

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

FİLM TASARIMI ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**WEIMAR SİNEMASINDA KORKUNUN ESTETİĞİ**

Hazırlayan

Sertaç KOYUNCU

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Emrah Suat ONAT

İzmir/ 2019

**YEMİN METNİ**

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Weimar Sinemasında Korkunun Estetiği*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

17/06/2019

Sertaç KOYUNCU

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Sertaç KOYUNCU'nun "**Weimar Sinemasında Korkunun Estetiği**" konulu tezini incelemiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

**BAŞKAN**

ÜYE

ÜYE

## ÖZET

En kuvvetli insani duygulardan biri olan korku, geçmişten günümüze kültürün tüm alanlarında görünür olmuştur. İnsanlık tarihi boyunca korkunun, zaman, mekan ve onu deneyimleyen insan/toplum ile bağlantılı olarak farklılaştığı söylenebilir. Bu açıdan en keskin kırılmalardan biri de modernleşme sürecinde yaşanmıştır. Modern çağın sanatı olan sinema, modernliğin bireyde ve toplumda yarattığı korkuların görünür olduğu en çağdaş eserleri üretmiş, özellikle de Birinci Dünya Savaşı sonrası Weimar Cumhuriyeti Almanyası'nda sinema sanatı ve korku estetiğinin kesiştiği özgün bir dönem ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın amacı, bu dönemde üretilen filmlerin korku estetiği perspektifinden bir analizini yapmak, böylece modernlik, modernizm ve korku arasındaki ilişkilerin sinema sanatındaki izdüşümlerini keşfetmektir. Sinemasal bir korku estetiğinin ana hatlarının çizilmesi adına gotik, ucube, yüce, dehşet, fantastik, kötü ve tekinsiz gibi estetik kategoriler üzerinden ilerleyen çözümlene sonucunda ele alınan filmlerin ifade ettikleri, hem üslupsal / biçimsel hem de anlatısal / içeriksel açılardan bir bütün olarak incelenecek ve Weimar Sinemasında korkunun estetiğine dair tarihsel, toplumsal, kültürel açıdan bütünlüklü bir yoruma gidilecektir.

Anahtar Sözcükler: Korku Sineması, Weimar Cumhuriyeti, Modernizm, Estetik

## ABSTRACT

Fear, one of the most powerful human emotions, has been expressed in various forms in all works of art from past to present. Throughout the history of humanity, it can be said that fear corresponds to different fields in different ages in relation to time, space and the human / society experiencing it. In this respect, one of the sharpest breaks was experienced in the modernization process. Cinema, which is the art of the modern era, produced the most contemporary works in which the horrors evoked by modernity are visible, especially in the Weimar Germany after the First World War, a unique period emerged in Berlin where the art of cinema and the aesthetics of horror intersect. The purpose of this study is to make an analysis from the perspective of the aesthetics of horror of German films produced in this period, thus exploring the projections of the relations between modernity, modernism and horror in the art of cinema. In the name of drawing the outline of a cinematic horror aesthetics, as a result of the analysis proceeding over the aesthetic categories such as gothic, monster, sublime, terror, fantastic, evil and uncanny and the films are examined in terms of both stylistic / formal and narrative / contextual aspects, a historical, social, cultural interpretation of the aesthetics of horror was made in Weimar Cinema.

Keywords: Horror Cinema, Weimar Republic, Modernism, Aesthetic

## ÖNSÖZ

Korku sineması beni çok erken yaşlarda etkisi altına aldı. Ucubelere, zombilere, vampirlere ve diğer tüm canavarlara duyduğum heyecan yetişkinlik yıllarımda da devam etti. Öyle ki hala film sanatının en güçlü kozlarından birinin izleyicide uyandırabildiği korku duygusu olduğunu düşünüyorum. Bu ilgiden hareketle, bir araştırmacının korku sineması hakkında uğraması gereken ilk duraklardan olan Weimar Sinemasını incelerken buldum kendimi. Niyetim ‘korkunun estetiğini’ bir şemsiye terim olarak düşünmek ve onun tarihteki sinemasal karşılıklarını tespit etmeye çalışmaktı. Ardı ardına izlediğim yüz yıl öncesine ait bu sessiz Alman filmlerinin gerçekten de hipnotize edici ve hayranlık verici olduğunu belirtmek isterim.

Babam Ercüment Koyuncu’ya neredeyse tüm yabancı kaynakları Ankara’dan temin ettiği, annem Vuslat Koyuncu ve kardeşim Ece Koyuncu’ya her görüşmemizde bana tez konusunda moral verdikleri için teşekkür ederim. Sevinç Karataş’a önerdiği ve temin ettiği onlarca kaynak kitap ve destekleri için, Oğuzhan İnceoğulları’na tez yazımı konusundaki pratik önerileri için ve Dilan Engin’e bana olan inancı ve ruhsal desteği için derinden teşekkür ederim. Anıl Koç ve Beril Köroğlu’na Alacakaranlık Dergisi’ndeki sinerjileri ve önerdikleri önemli kaynaklar için, Hazal Orhon’a tez süreci boyunca bana yoldaşlık ettiği ve güzel enerjisi için, Çiğdem Pala Mull’a kendisiyle daha hiç tanışmamış olmamıza rağmen telefon açtığı ilk gün kitabını kapıma postaladığı için, Cumhuriyet Okay Özgür’e Kara Romantizm’le ilgili önerdiği kaynaklar ve ilgisi için Buğra Erkorkmaz’a önerdiği, ödünç verdiği ve temin ettiği kitaplar için çok teşekkür ederim.

Dilek Tunalı'ya tez konum hakkında geliştirmeler yapabilmem için sunduğu bilgiler ve bana olan inancı için, Burak Bakır'a beni Weimar Sineması konusunda derinleştirdiği ve ayrıntılı eleştirileri için, Zehra Cerrahoğlu'na çok yararlandığım Japon korku sineması tezi, her daim inceliği ve desteği için, Ragıp Taranç'a Akdeniz Sineması ve korku sineması arasında kurulabilecek ilişkileri düşünmeme vesile olduğu için, Sabire Soytok'a korku sineması hakkında yazdığım ilk makalemin başlangıç aşamasından yayınlanmasına kadar yanımda olduğu için, Zuhul Çetin Özkan'a bana korku sineması üzerine ilk defa halka açık bir sunum yapma fırsatı sağladığı için, Dilaver Bayındır'a ürettiğim projelerde desteğini her daim hissettirdiği için, değerli hocam Oğuz Adanır'a bütünsel tarih yaklaşımı, zihniyet ve antropoloji alanlarının keşiştiği zengin bir düşünüş biçimini bana aşıladığı için, yakın zamanda kaybettiğimiz değerli hocam Ertan Yılmaz'a ideoloji, modernizm ve sinema üçgeninde öğrettiği, ürettiği ve çevirdiği her düşünce için çok çok teşekkür ederim. Ahmet Koç'a bu zorlu süreçte her zaman yanımda olduğu, kahrımı çektiği ve beni cesaretlendirdiği için derinden teşekkür ederim. Son olarak değerli danışmanım Emrah Suat Onat'a korku sinemasını ciddiye aldığı, özellikle toplumsal cinsiyet üzerine yaptığı çalışmalarla zihnimi açtığı ve bu zorlu süreç boyunca koşulsuz şartsız yanımda olduğu için çok teşekkür ederim.

Sertaç KOYUNCU

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>

## 1. BÖLÜM

### KORKUNUN ESTETİĞİ

<b>1.1. Modernlik ve Korku.....</b>	<b>3</b>
1.1.1. Modernlik ve İlişkili Kavramlar.....	5
1.1.2. Korku ve İlişkili Kavramlar.....	7
1.1.3. Modernlik Öncesi Çağlarda Korku.....	9
1.1.4. Rönesans ve İlk Modern Korkular.....	13
1.1.5. Aydınlanma Projesi ve Ucubelik.....	17



<b>1.2. Modernizm ve Korku.....</b>	<b>21</b>
1.2.1. Modernizm ve İlişkili Kavramlar.....	23
1.2.2. Ürperti ve İlişkili Kavramlar.....	26
1.2.3. Kara Romantizm ve Dehşetin Estetiği.....	29
1.2.4. Modernist Gotik ve Melodram.....	34
1.2.5. Yüzyıl Sonu Dekadansı.....	38

## 2. BÖLÜM

### SİNEMASAL KORKUNUN ESTETİĞİ

<b>2.1. Korku Sinemasının Doğuşu.....</b>	<b>42</b>
2.1.1. İlk Sessiz Filmlerde Korku Öğeleri.....	44
2.1.2. Sinemasal Korku Türüne Teorik Yaklaşımlar.....	47
<b>2.2. Sinemasal Korkunun Estetiği.....</b>	<b>51</b>
2.2.1. Sinemasal Korkunun Anlatısı.....	51
2.2.2. Sinemasal Korkunun Kaynağı: Ucube.....	54

## 3. BÖLÜM

### WEIMAR SİNEMASINDA KORKUNUN ESTETİĞİ

<b>3.1. Modern Weimar Cumhuriyeti.....</b>	<b>58</b>
<b>3.2. Weimar Modernizmi.....</b>	<b>62</b>

<b>3.3. Weimar Sinemasal Modernizmi.....</b>	<b>65</b>
<b>3.4.Weimar Sinemasal Modernizminde Korkunun Estetiği.....</b>	<b>68</b>
3.4.1. Der Student von Prag (1913) Paul Wegener & Stellan Rye.....	68
3.4.2. Der Andere (1913) Max Mack.....	70
3.4.3. Homunculus (1916) Otto Rippert.....	72
3.4.4. Das Cabinet des Dr. Caligari (1920) Robert Wiene.....	76
3.4.5. Von Morgens bis Mitternachts (1920) Karl Heinz Martin.....	80
3.4.6. Der Golem, wie er in die Welt kam (1920) Carl Boese & Paul Wegener...	83
3.4.7. Genuine (1920) Robert Wiene.....	87
3.4.8. Schatten - Eine nächtliche Halluzination (1923) Arthur Robinson.....	90
3.4.9. Der müde Tod (1921) Fritz Lang.....	94
<b>SONUÇ.....</b>	<b>98</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>103</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>117</b>

## GİRİŞ

Hem korku ve hem modernlik kavramları çok geniş bir alanı ifade eden, zaman ve mekana göre değişip dönüşen, anlam farklılaşmasına uğrayan kavramlardır. Dolayısıyla ne korkuyu ne de modernliği basitçe izah etmek pek mümkün değildir. Etraflı bir araştırma ancak bu iki kavramın tarih boyunca insan düşüncesinde ne anlamlara geldiğini, hangi aşamalardan geçtiğini, hangi toplumlar ve hangi çağlar için neler ifade ettiğini ortaya koyabilir. Bu tezin birinci bölümünün iki anahtar kavramı olan ‘modernlik’ ve ‘modernizm’ kolaylıkla birbirleri yerine kullanılabilen kavramlardır. Oysa ilki zamanla bütün bir çağı ifade edecek duruma gelirken, ikincisi özellikle yirminci yüzyılın başlarında, modernliği eleştiren bir kültürü, özellikle de modernist sanatı ifade eder hale gelmiştir. Bu tezin birinci bölümü, ‘modern’ teriminin tarih boyunca ne anlamlara geldiğini ve modernleşme denilen şeyin ne olduğunu tanımladıktan sonra, modernizmin modernlik ile ilişkisinin ne olduğu sorusunu yanıtlamaya çalışacaktır. Tezin anahtar kavramı olan korkunun ise kökeni elbette modernlikten çok daha eskilere uzanır. İlkel çağdan Ortaçağ’a, Rönesans’tan Aydınlanma’ya geçirdiği dönüşümleri yakalamaya çalışarak korkunun kronolojik olarak izini sürmek, onun modernizm ile kesiştiği Weimar Sineması’nda neler ifade ettiğine dair daha derin bir kavrayış sağlayabilir. Dolayısıyla birinci bölüm aynı zamanda sessiz sinemanın içine doğduğu toplumsal kültürel düşünsel panoramayı belirginleştirmeye ve sinemanın henüz var olmadığı yıllardaki korku imgeleminin ifade ettiklerini keşfetmeye çalışacaktır.

Sinemasal korku türü denildiğinde araştırmacıların verdiği ilk referans, Georges Méliès ve Lumière Kardeşlerin ilk denemelerinin etkisiyle olgunlaşmış fantastik Weimar filmleridir ki sık sık genellemeci biçimde ‘Dışavurumcu Alman Sineması’ olarak anılır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasında korkunun, karanlığın ve fantastik olanın sinemasal karşılıklarına dair düşünmüş, deneysel yaklaşımlar geliştirmiş

Weimar sinemacıları, korku sinemasının kökenlerini araştırmak için zengin bir başlangıç sunarlar. Buradan hareketle tezin ikinci bölümü sinema tarihinin on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başındaki ilk örneklerine odaklanacak, korkunun sinemasal anlatı formunda ilk defa görünürlük kazandığı örnekleri inceleyecektir. İkinci bölümün sonunda ise tüm bu korku filmlerinin sunduğu ortak bir estetikten söz edilip edilemeyeceği tartışılacaktır. Özellikle bu konudaki temel metinlerden Noel Carroll'un *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* çalışmasında ileri sürdüğü 'Art-Horror' formülasyonu ve Cynthia Freeland'ın ileri sürdüğü 'Art-Dread' formülasyonu üzerinden bir korku estetiği tanımının hatları çizilmeye çalışılacaktır. Bu yolda Edmund Burke'ün 'yüce', Sigmund Freud'un 'tekinsiz', David McNally'nin 'ucube' kavramları korkunun estetiğine dair yorumlarda anahtar kavramlar olacak, ürperti, korku, kaygı, huşu, dehşet, panik, şok ve ızdırap gibi kavramların bütüncül bir sinemasal korku estetiği tanımını ifade edebilirliği sınanacaktır.

Üçüncü ve son bölüm ise öncelikle tezin odağa aldığı Weimar dönemi modernliğine odaklanacak, yeni kurulmuş cumhuriyetin içinde bulunduğu psikolojik durum ve bu durumun toplumsal düzlemde ortaya çıkardığı kültür ürünleri Weimar modernizmi başlığı altında açıklanmaya çalışılacaktır. Özellikle dönemin radikal avangard sanat akımları olan 'dışavurumculuk' üzerinden ilerleyecek örneklerle korkunun Weimar kültüründe görünür olduğu alanlar keşfedilmeye çalışılacaktır. Ian Aitken'in 'Weimar Sinemasal Modernizmi' olarak tanımladığı filmlerin yoğun fantastik ve korku unsurları içeren örnekleri incelenecek ve her birinin birinci ve ikinci bölümde çerçevesi çizilmeye çalışılmış korku estetiğine ne oranda sahip olduğu tartışılacaktır.

Bu çalışma, araştırma alanına tarihsel, toplumsal ve estetik bir perspektiften yaklaşmakta, bunun için de toplumsal / tarihsel ve felsefi / estetik çözümleme yöntemlerine başvurmaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KORKUNUN ESTETİĞİ

#### 1.1. Modernlik ve Korku

Lars Svendsen her çağın kendi korkuları olduğunu fakat bu korkuların ne olduğunun değiştiğini ifade eder (2008: 17). Bu ifade, örneğin Antik Çağ ya da Orta Çağ'daki korkuların Modern Çağ'ın korkularından farklı olduğu anlamına gelir.<sup>1</sup> Marshall Berman'a göre Karl Marx'ın "katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor" tahayyülü modern hayatın korkularına ışık tutar niteliktedir (Marx ve Engels, 1978: 476). Marx'ın eserlerini modernlik deneyimi açısından analiz eden Berman için modern hayat hem serüvenli hem de ürperticidir (1988: 13). Berman "modern dünyada evinde en mutlu yaşayanların, o dünyaya musallat olmuş iblisler karşısında en savunmasızlar" olabileceğini ifade eder (14). Ona göre modern dünyanın potansiyellerini kavramak ve kucaklamak "onların doğurduğu kimi ürkütücü gerçeklikler karşısında korku ve tiksintiye kapılmadan" mümkün olmamıştır, zira modernlik yenileyici olduğu kadar yıkıcıdır da: "Modern olmak, paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat yaşamaktır" (2017: 24). İnsanlığa bir yandan yeni imkanlar sunarken öte yandan yeni tehditler oluşturması açısından Berman'ın "yenileyici özyıkım"ı (2017: 140), David Harvey'in "yaratıcı yıkma" imgesini (2014: 29) modernliğin başlıca özellikleri arasında sayması dikkate değerdir.

Modernlik "birkaç asırlık tarihe yapıştırılan bir etiket" olmayıp endüstriyel, kültürel, politik ve bilimsel devrimlerle şekillenmiş bir başkalaşmaya işaret eder (Jeanniere, 2018). Abel Jeanniere'e göre modernlik tüm kültürle; "doğayla, başka

---

<sup>1</sup> Batı tarihinin çağ ayrımı Rönesans'ın erken döneminde yapılmaya başlamıştır (Calinescu, 2017: 27). Antikler-Modernler ayrımının ortasına Orta Çağ'ın eklenmesi on sekizinci yüzyıl Aydınlanma düşüncesine rastlar. O dönemden itibaren "önceki ya da öteki toplumlara nazaran (zamanla bu ikisi eşanlı görülmeye başlandı) en keskin karşıtlığı arz eden Batı toplumları, modernliğin simgesi haline" gelmiştir (Kumar, 2008: 508). Bu tezdeki çağ ayrımları ilkel/uygar zıtlığı ya da ilerleme/geri kalmışlık ön kabulleriyle değil, Batı tarihinin niteliksel değişim dönemlerini ayırt edilebilir kılma amacıyla kullanılmıştır.

insanlarla ve bu arada dinsel kavrayışımızla ilişkilerimizin başkalaşmasını” ifade ettiğinden insana olduğu kadar çevresine de uygulanmakta, önce insanı, daha sonra insanın dünyasını etkilemektedir (2018: 113). Tıpkı modernliğin insanı ve dünyasını değiştirip dönüştürmesi gibi, modernliğin sunduğu korkuların da modernleşen insanı olduğu kadar onun modernleşen dünyasını da kapsar hale geldiği iddia edilebilir. Çünkü “bireysel veya kolektif her korku durumunun, koşullara bağlı veya konjonktürel” bir bağlamı vardır ve tarih boyunca insan toplumlarının korkmaları gerektiğine inandıkları şey temel olarak “kutsallık kavramıyla ilişkilerine bağlı olarak” değişmiştir (Mannoni, 1992: 38, 74). O halde modernlik kavramını ilk geliştirenlerden biri olan Georg Wilhelm Friedrich Hegel’in “onu düşüncenin bağımsızlaşması ve teoloji ile olan bağlarını koparması özelliğiyle” açıklaması da modernliğin korku ile özgün ilişkisine ışık tutar (Cevizci, 2015: 305). Hatta Modern Çağ ve inanç sistemleri açısından şöyle bir çerçeve çizmek mümkündür: Modernlikle birlikte korkunun ekseninde Tanrı’nın kutsal amaçlarından insanların kendi sorumluluklarına doğru bir kayma yaşanmış gibi görünmektedir.

Modernliğin sonuçlarının radikalleşip evrenselleştiği yirminci yüzyılın sonlarında korku deneyimi de farklılaşmış, “başka bir modernliğe doğru” alt başlığı ile bir “risk toplumu” kuramı dahi geliştirilmiştir (Beck, 1992). “İnsanın kendi eli ile oluşturduğu ve sonuçlarından bizzat sorumlu olduğu, insan dışındaki canlıları da tehdit eden tehlikeler” için kullanılan risk kavramının özellikle günümüz toplumlarının korku alanını deşifre ettiği iddia edilebilir (Çuhacı, 2007: 134-135). “Bu kavram, öngörülemeyen sonuçların, doğanın gizli anlamlarını ya da Tanrı’nın kutsal amaçlarını göstermesinden çok, bizim kendi etkinliklerimizin ya da kararlarımızın bir sonucu olabileceği anlayışından kaynaklanmıştır” (Giddens, 2018: 36). Frank Furedi de günümüz toplumlarının “korku kültürü” içinde yaşadıklarını ifade eder. “Yeni tehlikelerle ilgili korkulu rivayetler, insanların kaygı ve korkularını artırmakla” kalmamakta, “bu rivayetler var olan korkuları iyice güçlendirip, insanların yaşam biçimini” değiştirmektedir (Furedi, 2001: 11). Furedi günümüzde yaşanan tehlike

enfasyonunun toplumda olağanüstü bir güvenlik saplantısı ve düşük beklenti ahlakı oluşturduğuna da dikkat çeker (19). Benzer biçimde Giddens modernlikte çoğu insanın duyumsadığı “dünyanın giderek daha tehdit edici bir görünüme bürünmesi” durumunu incelemek niyetiyle modernliğin sunduğu özgül bir risk profiline vurgu yapar (2018: 123). Svendsen da korku kültürünün modern toplumun özgürlüğünün altını oyduğunu ileri sürer ve Wole Soyinka'nın (2005) önerisini destekleyerek insanlığın “etrafımızı saran korku ikliminde yaşamaktansa bu iklimi dağıtmanın yollarını” araması gerektiğini vurgular (2017: 167).

### 1.1.1. Modernlik ve İlişkili Kavramlar

‘Modern’, ‘Modernist’, ‘modernlik’, ‘modernizm’ terimleri ilk bakışta aynı anlama geliyor gibi görünseler de kökenleri ve ifade ettikleri açısından birbirlerinden ayrışır.<sup>2</sup> Aralarındaki en yaşlı sözcük olan ‘modern’, farklı dönemlerde farklı şeyleri nitelendirmek için kullanılmışsa da her daim karşıtlık içeren bir kavram olmuş, “sadece onayladıklarıyla değil reddettikleriyle de” anlam kazanmıştır (Kumar, 2008: 508).<sup>3</sup> Örneğin “beşinci yüzyılda *modernus* paganizmin inkarını ve yeni Hristiyan çağının başlangıcını” ifade etmiş, yüzyıllar sonra Rönesans düşünürleri ise ‘modern’ devlet ve toplumları ‘antik’ olanlardan ayırtmıştır (508). Modern sözcüğü genel anlamıyla yeniliğe ve geçmişi reddedişe aynı anda işaret eder görünmektedir. Jürgen Habermas da ‘modern’ teriminin “kendini eskiden yeniye bir geçişin sonucu olarak görmek için, Antik Çağ’la kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini” tekrar tekrar dile getirdiğini ifade eder (1997).

<sup>2</sup> Bahsi geçen terimlerin İngilizce karşılıkları sırasıyla ‘Modern’, ‘Modernist’, ‘modernity’ ve ‘Modernism’ olup, ‘modernity’nin kimi metinlerde ‘modernite’ olarak Türkçeleştirildiği de görülür.

<sup>3</sup> Beşinci yüzyılın sonlarında bütün Avrupa’da yaygın olarak kullanılmaya başlanan Latince “*Modernus* sözcüğü, sıfat ve isim olarak, Ortaçağ’da (‘daha yeni, az önce’ anlamına gelen) *modo* sözcüğünden” uydurulmuştur ve şu anda olanlar, zamanımızda, en çağdaş, muasır anlamlarına gelmektedir. Başlıca karşıt anlamlıları ise şunlardır: “Eskiler, kadim, önceden var olan” (Calinescu, 2017: 21-22). Matei Calinescu özellikle de onuncu yüzyıldan sonra ‘*modernitas*’ (modern zamanlar) ve ‘*moderni*’ (bugünün insanları) gibi terimlerin kullanımının sıklaştığını belirtir (22).

‘Modernist’ terimi ise on altıncı yüzyıl sonlarına doğru kullanılmaya başlamış, o dönemde modern tarzların takipçisi olanları, on sekizinci yüzyıla gelindiğindeyse özel olarak antik edebiyat yerine modern edebiyatı destekleyenleri tanımlamıştır (Childs, 2000: 13). ‘Modern’ kökünden türeyen ‘modernlik’ terimi İngilizceye on yedinci yüzyılda girmiş, Fransızcada ise on dokuzuncu yüzyılın ortasında ilkin Charles Baudelaire tarafından kullanılmıştır (Calinescu, 2017: 48-49). Baudelaire’in *The Painter of Modern Life* (2014) makalesindeki formülasyonu ile birlikte modernlik, kökünden türediği ‘modern’in ‘ebedi’, ‘değişmez’ olana karşıt olarak kullanılan ‘yeni’, ‘güncel’ gibi anlamlarından fazlasını ifade eder hale gelmiş, “yolu risklerle ve zorluklarla dolu” bir seçime dönüşmüştür (56). Özellikle de on dokuzuncu yüzyıldan itibaren modernlik; modern, modernist gibi terimleri kapsayan bir şemsiye terim haline gelmiş, endüstriyelleşme, kentleşme ve sekülerleşmeden kaynaklanan değişimlerle biçimlenmiş bir hayatı yaşama ve deneyimleme tarzı olarak tanımlanmaya başlamıştır (Childs, 2000: 14-15).<sup>4</sup> Habermas da özellikle on dokuzuncu yüzyıl boyunca etkin olan romantik modernist ruhtan, “kendini bütün belirli tarihsel bağlardan kurtaran radikal bir modernlik bilinci” doğduğunu ve bizim gelenek ve şimdi arasında soyut bir karşıtlık kuran ve on dokuzuncu yüzyıl ortalarında gelişen işte bu estetik modernizmin çağdaşları olduğumuzu belirtir (1997).

Modern teriminin “radikal bir değişmeden sonra ortaya çıkanı” adlandırdığını ifade eden Jeanniere, modernliğe birlikli bir anlam vermenin mümkün olduğunu ileri sürer (Jeanniere, 2018). Modernliğe geçişi belirleyen bilimsel, politik, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimler sırasında tarımsal dünya yerini yavaş yavaş modern dünyaya bırakmış, o zamana değin görülmemiş yeni bir dünya görüşü, yeni bir mantık belirlemiştir (113). Dolayısıyla modernlikte söz konusu olan “geçmişin bilinmedik semantik alanını yapılaştıran yeni bir mantık, yeni bir dünya görüşünün mantığıdır. Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak

<sup>4</sup> Paragrafta kısaca açıklanan ‘modern’, ‘modernist’, ‘modernlik’ terimleriyle sıklıkla karıştırılmasına rağmen, aslında daha çok modernliğin estetik imkanlarına ilişkin bir terim olan ‘Modernizm’ hakkında bakınız, (1.2) Modernizm ve Korku.



demektir” (112). Bu yeni mantığın adım adım keskinleşen başlıca karakteristikleri ise “aklın üstünlüğüne beslenen inanç”, “modern öznenin kendini öne sürüşü”, “bilimi rehber alma ve doğal çevreyi olduğu kadar toplumu da denetleme” eğilimidir (Cevizci, 2015: 306).

Modernlik yeni bir mantık olduğu kadar bir kurumlar bütünüdür de. Anthony Giddens modernliğin kurumsal parametrelerini enformasyon ve toplumsal denetlemeyi kontrol eden ulus-devlet, askeri iktidar, endüstriyalizm ve kapitalizm olmak üzere dört başlıkta değerlendirir (Giddens, 2018). Keza Ahmet Cevizci de modernliğin endüstriyel kapitalizmin doğuşu ve yükselişinde oldukça önemli bir rol oynadığını vurgular (Cevizci, 2015: 306). O halde dikkat çekmek gerekir ki modernlik salt endüstriyel kapitalizm demek değildir; ya da farklı biçimde ifade etmek gerekirse ulus-devlet sistemi ve askeri iktidar yalnız başlarına modernliği ifade etmekte yetersiz kalırlar. Marshall Berman’ın modernlik tanımlamasına bakılacak olursa, Giddens’in yaptığı dörtlü kategorizasyonun dışında kalan, kurumsal olmayan alanları da kapsadığı görülür. Berman’a göre modernlik kurumsal boyutların yanısıra bilimsel keşifleri, teknolojiyi, hızı, yeni insan ortamlarını, farklı sınıf mücadelesi biçimlerini, demografik altüst oluşları ve göç hareketlerini, kentleşmeyi, kitle iletişim sistemlerini, kitlesel toplumsal hareketleri de kapsar (Berman, 2017: 28).<sup>5</sup> Dolayısıyla modernlikten söz ederken onun kurumsal boyutlarının yanısıra, kamusal alan ve simgesel düzendeki yansımalarını da göz önünde bulundurmak gerekir (Lethen, 2017: 85).

### 1.1.2. Korku ve İlişkili Kavramlar

Korku perspektifinden yapılacak bir modernlik çözümlemesinde kaygı başta olmak üzere bir takım temel kavramları tanımlamak ve ayırmak mümkündür. Korku

<sup>5</sup> Berman modernliğin tarihini üç evreye ayırır: İlk evrede on altıncı yüzyılın başlarından on sekizinci yüzyılın başlarına dek insanlar “modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır”; ikinci evre modern bir kamunun “bir anda ve dramatik bir biçimde” doğuverdiği 1790’ların büyük devrimci dalgalarıyla başlayıp on dokuzuncu yüzyılın sonuna uzanır; üçüncü evre yani yirminci yüzyılda modernlik “neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış” ve bir modernist dünya kültürü geliştirmeye başlamıştır (Berman, 2017: 29). Berman modernliği “muazzam güç ve sağlık kaynakları barındıran” bir kültür olarak ele alır ve geçmişin modernliklerini eleştirerek yarının modernliklerine inancımızı tazeleyebileceğimize dikkat çeker (59).

her şeyden önce evrensel bir fenomendir ve insanın hayatta kalmasına katkıda bulunur. “Korku hissetme yetisine sahip olmayan bir yaratığın hayatta kalma ve üreme şansı hayli düşüktür” (Svendsen, 2017: 31). Pierre Mannoni’ye göre “sevinç ve üzüntü, öfke, aşk ve tiksinti gibi korku da temel heyecanlar arasında yer alır” (1992: 8). Andre Le Gall korkunun temelde endişe ile güçlü bir ilişkisi olduğunu, korkunun “doğrudan doğruya gelen bir endişenin öteki adından başka bir şey” olmadığını ifade eder (2016: 56).<sup>6</sup> Korkunun fizyolojik görünümleri organizmadaki heyecana bağlı sarsıntıya ilişkin tepkileri içerirken, psikolojik düzey tamamen bu tehdidin algılanmasıyla ilintilidir; insan tehdidi yok etmek için saldırma ya da kaçma gibi iki zıt kutup arasında değişen tavırlar gösterebilir (Mannoni, 1992: 9-15).

Korku genellikle kaygıdan farkı ile tanımlanır. Korku daha doğrudan ve kavranabilir iken kaygı daha belirsiz ve kuvvetlidir. “Korku, tehlikenin varlığını ve tanınmasını gerektirirken, kaygı, bizzat ve özellikle bilinmeyen tehlikenin olasılığından ve beklentisinden doğar” (Favez-Boutonier 1963’den akt. Mannoni, 1992: 37). “Korku belirli bir şeye yönelmiştir; nesneye bağlıdır. Kaygı ise hep belirsizdir; herhangi bir yönelimi olan bir ‘duygu’ değil, nesnesi olmayan bir ‘ruhsal durum’dur” (Schulz, 1991: 7). Le Gall korkunun “var olan” kavranabilir ve belirgin bir kaynağının olduğunu, kaygının ise yalnızca hissedilebileceğini vurgular (2016: 55). “Korku en yüksek noktasına çıktığında ve adeta insanı dondurduğunda bu duyguya dehşet ya da ürküntü denebilir... Dolayısıyla dehşet, ürküntü, korkudur ama çok yoğun yaşanır, hiç beklenmedik nedenlerden kaynaklanırlar, dehşete düşen bireyi istila ederler, boğarlar adeta” (Le Gall, 2016: 9).<sup>7</sup> Korku, dehşet ve ürküntü tehdidin bilinip kavranabilirliği

<sup>6</sup> Le Gall’e göre kaygı ise endişe ile sadece yoğunluk düzleminde farklılık göstermekte olup çok daha kuvvetli bir duygudur (2016: 8). “Endişeden kaygıya, basit bir şekilde, psikolojik sıkıntıların ve fizyolojik rahatsızlıkların yoğunlaşmasıyla geçilir” (23).

<sup>7</sup> Genel literatür ile karşılaştırmalı bir çözümleme yapılacağından bazı temel terimlerin İngilizce, Fransızca ve Almanca karşılıklarının altını çizmek gerekir. Bu çalışmada İngilizce ‘fear’, ‘anxiety’, ‘fright’ ve ‘terror’; Fransızca ‘peur’, ‘anxiété’ ‘frayeur’ ve ‘terreur’; Almanca ‘furcht’, ‘angst’ ‘schreck’ ve ‘terror’ kelimeleri Türkçeye ‘korku’, ‘kaygı’, ‘ürküntü’ ve ‘dehşet’ olarak çevrilmiştir. Andre Le Gall’i Türkçeleştiren İsmail Yerguz’un ‘anxiété’yi ‘anksiyete’ olarak Türkçeleştirdiğini, oysa bu terimin genel Türkçe literatürde ‘kaygı’ terimi ile karşılandığını not düşmek gerekir. Tezin tutarlılığını sağlamak adına bu kaynaktan yapılan alıntılarda ‘anksiyete’ yerine ‘kaygı’ terimi kullanılmıştır.

bakımından kaygının belirsizliğinden ayrışır. Modernlikte aklın bilinir ve kavranır kıldığı tehlikeler toplumun korku alanına nüfuz etmiş olduğundan, “kaygıya eşlik eden tüm o ‘metafizik yükün’” günümüzde kültürel ve politik açıdan daha bir önemli görünen korkunun gölgesinde kaldığı söylenebilir (Svendsen, 2017: 13).

Korkunun psikolojik ve fizyolojik tanımının yanısıra evrimsel biyolojik bir tanımını yapmak da mümkündür. Memelilerde işitme ve koku alma zayıf gece görme yetisinin yerini almışken, insan soy oluşu sırasında keskin bir stereoskopik görme yetisi kazanmış, öte yandan doğa onu “yaratıcı eyleminin ve estetik ve teknik ürünlerinin kaynağında yer alan güçlü bir düş gücüyle donatmıştır. Fakat... bu düşselliğin bazı nitelik kusurları vardır. Gün batarken uzayan gölge, onun için fantezilerine serbestlik tanıma fırsatıdır” (Mannoni, 1992: 19). Mannoni için korkunun “belirgin özelliği belki de düş gücünün genel yüklenmesine dayanır”, dolayısıyla insanlar tarafından düşlenen bütün doğaüstü ve fantastik yaratıklar gecenin yanıltmasıyla tetiklenmiş olabilir ve eski çağların korkutucu kolektif öyküleri gölgeler ile bağlantılı olabilir (1992: 11). Mannoni doğal ve doğaüstü korkular olmak üzere iki korku kategorisi belirler. Doğal korkular gece, gölge, karanlık, doğal afetler, gökyüzü olayları, hastalıklar, çürüme, pis koku, açlık, ayaklanmalar, savaşlar ve toplumdaki uç nokta sapkınlıklar olarak tanımlanabilirken; doğaüstü korkular genel anlamda ölüm kavramı ile ilişkili olup ölünün geri döneceği korkusu çevresinde farklı kültürlerde farklı isimler alan cinler, periler, hayaletler, vampirler, gulyabaniler, hortlaklar, şeytanlar, iblisler ve benzerleri olarak düşünülebilir (Mannoni, 1992).

### **1.1.3. Modernlik Öncesi Çağlarda Korku**

Modernlikte korkunun izlerini sürebilmek için kabile toplumlarında, antik ve Ortaçağ’da korkunun nasıl deneyimlendiğine kısaca göz atılabilir. Lucien Lévy-Bruhl’e göre kabile toplumlarında “ortadan kaybolmuş ve başka bir ülkeye gitmiş olsalar da” ölümlerin her zaman yaşayanlarla bağlantı kurabileceği düşünülmekte, “bu görünmeyen ölüye dokunma düşüncesi bile onları korkudan titretmektedir” (2006: 120-121). Benzer

şekilde Bronislaw Malinowski'ye göre kabile insanı derindeki bazı içgüdüleri nedeniyle ölüm karşısında büyük korku duyar ve “onu [ölümü] bir son olarak kabul etmek istemez, kesin bir bitişi, yok olmayı düşünmeye dayanamaz” (1990: 40);

*Bedenin görünüşü, dehşet verici bozuluşu, kişiliğin gözle görülür biçimde yitmesi- içgüdüsel olduğu belli korku ve dehşet telkinlerinin bütün kültür düzeylerinde insanı yok olma düşüncesiyle, gizli korkular ve sezgilerle tehdit ettiği görülüyor. Ve burada, bu heyecansal güçler oyununda, yaşamın ve kesin ölümün bu en büyük zıtlığında din işe karışıyor; pozitif dünya görüşünü, avutucu ihtimali, kültürel açıdan büyük değer taşıyan, ölümsüzlük, bedenden bağımsız ruh ve ölümden sonra yaşamın sürdüğü inancını seçiyor.*

Söz konusu kabile toplumları olduğunda “yabancı korkusu”na da dikkat çekmek gerekir. Claude Lévi-Strauss (1996) yaban düşünce üzerine yaptığı araştırmalarda sınıflandırıcı mantığın ürünü olan totem sistemlerinin, “insan zihninin doğal işleyişinin birer uzantısı olarak, ikili karşıtlıklara (doğal/kültürel, yer/gök, çeşitlilik/birlik vb. gibi) dayalı, kod’larla çalışan birer işlem aracı gibi” olduklarını belirtmiştir (Güngören, 1998: 158). Bu düşünüşün doğurduğu “biz” ve “onlar” ikiliği ise “ilkelin simgeci kafasında yalnızca birbirine düşman totemler” olarak kalmamış, “dış dünyaya, grup dışındakilere, öteki topluluklara karşı duyduğu” korkular, etnosantrizme (budun-merkezcilik) “yabancı korkusu” ve “yabancı düşmanlığı”nı kazandırmıştır (Şenel, 1984: 46-47). Keza Ahmet Güngören ilkel toplulukların çoğunun kendilerini “İnsanoğulları” gibi adlarla konumlarırken, yabancı topluluklara “yeryüzü maymunları” türünden adlar taktığını, “arkaik ya da antik, her toplumun gözünde” yabancı halkların “maymun, şeytan ya da yarı-insan bir ejderle” özdeş olduğunu ifade eder (Güngören, 1998: 16).

Richard Alewyn “çevresinin şeytanlarla, hayaletlerle, ruhlarla kuşatıldığını düşünen ilkel insanın” dünyasının, ilerleyen uygarlıkla birlikte yavaş yavaş kaygıdan arındırılmasının çok uzun zaman aldığını vurgular (1991: 30). Örneğin “on sekizinci yüzyılın ikinci yarısına dek gece ‘insanın düşmanı’ ya da ‘başlı başına ürküntü verici’ bir şey olarak değerlendirilmiş” fakat “elektrikle aydınlanmanın yaygınlaşması, salt fiziksel olarak karanlığın değil, kaygının da geriletilmesine neden olmuştur” (Alewyn,

1991: 31). Benzer şekilde Marc Bloch, on bir ve on ikinci yüzyıl Avrupa Ortaçağ'ındaki duyuş ve düşünüş biçimleri hakkında şu açıklamalarda bulunur (Bloch, 2005: 117):

*Şimdi yalnızca peri masallarında dolaşan hayvanlar, ayılar, özellikle kurtlar, bütün yalnızlıklarda, hatta meskun alanlarda bile korku salıyorlardı.... Aydınlatmanın bilinmediği geceler daha da karanlıktı. Şatoların salonlarına sızan soğuk çok daha sertti. Tüm toplumsal yaşamın gerisinde, tek kelimeyle bir ilkelik tabanı, denetim altına alınamayan güçlere itaat alışkanlığı bulunmaktaydı.*

Bunun gibi betimlemeler, modernlik düşüncesinin tetiklediği bilimsel, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerin insanın dünyasında meydana getireceği değişimlerin ne derece etkili olduğunu kavramaya yardımcı olan bir kontrast yaratır. Öyle ki, bu bilgiler ışığında dünyanın modernleşme sürecinde adım adım korku ve kaygıdan arındırıldığı düşünülebilir. Ancak modernleşme dünyayı korku ve kaygıdan arındıramamış, aksine yepyeni toplumsal korkulara mahal vermiştir.

