



Korku Filmlerinde “Şeytan”dan 2000’lere Değişmeyen Kadın İmgesi:

“Şeytan Çarpması” Filminin Feminist Eleştirisi

The Unchanging Image of Women From The Exorcist to 2000s in Horror Movies: Feminist Criticism of “The Exorcism of Emily Rose”

Dr. Öğr. Üyesi Tülin SEPETCİ¹

Öz

Popüler sinemanın korku türünde, kadınların ve toplumdaki rollerinin statükoyu destekleyip, egemen ideolojiyi yeniden üretecek tarzda sunulduğu, cinsiyet ayrımcılığı yapıldığı ve bu durumun 70’li yıllardan beri değişmediği varsayımından hareket edilen bu çalışmada, örnek film olarak 2005 yapımı “Şeytan Çarpması” filmi seçilmiş ve film, Feminist Film Eleştirisi çerçevesinde nitel olarak analiz edilmiştir. Çalışmanın amacı yalnızca korku filmlerinde kadın temsil kalıplarını ortaya koymak değil, aynı zamanda iki film farklı dönemlerde ve farklı toplumsal değişim dinamiklerinde çekilmiş olmalarına rağmen kadınların ev içinde, eğitim hayatında ve iş hayatında benzer biçimde konumlandırıldıklarını feminist film eleştirisi çerçevesinde tartışmaktır. Analiz sonucunda “Şeytan Çarpması” filminin de ataerkil sistemin devamlılığını sağlama yönünde basmakalıp yargıları yeniden üretir nitelikte olduğu görülmüştür. 70’li yıllarda çekilen “Şeytan-The Exorcist” filminin temelinde olan anti-feminist düşünce yapısının 2000’li yıllara geldiğinde hala geçerliliğini koruduğu görülmektedir, çünkü ataerkil kapitalist sistem kadının ikincil konumunu yeniden üreten işleyişini korku türü aracılığıyla sürdürmeye devam etmektedir. Kadın hala kötülüğün doğuşuna aracılık etmekte ve toplumun ona uygun gördüğü cinsiyet rolleri dışında hareket ederse cezalandırılmaktadır. Tüm bunları hem Emily’nin başına gelenlerde hem de filmin ana karakteri olan avukat kadın Erin’in film boyunca görülen karakter değişiminde görmek mümkündür. Her iki film de kurguladığı tasvirlerle kadın düşmanı ataerkil bir bakış açısını yansıtmakta; kadın olmanın kötülük ve doğaüstü varlıklarla hizalanmasıyla muhafazakar gericiğin yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, korku filmleri, Şeytan, feminist film eleştirisi, toplumsal cinsiyet

Makale Türü: Araştırma

Abstract

In this study, it is assumed that in the horror genre of popular cinema, the image of women is presented in a way that supports the status quo and reproduces the dominant ideology and gender discrimination; and this situation has not changed since the 70s. The 2005 production “The Exorcism of Emily Rose” is chosen as the sample film and the film was analyzed qualitatively within the framework of Feminist Film Criticism. The aim of the study is not only to reveal the patterns of representation of women in horror films, but also to discuss within the framework of feminist film criticism that women are similarly positioned in the home, education and business life, despite the two films being made in different periods and different dynamics of social change. As a result of the analysis, it was seen that the movie “The Exorcism of Emily Rose” was also capable of reproducing stereotypes to ensure the continuity of the patriarchal system. It is seen that the anti-feminist mindset, which is the basis of The Exorcist film made in the 70s, remained valid in the 2000s, because the patriarchal capitalist system continues its function that reproduces the secondary position of women through the genre of horror. The woman still mediates the birth of evil and is punished if she escapes the gender roles that society deems appropriate for her. It is possible to see all of this both in what happened to Emily and in the character change of the lawyer woman, Erin, who is the main character of the film. Both films reflect a misogynist patriarchal point of

¹ Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, İletişim Fakültesi, tlin_sepeti@yahoo.com

view with the depictions they create; It contributes to the reproduction of conservative and reactionary by aligning being a woman with evil and supernatural beings.

Keywords: Woman, horror movies, The Exorcist, feminist film criticism, gender

Paper Type: Research

Giriş

Sinema tarihsel süreçte ekonomik temelli sosyo-kültürel değişimlerin görüldüğü alanlardan biridir. Bu değişim, egemen ideolojilerin de zaman içerisinde değişip dönüşmesinden kaynaklanmaktadır. Egemen ideoloji olan ataerkil kapitalizm kitle iletişim araçlarını kullanarak kendi çıkarları doğrultusunda toplum geneline yayılan bazı stereotipler üretmektedir. Başlangıcından itibaren popüler bir sanat olarak geniş bir izleyici kitlesine hitap eden sinema, bireyler üzerinde propaganda aracı olarak çok etkilidir (Uçar İlbuğa, 2011, s. 121). Sinema çeşitli teknoloji ve film hilelerini kullanıp, gerçeklik yanılsaması yaratarak stereotiplerin yeniden üretilmesi sürecine katkıda bulunur. Filmdeki karakterlerle özdeşleşmesi sağlanan izleyici, filme düşünsel olarak katılmak yerine, verili mesajları sorgulamadan pasif bir şekilde kabullenmektedir.

Popüler sinema, seyirciyi pasifize etme ve bunu da en fazla tür filmleriyle yapmakla eleştirilir. Tür filmlerinde egemen ideoloji, çeşitli stereotiplerle yeniden üretilip, pekiştirilir. Böylece filmler toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin önemli bir parçası olmaktadır (Topçu, 2004, s. 157). Popüler sinemada, özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen feminizm hareketlerinin sarstığı eril kimliği ve ataerkil yapıyı onarmaya çalışan, kadına yönelik öfke ve korkunun en açık gözlemlenebildiği tür korku sinemasıdır. Korku filmlerinin üretim süreci, senaryodan olay örgüsüne, anlatı kodlarından sinematografik öğelere kadar ataerkil düşüncenin süzgecinden geçerek oluşur. Sinemaya yansıyan bu bakış açısı, kadının sinemadaki sunumunu belirler. Nitekim sinema, içinde bulunduğu toplumun bir aynası olarak, toplumdaki değişimleri, gerilimleri, korku ve kaygıları mutlaka yansıtır. Dolayısıyla korku filmleri de kadınlara hem ataerkil toplumdaki konumlarını hatırlatma hem de erkeğin kadına yönelik endişe ve korkularını yatıştırma görevi üstlenen araçlardan biridir. William Friedkin'in yönettiği 1973 yapımı “The Exorcist”² ile başlayan bu furya, o güne dek korku filmlerinde kadının kurban olma durumunda bir paradigma kaymasının başlangıç noktasına işaret eder. Bu çalışmada da popüler sinemanın korku türünde, kadın imgesinin statükoyu destekleyip, egemen ideolojiyi yeniden üretecek tarzda sunulduğu ve cinsiyet ayrımcılığı yapıldığı ve bu durumun 70'li yıllardan beri değişmediği varsayımından hareket edilmiştir. Örnek film olarak 2005 yapımı “The Exorcism of Emily Rose” filmi seçilmiş ve film kadın imgesinin nasıl sunulduğu sorusu temel alınarak Feminist Film Eleştirisi çerçevesinde betimsel olarak analiz edilmiştir.

1. Feminist Kuram Çerçevesinden Ataerkil İdeoloji ve Korku Filmleri İlişkisi

Popüler sinema, toplumsal huzur, ekonomik başarı ve gücün tek adresi olarak ataerkil kapitalist ideolojiyi gösterir. Toplumsal sorunlar mutlaka var olan sistem içinde çözülür; bu sistem de ataerkil kapitalist sistemdir. Ataerkil yapı temelinde erkek egemen sistemin bilinçaltını yansıtan popüler sinema, yarattığı stereotiplerle, kadını erkeğin bakış açısıyla, onun arzu ve korkularını yansıtacak şekilde konumlandırır. Filmlerde kullanılan stereotipler, normal hayatta kadınlardan beklenen sosyal ve ahlaki davranış kalıplarına uymaları için birer şablon görevi görür (Topçu, 2004, s. 158).

Antik Çin kültüründeki Ying yang felsefesine göre kadın ve erkek bir bütünün tamamlayıcı iki parçasıdır (Değirmenci, 2005, s. 51). Öyle ki biri olmadan diğeri bir anlam ifade etmez. Bu iki yarı, ilkel komünal toplumlarda herhangi bir ikilik ya da karşıtlık

² Film Türkiye’de “Şeytan” adıyla gösterime girmiştir.

oluşturmaz. Karşılıklı bağımlılıkları ise birbirini tamamlama şeklindedir. Ancak mülkiyetin olmadığı toplumdaki uzaklaşılıp, özel mülkiyetin hakim olmaya başlamasıyla birlikte kadın da özgürlük alanını yitirmiş; artık kadın bir "mülk" olarak görülmeye başlamıştır. Bir başka deyişle erkek egemen toplumun oluşmasıyla kadın "öteki" olarak tanımlanmıştır. Böylece her iki cinse farklı roller yüklenip, toplum içindeki konumları farklılaştırılmıştır. Bu durum yalnızca cinsiyet kaynaklı iş bölümüyle sınırlı kalmayıp, kadının kamusal alandan soyutlanmasına kadar uzamıştır (Özbey ve Bardakçı, 2019, s. 1792).

Kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin mülkiyet ilişkileriyle kurumsallaşması tarihin en eski egemenlik ilişkisidir (Değirmenci, 2005, s. 51). Dolayısıyla erkeğin kadın üzerindeki egemenliği tarihin en eski hiyerarşisini oluşturur. Zaman içinde kadın, erkek egemen toplumun değerleriyle babaya, erkek kardeşe, kocaya ya da kurumlara bağlı ve bağımlı duruma getirilmiştir. Artık kadının kendi hayatını şekillendirmesi olanaksızdır. Özel mülkiyetin egemen olması noktasında cinsiyetler arasında yaratılan bu eşitsizlik, kapitalist topluma kan pompalamaya devam etmektedir. Nihayetinde kadının bastırılmış konumu tüketim toplumu kültürünü oluşturmada da oldukça önemlidir. Kapitalist sisteme göre kadın ve erkeğin ayrı fiziksel ve duygusal dünyalarının olması, farklı gereksinimleri beraberinde getirmektedir. Binlerce çeşit tüketim kalıbı her iki cinse de ayrı kategoriler halinde sunulur. Ancak kadın erkeğe göre çok daha fazla tüketim kültürü bombardımanına tutulur, çünkü kadın gerek ona öğretildiği gibi erkeğe kendini beğendirmek, gerekse politik arenada boşaltılan dünyasını doldurmak için, tüketimin hem öznesi hem de nesnesi durumuna getirilmiştir. Kitle iletişim araçlarında bilginin hızla yayıldığı bir ortamda kadının tüketim nesnesi olarak pazarlanması, seks endüstrisinden moda, estetik kaygılardan spora kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır, kadın ataerkil kültür içerisinde erkeğin göstereni ve anlam oluşturan değil, anlam taşıyıcısı olarak yer alır (Mulvey, 1975, s. 58).

