

Araştırma Makalesi
(Research Article)

Egemia, 2021, 8: 29-47

Tuğçe KUTLU¹

Orcid No: 0000-0003-2715-6024

¹ University College London

sorumlu yazar: tkutlu_88@yahoo.com

Anahtar Sözcükler:

Korku Filmlerinde Kadın, Beden, Korku,
Feminist Kuram, Tür Kuramı.

Keywords:

Women In Horror Films, Body, Horror, Feminist
Theory, Genre Theory.

Ben Carrie Değilim: Yeni Dönem Korku Sinemasının Asi Kızları

I Am Not Carrie: Rebellious Girls of Horror Cinema's New Era

Alınış (Received): 22.01.2021

Kabul Tarihi (Accepted): 08.03.2021

ÖZ

Son on yılın korku filmlerinde, özellikle body horror filmlerinde genç kadın temsilleri, aynı alt türe ait daha önceki korku filmlerinden bariz bir şekilde farklılık göstermektedir. Bu çalışmanın sorunu, otoriteye karşı çıkan ve kendi doğaüstü kimliklerini benimseyen bu kadınların nasıl temsil edildikleridir. Bu çalışmada, yeni dönem korku filmlerindeki doğaüstü kadın temsilleri Raw (Julia Ducournau, 2016), Thelma (Joachim Trier, 2017), Blue My Mind (Lisa Brühlmann, 2017), Wildling (Fritz Böhm, 2018) örnekleri üzerinden ele alınacaktır. Çalışmada, amaca yönelik örneklem kullanılmaktadır. Bu çalışma sayesinde, sosyal hayatın değişimi ile paralellik gösteren korku filmlerindeki bu yeni gelişmelerin ve güçlü temsillerin nedenlerinin ve geçmişlerinin incelenmesi fırsatı doğar. Hem feminist kuramdan hem de tür kuramından faydalanılarak, Gledhill, Creed, Clover ve Kristeva'nın korkuya bakışları bağlamında son dönem korku sinemasındaki doğaüstü kadın temsilleri araştırılarak literatüre katkıda bulunulacaktır. Bahsedilen filmlerin anlatısal, tematik ve sinematografik tercihleri vasıtasıyla nasıl bir değişiklik yarattığını değerlendirmek, bu çalışmanın amacıdır.

ABSTRACT

The representations of young women in the horror films of the last decade, especially in the body horror films, clearly differ from the previous horror films of the same sub-genre. The problem of this study is how these women who oppose to authority and adopt their own supernatural identity are represented. In this study, the representations of supernatural women in the new era of horror films will be discussed through the examples of Raw (Julia Ducournau, 2016), Thelma (Joachim Trier, 2017), Blue My Mind (Lisa Brühlmann, 2017), Wildling (Fritz Böhm, 2018). A targeted sample is used in this study. Through this study, an opportunity arises to examine the causes and backgrounds of these new developments and powerful representations in horror films that are parallel to the change in social life. It is aimed to contribute to the academic literature by examining the representations of supernatural women in horror cinema in the context of Gledhill, Creed, Clover and Kristeva's views into horror, using both feminist theory and genre theory. The purpose of this study is to evaluate how these films have created change through their narrative, thematic and cinematographic preferences.

GİRİŞ

Korku sinemasının kadınlara kötü davranıldığı sık sık dile getirilen bir eleştiridir. Ancak türün içinde kadınlar, etkin biçimde yer almakta, hatta diğer film türlerine kıyasla daha fazla ağırlığa sahip olabilmektedir. Bunun yanı sıra, korku türü kadın izleyiciler tarafından yoğun bir şekilde takip edilmektedir, ancak özellikle *slasher* döneminde korku izleyicisinin genç erkeklerden oluştuğu varsayımının yaygın olduğunu ve aynı hatalı hipotezde hala ısrarcı olduğunu görmek mümkündür (Cherry, 2014, s. 51). Korku filmlerini izleme ritüelinin toplumsal cinsiyet rollerini öğrenme ve uygulama için güvenli bir yöntemi temsil ettiğine dair teorileri akılda bulundurmak kaydıyla korku türünün tüm yaş gruplarında ve cinsiyetlerde ilgi görmesinin insan psikolojisine dayanan daha ilkel bir nedeni olduğu fikri de unutulmamalıdır. İnsanlar katarsis yaşamak, heyecanlanmak, ürpermek, kurtulanla özdeşleşmek yoluyla hayatta kaldığını hissetmek veya tanık oldukları şiddetten sadistçe zevk almak gibi birçok sebeple bu filmleri izlemektedir (Tudor, 1989, s. 4).

Korku sineması, izleyici açısından yaklaşık olarak eşit dağılım barındırsa da yönetmenler söz konusu olduğunda erkek egemenliği altında bir alan olduğu gözlemlenebilir. Oysa kadın yönetmenlerin türler içindeki varlığı bu anlatıların olumlu yönde değişmesi için zaruridir.

Sanatta kadından söz edilince bu olgunun iki boyutu olduğu belirtilmişti: Kadın sanatçının erkek sanatçıdan farklı olarak çektiği güçlükler ve (varsa) yapıtlarındaki farklılıklar. Bir de yaratıcısı ister kadın isterse erkek olsun, sanatta kadın temsili ve kadın imgeleri. Feminist eleştiri ve feminist kuram, filmlere bu noktaları dikkate alarak farklı gözlemlerle bakmamız için bize yol gösterir (Öztürk, 2000, s. 86).

Bu çalışmanın amacı, bahsi geçen ikinci boyuttaki, yani yaratıcısı erkek ya da kadın olsun sanatta kadın temsili ve bu temsillerin türün içinde nasıl geliştiğini göstermektir; lakin kadın yönetmenlerin ellerinden çıkan *Raw* ve *Blue My Mind* filmlerinin yakın okumaları ile ilk boyutun önemini vurgulanması amaçlanmaktadır.

Bu çalışmanın konu olan dört film, *Blue My Mind*, *Raw*, *Thelma* ve *Wildling* korku sinemasının alt türü olan beden korkusundaki (body horror) değişen kadın temsillerini göstermek amacıyla seçilmiştir. Amaca yönelik örneklemin kullanıldığı bu makalede, feminist kuram ve tür kuramlarından yararlanılarak bu filmler üzerinden yeni bir kurama ulaşılması hedeflenmektedir.

Kadınların türün içinde daha fazla yer alması, kuşkusuz ki kadın temsillerini etkilemektedir. Öztürk kitabında Gledhill'e atıfta bulunarak "...feminist film eleştirisinin en önemli amacı 'kadınların sinemada kadın olarak' temsil edilmedikleri, seslerinin çıkmadığı,

dişil bakış açısının duyulmadığı gerçeğini araştırmaktır” der (2000, s. 88). Gerçekten de özellikle tür sinemasında kadınların eş, anne, kurban arketiplerinden öteye gidemediği filmlerin sayısı hayli yüksektir.

Feminist film eleştirisini, bağlamdan koparıp politik hareketlerden, eşcinsel hareketten ve siyahların medeni haklar hareketinden ayrı düşünmek imkânsızdır. Feminist film eleştirmenlerinin en mühim hedeflerinden biri, toplumdaki eşitsizliklerin kaynağı durumundaki ataerkil yapıların ve bunların inşasının filmlerdeki yansımalarının deşifre edilmesidir. Bunun devamında feminist film pratiklerinin desteklenmesi amaçlanır (Özden, 2014, s. 193, 194). Feminist film eleştirisini bağlamı içinde düşünmek ne kadar mühimse, korku filmlerini bağlam içinde düşünmek de o kadar önem arz eder. Romero'nun filmleri Vietnam Savaşı'ndan soyutlanarak düşünülmemelidir, *The Exorcist* (*Şeytan*, William Friedkin, 1973) filmi o dönemde Kaliforniya valisi olan Ronald Reagan'dan (ki ana karaktere bile ismini verir) bağımsız olarak ele alınamaz (Wood, 2003). Kracauer, *From Caligari to Hitler* eserinde Alman dışavurumculuğunun şekli çarpık hale getiren korku filmlerinin yaklaşmakta olan Hitler'in ayak seslerini duyurduğunu söyler. Nazi ideolojisinin sinemadaki temsili olarak gördüğü bu filmleri eleştirir (2004, s. 72-74). Korku sinemasına yönelik ilgi 1960'larda başlamış ve günümüze kadar hızla büyümüştür (Abisel, 2016, s. 137). Aslında bu ilginin daha önce gösterilmemesinin sebebi, bağların yokluğu değil, göz ardı edilmesidir. Şu anda var olan toplumsal düzenin içindeki hangi gelişmelerin yukarıda sayılan dört doğaüstü kadın filmine vücut verdiğine ise ilerleyen bölümlerde değinilecektir.