Antik çağın korku alanı hakkında Walter Schulz, Yunanlılar tarafından benimsenen klasik-antik düşüncenin korku görüngülerini tema edinirken kaygı görüngülerini hiç dikkate almadığını vurgular (1991: 7). Antik dönemde dünya bütünlüğünün bir düzen olduğu, evrenin “iyi” tarafından yönlendirildiği geleneksel kozmolojik bir düşünüş şekli söz konusudur (Schulz, 1991: 8).<sup>8</sup> Schulz’a göre Yunanlılarda korku cesaretle üstesinden gelinmesi gereken ahlaki ve kişisel bir duygu olup, “belirli bir dünya korkusu” sürmekte olsa da bu hiçbir zaman nedeni belirsiz bir “Dünya-kaygısı”na dönüşmemiştir (1991: 8). Dünya-kaygısının temeli “tarihte ilk kez antik dönemin sonunda, inanç çağının doğuşu ile Hıristiyanlığın ilk yıllarında” atılmış, “Batı düşüncesinde ilk kez bu çağda, garip bir şekilde, belirsiz ve nesnesiz bir kaygılanma görüngüsü ortaya” çıkmıştır (Schulz, 1991: 8-9). Dünya-kaygısı ortaya çıktığında artık “yeryüzü Tanrı tarafından reddedilmiş bir yerdir; üzerinde düşmanımı, şeytansı ve karanlık güçlerin egemenliği hüküm sürmektedir. Felsefe açısından önemli

<sup>8</sup> Geç antik dönemden bir örnekte, Seneca'nın Neron tarafından yok edileceğine dair korkuya kapılması kendi yazdığı şu avutucu sözlerle bertaraf edilir: “Bu korkuyu aşarak, bakışımı büyük, kozmik düzene çeviriyorum” (Schulz, 1991: 8). Çünkü kozmos “iyi” tarafından yönlendirilmektedir fakat salt tek kişinin kaderi temel düzen tarafından silinip süpürülebilir de. Böyle durumlarda antik düşüncede, ahlaki bilinç olarak, korkuya karşı cesaret teşvik edilir (8).

olan, artık... ‘Dünya’nın-İçinde-Olmak’ olgusunun tek başına, kaygı doğuruyor olmasıdır” (Schulz, 1991: 8). Dolayısıyla bundan böyle evrenin “iyi” tarafından yönlendirildiğine dair bir düşünüş şekli yerine, evrenin kötücül güçlerle sarıp sarmalanmış bir yer olarak belirdiği söylenebilir. “İyi”nin koruması altındaki antik dünyada korkunç kaderi cesaretle karşılamak kişiye belirli bir güven sağlarken, Hıristiyanlık düşüncesindeki tehlikeli dünya güven hissiyatını baltalayarak belirsiz bir Dünya-kaygısı oluşturmuştur. Schulz’a göre (1991: 9-10);

*Kozmik düzenden yola çıkan Yunan düşüncesinin biçimi, Hıristiyan inancını büyük çapta biçimlendirir. Bunun sonucunda Dünya, görünmez Tanrı’nın kendini görünür hale getirdiği bir Dünya olur çıkar. Bununla beraber Dünya’ya olan bu göreceli eğilim, Ortaçağ insanının kaygısını ortadan kaldıramaz. Tam tersine, bu kaygının biçimlerine boyun eğmek insanların temel görevi haline gelir.... İnsanlar bu Dünya’da ve bu Dünya’ya karşı yaptıklarından dolayı öteki Dünya’ya giderken hesap verecekleri inancındadırlar. Bu kaygı Tanrı’nın merhametiyle, insanlara öteki Dünya’da vereceği sonsuz mutluluklarla giderilebilir ancak.*

Yukarıda da belirtildiği gibi, Hıristiyanlık düşüncesinde antiklikteki geleneksel kozmolojinin içeriği farklılaşmış fakat biçimi aynı kalmış gibidir. Antik düşüncenin dünyaya güveni esas alan tavrı, Hıristiyanlıkta Kilise Devlet ortaklığı ile Tanrı’nın dünyada vücut bulduğu aynı türden bir bütünselliği, onaylanmış düzen fikrini korumuştur. Bu açıdan antikliğin ve Ortaçağ’ın sunduğu bütünsellik biçimi ortaklaşır. Fakat on altıncı yüzyıldan itibaren modernliğin zaman algısı, adım adım inanç sistemlerinin zaman ve uzam üzerindeki hakimiyetlerinin altını oyacaktır. Burada Hegel’in modernliğe atfettiği, düşüncenin teoloji ile olan bağlarını koparması ve bağımsızlaşması durumu iyice belirginleşir. Modern düşünce, özü gereği aşama aşama teoloji ile bağlarını koparmış, modernliğin dinamizmi sekülerleşmeyi uzun vadede zorunlu hale getirmiştir. Öyle ki Dünya-kaygısının görünür olduğu Hıristiyan Ortaçağında yoğun bir güven eksikliği hissedilirken, modernlikte artık “İnsan’ın Dünya’da varoluşu” antik ya da Ortaçağ’daki gibi ideal bir düzenin sürdürülmesinden çok, “anlaşılamayan ve açıklanamayan bir saf olgu olarak görülmektedir. Bu yaklaşımın nedeni de Dünya’nın artık güvenilir ve düzenli bir bütünlüğünün kalmamış olmasıdır...

Dünya-kaygısı artık somut olarak özgürlükten kaygı duymaya” dönüşmüştür (Schulz, 1991: 13).

#### 1.1.4. Rönesans ve İlk Modern Korkular

Özellikle Rönesans’la birlikte modernlik mantığının işlemeye başladığı ve on altıncı yüzyıldan itibaren bu mantığın etkisinin giderek yayılmaya başladığı söylenebilir.<sup>9</sup> Bu dönemde klasik antiklik parlak ışıkla ilişkilendirilmiş, Ortaçağ gece benzeri, cahil “karanlık çağlar” olmuş, “ama modernlik karanlıktan çıkış zamanı, uyanma ve ‘yeniden doğma’ zamanı olarak aydınlık bir geleceği müjdeleyen bir zaman olarak” kavranmıştır (Calinescu, 2017: 27). Demek ki Rönesans ile birlikte, o zamana değin antik çağdaki kötü kader korkusu ya da Ortaçağ’daki Tanrı’nın terk ettiği Dünya-kaygısından farklı bir korku alanı şekillenmekte, korku Ortaçağ’ı ve onun temsil ettiklerini ifade eder hale gelmektedir. Rönesans’ın “yeniden doğum” metaforu ise ölmüş insanlığın hayata dönerek korkudan arındığı ve geleceğe umutla baktığı bir bağlamda düşünülebilir. Fakat bu çok erken modern düşünce döneminin taraftarları hem antikliği rehber almış hem de kusurlarını eleştirmekle uğraşmış olsa da aslında “kilisenin otoritesinin yerine antikliğin otoritesini koymaktan öteye” geçememişlerdir (Calinescu, 2017: 30).<sup>10</sup> Bu da aslında modernliğin o dönemde kendini yeni yeni kavramaya başladığını ifade eder. Erken dönem modernlik düşüncesi “aydınlanmaya” ve “ilerleme fikrine” olan inançla bezenmiştir ki bu da korkunun dışlanması ile el ele

<sup>9</sup> Modernliğin zaman algısı ilk olarak Rönesans’ta yerleşmeye başlamıştır. Rönesans’ta “tarihin belli bir yönü olduğu, aşkınsal, önceden belirlenmiş bir yolu değil ama içkin güçlerin zorunlu etkileşimini ifade eden bir yönü olduğu” inancı şekillenmiştir (Calinescu, 2017: 29). “Bu yüzden insan geleceğin yaratılmasına bilinçli olarak katılacaktı: kişinin kendi zamanıyla birlikte olmasına... ve kesintisiz dinamik bir dünyadaki değişimin faili olmasına yüksek önem veriliyordu” (29).

<sup>10</sup> Matei Calinescu’ya göre erken dönem modernlerin antiklikten ayrıldıklarına inandıkları savlar üç başlıkta toplanabilir: (i) Akıl Savı: Modernler bilimsel ve teknolojik üstünlükleriyle akılcılığın otoriteye galip geldiği bir güzellik poetikasını desteklemektedirler; (ii) Zevk Savı: Zevk burada modernlerin *aşkın* ve *eşsiz* bir güzellik modeline inancından gelir lakin değerlerin evrensel ve zamansız karakterine dayanan bu sav *ilerleme* kavramı ile bağdaşmaz ve antiklik ile modernlik arasında kuramsal bir zıtlık yaratmaz; (iii) Dinsel Sav: Hıristiyan epiği örneğinde de görüldüğü gibi modernlerin antıklara üstünlüğü bu dönemde dinsel bir üstünlüktür, Hıristiyanlık ve modernlik arasındaki özsel bağın tanınması, romantizmin başlıca temalarından olmuştur (2017: 35-41).

gider. Korku insanlığın boyunduruk altına alabileceği ve üstesinden gelebileceği bir şey gibi görülür (Enki, 2008: 40, 46).

Calinescu Rönesans ve modernlik arasındaki ilişkiye, ilerleme fikrine de açıklık getiren zaman felsefesi açısından dikkat çeker. Calinescu'ya göre değişimin ve zamanın önemli görülmediği ve bu yüzden de geleceği denetlemeye dair bir kaygının olmadığı Ortaçağ'ın zamansal uyumluluk haline karşın Rönesans'ın zaman felsefesi devrimci bir farklılık göstermiştir (2017: 27). “Rönesans öz bilinçli olduğu ve kendisini tarihte yeni bir devrin başlangıcı olarak gördüğü ölçüde, zaman ile ideolojik olarak devrimci bir ittifaka” girmiştir (Calinescu, 2017: 29);

*Onun [Rönesans'ın] bütün zaman felsefesi, tarihin belli bir yönü olduğu, aşkınsal, önceden belirlenmiş bir yolu değil ama içkin güçlerin zorunlu etkileşimini ifade eden bir yönü olduğu inancına dayanıyordu. Bu yüzden insan geleceğin yaratılmasına bilinçli olarak katılacaktı: kişinin kendi zamanıyla birlikte olmasına (ona karşı olmamasına) ve kesintisiz dinamik bir dünyadaki değişimin faili olmasına yüksek önem veriliyordu.*

İfade edilen devrimci zaman algısının modernliğin uzun yıllara yayılmış gelişimindeki çekirdek fikir olduğu iddia edilebilir. Kişinin devrimci zaman algısı aracılığıyla değişimin faili olarak öne çıkışı, modern öznenin kendini öne sürüşüyle bağlantılıdır ve modern öznelere “özerkliklerinin peşine düşerken, kendilerini kültürün, tarihin ve geleceğin bağlarından kurtarma” yoluna gittiklerinin altını çizmek gerekir (Cevizci, 2015: 306). Octavio Paz'ın da vurguladığı üzere “dünyanın, şimdiki zamanın, geçmişin eleştirisi; kesinliklerin ve geleneksel değerlerin eleştirisi; inançların, Din ve Kilisenin eleştirisi; törelerin eleştirisi ve tutkular, duyarlılık ve cinsellik üzerine düşünüm” modernliğin ayırt edici özellikleri olarak ön plana çıkacaktır (Paz, 2018: 209). Zaman algısının farklılaşması ve eleştirel düşüncenin güçlenmesi şimdiye, geçmişe ve geleceğe yönelik algının farklılaşması anlamına gelecek, özellikle on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda gelip geçiciliğin hayatın merkezine taşınması, modernist kültürün korku ifadelerinde yankılarını bulacaktır. Gelip geçiciliğin, sekülerleşmenin ve geleneksel yapıların erozyona uğramasının yarattığı korkuyu vurgulaması açısından bu noktada kronolojiyi bozmak pahasına Berman'a kulak verilebilir (2017: 36):



*Tarihin böylesi dönüm noktalarında, gelişme yarışında tıpkı vahşi bir ormanda olduğu gibi yan yana, çoğu zaman birbiriyle kaynaşmış, ihtişamla ve çok yönlü büyüyen, didinen bir çeşit tropik ritm kendini açığa vurur. Ve aynı zamanda birbirleriyle güneş ve ışık için vahşice çarpışan, patlayan ve şimdiye dek var olmuş ahlaki değerler arasından hiçbir sınırı, engeli, inceliği bulup çıkaramayan bencillikler sayesinde dehşetli [enormous] bir yıkım ve özyıkım... Artık paylaşılan değerler değil, hep yeni 'niçinler' vardır; yanlış anlama ve karşılıklı saygısızlığın yeni bir ittifakı; düşüş, kokuşma ve en üstün arzular dehşet verici [gruesomely] bir biçimde bir araya gelir. Soyun dehası sağlıklı olanın ve yozlaşmışın bütün bereketiyle dolup taşar; ilkbahar ve güzün o uğursuz bir aradalığı...*

Batı tarihinin kabile toplumlarından Rönesans'a uzanan zamandizini düşünüldüğünde modernliğin tarihte ilkin yeni bir mantık, yeni bir zaman algısı, yeni dinamikleri olan bir kurumlar bütünü ve son kertede yeni bir çağ olarak ortaya çıktığı, günümüzde ise evrensel sayılabilecek bir konjonktüre dönüştüğü söylenebilir. Modernliğin dinamiklerinden etkilenerek farklı alanlarda görünür olan korku ise elbette modernlikten çok öncesinden beri varolmuş ve tarihsel koşulların değişip dönüşmesiyle farklı çağlarda farklı çehreler kazanmıştır. Modernliğin parametrelerinin ilkin Batı uygarlığında şekillendiği göz önüne alındığında, modernlik ve korkunun ilk kesişme noktalarından biri olarak uygarlığın temelinde yatan korku unsuruna değinilebilir. Svendsen korkunun bütün insan uygarlığının temeli olarak görülebileceğine, onun insanların etrafını kuşatan her şeyin gelişmesine yön veren ana itki olduğuna vurgu yapar; "evler ve kasabalar, aletler ve silahlar, yasalar ve toplumsal kurumlar, sanat ve din böyle doğmuştur" (2017: 135). Svendsen bu savını Giambattista Vico'nun insan uygarlığının kökeninde korkunun bulunduğu ve her şeyin yıldırım korkusuyla başladığına dair hipotezine dayandırır (Vico, 1948: 105). Gün batarken uzayan gölge nasıl insan fantezilerine serbestlik tanıma fırsatı veriyor ve onda korku yaratıyorsa, yıldırım gibi afetler de insanın toplumsallığını ve bir aradalığını tetikleyen itelemeler yaratmış gibidir. Belki de ışığın azalması, gölgeler ve karanlık kişisel korkular yaratırken, çok daha devasa ve ani etkileri olan karanlığın ortasında çakan yıldırımlar ve alevler toplumlasallaşmayı, dolayısıyla uygarlaşmayı tetiklemiştir. Yıldırım korkusunun uygarlaşmanın kökenine yerleştirilmesinin sebebi herkesin ortak olarak korktuğu şeyin "bir ortaklık/topluluk için başlama noktası hizmeti görececek bir ortak referans noktası" oluşturmasıdır (Svendsen, 2017: 135). O halde iddia edilebilir ki, Batı uygarlığında

filizlenmiş modernliğin en derin katmanlarında korku zaten mevcut bulunmakta, doğanın tehlikelerine karşı bir araya gelmiş insanların *ortaklığı* daha baştan ona dayanmaktadır.<sup>11</sup>

Bu noktada dikkat çekmek gerekir ki, ortaklık duygusunun getirisi olarak tüm toplumlarda mevcut olan “yabancı korkusu” eğilimi, erken modernlikte farklı bir biçimde su yüzüne çıkmıştır. Güngören modernlik öncesinin etnosantrizmini Rönesans ile başlayan etnosantrizmden ayırır. Ona göre ilki çok daha “naif” bir niteliğe sahip iken, ikincisi ırkçılıkla bağlantılı niteliksel farklılıklar gösterir (1998: 16). Rönesans döneminin büyük keşifleri o zamana değin yabancılara atfedilen “insan-hayvan karışımı yaratıklar mitosunu çürüttükçe” etnosantrizm biçim değiştirmiş, yerini bir değerler hiyerarşisine bırakmıştır; “Rönesans insanının kafasında, türdeş fakat kendi toplumundan uzaklaştıkça insansal değerini yitiren, giderek yabancılaşan bir insan imgesi vardır.... Hümanist bir Floransalının gözünde, kendi yurttaşı ideal insan, Ön-Asyalı ikinci sınıf, Kara-Afrikalıysa insanlığın sınırlarında, bir tür alt-insandır” (Güngören, 1998: 17). O döneme değin korku duyulan yabancılara atfedilen insan-hayvan karışımı yaratık mitosları yavaş yavaş ortadan kaybolurken korku biçim değiştirmiş, ırkçı bir etnosantrizm ortaya çıkmıştır. Batı ben-merkezciliği etrafında şekillenen modern ırkçılık kendisi gibi olmayana düşmanlık besleme eğiliminde olmuş, Edward Said (2013) bu konuda Batı’daki tektanrıcı kültürün “başkalığın ‘aşırılığı’ olarak gördüğü şeyi” şeytanlaştırdığını ve “bu konuda ‘farklı’ ve ‘yabancı’ addedilene karşı etnosantrik bir tepkiye” yol açtığını belirtmiştir (Kearney, 2012: 59). Jean

---

<sup>11</sup> Fakat dikkat çekmek gerekir ki modernlik günümüzde yalnızca bir diğer *uygarlık* (ya da Batı uygarlığı) demek olmayıp, tarihteki diğer uygarlıklardan ve geleneksel toplumlardan *farklı* süreksizlikler üzerinde temellenen bir küreselleşme eğilimine sahiptir (Giddens, 2018: 56). Giddens modernliğin süreksizliklerinin onun özgüllüğün temelinde yattığını, dolayısıyla modernliğin tanımının bu süreksizlikler üzerinden yapılabileceğini ileri sürer ve modernliğin süreksizliklerini (i) *değişim hızı*; (ii) “dünyanın değişik bölgeleri birbirleriyle bağlantı içine çekildikçe, toplumsal dönüşümün dalgaları adeta bütün yerküre yüzeyi boyunca” çarptıkça ortaya çıkan *değişim alanı*; ve (iii) *modern kurumların doğası* olmak üzere üç başlıkta toplar (14). Modernliğin erekselci Aydınlanmacı Batı düşüncesinden yola çıkıp ardından temelcilikten kopan süreksizliklere evrilmesi hakkında ise “... söz konusu gelişmeyi modernliğin alt edilmesinden çok ‘modernliğin kendi kendini anlamaya başlaması’ gibi görmek daha anlamlıdır” yorumunda bulunur (52).

Delumeau'nun (1978) araştırmasından hareketle Mannoni de Engizisyon'un günah keçilerini nasıl hedef gösterdiğini şöyle ifade eder (1992: 77);

*1348 yılı ile 17. yüzyıl başı arasında çeşitli saldırılardan gözünü açamayan Batı halkları, şeytan tarafından kuşatılmış olmakla ilgili sürekli olarak büyüyen bir korku geliştirdiler. Saplantılı bir atmosfer içinde "kilise adamları insanların bu düşmanını tarif ediyorlar ve maskesini kaldırıyorlardı. Onun yapabileceği kötülüklerin dökümünü ve ajanlarının listesini çıkarıyorlardı: Türkler, Yahudiler, din sapkınları, kadınlar (özellikle büyücü kadınlar)".*

Burada düşman yalnızca dışarıda değil içeridedir de. Katolik Kilisesi Ortaçağ'da kendi tebaasını "cadılık, büyü, dinden çıkma ve sapkınlıkla daha önce hiç görülmedik derecede" ilişkilendirerek halka korku salmıştır (Gaskill, 2016: 32). Fakat Rönesans ve Reform Dönemi'nde "gerçeğin daha önce hiç olmadığı kadar tartışılması" ve Protestan düşünürlerin Katolik Kilisesi'nin iddialarına saldırarak "ilahiyeye şeytani, dinsel büyüsel, kutsalla zındık" arasına can alıcı ayrımlar getirmeleri, "iblislerle insanlar arasındaki bağların" sonsuza dek kopmasıyla ve "bir insanın böyle bir bağlantı kurduğu iddiasıyla yakılmasının artık gerekçelendirilemeyeşiyle" sonuçlanmıştır (Gaskill, 2016: 72). Buradan bilgilerden hareketle erken modernlikte, korku yaratan tehdidin öte dünyadan yeryüzüne indirilmeye başladığı ve korkulan yaratıkların doğaüstünden çıkarılıp irksallaştırıldığı söylenebilir.

### 1.1.5. Aydınlanma Projesi ve Ucubelik

Rönesans başka açılardan da korku ve modernlik ilişkisinde kırılmalara mahal vermiştir. David McNally modernliğin *ucubeliklerine* vurgu yapar ve onun toplumsal, politik ve ekonomik karşılıklarının oluşturduğu korkuya daha Rönesans'ta rastlanabileceğini ileri sürer.<sup>12</sup> Modern toplumda "insan bedeninin bütünlüğüne ilişkin korkulara" çok fazla rastlandığını ifade eden McNally, bununla bağlantılı olarak "toplumsal anatomileşme" dediği şeyin ilkin Rönesans'la birlikte anatominin statüsünde

<sup>12</sup> McNally'nin modernlik ve korku hakkındaki kilit kavramlardan olan "ucubelik" terimi İngilizce "monster" teriminden Türkçeleştirilmiştir. McNally'nin çalışmasını çeviren İdil Çetin'in belirttiği gibi "Monster" Türkçeye 'canavar' olarak çevrilebilse de, yazarın... 'monster'dan kastı amorf, şekilsiz yaratıklardır" ve bu açıdan "ucube" "monster"ı daha iyi karşılamaktadır. Çetin bu nedenle "beast"leri "canavar" olarak çevirmeyi tercih etmiştir (McNally, 2015: sf. 9 dipnot1).

belirli bir değişimin gerçekleşmesiyle başladığını belirtir (2015: 17, 45). McNally'ye göre toplumsal anatomileşme, modern dünyadaki beden bütünlüğü tehdidi etrafında şekillenen *ucubelik diyalektiğinin* saptanabileceği bir alandır. McNally ucubelik diyalektiğinde karşı tarafı ucubeleştiren iki farklı perspektif olduğunu ve bunun tam da modern dehşetlerin önemli veçhelerinin kaynaklandığı “*parçalanmış toplumun*” korkularını ifade ettiğini belirtir (2015: 27).<sup>13</sup> Rönesans'ta “yeni kuşak entelektüeller doğa bilimlerini ampirik gözlem ve deney temelinde yeniden kurgulamaya çalışırken” aleni anatomilere katılmak bir aydınlanma işaretine dönüşmüş, “sanatçılar, filozoflar ve kent liderleri teşrihle uğraşmaya” başlamıştır (McNally, 2015: 45-46). Bu aleni anatomiler McNally'ye göre bir yönetim ve otorite estetiği sunmakta olup sınıf iktidarı biçimlerine bağlıdır (2015: 48);

*Burjuva otoritesi, tıpkı feodal tahakküm gibi, kendi benzersiz toplumsal mekanlarına, mimari ve sanatsal biçimlerine, sembolik gösterilere ve kent ayınlarına gereksinim duyuyordu. Aleni anatomi, erken modern Avrupa'nın hızla büyüyen ve çoğu kez toplumsal açıdan istikrarsız olan kent mekanlarında gelişen burjuva iktidarı biçimlerini teatral biçimde canlandırması hasebiyle kilit bir rol oynuyordu.*

Burjuva otoritesi altında gerçekleşen bu anatomi ritüellerini çözümleyen McNally “anatomistlerin parçacıklara ayırmaktan duydukları hazzın, kamu arazilerini çitleme, haritalama, teşrih etme, parçalara ayırma ve özelleştirmeye ilişkin” deneyimi ifadelendirdiğini, dolayısıyla anatomiden zevk almanın “yerli ve yabancı toprakların - yerli ve yabancı bedenlerin yanı sıra- sömürgeleştirilmesi ve haritalandırılmasına ilişkin toplumsal projenin” keyfine varmak olduğunu ifade eder; zira dikkat çekici biçimde

<sup>13</sup> McNally, postmodern kuramcılarının ucubelik diyalektiğini yalnızca “*parçalanmış benliğin*” -kendisinin nahoş yönlerini hor görülen ötekilere yansıtan insan öznesi-” korkularıyla sınırlı tuttuğunu (ve bunda bir sorun olmadığını), fakat *parçalanmış toplumun* korkularını betimlemenin postmodern kuramcılarının yaptıklarından farklı bir şey olduğunu altını çizerek (2015: 27). Not etmek gerekir ki, McNally'nin modernliğin korkuları üzerine yaptığı çözümlemesinde kullandığı bir diğer anahtar kavram *beden-paniği*'dir. Ona göre, modernliğin payandalarından biri olan kapitalizmin tarihi, “burjuva yaşam dünyasının insan bedeniyle ilgili bir fenomenolojisini oluşturan” *beden-panikleri* sahneye koymakta ve bu kavram “insan bedenleri ve kapitalist ekonominin faaliyetleri arasındaki sorunlu ilişkilere ışık tutarak, kapitalist dünya sistemi içerisinde gündelik yaşamın ucube biçimlerinin” incelenmesine mahal vermektedir (2015: 14-15). “Kapitalizmin groteskliği” sinsice “gündelik yaşamın asli dokusunu sömürgeleştirme yüzünden normal ve doğal bir hale gelerek görünmez” olabilmekte, fakat modernliğin sunduğu bedensel deneyimin sonucu olan beden-panikleri korkuların ve dehşetlerin su yüzüne çıktığı alanlar olmaktadır (McNally, 2015: 14).

bedenin anatomik olarak “haritalandırılması” on altıncı yüzyılda Avrupa sömürgecilikteki büyük patlamaya tanık olan çağ ile başlamıştır (2015: 49).

McNally modern dünyada işlemekte olan ucubelik diyalektiğini “teşrih kültürünün” parçalama ve sömürgeleştirme stratejisi açısından inceler ve bu diyalektiğin bir tarafında yoksullaşan halkın bulunduğunu belirtir: (i) Bir yandan düzene uyum sağlamadıkları takdirde anatomi ve idam ile bedenleri aleni biçimde teşrih edilir; (ii) öte yandan kamusal arazilerin çitlenmesi, özelleştirilmesi ve toprakların istiflenmesi karşısında “ailelerini geçindirmeye yetecek arazilerden ve komünal haklardan yoksun, ücretli emeğe giderek daha fazla başvuran, sayıları giderek artan yarı-proleterleşmiş rençber sınıfı”na dönüşürler. Ucubelik diyalektiğinin bu tarafı yönetici sınıfın korkunç ucubeliklerine maruz kalan halkın tarafıdır; bu açıdan yönetici sınıf ve kapitalizmin mekanizmaları ucubenin ta kendisidir (2015: 49, 68). Diyalektiğin öteki tarafında ise yönetici sınıfın korktuğu ucubeler, yani halk bulunmaktadır: (i) Çok uzun zamandır köy ve akrabalık ağlarının temellendiği somut yer ve mekan olmuş toprağın çitlenmesi karşısında bu halk ayaklanmakta; (ii) yeni toplumsal bağ ve yükümlülüklerin yok edicileri olmak istemektedirler (2015: 69, 73). McNally, Mikhail Bakhtin’den (1984) yararlanarak yönetici sınıfın gözündeki halk cemaatini şöyle ifade eder (2015: 69);

*Ne burjuva benlik algısının -ötekilerden ve etrafındaki dünyadan katı bir şekilde ayrılmış, kapalı, bireyleşmiş bir kişiliğin- ne de klasik kapalı beden mefhumunun bu tür bir cemaatte yeri vardı. Bunun yerine halkın bedeni, açık, dağınık ve akışkan bir şey olarak tasavvur ediliyordu.... Halkın bu yayılmış bedeni grotesk bir karaktere bürünmüştü. Yükselen kapitalizm çağında kuşatılmamış beden onlara ucube, tamamlanmamış ve suç teşkil eden bir şey, “dünyadan açıkça belirlenmiş sınırlarla ayrılmamış” davetsiz, istilacı bir şey olarak görünüyordu.*

Diyalektiğin bu ucunda ucube olan, burjuva standartlarına uymamakta direnen halktır. McNally teşrih kültürünün bir uzantısı olarak Reformasyon ve Restorasyon İngiltere’sinde gerçekleşen çitleme politikalarını örnek verir. Daha 1500 yılında İngiltere’de “piyasa sisteminin ortaya çıkışı, toprağın bilhassa kamu arazilerinin çitlenmesi ve açık arazi sisteminin sona ermesiyle” eski köy ekonomisi ortadan kalkmakta ve modernliğin çift yönlü korku diyalektiği yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır (McNally, 2015: 62, 64). McNally’nin ifade ettiği korkunun bölünmüş toplumdan

kaynaklandığının ve marksist bir temeli olduğunun altı çizilmelidir. Modern özne, Batı tarihi sahnesine ilkin liberal burjuva olarak çıkmıştır. McNally “ucubelik söylemini 1789-1799 Fransız Devrimi kadar yeniden harekete geçirecek başka bir olay belki de hiç yaşanmamıştır” diye belirtir (2015: 114).<sup>14</sup> Gerçekten de Avrupa’nın bu dönemi dehşet, korku ve ucubelik hakkında politik, ekonomik ve entelektüel anlamda ciddi söylemler geliştirmiş, bu da modernlik ve korkunun kesiştiği alanların en kritiklerine mahal vermiştir.<sup>15</sup>

On altıncı ve on yedinci yüzyıl düşünürleri iktidar mekanizmaları ve korku politikaları üzerine dışa yönelen *ortak* korkudan farklı olarak, bireyin bir diğer bireye karşı hissettiği içe dönük *karşılıklı* korkuyla ilgilenmiş görünürler. Svendsen, Niccolo Machiavelli (2016) ile Thomas Hobbes’un (2012) “bir toplumda korkuyu kim kontrol ediyorsa tüm toplumu da kontrol etme yolunda olduğu” konusunda hemfikir olduğunu ve onların düşüncesinde başat olanın *karşılıklı* korku olduğunu belirtir: “İnsanlar dış bir tehditten korkmak yerine birbirlerinden korkarlar” (Svendsen, 2017: 136). Machiavelli “prens kendi tebası üzerinde şiddet uygulama kudretinden doğan korku yoluyla hükmetme kabiliyetine büyük güven duyar” iken, Hobbes ise uyrukların “bunun kendi çıkarlarına olduğuna inanıp boyun eğmeye gönüllülük” göstermesi gerektiğini düşünür (Svendsen, 2017: 143). Fakat ikisinin düşüncesinde de korku politikası toplumsal bir tutkal işlevi görür. Lakin bu durum on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda değişmeye başlamıştır. Modernlik düşüncesinin geçirdiği aşamalardan biri sayılabilecek Aydınlanma’nın düşünürlerinden Montesquieu, despottan korkuyu en büyük sorun olarak resmetmiş, “despotun sapkın iktidar şehvetinin bir neticesi” olan despotik terör korkusunun “güçlerin ayrılığı ilkesi ve liberal düzenin tesisi” ile bertaraf edilmesi

---

<sup>14</sup> Kenneth Minogue, “marksistler ve çeşitli kökten dinci akımlar modern Batı dünyasını eleştirirken, liberalizmi kapitalizmin doktrinsel görünümü olarak tenkit etmektedir” diye yazar (2008: 459). Dieter Duhm’un kapitalist üretim ilişkilerinin zorunlu olarak toplumda ve bireyde korkuya ve yabancılaşmaya yol açtığı tezini de özellikle not düşmek gerekir.

<sup>15</sup> Modernist Gotik ve Korku hakkında bakınız ‘Modernist Gotik ve Melodram’ (1.2.4).

gerektiğini öne sürmüştür<sup>16</sup> (Svendsen, 2017: 144). Benzer şekilde Alexis de Tocqueville (2016) eski Avrupa rejimlerinin çökmeye başladığı Fransız Devrimi'nin peşi sıra yazarken tiranı “mutlak hükümdar” değil fakat “zamanı geçmiş geleneksel otoritelerin sonucu olan bir korku temelinde liberal düzeni bozan yekpare” çoğunluk olarak tanımlamıştır (Svendsen, 2017: 144). Bu açıklamalar ışığında Aydınlanma düşünürlerinin despotik korku politikalarının karşısına liberalizmi yerleştirmiş oldukları iddia edilebilir. Despot yönetici bir ucubedir. Liberalizm ve bireycilik ise korkunun defedilmesini sağlayacaktır<sup>17</sup>.

## 1.2. Modernizm ve Korku

‘Modernlik ve Korku’ (1.1) başlığında da altı çizildiği gibi modernizm ve modernlik sık sık aynı anlamlara geliyormuş gibi görülse de, tarihçiler bu iki terimi birbirinden ayrıştırabilmektedir. Modernizm ve modernlik ilişkisini genel anlamda ilkinin ötekini kültürel / estetik açıdan eleştirdiği bir perspektife yerleştirmek mümkündür. Modernlik daha çok toplumsal, ekonomik, politik bir alanı ifade ederken

<sup>16</sup> Cevzici modernliğin Rönesans ile başladığını “fakat esas olarak Aydınlanma ile gerçekleşen yeni, asri dönemi tanımlayan özellik ve karakteristiklerin bir bütünü” olduğunu yazar (2015: 305). Fakat “genel kabul gören bir anlayış olarak Aydınlanma, Fransız Devrimi ve Napolyon dönemlerinde” ömrünü tamamlamış ve yerini “ister sosyalist ister idealist olsun, kolektivist toplum anlayışlarına, duygusal gerçekleri mantığın gerçeklerinin yerine koyan Romantik harekete ve geleneksel dinin yeniden canlanmasına” bırakmıştır (Hampson, 2008: 61). Giddens, Aydınlanma hareketinin etkisini kaybetmesinin on dokuzuncu ve yirincinci yüzyıllar boyunca “tanrısal takdir temelli tarih görüşleriyle bütün bağların koparılması, geleceğe yönelik karşı-olgusal düşüncenin ortaya çıkışı ve [Aydınlanma hareketinin bir uzantısı olan] ilerlemenin, sürekli değişimle ‘boşaltılması’yla birlikte temelciliğin çözülmesi”nden ileri geldiğini, fakat ortaya çıkan parçalanmaların daha çok “gelenek ve Tanrısal takdir düşüncelerinden geri kalan kalıntıların temizlenmesiyle birlikte modern düşüncenin kendini netleştirmesinden” kaynaklandığını belirtmiştir (Giddens, 2018: 55). Aydınlanma olmaksızın modernliğin baştan mümkün olamayacağını altını çizen Giddens’tan hareketle Aydınlanma’nın modernliğin geride bıraktığı bir koza olduğu pekala düşünülebilir.

<sup>17</sup> Aydınlanma düşünürleri için korku politikalarına zıt bir terim olarak düşünülebilecek liberalizmin özünü “modern sivil örgütlenmelerin odağına bireysel isteklerin yerleştirilmesi” oluşturur ve genel anlamıyla bu terim “Asya ve Afrika’da görülen geleneksel düzenlerden farklı olarak, Batı’nın modern düşünce ve tutum geleneğinin tümünü” ifade eder (Minogue, 2008: 459-460). Aydınlanma düşünürlerinin şekillendirdiği bir modern politika terimi olan liberalizm zamanla liberal ekonomi; liberal demokrasi; liberal toplum nitelendirmelerinde olduğu gibi farklı alanlara nüfuz etmiş, “sadece kavramın soyutlama düzeyine ve zamana göre değil, ülkeden ülkeye de” anlamsal farklılıklar göstermiştir (Minogue, 2008: 459). Ama genel bir perspektif çizmek adına, liberalizmin köklerini “kendilerini bağlayan geleneksel toplumun hiyerarşik bağlarından özgürleşmiş birey kavramı merkezinde toplumsal hayatın genel kuramı olan bireycilikte” bulduğunu, ve “her bir bireyin özgünlüğünü ve insanlığını siyasal ve kişisel hayatın tarzı olarak açıkça kabul” ettiğini söylemek mümkündür (Kırık, 2012: 252).

modernizm daha çok kültürel, sanatsal ve estetik bir alanı ifade eder. Bu açıdan modernizmi kısaca ‘modernlik kültürü’ olarak ifade etmek uygun düşebilir. İki terimin birbiriyle ilişkisi hakkında modernizmin geç modernliğe ve modernleşmeye estetik ve kültürel bir reaksiyon olarak görülebileceği (Childs, 2000: 17), modernizmin modern gerçekçilik olarak tanımlanabileceği (Berman, 2017: 171), Marksizmin modernizme açık hale geldiği yirminci yüzyılın başında modernizmin modern bir Marksizme tekabül edebileceği (Lunn, 2010: 110), hatta modernizmin modernliği aşmış olduğu bile iddia edilebilir savlardır (Lash: 2018). O halde modernizm ve korku ilişkisine odaklanmak demek, modernlik kültüründe, modern sanatta ve modern estetik anlayışında korkunun izdüşümlerinin peşine düşmek demektir. Modernizmin radikal sanat stillerini içeren bir yüzü olan avangard sanattaki korkunun karşılıkları ise özel olarak dışavurumculukta berraklaştığından ‘Weimar Modernizmi’ (3.2.) alt başlığında incelenecektir.

“Korku nedir?” sorusunu yanıtlamak için ise Svendsen öncelikle genel itibarıyla bir duygunun ne olduğu sorusunun yanıtlanmasını önerir<sup>18</sup> (2017: 32). Duyguların evrensel olduğunu, onların dünyada var olmanın ve eylemenin bir yolu olduğunu vurgular fakat aynı zamanda kültürel farklılıklar da gösterdiklerine dikkat çeker: “Duyguların, duygu ifadelerinden ayrılamayacağını ve duygu ifadelerinin de kültürden kültüre farklılık gösterdiğini düşünürsek bundan duyguların kültürle ilişkili olduğu da çıkar” (33). O halde korku duygusunun kültürel bir fenomen olduğu, dolayısıyla kültürden kültüre farklılık gösterdiği söylenebilir. Bu açıdan modernizmin sunduğu korku ifadelerinin modernliğin farklı toplumlarda aldığı farklı görünümle ilişkili olarak çeşitlilik göstereceği açıktır. Modernizmin korku ile kesiştiği noktaları tarihsel, politik ve estetik açılardan derinlemesine kavrayabilmek amacıyla ilk olarak iki kavram, iki ayrı altbaşlık altında incelenecektir.

---

<sup>18</sup> Svendsen İngilizcede duygu (*emotion*) ile “his” [duyum] (*feeling*) arasında bir ayrım yapıldığını, bu açıdan örneğin acı, açlık ve susuzluk gibi neredeyse salt fizyolojik fenomenlerin “his” olarak; gurur, kıskançlık ve sevgi gibi neredeyse tamamen zihinsel fenomenlerin ise “duygu” olarak tanımlanabileceğini, fakat ciddi anlaşmazlıklar nedeniyle bu ikisi arasında kesin bir çizgi çekmenin hala mümkün olmadığını vurgular (2017: 32).



### 1.2.1. Modernizm ve İlişkili Kavramlar

Eugene Lunn modernizmin birleşik bir vizyon ya da tek örnekli bir estetik pratik olmadığını ifade eder (2010: 53). “Estetik modernizm ilk aşamalarında on dokuzuncu yüzyıl sonunun eğitim görmüş nüfusu arasında, giderek zayıflayan bir dinsel inanç bağlamında” gelişmiş, “sanatçılar, yazarlar ve müzisyenler arasında bir bakıma dinsel doğruların yerini alan sanata ve sanat ürünlerine yönelik yeni bir tutumu” teşvik etmiştir (60). Sembolizm, Natürizm, İzlenimcilik, Kübizm, Fütürizm, Konstruktivizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük, Dışavurumculuk ve Yeni-Nesnelcilik sanat stilleri Avrupa’nın farklı ülkelerinde farklı koşullarda (fakat çoğu zaman birbirlerinin antitezi olma iddiasıyla) ortaya çıkmış, radikal ve deneysel bir biçimde manifestolarla modernlik kültürünü eleştirmiş ve bunu yaparken daha sonra modernist sanatın temel özelliklerinden sayılacak bir takım yaklaşımlar geliştirmişlerdir.

Christopher Butler modernizmi 1909-1939 yılları arasında ortaya konmuş yenilikçi sanat eserlerine özgü fikirler ve yöntemler olarak tanımlar (2013: 8) Modernlik ise, Butler’a göre, ‘Modernizm ve Korku’ (1.2.) başlığında da belirtildiği gibi modernizmden farklı olarak daha toplumsal / ekonomik bir terimdir. Modern dönem dini inançların zayıflamasıyla oluşan gerilimler ve sıkıntılar, kapitalizmle gelen metalaştırma ve piyasaların genişlemesi, kitle kültürünün etkisinin artması, bürokrasinin işgal ettiği özel hayat ve cinsiyetler arası ilişkiler üzerine değişen düşünceleri akla getirir (Butler, 2013: 8). Modernist sanat eserlerinde görülen ortak özellikleri Lunn şu şekilde maddelendirmiştir: 1) Estetik öz-bilinçlilik ya da öz-düşünümsellik, 2) Eşzamanlılık, bitişiklik ya da montaj, 3) Paradoks, muğlaklık ve belirsizlik, 4) “İnsansızlaştırma” ve bütünleşmiş tekil öznenin ya da kişiliğin çöküşü (2010: 55-59). Benzer şekilde Butler da modernist sanatı; yeni fikirler ve özgün yöntemler, eşzamanlılık, indirgeme, kültürel karşılaştırma, soyutlama, özgürleşen renk ve sadeleşen nesne, ‘gelişmiş’ biçim / ‘basit’ popüler içerik ve gerçeklik yanılmasıyla radikal bir kopuş gibi özellikleriyle tanımlar (2013: 35).

Weimar Sineması'nda öne çıkan korku temalı filmlerin genellemeci bir şekilde Dışavurumcu Sinema olarak adlandırıldığı düşünüldüğünde, sanatta dışavurumculuğun modernizm çerçevesinde hangi koşullarda ortaya çıktığını keşfetmek yerinde olacaktır. Böylece 'Alman Dışavurumcu Sineması' olarak genellenen Weimar filmlerinin ne derece dışavurumcu olduğu, ve dışavurumculuğun onların korku estetiklerine bir katkı yapıp yapmadığı 'Weimar Sinemasal Modernizmi' alt başlığında (3.3) tartışmaya açılabilir.

