

KORKU SİNEMASI, İKİ METİN, BİR KARŞILAŞTIRMA

Sertaç Koyuncu

Bu metin karşılaştırması, *Horror And The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection* (Creed, 1986) ile *Her Body, Himself: Gender In The Slasher Film* (Clover, 1987) metinleri üzerinden ilerleyerek, korku sinemasının karakterizasyonu üzerinde durmayı, türe özgü kodlamaların doğasını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

İki metin arasında zaman dizinsel olarak önde gelen **Barbara Creed**'in *Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection* metni, tamamen **Julia Kristeva**'nın 1980 tarihli *Powers of Horror* (Korkunun Güçleri) metni üzerinden ilerler. **Kristeva**, *abjection* (kaynak metnin çevirisinde *iğrençlik* olarak, **Richard Kearney**'in *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar* metninin çevirisinde *mecis* olarak Türkçeleştirilmiştir) formları olarak Paganizm, Yahudilik ve Hıristiyanlık tabularını ve kirlilik-arınma ritüellerini ele alır. Dini anlamda iğrenilen ortakları cinsel ahlaksızlık ve sapkınlık, fiziksel deformasyon, çürüme ve ölüm, insan kurban etme, cinayet, ceset, bedensel artıklar, ensest ve feminen beden olarak ifade eder. **Creed** ise tüm bunların korku filmlerinin tamamında görünür olduklarını, bu tür filmlerin *abjection*'in etkileyici ve baştan çıkarıcı görünümünü inşa ettiğini ve bununla yüzleştiğini iddia eder.

Kristeva'ya göre *abject*, sembolik düzene ve paternal (babaya ait) yasaya uyum sağlayan öznelğin inşasında vazgeçilmezdir. Çünkü bir yandan hayatı tehdit ederken, öte yandan onu tanımlar ve öznenin sembolik düzen ile ilişkisinde kendine uygun yeri edinmesini sağlar. Simgesel düzen içinde iğrenç (*abject*) olarak tanımlanan şey, insan öznesini 1) sınır kavramı ile (*the border*) ve 2) anne-çocuk bağı ile ilişkisine göre yapılandırır. **Kristeva** *abject*'in maternal (anaya ait) otoriteye ait alanda bulunduğunu ve paternal yasayı tehdit ettiğini iddia eder.

Ona göre anaya ait beden çelişen arzuların alanıdır ve çocuğun simgesel düzene adım atması için annenin kendisinin *abject* hale gelmesi gerekir. Dışkılamanın, adet görmenin, hiçbir bedensel salgının iğrenç olarak tanımlanmadığı maternal evrende bebek ve anne arasındaki bağ utanmanın olmadığı bir evrene aittir. Paternal düzen ise iğrençliği, dolayısıyla utanç duygusunu tanımlayarak evrenini inşa eder.

Creed, **Kristeva**'nın edebiyat analizlerine uyguladığı bu psikanalitik perspektifin korku filmleri ile bağdaştığı noktaları ortaya çıkarır. Buna göre:

1) Korku filmleri iğrençliğin işleyişi açısından hem sapkınlıktan zevk alma hem de iğrenç olanı ortaya çıkarma ve onu defetme arzusunu içerir. Bu konuda izleyicilerin korku filmi izleme deneyimlerini ve bu filmler hakkında sarf ettikleri bir cümleyi işaret eder: “*It scared the shit out of me!*” (“Ödüm bokuma karıştı!”) şeklinde Türkçeleştirilebilir. Bu, iğrenç olanın korkunç olanla ilişkisini ve bu deneyimden alınan zevkin heyecanla dışavurumunu içeren bir örnek cümledir.)

2) Korku anlatıları **Kristeva**'nın *abject*'i öznenen ayıran *sınır* kavramının görünür olduğu ikilikleri içerir: insan- yaratık, normal-doğaüstü, normal cinsel arzu-anormal cinsel arzu, uygun cinsel roller-uygunsuz cinsel roller gibi... **Creed** son olarak **Kristeva**'nın teorisi ile korku sinemasının bağlantısını kurar ki: *Monstrous-feminine* (Canavarsı-feminen).

3) Korku filmleri de anaya ait (maternal) figürü *abject* olarak yapılandırır. **Carrie** (**Brian de Palma**, 1976) ve **The Exorcist** (**William Friedkin**, 1973) filmlerindeki adet görme metaforunu işaret eden yazar, erginliğe geçişin ve maternal olana adım atışın bu filmlerde iğrenç olarak yapılandığını vurgular. Ona göre korku sineması, esasen sembolik düzeni tehdit eden her şeyin, özellikle de annenin ve onun evreninin ifade ettiklerinin elekten geçirildiği ve sembolik yapılanmanın derinliklerinde arındırıldığı modern bir arınma ritüelidir.

