye uğratar ve bedenin sabitliğini sorgular. Özellikle bedenin dönüşüm geçirdiği, kimliğin çözüldüğü anlatılarda, toplumsal cinsiyet normlarının geçiciliği ve kırılganlığı açığa çıkar. Bedenin görünümünün dramatik biçimde değişmesi, cinsiyet kimliğinin istikrarsızlığını ve toplumsal olarak nasıl kurulduğunu görünür kılar. Body horror bu yönüyle, yalnızca “bedensel dehşet” değil; aynı zamanda kültürel iktidar yapılarının teşhir edildiği politik bir anlatı alanıdır. Özellikle bedenin sınırlarının silindiği, cinsiyetin çözüldüğü ya da insan-sonrası varoluşların ortaya çıktığı anlatılar, yalnızca görsel bir rahatsızlık yaratmaz; aynı zamanda kültürel kabulleri ve iktidar normlarını sorgular. Bedenin bozulması,

normatif düzenin de bozulmasıdır. Dolayısıyla body horror, bedeni bir korku nesnesi olmanın ötesinde, kültürel bir eleştiri nesnesine dönüştürür.

Toplumsal cinsiyetin ve kimliğin bedensel performanslar aracılığıyla kurulduğunu savunan yaklaşım, body horror alt türünde bedenin hem temsil hem de mücadele alanı olarak nasıl işlevselleştiğini göstermektedir. Butler'ın (1990) vurguladığı üzere, cinsiyet kimliği bireyin özünden gelen bir özellik değil; kültürel olarak yeniden üretilen ve tekrar eden bedensel eylemlerle kurulan bir yapıdır. Bu durumda beden, yalnızca kimliğin taşıyıcısı değil, bizzat kimliğin inşa edildiği bir zemindir. Body horror alt türü, bu zemini bozarak toplumsal cinsiyet rollerinin yapaylığını ve sabitliğe karşı direncini açığa çıkarır. Dönüşen, parçalanan ya da sınırları ihlal edilen bedenler, normatif cinsiyet rejimlerinin istikrarsızlığını ve kırılganlığını temsil eder. Bu temsil biçimi, yalnızca bireysel bir deneyimi değil, aynı zamanda kültürel olarak şekillenen toplumsal bir yapının çözülmesini sahneye taşır. Dolayısıyla body horror, toplumsal cinsiyetin yalnızca içerikten değil, biçimden de oluştuğunu göstererek; kimliğin, bedenin sınırlarında, çatlaklarında ve dönüşümlerinde sürekli yeniden tanımlandığı bir temsil stratejisi sunar. Bedenin bozulması, kimliğin çözülmesine değil, onun yeniden kurulmasına olanak sağlayan geçici ama dönüştürücü bir süreçtir.

3.4.1 Body Horror Sinemasında Kadın Bedenin Temsili

Kadın bedeninin body horror alt türündeki temsili, sadece biyolojik değil aynı zamanda toplumsal olarak da şekillenen bir yapıyı ifade eder. Bu temsil biçimleri, kadının toplumsal rollerine, tarihsel olarak yüklenen sembolik anlamlara ve biyolojik işlevlerine yöneltilen kültürel kaygıların izdüşümü olarak okunabilir. Özellikle annelik ve doğurganlık gibi biyolojik süreçler, korku sinemasında dişil bedenin groteskleşmesine zemin hazırlar. Bu bağlamda kadın bedeni, yalnızca bir “görüntü” değil; aynı zamanda korkunun, tiksintinin ve sınır ihlallerinin sahnesidir.

Annelik, body horror anlatılarında yalnızca kutsal bir sorumluluk değil; aynı zamanda bedensel sınırların kaybı, bireyselliğin silinmesi ve doğaya teslimiyetin bir göstergesi olarak sunulur. Barbara Creed (1993), kadının üreme işlevleriyle bağlantılı olarak yapılandırılan korkunun, toplumsal bilinçdişısıyla iç içe geçtiğini belirtir. Creed'e göre anne bedeni hem yaşam veren hem de tüketen bir figürdür; bu ikili yapı ise bedensel deformasyon ve dönüşüm temalarıyla birleştiğinde dişil bedeni canavarsılaştırır. Özellikle gebelik, doğum ve emzirme gibi bedensel süreçlerin grotesk temsilleri,

annelikle özdeşleştirilen kutsallığın altını oymakta ve patriyarkal sistemin bastıracağı kaygıları görünür hâle getirmektedir.

Kadın bedeni, bu anlatılarda çoğu zaman sınırlarını kaybetmiş bir varlık olarak temsil edilir: karın şişer, vajinal akıntı gösterilir, süt taşması ya da amniyotik sıvının dışavurumu doğrudan kadrajın içine yerleştirilir. Bu fiziksel süreçlerin korku estetiğiyle birleşmesi, toplumsal olarak “mahrem” kabul edilen biyolojik gerçekliklerin ifşasına dayanan bir rahatsızlık üretir. Julia Kristeva’nın (1982) abject (iğrenç, dışlanmış) kavramı burada açıklayıcıdır; çünkü kadın bedeni, sınırları ihlal eden sıvıların (kan, süt, mukus vb.) taşıyıcısı olarak, toplumsal düzenin tehditkâr bir unsuru hâline gelir. Bu nedenle annelik yalnızca biyolojik bir süreç değil, aynı zamanda psikanalitik düzeyde bir dehşet kaynağıdır.

Kadın bedeninin doğurganlıkla ilişkilendirilmesi, patriyarkal toplum yapısında ona yüklenen üretkenlik misyonunun sinemasal bir yansımasıdır. Bu üretkenlik hem bir zorunluluk hem de bir korku alanı olarak öne çıkar. Body horror filmlerinde doğumun şiddeti, bedensel parçalanma ve kendilik kaybı gibi imgelerle dramatize edilir. Özellikle rahim gibi içsel organların gösterimi, dişil bedenin içselliğini dışsallaştırarak sınır ihlallerini göz önüne serer. Bu da izleyicinin hem cinsel hem de toplumsal düzlemdeki korkularını tetikleyerek kadının “bilinmeyen” yönünü vurgular.

Body horror alt türünde kadın bedeninin temsili, yalnızca cinsiyet temelli bir bakış açısından değil, aynı zamanda kültürel korkuların ve toplumsal normların beden üzerinden dışavurulduğu bir alan olarak değerlendirilir. Barbara Creed’in *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) adlı çalışması, korku sinemasında kadın bedeninin sistematik biçimde bir korku nesnesine dönüştürüldüğünü ortaya koyar. Creed, Julia Kristeva’nın “abject” kavramından yola çıkarak, dişil bedenin taşıdığı potansiyel anlam fazlası, sınır ihlalleri ve biyolojik işlevler nedeniyle ataerkil düzen açısından “tekinsiz” ve tehditkâr olarak konumlandırıldığını savunur (Creed, 1993). “Monstrous-feminine” kavramı, kadın bedeninin doğurganlık, doğum, emzirme, vajina, kan gibi biyolojik süreçleriyle doğrudan ilişkilendirilen korku temsillerine odaklanır. Bu temsillerde kadın, yalnızca eril öznenin karşıtı olarak değil, aynı zamanda korku figürünün kendisi olarak yapılandırılır. Böylece kadın bedeni, hem arzunun hem de tiksintinin nesnesi hâline gelir.

Creed'in çözümlemelerinde, özellikle vajinal doğum, adet kanı ve doğurganlıkla ilişkili temalar grotesk bir şekilde temsil edilir. Dişil bedenden gelen akışkanlar –kan, süt, plasenta– sınırları ihlal eden unsurlar olarak görülür ve bu akışkanlık, ataerkil sistemin arzuladığı “düzenli”, bütün ve kontrol altında olan beden anlayışını tehdit eder (Kristeva, 1982). Bu bağlamda dişil bedenin groteskleştirilmesi, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir stratejidir. Kadın bedeninin biyolojik işlevleri, özellikle annelik ve doğum süreçleri, korku sinemasında hem fiziksel hem de simgesel anlamda bozulmuş, tehdit edici ve sınır tanımaz olarak sunulur. Bu bağlamda kadın yalnızca mağdur değil, aynı zamanda sınırların taşıyıcısı ve ihlal edicisi olarak da temsilleştirilir.

“Monstrous-feminine” figürü, ataerkil toplumun bilinçdışında bastırılan korkuları temsil eden bir yapı olarak öne çıkar. Barbara Creed'e (1993) göre “monstrous-feminine” figürü, kadın bedeninin doğurganlık, cinsellik ve annelik gibi biyolojik işlevleri üzerinden kurulan ataerkil korkuların sinematik tezahürüdür. Kadın karakterin canavara dönüşümü çoğunlukla doğurganlık, annelik ya da cinsel olarak aktif bir özne olmasıyla ilişkilendirilir. Dişil bedenin bu tür temsili, toplumsal cinsiyet rollerinin sabitliğini ve ataerkil değer sisteminin doğallaştırılmasını sorgulayan radikal bir stratejiye işaret eder. Bu temsiller, kadın bedenini normatif güzellik ve annelik ideallerine hapseden anlayışa karşı çıkarak; söz konusu ideallerin şiddetle parçalandığı ve yeniden yapılandığı bir anlatı evreni yaratır. Bu çerçevede, kadın bedeni korku sinemasında yalnızca bir kurban figürü değil; aynı zamanda normları bozan, kaosu taşıyan ve düzeni tehdit eden bir yapı olarak temsil edilir. Bu doğrultuda body horror, kadın bedenine yönelik kültürel korkuların, bastırılmış arzuların ve biyopolitik kaygıların görsel olarak kristalleştiği bir sinema pratiğine dönüşür.

Body horror alt türü, dişil bedeni doğurganlık, regl ve vajinal anatomi gibi biyolojik işlevler üzerinden grotesk biçimde temsil ederek, normatif kadınlık imgelerine karşı rahatsız edici bir karşı anlatı kurar. Bu türde kadın bedeni sıklıkla içsel süreçlerinin dışsallaştırılmasıyla betimlenir: bedenin açılması, iç organların görünür hâle gelmesi, kanama, sızıntı, genişleme ve patlama gibi imgeler, bedenin bütünlüğünü ve kapalılığını tehdit eden unsurlar olarak işlenir (Williams, 1991). Bu bağlamda kadın bedeni, yalnızca erotik bir nesne değil; aynı zamanda kontrol edilemeyen, taşan, yayılan ve bozulabilen bir yüzey olarak sunulur.

Regl kanı, korku sinemasında uzun yıllar boyunca doğrudan bir tabu olarak temsil edilmiştir. Mary Douglas'ın (1966) "sınırların ihlali" ve "kirlenme" kuramı, regl temsillerinin neden bu kadar yoğun bir tiksintiyle ilişkilendirildiğini açıklamada faydalı bir çerçeve sunar. Regl kanı, bedensel bir döngünün parçası olmasına rağmen sinemasal temsilde sıklıkla bir arıza, anormallik ya da tehlikenin işareti olarak betimlenir. Bu durum, kadın bedeninin doğasına dair kültürel korkuların ve toplumsal denetimin bir izdüşümüdür. Özellikle ergenliğe geçişin simgesi olan ilk regl kanaması, body horror'da çoğu zaman bir dönüşümün, güç kazanımının ya da canavara dönüşmenin başlangıcı olarak sunulur (Creed, 1993). Regl böylece yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda anlatısal bir kırılma anı olarak işlev görür.

Rahim, hamilelik ve vajina da benzer biçimde "bilinmeyen içsel alanlar" olarak temsil edilir ve bu alanlar genellikle tehditkâr bir gizem barındırır. Cinsel organların kapalı, karanlık ve erişilmez doğası, onları anlatı içerisinde hem arzunun hem de korkunun kaynağına dönüştürür. Freud'un kadın cinselliğine dair tanımlayamadığı "kara kıta" benzetmesi (Freud, 1933), sinemada dişil anatominin bilinmezlik ve dehşetle ilişkilendirilmesinin psikanalitik temelini oluşturur. Vajina, sinemasal anlatıda çoğu zaman bir geçit, yutucu boşluk ya da doğrudan tehdit olarak temsilleştirilir. Özellikle doğum sahneleri, vajinanın açıldığı, bedenin sınırlarının ihlal edildiği, içeriğin dışarıya taşıdığı grotesk imgelerle betimlenir. Bu temsiller, kadın bedeninin hem üretken hem de tehditkâr yönlerini aynı anda içerdiğini vurgular. Doğumun şiddeti, regl kanının kontrolsüzlüğü, vajinanın açıklığı gibi unsurlar, bedenin düzen bozucu potansiyelini öne çıkarır. Bu da hem ataerkil bakış açısından bir korku üretir hem de feminist bir okuma açısından direnişin görsel zemini hâline gelir. Dişil bedenin bu şekilde temsili, kültürel olarak bastırılmış cinsellik ve üreme süreçlerinin sinemasal yüzeye taşınması anlamına gelir. Yani body horror alt türü, dişil bedene dair biyolojik gerçeklikleri grotesk estetik içinde yeniden kurgulayarak, kadınlık deneyimini görmezden gelinen yönleriyle açığa çıkarır. Regl, doğurganlık, doğum ve cinsel anatomi gibi temalar, kadın bedenini korku, arzunun ötesinde bir bilgi ve karşıtlık alanına dönüştürür. Bu anlatılar, bedenin doğasıyla ilgili kültürel mitlerin ve tabuların sinemasal eleştirisini oluşturur.

Kadın bedeninin temsiliinde annelik, yalnızca biyolojik bir işlev değil, aynı zamanda ideolojik olarak şekillendirilmiş bir deneyim alanı olarak yapılandırılır. Body horror alt türü, anneliğin bu ideolojik doğasına müdahale ederek onu rahatsız edici, tehditkâr

ve kontrolsüz bir güç olarak betimler. Toplumsal olarak idealize edilen annelik imgesi -şefkatli, üretken ve özverili anne figürü- yerini bedenın dönüşüm, parçalanma ve bozulma süreciyle bütünleşmiş bir korku nesnesine bırakır. Bu bağlamda doğum, yalnızca bir yaşam verme eylemi değil, bedenin içsel sınırlarının zorlandığı, toplumsal beklentilerin keskin biçimde dayatıldığı ve öznenin bedeni üzerindeki kontrolünü kaybettiği bir olay olarak sunulur (Kristeva, 1982; Creed, 1993). Julia Kristeva'nın "abject" kavramı, bu dönüşüm sürecinin merkezinde yer alır. Kristeva'ya (1982) göre abject, öznenin düzenini tehdit eden ve bu nedenle dışlanması gereken unsur olarak bedenin içeriğiyle (kan, süt, dışkı, amniyotik sıvı vb.) temsil edilir. Özellikle doğum süreci, bedensel sınırların bulanıklaştığı, içeriğın dışa taşıdığı, kendilik ile öteki arasındaki ayırımın geçici olarak ortadan kalktığı bir durumdur. Bu süreçte dişil beden, hem yaşamın kaynağı hem de düzenin bozulduğu bir alan hâline gelir. Bu nedenle anne bedeni, sinematik temsilde hem kutsal hem de tekensiz olarak çifte bir anlam kazanır. Barbara Creed de anneliğe ilişkin bu korkunun kökenini Freud'un doğum travması ve Kristeva'nın abject kuramı doğrultusunda ele alır. The Monstrous-Feminine adlı eserinde, doğumun hem fiziksel bir şiddet deneyimi hem de patriyarkal düzenin "anlamlandıramadığı" bir süreç olduğunu savunur. Creed'e (1993) göre annelik, özellikle doğum sahneleri aracılığıyla temsil edildiğinde, bedeni işgal eden, dışa taşıyan, çoğalan ve kontrol edilemeyen bir yapıya bürünür. Bu bağlamda, doğurganlık organları (rahim, vajina), erkek merkeze dayalı korku sinemasında hem arzusun hem de tiksintinin mekânı olarak inşa edilir.

Bu sinemasal temsillerde regl kanı, amniyotik sıvı ya da doğum sırasında gerçekleşen bedensel yırtılmalar gibi unsurlar, yalnızca fizyolojik gerçeklikler değil, aynı zamanda ataerkil yapının bastırmaya çalıştığı "dişil olan"ın geri dönüşüdür. Bedenin kontrolsüzce açılması, içeriklerinin dökülmesi, annenin bedeninin grotesk hâle gelmesi, izleyicinin hem tiksinti hem de korku hissetmesine neden olacak biçimde yapılandırılır (Bordo, 1993). Bu tür sahnelerde dişil beden, modern anlamda sterilize edilmiş, disipline edilmiş beden imgesine karşı çıkar; aksine sızan, taşan, çoğalan ve kaçak anlamlar üreten bir alan hâline gelir.

Annelik korkusu, yalnızca doğum anının dehşetiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda, annenin özne olarak silinmesi, bedeninin yalnızca bir taşıyıcı ya da üretim aracı olarak konumlandırılması ve toplumsal rollerle sabitlenmesi üzerinden de şekillenir. Irigaray (1985), kadının cinsiyetli bedeninin felsefi ve kültürel olarak "eksik" ya da "boş"

olarak tarif edilmesini anneliğe dair imgelerin nasıl üretildiğiyle ilişkilendirir. Bu bağlamda dişil beden, bir yandan yaşamın kaynağı olarak idealleştirilirken, diğer yandan cinsiyetli doğası, çok anlamlılığı ve kontrol edilemezliği nedeniyle dışlanması gereken, korkutucu ve iğrenç bir unsur olarak yapılandırılır. Özellikle bedenin "içeriden gelen tehdit" aracılığıyla dönüşüme uğraması, annelik deneyimini hem biyolojik hem de metafizik bir yabancılaşma alanına dönüştürür. Bu durumda doğan yalnızca bir çocuk değil, annenin kimliği de dönüşür, parçalanır ve çoğu zaman "canavarca" bir forma bürünür. Kristeva'nın belirttiği gibi, doğum sırasında bedenin geçirgenliği, benliğin sınırlarını tehdit eden bir krize yol açar (Kristeva, 1982). Bu kriz, body horror'da annenin özneselliğini siler ve onu yalnızca "bedensel bir araç" hâline getirir; sinematik anlatıda bu araç bozulur, işgal edilir ve dönüştürülür.

3.4.2. Body Horror Sinemasında Erkek Bedenin Temsili

Body horror alt türü, yalnızca kadın bedeninin temsiline değil, aynı zamanda erkek bedeninin kültürel ve ideolojik biçimlenişine de dair derinlikli bir sorgulama alanı sunar. Bu türde erkek bedeni, çoğu zaman güç, dayanıklılık ve kontrol gibi hegemonik maskülenlik normlarının temsili olarak karşımıza çıkar. Ancak body horror anlatılarında bu normlar, deformasyon, kontrol kaybı ve bedensel çözülme temalarıyla dramatik biçimde kırılır. Dolayısıyla erkek bedeni, yalnızca bir eylem aracı değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarının parçalandığı, yeniden yazıldığı bir yüzeye dönüşür (Clover, 2015; Jeffords, 1994).

Eril bedenin temsili çoğunlukla güç, sağlamlık ve saldırganlık gibi özelliklerle ilişkilendirilirken, body horror bu maskülen idealleri altüst eden sahnelerle doludur. Erkek karakterler bu türde sıklıkla fiziksel olarak çözülen, kontrolünü kaybeden, parçalanan veya istilaya uğrayan figürler olarak temsil edilir. Bu anlatılar, Judith Halberstam'ın (1995) ifadesiyle maskülenliğin "bedensel bütünlük ve güç illüzyonunu" bozan yapılar içerir. Bedenin dayanıklılığına dair inanç sarsıldıkça, erkekliğe dair kültürel kodlar da kırılanaşır.

Steven Shaviro (1993), body horror'daki erkek bedeninin, bastırılmış korkuların ve travmaların tezahürüne dönüştüğünü belirtir. Bu durum, özellikle hegemonik maskülenlik normlarının sorgulanmasına olanak tanır. Erkek karakterlerin fiziksel ya da zihinsel deformasyonları, onların "doğal" bir güç figürü olma konumlarını zayıflatır ve eril kimliğin istikrarına dair ideolojik mitleri çözümler. Bedensel dönüşüm,

yalnızca fiziksel bir değişim değil; aynı zamanda eril normlara dayanan özne pozisyonunun kaybı anlamına gelir (Connell, 1995). Bu türde maskülenliğin zedelenmesi, kimi zaman açıkça cinsel performansla ilişkilendirilirken, kimi zaman da doğrudan kastrasyon korkusu ile temsil edilir. Özellikle penis kaybı ya da bedenin fallik kontrolünün ihlaliyle ilgili sahneler, Freud'un (1905/2000) psikanalitik çerçevesinde yer alan "kastrasyon kompleksi"nin sinemasal karşılığı olarak okunabilir. Clover (2015), erkek karakterlerin korku filmlerinde "yaralanabilir" pozisyona getirilmesini, izleyicide hem empati hem de tedirginlik yaratan ikili bir yapı olarak değerlendirir. Böylece erkek bedeninin çözülmesi, yalnızca bir korku unsuru değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ideolojisinin yeniden yazılmasına olanak tanıyan bir alan hâline gelir.

Body horror alt türünde erkek bedeninin temsili, yalnızca maskülenliğin ideolojik kırılganlığını göstermekle kalmaz, aynı zamanda bu kırılmanın en uç biçimlerini sahneleyerek güç kaybı ve kastrasyon korkusunu anlatı merkezine yerleştirir. Erkek karakterlerin bedensel bütünlüklerini yitirmeleri, özne olarak konumlarının sarsılması ve pasifleşmeleri, bu türde sıkça rastlanan yapısal stratejilerdir. Freud'un (1905/2000) kastrasyon kompleksi kuramı, bu tür anlatılarda görsel olarak somutlaşır; erkek karakterin bedeni, fiziksel olarak parçalanır, işlevsiz hâle gelir veya başkalarının müdahalesine açık hâle gelir. Böylece eril güç ideali, görsel şiddet aracılığıyla kırılır. Carol Clover (2015), erkek karakterin bedensel acı ve işkenceye maruz kalmasının, izleyici üzerindeki etkisini açıklarken, bu durumun yalnızca şiddet gösterisi değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin dramatik olarak ters yüz edilmesi olduğunu ileri sürer. Clover'a göre erkek karakterin savunmasızlığı, onu geleneksel olarak kadınlara atfedilen "kurban" pozisyonuna iter. Böylelikle film, erkek izleyiciyi, savunmasız karakterle özdeşleşmeye zorlayarak cinsiyetlenmiş bakış pratiklerini altüst eder. Erkek karakterin güç kaybı, salt fiziksel bir acizlik değil, aynı zamanda ideolojik anlamda iktidardan düşüş olarak da okunabilir.

Korku sinemasında bu tür güçsüzlük temsilleri, çoğunlukla eril kimliğin savunucusu olan bedenin "açık" ve "istilaya açık" hâle gelmesiyle karakterize edilir. David Buchbinder (1994), erkekliğin kırılganlığını bedensel sınırlardan sızan ya da bedenin içeriden bozulduğu anlatılarda görür. Ona göre erkek bedenine yönelik her tür tehdit, heteronormatif düzenin istikrarına yöneltilmiş sembolik bir saldırdır. Bu noktada bedensel sınırların kaybı, yalnızca fiziksel bir tehdit değil; erkekliğin bütünlüğüne dair

bir tehdittir. Erkek karakter, bedeniyle birlikte özneselliğini de kaybeder. Benzer biçimde, Jack Halberstam (1995) de erkek bedenine yönelik deformasyonun, toplumun normatif cinsiyet rejimlerini sarsmakta ve izleyiciyi cinsiyetin sabitliğine dair kültürel mitleri yeniden düşünmeye zorlamakta etkili olduğunu belirtir. Halberstam’a göre, bu anlatılar aracılığıyla bedenin cinsiyetle ilişkisi bir yapıbozum sürecine girer. Bu süreç, erkek bedeninin sınırlarının ihlal edilmesi, pasifleştirilmesi ve “kontrol kaybı”na uğratılması yoluyla gerçekleştirilir. Bu bağlamda güç kaybı ve kastrasyon korkusu, erkek bedeninin temsilinde yalnızca bir zayıflık göstergesi değildir. Aynı zamanda eril öznenin çözüldüğü, toplumsal cinsiyet iktidarının görsel olarak yerinden edildiği bir anlatı aracıdır. Böylece body horror, erkek bedenini kültürel anlamda yeniden düşünmeye imkân sağlayan bir sinema biçimine dönüşür.

Carol Clover’ın *Men, Women, and Chain Saws* (2015) adlı çalışması, erkek izleyicinin korku sinemasındaki kadın karakterlerle kurduğu özdeşleşme ilişkisini tersine çevirmesiyle body horror alanında önemli bir kuramsal dayanak oluşturur. Clover’a göre özellikle slasher ve body horror alt türlerinde erkek izleyici, yalnızca aktif erkek kahramanlarla değil; aynı zamanda travmaya maruz kalan, acı çeken ve savunmasız hâle gelen kadın karakterlerle de özdeşleşmeye zorlanır. Bu durum, cinsiyetli bakışın tek yönlü olmadığına ve seyircinin empatik kapasitesinin sosyal olarak inşa edilmiş cinsiyet rollerinin ötesine geçebileceğine işaret eder. Clover’ın geliştirdiği “final girl” kavramı, bu özdeşleşmenin temelini oluşturur. Erkek izleyicinin, hayatta kalan kadın karakterin gözünden şiddet ve korkuya tanıklık etmesi, eril kimliğin pasif bir konumla sınındığı bir izleme pratiğine zemin hazırlar. Bu süreçte izleyici, travmaya uğrayan bedenle bütünleşir ve özdeşleşme noktasında cinsiyetli kimlikler flu hâle gelir. Clover, bu durumun yalnızca kadın karakterlerin güçlenmesiyle değil, aynı zamanda erkek izleyicinin kırılganlığa ve pasifliğe açık hâle gelmesiyle açıklanabileceğini savunur (Clover, 2015). Bu bakış açısı, body horror’da erkek bedeninin temsilini anlamada kritik bir rol oynar. Çünkü burada sadece ekrandaki erkek bedeninin parçalanması değil, aynı zamanda izleyicinin psikolojik düzlemde “eril bakış” konumundan “pasif izleyici” konumuna geçişi söz konusudur. Clover’ın bu önerisi, klasik sinema teorisinde yer alan erkek bakışı (male gaze) anlayışına bir karşı duruş niteliği taşır. Bu çerçevede erkek izleyicinin kadın karakterle özdeşleşmesi, hem sinematik temsilin sınırlarını hem de toplumsal cinsiyet normlarının geçirgenliğini ortaya koyar.