Lunn öncelikle doğal bilimde ve toplumsal düşüncedeki, "Baudelaire ve Nietzsche'nin 1860'larda ve 1870'lerde sezindiği 'pozitivizme başkaldırı'"nın 1890'larda hız kazandığını ve bunun "on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinden daha sonraki kopuşlara zemin hazırlarken, mimetik estetiğe karşı öncü niteliğindeki simbolist başkaldırının" yayılmasına yardımcı olduğunu belirtir (2010: 60). Tam bu dönemde modernist sanat, "modern sanatta 'bireyselliğin krizi', bir 'kitleler' ve eş görülmemiş bir teknolojik iktidar çağının gelmekte olduğunu düşünen pek çok entelektüel ve sanatçının" korkularını yansıtmış, liberal iyimserliğin zayıflamasıyla serpilip daha da gelişmiştir<sup>19</sup> (Lunn: 2010, 63):

*... Liberal entelektüeller kitle toplumu içindeki geleceklerinden korkuyorlardı.... Aynı zamanda, Aydınlanmanın eleştirel akılcılık geleneğine kötümser bir Darwinci-natüralist determinizmin eklenmesi, liberal inanca yönelik daha sonraki saldırıların temelini oluşturuyordu.... Modernist kültürün liberal iyimserliğin bu şekilde zayıflamasından kaynaklanıp gelişmesi, 1920'lerden özellikle 1930'lardan sonra bir grup Alman entelektüelinin modernistlerin alternatif kültürüne nasıl sempati duyduklarını açıklamaya yardımcı olur.*

Modernist kültürün ve modernizmin bir çeşit modernlik eleştirisi olarak nasıl geliştiği bu alıntıda daha da açıklık kazanır. Bu alt başlığın ilk paragrafında adı geçen sanat stillerine kısaca değinmek kültürel modernizmin ne gibi ortaya çıkış nedenleri

<sup>19</sup> Oysa Christopher Butler, modernizmin biçimsel deneylerinin bizzat liberalizm 'sayesinde' serpilip geliştiğini şu sözlerle ifade eder: "Bu modernist üslup seçimleri, tutarsızlıktan öte, bir özgürlük ifadesiydi. Üslup çeşitliliği, sanatta liberal demokrasinin karşılığıdır ve bizler Sovyet ve Nazi diktatörlüklerinin anti-modernist ve gerçekçi sanat anlayışını geri getirmek için ne kadar ısrarlı bir tutum sergilemiş olduklarını çok iyi biliyoruz" (Butler, 2013: 21). Böyle bir bakış açısı Modernizm ve Marksizm arasındaki geçişkenlikleri gözardı etmektedir.

olduğunu belirginleştirecektir. Lunn edebi ve sanatsal modernizmin, “ilk kez Paris’te İkinci İmparatorluk ve Üçüncü Cumhuriyet’in ilk on yıllarında izlenimci resmin ve Sembolizm şiirin ikiz görüntüsü altında” 1850-1870’li yıllar arasında geliştiğini ifade eder (67). İzlenimci estetikçiler mimetik teorisinden gelmeye yönelirken, Sembolizm sanatın doğayı değil, düşünceyi temel aldığı bu nedenle de bir oyun olduğunu ileri sürerler. Kübistler ise Birinci Dünya Savaşı’ndan önce “sembolizm sanatta bulunan melankolik ruh halinden bir enerji patlamasıyla” kopmuş, daha saldırganca, izlenimci ve Sembolizm estetiği en yüksek noktaya ulaştırırlarken “-zamanın uzayda eşzamanlılık, estetiğin ise öz-düşünümsellik olarak ifade edilmesi vb.- bunu doğanın ve toplumun insani anlamda inşa edilmesi duygusuyla” yapmışlardır (Lunn, 2010: 75).

İleri teknoloji ve kitlesel üretimin insani potansiyellerine yönelik pozitif bir tutum sergileyen konstruktivizm (ve bunun çok daha yıkıcı ve saldırgan bir uzantısı olan fütürizm) kübist hareketi (1907-1914) takiben gelişmiştir. 1917 Rus Devrimi’nin ardından “Alman dadaistleri ve Fransız gerçeküstüleri, onların yaptıklarından radikal siyasal sonuçlar” çıkarmışlardır (Lunn, 2010: 81). Özellikle 1905 ve 1920 yılları arasında Almanca konuşulan dünyada ilk kez ayırt edici modernist sanatlardan biri olarak beliren dışavurumculuk ise “kendini küçük görme, suçluluk, değersizlik” hislerini “ilkel ve acılı bir dindarlık ruhuyla, içsel acıları benliklerindeki hapisanelerden umutsuzca kovmaya” çalışmışlardır (91). (Lunn, 2010: 92):

*Dışavurumculukta şiddetli aşk ve kardeşlik arzusu ve özlemi genellikle yan yana durur. Acılı ve apokaliptik inancın sözlüğünde “uçurum”, “karanlık”, “çığlık”, “iyilik”, “his”, “aşk”, “ruh” vb. sözcüklerin sık sık kullanıldığı görülür. ... Bu sanatta serbest kalan erotik ve şiddetli içgüdüler belirgin bir yoğunlukta ifade edilir. Bu yoğunluk 1905-1920 yılları arasında, on dokuzuncu yüzyılın Victoria tarzındaki kültürel süperegosunun püriten estetiğine ve baskıcılığına karşı Almanya ve Avusturya’da meydana gelen daha genel bir orta sınıf kültürel isyanıyla ilgili olmuştur.*

Yirminci yüzyılın başında Avrupa’nın dört bir yanında serpilip gelişen bu sanat stilleri, modernist sanat kisvesi altında yoğunlukla modern yaşam kültürünün değiştirip dönüştürdüğü doğayı ve kültürü kavrayış biçimleriyle alakalıdır. Not düşmek gerekir ki özellikle fotoğraf ve sinema aygıtlarının keşfedilmesiyle sanat estetiği, kübist ve

konstrüktivist sanat stillerinde belirgin biçimde görüldüğü gibi, fotografik ve sinemasal olanakların etkisiyle başkalaşmak durumunda kalmışlardır.

### 1.2.2. Ürperti ve İlişkili Kavramlar

Korkunun kaygı ile farkları ‘Korku ve İlişkili Kavramlar’ (1.1.2) başlığı altında değerlendirilmiştir. Bu alt başlıkta korku, ürperti, huşu ve dehşet arasındaki ilişkiler kurulmaya çalışılacaktır.<sup>20</sup> Bülent Somay, ‘fear’ / ‘horror’ / ‘terror’ ayrımlarının Türkçe karşılıkları konusundaki problemlerden bahseder ve ardından bahsi geçen terimleri şu şekilde tanımlar (2015: 51 dipnot12);

*Horror, karşısında “dilimizin tutulduğu”, paralize olduğumuz, anlatılamaz/ anlaşılabilir bir dehşet demek; yani simgesel düzenin işlemez olduğu durum, Gerçek ile yüz yüze kalınan an. Terror ise tehdit edici olan, karşısında “kaçma ya da savaşıma” refleksimizin işleyeceği korku türü. Horror ile savaşamayız, ondan kaçamayız bile. Çünkü onu yaratan Gerçek ipuçları (bizim birer parçamız olduğu için) nereye gidersek peşimizden, bizimle birlikte gelir.*

Somay’ın da önerdiği gibi ‘terror’ terimini dehşet kökünden gelen ve tam olarak ‘terör’ karşılığı olarak kullanılan, dilimizdeki (artık unutulmaya yüz tutan) ‘tedhiş’ kelimesinin karşılığı olarak düşünmek ve ‘dehşet’ şeklinde Türkçeleştirmek uygundur (51). Korkudan çok daha fazlasını ifade eden ‘horror’ terimi için (ki literatürde estetik bağlamda yapılan çözümler ‘fear’ değil ‘horror’ estetiği olarak tanımlanır) ‘ürperti’ karşılığını kullanmak alışılmadık olsa da uygun görünmektedir. Çünkü ‘horror’ terimi Latince ‘tüyleri ürpermek’, ‘titremek’, ‘zangırdamak’ gibi anlamlara gelen *horrere*’den türemiş ve günümüzde ‘derideki tüylerin diken diken olması’, ‘yoğun bir korku duygusu, şok ya da tiksinti’ ve ‘ani dehşet’ anlamlarına gelmektedir. Türkçedeki ‘ürperti’ terimi de tüm bu anlamları kapsayan bir soy çizgisine sahiptir (Güngördü, 2012);

*ürpe--üpre- ‘birden korku, tiksinti duymak, ürpermek’.... ü(r)per- ‘(tüy) ürpermek’.... ürper- 1. ‘üşüme, korku, endişe, ürkme vb. gibi sebepler yüzünden vücuttaki tüyler dikilip deri nokta nokta kabarmak’; 2. ‘titremek, sarsılmak’; 3. mec. ‘korku, kaygı ve kuşku veren bir şeyden, hoş gitmeyen ürkütücü bir ihtimalden dolayı endişe duymak, korkuya kapılmak, korkmak’..... tüyleri ürper-*

<sup>20</sup> Bahsi geçen Türkçe terimlerin İngilizce, Fransızca ve Almanca karşılıkları sırasıyla şunlardır: ‘fear’, ‘horror’, ‘dread’, ‘terror’; ‘peur’, ‘horreur’ ‘redouté’, ‘terreur’; ‘furcht’, ‘entsetzen’ ‘ehrfurcht’, ‘terror’.

1. 'tüyleri diken diken olmak'; 2. mec. 'dehşet içinde kalmak, büyük bir korku duymak'.... hörpül- 'dikleşmek, diken diken olmak'.... hürpey- 1. '(saçlar) karmakarışık olmak'; 2. 'tiksinmek'.... Özb. Hurpay- 'dik hal almak, ürpermek'.

O halde iddia edilebilir ki 'korku', 'ürperti' ve 'dehşet' duygularında bulunur fakat yalnız başına onları ifade edemez. Çünkü yukarıda değinildiği gibi 'ürperti' paralize edici ve aklı donduran bir korku deneyimi iken, 'dehşet' çok yoğun bir korku olmasına rağmen kaçma ya da savaşma reflekslerini işlemez hale getirmez. Adriana Cavarero 'dehşet' ve 'ürperti' terimlerini ayrıntılı bir etimolojik kazı yaparak birbirinden ayırıştırır (2009: 4-10). Cavarero'ya göre ürperti (horror), ürkütücü (frightful) bir tınıya sahip olsa da, korkudan daha çok tiksinti ile alakalıdır. Benzer şekilde Noel Carroll da ürpertinin dehşetin yanında iğrenme ve tiksinti içerdiğini ifade eder (1990). (Cavarero, 2009: 7-8)

*Yunan mitolojisinde ürpertinin cisimlenmiş halini teşkil eden figür tiksintiyi ifade eder: Medusa, ölümlü olan tek Gorgon kız kardeşi. Dikelmüş yılankavi örgüleriyle diğer herhangi bir ucubeden daha tiksindiricidir, dondurur ve felç eder. Perseus efsanesine göre... öldürücü silahı bakışıdır; ki bu ürperti ile görme arasında veya görmeye dayanılmayacak bir olay ile bu olayın uyandırdığı tiksinti arasında bir benzeşmeyi işaret eder. Dehşette vuku bulanın tersine, ürpertide hayatta kalmak için kaçıp kurtulma içgüdüsel hareketi yoktur; hızla yayılan panik telaşı da çok daha azdır. Onun yerine, toptan bir felç halinde hareket bloke olur; ve herbir mağdur kendi başına etki altında kalır. Ölümden de daha dayanılmaz görünen bir şiddet suretindeki yüzün tiksintisiyle etki altında kalan bedenin tepkisi çivilenmiş gibidir; saçlar dikelmiştir.*

Cavarero, ürpertinin temsili olarak Medusa'nın kesik başının ifade ettiklerini yorumlamaya devam ederken özellikle kafanın bedenden ayrılması noktasını vurgular.<sup>21</sup> Medusa'nın bedeni herşeyden önce kendi parçalanmışlığından, onu fesheden ve biçimini bozan şiddetten dolayı tiksindiricidir. Vücut bulmuş bir varlık olan insan, bedeni parçalandığında beden oluşunun, daha doğrusu tam da tekil beden oluşunun

<sup>21</sup> Diğer iki kız kardeşi Sthenno ve Euryale'nin aksine ölümlü olan Medusa'nın öyküsü kısaca şöyledir: "Athena Medusa'nın güzelliğiyle kendisine meydan okumasına çok kızdığı için ona yılan saçlarıyla çirkin bir görüntü ve taş çeviren gözleri vermiştir. Bu nedenledir ki Medusa korku salan (korku veren) gorgon olarak bilinir. Günümüzde 'taş kesildim' deyiminin aslında kökeninin Yunan mitolojisine dayandığını söylemek bu anlatı çerçevesinde mümkün olabilir... [Medusa'nın öyküsünün devamında] Polydekte, Perseus'a zorlu bir görev verir. Perseus'tan Medusa'nın başını getirmesini ister. Bu zorlu görevde Hermes (haberci tanrı) ve Athena da Perseus'a yardımcı olur... Perseus Athena'nın dediklerine uyarak Medusa'nın başını ona bakmadan keser" (Atalay, 2006). Ayrıca Paul Coates *The Gorgon's Gaze - German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror* (1991) adlı eserinde korku sinemasını 'Gorgon'un Bakışı' metaforu üzerinden çözümlemiştir.

ontolojik saygınlığı açısından rencide edilmiş olur. Oysa parçalanmadan farklı olarak ölüm, yani yaşamın yokluğu, insanı bir kadavraya dönüştürebilir, fakat onun saygınlığını rencide etmez. Ölü beden, insan gibiliği çoktan gitmiş olsa da yakma ya da gömme öncesi bir aşamada hala görülebilir, izlenebilir biçimsel birliğini herhangi bir oranda koruduğu mühletçe, ölüm insanın bedensel ontolojik saygınlığını rencide etmez (2009: 8). Ölüm ve parçalanma ontolojik açıdan farklı şeylerdir; ilki insan bakışı tarafından tolere edilebilir bir dehşete, ikincisi ise bakmaya dayanılamayacak ve karşısındakini taş a çeviren bir ürpertiye neden olur.

Bu açıdan ürperti (horror) beden birliğinin bozulmasına, kafanın vücuttan ayrılmasına, insanın ontolojik saygınlığına ve biçimsel yekpareliğine tehdit oluşturmasına paralelliğiyle tanımlanan tüyler ürpertici bir deneyime dönüşür. Ürperti, görüldüğü gibi çok yoğun, dehşetli bir korku yaratır. Dehşette ise bela esasen yaşamın kendisine yöneliktir: Dehşet “şiddetli bir ölüm tehdididir” (Cavarero, 2009: 5). Dehşet harekete geçiricidir, bedenleri hareket ettirir, onları devindirir. Dehşete kapılan kişi kendisini öldürmeyi hedefleyen bir şiddetten kurtulmak için titreyerek / zangırdarak hayatta kalmak adına kaçır. Panik ve şok terimleri de genellikle dehşet ile ilişkilendirir. Son tahlilde Cavarero ‘dehşeti’ hayatta kalma üzerinden, ‘ürperti’ ise parçalanma üzerinden tanımlar. ‘Dehşet’ insaniliğin bir uzantısı olabilen yalın bir ölüm tehdidiyle, ‘ürperti’ kıyım, katliamlar, işkencelerin uzantısı olan bizzat insanlık halinin katlanılmaz tehdidiyle tanımlanır. İlki insan yaşamını sona erdirmeye tehdidi içerir, ikincisi insan olma halinin, bedensel bütünlüğün ve kırılgan bedenlerin tekiliğinin paramparça edilmesi tehdidini içerir. Dehşet yaşamın sonunu, ürperti insanın sonunu ima eder. Ürperti bu denli dehşet verici bir korku yapan işte budur.

Korku estetiğini iyice seyreltebilmek adına huşu (dread) terimini de açıklamak yerinde olacaktır. Cynthia Freeland korku sinemasının estetiği üzerine yaptığı çalışmalarda ürperti ile huşu arasında bir ayırım yapma gerekliliği görür (2004: 191-192);

*Huşu hayatlarımızda kaygı, korku ya da ürpertiden daha nadirdir; ve tanımlaması daha zordur. Tıpkı korku gibi bir tehlike hissi içerir, fakat tıpkı kaygı gibi belirgin bir nesneye daha gevşekçe ve daha az odaklıdır. Bu huşuyu hayli kesin ve net bir nesneye karşılık vermeye eğilimli olan ürpertiden ayırmaya yardımcı olur. Ürperti gibi huşu da dehşetle irkilmeyi içerir, fakat ürpertinin güçlü tiksinti ve iğrenmesini içermez.... Huşuyu son derece sinir bozucu ve kötücül, fakat yeterince tanımlanmamış ya da yeterince anlaşılammış bir şeyden kaynaklanan eli kulağında bir tehdidin süregiden korkusu olarak karakterize edebiliriz.*

Huşuyu kaygıdan radikal biçimde ayıran şey ise, onun, kaygının aksine, engin (profound) olan bir şeyle, bilhassa kuvvetli, vahim, amansız bir şeyle beklenen bir karşılaşma içermesidir (2004: 192). Bu açıdan Freeland, huşu kavramını Edmund Burke'ün yüce (sublime) kavramına benzetir.<sup>22</sup>

### 1.2.3. Kara Romantizm ve Dehşetin Estetiği

Kara Romantizmin tanımı Mario Praz'ın 1930 tarihli *La karne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Romantik Edebiyatta Ölüm ve Şeytan) ile 1933 tarihli *The Romantic Agony* (Romantik Izdırap) metnine dayanır (Praz, 1951). Bu terim korkutucu, tekinsiz, rahatsız edici ve patolojik bir panoramayı ifade etmiş, E.T.A. Hoffmann, Marquis de Sade, Lord Byron ve Edgar Allan Poe gibi yazarlar Kara Romantizm'in kökenlerini ortaya atan yazarlardan bazıları olmuştur (Özgür, 2017: 54):

*Goya, Fuseli, Blake, Delacroix, Dore ve Blechen resimlerinde, cadılara, hayaletlere, delilere; şiddet eylemlerine ve enkazlara yer vererek rüya imgelerini, kıyamet (apokaliptik) görüntülerini ortak tema haline getirmişlerdir.*

Görüldüğü gibi bu terim korku anlatılarını ve imgelerini bir araya getirirken ürpertiye (horror) değil 'karanlığı' (darkness) ve 'ızdırabı' (agony) tanımlayıcı olarak kullanır. Kara Romantizm, klasikçilerin antik fikrine karşı çıkmaya çalışan ve yeni bir tarihsel dönem arayışına girip onu idealleştirilmiş Orta Çağ'da bulan romantik modernist sanatçıları, ve de dönemin gotik sanatçıları kapsayan bir terim olarak görülebilir (Habermas, 1997). Romantizmin geç on dokuzuncu yüzyıldan itibaren

<sup>22</sup> Sinemasal duygu ve korku filmleri arasındaki ilişkiyi Julian Hanich (2010) *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers - The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear* çalışmasında beş bilişsel / fenomenolojik başlık altında değerlendirir: 'Doğrudan Ürperti', 'Dolaylı Ürperti', 'Sinemasal Şok', 'Sinemasal Huşu', 'Sinemasal Dehşet'.

öfori<sup>23</sup> ve yüceliği kutlaması, melankoli, delilik, suç, grotesk ve irrasyonele karşı aynı derecede yoğun ve kararlı bir hayranlık beslemesi, onun şiddetli acı ve can çekişmeye duyduğu ilgiyi betimleyen Romantik Izdırap teriminde böylece özetlenmiş olur. İddia edilebilir ki dönemin korku sanatının nabzını tutanlar ise gotik yazarlardır.

Kelime kökünün “M.S. 400’lü yıllarda İskandinavya ve Doğu Avrupa’dan gelip Roma İmparatorluğunu yerle bir eden, Avrupa’da girdikleri yerleri dağıtıp talan eden, acımasız, savaşçı, barbar Got kabileleriyle ilgili olduğu” düşünülen Gotik, öncesinde “vahşilik, değişkenlik, doğalcılık, grotesklik, aşırılık” özellikleriyle tanımlanan mimari bir tarz olarak bilinirken, ilk kez on sekizinci yüzyılda yazınsal bir tür olarak ortaya çıkmıştır (Mull, 2008: 9, 19, 31). Burjuva devrimi ve bilimsel akılcılığın Avrupa’da yarattığı kanlı devrimlere, İngiliz sosyal kimlik kaybına ve hakim otorite ve güç sistemine karşı hissedilen hayal kırıklığı, Aydınlanmanın akla yaptığı vurguya bir karşı çıkış olarak Gotik yazını şekillendirmiş, onu karanlığın, tekinsizliğin ve doğaüstünün hüküm sürdüğü bir evren yaratmaya itmiştir (Mull, 2008: 31-32). Gotik temelde akılcılığa ve Aydınlanma’ya bir karşı çıkış semptomu olarak değerlendirilir. Çünkü bu eserlerde söz konusu olan şey “tam da çağın insanların kafalarında aydınlanma ve mutlakiyet tarafından silinmiş şeylerdir: batıl inançlar,... fanatizm, mucizeler, hayaletler, belirsizliğin egemen olduğu bir kamu ve genel haksızlıklar” (Alewyn, 1991: 34).

Sanatın karanlıklara yönelmesinin elbette ki toplumsal hazırlayıcıları olmuştur. Yankı Enki Gotik edebiyatın pik yaptığı on sekizinci yüzyılın son on yılı ve on dokuzuncu yüzyılın son çeyreği ile Fransız Devrimi ve onu takip eden Terör Dönemi’nin aynı döneme denk gelmesinin özellikle altını çizer (Enki, 2008). Gotik ve Fransız Devrimi’nin kesişmesine yapılan bu vurgunun sebebi bu dönemde Aydınlanma projesinin ‘aydınlık’ olduğu kadar ‘korkunç’ ve ‘dehşetengiz’ yüzlerinin de ortaya

<sup>23</sup> ‘Yerinde duramama’, ‘sevinçten havalara uçma’, ‘kendini aşırı derecede zinde hissetme’ gibi anlamlarının yanı sıra maninin patolojik durumlarından birini ifade eder: “Abartılmış gerçekçi olmayan iyi olma hali” anlamına gelir. Calinescu dekadansın sanatçılarda bir öfori hali yarattığını ifade eder (2017: 186). Öfori terimi sık sık romantik sanatçıları eleştirmek için de kullanılır.



çıkmasıdır. Örneğin ‘terör’ terimi bu dönemde Maximilien Robespierre tarafından meşrulaştırılmış, kavram düzenli ya da meşru devletten ayrı olarak, gayrimeşru devletlerin despotizmleri ve şahsi terörist failleri ifade edecek şekilde kullanılır hale gelmiştir (Schmid, 2011: 41). Terry Eagleton’a göre (2005), “özgürlük, eşitlik, kardeşlik düşüncelerinin beşiği kabul edilen Fransız Devrimi, aslında terörizmin doğumunu da” haber vermektedir (Enki, 2017: 11). Richard Davenport-Hines benzer şekilde Fransız Devrimi’nin şiddeti ve dehşeti nasıl su yüzüne çıkardığını şu sözlerle ifade etmiştir (Davenport-Hines, 2005: 184);

*14 Temmuz 1789’da bir grup Fransız monarşisinin ahmakça zalimliğinin simgesi durumundaki eski bir Paris garnizonu olan Bastille’i ele geçirdi. Geleceği önceden bildirircesine, bulaşıkçı bir oğlan hapishane yöneticisinin kafasını deri kesme bıçağıyla kestikten sonra bir mızrağa geçirerek etrafta gezdirdi. Duc de La Rochefoucauld-Liancourt bu haberi Versailles’da bulunan Kral XVI. Louis’e iletildiğinde, kral, “Ya, bu bir isyan!” Yorumunda bulundu. “Hayır efendim,” diyerek yanıtladı dük, “bu bir devrim.”*

Alewyn bu dönemde ortaya çıkan ve ‘Gotik Roman’ olarak da anılan ‘Tale of Terror’ (Dehşet Öyküleri) ile ‘Korku Romanı’ türünü değerlendirirken, Ann Radcliffe ve Mary Shelley’nin eserlerindeki dehşetin yüzyılın bitimiyle Avrupa’da yayıldığını ve Almanya’ya sıçradığını, burada Kara Romantizmin Hoffmann ve Hauff’un eserleriyle ve “edebiyat-altı geleneksel halk masal ve baladlarıyla beslendiğini” ifade eder (1991: 33). Alewyn bu eserlerde kaygı üzerine şekillenmiş bir estetik oluşmasının nedeni şöyle açıklar: “... Edebiyattaki kaygı ile yaşamdaki kaygı aynı olmadığı gibi, eşzamanlı da değildir. Kaygının edebiyatta ortaya çıkışı, daha çok, hayattan kaçmaya başladığının göstergesidir” (1991: 30). Bu ifade Fransız Devrimi’nin Hıristiyan yaşam biçimini derinden sarsması ve özgürlük, eşitlik, kardeşlik ideallerinin günlük yaşamı sekülerleştirmesi açısından önemlidir. Alewyn’in söz ettiği ‘Dünya-Kaygısı’ (1.1.3) modernleşme dalgalarıyla birlikte hayattan kaçmaya başlamış, bunun sonucu olarak sanatta ve edebiyatta ortaya çıkmıştır (1991: 39);

*Aydınlanma ile birlikte (aynı zamanda modern devletlerde kamu yaşamının güvenli bir hale getirilmesi sonucu) yaşamdan atılan kaygı, gidecek bir yer aramış ve bu yeri de edebiyatta bulmuştur. (Bizi korkutup aşırı aklıbaşındalığımızdan kurtarmak için mutlaka bir tanrı ya da en azından bir hayalet gerekliydi). Evet, Horace Walpole buluşunu böyle savunur.... Gerçek*

*kaygı ile edebi kaygı arasındaki ayrım ise şudur: Edebi kaygı katılımı gerektirmez. Ne insanın varoluşu tehlikededir, ne de akli. Evet şimdi insanlar her ikisine de sahip olabiliyorlar. Yaşamda güven, edebiyatta kaygı.*

Günlük hayatın kaygı ve korkudan arındırılmasına yönelik ‘aydınlık’ idealler, Marquis de Sade’ın ‘Dehşet Romanı’ (Novel of Terror) ile ‘Ürperti Romanı’ (Novel of Horror) arasında yaptığı ayrımında belirginleşir. Ann Radcliffe ekolünü temsil eden Dehşet Romanı ‘explained supernatural’ (açıklanmış doğaüstü) özelliğiyle ön plana çıkar ve “tinsel varlıkların ve mucizevi olayların doğal açıklamalarını” vererek Aydınlanma ve akılcılık karşısında bir boyun eğiş sergiler (Alewyn, 1991: 38). Böylece Tzvetan Todorov’un ‘tekinsiz-fantastik’ dediği alt sınıflamaya dahil olur (Todorov, 2012: 50). Oysa Matthew Lewis ekolünü temsil eden Ürperti Romanı, Todorov’un ‘olağanüstü-fantastik’ alt sınıflandırmasına dahil olur çünkü bu anlatılar fantastik bir kararsızlık sergileseler de (zira olayların doğaüstü mü yoksa akıl ile açıklanabilir mi olduğu sorusu son ana kadar korunur), finalde doğaüstü kabullenilir. O halde iddia edilebilir ki “dehşet; gerçeklik, akılcılık ve doğalcılık ile ilişkiliyken, ürperti; imgelem, doğaüstü ve aşırılık ile bağlantılıdır” (Enki, 2008: 36).

Yankı Enki Dehşet Romanı’nda akılcılığın doğaüstüne üstün gelmesini (Todorov’un teorisine göre tekinsiz-fantastiğin olağanüstü-fantastiğe üstün gelmesini) eleştirir ve burada Ürperti Romanı’nın ‘ihlal’ (transgression) ve ‘aniliğinin’ (suddenness) yerini ‘alışılmışlık’ ve ‘kabullenişe’ bıraktığını ifade eder. Çünkü Dehşet Romanı sırtını yücelik hissiyatının sunduğu mesafeye dayamakta ve dehşetengiz olanı akıl ile açıklanabilir, ehlileştirilmiş, korkuyla karışık da olsa hoş ve haz verir duruma getirmektedir.<sup>24</sup> Enki’ye göre Dehşet Romanı son tahlilde yücenin sunduğu mesafeyi devreye sokarak anilik, ihlal ve ürpertinin şiddetinden kaçınır,

<sup>24</sup> ‘Yüce’ ve ‘dehşetengiz’ kavramlarının birbirleriyle ilişkisi pek çok araştırmada, özellikle Edmund Burke’ün *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) çalışması üzerinden kurulur. Burke bu eserinde yücenin aslen korkuyla karışık bir hoşluk hissiyatı olduğunu, fakat tanık olunan bir olaya ancak mesafeli olduğunda kişide ortaya çıkabileceğini ifade eder. Bu mesafe ortadan kaybolduğunda bu hissin “tamamen dehşetengiz” (terrible) olacağını altını çizer: “Tehlike veya acı çok yakından etki ediyorsa haz verir durumda olamazlar ve tamamen korkunçurlar (horrible) fakat belirli bir mesafede ve belirli uyarlamalar eşliğinde olurlarsa işte o zaman hoşurlar” (Neocleous, 2015: 39). Bu açıdan Burke, yüce ile dehşetengiz arasında tamamen mesafe ile ilişkili bir ayrım yapar. Mesafe kaybolduğunda dehşetengiz olan, mesafe sağlandığında yücedir, hoş ve haz vericidir.

böylece (Fransız Devrimi'nin sunduğu panoramada) ölümü alışıldık hale getirmiş, akılcılaştırmış olur. Bu açıdan Dehşet Romanı 'ölüm arzusu' nosyonuna eğilimlidir, bir nevi ölüm-sevicidir.

Oysa Ürperti Romanı korkuyu akılcı açıklamalara tabi tutmaz ve ölümü anlaşılır kılan herhangi bir anlatıya sırtını yaslamaz. Korku uyandıran olağanüstü ihtimaller her daim oradadır ve bu unsurlar "akılcı kavramsal gerçekçilerin katıksızlaştırıcı algısına" indirgenemez (Lethen, 2017: 196). Bu durum yücelik hissiyatının gerektirdiği mesafeyi ortadan kaldırır: Ürperti Romanı'ndaki doğaüstü unsurların kullanımı (farklı türden bir yücelik hissiyatı yaratarak) Dehşet Romanı'nın aşmadığı mesafeyi kateder ve böylece ölümü alışıldık bir şey olarak görmeyi reddederek bizzat 'ölümün ölümünü' ifade eder hale gelir (2008: Enki: 38-39). Cavarero'nun ürperti duygusunu insanın varoluşuna karşı bir saldırı ve taş kesilme olarak konumlandırması burada anlam kazanır, çünkü Ürperti Romanı 'ölümün ölümünü' ifade ederek tam da bu problemin üstüne gitmiş olur: Modernizm, modernliğin doğurduğu korkuları insanlığın her daim yenilendiği, yeniden yaratıldığı ve bir anlamda ölümsüzleştiği bir "yenileyici özyıkım" ile aşmaya çalışır. Cavarero'nun dehşet duygusunu ölüm karşısında hayatta kalma ve kaçış olarak konumlandırması ise Dehşet Romanı'nın ölüm-seviciliğini vurgular gibidir: Modernizmin eleştireliliğinin yokluğunda modernlik kaçınılmaz olarak hem tehdit edici hem de yıkıcıdır ve dehşeti her daim akılcı kılıflara sokabilir.

Dehşet Romanı ve Ürperti Romanı'nın karşılıklı zıtlaşmasında da görüldüğü gibi modern Gotik "modern düşüncenin bulanmasını" ifade etmekte, "inanç ve aklın, kültür ve doğanın, uygarlık ve barbarlığın bir aradalığı (inbetweenness) ile ilgilenmektedir", ki bu doğrultuda aslında 'uygarlığın huzursuzluğu'nu (Freud, 2011) ve 'modernliğin müphemliğini' (Bauman, 2003) temsil etmektedir (Enki, 2008: 90-92).

### 1.2.4. Modernist Gotik ve Melodram

Andrew Smith ve Jeff Wallace *Gothic Modernisms* adlı derlemelerinde, Gotik edebiyat ile modernizm arasında ilişkiler kurarlar ve modernist sanatın Gotik edebiyattan beslendiği pek çok nokta saptarlar (Wallace & Smith, 2001). “Fransa’da Gotik’in sapkınlık ve kargaşa imgelerinde modernizmin temellerinin” bulunabileceğini, Gautier’in fantastik öykülerinin Fransız modernizmini etkilediğini, “Poe’nun korku ve suspense öykülerinin yazar Maupassant ve Baudelaire üzerindeki etiklerinin” gayet iyi bilindiğini ifade ederler (2001: 3). Gotik ve modernizm, ahlaki değerlerin aşınmasından ve ahlaksızlığın alabileceği biçimlerin potansiyelinden büyülenmeleri oranında birleşirler. Ayrıca hem gotik hem de modernist yazında “beden, özgün kişisel kimlik vaadinde bulunur gibi görünebilmekte, fakat potansiyel olarak yabancı ve tuhaf bir hisle” gölgelenmektedir: “Kolektif bedenin fiziksel sağlığı konusundaki kaygılar — insan türleri, ırk, ulus-devlet, kültür— kendilik fikri hakkındaki kaygılara dönüşür” (Wallace & Smith, 2001: 3).<sup>25</sup> Çiğdem Pala Mull gotiğin serpilip geliştiği toplumsal ortamı, modernizme giden yolu da belirginleştiren şu sözlerle özetler (2008: 38);

*Gotik roman, Romantik dönemin içinde hayal gücüne, rüyalara, korkulara karşı duyulan ilginin artmasıyla kendine bir yer edindi. Onsekizinci yüzyılda eğitimin, okuma alışkanlıklarının değişmesi, delilik, şiddet, hipnoz, coşkunluk gibi duygusal ve psikolojik aşırılıklara karşı bilimsel ilginin artması, yeni bilimin ortaya çıkması nedeniyle ortaya çıkmış felsefi ve dini şüpheler, yeni umutlar, Ortaçağ efsanelerine karşı ilgi, geçmişe duyulan özlem, gotiğin serpilip gelişmesi için uygun ortamı sağladı. Gotik yazarlar, eserlerinde kültürel ve psikolojik olarak bastırılmış konularla ilgilendiler, amaçları da okuyucuyu korkutmak, sarsmaktı. Bu yazarlar, romanlarda insanlara normal gibi görünen şeylerin aslında anlamsızlık, bulanıklık, ikilikler olduğunu söylerler ve bu anlamda okuyucunun inanç sistemini sorgularlar.*

Gotiğin korku anlatıları, melodramatik anlatı yapısını da kavramak için zengin bir içeriğe sahiptir. Thomas Elsaesser İngiltere’de melodramatik motiflerin genel olarak roman ve gotik edebiyat alanında görünür olduğunu ifade eder (Elsaesser, 1987). Özellikle Viktoryan Dönem sahne oyunlarında (1880 ve 1890’lı yıllarda daha önce

<sup>25</sup> Gotik ve modernizmin çakıştığı ‘bedenin bütünlüğü’ konusundaki modern kaygı ve korkular, ‘Aydınlanma Projesi ve Ucubelik’ (1.1.5) ile ‘Ürperti ve İlişkili Kavramlar’ (1.2.2) alt başlıklarında toplumsal, ekonomik ve düşünsel perspektiften incelenmiştir.

görülmemiş bir rağbet gösterilen Robert Williams Buchanan ve George Robert Sims'in melodramlarında) korku öykülerinde sık sık karşımıza çıkan aşırılıklar mevcuttur; bir köprü yıkılır ve kötü karakter çağıldayan nehre düşer; bir parça duvar üstüne düşerek onu parçalar, bir kazan patlar ve onu parçalara ayırır (Elsaesser, 1987: 44). Maurice Willson Disher, *Melodrama: Plots That Thrilled* çalışmasında, bahsedilen iki yazarın Londra'nın pisliğini ve yozlaşmışlığını ortaya çıkaran, dehşet verici Londra imgesini işlediğini işaret etmiştir. Bu metinler on sekizinci yüzyıl sentimental romanının, hisleri ve davranışları aşırı formlar haline getiren yapısından etkilenmiştir. Disher'ın 'Vahşi Gerçekçilik' (Brutal Realism) ve 'Cinsellik ve Kurtuluş' (Sex and Salvation) başlıkları altında incelediği bu iki yazar, melodramatik imgelemin korkutucu ve şiddet dolu bir hale bürünmesindeki ilk adımları atmışlardır (Disher, 1954: 69-80).

Bu özellikler gotik edebiyatta da karşımıza çıkar. Gotik edebiyatın tarihini yazarken Kaya Özkaracalar, yüce kavramını ortaya atan Cassius Longinus'a ait eski bir metinden bahseder ve bu kavramın "daha on yedinci yüzyılın son çeyreğinde edebiyat çevrelerinde bir hayli gündeme gelerek 'güçlü duygular uyandıracak tarzda yazma' tarzına itki" verdiğini işaret eder (Özkaracalar, 2005: 14). "Kimi eleştirmen ve yazarlar yüceyi, en başta doğanın taklidi olan *mimesis* olmak üzere temel klasik kavramların karşısına" koymakta ve "anlatılara doğaüstü ile fantastik unsurların katılmasını, 'transportasyon' duygusu uyandırıcı özelliğe sahip olduğu gerekçesiyle" savunmaktadırlar (14). Yüce, gotik ve fantastik edebiyatın temel kavramlarından sayıldığı gibi, melodramın da temel kavramlarından biridir. Bunun birinci sebebi, Elsaesser'in melodramın kökenlerini bulduğu Orta Çağ moralite oyunlarında (medieval morality plays) görülür. Bu oyunlarda müziğin de eşlik etmesiyle güçlendirilen anlatı yapısı, Hıristiyanlık değerlerini 'yüceltirken' izleyicileri bu değerlerin etkisi altında bırakmayı amaçlar. Melodramın yüceltmeyle ve dolaylı olarak gotik edebiyatla ikinci bir bağlantı noktası da gotik edebiyatın (aydınlanma hareketinin etkisi altında) nesnel / gerçek olan ile öznel / hayali olan arasındaki ayrımı sorgulamasıdır. Buradaki nesnellik gotik melodramlarda aile / toplum ilişkisi üzerinden ataerkiye işaret eder ve gotik kadın

kahraman, histerik bir halde bu sistemde öznelliğini kurmaya çalışır. Onun dehşetinde ve melodramında, nesnel gerçekler ve öznel hayaller paranoyak bir atmosferde buluşur. Bu anlamda “gotik; melodram ve korku türü arasında tematik bir bağ sağlar” (Arnold, 2013: 92). Gotik edebiyatta yüceltmeye yol açan öznel / hayali imgelem, Orta Çağ oyunlarından farklı bir biçimde aşırı bireyselleştirilmiş ahlaki bir idealizme de işaret eder. Tutucu Protestan değerler (püritenizm), gotik evrende melodramatik bir nesnel-öznel karşıtlığı oluşturur. Ancak bu değerlerin tehdit edilmesiyle melodram, korkutucu ve dehşet verici bir hale bürünür (Elsaesser, 1987).

Gotik melodramda görülen gizemli ve esrareniz atmosfer, Peter Brooks’un *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* adlı çalışmasında melodramatik anlatıların başat kavramlarından biri olarak farklı bir boyutta karşımıza çıkar; ‘ahlaki gizem’ (moral occult) (1976). Bu kavram Honore de Balzac’ın “konularının maskeleye ve gizleme üzerine bir duygudan oluştuğu” noktasından hareketle yazar tarafından şu şekilde ifade edilir (Brooks, 1976: 5);

*Belki de bu merakın merkezini ve dramayı belirleyen manzara, ‘ahlaki gizem’ olarak adlandırabileceğimiz, gerçeğin görünen yüzü aracılığıyla maskelenen ve bununla birlikte işleyen spiritüel değerlerin etki alanına aittir. Ahlaki gizem metafiziksel bir sistem değil bunun da ötesinde kutsal mitlerin artığı olan kutsal dışı bırakılmış parçalara ait bir depodur... Geniş anlamda melodramatik durum bu ahlaki gizemi ifade etmek ve yaratmak içindir.*

Ahlaki gizem, anlatılan durumdaki somut, olağanüstü ve ahlaki birden çok boyutu bir araya getirir. Kutsal zaman ve mekan, görünenin ardındaki spiritüel değerlere işaret ederek çözülür. Melodramatik anlatılardaki bu ahlaki gizem, Sigmund Freud’un Alman edebiyatı üzerine yaptığı çalışmalarda geliştirdiği ‘tekinsiz’ kavramında (Alm. unheimlich, İng. uncanny), canlıcı (animistik) evren bağlamında karşımıza çıkar. Gotik edebiyat Freud’a göre bastırılmışın geri dönüşünü ifade eder ve bu durum tuhaf ve bilinmedik, ya da tekinsiz olarak ortaya çıkar. Tekinsiz “gizli ve saklı kalması gereken ama ortaya çıkmış her şeye verilen ad”, “bastırmaya uğramış ve sonradan kurtulmuş gizli bir tanıdaktır” (Freud, 2016: 330, 353). Tekinsiz durum, öznenin kendi zihinsel süreçlerini narsisistik abartmasına ve düşüncelerin her şeye gücü-yeterliği inancına

bağlı olarak gelişir. Tekinsiz, “gelişim evresinin gerçekliğinin açık yasaklamalarını uzaklaştırmaya çalışmasına yardımcı olan çeşitli yaratılarla dolu olduğu düşüncesiyle belirlenmiş canlı evren kavramına işaret eder.... Şimdi bizi ‘tekinsiz’ diye etkileyen her şey içimizdeki bu canlı zihinsel kalıntılara değinme ve onlara anlatım kazandırma koşulunu gerçekleştirmektedir” (Freud, 2016: 347).

Korku romanının melodram ve tekinsiz ile kurduğu bağlantı onun modernlik ile bağlarını açığa çıkarır. Freud tekinsizin “bastırmaya uğramış ve sonradan kurtulmuş gizli bir tanıdık” olduğunu, “akıl için bildik ve köklü olan ve yalnızca bastırma süreciyle akla yabancılaşmış bir şey” olduğunu söylerken aslında modernliğin yeni mantığının bastırdıklarının farklılaşmış biçimde gün yüzüne çıkmasından bahsetmiş olur (Freud, 2016: 353, 347). Modernlik, geleneğin eleştirisinden beslendiği oranda köklü ve bildik olanı yabancılaştırır, modern olmayanı (ilkel ya da mistik olanı, Püriten değerleri ya da geleneği) bastırmaya uğratar. Böylece onu tekinsizleştirir, korkunç ve dehşet verici bir kategoriye sokar.