Korku sineması insanın en eski korkularından beslenir. Karanlık, vahşi doğa ve bilinmeyen ötekiler olan canavarlar. Bu canavarlar, insanlara küçüklük psikozları yaşatır, korkularını harekete geçirir. Hayal dünyalarına girip hayatlarının parçası olurlar (Danacı, 2011, önsöz). Mary Shelley'nin 1818'de yayımlatıp bir akımı başlattığı romanı *Frankenstein ya da Modern Prometheus*, sinemadaki canavar mitinin mihenk taşı olur. Gotik romanların içinde hayaletler, ruhlar, canavarlar barınır. Bu varlıklar, başka diyarlardan gelip bu dünyayı işgal eder. Çözülmemiş suçlar ve artık gömülü kalamayacak günahlar, bu romanlarda gün yüzüne çıkar (Hogle, 2002, s. 2). Gotik hikâyelerin popüler olması ile sinematografin icadının yakın zamanlarda gerçekleşmesi, aralarındaki bağı güçlendirmiştir. Sinemanın ilk yapımı olan *Trenin Gara Girişi* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Auguste ve Louis Lumière, 1895) izleyicide yarattığı tepkiler nedeniyle, korku-gerilim türünün ilk örneği olarak adlandırılabilir (Abisel, 1995, s. 148). Kökenleri, temeli bir kadın tarafından atılmış Gotik edebiyata dayanan korku filmleri kendisine bu kadar faydası dokunmuş kadınları, yakın döneme kadar şiddetin

nesnesinden öteye geçirmemiştir (Freeland, 1996, s. 195). Korku filmleri, akademik ilginin ilk dönemlerinde korkuya ve endişeye eğilmeleri itibariyle psikanalitik kuram çerçevesinde ele alınsa da asıl altın çağını feminist film kuramcılarının ilgisini kazanarak yaşamıştır. Barbara Creed, Linda Williams, Carol J. Clover gibi kuramcılar başta Julia Kristeva olmak üzere çeşitli teorisyenlerden etkilenip üzerinde hâlâ konuşulan eserler vermişlerdir. Korku türünün şiddetin nesnesi haline getirdiği kadınlara çevrilen bu yakın bakış, sinemayı ve film çalışmalarını geri dönülemez şekilde etkiler. Bu çalışmanın hedefi, onların Hollywood korku filmlerinde ortaya koyduğu temsil sorunlarının son dönem Avrupa ve Amerikan bağımsız korku filmlerinde nasıl çözülmeye başladığını göz önüne sermektir.

Smelik'e göre 1970'lerde ve 80'lerde kadın yönetmenler, kadınların faili olduğu şiddet eylemleri üzerine filmler çekerler. Bunların bazılarını sayan yazar, Hollywood'un eski Tanrıçalarının birer intikam Tanrıçasına dönüşmesine değinir. Ona göre katil kadın, kadınların deneyimlerini temsil eden bir metafor olarak düşünülebilir. Feminist yönetmenler eril hakimiyete dikkat çekmek amacıyla şiddeti metaforik olarak temsil etmiştir (2008, s. 105). Örneğin; Ducournau'nun *Raw* 'unda erkek egemen et tüketimine dikkat çekmek isteyen kadın yönetmen bir orta sınıf Fransız ailesinin kızlarına çiğ insan eti yedirir. Bitki ve doğa ile özdeşleşen kadın ve geleneksel olarak avcılık ve et yemekle anılan erkek bu filmde rollerini değiştirir. Adams, Avrupalıların Afrika halklarını köleleştirmek için onları yamyam olmakla yaftaladığını iddia eder (2019, s. 85). Burada ise tipik bir Fransız ailesinde, medeniyetin merkezinde yamyam olmak kadından kadına aktarılan bir varoluş şekli olarak temsil edilir. Eğer Adams'ın belirttiği gibi, et ile iktidar el ele gitmekteyse *Raw* filminin muktedirleri kadınlardır. Kuşaktan kuşa aktarılan yamyamlığı kolonyalizmle özdeşleştirenler de bulunmaktadır (Yalçınkaya 2017).

Ryan ve Kellner, yetmişli yılların kriz filmleri denebilecek *The Exorcist* ve *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) filmlerinin feminizm gibi toplumsal hareketler ve iş dünyası ile devletin liderliğine yönelik bir güven kaybı ile tetiklenen kaygıların metaforik temsilleri olabileceğini savunur. Özellikle *The Exorcist* ataerkil düzenin, feminizmden ve cinsel özgürleşmeden ne kadar korktuğunu görmek açısından önemli bir örnektir (2010, s. 242-244). *Jaws*'un ta kendisi Spielberg tarafından izleyiciye fazla gösterilmeyerek fallus'u çağrıştırır. Otoriteyi ve erkekliği krize sokan bu canavar, filmin sonunda cezalandırılır. Cinselliğini özgürce yaşayıp ataerkilliği tehdit eden kadınların korku-gerilim filmlerinde cezalandırılması benzer şekilde düşünülebilir. Bunun en bilinen örneklerinden biri, Alfred Hitchcock'un *Kuşlar* (*The Birds*, 1963) filmidir. Ancak Odelle ve Blanc'a göre korku filmleri, cinsel arzularının izinden giden gençlerin bunu

bedelini ödemesinden ibaret değildir, çok eski bir sözlü geleneğe, efsanelere dayanırlar (2011, s. 11).

Kadınlar korku filmlerinde ya bakire ya da vamp olarak temsil edilir. Bilhassa slasher alt türü içinde bakire olanlar hayatta kalırken, cinselliğini dışa vuran genç kadınlar cinselliği bastırılmış erkek katilin kurbanı olur. Clover'e göre bakire 'son kızlar' pasif bir durumdan, kendini fallik bir obje (genelde bıçak) ile savunan aktif bir özneye dönüşürler (1992/2015, s. 49). Onları katille ortak kılan yanları ise bastırdıkları cinsellikleridir. Genelde unisex isimlere sahip olan son kızlar, cinselliğe olan ilgisizlikleri ile ikame bir erkek çocuktan farksızdır ve filmin sonunda otorite figürü (polis ya da psikiyatrist) tarafından ölümün pençesinden kurtarılırlar (1992/2015, s. 44). Linda Williams'a göre ise erkek bakışı ile özdeşleşen izleyici, son kız eline fallik nesne olan bıçağı alıp canavar katilin karşısında çıktığında, korku ile cinsiyetlendirilmiş kadın *abject*'ten içinde biseksüel birleşenler barındıran aktif gücün tarafına geçer. Cinsel açıdan kafası karışmış erkek canavar, androjen nitelikler barındıran "son kız" tarafından engellenir, hatta genelde sembolik olarak iğdiş edilir (Williams, 2003, s. 7). Doane'e atıfta bulunan Williams, bakan ve arzu eden kadın karakterin bu yüzden korku filminin içinde cezalandırıldığını söyler (akt. Williams 2015, s. 19). Oysa Thelma eşcinsel arzu ile Anja'ya baktıktan, Mia sınıfındaki erkekleri izledikten, Anna şerifin kardeşini bakışının nesnesi yaptıktan ve Justine eşcinsel oda arkadaşını bir et gibi yakından inceledikten sonra cezalandırılmaz. Bu dört kadın, bakar, arzular ve ceza olmadan yollarına devam eder.

