

# ROMANDAN SİNEMAYA KÖTÜLÜĞÜN İDEOLOJİK OLARAK KURGULANMASI: HANNIBAL LECTER

Devrim Pınar Gürbüzöğlü<sup>1</sup>

## Özet

Bu çalışma, Thomas Harris'in sinemaya uyarlanan Kuzuların Sessizliği, Kızıl Ejder, Hannibal ve Hannibal Doğuyor romanlarında "kötülük olgusunun" kurgulanma sürecini mercek altına almayı amaçlamaktadır. Özellikle Hannibal Lecter karakteri üzerinden iyinin ve kötünün romanlardaki temsili ile anaakım sinemanın ideolojik anlamdaki yeni kurgusu birbirinden farklıdır. Romanlar, kötülüğü toplumsal bir olgu olarak ele alırken Amerikan sinemasındaki uyarlamaları ise kötülüğü bireye mal ederek toplumun normalliğini savunmaktadır.

## HANNIBAL LECTER: IDEOLOGICAL CONSTRUCTION OF EVILNESS FROM NOVELS TO CINEMA

### Abstract

This study aims to examine the construction process of "evil phenomenon" from the novels of the Silence of the Lambs, Red Dragon, Hannibal and Hannibal Rising, written by Thomas Harris, which are adapted to the cinema. In particular, representation of good and evil through Hannibal Lecter in the novels is different from the representation in the ideological sense of mainstream cinema. While the novels treat evil as a social phenomenon, adaptations in American cinema defend the normality of society by attributing the evilness to individual.

*“İlkel bir dünyada yaşıyoruz değil mi Will? Ne vahşiyiz,  
ne de bilge... İki aradalık bu dünyanın laneti.”*

*Hannibal Lecter – Kızıl Ejder*

### Giriş

Hannibal Lecter, Thomas Harris tarafından –sırasıyla- *Kızıl Ejder*, *Kuzuların Sessizliği*, *Hannibal* ve *Hannibal Doğuyor* isimli dörtleme romanların kötü kahramanıdır. Ancak bu dörtlemenin asıl ses getirdiği alan sinema uyarlamaları olmuş ve özellikle aynı adlı romanından serinin ilk sinema uyarlaması *Kuzuların Sessizliği* filmi türünün en iyileri arasında yerini almıştır. Film, IMDb'nin En İyi 250 film listesinde 8.6'lık puanla yirmi beşinci sıradadır. 1991 yılında gösterime giren film 1992 yılında En İyi Film ve En İyi Senaryo Uyarlaması Oscar'ını alan tek polisiye-gerilim filmi olmasının yanında toplam yedi dalda Oscar'a aday olmuştur. Filmde başrol oynayan Jodie Foster otuz yaşın altında iki Oscar kazanan nadir oyuncularından olurken, Hannibal Lecter rolünü canlandıran Anthony Hopkins sadece on altı dakikalık performansı ile en iyi erkek oyuncu ödülünü kazanan tek aktördür (Kakinç, 1995: 204-205). *Kuzuların Sessizliği*'nin gösterime girdiği dönemde dünya çapında gördüğü ilgi daha önce yazılmış olan *Kızıl Ejder* ve ilerleyen yıllarda yazılacak *Hannibal* ve *Hannibal Doğuyor* romanlarının da sinemaya uyarlanmasına neden olmuştur. Kısacası Hannibal Lecter karakterinin hikâyesini anlatan bu dört uyarlama film Anaakım Batı sinemasının en önemli polisiye-gerilim filmlerinden birisidir.

<sup>1</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzen Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir.  
E-Posta: devrim.pinara@gmail.com

## **Kötü Bir Karakter Olarak Hannibal Lecter ve Sinemaya Yansımaları**

Hannibal Lecter karakteri hem roman hem de sinema alanında polisiye gerilim türünde yaratılmış en kötü karakterlerden birisidir. Buna karşılık entelektüel birikimi neredeyse diğer tüm seri katillerden farklıdır. Lecter'in müzik beğenisi, tarih bilgisi, psikiyatri ve tıp bilgisi, sanat birikimi ve resim çizme yeteneği, yemek zevki, koku alma yeteneği, davranış ve giyim tarzı, konuşmasındaki ve davranışındaki saygısı ile hepsinden önemlisi kusursuz zekâsıyla imrenilecek kadar özeldir. Başka bir açıdan bakarsak Batı'nın imrendiği ve idealize ettiği tüm bireysel vasıflara, akılcılıkla ifade edilen bilimsel donanıma, estetik algıya ve yeteneğe sahiptir. Hannibal Lecter, batının, ideal "beyaz-erkek" hayalidir. Ancak bu ideal karakterin "normal olmayan" birtakım özellikleri vardır: Yamyamdır, ürkütücü bir seri katildir ve hiçbir bilimsel yöntemin zihnine giremediği bir sosyopattır. Lecter "normal" olduğunu iddia eden bir toplumun "ultra-anormal" bireyi olarak romanda ve sinemada nasıl temsil edilmiştir? Daha önemlisi romandan sinemaya uyarlanırken ana-akım sinema ideolojisi kötülüğü nasıl kurgulamıştır?

*19.yüzyılda yaşamın tümlüklü anlatımına dayanan, toplumsal ve kültürel ifadenin başlıca biçimi olan ve okur-yazar orta sınıf üyelerinin tercih ettiği roman 20.yüzyılda iki biçime ayrılır* (Monaco, 2014: 50). Sanatsal anlamda yenilikçi sayılan seçkin romanlar ve sinemayla yakın ilişki kuran, çoğu zaman bir senaryo işlevi görebilen popüler romanlar. Tam olarak 19.yüzyılda ortaya çıkan ve zamanla geniş bir okur kitlesine ulaşan polisiye-cinayet romanları çoğunlukla popüler roman kategorisinde değerlendirilmiştir. Polisiye-Gerilim filmlerinin kaynağı olarak görülen polisiye romanların başlangıcı olarak Edgar Allan Poe'nun 1841 yılında yayımlanan hikâyesi *Morg Sokağı Cinayeti* gösterilir. Avrupa'da başlayan ve zamanla tüm dünyada büyük bir okur kitlesine ulaşan polisiye romanlar, bazı kuramcılar tarafından edebi bir tür olarak değerlendirilmese de bazıları tarafından *kitlesel edebiyat dediğimiz alanda değerli bir tür olarak nitelendirilir* (Kakınç, 1995; 20). Geniş bir okuyucu kitlesine hitap etmeyi amaçlayan polisiye romanlar, belki de bu nedenle kolay okunur ve anlaşılır olmak için zamanla biçim ve içerik olarak "basitleşmiştir". Ancak bu tür aynı zamanda akılcı davranış ve bilimsel verilerle akla yatkın sonuçlara ulaşma gibi aslında bilimsel edebiyattaki düşünce ve ideolojinin yapısını kullanması açısından da önemli bir yere sahiptir.