Erkek egemen kültürün temelini cinsiyet ayrımcılığı oluşturur. Bu kültür, erkek egemen toplum tarafından belirlenmiş ve onun çıkarları doğrultusunda şekillendirilmiştir. Ataerkil toplumda erkek önceliklidir ve erkeğin gereksinimleri ve arzuları kabul görür. Kadın ve erkeğe yapay gereksinimler dayatılmakla birlikte, özellikle kadının duygusal özgürlüğüne yönelik arzu ve gereksinimler toplum tarafından baskı altında tutulur. Hatta bu arzu ve gereksinimlerin ne olduğu ve nasıl karşılanacağı sorusu karşılık bile görmez. Kadınlar "erkek arzularının fetişi, erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak konumlanırlar" (Ryan ve Kellner, 2010, s. 219). Bir başka edilgen temsil biçiminde ise herhangi bir tehlike anında kadınların, tıpkı yaşlılar ve çocuklar gibi savunmasız ve potansiyel mağdurlar olarak, erkeğin korunmasına muhtaç kabul edilmeleri söz konusudur. Esasen kadınların güçsüz ve muhtaç olarak nitelendirilmeleri erkek egemen toplumun yararına, çünkü bu yolla erkek egemen toplum tahakküm zeminini hep canlı tutar.

Erkek egemen değerler kadını kamusal ve politik alandan uzak tutup, özel alana hapsedmekte, ona edilgen, uysal, pasif, tabi olma ve hassas davranmayı uygun görmektedir. Böylece kadına ve erkeğe biçilen cinsiyetçi roller sürekli kılındıkça, kadının baskı altında tutulması kolaylaşmaktadır. Cinsiyetçi değerler, cinsiyetçi sistemi desteklemekle birlikte, aynı zamanda sistemin geleceğini de belirlemektedir. Pek çok ünlü düşünür bu sistem içerisinde erkek egemen bakış açısı çerçevesinden düşüncelerini dile getirmişlerdir. Bunların arasında kadının asla bir erkek kadar evrensel düşünemeyeceğini ve kamusal alanın erkeğe özgü olduğunu söyleyen Hegel (Üste, 2015, s. 108) ve kadının ahlaki olarak tutarlı olmadığını ve iniş çıkışları olduğunu söyleyen Platon (Boyacı, 2014, s. 206) ve Schopenhauer (2003) de vardır. Bireyin psikanalitik yorumlarını topluma kazandırmış olan Freud (Galatzer-Levy, 2008), otorite ve güç sahibi olmak için erkeksi değerlere gerek olduğunu söylemiştir. Bu anlamda Marksist düşüncenin kadının özgürlüğüne katkıları yadsınamaz. Marks, toplumsal düzenleme kanunlarını belirleyen kapitalist sistemin kadın üzerindeki baskısını eleştirmiştir (Armstrong, 2020). Böylece bir insan olarak kadını yeniden biçimlendirerek, toplumsal ama bireysel olarak devrimsel bir yapı kazanmasını amaçlamıştır.

Feminizm tüm bu erkek egemen ideolojilerin karşısına farklı bakış açılarıyla çıkmıştır. Feminizm, kadınların bağımsızlık ve eşitlik çabasıyla yürüttükleri mücadele çerçevesinden yola çıkan bir düşünce akımıdır. Feminizm, ataerkil kapitalizm güdümlü ekonomiyi, kültürü ve toplumu merkezine alarak, gerekli toplumsal değişimler için harekete geçmeye ve eylem stratejilerini hayata geçirmeye çalışır (Notz, 2018, s. 13). Feminist akımlar kendi içinde farklı yönelimlere ayrılmışlardır. Fakat en temel olarak kabul edilen üç feminist yaklaşım söz konusudur. Bunlar; liberal feminizm, radikal feminizm ve sosyalist feminizmdir (Steeves, 1994, s. 107). Liberal feminizm, kadın erkek eşitliğini öne sürse de kadını yalnızca kapitalist sistemin bir parçası olarak toplumsal hayatın içine yerleştirir. Radikal feminizm ise kadın erkek arasındaki cinsiyet ayrımcılığının şiddetle giderilebileceğini öngörür. Erkeğe hiçbir şekilde ihtiyaç olmadığını söyleyip, lezbiyenliği savunur (Ryan ve Kellner, 2010, s. 216). Sosyalist feminist kuram ise diğer ikisinin aksine kadının konumu açıklamak için yalnızca cinsiyet üzerine odaklanmaz. Kadınların sınıfsal ve ekonomik koşullarını da çözüme dahil eder. Temel kavramları, emeğin yeniden üretimi ve evdeki emeğin ekonomik değeridir (Van Zoonen, 1991, s. 310). Her ne kadar öyle tanımlanmamış olsalar da çocuk büyütme, ev işleri gibi yalnızca kadınların sorumluluğundaymış gibi aile içinde verili rollerle yapılan işlerin, kapitalist sistem içerisinde yaşamsal öneme sahip olduğu bir gerçektir.

21. yüzyılın içerisinde bulunduğumuz şu günlerde bile hala kadına yönelik insan/insan dışı, zayıf/güçsüz, içgüdü/mantık ayrımı değişmeden yapısını korumaktadır. Toplum yapısına yerleşmiş olan stereotipler, sinema gibi kitleleri derinden etkileme yetisine sahip bir araç vasıtasıyla pekiştirilmeye devam etmektedir. Sinemadaki anlamlandırma basit bir şekilde var olmaz. Filmdeki her görüntünün belli bir anlamı ve amacı vardır (Topçu, 2010, s. 155). En önemlisi o görüntüler filme, film ekibi tarafından kurgulanarak konulmuştur. Filmde birileri seyirciye "dünyanın şu ya da bu parçasına şu şekilde bak" demektedir. Üstüne üstlük bu bakış, içinde çeşitli anlamları barındırır. Bireyler kendi mevcut gerçekliklerini yaşarlarken, başka birileri dünyanın gerçekliklerini egemen paradigmanın çıkarları doğrultusunda sunmaktadır. Sinemanın işlevi toplumsal ve kültürel olduğu için sinema da her sanatsal yaratımda olduğu gibi denetim altındadır. Ekonomik ve politik sansür filmi çekenleri denetim altında tutarken, içinde yoğrulduğu toplumsal zihniyet kaçınılmaz olarak yaratıcı süreci de etkilemektedir. Her ideolojik üründe olduğu gibi sinema da kendi dışındaki başka bir gerçekliği yansıtır ya da mevcut gerçekliği saptırır. Toplum içerisindeki tüm birimleri temsil, tarif ya da ikame eder. Başka bir deyişle göstergedir (Mulvey, 1975, s. 58). Filmler içerisine yerleştirilen kalıplar zaman içerisinde biçim olarak değişse de içerik olarak değişmemiştir.

2. Dünya Savaşı yıllarında erkek işgücünün savaşa gitmesiyle birlikte kadınlar toplumsal alanda ve çalışma yaşamında erkeklerin boşluğunu başarıyla doldurmuştur. Bu duruma kayıtsız kalamayan ataerkil ideoloji güdümündeki Hollywood sineması, kadınların değişen statüsünü, filmler aracılığıyla iletmeye başlamıştır. 1960'lı yıllardan itibaren feminist hareketler güçlenmeye ve hız kazanmaya başlamıştır. Kadınlar doğum kontrol haplarının yaygınlaşmasıyla birlikte cinsel özgürlüklerini de kazanmış; istenmeyen gebeliklerde intihar etmek yerine kürtaja başvuran kadınların sayısı hızla artmıştır. Feminizm karşısında duran anti-feminizmin en temel dayanağı Hollywood sineması olmuş; evlerini bırakıp çalışmaya giden kadınlar tüm toplumsal sorunların sorumlusu olarak görülmüş; filmler aracılığıyla cezalandırılmaya başlanmışlardır (Topçu, 2004, s. 159). Hollywood kadın hareketlere yönelik tepkisini erkek dayanışmasının yer aldığı, erkeklerin çocuklarına hem annelik hem babalık yaptığı ve kadınların "femme fatale" yani entrikacı, cazibeli, baştan çıkarıcı olarak sunulduğu filmler çekerek göstermiştir. Artık kadınlar sinemada insan değil, ataerkil sistemin korkutup bastırmaya çalıştığı "öteki"dir. Buna göre toplum içerisinde iyi kadınlar ve kötü kadınlar vardır. İyi kadınlar toplumsal normlara uygun anne, eş ve kız evlattır. Baba, eş ve erkek evlat konumundaki erkeklere göre yaşamlarını düzenlerler ve ancak erkeklerin isteklerine uyarlarsa mutlu olabilirler. Kötü kadınlar olarak sunulanlar ise dilediği gibi yaşayan, erkeklere karşı gelen, cinselliği serbestçe yaşayan ya da kötü annelik yapan kişilerdir (Tasker, 2010, s. 175). Bu tür kadınlar filmlerde mutlaka bir şekilde cezalandırılırlar. Bu durumda onları izleyen

hemcinsleri de filmdeki kadının başına gelenleri hak ettiğini düşünür. Ne de olsa o yuva yıkan, düzeni bozan, erkekleri baştan çıkararak "ahlaksız" bir bireydir. Bunun yanında kadınların her zaman eve bağlı olduğu, erkeklere göre daha aşağı bir konumda bulunduğu, güçlü erkeklerden hoşlandığı ve "bağımsız kadının evcilleştirilmesi" (Yaşartürk, 2006, s. 24.) de filmlerde sürekli yeniden üretilen mitlerden yalnızca birkaçıdır.