Korku üzerine yazan en önemli isimlerden olan Barbara Creed, dişil canavar karakterlerin kadın arzusundan ziyade erkek korkularından beslendiğini söyler. Kadın ve canavar cinsel olarak erkek korkularını harekete geçirmektedir ve bu anlamda benzerdirler (1993). Oysa Creed'in görüşünden farklı olarak korku filmlerini, baskı altındaki kadınların öfkelerinin dışavurumu olarak okumak da mümkündür. Dario Argento'nun ya da Mario Bava'nın cadılarının erkek egemen İtalyan toplumundaki erkeklik korkuları kadar kadınların bu toplumlardaki baskılar karşısındaki öfkeleri ile ilgili olduğu savunulabilir. Creed'e göre Kristeva'nın *abjection* terimi 'sınırları, kuralları, rütbeleri yok sayan' ve 'kimlik, sistem ve düzeni tehdit eden' anlamlarına gelir. Bu terim modern korku filmleri içinde canavar olanın inşasında kullanılır. Cinsel sapıklık, dine küfür, ölüm, yamyamlık, bedensel deformasyonlar gibi formlar, *abjection*'un içindedir ve korku filmleriyle sıkı sıkıya bağlıdır (Creed, 1993, s. 39). Bu çalışmada incelenen dört filmde de *abjection*'un çeşitli formları bulunur.

Son yıllarda feminist kuramcıların korku filmlerine olan akademik ilgisinin azaldığı görülmektedir. Korku sinemasının anlatı açısından güç kazandığı 2010'lu yıllarda üretilen ve

feminist kurama dayanan hiçbir esere rastlanmamaktadır. Oysa çağdaş korku sinemasına bakıldığında hem bağımsız korkularda hem de ana akım korku filmlerinde kadın karakterler eskisine kıyasla kendi kaderlerinin hâkimi konumuna gelmektedir. Kadın karakterlerin canavar-katilin kurbanı olmadığı, üç jenerasyon kadının filmin antagonisti Michael Myers’la çarpışıp onu alt ettiği, dahası ana karakter Laurie Strode’a delirdiğini söyleyen tüm erkeklerin film içinde katil tarafından cezalandırıldığı *Halloween* (David Gordon Green, 2018) filmi tüm dünyada 255 milyon doların üstünde gişe yapmıştır. Jamie Lee Curtis çok başarılı bir korku filmi oyuncusu olsa dahi, bu başarının arkasında #MeToo hareketinin gücü ve feminizmin popüler kültürün bir parçası haline gelmesi vardır. Bu çalışmada üzerinde durulan dört film, feminizmin popüler kültüre dâhil edildiği bir dönemde çekilmiştir. Bu araştırmada, yeni dönem doğaüstü kadın temsilleri, baskı altındaki kadınların özgürleşmesi olarak ele alınmaktadır. Feminist film kuramının “dişil canavar” (*monstrous-feminine*) (Creed, 1993) ile ilgili görüşleri bu yeni filmler göz önünde bulundurularak bu çalışmada yeniden gözden geçirilecektir. Bu çalışmanın konusu, korku filmlerinin geçen yıllarda kadın temsili açısından nasıl bir değişim geçirdiğinin incelenmesidir. *Raw* filmi Fransa’dan, *Blue My Mind* İsviçre’den, *Thelma* Norveç’ten ve *Wildling* Amerika kökenli bağımsız IFC Midnight şirketinden çıkmıştır. Dünyanın farklı yerlerinden gelen bu dört film, birbirlerine kadın temsili açısından bir hayli benzemektedir. Canavara dönüşmenin farklı biçimlerini gösteren bu filmlerin benzerliklerini ele alınacaktır.

Korku Sinemasına Feminist Bir Bakış

Türk Dil Kurumu 1974 basımı sözlüğünde cadıyı “kötülük yaparak başkalarına zarar veren kocakarı, geceleri insanlara zarar veren kadın” olarak tanımlar. Kadın olmakla özdeşleşen cadılık, bundan birkaç yüzyıl önce kadınların toplu bir şekilde katledilmesine sebep olarak gösterilmiştir. Ortaçağ Kadın Katliamı olarak bilinen cadı yargılamaları Avrupa’da ve Amerika’da 300 yıl boyunca yüzbinlerce kadının ölümüne neden olmuştur. Heinrich Kramer adlı bir din adamı tarafından yazılan *Malleus Maleficarum* (*Cadıların Çekici*) gibi kitaplar, cadıların nasıl cezalandırılması ve ‘arındırılması’ gerektiğine dair öğretiler içermektedir. Bu kitaba göre tedirgin olmak ya da erkek işlerine karışmak dahi cadı olmakla suçlanmak için yeterliydi (Kramer ve Sprenger, 1971). Bu sözde cadı idamlarının asıl amacı, kadının iradesinin yok edilmesidir (Aksoy, 2016, s. 200). Stokes’a göre “Lucerne bölgesi gibi bölgelerde sığır yetiştiriciliği, kişisel geçim için çok önemliydi, hasta hayvanlardan sık sık büyücülüğe dair şüphe kaynağı olarak bahsedilirdi. Özellikle, ne zaman inek süt vermeyi bırakırsa ya da hastalık geçirir ve sütünde kan görülürse, bu büyücülük olarak yorumlanabilirdi” (2011, s. 22).

Toplumdaki cadılık algısı, kültürel ve dini sınırları işaretlemek için kullanılır. Silvia Federici, cadı yargılamalarının, her şeyden önce, kapitalizmin üç ana yoldan başlamasına yardımcı olduklarını iddia ediyor: isyancı bedenin ve yerli halkların evcilleştirilmesi, dünyanın makineleşmesi ve kadın emeğinin değersizleştirilmesi (2004, s. 15).

Etiketlemek, iyiyi kötüden ayırmak, sosyal ya da dini açıdan hazmedilemeyecek olanı temizlemek amacıyla bu algı yaratılır (Golden, 2006, s. xxxiii). İncelenen dört filmdeki asi kızlar da sosyal ya da dini açıdan hazmedilemeyecek eylemlerde bulunur. *Raw*'un Justine'i bir yamyam, *Wildling*'in Anna'sı bir dişil canavardır. *Blue My Mind*'in Mia'sı cinsel özgürlüğünü sonuna kadar kullanırken, Thelma eşcinsel arzuyu tüm bedeninde hissetmektedir. Hatta filmde yer alan bir hayal sekansında, Thelma'nın bacaklarının arasından bir yılan süzülür. Bu, Adem ile Havva'nın Şeytan tarafından kandırıldığı ilk günaha gönderme olarak okunabilir. Aynı zamanda, Thelma'nın Anja'ya duyduğu arzuyu, bir günah olarak görmesinden kaynaklanır. Fakat sosyal ve dini açıdan sindirilemeyen eylemler, bu filmlerde daha öncekilere nazaran farklı ele alınır.

Sonraki yüzyıllarda hem efsanelere hem de filmlere konu olan cadılar, olumsuzlukla ve ölümcül olmakla eş anlamlı kabul edilmiştir. Bu yargılamaların tüm dünyada terörize ettiği kadınların korkularını yenip seslerini tekrar duyurmaları ise uzun bir süre gerektirmiştir. Cadılıkla suçlanan kadınların bazıları Pagan dönemde şifacılık yapan ve insanları doğanın yöntemleriyle iyileştiren kişilerdi. Kilisenin iktidarını kaybetmesi ve Kara Veba'nın suçunu üstüne yıkacak birilerini araması üzerine günah keçisi olan bu kadınlar, sadece öldürülmemiş, bedenlerinin paramparça edilmesine sebep olacak işkencelere maruz bırakılmıştır.

“Cinsiyet, cadı tarihçiliğinde paradoksal bir yer işgal eder. Cadılara yapılan zulüm, yalnızca cinsiyetle ilgili değildir, ancak cinsiyet ile bu zulüm arasında sürekli devam eden, cadı tarihçiliğinin odağına girip çıkan inatçı bir ilişki vardır. Çoğu Avrupa ülkesinde suçlananların büyük çoğunluğunun kadın olduğu gerçeği, cadı yargılamalarının hem en görünür hem de en görünmez özelliğidir” (Hodgkin, 2007, s. 182).

Büyücülükle suçlanan erkekler, kadınlar gibi Şeytan ile ilişkiye girmekle suçlanmamıştır, onlar inançlarını kaybedip Şeytan'a yaklaştıkları için yargılanmıştır. Kadınların bedenleri ve cinsellikleri bu davaların konusu olurken, erkekler mantıkları üzerinden bir suçlama ile karşı karşıya kalır (Schulte, 2009, s. 247).