*Polisiye romana ilişkin yorumlar sayılamayacak kadar çoktur. Bunlardan biri; onu, küçük burjuvalıkla beraber, olağanüstü düzensiz ve dengesiz yeni bir sınıfın oluşmaya başladığı bir dönemde, yakınlarına ve komşularına karşı suç işleme gibi insana özgü çok eski sorunlarda, bilimsel düşüncenin ve teknolojik aşamanın verilerinden yararlanması diye nitelendirmektedir. Kimi de polisiye romanı "mystery" de bulunan "düşsel öge"yi kaldırdığı için köktencilüğün bir yan ürünü saymaktadır* (Kakınç, 1995; 24-25).

Mario Praz'ın "iyimser bir burjuva masalı" olarak tanımladığı polisiye romanların bir diğer özelliği de gizemi yaratan ve gizemi çözen arasındaki heyecanlı ilişkinin geçmişten günümüze farklı kesimlerin propaganda aracı olarak kullanılmasıdır. Praz'ın tanımını haklı çıkaran; polisi, soylu ve zengin azınlığı ya da Katolikliği haklı gösteren polisiye romanlara karşılık savaşı ve ırk anlaşmazlığını savunan polisiye romanlar ile E. Allan Poe gibi toplumsal ilerlemeye duyulan inancı savunan yazarlar da bu türün geniş yelpazesinde yer almaktadır. Henri Lefebvre türe karşı olumsuz tavrını açıkça ifade ederek polisiye romanı günlük yaşamla bağımızı koparan heyecanlı hikâyeler bütünü olarak tanımlar (Kakınç, 1995: 25-26).

Hangi eleştirel yaklaşımı kabul edersek edelim; ister propaganda aracı olsun isterse köktencilüğün yan ürünü kabul edilsin polisiye roman türünün gizemi yaratan ve çözen iki tarafı yani iyilik ve kötülüğü karşı karşıya getirdiği açıktır. Burada gizemin çözülmesi ve heyecan ögesinin korunması kadar önemli olan diğer bir öge, iyinin ve kötünün nasıl temsil edildiği; ana-akım sinemanın ideolojik anlamda bu temsili nasıl kurguladığıdır. Çünkü

romanlar yalnızca yazarları tarafından anlatılır. Yalnızca onun bizden duymamızı ve görmemizi istediğini görür ve duyarız (Monaco, 2014: 48). Roman, öznel bir bakış açısı sunarken büyük prodüksiyonlu sinema filmleri genellikle belli bir ideolojinin bakış açısını yansıtır. İdeoloji, ana-akım sinemanın belki de en güçlü silahıdır ve bu silahı uzun süredir ustaca kullanmaktadır.

Marksizm'den gelen bir kavram olan ideoloji, herhangi bir toplumun kendisini ifade etmesi şeklinde tanımlanır. Bu ifadenin biçimini belirleyen çoğunlukla egemen sınıftır ve toplumsal eşitsizliğin yenilenecek üretilmesi amaçlanır. Bunu başarmak için sürekli olarak ürettikleri düşünceleri toplumun belleğine yerleştirirler. Çünkü ideoloji sadece egemen sınıfların toplumları yönetme arzusu değil, kendi düşünce biçimlerini egemen oldukları toplumdaki tüm sınıflara kabul ettirme çabasıdır. Louis Althusser farklı bir bakış açısı sunarak toplumun ideolojiye bir gerçeklik kazandırdığını ve ideolojinin aynı zamanda özneleri meydana getirdiğini; öznelerin de ulusal kimliğin güven veren ortamında ideolojiyi anlamlı kıldıklarını savunur. Böylece ideoloji, özneler aracılığıyla günlük yaşamın içinde var olurken egemen sınıflara hizmet edecek biçimde toplumları şekillendirirler. Toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının üretildiği aile, düşünsel dönüşümü hızlandıran okul ve kitlelere kolayca ulaşılabilir onları yönlendiren medya, egemen sınıfın ideolojisini yansıtan en önemli kurumlardır. Sonuç olarak ideolojik bir araç olan ve geniş kitlelere ulaşan sinemanın ideolojiyi nasıl kurguladığı da bu noktada önem kazanır. Çünkü Hollywood gibi ideolojiyi beyaz perdeye yansıtan egemen sinema ürettiği anlamları ustaca kurgular, şeffaflaştırır ve doğallaştırır (Hayward, 1984: 37-44).

*Genelde sinema, özelde de her ticari/popüler film bir yanıyla ters/yanlış bilinci üretir; bir yanıyla da bir sınıfın dünya görüşünü savunur ve aktarır; bir yanıyla toplumu/kültürü bir arada tutan (kültürel, politik, ekonomik, psikolojik, etnik, milli vb.) değerleri oluşturur ve toplumsal bir siva işlevi görür; bir yanıyla da bütün bunları somut ve maddi bir pratik olarak yapar (Yılmaz, 2008: 63).*

Popüler kültürü besleyen ve yeniden üreten sinema ideolojik olarak genellikle kapitalizmin değerlerini geniş kitlelere yayan ve bu değerleri onaylatan bir araç olarak kullanılır. Sinema ideolojisine hakim olan egemen sınıf kendi değer yargılarını, düşünce biçimlerini doğallaştırarak büyük kitlelerin bu ideolojiyi içselleştirmelerini sağlar. Bir film çekilmeye başladığı andan itibaren ele aldığı konuyu farkında olarak ya da olmayarak ideolojinin süzgecinden geçirerek kurgular. Çünkü *sinema 'doğal olarak' egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu, alıcının doğal bir sonucu değildir. Egemen ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğinin bir sonucudur (Yılmaz; 2008: 66)*. Peki sinemanın biçimini ve içeriğini belirleyen ideolojinin kapitalizmle kurduğu girift ilişkinin serüveni nasıldır? Ek olarak cevaplanması gereken soru; polisiye-gerilim türündeki romanların sinemaya uyarlanma sürecindeki ideolojik süzgeç nasıl işlemektedir?