Tekinsizin kapitalizmin yol açtığı ‘şeyleşme’ ve ‘gizemlileştirme’ ile bağlantıları kurulabilir. Aslında modernlik her açıdan sistemsal parçalara ayırma ve bir araya getirme, fetişleştirme, yabancılaştırma gibi motivasyonlarla kapitalizmin günlük hayatta yarattığı erozyonu güçlendirme potansiyeline sahip olmuştur. Bu iddia ister istemez modernleşmenin dünya için kaçınılmaz olmasından çok yayılımcılığını ve dayatmacılığını ön plana çıkarır gibidir. Yine de Freud’un tekinsizi, Gotiğin malzemesini oluşturur ve melodramatik nesnel / öznel ayrımı (toplumsal durum ile bireysel değerlerin çatışma hali) modernist anlatının merkezinde yer alır. Son tahlilde şunu da vurgulamak gerekir ki bizzat Marx da dahil olmak üzere marksist teorisyenler, modernist gotikle pek çok açıdan temas eden ‘ucubelik’, ‘fetişleştirme’ ve ‘gizemlileştirme’ nosyonlarını, kapitalizmin günlük hayatın şeyleşmiş yapısını normalleştiren yüzeyini tersine çevirmek adına fantastik / korkunç bir imgelem oluşturmak amacıyla kullanmışlardır (Berman, 1988; McNally, 2016; Neocleous,

2015).<sup>26</sup> Burada önemli olan nokta Mark Neocleous'un ucubeliği ve korkuyu ekonomik / politik bir metafor olarak ciddiye almak konusundaki ısrarıdır. Neocleous korkunç imgelemin ve ucubeliğin postmodern metin çözümlemelerinin arasında yalınkat hale getirilmesine karşı çıkar. Vampir metaforunun metinsel bir değerinin olduğu kadar, ekonomik / politik bir değerinin olduğunun unutulmaması gerektiğinin altını çizer. Benzer şekilde McNally de ucubeyi ve korkuyu toplumun, tarihin ve kapitalizmin yarattığı dehşetleri tanımlamak için kullanır. Bir sanat eserinde ya da halk masallarında dahi kullanılsa, korkunç imgelem modern dünyada McNally'nin “fantastik gerçekçilik” adını verdiği bir alana tekabül eder. Berman da benzer şekilde Marx'ın korkunç imgelerden yararlanarak analizini yaptığı modernlik deneyimini yalnızca metinsel açıdan değil, toplumsal / tarihsel açıdan ele alır.

### 1.2.5. Yüzyıl Sonu Dekadansı

Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü* adlı eserinde dekadans düşüncesine özel bir yer ayırır (2017). Modernliğin özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonunda (fin de siècle)

<sup>26</sup> Bu açıdan Somay, Enki ve Cavarero'nun ürperti ve dehşet ayrımlarını da unutmadan, korku estetiğinin modernist gotikteki ilerici ve gerici potansiyellerini keşfetmek adına Mark Neocleous'un ölüm ve ucubelik hakkındaki şu yorumlarına dikkat çekmekte yarar vardır (2015: 91 dipnot 78):

*[Buckingham Chilterns University College'deki 3 Mayıs 2003 tarihinde gerçekleştirilen “Yeni Mitler? Bilim-kurgu, Fantezi ve Dehşet” isimli konferansta Gotikçiler'in “Yaşasın ölüm!” Deyişini sıklıkla kullandıklarına işaret ettim ve bu sloganın ilk defa faşistler tarafından kullanılmasının ve ırkçı milliyetçiler tarafından da daha sonra devralınmasının, Gotik ile kültürel çalışmaların konusu olması gerektiğini söyledim.... Buna karşı gelen cevap, “Gotikçilerin bunu kastetmediği” oldu. Açıkta ki, bu sadece bir metafordu.... anlaşılmaktaydı ki kültürel çalışmalar artık metaforlarla o kadar içli dışlı haldeydi ki söylenen kastedilmemişse ortada sorun yoktu. Bu anlamda, [örneğin] vampir hakkındaki tartışmalar; onun metaforik olarak heyecan verici veya yıkıcı Ötekiliğine indirgeniyor ve bu durum, ilkeli belirsizlik politikası olarak idealleştirilebilecek bir politik konumun ötesinde konum almaktan kültürel çalışmaları aciz bırakan işleyiş sürecine örnek teşkil ediyordu. Veyahut daha kötüsü, birisinin çıkıp bu ilkeli belirsizliğin ve ötekiliğe dair bu ilginin alınmaya değer tek politik konum olduğunu işaret eden yanılgı içerisindeki bir kavrayış önermesi de mümkündü. Her durumda politika kültürel olana yığılıyor ve metinsel eleştiri sermayenin eleştirisinin yerini alıyordu. Marx, insanları tarihsel bir eyleme, canlı olanı vampir-sermayenin yönetiminden özgürleştirmeye teşvik ederken, ana akım kültürel çalışmalar; tarihi, ötekiliğin ve onun düşlemsel ve fakat en nihayetinde sahte yıkıcılığının kudretini özgürleştirmekle ilgili evrensel bir yarı ciddi psikolojinin üzerine yığıyordu.*

Buna çok benzer bir diğer yorum için bkz. (McNally, 2016: 24-28).



korku açısından neler ifade ettiği bu düşüncede belirginleşmiş gibidir. Rönesans'ın huzurlu, iyimser açık uçlu tarihsel gelişme perspektifi ve iyimserlik miti, dekadans düşüncesinde yerini Orta Çağ'dan beri kullanılagelmiş yıkım, çöküş, yozlaşma, günahkarlık gibi anlamları olan Latince *decadentia* düşüncesine bırakmış gibi görünmektedir (Calinescu, 2017: 167). Calinescu bu kavramın esasen Rönesans ve Aydınlanma düşüncesinin ilerleme idealini dışlamadığına ya da ona bir antitez oluşturmadığına dikkat çeker. Zira Calinescu'ya göre mantıksal paradokslar imgelem izdüşümlerinde kusursuz, sağlam bir anlayış olarak algılanabilirler. Burada söz konusu olan ise tümüyle dibe çökmeksizin ilerleme mitine olan canlandırıcı inancın yerini, fazlasıyla öz eleştirel olduğundan ondan daha ikircikli olan modernlik, avangard ve dekadans mitlerinin aldığıdır.

Dekadans düşüncesini kıyamet alametçiliğinden ayırarak modern yapan şey, “genel dekadans görüşüyle (radikal bir gelenek karşıtlığı biçimi olan) dekadansın modern estetik ideali arasındaki uçurumun” Fransa'da kapanmış olması ve Nietzsche'nin kültürel dekadans kavramını modernlik düşüncesiyle bağlantılı olarak geliştirmesidir. İlk olarak yalnızca bir sıfat olarak yozlaşmayı, çöküşü ifade etmekteyken Nietzsche onun gelenek karşıtlığını ve estetik idealini tanımlayarak dekadansı bir kavram haline getirmiş, onu modernliğin bir sonucu olduğu kadar modern sanatın bilinçli gayelerinden bir olarak da yorumlamıştır (Calinescu, 2017: 196-197).

*Nietzsche'ye göre dekadansın stratejisi, doğruyu taklit ederek ve yalanlarını doğrunun kendisinden bile daha güvenilir kılarak kandıran bir yalancının stratejisiyle aynıdır. Yani, yaşamdan nefret eden dekadans, daha yüksek bir yaşam hayranlığı maskesini takınır ve baştan çıkarma sanatındaki ustalığı nedeniyle, zayıflığı güç gibi, yorgunluğu tatmin gibi, korkaklığı cesaret gibi göstermeyi başarır. Dekadans kendisini tam tersinin kılığına soktuğu için tehlikelidir.... Böyle anlaşıldığında, -hep kendini kandırmayı içeren dekadans kalıcı bir tehlikedir ve her çağa aittir, sadece geleneksel olarak dekadans denen çağlara değil.*

Nietzsche için sağlık ya da hastalık, canlı organizma ya da çürüme özünde farklı değildir, ki onun düşüncesinin ikircikliği de tam olarak buradadır (Calinescu, 2017: 198). “Dekadans, psikolojik, ahlaki ya da estetik kendini kandırmanın bir biçimi olarak, Nietzsche'nin dediği gibi güçsüzlüğün bir hedef olmasının sonucunda ortaya

çıkar” (198). Nietzsche dekadans kavramını Alman kültürel modernliğine tepki olarak geliştirmiş, bu da romantizmi dekadansın dışavurumu olarak reddetmesiyle sonuçlanmıştır (Calinescu, 2017: 202). Nietzsche “deneyimi özgül açıdan anlamlı bir şekilde örgütlemek” gayesinde olan filozoflar ve sanatçılar için iki tür acı çekme olduğunu vurgular: Birincisi, yaşamın ‘aşırı doluluğundan’ acı çeken ve yaşama trajik bir anlayış ve bakışla birlikte Dionysoscu sanat isteyenler; ikincisi ise yaşamın ‘yoksullaşmasından’ acı çekip sanat ve felsefeden dinginlik, durgunluk, düzgün denizler, ya da diğer yandan, çılgınlık, karmaşa ve anestezi isteyenler (Calinescu, 2017: 204). Dekadanların motivasyonunu tarif ederken, “yaşamın kendisinden intikam almak - bu kadar yoksullaşmış olanlar için en şehvetli çılgınlık toprağıdır” yorumunda bulunur (204). Bu açıdan dekadansın Kara Romantizm ve Gotik ile ilişkileri olduğu fark edilebilir. Korku edebiyatı yozlaşma ve kaostan beslendiği oranda dekadans ile temasta gibidir. Fakat yaşamın ‘aşırı doluluğundan’ acı çeken trajik bir anlayış da modernist Gotiğin eğilimlerindedir ve bu açıdan korku estetiğini direkt olarak dekadans olarak yaftalamak fazla genellemeci olacaktır.

Dekadansın korku ile ilişkisini kurmak adına atlanmaması gereken bir nokta, bu dönemin (on dokuzuncu yüzyıl) bilimin ve tekniğin zaferinin doruk noktasına ulaştığı bir dönem olmasına rağmen güvensizlik duygusunun ortaya çıkmasının engellenemeyişidir. Schulz Dünya-kaygısının ikinci kez uyanışı olarak, Hıristiyan çağının başlangıcından sonra, on dokuzuncu yüzyıl Aydınlanma çağındaki dünya güvencesinin zayıfladığı dönemi işaret eder (1991: 18). Marx ve Engels’in “katı olan her şey buharlaşıyor” deyişinden aşına olduğumuz dekadans iklimi, marksist eleştiride de karşılığını bulmuştur. Ernst Fischer’in dekadans fikri, “aslında dekadans olan sanatın ‘ideolojik’ ve ‘sahte’ niteliği” üzerinde ısrar eder ve “Frankfurt Okulu’nun estetik ‘sahtelik’ ve daha genel olarak, modernliği niteleyen çeşitli ‘sahte bilinç’ biçimlerine yönelik ilgisine yaklaşır” (Calinescu, 2017: 218). Bu düşünceye göre (220);

*Sanat ideolojik olmadığı ölçüde (ve doğrudan, kasıtlı olarak anti-ideolojik olduğu zaman daha da geçerli olmak üzere), dekadans olarak nitelendirilemezdi. Yani, sadece ideolojik sanat dekadans olabiliyordu. Ama ideolojik sanat -*

*modernliğin bir ideoloji çağında olması ölçüsünde modernliğin özelliği olan bu sanat- en iyi şekilde kitsch olarak tanımlanabilir.*

Burada altı çizilmesi gereken nokta dekadansın, Nietzsche'nin de benzer biçimde ifade ettiği, 'yanlış bilinç' alanına yaklaştığı oranda 'ideolojik' olduğudur. Burjuva kültürü ve kapitalist sistem marksist teorisyenlerce 'yanlış bilinç' olarak tanımlanmış ve ideolojik olarak kendini topluma dayattığı iddia edilmiştir. Fischer'in dekadans sanat fikri, tam da bu ideolojik dayatmanın eseri olan sanat eserlerini niteler görünmektedir. Fakat Calinescu'nun da dikkat çektiği üzere tam da bu bizi "modernliğin bir ideoloji çağında olması" ölçüsünde kitsch'e götürür.

Kitsch, en temel anlamıyla 'sahte estetik bilinç' ya da 'estetik bilincin parodisi' anlamlarına gelir ve estetik cazibesini saydam bir şekilde ticaret, teknolojik gelişim ve piyasalandırma ilişkileriyle temas sağlar. 'İdeoloji çağında modernlik' tam da bu anlama gelir; ticaret, teknolojik gelişim, piyasalandırma ve sanatın direkt olarak bunlara tabi hale gelmesi durumudur söz konusu olan. Bu nedenle direkt olarak kitle kültürüne hitap eder, kitle sanatı için bir estetik sistem kurar (Calinescu, 2017: 266, 279). Weimar Sineması'nda korkunun estetiği, 'Weimar Sinemasal Modernizmi' alt başlığında da görüleceği gibi (3.3) tam da bu kitsch estetik anlayışıyla ortaya konulmuştur. Calinescu'nun modernliğin farklı yüzleri olarak tanımladığı 'modernizm', 'avangard', 'dekadans' ve 'kitsch' yirminci yüzyılın başından İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan süreçte en canlı zamanlarını yaşamışlar fakat 1950'ler ve 1960'lar ile birlikte konjonktür değişmeye başlamış, 'postmodernizm' tartışmaları hız kazanmıştır. 'Postmodern' olarak tanımlanan sanatın modernist sanata hangi açılardan 'post' ekini getirebildiği ve bu yılların ve sonrasında sanatının yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan sanat anlayışlarını yinelemekten sıyrılıp sıyrılmadığı ise hala tartışma konusudur. Zira yirminci yüzyılın sanatı olan sinema, insanın görme ve algılama biçimlerini başkalaştırdığı gibi sanat yapıtlarının potansiyellerinin de yeniden keşfedilmesine sebep olmuştur.

## İKİNCİ BÖLÜM

### SİNEMASAL KORKUNUN ESTETİĞİ

#### 2.1. Korku Sinemasının Doğuşu

Lumière Kardeşler 28 Aralık 1895 yılında Paris Capucines Bulvarı'ndaki Grand Café'de *Trenin Ciotat Garı'na Varışı* (1895; L'Arrivé d'un train en gare de La Ciotat) adlı 50 saniyelik filmi halka göstermişlerdir (Kılıç, 2012: 205). Carroll, Freeland, Tybjerg gibi korku filmi teorisyenlerinin sinemada korku türünü izleyicide uyandırdığı duygu üzerinden tanımladıkları göz önüne alınırsa, Nilgün Abisel'in şu iddiası gayet uygundur: “Korku filmleri korkutmak için yapılıyorsa ilk korku filminin *Trenin Gara Girişi* ... olduğu kesindir. Çünkü seyredenler fena halde korkmuştur” (1995: 137).

Mark Jancovich korku sinemasının tarihini korku edebiyatı ve korku tiyatrolarının bir uzantısı olarak ele almanın uygun olduğunu ifade eder (2002: 2). David Skal *The Monster Show: A Cultural History of Horror* (1993) çalışmasında 1897 yılında kurulmuş Théâtre du Grand Guignol Paris'in (ki aynı yıl Bram Stoker'ın Dracula'sı yayınlanmıştır) “insan karakterlerini, önceden Punch-and-Judy şov ya da küçük ‘guignol’un (kukla oyunu) alamet-i farikası olan abartılmış şiddete alet eden kısa, ürpertici oyunları ile 1920’lerin ortasına gelindiğinde dünya çapında ün” kazandığını ifade eder (Skal, 1993: 55). Grand Guignol oyunlarının en ünlülerinden birkaçının başlıkları, korku sanatı ve dehşet tiyatrosu arasında kurulmuş köprülerin farkına varılmasını sağlayacaktır: *The Ultimate Torture* (Nihai İşkence), *Chop-Chop! Or The Guillotine* (Giyotin), *In the Darkroom* (Karanlık Odada), *The Torture Garden* (İşkence Bahçesi), *Euthanasia* (Ötenazi), *The Kiss of Blood* (Kanlı Öpücük) (Hand & Wilson, 2010).

Korku filmi tarihinin kapsamlı bir özetini sunmak amacıyla bir döküm yapan Jancovich tarih yazımlarında genellikle bu türün ilk nüvelerinin George Méliès'nin *Aya Seyahat* (1902) filmiyle ortaya çıktığını ifade eder. Zira Lumière Kardeşlerin nesnel, belgeselci tavırları ile sihirbaz ve gösteri sanatçısı George Méliès'nin fantastik, kurmaca filmleri arasında bir çatallanma olduğu kabulü sinema tarihçilerinde yaygındır. Lumière'lerin aksinde Méliès ve çağdaşları, gerçekliği kaydetmeye çalışmaktansa fantezinin sinemasını yapmaya uğraşırlar. Jules Verne ve H. G. Wells gibi fantastik ve bilim-kurgu yazarlarından esinlenen bu filmler daha en baştan zengin bir edebiyat geleneğinden beslenmeye başlamışlardır. Giovanni Scognamillo, Méliès hakkında şöyle yazar (1996: 67);

*[Méliès] şeytanla, cehennemle, ruhlarla yakından ilgilenir, fakat sahnedeki gelmesinin karşın, onun amaçladığı bir Grand Guignol gösterisi değildir. Kendi yarattığı özel efektlere, trüklere dayanan ve daha önce yönettiği Robert Houdin Tiyatrosu'ndaki (illüzyon) gözbağcılık oyunlarını tekrarlayan şaşırtıcı ve eğlendirici bir fantastiktir.*

Genel geçer korku sineması tarihinin fay hattını takip ettiğimizde, bu hayali dünyalar yaratma kaygısının 1910 ve 1920'li yıllarda korku sinemasının bir sonraki anahtar akımını işaret ettiği görülmektedir; Alman Dışavurumculuğu “popüler bir eğlence olarak değil, sanat statüsüne sahip eserler” olarak belirir (Jancovich, 2002: 3). ‘Alman Dışavurumcu’ filmlerinin anti-gerçekçi bir yönelime sahip ışık-gölge kullanımı ve set tasarımları, o döneme değin oluşmuş görsel konvansiyonları içsel bir çarpıklığa evriltir. 1920'lerin verimli yıllarının ardından sinemaya sesi girmesiyle 1930'lu yılların Hollywood mahsulü Universal Horror Film Productions yapımları ise kitleleri oldukça tatmin etmiş ve bu filmler sinemada resmi olarak korku türünün tanınmasına vesile olmuştur. Bu hit Hollywood filmleri korku türü ile o dönemde göreceli olarak saygın sayılabilecek gotik edebiyatı birleştirmişlerdir.

Sonraki yıllarda Hollywood'un atağa geçmesiyle Frankenstein ve Dracula gibi gotik edebiyatın ucubeleri popüler filmlerde boy göstermeye başlamışlardır. 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, yukarıda bahsedilenlerin yanısıra kurtadam, zombi gibi yaratıkların da başrolde olduğu filmler üretilmiştir. 1950'li yıllarda ABD'nin bilimsel, modern

dünyasının bir yansıması olarak, kontrolden çıkan bilimsel deneylerin sonuçları ve uzaylı istilası temalarına yer veren korku sineması bilimkurgusal dünyalar yaratmıştır. 1960'larla beraber korku sineması dönüşmeye başlamış, Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) filmiyle birlikte korku, uzaylılar, dev böcekler, gotik canavarların oluşturduğu dış tehditten, aile kurumunun kendisine doğru kaymıştır. Amerikan toplumu ve özellikle Amerikan ailesi çevresinde oluşturulan anlatılar aynı zamanda modern toplumda kimlik krizini ifade eder hale gelmişlerdir (Jancovich, 2002: 3-4).

### 2.1.1. Sessiz Avrupa Sineması'nın Korku Filmleri

Casper Tybjerg 16 Kasım 1931 yılında *Frankenstein* filmiyle birlikte, sesli filmlerin erken dönemlerinde sinemada korku türünün resmen doğmuş olduğunu ifade eder (2004: 15-16). Fakat sinematografin icadından kitlelere pazarlanan korku filmlerine dek geçen bu sürede, adı resmi olarak 'korku filmi' olmasa da korkunç motifleri kullanmış ve estetiklerini korku etrafında oluşturmuş filmler dünyanın dört bir yanında izleyicilere ulaşmıştır. Bu açıdan ticari ve meşru kılınmış Hollywood korku filmlerinin dışında kalan ayrıksı örnekler göz atmak, kültürel bir küme oluşturan tipikleşmiş korku türü kalıpları yeni yeni oluşmakta iken, korku estetiğinin ne gibi stillere ilgi gösterdiğini anlamaya yardımcı olabilir. Romanın ilk sinema uyarlaması olan Edison yapımı 1910 tarihli *Frankenstein*'ı ve yakın tarihlerde yapılmış pek çok Amerikan yapımı Edgar Allan Poe uyarlamasını da Amerikan sessiz korku filmleri listesine not düşmek gerekir.

Méliès'nin ilk çektiği film *Le Manoir du Diable* (The Devil's Castle, 1896) "korkutucu maymun benzeri yaratıklar boy gösteriyor bile olsa sonuçta bir masaldır" (Scognamillo, 1996: 67). Benzer şekilde yine Méliès'nin yönettiği *Faust et Marguerite*, (Faust and Marguerite 1897), *Le Cabinet de Mephistopheles* (Cabinet of Mephistopheles ,1897) *La Damnation de Faust* (The Damnation of Faust, 1898), *Faust aux Enfers* (Faust in Hell, 1903) ve *Les Quat'cents Farces du Diable* (Four Hundred Jokes of The Devil, 1906) "tam bir eğlenceliktir" (1996:68). Fakat Scognamillo'ya göre

*Le Diable au Couvent* (The Devil in the Convent, 1899) “korku sinemasının yıllar boyunca kullanacağı bir çok temel” ögeyi içerir (68);

*Gotik Ortaçağ manastırları, mezarlar, yarasa şeklinde kocaman bir Şeytan (ya da Vampir) papaz çömezi kılığına giren, rahibeleri etrafına toplayan, onlara cehennemi gösteren bir başka Şeytan ve orjilere sahne olan bir manastır ve benzerleri...*

Scognamillo ayrıca Méliès’in ünlü taklitçisi Ferdinand Zecca’nın *Les sept chateaux du Diable* (The Devil’s Seven Castles, 1902) filmini ve İngiliz yönetmen G.A. Smith’in 1898 tarihli *Faust*’unu da tarihe not düşer. Avrupa dışından ayrıksı bir örnek olarak 1926 Japonya yapımı *Kurutta ippeji* (A Page of Madness) filminden de bahsedilebilir. Filmde karısını akıl hastanesinden kurtarmak için orada işe başlayan bir adam anlatılır. Filmde kullanılan keskin ışık gölge kontrastları, ekranı boydan boya kateden hapisane parmaklıkları, tekinsiz maskeler, biçim bozumuna uğratılmış yansımalar, yer yer ani ve keskin yer yer geçişken ve birbirinin içinde eriyen plan geçişleri, anlatılan delilik ve tekinsizlik halini ustaca tasvir eder. Böylece bu gibi deneylerin yalnızca Weimar Sinemasında yapılmadığının ilk ipuçlarını fark etmek mümkündür.

1907 yapımı kısa sessiz Fransız filmi *La maison ensorcelée* (Haunted House) üç arkadaşın tatile geldiği bir evde kendi kendine hareket eden bavullar, fincanlar ve bıçaklar, bir anda beliren hayaletler, aniden ortadan kaybolan eşyalar, havada uçan ateşler içerir. Finalde, bir o yana bir bu yana sallanan evde yatağın altına saklandıklarında, üç arkadaş dev bir cadı tarafından mideye indirilir. Aynı yıl yapılan kısa sessiz film *Le cochon danseur* (The Dancing Pig, 1907) Fransa yapımı ayrıksı bir örnek olarak anılmaya değerdir. Filmde insan boyutlarında obez bir domuz smokin giymiş otururken, dansçı bir kadın zor kullanarak onun kıyafetlerini yırtar ve kadın kıyafetleri giydirir, birlikte dans ederler. Bir varyete şovundan esinlenilmiş bu kısa filmde, devasa domuzun zoraki halde dans ederken ve tacizkar bir şekilde soyulurkenki görüntüleri özellikle günümüz izleyicisine oldukça tekinsiz ve korkunç gelmiş olacak ki, filmin komik olduğu kadar korkunç bir yanı olduğunda hemfikir olunmuş gibidir.

Yine Fransa'da 1915 tarihli toplamda yedi saat süren bir film dizisi (seriyal) olan sessiz *Les Vampires* (The Vampires) “gerçeküstücülük akımının birinci dereceden kuzeni olarak nitelendirilir, ama etkisini en fazla gerilim filmlerinin gelişimi üzerinden göstermiştir” (Schneider, 2009: 26). 1928 yılında Fransa yapımı *Un Chien Andalou* (An Andalusian Dog) da fantezileri kabuslarla dönüştürmüş, sinema tarihinde o güne değin görülmemiş gerçeküstücü bir üslup geliştirmiştir.

Dante'nin *İlahi Komedya*'sından uyarlanan İtalyan yapımı uzun metraj sessiz film *L'inferno* (Inferno, 1911) tıpkı *Satanas* (Satans, 1911) gibi devlerin, karanlık mağaraların, alevlerin ve cehennem azabı çeken bedenlerin görüntülerini beyaz perdeye taşıyan dikkate değer bir diğer örnektir. Yine İtalya'dan daha ileri tarihli bir sessiz kısa film örneği olan *Il caso valdemar* (The Case of Valdemar, 1936) ölüm yatağındaki bir hastaya hipnotizma uygulayan bir doktorun onun üzerinde bir deney uygulamasını anlatmaktadır. Delirmişçesine bakan gözlerin, haykırışların ve ızdırabın yakın planlarının bol bol kullanıldığı bu film, hastanın yüzünün tamamen çürüdüğü ve paramparça olduğu, hatta gözlerinin önüne aktığı son derece grotesk bir final sergilemektedir.

Tybjerg yukarıda sayılanlar dışında Danimarka, İsveç ve Rusya'da ortaya çıkan kimi fantastik ve korku filmlerine dikkat çeker. Önemli bir Danimarka örneği *Dr. X*'tir (1915). Tıpkı dönemin diğer popüler anlatıları gibi bu filmde baş kahraman Faust-tipi bir doktordur, kansere çare bulmak için çok çalışan çekingen biridir. Faustvari bir anlaşma yapar ve her türden talihsizlik onu bulur (Tybjerg, 2004: 24). Protagonistin karanlık bir kötülük figürü tarafından baştan çıkarılıp Tanrıyı reddetmesinin peşi sıra suçluluk hissiyle lanetlendiği bir başka film de Danimarka yapımı *Enhver*'dir (Everyman, 1915).

Bir İsveç başyapıtı olan *Körkarlen* (The Phantom Carriage, 1921) etrafta dolaşan ve yitmiş ruhları bir araya toplayan cenaze taşıtının imgeleriyle akar. Film, David Holm'un Yeni Yıl akşamındaki ölümünün ardından, etrafındaki insanlara korkunç



sonuçlar doğuran ve bizzat sorumlusu olduğu durumlara tanık oluşunu anlatır (Tybjerg, 2004: 25).

Rusya'dan korku estetiğine sahip sessiz film örnekleri olarak Vsevolod Meyerhold'un 1916 tarihli Dorian Grey'in Portesi uyarlaması ve Iakov Protazanov'un yönetmenliğindeki *Pikovaia dama* (The Queen of Spades, 1916) ile *Satana likuiuschii* (Satan Triumphant, 1917) sayılabilir; ilki Puşkin'in ünlü öyküsünden uyarlanmıştır ve protagonistin aklını yitirdiği etkileyici bir finale sahiptir, ikincisi ise Şeytan'ın etkisine giren karakterleri anlatır (Tybjerg, 2004: 25). Tüm bu fantastik, masalsı ve olağanüstü filmler korku filmlerinin ilerleyen yıllarda çokça yararlanacakları ürpertici atmosferi ve karakterleri daha sessiz dönemdeyken sinemaya kazandırmıştır.

### **2.1.2. Sinemasal Korku Türüne Teorik Yaklaşımlar**

Weimar Sineması tam da modernleşmenin toplumlarda yarattığı çalkantıların sanat stilleri ve akımlarla dışavurulduğu modernist sanat dönemi ile endüstriyel anlamda seri halde üretilen tür filmlerinin kitlelere sunulmaya başlandığı dönemin kırılma noktasında yer alır. Weimar Cumhuriyeti tarih sahnesinden silindiğinde İkinci Dünya Savaşı patlak verecek, ve bu savaşın ardından Hollywood'un kültür endüstrisinin zaten durmadan geliştiği piyasa ağı iyice hegemonik bir hale gelecektir. Sanat eserlerin piyasa malı prosedürleri uygulanacak, sanatın kendisi piyasalaştırılacaktır. Bu açıdan Weimar Sineması'ndaki korku estetiği ile, ardından gelen korku türündeki 'endüstriyel' filmler arasında yapısal temel bir fark söz konusudur. Bu ayrımın farkına varmak için tür sinemasının oluşumu ile ve Amerikan kültürünün korku türüne yansımalarına kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Hollywood önderliğindeki tür filmlerinin artışı ve önem kazanmasıyla birlikte, sinemada tür kuramı tartışmaları ortaya çıkmıştır. İlerleyen yıllarda korku türü üzerine çalışmalar yapan sinema kuramcıları, bu türdeki filmleri belirlemek için kimi maddeler saptamışlardır. Böylece korku türüne dahil ettikleri filmlerin sahip olduğu özellikleri sıralayarak bir korku filmi formülü tanımlamışlardır. Ancak ilerleyen yıllarda türlerin

melezleşmesine de bağlı olarak yapılan araştırmalar, korku türünün sınırlarını oldukça muğlaklaştırmıştır. Noel Carroll, *The Philosophy of Horror Or Paradoxes of the Heart* çalışmasında, *Why Horror?* (Carroll, 1990: 158) başlığı altında insanların neden korku filmlerine gitmekten zevk aldığını tartışır ve korkunun cazibesi hakkında bir çalışma yapar. Farklı dönemlerin teorilerini araştırır ve nihayetinde tüm korku filmi tüketicilerini kapsayacak bir cevabın olmadığını kabul eder. İnsanların itici, iğrenç olarak tanımlanabilecek bir şeyi çekici bulmalarının paradoksal olduğunu ileri sürer. Andrew Tudor ise yedi yıl sonra, Carroll'un makalesinde sorduğu sorunun eksik olduğunu iddia eder ve soruyu 'Neden korku?' yerine 'Neden bazı insanlar, bazı dönemlerde, bazı şeylerden korkarlar?' sorusuna evriltir. Böylece Tudor, tartışmayı bilişsel ve psikolojik bir zeminden toplumsal ve kültürel bir zemine taşımış olur. Ona göre "tür kavramları eleştirmenlerin özel amaçlı sınıflandırmaları değil, kültürel gelenek kümeleridir" (Jancovich, 2002: 47). Korku filmleri toplumsal, kültürel örüntülerden oluşurlar ve o kültürü üretir ve yeniden-üretirler. Yani, bu filmleri esasen zaman, mekan ve kişiler korkutucu olarak tanımlarlar.

Tudor *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie* adlı kitabında bu bağlamda iki terim önerir: Bunlar 'güvenlik' ve 'paranoyadır' (1989). Tudor, çalışmasında güvenli korkudan paranoyak korkuya doğru ilerleyen Amerikan korku sinemasını çözümler. Ona göre Amerikan korku sinemasında temel olarak kalan özellikler; her daim hiyerarşik sosyal düzen, geleneksel aile birimine sorgusuz sualsiz mütteliklik, kadını marjinalize eden rol dağılımı, hemen bağışlanabilir bireysel hatadan kaynaklanan toplumsal sapkınlık, sığ anti-entelektüel tutum, meşru devlet otoritelerine karşı genel bir adanmışlık ve uyumdur (1989).

Tudor'un Güvenli Korku dediği tarihsel dönemde yani 1950'ler öncesinde, tüm canavarlar antropomorfik (insan özellikleri taşıyan) ve çoğunlukla insan zekasının ürünü olan canavarlardır. Ancak politik yapının değişmesiyle insan ile neredeyse hiçbir ortak özelliği olmayan uzaylılar ortaya çıkmaya başlamıştır. 1950'lerin nükleer silahların varlığında süren soğuk savaşı, yabancı düşmanı (xenophobic) iki kutuplu bir

dünyaya sebep olmuştur. Soğuk savaş dönemi öncesi ‘Güvenli Korku’da devlet sadece müttefikdir, kurtarıcıdır. Ordu ve devlet elitleri bilimle birlikte devletin temel araçlarıdır, bundan dolayı bu dönemde onlara güvenilmiştir (Yedidal, 2010). Ancak 1960’larda yapı değişir; ‘öteki’ insanlar hala güvenilmezdir, ancak artık ‘normal’ insanlardan da çekinilmelidir, ‘bizden’ olan insanlar bile aslında tehdit edici olabilir. Değişen korku biçimi canavara da şekil verir. “Bir kere bireylerin güvenilmez olduğu huzursuzluğu yerleştiğinde, artık bireyler kadar gruplar, kurumlar ve toplum da güvenilmez hale gelir” (Yedidal, 2010: 7-10). Dünyanın böyle algılanışı basitçe öteki insanlara karşı paranoyak olmak demek değildir; aslen benliğin güvenilmezliğinden korkulur, işlevsel ve sorumlu insanlar olmamızı sağlayan kimliklerin güvencesinden şüphe edilir. ‘Güvenli Korku’da toplum ve onun kurumları, merkez-merkez dışı uzaklığını ve bağımlılığını korumak için vardır. Bundan dolayı ‘Paranoit Korku’da birey bir kez saptığında, yolunu şaşırduğunda, bu, sosyal kurumların da yıkılması anlamına gelir. Paranoit Korkuda, merkez-dışında olanın bir kez belli bir özerklik kazandığında tehdit edici hale gelmesine örnek olarak kadınlar ve onların tehdit edici cinselliği verilebilir.

Tudor’a göre ‘postmodern’ korku ile gelişmiş kapitalizm, birlikte sivil meşruiyeti ve işlevsel özelleştirilmiş aileyi sistematik olarak yok etmiştir. Şimdi korkunun kaynağı tamamlanmamış sosyal dönüşümlerdir. Artık sosyal düzeyde meşruluk krizi, bireysel düzeyde kimlik krizinin ta kendisidir. “Pozitif bir perspektifle geçmişin ikiyüzlü normlarından ve sınırlamalarından kurtulunmuş, diğer yandan tüm tablo ve şemalarını kaybeden toplum kayıp bireyler yaratmıştır; bundan dolayı ebedi bir paradoks ve paranoit korku başlar” (Yedidal, 2010: 10).

Korku türünün ideolojik bir konuma sahip olup olmadığı hakkında Noel Carroll farklı bir yaklaşıma sahiptir. O, korku türünün ideolojik mevkisi olarak ‘düzeni’ görür. “Korku filmlerinde kavramsal ve ahlaki düzen -ve bundan dolayı kültürel şemalar- bunların baskılanmışlığına eşdeğer sosyal düzenlerle işlemselleşmiştir” (Carroll, 1990: 195-206). Korku türünün ideolojik olup olmadığı konusunda Carroll, filmlerin statükoya hizmet ettiği, ve sistemi meşrulaştırdığı

suçlamalarına cevap verir. Tüm korku filmlerinin ideolojik anlamda reaksiyoner / gerici olduğuna dair bir genelleme yapmayı uygun bulmaz çünkü *The Night of the Living Dead* (1968) tüketim toplumuna karşı eleştiri getirmiştir; *Bride of Frankenstein*'da (1935) kötü adam üst-sınıf bir barondur; *Jacop's Ladder* (1990) gibi Vietnam Savaşı'na karşı çıkan korku filmleri üretilmiştir. Dolayısıyla politik olarak reaksiyoner kutupta kalmayan ilerlemeci korku filmleri de bulunur ve bu açıdan bir genellemeye gitmek imkansızdır.

Tania Modleski *Haz Terörü: Çağdaş Korku Sineması ve Postmodern Kuram* başlıklı makalesinde dehşetin ve canavarların artık seyirlik hale geldiği ve korku türünün ve diğer konvansiyonel türlerin yalnızca eğlence amaçlı izlendiğini vurgular (2016). Ona göre çağdaş korku sinemasının temel özelliklerinin başında 'açık uçluluk' gelir. Bu özellik filmlerin devamlarının çekilmesini mümkün kıldığı gibi, canavarın ve dehşetin yenilmezliğini ve paranoyanın yaratımını destekler. Çağdaş korkunun ikinci bir özelliği, olay örgüsünü ve karakter gelişimini tasfiye etmek ve acımasızca en az düzeye indirmek eğilimidir. Özellikle *Friday the 13th* (1980) gibi filmler olay örgüsü ve karakteri önemsizleştirmekte daha da ileri giderler. Bu filmlerdeki karakterler hakkında birer birey olarak hiçbir şey öğrenemediğimiz gibi, bütün film kan dökme teması üzerine çeşitlemelerden oluşur. Son olarak çağdaş korkuda kötü adamlar ve kurbanlar böyle gölge gibi geliştirilmemiş karakterler olunca ve her ikisi de aynı ölçüde antipatik resmedilince, seyircinin narsisistik özdeşleşmesi giderek daha zor hale gelir. Bununla alakalı olarak Modleski *Texas Chainsaw Massacre* (1974) filmini uyuşturucudan kendinden geçmiş kalabalık bir genç kitleyle izlerken ürperen Robin Wood'a değinir ve kitlelerin ekranda gördükleri vahşetten, kendilerine yönelik coşkulu bir yıkıcılık dürtüsüyle keyif aldıklarını ifade eder (Modleski, 2016).

Robin Wood da 1986 tarihli *The American Nightmare* metninde, korku sinemasının bastırılmışın geri dönüşü olarak toplumun ötekilerini canavarlaştırdığını iddia eder (2002: 70-78). Bunlar; kadınlar, proletarya, öteki kültürler, kültürün içindeki etnik gruplar, alternatif ideolojiler ve politik sistemler, ideolojik cinsel normlardan

sapmalar ve çocuklardır (Wood, 2002: 66-68). Görüldüğü gibi sinemada korku türü yalnızca bir duygu -korku, ürperti, dehşet- üretme kaygısında olmayıp, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir çalışma alanı sunar.

## 2.2. Sinemasal Korkunun Estetiği

### 2.2.1. Sinemasal Korkunun Anlatısı

Noel Carroll, *Karabasan ve Korku Filmi: Fantastik Varlıkların Simgesel Biyolojileri* makalesinde (2005) korku filmlerinde sık sık rastlanan iki anlatısal (narrative) entrikayı saptar ve çözümlemelerini yapar. Bunlardan ilki ‘Keşfetme Entrikası’, ikincisi ‘Haddini Aşan Entrikası’dır. Keşfetme Entrikası, “*Dracula, The Exorcist, Jaws 1 ve 2, It Comes from Outer Space, Curse of the Damned, Close Encounters of the Third Kind, It Comes from Beneath the Sea* filmlerinde ve çok sayıda başka filmlerde kullanılmıştır (Carroll, 2005:87);

*Dört temel aşamaya sahiptir. İlki başlangıçtır; canavarın varlığı, örneğin Jaws’ta olduğu gibi, bir saldırı ile tanıtılır. İkincisinde, canavarın varlığı bir kişi ya da grup tarafından keşfedilir ama şu ya da bu nedenden ötürü canavarın varlığı ya da devam etmekte olan varlığı ya da tehdit edici durum yetkililer tarafından kabul edilmez. Bu noktada polis şefi “vampir diye bir şey yoktur” diyebilir; bu yüzden keşfetme hemen sonraki entrika aşaması olan kanıtlama aşamasına geçer. Canavarı keşfedenler ya da varlığına inananlar yakındaki ölümcül tehlikenin varlığı ve boyutları için diğer grupları inandırmak zorundadırlar. Çoğu kez entrikanın bu bölümü en incelikli ve gerilimli olan bölümdür. Duruma inanmayanlar katil arıların saldırısı ya da Marslı işgalcilerin varlığını kabul etmedikleri için yaratıkların güç ve avantaj elde etmeleri sırasında çok değerli zaman yitirilir. Bu ara olay ayrıca tecavüzkar canavar ile ilgili pek çok tartışmaya olanak sağlar ve canavarın yara almazlığı, zor tasavvur edilebilen gücü, iğrenç görünüşü hakkındaki konuşmalar, ekran dışındaki bu hayvani seyircilerin korkulu beklentilerini kullanıma hazırlayan niteliklerle donanmasını sağlar. Kanıtlamadaki tereddütlerden sonra, keşfetme entrikası canavar ile karşılaşmada doruk noktasına yükselir. İnsanlar canavarla karşılaşır ve çoğu kez canavarı yenerler.*

Carroll için bu entrika yapısında özellikle ilginç olan durum, ‘keşfetme’ ile ‘karşılaşma’ arasındaki gecikmeden doğan gerilimdir. “Temasal olarak seyirci yalnızca canavarın varlığının kanıtlanması sırasındaki kanıtlama draması ile değil aynı zamanda bilmek ve bilmemek arasındaki etkileşim ile, kabul etmemeye karşı kabul etme

arasındaki etkileşim ile meşgul edilmektedir” (89). Korkunç canavarla yüzleşme, 1910’lu ve 1920’li yılların korku anlatılarında mevcut olsa da, asıl odaklanılan nokta canavarın var olup olmadığı ya da ne olup olmadığını keşfetmek değil -zira *Nosferatu* örneğindeki gibi kötülük gün gibi ortadadır-, yaptıkları kötülüğün nasıl bir yıkım getireceği ve bu yıkımın nasıl aşılabileceğidir. Carroll, “sorunu inkar eden kimseler generaller, polis şefleri, bilim adamları, kurum başkanları” yani otorite figürleri olduklarında "bu çatışma fazlasıyla verilmiş bir duruma gelmektedir” diye ekler (89). Bu açıdan iddia edilebilir ki, 1940’lı ve 1950’li yılların sorgulayan, araştıran, eyleyen protagonistleri, 1910’lu ve 1920’li yılların korku anlatılarında kendine otoriter bir temsil bulabilmiş gibi görünmemektedir. Erken dönem korku anlatılarında birey daha kırılgan görünür; öyle ki sık sık strese dayanamayıp bayıldıklarını ya da kaskatı kesildiklerine rastlanır. Keşfetme entrikası büyük oranda edebiyattaki ‘mystery’ türüne sırt vermekte, tehdidin adım adım kavranması ve canavarın esrarının çözülmesiyle tehlike ordadan kaldırılmaktadır. Enteresandır ki, edebiyatta ve tiyatrodaki sık sık rastlanır olsa da, bu anlatı formatına korku sinemasında 1940’lardan hatta 1950’lerden önce rastlamak pek mümkün değildir. O halde iddia edilebilir ki bu form oturmuş bir türsel (generic) olgunlaşma ve kalıplaşmanın eseridir.