Son 40 yıldır Neo-Paganizm yükselişe geçmiş ve cadılık kurumunu bir kadın direnişi olgusu olarak kullanmaya başlamış, feminizmden yararlanarak cadılığa olumlu bir anlam yüklenmiştir (Lewis, 1999, s. xxxiii). Dişi Tanrıçaya ve onun yaratma gücüne, toprak anaya saygı duyan bu postmodern pagan topluluklar, kadınların hepsinin bu şekilde yaşaması

gerektiğine inanırlar (Aksoy, 2016, s. 204). Dişi Tanrıça olarak görülebilecek Thelma karakteri, gücünü doğadayken daha fazla gösterir. Hayvanlar ve doğa filmin içinde önemli bir yer arz etmektedir. Kimi feminist tarihçiler Ortaçağ'da yakılan tüm kadınların şifacı olmadığını, bazılarının gerçekten ölümlere neden olduğunu savunsa da cadılığı kendine mal eden feminist topluluklar da var olmuştur. 1968 yılında New York'ta kurulan W.I.T.C.H. radikal feminizmi savunmaktaydı (Aksoy, 2016, s. 205). 21. Yüzyıla gelindiğinde cadı imgesinin daha olumlu bir imgeye evrildiğini gözlemleriz. Hermione Granger gibi karakterler sayesinde cadılık, arzu edilen ve onur verici bir kimliğe dönüşmektedir.

Brian De Palma'nın filmlerinde ise kadınlar zekâ yoksunu seksî yaratıklar, kesip biçilebilen kurbanlar ve tehlikeli cadılar olarak temsil edilmektedirler. Ryan ve Kellner' in kesip biçme döngüleri adını verdiği bu filmler, özellikle *Sisters* (1972), *Carrie* (1976), *Dressed to Kill* (1980) itaatsizliğe duyulan eril öfkenin metaforunun ötesinde böyle kadınlara gerçekten yapılması gerektiğini düşündükleri şeyi işaret ediyormuş gibi görünürler. *Sisters* filminde uysal ikize hayatı bağışlanırken, “kötü ikiz kız kardeş” suçlarının bedelini yaşamıyla öder. *Carrie* filminde tüm kadınlar cezalandırılırken, *Dressed to Kill* filminde seks işçisi genç kadına tecavüz edilir, kadın işkenceye maruz kalır, sonunda öldürülür (2010, s. 269). De Palma'nın filmleri kadın cinselliğinden duyulan endişeyi dışa vurur. *Carrie* filminde menstrüal kanın ilk kez akışı, Carrie'nin güçlerini kazanıp tehlikeli bir cadıya dönüşmesine sebep olan olaydır. Kadınlar bu filmlerde tehditkâr düşmanlar ve itaatkâr idealler olarak ikili bir yapıda temsil edilirler. De Palma, filmin en önemli sahnelerinden birinde, *split-screen* kullanarak bu ikili yapıyı vurgular (Greven, 2011, s. 93). Ryan ve Kellner'a göre *Sisters* filminde asi ikiz cezalandırılır, otoriteye itaat eden ‘iyi ikiz’ yaşamına devam eder. De Palma'nın filmlerinde gözlemlenen bu temsil karmaşası, erken dönemde sağlıklı zihinsel temsiller oluşturmaktaki başarısızlığın ileriki dönem uzantısı olarak yorumlanabilir. Bunun sonucu ise kadını bağımsız, tehlikesiz ve erkekten ayrı olarak kendine yetebilen bir birey olarak temsil etme yeteneğinin körelmesidir (2010, s. 267). *Carrie* filminde aşk yoluyla özgürleştirici ikame anne olan öğretmen ile baskı ve inkâr yöntemlerini kullanan gerçek anne arasında gidip gelen Carrie White'a bu iki anne figürü de güçlerini kontrol etme konusunda yardım edemez ve film bize her iki modelin de sorunlu olduğunu söyler. Hatta feminenliğin kendisinin sorunlu olduğunu iddia eder (Short, 2007, s. 69). *Carrie* kitabının yazarı Stephen King bile romanı yazarken o dönem yükselişte olan kadın özgürlüğü hareketinden etkilendiği dile getirmiştir (Jackson, 2016, s. 24).

Söz konusu slasher alt türü olduğunda ise işler tehlikeli bir hal almaktadır. Kadının cinselliğini özgür bir şekilde yaşamasının bedeli tür içinde hayatla ödenirken, cinselliği

baskılayıp bakire kalma hayatta kalmakla ödüllendirilir (Clover, 2015). Bu filmlerdeki erkek bekâreti ise alay konusu olur (Harrington, 2018, s. 42). Bu klişe, türün o kadar büyük bir parçasıdır ki korku filmlerinde sevişen kişinin öleceği gerçeği *Scream* (Wes Craven, 1996) filminde öz-düşünümsel bir şekilde işlenir. Türün kodları oluştukça izleyicilerin o türden beklentileri şekillenir. Türsel düzenlerin sadece anlatı öğelerini değil, tematik öğeleri de barındırdığını gördüğümüzde türün sosyalleştirici etkisi ortaya çıkar (Schatz, 1981, s. 12). Filmin başında dişil görünen “son kız” ise filmin sonunda sembolik olarak falliktir (Clover, 2015, s. 49).

Carrie filminde menstrüal kan ile başlayan doğaüstü güçler ve kadın cinselliği, Carrie toplumsal kabullenilme sebebiyle zevkin doruklarında tepesinden boşaltılan domuz kanı ile zirveye çıkartılır. Onun gücünü tüm kapasitesiyle gözlemleriz (Stamp, 2015, s. 330). Robin Wood’a göre Carrie’nin doğaüstü güçleri annesi tarafından üzerinde uygulanan cinsel baskılamamanın yanlış yönlendirilmiş patlamasıdır (Wood, 1979, s. 63). *De Palma’nın The Fury* (1978) filminde yeniyetme cinselliği ile telekinezi arasında bir kez daha bağ kurulduğu görülür.

İğdiş edilmeye dair eril korku *Psycho* (Sapık, Alfred Hitchcock, 1960) ve *Dressed to Kill* gibi filmlerle beyazperdeye yansır. Eril cinsel kimliğin üzerine düşen gölgeler tehdit olarak algılanır. De Palma filmleri, eril cinsel kimliğin koruyucusudur. Carrie güçleri ve itaatsizliği yüzünden cezalandırılır. Oysaki benzer güçlere sahip olan Thelma hayatına neredeyse bir dişi Tanrı gibi devam edecektir.

Mario Bava’nın ya da Dario Argento’nun filmlerinde doğaüstü kadınlar cezanın konusu edilirken James Wan yapımı *The Conjuring* (2013) ve *Insidious* (2010) gibi filmlerde kadın medyumlar anlatının temel öğelerinden olduğu gibi aynı zamanda filmin asıl kahramanlarıdır. *The Conjuring*’in Lorraine Warren’ı ve *Insidious*’un Elise Rainier’i güçlü ve cesur kadınlardır ve doğaüstü güçlerini başka insanların iyiliği için kullanırlar.

Korku sinemasındaki önemli dönüm noktalarından biri *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001) filmidir. Bütçesi, set tasarımı ve yıldız oyuncularıyla (kariyerinin zirvesinde olan Nicole Kidman) Hollywood korku filmlerini andıran; ama klişeleri yıkan olay örgüsü ile bağımsız bir korku filmi izlenimi veren film, korku filmlerinin muhafazakâr yapısına ve kadınları ele alış biçimine dair inanılan her şeyi yerle bir etmiştir. Ana akımda çözüm olarak sunulan din ve savaş bu filmde korkunun kaynağı ve sonucudur. Bu filmden sonra gelen *Pan’ın Labirenti* (Guillermo del Toro, 2006) ve *Gir Kanıma* (Tomas Alfredson, 2008) gibi politik göndermeleri olan filmler, 2. Dünya Savaşı eleştirisi olarak okunabilecek *Diğerleri* filmine çok şey borçludur (Pekerman, 2012, s. 89-91).