Body horror alt türünde erkek bedeninin maruz kaldığı deformasyon hegemonik erkekliğin (hegemonic masculinity) çözülüşünü de temsil eder. Erkek bedeni, sinema tarihinde çoğu zaman güç, kontrol, zekâ ve istikrarın göstergesi olarak kodlanmıştır (Connell, 1995). Ancak body horror bu istikrarı bozar; eril bedenin dokunulmazlığına yönelik tehdit, iktidar yapılarının çözülmesiyle doğrudan ilişkilidir. Eril bedenin bütünlüğü parçalandığında, onun temsil ettiği iktidar da çökmeye başlar. Bu deformasyonlar, sadece fiziksellığe yönelik şiddetle sınırlı değildir; aynı zamanda ruhsal çöküş, akıl sağlığının kaybı, cinsiyet kimliğinde belirsizlik ve toplumsal rollerin bozulması gibi katmanlarla iç içedir. Erkek bedeninin hastalanması, çürümesi ya da grotesk bir biçimde başkalaşması, çoğu zaman geleneksel erkeklik imgesini tehdit eden travmatik bir süreç olarak anlatılır. Bu süreçler, erkek karakterin kontrolünü kaybettiği, rasyonel kararlar alamadığı ve fiziksel gücünü yitirdiği sahnelerle vurgulanır (Halberstam, 1995). Böylece erkek karakter, yalnızca fiziksel değil; aynı zamanda kültürel anlamda da “öteki” hâline gelir. Bu temsil biçimleri, Judith Butler’ın (1990) toplumsal cinsiyetin performatif doğasına ilişkin kitabıyla ilişkilendirilebilir. Erkek bedeninin deformasyonu, eril kimliğin toplumsal olarak yeniden üretildiği zemini sarsar. Butler’a göre toplumsal cinsiyet, tekrar eden davranışlar ve söylemler yoluyla kurulur; bu tekrarlar kesintiye uğradığında, toplumsal cinsiyetin doğallığına ilişkin inanç da sorgulanmaya başlar. Erkek bedeninin grotesk dönüşümü, bu tekrarın kesintiye uğradığı noktayı temsil eder: Eril beden artık tanıdık değildir; bir "öteki"ye, hatta bazen "kadınısı" olarak kodlanan bir yapıya dönüşür.

Tekinsizlik (unheimlich) ve parçalanmış beden temaları, erkek karakterlerin dönüşümünü yalnızca fiziksel bir dehşet olarak değil; aynı zamanda cinsiyet kimliğinin erimesi, toplumsal rol kaybı ve özne olma hâlinin bozulması olarak temsil eder (Freud, 1919/2003). Erkek karakterin bedeninin istilaya uğraması ya da kontrolsüz biçimde dönüşmesi, izleyicide sadece iğrenme değil; aynı zamanda bir tehdit hissi ve kimlik krizi yaratır. Yani erkek bedeninin deformasyonu, eril kimliğin inşa edilmişliğini ifşa eden bir yapısöküm alanına dönüşür. Bu dönüşüm aracılığıyla, hegemonik erkeklik normları yalnızca sinemasal düzlemde değil; kültürel ve ideolojik bağlamda da sorgulanmaya açılır. Erkek bedeninin bozulması, eril gücün de bozulması anlamına gelir ve bu durum, izleyicinin toplumsal cinsiyet normlarına dair farkındalığını derinleştirebilir. Body horror böylece, eril iktidarın ve bedenin kutsallığının altını oyan radikal bir anlatı pratiği hâline gelir.

3.4.3. Body Horror’da Kadın ve Erkek Bedeni Arasındaki Temsili Karşıtlıklar

Body horror sineması, kadın ve erkek bedenlerini temsilde benzer deformasyon araçlarını kullansa da bu temsillerin anlamları ve etkileri toplumsal cinsiyet çerçevesinde radikal biçimde ayrışır. Cinsiyetin toplumsal bir inşa olduğu düşüncesinden hareketle (Butler, 1990), body horror alt türünde bedenin dönüşümünün cinsiyete bağlı olarak farklı anlamlandırılması, iktidar ilişkilerinin ve normatif cinsiyet kodlarının sinematik düzlemde nasıl işlediğini görünür kılar.

Kadın bedenine yönelik temsil, çoğunlukla içsellik, doğurganlık ve cinselliğin korkutucu potansiyelleri etrafında şekillenir. Barbara Creed’in (1993) monstrous-feminine kavramı bu bağlamda kritik bir öneme sahiptir. Kadın bedeni; doğum, rahim, vajina gibi biyolojik işlevlerle ilişkili olarak grotesk bir yapıya bürünür. Bu temsiller, yalnızca korku değil; aynı zamanda toplumsal normların dışına çıkan bir kadın figürüyle ilişkili ahlaki bir panik de üretir. Kadın bedeni, bilinemez ve içsel mekânlarıyla hem gizemli hem de tehdit edici bir alan olarak konumlandırılır. Erkek bedenine yönelik temsil ise, çoğu zaman dışsallık, güç, kontrol ve mantık gibi hegemonik erkeklik normlarının yıkımı üzerinden ilerler. Erkek bedeninin grotesk dönüşümü, maskülenliğin zedelenmesi ve kastrasyon kaygısıyla ilişkilendirilir (Halberstam, 1995; Clover, 2015). Erkek bedeninin deformasyonu, toplumda normatif olarak kabul edilen erkeklik performanslarının başarısızlığa uğramasını ve eril iktidarın çöküşünü sembolize eder. Bu nedenle erkek karakterin savunmasızlığı, yalnızca fiziksel bir kırılma değil; aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir çöküş anlamına gelir.

Kadın bedeninin temsili sıklıkla pasiflik, nesneleşme ve doğaya bağlılık üzerinden kodlanırken; erkek bedeninin temsili aktifliğin, kültürle özdeşliğin ve denetimin kaybı üzerinden işlenir. Laura Mulvey’in (2001) geliştirdiği erkek bakışı kuramı, kadın bedeninin sinemada sürekli olarak izlenilen ve denetlenen bir nesne olarak sunulduğunu belirtir. Erkek karakterler ise, kontrol eden özne konumundayken, body horror bu öznenin çöküşünü temsil ederek iktidarın kırılganlığını gözler önüne serer. Bu iki temsili yapı, Freud’un “tekinsizlik” (unheimlich) kavramıyla birlikte okunduğunda, bastırılmış korkuların cinsiyete bağlı olarak nasıl farklı formlarda geri döndüğünü gösterir. Kadın bedeninin temsili, genellikle doğurganlık ve cinsellik gibi temalar üzerinden “içerideki tehdit”e, yani bedenin içinden gelen ve kontrol

edilemeyen güçlere işaret eder. Erkek bedeninde ise tehdit genellikle dışsaldır; saldırıya uğrayan, dönüştürülen ya da işgal edilen bir beden aracılığıyla temsil edilir (Freud, 1919/2003; Pinedo, 1997).

Ayrıca bedenlerin izleyiciyle kurduğu özdeşleşme düzeyleri de farklılık gösterir. Carol Clover (2015), erkek izleyicinin kadın karakterle özdeşleşmesini “korku sinemasında cinsiyetin geçişli yapısı” olarak yorumlar. Bu geçiş, kadın bedeninin kurban olarak temsil edildiği filmlerde, erkek izleyicinin pasif bir konuma yerleştirilmesine neden olur. Buna karşın, erkek bedeninin bozulduğu body horror anlatılarında izleyici, iktidar kaybının temsilini deneyimleyerek erkekliğin inşa edilmişliğini sorgulamaya yönelir. Body horror, cinsiyet temsillerinde kullandığı grotesk beden imgeleriyle yalnızca korku yaratmaz; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini yapıbozuma uğratır. Kadın ve erkek bedenlerinin sinematik dönüşümü, izleyicinin kendi bedeni ve cinsiyetiyle kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmesini sağlar. Bu bağlamda body horror alt türü, normatif beden politikalarının ve cinsiyet ideolojilerinin sinema aracılığıyla nasıl sorgulanabileceğine dair verimli bir zemin sunar.

4. BÖLÜM: FİLM ANALİZLERİ

Bu bölümde yer alan film analizleri, kronolojik bir sıraya göre değil; bedensel dönüşümün ve cinsiyet temsillerinin ele alınış biçimlerine göre tematik bir yapıda sıralanmıştır.

Analizlere, güncel bir örnek olarak *Cevher* (2024) ile başlanmıştır. Bu film, postfeminist söylemler bağlamında kadın bedeninin metalaşmasını, güzellik normlarının dayatılmasını ve bireysel beden algısının nasıl parçalandığını doğrudan merkeze alması açısından çağdaş tartışmalara güçlü bir zemin sunmaktadır.

Ardından incelenen *Sinek* (1986), eril bedenin dönüşümünü ve çürümesini merkeze alarak body horror türünün klasik temalarından biri olan kontrol kaybı ve biyolojik bozulma üzerinden ilerlemektedir.

Yaratık (1979), doğurganlık, yabancılaşma ve “öteki” kavramları etrafında şekillenen anlatısıyla, özellikle feminist film kuramı ve psikanalitik yaklaşımlar çerçevesinde zengin bir okuma alanı sunar.

Son olarak, *Titane* (2021), cinsiyetin sabitlenmiş kategorilerinin ötesine geçerek queer kimlik ve bedensel akışkanlık temalarıyla türsel sınırların yeniden tanımlandığı bir yapıya sahiptir. Bu sıralama, bedensel dönüşümün yalnızca fiziksel değişimi değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet kimliği, özneleşme süreçleri ve normatif beden algısıyla olan ilişkisini göstermek amacıyla oluşturulmuştur.

4.1. Cevher (The Substance)

Yönetmen: Coralie Fargeat

Görüntü Yönetmeni: Benjamin Kracun

Yapımcı: Tim Bevan, Coralie Fargeat, Eric Fellner

Senaryo: Coralie Fargeat

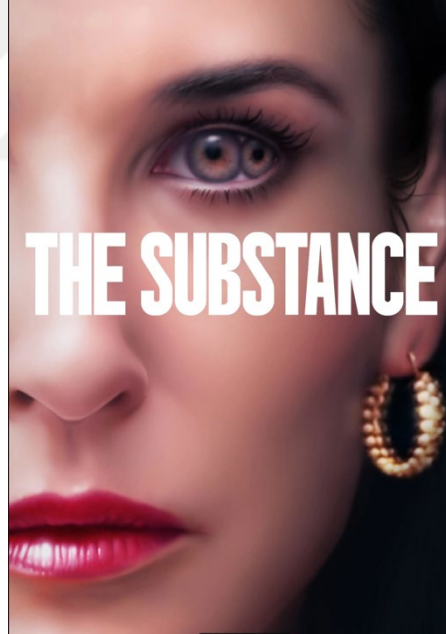
Oyuncular: Demi Moore, Margaret Qualley, Dennis Quaid

Yapım Yılı: 2024

Süre: 141 dakika

Tür: Body Horror, Bilim Kurgu, Kara komedi

Ülke: Birleşik Krallık, Amerika Birleşik Devletleri



Şekil 4.1. "Cevher" Film Afişi

Kaynak: The Movie Database (2024)

4.1.1. Filmin Konusu

Coralie Fargeat tarafından yazılıp yönetilen *Cevher* (2024) filmi, medyada kadınlardan beklenen toplumsal normlar üzerine sert bir eleştiridir. Film, kullanıcısına daha genç ve güzel bir versiyonunu yaratma fırsatı veren yeni bir tür ilaç olan "The Substance"ı konu alır. Ana karakter, bu maddeyi kullanarak sürekli genç ve güzel kalma arzusu içinde kuralları ihlal etmeye başlar ve bu durum bir dizi karanlık sonuca yol açar.

Film, ana karakter Elisabeth Sparkle'ı tanıtan bir başlık kartı ile başlar. Açılış sahnesinde, Hollywood Walk of Fame'de yer alan yıldızın oluşumuna ve yıllar içindeki yıpranma sürecine tanık oluruz. Bu yıldız, zamanla unutulan Elisabeth'in kariyerinin metaforu olarak sunulur. Elisabeth'in gençliğinde çok popüler, başarılı bir oyuncu ve televizyon programı sunucusu olduğu aktarılır. Ancak yaşlandıkça hem fiziksel olarak hem de toplumsal hafızada yıpranmıştır. Elisabeth'i ilk olarak doğum gününde, patronunun yaşlılığını alaycı bir dille eleştirirken duyar. Ardından patronu ile öğle yemeği yerken, işine son verildiğini öğrenir. Eve dönerken, yüzünün yer aldığı reklam panosunun söküldüğünü görür. Dikkatsizce kırmızı ışıktaki geçerek trafik kazası yapar. Hastanede, yaşlılığından dolayı yaşadığı moral bozukluğu fark edilen Elisabeth'in cebine fark etmeden gizemli bir USB bellek bırakılır. Eve döndüğünde bellekteki videoyu izleyen Elisabeth, "The Substance" adlı bir ürünün tanıtımıyla karşılaşır. Bu enjeksiyon, kullanıcıdan daha genç ve güzel bir versiyon yaratmaktadır. İlk başta belleği çöpe atan Elisabeth, bir süre sonra geçmişteki benliğine duyduğu özlemle ürünü sipariş eder.

Elisabeth, ürünü yıpranmış bir binadan teslim alır. Enjeksiyonu, bir uyuşturucu bağımlısı gibi kendine uygular ve dönüşümü başlatır. Sahne oldukça serttir. Yere yığılan Elisabeth'in sırtı yarılr ve içinden daha genç bir versiyonu doğar. Bu yeni bedenine "Sue" ismini verir. Sue, Elisabeth'in hareketsiz bedeninden çıktıktan sonra aynaya bakar ve kendine hayran kalır. Genç, ince yapılı, parlak gözlü ve pürüzsüz bir cilde sahiptir. Sue, Elisabeth'in yaralı sırtını diker ve Los Angeles sokaklarına çıkar. Geçmişteki şöhretli günlerini tekrar yaşamak adına, Elisabeth'in eski işi için yapılan oyuncu seçmelerine katılır. Rolü kazanır ve yeniden sevgi ve ilgi görmeye başlar. Ancak, The Substance'ın uyulması gereken sıkı kuralları vardır ve Sue ile Elisabeth bu dengeyi sürdürmekte zorlanır.

The Substance, bir haftalık döngülerle çalışmaktadır. Yeni oluşan beden en fazla bir hafta aktif kalabilir, sonrasında eski bedene geri dönüş gerekmektedir. Her iki bedenin de haftalık olarak aktif kalması dengenin korunması için zorunludur. Yeni beden, stabil kalabilmek için eski bedenin omurilik sıvısını kendine enjekte etmek zorundadır. Reklam videosunda bu iki bedenin aslında "bir" olduğu ve birbirlerinden bağımsız yaşayamayacakları vurgulanmaktadır. Ancak dengenin bozulması durumunda ne olacağı açıkça belirtilmemiştir. Sue, eski benliği olan Elisabeth'e geri dönmeyi reddettiğinde dengenin bozulması başlar.

Sue, bir gece birlikte olduğu bir adamlayken burnu kanamaya başlar. Haftalık süre aşılmıştır. Banyoya gidip sıvıyı enjekte ederek o an için dengeyi korur, ancak bu işlem Elisabeth'in bedeninde geri dönüşü olmayan bir yaşlanma etkisi yaratmıştır. Bir parmağı buruşmuş ve deformasyona uğramıştır. Uyandığında durumu fark eden Elisabeth, yeniden Sue olma sürecini bu şekilde sürdürmemeye karar verir. Elisabeth kendi haftası geldiğinde depresyona girer, fazla yemek yer, evine kapanır ve yaşam alanını ihmal eder. Sue ise her kendi haftası geldiğinde, geri dönmeyi reddetmeye başlar. Bu süreçte Elisabeth'in bedeni gitgide bozulmuştur ve her iki bedende de ayrı ayrı gelişen ego yapıları nedeniyle bir kimlik bölünmesi meydana gelir. Sue artık, genetik bir parçası olduğu Elisabeth'i aşağılayıcı bir şekilde görmektedir. Elisabeth, Sue olarak geçirdiği üç ayın ardından aynada kendi bedenini gördüğünde son derece bozulmuş, hareket etmekte zorlanan yaşlı bir kadın görür. Bu manzara karşısında The Substance yardım hattını arar ve Sue için "termination" (sonlandırma) enjeksiyonu siparişi verir.

Elisabeth, Sue'yu sonlandırmak için gerekli enjektörü alır ve Sue'ya enjekte eder. Ancak hemen ardından "Sensiz hiçbir şeyim kalmaz" diyerek kararından vazgeçer. Bu kararsızlık sistemde bir bozulmaya yol açar: her iki beden de aynı anda uyanık hale gelir. Sue, Elisabeth'in kendisini öldürmeye çalıştığını fark eder ve ona saldırır. Bu saldırının sonunda Elisabeth ölür.

Sue, yaklaşan Yılbaşı canlı yayını sunmak üzere hazırlanırken fiziksel bozulmalar başlar. Dişleri dökülür, tırnakları düşer. The Substance'ı yeniden enjekte ederek kendisinin daha da mükemmel bir versiyonunu yaratmaya çalışır. Ancak bu kez ortaya "Monstro-ElisaSue" adıyla tanımlanan, çürümüş, korkutucu ve deforme bir yaratık çıkar. Bu yaratık, Sue ile Elisabeth'in tek bir formda birleşmiş halidir. Yaratık, sahneye çıkarken Elisabeth'in maskesini takar. Seyirci dehşete kapılır, etrafa kanlar saçılır ve

izleyiciler yaratığa saldırır. Yaratık kaçarken yere düşer ve bedeni Elisabeth'in Hollywood yıldızının üzerinde patlar. Yalnızca Elisabeth'in yüzü sağ kalmıştır, yıldızın üzerine sürünerek gelir, palmye ağaçlarına bakar ve ölür. Film, yıldızın temizlenmesiyle sona erer.

4.1.2 Kadın Bedeninin Temsili: Erkek Bakışı ve Nesneleştirme

Cevher (2024), erkek bakışının (male gaze) kadın bedenini nasıl nesneleştirdiğini ve bu nesneleştirmenin kadın özne üzerindeki etkilerini doğrudan problemleştiren bir anlatı sunar. Laura Mulvey'in (2001) ortaya koyduğu üzere, klasik anlatı sinemasında kadın karakterler çoğunlukla “bakılan nesne” konumunda temsil edilmekte ve kadın bedeninin temsili, erkek izleyicinin görsel zevkine hizmet edecek biçimde şekillendirilmektedir. Filmde Elisabeth karakteri, bu sistemin kurbanı olmuş yaşlı bir kadın olarak karşımıza çıkar; kariyerini yalnızca fiziksel güzelliğiyle inşa etmiş, yaşlandığında ise sistem tarafından dışlanmış. Bu durum, Mulvey'in (2001) “kadın yıldızların bakış için şekillendirilmiş bedenler olarak inşası” yönündeki argümanı ile doğrudan ilişkilidir.

Elisabeth'in genç versiyonu olan Sue'nun yaratılışı, erkek egemen güzellik normlarının fiziksel formda yeniden inşasıdır. Sue, sistemin idealize ettiği genç, ince, cinsel olarak çekici ve her daim arzulanabilir “kadın imgesi”ni temsil eder. Film boyunca Sue'nun medyada ve ekranlarda erkek bakışına hizmet edecek biçimde pazarlanması, Elisabeth'in bu imgeyle olan çatışmasıyla birleşerek, bedenin sahipliği ile toplumun beden üzerindeki tahakkümü arasındaki gerilimi açığa çıkarır (Mulvey, 2001; Smelik, 2007).

Feminist film teorisi açısından değerlendirildiğinde, *The Substance* yalnızca kadın bedeninin nesneleştirilmesini değil, bu nesneleştirme sürecinin kadının özne oluşunu nasıl bastırdığını da problematize eder. Mulvey'e (2001) göre, erkek bakışı yalnızca nesneleştirme işlevi görmez; aynı zamanda özneleşmeyi engeller. Filmde Elisabeth'in Sue aracılığıyla yeniden gençleşmesi onu yeniden “görülür” kılar; ancak bu görünürlük, erkek bakışının koşulları içinde şekillenir. Dolayısıyla kadın görünür oldukça özgürleşmez; aksine, daha fazla tahakküm altına girer.

Bu bağlamda film, klasik anlatı sinemasındaki pasif kadın imgesini ters yüz eder. Elisabeth'in yaşı ve zamanla Sue'nun varlığını reddeden tavrı, erkek bakışına karşı bir direniş biçimi olarak okunabilir. Sue'nun yok edilmesiyle sonuçlanan süreç, yalnızca genç kadın bedeninin değil, aynı zamanda bu bedenin nesneleştirilmesine imkân veren ideolojik sistemin de sorgulanması anlamına gelir. Bu yönüyle *The Substance*, yalnızca grotesk bir dönüşüm hikâyesi değil; erkek bakışına dayalı sinematik geleneğin yapısal bir eleştirisidir (Mulvey, 2001; Smelik, 2007).

4.1.3. Bedensel Dönüşümün Psikanalitik Yorumu

Cevher (2024), bedensel dönüşümün yalnızca fiziksel bir değişim değil, aynı zamanda öznel bütünlüğü tehdit eden derin bir psikanalitik krize yol açtığını açıkça ortaya koyar. Sigmund Freud'un (1919/2003) tekinsizlik kavramı, filmdeki dönüşüm sürecini anlamak için temel bir teorik çerçeve sunar. Freud, tekinsizliği tanıdık olanın beklenmedik biçimde yabancılaşması olarak tanımlar. Elisabeth'in, kendi bedeni üzerinden yaratılan ikinci benliğiyle karşı karşıya kalması, tam da bu türden bir tekinsizlik deneyimidir. Sue, Elisabeth'in gençliğine ait olan, bastırılmış ama arzulanmış bir bedenin yeniden ortaya çıkışıdır; tanıdıktır ama artık ona ait değildir.

Elisabeth'in Sue'yu hem arzulaması hem de ondan korkması, psikanalitik düzlemde ayna evresi kavramıyla da ilişkilidir. Jacques Lacan'a (1949) göre ayna evresi, bireyin kendini dışsal bir bütünlük imgesi aracılığıyla tanıdığı gelişim evresidir. Bu evrede birey, henüz motor becerileri gelişmemiş olsa da aynadaki yansımasını bütün olarak tanımlar ve idealize eder. Elisabeth'in Sue'ya duyduğu yoğun arzu, tam da bu idealize edilmiş bedenin yeniden ele geçirilmesine yöneliktir. Ancak bu ideal beden, artık onun kontrolü dışındadır. Sue, sadece bir yansıma değil; onun yerine geçmeye başlayan bir öznedir. Bu noktada, Elisabeth'in beden bütünlüğü parçalanır, özne ile beden arasındaki ilişki krize girer.

Lacan'ın (1982/1983) "parçalanmış beden imgesi" (le corps morcelé) kavramı, Elisabeth'in Sue'yu kontrol edememeye başlamasıyla daha da belirginleşir. Elisabeth'in Sue'yu izlediği anlar (özellikle aynalarda ya da medya ekranlarında) kişinin kendi varlığına dair parçalanmış bir algı yaşadığı anlardır. Sue sadece bir beden değil, Elisabeth'in geçmişteki arzuları, bastırmaları ve travmalarıyla şekillenen bir psiko-biyolojik fantezidir. Bu fantezi, özneyi kuşatır ve nihayetinde yok eder.

Ayrıca Freud'un kastrasyon kaygısı kavramı da bu çerçevede okunabilir. Kadın öznenin yaşla birlikte toplumsal görünürlüğünü kaybetmesi ve cinsel olarak "işlevsiz" sayılması, patriyarkal düzende kadının "eksik" olarak konumlandırılmasına yol açar. Elisabeth'in bedeninin terk edilmesi, onun toplumsal ve cinsel olarak "kastasyona uğramasıdır." Ancak film, bu kaygıyı tersine çevirerek, Sue'nun yıkımıyla birlikte genç ve işlevsel bedenin de tehlikeli ve kontrolsüz bir varlık olduğunu gösterir.

Cevher (2024), bedensel dönüşümün yalnızca estetik veya biyolojik bir yeniden doğuş olmadığını, aynı zamanda öznenin benliğine yönelik bir tehdit olduğunu psikanalitik bir bakışla sunar. Elisabeth'in Sue karşısında yaşadığı yabancılaşma, arzunun nesnesi olan bedenin özneye çatışmaya girdiği bir simgesel krizdir. Bu yönüyle film, hem Freud'un hem de Lacan'ın teorilerini bedenin yabancılaşma ve dağılma süreçleri üzerinden sinematik olarak somutlaştırmaktadır.

4.1.4. Monstrous-Feminine, Annelik ve Bedenin Kutsallığı

Body horror alt türü, kadın bedeninin doğurganlık ve annelik gibi tarihsel olarak idealize edilen yönlerini grotesk biçimlerde temsil ederek, patriyarkal düzenin kadınlık algısını sorgulayan anlatılar üretir. Bu bağlamda *Cevher* (2024) filmi, kadın bedeninin biyolojik işlevleriyle özdeşleştirilen "annelik" kavramını hem biçimsel hem de anlatısal düzeyde bozan bir örnek olarak öne çıkar. Filmde gençleşme vaadiyle sunulan "madde", yalnızca estetik bir dönüşümün değil, aynı zamanda içsel bir bedenleşmenin de aracıdır. Kadın bedeninin ikili formda temsil edilmesi eski ve kırılğanlaştığı düşünülen bir bedenden genç ve arzulanan bir forma dönüşmesi doğrudan kadınlığın bedensel performansa indirgenmesini görünür kılar. Bu dönüşümün sonucu olan grotesk bedensel değişimler, hem "kutsal" annelik figürünü hem de toplumun idealize ettiği kadın imajını altüst eder.

Barbara Creed'in (1993) *The Monstrous-Feminine* adlı çalışmasında belirttiği gibi, kadın bedeni korku sinemasında yalnızca arzu nesnesi değil; aynı zamanda korkunun öznesidir. Kadın bedeni, doğurganlığı, akışkanlığı ve kontrolsüzlüğüyle patriyarkal sistemin tehdit algısını tetikler. Creed'e göre bu tehdit, özellikle annelik figürü üzerinden temsil edilir. Annelik, geleneksel anlamda kutsal ve özverili bir deneyim olarak yüceltilirken, body horror alt türünde sıklıkla grotesk, parçalanmış ve abject bir yapı ile temsil edilir (Creed, 1993). *The Substance* filminde ise, ana karakter Elisabeth'in bedeni, yalnızca doğurganlığa değil, gençliğe, güzelliğe ve kontrol

algısına dair normlara da karşı duracak biçimde dönüşür. Filmdeki maddesel dönüşüm, doğurganlığın ve anneliğin idealize edilmiş hâlini sorgulamakla kalmaz; aynı zamanda kadın bedeninin politik ve ideolojik tahakküm altına alınma biçimlerine de bir karşı duruş olarak okunabilir.

Kristeva'nın (1982) “abject” kavramı çerçevesinde okunduğunda, filmdeki beden dönüşümleri yalnızca estetik değil; aynı zamanda varoluşsal bir sınır ihlali olarak da değerlendirilmelidir. Abject, özne ile nesne, benlik ile beden arasındaki sınırların çözüldüğü bir geçiş durumunu temsil eder. Elisabeth'in gençliğe dönüşen bedeni ile yaşlı bedeni arasındaki çatışma, yalnızca dış görünüş üzerinden bir ikilik yaratmaz; aynı zamanda öznenin kendisiyle kurduğu ilişkinin parçalanmasına neden olur. Bu bağlamda “madde” aracılığıyla gerçekleşen dönüşüm, bir tür doğurganlık değil, kimliğin “yeniden doğuş” adı altında silinmesidir. Bu da annelik figürünün tersine çevrilmiş bir versiyonunu üretir: beden doğurmaz, kendini doğurur ve kendine yabancılaşır.