İkinci metin olan **Carol J. Clover**'ın *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*, eğlence arayan bir grup genç kız ve erkeğin bir seri katil tarafından tek tek öldürüldüğü anlatı yapısını tekrar eden bir film furyası olan *slasher* filmlerini odak alır. Bu filmlerde herkes öldürüldüğünde daima geriye bir kız kalır ve bu kız seri katille son bir savaşa girerek onu mağlup eder. **Halloween** (**John Carpenter**, 1978) ile başladığı kabul edilen bu furya **Friday the 13th** (**Sean S. Cunningham**, 1980), **A Nightmare on Elm Street** (**Wes Craven**, 1984), **The Texas Chain Saw Massacre** (**Tobe Hooper**, 1974), **Scream** (**Wes Craven**, 1996), **I Know What**

You Did Last Summer (Jim Gillespie, 1997) gibi filmlerle izleyici kitlelerini kendine çekmeye devam etmiştir. Çoğu film eleştirmenine göre zor durumda, yarı çıplak, genç ve güzel kadınları vahşi biçimlerde öldürülürken gösteren bu filmler, cinayet sekanslarını POV (Point of View / Bakış Açısı) planlarıyla çekerek, çoğunlukla erkek olan izleyicileri katille özdeşleşmeye ve bundan zevk almaya zorlarlar. Ancak **Clover** bu yaklaşımları reddeder. Final Kızı (*Final Girl*) dediği sona kalan kızın, filmin sonuna doğru maskülen bir hale büründüğünü ve bu şekilde *slasher* alttürünün, 1) klasik anlatıda kendilerini kurtarma gücüne sahip erkeklerin yerine kadın formunu getirdiğini, 2) geleneksel filmlerin izleyiciye sundukları erkek bakışını (*male gaze*) -en azından finalde- kadının bakışına çevirdiğini, 3) Western anlatı formunun epik yasalarını kırarak şekilde, final kızını sembolik olarak fallikleştirerek korku ögesine dönüşen fallus eksikliğini kadın üzerinden giderdiğini iddia eder.

Bahsi geçen ilk metin (**Creed**) arzu, iğrençlik ve cinsellik üzerinden, daha çok psikanalitik bir okuma yaparken, ikinci metin (**Clover**) seyircilik, özdeşleşme, maskülen ve feminen kavramları üzerinden *slasher* filmlerinin sinematik aygıtı dönüştürdüğü noktalara odaklanır. Klasik bakış teorilerinde **Laura Mulvey** ve **Mary Ann Doane** gibi araştırmacıların iddia ettiği, kadın karakterin sorgulayan aktif bakışa sahip oluşunun (*active investigating gaze*) ancak kendi cezalandırılması ile eşzamanlı oluşabildiğidir. Ancak **Clover**, *slasher* filmlerinin anlatı yapılarında erkek bakışının kadın bakışına dönüştüğü bir ivme olduğunu ifade eder. Ona göre bu filmlerde erkek ya da kadın izleyicinin özdeşliği *crossgender*'dir. Erkek izleyicinin erkek katille özdeşleştiği başlangıçtaki hal, filmin ikinci yarısında Final Kızı'nın varlığıyla kadınla özdeşleşmeye dönüşür. **Clover**'a göre Final Kızı, oedipal durumların erkek vekilidir, homo-erotik bir dublördür; erkek izleyiciler onu kendi sadomazoşist fantezilerinin bir aracı olarak kullanır. Final Kızı, katilin kolunu keserek, onun göğsünde bıçakla bir delik açarak, hatta cinsel organını keserek fallus eksikliğini (*phallic lack*) kapatacak güce sahip olur. Onun elindeki bıçak, balta, dikiş iğnesi ve nice alet, anlatıdaki fallik eksikliği kendince yöntemlerle giderebilmesi için araçlardır.