2010'lu yıllarda çekilen *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014), *The VVitch* (Robert Eggers, 2015) ve *Hereditary* (Ari Aster, 2018) gibi filmler kadınların doğaüstü ile savaşmasını ya da düpedüz doğaüstü olana dönüşmesini konu edinir. Bu filmlerden ilki, kadın cinselliğinin sapkınca denetlenmesinden duyulan korkuyu, ikincisi toplum ve aile baskısına maruz kalan genç bir cadı kadının özgürleşmesini, üçüncüsü ise bir ailenin yas ile kendi yöntemleriyle baş etme çabasını anlatır. Bunlar ve daha birçok politik açıdan doğrucu film, popüler kültürde şu an önemli bir yer kazanan feminizmden beslenir. Neale, artık türsel olanın birçok tüketiciye ulaşma niyetiyle başarılı formüller bulması için piyasa baskıları tarafından çeşitlendirilen popüler kültür olduğunu söyler (2003, s. 178). Bu çerçeveden bakıldığında korku türüne hızla yayılan feminist kuramın, bu filmlerin daha geniş bir kitleye hitap etmesi için türe dâhil edildiği düşünülebilir. Ücret eşitliği taleplerinin Hollywood'a hâkim olduğu ve cinsel tacizlerin konuşulmaya başladığı 2010'lu yıllarda kadın temsillerinin kuvvetlenmesinin bir sebebi vardır. Bir meta olarak feminizmin, kadın temsilleri açısından yeni kapılar açtığı, kadın yönetmenlerin tür filmlerinin koltuğuna oturmalarını sağladığı söylenebilir. Bu çalışmada ele alınan *Raw* ve *Blue My Mind* filmleri kadın yönetmenler tarafından çekilmiştir.

Raw'da Justine ailesinin yanından, onların orta sınıf Fransız yaşamından ayrılır ve ablasının okuduğu veteriner fakültesinde eğitime başlar. Hayatının tamamını vejetaryen olarak geçiren ana karakter, burada et ile tanışır. Yeni yatak odasında bir türlü rahat edemeyen Justine, uyku problemleri çekmektedir. Bu sahnelerde çerçevede sıkışan Justine, ürkek ve endişelidir, ablasıyla taban tabana zıt bir karaktermiş gibi gösterilir. Oysa bu değişmek üzeredir. Bu çalışmada yer alan kadın yönetmenlerin filmleri, diğer iki filme göre kadın dostluğuna ve dayanışmasına daha fazla ve gerçekçi bir biçimde yer vermektedir. *Raw*'un Justine'i ile ablası Alexia arasındaki kız kardeşlik bağı, filmin en güçlü ilişkisidir. Filmin bir sahnesinde birbirleri ile iki köpeği anımsatır şekilde kavga eden ikili, filmin sonunda diğeri için hapse girecek kadar birbirlerini sevmektedir.

Thelma ise şehirdeki üniversiteye gitmek için kırsaldaki anne ve babasından ayrılır. Filmin ilk sahnesi, küçük Thelma ile babasını ava giderken gösterir. Sonra babasının Thelma'nın sırtı dönükken onun kafasına tüfek tuttuğuna şahit oluruz. Bir sonraki sahnede, Tanrısal bakış açısı kullanılarak çok uzaktan çok yakına yavaşça zoom yapılır ve kamera Thelma'nın üstünde durur. Bu büyük yeni mekânda Thelma yapayalnızdır. Ama bu yeni bulunan özgürlük, onun arzularını tetikleyecektir.

Blue My Mind filminde Mia ve ailesi yeni bir şehre taşınır. Yeni okuluna ve arkadaşlarına alışmaya çalışan Mia, cinsel özgürlüğü ile birlikte kendisinden gizlenen kimliğini

keşfetmeye başlar. Filmin ilk sahnesinde araba içinde seyahat eden Mia'nın etrafı izleyişini görürüz. Bir başka kadın yönetmenin elinden çıkan film, kadın dostluğunu anlatması açısından *Raw* ile benzer nitelik taşımaktadır. Mia ile arkadaşı Gianna arasındaki ilişki cinsel arzu, kafa karışıklığı ve kaçış arasında gidip gelse de iki genç kadın birbirlerine son ana kadar bağlı kalır, hatta Gianna, Mia'nın açık sulara dönmesine yardım eder. Bunu arkadaşını kaybetme pahasına yapar, çünkü arkadaşının özgür olmak için bunu ihtiyacı olduğunu farkındadır.

Wildling'de ise Anna bebeklikten beri tutsak edildiği evden kurtarılır ve kasabadaki kadın şerifin evine taşınır. Yıllarca dünyası bildiği küçük odası bir anda yerini koca bir kasabaya bırakır. Gri ve mavi renklerden daha sarımsı bir paletle doğru değişim geçiren sanat yönetimi ile fark vurgulanır.

Yeni bir çevre, bu dört filmin tamamında yeni bir kimlik arayışını beraberinde getirir.

Yeni Keşfedilen Cinsellik

Filmlerin hepsinde ana karakter yeni geldiği bu mekânda, insanlarla iletişime geçer ve bunun sonunda cinselliğini keşfetmeye başlar. Bekâretin kaybolması ya da kaybının arzu edilmesi bu filmlerin ortak özelliğidir. Kadın, arzularını keşfeder ve bu onda çoğunlukla endişe uyandırır. Bu endişenin giderilmesinin ardından arzusunu takip eder ve bu arzuya teslim olur. Bazen bu arzular medeni hayatın ahlaki kodlarına uyum sağlamadığında bireyin cinsel arzularını baskıladığına şahit oluruz (Tarratt, 2003, s. 347). Korku filmleri, insanları düşkün, kontrol edilemez şeytani dürtülerin avı olarak sunar. Bu insanlar, ancak geleneksel değerlere ve iyi tanımlanmış üst sınıfın hâkimiyetine güvenerek felaketten kurtulabilirler (Wright, 2003, s. 44). Barbara Creed, korku filmlerinde kadın cinselliğinin canavarlıkla ve erkek izleyicide iğdiş edilme korkusuyla bağdaştırıldığını iddia eder (1993, s.7).

Raw'da Justine ailesinin yanından, onların orta sınıf Fransız yaşamından ayrılır ve ablasının okuduğu veteriner fakültesinde eğitime başlar. Hayatının tamamını vejetaryen olarak geçiren ana karakter, burada et ile tanışır. Yeni yatak odasında bir türlü rahat edemeyen Justine, uyku problemleri çekmektedir. Bu sahnelerde çerçevede sıkışan Justine, ürkek ve endişelidir, ablasıyla taban tabana zıt bir karaktermiş gibi gösterilir. Oysa bu değişmek üzeredir. Bu çalışmada yer alan kadın yönetmenlerin filmleri, diğer iki filme göre kadın dostluğuna ve dayanışmasına daha fazla ve gerçekçi bir biçimde yer vermektedir. *Raw*'un Justine'i ile ablası Alexia arasındaki kız kardeşlik bağı, filmin en güçlü ilişkisidir. Filmin bir sahnesinde birbirleri ile iki köpeği anımsatır şekilde kavga eden ikili, filmin sonunda diğeri için hapse girecek kadar birbirlerini sevmektedir.

Thelma ise şehirdeki üniversiteye gitmek için kırsaldaki anne ve babasından ayrılır. Filmin ilk sahnesi, küçük Thelma ile babasını ava giderken gösterir. Sonra babasının Thelma'nın sırtı dönükken onun kafasına tüfek tuttuğuna şahit oluruz. Bir sonraki sahnede, Tanrısal bakış açısı kullanılarak çok uzaktan çok yakına yavaşça zoom yapılır ve kamera Thelma'nın üstünde durur. Bu büyük yeni mekânda Thelma yapayalnızdır. Ama bu yeni bulunan özgürlük, onun arzularını tetikleyecektir.

Blue My Mind filminde Mia ve ailesi yeni bir şehre taşınır. Yeni okuluna ve arkadaşlarına alışmaya çalışan Mia, cinsel özgürlüğü ile birlikte kendisinden gizlenen kimliğini keşfetmeye başlar. Filmin ilk sahnesinde araba içinde seyahat eden Mia'nın etrafı izleyişini görürüz. Bir başka kadın yönetmenin elinden çıkan film, kadın dostluğunu anlatması açısından *Raw* ile benzer nitelik taşımaktadır. Mia ile arkadaşı Gianna arasındaki ilişki cinsel arzu, kafa karışıklığı ve kaçış arasında gidip gelse de iki genç kadın birbirlerine son ana kadar bağlı kalır, hatta Gianna, Mia'nın açık sulara dönmesine yardım eder. Bunu arkadaşını kaybetme pahasına yapar, çünkü arkadaşının özgür olmak için bunu ihtiyacı olduğunun farkındadır.