Filmde Elisabeth'in yaşlı bedeninin medyatik değerini kaybetmesi, kamusal alanda görünmez hâle gelişi ve onun yerine geçen genç “Maddie” karakterinin arzu nesnesi hâline gelmesi, kadın bedeninin doğurganlığının değil, görsel tüketilebilirliğinin ön plana çıktığını gösterir. Bu bağlamda “annelik” ya da “kadınlık” deneyimi, biyolojik ya da duygusal değil; metalaştırılmış ve performatif bir temsile indirgenmiştir. Laura Mulvey'in (1975) erkek bakışı kavramı bağlamında düşünüldüğünde, bu temsil biçimi, kadın bedeninin yalnızca arzu nesnesi olarak değil, aynı zamanda sistematik bir tüketim nesnesi olarak işlev gördüğünü açıkça ortaya koyar.

Kadın karakterin “madde” sayesinde yeniden doğması, geleneksel annelik figüründen sapar. Bu yeniden doğuş bir çocuk üretimine değil, bizzat kadının kendi bedenine ve kimliğine dair bir kırılmaya yol açar. Bu kırılma, toplumsal normlara göre şekillendirilmiş kadınlık tanımını sorunsallaştırır. Creed'in (1993) vurguladığı gibi, korku sinemasındaki kadın karakterler, çoğu zaman toplumun kadınlıkla özdeşleştirdiği “annelik, saflık, besleyicilik” gibi değerlerin çarpıtılmış ve abject versiyonlarıyla temsil edilir. *Cevher* (2024) filminde bu temsiller hem grotesk dönüşümler hem de bireyin kendi bedeniyle kurduğu travmatik ilişki aracılığıyla sinemasal düzleme aktarılır.

Cevher (2024), annelik ve kadınlık temsillerine dair tarihsel olarak şekillenmiş normları altüst eden, bunları grotesk bir estetikle yeniden biçimlendiren bir body horror örneği sunar. Filmdeki dönüşüm yalnızca fiziksel değil; aynı zamanda psiko-toplumsal bir yeniden yazımdır. Bu anlatı biçimi, hem Barbara Creed'in monstrous-feminine teorisi hem de Julia Kristeva'nın abject kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, kadının "kutsal" sayılan biyolojik işlevlerinin nasıl tehditkâr ve yabancılaştırıcı bir potansiyel taşıdığı açıkça görülür. Bu bağlamda *The Substance*, kadın bedeninin kontrol, temsil ve dönüşüm dinamiklerini feminist bir eleştiriyle yeniden kuran, tür açısından önemli bir yapıttır.

4.1.5. Queer Teori ve Cinsiyetin Akışkanlığı

Cevher (2024), yalnızca kadınlık ve annelik temsillerini altüst etmekle kalmaz; aynı zamanda toplumsal cinsiyetin sabit, doğal ve ikili bir yapı olduğu varsayımını da temelden sarsar. Bu bağlamda film, queer teorinin temel argümanlarıyla örtüşen ve cinsiyetin doğuştan değil, toplumsal pratikler yoluyla inşa edildiğini savunan bir anlatı örgüsü sunar. Judith Butler'ın (1990) toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramına göre, cinsiyet kimlikleri sabit ya da özsel değil; tekrarlar, ritüeller ve toplumsal normlara dayalı pratikler yoluyla kurulmaktadır. Filmde karakterin hem bedensel hem de kimliksel dönüşüm süreci, bu kuramsal çerçevede değerlendirildiğinde, cisnormatif cinsiyet algılarına karşı güçlü bir eleştiri olarak okunabilir.

Elisabeth'in "madde" aracılığıyla gençleşip Maddie kimliğine bürünmesi, yalnızca fiziksel bir değişimi değil; aynı zamanda cinsiyet performansının yeniden düzenlenmesini de içerir. Maddie, gençliği, güzelliği ve arzuyu temsil eden bir form olarak yalnızca dış görünüşle değil; jestleri, mimikleri, gülüşü, yürüyüşü ve ses tonu gibi toplumsal olarak "kadınsı" olarak kodlanmış davranış biçimleriyle de yeniden inşa edilir. Bu süreç, Butler'ın (1990) vurguladığı üzere, cinsiyetin sabit bir kimlik değil; tekrarlarla kurulan bir performans olduğu fikrini destekler. Maddie'nin kadınsı performansının öğrenilmiş ve kurgulanmış oluşu, biyolojik kadınlık ile toplumsal kadınlık arasındaki farkı belirginleştirir. Film, bu farkın altını çizerek izleyiciyi, cinsiyetin doğallığına dair inançlarını sorgulamaya davet eder.

Bununla birlikte, Maddie karakterinin zamanla kontrolden çıkan bedensel dönüşümleri, queer teoride önemli bir yer tutan "bedenin normatif sınırlarının ihlali" temasını da gündeme getirir. Filmde Maddie'nin bedeni, "ideal kadın" imajına uyum

sağladıkça, aynı oranda groteskleşmeye ve parçalanmaya başlar. Bu çelişki, normatif kadınlığın dayattığı standartların yalnızca dışlayıcı değil, aynı zamanda yıkıcı olduğunu gösterir. Bedenin “kadınlık” performansını taşıyamaması ya da bu performansın abartılı hâle gelerek grotesk bir forma evrilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlarının ne kadar yapay ve kırılgan olduğunu açığa çıkarır. Bu bağlamda bedenin sınır ihlalleri, queer kimliklerin sabit kategorilere sığmayan varoluş biçimlerini temsil eder.

Filmde Elisabeth’in eski bedenine duyduğu özlem, yalnızca gençliğin kaybına değil; aynı zamanda toplumsal olarak kabul gören cinsiyet performansının dışında kalmanın getirdiği görünmezliğe de işaret eder. Elisabeth’in Maddie formunda deneyimlediği geçici “görünürlük”, heteronormatif arzuya hitap eden bir beden performansına bağlıdır. Ne var ki bu performans sürdürülemez hâle geldiğinde, sistem karakteri yeniden dışlar. Bu durum, queer varoluşun normatif sistem tarafından nasıl tolere edilmediğini ve bedenin dışlanan formunun ne şekilde tehdit unsuru olarak görüldüğünü dramatize eder. Film, bu noktada yalnızca bireysel bir dönüşüm değil; toplumsal normlara karşı bir beden politikasını da sahneye taşır.

Ayrıca, *Cevher* (2024) filminde bedensel dönüşümün teknik olarak sınır tanımaz doğası, Donna Haraway’in (1991) “siborg” kavramı ile de ilişkilendirilebilir. Haraway’e göre siborg, insan ile makine, doğa ile kültür arasındaki ikilikleri yıkan bir varoluş biçimidir. Maddie’nin hem insan hem de yapay, hem kadın hem de bu tanımı bozan bir beden olarak temsil edilmesi, posthümanist bir beden anlayışının kapılarını aralar. Bu queer-siborg beden hem cinsiyetin hem de insan olmanın sınırlarını bulanıklaştırır. Böylece film yalnızca cisnormatif cinsiyet rollerine değil; aynı zamanda insan bedenine dair temel kabullere de meydan okur.

Cevher (2024), queer teorinin merkezinde yer alan sabit olmayan, akışkan ve normatif olmayan cinsiyet anlayışını görselleştiren bir anlatı sunar. Film, cinsiyetin hem performatif hem de kırılgan doğasını, grotesk ve beden merkezli bir estetik aracılığıyla temsil ederken, bedenin hem iktidar tarafından biçimlendirilen hem de bu biçimlendirmeye karşı koyan bir alan olduğunu gösterir. Bu anlatı yapısı, queer bedenin yalnızca temsil değil; aynı zamanda direnç, bozulmuş ve yeniden yazım sahası olduğunu vurgular. *The Substance*, bu yönüyle queer teori bağlamında yalnızca cinsiyet temsillerini değil, bizzat “kadınlık” ve “insanlık” kavramlarını da radikal biçimde sorgulayan bir yapıttır.

4.1.6. İzleyici Deneyimi ve Duygulanımsal Etki

Cevher (2024) filmi, yalnızca karakterin dönüşümünü değil; bu dönüşümün izleyici üzerindeki duysal ve bilişsel etkisini de merkeze alan bir anlatı kurgusuna sahiptir. Body horror alt türünün temel estetik stratejilerinden biri olan bedenin grotesk dönüşümü, izleyicinin yalnızca görsel değil, aynı zamanda fiziksel ve duygulanımsal düzeyde bir rahatsızlık hissetmesini amaçlar. Film boyunca Elisabeth'in ve Maddie'nin bedeninde meydana gelen deformasyonlar, kusma, akışkan sıvılar, doku bozulmaları ve parçalanma gibi unsurlar aracılığıyla bedenin “temizliği” ve “bütünlüğü” konusundaki beklentilere meydan okur. Bu görsel strateji, Julia Kristeva'nın (1982) “abject” kavramıyla açıklanabilir. Kristeva'ya göre abject, özne ile nesne, benlik ile beden arasındaki sınırların çözüldüğü bir deneyimdir ve bireyde hem tiksinti hem de çekim yaratır. Filmdeki grotesk sahneler, izleyicide bu ikili tepkiyi eş zamanlı olarak üretmeyi hedefler.

Bu noktada Sigmund Freud'un (1919/2003) “tekinsizlik” (das Unheimliche) kavramı, izleyici deneyimini anlamak açısından kritik bir teorik çerçeve sunar. Tekinsizlik, tanıdık olanın yabancılaşması ve sıradan bir şeyin tehditkâr bir forma bürünmesiyle ortaya çıkan psikolojik bir rahatsızlıktır. *Cevher* (2024) filminde yaşlı bedenin genç bir versiyona dönüşmesi, başlangıçta estetik bir fantezi gibi sunulsa da; bu fantezinin bedenin kontrol dışı, grotesk bir forma evrilmesiyle kabusa dönüşmesi, izleyicinin tanıdık olan (kadınlık, gençlik, güzellik) karşısında yabancılaşmasına neden olur. Bu yabancılaşma, yalnızca karakterin yaşadığı travmaya değil, izleyicinin kendi bedensel bütünlüğüne dair duyduğu güvencenin sarsılmasına da işaret eder.

Bessel van der Kolk'un (2014) travmanın bedensel izleri üzerine geliştirdiği kuram, bu türdeki sinemasal deneyimi açıklamak açısından önemli bir araçtır. Van der Kolk'a göre travmatik deneyimler yalnızca zihinsel değil, bedensel olarak da kodlanır; beden, hafıza ve duysal tepki arasında doğrudan bir bağ vardır. *The Substance*'da bedensel deformasyonun izleyicide yarattığı fiziksel rahatsızlık (midede kasılma, gerilim, iğrenme hissi), karakterin deneyimlediği travmatik dönüşümün izleyici bedeninde yankı bulduğunu gösterir. Bu etki, sinemanın yalnızca görsel değil, duysal ve bedensel bir sanat formu olduğuna işaret eder. Özellikle korku türü ve body horror sineması, bu bedensel yankıyı maksimize ederek izleyiciyi yalnızca bir tanık değil, sürecin bir parçası hâline getirir.

Ayrıca, bu tarz anlatılar izleyiciyi yalnızca bedensel değil, ahlaki düzeyde de rahatsız eder. Filmdeki "madde kullanımı", gençlik ve güzellik arzusu üzerinden kurulan dönüşüm arzusu, izleyiciye mevcut toplumsal değerleri sorgulatır. Bu değerlerin başında yaşlılığa yönelik dışlayıcı bakış, kadın bedeninin tüketim nesnesi hâline gelişi ve güzellik ideallerinin şiddetli normatif baskısı yer alır. İzleyici, Elisabeth'in trajedisini izlerken yalnızca onun bireysel dönüşümüne değil; kendi değer sisteminin ve toplumsal normların grotesk sonuçlarına da maruz kalır. Bu çok katmanlı rahatsızlık hali, Carroll'un (1990) "korkunun paradoksu" olarak adlandırdığı yapıyla örtüşür: izleyici korkar, tiksindir, acı çeker ama yine de bakmaktan vazgeçmez.

Bu paradoksal deneyim, hem duygulanımsal hem de bilişsel düzeyde işlemektedir. Bir yandan izleyici film boyunca empatik olarak Elisabeth'in yaşadığı aşağılanma, kaybolma ve yabancılaşma hissine ortak olur; diğer yandan, grotesk sahneler aracılığıyla bu empati yer yer bölünür, yerini şok ve itici tepkilere bırakır. Bu da horror türünün temel dinamiklerinden biridir: özneyle kurulan özdeşliğin sürekli kesintiye uğratılması. Bu bağlamda *Cevher* (2024), izleyicinin özneyle ilişkisini manipüle eden, duygusal bütünlüğünü sarsan ve izleme eylemini bizzat sorunlaştıran bir yapıya sahiptir.

Cevher (2024) yalnızca anlatısal bir dönüşüm hikâyesi sunmaz; aynı zamanda izleyiciyle kurduğu duyumsal ilişkide bedensel, psikolojik ve toplumsal düzeyde rahatsızlık üretir. Bu rahatsızlık, yalnızca karakterin uğradığı deformasyonla değil; izleyicinin bu deformasyonu deneyimleme biçimiyle de ilişkilidir. Abject, tekinsizlik ve travma gibi kuramsal çerçeveler, filmin izleyici üzerindeki etkisini anlamaya imkân tanırken; aynı zamanda body horror alt türünün neden bu kadar güçlü bir duygulanımsal etki ürettiğini de açıklar. Bu anlamda film, yalnızca bir dönüşümün değil; bu dönüşümün yarattığı etki alanının da bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

4.1.7. Değerlendirme: Travma Dönüşüm ve Öznenin Yeniden Yazımı

Cevher (2024), body horror alt türünün sunduğu estetik ve anlatı olanaklarını kullanarak, kadın bedeninin toplumsal normlarla şekillenen temsillerine eleştirel bir yaklaşım getirir. Film, bedenin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel, ideolojik ve duygulanımsal bir temsil alanı olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda Elisabeth'in bedensel dönüşümü, sadece bir "gençleşme" süreci olarak değil; öznenin

parçalanması, yeniden kurulması ve toplumsal beklentilere karşı bir çatışma sahnesi olarak okunmalıdır.

Feminist film teorisinin temel kavramlarından biri olan erkek bakışı (Mulvey, 1975), filmde görsel hazzın kadın bedeni üzerinden nasıl kurgulandığını ve bu haz yapısının bedenin dönüşümüyle nasıl bozulduğunu açıklamakta etkili bir araç sunar. Maddie karakterinin başlangıçta temsil ettiği “ideal” kadın bedeni, zamanla grotesk ve tehditkâr bir forma bürünerek eril arzusunun estetik sınırlarını ihlal eder. Bu dönüşüm, Barbara Creed’in (1993) tanımladığı monstrous-feminine kavramıyla örtüşür: kadın bedeni, annelik, doğurganlık ve akışkanlık gibi özellikleriyle korkunun ve tiksintinin kaynağına dönüşürken, patriyarkal kontrolün sınırlarını da zorlar.

Öte yandan film, Judith Butler’ın (1990) toplumsal cinsiyetin performatif doğasına dair kuramını somutlaştırır. Elisabeth’in Maddie kimliğiyle bedenini ve davranışlarını dönüştürmesi, cinsiyetin sabit bir kimlik değil, toplumsal pratiklerle sürekli olarak yeniden kurulan bir yapı olduğunu gösterir. Ancak bu performans sürdürülebilir değildir; bedenin grotesk formu, bu yapay uyumu parçalayarak cinsiyetin doğallığına dair inancı sarsar. Bu çöküş, queer teori açısından bedenin normatif kategorilere sığmayan akışkan doğasının görselleştirilmesidir.

Filmdeki bedensel deformasyon, yalnızca estetik bir unsur değil; aynı zamanda psikanalitik açıdan özneleşme sürecinin krize girdiği bir alandır. Freud’un (1919/2003) tekinsizlik kavramı, tanıdık olanın tehditkâr biçimde yabancılaşmasını açıklar. Elisabeth’in kendi bedenine duyduğu yabancılaşma ve Maddie formunun tanınmaz hâle gelmesi, benliğin çözüldüğü bir alana işaret eder. Lacan’ın “ayna evresi” kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde, öznenin bedeniyle kurduğu bütünlük imgesi parçalanır; böylece birey, kendisine dair algısını yitirir. Kristeva’nın (1982) abject kavramı ise bu parçalanmanın yarattığı tiksinti, sınır kaybı ve özne-nesne ayrımının çöküşü üzerinden okunabilir.

Ayrıca film, travma kuramları açısından da özgün bir temsil sunar. Bessel van der Kolk’un (2014) bedenin travmatik deneyimlerin taşıyıcısı olduğu yönündeki yaklaşımı, Elisabeth’in yaşadığı fiziksel dönüşümü bir travma bedeni olarak konumlandırmayı mümkün kılar. Film, karakterin yalnızca estetik değil, aynı zamanda psikolojik olarak da dönüşüm geçirdiğini dramatize eder. Bu süreç, bedenin bir “anlatı

mekânı”na dönüşmesiyle izleyiciye aktarılır; böylece izleyici, yalnızca görsel bir tanık değil, dönüşümün yarattığı kaygı, acı ve yabancılaşmanın hissedarı hâline gelir.

Cevher (2024), kadın bedeni, kimlik, arzu ve normatif düzen arasındaki karmaşık ilişkileri grotesk ve psiko-toplumsal dönüşüm üzerinden irdeleyen çarpıcı bir body horror örneğidir. Film, bedensel deformasyon aracılığıyla yalnızca korku üretmez; aynı zamanda kültürel normlara karşı bir eleştiri geliştirir. Bu dönüşüm, bir yok oluş değil; öznenin yeniden yazımı, bedeni ve kimliği üzerinde yeni bir anlamlandırma sürecinin başlangıcıdır. Filmde beden, yalnızca yıkılan değil; aynı zamanda yeniden kurulan bir alan olarak işlev görür. Bu bağlamda *Cevher* (2024), body horror alt türü içerisinde feminist ve queer kuramların kesişiminde yer alan, özneleşme, beden politikası ve toplumsal cinsiyet performanslarına dair çok katmanlı bir eleştiri sunar.

4.2. Sinek (The Fly)

Yönetmen: David Cronenberg

Görüntü Yönetmeni: Mark Irwin

Yapımcı: Stuart Cornfeld

Senaryo: Charles Edward Pogue, David Cronenberg

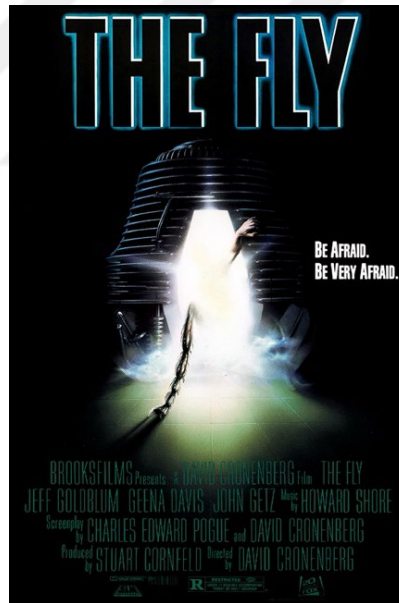
Oyuncular: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz

Yapım Yılı: 1986

Süre: 96 dakika

Tür: Body Horror, Bilim Kurgu

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri, Kanada



Şekil 4.2. “Sinek” Film Afişi

Kaynak: The Movie Database (2024)

4.2.1. Filmin Konusu

Film, dâhi ancak sosyal bir bilim insanı olan Seth Brundle'ın, moleküler düzeyde maddeyi ııınlama üzerine yaptığı devrimsel bir deneyin sonuçlarını konu alır. Brundle, geliştirdiği “telepod” isimli cihazlarla, nesneleri bir noktadan başka bir noktaya ııınlamayı başarmıştır. Film, Brundle'ın bir bilim fuarında gazeteci Veronica Quaife ile tanışmasıyla başlar. Veronica, Brundle'ın cihazlarını ilk gören kişi olur ve Brundle'ın isteği üzerine bu bilimsel süreci belgelemeye başlar.

İlk etapta cansız nesneler üzerinde başarılı sonuçlar elde eden Brundle, canlı denemelerde sorun yaşar. Bir babun üzerinde yaptığı deney, hayvanın korkunç biçimde deforme olmasıyla sonuçlanır. Bunun üzerine Brundle, organizmaların canlı yapısını telepodların algılayamadığını fark eder ve sistemi yeniden programlayarak bu sorunu düzeltmeye çalışır.

Yaptığı teknik iyileştirmeler sonucunda ikinci bir babun denemesi başarılı olur. Bu gelişmenin ardından Veronica ile romantik bir ilişki yaşamaya başlayan Brundle, Veronica'nın eski sevgilisi Stathis Borans'ın kıskanç tavırları karşısında duygusal olarak sarsılır. Veronica'nın Borans ile tekrar bir araya geldiğini yanlış anlayan Brundle, alkolün de etkisiyle kendi üzerinde deney yapmaya karar verir.

Brundle'ın habersizce gerçekleştirdiği bu deney sırasında, ııınlama kapsülüne farkında olmadan bir sinek girer. Sistem, Brundle ile sineği moleküler düzeyde birleştirir ve Brundle, deneyin ardından görünüşte sağlıklı bir şekilde çıkış yapar. Ancak zamanla bedensel ve zihinsel değişimler başlar. Fiziksel gücü, dayanıklılığı ve metabolizması artar. Bunları başlangıçta bir tür evrimsel gelişim olarak değerlendirse de kısa süre içinde vücudunda anormal kıllar çıkması, tırnak ve diş kaybı gibi grotesk belirtiler belirir.

Brundle, bu değişimlerin nedenini araştırır ve ııınlama sırasında bir sinekle genetik olarak birleştiğini keşfeder. Artık kendisini “Brundlefly” olarak adlandırmaktadır. Bedeni zamanla daha fazla sinek özellikleri göstermeye başlar; dışkı yoluyla sindirim, duvarlara tırmanma ve sinek refleksleri gibi.

Veronica, bu dönüşüm karşısında derin bir kaygıya kapılır. Bir süre sonra hamile olduğunu öğrenir. Ancak doğacak çocuğun insan mı yoksa hibrit mi olduğu bilinmemektedir. Veronica, gördüğü bir kâbusta dev bir larva doğurduğunu görür ve hamileliği sonlandırmak ister. Brundle, çocuğun onun insan yanından kalan tek iz olduğunu düşünerek Veronica'yı kaçıır ve kendisiyle ve bebekle birlikte üçlü bir birleşim oluşturmayı planlar.

Son sahnelerde Brundle, Veronica ve doğmamış çocukla birlikte aynı anda ışınlanmayı hedefler. Ancak Veronica son anda kaçar ve Stathis Borans tarafından kurtarılır. Bu esnada Brundle'ın vücudu, telepodla fiziksel olarak kaynaşarak ileri derecede deforme olur. Artık ne insan ne de sinek olarak tanımlanabilecek bu varlık, acılar içinde Veronica'dan kendisini öldürmesini ister. Veronica, gözyaşları içinde bu isteği yerine getirir. Film, Brundle'ın ölümüyle ve Veronica'nın travmatik yalnızlığıyla son bulur.

4.2.2. Erkek Bedeninin Temsili: Güç, Kontrol ve Maskülenliğin Çöküşü

Sinek (1986), erkek bedeninin toplumsal olarak yüceltilen güç, kontrol ve rasyonalite gibi özelliklerle nasıl özdeşleştirildiğini ve bu ideal maskülenliğin bedenin dönüşümü yoluyla nasıl çöktüğünü çarpıcı biçimde gözler önüne serer. Filmde Seth Brundle başlangıçta klasik bir bilim insanı stereotipi olarak çizilir: entelektüel, rasyonel, bağımsız ve fiziksel olarak sağlıklı. Bu figür, hegemonik erkeklik tanımının karşılığıdır. Raewyn Connell'in (1995) ortaya koyduğu hegemonik erkeklik kavramı, toplumsal olarak onaylanan ve ödüllendirilen erkeklik biçimlerini ifade ederken; Brundle karakteri bu yapının başlangıçtaki temsilcisidir. Ancak film ilerledikçe, bu yapı fiziksel ve psikolojik olarak çözülmeye başlar.

Brundle'ın bilimsel girişimi, bedeni üzerindeki kontrolünü artırma arzusu olarak okunabilir. Kendisini deneyine konu etmesi, bilimi kendi bedeni üzerinde mutlak bir egemenlik aracı hâline getirme çabasıdır. Ancak bu müdahale, beklenmeyen sonuçlar doğurarak bedeni üzerinde kurduğu egemenliği tamamen ortadan kaldırır. Dönüşüm süreci, bu anlamda yalnızca bir mutasyon değil; aynı zamanda erkeklik ideallerinin çöküşü ve öznenin bedeni üzerindeki kontrolünü yitirmesiyle ilişkilidir. Brundle'ın bedeni önce kas gücü, atletik performans ve cinsel potansiyel açısından "üstün" bir hâl alır; fakat kısa sürede grotesk bir biçimde çürümeye, dökülmeye, parçalanmaya başlar. Bu süreç, hegemonik erkekliğin başlangıçtaki iktidar pozisyonundan, ilerleyen sahnelerde yıkıma, yalnızlığa ve ölüme evrildiğini gösterir.

Filmde erkek bedeninin dönüşümü, eril öznenin gücünü ve özerkliğini tehdit eden bir unsur olarak sunulur. Brundle'ın bedenindeki deformasyonlar yalnızca estetik bir bozulma değil; aynı zamanda güç, prestij ve cinsellik gibi maskülen değerlerin de çöküşüdür. Dönüşüm süreci ilerledikçe Brundle, kendisini yalnızca fiziksel olarak değil; sosyal ilişkiler, özellikle de partneri Veronica ile olan bağı açısından da kaybetmeye başlar. Böylece film, erkek bedeninin toplumsal rollerle kurduğu ilişkinin bedensel kontrolle ne kadar iç içe olduğunu gözler önüne serer.

Bu noktada *Sinek* (1986), erkekliğin doğallığını sorgulayan bir metin hâline gelir. Brundle'ın yaşadığı dönüşüm, maskülenliğin beden üzerinden kurulan bir iktidar alanı olduğu kadar, bu iktidarın ne denli kırılgan ve geçici olduğunu da açığa çıkarır. Maskülenlik burada bir öz değil; toplumsal olarak yüklenen, sürdürülemeyen ve bedensel bütünlükle doğrudan ilişkili bir performans olarak görünür. Judith Butler'ın (1990) toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Brundle'ın maskülenliği de sürekli tekrarlarla yeniden kurulan ve dönüşüm sürecinde çöküşe uğrayan bir yapı olarak işlev görür.