Günümüzde Victoria döneminin kurallarıyla oluşturulan ve bu dönemin ahlak anlayışını benimseyen Griffith modeli, egemen sinemanın kullandığı modeldir. Robert Kolker, Griffith tarzının oluşmasında sinemanın ilk dönemlerinde işçi sınıfı için yapılan filmlerden para kazanılmamasının etkili olduğunu belirtir. Böylece filmlerin kar ve saygınlık kazandıracak üst sınıfa hitap etmesine karar verilir. Ancak üst sınıfın dikkatini çekmek için zararsız bir ahlak anlayışının ve cinsel içeriğin kullanılmasına ihtiyaç duyulur ve filmler bu doğrultuda yeniden kurgulanır. Böylece Amerikan sineması 1910'lardan 1940'lara kadar ideolojik bir düzenleme yaparak yaşamı basitleştiren ve ekonomik eşitsizlikleri sahte mutluluklar içinde eriten bir modeli egemen sinema akımı olarak alıcının zihnine yerleştirir. Böylece 1910'larda Griffith tarafından geliştirilen ahlaki kodlar ve dramatik yapılar, popüler sinemanın sürekli olarak süslediği ve bugüne kadar beslediği bir model oluşturur (Yılmaz, 2008; 70-71). Griffith modeline zemin hazırlayan üst sınıf, 19.yüzyıldan itibaren ekonomik ve politik iktidarı ele geçiren burjuvazidir. İşte polisiye-gerilim türünün temelleri de burjuvazinin

giderek artan macera anlayışının sonucunda üretilen serüven, dedektif ve bilim-kurgu edebiyatıyla atılır (Yılmaz, 2008: 69-71).

*Burjuva ideolojisi kendisini ve kurumlarını doğallaştıran, onları 'gerçek' dolayısıyla da değiştirilemez olarak gösteren kendi insan doğası görüşünü mümkün olan tek görüş olarak dayatmaya kalkışmıştır* (Yılmaz, 2008: 71). Sistemin devamlılığı için gerekli olan bu algı zamanla toplumun belleğine yerleştirilir. Böylece oluşturulan bu yapay gerçeklik, kitleler tarafından istek duyulması gereken doğal bir gerçeklik olarak algılanmaya başlanır. İzleyici perdede izlediklerini kendi düşüncesinin yansıması olarak algılar. Daha net bir ifadeyle beyaz perdeye yansıyan kötü, izleyici için gerçektir; ama aslında oluşturulan bu kötülük egemen ideolojinin yarattığı yapay gerçeklikten başka bir şey değildir. İzleyici farkında olmadan, hatta isteyerek egemen ideolojinin yeniden üretilmesine ortak olur ve izledikleriyle özdeşleşerek bu üretimin gündelik yaşama sızmasına gönül rahatlığıyla izin verir.

Seri cinayet kavramının ortaya çıktığı 19.yüzyıla bakıldığında zaman bu gelişmenin sinema ideolojisinin kurgulandığı kapitalist burjuva ahlakıyla örtüştüğü görülür. Yaşar Çabuklu, seri cinayetin 19.yüzyılda bireyselliğin gelişimiyle birlikte bir kariyer tercihi olarak ortaya çıktığını belirtir. Kent yaşamıyla birlikte anonimleşme bir yığılma biçimini alır ve bu yığın içinde görünmez olan birey, işlediği cinayetlerle yaşadığı kimlik sorununa anormal bir yöntemle cevap vermeye çalışır. *Anonimleşme birbirinin aynı olan metaları kitlesel ölçekte üreten kapitalist seri üretimle yakından ilişkilidir. Seri cinayet seri üretimin eşlikçisidir* (Çabuklu, 2007: 56). Çünkü kapitalizmin sürekli olarak üretmeye ve tekrara duyduğu ihtiyacı karşılaması için insanları nesneleştirmesi ve kitleleri ortak paydada toplaması gerekir. Kitlesel benzerlik yaratma çabasının sonucunda, tıpkı fabrikadaki seri üretim gibi anormal, patolojik bireylerin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Normalleşme yani diğerlerine benzeme bir süre sonra bireyde parçalanmaya neden olacaktır ve benzerliği kabul edenler “başarılı yurttaşları” oluştururken kabul etmeyenler “anormal ve başarısız azınlığın” içine itilecektir (Çabuklu, 2007: 55-57). O halde sistem, kitlesel benzerliği korumak için anormal bireyleri normal olanlardan ayırmak zorundadır. Seri katil ise tıpkı eşcinseller gibi Çabuklu'nun “patolojik yarılma” olarak tanımladığı bu durumun başarısız özneleri olarak vahşi –ama çekici-karanlığında kendini var etmeye çalışacaktır.

Seri katil kitlesel yığının içinde kendisine özel bir kimlik edinmeye çalışırken farkında olmadan bu kitlenin kodlarını kullanmaya mecburdur. Ölüme, yok olmaya, kaybolmaya karşı koymak isteyen seri katil, seri üretimin yaptığını aynen tekrar eder: sürekli olarak yenilenme ihtiyacı. Böylece yenilenmek ve aynı zamanda biriktirerek güçlenmek için kimliğini kurguladığı cinayetleri seri hale getirmek zorundadır. Aslında bu durum sadece kapitalizmle benzerlik göstermez; yine 19.yüzyılın son dönemlerinde ortaya çıkan, birbirini izleyen bölümler halinde gazete ve dergilerde yayımlanan romanlar da aynı düşüncenin ürünüdür. Her bölüm –cinayet- bir gizemle son bularak merak ögesi ayakta tutulmalı, süreklilik sağlanmalı, bunu yaparken kendine has bir üsluba sahip olmalı ve hayran kitlesini arttırarak kendini ispat etmelidir. Nitekim seri katil kavramını ilk ortaya atan FBI ajanı Robert K.Ressler, bu kavramı izlediği dizi filmlerin etkisiyle bulduğunu söyler. *Flash Gordon ve Kızıl Maske* gibi çocuk kuşağının eski seri maceralarından olan bu haftalık dizileri örnek gösteren Ressler *dizilerin bir bölümünü seyrettikten sonra acaba haftaya ne olacak diye gergin bir heyecanla bekleyen çocuklar gibi, seri katilin de bir sonraki suçunu gerçekleştirmek için zor sabrettiğini* belirtir (Everitt, 2004: 302). -Aynı zamanda Ressler, Thomas Harris'in dörtlümesinde yarattığı FBI Davranış Bilimleri Biriminin başındaki Jack Crawford karakterinin esin kaynağıdır.-

İşlediği cinayetlerle “benzer ve normal olanın” dışına çıkmayı başaran seri katilin rahatlığına karşın kitlenin de kendi normallliğini garanti altına alması gerekir. Özellikle modern toplumlar bunu başarabilmek için normal olmayan bireyleri sağlıklı kişiler olarak tanımlayarak ortak bir bellek yaratır. Böylece normal olanla olmayanın arasına kesin bir çizgi olduğu herkesçe kabul edildiği halde bilimsel olarak bu kadar net bir ayırmadan söz etmek

imkansızdır. Çünkü psikolojik düzeyde, normalliğin gerçekte ne olduğu asla ispat edilemez ya da evrensel düzeyde tanımlanamaz.