Bir başka entrika yapısı Haddini Aşan’dır. *Frankenstein, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* ve *Men with X-Ray Eyes* bu yaklaşımın örnekleridirler. “Keşfetme entrikası çoğu kez bilimin ileriye göremeyişini, sağduyusuzluğunu vurgularken, haddini aşan entrikası bilimin bilgiye karşı duyduğu isteği eleştirmektedir” (2005: 88). Bu entrikaya yakın anlatı yapılarına özellikle Weimar Sinemasının ‘dışavurumcu’ örneklerinde rastlanabilir. (Carroll, 2005:88);

*Haddini aşan entrikası dört temel duruma sahiptir. İlk aşama, genellikle felsefi popüler-mekanik bir açıklamayı ya da deneyin motivasyonu hakkındaki bir tartışmayı içine alan deney hazırlıklarının ortaya konmasıdır. Bu aşamada haddini aşanın kendisi (genellikle doktor filanca), Frankenstein ve Bride of Frankenstein filmlerinde olduğu gibi baş döndürücü bir şekilde dikey olarak düzenlenmiş laboratuvar malzemeleriyle yorumlanan türden bir megalomaniac olabilir. İkinci aşamada, kazandırdığı görece başarı ile biraz daha fazla megalomania sağlayan deneyin kendisi vardır. Ama deney ters işlemeye başlar ve masum kurbanlara ve / ya da deneyi yapana ya da sevdiklerine zarar verir ya*

*da tehdit eder bir duruma gelir. Bu noktada bazı haddini aşanlar işledikleri hatadan geri dönerler; deli bilim adamı olmayanlar. En sonda genellikle filmin sondan bir önceki sahnesi olan canavarla karşılaşma vardır.*

Merak, deney ve çarpık yaratıcılık Weimar Sinemasında *Homunculus* (1916), *Das Cabinet der Dr. Caligari* (1920), *Der Golem, wie in die Welt kam* (1920), *Metropolis* (1927) gibi filmlerde görünür olmuştur. Özellikle ilk ve üçüncü filmde deney ters işlemeye başlamış, yıkım getirmiştir. *Golem*'de faciadan geri dönülmüş fakat *Homunculus*'ta yaratık tüm dünyayı aleve vermiştir. Yine de bu filmlerde söz konusu olan anlatı yapısı, Carroll'un örneklediklerinden çok daha gevşek, çok daha az entrikalıdır. Bunun nedeni hakkında Carroll'un yorumu açıklayıcıdır. Carroll dilin bir korku filmindeki en etkili öğelerden birisi olduğunu ve korku türünün sesli filmde, sessiz filmde daha başarılı olmasının asıl nedeninin "sessiz filmlerde ses efektlerinin bulunmamasından çok, sesli filmlerde görülmeyen canavarla ilgili diyalogların" varlığı olduğunu ileri sürer (2005: 87). Bu açıdan sesli korku filmlerinin sessiz korku filmlerine oranla daha başarılı entrikalar ürettiği ileri sürülebilir.

O halde bu korku entrikalarından daha alternatif bir anlatı teorisi, erken dönem korku filmlerine daha uygun düşecek gibidir. Zira Carroll'un tüm anlatıları onun -bir sonraki alt başlıkta göreceğimiz Art-Horror teorisine uygun olarak- canavarı filmin merkezine yerleştirir. Oysa Tybjerg söz konusu Weimar filmlerinde canavarın o kadar da merkezde olmadığını işaret eder (2004: 16). *Caligari* örneğinde olduğu gibi uyurgezer Cesare ne kadar tehditkar olsa da asıl tehdit canavar değil, aklını yitirmek ve gerçekliğin paramparça olmasıdır. Carroll'un ifade ettiği, seyircinin protagonistle özdeşleşmesi üzerinden ilerleyen türden anlatılara (Tudor'dan çok daha farklı bir bağlamda) 'paranoid horror' adını veren Torben Grodal 'şizoid korku-kurgu' dediği ikinci bir anlatı yapısını tanımlar (2004: 17).

*Burada, "izleyici, korkunç talihsizliklerin nesnesiyle empatik özdeşleşmesini 'tahliye eder'... Bu şizoid bir izleyici hali yaratır; burada izleyicinin ilişkisi 'röntgencidir', empatik ya da tümüyle bilişsel özdeşleşme içermeksizin algısaldır"... Empatik mesafelenme için çeşitli sebepler olabilir. Günümüz modern splatter filmlerinde, orta derecede akıl sahibi bir seyirci perdede belirecek tüm karakterlerin ya da çoğu karakterin yakında fena halde katledileceğini, ve onların hayatta kalacaklarına dair duygusal yatırım*

*yapmanın mantıksız olduğunu bilecektir. Başka bir sebep de canavar ve kurbanın bir ve aynı kişi olmasıdır: Klasik şizoid anlatı kişilik-bölünmesi öyküsüdür, tıpkı Stevenson'un Dr. Jekyll Mr. Hyde'ı gibi.*

Weimar Sinemasından *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), *Der Andere* (1913), *Schatten - Eine nächtliche Halluzination* (1923), *Der Student von Prag* (1913), *Orlacs Hande* (1924) filmleri ve daha fazlası Grodal'ın 'şizoid-korku' anlatı kalıbına uyar. Zira Weimar Sinemasında beden bütünlüğü, gerçekliğin tekliği, aklın aydınlığı tehdit altındadır. Canavarlar ise bu atmosferde daha ikincil konumlardadırlar. O halde korku estetiğinin 1910'lu ve 1920'li yıllarda Carroll'un empatik özdeşleşmeye dayalı entrika yapılarından çok Grodal'ın empatik yatırımın yapılmadığını ileri sürdüğü şizoid-korku türdeki filmleri içerdiğinin altını çizmek gerekir. Weimar Sinemasının ürperti ve dehşet duygularından hangisine ağırlık verildiği 'Weimar Sinemasal Modernizmde Korkunun Estetiği alt başlığında' (3.3.4) incelenecektir.

### **2.2.2. Sinemasal Korkunun Kaynağı: Ucube**

Tüm filmler az ya da çok insanın korkularına temas etse de, korku estetiğini farklı kılan, tekinsizliğin yoğun olarak hissedildiği bir atmosfer yaratması ve korku nesnesini uç noktalara kadar taşıyıp, onu bedenleştirmesidir. Korku, hiper tecessümü kutlar, somutlaştırmasıdır. Korku filmlerinin anlatısı bir önceki alt başlıkta da değinildiği gibi bu somut korku nesnelere etrafında gelişir; bunlar ucubelerdir. Şeytan, iblis, ifrit, vampir, kurtadam, yaratık, yamyam, seri katil, zombi, cadı ve buna benzer varlıklar korku estetiğinin ucubeleri olarak tanımlanabilirler. Onlar bireyin ve toplumun korku nesnelere (Koyuncu, 2018: 30);

*Çürümüş, kokuşmuş yürüyen cesetler; kılı, sivri dişli, hayvanlaşmış kurt-insanlar; hastalık yayan kuduz vahşiler; kemikli elleri, kılı siyah benleriyle uzun burunlu kara-büyücü cadılar... Canavar skalasına genel olarak bakıldığında, hiçbirinin 'normal' kabul ettiğimiz bir görünüme sahip olmadığı açıktır. Canavarlar normalin sınırlarının dışında, aşırı, anormal, tuhaf, alışılmadık görünümlere sahiptirler. Bu grotesk bedenler, Mary Russo'nun "The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity" metninde ifade ettiği gibi, her şeyden önce biçimsiz veya olağanüstü çarpıktırlar. Lakin bu halleri onlara daha da güç kazandırır gibidir.*



Franco Moretti, ‘Korkunun Diyalektiği’ makalesinde ucubeyi şöyle tanımlar: Ucube, “geleceğin ürkütücü olacağına dair bir tedirginliği ifade eder” (Moretti, 2004). Moretti’ye göre ucube hep olumsuzlamayla tanımlanır; insan orantılıdır, ucube değildir, insan güzeldir, ucube çirkindir, insan iyidir, ucube kötüdür. O halde ucube, tersyüz edilmiş, olumsuzlanmış insandır. Böylece ucube, varlığıyla önce toplumsal bağı tehdit eder, ama öykünün sonundaki yenilgisiyle de toplumsal bağın yeniden oluşmasına hizmet eder. Ucube ortadan kaldırıldığında, toplum içinde saptanan düşmanlıkların ve dehşetin toplum dışına taşınmasına hizmet etmiş olur. Kısacası korku estetiğinde toplumsal korkular ucube üzerinde somutlaştırılır, daha sonra tırpanlar ve meşalelerle avlanır, evi ateşe verilir, toplumsal bütünlük sağlanmış, düzen yeniden eski haline dönmüştür. Böylece bu filmler (Carroll’un da altını çizdiği gibi istisnai durumlar hariç) egemen ideolojinin ve mevcut düzenin her türlü tehditten arındırılıp yeniden kurulduğu bir anlatı yapısına sahip olurlar.

Franco Moretti belirli konuları, asıl biçimlerinden farklı bir biçimde sunmak üzere ele almanın, izleyicilerin kendilerini gerçekten korkutabilecek şeylerle karşılaşmamaları için bu korkuları başka korkulara dönüştürmenin ‘olumsuz’ bir işlev olduğunu, gerçekliği çarpıttığını ifade eder. Bu iddiayı, doymak bilmez sermayenin canlanmış bir metaforu vampir Dracula ve proletaryanın ötekileştirilmesinin bir metaforu olan Frankenstein’in canavarı üzerinden zenginleştirir. Moretti bu iki edebiyat canavarına ‘modern canavarlar’ yakıştırmasını yapar ve bu canavarların ifade ettiklerinin temsil düzleminde kaldığını, bu nedenle de ister istemez bir ‘gizemleştirme’ işlemine tabi olduklarını ileri sürer. Kitle kültürünün bu büyük simgeleri, gerçeklikten uzaklaştıkça, sahte bilincin yapı taşlarını zenginleştirmek ve genişletmek zorundadırlar. Bu ‘sahte bilinç’ egemen kültürden başka bir şey değildir (Moretti, 2004: 132). Marksist edebiyat tarihçisi Moretti’nin ucubeliğe yaklaşımının McNally ve Neocleous’un yaklaşımları ile benzeştiği fark edilebilir. Zira McNally de kapitalist piyasa ilişkilerinin yarattığı gerçek ucubelerin, kültür endüstrisi ürünlerine dönüştürüldüklerinde evcilleştirildiklerini ve uysallaştırıldıklarını iddia eder.

Söz konusu Weimar Sineması olduğunda ucubelik konusunda işlevsel bir başka teori de Cynthia Freeland'in 'Art-Dread' formülasyonundan gelmiştir. Freeland, öncelikle, Carroll'un canavar etrafında dönen entrika yapıları ve korku estetiği tanımının fazla genellemeci olduğu eleştirisiyle işe başlar (2000: 8). Freeland korku estetiğinin ucubelik teorisi etrafında şekillendiği bir yaklaşımdansa, olay örgüsünden ziyade korku filmlerinin aslen 'kötülük' ile alakalı konulara nasıl odaklandığı ile ilişkilenenin daha entelektüel bir perspektif yaratacağını ileri sürer (Freeland, 2000: 8);

*Carroll'un hesabında, korku ilkin ucubelerin doğasına odaklanır; rahatsız edici ve ara yere ait varlıklara. Ben farklı bir perspektif varsayıyorum, ucubeleri doğal düzeni alabora eden, bu ister ölümlerle, ister bedenle, Tanrı'nın Yasalarıyla, doğanın yasalarıyla, ya da olağan insan değerleriyle alakalı bir düzen olsun, kötülüğün hayaletini ortaya çıkaran varlıklar olarak kabul ediyorum. Korkunun görünüşleri— iğrendirici yaralar, sümüksü canavarlar, yaşayan ölü vampirler, ya da patlayan kafalar— belki de olay örgüsünden bile daha merkezidir, zira bizi kötülükle diyaloga zorlarlar.*

Freeland *Horror and Art-Dread* makalesinde (2004) Carroll'un Art-Horror formülasyonuna ucubenin ikincilleşip, kötünün ve yücenin ön plana çıktığı bir alternatif formüle eder. Bu da aslen melodramın bir çeşit kutsal kötülük deposu olduğunu ima ettiği 'ahlaki gizem' alanına benzer görünmektedir (1.2.4.). Carroll'un Ürperti-sanatı (Art-Horror) olarak Türkçeleştirilebilecek formülasyonu yerine Huşu-sanatı'nı (Art-Dread) koyar. Buradaki "huşu Burke'in yücesi gibidir" (2004: 192). Huşu-sanatı bir sanat eserinin uyandırdığı ya da ona tepki olarak uyanan huşu hissiyatını ifade eder (193).

Carroll'un fikri daha varlık-temelli (entity-based) iken huşu-sanatı daha olay-temellidir (event-based). Çünkü Carroll'un teorisi ucubelik etrafında gelişmekte ve korku estetiğini bunun üzerine kurmakta iken, Freeland'in teorisi korkuyu huşu hissiyatı çevresinde kurar ve burada huşunun kaynağı ucube değil, kötülüğün ima edilmesidir. Yalnızca ucubelik üzerine kurulan entrikalar, korku estetiğini ifade etmekte yetersiz kalırlar çünkü yalnızca ucube varlıklar bir şey 'yapmadıkları' takdirde yeterince

ürpertici ve tehditkar olmayacaklardır. O halde bir varlık kadar bir olay ya da olaylar silsilesi de korku estetiğinin omurgasını oluşturabilir.

Etkili olabilmesi için bir huşu-sanatı filminin (ki Freeland bu tür filmlere *The Others* [2001] ve *Sixth Sense*'i [1999] örnek verir), engin (profound) olan bir şeyle, bilhassa kuvvetli, vahim, amansız bir şeyle beklenen bir karşılaşma içermesi gerekmektedir (2004: 192). Asıl önemli nokta ise bunu yapmanın “etkili bir anlatımın yanında başka türlü sinemasal özellikler” gerektirmesine yapılan vurgudur; mevzubahis kötülüğün ya da ahlak dışılığın tehditkar gibi görünecek kadar gerçekçi fakat yine de fazla somut olmaması gerekir (Freeland, 2004: 196). Tam da bu noktada Freeland'ın huşu-sanatı Grodal'ın şizoid-korku'suna yaklaşır. Başkarakter ile direkt bir empati kurmak üzerine stratejilerden ziyade, seyirciyi röntgenci olan, empatik olmayan bir algısallıkta tutan şizoid-korkunun yapısı, huşu-sanatının entrikadan ziyade sinemasal özelliklerle somutluktan arındırıldığı kötülüğün yapısı ile temas edebilir. Burke'ün yücesi nasıl mesafe üzerinden korku ve haz yaratıyorsa, huşu-sanatı da aynı mesafeyi kullanarak korku yaratır. Tıpkı şizoid-korkunun başkarakterle arasına mesafe koyan izleyicisi gibi. Freeland'ın huşu-sanatı, tıpkı Grodal'ın 'şizoid-korku'su gibi Weimar Sinemasının imgelemine musallat olmuş müphemliği, ucubeyi baş tacı etmeden çözümleyebilmek için gerekli anahtar kavramları sunar.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### WEIMAR SİNEMASINDA KORKUNUN ESTETİĞİ

#### 3.1. Modern Weimar Cumhuriyeti

Weimar Cumhuriyeti Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından 1918'de ilan edilmiş, 1933 yılında Nazi Almanyası'nın (Üçüncü Reich) kuruluşuyla dağılmış bir Alman cumhuriyetidir. Cumhuriyetin hazırlayıcı faktörleri daha 1871 yılında yaşanan büyük değişimlerde kendini hissettirmeye başlamıştır. “Almanya, 1871'den 1914'de Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasına uzanan yıllarda, karakterini radikal bir dönüşüme uğratan bir dizi değişimden geçmiştir” (Fulbrook, 2017: 138). Demografik açıdan yaklaşık dörtte üçlük bir nüfus artışı söz konusuysen İmparatorluk Almanyasında kasaba ve şehirler hızla büyümüş; “buralar, sanayi merkezlerinde yeni fırsatlar aramak üzere topraklarından ayrılan hareketli ve genç bir nüfusla” dolmuştur (Fulbrook, 2017: 138);

*Metropol başkenti Berlin hızla büyürken, süslü ve görkemli burjuva binalarının yanı sıra telaşla yapılmış ve yoksul işçi sınıfı çocuklarının tek oyun alanı olan karanlık avlulara sahip kalabalık apartmanlar dikildi...Uzun süren ekonomik dengesizlik ve sık sık çıkan, ancak 1890'ların sonunda yok olan kriz dönemine rağmen, İmparatorluk Almanyası görece hızlı bir ikinci sanayileşme dalgası yaşadı.*

Hızla sanayileşen Avrupa ülkelerinden biri olması, Almanya'nın Sanayi Devriminin beşiği Britanya ile ciddi farklılıkları olduğunu unutturmamalıdır. Weimar Cumhuriyeti'nin uzun vadede istikrarsız olan toplumsal ekonomisinin zemini de bu farklılıklara dayanmaktadır.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Fulbrook, Britanya ve Almanya arasındaki ekonomik farklılıkları şu şekilde izah eder: “Britanya'da birbirleriyle çekişen küçük aile şirketlerinin çeşitliliği vardı ve serbest piyasa denen şeye devletin müdahale etmemesi gerektiği inancına sahiptiler. Almanya'daysa önemli ölçüde devlet müdahalesi söz konusuydu; ayrıca Deutsche ve Dresdner bankaları gibi az sayıdaki büyük yatırım bankaları da önemli rol oynuyordu. Britanya'yla karşıtlık oluşturan başka bir şey de, artan ekonomik yoğunlaşma ve kartelleşmeydi. Karteller ise fiyatları sabitleyip üretim ve pazarlama koşullarını belirlemede ortak çıkara sahip olmalarının yanında benzer ürünler de üreten şirketlerin örgütlenmeleriydi” (Fulbrook, 2017: 138).

Weimar Cumhuriyeti 1918 yılının Kasım ayında ilan edilmiştir ve cumhuriyetin adını anayasasının hazırlandığı kentin adından almıştır. Ardında imparatorluğun enkazını bırakan bu cumhuriyet ilerici bir siyasal sistem ve “görece gelişmiş bir refah devletini içeren bir dizi toplumsal uzlaşmadan” oluşmaktadır (Fulbrook, 2017: 153). Birinci Dünya Savaşı’ndan yenik çıkmış bir Almanya’da, silahların sonunda susmasının ardından hareketlenen yeni rejim hengamesini Colin Storer şöyle ifade eder (2015: 36);

*11 Kasım 1918’de sabah saat 5’te ateşkes imzalandı. Altı saat sonra bütün silahlar sustu ve savaş sona erdi. Bir taraftan ateşkes imzalanırken, diğer taraftan Almanya’da 3 Kasım günü Kiel’deki bir deniz kuvvetleri ayaklanmasının kıvılcımıyla devrim çoktan başlamıştı. Devrim hızla Hamburg, Bremen ve Berlin’e sıçradı. Münih’te ayrı bir ayaklamayla Bavyera Cumhuriyeti ilan edildi. 9 Kasım’da Sosyal Demokrat Friedrich Ebert şansölye olmuş, Berlin’de cumhuriyet ilan edilmiş, Kaiser tahttan indirilmiş, Bismarck’ın neredeyse yarım yüzyıl önce var ettiği Hohenzollern İmparatorluğu son bulmuş, Alman tarihinde yeni bir sayfa açılmıştı.*

‘Tarihte yeni bir sayfa açmak’ deyiminin ‘tepeden inmece’ çağrışımları, modernliğin pek çok farklı yönünü bir arada bulunduran Weimar Cumhuriyeti’nin mozaik yapısını görmeyi engellememelidir. Zira on dokuzuncu yüzyıl ortasından itibaren pozitivism Almanya’ya iyice nüfuz etmeye başlamış, “bilimsel yasalara ve ilerlemenin kaçınılmazlığına yönelik, sözgelimi Darwinci evrim kuramlarında görülen inanç” hakimiyetini kurmuştur (Fulbrook, 2017: 146). Viyana’da Sigmund Freud “yirminci yüzyılın Avrupalı ve Amerikalıların kendi yaşamları üzerine düşünme tarzını derinden etkileyecek kişilik kuramları ve psikanaliz teknikleri” ortaya koymakta; “toplumsal ve siyasal düşüncede, Simmel ve Tönnies ve Troeltsch gibi alimler, çağdaş toplum içinde gözledikleri radikal değişimlere dair kavramlar ve kuramlar” geliştirmekte; özellikle Max Weber’in “ansiklopedik eserleri, Batı tarihinin eşsiz bir dinamizme sahip patikalarını, dünyanın başka alanlarındaki toplum ve kültür

kalıplarıyla karşılaştırarak araştırmaya ve açıklamaya yönelik sıra dışı bir çabayı” temsil etmektedir (2017: 147).<sup>28</sup>

Fakat Storer, Weimar’ın modern dinamikleri konusunda kötümserdir. Ona göre cumhuriyetin ilanı “ayrıntılı bir siyasi programın veya uzun süren bir mücadelenin sonucu olarak değil, olaylara bir tepki ve halkın enerjisini daha radikal bir yoldan döndürme çabası olarak ortaya” çıkmıştı ve dolayısıyla Weimar “cumhuriyetçilerden yoksun bir cumhuriyet” idi (2015: 43).

Mary Fullbrook cumhuriyetin ilk yıllarını istikrarsızlık ve kargaşayla nitelense de 1924 ile 1928 arasında belirgin bir istikrar döneminin yaşandığının altını çizer (2017: 153). Storer da 1924 ile 1929 arasında kısa ve görece bir barış ve refah dönemi yaşandığını, hatta bu dönemde Almanya’nın “bir tür ekonomik ve siyasi normalliğe” döndüğünü ve “sonuçta dünyanın modern sanayileşmiş ülkeleri arasında yerini yeniden alacağı bir konsolidasyon dönemine” girmiş olduğunu ifade eder (2015: 171). Fakat Fullbrook yine de bu ‘güzel yılların’ da son derece kırılgan olduğunun altını çizer (2017: 167-168);

*... cumhuriyetin ekonomik temelleri kırılgandı. Alman ekonomisi büyük ölçüde Amerika’dan gelen kısa vadeli borçlara ve yatırıma bağımlıydı; eğer Amerika’nın ekonomisi sendeleyecek olursa, Almanya’nınki de çökerdi.... Güç koşullarda doğduğu ve ilk yıllarında ağır bir miras devraldığı, üstelik toplumsal ve siyasal temellerinin kırılganlığı da düşünülürse, Weimar Cumhuriyeti’nin uzun vadede iyi koşullar altında hayatta kalabileceği meselesi bile tartışılabilir. Sonuçta, 1929’dan itibaren, Weimar demokrasisi bir dizi saldırıya maruz kaldı ve bundan zarar görmeden çıkması mümkün değildi. 1930’dan sonra esas soru demokrasinin tam olarak ne şekilde çökeceğiydi.*

Bugün nasıl sonuçlandığını gayet iyi bildiğimiz bu cumhuriyet deneyimi, modernist sanatın ve daha geniş açıdan modern kültürün en bereketli eserlerini verdiği döneme tekabül eder. Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Theodor Adorno, Max

<sup>28</sup> Tüm bu modern yönelimlere rağmen “iç savaşa yakın koşullarda karmaşa ve yenilgiden doğuşunun yanı sıra ağır bir barış antlaşmasının dengesiz bir ekonominin güçlükleri” Weimar Cumhuriyeti’nde hissedilmektedir (Fullbrook, 2017: 153). Fullbrook, Weimar Cumhuriyeti’ni tehdit eden unsurları şöyle ifade eder: “hem sol hem de sağ kanattan sürekli saldırı altındaydı; çünkü çok sayıda Alman demokrasiyi bir yönetim biçimi olarak reddediyordu. Tüm bunların sonucunda ve kuruluşundan on dört yıl sonra, Weimar Cumhuriyeti, anayasa tarafından şansölye atanan Adolf Hitler’in, insanlık tarihinin tanıdığı en kötü rejimlerden birini başlatmasıyla sona erecekti” (153).

Horkheimer, Sigfried Kracauer gibi büyük modern kültür eleştirmenleri bu dönemde toplum, kentleşme, hız, gelip geçicilik, moda, tüketim kültürü, kitle, kitle endüstrisi, sinema, fotoğraf ve daha pek çok konuda literatürdeki değerlerini hala koruyan eserler üretmişlerdir. Marksist eleştirel teorinin temelleri üzerinde yükselen Frankfurt Okulu bu dönemde kurulmuştur. O dönemde sosyalizm ve komünizm gibi Marksist idealler toplumsal alana sızramıştır ve büyük devrimleri tetiklemektedir. Fakat Fulbrook Almanya'nın bu çalkantılardan etkilenecek sosyalist bir devlet ideali ile yola çıkmadığının altını çizer ve Weimar Cumhuriyeti'nin Rusya'daki Ekim Devriminin (1917) hararetinin ardı sıra ilan edilmesiyle alakalı şu yorumlarda bulunur (2017: 155-156);

*Askeri yenilginin baskısıyla hükümetin çöktüğü bu devrim ortamında, siyasal açıdan örgütlenmiş ve geniş bir işçi sınıfının bulunduğu sanayileşmiş bir devlet söz konusu olduğunda, koşullar klasik bir Marksist devrim için kesinlikle uygunlaşmış görünür. Yine de, Marksist kuramın tersine, 1917'de komünist bir devrimin başarılı olduğu yer; görece geri kalmış Çarlık Rusya'sı olmuştur; buna karşın Almanya'da, 1918-19 yıllarında ne sağ ne solu tatmin etmeksizin günü kurtarmaya yönelik hamlelerle bir dizi uzlaşma sağlandı ve bunlar da sonuç olarak Almanya'nın ilk demokrasi girişimi için yükümlülükler getiren bir dizi miras bıraktı. 9 Kasım'dan sonraki ilk birkaç gün içinde yapılan düzenlemelerle simgelenen bu uzlaşmalar, kısa vadede dengeye kavuşturucu görünse bile, uzun vadede çok daha güçlü şekilde patlayan gerilimlerin çözülmesine değil artmasına yol açacaktı. Daha da önemlisi, 1918 sözde devrimi aslında, imparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde, siyasal ve anayasal bir devrimden öte bir şey değildi, ama Almanya'nın sosyoekonomik yapısında radikal değişiklikler yaratma konusunda önemli ölçüde başarısız kaldı ve anahtar konumundaki elitleri de yargı, eğitim ve din kurumları ulaştıkları yeni konumlarını daha çok yeni kurulmuş Cumhuriyet aleyhine konuşup davranmakta kullandılar.*

'Modernlik ve Korku' (1.1) başlığında da belirtildiği gibi, modernlik daha çok toplumsal, ekonomik ve politik alanı ifade eden bir terimdir. Söz konusu modern Weimar Cumhuriyeti olduğunda, modernliği doğuran koşullardan bazılarını bünyesinde barındırmasına rağmen bir takım başka koşulların temellerinin Weimar'da zayıf kaldığını iddia etmek mümkündür. Öyle görünmektedir ki, modernliğin özerk uzmanlık alanları olarak geliştirdiği en az üç yönü olan sanat, bilim ve ahlak / yasa sacayaklarından (Habermas, 1997) ilk ikisini göreceli olarak içeren Weimar modernliği, ahlak / yasa ayağında modernleşme aşamalarını yalnızca 'siyasal' ve 'anayasal' açıdan gerçekleştirmiş, fakat sosyoekonomik bir altyapı oluşturmakta başarısız olmuştur.

### 3. 2. Weimar Modernizmi

Modernlik ve modernizm, ortaya çıktıkları ülkelerde serpilip gelişebilecekleri bir kent kültürü aramışlardır. Şaşırtıcı değildir ki, Weimar Cumhuriyeti'nde de kentin görünümü modern dönüşümlerden geçmiştir. “Artan nüfus ve yeni teknoloji kentlere gittikçe daha fazla ulaşım aracı getirirken, yayalar artan trafikle mücedele etmek zorunda” kalmış; kent gece de hareketli olmuş, “adeta kitlesel eğlence sunan bir açık büfe” halini almıştır (Storer, 2015: 190). 1926’da Funturm radyo kulesi inşa edilmiş ve “Berlin’i Almanya’nın modern yayıncılık ve iletişim sektörünün merkezine” yerleştirmiştir (190). Özellikle kentlerde ortaya çıkan yeni alt orta sınıflar, “mağaza çalışanları gibi hizmet sektöründekilerle, katipler ve kıdemsiz devlet memurları gibi diğer beyaz yakalı işçilerden; kültürel eleştirmen Siegfried Kracauer’in deyişiyle ‘maaşlı kitlelerden’ (Die Angestellten)” oluşmaktadır (Fulbrook, 2017: 178).

Bu dönemin modernizmi ile alakalı Fulbrook, ‘Weimar kültürü’ olarak bilinen yaratıcılık patlamasının ilke olarak cumhuriyeti çok düşük ölçüde desteklediğini belirtir. Sol kanat “modern endüstriyel kapitalist toplumun toplumsal eşitsizliklerine saldırırken”, sağ kanat da “modern kitle demokrasisinin toplumsal-ahlaki çözülmesine ve dekadansa” saldırmıştır (2017: 166): ‘Yüksek’ kültürün (hepsi olmasa da) büyük kısmında açık sol eğilim gözlenirse bile popüler kültürün büyük kısmı, “-kadınlarda görülen yeni, kısa, erkeksi saç kesim tarzının, sigara içip doğum kontrol önlemleri kullanmanın simgelediği bir sözde ahlaki esneklikle birlikte- Katoliklerde olduğu gibi, özellikle Protestan muhafazakarlar arasında da yoğun ve düşmanca eleştirilere” yol açmıştır (166). Storer, Weimar’ın kent manzarasının şaşaalı dış görünüşünün altında, daha karanlık bir yanı daha olduğunu vurgular (2015: 192-193);

*Yoksulluk, mahrumiyet, korku ve yabancılaşma, Almanya’nın büyük şehirlerinde mali durumu daha kötü olanların üzerine karabasan gibi çökmüş; Nazi propagandası “büyük şehirlerdeki zor yaşam koşulları, anonimlik ve ahlaki çöküşle kırsal ve geleneksel yaşam tarzlarını acı bir şekilde karşı karşıya getirmişti. Hayatta kalmak için her gün mücadele etmek zorunda kalan işçi sınıfından pek çok Alman, özellikle cumhuriyetin ilk ve son dönemlerindeki kaotik ekonomik ve siyasi koşullarda iki yakasını bir araya getirmek için her şeyi yapmaya hazırды. 1920’ler “Berlin’de suçun altın çağı” olarak anılmaktadır;*



*şüphesiz Weimar döneminde kanunsuzluk ve bozuk düzene ilişkin halk arasında yaygın bir algı bulunuyordu.*

Bu kültürel iklimde Kracauer'ın deyimiyle bir nevi 'Özgürlük Şoku' yaşanmış, toplumsal yapının yüzeyinde yaşanan değişim sanatçılarda da farklı türden imgelemleri tetiklemiştir. Christopher Butler Weimar Cumhuriyeti'nde Dışavurumculuk, Yeni-Nesnelcilik ve Konstrüktivizm gibi akımlarda beliren ve tüm Avrupa'da hissedilen modernizmin gayesini şu sözlerle izah eder (2013: 30);

*Öncelikle, bu yeni sanatçıların amacı, var olan gerçeğin imgesini yansıtarak zayıf bir refleks göstermek değil, yeni ve mutlak bir gerçeklik duygusu verebilmektir. Formu taklit etmek yetmez, yeni bir form yaratırlar; yaşamı taklit etmek yetmez, eşdeğerini bulmaya çalışırlar.... Aslında peşinde oldukları illüzyon değil, gerçeğin ta kendisidir. Fotoğrafın çoktan ulaştığı formun eşdeğerine ulaşmak yerine epistemolojik gerçeğe ulaşmaya çalışırlar: Gerçekliğin, grupsal, toplumsal, kültürel bütünlüğüne ve gerçeğin nüfuz edilemez olduğuna. (Nietzsche, Bergson, Marinetti, Frazer, Freud, Jung, Einstein).*

Helmut Lethen, *Soğuk Temas: İki Savaş Arasında Almanya'da Yaşama Deneyleri ve Mesafe Kültürü* çalışmasında (2017) Berlin modernizminin içinde bulunduğu durumu 'kutuplaşmışlık' kavramı üzerinden açıklar. 1920'lerde Berlin toplumsal düzensizliğin odak noktasıdır (Lethen, 2017: 43). Çünkü bu yıllarda, Birinci Dünya Savaşı öncesi Wilhelm dönemi "toplumsal yöneliminin güvenilir şemaları olağanüstü bir dayanıklılık sınavına tabi" tutulmakta, "uzlaşımların dışsal dayanakları" gevşemekte, "bildik sınırlar, roller ve ideolojik gruplaşmalar" bulanıklaşmakta ve bu da korku uyandırmaktadır (43). Lethen bu döneme dair iki farklı kültürel yönelim saptar; bunlar aralarında daimi bir gerilim olan 'vicdan kültürü' ile 'utanç kültürü'dür. Lethen 'vicdan kültürleri'nin itiraf, samimiyet, sahicilik gibi Cizvit teolojisini temel alan bir takım radikal ahlak kurallarına dayandığını ve bunun özellikle Alman Dışavurumculuğunun 'çılgılık kültüründe' berraklaştığını öne sürer (2017: 70-71). Alman Dışavurumcularının itiraf, iktidarsızlık ve kendini suçlayış eğiliminin bu anlamda yoğun duygusal dışavurumlarla var olduğunu, bu halin de Weimar kültürünün iki yöneliminden ilkini, yani vicdan kültürünü yeniden ürettiğini ifade eder. Dışavurumculuk iki kutuplu dünya görüşünün yarılmışlığını, bütünlüğün ve bir aradalığın dağılımını, ideallerin

ve aydınlığın çöküşünü ifade etmek için bir araç olmuş, bu ifadeciliği de en uç noktalara kadar götürmüştür (Richard, 1991: 19);

*Her şeyden önce ekspresyonizm, bunalımlı bir dönemin duygularından ayırt edilemez. Bu bunalım, 1905-1914 arasında yazan, resim yapan ve oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştan başa yaşanmış ve dile getirilmiştir. Sanatçılar, bir huzursuzluk ve gerçekleştirme gücü yoksunluğu duyuyorlar, gözleri önündeki gerçekten hoşnut kalmıyorlardı. Temelleri sarsılan Almanya'nın sanayileşmesindeki gelişmesinin sonuçlarının acısını çekiyorlardı. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi. Bireysel girişimlerin yıkımının bir kanıtı olan bu gerçeğin, yıkıp yok etme işlemi için yetkin bir makine olduğu görülüyordu. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu. Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey buydu. Kuşaklar arası bir kopukluk, bir baba oğul çatışması vardı. Bu çatışma ekspresyonist tiyatro oyunlarında işlenmiştir. Ekspresyonistler ayaklanmadan yanaydı. Hepsi aileye, öğretmene, orduya, imparatora ve kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişler topluluğunun, yoksullar, genelev kadınları, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı.*

Dışavurumcu motivasyonlarda yoğun duygusallık ve ateşlilik hissedilir. Oysa 'utanç kültürleri' çıkış noktalarını içsellikten değil, dışsallıktan, davranış kodlarından ve duyguları açık etmeyerek iktidar yanlılığı yaratan 'soğuk persona'dan, 'zırlı benlik'ten beslenir. Lethen, bu kültürün de Weimar'da Yeni-Nesnelcilik sanat akımında görünür olduğunu ifade eder. Bu açıdan Dışavurumculuk ile Yeni-Nesnelcilik arasında karşıt bir ilişki söz konusudur. İlki rengarenk, grotesk, duygu dolu, çıplak ve çığırtaan iken ikincisi renksiz, abartısız, duygularını saklar ve sessizdir. Yeni-Nesnellik'te önemli olan, savaş koşullarında hayatta kalmak, ideolojik istikrar sağlamak ve 'şematize unsurları' daha güçlü bir biçimde oyuna dahil etmektir (Lethen, 2017: 45-46);

*Yeni nesnellik kurgusundan önce, kutuplaşma hayat akımının yüzeyde kalan bir veçhesi idi; oysa şimdi, kutupluluk, ya kavramın tedrici gelişimi ya da dünya savaşının şokunun yarattığı beklenmedik bir etkinin sonucu olarak, hayatın kendisinin içine işlemiş, onu ikiye bölmüştür. Birlik içinde bir hayat fikrinden yeni nesnellik sanatlarında geriye kaldıysa çok az şey kalmıştır ve bunun da öyle az bir kuvveti vardır ki her türlü sentez şansı veya iki kutup arasındaki salınımdan herhangi bir haz alabilme imkanı artık devredışıdır.*

Görüldüğü gibi Weimar modernizmindeki gerek Dışavurumcu, gerek Yeni-Nesnelci, gerek ise Yeni-Nesnelcilik eğilimi taşıyan Kammerspiel (Oda Tiyatrosu) filmlerin kökeni, dönemin çalkantılı toplumsal yapısıyla direkt olarak ilişkilidir. Ancak bir sonraki başlık olan 'Weimar Sinemasal Modernizmi'nde (3.3) de görülecektir ki,

modernist sanat, kültür endüstrisine doğru yaşanacak bir kırılmanın tam kıyısında artık. Artan nüfus ve bunların oluşturdukları toplumsal sınıflar, kültür tüketimini de değiştirip dönüştürecek, Weimar Sineması tam da bu farklılaşmanın göbeğinde yer alacaktır. Zira kadınların da erkeklerin de “daha bağımsız; itaat etmeyen; toplumsal kurallara meydan okumaya ve dolu dolu yaşamaya kararlı” hale geldiği bu yıllarda “kadınlar ve ergenlik çağındaki çocuklar, askere alınan erkeklerin yerine gittikçe daha fazla işgücüne katılarak kötü koşullarda düşük ücretle çalışan devasa bir vasıfsız işçi havuzu” oluşturmaya başlamışlardır (Storer, 2015: 45). Öte yandan alt ve üst orta sınıflar durmadan genişlemekte, devasa bir orta sınıf oluşturmaktadırlar (Storer, 2015: 177). Şu durumda Weimar Sinemasal Modernizmi ister istemez kitle kültürüne doğru direksiyon kırmak ve kitlelere hitap etmek zorunda kalacaktır.

### **3.3. Weimar Sinemasal Modernizmi**

Ian Aitken, Weimar Cumhuriyeti sırasında üretilen filmleri kapsayıcı bir terim olan “Weimar Sinemasal Modernizmi” olarak değerlendirmiştir (2015). Önceki başlıkta da belirtildiği gibi, bu dönemde üretilen filmler sinema tarihine ‘dışavurumcu filmler’, ‘yeni-nesnelci filmler’ ve ‘kammerspiel filmleri’ olarak geçmiş, tabi bunların dışında Kracauer’in belirttiği (2010) pek çok popüler türde de üretim yapılmıştır. Weimar modernizmi sinemasal üretimin de pik yaptığı bir kültürel iklimi sahiptir. Örneğin bu dönemde Potsdamer Platz’daki Haus Vaterland’da “1.000 kişilik bir sinema salonu, dünyanın en büyük kafesi ve farklı temalara sahip çeşitli barları tek bir çatı altında Berlinlilere” sunulmaktadır (Storer, 2015: 190). Ayrıca “Alman film sektörü, savaş sırasında ABD, Fransa ve Danimarka’dan ithalatın durdurulmuş olmasından büyük fayda” sağlamış, hükümetin bu yeni araçtan propaganda amacıyla yararlanmak istemesi sayesinde devlet fonlarından faydalanmış ve daha fazla örgütlenmiştir (Storer, 2015: 190).