Ataerkil sistemin zavallı, aciz, korunmaya muhtaç olarak konumlandığı kadını yine erkekler korumaya çalışmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 219). Kadın seyirci de korkmaya koşullandırılmakta, erkeklerin onu korumasına alıştığı için hareketlerini ona biçilmiş rollere uygun şekilde gerçekleştirmektedir. Fakat tüm bunlar kadınları bir yandan korumaya çalışırken bir yandan da yok etmekte ve varlığını, sahip olunan bir araba, şık bir ev ya da antika bir biblo gibi sırf bedene indirgemektedir. Özellikle sinemada çoğu zaman yalnızca bir bedene indirgenen kadın erotize edilmektedir. Kadın bedeni mutlaka eril bakışa hitap edecek şekilde pornografi, şiddet, öfke ve işkence ile buluşmaktadır. Burada sözde şiddet kınanmakta, ikna edicilikten uzak bir şekilde toplumsal gerçeklikmiş gibi yansıtılmaktadır. Kadın bedeni üzerinden şiddetin estetize edildiği kan revan görüntülerin pornografik gösterisi seyirci tarafından alkışlanmaktadır (Gül ve Sepetci, 2018, s. 36).

Korku sinemasında "öteki" kavramı önemli bir yer tutmaktadır, çünkü erkek egemen toplumsal yapılarda bireylere dayatılan ve uymaları beklenen çeşitli değerler mevcuttur. Heteroseksüel ilişkiler, anne, baba ve çocuklardan oluşan aile, polis, asker ordu, okul gibi ideolojik kurumlar korunması gereken ve toplumsal düzen için gerekli görülen oluşumlardır. Başta Hollywood sineması olmak üzere popüler sinema filmleri de bu oluşumları birçok cephede desteklemektedir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 13). Diğer yandan öteki olarak addedilen gruplar da sistemi tehdit eden "canavarlar" olarak korku filmlerinde temsil edilir. Ataerkil ideoloji de reddedip bastırmaya çalıştığı ötekilerle baş edebilmek için ya onları yadsır ya yok eder ya da özümseyerek tehlikelerden arındırır. Öteki olarak kabul edilenlere kadın, farklı etnik kimlikler, kültürler, alternatif gruplar, LGTB bireyler, farklı ideolojik ve politik sistemler örnek olarak verilebilir. Bu öteki gruplarının hepsi bir şekilde statükoyu tehdit etmektedir; bu nedenle de bastırılmaları ya da yok edilmeleri gerekir. Bu noktada sistemin ihtiyaçlarına en açık cevap veren ve en temel desteklerinden biri olarak sinemada korku türü gelmektedir, çünkü özellikle korku türündeki filmler "öteki"leri doğrudan dramatize etmektedir (Topçu, 2004, s. 161). Kadınlar özellikle korku filmlerinde pasif, kurban, baştan çıkartan ya da kötülüğün kaynağı olarak sunulur. Erkek egemen ideoloji gereği şiddetle cezalandırılıp, onlara biçilen roller gereği hareket etmeleri sağlanır. Böylece mutlu son ataerkil sistemin hegemonyasının yeniden egemen kılınp, ötekinin ezilişiyle sağlanır.

Korku sinemasında kadınların sunumu başlangıcından bu yana iki yönde ağırlık kazanmıştır: Erken dönem korku filmlerinde kadının erkek kahraman tarafından kurtarıldığı ve kurban olarak sunulduğu filmler görülürken; feminist hareketler sonrasında ise kadının insan dışı bir varlık olarak sunulduğu filmler daha fazla ön plana çıkmaktadır. Erken dönem korku filmlerinde kadının kurban olarak sunumu, onun sinemada erkek egemen bakışla pasif, edilgen konumunun yinelenmesidir. Kadının insan dışı bir varlık olarak sunulduğu filmlerde ise toplum film aracılığıyla kadını cezalandırır. Bu tür filmlerde kadın cinselliği ve güzelliğini kullanarak erkeği ağına düşürür ve mahvına neden olur. Kadının bedenine ve doğaüstü yapısına da vurgu yapılmış olur. Topçu (2004, s. 161)'ya göre bunun temelinde erkek için kadın cinselliğinin hem çekici hem de ürkütücü olması vardır. Bu nedenle ya bastırılmalı ya da yok edilmelidir. Aksi takdirde ataerkil düzene yönelik tehdit yok edilmediği için, eril kaygılar yatıştırılmamış olur.

Clover (1987, s. 189) bu durumu korku filmlerinde bilinçdışı hitap eden, beden, korku ve pornografi ilişkisiyle açıklamaktadır. Korkunun şiddeti arkaik cinsel duygulara indirgenmekte ve canlandırılmaktadır. Ölüm kaygısının altında pornografide ortaya çıkan ve çözülen ilkel bir cinsel tepki yatmaktadır. Böylece pornografi, dehşetin bir seferde keşfettiklerini doğrudan seyirciye aktarmaktadır. Bu nedenle "korku ve pornografi, özellikle bedensel duyumun uyarılmasına adanmış yegane iki türdür".

1930'lu yıllarda renkli sinemaya geçişle birlikte altın çağını yaşayan korku filmlerinde kadın, yapımcıların tuhaf, ahlaksız ve sadist fantezilerine hizmet eder biçimde kullanılmıştır. Bu dönemde kahraman erkekler kendi tuhaf yollarıyla kadın kurbanı tehlikelerden kurtarmışlardır. Zombi ya da mumya tarafından kaçırılan kadınlar, uzaklara götürülüp, bilinçlerini yitirmiş bir biçimde kahramanın kendilerini kurtarmasını beklerken kahramana bağımlı gösterilmişlerdir (Mank, 1999, s. 1). Kadının başının derde girmesinde merakı, aptallığı ya da güzelliği etkilidir. Aslında kadının güzel olma zorunluluğu o tarihlerde bile tüketim kültürünün hem nesnesi hem öznesi olarak kadının ataerkil sistem tarafından kendisine dayatılan rollerin bir gereğidir. Diğer yandan bu tür rol stereotipleri erkek seyircinin kendini kahramanla özdeşleştirerek, zayıf olan kadının koruyucusu olarak kendine pay çıkarmasına neden olur. Nitekim toplum içinde erkekler de çevresindeki kadınlara bu stereotipler doğrultusunda bakar ve davranır.

2. Dünya Savaşı sonrası kadın hareketlerinin yükselmesiyle birlikte, kadınların toplumsal konumlarını değiştirmeye ve hak talep etmelerine paralel olarak korku sinemasında kadınların sunumunda değişimler görülür, çünkü kadın ev içi alandan çıkıp çalışma hayatında yer almaya başlamış ve erkeğin iş dışı zamanında, çalışma hayatına verimli bir şekilde katılmasına destek olan işleri aksatmaya başlamıştır. Bu duruma neden olan ve içinde buldukları sisteme baş kaldıran kadınlar korku filmlerinde erkeğin kanını emen vampir, huzurlu aile yaşantısını bozan kötü niyetli kişiler olarak konumlanmıştır. Kötü kadın filmde şiddetle cezalandırılır; böylece erkek seyirciye gizli bir haz yaşatılır (Topçu, 2004, s. 161). Perdede hemcinslerinin başına gelenleri gören kadın ise aynı şekilde davranmaktan kaçınır ve davranışlarını belli kalıplara göre gerçekleştirir. Kendi iradesi doğrultusunda bir şey yapmaya kalktığında toplum tarafından dışlanma korkusuyla yaşatılır. Nitekim kadın gibi yaşamın sürmesinde temel olan bir varlığın gücünün farkına varmasını engellemek, erkek egemen ideolojilerin başlıca çabasıdır.

1970'lere kadar korku filmlerinde kadının rolü naif, güçsüz ve önemsiz olarak gösterilmiştir. Alfred Hitchcock'un Sapık (1960) filminde olduğu gibi yalnızca duşta çığlık atan ve bunun dışında bir varlık gösteremeyen kadın, 70'lerle birlikte korku filmlerinde anti-feminizmin yükselişini temsil eden bir biçimde görülmeye başlamıştır. Kadın, merkezi bir karakter haline gelmiş olmakla birlikte cinselleştirilmiş terörden muzdarip ya da kötülüğün dünyaya gelmesine aracılık eden bir pozisyondadır.

Kadınların ruhunun şeytan tarafından ele geçirildiği ya da kadının şeytanın dünyaya gelmesine aracılık ettiği filmlerin mihenk taşı olarak gösterilen *The Exorcist*, William Friedkin'in yönettiği 1973 yapımı bir filmidir. Bu filmde eşinden boşanmış aktris annesiyle birlikte yaşayan Regan MacNeil adlı ergenlik çağına yeni girmiş bir kıza şeytanın musallat olması konu edilmektedir. Şeytanın Regan'a neden musallat olduğu filmde açıklanmaz. Ama kocasından ayrılmış ve eğlence sektöründe çalışan bir anne ve kadınlığa adım atmakta olan bir kız çocuğu, şeytana anti-feminist Hollywood'da iyi bir kaynak olur. Regan'ın kişiliğindeki değişim yavaş yavaş başlar: Çok uyumlu, tatlı, kibar bir kız çocuğu iken müstehcen ve küfürlü konuşmaya başlar; halı üzerine idrarını yapar, haç ile mastürbasyon yapar ve herkese karşı açıklanamaz bir öfke gösterir. Annesi, Regan'ı garip fiziksel görünümü ve şiddetli cinsel eylemler içeren durumunu daha da kötüleştiren bir beyin cerrahına ve psikiyatra götürür. Bilimden umduğunu bulamayan anne son çare olarak, geleneksel bir şeytan çıkarma ayini için Rahip Karras ve Rahip Merrin'in yardımına başvurur. Rahiplerin özverisi ve kendilerini feda etmesiyle Regan kurtulur.

The Exorcist filmiyle ilgili pek çok çalışma yapılmıştır. Kadın düşmanı olduğuna, pozitivizme olan düşmanlığa, İslamiyet karşıtı kaygılara ve Katolikliğin kutsanmasına dair eleştirel ya da olumlanan pek çok detayın farklı çalışmalarda ele alınması söz konusudur (Scahill, 2015). Feminist bakış açısından bakıldığında Regan'ın ergenliğe adım atmak üzere olmasının masumiyet kaybı ile ilişkilendirilmesi, haç ile mastürbasyon yapması ile tüm ahlaki değerlere ve dine meydan okuması, eşinden boşanmış ve eğlence sektöründe çalışan, ayrıca Katolik olmasına rağmen dinden uzaklaşan annenin cezalandırılması ve en nihayetinde

kurtuluşlarının yine bir erkek ve din sayesinde olması filmin genel anlatısından çıkarılan yorumlardır.