Bu konudaki çeşitli yaklaşımlara göre iki temel görüşten bahsetmek mümkündür. Birinci görüşe göre –ki çoğunluk bunu savunur, savunmak zorundadır- toplumsal normlara uyma oranı normalliği, bu kurallardan sapma ise normal-dışılığı belirlemektedir. İkinci görüşe göre “hasta toplum” kavramıyla birlikte anormallik toplumun kimliğine dönüşür. Cinayet gibi eylemler, toplum için zararlı olsa bile, bireysel bir karardır ve aslında birey, eylemi vasıtasıyla toplumu taklit eder (Geçtan, 1993: 11-15). Anksiyete Çağı olarak tanımlanan günümüzde, egemen ideoloji işte bu “hasta toplum” tanımlamasını reddederek yapay bir gerçeklik yaratır. Geniş kitlelere ulaşan sinemanın gücü burada devreye girer: Hasta toplum, normal olduğuna inandırılmanın huzuruyla iyilerle kötülerin savaşını izler. İyiler tüm ana-akım sinema filmlerinde birbirine benzerken kötüler eşsiz, özel ve farklıdır. Ancak Rene Girard’ın Şiddet ve Kutsal (2003) çalışmasından da çıkarsayabileceğimiz gibi herkesin farklılığı değil aynılığı toplum için büyük bir tehditken çok gariptir bunun farkında olan sadece kötülerdir; ister gerçek yaşamda isterse sinemadaki kurgusal bir karakter olsun bütün kötüler farklıdır.

Burada psikopat ve sosyopat terimleri arasındaki farklılığa dikkat çekmek gerekmektedir. Çünkü bu iki terim, kişinin klinik bozukluklarının kökenleri ve belirleyici etkenleri arasındaki farklılığa dayanır. Temel olarak değerlendirecek olursak birçok sosyolog, kriminolog ve klinisyen psikolojik, biyolojik ve genetik özelliklerin sendromun gelişmesine katkıda bulunduğunu düşünüp psikopat terimini tercih ederken; toplumsal etkilerin ve erken dönemlerde yaşanan olumsuz olayların sonucunda oluşan sendromları ise sosyopat terimi ile tanımlar. (Hare, 2006: 25-27). Burada önemli olan temel ayırım psikopat bireylerin yaptıkları eylemleri farkında olmalarıdır yani tüm davranışları, özgürce yaptıkları bireysel seçimlerinin bir sonucudur. O halde “psikopat” olarak tanımlanan bir kişinin kötülüğü bireysel bir sorumluluk taşırken; “sosyopat” olarak tanımlanan bir kişinin kötülüğü, içinde bulunduğu toplumun yansımasıdır. Ana-akım sinemanın, Hannibal’ın hikayesinin anlatıldığı filmlerden hareketle, bu tanımlamayı kullanma biçimi, kötülüğün ideolojik olarak nasıl kurgulandığına dair ipuçları vermektedir. (Hare, 2006: 25) Özellikle Thomas Harris *Kuzuların Sessizliği* romanında Hannibal Lecter’ı “tam bir sosyopat” olarak tanımlarken senaryo yazarı Ted Tally’nin ise “psikopat” olarak tanımlaması tesadüf müdür?

Thomas De Quincey’in 1811 yılında Londra’da arka arkaya işlenen yedi cinayetten sonra kaleme aldığı denemelerdeki aşağıdaki alıntının da dikkat çektiği nokta, aslında seri katil John Williams’ın cinayetleri değil, kötülüğün “cinayet-sanat-ahlak” ilişkisiyle değerlendirilmesinin önemli olduğudur. Her ne kadar akıl almaz bir kötülük olarak kabul edilse bile cinayetler, hatta vahşice ve planlı işlenen seri cinayetler, insanla ve toplumsal olaylarla yakından ilişkilidir.

*Bir cinayet... varsayalım ki işlendi, oldu bitti; tetelestai, yani “sona erdi” ya da (Medea’nın o katı değişiyse) eirgastai, yani “yapıldı, oldu, bitti, fait accompli” denecek duruma geldi. Varsayalım ki öldürülen zavallı adam acılarından kurtuldu, bunu yapan alçak herif de kim bilir nereye toz oldu. Yine varsayalım ki biz de kaçan keratayı izleyip yakalamak için elimizden gelen her şeyi yaptık, ama nafile, gitti, kaçtı, sıvıştı, tüydü, vb..., öyleyse, ben derim ki, bu durumda erdem ne işe yarar? Ahlaka yeteri kadar ödün (ya da ödül) verilmiştir ve artık “Zevkin”, Beğenin’in”, “Güzel Sanatların” sırası gelmiştir (Quincey, 2007: 26).*

Polisiye gerilim türünde yazılan *Kızıl Ejder*, *Kuzuların Sessizliği*, *Hannibal ve Hannibal Doğuyor*, Quincey’in ifade ettiği gibi cinayeti estetik bir algıyla değerlendirir. Thomas Harris dörtlemenin ilk romanı olan *Kızıl Ejder*’i 1981 yılında yazar. Bu tarih, özellikle Amerika başta olmak üzere birçok Batı ülkesinde seri katillerin sayılarının hızla arttığı ya da patlak verdiği bir dönemdir. Ayrıca FBI’nın Davranış Bilimleri Ünitesi Suçlu Kişilik Araştırma Projesi 1970’lerin sonlarında başlatılır. Bu proje kapsamında aralarında

Charles Manson, Ed Gein, Ted Bundy gibi kırk kadar seri katille FBI ajanları özel görüşmeler yaparak bir suçlu profili oluşturulmaya çalışır (Everitt, 2004: 302). Harris'in bu gelişmelerden etkilendiği bilinmekle birlikte Hannibal Lecter başta olmak üzere birçok karakteri gerçek seri katillerden ve onların cinayetlerinden esinlenerek oluşturur. O halde bu romanların tümüyle hayal ürünü olmadığını ve belki de dönemin batı toplumlarını ele geçiren cinayetlere ve dolayısıyla kötülük algısına dayandığını söylemek mümkündür. Ancak Harris'in anlatmak istediği kötüler ile sinemanın ideolojik olarak beyaz perdeye yansıttığı kötüler, küçük ama önemli farklara sahiptir.