Birinci Dünya Savaşı boyunca Alman endüstrisi bir yandan tekellerin yoğunlaştığı bir süreçten geçmekteyken, “1917’deki dikey bütünleşmiş ve devlet

destekli bir oluşum olan Universum Film Aktuengeschaft (UFA), Alman film üretiminin neticede sadece verim anlamında Hollywood'dan sonra gelmesiyle sonuçlanan” bir olaylar zincirini başlatmıştır (Aitken, 2015: 143). “Bu güçlü pozisyondan dolayı UFA, ‘Hollywood ile yarışabilecek gelmiş geçmiş tek şirket olarak’ filmlerini yeni biçimler, teknikler ve genre’lar geliştirerek Amerikalı rakiplerinden farklılaşmaya çalışmıştır” ve bunun için de Thomas Elsaesser’in de vurguladığı gibi (2009) ‘sanat filmleri’ etiketini kullanmıştır (Aitken, 2015: 144);

*Savaş sonrasında, Alman iç piyasasına yeniden girmeye çalışan yabancı filmlere karşı, Decla ve şirketin başkanı Erich Pommer, kasten “sanatsal” olarak pazarlanabilecek filmler yapma stratejisinde karar kıldılar. Pommer bu tür bir filmin, uluslararası piyasada ve bilhassa Amerika piyasasında talep görebileceğine inanıyordu. Doktor Caligari’nin Muayenehanesi filmini geliştirmek amacıyla önceden beri varolan izlenimci gelenekten yararlandı. Bu gösteriyor ki, Das Cabinet des Dr. Caligari ve sonrasında yapılan ‘dışavurumcu’ filmler, ağırlıklı olarak, uluslararası orta sınıf izleyiciler arasındaki piyasa talebini hesaba katan ticari stratejinin bir parçası olarak üretiliyordu. Dolayısıyla bu açıklama Dr. Caligari’nin Muayenehanesi gibi filmlerin, pek de dışavurumculuğun estetik ve muhalif değerlerini taşıyan orijinal sanat eserleri olmadığı, bu filmlerin daha çok ticari sinemanın genel metalaştırma çabası içinde ürünleri farklılaştırmaya yönelik çabaların bir ürünü olduğu ithamlarına yol açtı. Bu yüzden, ‘kültürel itibarın toplumsal ekonomisi, ayrıcalıklı sınıflar için ayrıcalıklı bir film sınıfı kurduğu gerekçesiyle meta üretiminin siyasal iktisadı ile açık bir şekilde dile getirildi: “sanat sineması”’.*

Bu nokta, Weimar Sinemasına dair yapılmış sayısız çalışmadan en yenisi ve en yenilikçisi olan *Weimar Cinema and After: Germany’s Historical Imaginary*’nin (2009) yazarı Elsaesser’in de özellikle vurguladığı hayati bir noktadır. Elsaesser, Kracauer ya da Lotte Eisner’in öne sürdüğü bu filmlerin, Almanya’da yükselmekte olan faşizmi ve otoritaryen zorbaları önceden haber verdiği yolundaki iddialarına karşı çıkar. Ona göre bu tür çözümler, bir paradoks oluştururlar zira, daha gerçekleşmemiş olaylara dair öngöründe bulunmaları aslında yazarlarının İkinci Dünya Savaşı travmalarıyla alakalı refleksleridir. Alman sinemasına dadandığını iddia ettikleri karanlık hayaletler, aslında bu yazarlar aracılığıyla Alman Sineması’nın tarihine dadanmışlardır. Elsaesser bir kez bu filmleri yaklaşımda olan faşist Nazi iktidarının öngörülerini okumayı bıraktığımızda, aslında bunların günümüzde neden hala klasik olmaya devam ettiklerini anlamamızın daha kolay olacağını iler sürer. Bu filmler aslında bir Alman “imgesel tarihselliğini” oluşturmuşlar, Weimar modernizminin (ve diğer tüm modernizmlerin

sunduğu) müphemlik, paradoks, muğlaklık, belirsizlik, saydamlık, öz-düşünümsellik, öz-bilinçlilik, eşzamanlılık gibi kavramlar üzerine zihin egzersizleri yapmışlardır.

Bu açıdan Avrupa'nın farklı ülkelerinde beliren farklı sinemasal sanat akımlarının her birinde az ya da çok görülen bu modernist sanat özelliklerinin, Weimar Sineması'nda iyice belirginlik kazandığı ve bu filmlerin tam da modernliğin sunduğu belirsizliği, korkuları ve öz-farkındalığı en uç noktalara götürdüğü iddia edilebilir bir savdır. Zira günümüz film tarihçileri Alman Dışavurumcu sinemasının tam da bu özelliği nedeniyle sinema tarihinde farklı bir akım oluşturduğunu ifade ederler (Tolette, 2016).

Elsaesser'in öne sürdüğü en önemli iddia ise, korku estetiğine sahip bu 'dışavurumcu' filmlerin, bir etiket olarak yurtdışı pazarına sunulmak için bu damgayı taşıdığını, fakat aslında dışavurumcu olmaktan çok 'kitsch' oldukları iddiasıdır (2009). Bu filmler aslen kitsch'tirler çünkü kitsch, sanat eserine dair bir betimleme değildir, fakat sanat eserinin üretildiği toplumla ilişkisini belirten bir terimdir. Zira Elsaesser bu korkunç filmlerin bir 'stile' sahip olmaktan çok bir 'tasarıma' sahip olduklarını söyler. Dışavurumculuk bir stildir, fakat Elsaesser tıpkı Aitken ve Tolette gibi bu filmlerin yalnızca 'dışavurumcu' oluşlarına şüphe ile yaklaşır. Ona göre bu filmler sadece dışavurumculuktan değil, aynı zamanda Yeni Romantik dekadandan, Jugendstil akımından, Bauhaus modernizminden, kostürktivist fütürizmden, romantik-gotik uyanıştan ve hatta Grand-Guignol tiyatrosundan ve dekoratif sanatlardan ilham almış bir nevi inşaacı yapılarıdır. Dolayısıyla geniş kitlelere seslenebilmeleri için tüm bunlardan yararlanmaları, tekil ve bütüncül stilleri geride bırakmaları ve birer pazarlanabilir tasarıma dönüşmeleri gerekmektedir (Elsaesser, 2009: 20). Tyjberg de bunu destekler biçimde bu dönemin korku filmlerinde görsel trüklerin, sihirbazlık gösterilerinin ve çeşitli 'hokus pokusların' seyircilerin ilgisini çekme odaklı yapıldığına dikkat çeker. Çünkü bu dönemde artık filmler bir 'tasarım' olarak, kılık değiştirmiş sahte sanat anlamına gelen 'kitsch' bir hal alsa da, bir gelişme, güçlenme ve kitlesel atağa geçme potansiyelini barındırır hale gelmişlerdir (2009: 41-51).

### 3.4. Weimar Sinemasal Modernizmde Korkunun Estetiği

Önceki başlıkta da belirtildiği gibi Ian Aitken Weimar Sineması'nda ortaya çıkan Kübist, Dışavurumcu, Yeni-Nesnelci ve Kammerspiel gibi stillere sahip filmleri 'Weimar Sinemasal Modernizmi' şemsiye terimi altında toplamıştır. Bu filmler özellikle de 'dışavurumcu' olarak değerlendirilenler, gerçekten de korkunun estetiğine dair düşünmeye olanak sağlarlar. Almanya'da Weimar Dönemi'nde da belirginleşen Yeni-Nesnelcilik olmak üzere diğer stiller de modern insanın kaygı ve korkularını farklı eğilimlerle beyaz perdeye yansıtmış olsa da, özellikle 'dışavurumcu' filmler gerek kutupsallıktan beslenen biçimsel saldırganlıkları gerekse duygusal abartıya olan eğilimleri açısından korku estetiğinin kategorilerine daha belirgin imgeler sunarlar.

İkinci bölümde 'Sinemasal Korkunun Estetiği'ni çerçevlendiren 'anlatı / olay-örgüsü', 'ucube', 'şizoid-korku', 'huşu-sanatı', 'dehşet' ve 'ürperti' terimlerinin Weimar Sineması'nın korku imgeleminde neler ifade ettiğini incelemek, bu dönemde nasıl bir korku estetiğinin oluştuğunun fark edilmesine olanak sağlayabilir. Bu amaçla incelenecek filmlerin önce sinopsisleri yer alacak, ardından da sundukları korku estetiğine dair tespitler yapılacaktır. Bu çözümlemede, daha önce de değinildiği gibi toplumsal / tarihsel ve felsefi / estetik analiz yöntemlerine başvurulacaktır.

#### 3.4.1. Der Student von Prag (1913) Paul Wegener & Stellan Rye

SİNOPSIS: Öykü 1820'de Prag'da geçer. Başrolde Balduin yer alır. Parasız halde bir eğlence mekanında kederli biçimde otururken yanına Scapinelli gelir ve beraber yürürler. O sırada kuzeniyle evlenmek istemeyen Kontes Margit, atlarla gezintiye çıkmışken denize düşer ve Bauldin onu kurtarıırken, adamın ceketinin cebine tılsımını yerleştirir. Balduin şehrin en iyi eskrimcisidir. Kontes Margit'e tılsımı geri götürdüğünde kuzeniyle tanışmış olur. Scapinelli tekrar gelir ve ona bir sözleşme imzalatır, "100.000 altın karşılığında bu odada bulunan herhangi bir şeyi" alacaktır ve sözünü tutar. Scapinelli Balduin'in aynadaki yansımısını alır ve götürür. Balduin, Kontes'in verdiği baloda onunla kaçamak bir aşk ilişkisi yaşar ama kuzenine yakalanır.

Onlar gittikten sonra kendi yansımasını görür ve korkar, aynaya bakmaktan korkar hale gelir. Kontes arkasında mendilini unuttur, Balduin mendile Yahudi mezarlığında buluşmalarını rica eden bir not sıkıştırır. Bu arada kontesi gizli gizli takip eden bir çingene kadın bu nottan haberdar olur ve gizlice kontesin odasına girip notu alır, buluşmalarını da dikizledikten sonra notu Kontes'in müstakbel kocasına götürür. Kontes ve Balduin buluşma sırasında yine Balduin'in Scapinelli'ye sattığı yansımasını görür ve korkarlar. Kuzen Balduin'e gidip onu eskriime davet eder, ama Kont araya girer ve Balduin'den geri çekilmesini rica eder. Balduin buluşmaya giderken yansıma yine görünür. Balduin aşkını unutmaya çalışır, kendini dans ve müziğe bırakır, ama kumar oynarken yine yansımasıyla karşılaşır. Gizlice Kontes'in yanına gider ama onun aynadaki yansımasını göremeyen kontes korkar, arkadan bir anda yansıma belirir ve kontes bayılır. Bauldin yansımasından kaçır, ama yansıma her yerde belirir, kapının içinden geçer, farklı biçimlere bürünür. Finalde odasına saklanan Bauldin intiharı düşünür ve bir vasiyetname yazarken yansıma gelir, Bauldin ona ateş eder ve sevinir, fakat ardından kendisi düşüp ölür. Scapinelli ona yaklaşır sözleşmeyi yırtıp üstüne atar ve odadan çıkar. Şu yazılar belirir: "Ne bir Şeytan ne de Tanrım, Bana kardeşim dediğinde adımla seslenmiş olursun, öldüğünde mezar taşının üstünde otururum."

**KORKUNUN ESTETİĞİ:** *Der Student von Prag*'ın ucubesi aslında başkarakter Balduin'in aynadaki yansımasıdır. Gerçekliğin fantastiğe dönüşmesine vesile olan karanlık-ikiz (doppleganger) benliğin ikiye çoğalması / bölünmesi, ve iyi ile kötünün melodramatik ve gotik iki uçluluğunu temsil eder. Ama aynı zamanda burada korku estetiği adına ürpertici olan şey insan varoluşunun parçalanışı, bedensel bütünlüğün (bedenin çiftlenmesiyle) ihlal edilmesidir. *Doktor Jekyll ve Bay Hyde* gibi ayna imgesi aracılığıyla bir iyicil, bir kötücül yanın ortaya çıkması ve karanlık-ikizin Balduin'i gölge gibi durmadan takip etmesi, ondan kaçır kurtulmanın imkansızlığını ifade eder. Zira Bauldin öldüğünde bile bu illetten kurtulamamıştır, çünkü o mezarının üstüne tünemiştir. Scapinelli'nin şeytani görüntüsü ve niyetleri, o dönemin diğer Avrupa sinemalarında da görülen Faustvari baştan çıkarıcının görevini üstlenir. Yozlaşmanın ve

dekadansın habercisi olan hileli bir anlaşmayla Bauldin'in gölgesini / yansımasını ele geçirir. Öyle ki Bauldin aynaya dahi bakamaz duruma gelir. Aşık olduğu kadınla baş başa kalamaz. Huzur vermez bir kaygı hali tüm benliğini kaplar.

Film geniş açılarla ilerler, neredeyse hiç bel plan ya da daha dar bir plan yoktur. Dolayısıyla kompozisyonlar geniş çerçevelerde, mekan ve karakterleri bir arada sunarlar. Özellikle kapalı mekanlarda dekorlar tiyatro sahnesini andırır, odalar geniş, yüksek tavanlı ve ferah görünür. Sadece Balduin'in odası görece daha basıktır Burada kavisli kapı, kavisli pencere, ayna ve çalışma masası bulunur. Yer yer şehir manzarası ve doğal alanlar kullanılır. Dekorlar abartılı değildir. Balonun yapıldığı şato geniş ve görkemlidir, Prag sokakları ve at arabaları stilize bir üslup oluşturur. Kumarhanedeki ışıklandırma tepeden Bauldin'i ve karanlık-ikizini aydınlatırken geri kalan her yer zifiri karanlıktır. Oyunculuklar abartılı ve teatraldır. Dans ve müzik sahnelerinde Balduin'i ayartmaya çalışan kadınlar ve ona selam veren figüranlar adeta sahne sanatlarında olduğu gibi temsili ve büyük jestler yaparlar. Karanlık-ikize minimal ve siyah bir makyaj yapılmıştır, kaskatı kesilmiş, donuk ve yavaş jestlerle hareket eder. Aynı şekilde Scapinelli de tuhaf yürüyüşü ve abartılı tehditkar bakışlarıyla sahne sanatları oyunculuğuna uygun bir performans gösterir. Aynadan çıkma sahnesi, durmadan altın çıkararak bohça, demirliklerin içinden geçen, at arabasının sürücüsü olarak beliren, kadrajın sağından solundan aniden çıkan, belirip kaybolan karanlık-ikiz yer yer etkileyici kompozisyonlar ortaya çıkarır. Prag'ın tarihi sokakları, eski Yahudi mezarlığı, Balduin'in ufak taşan odası ve büyük aynalar, Scapinelli'nin varlığı ve taş kesmiş ikiz kendiliğinden bir gotik esinti oluşturur ve pek de dışavurumcu biçim bozumunu kullanmadan ruhsal dünyanın dehşetini ifade ederler.

### **3.4.2. Der Andere (1913) Max Mack**

SİNOPSİS: Avukat Dr. Hallers, beraber bir villada oturdukları yüksek dava vekili Arnoldy'nin yaşadığı üst katta çay içerlerken, Taine adlı bir yazarın, "bir kaza, hastalık ya da aşırı yorgunluk sonucu insanların, sağlıklı olanın yanında birbirlerinin



farkına varmadıkları hastalıklı bir ruh, ‘ikinci bir varlık’ üretebileceğini” iddia ettiğini okur: "Hastalıklı ruh bir çeşit komadadır ve sağlıklı olanın farkına varmayacağı aksiyonlarda bulunabilir." Dr. Hallers buna kahkahalarla güler. Arnoldy'nin kız kardeşi Agnes'ten ona piyano çalmasını rica eder. Bir yandan piyanoyu dinlerken öte yandan kitaba tekrar göz gezdirir. Agnes uykuya gider, uykulu hizmetçileri Amalie dalgınca ve gizlice Agnes'in saatini cebine atar. Agnes bunu fark eder, Dr. Hallers gelir ve hizmetçiyi kovarlar. Hallers, polis dedektifi Weigert ile gezintiyeye çıkar. Barda bir şeyler içerler, atla gezintiyeye çıkarlar, Hallers attan düşer. Altı ay sonra sekreteri ile çalışırken uykuludur, sekreteri montunda bir tuhafılık fark eder. Sekreter gittikten sonra Hallers aylar önce geçirdiği kaza yüzünden koma-durumuna geçer, farklı biriymiş gibi bir edayla parasını masaya koyar, sekreterinin ceketini giyer ve pencereden çıkar. O sırada dedektif onu araştırmaktadır. Bara gider, kovduğu hizmetçi orada çalışmak zorunda kalmıştır. Amalie onun montunu diker, karşılığında Hallers ona saat verir, Amalie onun kim olduğunu ve saati tanır. Bardan bir adam Hallers ile kalkar ve birlikte Hallers'ın evine pencereden girip kendi dairesini birlikte soymaya başlarlar. Dedektifler adamı yakalarlar, adam onunla baş başa kalıp gerçeği anlatır, polisler onu götürür, sekreter gelir ve mont hakkında yine sorular sorar, Hallers'ın kafası karışır. Hizmetçi Amalie gelir ve olanlar Hallers'ın hafızasında canlanır. Okudukları kitap akıllarına gelir, doktor ona şehirden uzaklaşma ve dinlenme tedavisi önerir. Aylar sona Hallers iyileşir, ata biner, Agnes'e piyano çalmasını söyler, Agnes önce korkar, sonra öpüşürler.

**KORKUNUN ESTETİĞİ:** İlginç bir biçimde bu filmde de korku unsuru iki farklı ruh haline giren tek bir bireydir. Prag'lı Öğrenci'nin de Scapinelli ile yapılan para karşılığı anlaşma sonunda Balduin'in ayna-imesi korkutucu bir şekilde etrafta gezinir ve insanlara görünürken, bu filmde bir hastalık sonunda koma halinde ikinci bir benliğin ortaya çıktığı, aynı bedende bir hastalık olarak zuhur ettiği görülür. Bu ‘öteki’ başkaları tarafından sömürülür ve kendi evini soyan bir hırsızla işbirliği yapar. Bu ucube ikinci kişiliğin hiçbir hafızası veya belirgin bir görünüşü yoktur. Yalnızca başka birinin (sekreterin) ceketine ve şapkasına bürünür. Kişiliğin kaybedilmesi (ya da başkalarına ait

kıyafetlerin altına saklanması) hastalık ve ölüm bu filmde korku unsuru olarak görülür ve dramatik entrikalar ortaya çıkarır. Filmde çarpık form kullanılmaz yalnızca ışık-gölge kullanımı tekinsizliği yansıtır. *Praglı Öğrenci* Scapinelli ile daha Faustvari bir öykü iken, *Öteki*'de (Der Andere) bir hastalık işlenmiştir.

Filmin büyük çoğunluğu Hallers'ın salonunda geçer. Bu da izleyicide görsel bir tatmin sağlamaz. Salon sahneleri dışında at sürme sahnesi, bir bar ve evin girişi sahneleri vardır. Oyuncuların tam boy görüldüğü genel planlar seyrek, fakat bel planlar, ikili, üçlü, dördü planlar mevcuttur. Orta genel planlardan ikili planlara geçiş sık kullanılır. Bu kullanım çerçeveler dar olduğu için, Prag'lı Öğrenci'nin sahne sanatları dekoru gibi görünen geniş planlarından ziyade daha gerçekçi bir his verir. Tüm oyunculuklar jestler üzerinden ve abartılı bir şekilde ilerler. Dönüşüm sahneleri kaskatı kesilmiş bir şekilde yavaş ve sallanarak yürüyen 'ikinci Hallers'ın' ortaya çıkmasını gösterir.

### 3.4.3. Homunculus (1916) Otto Rippert

SİNOPSİS: Bilim insanları ışıltı ışıltı parlayan camdan bir cihazı döndürüp içinden bir küre çıkartırlar. Ara yazı şöyle yazar: "Bir kalp atışı, bir cıyıklama: Homunculus Doğmuştu". Yaratıcısı Hansen, Homunculus'u güvenilir Profesör Ortman'a emanet eder. Ortman'ın kendi organik bebeği ölünce gizlice Hansen'in bilim icadı bebeğiyle yer değiştirir. Hansen öldüğünü sandığı bilim çocuğu için şöyle der: "Belki de ölümü bir nimetti, Homunculus görünürde mükemmeldi, ama sevgisiz ve tüm insani duygulardan mahrumdu." Yirmi beş yıl sonra büyümüş ve aslen kim olduğundan habersiz Homunculus bunları dinler ve "Ben de Homunculus gibiyim sevgisiz, öfkeli, tahripkar" diye düşünür. Ölen babasının vasiyetinden gerçek babasının Hansen olduğunu öğrenir, gidip onunla yüzleşir, kendisine bir ruh vermesini ister. Kollarını havaya kaldırır, Hansen kaçır. Ağaçlık yolda yürürken Homunculus bir köpekle karşılaşır ve ona "sıcak nefesini elime üfle" der, aralarında bir ilişki gelişir. O esnada dağları bayırları aşan Rodin, Homunculus'un izini takip eder. Illiana Homunculus'a

babasının ölmekte olduğunu söyler, Homunculus ona yardım ederken şöyle der: “Bir gün sen bana nazik bir söz etmiştin, ben de onu tedavi edeceğim.” Tedavi olan Prens ondan ne dilerse dilemesini ister, Homunculus hiçbir şey istemez, yalnızca “bir gün bana ters düşmeyeziniz” der. Prensın yaveri Homunculus'un şeytanca bir kitaba sahip olduğunu söyler. Illiana ile oturan Homunculus'a gelir ve prensin onu çağırdığını söyler. O sırada halk da "Homunculus'a ölüm" diyerek onun peşine düşer. Homunculus o esnada kitabını çalan hırsızla atla kovalamaya başlar. Hırsız onu kitabı atmamakla tehdit eder, o esnada halk da sokaklarda koşmaktadır Homunculus'u bulmak için. Homunculus halk yaklaşırken denize kitabı almak için atlayan Rodin ile karşılaşır. Halkı geri püskürtür, o sırada Illiana köpekle beraber Homunculus'un yanına koşar, saklanmak için Moorish kalesinin harabelerini önerir. Kaçma kovalama esnasında Homunculus'un köpeği ölür. Homunculus onun bedenini alır, okşar, acır, “zavallı yaratık bana bağlılığını hayatınla ödedin” der. Homunculus ve Rodin birlikte laboratuvarında deneyler yaparlar, Homunculus ateşe hükmedebilir. Bir gün Homunculus sevgilisiyle sarılan çifti izlerken şöyle düşünür: "Aşktan konuşuyorlar, her şeyimi verirdim (intikamımı da) bana aşkı/sevgiyi hissettirecek tek bir kelime için”. Homunculus kadını etkisi altına alır, evine girer odasına ve "senin aşkın benim yenilenmem için büyük bir adım olacak” der. Kadın kabul eder. Kadının anne babası Homunculus'un evine ziyarete gelir, evi terk etmesinden dolayı sevgilisinin kendisini öldürdüğünü söylerler ve kadın harap olur. Ama yine Homunculus ile kalır. Homunculus gerçekte kim olduğunu anlatır ve bağlama büyüsü bozulur. Kadın korkarak onu terk eder, Homunculus acı çeker. Kadın tüm ailesini kaybeder. Homunculus istisnai yöneticilik becerileriyle tüm ülkenin gücünü temsil eden bir kurumun başına geçirilmiştir. Adalet aramaya gelen halkın delegelerini kaba bir şekilde kapı dışarı eder. Homunculus öfkeli halk kalabalığının arasına onlardan biriymişçesine katılıp onları galeyana getirirken halktan bir kadın gizlice onu takip eder ve olanlara tanık olur ve aşkla kendini Homunculus'a teslim eder. Halk kurumun kapılarına dayanır, acil durum toplantısı gerçekleşir. Kadın bayılır, Homunculus kılık değiştirir, “beni mi arıyorsunuz çılgın insanlar, alın beni sizinim” der. Onları başka tarafa yönlendirip kendini kurtarır, bayılan kadın ayılır, Homunculus kadının başını tutar

ve şunları söyler: “Sadece sen, nefret edilmiş yaratık, bana sadıktın, çünkü ben Homunculus’tum, gel, dünyanın çöken harabelerinin arasında yükseleceksin ve benim kraliçem olacaksın”. Homunculus karanlık ormanda tüm geçmişini ve bildiklerini içeren kitabı ateşin içine atar. Karanlık ve korkunç bir silüet tarafından takip ediliyordur. Alevlerin arasından hatıralar yükselir: Prensın kızı, köpeği, hırsız, beraber kaçtıkları kadınla bayırda yürüyorlar, halkı ayaklandırıyor, harabelerin arasından bir kadını pelerininin altına alıyor, alev almış bir köy... Tüm geçmişi bir avuç kül yığını haline gelir. Son bir hareketin, son bir haykırışın ardından “makine tarafından yaratılmış sevgisiz adam kendi hiçliğine karışır”. Film eksik olduğundan bazı sahneler atlayarak ilerler. Kaynaklarda, final sahnesinde Homunculus’un tüm dünyayı alevler içinde yaktığı belirtilir.

**KORKUNUN ESTETİĞİ:** Homunculus bir bilim insanının kimyasal deneyleri ve azmi sonunda ortaya çıkar. Dışarıdan mükemmeldir fakat insani duyguları yoktur, sevgi nedir bilmez, öfke, nefret ve yıkım saçar. Buradaki durum, Golem’in büyü/din ile yaratılan canavarı Golem’den, aynadaki yansımasını Scapinelli’ye satan Balduin’den ve attan düşüp kişiliği ikiye bölen bir hastalığa kapılan Dr. Hallers’dan farklıdır. İlk defa Frankensteinvari bir bilimadamının yarattığı bir canavar insanların arasında gezinir. Fakat Frankenstein’in canavarının duyguları olmasında rağmen yaratıcısı tarafından dışlanmış. Oysa Homunculus, yaratıcısını onu duygusal ve ruhsal açıdan eksik yarattığı için reddeder. Prense iyilik yapar fakat güçleri yüzünden şeytani adledilir ve kovalanır, insanlar tarafından ateşe verilir, yakın dostu köpeği ölür. Daha sonra yalan söyleyerek bir kadını kendisine bağlar ve o kadının sevgilisine ve ailesine ölüm getirir, ona gerçekte kim olduğunu söylediğinde kadın ondan kaçır. Onu yalanıyla, iradesiyle büyülemiştir. Son macerada ise Homunculus halkı ayaklandırır ve onlara iktidar gösterileri yapar, kılık değiştirir ve ortalığı karıştırmaktan zevk alır. Ona tapan kadını kraliçesi yapar. Finalde yaşlandığında tüm anılarını yazdığı defteri yakar ve kendisini takip eden bir korku imgesi: Ölüm’den ölesiye korkarak, doğa tarafından bir yıldırımın altında çarpılarak ölür. Hollywood uyarlamalarında Frankenstein’a can veren yıldırım ve

şimşek Homunculus'un canını alır ve insanlık için yeni bir hayat başlar. Doğa, bilime üstün gelir. Bilimin çocuğu da insan gibi doğar ve ölür, yaşlanır, anıları ateşin gücüyle silinir gider.

Homunculus karakterinin pelerinli ve vampirane tavırları vardır. Güçlü iradesiyle insanları etkisi altına alır. Öfkelidir ama onu insanlara yardım eden birinden onların üstünde güç kullanan ve ortalığı karıştırmaktan zevk alan bir güç düşkününe çeviren şey yine insanların onun kim olduğunu bilmesi ve onu kabullenmemesindedir. Sadece bir kadın onun kim olduğunu kabul edip ona hayran olur. Bir de onun yaratıcısının hizmetçisi Rodin onu sever. Yine de kadının Homunculus'a adanmışlığı onu bir kötülük kraliçesi konumuna yükseltir, zira insanlara yaptıklarını görmesine rağmen ona gücü nedeniyle tapar. Doğa ile teknoloji / bilim arasında koşutluklar kurulur ve finalde doğa, bilime üstün gelir. Dini ve doğaüstü varlıklar söz konusu olmayıp sevgi, aşk ve sadakat yüceltilir. Halk kitleleri onun tarafından kolayca geri savuşturulur fakat ona zarar vermeyi de başarırlar. Ölen köpek, tek malı olan defterinin denize atılması, aşk yaşayamaması, çiçekle empati kurması vb. gibi sahnelerde yaratığın yalnızlığı ve acısı izleyicide sempati oluşturur ve son bölüm hariç genel olarak izleyici onun ıztırabıyla özdeşleşebilir.

1916 yapımı film, görsel anlamda 1913 yapımı *Der Andere*'den çok daha zengindir fakat aynı yılın *Praglı Öğrenci* filmi, Prag şehrinin dokusunu kullanımı, taş malikaneleri, mezarlıkları, dev aynalı tek pencerele karanlık odaları ve lokal aydınlatmalarıyla görsel form ve dramaturjik anlamda daha yetkin görünür. Homunculus, 1920 yapımı *Golem*'in görsel zenginliğine de yaklaşamaz. Homunculus, kayalıkların, uçurumların sunduğu doğa manzaralarını ve terk edilmiş harabeleri atmosferik anlamda kullansa da filmin geneline bakıldığında sahne dekorları, kostüm ve ışıklandırmanın filmin öyküsünü güçlendirecek şekilde kullanılmadığı görülür. Olaf Fonss tarafından canlandırılan Homunculus'un kaskatı duruşu, uzun pelerini, fötr şapkası, bastonu, siyah göz altları ve keskin, ürkütücü jestleri öyküyü güçlendirmekte dekor ve mizansen açısından desteklenememiştir. Yine de Orta Doğu ülkesinin kalabalık

sarayı, bir Avrupa ülkesinin kurum yöneticileri ve isyan eden halk, bilim insanlarıyla dolu laboratuvar, Homunculus'un kaçma-kovalama ve entrika sahneleri (atla kovalama, kayalıklarda düello, denize düşme, eski şatonun ateşe verilmesi) gibi sahneler hikayeyi heyecanlı ve görsel anlamda tatmin edici kılmıştır.

Filmin çekildiği kapalı mekanlar çoğunlukla Homunculus ile zıtlık oluşturur onun bir uzantısına dönüşmez. Doğa, uçurumlar, çiçek, kayalıklar, terk edilmiş harabeler onun sığındığı yerler olarak karşımıza çıkar. Finaldeki 'ölüm' son derece korkutucu ve etkileyici bir makyaj ve performans ile kotarılmıştır. Gölge kullanımı, uzun korkutucu parmaklar, hareketsiz bir bakış. Özellikle final sahnesinde şimşekler, yıldırım ve Homunculus'un dünyaya karşı yakarışı görsel açıdan etkileyicidir. Kalabalık setlerde geniş planlar zengin ve dolu görünür. Tıpkı Golem'deki gibi bu filmde de damıtıcılar, parlayan düğmeler, büyüleyici küreli bilimin "sihirli" icatları görülür. Genel olarak dizüstü üçlü, dörtlü, beşli planlar kullanılmıştır. Bazen bu planlar bel planlara dönüşür. Homunculus tek başına görece göğüs plan oluşturuncaya kadar kameraya yaklaşır kimi zaman. Kurum toplantısında ve merdivenlerden çıkarlarken pan hareketlerine rastlanır. Bazı yerlerde de tilt hareketi görünür. Filmin geneli kadraj açısından ender olarak dışavurumcu anlamlı görüntüler oluşturur, bu en çok ters-ışık kullanıldığında gerçekleşir. Homunculus yağmur bulutlarına karşı, kayalıkların arasında göğe karşı durduğunda kapkara bir silüet olarak görünür olur. Halka ateş attığı, ateş oluşturduğu ve finalde ölümün aniden yok olduğu bir iki kamera hilesi ve final sahnesinin gölge-ateş ve bembeyaz yüzlü Homunculus görselleri güçlü mizansenler oluşturur.

#### **3.4.4. Das Cabinet des Dr. Caligari (1920) Robert Wiene**

SİNOPSİS: Biri genç (Mr. Franzis) öteki yaşlı iki adam bir bahçede otururlar. Yaşlı adam her yerde ruhlar gördüğünü bu ruhların onu karısından ve çocuklarından kalbinden ve evinden ayrı düşürdüğünü söyler. O sırada uzaktan bir ruh geçer, genç adam "O benim nişanım" der ve anlatmaya başlar, "Doğduğum küçük kasabada".

Derme çatma evlerin üst üste bindiği bir tepe görünür. Köye Dr. Caligari gelir. O sırada Francis'in arkadaşı Mr. Alan evde kitap okur, arkadaşı Francis onu panayıra davet eder. O sırada Dr. Caligari rüşvet verip bir memur aracılığıyla kasaba katibinin yanına gider ve panayırdaki gösterisini sunmak için izin ister: Uyurgezer. Panayır alanının kalabalığından kendi alanına geçer ve şovunu duyurur. İnsanlar etrafına toplanır. O akşam kasaba katibi ölü olarak bulunur. Tuhaf sivri bir aletle öldürülmüştür. Cam kırıktır. Panayır alanına Alan ve Francis gelir. Caligari Cesare'ı sunar ve kalabalıkla beraber onlar da içeri girer. Cesare uyanır ve Alan'ın geleceğini söyler: "Şafak sökene kadar öleceksin". Panayır sonrası cinayet ilanını okurlar. O gece sokakta Dr. Olsen'in kızı Jane Olsen ile karşılaşır. İkisi de ondan hoşlanırlar. Caligari gizlice kulübesine girer, etrafı kolaçan ettikten sonra. "İkimiz de ona aşığız, kimi seçerse seçsin arkadaş kalacağız". Gece Alan uyurken sivri bir aletle öldürülür. Sabah Alan'ın öldüğü haberini getirir kadın koşarak, Mr. Franzis'e, ki o da uyurgezer'in alametini hatırlar. Polis departmanına koşar ve cinayeti haber verir. Kendisi de bu cinayetler çözülmeden huzur bulmayacaktır. Jane'e Alan'ın öldüğünü söyler. Dr. Olsen polislerle Caligari için konuşacaktır. Gece bir hırsız yakalanır. Polisler Caligari'nin kaldığı yeri araştırır uyurgezer'i bulurlar, paralel kurguda şüpheli katil sorgulanır, ve cinayetleri onun yaptığı üzerine haber çıkar, polisler uyuyan Cesare'ı bulmalarına rağmen Caligari'yi rahat bırakırlar. Jane babasını beklerken kaygılanır. Babası ve Franzis tutuklanan katili sorgular, şüpheli suçu gizemli katile atmak için benzer bir aletle yaşlı kadını öldürmeye teşebbüs ettiğini söyler. Jane Caligari'nin kabinetine gelir, babasını sorar, Caligari onu içeri davet eder ve Cesare ile karşılaştırır. Jane kaçır. Alan'ın cenazesinden Jane, Dr. Olsen ve Franzis çıkarlar. Gece: Franzis Caligari'yi uyurgezer'in yanında oturur bulurken Cesare gölgelere saklanarak sokaktan geçer, tam Jane'i öldürecekken ona aşık olur ve onu kaçıtır. Ev halkı camdan onun çatılarda koştuğunu görür. O sırada Franzis Caligari'yi izlemektedir. Bir patikada dayanamaz kızı bırakır kaçır. Peşine bir grup düşer. Cesare bir yamaçtan yuvarlanır. Jane'in yanına gider, Jane şoktadır, Cesare der, Franzis Cesare olamaz der ve çıkar. Franzis polis karakoluna gidip şüpheliyi kontrol eder, hücreindedir. Polislerle Caligari'nin kulübesine gider ve Cesar'ın yerine tabutta

bir oyuncak olduğunu görür. Caligari kaçır o ve polisler kovalar. Caligari “akıl hastanesine” girer. Franzis içeri girip onu sorar. Önce bir doktor sonra iki doktor gelir, "yönetici erken geldi onunla birebir görüşmelisiniz" der. Franzis Caligari ile karşılaşınca kaçır, üç doktora söyler ve o adamın suçlarını sayar. Caligari göz hapsinde villasında uyurken üç doktor ve Franzis, yer yer paralel kurguyla uyuyan Caligari görünürken, Kuzey İtalya’da 1783 yılında yaşanmış bir olaya takıntılı bir şekilde bağlanır (Flashback ile Cesare’ın getirildiği gün görünür, zevkten dört köşe, el yazmaları görülür) ve bir uyurgezerin kendi istekleri doğrultusunda kullanılıp kullanılmayacağını keşfetmek için Caligari’nin kendisi olmaya karar verir doktor. Her yerde Caligari yazıları belirir, doktor aklını kaybeder. Franzis ve üç doktorun olduğu yere bir haberci gelir “uyurgezer’i arazide bulduk”. Kalabalık ve polisler Cesare’ın ölmüş bedenini taşıyıp Caligari’nin ofisine getirirler. “Yönetici! İtiraf et sen Dr. Caligari’sin!” Caligari Cesare’ı görünce perişan olur ve doktorlar tarafından deli gömleği giydirilerek hücreye kapatılır. Filmin başındaki bahçede Franzis “ve o günden sonra o deli adam hücrelerini asla terk edemedi”. Akıl hastanesinin geniş salonunda Jane tavana bakarak hareketsiz oturuyor, bir kadın görünmez bir piyano çalıyor, Cesare elinde bir demet çiçek ile geziyor, yaşlı bir adam öfkeyle nutuk atıyor neredeyse yirmi kişi var. Franzis çılgınca yanındaki yaşlı adama Bak işte Ceaser o aslında ölmüştü, yaşlı adam onu terk eder, ve kendini kraliçe sanan Jane’e seni seviyorum benim karım olmaz mısın? Caligari aşağı iner ve “hepiniz beni deli sanıyorsunuz ama aslında yöneticimiz deli, o Caligari!” Karmaşa çıkar, doktorlar Franzis’e deli gömleği giydirip hücreye kapatırlar, yönetici sonunda onun yanılsamasını anladığını söyler “beni şu mistik Caligari sanıyor, artık onu nasıl tedavi edeceğimi biliyorum”. Son bir bakış ve Son.

**KORKUNUN ESTETİĞİ:** Filmde korku imgesi öncelikle Dr. Caligari ve onun uyurgezeri Cesare’dır. Ama tüm kasabanın da çarpık bir imgeye sahip olduğunu ve “bir akıl hastasının hezeyanlarını” ima ettiği söylenebilir. Caligari’nin atıldığı hücre ve filmin sonunda Mr. Franzis’in atıldığı hücre aynı olmasına rağmen dışavurumcu çarpıtma ikincisinde yoktur: İlki aklın çarpıklıkları, ikincisi gerçekçilik üzerinden



kurgulanmış gibi görünmektedir. Caligari 1783'te uyurgezeri ile kendi kötülüklerini gerçekleştirmiştir ve o esnada Cesare'nin kuklası ile dikkatleri kendi üzerinden dağıtmıştır. 1913 tarihli *Der Andere* filminde tek bünyede gerçekleşen dönüşüm bu filmde ikiye ayrılmıştır; "Dr. Caligari ve Mr. Cesare" denilebilecek biçimde geceleri kötülük yapan bir ikinci benlik olarak bir vekil (surrogate) kullanılmıştır. Filmde vekilin kendi öz iradesi yoktur ve tamamen hipnotizma altındadır (sadece Jane ile karşılaştığında ona aşık olur ve onu öldüremez, Tıpkı Golem'de kendi iradesi ortaya çıktığında Miriam'ı kaçıran Golem canavarı gibi). Filmde akıl kontrolü ve bedenleri ele geçiren bir akıl hastanesi doktoru (bilimi kötü yönde kullanmak ve tutkuları için çarpıtmak) ve onun hizmetçisi konumunda bir uyurgezer (mağdur) söz konusudur. Ama filmin çerçeve öyküsüne bakıldığında izleyici aslen Franzis'in akıl hastası olduğunu ve tüm bunları uydurduğunu öğrenir, yine de izleyicinin aklında ufak bir şüphe kalır. Film, bilim insanının kötülükle dirsek temasında olduğu ve insan varoluşunun iki farklı yönünü (şeytani ve iyileştirici) işleyen ve buradan hareketle bir polisiyeye dönüşen bir gizem hikayesi sunmaktadır.

Tüm dekorlar (pencere, evler, korkuluklar, sokak pencereleri ve lambalar, yollar ve yola düşen gölgeler, şehir sokaklarının yolları ve duvarları, kasaba katibinin ofisi, sandalye-masa, duvarlar), aksesuarlar (sandalye, koltuk, şapka) ve en önemlisi de ışıklar ve gölgeler çarpaz, düz keskin çizgiler ve ışık/gölge geçişleriyle tasarlanmıştır. Rus konstrüktivizminde A görüntüsü ile B görüntüsünün çarpışması gibi burada da siyah ve beyazın zıtlığı, ışık ve gölgenin çarpışması söz konusudur. *Golem*, *Homunculus*, *Der Andere* ve *Prag'lı Öğrenci* filmlerinden çok daha belirgin bir şekilde görsel form açısından keskinleşir. Her bir karesine sinmiş özenli bir dekor/kostüm/aydınlatma çalışması yapılmıştır. Şehir ve silüeti bütünlüklü biçimde çarpık ve absürttür. Bu kullanım Franzis'in çarpık zihin dünyasını ifade edecek şekilde kullanılmıştır, dehşet verici, delice bir öykü anlatmasının formunu destekler. Kamera açıları genel plandan yakın-planlara kadar değişken özelliktedir, hareketli kamera, pan, tilt, takip yoktur. Yakın-planlarda ve diğer planlarda ekranın kenarlarından izleyicinin odaklanması

istenen noktaya doğru bir daralma tekniği kullanılır. Oldukça dinamik ve filmin tamamını yayılmış bir çerçeveleme tekniği olarak dikkat çekici. Caligari'nin üstüne üstüne gelen yazılar “Du Musst Caligari Werden / Caligari olmak zorundasın” sekansını da not düşmek gerekir. Oyunculukla diğer filmlere oranla daha az abartılıdır, daha ince oyunlar ve jestler mevcuttur.