2. Yöntem

Feminist film eleştirisi 60'lı yıllardaki feminist hareketlerin sinemadaki karşılığı olarak ortaya çıkmış, politik ve kuramsal kaygılar içinde uygulama olanağı bulmuştur (Lauretis, 1984, s. 4). Başlangıçta politik temeller üzerinde yükselen feminist film eleştirisi, daha sonraları göstergebilim ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilenecek gelişimini sürdürmüştür. Feminist film eleştirisi yaklaşımı sinemada kadının tektipleştirilmiş görüntülerinin stereotiplere katkıda bulunduğunu öne sürmektedir. Feminist film eleştirisi toplumdaki cinsiyet kaynaklı eşitsizliklerin, kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve bastırmaların kaynağı olarak ataerkil sistemin inşa edilme yollarının çözümlenmesini ve deşifre edilmesini sağlamaya çalışmaktadır. Sinemada ataerkil düzenin devamlılığını sağlayan anlamlandırma kalıplarının nasıl üretildiğini, bu anlamlandırma kalıpları içinde kadının nasıl sunulduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır, çünkü feminist eleştirel yaklaşım, erkek egemen sinemada kadınların kendilerine ait bir anlamlandırma sistemi içinde değil, erkek bilinci açısından temsil ettikleri anlamla sunulduklarını kabul etmektedir.

Sinema tarihinde The Exorcist'ten günümüze değin doğüstü/paranormal alt türünde, bir varlık tarafından ele geçirilme temalı çok sayıda korku filmi çekilmiştir. Doğüstü/Paranormal korku alt türü canavar korku filmi alt türüne benzemekle birlikte, somut varlıkları öne çıkarmak yerine hayaletler, ruhlar ve iblisler gibi doğüstü varlıklara odaklanmaktadır. Doğüstü/Paranormal filmler genellikle perili evleri, bedenini ele geçirilmesini, şeytan çıkarmayı veya farklı inanç ve ibadet biçimlerini içermektedir. Doğüstü/Paranormal korku filmi örnekleri arasında en bilinenleri The Exorcist başta olmak üzere, Paranormal Aktivite, The Conjuring, The Amityville Horror, Omen, Halka, Carrie, Annabelle, The Nun, The Witch ve Poltergeist sayılabilir. Özellikle son dönem korku sinemasında öne çıkan örnekler olarak Hereditary ve Midsommer filmleri de dikkat çekmektedir. The Conjuring, The Amityville Horror, Annabelle ve The Nun birbiriyle bağlantılı filmler olarak kadim bir kötülüğün farklı dünyevi varlıkları ya da insanları ele geçirmesini ve ele geçiren varlıkla mücadele eden farklı karakterleri konu edinerek, odak noktasına mücadele eden kişileri almaktadır. Paranormal Aktivite ya da Poltergeist ise filmin kahramanlarının oturdukları evden kaynaklanan kötülüğe odaklanmaktadır. Sinema tarihinde defalarca çekilen Carrie filmi ise ergenlik çağına giren bir genç kızın telekinetik güçlerini konu edinmektedir. Her ne kadar filmin neredeyse sonuna dek, film kahramanı genç kızın kötü ruhlar tarafından ele geçirildiği ima edilse de The Witch filminin sonunda her şeyin sorumlusunun ve kötülüğün esas kaynağının kızın babası olduğu anlaşılmaktadır. Hereditary ve Midsommer ise gizli inanç biçimlerini temel alan konuları ile öne çıkmaktadır. Son olarak Halka ve Omen'deki iki küçük çocuk ise zaten kötülüğün bizzat kendisi olup, herhangi bir ele geçirme söz konusu değildir.

Elbette Last Exorcism, Deborah Logan'ın Hikayesi, İçimdeki Şeytan gibi filmler, özellikle de bir kadının kötülük tarafından ele geçirilmesi açısından değerlendirilebilirse de hem buluntu film alt türünde olmaları hem de eleştirilenler ve izleyiciler tarafından başarılı bulunmaması nedeniyle çalışma kapsamında örnek film olarak ele alınmamışlardır. Bununla birlikte Şeytan Çarpması filminde tıpkı The Exorcist gibi bir kadının hayatındaki dönüm noktalarına ve bu dönüm noktalarında gerçekleşen doğüstü varlık tarafından ele geçirme olgusuna yapılan vurgunun çok belirgin olması söz konusudur. Bu nedenle 1973 yılında çekilen The Exorcist filminden yaklaşık 30 sene sonra çekilen Şeytan Çarpması filmi, aradan geçen sürede korku türünün toplumsal cinsiyet kalıpları açısından değişmediğini göstermesi açısından iyi bir örnektir.

Dolayısıyla bu çalışmada amaçsal örneklem yöntemiyle örnek film olarak seçilen "Şeytan Çarpması" filmi, feminist film eleştirisi çerçevesinde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz ile incelenmiş; örnek film kadınlara yönelik stereotipler, söylemler ve

göstergeler aracılığıyla yorumlanmıştır. Gerek filmdeki görüntüler ve söylemlerden doğrudan alıntılar yaparak gerek filmdeki örnekleri The Exorcist filmi ile karşılaştırarak feminist film çerçevesinde betimsel bir analiz yapılmıştır.

Seyirci Şeytan Çarpması filminde olayları iki kişinin bakış açısından izler: Rahip ve rahibin avukatı olan kadın Erin. Filmin orijinal adında isminin geçmesi nedeniyle filmin başrolünde olması beklenen Emily ise filmin sadece tamamlayıcı ögesi durumundadır. Avukat kadın Erin ve Emily dışında filmdeki kadın karakterler Emily'nin annesi ve kız kardeşleridir. Filmde üç farklı rolü yerine getiren bu kadınların buldukları alanlar ve erkekler karşısındaki konumları temel alınarak bir kategorilendirme yapılmış; filmdeki sahneler ev hayatında kadın, eğitim hayatında kadın ve iş hayatında kadın başlıkları altında ele alınmıştır.

2.1. The Exorcism of Emily Rose Filminin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde Analizi

Yönetmenliğini Scott Derrickson'un yaptığı 2005 yapımı olan "The Exorcism of Emily Rose" filmi Türkiye'de "Şeytan Çarpması" adıyla gösterime girmiştir. Film, Hollywood'un en büyük şirketlerinden olan Lake Shore Entertainment ve Sony Pictures ortaklığında yapılmıştır. 115 dakika süren filmin başrollerinde Laura Linney ve Tom Wilkinson vardır. Filmin hemen başında "Gerçek bir hikayeden uyarlanmıştır" yazılarak, gerçekçi bir temel yapı imajı kazanılmaya çalışılmıştır. Böylece seyirci, sinema gösterisinin gerçek hayata dayandırılmasıyla başından itibaren "korkmaya" yönlendirilmektedir.

İnsan sesi, ister filmle ilgili ön bilgi versin, ister bir kadının çığlığı olsun, korku filmlerinin ayrılmaz bir parçasıdır, çünkü izleyiciye korkuyu iletmeye yardımcı olur (Shehan, 2017, s. 4). Nitekim Şeytan Çarpması filmi de bir kadının garip çığlıkları ve sesleri ile başlar. Görüntü olmadan yalnızca tuhaf seslerin verilmesiyle seyircinin korku ve merakı uyandırılır. Ardından bir erkek sesi filmin gerçek bir hikayeden alındığını söyler. Bu dakikadan itibaren seyircinin filmi gerçek bir olay algısıyla izlemesi sağlanır. Fakat bu "gerçek" olayın ne zaman, nerede geçtiği hakkında bilgilendirme yapılmaz. Film en başından itibaren bir erkeğin anlatısı, bir kadının ise çığlığı ile seyirciye sunulur.

2.1.1. Ev Hayatında Kadın Temsili

Ataerki kapitalist sistem temelli korku filmlerinde, yaşamın özel ve kamusal ya da ev içi ve dış dünyaya ait yönlerine atıfta bulunarak, kadın ve erkek bu alanlara ait olarak ayrılırlar. Erkeklerin dış dünyaya girmesi beklenirken kadınlar, tehlikeler ve mücadelelerle dolu kamusal alandan bir kaçış olarak kocalarına ve çocuklarına mükemmel, sevgi dolu bir ikametgah sağlamak için eve kapatılırlar. Bu nedenle kadınların, erkeklerin olması gerekenden çok daha fazla saf ve hegemonik standartlara göre ahlaki olarak doğru olmaları gerekmektedir. Toplum, kadınları aile inancını koruyan ve çocuklarını kabul edilebilir kültürel tarzda yetiştiren güçlü standartlarla çerçeveleştirir. Bu aynı zamanda bekar veya genç kadınlar için de geçerlidir; böylece kadınlık annelik, ev içi ve pasif ahlaki davranışla eşitlenmektedir (Novak, 2014, s. 10). Bu anlayıştan yola çıkarak Şeytan Çarpması filminde ev hayatı ve ev hayatıyla ilişkili durumlar filmdeki kadın karakterler özelinde yorumlanmıştır.

Filmin açılış sahnesinde Emily'nin ıssız bir yerde bulunan evi görülür. Olayları araştırmak için gelen adli dedektif, daha evin dışındayken garip bir şeyler hissettiğini beden hareketleriyle belli eder. Evin çatısının köşesinde bir arı kovanı vardır. Kameranın odaklanması ve müziğin de yardımıyla arı kovanı uğursuz ve tekinsiz bir oluşum olarak yansıtılır. Arkaik anne, partenogenetik anne bal arısı gibi bazı canlılar da dahil olmak üzere eşeysiz üreme gerçekleştirebilen, ilkel sonsuz karanlık olarak annedir, başlangıç noktası ve son noktasıdır (Creed, 2007, s. 79). Arı kovanı kraliçe arı nedeniyle dışının yeri olarak algılanmaktadır. Arkaik anne korkusu bir kez daha sahnedir.