Film aynı zamanda erkek bedeninin biyolojik sınırlarını da dramatize eder. Brundle'ın sineğe dönüşüm sürecinde yaşadığı beden kaybı, erkekliğin bedensel üstünlük ve dayanıklılık mitosunu bozar. Bedenin dökülen parçaları, tırnaklar, kulaklar ve dişler üzerinden sahne sahne gösterilerek maskülen kimliğin fiziksel temellerinin bir bir ortadan kalktığı sembolik bir anlatı inşa edilir. Bu anlatı, erkek bedeninin idealize edilen dayanıklılık ve gücünün aslında kırılgan ve geçici olduğuna işaret eder.

Sonuç olarak *Sinek* (1986), erkek bedeninin grotesk dönüşümü üzerinden hegemonik maskülenliği hem eleştirir hem de parçalar. Brundle'ın bedeni, başta bir iktidar aracı olarak yüceltilirken, süreç içerisinde kontrolsüz bir alana dönüşerek maskülen kimliğin çöküşünü sahneye taşır. Böylece film, erkek bedenini korkunun, yabancılaşmanın ve özne kaybının merkezi hâline getirerek body horror alt türünde erkek temsiline dair güçlü bir sorgulama sunar.

4.2.3. Bedensel Dönüşümün Psikanalitik Yorumu

Sinek (1986), bedenin grotesk dönüşümünü yalnızca fiziksel değil; aynı zamanda derin psikanalitik bir bozulma olarak temsil eder. Filmde Seth Brundle'ın yaşadığı dönüşüm,

bilinçdışının bastırılmış korkularının, arzularının ve kimlik çatışmalarının beden aracılığıyla yüzeye çıkışı olarak yorumlanabilir. Bu süreç, Freud'un (1919/2003) tekinsizlik kavramı ile bireyin kendi bedenine ve benliğine duyduğu yabancılaşma üzerinden okunabilir. Brundle, başlangıçta bedenini kontrol eden, rasyonel bir özne olarak karşımıza çıkar; fakat dönüşüm ilerledikçe beden, arzuların ve korkuların taşıyıcısı hâline gelir. Bu noktada özne, artık bedenin efendisi olmaktan çıkar; bedenin bilinçdışından gelen itkilerle şekillendiği bir alan hâline gelir.

Filmde Brundle'in ilk etapta deneyin başarısıyla elde ettiği fiziksel üstünlük, gelişmiş refleksler, artan güç, cinsel performans ve libido kavramı üzerinden okunabilir. Freud'un yapısal modelinde libido, hem yaşam enerjisi hem de cinsellik ile ilişkilendirilir. Brundle'in bedensel olarak "gelişmiş" hâli, aslında dürtüsel olanın, özellikle eros'un baskın çıktığı bir evreyi temsil eder. Ancak bu üstünlük kısa sürelidir. Çok geçmeden, bedenin sınırları çözülmeye, kontrol kaybı başlamaya ve çürüme süreci görünür olmaya başlar. Bu, Freud'un Thanatos yani ölüm dürtüsü kavramını çağırıştırır: yaşam arzusu yerini yıkım ve yok oluşa bırakır. Brundle'in dönüşümü bu anlamda Eros ile Thanatos'un iç içe geçtiği bir bedensel çatışma sahnesine dönüşür.

Jacques Lacan'ın (1977) ayna evresi kuramı, bu dönüşümün özne algısı üzerindeki etkisini anlamak açısından oldukça işlevseldir. Lacan'a göre özne, "ayna evresi"nde beden bütünlüğünü simgesel olarak tanır ve bu yansımayla kendilik algısını kurar. Ancak Brundle'in bedeninin tanınmaz hâle gelmesi, özne ile beden imajı arasındaki bağı koparır. Brundle artık aynada tanıdığı bir bedenle değil; yabancı, parçalanmış ve kontrol edilemeyen bir bedenle yüzleşmektedir. Bu yabancılaşma, öznenin çözülmeye ve kimliğin içsel parçalanmasına neden olur. Brundle'in dönüşüm sürecinde giderek daha hayvansı, içgüdüsel ve kontrolsüz davranışlar sergilemesi, öznenin bilinçdışıyla bütünleştiği, simgesel düzenin dışına itildiği bir evreye işaret eder.

Julia Kristeva'nın (1982) abject kavramı da Brundle'in dönüşümünü açıklamakta güçlü bir analitik zemin sunar. Kristeva'ya göre abject, öznenin kendinden dışlamaya çalıştığı ama tamamen yok edemediği bir unsurun yarattığı tiksinti ve sınır bozulması hâlidir. Brundle'in bedeninden dökülen sıvılar, dişler, tırnaklar ve kulak gibi organ parçaları, yalnızca fiziksel bir deformasyonu değil; aynı zamanda benlikten dışlanan, bastırılan ve inkar edilen yanların maddeselleşmesini temsil eder. İzleyici açısından da bu abject unsurlar, yalnızca tiksinti değil; aynı zamanda bir "özdeşleşme kaybı"

yaratır. Artık Brundle bir özne değil, çözülen, iç içe geçmiş bir yapı hâlini alır: insan ile hayvan, beden ile bilinçdışı arasındaki sınırlar silinir.

Film boyunca Brundle’ın dönüşüm sürecine eşlik eden en belirgin psikanalitik çatışma, “benlik” ile “beden” arasındaki kopuştur. Başlangıçta rasyonel özne olarak bedeni yöneten Brundle, süreç içinde bu özerkliği kaybederek hem fiziksel hem de kimliksel olarak dağılır. Bu durum, Lacan’ın Gerçek (le Réel) alanı ile de ilişkilendirilebilir. Gerçek, temsil edilemeyen, simgesel düzenin dışında kalan, dilin sınırlarını aşan bir alandır. Brundle’ın bedeninin tanımsız hâle gelişi, sözcüklere sığmayan bir gerçeklik deneyimidir. Filmin ilerleyen sahnelerinde karakterin artık “kim olduğunu” bile tarif edememesi, simgesel düzenin yıkıldığı bu alanla doğrudan ilişkilidir.

Brundle’ın bedenine olan yaklaşımı, dönüşüm sürecinde radikal biçimde değişir. Başlangıçta bedeni üzerinden bir kimlik kurmaya çalışan karakter, sonunda bedenine yabancılaşır ve onu yok etme arzusuna kapılır. Bu, aynı zamanda benlik ile bedenin çatışması kadar, “kendi olamama” ve bir başkası hâline gelme travmasıdır. Bu bağlamda film, bedensel dönüşüm aracılığıyla sadece fiziksel değil, psikanalitik bir çözülme sürecini de temsil eder.

4.2.4. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Beden Politikası

Sinek (1986), bedensel dönüşümü yalnızca bireysel bir trajedi olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarının ve beden politikalarının sorgulandığı bir alan olarak kurgular. Filmde Seth Brundle’ın bedeni, bilimsel hırsın, bireysel iktidarın ve toplumsal olarak yüceltilen erkeklik ideallerinin taşıyıcısı konumundadır. Ancak bu beden, zamanla parçalanarak, dönüşerek ve kontrol dışı hâle gelerek bu ideallerin altını oyacak biçimde yeniden şekillenir. Bu süreç, cinsiyetin biyolojik değil, toplumsal olarak kurulduğunu savunan kuramsal yaklaşımlarla doğrudan ilişkilendirilebilir.

Judith Butler’ın (1990) toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Brundle’ın dönüşüm süreci, erkekliğin sabit ve doğal bir kimlik olmadığını, aksine beden üzerinden inşa edilen ve sürdürülebilirliği bedensel bütünlüğe bağlı olan bir performans olduğunu ortaya koyar. Başlangıçta bilimsel başarı, fiziksel güç ve cinsel yeterlilik gibi hegemonik erkeklik göstergeleriyle donatılmış olan Brundle, bedenindeki dönüşümle birlikte bu göstergeleri kaybetmeye

başlar. Bu kayıp, erkekliğin toplumsal olarak tanımlanan normatif yapılarına yönelik güçlü bir eleştiriyi beraberinde getirir.

Brundle’ın dönüşüm süreci aynı zamanda erkek bedeninin kamusal alandaki temsilini de değiştirir. Filmde karakter, deneyinin ilk aşamalarında toplumun ilgisini çeken, fiziksel ve zihinsel potansiyeliyle medyatik bir figüre dönüşür. Ancak bedeni kontrol dışı bir hâl aldığı anda, hem Veronica hem de toplum tarafından dışlanır ve görünmez hâle gelir. Bu durum, cinsiyetin yalnızca bireysel bir kimlik değil, aynı zamanda toplumsal kabul ve temsil biçimiyle ilişkili olduğunu gösterir. Brundle’ın dönüşüm süreci bu bağlamda, bedenin toplumsal düzen içindeki yerinin ve cinsiyet rollerinin ne ölçüde normatif beklentilere bağlı olduğunu görünür kılar.

Michel Foucault’nun (1977) beden politikaları üzerine geliştirdiği düşünceler ışığında, Sinek (1986)’teki dönüşüm süreci disiplinci toplum yapısının birey üzerindeki etkisini de açığa çıkarır. Foucault’ya göre beden, iktidar ilişkilerinin somutlaştığı bir yüzeydir ve bu yüzey çeşitli normlar, yasalar ve pratikler aracılığıyla sürekli olarak denetlenir, biçimlendirilir ve kontrol altında tutulur. Brundle’ın bedeni, başlangıçta bu denetimin bir sonucu olarak sağlıklı, üretken ve toplumsal beklentilerle uyumlu bir yapıya sahiptir. Ancak deneyin başarısızlığı sonrası beden, bu normlardan saparak disiplinci yapının dışına çıkar. Brundle artık düzenin tanıyamadığı, kontrol edemediği ve dolayısıyla tehdit olarak algıladığı bir varlığa dönüşür.

Film aynı zamanda bilimsel iktidarın eril doğasına dair eleştirel bir perspektif sunar. Brundle’ın bedeni üzerindeki deneyi, erkek öznenin doğa üzerindeki mutlak kontrol iddiasının bir uzantısıdır. Ancak bu kontrol girişimi, bedenin öngörülemezliği ve dönüşüm kapasitesi karşısında başarısız olur. Bu başarısızlık, erkek öznenin doğaya ve bedene yönelik tahakküm arzusunun çöküşünü temsil eder. Brundle’ın dönüşüm süreci, erkekliğin modern bilimle kurduğu ilişkiye dair ideolojik bir çözölmeyi sahneye taşır.

Öte yandan film, kadın karakter Veronica’yı dönüşüm sürecine tanıklık eden bir gözlemci konumuna yerleştirir. Veronica’nın Brundle’a olan yaklaşımı, başlarda hem profesyonel hem de romantik bir ortaklık düzeyindeyken; süreç içerisinde giderek koruyucu ve hatta annesel bir pozisyona evrilir. Bu dönüşüm, kadın karakterin beden politikaları açısından nasıl farklı bir işlevle kodlandığını da ortaya koyar. Erkek bedeninin parçalanışı, izleyicinin gözünde “bozulma” olarak okunurken; kadın bedeni

hâlâ “sağlam” olan, normatif sınırlar içinde kalan ve bakım sağlayan bir yapı olarak temsil edilir. Böylece film, cinsiyetler arası bedensel temsillerin ideolojik farklarını netleştirir.

Sonuç itibarıyla Sinek (1986), erkek bedeninin dönüşümünü toplumsal cinsiyet rolleri ve beden politikaları bağlamında çok katmanlı bir sorgulama alanı olarak sunar. Bedenin kontrolünü kaybetmesi, yalnızca bireysel bir felaket değil; aynı zamanda erkekliğin toplumsal düzen içinde sahip olduğu ayrıcalıklı konumun da sorgulanmasıdır. Film, bu yönüyle body horror alt türü içinde erkekliğin çözülüşünü, bedensel grotesklik aracılığıyla dramatize eden önemli bir yapıttır.

4.2.5. Tekinsizlik ve Yabancılaşma

Sinek (1986), izleyiciyi yalnızca grotesk beden imgeleriyle rahatsız eden bir yapım değildir; aynı zamanda tanıdık olanın yabancılaşması yoluyla derin bir tekinsizlik duygusu üretir. Sigmund Freud’un (1919/2003) tanımladığı anlamda tekinsizlik (das Unheimliche), gündelik hayatta tanıdık ve güvenli olarak deneyimlenen şeylerin bir anda korkutucu, tehditkâr ve yabancı hâle gelmesiyle ortaya çıkar. Filmde Seth Brundle’ın dönüşüm süreci, izleyicinin yalnızca bir karakterin fiziksel değişimine tanıklık etmesini sağlamaz; aynı zamanda insan bedeninin, kimliğin ve kontrolün tanıdık imgelerinin dönüşerek kaygı verici bir hâl almasına neden olur.

Brundle’ın bedeni, dönüşüm sürecinin başında hâlâ tanınabilir ve insan biçimindeyken, süreç ilerledikçe bedenin sınırları bozulur, tanınmaz organik yapılara evrilir. Bedenin aşamalı olarak bozulması, izleyicide sürekli bir belirsizlik ve tedirginlik hissi yaratır. Birey, kendisini özdeşleştirdiği bir figürün giderek “öteki” hâline gelmesini izler. Bu, Freud’un tanıdık olanın yabancıya dönüşmesiyle ilişkili olarak tanımladığı tekinsizlik duygusunu doğrudan harekete geçirir. Brundle hâlâ konuşabilmekte, sevebilmekte ve düşünebilmektedir; fakat aynı zamanda sinek davranışları göstermekte, fiziksel olarak tanınmaz hâle gelmekte ve giderek içgüdüsel bir varlığa dönüşmektedir. Bu ara hâl, ne tamamen insan ne de tamamen hayvan olan bir varlığın yarattığı varoluşsal rahatsızlıkla örülüdür.

Tekinsizlik yalnızca fiziksel deformasyonla değil, aynı zamanda dilin ve kimliğin çözülmesiyle de derinleşir. Lacan’ın kuramında özenin varoluşu simgesel düzenle, yani dil ve toplumsal yapı ile mümkündür. Ancak Brundle dönüşüm sürecinde kelimeleri yitirmeye, anlatım gücünü kaybetmeye ve iletişimsizliğe sürüklenmeye

başlar. Bedenin çözülmesine eşlik eden bu dilsel kopuş, öznenin simgesel düzlemde dışlandığını ve Gerçek alanına itildiğini gösterir. Bu yabancılaşma hâli, izleyici için yalnızca estetik bir bozulma değil; aynı zamanda ontolojik bir kriz üretir.

Tekinsizlik, ayrıca bedenin bütünlüğünün tehdit altında olduğu durumlarla daha da şiddetlenir. Brundle’ın dökülen tırnakları, eriyen dişleri, akan vücut sıvıları ve çıkıntılı uzuvları, bedenin sınırlarının silinmeye başladığını simgeler. Julia Kristeva’nın (1982) tanımıyla abject olan, hem benliğin sınırlarını ihlal eder hem de kimliğin tanımlanamaz bir hâle gelmesine neden olur. Brundle artık bir birey olarak tanımlanamaz; o hem kendisi hem de artık kendisi olmayan bir “şey”dir. Bu sınır ihlali, izleyicinin yalnızca karaktere değil, kendi beden algısına dair güvenini de sarsar.

Ayrıca film boyunca izleyici ile Brundle arasında kurulan özdeşlik bağının yavaş yavaş çözülmesi, tekinsizlik duygusunu güçlendirir. Başlangıçta sempatik, zeki ve karizmatik bir figür olan Brundle, izleyici için empati kurulabilir bir karakterdir. Ancak bedensel dönüşüm ilerledikçe bu empati yavaş yavaş yerini tedirginliğe ve korkuya bırakır. İzleyici bir noktadan sonra Brundle’ın kimliğini tanıyamaz, onun yaşadığı trajediyi anlayabilse de artık onunla özdeşleşemez. Bu kırılma, hem karaktere hem de filme dair duygusal bir yabancılaşma yaratır.

Son olarak Brundle’ın fiziksel dönüşümünün görsel dili, izleyici açısından bedenin dokunulmazlığına dair kabullerin kırılmasıyla birlikte algısal bir sarsıntı üretir. Cronenberg’in sinemasal tarzı, dönüşümü yalnızca bir efekt olarak değil, duyumsal bir deneyim olarak sunar. İzleyici, tanıdığı insan bedeninin parçalanmasına tanıklık ederken kendi bedensel bütünlüğüyle ilişkisini de yeniden düşünmeye zorlanır. Bu nedenle film, yalnızca karakteri dönüştürmez; aynı zamanda izleyici algısını da dönüştürerek korkunun psikolojik ve varoluşsal boyutlarını harekete geçirir.

4.2.6. İzleyici Deneyimi ve Duygulanımsal Etki

Sinek (1986), yalnızca anlatısal değil, aynı zamanda bedensel bir deneyim sunan yapısıyla izleyici üzerinde derin bir duygulanımsal etki yaratır. David Cronenberg’in grotesk estetik anlayışı, izleyicinin yalnızca görsel bir tanıklık değil, aynı zamanda fiziksel bir rahatsızlık hissi yaşamasını hedefler. Filmin merkezinde yer alan bedensel dönüşüm süreci, izleyicinin kendi bedeniyle kurduğu ilişkiyi sorgulatır; tanıdık olanın bozulması, bedenin sınırlarının çözülmesi ve kontrolün kaybı gibi unsurlar, izleme eylemini yalnızca bilişsel değil, duyumsal bir sürece dönüştürür.

Seth Brundle’ın bedeninde meydana gelen dönüşümler, tırnakların düşmesi, cildin parçalanması, ağızdan sıvıların akması gibi detaylarla betimlenir. Bu sahneler, Julia Kristeva’nın (1982) abject kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, izleyicide hem tiksinti hem de hipnotik bir çekim etkisi yaratır. Kristeva’ya göre abject, benliğin sınırlarını tehdit eden, hem benliğe ait hem de ondan dışlanmış olan şeydir. Brundle’ın bedeni bu bağlamda izleyiciye tanıdık gelen insan formunun dışına çıkarak yabancı, korkutucu ve tanımsız bir yapıya bürünür. Bu yapı, izleyicinin bedensel bütünlüğe dair duyduğu güveni sarstığı gibi, kimlik algısını da geçici olarak askıya alır.

Film, izleyiciyi klasik bir özdeşleşme sürecine davet etmekle birlikte, bu süreci sürekli olarak kesintiye uğratır. Brundle karakteri başlangıçta empati kurulabilir bir figürdür; zekâsı, yalnızlığı ve tutkusuyla duygusal yakınlık yaratır. Ancak dönüşüm ilerledikçe karakterin fiziksel görüntüsü, ses tonu ve davranışları değişir, izleyici bu figüre hem yakınlık hem de mesafe hissetmeye başlar. Bu çift yönlü tepki, Carroll’un (1990) “korkunun paradoksu” olarak tanımladığı yapı ile uyumludur. Korku türü, izleyicide rahatsızlık ve itki yaratırken, aynı zamanda izleyiciyi ekrana bağlayan bir merak ve arzuyu da tetikler. Brundle’ın dönüşüm süreci, izleyicinin hem ondan uzaklaşmasını hem de dönüşümün sonuna tanıklık etme arzusu duymasını sağlar.

Bu süreç, aynı zamanda travmatik izleme deneyimiyle ilişkilendirilebilir. Bessel van der Kolk’un (2014) travma teorisi, travmatik deneyimlerin yalnızca zihinsel değil, bedensel olarak da kodlandığını ileri sürer. *Sinek* (1986)’ın izleyiciyi bedensel bir rahatsızlık hâline sokacak biçimde inşa ettiği sahneler, travmanın fiziksel izlerini sinemasal düzleme taşır. Brundle’ın bedeninin kademeli olarak çözülmesi, yalnızca karakterin değil, izleyicinin de bedenle kurduğu güvenli ilişkiyi tehdit eder. Bu tehdit, izleyicinin bedenini bir bütünlük olarak değil, bozulabilir ve çözülebilir bir yapı olarak deneyimlemesine yol açar.

Filmin yaratmak istediği rahatsızlık hissi, sadece görsel deformasyonlar aracılığıyla değil, aynı zamanda duygusal düzeyde karakterin yalnızlığı, çaresizliği ve kimlik kaybı üzerinden de ilerler. Brundle’ın Veronica’dan giderek uzaklaşması, ilişkilerindeki duygusal gerilimi artırırken, izleyicide yalnızca tiksinti değil, acıma, üzüntü ve korku gibi çok katmanlı tepkiler oluşur. Bu yönüyle film, klasik korku yapılarının ötesine geçerek, izleyicinin duygulanımsal repertuarını zorlayan bir anlatı inşa eder.

Ayrıca izleyici deneyimi açısından önemli bir diğer boyut, Brundle’ın dönüşüm sürecinin kaçınılmazlığıdır. Dönüşüm geri döndürülemez şekilde ilerler ve her sahne, bir önceki sahnenin üzerine katmanlar ekler. Bu yapı, izleyicinin gerilim duygusunu sürekli olarak diri tutar ve kaçınılmaz sona yönelik yoğun bir beklenti yaratır. Brundle’ın insani özelliklerini korumaya çalıştığı her an, izleyici açısından trajik bir umut ve kayıp hissi üretir. Böylece film, yalnızca korku değil, aynı zamanda varoluşsal bir kaygı durumu yaratarak izleme deneyimini daha yoğun hâle getirir.

Sinek (1986), izleyiciyi pasif bir tanık konumunun ötesine geçirerek, dönüşümün hem görsel hem de duygusal boyutlarını beden ve kimliğin kırılganlığı üzerinden deneyimletir. Film, yalnızca korku üretmekle kalmaz; aynı zamanda korkunun beden üzerindeki etkilerini somutlaştırarak izleyicinin sinemasal deneyimini derinleştirir.

4.2.7. Değerlendirme: Erkekliğin Dönüşümü ve Kimliğin Parçalanışı

Sinek (1986), bedenin dönüşümünü merkeze alan anlatısıyla yalnızca bir bilimkurgu-korku filmi olmanın ötesine geçer. Film, hegemonik erkeklik figürünün çözülüşünü, özne ile beden arasındaki kopuşu ve modern bireyin kendilik algısının kırılganlığını sahneye taşıyarak çok katmanlı bir anlatı sunar. Seth Brundle’ın dönüşüm süreci, başlangıçta kontrol, güç ve entelektüel üretkenlik gibi maskülen değerlerle özdeşleşen bir bedenin, zaman içinde grotesk, kontrol dışı ve parçalanmış bir forma evrilmesiyle hem fiziksel hem de toplumsal bir yıkımı temsil eder.

Erkeklik, filmde yalnızca biyolojik bir varoluş hâli değil, performatif olarak sürdürülen ve toplumsal normlarla desteklenen bir kimlik biçimi olarak ele alınır. Judith Butler’ın (1990) toplumsal cinsiyetin tekrarlarla inşa edildiği yönündeki görüşü, Brundle’ın dönüşüm sürecinde cinsiyet performansının sürdürülemezliğini açığa çıkarır. Başlangıçta fiziksel ve zihinsel yeterlilik üzerinden inşa edilen maskülen performans, bedenin dönüşümüyle birlikte istikrarını kaybeder. Bu durum, erkekliğin özsel değil, kırılgan ve geçici bir toplumsal kurgu olduğunu ortaya koyar.

Brundle’ın bedeni üzerindeki kontrolü yitirmesi, yalnızca bireysel bir düşüş değil; erkekliğin rasyonalite, özerklik ve egemenlik gibi ideolojik temellerinin çöküşüdür. Foucault’nun (1977) bedenin iktidar ilişkileriyle kurduğu bağ üzerine geliştirdiği beden politikaları yaklaşımı, Brundle’ın deneyinin başarısızlığını erkek öznenin beden üzerindeki tahakküm arzusunun sınırlarına işaret eden bir örnek olarak yorumlamaya

imkân tanır. Bilimsel bilgiyle doğaya ve bedene hükmetme arzusu, bu filmde grotesk bir yıkıma dönüşür. Bu yıkım, erkekliğin kültürel üstünlüğünün ve bilimsel iktidarının eleştirel biçimde temsil edildiği bir zemine dönüşür.

Freud'un (1919/2003) tekinsizlik kavramı, Brundle'in hem izleyici hem de kendi benliği açısından tanınamaz hâle gelişiyle ilişkili olarak filmde güçlü biçimde hissedilir. Bedenin sınırlarını kaybetmesi, öznenin kendine duyduğu güveni sarsar. Lacan'ın "ayna evresi" kuramıyla birlikte düşünüldüğünde, bu durum, öznenin bütünlük algısının yıkılmasına ve kimliğin parçalanmasına işaret eder. Brundle artık aynada tanıyabileceği bir beden değil; simgesel düzenden kopmuş, tanımsız ve dil dışı bir varlıktır.

Ayrıca Brundle'in dönüşüm süreci, Julia Kristeva'nın (1982) abject kuramı doğrultusunda, benlikten dışlanan ve bastırılan unsurların beden üzerinden geri dönüşünü temsil eder. Filmde dökülen tırnaklar, eriyen dişler, yapışkan sıvılar gibi unsurlar yalnızca görsel tiksinti üretmez; aynı zamanda öznenin parçalanma sürecini somutlaştırır. Bu süreç, yalnızca karakterin değil, izleyicinin de bedenle kurduğu güvenli ilişkinin bozulmasına neden olur.

Sinek (1986), erkek bedeninin toplumsal, psikolojik ve kültürel katmanlarını dönüşüm teması üzerinden sorgulayan bir anlatı kurar. Film, hegemonik erkeklik ideallerini grotesk bir dönüşüm süreciyle ters yüz ederken, bedenin kontrolsüz doğasını ve kimliğin çözülme potansiyelini görünür kılar. Bu bağlamda Brundle'in hikâyesi, erkekliğin yüceltilmiş biçimlerinin sürdürülemezliğini, bilimsel iktidarın sınırlılığını ve öznenin benlik bütünlüğünün kırılganlığını vurgulayan bir metafora dönüşür. *Sinek* (1986), bu yönüyle body horror alt türünün sunduğu imgesel alanı yalnızca korku üretimi için değil, cinsiyet, kimlik ve iktidar ilişkilerine dair eleştirel bir sorgulama alanı olarak kullanan önemli bir yapıt olarak değerlendirilmelidir.