Hannibal Lecter'in bir bakıma hayat hikayesine odaklanan ve bu çerçevede yaşanan diğer cinayetlere yer veren dört roman ile romanların sinema uyarlamaları arasında "kötülüğün" kurgulanmasına dair önemli, altı çizilmesi gereken farklılıklar bulunmaktadır. Bunlardan ilki romandaki "en kötünün" yani Hannibal Lecter'in sinema uyarlamasında değişen ya da hiç gösterilmeyen özellikleridir. Thomas Harris tarafından "tam bir sosyopat" olarak tanımlanan Hannibal Lecter'in *Hannibal Doğuyor* romanında çocukluğuna ve ilk gençlik yıllarına dönülür. Lecter, İkinci Dünya Savaşı'nın en vahşi yüzüyle karşı karşıya kalmış, çok sevdiği anne ve babası öldürülmüş, kız kardeşi Mischa ise yiyecek bulamayan bir grup yağmacı tarafından yenmiştir. Lecter yaşadığı bu vahşetten sonra değişmeye başlar ve Mischa'yı yiyenlerin kendisine de kız kardeşinin etinden yedirdiğini öğrendikten sonra benzersiz bir seri katile dönüşür. Bununla birlikte önceki romanlarda Mischa'dan bahsedilir ve Lecter, Starling ile kurduğu ilişkide hayatında ilk defa Mischa'yla benzerlikler yakalar. Starling, Lecter için çocukluğuna açılan bir kapı gibidir (Harris, 2000: 258 ve 283-284). Bu durum Lecter gibi bir seri katil için oldukça insani bir duygudur. Fakat sinemaya uyarlanan üç filmde böyle bir detaydan bahsedilmez.

Beyaz perdedeki Lecter, hiçbir insani yönü olmayan bir kötüdür ve bu kötülüğün sebebi yoktur. Hatta Starling ile iletişim kurmasının sebebi olarak cinsel tatmin ve beğeni gösterilir. Ne *Kuzuların Sessizliği* ne *Hannibal* ne de *Kızıl Ejder* filmleri, romanda anlatıldığı halde, İkinci Dünya Savaşı'ndan, Mischa'dan yani Lecter'in insani yönlerinden bahsetmez. (Lecter'in gerçek hikayesinin anlatıldığı *Hannibal Doğuyor* filmi önceki üç film kadar popüler olmamış, hatta bu filmin yönetmen ve yapımcıları, önceki filmlerdekinden farklı olarak Amerika sinema sektörünün içinden değildir.) Bu, ana-akım sinemanın kötülüğü bireyselleştirmesi, toplumun ahlaki yasalarına uymayan ve doğuştan kötü olduğunu düşündükleri ötekileri kesin çizgilerle ayırma çabasıdır. Kısacası romandaki Lecter'in kötülüğü toplumsal olaylara dayandırılırken ana-akım sinemadaki Lecter'in kötülüğü doğuştandır ve iyiler –yani FBI- bu kötülerini yenecektir.

Lecter bu hikayedeki tek kötü karakter ve seri katil değildir. *Kuzuların Sessizliği*'ndeki Jame Gumb yani namı diğer Buffalo Bill ve *Kızıl Ejder*'deki Francis Dolarhyde dörtlemedeki diğer seri katillerdir. Vücutundaki büyük Kızıl Ejder dövmesiyle Dolarhyde, tavşan dudak olarak doğar ve son derece çirkin bir bebek olduğu için annesi ve babası tarafından terk edilir. Dolarhyde de dini yönden takıntılı, dominant ve huzur evi sahibi büyükannesiyile birlikte büyümek zorunda kalır. Film uyarlaması Dolarhyde'in büyükannesinden gördüğü psikolojik şiddete yer verir. Ancak bir dönemin önemli ailelerinden olan Dolaryhde'lerin yaşadığı ekonomik ve psikolojik yıkım ile bu yıkıma neden olan 1930-1945 yıllarında Amerika'da yaşanan toplumsal gelişmeler filme yansımaz. Roman genel olarak 1929 yılında başlayan ve 1930'ların sonlarında etkisini en sert şekilde gösteren Büyük Buhran yıllarını, İkinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü ve Pearl Harbor Saldırısı'nın yaşandığı korku dolu günleri Dolarhyde ailesinin parçalanmasının nedeni olarak gösterirken sinema uyarlamasında böyle bir detaya rastlanmaz. Sinema "tümüyle kötü" olan büyükannesinin elinde büyüdüğü için sorunlu, takıntılı bir seri katil profili çizerken romandaki şu detayı görmezden gelir:

*Aralık 1943. Francis Dolarhyde beş yaşına gelmişti. Büyükannesinin evinde, üst kattaki kendi yatak odasında yatıyordu. Oda zifiri karanlıktı. Pencereelerde de*

*herhangi bir Japon saldırısına karşı ışığı dışarı sızdırmayan perdeler asılıydı. Japon diyemiyordu Francis. Çişi vardı. Karanlıkta ayağa kalkmaya korkuyordu (Harris, 2002: 203).*

*Kuzuların Sessizliği* romanındaki seri katil Jame Gumb (Buffalo Bill) ise tıpkı Francis Dolarhyde gibi dönüşmek isteyen, içinde bulunduğu bedende mutlu olmayan bir insandır. Dolarhyde Kızıl Ejder'e<sup>2</sup> dönüşmek isterken Jame Gumb içinde bulunduğu erkek bedeninden kurtulup bir kadına dönüşmek ister. Sinema uyarlamasındaki Jame Gumb karakteri tıpkı romandaki gibi kadınları öldürerek onların derilerinden kendisine bir kıyafet yapmak isteyen, bu amaçla kendi bedenine uygun kadınları kaçıracak birkaç gün evindeki kuyuda bekleten, ardından onları öldürerek derilerini yüzen ve cesetlerin boğazına kelebek kozaları bırakan bir seri katildir. Ancak sinemada karşımıza çıkan Gumb'un altı çizilen bir özelliği vardır; transseksüel olması. Neredeyse tüm cinayetlerin sebebi Gumb'un bir kadına dönüşme arzusudur. Film, Gumb'un sergilediği kötülüğün kaynağı olarak transseksüel olmasını gösterirken romandaki şu detay filmde yoktur:

*“Jame aslında eşcinsel değildir, cezaevinde yatarken alıştığı bir şeydir bu. Aslında o hiçbir şey değildir, doldurmak istediği büyük bir boşluktur, bu yüzden de çok öfkeli. Bir odaya girdiğinde odanın biraz daha boşaldığını hissedersin. Demek istediğim, on iki yaşında büyükannesine büyükbabasını öldüren bir insanın bir kişiliği olmasını beklerdin, değil mi? (Harris, 1992: 139)*

Jame Gumb'un islahevinde yaşaması, on iki yaşındayken annesinin ve babasının olmaması ve aslında eşcinselliğinin islahevindeki tecavüzlerin bir sonucu olması romanda anlatılan ama sinema uyarlamasında hiç değinilmeyen detaylardır. Bu cinsiyetçi yaklaşım ve kötülüğün kaynağının eşcinsellik olarak vurgulanması sadece *Kuzuların Sessizliği* filminde değil *Hannibal* filmindeki Mason karakterinde de karşımıza çıkar. Mason Verger bir seri katil değil, Hannibal Lecter'in hayatta kalmayı başaran kurbanlarından birisidir. Oldukça varlıklı ve hükümete yakın bir ailenin oğlu olan Mason, *Hannibal* filminde gösterildiği üzere eşcinseldir ve psikiyatristi olan Lecter'ı baştan çıkarmak için evine çağırır. Ancak Lecter, kendisini cinsel fantezi salıncağına bağlayan Mason'a özel bir ilaç vererek kırık ayna parçalarıyla kendi yüzünden parçalar koparmasını ve köpeğine yedirmesini ister. Aldığı ilacın –bir nevi yasal uyuşturucunun- etkisiyle bu vahşi olay Mason için bir eğlenceye dönüşür. Kısa bir süre içinde yüzü paramparça olan Mason salıncaktan kurtulmak isterken düşer ve boynunu kırar. Yıllarca geçirdiği ameliyatlara rağmen korkunç bir yaratığa benzeyen ve yatalak olan Mason için artık yaşamasının tek bir amacı vardır, o da Hannibal Lecter'ı domuzlara yedirerek intikamını almak. *Hannibal* filmi neredeyse Mason'un, Lecter'ı yakalama hırsı ve intikam isteği üzerine kuruludur.

Ana-akım sinemanın kurguladığı Mason karakterinin ve film uyarlamasında hiç bahsedilmeyen ancak romanda detaylarıyla anlatılan Verger ailesinin gerçek öyküsü farklıdır. Film uyarlamasında yer almayan Verger ailesinin geçmişi, sadece Mason'ın kişisel özelliklerine değil aynı zamanda Amerika'nın toplumsal çarpıklığına da ışık tutar. Romanda bahsedilen Verger'ler domuz çiftlikleri olan, varlıklı ve hayvancılıkla uğraşan bir ailedir. Ancak Mason Verger'in babası Molson Verger 1940'lı yıllarda domuzların temiz içme sularını kesip daha hızlı semirmelerini sağlamak için, onları, hayvan dışkılarıyla mayalanmış balçıkla beslemeye başlamıştır (Harris, 2000: 107). Kısa zamanda hazır et sanayindeki en büyük isim olan Molson Verger Hayvan Kesim Yasası'na karşı gelerek, sırf daha az para harcamak için, hayvanların yüzlerine damga vurulmasını yasallaştırır. Ayrıca hayvanların kilo kaybetmeden ne kadar süre susuz ve yiyeceksiz kalacağını hesaplamak için yapılan deneylere de öncülük eder. Mason, böyle bir babanın oğlu olarak büyürken aynı zamanda yaşadığı çiftlikte kendisi de dahil olmak üzere çok sayıda kimsesiz çocuğun tecavüzüne şahit olur.

<sup>2</sup> Kızıl Ejder yani doğu mitolojisindeki adıyla Vulcan'ın Yunan mitolojisindeki karşılığı Hephaistos'tur. Hephaistos sanatın, silahın, demirin tanrısı olarak bilinir ve insanlar tarafından en sevilen tanrıdır.

Sonuç olarak Mason Verger, filmde gösterildiği gibi sadece eşcinsel ve intikam hırsıyla yanıp tutuşan varlıklı bir adam değildir; o, aynı zamanda Amerika'nın en güçlü ve en kirlili geçmişe sahip ailesinin üyesidir. Mason çocukken tecavüze uğramıştır, manastırda büyümüştür ve babası Molson Verger'in hayvanlara ve çocuklara uyguladığı şiddete rağmen Amerikan hükümetiyle kurduğu güçlü ilişkiye şahit olmuştur. Ayrıca Mason Verger filmde anlatıldığı gibi eşcinsel olduğu için Hannibal Lecter'ı evine davet etmez; bu davranışının asıl nedenini Mason şöyle açıklar:

“...Beş yüz saat kamu hizmetinde, köpek evinde çalışmak ve Dr. Lecter'dan tedavi almak şartıyla salınmışım. Eğer doktoru bir şeylere bulaştırırsam terapisine katılma zorunluluğundan kurtulur ve katılmadığım zamanlar bunu aleyhime kullanamaz veya en azından bazen seanslara iyi kafayla gidebilirim, diye düşünmüştüm.” (Harris, 2000: 65).

İşte romanda anlatılan hasta toplum yapısı ile kirlili ilişkiler üzerine kurulu Amerika'nın siyasi ve ekonomik düzeni sinemada konu edilmez. Sinema, Mason karakterinin tüm kötülük eğilimini bireysel bir yöneliş olarak kurgulayarak, hatta eşcinsel olmasından dolayı Lecter'ın kurbanı olmasını da vurgulayarak romandaki toplum eleştirisini beyaz perdeye taşımaz. Zaten *Hannibal* romanı Thomas Harris'in dörtlemedeki üçüncü romanıdır ve okuruna önceki iki romandan daha açık bir toplum eleştirisi sunarken sinema uyarlaması bu eleştirilerin neredeyse hiçbirine değinmez.