Adli dedektifi Emily'nin annesi içeri alır. Dedektif içeri girince kendisini içeri alan anneye ve odada bulunan kız kardeşlere değil, yalnızca babaya selam verir. Burada otoritenin simgesi olan baba yüceltilir, kadınlar görmezden gelinir, çünkü ataerki babayı, "siyasetin ve

gücün hem gerçek hem de sembolik icrasıyla ilişkilendirir” (Wiesner-Hanks, 2020, s. 160). Dedektif yukarı kata, Emily’nin odasına çıkar. Aşağıya tekrar indiğinde yüzünde bir dehşet ifadesi vardır. Emily’nin ölümünün doğal olmadığını söyler. Bu sözlerle kadının doğal olmayan varlığı filmin başından vurgulanmış olur. Kadın, ataerkil ideolojide vahşi, doğaüstü bir varlıktır. Dolayısıyla ölümü de doğal olmayacaktır.

Avukat Erin, ailesiyle görüşmek için Emily’nin evine gider. Etrafına bakınırken komodinin üstünde Meryem Ana heykelciğini, Emily’nin resimlerini ve duvarda Hz. İsa’nın çarmıha gerilmiş halini gösteren bir heykel görür. Ailenin dindar olduğu vurgusu bir kez daha yinelenmiş olur. Emily’nin annesi ile Erin sohbet etmeye başlarlar. Erin küçük bir kızken böyle bir yerde büyüdüğünden söz eder. Annesinin ilkökul öğretmeni olduğunu ve onu tek başına büyüttüğünü anlatır. Burada iki farklı gönderme yapıldığı söylenebilir. Birincisi baba otoritesinden yoksun olarak büyümüş bir kızın ancak agnostik ve başına buyruk bir kadın olabileceğidir, ki burada *The Exorcist* (1973) filmindeki bekar anne ve büyüttüğü kızının bir başka versiyonu söz konusudur. İkinci olarak kadınlara uygun görülen mesleklerin öğretmen ve hemşire olduğu inancının tekrarlanmasıdır. Aynı şey annesinin Emily’nin de öğretmen olmak için üniversiteye gittiğini söylemesiyle pekiştirilir.

Emily’nin davası görülmeye başladığında savunmanın tanıklarından biri de Emily’nin babasıdır. Tanık olarak dinlenenler otorite simgesi olarak baba ve Emily’nin hayatındaki bir diğer erkek olan sevgilisi Jason olur. Anne ya da kız kardeşler tanık olarak çağrılmaz. Babası tanık kürsüsünde eve dönen Emily’nin durumu karşısında ne yapacağını bilemediğini, zaten dindar bir aile olduklarından çareyi rahibe başvurmakta bulduğunu söyler. Mahkemede tüm yaşananları anlattıktan sonra savcı ona İncil okuyup okumadığını sorar. Baba çok sık okuduğunu söyler. Ailenin geçmişini araştırmış olan savcı, Emily’nin babasının önceki zamanlarda ziyaret için akıl hastanesine gittiğini öğrenmiştir ve babaya neden akıl hastanesine gittiğini sorar. Baba, akıl hastanesinde teyzelerini ziyaret ettiğini söyler. Ailedeki bir diğer normal olmayan vaka yine bir kadındır ve Emily’nin durumu ailenin genetik yapısına bağlanır.

2.1.2. Eğitim Hayatında Kadın Temsili

Eğitimin toplumsal cinsiyet eşitliği için önemi inkar edilemez bir gerçekliktir. Eğitim kadınların potansiyel yeteneklerinin ortaya çıkmasına ve insanların daha uzun, daha sağlıklı ve daha üretken hayatlar yaşamasına olanak tanır. “Ayrıca kadınların sesini ve seçimlerini kısıtlayan cinsiyet normlarının değişmesine de yardımcı olabilir”. Eğitim alma fırsatı olmaması annelerinden farklı olarak, eğitim almış kadınlar seslerini duyurmada, söz sahibi olmada, konuşabilme ve seslerini duyurmada toplumda çok daha fazla şansa sahiptirler. Eğitim, kadınların etkinliğini artırmaktadır ve daha eğitilmiş kadınlar, cinsiyet normlarının kısıtlayıcı olduğu durumlarda bile çoğu kez karar alma ve seçim yapma konusunda daha yeteneklidirler (The World Bank, 2014, s. 43). Bununla birlikte ataerkil sistemin stereotipleri temelinde oluşturulan filmlerde bu bakış açısının aşındırılmasına yönelik mesajlar iletilmesi söz konusudur.

Avukat kadın Erin, Emily’nin annesine kızının üniversiteye gitmeden önce mutlu olup olmadığını sorar. Kadının cevabı filmin temel aldığı çıkış noktasını adeta gözler önüne serer:

“A, evet! Üniversiteye gitmeden önce Emilym öyle mutluydu ki...”

Bir sonraki sahnede seyirci ilk defa Emily’yi ve Emily’nin üniversiteyi kazandığı haberini aldığındaki sevincini görür. Emily bu sahnede kız kardeşleriyle birlikte bir odadadır. Kız kardeşleri ve annesi gibi Emily de etek giymektedir. Zaten filmde pantolon giyen tek kadın Avukat Erin’dir. Erin avukat olmasının yanında pantolon giyerek de erkeklerin dünyasında yer almaya çalışmaktadır. Üniversiteyi kazandığı haberini alan Emily’e annesi “Bizden ayrılacaksınız” der. Annesi bu sözleri yüzünde adeta “Sürüden ayrılanı kurtlar yer” imasıyla söyler. Emily ise kendinden emin bir tavırla iyi olacağını vurgular.

Kadınların bağımsızlıklarını kazanmak için talep ettikleri haklardan biri de eğitim eşitliğidir. Feminist yaklaşım ise ataerkil kapitalist düzenin kadının eğitim almasına ihtiyaç duymadığını benimsetmeye çalıştığını savunur. En başta kadın, erkek gibi zeki olamaz. Kadın yalnızca ona biçilen rolleri yerine getirmelidir. Bu filmde de annesine göre, Emily ailesinin yanında sistemin ona uygun gördüğü kız evlat rolünü oynarken çok mutludur. Fakat ailesinin yanından ayrılıp, üniversiteye gitmeye karar verdiği anda hayatı alt üst olmuştur. Film bu yönüyle de kadının eğitim hakkına yönelik isteğini törpülemeye çalışmaktadır.

Emily'nin davasının ilk gününde savcı davayla ilgili açılış konuşmasını yapar. Emily'nin doktora gitmesi gerekirken, rahip tarafından şeytan çıkartma ayini sırasında öldürüldüğünü söyler. Emily'nin önce güzel bir fotoğrafını, ardından öldüğü gün çekilmiş bir fotoğrafını gösterir. Seyirci ilk kez Emily'nin öldüğü günkü halini görür (Bkz. Resim1). Emily'nin yüzü tanınmayacak biçimde değişmiş; adeta insan dışı bir varlık haline gelmiştir. Verilmek istenen mesaj yine The Exorcist filmindekiyle aynıdır: Kadının masum görünen güzelliği altında yatan çirkin yüzüdür. Ayrıca Creed (2007, s. 128)'e göre bu tür görsellerin merkezinde, kadın vücudunun savunmasızlığına ve sahip olmaya yatkınlığına dair güçlü bir gönderme vardır. Emily'nin halini ilk kez gören Erin bile resme korku dolu gözlerle bakar.

Resim 1. Emily'nin öldüğü gün çekilmiş fotoğrafının mahkemede jüri üyelerine gösterilme sahnesi



Kaynak: <https://www.gbhl.com/movie-review-the-exorcism-of-emily-rose-2005/>

Mahkemede tanık olarak Emily'yi küçüklüğünden beri tanıyan doktor çağrılır. Doktor seyirciyi olayların başlangıcına götürür. Emily'nin üniversiteye gitmeden önce ailesini bırakıp gideceği için endişeli olduğunu söyler. Üniversiteye gittikten sonra yazdığı mektupta ise bir erkek arkadaşı olduğundan, onunla dansa gittiğinden bahseder. Bununla birlikte annesinin bir erkek arkadaşı olduğunu bilmesini istememektedir, çünkü annesi kızına erkeklerle ilgili uyarılarda bulunmuştur. Emily de tıpkı annesinin öngördüğü gibi üniversiteye gider gitmez annesinin günah olarak nitelediği ve onu uyardığı davranışlarda bulunmaya başlamıştır. Filmde de seyirciye üniversiteye giden ve ailesinin sözünden çıkan genç bir kadının hayatının nasıl kötü bir yönde değiştiğine yönelik gönderme yapılmaktadır. Film boyunca örtük mesajların kodlanması hep bu yöndedir.

Filmin bir sonraki sahnesinde Emily'nin neler yaşadığı seyirciye doğrudan anlatılmaya başlanır. Emily bir gece üniversite yurdundaki odasında gece saat üçte yanık kokusuyla uyanır. Yangın çıktığını sanıp korkuyla koridora çıkar. Etrafta kimseler yoktur. Korkuya kapılan Emily odasına döner. Uyumaya çalışsa da kalemlüğünün yerinden oynamasıyla çıkan ses yüzünden gözlerini açar ve korkuyla yatağında doğrulur. O esnada Emily'nin üzerinden görünmez bir güç tarafından yorganı çekilir ve yatağa görünmeyen biri tırmanır. Burada doğaüstü varlığın Emily'ye musallat olduğu yer olarak yatağının seçilmesi cinsellik alanının metaforu olarak değerlendirilebilir. Emily görünmez bir güç tarafından yatağına bastırılır ve görünmez varlık Emily'nin ağızından içeri girer. Tüm bu mücadele sahnesi tam anlamıyla bir tecavüz sahnesinin temsili gibidir. Görünmez güç Emily'nin içine girdiğinde, görünüşü tuhaflaşmaya başlar. Hareket edebildiği anda yataktan fırlar ve delirmişçesine ağlamaya başlar. Yalın ayak bir şekilde adeta “insan dışı” sesler çıkararak telefona koşar. Kendini kaybetmiş bir şekilde ailesine telefon açar. Ataerkil sistemin en küçük birimi olarak aile sığınılacak bir liman konumundadır.