### **3.4.5. Von Morgens bis Mitternachts (1920) Karl Heinz Martin**

**SİNOPSİS:** Bankanın sürgülü kapıları kendiliğinden iki yana açılır, veznedar masada belirir. İkinci el dükkanında Genç Adam, İkinci Elci'nin kendine gösterdiği eşyalara bakar ve 10,000 Mark değerinde bir tabloyu beğenir, tabloyu bırakıp çıkar. Genç Kadın Veznedar'dan 10,000 Mark ister, Veznedar şüphelenir ve Banka Müdürü'nü gider, “İtalyan Ulusal Bankası” yazılı kağıdı görür ve bunun bir aldatmaca olduğunu söyler. Genç Adam odasında beklemektedir, otel görevlisine izin verir ve İkinci Elci içeri girer tablo yanındadır. O sırada Banka Müdürü, Kadın'a “size özel bir tavsiye mektubu almış değiliz” açıklamasını yapar, Kadın şaşırır, bankadakilere kendisi için 10,000 Mark kefil olacak biri varsa -Şişko Adam kahkaha atar- Otel Elephant'da olduğunu bildirir. Kadın bankadan çıkar, Genç Adam otel önünde bekler. Veznedar susamışçasına değerli bileziğe dokunduğundan Kadın rahatsız olur ve gider. O sırada içeri Dilenci Kız girer ve dilenir, “Kader” der veznedar. Dilenci kız çıkar, Veznedar, yazmanı çağırır ve onu eczaneye gönderir. Otel lobisinde Kadın'la karşılaşır Genç Adam, biraz daha beklemeleri lazımdır, otel odasına çıkarlar, ikinci elci “banka görevlisi gelecek” denilerek aşağıya yollanır, resmi adam kadına gösterir, kadın beğenir, üstünü değiştirmiştir koltuğa geçer. Veznedar kadına tutulduğundan bankadan yüklü miktarda para çalar. Dilencinin yanında veznedar otel Elephant'a gelir, lobideki görevli ona Kadın'ın odasını gösterir, o sırada banka müdürü İtalya'dan Kadın için gelen kredi bilgilendirmesini görür, yazmanı çağırır, veznedarı çağırır. Veznedar kadın tarafından reddedilince otelin lobisindeki genç adam, ikinci elci ve otel görevlisinin yanından kaçar. Veznedarın kızı, annesi ve eşi evdedir, kız piyano çalar, eşi yemek yapar, annesi oturur. İş dönüşü vakti ailesi onu bekler. Veznedar ailesine “sizinle yapacak bir şeyim

kalmadı der”, o sırada kar fırtınasında polis ve müdür eve yaklaşır. Veznedar kar fırtınası altında kaçır ve bir bisiklet yarışı turnuvasına gelir. Yarışı izlerken kendinden geçer ve “İsimsiz bir bağışçıdan kazanana 10,000 Mark teklif” edilir. Genç bir Prens de yarışları izlemek için oradadır. “Bu yangın Prens Hazretleri’nin deri çizmesinin altında sönüp gitti” der veznedar ve hakemin şapkasına vurup orayı terk eder. Veznedar bara girer ve bir burjuvanın yanına oturup onun içkisinin aynısından içer. Dışarıda herkes deli gibi dans ediyordu, veznedar bir dansçıyı odaya alır, beraber şampanya içerler, dansçı uyuyakalınca suratına şampanya döker, dansçı odayı terk eder. Veznedar tekrar dansa katılır bu sefer de masklı birini odaya davet eder ve dans etmesini ister ondan, fakat eteğini kaldırdığında tek bacağının tahtadan olduğunu görür ve kadının yüzü kurukafaya dönüşür. Filmde yoksul karakterlerin, kimsesizlerin ve geride bırakılmışların tekrar tekrar bir anlığına kuru kafaya dönüştüğü görülür. Veznedar odayı kaçarak terk eder. Bir kumarbaz ile karşılaşır ve birlikte bir binanın bodrum katındaki gizli saklı bir yere giderler. Veznedar kazanmış şekilde masadan kalkar ama bardakiler bir daha oynamak isterler, o sırada barın önünden geçen Kurtuluş Ordusundan bir kız bara girer ve bar kavgasından veznedarı alıp çıkarlar. Sahnede bando çalan adam af dileme sandalyesine çağrı yapar ve veznedarın kasabadaki haline benzer biri sahneye çıkar “benim tatlı bir yuvam vardı” der. Modern şehirde ruh olmadığından yanıkını. “Kurtarılmış ruh” ailesini geride bıraktığı için ve yaptıklarından pişman olur ve sahneden kutlamalarla iner. Veznedar da parayı lanetleyerek tüm parasını Kurtuluş Ordusu’ndaki izleyicilere dağıtır. İzdiham yaşanır. Veznedar şaşkınca başında 5,000 Mark ödül olmasına rağmen Kurtuluş ordusundaki kızın onu terk etmeyip yanında kaldığını söyler, fakat kız gidip onu polise şikayet eder. Veznedar geri ger gider ve haç dekoruna çarpmıha gerilmiş gibi yaslanır. Ekran karardığında sadece haccın üstünde yazan iki kelime aydınlık kalır: “Ecce Homo (işte o insan)”. Son. Film sabah 09:00’den gece 24:00’e kadar bir adamın kasabadan şehir merkezine yaşadığı baş döndürücü macerayı anlatır.

**KORKUNUN ESTETİĞİ:** Korkudan ziyade (film drama olarak tanımlanır) filmde ölümü / kaderi / mağduriyeti temsil eden kurukafaya sahip insanlar dikkat çeker. Korku değil şehvet, hırs, ihtiras ve pişmanlık vardır. Görsel formun biçim bozumu korkuyu / deliliği ve aklın çarpıtılmasını değil modern hayatı ifade etmek için çarpıtılmış gibi görünür. Karanlık, çarpık, eğri büğrü dünya, veznedarın karamsar bakış açısından kaynaklanır. Kaybolmuşluğunu, kafa karışıklığını ifade eder. Karakterin hırsları ve doymak bilmez tutkusu onu tüm inançlarını kaybedeceği bir trajediye götürür. Film, tıpkı Caligari gibi yoğun olarak abartılı, keskin köşeli dekor / ışık / kostüm ve aksesuarlar kullanır. Yalnız bu filmde bu estetik yer yer teatral ve karikatüristiktir. Yine de filmin tamamına sinmiş, çarpık, eğri büğrü yapılar, ışık / gölge, siyah / beyaz karşıtlıkları film boyunca hissedilir. Yer yer filmin, ışığı bu görsel forma uydurmakta zorlandığı ve siyah-beyaz boyaları gölge / ışık diyalektiğine yerleştiremediği hissedilir.

Filme sihirli / fantastik durumlar serpiştirilmiş; kurukafaya dönüşme, belirip kaybolan veznedar, hareket eden mankenler, kendi kendine açılan banka ve kasa kapısı, bisiklet yarışının eğri büğrü bir merceklerle çarpıtılması ve her yerde karşımıza çıkan saat, modern hayatın hem hızı karşısında yaşanan çarpılmayı hem de o dünyanın göz alıcı şaşaalı dünyasını hissettiren göz kamaştırıcı bir sihrî ifade ediyor gibidir. Filmde hız, eğlence, para ile huzur, aile, ruh çatışma halinde işlenmiştir. Özellikle de finaldeki para karşısında inançlarını satan kurtuluş ordusu üzerinden bir eleştiri geliştirilmiştir

Kamera açıları geniş plandan, ayrıntı planlara kadar kullanılır. Flashback, ekranı ikiye bölme, odağa vurgu yapmak için daralma, teknik görsel hileler film boyunca kullanılır. Dekorlar zengindir. Özellikle ikinci elciden satın alınmak istenen resim ile bu resmin gerçeğe dönüştüğü uzanmış kadının çıplak hayal edildiği sahne, kadın bedeninin sunumu açısından modern resmi ifade eder. Öykü hırs, ihtiras ve şehvet peşinde koşan bir banka kasiyerinin bir gününü anlatır. Veznedar her perdede daha fazlasına sahip olmak için sınırları zorlar. Ama 'kader' ölümcül bir şekilde dilencide, küçük kızında, sosyete fahişesinde, bacağı olmayan dansçıda ve kurtuluş ordusundaki

kızda karşısına çıkar. Yozlaşma ve düzenbazlık bu modern evrenin bir parçasıdır ve yıkım, parçalanma ve mağduriyet getirmektedir.

#### **3.4.6. Der Golem, wie er in die Welt kam (1920) Carl Boese & Paul Wegener**

**SİNOPSİS:** Film on altıncı yüzyılın Prag'ında geçer. Prag'ın yahudi tarihinde zengin bir yeri vardır. Prag'ın gettosunda evlerin silüetinin üstünde bir grup yıldız bir araya gelmiştir. Haham Loew yıldızları okur ve tehlikenin Yahudileri tehdit ettiğini görür. Eski hesaplama alet edevatı (teleskopa benzer gökyüzüne doğrultulmuş tripod üstünde bir metre, mercekler, dünya yörüngelerini ima eden dairesel cetveller) arasında bir terastadır. Yıldızları görür teleskopa ve büyük defterine not alır. Haham Famulus da bilimsel çalışmalar yapmaktadır ve Haham'ın kızı Miriam da oradadır. Loew, Haham Jehuda ile görüşmeye gider. Ona cemaate haber vermesini söyler, ve tüm cemaat karanlıkta meşalelerle toplanıp kendilerinden bir trans haline girerler. O sırada İmparator Luhois Yahudilerin derhal bu toprakları terk etmesi için ferman çıkartır. Sebep, kara büyüye karışmaları ve kutsal Hıristiyan geleneklerini hor görmeleridir. İmparator mühürü basar ve Şövalye Florian'ı fermanı gettoya götürmesi için görevlendirir. O sırada Loew kutsal kitaplardan Golem figürünü, Astaroth'u ve kurtuluş inancını okumaktadır. Florian kapıdan girer, Miriam görünür, Loew kitabı kaldırır ve evin gizli mahzenine iner. Kile şekil vermeye başlar. Jehuda'ya Florian gelir, beraber cemaatleri için bir baba gibi olan Loew'e giderler. Loew kile şekil verir. Jehuda, Florian gettoda dolaşır, kalabalıklar onlara merakla bakar, Florian pencereden Miriam'ı görür ve ondan hoşlanır, Miriam'ın Famulus'a söylemesiyle kapı açılırken Loew de bitmiş kille mahzeni kapatır ve hole çıkar. Karşılama odasına geçerler, Loew İmparator'dan bir görüşme talep eder, Miriam odaya girer Florian daha da etkilenir. Görüşmeden sonra Famulus Loew'in gizli mahzenini görür, beraber Golem'i canlandırmaya inerler. Florian imparatorun cevabını getirir Miriam'a selam vererek şehirden geçer, Loew o sırada Famulus'a golemi anlatır. Miriam ve Florian beklerken yakınlaşırlar, o esnada Famulus ve Loew Golem'i dışarı çıkarırlar, Miriam ve Florian iyice yakınlaşırlar, bu esnada

Golem yeryüzüne çıkmış olur. Onu saklarlar, Florian'ın geldiğini anlarlar. Loew imparatorun cevabını okur: "Gel ve bizi sihir sanatlarıyla eğlendir." Florian gider, Loew Miriam'a kızar. Famulus ve Loew yıldız büyü bir yazı yerleştirirler. Kitaptan araştırma yaparlar; dumanlı, yıldızlı, Astaroth'lu, büyü sözlü etkileyici bir sekans sonunda Famulus bayılır, gizli kelimeyi kağıda yazar ve yıldız koyup golemi canlandırır. Golem'e takıp çıkarılan yıldız onu dondurur ya da hayata getirir. Golem odun doğrar, çocuklar ve mahalleli onu izler, Loew tepeden ona komutlar verir, Golem su çeker, Miriam korkar. Golem sokakta gezinir insanlar ondan kaçışır, ekmek alır, Famulus onu hizmetkar olarak tanıtır. Bunlar olurken Florian para verip Miriam'a not gönderir. Loew gül festivali esnasında şehre gider: Balkonda borazanlar, dans eden çiftlerle dolu saray, orkestra, görkemli imparator etkileyici bir görsel oluşturur. Golem ve Loew içeri girerler, herkes Golem'den korkar, orkestra susar, Golem tanıtılır, kadınları korkutur. Loew imparatora bu şovda Yahudilerin hikayesini anlatacaklarını, konuşmamalarını ya da gülmemelerini söyler. O esnada Florian Miriam ile buluşur sarılır öpüşürler, famulus uyumaktadır. Sarayda herkes oturmuştur şov başlar, dumanlar fişekler eşliğinde geçmiş duvara yansır ve tembih edilenin aksine herkes kahkahalarla güler. Bir anda görüntü kaybolur ve saray üstlerine çökmeye başlar. Herkes kaçışır kendilerini kurtarmaya çalışırken pencereden kendilerini atarlar. Golem kimse çıkmasın diye kapıyı tutar. İmparator Loew'e "bizi kurtar sizi bağışlayayım" teklifinde bulunur, Golem duvarı tutup herkesi kurtarır. Loew ve Golem gettoya dönerler ve kurtarıldıklarını söylerler. Gettoya girerler. Golem Loew'e saldırmaya çalışır, Loew onun yıldızını çekip etkisiz hale getirir. Yahudiler sokaklarda güzel haberi alırlar, yüzlerce yahudi "kutlayalım" diyerek borazanlar eşliğinde toplanır. Famulus da neşeyle uyanır. O sırada Loew, Uranüs'ün gezegenler evine girdiği zaman Astaroth'un yaratığını geri isteyeceğini okur, yıkım getireceğini öğrenir. Tam Golem'i kıracakken kutlama seferi gelir ve Loew çıkar. Famulus kapısının önüne gelir Miriam'ı zorla çıkarmaya çalışır, içeriden erkek sesi gelince Famulus Golem'i uyandırır ve içeriye saldırmasını söyler. Golem kapıyı kırar, Miriam'ı sürükler yere atar, Florian'a saldırır, Florian kaçır o kovalar. Florian bıçakla terasa çıkar, Golem onu aşağı atar, sonra Miriam'ın baygın

bedenini alır, masaya yatırır tam o anda Famulus gelince bir meşaleyle evi yakar ve Miriam'ı alıp evi terk eder. Onu sokaklarda saçından sürükler. Yahudilerin kutlaması yangın haberiyle bölünür, yığınla insan olay yerine koşar, kıyamet kopacak gibi telaşlanırlar. Loew çıkar ve büyü yapar, yangını söndürür, alevler dumanlar her yeri sarar, golem sonunda kızı bırakıp gider ve Loew de kızına sarılır, herkes ona şükranlarını sunar. Golem gettoda çıkar. Oynayan çocuklardan küçük birini kucağına alır, çocuk yıldızı çıkarır, Golem düşer, herkes kutlarken Golem'in gittiğini fark ederler. Çocukların başında onun taşlaşmış bedenini bulurlar, şükrederler ve yahudi yıldızı belirirken gettoya onu ellerinin üstünde taşırlar.

**KORKUNUN ESTETİĞİ:** Korkudan ziyade fantastik, masalsı bir film havasında ilerleyen bir filmidir. Sırf bir yaratık var diye korku üzerinden tanımlanmasındansa fantastik-olağanüstü tanımı bu filme daha uygun düşmektedir. Burada söz konusu korku nesnesi başta Yahudilerin kovulmasını emreden imparator iken, Golem'in gelmesiyle korku yer değiştirir. Golem ürkütücü, kilden yontulmuş bir ruhtur. İnsan değildir. Bir taşın içine girip Yahudilerin kurtuluşu için çalışır, daha sonra büyüsel astrolojik kurallara uyulmadığında kontrolden çıkar. Ama finalde de görüldüğü gibi aslen tüm gettonun şükranlarını ilettiği bir kurtarıcıdır. Golem büyüsel / dinsel bir varlık ve Musevi inancında bir efsane, bir kurtarıcıdır. Haham Loew tarafından büyüsel bir takım hamlelerle hayata getirilir (ve bu noktada ciddi oranda Prometheus, Frankenstein, Metropolis gibi canavar anlatılarına göndermeler fark edilir). Modern Frankenstein ve Antik Prometheus bilim çerçevesinde canavarları farklı perspektiflerden ele almaktadırlar. Golem'de ise daha çok dini / büyüsel referanslar kullanılmakta, ama astrolojik açıklamalar ve kutsal kurallar gerçekten de bir teknolojik el kitabı gibi işlemektedir. Bu da Golem'in anlatısını yukarıda bahsi geçen anlatılara yaklaştırmaktadır. Kadınlarla ilişkisi açısından King Kong ile de akrabalığı hissedilmektedir. Yahudilik perspektifindeki anlatısından dolayı Kracauer tarafından Yahudilerin istenmeyişi ve faşizmin yükselişine işaret ettiği iddia edilmiştir.

Filmin setleri oldukça etkileyicidir; Loew'in çatısı, çatıya çıkan merdivenlerin olduğu çalışma odası, evin mahzeni, getto şehrinin silüeti, imparatorluk sarayı, gettonun duvarları, getto kapısı gibi pek çok mekan görkemli ve görsel açıdan doyurucu şekilde tasarlanmıştır. Sokak, ekmekçi, pencere kenarındaki odalar gibi daha doğal ve yaban bölgelerde bile bir estetik yakalanabilmektedir. Mekanlar, kostümler, aksesuarlar, kalabalık figürasyonlar ve en önemlisi de ışıklandırma, ışık / gölge oyunları, silüetlerin ve karanlık atmosferin kullanımı oldukça yetkindir. Wegener'in bu filmi çarpık bir kullanımı yalnızca Haham Loew'in evinde gerçekleştirir. Wegener'in dışavurumculuğu daha çok ışık-gölge oyunlarında, epik sahnelerin karanlık-aydınlık kontrastında ve anlatıdaki intikamcı ruhun yıkım ve ölüm saçan olaylarında, Golem canavarının grotesk yüzündedir.

Oyunculuklar sessiz sinemanın abartılı oyunculuğuna uygundur fakat bu defa yüz yakın planlar söz konusudur. Oldukça fazla ve farklı çekim tekniği kullanılmıştır. Ayrıntı planlar, yüz yakınlar, şehir silüetleri, gökyüzü ve teleskop bakış-açısı-planları, ev penceresinden aşağı yapılan bakış-açısı-planları filmi zenginleştirmektedir. Bu da oyunculukların diğer filmlere oranla daha mimiksel, daha küçük bir hale gelmesine ve sinemasal bir oyunculuğunun ortaya çıkmasına yaramaktadır. Kimi zaman silüetler, dalgalanan kostümler, sarayın yıkım sahnesi ve görsel efektlerle süslenmiş oldukça ustalıklı sahneler söz konusudur. Golem'in canlandırılma sahnesi, saray eğlencesi ve yıkım sahnesi, kutlama sahneleri, yangın sahnesi de bunlara örnektir. Golem rolünde Paul Wegener'in oyunculuğu etkileyici ve korkutucudur, kaskatı kesilmiş taş gibi beden hareketleri, korkunç yüz ifadeleri, çevresindeki kırılğan insan bedenlerini gerçekten savunmasız göstermektedir. Filmin figürasyon kullanımı da bir hayli zengin, görsel kompozisyonları da bir o kadar güçlüdür.



### 3.4.7. Genuine (1920) Robert Wiene

SİNOPSİS: “Her zaman yaptığı gibi ressam Percy en sevdiği öyküye kendini kaptırmıştı” ara yazısı ile film açılır. İki arkadaşı Percy’yi ziyarete gelirler. Percy okuduğu öyküyü ve resmi iyice gizler. İki arkadaş üzerinde çalıştığı resme başladığından beri çıldırdığını, gözlerinin altının çöktüğü, kendisini bu hale getiren resimden kurtulması gerektiğini konuşurlar. O sırada yaşlı bir adam olan Lord Melo gelir ve Percy’nin bir efsaneye ait güzel bir karakterin resmi üzerinde çalıştığını duyduğunu söyler ve resmi satın almak ister. Percy resmi ona göstermek istemez ve hiçbir paraya resmi satmayacağını bildirir. Percy’nin aksi tavırları üzerine iki arkadaş evden çıkar, Percy resmi açar, bu gerçek boyutlarda bir kadın olan Genuine’in tablosudur, ve karşısında uzanıp öyküyü tekrar okur. Genuine bir pazarda diğer kızların arasında satılığa çıkarılmışken Lord Melo gelir ve onu diğer köle kadınları almaya ikna etmeye çalışan satıcıya rağmen, kenarda sessizce yabani bir şekilde duran Genuine’e ilgi gösterir. Genuine hırçın bir şekilde tıslamakta, satıcının elini ısırılmaktadır. Melo onu akvaryumdaki bir balık, kafesteki bir kuş gibi, onun için yapılmış, süslenmiş, gösterişli bir odaya kapatır, içeride süs havuzu bile vardır. Berberi Guyard dükkanı kapatıp Melo’yu traş eder. Melo ve Genuine birlikte otururlarken kadın onu tavlayıcı hareketler yapar ve kendisini bir kerelik dışarı / yukarı çıkarmasını ister. O yokken gelip kendisini bulamamış bir müşteri Guyard’ın camını kırar. Guyard berber dükkanını kilitler ve gizli saklı sokaktan geçer, etraftaki yerliler bunu fark edip öfkelenirler ve bir araya gelip bir şikayette bulunmaya karar verirler; o evde ne olduğunu kimsenin bilmediğini ve Guyard’ın hakim tarafından zorla açıklama yapmak durumuna olduğunu söylerler. Öfkeli kalabalık birlikte adli hakimın yanına gelirler ve şikayette bulunurlar, fakat ondan Melo’nun soyunun yetmiş yıldır o evde yaşadığını, tuhaf bir adam olduğunu ama kasabanın hayırseveri, bağışçısı olduğunu öğrenirler. Guyard yeğeni Florian’ı berber dükkanına çıkar olarak alır, Florian Guyard’a ceketini giydirir, onu yolcu eder. Guyarg traş ederken adli hakimden gelen soruşturma notunu Melo’ya gösterir ve yarın kendisinin yerine Florian’ın bir seferlik geleceğini söyler ve Florian’ı över. Ertesi gün

Genuine bir merdiven bulur ve çıkış yolunu keşfetmiş olur. Melo saatin öğlen olduğunu fark eder ve Florian'ı içeri alır, Florian onu traş etmeye başlar. Genuine önce saklanır, Florian onu görünce şaşırır kalır, işine devam etmeye çalışırken Genuine'in ayartmasıyla Melo'nun boğazını ustura ile keser. Genuine saklanır, Florian tam uşak kendisine bıçakla saldıracakken Genuine'in uşağın ona hürmet etmesi için Melo'dan yüzüğü almasını öğütlemesiyle uşak gider. Genuine, Florian'dan ona olan aşkı uğruna intihar etmesini ister. Florian yapamayınca uşağı çağırır ama uşak onun kaçmasına müsaade eder. Melo'nun yeğeni Percy eve geldiğinde Genuine ona yalan söyler ve iki birbirlerine aşık olurlar. Percy ayarladığı bir sandık kadın kıyafetiyle Genuine'i mest eder, Genuine en çok da bıçağı beğenir. Percy ve Genuine sarmaş dolaşırken, Genuine'e onun için ne isterse yapacağını söyler. Taşıyıcı bavulları çekindiği için Melo evine kadar taşımadan bırakır, Percy'nin değerli arkadaşı Curzon eve kendisi gelir ve uşak onu karşılar. Percy ona sarılıp yukarı çıkarır. Genuine ve Percy sarmaş dolaştır fakat Percy kadının ona olan aşkından emin olmak için küçük bir oyun oynar. O esnada Florian günlerce hasta yatağında yattıktan sonra iyileşmiştir, halkı galeyana getirip Genuine'in üzerine salar. Genuine kenara kısıtıldığında aşık olduğunu ama Florian'a olmadığını söyler. Florian bu şekilde yaşayamayacağını söyler, Genuine reddeder, Florian Genuine'i öldürür. Percy korkunç kabustan uyanır, kenara çekildiğinde Melo gelir ve ona 100,000 Marklık bir çek yazar, Percy kabul eder, Melo resme son kez bakıp odadan çıkar.

**KORKUNUN ESTETİĞİ:** Genuine 'güzel ve sapkın' bir kadındır. Ona olan aşkları için kan akıtan ilkel kabilelerde büyümüş, zalim eylemlerin içinde bulunmuştur. Kendisi bir efsane kahramanıdır ve ona olan düşkünlüğü ile geceleri gündüzüne karışan ressamın hayallerini süsler, onu ele geçirir. Buradaki korku ilkin sanat eseri ve yaptığı eserin nesnesine sahip olmak için yanıp tutuşan bir sanatçının hezeyanlarında belirir. Öyle ki okuduğu tarih kitabında olayların merkezinde sanki o varmış gibi tüm hikayeyi kendi kafasında tahayyül eder. Vahşi, sapkın ve çekici bir kadın olan Genuine, hapis tutulduğu kilerden kaçıp yaşlı ev sahibini öldürür ve aşığına kendisi için cinayet

işlemesini söyler ve kabul etmediğinde onu da öldürtmeye kalkar. Daha sonra bu kişi halkı galeyana getirip ‘cadı’ olarak atfettikleri Genuine’i boğazlayarak öldürecektir. Burada kadının cadılaştırılması, ilkel kabilelerin aşk tanrıçası olarak kendisine adaklar adanmasından gelir, primitif bir kökeni vardır. İlkel kabileler onu da vahşileştirmiş, cadılaştırmıştır. Modern hayatın ‘cadısı’ ilkel hayatın ‘tanrıçasıdır’. Öykünün ikinci yarısında Genuine aşık olduğunda korkutucu olan ise yalnızca Florian’ın çılgınca aşık karakteridir. Onun galeyana getirdiği halk, Hollywood’un Frankenstein canavarı uyarlamalarında tekrarlanacağı gibi, aslen yumuşak yürekli olduğunu kavradığımız canavarı yok eder. Çerçeve öyküde ressam eserini tam yok edecekken -sanki tüm döngü tekrar başlayacakmış gibi- Melo resmi satın alır. Bu adamların Genuine’e ve onun portresine duydukları yoğun / sınır tanımaz arzuda aşkın dehşeti söz konusudur. Cinayet, kan ve benzeri kutsal aşk için adanması gereken adaklar korku imgelerini oluşturur. Melo’nun Genuine’i hapsedmesi ve onu eve kapatması, kasabada kimsenin bilmediği bir köşede hayatını sürdürmesi ve vahşi bir köle satın alması da onun kötücüllüğünü ifade eder. Filmin sonunda asıl lanetli olanın yetmiş yaşında olan bu evin kendisi olduğu mesajı verilir: “Bu lanetli evden kaçalım”. Yıllarca bir soyun devamını temsil eden bu burjuva evi asıl kötülüğü kasabaya getirendir, kötülüğü satın alır ve onu içeri hapseder. Lord Melo’nun karakterinde doyumsuz zenginler ile Dracula’nın soy saplantısını ima eden bir kan vurgusu hissedilir. “Dışarıyı kötü” diyen yaşlı adam asıl kötülüğü yapmakta, bir kadını evinde hapis tutmaktadır.

Dikkat çekici noktalardan biri filmin sanat tasarımını dışavurumcu ressam César Klein’in yapmış olmasıdır. Filmde bütün dekorlara, kostümlere, karakter makyajlarına sinmiş ve ışık-gölge oyunlarında mevcut bulunan bir görsel form vardır. Çerçeve öykü dışavurumcu değilken, Percy’nin hayalinde gördüğü dünya dışavurumcu öğelerle süslüdür, tıpkı Weine’nin *Caligari* filminde olduğu gibi. Melo’nun çalışma odası ve ev mimarisi, Genuine’in yer altındaki odası, sokaklar, berberin odası, şehir merkezi vb. her mekan özellikle tasarımsal ve dikkat çekicidir.

Tilt ve pan kamera hareketleri filmde mevcuttur. Genuine'in oyunculuğu başlarda "barbarca" sert ve keskin, daha sonraları daha yumuşak bir hal alır. Cinayet sahnesi, halkın tırpanlarla eve akın ettiği sahne, özellikle de Florian'ın Genuine'i kovaladığı sahne izleyicide yoğun duygular uyandırmayı başarır. Florian'ın hararetle gördüğü rüyalar, odak çevresini kaplayan siyah çerçeveler, devasa tablonun içinden çıkan Genuine ve kostümler görsel anlamda dönemine göre oldukça yetkindir. Filmdeki çarpık form kullanımı Percy'nin zihin dünyasına, geçmişte yaşanmış bir efsanenin ete kemiğe bürünmesine hizmet etmektedir. Florian'ın Genuine'den kaçarken kendini toprağa attığı çarpık orman, doğanın duygusal dışavurumlara alan açtığı yerlere örnek iken -ki örneğin *From Morning Till Midnight* çok daha teatral ve iki boyutlu iken- Weine derinliklidir ve taştan binaların üç boyutlu etkisini yaratmakta ustalıklıdır. Klein'in tasarladığı dekorlar Kokoscha'yı andırır ve tüm filme sinmiş simetrik desenler ve aşırı süslemeli zıt renkler, Caligari'nin zikzaklarından da fazlasını izleyiciye vadeder.

#### **3.4.8. Schatten - Eine nächtliche Halluzination (1923) Arthur Robinson**

SİNOPSİS: Gölge perdesinde bir el bir parmağını havaya kaldırır. Bir köyün meydanındaki süs çeşmesinin ardında büyük taştan bir malikane görülür. Salonda Kadın eşi olan Adam'ı bir şekilde gönderir ve perdeyi açıp aradaki aşığın gülümser. Sokaktaki Gezgin buna tanık olur. Aşık hemen kapıya yönelir. Adam yatak odasına çekilir ve küçük bir mendili eline alıp Kadın'la geçmişini hatırlar, mendili öpüp koklar. Üç Centilmen misafir gelir, Gezgin'e selam verip uşaklar tarafından içeri alınırlar, o sırada Aşık Genç Kadın'ın elini öper. Adam yatak odasında korkunç bir gündüz düşü görür: Kadın Genç'in yanında zevkle durur, daha sonra bir sürü erkek eli Kadın'a ulaşmaya çalışırken merdivenden çıkıp kaçır. Hınzır uşak, Adam'ın bulunduğu odaya geçtiğinde Adam onu içeride ne olduğuna dair sorgular, Uşak Üç Centilmenin Kadın'a dokundukları yalanını söyler ve gölgelere gerçeklik atfeder. Adam şok olur uşağa yumruk atar. Adam odadan çıkıp Kadın'a daha önce koklayıp öptüğü mendili verir, kadın mendili Genç'in verdiği çiçeği taktığı dekoltesinin arkasına içeri sokar.

Adam'ın yanında oturan Kadın, Genç'e doğru uzandığında sanki gizli gizli aşığıyla oynuyorlarmış gibi görünür, ve Adam emin olamaz kendini yer. O sırada Hınzır Uşak "ben demiştim" dercesine şarap doldurur Adam'a. Adam kahrolmuş halde yana döndüğünde orkestra onu görüp hemen çalmaya başlar. Oysa Kadın Adam'a döndüğünde olayların aslında sandığı gibi olmadığı, göz yanığı olduğu anlaşılır. O sırada Gezgin ihtiyar uşağı ikna etmeye çalışır. Hizmetçi Kız aynaya bakarken Gezgin onun yanına gider, ona şakalar yapar iki uşak onu zorla dışarı atarken biri takılıp düşer ve düşen uşağın gölgesi duvara vurur, gezgin büyülü fenerin sağladığı gölge oyunuyla 'uşağın gölgesinin kafasını eşek kafasına dönüştürür. Düşen adam kalkar, bu sefer de gezgin gölge oyunları ile birbiriyle kavga eden iki adam yapar ellerini kullanarak. Gezgin, Adam'a da bir gölge oyunu yapar -o sırada içeride Genç ve Kadın yakın durarak şarap içer- Adam onu içeri davet eder, uşak uzun süredir reddettiği Gezgin'in çantasını getirmek zorunda kalır. Kadın ve bir centilmen dans ederlerken kadının askılarından biri yana düşer. O sırada Hizmetçi köpeği bir ileri bir geri gezdirir. Kadın sonra tek başına dans etmeye başlar, Adam orkestraya "çift kişilik dans parçası" çalmamaları için komut verince şarkı biter. Kadın tek başına dans ederken Gezgin şamdanı kadının arkasına götürür ve kadının eteğinin altındaki bedeninin silüeti görünür olur, üç centilmen hevesle dansı izler. Yemek masasına geçtiklerinde Genç, bir centilmeni geriye çekerek kadının öteki tarafına oturur, Adam ise kadının diğer tarafında uzakta, ayakta durmaktadır. Gezgin'in gölge şovu başlar. Gölge şovunda Çin'de bir kadın gizli aşığı ile buluşur, kocası gelince aşığı saklanır, kadın kocasını ip ve davulla bağlayıp müzik çalıp uyutur -Genç bu öyküden çok keyif alır- sonra aşık gelir ve kadının kocasını sıkı sıkı bağlar ve öpüşürler. O sırada Kadın ve Genç'in elleri çok yaklaşıncaya Gezgin bunu fark edip feneri onların ellerine tutar, gölgeleri el ele tutuşmuş gibi görününce Adam öfkeyle fırlar fakat gerçekte öyle bir şey olmadığını görünce geri çekilir. Gezgin'in göz yanıltıcı oyunları ile evdeki herkesin gölgesi bir uçtan öteki uca çevrilir. Böylece aldatma, ikiyüzlülük, zevk düşkünlüğü iyice ortaya çıkar ve Kadın, Adam'ı Genç ile aldatır. Bunu fark eden Adam yıkılmış bir vaziyette elinde halatlarla bir şövalye zırhının yanında durur, halatı uşaklara verir, çalışma

odasına gider ve onlarca kılıca bakar. Kadın Genç ile buluşmasından sonra odasından çıkar, koridordaki aynadan kendisine bakar, o sırada hizmetçiler onu sıkıştırır, kadın çığlık atıp kaçar -Adam'ın gölgesi çalışma odasının kapısında dikkat kesilir- salondaki adamlar dikkat kesilir, kadın evden çıkar, uşaklar onu sıkıştırır ve gölgelerinde çırpınıp durmakta olan kadını bağlamaya çalışırlar. Kadın son kez kaçar, fakat yine kenara sıkışır, onu yakalamak üzere olan uşağın gölgesi Kadın'ın üzerinde yükselir. Salondaki üç centilmen Genç'i zor zapt ederler, Adam kütüphanede kılıcın ucunu büker, kadın kendisini bıraksınlar diye mücevherlerini uşağa gösterir, kabul edilmeyince yere atar, uşaklara teslim olur. Adam çalışma odasından kılıçları alır, gölgesi geyik boynuzuna denk gelir, kılıçla boynuzu yere düşürür, odadaki devasa kadın tablosuna bakar ve odadan çıkar. Genç karşı çıkar ama Adam onu geri püskürtür, diğer üç centilmen Adam'ın zoruyula kılıçlarıyla kadını öldürür. Genç kahrolur. Adam da şok olmuş halde salondan çıkar, kadının odasına gidip ona seslenir cevap alamaz. Aynadaki yansımasına bakar, çılgına dönmüş suratını tanıyamaz ve aynayı parçalar. Karanlıkta bahçeden çiçekler toplar, bıkkın bitkindir. Salona girer. Herkes ona saldırıyorken çiçekleri görünce dururlar. Sonra adamlar kılıçlarla Adam'a saldırır, evin penceresinden öldürülen adamın gölgesi görünür, cam kırılır ve adam pencereden evin önüne düşüp çiçekler arasında ölür. Ceset kaybolur, onu camdan itenler kaybolur ve ekran küçülür. Gezgin Eğlendirici ve masa başında onun şovunu izleyen ekip yine görünür. Gezgin gölgelerini tekrar bir uçtan öteki uca getirir. Hayretle kendilerine gelirler. Gezgin mücadele olarak şova devam eder, bağlanmış ve uyuyan koca iplerini koparır ve aşık adamı kılıcıyla ortadan ikiye böler, kadın adama yalvarır ve öpüşüp barışırlar, sevgili de geri hayata döner ve saygıyla uzaklaşır. Şov biter, herkes hayretle ve korkuyla ayağa kalkar. Adam alkışlar. Üç centilmen rahatsız olurlar selam vererek çıkarlar, Genç de selam verip çıkar. Üç centilmen ihtiyar uyuyakalmış uşağın yanından bahşiş vermeden çıkarlar. Adam Kadın'a sarılır öperken yüzüğünü gezgine fırlatır hediye eder. Gündüz olmuştur. Köylü pazar yerine günlük mahsülleri yerleştirir, selamlaşırlar. Pencereden gündüz gezen gölgeler misali uzaklaşan konukları izlerler, Genç de son kez Kadın ve Adam'a bakıp

uzaklaşır. Gezgin, domuzu kağan köylünün domuzunun üstüne atlar ve uzaklaşır. Köylü şaşkınca istavroz çıkarır ve arkasından koşar. Çift pencereden mutluluklar bakar. Son.

**KORKUNUN ESTETİĞİ:** Filmde korku bastırılmışın ortaya çıkışıyla gerçekleşmekte ve en derin insani arzuların kaynaklanmaktadır. Kuklacının sayesinde ortaya çıkan aldatma hikayesi, Adam'ı bir katile dönüştürür. Kılıç, 'boynuzlanmışlık' hissi, devasa portresinde temsil edilen yüce sevgilisinin artık kendisini arzulamıyor oluşu Adam'ı delirtir. Kadını öldürdükten sonra sanki ölmemiş gibi onun kapısını çalar ve aynadaki kendi çıldırmış yüzünü görünce aynayı parçalar, yas tutmak için çiçekleri toplar fakat kendisi de bir cinayete kurban gider, camdan düşüp ölür. Film kıskançlık ve yoğun duyguları nedeniyle katile dönüşen bir adamın hikayesini anlatır. Öykünün ahlaki, melodramatik mutlu sonu olmasaydı daha keskin bir dehşet hissi ile sonlanabilirdi. Dolayısıyla film bu haliyle bir korku filmi olmaktan ziyade bir gerilimi andırmaktadır. Kuklacı figürünün olumlu jestleri ve komiği de filmin trajikomik tarafını beslemektedir.

Filmin ara yazıları olmaması ve gölge/ışık diyalektiği üzerinden bir öykü anlatması, onu en az *Caligari* kadar görsel ve etkileyici bir halde getirmektedir. Filmde gölgeler başrol oynamakta, tüm sinematografi gölgelerin anlattıkları üzerinden ilerlemektedir. Yer yer ayna yansımaları, göz yanılmaları, rüya sahneleri, yanlış anlamalar ile öykü desteklenmektedir. Dekorlarda özel bir çarpıtma olmasa da aristokrat taş duvarlar, geniş odalar ve eşyalar arasında arzuları ile kavru lan insanlar, gölgeler ve ışık kaynakları ile bir şekilde çarpıtılmışlardır. 'Perde içinde perde' formu ile gölge kukla şovu (gölge oyunu) filme özel bir ironi katmaktadır. Çerçeve öykü filmin bir yarısını kaplarken, karakterlerin gölge dünyasına geçtiği kısım öbür yarısını kaplamaktadır. Gölgele r üzerinden ilerleyen her sahneler ustalıklarla kotarılmıştır ve özellikle erkek ellerinin kadının gölgesini okşadığı sahne, kadının iplerle bağlandığı (kukla oyunu gibi) ve kılıçlarla üç centilmen tarafından öldürüldüğü sahne, gezginin tüm gölge numaraları, kütüphane sahnesindeki Adam'ın Kadın'ı öldürme kararı aldığı esnadaki gölgeleri ve koridordaki ayna oyunları ustalıklı sahnelere örnektirler.

Oyunculuk kıskançlığı ve rahatsızlığı yoğun olarak hissettirmektedir. Filmde çok geniş ve geniş planlar, bel planlar ve yakın planlar bol bol kullanılmaktadır. Özellikle ayrıntılara ve göz yanılıklarına odaklanıldığından, sinemasal niteliklerden fazlasıyla yararlanılmaktadır. Filmin ilk yarısında gölgeler, bastırılmış arzuların dışavurumu olarak Adam'ın rahatsız olduğu imgeler şeklinde karşımıza çıkmakta (kabusunda gördükleri gerçeğe dönüşmektedir), ikinci yarısında ise gölgeler ve çarpıtma (ki aynadaki imgenin parçalanmasıyla sembolize edilmektedir) hem bastırılmış arzunun hem de şiddetin dışavurumu olarak kullanılmaktadırlar. Aldatma, yasak aşk, cinayet, intikam su yüzüne çıkmakta ve bir vahşete dönüşmektedir. Bu anlamda bu filmde kuklacının (ya da sinemanın ta kendisinin) rolü ahlaksızlığı göstermek ve yadsımak iken, düzeni ve ahlakı tayin etmek bir kurtarıcılık görevi üstlenmek şeklinde tasarlamıştır.

### **3.4.9. Der müde Tod (1921) Fritz Lang**

SİNOPSİS: Ara yazıların bir hayli yoğun ve sık olduğu Sessiz film bir çerçeve öyküden ve üç kısa öyküden oluşur. Film "bir zamanlar, bir yerde" diye başlar ve ufak bir köyde bir vadide geçer: "Herkes mutlu mesut iken sonbahar yaprakları gibi çürüyen, yol ayrımında Ölüm beklermiş". Ölüm, at arabasında giden çiftin karşısındaki köylü kadını indirip arabaya biner. Kasabanın Altın Tek Boynuz Hanında Vali, Din Adamı, Doktor ve Öğretmen köydeki yabancıyı, yani Ölüm'ü konuşurlar. Yabancı mezarcıdan yan arazi hakkında bilgi alır vali ve konseyi altınla ikna edip o araziye alır. Ardından büyük bir duvar örer, konsey duvarın etrafında dört döner fakat içeri giremez. Ölüm - kendi bahçesini yapacağını söylemiştir savunmada- açılan kapıyı sadece ben bilirim der adamlara. Ölüm, Tek Boynuz Hanına girer ve yeni nişanlanmış çiftin karşısında oturur. Kadın içeri gittiğinde Adam'ı alır ve ortadan kaybolur. Kadın her yerde sevgilisini arar. En sonunda akşamüstü Ölüm'ün duvar ördüğü araziye gelir. Bir sakat-hasta hayaletler güruhu Kadın'a doğru yürüyüp duvarın içinden geçerler, kadın o sırada Adam'ı görür ona yalvarır ama onu durduramaz. Bayılıp kalır, ama onu bir şifacı kurtarır. Şifacının evinde Kadın açık bir şiir kitabında Davud'un oğlu İsrail'in Kralı Solomonun şarkısını



okur: Aşk ölüm kadar güçlüdür. Saat 11:00'i vurur ve kadın o sırada öldürücü bir içki içip intihar eder. Başka bir boyutta çok yüksek merdivenleri tırmanır ve Ölüm ile karşılaşır, beraber tüm dünyadakilerin kalan vakitlerini gösteren uzun mumların olduğu bir odaya girerler, ateş titrek titrek yanar ve ömrünün sonlarına gelenlerin mumu kısalır. O sırada bir bebek ölür Ölüm'ün kucağında belirir, Anne yatağın başında ölü bebeğine ağlar. Kadın yalvarır, aşkın ölümü yenebileceğini söyler. Ölüm bunun zor olduğunu bunu yapabilirse kendisinin de memnun kalacağını söyler ve ona üç şans verir.<sup>29</sup> Üç hikayede de başarısız olan kadına Ölüm bir şans daha verir, kendisi yerine başka bir can feda edecektir. Kadın dünyaya iner. Zehri içtiği ana döner, saat 11:00'dir. Önce yaşlı

<sup>29</sup> Birinci hikaye: “inançlıların ülkesinde” diye başlar ve Orta Doğu'da bir halifelikte ve İslam devletinde geçer. Halifenin eşi bir Frank adama aşıktır ve adam gizlice saraya girmiş prensesin yanına gelmiştir. Gizlice kaçarken bir müslüman onu fark eder ve linç etmeye kalkarlar. Kadın onu korur adam kaçır. Halife kadını sıkıştırır ama kadın itiraf etmez. Kadın en yakın hizmetçi kadını Adam'ın yanına yollar ve halifenin tüm adamlarının onu aradığını gizlice saraya gelip saklanmasını iletmesini söyler. Kadın yolda giderken bir adam onu fark edip takip eder. Hizmetçi kadın adama bilgileri verir. Adam da halifeye haber verir. Gece Aşık ipe tırmanır kadının yanına gelir, sarılı öpüşürler. Hizmetçi halifenin geldiğini haber verince adam kaçır, kadın kaygı içinde halife ile konuşurken halifenin adamları Aşığı yakalar. Terasta birlikte vakit geçirirlerken yukarıdan aşık olduğu adamın gömüldüğünü fark eder. Aşağı inip ağlar. Bir mum söner.