Wildling'de ise Anna bebeklikten beri tutsak edildiği evden kurtarılır ve kasabadaki kadın şerifin evine taşınır. Yıllarca dünyası bildiği küçük odası bir anda yerini koca bir kasabaya bırakır. Gri ve mavi renklerden daha sarımsı bir paletle doğru değişim geçiren sanat yönetimi ile fark vurgulanır.

Raw'da oda arkadaşı olan eşcinsel bir erkeği arzulayan Justine, bu arzuyu eyleme dökmeden önce ablası ile rekabete girer. Aslında ikisinin arzuladığı şey, cinsellikten ziyade Adrien'in bedeni, etidir. Onlara çekici gelen bu ete, cinsel birliktelik yoluyla ulaşmaya çalışan Justine, anlatı ilerledikçe kana ve ete o kadar susamaktadır. İlk öpüşme sırasında partnerinin dudaklarını ısırarak genç kadının kıyafetleri gittikçe daha açık ve dişil bir hal alır. Hatta ayna karşısında cinsel içerikli bir rap şarkısıyla dans ettiği sahnede, kamera onun bakışını sahiplenir ve Justine'in bedeninde özgür hissetmeye başladığını görürüz.

Thelma ise cinsellik açısından birçok katman barındırır. Katolik ailesi tarafından her anlamda korumaya alınan Thelma, cinsel açıdan bastırılmıştır. Bunun birinci katmanı, ailesinin onun doğüstü güçlerinden haberdar olmasıdır. İkinci katman, Thelma'nın lezbiyen olmasıdır. Üçüncü katman ise mensubu olduğu dini inancın cinselliğe bu kadar açık fikirli bakmamasıdır. "Eşcinsellik, kültür içinde canavarımsı bir varoluş şeklidir. Bay Hyde'dan Kurt Adam'dan farklı olmayan bir şekilde, içindeki gey ya da lezbiyen de dışarı çıkmaya çalışıyor olabilir. Frankenstein'in canavarı gibi eşcinseller de kırsalda koşturup masum kurbanlar alabilir" diyen Harry Benshoff eşcinsellik ve korku filmlerindeki canavarlık arasında bağlantı kurar (1997, s.

1). Thelma'nın doğaüstü bir varlığa dönüşü kütüphanede Anja'yı ilk gördüğünde tetiklenir. Cinsel arzusu ile baş edemeyen bedeni nöbet geçirir. Kuşlar kütüphanenin camına çarpar.

Blue My Mind filminde Mia ilk olarak Gianna adlı kız arkadaşına karşı bir arzu duysa da gerçekleşmeyen bir öpüşmenin ötesine geçemeyen bu yakınlaşma, Mia'nın denizkızına dönüşümünü başlatan olaydır, ilk kez tuzlu su içmeye başlar. Daha sonra gruptaki erkek arkadaşlarıyla cinsel birliktelik yaşayan ana karakter, hızla dönüşmeye başlar ve pulları çıkar. Filmde akvaryum içinden balık yiyen Mia da aslında bu dünyada bir akvaryum içindedir.

Wildling 'de ise Anna şerifin erkek kardeşi Ray'e ilgi duymaya başlar. Onu tutsak eden sözde babadan sonra karşılaştığı ilk erkek olan Ray'i cinsel olarak arzulayan Anna, babanın hormonlarla engellemeye çalıştığı ergenliğe çoktan girer ve arzularını keşfetmesiyle bir yabani yaratığa dönüşme süreci hız kazanır. Ray ile cinsel birliktelik yaşadığı sahnede içindeki vahşi yaratığa özgürlüğünü veren Anna, bu ilişki sonucu hamile kalır. Artık hem anne hem de canavardır.

Bu dört karakter anlatı içinde bir noktaya kadar cinselliklerini bastırmaya çalışsalar da sonunda onu özgürce yaşama kararı alırlar. *Thelma*'da Anja'ya olan arzusundan kaçmaya çalışan Thelma, önce opera binasını sallar, sonra bir erkekle partiye gelerek Anja'dan uzaklaşmaya çalışır, son olarak da Anja'nın yok olmasını diler ve bu gerçekleşir. Lakin ne kadar bastırmaya çalışsa da esrar içtiğini sandıktan sonraki rüya sahnesinde bacaklarının arasına giren yılan, onun gizlediği cinselliğidir.

Dönüşüm

Karakterin zamanla bir dişil canavara dönüşmesini konu edinen bu dört film, bunu farklı şekillerde başarır. Dönüşümlerin hepsinin o karakterin geçmişiyle ilgisi vardır. Kendini güçsüz ve yalnız hisseden Thelma'nın akıl almaz iktidarı, içine kapanık Justine'in cinsellikten beslenen yamyamlığı, ömrünün tamamını korkarak geçirdiği yaratığın kendisi olduğunu öğrenen Anna'nın zincirlerini kırması, o küçük kasabaya ve aileye sığmadığını hisseden Mia'nın aslında bir denizkızı olduğunu öğrenmesi bu karakterlerin dönüşüm yolculuklarıdır. Bu dönüşümlerin hepsi cinsel arzuyu ilk kez keşfetmeleri ile tetiklenir.

Raw'daki dönüşüm yamyamlıkla ilişkilidir. Bu özelliğin neden kaynaklandığı bilinmese de ailenin kadınları aracılığıyla aktarıldığı belirtilmektedir. Hepsi bu dürtü ile baş etmenin kendilerine göre bir yolunu bulmuştur. Justine ise bu dürtü ile baş etmekte biraz sorun yaşamaktadır. Carroll'a göre çağdaş korku filmlerinde insan genellikle sıradan bir et parçasına indirgenir. Bu postmodernlerin 'insanın ölümü' olarak adlandırıldıkları duruma benzer bir

niteliktedir. İnsan, korku türünün şeytani değirmenlerinde öğütülecek bir unsurdur. Bizim kahramanlar olarak özdeşleştiğimiz karakterler bile her an kellelerini kaybedebilirler (1990, s. 211, 212). *Raw*'da ise ana karakter dışında herkes ete indirgenebilir. Filmde yer alan bu et vurgusu olumsuz bir şekilde de okunabilir. Diğer primatlarda olduğu gibi insanlarda da et, iktidardır. Etin dağıtımını elde bulundurmak önemli bir güçtür. Bunun için cinsiyetlerin birbirleri ile savaştıkları gözlemlenir (Stanford, 2001, s. 201). Adams ise kadınların toplayıcı yaşamdan erkek egemenliğindeki avcı yaşama geçmesiyle iktidarını kaybettiğini savunur (2019, s. 92). Bütün bunlar üzerinde düşünülmesi gereken noktalar. Fakat Justine, ablası ve annesi insan etine hâkim olarak erkeklik üzerinden tanımlanmayan bambaşka bir iktidar şekli geliştirmiştir. Onların yamyamlığı, kadın cinselliğinin ve onun özgür bırakılmasının metaforudur.

Thelma'da cadı, peygamber ve Tanrı arasında gidip gelen Thelma'nın insan olmadığı barizdir. Onun bu dönüşümünden korkan anne ve babası onu baskılamak için birbirleriyle taban tabana zıt görünen dini ve tıp bilimini kullanmıştır. Kadının tasvir edilemez gücünü ve iradesini durdurmak için din, bilim ve aile kurumları bir araya gelir. Erkek işine karışarak ataerkil düzeni tehdit eden cadılardan yüzlerce yıl sonra, düzeni yok etme ve kendi suretinde yeniden yaratma gücüne sahip olan Thelma, dönüşümünü tamamlamaktadır. Filmin son sahnelerinden birinde ağzından serçe çıkararak Thelma, dini mitlere göndermede bulunmaktadır. İncil'de serçelerle ilgili "İki serçe bir meteliğe satılmıyor mu? Ama Babanız'ın izni olmadan bunlardan bir teki bile yere düşmez. Size gelince, başınızdaki bütün saçlar bile sayılıdır. Onun için korkmayın, siz birçok serçeden daha değerlisiniz" denmektedir (Matta 10: 29-31, Çağdaş İngilizce Versiyonu). Baba'nın, Tanrı'nın izni olmadan tek bir serçenin yere düşmediği düşünüldüğünde, film bize Thelma'nın vücudunda kutsal bir dişil canavar sunar.