Avukat Erin Emily'nin erkek arkadaşı Jason ile görüşür. Jason bu süreçte başlarından geçenleri anlatırken seyirciye Emily'nin giderek çirkinleştiği gösterilir. Bunun yanında davranışları da giderek tuhaflaşmaktadır. Dışarıda tuhaf bir şekilde yürümekte, camlarda korkunç silüetler görmektedir. Etrafındaki herkesin yüzü de o baktığında korkunç bir yaratık gibi gözükmektedir. Emily, tüm bu gördüklerine dayanamayıp kiliseye kaçır fakat orada ibadet eden kadınlar bile iblis suretindedirler. Onun ardından kiliseye giren Jason, Emily'nin mihrabın karşısında çarpılmış olarak durduğunu görür. Gözleri kıpkırmızı olmuş bir halde, Jason'a onu bırakmaması için yalvarır. Jason bunları anlatırken avukata onu hiç bırakmadığını ve sonuna dek yanında olduğunu söyleyerek, kahraman ve fedakar erkek misyonunu tamamlar.

Bir sonraki duruşma sahnesinde savunma, açılış konuşmasını yapar ve ilk tanık olarak Emily'nin erkek arkadaşını çağırır. Emily'nin yaşadıkları seyirciye erkek arkadaşının gözünden aktarılır. Emily artık yemek yiyememekte, çatal-bıçak seslerine dayanamamaktadır. Sürekli aç olmasına rağmen içindeki iblislerin yemesine izin vermediklerini söyler. O gece Jason, Emily ile birlikte kalır. Bir ara uyandığında Emily'nin kasılmış halde yerde yattığını görür. Hemen Emily'nin babasını arar. Babası telefonda Jason'a Emily'i derhal eve getirmesini söyler.

Bir diğer duruşma gününde sanık rahip mahkemede tanık olduğu olayları anlatır. Ruhani hareketlilik nedeniyle seçtiği 31 Ekim Cadılar Bayramında şeytan çıkartma ayinini düzenlemiştir. Ayinde Emily yani kurban dışında yer alan herkes erkektir (bkz. Resim 2), çünkü kötülük kadından gelir ve onu kovabilecekler de yalnız erkeklerdir. Zaten filmde ayin esnasında Emily'nin annesi ve kız kardeşleri alt katta birbirlerine sarılmış, ağlamaktadırlar, zira ellerinden ancak bu gelmektedir. Aynı zamanda kadınların ayindeki varlığı, kadının zayıf iradesi ve bedeni nedeniyle istenmeyen bir pozisyondadır.

Resim 2. Filmdeki şeytan çıkarma ayininden bir kare



Kaynak: <https://www.pluggedin.com/wp-content/uploads/2019/12/the-exorcism-of-emily-rose-1200x796.jpg>

Ayin esnasında Emily pencereden dışarı atlayıp kaçır ve ahıra gider. Diğerleri de peşinden giderler. Rahip Emily'nin alına haç yapıştırır ve içindeki kötülüğe adını sorar. Kızın içindeki iblisler adlarını sayarlar. Kızın içindeki iblislerin adları dünyada bilinen en kötü insanlardır. Neron ya da Yehuda gibi. Bir kadın dünyadaki tüm kötülükleri vücuduna sığdırabilecek kapasiteye sahiptir. Emily isimleri saydıktan sonra babasına saldırır ve ayin yarım kalır. Rahip daha sonra tekrar denemek istese de Emily kabul etmez.

2.1.3. İş Hayatında Kadın Temsili

Kadınlar için ev ve eğitim hayatındaki ayrımcılık, iş hayatında profesyonel ayrımcılık haline gelmektedir. Kadınların pek çok farklı meslekte başarılı olduğu görülmesine rağmen hala pek çok meslek ve kurumsal yapılaşma kadınları iş dünyasında istemeyen toplumsal cinsiyet ayrımcılığı zihniyetinin tezahürleriyle doludur. Şeytan Çarpması filminin ana kadın karakteri

olan Erin'in bir meslek olarak avukatlığı sürdürmede karşılaştıkları bu bağlamda değerlendirilebilir.

Emily'e şeytan çıkarma ayini uygulayan rahip tutuklanınca Emily'nin ailesinin Katolik olması nedeniyle savcı olarak, halk tarafından sevilen Katolik ve erkek bir avukatın bulunması gerekmektedir. Nihayetinde böyle zor bir davada halkın güvenini ancak Katolik ve erkek bir savcı sağlayabilecektir, çünkü Hıristiyanlığın toplumsal cinsiyet üzerine en köktenci öğretileri (Wiesner-Hanks, 2020, s. 202) bünyesinde kadınlara yönelik olumsuz görüşleri barındırmaktadır. Fakat Katolik savcı bulunamadığı için Metodist olan Eaton Thomas adlı kadın bir avukatta karar kılınır.

Sonraki sahnede seyirci filmin başrol oyuncusu (Laura Rinney) olan kadınla, yani Erin Bruner ile tanışır. Kadın tek başına barda otururken patronu bir el hareketiyle onu yanına çağırır. Barlar toplum genelinde erkeklere ait mekanlar olarak görüldüğünden erkek sayısı baskın şekilde daha fazladır. Kamusal ortamlarda içki içmedeki cinsiyet farklılıklarının boyutu ve bağlamı cinsiyet ayrımcılığının bir göstergesi olarak görülebilir ve içmeyle ilişkili sonuçları etkileyebilir. Örneğin, ev dışında içki içen kadınlar, çoğunlukla erkeklerin bulunduğu ya da faaliyet gösterdiği ortamlarda, sapkınlığın bir göstergesi olarak görülmektedir. Barlarda içki içen kadınlar, cinsel açıdan serbest ve davetkar olarak algılanabilir. Ayrıca çoğunlukla erkek ve dolayısıyla erkeklere “ait olan” yerlerde içme, hem ağır tüketim kalıplarına hem de belirli sonuçlara katkıda bulunabilir, çünkü kamusal alanda alkol tüketimi erkekliği inşa etme veya “erkek olma” yollarından biridir (Bond vd., 2010, s. 2138). Avukat kadın Erin de siyah bir takım elbise ile adeta bir erkek gibi giyinmiştir. Ataerkil toplumlarda kadınlar kendilerine uygun görülen hemşirelik, öğretmenlik vb. gibi işleri yapmadıkları sürece, “erkek” gibi olmak ve davranmak zorunda kalmaktadırlar. İyi kadınlar korku filmlerinde anne ya da kız evlat olarak temsil edilir, onlara uygun görülen meslekleri icra etmektedirler. Avukat kadın Erin Bruner filmin başlarında bu profile uymasa bile filmin sonlarına doğru, filmin başındaki sert mizacını bir tarafa bırakır. Buna sebep olan ise doğaüstü güçlerin devreye girmesi ve kadının buna mecbur bırakılmasıdır.

Patronu Carl Gunderson Erin'den rahibin davasını almasını ister. Erin neden onun alması gerektiğini sorduğunda Carl bunun başpiskoposun isteği olduğunu söyler. Erin davayı almak istemez. Fakat patronu birkaç iltifat edip işi emrivakiye getirir. Erin ise artık küçük ortak olmak istemediğini, bu davayı kazanırsa isminin onunla yan yana yazılmasını talep eder. Toplum genelinde kadınların erkeklerle aynı işe eşit ücret ve eşit pozisyona sahip olmaları çok nadirdir. Bu filmde de patron olan erkek, onunla aynı seviyeye gelmek için çabalayan ve çok daha fazla çalışan, aynı zamanda erkeklerin imalı sözleri ve tacizlerine maruz kalan da kadındır. Nitekim filmin bu sahnesinde de kadın avukat ve patron olan erkek, iş konuşurken birbirlerine davetkar bakışlar fırlatmakta, flörtöz bir şekilde konuşmaktadırlar. İş yaşamında yükselmek isteyen kadınların patronlarına taviz vermesi de çok sık rastlanan bir durumdur. Erin de güzel bir kadındır ve patronunun ona zaafının farkında olduğu için aralarında geçen diyalogda patronuna sürekli seksi olarak nitelenebilecek şekilde bakar. Patronu da bu bakışlara istekle karşılık verir. Erin davayı almayı kabul eder ve çıkarken patronuna hesabı ödemesini söyler, çünkü kadın ve erkeğe biçilmiş roller gereği hesabı erkek öder. Erin bardan çıkarken etraftaki bütün erkekler arkasından bakar. Böylece kadın yine arzu nesnesi haline getirilmiş olur. Nitekim feminist film eleştirisinde de sinemada kadının gözetlemeci bakışa maruz bırakıldığı ileri sürülmektedir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 219).

Erin Bruner, müvekkiliyle tanışmak için hapisaneyeye gider. Diğer hücrelerdeki erkek mahkumlar ona laf atarlar, çünkü içeriye “cinsel bir obje” girmiştir. Kadın Mulvey (1975, s. 62)'in deyişiyle “bakılabilir” bir obje haline gelir. Konuşmalarının başında rahip en büyük günahlardan biri olduğu için intihar etmeyeceğini belirtme ihtiyacını duyar. Ardından avukatı Erin'e Katolik olup olmadığını sorar. Seyirci bu sahneye kadar zaten Erin'in her haliyle belli edilen inançsızlığını bir de onun ağzından duyar: Erin agnostiktir. Agnostikler kanıtlanabilen varlıklara inanırlar. Kadının kurallara uymayan yapısı bir kez daha vurgulanmış olur. Kadın

burada sisteme başkaldıran yapısıyla seyircinin tepkisini çekmeye hazır hale getirilir. Zaten rahip de ona, kendisine uygun bir avukat olmadığını söyler. Rahibin inancı nedeniyle bu karşı çıkışını Erin kendisinin zeki, hırslı ve başarıya aç biri olduğu vurgusuyla önlemeye çalışır.

Bu geçmişe dönüş (flashback) sahnesinin ardından avukat kadın ile savcının bardaki buluştukları sahne ile şimdiki zamana geri dönlür. Savcı her hali ve tavrıyla Erin'i aşağılamaktadır. Erin ise davadan dolayı çok heyecanlıdır ve savcıya bir içki ısmarlamak ister ama savcı kabul etmez. Konuşmaları boyunca savcının çok inançlı biri olduğu vurgulanır. Yani inançsız bir kadına karşı yine inançlı bir erkek vardır.

Bir diğer sahnede Avukat Erin evinde vakit geçirmekte ve içki içmektedir. Filmin bu sahnesine dek avukat kadın, hapisanedeki ve Emily'nin evi sahnesi dışında tüm sahnelerde içki içerken gösterilmektedir. Kadın tam uyumak üzereyken kamera üçü gösteren saate zoom yapar. Buradan da seyircinin dikkatinin saat üçe çekilmek istendiği anlaşılır.