Clover için kadın ya da erkek izleyici özdeşleşmesi herhangi bir fark yaratmaksızın geçerli olan şey: 1) Final Kızı'nın işkence edici tecrübelerle maruz kaldığı ve 2) aslen ve aktif olarak antagonisti yok edip kendini kurtardığıdır. Bu durum, *slasher* alttüründe klasik filmlere oranla biyolojik cinsiyet ve toplumsal

cinsiyet arasında düzensiz kombinasyonlar yapıldığını ve yine bu iki kategoride anlamsal gevşemelerin oluştuğunu ifade eder. Ve bunlar **Clover**'a göre *slasher* filmlerin, izleyiciyi kadın ile özdeşleşmeye davet eden ilk genre olduğunu kanıtlar.

Clover'ın metnindeki eleştirel yaklaşım **Kristeva**'da bulunmaz. **Creed**, **Kristeva**'nın teorisinin ataerkil kültürün temsillerine hiçbir eleştiri getirmediğini ifade eder ve bu teoride toplumsal cinsiyet açısından pek çok sorunun cevapsız bırakıldığının altını çizer. **Kristeva**'nın *abject* olan ile ilişkilendirdiği maternal perspektifte kadınlar, adet görme ritüellerinin kendilerine gayet negatif şekilde yansıdığı göz önüne alınırsa, bu arınma / kirlenme ritüelleri ile nasıl ilişki kurarlar? Belirli kültürel gruplardaki kadınlar, kendi doğurganlık fonksiyonlarını *abject* olarak yapılandıran tabular içinde kendilerini nasıl görürler? Kadının *abject* olduğu sosyal yapılanmaya nüfuz etmek mümkün müdür? Yoksa bu değiştirilemez midir? Toplumsalın devamlılığı kadının iğrençleştirilmesine (*abjection*) sıkı sıkıya bağlı mıdır? **Creed** bu soruların havada bırakıldığının altını çizdikten sonra, **Kristeva**'nın korku filmlerinde kadının konumuna uyarlanabilecek çok etkili bir hipotez sunduğunu ve araştırmacılara yeni kapılar açabilmek için bu metnin bir başlangıç noktası olabileceğini söyler. Dolayısıyla iki metin de toplumsal cinsiyet araştırmaları çerçevesinde kadının konumunun korku filmlerindeki aktif mevcudiyetinin altını çizer.

Üzerinde uzun uzadıya durulmamış olsa da iki metnin de sadomazoşizm kavramına dikkat çektiğinin altını çizmek gerekir. **Kristeva**, *abject* ve *abjection*'i “benim (*my*) cankurtaranlarım” olarak tanımlar. “Öznenin, *abject*'i dışlaması şarttır”. *Abject*, ‘ben’in (*I*) katlandığı bir acı çekiştir, muhteşem ve harap edicidir (**Kristeva** buna, çocukken sütün üstündeki tabakadan nefret edişini, ancak ailesinin onu tabakayı yutmaya zorlamasını örnek gösterir). Ancak eğer ‘*I*’ onu kabullenirse, ‘*me*’ imha olur -‘*ben*’ onu kabullenirsem, ‘*beni*’ imha eder.¹ Dolayısıyla *abject* ve *abjection* benim (*my*) cankurtaranlarımdır (Sütün üstündeki tabaka midemi kaldırır, ondan iğrenirim ve içime girdiği anda kusarım). Simgesel düzen (*paternal law* [paternal yasa]) babamın hesabına, benim iğrenç olanı ayırt etmemi sağlar. ‘*I*’ bunu babanın hesabına depozit eder, onu hayal edebilmek

¹ ‘*I*’ (*ben*) egoyu ve özneyi temsil eder, ‘*me/my*’ (*beni/bana*) ise egonun nesnel (*objective*) durumunu temsil eder.

adına ona katlanır. Bu, **Lacan**'ın *sapkınlığın* yeniden kavramsallaştırılması üzerine olan *Critique of Sadomasochism* metninde “*père-version*” dediği şeye karşılık gelir; buna göre sadomazoşizm yasanın bedeni değildir (*Body of Law*).²