4.3. Yaratık (Alien)

Yönetmen: Ridley Scott

Görüntü Yönetmeni: Derek Vanlint

Yapımcı: Gordon Carrol, David Giler, Walter Hill

Senaryo: Dan O'bannon

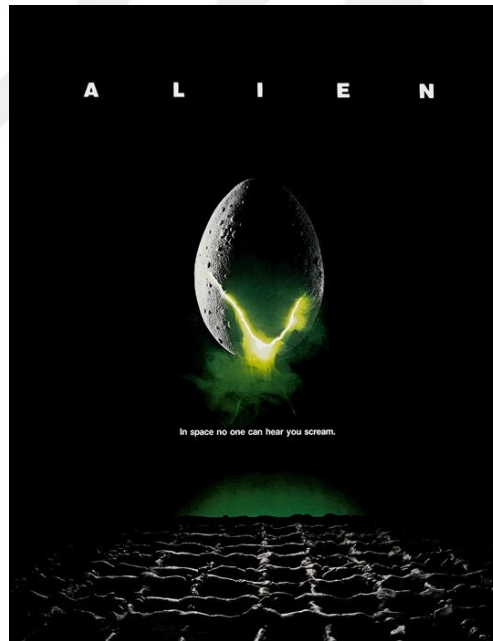
Oyuncular: Sigourney Weaver, Tom Skerrit, Veronica Cartwright, Harry Dean Stanton, John Hurt, Ian Holm, Yaphet Kotto

Yapım Yılı: 1979

Süre: 117 dakika

Tür: Body Horror, Bilim Kurgu

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri, Birleşik Krallık



Şekil 4.3. “Yaratık” Film Afişi

Kaynak: The Movie Database

4.3.1. Filmin Konusu

2122 yılında ticari çekici gemi Nostromo, Dünya'ya dönüş yolunda, mürettebatı hiper-uykuda taşımaktadır. Geminin ana bilgisayarı MOTHER, bilinmeyen bir gezegenden gelen bir sinyali algılar ve mürettebatı uyandırır. Mürettebat, Kaptan Dallas, İkinci Subay Kane, Subay Ripley, Navigatör Lambert, Bilim Subayı Ash ve Mühendisler Parker ile Brett'ten oluşmaktadır. Şirket politikası gereği, bilinmeyen sinyalleri araştırmak zorunda olan ekip, sinyalin kaynağını incelemek üzere gezegene iniş yapar.

Dallas, Kane ve Lambert, sinyalin kaynağının, devasa bir yabancı gemi olduğunu keşfeder. Geminin içinde, göğsü patlamış bir uzaylı cesedi bulurlar. Kane, gemideki bir odada yüzlerce yumurta keşfeder. Bir yumurtayı incelediği sırada, içinden çıkan örümcek benzeri bir yaratık, Kane'in kaskını delerek yüzüne yapışır. Dallas ve Lambert, bilinçsiz Kane'i Nostromo'ya geri getirir. Ripley, karantina protokolü gereği gemiye girişlerine izin vermez; ancak Ash, bu emri geçersiz kılarak onları içeri alır.

Kane'in yüzüne yapışan yaratık, bir süre sonra kendiliğinden düşer ve ölü bulunur. Kane uyanır ve mürettebatla birlikte yemek yerken, aniden şiddetli ağrılarla yere yığılır. Karnından çıkan küçük bir yaratık, mürettebatın dehşet dolu bakışları arasında kaçır. Bu olay, mürettebatın büyük bir tehlike altında olduğunu gösterir. Mürettebat, yarattığı yakalamak için plan yapar. Ancak yaratık hızla büyümüş ve son derece tehlikeli hale gelmiştir. Brett, geminin kedisi Jones'u ararken yaratık tarafından öldürülür. Dallas, yarattığı hava kanallarına yönlendirmek için bir plan yapar; ancak bu girişim sırasında o da yaratık tarafından öldürülür. Mürettebat, yarattığın hava kanallarında saklandığını ve son derece zeki olduğunu fark eder.

Ripley, geminin bilgisayarı MOTHER'a erişerek, şirketin gerçek niyetini öğrenir: yarattığın Dünya'ya getirilmesi ve mürettebatın bu uğurda feda edilmesi planlanmıştır. Ash'in, bu emri yerine getirmekle görevli bir android olduğu ortaya çıkar. Ash, Ripley'e saldırır; ancak Parker ve Lambert müdahale ederek Ash'i etkisiz hale getirir. Ash'in kafası yeniden aktive edilerek sorgulanır ve şirketin emri doğrulanır. Mürettebat, gemiyi kendi kendine imha etmek ve kurtarma kapsülüyle kaçmak için plan yapar. Ancak Lambert ve Parker, yaratık tarafından öldürülür. Ripley, kedisi Jones'u alarak kurtarma kapsülüne ulaşır ve gemiyi imha eder. Ancak yarattığın kapsülde saklandığını fark eder. Ripley, yarattığı dışarı atmak için uzay giysisi giyer ve kapsülün hava kilidini açarak yarattığı uzaya fırlatır. Yaratık, kapsülün motorları

tarafından yok edilir. Ripley, son kayıtlarını yaparak Dünya'ya dönüş yolculuğuna başlar

4.3.2.Kadın Bedeninin Temsili: Anne, Yaratık ve Tehdit

Yaratık (1979), kadın bedenine dair sinematik temsilleri altüst eden ve aynı zamanda doğurganlık, annelik ve dişil tehdit kavramlarını yeniden yorumlayan bir yapı sunar. Filmde doğrudan fiziksel dönüşüm geçiren ana karakter kadın değildir; ancak hem Xenomorph'un biyolojik döngüsü hem de Ellen Ripley karakterinin pozisyonu, kadınlık temsillerinin gerilimli doğasını görünür kılar. Bu bağlamda, film kadın bedeninin hem üretici hem de yıkıcı bir potansiyele sahip olduğunu vurgulayan ikili bir yapı üzerine kuruludur.

Barbara Creed'in (1993) monstrous-feminine kavramı, bu bağlamda filmi çözümlemek için işlevseldir. Creed'e göre korku sinemasında kadın yalnızca kurban ya da arzu nesnesi değildir; aynı zamanda "canavar", yani doğurgan, kontrol edilemeyen ve tehdit edici bir güçtür. *Yaratık* (1979)'ta Xenomorph'un yapısı doğrudan bu figürle ilişkilendirilebilir. Yaratık, kendi içinde hem anne hem ölümcül bir varlık olarak işlev görür; embriyo yerleştirir, doğurur ve öldürür. Bu doğurganlık, klasik annelik idealinin ters yüz edilmiş bir hâlidir. Dişil olan burada üretkenlik değil, istilacı ve yok edici bir kapasiteyle tanımlanır.

Xenomorph'un doğurganlığı, filmdeki annelik temasıyla da doğrudan ilişkilidir. Geminin yapay zekâ sistemi "Mother" olarak adlandırılmıştır. Bu isimlendirme, teknolojik bir sistemin koruyucu, besleyici bir figür gibi konumlandırıldığı izlenimini verse de; geminin mürettebatın yaşamını değil, kâr amacı güden şirketin çıkarlarını incelemesi, "ana" figürünün tehditkâr doğasını ortaya çıkarır. Bu yönüyle *Yaratık* (1979), anneliği yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda ideolojik bir yapı olarak ele alır. Annelik burada hem yaşamı sağlayan hem de yok eden bir sistem olarak temsil edilir.

Filmde kadın karakter Ellen Ripley ise klasik sinema anlatılarında kadın karakterlere yüklenen pasif ve korunmaya muhtaç figürden ayrılır. Ripley, aktif kararlar alabilen, otoriteye karşı çıkan ve sonunda yaratıkla bire bir savaşılan bir özneye dönüşür. Ancak Ripley'nin bu pozisyonu da geleneksel kadınlık rolleriyle çatışmalı bir biçimde kurulur. Erkeklerin birer birer öldüğü bu anlatıda, hayatta kalan figürün bir kadın

olması, korku sinemasında istisnai bir durum değildir; fakat bu kadın figürünün cinselliğinden arındırılmış, disiplinli, teknik bilgiye sahip bir yapıda kurgulanması, Ripley'nin temsilini klasik kadınlık imgesinden uzaklaştırır. Bu durum, kadınlığın yalnızca biyolojik değil, toplumsal performanslarla şekillenen bir yapı olduğunu ortaya koyar.

Bununla birlikte film, kadın bedeni ile yaratığın bedeni arasında dolaylı bir benzerlik kurar. Yaratığın estetik formu, H. R. Giger'in tasarımıyla fallik unsurlar içermekle birlikte, aynı zamanda doğurganlıkla ilişkili yapılara da sahiptir. Yaratığın ağzından çıkan ikinci çene, saldırı ve penetrasyon imgeleri üretirken, yumurta, rahim ve doğum sahneleri dişil bedene özgü işlevlerin görselleştirilmiş hâlidir. Bu çift anlamlı yapı, dişil olanın hem arzu hem de tehdit kaynağı olarak konumlandığı sinemasal gelenekle örtüşür. Yaratık, annelik ve ölüm arasındaki sınırı silerek, dişil olanın kontrol edilemez potansiyelini cisimleştirir.

Ellen Ripley'nin yaratıkla mücadelesi, yalnızca hayatta kalma savaşı değil; aynı zamanda annelik ideolojisiyle yüzleşme sürecidir. Devam filmlerinde daha açık biçimde işlense de bu ilk filmde Ripley'nin yaratıkla yüz yüze geldiği sahneler, bedenlerin karşı karşıya gelişini temsil eder. Bu çarpışma, üretici beden ile yok edici bedenin, toplumsal olarak şekillendirilmiş kadınlıkla doğüstü dişil tehdit figürünün çatışması olarak okunabilir. Ripley'nin sonunda yaratığı uzaya fırlatması, yalnızca fiziksel bir kurtuluş değil; dişil olanın kontrol altına alınma arzusu olarak da değerlendirilebilir.

Yaratık (1979), kadın bedeninin sinematik temsillerini doğrudan dönüştüren, annelik, doğurganlık ve cinsellik gibi temaları korku ve tiksintiyle iç içe geçirerek yeniden tanımlayan bir yapı sunar. Hem yaratık figürü hem de Ripley karakteri üzerinden, kadınlık yalnızca biyolojik değil, ideolojik ve kültürel bir kurgu olarak sahnelenir. Bu anlatı, kadın bedeninin hem hayat veren hem de tehdit eden doğası üzerine derinlemesine düşünmeyi teşvik eder.

4.3.3. Bedensel Dönüşümün Psikanalitik Yorumu

Yaratık (1979), bedensel dönüşümü yalnızca görsel bir tehdit değil, aynı zamanda psikanalitik düzeyde bir kimlik ve özne krizinin dışavurumu olarak işler. Filmdeki yaratık, klasik canavar figürlerinden farklı olarak, yalnızca saldırgan bir varlık değildir. Onun doğası, doğrudan insan bedenine girmesi, içinde gelişmesi ve bedeni

içten patlatarak doğması üzerinden şekillenir. Bu anlatı, özne ile beden, iç ile dış, benlik ile öteki arasındaki sınırların ortadan kalktığı bir yapıyı imler. Bu yönüyle film, Julia Kristeva'nın (1982) abject kavramı çerçevesinde okunabilir.

Kristeva'ya göre abject, öznenin benliğini tehdit eden, sınırları aşındıran ve tiksinti yaratan bir unsur olarak işlev görür. *Yaratık* (1979)'ta yaratığın yerleştirildiği beden, artık kendine ait olmayan, içeride bir “yabancı” taşıyan ve bu yabancının etkisiyle parçalanan bir varlığa dönüşür. Göğüsten fırlayan yaratık, doğumun grotesk bir versiyonu olduğu kadar, benliğin içinden gelen ve onu yok eden bir ötekinin cisimleşmiş hâlidir. Bu durum, benliğin dışladığı ama tamamen atamadığı bir unsurun geri dönüşü olarak tanımlanabilir. Kristeva'nın ifadesiyle, abject olan şey hem kendimize ait hem de dışlanması gereken bir yabancı niteliği taşır. Film, bu yabancıyı literal olarak bedenin içine yerleştirerek özne ile öteki arasındaki sınırı radikal biçimde bulanıklaştırır.

Freud'un (1919/2003) tekinsizlik kavramı da filmdeki psikanalitik gerilimi anlamak açısından açıklayıcıdır. Yaratıkla ilk temas sahneleri, özellikle “facehugger”ın yüzü kaplayarak vücuda embriyo yerleştirmesi, hem tanıdık olan bedenin işlevlerinin bozulması hem de içe yerleşen bilinmezliğin yarattığı tehdit ile doğrudan ilişkilidir. Tanıdık olanın, yani insan bedeninin, doğurganlık gibi bilinen bir işlevin ters bir yolla gerçekleştirilmesi (üstelik erkek bedeni üzerinden) izleyici açısından hem fiziksel hem de ontolojik bir rahatsızlık yaratır. Bu, Freud'un tanıdık olanın yabancılaşması tanımıyla birebir örtüşür.

Yaratığın bedenlerdeki evrimi, Lacan'ın özne kuramıyla da bağlantılıdır. Lacan'a göre özne, “ayna evresi” ile birlikte kendi bütünlüğünü simgesel olarak kurar. Ancak *Yaratık* (1979)'ta yaratığın embriyo olarak yerleştiği beden, özne için artık tanımlanabilir bir yapı olmaktan çıkar. Göğsünden yaratık çıkan birey, bedeninin bütünlüğünü, kontrolünü ve tanımlanabilirliğini kaybeder. Bu an, özne ile bedenin ayrıştığı, simgesel düzenin parçalandığı bir andır. Yaratığın doğumu, yalnızca biyolojik değil, özneleşme sürecinin çöküşünü simgeler.

Bununla birlikte, yaratığın varlığı, bilinçdışının bastırılmış içeriklerinin dışavurumu olarak da okunabilir. Freud'un kuramında bilinçdışı bastırılmış arzular, korkular ve travmalarla yüklüdür. Yaratığın, bedenin içinden patlayarak çıkması, bastırılanın geri dönüşü metaforuyla örtüşür. Bu anlamda yaratık, yalnızca fiziksel bir tehdit değil; aynı

zamanda bastırılmış olanın, belki de toplumsal cinsiyet rolleri, üreme normları, annelik ideolojileri gibi yapılara dair bastırılmış kaygıların beden üzerinden dışa vurumudur.

Yaratığın insan bedenindeki evrimi, üstelik bu evrimin biyolojik bir mantıkla değil, istilacı ve işgalci bir yapıyla gerçekleşmesi, psikanalitik bağlamda benliğin çözülmesine işaret eder. Bu süreçte beden, artık öznenliğin mekânı değil; ötekinin geliştiği, kontrolü ele geçirdiği, benliğin yok sayıldığı bir alana dönüşür. Kristeva'nın tanımıyla bu, benliğin sınırlarının çözüldüğü, iç ile dışın ayrımının ortadan kalktığı bir abject alandır. Bu bağlamda *Yaratık* (1979), özne ile beden arasındaki ilişkiyi, geleneksel korku sinemasının ötesinde psikanalitik bir kriz olarak işler.

Özetle film, psikanalitik düzlemde bedenin dönüşümünü yalnızca bir korku ögesi olarak değil, özneleşmenin, sınırların ve benlik bütünlüğünün sarsıldığı bir yapının parçası olarak temsil eder. Yaratığın bedenle kurduğu ilişki, psikanalitik kuramın temel kavramlarıyla doğrudan kesişen bir metafor düzleminde işlenmiştir.

4.3.4. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Mekanik Beden

Yaratık (1979), toplumsal cinsiyet rolleri ile beden arasındaki ilişkinin mekanikleştiği ve yeniden tanımlandığı bir anlatı sunar. Filmde hem yaratığın biyolojik işleyişi hem de gemi mürettebatının cinsiyetsizleştirilmiş tasviri, toplumsal olarak inşa edilen kadınlık ve erkeklik rollerinin sinemasal düzlemde nasıl dönüştürülebileceğini göstermektedir. Filmin cinsiyet temsilleri, ne klasik kahramanlık anlatılarına ne de tipik kadın-erkek karşıtlığına dayanır; bunun yerine, cinsiyetin sabitlenemez, akışkan ve sistemin bir parçası olarak yeniden programlanabilir bir yapı olduğunu ortaya koyar.

Mürettebat üyeleri arasında görev dağılımı ve profesyonel ilişkiler cinsiyet temelli değil, işlev temellidir. Bu tercihle film, geleneksel Hollywood sinemasında yaygın olarak görülen cinsiyet rolleri ayrımını bilinçli biçimde askıya alır. Örneğin Ripley karakteri, tipik bir kadın kahraman özelliklerinden yoksun olarak yazılmıştır. Filmde cinsellik, romantik gerilim ya da geleneksel kadınlık özellikleriyle tanımlanmaz. Ripley'nin karakteri teknik bilgi, kararlılık ve liderlik üzerinden inşa edilir. Bu yönüyle film, toplumsal cinsiyetin biyolojik determinizmle değil, işlevsel pozisyonlarla ilişkili olduğunu vurgular.

Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif doğasına dair görüşleri bu bağlamda oldukça açıklayıcıdır. Butler'a göre cinsiyet, doğuştan gelen bir öz değil; tekrarlanan davranış, dil ve pratikler aracılığıyla üretilen bir performanstır. Ripley'nin karakteri, bu anlamda cinsiyet performansının geleneksel beklentilerin dışına taşabileceğini gösteren bir örnek olarak okunabilir. Film boyunca Ripley, otoriteye karşı çıkan, emir veren, inisiyatif alan ve sonunda yarattığı yok eden aktif bir özne olarak konumlanır. Bu temsil, cinsiyetin yalnızca kadın veya erkek kimliğiyle sınırlı olmadığını, aksine toplumsal bağlamlara göre esnek biçimlerde kurulabileceğini göstermektedir.

Öte yandan, yaratığın doğurganlık sistemi üzerinden kurulan biyomekanik yapı, hem cinsiyetin hem de beden sınırlarını ihlal eden bir kurguya işaret eder. Yaratık bir cinsiyete sahip değildir; ancak üreme sistemi, klasik anlamda dişil işlevleri çağırıştır. Yumurta bırakma, embriyo yerleştirme ve “doğum” olarak kodlanabilecek süreçler, insani üreme döngüsünün yabancı bir forma büründürülerek yeniden yazılmasıdır. Bu yazımda biyolojik cinsiyetin sınırları silinir; yerine fonksiyonlara dayalı bir doğurganlık sistemi geçer. Cinsiyetin bu şekilde çözümlenmesi, toplumsal normların dayattığı kadınlık ve erkeklik sınırlarını bulanıklaştırır.

Filmde doğurganlık yalnızca biyolojik bir işlev değil; aynı zamanda sömürü ve şiddet içeren bir süreç olarak kurgulanır. Yaratığın bedene zorla girmesi, embriyonun taşıyıcı bedenin rızası dışında gelişmesi ve son olarak bedenin patlayarak yok olması, doğurganlık ile bedenin politikası arasındaki gerilimi görünür kılar. Bu gerilim, Michel Foucault'nun bedenin disiplin altına alınması ve iktidarın beden üzerinden işleyişi üzerine geliştirdiği kuramlarla da örtüşür. Yaratık, bedeni yalnızca doğurmak için kullanılan, öznesiz bir taşıyıcıya dönüştürür. Böylece beden, hem biyopolitik bir üretim aracına hem de cinsiyetsizleştirilmiş bir mekâna indirgenir.

Filmde yapay zekâ sistemi “Mother” da bu yapı içinde anlamlı bir biçimde konumlanır. İronik biçimde anne olarak adlandırılan bu sistem, duygusal ya da koruyucu bir figürden ziyade, çıkar odaklı bir şirketin emirlerini yerine getiren soğuk, hesapçı ve mekanik bir yapıdır. “Annelik” burada biyolojik bir işlevden çok, kurumsal bir sistemin içinde yeniden anlamlandırılmış, soyutlanmış ve nesnelleştirilmiştir. Bu, kadınlığın teknolojik düzeyde nasıl yeniden yapılandırıldığını ve duygusal bağdan arındırıldığında ne ölçüde tehdit edici bir figüre dönüşebileceğini ortaya koyar.

Yaratık (1979), toplumsal cinsiyet rolleri ile beden arasındaki ilişkiyi sorgulayan, cinsiyetin sabit kimlikler değil, esnek ve işlevsel roller üzerinden inşa edildiğini gösteren bir yapıyı sinemasal düzleme taşır. Filmde ne kadın ne erkek bedeni klasik rollerle sınırlandırılır. Bunun yerine, beden bir taşıyıcı, bir sistemin parçası, zaman zaman da biyomekanik bir mekanizma olarak yeniden tanımlanır. Bu temsil biçimi, toplumsal cinsiyet normlarını kıran, hatta yer yer fesheden bir yapıya işaret eder.

4.3.5. Tekinsizlik, Cinsel Şiddet ve Beden İhlali

Yaratık (1979), izleyicide yalnızca korku değil, aynı zamanda yoğun bir rahatsızlık ve tedirginlik duygusu uyandıran bir anlatı kurgular. Bu rahatsızlığın temelinde, bedenin sınırlarının ihlal edilmesi, cinsiyet rollerinin bozulması ve tanıdık olanın yabancı bir forma bürünmesi yer alır. Sigmund Freud'un (1919/2003) "tekensizlik" (unheimlich) kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde, filmdeki en rahatsız edici sahneler, izleyicinin alışık olduğu bedensel bütünlük ve işlevler algısının altüst edildiği anlardır. Özellikle yaratığın insan bedenine nüfuz etme biçimi, bu tekensizlik duygusunun kaynağını oluşturur.

Yaratığın bedenle kurduğu ilişki, klasik istilacı-yok edici canavar imgelerinin ötesine geçerek doğrudan cinsel şiddet metaforlarıyla iç içe geçmiştir. "Facehugger" adı verilen yaratık, yüzü sararak kurbanın ağzından içeriye embriyo bırakır. Bu sahne, hem görsel hem de simgesel olarak zorla penetrasyon ve bedensel ihlalin doğrudan bir ifadesi olarak yorumlanabilir. Kurbanın bilinçsiz olduğu, hareketsiz kaldığı bu süreçte vücuda istenmeyen bir unsur yerleşir. Bu anlatı biçimi, yalnızca bireysel bir korku değil, aynı zamanda sistematik bir ihlal ve şiddet imgesi yaratır. Özellikle bu sürecin bir erkek karakter üzerinde gerçekleşmesi, eril bedeni doğurganlıkla ilişkilendirerek toplumsal cinsiyet normlarını altüst eder.

Bu sahneler aynı zamanda Julia Kristeva'nın (1982) abject kavramı çerçevesinde de değerlendirilebilir. Abject olan, öznenin sınırlarını tehdit eden ve tiksinti yaratan şeydir. Kurbanın bedenine yabancı bir varlığın yerleşmesi, bu sınırların aşılmasını temsil eder. Öznenin içinde, ona ait olmayan ama artık ayrılmaz bir yapı hâline gelen yaratık, yalnızca fiziksel değil, varoluşsal bir ihlali de beraberinde getirir. Bu bağlamda yaratığın doğumu, klasik doğum imgelerinin çarpıtılmış bir versiyonu olarak sunulur. Bu versiyon, bedenin özne üzerindeki kontrolünün ortadan kalktığı, bireyin kendi bedeni içinde yabancılaşmaya maruz kaldığı bir yapıyı temsil eder.

Yaratığın doğum süreci, özellikle göğüs patlaması sahnesi, hem psikanalitik hem de görsel düzeyde travmatik bir deneyim yaratır. Doğumun erkek bedenine uygulanması, yalnızca biyolojik normları sorgulamakla kalmaz; aynı zamanda üreme eylemini şiddet, acı ve ölümle eşleştirerek klasik annelik mitini de altüst eder. Bu sahne, izleyici açısından yalnızca bir “korku anı” değildir. Aynı zamanda, kendi bedenine dair güvencelerin geçiciliğiyle yüzleşme anıdır. İçeriden gelen, denetim dışı, kontrol edilemeyen bir güçle karşı karşıya kalmak, bireyde yalnızca tiksinti değil, varoluşsal bir kırılma yaratır.

Filmin cinsel şiddet teması yalnızca yaratığın üreme süreciyle sınırlı kalmaz. Yaratığın saldırı şekli, genellikle doğrudan vücuda nüfuz etme, boğazdan içeri girme veya bedeni parçalayarak yok etme biçiminde gerçekleşir. Bu saldırılar, klasik anlamda savaş ya da kaç refleksini değil; donakalma, bedenin savunmasız hâle gelişi ve işgal edilmesi gibi daha derin bir tehdit hissini açığa çıkarır. Cinsel şiddet burada yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kimliğe ve özne bütünlüğüne yönelik bir tehdide dönüşür.

Ayrıca, yaratığın tasarımında kullanılan fallik ve vajinal formların birleşimi, hem cinsiyetli hem de cinsiyetsiz bir tehdidin varlığına işaret eder. Bu ikili yapı, yaratığın yalnızca erkek ya da kadın bedeni için değil, tüm insan bedeni için tehdit oluşturmalarını sağlar. Böylece filmde beden, cinsiyetinden bağımsız olarak tehdit altına girer. Yaratık, insan bedenini yalnızca hedef değil; bir üretim mekânı, geçici bir kabuk ve sonra atılan bir artık olarak kullanır. Bu bakış açısı, insan bedeninin kutsallığını, bütünlüğünü ve özne statüsünü radikal biçimde sarsar.

Bu bağlamda, *Yaratık* (1979) cinsel şiddet, bedensel ihlal ve tekinsizlik temaları üzerinden, hem izleyicide hem de anlatı içindeki karakterlerde derin bir travma yaratır. Bu travma yalnızca fiziksel değil; özne ile beden, iç ile dış, benlik ile öteki arasındaki sınırların ortadan kalkmasıyla oluşan psiko-fiziksel bir sarsıntıya dönüşür. Film, bedene yönelik ihlali bir korku ögesi olmaktan çıkararak, varoluşsal bir kırılma hâline getirir. Bu bağlamda *Yaratık* (1979), cinsiyetlendirilmiş bedenin değil, insan bedeninin özsel güvenlik sınırlarının ihlal edildiği bir anlatı sunar.

4.3.6. İzleyici Deneyimi ve Duygulanımsal Etki

Yaratık (1979), yalnızca anlatı düzeyinde değil, izleyiciyle kurduğu etkileşim açısından da oldukça güçlü ve rahatsız edici bir sinemasal deneyim sunar. Filmdeki

atmosferik yapı, mekân tasarımı, ışık-gölge kullanımı ve yaratığın tasarımına dayalı görsel tercihler, izleyicinin görsel duyularının ötesinde bedensel ve duygusal düzeyde etkilenmesini sağlar. Body horror alt türünün temel amaçlarından biri, izleyiciyi kendi bedensel bütünlüğü konusunda huzursuz kılmak ve bu huzursuzluğu görsel rahatsızlık aracılığıyla bedensel bir deneyime dönüştürmektir. *Yaratık* (1979), tam da bu etkiyi yaratmak üzere tasarlanmış sahneleriyle izleyiciyi pasif bir tanık olmaktan çıkararak, beden tehdit altında olduğu bir dünyaya aktif biçimde dahil eder.

Filmin öne çıkan sahnelerinden biri olan göğüs patlama sekansı, yalnızca şok edici bir anlatı anı değil, aynı zamanda izleyicinin bedensel bütünlük, güvenlik ve iç-dış sınırı algısını sarsan bir travmatik deneyim üretir. Bessel van der Kolk'un (2014) travma kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde, travmatik deneyimler yalnızca zihinsel değil; aynı zamanda fiziksel olarak da hissedilir. Göğsünden yaratık çıkan karakterin deneyimi, izleyicinin kendi bedenine dair güven duygusunu geçici olarak askıya almasına neden olur. Sahne, yalnızca kurguya yönelik bir tepki değil, aynı zamanda bedensel yankılanma yaratacak kadar güçlü bir duygusal gerilim üretir.