Ertesi sabah rahibin davası başlar. Davaya bakan hakim bir kadın olmasına rağmen erkeksi özelliklerle öne çıkan hal ve hareketleri vardır. Hem kadın hakimdeki hem de kadın avukattaki bu "erkeksileşme" tavırlarında iktidar ya da güç sahibi olan kadınlarla ilgili başka bir bağlamı daha vurgulamak gerekmektedir. Ataerkil kapitalist toplumda kadınlar fethedilecek cinsellik objeleri olarak görüldükleri için güç ve iktidar sahibi olmalarını sağlayan rollerinin her zaman risk altında ve cinsellik rolleriyle sınırlı olduğu gerçeğinin farkındadırlar. Bu da onların otoritesini, etkililiğini ve güçlerinin özünü zayıflatabilir. Dolayısıyla, güçlü pozisyonlardaki kadınlar kontrol sağlamada ve gücü korumada mümkün olan en basit çözüm olarak geleneksel erkek işleyiş ve güç kullanma modelini benimsemeyi bulmuşlardır. Böyle bir stratejinin kullanılması kaçınılmaz olarak kadın kimliğinin erkeksileşmesine yol açmaktadır (Gromkowska-Melosik, 2014, s. 31).

Mahkemeye ara verildiğinde Avukat Erin bir kez daha davalı rahiple görüşmek için hapisaneye gider. Yine erkek mahkumların sözlü tacizine uğrar. Rahip onu dava yüzünden kötü güçlerin saldırılarına açık hale geldiği konusunda uyarır. Erin ise Agnostik olduğunu tekrarlar. Rahip ise inanıp inanmamanın fark etmediğini söyler. Nitekim kadın olmak ve burnunu üstüne vazife olmayan işlere sokmak kötü güçlerin saldırılarına açık olmak için yeterlidir.

Aynı gece avukat kadın saat tam gece üçte uyanır. Elektrikler kesilmesi ve kapının kendiliğinden açılması gibi Emily'nin başına gelen olaylara benzer şeyler yaşar ve korkuyla yatağına döner. İlerleyen sahnelerde Avukat Erin giderek daha rahatsız geceler ve uykular geçirmeye başlarken, bir yandan da rahiple görüşmeye devam eder. Davayı kaybetmek üzere olduklarını düşündüğünden dolayı yardımcısından, şeytan çıkartma ayinleri üzerine makaleleri olan bir kadın antropoloğu bulmasını ister. Yardımcısı aynı zamanda kütüphanede araştırma yaparak, geçmişte içine şeytan giren insanları yaktıkları ayinleri gösteren kaynak kitapları bulur. Gösterdiği örneklerde içine şeytan giren ve yakılanların hepsi kadındır. Hem bu resimlerin kadınları göstermesi hem de şeytan çıkarma ayinleri üzerine makaleleri olan uzmanın da bir kadın olması kadının doğaüstü yanına güçlü bir şekilde vurgu yapmaktadır.

Bir diğer tanık olan Avukat Erin'in yardımcısının temasa geçtiği uzman antropolog mahkemede Emily'nin kötü bir ruh tarafından seçilme nedenini, çok hassas ve duyarlı bir kişiliğe sahip olmasına bağlar. Nitekim bu tür kişilik özellikleri kadınlara atfedilen özelliklerdir. Uzman, ayinin işe yaramamasının nedeninin de Emily'e verilen sinir haplarının beynini uyuşturması olduğunu öne sürer. Bu sözler üzerine savcı erkek daha fazla dayanamayıp "Saçmalık!" diyerek masaya vurur, çünkü bu tür "saçmalıklar" hep kadınlara göredir.

Avukat kadının yardımcısı, Emily'nin şeytan çıkarma ayininde bulunmuş bir doktorun tanıklık etmek istediğini söyler. Bunun üzerine avukat doktorla buluşur. Doktor söze avukat kadının güzelliğini överek başlar. Emily'nin asla iddia edildiği gibi bir hastalığı bulunmadığını

belirtir. Kızın muayene esnasında hep kendinde olduğunu ve bilincinin yerinde olduğunu söyler. Avukat kadına şeytan çıkartma ayininin ses kaydının olduğu bir teyp verir.

Başka bir gün avukat kadın dava çıkışında yolda adının baş harflerinin yazılı olduğu bir madalyon bulur. Rahibe bu olayı anlattığında, rahip madalyonu takmasını söyler. Aynı gece saat üçte avukat yine birtakım seslerle uyanır. İçeriği gittiğinde doktorun vermiş olduğu teybin kendiliğinden çaldığını görür. Teybi kapatır ve filmin başında agnostik olduğunu söyleyen kadın ilk defa “Tanrım bana yardım et!” diyerek bağımsız ve inançsız kimliğini bir yana bırakır.

Rahibin tanıklığından sonraki günlerde işler giderek daha kötüye gider. Doktor tanıklık etmekten vazgeçtiğini, çünkü korktuğunu söyler. Onun bu korkusunun boşa olmadığını kanıtlarcasına birkaç gün sonra doktora araba çarpar ve doktor ölür. Tüm bunların ardından, sonraki sahnede avukat kadının kendini içkiye vurmuş bir halde barda oturduğu görülür. Barda yanına gelen patronu yüzünde bir aşağılama ifadesiyle sarhoş olup olmadığını sorar. Başlarda avukat kadın ile konuşurken yüzünde görülen çapkın ifadenin yerini tiksinti dolu bir ifade almıştır. Ona rahibi duruşmaya çıkarmamasını söyler. Kadın vicdanının rahatsız olduğundan bahsedince: “Ne oldu? Davanın başında vicdanını nakde çevirmiştin!” diyerek, davanın başında talep ettiği eşit ortaklığı yüzüne vurur. Erin buna rağmen davayı kaybetmeyeceğini ve tanık olarak Emily'nin kız kardeşlerini çağıracağını söylediğinde ise onları batıl inançlı, bağınaz tipler olarak niteleyip aşağılar. Avukat Erin yalvaran gözlerle onu davadan alıp almayacağını sorar. Patronu ise pederi tanık kürsüsüne çıkarırsa onu kovacağını söyler. Bu diyalog esnasında bir yandan kamera açısı ve oyuncuların duruş pozisyonları aracılığıyla köle-efendi ilişkisi seyirciye sunulur, bir yandan da kadının filmin başında kafa tutan, bağımsız, kendinden emin ve karizmatik kadın imajı yerle bir olur (Bkz. Resim 3). Uçar İlbuğa (2011, s. 122) da kamera önünde gerçekliğin sahnelenmesinde, kameranın yeri ve kamera hareketleri de dahil olmak üzere pek çok unsurun, filmin izleyiciler üzerindeki bilişsel, duygusal ve psikolojik etkilerini yönlendirdiğini vurgular.

Resim 3. Avukat Erin ile Patronunun Konuşması³



Ertesi gün duruşmada Avukat Erin pederden aldığı cesaretle pederi tanık olarak çağırır. Patronu da dava duruşmasını izleyenler arasındadır ve peder tanık olarak çağrılınca duruşmayı terk eder. Bu davranış bir bakıma kadına verilen sessiz bir göz dağıdır, çünkü kadının itaatkar olması beklenirken, o tam tersi davranarak söz dinlememiştir ve cezalandırılması gerekecektir. Clover (1987, s. 219) bu durumu korku filmlerinde kadınların çoğu zaman spekülasyon olarak nitelendirilebilecek nedenlerden dolayı, amansız bir şekilde ve kesinlikle erkeklere ait olan bir ortamda cezalandırıldığı şeklinde açıklamaktadır.

Emily'nin pedere gönderdiği mektubun okunmasının ardından jüri pederi suçlu bulsa da cezasının tecil edilmesini önerir. Hakim bu öneriyi kabul eder. Artık dava bitmiştir ve davanın kiliseye olan ilgiyi artırması nedeniyle başpiskopos memnun olduğu için patron da memnun olmuştur ve Erin'e eşit ortaklık önerir. Fakat Erin eşit ortaklık teklifini geri çevirir. Teklifi geri çevirme nedeni ulvi duygularının devreye girmesidir. Burada kadının bir erkek ile eşit konuma

³ Bu resim filmdeki sahnenin ekran görüntüsü alınarak eklenmiştir.

gelmesine, kadının duygusallığının izin vermemesi söz konusudur. Seyirci bu davranışından dolayı kadına alkış tutarken, kadın ataerkil sistemin öngördüğü şekilde, ikincil ve edilgen konumda kalmakta, eşitliği kendi hür iradesiyle reddetmektedir. Filmde bir yandan kötülükten kurtulmanın tek yolu olarak din gösterilirken, uysal, tatlı Emily üniversiteye gidip, erkek arkadaş edindiği; hırslı kadın avukat kadın Erin de erkeklerin dünyasına girmeye çalıştığı için cezalandırılmışlardır. Yaşartürk (2006, s. 24)'e göre filmlerde sunulan erkek rolleri büyük değişimler geçirmesine rağmen, kadınların sunumu için aynı şeyden söz etmek mümkün değildir. Nitekim bu filmde de toplumun ona biçtiği rollerin dışına çıkan ve üniversiteye giden Emily'nin içine şeytan girmiş ve şeytan çıkarma ayini esnasında ölmüş; erkeklerin dünyasında yer edinmeye çalışan avukat kadın ise korkutulmuş ve bastırılmış ve ataerkil toplumun olmasını öngördüğü gibi sınırlarını ve durması gerektiği yeri bilen bir kadın haline dönüşmüştür.

Sonuç ve Öneriler

Kapitalist endüstriyel toplumun perçinlemeye çalıştığı cinsiyetçi roller, kadınların gerçek potansiyelleri keşfetmeleri önünde ciddi bir engel oluşturmaktadır. Kadınlar toplum tarafından uygulanan baskı kalıpları nedeniyle istedikleri ve özledikleri konuma çoğu zaman ulaşmakta güçlük çekmekte ya da hiç ulaşamamaktadırlar. Doğanın yasası olarak gösterilen pek çok basmakalıp yargı aslında kadının gerçek doğasına ters düşen mülkiyetçi yaşam biçiminden kaynaklanmaktadır. Nihayetinde erkek egemen toplumda eşit olmayan her iki cins, "gerçekte" hayatı aynı koşullarda yaşasalar da hayatı aynı pencereden görmemektedirler. Tahakküm ilişkilerinin işlerliğini sürdürdüğü toplumlarda herhangi bir eşitsizliğin kökten değiştirilmesi zaten mümkün değildir. Kurumsal yapı olarak ailenin toplumun temel taşı olarak ön plana çıkarıldığı küresel kapitalizm ekonomisinde ise kriz dönemlerinde işten çıkarılmalar ve sosyal güvencelerin kısılması söz konusu iken ilk olarak kadın alanlarına saldırılmaktadır.