Sanıldığı gibi aksine babaya yönelme (*turning towards father*), *jouissance* ve zevk içinde olan bedenleri tanımlamamıza olanak verir. Babaya yönelme, işlerlikte olan yasanın bedenini (*Body of Law*) aşan potansiyel bir etiğin temelini oluşturur. Burada *abject* olanı tanımlayan paternal evrene dönüş, utancın kaynağına bakışa, sadomazoşizmin potansiyeline vurgu yapılmaktadır. Buna benzer bir şekilde **Clover** da **Kaja Silverman**'dan bir alıntı yaparak *slasher* izleyicisinin sadomazoşistik konumuna değinir. Bu filmlerde acı çeken kadın karakterleri izleyerek *sadistik* bir zevk aldığı söylenebilecek erkek izleyici, maskülen tavırlı ama kadın formundaki Final Kızı ile özdeşleştiği anda, karakterin başına gelenlerden *mazoşistik* bir zevk alır hale gelecektir. **Silverman**'a göre ise dikkatlerin üzerinde olduğu kişi her daim *kurban*dır -pasif pozisyonda bulunan figürdür- ve (erkek kadın fark etmeden) bu öznenin zapt edilmesiyle izleyici zevkinin yinelemesini deneyimler. “Sadistik bir bakış açısının büyüğü yalnızca ortaya çıkan mazoşistik öyküyü izlemek için en iyi bakış noktasını sunmasından kaynaklanır.” Bu durumda iki metine göre de korku filmleri -özel anlamda da *slasher* filmleri- özdeşleşme açısından sadomazoşist güdülerin gıdıklandığı bir izleme deneyimi sunmaktadırlar.

Son olarak, iki metin arasındaki önemli ortaklıklardan en dikkate değer olan anne-oğul ilişkisi vurgusuna bakılabilir. **Clover** kişinin cinsel anlamda otonomi kazanması adına ailesini tekrar tekrar öldürmesi gerekliliğinin, katili erksiz kılan temel sebep olduğunu vurgular. Bunun -tüm zihni faaliyetin belli bir nesne üzerinde yoğunlaşması anlamına gelen- *cathexis* olduğunu söyler; bu durumda *cathexis*, katilin öfke ve koşulsuz bağlılık gösterdiği ailesidir. Final Kızı ise gün ışığının altında elinde bıçağıyla durduğunda, yetişkinlerin dünyasına ulaşmayı başarmış olur. Final Kızı bir zamanlar katilin olduğu haldedir; eğer kaybederse, katilin öz-cinselliği adına verdiği savaşta kaybetmiş haliyle bir olacaktır. **Texas Chasinsaw Massacre II**'de Leatherface'in gaddar babası “*Bir seçme şansın var oğlum,*” der, “*seks ya da testere; seksin ne olduğu hiç belli olmaz, ama testere—testere ailedir.*” Final Kızı, katilin deneyip de başaramadığı ebeveyn öldürmeyi,

² Lacan'ın sadomazoşizm tanımı, Frankfurt Okulu'nun sadomazoşizm tanımından—“kendilerini isteyerek sadistik kontrolün öznesi haline getiren kitleler”den farklıdır.

katilin vekili olarak başarır. **Creed** de anne ve çocuk arasındaki bağdan bahsederken *annenin*, çocuğun kendi alanından çıkıp simgesel düzene girmesi yolunda *abject* olduğu noktasına vurgu yapar. Maternal her şey, paternal düzende dengesizliğe yol açar. **Sarah Arnold**'a göre, anne, çocuğun üstüne kapanıp simgesel düzene adım atmasını engellerse, çocuğunu boğduğundan ötürü *Kötü Anne* haline gelir. Ama ters kutupta kalsa da, yani aşırı iyi ve korumacı olsa da yine çocuk üzerinde benzer etkileri olacağından *Kötü Anne*'ye dönüşebilir. Bu anlamda, *monstrous-feminine* aslında annelik ve anneliğe ait özellikleriyle (tabii ki *paternal yasa* ve *simgesel düzen* açısından) tehdit edicidir ve *abjection*'ın temel odaklarından birini oluşturur.

İki metinde de korku sinemasında kadının konumuna dair toplumsal cinsiyet açısından yenilikçi okumalar yapmıştır. Sonuç olarak, korku sineması, toplumsal cinsiyet açısından çözümler ve gevşemeler yaratma gibi devrimci bir potansiyele sahiptir denilebilir.

KAYNAKÇA

- Arnold, Sarah (2013) *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*. UK: Palgrave Macmillan, 2013.
- Clover, J. Carol (1987) "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film", *Horror: the Film Reader* içinde. London, USA, Canada: Routledge, 2002.
- Creed, Barbara (1986) "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection", *Horror: the Film Reader* içinde. London, USA, Canada: Routledge, 2002.
- Kearney, Richard (2003) *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar* (çev: Barış Özkul) İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Kristeva, Julia (1980) *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (çev: Nilgün Tural) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Tarr, Carrie (2010) "Mutilating and Mutilated Bodies: Women's Takes on 'Extreme' French Cinema", *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean* içinde. New York: Palgrave Macmillan, 2010.