*Hannibal* romanındaki olayların büyük bir bölümü Amerika'da yaşanırken Lecter'la ilgili bazı bölümler Floransa'da geçer. Yazar, bu sefer de Avrupa'nın sanat ve kültür merkezi sayılan İtalya'nın tarihine ve toplum yaşamına dair önemli eleştiriler getirir. Lecter, *Kuzuların Sessizliği* romanının finalinde hapishaneden kaçmayı başarmıştır ve yedi yıl sonra Floransa'da, şehrin en önemli müzesinin müdürü olarak ortaya çıkar; tabii ki Dr. Fell sahte kimliği ile gerçek müdürü öldürüp onun yerine geçerek. Seyirciyi Floransa'nın tarih ve sanat kokan sokaklarında hoş bir yolculuğa çıkararak film uyarlamasında meşhur Pazzi ve Medici ailelerinden bahsedilir. Ancak Dr. Fell'in gerçekte yamyam Hannibal Lecter olduğunu fark ederek Mason Verger tarafından konan ödülü almak isteyen müfettiş Rinaldo Pazzi'nin ortaya çıkmasıyla dengeler değişir. Bu sırada Floransa'nın gerçek ve kanlı tarihine romanda anlatıldığı gibi değinilmez. Rinaldo'nun lanetli olan soyadından ve Pazzi'lerin Medicilere olan düşmanlığından söz eden Hannibal Lecter (yani Dr.Fell) ile amaç Floransa'nın tarihine değinmek değil Lecter'ın dahiyane sanat bilgisini seyirciye göstermektir. Oysa romanda Floransa'nın tecavüz ve ölüm sahnelerini canlandıran heykelleri, bugün akıllara kazınan şekliyle “Floransa'yı Floransa yapan Medici” ailesinin geçmişte işlediği cinayetleri yani kısacası Floransa'nın kanla ve vahşetle yazılan geçmişi filmde gösterilmeyen bir karamsarlık havası içinde okura aktarılır. Romandaki Floransa, kömür karası bir kalemle eskizlerinin çizildiği, sokaklarında yarasaların yaşadığı ve korku filmlerini aratmayan Medici ailesinin yaşadığı gotik bir ortaçağ şehridir. Floransa adaletsizdir ve sanat, Medici ailesinin sokaklara sızan silahı gibidir. Hannibal Lecter ise cehennemi andıran Floransa'nın gerçek tarihini bilen, hatta geçmişte işlenen cinayetlerden daha erdemli cinayetler işleyen bir misafirdir. Kısacası yamyam Hannibal Lecter filmde kurgulandığı gibi sanat ve tarih kokan Floransa'ya bulaşan şeytansı güç değil, Avrupa'nın tarihini yansıtan bir ayna gibidir. Lecter, Batı kültürünün ve tarihinin gerçek yüzüdür.

Romanın Medici Ailesi'ne, Floransa'ya ve Amerika'ya getirdiği eleştiri bu kadarla kalmaz. Hannibal Lecter'ın önce Floransa'da, ardından Amerika'da gittiği iki sergi sinema uyarlamasında yoktur. Sergilerden ilki Floransa'nın merkezinde açılan ve Medici ailesine ait eşyaların sergilendiği Şeytani İşkence Aletleri Sergisi'dir (Harris, 2000: 131-132). Bir ay sürmesi beklenen serginin altı ay boyunca açık kalması ve ziyaretçi sayısının en büyük sanat galerinin ziyaretçi sayılarına ulaşması gibi detaylardan bahseden romandaki şu alıntı dikkat çekicidir:



*İtalyan prensleri kurbanların kemiklerinin, şekilde gösterildiği gibi, görevli kişilerin elindeki tekerleğin demir çerçevesi vasıtasıyla kırılmasını tercih ederken Kuzey Avrupa'da kabul gören yöntem, kurbanı tekere bağlamak, demir bir çubukla onun kemiklerini kırmak ve kırık kemiklerle dolu vücudu tekerleğin parmaklarına dolamaktı. Çünkü kemiklerin kırılması vücuda bir esneklik kazandırıyordu. İkinci yöntem çok daha tatmin edici bir izlenim olmasına karşın, iliklerin kana karışıp kalbe gitmesi sonucunda gelen ölüm dolayısıyla eğlencenin kısa sürme riski vardı. (Harris, 2000: 131-132)*

İtalya'daki Rönesans'ın en etkin isimlerinden birisi olan Medicilerin bu gerçeğine ek olarak romanın ilerleyen bölümlerinde anlatılan diğer sergi ise Orta Amerika'da açılmış olan Yöresel Silah ve Bıçak Sergisi'dir (Harris, 2000: 292-293). Lecter'ın ziyaret ettiği bu sergide son teknoloji modern silahlardan İkinci Dünya Savaşı'nda kullanılmış antika silahlara kadar yüzlerce savaş aletini görebilmek mümkündür. Bu sergilerin hiçbirisi sinema uyarlamasında yer almazken enteresan bir detay daha vardır; o da filmdeki müfettiş Rinaldo Pazzi'nin hikayesi.

Pazzi ailesi Floransa tarihinde Medici ailesine karşı gelen ve Mediciler'in gücüne son vermek için önemli isimlerini öldürmek isteyen bir ailedir. Rinaldo Pazzi ise bu ailenin son kuşağından bir isimdir. Romanda uzun uzun anlatılan Rinaldo Pazzi, geçmişte başarılı ve işine aşık bir dedektiftir. Floransa Canavarı olarak bilinen bir seri katili yakalamayı başaran müfettiş sadece soyadının Pazzi olmasından dolayı Floransa'daki yetkili birimlerin baskısına maruz kalır. Gerçek katili yakaladığı halde, bu başarının bir Pazzi'ye ait olmasından rahatsız olan bir kesim Rinaldo'nun yanıldığını ve gerçek katilin dışarıda olduğunu savunur. Böylece seri katil serbest bırakılırken Rinaldo soruşturma biriminden daha basit bir göreve sürgün edilir. Bu olay Rinaldo için büyük bir kırılmanın başlangıcıdır. Ülkesine olan tüm güvenini kaybeden Rinaldo, Hannibal Lecter'ı yakalayıp kanuna teslim etmek yerine üzerine konan ödülü alabilmek için Lecter'ı Mason Verger'e vermek için anlaşır. Rinaldo'nun istediği, filmde gösterildiği gibi genç ve güzel karısını mutlu etmek değildir; Rinaldo bir zamanlar Mediciler'in tekelinde olan ve dünyanın en pahalı operalarından birisine girebilecek paraya sahip olmaktır. Rinaldo Pazzi geçmişini, hayatını ve kariyerini elinden alan Mediciler'den intikam almak için Hannibal Lecter'ı kullanmak ister; ancak bunu başaramaz. Romandaki Rinaldo'nun bu derinliği filmde karşılık bulmaz ve karşımıza sadece genç ve güzel karısına pahalı hediyeler almak isteyen basit bir müfettiş çıkar.