Filmdeki yaratığın görsel sunumu, izleyicinin hem tiksinti hem de merak duygularını aynı anda tetikler. Carroll'un (1990) "korkunun paradoksu" olarak adlandırdığı bu yapıya göre, izleyici tiksindirici olanı görmek istemese bile gözlerini kaçırmaz. Yaratığın fallik ve vajinal çağrışımları bir arada taşıyan tasarımı, görsel olarak huzursuz edicidir; ancak aynı zamanda estetik ve biçimsel bir çekiciliğe de sahiptir. İzleyici bu yaratık karşısında hem uzaklaşmak hem de dikkat kesilmek arasında gidip gelir. Bu çelişkili tepki, filmin duygulanımsal gücünü artırır ve korkunun yalnızca tehdit değil, anlamlandırılmama hâlinde de kaynaklandığını gösterir.

Film boyunca süren klostrofobik atmosfer, dar koridorlar, gölgelerle bölünmüş alanlar ve yalnızlık hissi, izleyicide yalnızca korkuya değil, gerilime ve yoğun bir tetikte olma hâline neden olur. Bu ortam, beden yalnızca fiziksel değil; mekânsal olarak da kuşatılmış, sınırlandırılmış ve tehdit altında olduğunu hissettirir. İzleyici, karakterlerin kaçacak yeri olmadığını görerek kendi bedeninin korunabilirliğine dair şüphe duymaya başlar. Özellikle yaratığın her an herhangi bir yerden çıkabileceği hissi, algısal düzeyde sürekli bir tetiklenmişlik yaratır.

Duygusal etkiler yalnızca korku ve tiksintiyle sınırlı değildir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Ripley karakteri üzerinden gelişen anlatı, izleyicinin yalnızlık, kaygı,

çaresizlik ve mücadele duygularıyla özdeşleşmesini de mümkün kılar. Ripley'nin hayatta kalma mücadelesi, yalnızca yaratığa karşı bir savaş değil; aynı zamanda sistem, kurumlar ve insanın kendi kırılganlığıyla yüzleştiği bir direniş biçimidir. Bu bağlamda film, izleyicide çok katmanlı bir duygulanımsal yankı üretir. Bu yankı, izleme eylemini yalnızca görsel değil, bilişsel ve bedensel bir deneyime dönüştürür.

Film boyunca izleyici, hem kendi bedensel sınırlarının tehdit altına alınmasıyla yüzleşir hem de cinsiyet, üreme ve iktidar temsillerinin çarpıtıldığı bir dünyada yön duygusunu geçici olarak kaybeder. Bu yön­süzlük, korkunun yalnızca bilinmeyenden değil; bilinenin bozulmasından da kaynaklandığını hissettirir. *Yaratık* (1979), bu duygusal ve duygulanımsal yoğunluk sayesinde, izleyiciyi yalnızca korkutan değil; aynı zamanda dönüştüren bir sinema deneyimi sunar.

4.3.7. Değerlendirme: Mekanik Doğurganlık, Cinsiyet ve Bedenin Yeniden Kurgusu

Yaratık (1979), doğurganlık, cinsiyet ve beden temsillerini radikal biçimde yeniden düşünmeye açan bir anlatı sunar. Film, özellikle yaratığın biyomekanik yapısı ve insan bedenini bir üretim aracı hâline getiren döngüsüyle, doğum ve üreme gibi biyolojik işlevleri yalnızca doğal süreçler olarak değil, aynı zamanda ideolojik olarak biçimlendirilmiş yapılar olarak sorgular. Bu bağlamda, doğurganlık artık yalnızca kadın bedeniyle sınırlı değildir; erkek bedeninin de taşıyıcı konumda sunulması, üremenin toplumsal ve kültürel normlardan ayrılarak daha geniş bir anlam evrenine taşındığını gösterir.

Yaratığın doğurganlık döngüsü, biyolojik işlevlerin mekanik bir biçimde yeniden üretilmesidir. Yumurtlama, embriyonun vücuda yerleşmesi ve bedenin parçalanarak yaratığın doğması, klasik doğum sürecinin çarpıtılmış, makineleştirilmiş bir versiyonudur. H. R. Giger'in yaratık tasarımı, hem organik hem de endüstriyel formların birleşimiyle, bedenin artık canlılığa özgü değil, sistemsal bir üretim aygıtına dönüşümünü temsil eder. Bu estetik, Donna Haraway'in "siborg" kavramı ile de ilişkilendirilebilir. Haraway'in (1991) tanımıyla siborg, doğa ile kültür, beden ile teknoloji arasındaki sınırların silindiği bir varlıktır. *Yaratık* (1979)'taki yaratık, bu anlamda biyolojik ile mekanik olanın bütünleştiği posthüman bir doğurganlık örneği sunar.

Film, aynı zamanda cinsiyetin yalnızca biyolojik değil, toplumsal ve teknolojik olarak da yeniden kurgulanabileceği bir düzleme yerleşir. Yaratığın cinsiyetsiz ama doğurgan formu, klasik cinsiyet rollerini boşa çıkarır. Üreme işlevinin eril bedene uygulanması, sadece biyolojik normların değil, bu normlara dayalı tüm toplumsal düzenin de kırılğan olduğunu gösterir. Bu temsil, Judith Butler'ın (1990) toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, sabit cinsiyet kimliklerinin geçici, yapay ve tekrarlayan bir inşa sürecinin ürünü olduğunu bir kez daha vurgular.

Yaratık (1979)'ta beden, yalnızca bireyin aidiyet alanı değil; sistemin yeniden ürettiği, işgal ettiği ve dönüştürdüğü bir mekândır. Yaratığın üreme stratejisi, bedeni özne olmaktan çıkarır ve onu nesneye, taşıyıcıya ve artık maddeye dönüştürür. Bu süreç, Michel Foucault'nun bedenin iktidar mekanizmalarıyla olan ilişkisini açıklamak üzere geliştirdiği beden politikası kuramı ile de doğrudan ilişkilidir. Filmde beden, artık duygulanımsal ya da bireysel bir bütünlük değil; kontrol edilen, denetlenen ve sömürülen bir üretim sahasıdır.

Filmdeki doğurganlığın mekanikleşmesi, yalnızca yaratığın üretim biçimiyle sınırlı kalmaz. Uzak gemisinin yapay zekâ sisteminin “Mother” olarak adlandırılması, anneliğin simgesel değerinin teknolojik düzlemde yeniden biçimlendirilmesidir. Bu yapay “anne” figürü, duygusal ya da koruyucu değil; hesaplayıcı, soğuk ve işlevsel bir yapıyla temsil edilir. Bu temsil, hem annelik kavramının ideolojik doğasını hem de teknolojik iktidarın kadınlıkla ilişkilendirilen işlevleri nasıl dönüştürebileceğini sorgular. Dolayısıyla, doğurganlık yalnızca biyolojik bir olgu değil; aynı zamanda iktidarın, kontrolün ve sistemsel yeniden üretimin bir biçimi olarak sunulur.

Film boyunca bedene yapılan müdahaleler, cinsiyetin doğal ya da sabit bir yapı olmadığını, aksine sistemin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden tanımlanabildiğini gösterir. Yaratığın dölleme, gelişme ve doğum süreçlerinde cinsiyetin anlamı bulanıklaşır. İnsan bedeni, cinsiyetten bağımsız bir üretim aracı hâline gelir. Böylece *Yaratık* (1979), doğurganlığı yeniden kurgularken, cinsiyetin sınırlarını da silikleştirir ve bedeni biyolojik değil, politik ve teknolojik bir kavram olarak yeniden tanımlar.

Bu çok katmanlı yapı, izleyicinin hem biyolojik hem de toplumsal olarak şekillendirilmiş cinsiyet algısını dönüştürür. Film, yalnızca korkutmaz ya da tiksindirmez; aynı zamanda izleyiciyi cinsiyetin ve bedenin doğasına dair yerleşik inançlarını sorgulamaya zorlar. *Yaratık* (1979), bu yönüyle bedenin hem korku hem

de anlam üretme mekânı hâline geldiği, sinema tarihinde istisnai bir örnek olarak değerlendirilir.

4.4. Titane

Yönetmen: Julia Ducournau

Görüntü Yönetmeni: Ruben Impens

Yapımcı: Jean-Cristophe Reymond

Oyuncular: Agatha Rousselle, Vincent Lindon, Garance Marillier, Lais Salameh, Myriem Akheddiou

Yapım Yılı: 2021

Süre: 108 dakika

Tür: Body Horror, Psikolojik korku, Dram

Ülke: Fransa, Belçika



Şekil 4.4. “Titane” Film Afişi

Kaynak: The Movie Database (2024)

4.4.1. Filmin Konusu

Film, küçük yaşta babasıyla geçirdiği trafik kazasının ardından kafatasına titanyum plaka takılan Alexia adlı genç bir kadının travmatik geçmişinden gelen yabancılaşmayla şekillenen olağandışı hayatına odaklanır. Kazanın ardından Alexia, fiziksel yakınlığı reddeden ve bunun yerine makinelere -özellikle de otomobillere-yönelen saplantılı bir arzu geliştirmiştir.

Film, yetişkinliğe erişmiş Alexia'nın bir otomobil fuarında erotik danslar yaparak geçimini sağladığı bir ortamda başlar. Katıldığı gösteride izleyicilerden birinin saldırısına uğrayan Alexia, metal bir saç tokasını kullanarak adamı öldürür. Bu cinayet, Alexia'nın daha önce işlediği benzer eylemlerin bir devamı niteliğindedir ve onun seri katil olduğunu ortaya koyar. Kurbanlarını evine davet eden ve ardından onları öldüren Alexia, cinayetlerini bastırmakta zorlanmaya başlar. Bir gece üç kişiyi daha öldürmesinin ardından ailesi durumdan şüphelenmeye başlar ve Alexia evden kaçır. Polis tarafından aranan biri hâline gelir.

Kaçışı sırasında havaalanında, yıllar önce kaybolan bir çocuk olan Adrien Legrand'ın büyümüş hali olarak geçinebileceğini fark eder. Erkek görünümüne bürünmek amacıyla göğüslerini bağlar, saçlarını keser ve yüzünü yaralayarak tanınmaz hâle getirir. Bu radikal kimlik dönüşümünün ardından kendini, yıllardır oğlunu arayan Vincent adındaki bir itfaiye görevlisine tanıtır. Vincent, karşısındaki kişinin gerçekten oğlu olup olmadığını sorgulasa da, içinde bulunduğu psikolojik durum ve kayıp oğluna duyduğu hasret nedeniyle Alexia'yı Adrien olarak kabul eder.

Alexia, yeni kimliğiyle Vincent'ın işlettiği itfaiye merkezinde yaşamaya başlar. Ancak bu süreçte bedeninde dramatik ve grotesk değişiklikler meydana gelir. Daha önce bir otomobille cinsel birliktelik yaşadığı gecenin ardından hamile kalmıştır. Giderek büyüyen karnı, dışarıdan fark edilmeye başlayınca panikler. Vücudundan motor yağına benzer siyah bir sıvı sızmaktadır. Göğüsleri çatlamakta, cildi metalik bir parlaklık kazanmaktadır. Buna rağmen Vincent, kimliğini açıkça sorgulamaktan kaçınır. Aralarındaki ilişki giderek alışılmadık bir bağa dönüşür. Vincent, geçmişteki hataları nedeniyle kendini affedemeyen, yaşlanmakta olan bir adam olarak, Alexia'nın varlığında yeniden bir amaç bulur.

Film boyunca Vincent, Alexia'nın gizemli hâllerine ve fiziksel dönüşüm belirtilerine rağmen onunla duygusal bir bağ kurar. Alexia ise başlangıçta yalnızca saklanmak

amacıyla kabul ettiği bu yeni kimliğe giderek bağlanır ve Vincent’a karşı duygusal bir yakınlık hissetmeye başlar. Kimliğini gizlemekle başa çıkmaya çalışırken, bir yandan da bedeninin geçirdiği dönüşümün getirdiği acılarla mücadele eder. Titanyum kaplı vücudu zamanla insanlığını yitiriyor gibi görünse de, Vincent ile olan ilişkisinde bir aidiyet duygusu geliştirmeye başlar.

Doğum sancılarının başlamasıyla birlikte film doruk noktasına ulaşır. Alexia, acı içinde bir bebek dünyaya getirir. Doğan bebek, yarı insan yarı metal görünümlü, sırtında titanyum çıkıntılar bulunan grotesk bir varlıktır. Alexia doğum sırasında hayatını kaybeder. Film, Vincent’ın bu bedensel olarak olağandışı bebeği kucağına alması ve ona “Ben buradayım.” demesiyle sona erer. Bu sahne, kabulün, sevginin ve dönüşümün tüm biyolojik sınırların ötesinde olabileceği fikrini vurgular.

4.4.2. Kadınlık, Erkeklik ve Cinsiyet Kimliğinin Belirsizliği

Titane (2021), kadınlık ve erkeklik gibi toplumsal olarak sabitlenmiş kimlik kategorilerini bilinçli biçimde muğlaklaştırır. Film, Alexia karakterinin biyolojik olarak kadın bedenine sahip olmasına rağmen, eril davranış kalıpları sergilemesi ve ardından kayıp bir erkek çocuğunun kimliğine bürünmesiyle birlikte cinsiyetin toplumsal performans yoluyla nasıl yeniden inşa edilebileceğini gösterir. Bu geçiş yalnızca kıllık kıyafet düzeyinde kalmaz; bedenin şekillenme biçimi, davranış repertuarı, sessizlik ve g ilişkilerindeki pozisyon gibi çok katmanlı dönüşümlerle desteklenir. Böylece film, cinsiyetin özsel bir gerçeklik değil, sürekli olarak kurulan ve yeniden perforce edilen bir yapı olduğunu görünür kılar.

Judith Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı, bu bağlamda oldukça açıklayıcıdır. Butler’a göre cinsiyet, doğuştan gelen sabit bir kimlik değil; tekrar eden toplumsal pratikler, söylemler ve normlar aracılığıyla inşa edilen bir performanstır (Butler, 1990). Alexia’nın erkek kimliğine bürünerek Vincent’ın oğlu Adrien rolünü üstlenmesi, bu kuramsal çerçevenin sinemasal düzlemde temsiline dönüşür. Kimlik, yalnızca beyanla değil, jestlerle, yürüyüşle, bakışla, sessizlikle ve acıya verilen tepkilerle sahnelenir. Filmdeki bu sahneler, izleyicinin Alexia’yı bir erkek olarak “kabul etme” sürecini, yalnızca görsel değil, sosyal etkileşim düzeyinde test eder.

Cinsiyet kimliğinin bu belirsizliği, yalnızca Alexia'nın geçirdiği dönüşümle sınırlı değildir. Vincent karakteri de geleneksel erkeklik tanımını yer yer bozan bir figür olarak çizilir. Vücut geliştirme, otoriterlik ve fiziksel güç gibi maskülenlik kodlarıyla tanımlanmasına rağmen, Vincent'ın Alexia ile kurduğu ilişki zamanla duygusal, koruyucu ve koşulsuz bir bağa dönüşür. Özellikle Alexia'nın kimliğiyle ilgili kuşkularına rağmen onu oğul olarak kabul etmesi, baba-erkeklik imgesinin yeniden tanımlanabileceğini gösterir. Bu bağlamda film, yalnızca kadınlık değil, erkekliğin de performatif yönlerini ve kırılganlıklarını sahneye taşır.

Film, bu iki karakterin kesişiminde, cinsiyetin ikili yapılarına karşı akışkan, geçirgen ve melez bir temsil önerir. Alexia, bir yandan bedenindeki hamilelik belirtileriyle doğurganlıkla ilişkilendirilirken, diğer yandan eril kimliği sürdürebilmek için bedensel ifadesini bastırmak, hatta fiziksel olarak dönüştürmek zorunda kalır. Bu ikilik, cinsiyetin toplumsal düzlemde sürekli müzakere edilen bir kimlik olduğunu ve bedenin bu müzakerede hem temsil edilen hem de dönüştürülen bir araç olduğunu açıkça ortaya koyar.

Ayrıca Alexia'nın kendi bedenine karşı duyduğu yabancılaşma ve rahatsızlık, cinsiyet disforisini andıran bir deneyim olarak okunabilir. Bedende gelişen hamileliğin mekanik ve rahatsız edici biçimde sunulması, yalnızca annelik deneyiminin deformasyonunu değil; aynı zamanda kadınlıkla özdeşleştirilen biyolojik işlevlerin karakter üzerinde bir baskıya dönüşmesini temsil eder. Bu süreçte beden, cinsiyeti doğrulayan bir unsur olmaktan çok, onunla çatışan ve ona direnen bir alan hâline gelir.

Titane, cinsiyetin yalnızca biyolojik farklılıklara indirgenemeyecek kadar karmaşık ve kültürel olarak belirlenmiş bir yapı olduğunu gösterirken, aynı zamanda sabit kimlik tanımlarını esnetir, sorgular ve parçalar. Cinsiyet burada yalnızca bir kimlik değil; bir süreç, bir devinim ve bir karşılaşmadır. Film, bu yönüyle queer sinemanın sınırlarını zorlayan, ikili cinsiyet sistemine meydan okuyan bir anlatı olarak konumlanır.

4.4.3. Bedensel Dönüşümün Psikanalitik Yorumu

Julia Ducournau'nun *Titane* (2021) filmi, bedenin dönüşümünü yalnızca fiziksel değil; aynı zamanda psikanalitik bir kriz ve özneleşme sürecinin kırılması olarak işler. Alexia'nın bedeni film boyunca yalnızca biçim değiştirmez; aynı zamanda arzu, bastırma, travma ve kimlik gibi psikanalizin temel kavramlarıyla doğrudan

ilişkilendirilen bir yüzeye dönüşür. Beden, bu anlatıda yalnızca bir dış kabuk değil; iç dünyadaki çatışmaların, bastırılmış arzuların ve parçalanmış kimliğin dışavurum mekânıdır.

Sigmund Freud'un psikanalitik çerçevesinde, bastırılmış olanın geri dönüşü her zaman ani, rahatsız edici ve kontrol dışı biçimde tezahür eder. Alexia'nın bedenindeki ani hamilelik belirtileri, fiziksel deformasyonlar, mekanik sıvıların sızması ve bedenin titanyumla bütünleşmesi, yalnızca bilimkurgusal değil; aynı zamanda bastırılmış arzuların ve travmaların beden yoluyla dışavurumudur. Özellikle çocukluk döneminde geçirdiği trafik kazasının ardından sessizleşen, ebeveynleriyle duygusal bağ kuramayan bir figür olarak Alexia, travmanın bedenle nasıl yer değiştirdiğini temsil eder. Konuşmak yerine dans eden, dokunmak yerine öldüren bir karakter olarak Alexia, bedensel eylemleri aracılığıyla bilinçdışının izlerini taşır.

Jacques Lacan'ın özneleşme kuramı, Alexia'nın kimlik krizini anlamak açısından önemli bir çerçeve sunar. Lacan'a göre özne, "ayna evresi" ile birlikte kendisini bütün bir varlık olarak tanımaya başlar. Ancak bu bütünlük illüzyondur; özne her zaman eksik, parçalı ve arzusun nesnesiyle arasındaki boşluğu kapatmaya çalışan bir yapıdadır. *Titane*'de Alexia'nın kimlik arayışı, bu eksikliğin derinleştiği bir süreçtir. Kendi kimliğini terk ederek Adrien kimliğini üstlenmesi, Lacan'ın deyişiyle "simgesel düzende yer edinme" çabası olarak okunabilir. Fakat bu yer edinme, sürekli bir bedensel gerilimle beraber ilerler; çünkü beden, bu yeni kimliği taşımakta zorlanır, sürekli sızar, çatlar, genişler ve saklanamaz hâle gelir.

Julia Kristeva'nın abject kavramı da bu dönüşüm sürecinin en önemli açıklayıcılarından biridir. Kristeva'ya göre abject, öznenin kendinden dışlaması gereken ancak bir türlü bütünüyle atamadığı, benlik ile öteki arasındaki sınırdaki yer alan bir oluşumdur. Alexia'nın hamileliği ve bu hamileliğin mekanik, yabancı ve parçalı doğası, tam da bu abject hâli temsil eder. Mekanik sıvıların bedenden sızması, derinin altındaki metal yüzeyin görünür hâle gelmesi ve bu süreçte duyulan yoğun tiksinti, yalnızca izleyicide değil, karakterin kendisinde de bir benlik krizi yaratır. Bedenin artık ait olunan bir mekân olmaktan çıkıp bir yabancıya dönüşmesi, öznenin kendine karşı yabancılaşmasını artırır.

Alexia'nın dönüşüm süreci aynı zamanda cinsellik ve arzu bağlamında da psikanalitik olarak yorumlanabilir. Karakterin otomobillere karşı duyduğu çekim ve cinsel arzu,

Freud'un klasik anlamdaki libido kuramı açısından nevrotik bir yönelim olarak değerlendirilebilir. Ancak bu arzu, yalnızca “anormal” bir yönelim olarak değil, normatif cinsel düzenin parçalanması ve arzunun yeni biçimlerde beden bulması olarak da okunabilir. Özellikle arzu nesnesinin makine olması, özne ile arzu arasındaki bağın kopuşunu ve yerine teknolojik bir yabancılaşmanın geçtiğini gösterir. Arzu burada insanî değil; mekanik, erişilmez ve biçim değiştiren bir nitelik kazanır.

Film, tüm bu dönüşümleri yalnızca karakterin bireysel hikâyesi olarak sunmaz; aynı zamanda izleyiciyi de bu dönüşüme tanık kılar. Alexia'nın bedenindeki her çatlak, yalnızca bir fiziksel bozulma değil; aynı zamanda öznenin kurucu yapılarına dair bir sarsıntıdır. Film bu yönüyle, psikanalitik anlamda özneleşmenin mümkün olmadığı ya da sürekli bir gecikmeyle sürdüğü bir anlatı kurar. Bedensel dönüşüm, yalnızca dışsal bir değişim değil; bilinçdışının kendisini görünür kıldığı bir “boşluk” alanı olarak sahneye taşınır.

Alexia'nın bedeni, klasik anlamda arzunun taşıyıcısı olan kadın bedeninden sapar; onun yerine tiksinti, travma ve anlam kaybının mekânına dönüşür. Bu süreç, hem psikanalitik teorinin özneye dair öngörülerini hem de sinemanın bu öngörülerini nasıl imgeler aracılığıyla dramatize ettiğini ortaya koyar. *Titane*, bu bağlamda yalnızca grotesk bir beden anlatısı değil; psikanalitik olarak parçalanmış, bastırılmış ve dönüşen bir kimliğin sahnesidir.

4.4.4. Toplumsal Cinsiyet, Travma ve Bedenin Sessiz Dili

Titane (2021), travma sonrası bedenin konuşma ve ifade aracı hâline geldiği, toplumsal cinsiyet rollerinin ise bu ifade biçimini bastırmak ya da yeniden biçimlendirmek üzere işlediği bir anlatı kurar. Filmde Alexia'nın çocuklukta geçirdiği trafik kazası, yalnızca fiziksel bir yaralanma değil; aynı zamanda psikolojik düzeyde bir kırılmadır. Bu kırılma, konuşma dilini kesintiye uğratarak bedenin sessizliğe bürünmesine neden olur. Alexia'nın duygusal iletişimi ve kimlik inşası artık beden aracılığıyla kurulur; dans, şiddet, cinsellik ve nihayetinde deformasyon, onun kendini ifade ettiği başlıca araçlara dönüşür.

Travma teorileri açısından bakıldığında, Cathy Caruth'un (1996) tanımladığı gibi travma, doğrudan temsil edilemeyen ama dolaylı yollardan tekrar tekrar geri dönen bir deneyimdir. Bu bağlamda Alexia'nın travması, sözle değil; bedenin acı, şiddet ve

dönüşüm yoluyla verdiği tepkiler aracılığıyla temsil bulur. Film boyunca konuşmaktan kaçınması, kimliğini gizlemesi ve sesini neredeyse tamamen kaybetmesi, travmanın psikosomatik bir biçimde vücutta yer etmesiyle açıklanabilir. Beden, burada yalnızca bir taşıyıcı değil; travmanın kendisini taşıyan, gösteren ve yaşayan bir alan hâline gelir.

Toplumsal cinsiyet rolleri bu sessizliği daha da derinleştiren ve yönlendiren bir çerçeve sunar. Alexia'nın kadın kimliğiyle birlikte taşıdığı dansçı imgesi, arzu nesnesi olarak konumlandırıldığı sahneler, kadın bedeninin erkek bakışı altında nasıl bir performansa zorlandığını açıkça ortaya koyar. Ancak bu performans, Alexia'nın içsel sessizliğiyle çelişir. Dans ettiği sahnelerde beden bir anlatım aracı olsa da bu anlatım biçimi dışa dönük, kodlanmış ve başkalarının arzusuna hizmet eden bir biçimde işler. Bu çelişki, toplumsal cinsiyetin özne ile bedeni nasıl birbirinden ayıran bir rejim kurduğunu gözler önüne serer.

Kimliğini değiştirdikten sonra erkek bir çocuğun yerine geçen Alexia, bu kez erkekliğin dayattığı yeni bir beden performansına geçmek zorunda kalır. Bu süreçte omurgasını kırarak duruşunu değiştirir, göğüslerini bağlayarak bastırır ve hamileliğin getirdiği bedensel belirtileri gizlemeye çalışır. Tüm bu müdahaleler, bedene yönelik sistematik bir sessizleştirme ve görünmez kılma pratiği olarak yorumlanabilir. Toplumsal cinsiyet rolleri, burada hem kadınlığı hem de erkekliği beden üzerinde dayatan bir normlar ağı olarak işler. Alexia, hangi cinsiyeti takınırsa takınsın, bedenin bu normlara göre şekillendirilmesi ve kontrol altına alınması gerekliliğiyle karşılaşır.

Bu noktada, Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin sadece tekrarlanan davranışlarla değil, aynı zamanda normatif bir düzen tarafından sürekli yeniden üretilen bir yapı olduğu yönündeki tespitiyle paralel bir anlatı ortaya çıkar (Butler, 1993). Alexia'nın bedeni, bu normatif düzenin içinde şekillenirken aynı zamanda ona direnir. Hamilelik süreci boyunca bedenin şişmesi, sıvı sızdırması ve çatlaması, bu normların yetersizliğini ve sınırlarını açığa çıkarır. Beden, artık ne kadın ne erkek olarak tanımlanabilir; onun yerine, normlara karşılık gelmeyen, adı konulamayan bir varlık olarak belirir.

Özellikle Vincent ile kurulan ilişki, travmanın sessizliği ile şefkatin dili arasında bir köprü işlevi görür. Vincent, Alexia'nın kimliğinden emin olmamasına rağmen onu koşulsuz biçimde “oğul” olarak kabul eder. Bu kabullenme, Alexia'nın travmatik sessizliğini kırmaya da, bedenin yalnızca bir kimlik doğrulayıcı değil, aynı zamanda

bir temas ve bağ kurma alanı olarak yeniden işlev kazanmasını sağlar. Film, bu anlamda dilin sustuğu yerde bedenın konuştuğunu; ancak bu konuşmanın acı, deformasyon ve sessizlikle gerçekleştiğini gösterir.