Wildling'in Anna'sı tipik bir dişil canavar olarak görünse de cinsel özgürlüğünü kazandıktan sonra cezalandırılmaz, aksine masum bir bebekle ödüllendirilir. Filmin son sahnesi, Anna'nın hep görmek istediği kuzey ışıkları altında bebeği ile birlikte oturduğu sahnedir. İnsan olandan canavar olana dönüşen bu karakter anlatı içinde gerçek hayattaki bir kadın gibi güçlü ve cesur bir karakter olarak temsil edilir.

Blue My Mind filminde Mia, insandan denizkızına dönüşürken bedeni çeşitli aşamalardan geçer. Tuzlu su arzusu, çiğ ve canlı balık yeme, bacakların morarması, pulların çıkması ve en sonunda tam bir denizkızı kuyruğunun oluşması bu aşamaları ifade eder. Denizkızları mitolojide şarkıları ve cinsel cazibeleriyle denizcileri kıyıya çekip gemilerinin batmasına sebep olur. Bu nedenle onların şarkılarına kulak verilmemesi öğütlenir, denizkızları

bir vamp kadar tehlikelidir (Scognamillo, 2006, s. 107). Mia da çevresindeki erkekleri etkiler, onlarla birlikte olur; ama hiçbirine bağlanmaz. Filmin sonunda ait olduğu sulara geri döner.

Otoriteye Başkaldırı ve Kimlik Kazanma

Korku sineması söz konusu olduğunda otorite ile çatışma içine girmek, önerilen bir hareket değildir. Bu eylem, düzenin yerine getirilmesi için muhakkak cezalandırılır. Clover, otoriteye ve düzene karşı gelenlerin korku slasher film içinde cezalandırıldıklarını söyler (1992/2015, s. 227). *Slasher* alt türü filmlerinde, ebeveynlere, şerife, öğretmenlere kulak vermeyen genç insanlar, bu hatayı hayatlarıyla öder. Doğüstü korku filmlerinde ise kilisenin otoritesine karşı çıkanlar, şeytan çıkarma ayinine birebir uymayanlar günahlarıyla yargılanır, en sevdiklerini kaybeder. Genç kadınların ana karakter olarak yer aldığı korku-gerilim filmlerinde ise ailenin, polisin, askerin, dinin, bilimin sözünden çıkanların çok da hoş olmayan sonuçlarla karşılaştığı gözlemlenir. *Carrie* filminde otoriteye karşı çıkan ana karakter, her şeyi yerle bir eder, ama kendi de kül olur. Bu da onun cezasıdır, sanki film boyunca yeterince eziyet görmemiş gibi. *The Exorcist* filminde anne karakteri Chris, filme rahat, özgür ve modern bir kadın olarak başlar, filmi kızına düşkün, inançlı bir birey olarak bitirir. Muhafazakâr kodların, filmin her anında orada olduklarını hissettirdikleri bu korku filminde yönetmen Friedkin, ailesine kendinden daha çok önem vermeyen insanların cezalandırılacaklarını söylemektedir. O yüzden evinde oturan, çocuğuna bakan, arkadaşlarıyla eğlenmeyen, otoriteyi ve toplumun işleyişini sorgulamayan kadın, çoğun korku filminde hayatta kalan ideal kadındır, ama bu, zamanla değişmiştir. Bu çalışmada incelenen dört film ve yine 2000’li yıllarda vizyona girmiş diğer korku-gerilim filmlerinde kadınların otorite ile ilişkisi karmaşık bir hal almaktadır. *The VVitch* filminde Thomasin, baba otoritesine karşı çıkar ve tüm ailesinin katlinden sonra doğaya, diğer cadıların arasına katılır. Eylemleri sebebiyle cezalandırılmaz.

Raw filminde Justine et yiyerek ona sadece sebze yemesini öğütleyen baskıcı annesine karşı çıkar, onun iktidarını sarsar. İnsan eti yiyerek, toplumun en eski tabularından birini yıkar ve yamyama dönüşür. Toplumun kurallarına karşı çıkan karakter bunun için hiçbir ceza almaz.

Babaya ve Baba sıfatıyla Tanrı’ya meydan okuyarak güçlerini kullanan Thelma ise kendi babasını öldürerek en önemli toplumsal kurallardan birini yerle bir eder. Kendisi üzerinde iktidar kuran ve onu cezalandırmaya çalışan babasını, dinsel başka bir mite göndermede bulunarak avuçlarından ateş çıkartarak öldüren Thelma, daha sonra göle girerek kendisini vaftiz edip günahlarından arınır. Bu, onun için yeni bir hayatı simgeler. Annesini iyileştirir; çünkü o da babanın ve dinin iktidarı altında ezilmektedir. Eşcinsel bir kadın olarak toplumun başka bir

kuralı ile karşı karşıya gelen karakter, bu kuralı da yok sayar ve son sahnede Anja'ya olan aşkını açık bir şekilde yaşar.

Blue My Mind ise Mia'nın geceleri çıkıp eğlenmesini istemeyen ve arkadaşlarını onaylamayan ailesi ile Mia arasında bir çatışma ile başlar. O bir denizkızına dönüştükçe ailesi daha baskıcı olmaktadır; ama onun bu değişimini fark ettikleri yoktur. Asıl ilgilerini, kızlarının bedenini cinsel amaçlarla kullanmasına yöneltirler. Filmin son sahnelerinin birinde, denizlere açılmadan önce Mia, ailesini aramak ister ve onlarla son kez konuşur. Onları çok sevse de özgürlüğü için açık sulara kavuşması gerektiğinin farkındadır. Mia kendi içinde ailesi ile barış sağlar ve gerçek anlamda toplumun geri kalanına başkaldırarak özgürlüğüne doğru yola çıkar.

Anlatının sonunda ana karakterler kendilerini tam anlamıyla kabullenir ve yeni bir kimlik kazanırlar.

Sinemanın her türüne bu noktadan yaklaşılabilir. Ne var ki kuramımıza en açık seçik cevap veren tür korku filmidir. Çünkü canavar-yaratık figürü, ikili özbaskı/öteki kavramını doğrudan dramatize eder. Hatta 'korku filminin gerçekle içeriği, kültürümüzün bastırıp ezdiği kavramların kendini gösterip kabul ettirebilme çabasıdır' bile diyebiliriz. Bastırılıp ezilmeye çalışılan şey, tıpkı karabasanlarımızda olduğu gibi, korku filmlerinde de korkutup dehşete düşüren bir şey olarak yeniden ortaya çıkar ve dramatize edilir. Eğer varsa 'mutlu son' burada, özbaskının yeniden egemen kılımp 'öteki'nin ezilişidir (Wood, 1997, s. 10).

Korku filmlerinde bastırılıp ezilmeye çalışılan 'öteki' bu dört örnek içerisinde gerçek bir mutlu sona sahiptir. Kimlik keşfinin sonucunda ya topluma katılırlar ya da doğaya dönerler. Karakterler cezalandırılmadığı için eril korkular yatışmaz, bu da feminist bir korku türünün doğuşuna işaret eder. *Thelma* filminde baba karakteri Thelma'ya "Sen bir şeyi gerçekten arzularsan, onu gerçekleştirebilirsin" der, burada Thelma'nın geçmişte gerçekleştirdiği inanılmaz olaylar kastedilir. Ancak "Thelma"nın kelime anlamının Yunanca'da "irade" olduğu düşünüldüğünde, bu istekleri gerçekleştirme vurgusu daha kutsal bir duruma işaret eder. Thelma tüm ailesinin farkında olup korktuğu kimliğini filmin sonunda kucaklamaktadır. Mia ise denizkızı olarak açık denizlere yol alırken, sevdiği herkesle vedalaşmayı unutmaz, çünkü onlar da Mia'nın kimliğinin bir parçasıdır. Anna, son bir kez alevler arasından Şerif ve Ray'e bakarken ona kendini bulmasında eşlik eden bu karakterleri zihnen selamlar. Justine, babası ve annesi ile bir arada olduğu filmin son sahnesinde, ailesi hakkındaki gerçeği öğrenir. Kim olduğuna karar vermekse ona kalmıştır.