Sinema ise bu noktada bir eğlence aracı olmaktan ziyade ataerkil kapitalist sistemin etkili araçlarından biri konumundadır. Korku sinemasının ilk yıllarında filmlere renk veren bir figüran olarak kullanılan kadınlar, 60'lı yıllardaki yeni toplumsal hareketlerle birlikte mevcut düzene baş kaldırıncaya devreye yine tür filmlerinin en etkileyicilerinden biri olan korku filmleri girmiştir. Korku filmleri insanın en derinlerine sistem tarafından yerleştirilen korkuları açığa çıkarır. Sistemin kalıplarına göre hareket eden kadınlar iyi, davranmayanlar ise dünya dışı yaratık, ruh hastası ya da içine şeytan girmiş gibi gösterilir. Böylece erkek seyirci sistemin doğru işlediğine inanır, kadın seyirci de kendisine sunulan rollerin dışına çıkmayı düşünemez ve toplum içinde öteki olma konumunu sürdürür.

The Exorcism of Emily Rose filmi de tüm bu varsayımları destekler nitelikte sistemin devamlılığını sağlama yönünde basmakalıp yargıları yeniden üretir niteliktedir. Yıllar önce çekilen The Exorcist filminin temelinde olan anti-feminist düşünce yapısının 2000'li yıllara gelindiğinde hala geçerliliğini koruduğu görülmektedir, çünkü ataerkil kapitalist sistem kitle iletişim araçlarını kendi lehine kullanmaya devam etmektedir. Diğer yandan son dönemde öne çıkan korku filmlerinin bazılarında, kadınların korunmasını ve kurtarılmasını öne çıkaran toplumsal cinsiyetçi çerçeveye rağmen, kadın karakterlerin güçlü olduğunu öne süren çalışmalar da mevcuttur (Manaar ve Haider, 2019). Özellikle The Conjuring gibi kadınların ön planda olduğu bir filmde, kadınların tehlike karşısında geri adım atmadığı ve çevrelerindeki insanları korumakta cesur davranıp, fedakarlık yaptıkları vurgulanmaktadır. Dolayısıyla korku türünde öne çıkan klişelerden ziyade, kadınların korku filmlerindeki edilgen pozisyonundan çıkıp kahraman haline gelmeleri söz konusudur. Fakat bu filmdeki temel kadın karakter olan Lorraine Warren'in bir medyum olduğu, yine aynı filmde kadim bir kötülük tarafından ele geçirilen kişinin evin annesi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Kadınların korku filmlerindeki temsil biçimleri yalnızca edilgen pozisyondan etkin pozisyona geçmeleri açısından değil, doğüstü güçlerle bağlantı noktası olmaları açısından da ele alınmalıdır.

Sa'eed ve Jubran (2019, s. 15) da yaptıkları çalışmada geçmişten günümüze korku filmlerinde kadınların pozisyonunda bir değişiklik olmadığına dikkat çekmişlerdir. Gerçekten

de günümüzde kadınların süper kahraman oldukları filmler yapılmış olsa da korku filmlerinde kadınların daha ön planda ve kötülüğü ortadan kaldırmaya yönelik uğraşları ve zaferleri olsa da detaylıca analiz edildiğinde hala anti-feminist bakışın korku filmlerine egemen olduğu açıkça görülmektedir. Hala kadın kötülüğün dünyaya gelmesine aracılık etmekte, hala kadın toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıktığı taktirde cezalandırılmaktadır. Dolayısıyla sinema ve korku filmleri özelinde toplumsal cinsiyet rollerinin insan olmak, birey olmak açısından toplumsal haklardan yararlanma ve eşitsizliklerin bertaraf edilmesi noktasında erkek egemen toplum ilişkileri daha etraflı, daha güçlü bir biçimde sorgulanması gerekmektedir. Kadının özel ve kamusal alanda tamamlayıcı ve ikincil pozisyonunun giderilmesine yönelik adımlardan biri de kitle iletişim araçlarının içeriklerinde gerek söylemsel gerek göstergesel anlamda ataerkil kapitalist ideolojinin çerçevesinden çıkmak olacaktır.

Kaynakça

- Armstrong, E. (2020). “Marxist and Socialist Feminism.” *Study of women and gender: Faculty publications, Smith Scholar Works*, https://scholarworks.smith.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=swg_facpubs (Erişim tarihi: 22.01.2021).
- Bond, J. C., Roberts, S. C. M., Greenfield, T. K., Korcha, R., Ye, Y. ve Nayak, M. B. (2010). “Gender differences in public and private drinking context: A multi-level GENACIS analysis”. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 7, 2136-2160.
- Boyacı, N. P. (2014). “Platon’da kadın sorunu üzerine bir tartışma.” *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 18, 205-230.
- Clover, C. J. (1987). “Her body, himself: Gender in the slasher film.” *Representations*, 20, *Özel Sayı, Misogyny, misandry, and misanthropy*, 187-228, ABD: University of California Press.
- Creed, B. (2007). *The monstrous-feminine*, New York ve Londra: Routledge.
- Değirmenci, E. (2005). “Cins ayrımcılığının diyalektiği.” *Toplumsal Ekoloji*, 4, 51-58.
- Galatzer-Levy, R. (2008). “Freud, Anna, and the problem of female sexuality.” *Psychoanalytic Inquiry*, 28, 3-26.
- Gromkowska-Melosik, A. (2014). “The masculinization of identity among successful career women? A case study of Polish female managers.” *Journal of Gender and Power*, 1,1, 25-47.
- Gül, M. E. ve Sepetci, T. (2018). “Sinemada şiddetin estetize edilmesi: Zincirsiz ve Birkaç Dolar İçin filmlerinin metinlerarası karşılaştırması”. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(5), 21-42.
- Lauretis, T. D. (1984). *Alice does-n’t feminism semiotics cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Manaar, K. S. ve Haider, S. Y. J. (2019). “The representation of women in the horror movies: A study in selected horror movies.” *Communication and Linguistics Studies*, 5, (1), 14-17.
- Mank, G. W. (1999). *Women in horror films 1930's*. ABD: McFarland.
- Mulvey, L. (1975). “Visual pleasure and narrative cinema.” *Screen*, 16, (3), <https://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/mulvey-visualpleasure.pdf> (Erişim tarihi: 15.01.2021).
- Notz, G. (2018). *Feminizm*, (S. D. Çetinkaya, Çev), Ankara: Phoenix Yayınevi.

- Novak, S. L. (2014). *The problems and potentials in haunted maternal horror narratives* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). University of South Florida: ABD.
- Özbey, A. U. ve Bardakçı, A. (2019). “‘Women’ in public and private spheres in the context of modern feminist theories from ancient civilizations to the present.” *OPUS–International Journal of Society Researches*, 14(20), 1789-1818.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sa'eed, M. K. ve Jubran, H. S. Y. (2019). "The representation of women in the horror movies: a study in selected horror movies." *Communication and Linguistics Studies*, 5(1), 14-17.
- Scahill, A. (2015). “Demons are a girl’s best friend: Queering the revolting child in The Exorcist.” *Red Feather Journal*, 39-55.
- Schopenhauer, A. (2003). *Aşkın metafiziği*. (V. Atayman, Çev), İstanbul: Bordo-Siyah Dünya Klasikleri.
- Shehan, E. (2017). “Sounds, screams, and the score: An exploration of sound in classic horror slashers.” *Render: The Carleton Graduate Journal of Art and Culture*, 5. https://carleton.ca/aah/wp-content/uploads/Shehan_SoundScreamsandtheScore.pdf (Erişim tarihi: 24.04.2021).
- Steeves, H. L. (1994). “Feminist teoriler ve medya çalışmaları.” *Medya, İktidar, İdeoloji*, M. Küçük (Der ve Çev), içinde (ss.107-148), Ankara: Ark Yayınevi.
- Tasker, Y. (2010). “Cinsiyet ve ırk tahayyülü: Çağdaş Hollywood aksiyon sinemasında kadınlar.” *Hollywood’a yeniden bakmak* içinde (ss. 174-188). Y. G. Topçu (Der), Ankara: Deki Yayınevi.
- The World Bank (2014). *Voice and agency-Empowering women and girls for shared prosperity*, The World Bank Group, https://tostan.org/wp-content/uploads/voice_and_agency_lowres.pdf (Erişim tarihi: 23.04.2021).
- Topçu, Y. G. (2004). “Hollywood’dan kriz dönemi kıyamet öyküleri: felaket filmleri.” *Hollywood’a yeniden bakmak* (ss. 153-174). Y. G. Topçu (Der), Ankara: Deki Yayınevi.
- Topçu, Y. G. (2004). “Karanlığın kızları: Korku sineması ve kadın.” *Sinemada anlatı ve türler*, içinde (ss. 157-212). A. Doğan; T. A. Gürata; F. Küçükkurt (Der), Ankara: Vadi Yayınları.
- Uçar İlbuğa, E. “Reha Erdem sinemasında suskun karakterler ve dile getirilemeyen cinsellik.” *2000 sonrası Türk sinemasına eleştirel bakış*, içinde (ss. 119-149). Ö. Yılmazkol (Ed), İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Üste, R. B. (2015). “Hegel-Rousseau, Mill ve Hayek’in değerlendirmelerinde toplumda ötekileştirilen kadının konumu.” *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3(4), 103-126.
- Van Zoonen, L. (1991). “Feminist perspectives on the media.” *Mass Communication and Society*, Ed. J. Curran ve M. Gurevitch, Londra: Edward Arnold.
- Wiesner-Hanks, M. E. (2020). *Tarihte toplumsal cinsiyet*, (M. Çıyan Şenerdi, Çev), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yaşartürk, G. (2006). “Feminist eleştiri ve kadının sunumu.” *Sinemasal Dergisi*, 14, Ocak-Şubat-Mart, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

ETİK ve BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine riayet edildiğini yazar(lar) beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk makale yazarlarına aittir.

ARAřTIRMACILARIN MAKALEYE KATKI ORANI BEYANI

1. yazar katkı oranı : %100