Titane, bedeni yalnızca arzunun ya da cinsiyetin değil; aynı zamanda travmanın ve kimliğin de sahnesi olarak kurar. Toplumsal cinsiyet, bu sahneyi biçimlendirmeye çalışır; ancak bedenin kırılğanlığı, akışkanlığı ve direnme potansiyeli, bu biçimlendirmeyi sürekli olarak kesintiye uğratar. Film, bu kesintiyi yalnızca temsil etmez, izleyiciye de yaşatar.

4.4.5. Yabancılaşma, Arzu ve Şiddetin Estetiği

Titane (2021), bedenin yabancılaşması ile arzunun deformasyonu arasında kurduğu estetik köprü aracılığıyla seyirciyi şiddetin hem rahatsız edici hem de biçimsel olarak çekici bir düzlemde deneyimlemeye davet eder. Filmde şiddet, yalnızca fiziksel eylemlerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda karakterlerin kendi bedenleriyle kurdukları ilişkide, toplumla etkileşimlerinde ve kimlik performanslarında estetikleşmiş bir dil olarak kendini gösterir. Bu anlatı, şiddeti yalnızca yıkıcı bir eylem değil, aynı zamanda arzunun ve kimliğin dışavurumu olarak temsil eder.

Alexia'nın otomobillere karşı duyduğu cinsel arzu, geleneksel anlamda nesnelleştirilmiş insan bedeninden saparak cansız nesnelere yönelir. Bu yönelme, klasik Freudyen libido teorisinin ötesine geçerek, arzunun nesnesizleşmesi ya da en azından antropomorfik çerçeveden çıkarılması anlamına gelir. Bu sapma, yalnızca cinsellik bağlamında değil, kimlik ve özneleşme bağlamında da bir kırılmayı temsil eder. Arzu artık bedenler arasında değil; teknoloji, makine ve metal üzerinden gerçekleşmektedir. Bu durum, insanın kendi bedeniyle olan ilişkisini de yeniden tanımlar; çünkü Alexia, bir makineyle birleşerek yalnızca arzu nesnesiyle değil, kendi bedeninin dönüşüm potansiyeliyle de temas kurar.

Şiddet, bu arzu düzlemiyle doğrudan ilişkilidir. Filmde cinayet sahneleri, ani ve grotesk olmalarına rağmen stilize edilmiş çekim açıları, ışık kullanımı ve karakterin duygusal durağanlığıyla estetik bir form kazanır. Alexia'nın işlediği cinayetler, ahlaki ya da dramatik bir tepkiye değil; neredeyse ritüelistik, yabancılaşmış bir eyleme dönüşür. Bu estetik, izleyicinin şiddet karşısındaki pozisyonunu da karmaşıktırır. İzleyici, hem tiksinti hem hayranlık, hem uzaklaşma hem de merak duygularını aynı

anda yaşar. Bu çift yönlü etki, modern sinemada şiddetin nasıl temsil edildiğine dair önemli bir sorgulamayı da beraberinde getirir.

Filmdeki yabancılaşma yalnızca fiziksel değil, psikolojik ve toplumsal düzeyde de işler. Alexia'nın kendine, bedenine ve kimliğine yabancılaşması, toplumun onun varlığına yönelik verdiği tepkilerle birleşerek daha da derinleşir. Bu noktada, Marx'ın emek bağlamında tanımladığı yabancılaşma kavramı ile psikanalitik özne kaybı arasında kurulan metaforik ilişki dikkat çekicidir. Alexia hem kendi bedeni üzerinde kontrol sahibi değildir hem de toplumun onun üzerine yüklediği anlamlara karşılık veremez. Bu ikili sıkışma hâli, karakterin eylemlerini içgüdüsel, savunmacı ve nihayetinde parçalı kılar.

Şiddetin estetikleştirilmesi, filmdeki kamera dili ve kurgu ritmiyle daha da belirginleşir. Cinayetlerin koreografik yapısı, bedenin maruz kaldığı deformasyonların yakın plan sunumu ve makine ile beden arasındaki sınırın görsel olarak bulanıklaştırılması, izleyiciyi rahatsız etmenin ötesine geçerek şiddeti neredeyse şiirsel bir ritme oturtur. Bu stilizasyon, şiddetin yalnızca yıkıcı değil; aynı zamanda yaratıcı bir güç olabileceği fikrini de ortaya koyar. Ducournau'nun bu yaklaşımı, klasik korku ya da body horror sinemasının sınırlarını genişleterek, şiddetin sinematik temsiline dair yeni bir estetik öneri sunar.

Arzu ile şiddet arasındaki bu yakın ilişki, izleyicinin özdeşlik kurma kapasitesini de sınar. Alexia'nın arzusu, tanımlanamaz ve normatif olmayan yapısıyla izleyicide hem empati hem de reddediş duygularını bir arada uyandırır. Film, özdeşleşmeyi bilinçli olarak bozan bir yapıya sahiptir. İzleyici, karakterin arzularını anladığında bile onu kabul etmekte zorlanır; bu da yabancılaşmayı yalnızca karakterin değil, izleyicinin de yaşadığı bir deneyime dönüştürür. Bu katmanlı yapı, filmde arzunun norm dışı hâllerinin bastırılmadığı, tersine görünür kılındığı bir alan yaratır.

Titane, şiddeti bir arınma ya da cezalandırma aracı olarak değil; varoluşsal bir ifade biçimi olarak sunar. Bu ifade biçimi, hem bedensel hem de duygusal dönüşümün parçası hâline gelir. Yabancılaşma ve arzu bir araya geldiğinde, şiddet neredeyse kaçınılmaz bir dışavurum olarak belirir. Bu anlatı sayesinde film, bedenin yalnızca dönüşen değil; aynı zamanda yıkan, bastıranı parçalayan ve yeniden inşa eden bir potansiyele sahip olduğunu ortaya koyar.

4.4.6. İzleyici Deneyimi ve Sınır İhlalinin Etkisi

Titane (2021), izleyiciyi yalnızca anlatının içine çekmekle kalmaz; aynı zamanda onu fiziksel, duygusal ve düşünsel olarak sınırlarının dışına taşımaya zorlayan bir deneyime dönüştürür. Julia Ducournau'nun sinema dili, klasik izleyici konforunu bozan, huzursuzluk yaratan ve güvenli özdeşleşme alanlarını sürekli kesintiye uğratan bir yapı üzerine kuruludur. Film, yalnızca neyin gösterildiğiyle değil, nasıl gösterildiğiyle de izleyiciyi rahatsız eder. Böylece sinema salonu, yalnızca bir izleme alanı olmaktan çıkıp, sınırların test edildiği bir karşılaşma mekânına dönüşür.

İzleyici deneyimi açısından *Titane*'ın en güçlü etkilerinden biri, bedensel tepkileri tetikleyen görsel yapısıdır. Yakın plan deformasyonlar, bedenin çatlaması, metalin etle bütünleşmesi gibi sahneler, izleyicinin yalnızca gözle değil, bedensel reflekslerle tepki vermesini sağlar. Kristeva'nın abject kavramı, bu deneyimi açıklamak açısından oldukça işlevseldir. Film, öznenin kendi sınırlarını tehdit eden unsurlarla karşılaşmasını sağlayarak tiksinti, rahatsızlık ve baş dönmesi gibi hisleri bilinçli biçimde harekete geçirir. Bu durum, izleyicinin yalnızca görsel bir nesneye değil, bedeninin duygusal belleğine de dokunulması anlamına gelir.

Bu sınır ihlali yalnızca fiziksel düzeyde gerçekleşmez. Anlatının tematik yapısı da izleyiciyi alışık olduğu normatif çerçeveleri sorgulamaya davet eder. Cinsiyetin, kimliğin, aile yapısının ve bedenin sabit tanımları filmde sürekli olarak aşındırılır. Alexia'nın dönüşüm süreci boyunca kadın mı, erkek mi, hamile mi, kurban mı yoksa fail mi olduğu soruları netlik kazanmaz. İzleyici, bu sorulara cevap ararken kendi normatif yargılarıyla da yüzleşir. Bu yüzleşme, yalnızca karaktere yönelik değil; aynı zamanda izleyicinin dünyayı algılama biçimine dair bir sorgulamaya evrilir.

Ducournau'nun bilinçli olarak kullandığı stilize şiddet, grotesk estetik ve absürt geçişler, izleyiciyi güvenli anlatı yapılarına geri dönmesine izin vermeyen bir akış içinde tutar. Özdeşleşme süreci hem teşvik edilir hem de engellenir. Örneğin Alexia'nın duygusal olarak kırılgan anları, izleyicide empati yaratabilecek potansiyele sahipken; hemen ardından gelen bir cinayet sahnesi ya da duygusuz bir jest, bu empatiyi parçalayarak izleyiciyi yeniden mesafeye çeker. Bu dalgalanma, klasik anlamda katharsis ya da duygusal tatminle sonuçlanmaz; aksine çözülmemiş, gergin ve yorucu bir duygulanımsal deneyim yaratır.

Film boyunca bedenın sınırları gibi anlatının sınırları da belirsizleşir. Gerçekle hayal, travmayla arzu, insanla makine, erkekle kadın arasındaki geçişler sabit bir çerçeveye oturmaz. Bu durum, izleyici açısından yalnızca anlatının belirsizliğini değil, aynı zamanda algısal kararsızlığı da beraberinde getirir. İzleyici, ne zaman korkması, ne zaman üzülməsi, ne zaman tiksınmesi gerektiğine dair alışılmış referans noktalarını kaybeder. Bu yönüyle film, seyretme eylemini pasif bir süreç olmaktan çıkararak izleyiciyi sürekli bir karar verme, sorgulama ve yeniden konumlanma hâline sokar.

Ayrıca filmde kurulan sessizlik ve iletişimsizlik atmosferi, izleyicinin boşluklarla ilişki kurmasını gerektirir. Özellikle Alexia'nın çoğu zaman konuşmaması, beden dili ve jestlerle karakterini ifade etmesi, izleyiciyi söze değil, görsele, duyguya ve sezgiye odaklanmaya zorlar. Bu biçimsel tercih, yalnızca karakterin travmatik geçmişine değil; izleyicinin de bilinçli ve bilinçdışı düzeyde filmle kurduğu ilişkiye dair farklı bir boyut açar.

Titane, sinemanın izleyici üzerindeki etkisini yalnızca içerik düzeyinde değil; estetik, ritim, imge ve sessizlik gibi araçlar üzerinden de inşa eder. İzleyici deneyimi burada konforlu, bütünlüklü ya da tamamlanmış bir anlatının sunumu değil; rahatsız edici, zorlayıcı ve sınırları aşan bir karşılaşma hâlidir. Film, yalnızca karakterin bedenini değil; aynı zamanda izleyicinin bedensel, zihinsel ve duygusal bütünlüğünü de dönüştürmeye yönelik bir potansiyel taşır.

4.4.7. Değerlendirme: Bedenin Akışkanlığı ve Yeni Bir Cinsiyet Anlatısı

Titane (2021), cinsiyet kimliğini sabit bir öz ya da biyolojik gerçeklik olarak değil, sürekli dönüşen, esneyen ve hatta çözülen bir süreç olarak ele alır. Film boyunca Alexia'nın bedeni, ne tam anlamıyla kadın ne de tamamen erkek formuna indirgenebilir. Onun geçirdiği fiziksel ve duygusal dönüşüm, ikili cinsiyet sisteminin sınırlarını bulanıklaştırır ve cinsiyetin akışkan, geçişli ve melez yapısını görünür kılar. Bu yapı, yalnızca bireysel bir kimlik deneyimini değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik düzeyde sabitlenmiş cinsiyet anlatılarını da radikal biçimde sorgular.

Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin doğuştan gelen bir kimlik değil, toplumsal tekrarlarla perforce edilen bir yapı olduğu yönündeki görüşü, filmdeki anlatının temelinde yer alır (Butler, 1990). Alexia'nın kendisini erkek olarak tanıtması, bu

kimliği davranış, beden dili ve sessizlik yoluyla sahnelemesi, cinsiyetin yalnızca biyolojik değil, toplumsal bağlamda da inşa edilen bir yapı olduğunu açıkça ortaya koyar. Ancak film bu yapının da sabit olmadığını, bedenın doğrudan ya da dolaylı biçimde bu performansa karşı koyabileceğini gösterir. Hamilelik sürecinin ilerlemesiyle birlikte bedenin çatlamaya, sızmaya ve kendini ifşa etmeye başlaması, cinsiyetin yalnızca dışsal bir performansla sürdürülemeyeceğini, bedenin de bu sürece aktif biçimde dahil olduğunu hissettirir.

Film boyunca beden, belirli bir cinsiyeti temsil etmenin ötesinde, yeni bir varoluş biçiminin sahnesine dönüşür. Bedenin mekanik unsurlarla bütünleşmesi, doğurganlığın teknolojik ve insani sınırlar arasında salınması, klasik insan formunun bozulması ve yeniden şekillenmesi, *Titane*'ı posthümanist bir cinsiyet anlatısına yaklaştırır. Donna Haraway'ın "siborg" kavramıyla ilişkilendirilebilecek bu yapı, biyolojik bedenin sabitliğine değil; onun teknolojiyle, arzuyla, travmayla ve sosyal normlarla birlikte yeniden kurulan yapısına odaklanır. Alexia'nın bedeni, bu anlamda yalnızca bireysel bir kimliğin taşıyıcısı değil; aynı zamanda politik, teknolojik ve kültürel bir üretim alanı olarak konumlanır.

Yeni cinsiyet anlatısı, filmde yalnızca Alexia üzerinden kurulmaz. Vincent karakterinin, Alexia'nın kimliğine dair kuşkularına rağmen onu "oğlu" olarak kabul etmesi, cinsiyetin toplumsal kabul ve ilişkisel bağlamda da yeniden üretilebileceğini gösterir. Baba-oğul ilişkisi, burada yalnızca biyolojik bir bağ üzerinden değil, duygusal ve varoluşsal bir temas üzerinden kurulur. Bu durum, normatif aile yapısının dışında, toplumsal cinsiyetin duygulanımsal ve etik düzeyde yeniden tanımlanabileceği bir alan açar.

Filmin sonunda doğum sahnesiyle birlikte Alexia ölür, ancak metal-plakalı bir bebek dünyaya gelir. Bu bebeğin taşıdığı melez yapı, hem insan hem makine, hem kadın hem erkek, hem canlı hem de yapay, yeni bir cinsiyet tahayyülünün başlangıcına işaret eder. Bu doğum, klasik doğurganlık mitosunun dışında, normlara sığmayan bir öznenin dünyaya gelişi olarak okunabilir. Bebek, sabitlenemeyen, kategorize edilemeyen ve dolayısıyla direngen bir bedenin sembolüne dönüşür.

Titane, yalnızca bedenin dönüşümünü değil; bu dönüşüm aracılığıyla cinsiyetin, kimliğin ve normatif yapının nasıl yeniden yazılabileceğini gösteren bir manifestoya dönüşür. Film, izleyiciyi sabit anlatılarla değil; esnek, kırılabilir ve melez varoluş

biçimleriyle baş başa bırakır. Cinsiyetin yalnızca iki kutuplu bir sistemle açıklanamayacağını, beden bu sistemin ötesinde arzular, travmalar, ilişkiler ve teknolojilerle şekillenen bir süreç olduğunu anlatır.

Bu yönüyle *Titane*, body horror alt türünü geleneksel korku kodlarının ötesine taşıyarak; toplumsal cinsiyet, cinsellik ve beden politikaları üzerine düşünen, dönüştüren ve direnen bir sinema örneği olarak öne çıkar. Filmdeki beden, korku üretmenin ötesinde; kimliğin kırıldığı, yeniden biçimlendiği ve her defasında başka bir ihtimale açıldığı bir alan olarak inşa edilir. Bu anlatı, sabitlenemeyen cinsiyetlerin sinemasal karşılığını sunarak, izleyiciye yalnızca görsel değil, düşünsel bir dönüşüm deneyimi de yaşatır.



5. BÖLÜM: BULGULAR, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, body horror sinemasının cinsiyet temsilleri üzerinden nasıl işlediğini ve bedensel dönüşüm motiflerinin kadın ve erkek karakterler üzerinde ne tür farklılıklar içerdiğini incelemeyi amaçlamıştır. Analiz sürecinde seçilen dört film *Cevher* (2024), *Sinek* (1986), *Yaratık* (1979) ve *Titane* (2021) feminist film kuramı, queer teori, psikanalitik yaklaşımlar ve toplumsal cinsiyet kuramı çerçevesinde değerlendirilmiş; bedensel dönüşümün sinemasal anlatıdaki işlevi, toplumsal normlara karşı eleştirel bir söylem olarak ele alınmıştır.

Body horror alt türü, bedeni yalnızca korkunun kaynağı olarak değil, aynı zamanda politik, kültürel ve toplumsal çatışmaların sahnesi olarak kullanmasıyla öne çıkar. Bu bağlamda, bedenin dönüşümüyle birlikte cinsiyetin, kimliğin, arzu nesnelerinin ve toplumsal rollerin nasıl parçalanabildiği ve yeniden kurulduğu gösterilmiştir. Çalışmada ulaşılan temel bulgulardan biri, erkek karakterlerin dönüşüm sürecinde genellikle gücün, kontrolün ve rasyonelliğin yitimi üzerinden tanımlandığı; kadın karakterlerin ise bedenlerinin nesneleştirilmesi, doğurganlık ideolojisi ve “monstrous-feminine” figürü ile ilişkilendirildiğidir.

Çalışmanın ortaya koyduğu bir diğer önemli nokta, body horror’un yalnızca fiziksel deformasyonla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin yapaylığını ve kırılganlığını görünür kılma potansiyeline sahip olmasıdır. Film örneklerinde görüldüğü üzere, bedensel dönüşüm yalnızca bir biyolojik ya da bireysel bozulma değil; normatif yapılarla, kurumsal şiddetle, toplumsal kabullerle ve psikolojik travmalarla iç içe geçmiş bir temsil biçimi olarak kurgulanmaktadır.

Bu bölümde, araştırma sürecinde ulaşılan bulgular değerlendirilerek cinsiyet ve beden temsillerinin sinematik anlatıdaki işlevi tartışılacak; body horror alt türünün hem türsel sınırlarını hem de teorik açılımlarını nasıl esnettiği ortaya konacaktır. Ardından çalışmanın literatüre katkısı ve gelecekte yapılabilecek araştırmalar için öneriler sunulacaktır.

5.1. Araştırma Bulgularının Değerlendirilmesi

Çalışmanın temel amacı, body horror alt türü içerisinde cinsiyetin bedensel dönüşüm yoluyla nasıl temsil edildiğini incelemek ve bu temsillerin kadın ve erkek karakterler üzerinde ne tür anlatsal, görsel ve kavramsal farklılıklar taşıdığını ortaya koymaktır. Analiz edilen dört film üzerinden elde edilen bulgular, türün yalnızca korku estetiğine hizmet eden bir anlatı alanı olmadığını; aksine toplumsal cinsiyet rollerini, normatif kimlik tanımlarını ve arzu sistemlerini sarsan bir söylem alanı sunduğunu göstermektedir.

Kadın karakterlerin dönüşüm süreçleri, sıklıkla doğurganlık, annelik ideolojisi ve dişil tehdit imgeleriyle örülüdür. *The Substance* filminde gençleşme arzusu üzerinden kadın bedeninin nesneleştirilmesi, patriyarkal bakışın beden üzerindeki denetimini açığa çıkarırken; *Titane* filminde ise kadınlık yalnızca toplumsal olarak inşa edilen bir kimlik değil, bedenin kendisine bile yabancılaşan ve normatif kodlara sığmayan bir deneyim olarak temsil edilmiştir. Her iki filmde de kadın bedeninin deformasyonu, yalnızca fiziksel değil; aynı zamanda ideolojik bir çözülme ve karşı duruş olarak yapılandırılmıştır.

Erkek karakterlerin bedensel dönüşümü ise sıklıkla kontrol kaybı, rasyonalite yitimi ve toplumsal statülerin çöküşü üzerinden ilerler. *Sinek* filminde bilimsel iktidarın ve erkeksi üstünlüğün çöküşü, hem fiziksel bozulma hem de öznenin çözülmesi yoluyla aktarılmış; *Yaratık* (1979) filminde ise erkek bedenine uygulanan doğurganlık süreci, cinsiyet rollerine dair biyolojik varsayımları altüst eden bir kurguya dönüşmüştür. Bu temsil biçimleri, erkekliğin doğallaştırılmış üstünlüğünü sorgularken, bedenin dönüşümünü eril öznenin varoluşsal kırılganlığının simgesi hâline getirir.

Filmler boyunca bedensel dönüşüm, yalnızca bireysel bir kriz değil; toplumsal normların, kültürel kabullerin ve ideolojik tahakküm biçimlerinin açığa çıktığı bir kırılma noktası olarak işlev görür. Psikanalitik kuramın sunduğu tekinsizlik, özneleşme, bilinçdışı, abject gibi kavramlar; bu dönüşüm süreçlerinin hem karakter düzeyinde hem de izleyici düzeyinde ne tür rahatsızlıklar ve yüzleşmeler yarattığını anlamak açısından açıklayıcı olmuştur. Özellikle Kristeva'nın abject kavramı, bedenin norm dışı hâle gelişiyse birlikte benlik sınırlarının nasıl çözüldüğünü göstermek bakımından tüm filmlerde etkili bir analiz zemini sunmuştur.

Cinsiyetin yalnızca biyolojik değil; toplumsal, kültürel ve psikolojik olarak inşa edilen bir yapı olduğu yönündeki kuramsal çerçeve, film analizleriyle doğrudan örtüşmektedir. Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği kuramı, hem *Titane* (2021)'da hem de *Yaratık* (1979)'ta cinsiyetin sabitlenemezliğini ortaya koyarken; Foucault'nun beden politikaları kavramı ise *Sinek* (1986) ve *Cevher* (2024) filmlerindeki dönüşüm süreçlerinin iktidar ilişkileriyle nasıl iç içe geçtiğini açıklamaya olanak tanımıştır. Böylece analizler, teorik zeminle birlikte düşünüldüğünde, body horror'un sadece görsel bir tür değil; aynı zamanda politik ve eleştirel bir alan sunduğu açık biçimde görülmektedir.

Çalışma boyunca elde edilen bulgular, body horror alt türünün klasik cinsiyet rollerini dönüştürme potansiyeline sahip olduğunu göstermiştir. Bedensel deformasyonun cinsiyetli bir anlam taşıdığı, dönüşümün her bir karakterde farklı biçimde işlediği ve bu farklılıkların toplumsal normlara yönelik eleştirel bir boyut taşıdığı net biçimde ortaya konmuştur. Bu yönüyle body horror, korkunun ötesine geçerek toplumsal yapılarla doğrudan hesaplaşan bir sinema türü olarak değerlendirilebilir.

5.2. Sonuç

Bu tez kapsamında yürütülen analizler, body horror sinemasının cinsiyet temsilleri açısından zengin, çok katmanlı ve eleştirel bir alan sunduğunu göstermiştir. Seçilen dört filmde *Cevher* (2024), *Sinek* (1986), *Yaratık* (1979) ve *Titane* (2021) bedensel dönüşüm, yalnızca bir korku ögesi ya da grotesk bir görsellik değil; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin, arzu sistemlerinin, beden politikalarının ve psikolojik kırılmaların açığa çıktığı bir anlatı mekânı olarak değerlendirilmiştir.

Kadın karakterlerin dönüşümleri çoğunlukla doğurganlık, annelik ve toplumsal baskı temalarıyla ilişkilendirilmiş; bu temsiller, feminist film kuramı ve psikanalitik yaklaşımlar doğrultusunda “monstrous-feminine” ve abject kavramlarıyla açıklanmıştır. Erkek karakterlerin dönüşümleri ise iktidar kaybı, bedenin kontrol dışına çıkması ve normatif erkekliğin çözülmesi gibi temalar etrafında şekillenmiş; bu durum, hegemonik erkeklik tanımlarının sorgulanmasına zemin hazırlamıştır.

Filmler genelinde cinsiyetin sabit, doğal ya da değiştirilemez bir yapı olmadığı; aksine toplumsal, kültürel ve teknolojik müdahalelerle biçimlenen, performatif bir kimlik olarak işlediği vurgulanmıştır. Alexia'nın (*Titane*) cinsiyet kimliğini yeniden kurgulaması, Ripley'nin (*Yaratık*) eril alanlarda kurduğu varoluş, Brundle'ın (*Sinek*)

bilimsel iktidarını kaybetmesi ve Elisabeth'in (The Substance) toplumsal güzellik normları altında parçalanması, bu kimliklerin sabitlenemezliğini ortaya koymuştur.

Bununla birlikte, analiz edilen tüm filmlerde beden yalnızca bireysel bir varlık alanı değil; aynı zamanda iktidarın, kültürel kodların ve toplumsal normların işlediği bir politik yüzey olduğu görülmüştür. Bedensel dönüşüm, bu yüzden yalnızca bireysel bir felaket değil; toplumsal bir eleştirinin de aracı hâline gelmiştir. Film karakterleri üzerinden aktarılan deformasyon süreçleri, seyirciyi yalnızca korkutmakla kalmamış, aynı zamanda normlara, rollere ve sabit kimlik tanımlarına dair düşünmeye zorlamıştır.

Bu bulgular, body horror alt türünün sunduğu sinemasal dilin, cinsiyetin doğallaştırılmış sınırlarını bozma ve bedeni politik bir özneye dönüştürme kapasitesini ortaya koymaktadır. Böylece tür, yalnızca görsel bir estetik değil, aynı zamanda düşünsel bir sorgulama alanı olarak değerlendirilmiştir.

5.2.1. Cinsiyet ve Bedensel Dönüşüm  zerine Kavramsal Değerlendirme

Body horror alt türü, cinsiyetin sabitlenmiş temsillerini bozmak ve yeniden kurgulamak adına sinema tarihinde eşine az rastlanan bir imkân sunar. Bu tür, cinsiyetin yalnızca biyolojik bir farklılık olarak değil; toplumsal olarak inşa edilen, yeniden sahnelenen ve çoğu zaman bastırılan bir yapı olduğunu görünür kılmak açısından güçlü bir anlatı alanıdır. Bu çalışmada kullanılan Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği, Julia Kristeva'nın abject kavramı, Freud ve Lacan'ın psikanalitik kuramları ve Foucault'nun beden politikaları, bedensel dönüşümün sinemasal temsillerini yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik ve politik düzeyde ele almaya olanak tanımıştır.

Butler'ın performativite kuramı doğrultusunda değerlendirildiğinde, cinsiyetin sabit kimlikler üzerinden değil, tekrar eden toplumsal normlar ve davranışlarla kurulduğu vurgulanmıştır. *Titane* ve *Yaratık* gibi filmlerde cinsiyetin, beden performansına bağlı olarak değişebileceği; bedenin bu performansa direndiği, zaman zaman taşan, sızan ya da biçim değiştiren bir varlık olarak temsil edildiği görülmüştür. Bu anlatılarda beden, toplumsal olarak dayatılan rolleri sorgulayan bir y zeeye dönüşmüş; cinsiyetin yalnızca görünüş ya da biyolojik farkla sınırlı olmadığı anlatılmıştır.