Bazı feminist kuramcılar kadının doğaya dönmesini, kültür alanından dışlanmaları olarak yorumlar ve kadını kültürün alanına dâhil etmeye çalışırlar. Kültür demek felsefe, akıl, özgürlük ve en önemlisi, iktidar demektir. Eko-feministler ise doğaya dönüşü olumlar ve bu sayede içsel alanlarına erkeklerden daha fazla hâkim olan kadınların kimliklerine erkeklerden

çok yaklaştıkları varsayılabilir. *Blue My Mind* ve *Wildling* filmlerinde buna benzer bir doğaya dönüş yaşanırken *Thelma* ve *Raw*'da kadın, kültür alanına tüm iktidarı ile dâhil olur.

SONUÇ

Korku filmlerinde kadın cinselliği hem çekici hem de ürkütücüdür, bu sebeple ya bastırılmalı ya da yok edilmelidir. Bu dört filmde ikisi de gerçekleşmez ve eril korkular yatıştırılmaz. *Wildling* ve *Thelma*'da otorite figürü baba öldürülür, *Raw*'da otorite zaten annededir, *Blue My Mind* ise kendi doğasına dönen bir denizkızını bize sunar. *Thelma* ataerkil düzeni şiddetle tehdit eder ve onun lezbiyenliği görsel olarak fetişleştirilmez. Dört filmde de dominant toplumsal normlardan sapma gözlemlenir; fakat dört kadın da ceza olmadan yaşamlarına devam ederler. 60'ların ortasında feminist harekete tepki olarak korku sinemasında artış gösteren canavar kadınlar ile bu dört film arasında ciddi farklar görülmektedir. Bütün bu emareler korku sinemasında yeni bir döneme işaret etmektedir. Yönetmenler çekimleri tutarlı bir anlatı yaratacak şekilde bir araya getirdiklerinde anlam yaratmış olurlar ve bazı anlamlar bilinçli biçimde yaratılırlar. Bu korku filmlerinde, dar alanlardan geniş ve doğal alanlara geçen ana karakterlerin, gerçek anlamda özgürlüklerine kavuştukları anlamı kurulur. *Carrie*'nin mirasını paylaşan; ama kaderini paylaşmayan bu dört dişil yaratık, sinemada ayak sesleri duyulan feminist dalganın önemli temsilcileridir. Feminist eleştiri açısından önemli olan başka bir açı ise kadın yönetmenlerin varlığıdır. Özellikle *Raw* ve *Blue My Mind* filmlerinde kadın olma tecrübesine dair sadece bir kadının gerçekten anlayabileceği öğeler vardır. Bunlardan birincisi, *Raw* filmindeki kız kardeşlik vurgusudur. Birbiriyle diş diş, adeta köpek gibi kavga eden bu iki kadın, aynı zamanda diğerinin yerine hapis yatacak kadar birbirlerini sevmektedir. Kız kardeş olmak beraberinde bu iki kutuplu ilişkiyi getirir. Diğer öğe ise *Blue My Mind* filmindeki yakın kız arkadaşlıktır. Her daim birbirlerini destekleyen bu genç kadınlar, cinselliklerinin başkaları tarafından sömürüldüğünü fark ettikleri anda desteğe gelirler, hatta hayat kurtarırlar. Bu, ancak bir kadının gerçek anlamda anlayabileceği bir tecrübedir. Türün içinde kadın yönetmenler arttıkça kadın temsillerinin güçlenmesi öngörülmektedir. Korku sinemasında eril bakışın parçalandığının işareti olan bu yeni asi kadınlar, bizi başka bir soruya yönlendirir: Sinema, toplumun aynası ise bu değişimler neye tekabül etmektedir?

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Adams, C. J. (2019). *Etin Cinsel Politikası*. (Çev. G. Tezcan ve M. E. Boyacıoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aksoy, E. (2016). *Popüler Kült*. İstanbul: Karakarga.
- Benshoff, H. M. (1997). *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. New York: Manchester University Press.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror*. Londra: Routledge.
- Cherry, B. (2014). *Korku*. (Çev. M. Zorlukol vd.). İstanbul: Kolektif.
- Clover, C. J. (1992/2015). *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey: Princeton University Press.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine*. New York: Routledge.
- Danacı, F. (2011). *Korkunun Canavarları*. İstanbul: Kalkedon.
- Demirci, T. T. (2006). *Korku Sinemasının Psikanalizi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Federici, S. (2004). *Caliban and the witch*. Brooklyn, NY: Autonomedia.
- Freeland, C. A. (1996). Feminist Frameworks for Horror Films. D. Bordwell & N. Carroll (Ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Golden, R. M. (2006). *Encyclopedia of Witchcraft: The Western Tradition*. Oxford: Basil Blackwell.
- Greven, D. (2011). *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. New York: Palgrave Macmillan.
- Harrington, E. (2018). *Women, Monstrosity and Horror Film: Gynaehorror*. Oxon: Routledge.
- Hodgkin, K. (2007). Gender, mind and body: Feminism and psychoanalysis. J. Barry ve O. Davies (Ed.), *Palgrave advances in witchcraft historiography*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hogle, J. E. (2002). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollinger, K. (1996/2015). The Monster as Woman: Two Generations of Cat People. B. K. Grant (Ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press.
- Jackson, K. (2016). *Gender and the Nuclear Family in Twenty-First-Century Horror*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kracauer, S. (2004). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kramer, H. Ve Sprenger, J. (1971). *The Malleus Maleficarum*. New York: Dover.
- Lewis, J. R. (1999). *Witchcraft Today*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Neale, S. (2003). Questions of Genre. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (160-184). Austin: University of Texas Press.
- Odell, C. ve Blanc, M. (2011). *Korku Sineması*. (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon.

- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan.
- Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev. E. S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and The Studio System*. New York: Random House.
- Schulte, R. (2009). *Man as Witch: Male Witches in Central Europe*. Chippenham: Palgrave Macmillan.
- Scognamillo, G. (2006). *Canavarlar Yaratıklar Manyaklar*. İstanbul: +1 Kitap.
- Short, S. (2007). *Misfit Sisters: Screen Horror as Female Rites of Passage*. New York: Palgrave Macmillan.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stamp, S. (1996/2015). Horror Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty. B. K. Grant (Ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press.
- Stanford, C. B. (2001). *Meat Eating and the Origins of Human Behavior*. New Jersey: Princeton University Press.
- Stokes, L. (2011). *Demons of Urban Reform: Early European Witch Trials and Criminal Justice, 1430–1530*. Chippenham: Palgrave Macmillan.
- Tarratt, M. (2003). Monsters from the Id. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (346-365). Austin: University of Texas Press.
- Topçu, Y. G. (2004). Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın. F. Dalay Küçükkurt & A. Gürata (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler* (157-212). Ankara: Vadi.
- Tudor, A. (1989). *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Genre*. Oxford: Basil Blackwell.
- Williams, L. (1996/2015). When the Woman Looks. B. K. Grant (Ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Austin: University of Texas Press.
- Williams, L. (2003). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (141-159). Austin: University of Texas Press.
- Wohlberg, S. (2005). *Hour of the Witch*. Shippensburg: Destiny Images.
- Wood, R. (1979). An Introduction to the American Horror Film. R. Wood & R. Lippe (Ed.), *The American Nightmare: Essays on American Horror Film* (7-28). Toronto: Festival of Festivals.
- Wood, R. (2001). The American nightmare: Horror in the 70s. M. Jancovich (Ed.), *Horror The Film Reader* (25-32). Routledge.
- Wright, J. H. (2003). Genre Films and the Status Quo. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (42-50). Austin: University of Texas Press.
- Yalçınkaya, C. (2017). Feminizm, Kolonyalizm, Kanibalizm: Raw (2016), <https://www.otekisinema.com/raw-2016/>.