İkinci hikaye: Avrupa'da bir festival sırasında Venedik'te geçer. Prens Monna, Fiametta Girolamo ile zorla evlenmek zorunda bırakılmıştır ama aslında Francesco'ya aşıktır. Ondörtler konseyi Francesco'dan haberdardır. Fiametta iki mektup yazar ve haberciye verir. İlki Girolamo'yadır, akşam onda kendisini ziyaret etmesini söyler. İkincisi Francesco'yadır. Haberci Fiametta'nın ricası üzerinde Girolamo'ya yalan söyleyerek yalnızca bir mektup olduğunu söyler. Girolamo'nun talimatıyla öldürülür, ikinci mektup öğrenilir, başka bir adam Girolamo'nun kıyafetini ve mektubu Aşık'a götürür, o sırada Fiametta hizmetçiye kendisinin hayatının tehlikede olduğunu söyler ve saat onda kendisi için birini öldürmesini ister. Aşık, gece Girolamo kostümüyle gelir ve Fiametta maskeyle karşısına çıkar, karşısındakini Girolamo sanmaktadır. Karşılıklı düello yaparlar ve hizmetçi Aşığı öldürür. Fiametta şok olur, aşığı kollarında gözlerini yumar, ikinci mum söner.

Üçüncü hikaye: Asya'da Çin'de geçer. Ünlü sihirbaz A Hi'ye imparatorun doğum günü gösterilerine katılmasını ve kendisini eğlendirmesini salık veren bir mektup gelir -başarısız olursa üzülerek kellesi kesilecektir. Aşık çift Tiao ve Liang onun gösterilerinde yanında bulunur yardım ederler. Ona sihirli değneğini getirirler, uçan halıyla yükselirler. Ölüm, İmparatorun okçusu olarak nöbet bekler. Halk tek tek imparatorun ayaklarına kapanır. Sihirbazın ekibi dağların üstünde uçup meydana iner, imparatorun ayaklarına kapanırlar. İmparator hemen şov başlasın der, kadın boş bir kutuyu gösterir, sihirbaz sihir yapar ve kutunun içinden yüz kişilik bir minik ordu çıkar, imparatorun önünde eğilirler. Kadın orduyu kutuya koyup imparatora sunar, imparator orduyla beraber kızı da ister. Sihirbaz onsuz sihir yapamayacağını ona ihtiyacı olduğunu fakat imparatora sihirli bir at hediye edebileceğini söyler ve küçük bir at minyatürünü gerçek bir ata dönüştürüp hediye eder. İmparator etkilenir ama yine de kızı ister. Sihirbaz bir şey yapamaz, kızı askerler tutar fakat aşığı da peşlerinden gidip engellemeye çalışır, imparator yarın aşığı giyotine yollayacaktır. İmparator, kadının kendisine yüz vermediğini fark edince sihirbaza yine salık verir, sihirbazı kadını ikna etmeye çalışırken kadın sihirli değneği alır ve kırar sihirbaz kaktüse dönüşür, kadın değneği alıp nöbetçileri domuza dönüştürür ve bir filin tepesinde sevgilisini de alıp kaçır. İmparator orduyu peşlerine salar. Sihirli değnek her sihir yapışında küçülüp güçsüzleşir. Kadın peşlerinden gelen orduya ateş cinlerini/iblislerini gönderir. Ormanı alev alır. İmparator okçuyu sihirli atla vadilerin üzerinden uçarak gönderir. Kadın son büyüsünü yapıp adamı kaplana kendisini de taştan heykele çevirir. Okçu kaplanı vurur, aşık insana dönüşüp ölür, heykelin gözünden gözyaşı süzülür.

eczacıdan canını ister, adam deliye döner ve onu kapı dışarı eder, sonra bir dilenciden canını ister dilenci çılgınca onu reddeder, sonra hastanede yaşlı ve güçsüz insanların “hep ölmeyi bekleyip zamanlarının gelmediğine vah eden insanların” yanına gidip onların canını ister hepsi korkuyla kaçırlar, biri kaçarken mumu yere düşürür ve hastanede yangın çıkar. Tüm köy seferber olur, insanlar hastanede sağa sola kaçar, el ele vererek kova kova suyla yangını söndürmeye çalışırlar, son kişi de çıkarıldıktan sonra bir anne içeride bebeğinin kaldığını söyler ve tüm halk dehşete düşer. Kadın dayanamaz ve yanan hastaneye girer, bebeği koynuna alır ölüm onu kendisine uzatmasını ister kadın tam uzatacakken vazgeçer. Bebeği camdan halka uzatır ve ölümle beraber yangından yıkılan evin içinde kaybolur, ölü sevgilisinin yanında ölür, ruhu çıkar ve sevgilisiyle bir vadide bir araya gelirler. Saat gece 24:00’ü vurmuştur. Finalde aşk / sevgi ölüm kadar güçlü çıkar ama farklı bir açıdan. Son.

**KORKUNUN ESTETİĞİ:** Filmin tekinsiz atmosferi korku imgelemine canlandırmaktadır. Korku estetiği ölümün filmde başrol oynuyor oluşundan büyük güç almaktadır. Elinde değneğiyle bir köye musallat olan ölüm, tüm işlerini yüksek duvarlarla ördüğü arazisinde görmektedir. Yeni evli bir çiftin ölüm karşısındaki trajik savaşı, tekinsiz bir dünya tasviri içinde gerçekleşir. Filmin masalsı ‘üç mum hikayesi’ dışındaki dünya tasavvuru karanlıktır, uğursuzdur. Köy özellikle ölümün musallat olmasıyla dolunayın, baykuşların, mezarlıkların ve karanlık gözleriyle ölümün gölgesinde kalmıştır. İnanç, gece nöbetçisinin onların ruhlarını kötülüklerden korumasına dair yaptığı duyurularla koruyucu bir şekilde temsil edilir. Film, “kaderi ancak bireysel hırslarından vazgeçersen yenebilirsin” der ki aslında bireysel hırslarından vazgeçmek zaten kader karşısında yenilgiye uğramak demektir.

Filmde ara yazılardan bol bol yararlanılmaktadır. Bu bölümde değinilen diğer filmlere oranla en sık ve yoğun ara yazılara sahip filmidir. Görsel efektler oldukça kuvvetlidir; Ölüm’ün beyaz gökyüzü ve ağaç silüetlerinin önünde bir kum fırtınası arasından belirmesi, o mekandaki haçlı anıtın önünde silüet olarak görünmesi, yer yer gökyüzü ve Ölüm’ün silüetinin kullanılması, Tek Boynuz Hanındaki boynu bükük mum

lambası figürü, insan yaşamını temsil eden ve titrek ve cılız bir şekilde yanan uzun mumlarla çevrili mekan, devasa duvar ve duvarın içinden geçen hayaletler, gökyüzüne çıkan merdiven, Venedik eğlencelerindeki merdivenler, 'İnançlılar Diyarındaki' (aslen oryantalist bir Orta Doğu temsili olan) Saray sahneleri, Çin'de geçen öykünün kovalamaca sahneleri, küçük ordu esprisi vs. tüm sahnelerde güçlü efektler ve sinemasal görsel mizansenler bulunmaktadır. Tüm filmin tamamına nitelikli özel efektler, ince işlenmiş bir yapım tasarım ve görkemli kompozisyonlar yayılmıştır. İkili, üçlü, dörtlü bel planlar, tekli yakınlar, geniş planlar ve yüz yakınlar artık filmin tamamına yayılmış durumdadır.

Filmde özel olarak bir biçim bozum söz konusu değildir fakat Ölüm figürü, kurukafanın üstüne konmuş karga, dolunayın önünde öten baykuş ve zikzak giden mezarlık, dolunay ışığında hayaletler ve intihar gibi öğeler tekinsizliği ve ölümün kol gezdiği kadere dayalı bir evreni işaret etmek için kullanımdalardır. Her an bir talihsizlik sonucu yıkımın gerçekleşebileceği, yeni aşıklardan birinin ya da bir bebeğin aniden ölüp gidebildiği bu evren, dışavurumsal anlamda kader ve fedakarlık gibi alanlara temas etmekte, belirgin biçimde karanlık bir atmosfer sunmaktadır.

## SONUÇ

Birinci bölümde görülmüştür ki hem korku ve hem modernlik zaman ve mekana göre değişip dönüşmüş, anlam farklılaşmasına uğramış kavramlardır. Modernlik ilk olarak Rönesans'ta Antikler ile dönemin düşünür ve sanatçıları ayırt etmek niyetiyle kullanılmış bir terimdir. Daha sonra ise kendini yeni bir zaman algısı, yeni bir düşünüş şekli ve nihayetinde on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda yeni bir mantık olarak ileri sürmüş, kültürel, bilimsel, politik ve ekonomik devrimlerle bir çağ olarak ortaya çıkmıştır. Korku ise ilkel dönemde doğüstü ve doğal çeşitli şekillerde deneyimlenirken, Antik düşünce ile birlikte kozmik düzen karşısında bireyin güçsüzlüğünü ifade etmiş, Hıristiyan çağının başlangıcında ise belirsiz bir Dünya-Kaygısı'na dönüşmüştür.

Modernliğin ve korkunun kesiştiği ilk alanlar daha uygarlığın ilk kıvılcımlarındaki yıldırım korkusu ve gölgelerin tetiklediği hayal gücüyle görünür olmaya başlamış, 'yabancı korkusu' ve ırkçılık özellikle Rönesans ile birlikte yükselişe geçmiştir. Bu dönemde sapkınlık ve korku salan cadılar ve şeytanlar gibi onlarca ürpertici imge Avrupa'nın din kurumları aracılığıyla toplumsal ortamda sirkülasyona sokulmuş, Reform Dönemi ile birlikte ise bu ucube imgelerinin sekülerleştiği bir eğilim gözlenmiştir. Aleni anatomiler, kamusal alanların çitlenmesiyle el ele gitmiş, parçalanmış insan bedeni üzerinde kurulan tahakküm, parçalanmış toplum üzerinde de gücünü hissettirmiştir. Bu dönemde diyalektik bir ucubelik ortaya çıkmış; yönetici sınıfın korktuğu ucubeler kalıplara sığmaya direnen halk iken, halkın korkuları ise yönetici sınıfın korkunç ucubelikleri olarak düşünülmüştür. Korku veren yaratıklar yavaş yavaş inanç çağının dini motiflerinden uzaklaşmış, modernliğin yıkıcı potansiyellerinin iyiden iyiye hissedilir olduğu yeryüzüne inmişlerdir. Hıristiyan Çağı'nın Dünya-Kaygısı yavaş yavaş güçlenmekte olan ekonomi politiğin despotlarının suretine bürünmüş, zorba yönetici tebasında korku salarak hükmetmeye çalıştıkça halk ayaklanmalarla özellikle Fransa'da berraklaşacak bir liberalizm idealine sarılmıştır.

Aydınlanma ve ekonomik liberalizm bu dönemde korkunun, modernliğin sunduğu imkanlarla yerinden edilmesini amaçlamıştır.

Modernizm ise modernliğin yıkıcı ve yeniden yaratıcı potansiyellerinin tehlikelerinin farkına varan bir modernist kültürü tanımlar hale gelmiştir. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonundaki ve yirminci yüzyılın başındaki sanat akımlarını tanımlamak için kullanılan modernizm, korku ile ilişkisini modernliğin politik, toplumsal, ekonomik boyutundan ziyade kültürel boyutuyla kurar. Modernizm bünyesinde pek çok farklı sanat akımını barındırsa da, tüm bu sanat hareketlerinin bir takım ortak noktaları bulunur. Bunlar estetik öz-bilinçlilik, eşzamanlılık, muğlaklık, bütünleşmiş tekil öznenin ya da kişiliğin çözülüşü olarak özetlenebilir. Bu özellikler modernist sanatı kendinden önce gelen sanat anlayışlarından ayıran temel özelliklerdir.

Korku, modernizmle ilişki içine girdiğinde bir takım alt başlıklara ayrılabilir hale gelir. Dehşet, hayatta kalma itkisi uyandıran korkunç bir ölüm tehdidi içerirken; ürperti, insanın bedensel ontolojisine tehdit oluşturması açısından tiksiniç ve katlanılamaz bir donup kalma hali yaratmaktadır; huşu, kaygıdan çok daha engin, amansız ve vahim bir şeyle karşılaşılacağında ortaya çıkan belirsiz bir korkuyu ima ederken; korku bu terimlerin her birinde bulunan ortak payda olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihte ilkin Hoffmann, Sade, Poe gibi yazarların keşfettiği karanlık bir romantizm anlayışından çıkmış korku estetiği, Aydınlanmaya bir tepki olarak doğmuş Gotik edebiyatla zirve noktasına erişmiştir. Ancak Gotik, özüne uygun bir çatallanma ile, Dehşet Romanı ve Ürperti Romanını doğurmuş, bu iki alttür de akılcılığa teslim olup olmamak, yüceliğin sunduğu haz ve mesafeye yer verip vermemek ve muğlaklıkla fantastiğe ne kadar alan açtıklarıyla alakalı olarak birbirleriyle zıtlaşmış, modernliğe özgü bir müphemlik ortaya çıkarmışlardır. Tam da bu müphemlik, marksist teorisyenlerin ucubelik ve ölüm tartışmaları aracılığıyla, modernizmi Marksizme yaklaştıran alanları keşfetme olacağı sağlayacak, kültürün toplumsal, ekonomik ve politik alanla hemhal olmasına dair bir itkiyi içerecektir. Gotiğin modernizm ile ilişkisi bu açıdan pek çok ortak nokta içermiş, özellikle de gotik melodramın korku anlatılarıyla

alışverişi, başkahramanın öznel ve nesnel iki dünya arasında gidip geldiği tekinsiz atmosferi ile korku estetiğinin modern yüzüne şekil vermiştir. Yirminci yüzyılın getireceği dünya savaşlarından önce Nietzsche'nin tartıştığı dekadans, 'yanlış bilincin', 'sahteliğin' ve 'kitsch'in çıkış noktasını oluşturacaktır.

İkinci Bölüm 1930'larda bir tür olarak tanımlanmaya başlamadan önce sinemada korku filmlerinin hangi motiflerle ilgilendiğini keşfetmeye çalışmıştır. Buna göre özellikle Avrupa'da Faustvari anlaşmaların, şeytanlar, iblisler, cadılar, perili evler, masalsı yaratıklar ve fantastik unsurların zaten hep filmlerde görünür olduğu ortaya çıkmıştır. Fakat bu filmler korku motiflerini bir korku estetiğine yerleştirmekten çok, izleyiciyi yalnızca bir Grand Guignol tiyatrosunda ya da bir sirk gösterisindeymişçesine eğlendirme gayreti içinde olmuş, bir biçem yaratmak konusunda noksan kalmışlardır. Bu açıdan kayda değer ilk örneklerin Weimar Sinemasından çıktığı bir kez daha belirginlik kazanmış, bu filmlerdeki korku estetiğini tanımlamak için korku sineması kuramlarından yararlanılmıştır. Andrew Tudor'un 'güvenli korku' ve 'paranoyak korku' tanımları fazlasıyla Amerika odaklı olduğundan Weimar Sinemasında korkunun estetiğini ifade etmek için yeterli değildir. Yine de 'paranoyak korkunun' yer yer Weimar Sinemasında görünürlük kazandığı iddia edilebilir. Tania Modleski'nin çağdaş korku sinemasına dair 'haz terörü' tanımlaması da anakronik olsa da yer yer Weimar Sinemasında görülmüş, fakat bu postmodern bir eğilimden çok tam da modernist eğilimleri açığa çıkartmak amacıyla olmuştur. Marksist teorisyenler Robin Wood ve Franco Moretti'nin toplumun ötekilerine denk gelen canavar tanımları ise yirminci yüzyılın bilimi olmaya aday psikanalizin her daim altını çizdiği ve pekala bir korku estetiğinin olmazsa olmaz yönlerinden birini ifade eder. Anlatı açısından bakılacak olursa, öyle görünmektedir ki Noel Carroll'un Art-Horror olarak tanımladığı entrika yapıları ancak korku sineması bir tür olarak kendini ispatladıktan sonra ortaya çıkmış, Weimar Sinemasında bu anlatı yapılarına rastlanmamıştır. Weimar Sinemasının korku anlatılarının ve ucubelerinin Torben Grodal'ın empatiyi tahliye eden 'şizoid korku-

kurgu' teorisine ve Cynthia Freeland'in 'huşu-sanatı' teorisine uyumlanabilir görüldüğü ortaya çıkmıştır.

Üçüncü Bölümde Modern Weimar Cumhuriyeti'nin Birinci Dünya Savaşı'nın ardından hangi şartlarda kurulduğunu, modern sıfatını hangi özellikleriyle hak ettiğini, fakat ekonomik altyapısının istikrarsızlığının onu nasıl yok oluşa ittiğinin izleri sürülmüştür. Weimar Modernizmi ise, Weimar Cumhuriyeti'nin tüm toplumsal dengesizliklerine rağmen, olabildiğine zengin bir entelektüel yaratım alanı olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Almanya'da Dışavurumculuk, Yeni-Nesnelilik ve Kammerspiel akımları sanatın, kültürün hatta 'sosyal bilimlerin' her alanında kendini hissettirmiştir. Dışavurumculuk bir vicdan kültürünün ateşliliğini ve yakınmasını ifade ederken, Yeni-Nesnelilik daha soğuk bir toplumsal mesafeyi öngörmekte fakat ikisi de savaş ortamının etkisi altında, kutupluluğun sonuçları olarak ortaya çıkmaktadır. Weimar Sinemasal Modernizmi de işte tam bu ortamda doğmuş, yukarıda sözü geçen akımların her birinin sinemasal alanda da karşılıkları olmuştur. Fakat bir korku estetiği tanımı için yola çıkılacak filmlere yapılan 'Dışavurumcu' yakıştırmasının aslında eksik ve yanıltıcı olduğu görülmüştür. Zira bu filmler uluslararası piyasaya sunulma niyetiyle yapılmış ve 'sanat filmi' kisvesini stratejik olarak üstlenmişlerdir. Bu açıdan bu filmlerde dışavurumculuğun olduğu kadar Yeni Romantik dekadansın, romantik-gotik uyanışın, Bauhaus modernizminin, konstrüktivist fütürizmin, Grand Guignol tiyatrosunun ve dekoratif sanatların etkisi büyüktür. Weimar Sinemasını bu denli önemli kılan, onun sanat stillerinden kültür endüstrisi ürünlerine geçiş sırasında oynadığı roldür. Zira filmler burada belli stillere ait olmayıp dekoratif zenginliğin, kitsch öz-farkındalığın ve Almanya'nın o dönemdeki imgesel tarihselliğinin görünür olduğu parçalar haline gelmişlerdir.

Film incelemelerinden *Der Student von Prag* (1913), *Der Andere* (1913) *Schatten - Eine nächtliche Halluzination* (1923), *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) ve *Homunculus* (1916) sundukları 'karanlık-ikiz', 'kişilik bölünmesi', 'gerçeklik yanılgısı' yaratan içerikleriyle modernist korku estetiğinin muğlak, arada ve müphem halini

belirginleştirmekte, ucubenin ve ucubeliğin tüyler ürpertici ihtimallerini bireyin kayboluşu ve insanlık halinin çözülüşü üzerinden işlemektedir. ‘Şizoid korku-kurgu’ anlatısına sahip olduğu söylenebilecek bu filmler ürpertinin tiksiniç parçalanma temasını da karşılar niteliktedirler. *Von Morgens bis Mitternachts* (1920), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), *Der müde Tod* (1921) ve *Genuine* (1920) ise (ki son iki film bir önceki gruba da dahil edilebilecek kadar muğlaktır) ürpertiden ziyade dehşet, hayatta kalma ve ölüm tehdidi çevresinde gelişen anlatılar sunarlar. Fakat tüm bu filmlerl gösteriye odaklanma, sinemasal öz bilinçlilik, seyircinin algısının kolayca aldatılabilirliği, bozulan algılar, alternatif gerçeklikler ve görüş açısının merkezsizleşmesi açısından dönemin Weimar Sineması’nın korku estetiğine katmış olduğu bütüncül anlayışlar olarak karşımıza çıkmıştır.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

ABİSEL, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

ABİSEL, Nilgün (2014). *Sessiz Sinema*, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

ACAR, Adnan (2017). *Sessiz Sinema Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayınları.

AITKEN, Ian (2015). *Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz*, çev. Zahit Atam, Selin Akgül & Başak Erzi, İstanbul: Doruk Yayınları.

ANTMEN, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar - Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla*, çev. Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayınları.

ARMES, Roy (2011). *Sinema ve Gerçeklik - Tarihsel Bir İnceleme*, çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul: Doruk Yayınları.

ARNOLD, Sarah (2013). *Maternal Horror Film - Melodrama and Motherhood*, UK: Palgrave Macmillan.

AYTAÇ, Gürsel (1983a). *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

AYTAÇ, Gürsel (1983b). *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

BAKHTIN, Mikhail M. (1984). *Rabelais and His World*, çev. Helene Iswolsky, USA: Indiana University Press.

BANDET, Jean-Louis (2006). *Alman Edebiyatı*, çev. İsmail Yerguz, Ankara: Dost Yayınevi.

BATUR, Enis (Haz.) (2017). *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

- BAUDELAIRE, Charles (2014). *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUDOU, Jacques (2005). *Bilim-Kurgu*, çev. İpek Bülbüloğlu, Ankara: Dost Yayınevi.
- BAUMAN, Zygmunt (2016). *Modernite ve Holokaust*, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: ALFA.
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BECK, Ulrich (1992). *Risk Society - Towards a New Modernity*, çev. Mark Ritter, GB, Wiltshire: SAGE Publications.
- BERMAN, Marshall (1988). *All That Is Solid Melts Into Air - The Experience of Modernity*, New York: Penguin Books.
- BERMAN, Marshall (2017). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ & Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BLOCH, Marc (2005). *Feodal Toplum*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BROOKS, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, USA, Massachusetts: Yale University Press.
- BUCKLAND, Warren (2018). *Sinemayı Anlamak*, çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- BURKE, Edmund (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, (der.) James T. Boulton, Oxford: Basil Blackwell.
- BUTLER, Christopher (2013). *Modernizm*, çev. Nursu Öрге, Ankara: Dost Yayınevi.

- CALINESCU, Matei (2017). *Modernliğin Beş Yüzü - Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- CARROLL, Noel (1990) *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, London, New York: Routledge.
- CAVARERO, Adriana (2009). *Horrorism - Naming Contemporary Violence*, New York: Columbia University Press.
- CHERRY, Brigid (2009). *Korku*, çev. Mine Zorlukol, İstanbul: Kolektif Kitap.
- CHILDS, Peter (2000). *Modernism*, London: Routledge.
- COATES, Paul (1991). *The Gorgon's Gaze - German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- DAVENPORT-HINES, Richard (2005). *Gotik - Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*, çev. Hakan Gür, Ankara: Dost Yayınevi.
- DELUMEAU, Jean (1978). *La Peur en Occident - XIVE-XVIII siècles*, Paris: Fayard.
- DISHER, W. M. (1954). *Melodrama - Plots That Thrilled*, GB: Rockliff Publising Corporation.
- DUHM, Dieter (2015). *Kapitalizmde Korku*, çev. Sargut Sölcün, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- EAGLETON, Terry (2005). *Holy Terror*, GB: Oxford University Press.
- EISNER, Lotte H. (1969). *The Haunted Screen - Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, London: Thames and Hudson.
- ELSAESSER, Thomas (2009). *Weimar Cinema and After - Germany's Historical Imaginary*, New York, Oxon: Routledge.

- ELSAESSER, Thomas (2014). *Metropolis*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- ENKİ, Yankı (2017). *Maskenin Düştüğü Yer - Korku Edebiyatı Yazıları*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- EROĞLU, Özkan (2018). *Ekspresyonizm*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- FREELAND, Cynthia A. (2000). *The Naked and the Undead - Evil and the Appeal of Horror*, USA, Colorado: Westview Press.
- FREUD, Sigmund (2016). *Sanat ve Edebiyat*, çev. Emre Kapkın & Ayşe Tekşen, İstanbul: Payel Yayınevi.
- FREUD, Sigmund (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.
- FULBROOK, Mary (2017). *Almanya'nın Kısa Tarihi*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- FUREDI, Frank (2001). *Korku Kültürü - Risk Almamanın Riskleri*, çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GASKILL, Malcolm (2016). *Cadılık*, çev. Sinem Gül, Ankara: Dost Yayınevi.
- GIDDENS, Anthony (2018). *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÜNGÖREN, Ahmet (1998). *Cadıların Günbatımı - Bir Antropoloji El Kitabı İçin Yazılar*, İstanbul: Yol Yayınları.
- HAND, Richard J. & Michael Wilson (2010). *Grand-Guignol - The French Theatre of Horror*, UK: University of Exeter Press.

HANICH, Julian (2010). *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers - The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*, UK: Taylor & Francis.

HARVEY, David (2014). *Postmodernliğin Durumu - Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.

HAUSER, Arnold (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi - Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Natüralizm, Empresyonizm ve Film Çağı*, çev. Yıldız Gölönü, Ankara: Deniz Kitabevi.

HOBBS, Thomas (2012). *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*, çev. Semih Lim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

HOWARD, Michael (2014). *Birinci Dünya Savaşı*, çev. Sinem Gül, Ankara: Dost Yayınevi.

HUET, Marie-Helene (1993). *Monstrous Imagination*, USA: Harvard University Press.

JANCOVICH, Mark (2002). *Horror, The Film Reader*, London, New York: Routledge.

KAES, Anton (2009). *Shell Shock Cinema - Weimar Culture and the Wounds of War*, USA, New Jersey: Princeton University Press.

KEARNEY, Richard (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar - Ötekiliği Yorumlamak*, çev. Barış Özkul, İstanbul: Metis Yayınları.

KILIÇ, Levend (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

KRACAUER, Siegfried (2010). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

KRAMER, Felix (2013) (Ed.). *Dark Romanticism - From Goya to Max Ernst*, Frankfurt: Hatje Cantz.

- LE GALL, Andre (2016). *Anksiyete ve Kaygı*, çev. İsmail Yerguz, Ankara: Dost Yayınevi.
- LETHEN, Helmut (2017). *Soğuk Temas - İki Savaş Arasında Almanya'da Yaşama Deneyleri ve Mesafe Kültürü*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- LEVY-BRUHL, Lucien (2006). *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- LEVY-STRAUSS, Claude (1996). *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- LLOYD, Jill (1991). *German Expressionism - Primitivism and Modernity*, New Haven, London: Yale University Press.
- LUNN, Eugene (2010). *Marksizm ve Modernizm - Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*, çev. Yavuz Alogan, Ankara: Dipnot Yayınları.
- MACHIAVELLI, Niccolo (2016). *Hükümdar*, çev. Necdet Adabağ, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1990). *Büyü, Bilim ve Din*, çev. Saadet Özkal, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- MANNONI, Pierre (Belirtilmemiş). *Korku*, çev. Işın Gürbüz, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARX, K. & ENGELS F. (1978). *The Marx-Engels Reader*, (ed.) Robert C. Tucker, USA, New York: W. W. Norton & Company.
- MCNALLY, David (2016). *Piyasanın Ucubeleri - Zombiler, Vampirler ve Küresel Kapitalizm*, çev. İdil Çetin, Ankara: Dipnot Yayınları.

MORETTI, Franco (2004). *Mucizevi Göstergeler - Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, çev. Zeynep Altok, İstanbul: Metis Yayınları.

NEOCLEOUS, Mark (2015). *Canavar ve Ölü - Burke, Marx, Faşizm*, çev. Ahmet Bekmen, İstanbul: h2o Kitap.

ONARAN, Âlim Ş. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi*, Ankara: Kitle Yayınları.

ORR, John (1997). *Sinema ve Modernlik*, çev. Ayşegül Bahçivan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

OSKAY, Ünsal (1983). *Çağdaş Fantazya*, İstanbul: İnkılap Kitap.

ÖZKARACALAR, Kaya (2005). *Gotik*, İstanbul: L&M Yayınları.

PALA MULL, Çiğdem (2008). *Gotik Romanın Kıtalararası Serüveni*, Ankara: Ürün Yayınları.

PRAZ, Mario (1951). *The Romantic Agony*, çev. Angus Davidson, London: Oxford University Press.

ROBB, Brian J. (2013). *Sessiz Sinema*, çev. Eser Ulun, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

RUSSO, Mary (1995). *The Female Grotesque - Risk, Excess and Modernity*, New York: Routledge.

SAID, Edward W. (2013). *Şarkiyatçılık - Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis Yayınları.

SCOGNAMILLO, Giovanni (1996). *Korkunun Sanatları*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

SCHNEIDER, Steven J. (2009). (Ed.) *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film - Dünyanın Önde Gelen Eleştirmenlerinin Yorumlarıyla*, (haz.) Belma Baş, G. Deniz Vural & Budak Akalın, İstanbul: Caretta.

SKAL, J. David (1993). *The Monster Show - A Cultural History of Horror*, USA, New York: W. W. Norton & Company.

SMITH, Angela M. (2011). *Hideous Progeny - Disability, Eugenics, and Classic Horror Cinema*, USA, New York: Columbia University Press.

SOMAY, Bülent (2015). *Tarihin Bilinçdışı - Popüler Kültür Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları.

SPADONI, Robert (2007). *Uncanny Bodies - The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press.

STEINMETZ, Jean-Luc (2006). *Fantastik Edebiyat*, çev. Hasan Fehmi Nemli, Ankara: Dost Yayınevi.

STORER, Colin (2015). *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*, çev. Sedef Özge, İstanbul: İletişim Yayınları.

SVENDSEN, Lars (2008). *A Philosophy of Fear*, çev. John Irons, GB, Wiltshire: Reaktion Books.

SVENDSEN, Lars Fr. H. (2017). *Korkunun Felsefesi*, çev. Murat Erşen, İstanbul: Redingot Kitap.

ŞENEL, Alaeddin (1984). *İrk ve İrkçilik Düşüncesi*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

TOCQUEVILLE, Alexis de (2016). *Amerika'da Demokrasi*, çev. Seçkin Sertdemir Özdemir, İstanbul: İletişim Yayınları.

TODOROV, Tzvetan (2012). *Fantastik - Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat, İstanbul: Metis Yayınları.



TUDOR, Andrew (1989). *Monsters And Mad Scientists; A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Massachusetts: Basil Blackwell, Inc.

WALLACE, J. & SMITH A. (2001). *Gothic Modernisms*, GB, Wiltshire: Palgrave.

WOLE, Soyinka (2004). *Climate of Fear - The Quest for Dignity in a Dehumanized World*, USA: Random House Trade Paperbacks.

WOLF, Norbert (2015). *Expressionism*, Slovakia: Taschen.

WOOD, Robin (1986). *Hollywood From Vietnam to Reagan... And Beyond*, USA: Columbia University Press.

VICO, Giambattista (1948). *The New Science*, çev. Thomas Goddard Bergin & Max Harold Fisch, New York: Cornell University Press.

### **Sözlükler ve Ansiklopediler:**

CEVİZCİ, Ahmet (2011). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.

KUMAR, Krishan (2008). Modernlik (Modernite), (ed.) William Outhwaite, *Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü*, çev. Alev Erkilet Başer, İstanbul: İletişim Yayınları, 508-509.

MINOGUE, Kenneth R. (2008). Liberalizm, (ed.) William Outhwaite, *Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü*, çev. Cahide Ekiz, İstanbul: İletişim Yayınları, 459-462.

OUTHWAITE, William (Ed.). (2008). *Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü*, çev. ed. Melih Pekdemir, İstanbul: İletişim Yayınları.

RICHARD, Lionel (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Bela Madra, Sinem Gürsoy & İlhan Usmanbaş, İstanbul: Remzi Kitabevi.

**Kitap İçi Bölümler:**

BENSHOFF, Harry M. (2014). Horror Before “The Horror Film”, (ed.) Harry M. Benshoff, *A Companion to the Horror Film*, UK, West Sussex: Wiley Blackwell, 207-224.

FREELAND, Cynthia (2004). Horror and Art-Dread, (ed.) Stephen Prince, *The Horror Film*, London: Rutgers University Press, 189-205.

JAMESON, Fredric (2016). Sonuç Niyetine Düşünceler, T. W. Adorno, G. Lukacs, E. Bloch, W. Benjamin, B. Brecht, *Estetik ve Politika - Realizm-Modernizm Çatışması*, çev. Elçin Gen, Taciser Belge & Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 291-316.

JEANNIERE, Abel (2018). Modernite Nedir?, (der.) Mehmet Küçük, *Modernite versus Postmodernite*, çev. Nilgün Tural, İstanbul: Say Yayınları, 111-124.

LASH, Scott (2018). Modernite mi? Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi, (der.) Mehmet Küçük, *Modernite versus Postmodernite*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Say Yayınları, 153-186.

MITRY, Jean (1991). *Sinema*, (ed.) Lionel Richard, çev. Sinem Gürsoy, İstanbul: Remzi Kitabevi, 215-244.

MODLESKI, Tania (1986). Haz Terörü - Çağdaş Korku Sineması ve Postmodern Kuram, (haz.) Tania Modleski, *Eğlence İncelemeleri - Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*, çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, 215-229.

PAZ, Octavio (2018). Şiir ve Modernite, (ed.) Mehmet Küçük, *Modernite versus Postmodernite*, çev. Nilgün Tural, İstanbul: Say Yayınları, 207-227.

TOLETTE, J. P. (2016). Alman Dışavurumculuğu, (der.) Linda Badley, R. Barton Palmer & Steven Jay Schneider, *Dünya Sinemasında Akımlar*, çev. Selin Yılmaz, İstanbul: Doruk Yayınları, 39-59.

TYBJERG, Casper (2004). *Shadow-Souls and Strange Adventures: Horror and the Supernatural in European Silent Film*, (ed.) Stephen Prince, *The Horror Film*, London: Rutgers University Press, 15-39.

**Makaleler:**

ALEWYN, Richard (1991). “Edebi Kaygı”, çev. Nasuh Barin, *Korku ve Kaygı - Tartışma*, (düz.) Hoimar von Ditfurth, İstanbul: Metis Yayınları.

CARROLL, Noel (2005). *Karabasan ve Korku Filmi - Fantastik Varlıkların Simgesel Biyolojileri*, çev. Zafer Özden, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

ÇUHACI, Aysu (2007). “Ulrich Beck’in Risk Toplumu Kuramı”, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 14. Sayı, 129-157.

ELSAESSER, Thomas (1987). “Tales of Sound and Fury - Observations on the Family Melodrama”, *Home is Where The Heart Is - Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, (ed.) Christine Gledhill, London: BFI Publishing.

GÜNGÖRDÜ, Erol (2012). “Ürper- Fiilinin Kökeni”, *Dil Araştırmaları*, Sayı:10, Bahar, 83-97.

KIRIK, Hikmet (2012). “Adil Siyasi Düzen Kurgusu ve Liberal Kamusal Alan”, *Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi - İdeolojiler 1: Dün Bugün Yarın*, Sayı: 28, Ağustos, Eylül, Ekim-1, 251-268.

KOYUNCU, Sertaç (2018). “Basket Case Serisi ve Ucubeler: Sakın Sepeti Açma”, *Alacakaranlık Dergi* (ed.) Anıl Koç & Beril Köroğlu, Sayı:11, Şubat, İstanbul: Velespit Yayınları.

SCHMID, Alex P. (2011). “The Definition of Terrorism”, *The Routledge Handbook of Terrorism Research*, (ed.) Alex P. Schmid, London: Routledge, 39-98.

SCHULZ, Walter (1991). “Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu”, çev. Nasuh Barin, *Korku ve Kaygı - Tartışma*, (düz.) Hoimar von Ditfurth, İstanbul: Metis Yayınları.

TUDOR, Andrew (2002). “Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre”, *Horror - The Film Reader*, (ed.) Mark Jancovich, London: Routledge.

WOOD, Robin (2002). “The American Nightmare: Horror in the 70s”, *Horror - The Film Reader*, (ed.) Mark Jancovich, London: Routledge.

### **Basılmamış Kaynaklar:**

ENKİ, Yankı (2008). *The Modern and the Types of Gothic Ambivalence: The Theory of the Gothic from the Modern to Postmodern*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

ÖZGÜR, Cumhur Okay (2017). *Kara Romantizm, Düşsel İmgeler ve Kabus Resimleri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

YEDİDAL, Hande (2010). *The Return of the Repressed: The Turkish Representation of Women in Recent Turkish Horror Films*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.

### **İnternet Kaynakları:**

ATALAY G., Gülsen (2006). *Medusa'nın Öyküsü*, <http://blog.milliyet.com.tr/medusa-nin-oykusu/Blog/?BlogNo=4911> [17 Ağustos 2019].

HABERMAS, Jürgen (1997). *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*, çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu & Deniz Erksan, <http://www.halksahnesi.org/1997/06/22/modernlik-tamamlanmamis-bir-proje-jurgen-habermas/> [1 Ağustos 2019].

KOYUNCU, Sertaç (2019). *Caligari'den Hitler'e - Alman Sineması'nın Psikolojik Tarihi*, Sayı-e10, Nisan, [http://www.sekans.org/docs/e-sayilar/2019-e10/SEKANS\\_e10\\_08\\_KITAPLIK\\_CaligaridenHitlere\\_SertacKoyuncu.pdf](http://www.sekans.org/docs/e-sayilar/2019-e10/SEKANS_e10_08_KITAPLIK_CaligaridenHitlere_SertacKoyuncu.pdf)

### **Filmler:**

KLEIN, Joseph & Eugen Illes (1918). *Alraune, die Henkerstochter, genannt die rote Hanne*, Belirtilmemiş (Yap.).

LANG, Fritz (1921). *Der müde Tod*, Erich Pommer (Yap.).

LANG, Fritz (1922). *Dr. Mabuse, der Spieler*, Erich Pommer (Yap.).

LENI, Paul & Leo Birinsky (1924). *Das Wachsfigurenkabinett*, Leo Birinsky & Alexandre Kwartiroff (Yap.).

MACK, Max (1913). *Der Andere*, Jules Greenbaum (Yap.).

MACK, Max (1914). *Ein Seltsamer Fall*, Belirtilmemiş (Yap.).

MARTIN, Karl Heinz (1920). *Von Morgens bis Mitternachts*, Herbert Juttke (Yap.).

MAY, Joe (1917). *Hilde Warren und der Tod*, Joe May (Yap.).

MURNAU, F. W. (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Enrico Dieckmann & Albin Grau (Yap.).

MURNAU, F. W. (1926). *Faust: Eine Deutsche Volkssage*, Erich Pommer (Yap.)

OSWALD, Richard (1917). *Das Bildnis des Dorian Gray*, Richard Oswald (Yap.).

OSWALD, Richard (1919). *Unheimliche Geschichten*, Richard Oswald (Yap.).

RIPPERT, Otto (1916). *Homunculus*, Hans Lippmann (Yap.).

ROBINSON, Arthur (1923). *Schatten - Eine nächtliche Halluzination*, Enrico Dieckmann & Willy Seibold (Yap.).

RYE, Stellan (1913). *Die Augendes Ole Brandis*, Belirtilmemiş (Yap.).

WEGENER, Paul & Stellan Rye (1913). *Der Student von Prag*, Paul Wegener (Yap.).

WEGENER, Paul & Henrik Galten (1915). *Der Golem*, Paul Wegener & Hanns Lippmann (Yap.).

WEGENER, Paul & Rochus Fliese, *Der Golem und die Tänzerin*, Paul Davidson (Yap.).

WEGENER, Paul & Carl Boese (1920). *Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Davidson (Yap.).

WIENE, Robert (1917). *Furcht*, Oskar Messter (Yap.).

WIENE, Robert (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Rudolf Meinert & Erich Pommer (Yap.).

WIENE, Robert (1920). *Genuine*, Rudolf Meinert & Erich Pommer (Yap.).

WIENE, Robert (1923). *Raskolnikow*, Hans Neumann (Yap.).

WIENE, Robert (1924). *Orlacs Hande*, Karl Ehrlich (Yap.).

## **ÖZGEÇMİŞ**

**Ad, Soyad:** Sertaç KOYUNCU

**Doğum Yeri ve Yılı:** Ankara, 1991

**Yabancı Dil:** İngilizce

### **Eğitimi:**

Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği Anasanat Dalı, İzmir, Türkiye, 2011-2016.

Lisans: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, Klarinet Sanat Dalı, 2008-2011.

Lise: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, Klarinet Sanat Dalı, 2005-2008.

### **İş Tecrübesi:**

Buca Belediyesi Güzel Sanatlar ve Sürekli Eğitim Merkezi, Kısa Film Atölyesi, Eğitimci, 2017-2019.

Özel TAKEV Okulları, Kısa Film Kulübü, Danışman Eğitimci, 2016-2018.

Clickcarrot - Digital Marketing and Advertising Agency, Yönetmen & Editör, 2017.

Eşpedal Derneği, Eşlik Kısa Film, Yönetmen & Editör, 2016.

Filmstop: Film Yapım Şirketi, Mehmet Salih film ve Berzah Cin Alemi film, Yardımcı Yönetmen, 2014-2015.