Ana-akım sinemanın değiştirdiği en dikkat çekici farklılık; dörtlemenin üçüncü romanı olan -ve aynı zamanda Lecter'ın bütün hikayesinin sona erdiği- *Hannibal*'in finalinin sinema uyarlamasında değiştirilmiş olmasıdır. Bu önemli fark, sinema için ideolojik olarak kötülüğün bireysel bir suç olduğunu ve iyilerin (FBI ajanları Will Graham ve Clarice Starling gibi) sonunda yeneceği üzerine kuruludur. İşte temel ayırım burada devreye girer. Roman, iyiyi temsil eden FBI ajanı Starling ile Lecter'ın birlikteliğiyle son bulurken filmde Starling hayatı pahasına Lecter'a teslim olmaz ve onu yakalayıp kanuna teslim etmek ister. Lecter'ın karanlık bir gecede kayıplara karıştığı sahneyle film sona erer. Oysa romanda Starling'in psikiyatrist Lecter tarafından özel bir hipnoz yöntemiyle toplumsal kimliğinden sıyrılır, böylece bastırıldığı gerçek Starling'e dönüşür, geçmişle yüzleşir ve Lecter'a olan aşkını kabul ederek onunla birlikte yaşar. Romandaki finalin ana-akım sinema tarafından değiştirilmiş olması yani iyinin, devleti ya da sistemi temsil eden Starling'in kötülüğe teslim olmaması önemli bir ayrıntıdır.

Romanda Starling'in bazı konuşmalarından Lecter'e beslediği yakınlıktan, hatta aşktan bahsedilirken filmlerde Starling'in güçlü, asla kötülüğe taviz vermeyen ve sadece Lecter'a saygı duyan bir FBI ajanı olarak tanımlanması dikkat çekicidir. Filmler "ideal" bir FBI ajanı yaratırken romandaki gibi Starling'in duygularına, kadın kimliğine, Lecter ile çocukken öldürülen babası arasında kurduğu özel bağa ve onu korumak istemesine yer

vermez. Romanda Starling'in şu konuşmadan anlaşılacağı üzere Lecter'ı asla öldürmek istememekte, hatta onu korumak istemektedir.

*Starling : ...Aslında bakarsan bazen, olur da köşeye sıkıştırılırsa, ona yardım etmeyi düşündüğüm zamanlar olmuştur. ... Benimle birlikte hayatta kalma şansı daha yüksek. Ondan korkmuyorum, bu yüzden doğrudan ateş etmem. ... İğneden kurtulmasını istiyorum. Ayrıca... yakalanırsa, bana söylemiş oldukları için ona teşekkür edeceğim. Bir insan hakikati söylüyor diye onu harcayamazsın (Harris, 2000: 243).*

## Sonuç

Sonuç olarak Thomas Harris tarafından yazılan ve dört romandan oluşan hikaye, popüler olan film uyarlamalarından farklı bir kötülük kurgusuna sahiptir. Hannibal Lecter'in romanlarda sosyopat olarak tanımlanmasına ve yazarın, böylesine benzersiz bir kötülüğün kaynağı olarak "hasta toplumu" işaret etmesine rağmen ana-akım sinemanın beyaz perdeye taşıdığı kötülük olgusu yapay ve tek boyutludur. Sinema, kötülüğü bireysel bir hata olarak kabul ederek onları toplumun "diğerleri" olarak gösterir.

Ana-akım ideolojinin tekelindeki Hollywood sinemasına göre; Seri cinayetleri işleyen katiller mutlaka iyiler tarafından cezalandırılacaktır. İşledikleri suçların sorumlusu yalnızca kendileridir. Toplum, normal olan çoğunluktan meydana gelmiştir ve seri katiller bu normal çoğunluğun dışında kendiliğinden ortaya çıkmış, şeytani varlıklardır. Sinema tarafından yaratılan bu algı ilk bakışta basit bir senaryo kurgusu şeklinde görünse de temeldeki amaç çürümüş, bozulmuş ve çökmüş sistemi normal gösterme çabasıdır. Ne Hannibal Lecter ne Buffalo Bill ve Francis Dolarhyde ne de Mason Verger sinemada gördüğümüz gibi doğuştan gelen kötülükleriyle topluma korku salan insanlar değildir. Elbette işledikleri cinayetlerin ya da kötücül eylemlerinin tek sorumlusu olarak toplumu gösteremeyiz ancak altı çizilmesi gereken en önemli nokta şiddeti tetikleyen nedenlerin sinemada göz ardı edilmesi; daha da önemlisi bunun bilinçli bir şekilde yapılmasıdır. O halde ana-akım sinema ideolojisi kötülüğü toplumsal bir olgu olarak göstermez. Hasta toplum fikrini kabul etmek demek üzerine inşa edilen tüm sistemin çökmesi demektir. –ya da çöküşü resmen kabul etmek...

## Kaynakça

- ÇABUKLU, Yaşar (2007). *Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik*. İstanbul: Everest Yayıncılık.
- De QUINCEY, Thomas (2007). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*. Çeviren: İsmet Birkan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- EVERITT, David ve SCHECHTER, Harold (2004). *A'dan Z'ye Seri Katiller Ansiklopedisi*. Çeviren: Sinan Güneşli, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- GEÇTAN, Engin (1993). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HARE, Robert D. (2006). *Vicdansızlar – Antisosyal Kişilik Bozukluğu*. HYB Yayıncılık, Çeviren: Semra Kunt Akbaş, Ankara.
- HARRIS, Thomas (2002). *Kızıl Ejder*. Altın Kitaplar Yayınevi, Çeviren: Belkıs Çorakçı, İstanbul.
- HARRIS, Thomas (1992). *Kuzuların Sessizliği*. Altın Kitaplar Yayınevi, Çeviren: Mehmet Harmanlı, İstanbul.
- HARRIS, Thomas (2000). *Hannibal*. İnkılap Yayınları, Çeviren: Murat Sağlam, İstanbul.
- HARRIS, Thomas (2007). *Hannibal Doğuyor*. Altın Kitaplar Yayınevi, Çeviren: Pınar Öcal, İstanbul.
- HAYWARD, Susan (1984). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Taylor & Francis, New York. (İngilizce Aslından Çeviren : Emrah Suat Onat)

- KAKINÇ, T. (1995). *100 Filmede Başlangıcından Günümüze Polisiye/Gerilim Filmleri*. Bilgi Yayınevi, Ankara.
- MONACO, James (2014). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. Çeviren: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- YILMAZ, Ertan (2008). “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, *Sinema – İdeoloji – Politika*. Orient Yayıncılık, Ankara, Sayfa: 63-86.