Kristeva'nın abject kuramı, bedensel dönüşüm süreçlerinin tiksinti, sınır kaybı ve özneye öteki arasındaki ayrımın silinmesiyle nasıl ilişkili olduğunu anlamak için etkili bir kuramsal zemin sunmuştur. *Sinek* (1986) ve *Titane* (2021) filmlerinde bedenin dönüşüm sürecinde sınırların bozulması, hem karakterlerin kendi kimliklerine karşı duydukları yabancılaşmayı hem de izleyicinin deneyimlediği rahatsızlığı açıklamak açısından belirleyicidir. Bu kuram, dönüşen bedenin yalnızca görsel değil, ontolojik düzeyde de tehditkâr hâle geldiğini göstermiştir.

Psikanalitik kuram ise, özneleşme süreci, bastırma, bilinçdışı ve arzu gibi kavramlar üzerinden karakterlerin içsel dönüşümünü beden üzerinden okuma imkânı tanımıştır. Özellikle Freud'un tekinsizlik tanımı ve Lacan'ın ayna evresiyle özneleşme süreci, karakterlerin yaşadığı varoluşsal kırılmaları anlamlandırmak açısından açıklayıcı olmuştur. *Yaratık* (1979) filminde erkek bedeninin doğurganlıkla ilişkilendirilmesi, klasik fallus-merkezli özne yapısının parçalanmasını simgelerken; *The Substance*'ta yaşlı kadın bedeninin gençleşme yoluyla dönüşmesi, bastırılmış arzu ve toplumun ideal beden fantezisi üzerinden okunmuştur.

Michel Foucault'nun beden politikaları ise bedenin yalnızca doğal ya da bireysel değil, aynı zamanda iktidar tarafından şekillendirilen, denetlenen ve normlara göre sınıflandırılan bir yapı olduğunu ortaya koymuştur. *Sinek* (1986) filmindeki bilimsel iktidarın bedeni dönüştürme girişi, bu bağlamda yalnızca bireysel bir deney değil; toplumsal düzenin disiplinci yapısının çöküşüdür. Bedenin dönüşmesi, aynı zamanda toplumsal sistemlerin çözüldüğü, iktidar yapılarına duyulan güvenin kaybolduğu bir sahneye dönüşür.

Bu kuramsal çerçeveler birlikte düşünüldüğünde, cinsiyetin ve bedenin sinemada sabit ya da tek anlamlı temsillerle açıklanamayacak kadar karmaşık, çok katmanlı ve politik yapılar olduğu görülmektedir. Body horror, bu karmaşıklığı açık etmekle kalmaz; izleyiciyi de bu yapıların rahatsız edici ve sorgulayıcı yüzüyle karşı karşıya bırakır. Bedensel dönüşüm aracılığıyla cinsiyet kimlikleri parçalanır, normatif olan sorgulanır, bastırılmış olan dışa vurulur. Bu yönüyle tür, yalnızca görsel bir şok estetiği değil; aynı zamanda teorik bir direniş alanı olarak işlev görmektedir.

5.2.2. Body Horror Alt Türünün Toplumsal ve Kültürel Eleştirisi

Body horror alt türü, yalnızca bireyin bedensel bozulmalarını konu edinmekle kalmaz; aynı zamanda bu bozulmalar aracılığıyla toplumsal yapıların, kültürel normların ve

ideolojik düzenin çatlaklarını görünür kılar. Türün temelinde yer alan beden deformasyonu, sıklıkla modern toplumun kontrol arzusuna, bedenin standardizasyonuna ve kimliğin sabitlenmesine yönelik eleştirilerle iç içe geçer. Bedenin sınırlarının bozulması, yalnızca bir korku nesnesi yaratmak için değil; aynı zamanda normatif düzenin kırılmasını ve iktidarın bedene dair müdahalelerini açığa çıkarmak için kullanılan güçlü bir metafordur.

Filmler aracılığıyla incelendiğinde, body horror'un toplumsal cinsiyet, yaş, güzellik, doğurganlık, bilim, teknoloji ve normallik gibi alanlarda yerleşik kabulleri sarsan bir işlev gördüğü görülmektedir. The Substance filminde kadın bedeninin yaşlanma sürecine maruz kalması ve gençleşmeye duyduğu arzunun şirketler tarafından metalaştırılması, günümüz toplumunun gençlik ve güzellik ideolojisinin nasıl tüketim nesnesine dönüştüğünü çarpıcı biçimde yansıtır. Burada beden, yalnızca bir arzu nesnesi değil; aynı zamanda piyasa değerine göre dönüştürülen bir yatırım alanı olarak konumlanır.

Sinek (1986) ise bilimsel ilerleme, bireysel güç ve rasyonel aklın yüceltilmesi gibi modernist ideallere doğrudan bir eleştiri getirir. Seth Brundle'ın dönüşüm süreci, yalnızca fiziksel bir felakete değil; bilim adına yapılan müdahalelerin beden üzerindeki yıkıcı etkilerine işaret eder. Film, insanın doğa üzerindeki tahakküm arzusunun, eninde sonunda kendine yönelen bir yıkıma dönüşeceğini göstererek, ilerleme mitinin altını oyar.

Yaratık (1979) filminde doğurganlık, üreme ve annelik gibi biyolojik rollerin erkeksi bedene uygulanması, ataerkil düzenin temel taşlarından biri olan “doğal cinsiyet farklılığı” ilkesini tehdit eder. Yaratığın üreme biçimi, insan bedenine yönelik teknolojik ve biyolojik müdahaleleri grotesk bir estetikle temsil ederken; kapitalist çıkarlar uğruna çalışan yapay zekâ “Mother”, annelik kavramının soğuk, pragmatik ve mekanik bir versiyonunu sunar. Bu temsil, kurumlar aracılığıyla yeniden üretilen cinsiyet rollerinin ideolojik doğasını sorgular.

Titane, cinsiyetin normatif doğasını problematize eder ve bedenin kimlik üzerindeki etkisini yeniden düşünmeye davet eder. Filmde Alexia'nın kimlik değişimi, biyolojik cinsiyetin toplumsal düzlemde ne kadar esnek biçimlerde yeniden kurulabildiğini gösterir. Aynı zamanda, bedensel değişimin yalnızca toplumsal normlara karşı bir direniş değil; bireysel bir yeniden varoluş biçimi olabileceğini de ortaya koyar. Arzu

nesnelerinin insan dışı formlara yönelmesi, modern toplumun yalnızlaşan, yabancılaşan ve teknolojileşen bireyini temsil eden bir figür hâline gelir.

Body horror alt türünün temel özelliği, toplum tarafından “bozuk”, “eksik” ya da “anormal” olarak kodlanan bedeni merkeze alarak, normalliğin sınırlarını sorgulatmasıdır. Bu türde bozulmuş beden, yalnızca bir korku nesnesi değil; aynı zamanda toplumun bastırıldığı, dışladığı ya da bastırarak biçimlendirmeye çalıştığı her şeyin görünür hâle geldiği bir yüzeydir. Bu nedenle body horror, korku üretmenin ötesinde, bastırılanın geri dönüşüne tanıklık ettiren bir alt tür olarak değerlendirilmelidir.

Bedenin dönüşümü, bu filmlerde normatif düzenin çözüldüğü, sınırların bulanıklaştığı ve sabit kimliklerin işlevini yitirdiği bir alana işaret eder. Cinsiyetin doğallaştırılmasına, güzellik normlarının mutlak kabulüne, anneliğin idealleştirilmesine ve teknolojik ilerlemenin sorgulanamazlığına karşı üretilen bu estetik karşı duruş, türün toplumsal ve kültürel eleştiri potansiyelini ortaya koyar. Body horror, bu yönüyle yalnızca türsel değil; aynı zamanda politik ve kültürel bir sinema pratiği olarak değerlendirilmelidir.

5.2.3. Bu Çalışmanın Korku Sineması Literatürüne Katkısı

Bu çalışma, body horror alt türü çerçevesinde cinsiyet temsilleri ve bedensel dönüşüm olgusunu bir arada ele alan özgün bir analiz sunmakla birlikte, korku sineması literatürüne hem tematik hem kuramsal düzeyde çok katmanlı katkılarda bulunmaktadır. Literatürde body horror alt türüne dair özellikle Anglo-Amerikan akademik alanda yapılmış kapsamlı çalışmalar bulunmasına karşın, Türkiye’de bu türe odaklanan sistematik ve kuramsal bir inceleme henüz yer almamaktadır. Dolayısıyla bu tez, Türkiye’de body horror alt türünü akademik bağlamda ele alan ilk kapsamlı çalışma olma niteliği taşımaktadır.

Türkçe literatürde korku sineması genellikle yerli yapımlar üzerinden, folklorik öğeler, dini temalar ya da psikolojik travmalar ekseninde ele alınmaktadır. Ancak bedeninin grotesk dönüşümü, cinsiyetin sinemasal temsili ya da queer kuramla ilişkilendirilmiş korku estetiği gibi konular, hem görsel hem kuramsal düzeyde yeterince tartışılmamıştır. Bu bağlamda çalışma, body horror alt türünün yalnızca bir alt tür olarak değil; politik, kültürel ve toplumsal eleştiri sunan bir anlatı biçimi olarak değerlendirilmesine öncülük etmektedir.

Ayrıca çalışmada kullanılan feminist film kuramı, queer teori, psikanalitik yaklaşım ve beden politikaları gibi disiplinlerarası çerçeveler sayesinde, korku sineması üzerine yapılan analizlerin yalnızca tematik okumalarla sınırlı kalmadığı, kuramsal derinlik kazandığı bir yapı sunulmuştur. Bu yaklaşım, hem uluslararası literatürdeki kavramsal tartışmalara bağlanmakta hem de yerel akademik çevreye, bu türü farklı teorik araçlarla inceleme imkânı sunmaktadır.

Çalışmanın aynı zamanda türsel sınırları esneten çağdaş örnekleri (*Cevher*, *Titane*) klasik yapımlarla (*Sinek*, *Yaratık*) birlikte ele alması, korku sinemasının zaman içindeki dönüşümünü, görsel ve tematik olarak karşılaştırmalı biçimde değerlendirme olanağı da sağlamıştır. Böylece hem türün tarihsel gelişimi hem de yeni cinsiyet tartışmalarıyla ilişkisi görünür kılınmıştır.

Türkiye’de sinema ve toplumsal cinsiyet ilişkisini inceleyen tez sayısı giderek artmakla birlikte, korku sineması içerisinde bedensel temsillerin dönüşümüne ve body horror’un politik potansiyeline dair henüz yerleşmiş bir tartışma zemini bulunmamaktadır. Bu çalışma, hem bu alandaki eksikliği gidermeye yönelik ilk adımı atmakta hem de ileride yapılacak araştırmalar için kuramsal ve yöntemsel bir temel sunmaktadır.

5.3. Öneriler

Bu çalışma, body horror alt türü kapsamında cinsiyet temsilleri ve bedensel dönüşümün sinemasal yansımalarını analiz ederek önemli bulgular ortaya koymuş olsa da, türün genişliği ve çok katmanlı yapısı göz önünde bulundurulduğunda, ileride yapılacak araştırmalara ışık tutabilecek pek çok başlık ve yöntemsel yaklaşım mevcuttur. Bu bölüm, hem çalışmanın sınırlılıklarını göz önünde bulundurarak hem de literatürde henüz açılmamış tartışmalara kapı aralayarak gelecekteki araştırmalar için öneriler sunmaktadır.

Öncelikle, bu tez dört film örneği üzerinden ilerleyen niteliksel bir çözümleme sunmaktadır. Fakat body horror alt türünün zengin filmografisi göz önüne alındığında, daha geniş örneklem gruplarıyla türsel dönüşümün tarihsel süreçteki evriminin daha sistematik biçimde ortaya konulabileceği nicel ya da karma yöntemlerle yürütülen çalışmalar yapılabilir. Özellikle türün 1970’lerden günümüze geçirdiği görsel ve tematik dönüşüm, kronolojik bir perspektif içerisinde daha ayrıntılı biçimde incelenebilir.

Ayrıca bu tezde yalnızca yabancı yapımlar ele alınmış olup, yerli sinemada body horror'a benzer anlatılar taşıyan ya da bedensel dönüşüm motiflerine sahip filmler henüz değerlendirme kapsamına alınmamıştır. Türkiye'de body horror'a doğrudan karşılık gelen filmler az olmakla birlikte, bedenın sınır ihlallerine maruz kaldığı anlatılar, örneğin metaforik düzlemde çalışan psikolojik korku filmleri farklı bir kuramsal çerçeveye tırsel hibritlik açısından analiz edilebilir. Bu tür çalışmalar, hem türün yerel bağlamda nasıl şekillendiğini hem de kültürel farklılıkların beden temsilleri üzerindeki etkisini ortaya koyabilir.

Gelecek araştırmalar ayrıca türün yalnızca sinemadaki temsilleriyle sınırlı kalmadan, dijital kültürdeki yansımalarına da odaklanabilir. Özellikle video oyunları, grafik romanlar, sosyal medya estetikleri ve yapay zekâ temelli görsel üretimler gibi alanlarda body horror öğelerinin nasıl yeniden üretildiği ve tüketildiği incelenebilir. Bu tür mecralar, bedenın estetik, cinsiyetli ve politik olarak ne şekilde temsillendiğine dair güncel ve eleştirel bir perspektif sunabilir.

Kuramsal düzeyde ise beden kuramlarıyla posthümanizm, afekt teorileri, nöroestetik ya da ekofeminizm gibi güncel tartışmaların body horror alt türüne uygulanması, türün yalnızca toplumsal cinsiyet açısından değil, çok daha geniş bir felsefi bağlamda yorumlanmasına katkı sağlayabilir. Özellikle yapay zekâ, biyoteknoloji ve transhümanizm tartışmalarının giderek daha çok sinemaya yansıdığı günümüzde, bedenın dönüşümüne dair anlatılar yeni teorik araçlarla zenginleştirilebilir.

Son olarak, izleyici deneyimine odaklanan ampirik çalışmalar da body horror'un yalnızca anlatı düzleminde değil, alımlama bağlamında nasıl işlediğini anlamak açısından önemli katkılar sağlayabilir. Bu tür çalışmalar, izleyicinin cinsiyet, kimlik ya da beden algısının bu tür filmlerle nasıl etkilenip dönüştüğünü ortaya koyarak hem psikolojik hem de sosyokültürel açılımlar sunabilir.

6. KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. Alan Yayıncılık.
- Aldana Reyes, X. (2024). *Contemporary body horror*. Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/9781009280976>
- Aldana Reyes, X. A. (2012). Beyond psychoanalysis: Post-millennial horror film and affect theory. *Horror Studies*, 3(2), 243–261.
https://doi.org/10.1386/host.3.2.243_1
- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. British Film Institute.
- Aytekin, M. (2013). Korku sinemasında türler. *Atatürk İletişim Dergisi*, 5, 63–86.
- Aytekin, M. (2017). Korku sinemasında türler. *Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (15), 141–153.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/atauniiletisim/issue/2764/372238>
- Baker, A. S. (2022). *Horror as catharsis* (Master's thesis, Saint Mary's University).
- Baker, B. (1999). *The American science fiction film: An introduction*. Edinburgh University Press.
- Beauvoir, S. de. (2010). *Kadın: “İkinci Cins” (Cilt 2, Evlilik Çağı)* (Orijinal eser 1949'da yayımlanmıştır). Payel Yayınları.
- Benshoff, H. M. (1997). *Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film*. Manchester University Press.
- Bishop, K. W. (2010). *American zombie gothic: The rise and fall (and rise) of the walking dead in popular culture*. McFarland & Company.
- Black, J., & Green, A. (2003). *Gods, demons and symbols of ancient Mesopotamia: An illustrated dictionary*. University of Texas Press.
- Booker, M. K. (2004). *The horror film: A brief introduction*. Palgrave Macmillan.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Brander, E. (2017). Bidloo and Ruysch: Anatomy and art in the 17th century Netherlands. *Hektoen International: A Journal of Medical Humanities*, 6(2).
<https://hekint.org/2017/01/22/bidloo-and-ruysch-anatomy-and-art-in-the-17th-century-netherlands/>
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203824979>

- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203361894>
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Ciccone, V. (2016). The effectiveness of special effects: Practical effects vs. digital effects. *Scholars' Bank*. <https://hdl.handle.net/1794/20500>
- Clasen, M. (2017). *Why horror seduces*. Oxford University Press.
- Clover, C. J. (1992). *Men, women, and chain saws: Gender in the modern horror film*. Princeton University Press.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. University of California Press.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203820513>
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299.
<https://doi.org/10.2307/1229039>
- Cruz, R. A. L. (2012). Mutations and metamorphoses: Body horror is biological horror. *Journal of Popular Film and Television*, 40(4), 160–168. researchgate.net
- Çağlıyan, E. A. (2020). Korku sinemasının cazibesi üzerine felsefi ve psikolojik bir inceleme. *SineFilozofi Dergisi*, 5(9), 540–550.
<https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.735688>
- Dewan, C. (2024). *Practical effects vs. CGI: Comparing the use of practical effects and computer-generated imagery in modern filmmaking*. ResearchGate.
- Direk, Z. (2025). *Cinsel farkın inşası*. Metis Yayınları.
- Egan, K. (2007). *Trash or treasure? Censorship and the changing meanings of the video nasties*. Manchester University Press.
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical posthumanism*. Bloomsbury Academic.
- Figgins, K. (2019). Are we not men? Science, sympathy, and women in adaptations of H.G. Wells's *The Island of Doctor Moreau*. *Literature/Film Quarterly*, 47(3).
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality, Volume 1: An introduction* (R. Hurley, Trans.). Pantheon Books.
- Freud, S. (2000). *Three essays on the theory of sexuality* (J. Strachey, Trans.). Basic Books. (Orijinal eser 1905'te yayımlanmıştır).

- Freud, S. (2003). *The uncanny* (D. McLintock, Trans.). Penguin Books. (Orijinal eser 1919'da yayımlanmıştır).
- Frohard-Dourlent, H., Dobson, S., Clark, D. B. A., Doull, M., & Saewyc, E. M. (2017). "I would have preferred more options": Accounting for non-binary youth in health research. *Nursing Inquiry*, 24(1), e12150. <https://doi.org/10.1111/nin.12150>
- Furuhata, Y. (2013). *Cinema of actuality: Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*. Duke University Press.
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147–166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Görgün, E. Ş. (2019). *Canavar Rahim: Türk korku filmlerinde insan-dışı olanı doğuran kadın* (Yüksek Lisans Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Halberstam, J. (1995). *Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters*. Duke University Press.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Duke University Press.
- Hallenbeck, B. G. (2009). *Comedy-horror films: A chronological history, 1914–2008*. McFarland & Company.
- Halperin, D. M. (1995). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. Oxford University Press.
- Hand, R. J., & McRoy, J. (2020). *Gothic film*. Manchester University Press.
- Herman, J. L. (1992). *Trauma and recovery*. Basic Books.
- hooks, b. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.
- Hutchings, P. (2008). *Historical dictionary of horror cinema*. Scarecrow Press.
- Jagose, A. (1996). *Queer theory: An introduction*. New York University Press.
- Jancovich, M. (1996). *Rational fears: American horror in the 1950s*. Manchester University Press.
- Johnston, C. (1973). Women's cinema as counter-cinema. *Notes on Women's Cinema*, 24–37.
- Jones, A. (2014). *The body in contemporary art*. Thames & Hudson.
- Jones, S. (2013). *Torture porn: Popular horror after Saw*. Palgrave Macmillan.
- Kane, P. (2015). *The Hellraiser films and their legacy*. McFarland.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women & film: Both sides of the camera*. Methuen.

- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*. Rutgers University Press.
- Kellner, D. (1989). *Critical theory, Marxism, and modernity*. Polity Press.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- Kutlu, T. (2021). Ben Carrie değilim: Yeni dönem korku sinemasının asi kızları. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Dergisi*, 8, 29–47.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton & Company.
- Lamarre, T. (2009). *The anime machine: A media theory of animation*. University of Minnesota Press.
- Lazarus, R. S. (1991). *Emotion and adaptation*. Oxford University Press.
- Lopes, E. (2017). Configurations of body horror in *American Mary* (2012). *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, (26), 104–124. https://www.academia.edu/73453668/Configurations_of_Body_Horror_in_American_Mary_2012
- Mank, G. W. (2022). *Angels and ministers of grace defend us!: Defining horror cinema*. McFarland & Company.
- Marshall, T. (1995). *Murdering to dissect: Grave-robbing, Frankenstein and the anatomy literature*. Manchester University Press.
- McPhee, R. (2016). *Female masochism in film: Sexuality, ethics and aesthetics*. Routledge.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. SAGE Publications.
- Meinel, L. S., & Bullerjahn, C. (2022). More horror due to specific music placement? Effects of film music on psychophysiological responses to a horror film. *Psychology of Music*, 50(2), 1–15. <https://doi.org/10.1177/03057356211073478>
- Milligan, C. A. (2017). *Uncomfortable in the new flesh: Adapting body horror in the cinema of David Cronenberg*. University of Florida. https://www.researchgate.net/publication/315834512_Uncomfortable_in_the_New_Flesh_Adapting_Body_Horror_in_the_Cinema_of_David_Cronenberg
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.
- Newman, M. Z. (2011). *Indie: An American film culture*. Columbia University Press.
- Oliver, K., & Trigo, B. (2002). *Noir anxiety*. University of Minnesota Press.

- Özdeş, Z. (2007). *Terror from within: The concepts of the “monstrous feminine” and “abjection” in the Alien tetralogy* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Palmer, T. (2011). *Brutal intimacy: Analyzing contemporary French cinema*. Wesleyan University Press.
- Perron, B. (2012). *Silent Hill: The terror engine*. University of Michigan Press.
- Phipps, A. (2014). *The politics of the body: Gender in a neoliberal and neoconservative age*. Polity Press.
- Pinedo, I. C. (1997). *Recreational terror: Women and the pleasures of horror film viewing*. State University of New York Press.
- Pirie, D. (1973). *A heritage of horror: The English gothic cinema 1946–1972*. Gordon Fraser.
- Plantinga, C. (2009). *Moving viewers: American film and the spectator’s experience*. University of California Press.
- Pramaggiore, M. (2016). Biting the trigger that feeds you? Teaching *Teeth* as feminist horror. *Film & Feminism: Critical Approaches*, 6(1). https://ffc.twu.edu/issue_6-1/feat_Pramaggiore_6-1.html
- Quandt, J. (2004). Flesh and blood: Sex and violence in recent French cinema. *Artforum International*, 42(6), 127–129.
- Redfern, N. (2004). Abjection and evolution in *The Island of Doctor Moreau*. *The Wellsian*, 27, 37–47.
- Reed, C. (2016). Resident Evil's rhetoric. *Games and Culture*, 11(6), 635–652. <https://doi.org/10.1177/1555412015575363>
- Rickitt, R. (2006). *Special effects: The history and technique*. Billboard Books.
- Riley, S., Evans, A., Elliott, S., Rice, C., & Marecek, J. (2017). A critical review of postfeminist sensibility. *Social and Personality Psychology Compass*, 11(12), e12367. <https://doi.org/10.1111/spc3.12367>
- Sachar, S. (2024). Gender representation in film and media. *Research Invention Journal of Research in Education*, 4(3), 33–36. <https://doi.org/10.59298/RIJRE/2024/433336>
- Santonniccolo, F., Trombetta, T., Paradiso, M. N., & Rollè, L. (2023). Gender and media representations: A review of the literature on gender stereotypes, objectification and sexualization. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 20(10), 5770. <https://doi.org/10.3390/ijerph20105770>

- Schneider, S. J. (2004). *Fear without frontiers: Horror cinema across the globe*. FAB Press.
- Schwartzberg, S. (1987a, July 17). Censors burn Hellraiser; Paramount chops Eddie's Cop. *Toronto Star*.
- Schwartzberg, S. (1987b, August 21). Hellraiser passed: No hooks, rats. *Toronto Star*.
- Scovell, A. (2025, Nisan 15). The 1950s French horror that inspired *Psycho*. *BBC Culture*. <https://www.bbc.com/culture/article/20250414-the-1950s-french-horror-that-inspired-psycho>
- Shaviro, S. (1993). *The cinematic body*. University of Minnesota Press.
- Sinnerbrink, R. (2012). *Illuminating the cinematic palette: A comparative analysis of lighting techniques in horror films*. HN Publisher.
- Skal, D. J. (1993). *The monster show: A cultural history of horror*. Plexus.
- Smelik, A. (2007). Feminist film theory. In P. Cook (Ed.), *The cinema book* (3rd ed., pp. 491–500). British Film Institute.
- Smuts, A. (2009). Art and negative affect. *Philosophy Compass*, 4(1), 39–55.
- Snelson, T. (2022). *Historical dictionary of horror cinema* (2nd ed.). Rowman & Littlefield.
- Sobchack, V. (1987). *Screening space: The American science fiction film*. Rutgers University Press.
- Stapley, H. (2016). Edgy un/intelligibilities: Feminist/monster theory meets *Ginger Snaps*. *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice*, 37(1), 122–133. <https://atlantisjournal.ca/index.php/atlantis/article/view/122-133>
- Stryker, S. (2006). My words to Victor Frankenstein above the village of Chamounix: Performing transgender rage. In S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The transgender studies reader* (pp. 244–256). Routledge.
- Sullivan, N. (2006). Performing transgender rage. In S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The transgender studies reader* (pp. 244–256). Routledge.
- Tasker, Y. (1993). *Spectacular bodies: Gender, genre and the action cinema*. Routledge.
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: Kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), 163–175.
- Thompson, K. M. (2007). *Apocalyptic dread: American film at the turn of the millennium*. SUNY Press.
- Tudor, A. (1997). Why horror? The peculiar pleasures of a popular genre. *Cultural Studies*, 11(3), 443–463. <https://doi.org/10.1080/095023897335691>

- Van der Kolk, B. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. Viking.
- Wee, V. (2005). The *Scream* trilogy, “hyperpostmodernism,” and the late-nineties teen slasher film. *Journal of Film and Video*, 57(3), 44–61. <http://www.jstor.org/stable/20688497>
- West, A. (2016). *Films of the New French Extremity: Visceral horror and national identity*. McFarland.
- West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing gender. *Gender & Society*, 1(2), 125–151.
- Williams, L. (1991). Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2–13. <https://doi.org/10.2307/1212758>
- Winter, D. E. (1985). Give me B-movies or give me death!. In *Faces of fear: Encounters with the creators of modern horror*. Berkley Books.
- Wood, B., & Geasland, J. (1977). *Twins*. Ballantine Books.
- Wood, R. (1985). An introduction to the American horror film. In B. K. Grant (Ed.), *Planks of reason: Essays on the horror film* (pp. 164–200). Scarecrow Press.