İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimleri Dergisi Yıl:12 Sayı:23 Bahar 2013 s.15-42

DRAMATİK HAKİKAT, SAVAŞ VE BARIŞ

Rıdvan ŞENTÜRK[*]

ÖZET

Fert ve toplum hayatında barışın mı yoksa savaşın mı hâkim olacağını belirleyen şartlar sadece politik, ideolojik, ekonomik ve askeri değildir. Bu soru askeri, ekonomik ve politik olduğu kadar, kültürel ve ahlakidir de. Fert ve toplumun kültür ve ahlakını belirleyen en önemli unsurlardan biri de sanattır. Bütün yazılı, sözlü ve görsel biçimleriyle sanat, toplumun kültürel ve ahlaki kodlarının belirlenmesinde ve dönüşmesinde önemli roller üstlenmektedir. Bu rol, ekonomi ve politikanın aksine kendini pek toplumsal hadiselerin yüzeyinde göstermemektedir. Bilakis sanat fert ve toplumun en ücra hücrelerine kadar işleyen bir nüfuz gücüyle süren hayatın solumalarına sessizce eşlik etmekte, gizlice akışı yönlendirmektedir. Bu çerçevede çalışma özellikle Batı'nın masal, tiyatro, roman ve sinema kültürüne hâkim olan dram sanatının hakikatle ilişkisini ve toplumsal hayat üzerindeki muhtemel etkisini sorgulamaktadır.

Anahtar kelimeler: sanat, hakikat, özgürlük, savaş, barış.

DRAMATISCHE WAHRHEIT, KRIEG UND FRIEDEN

ABSTRACT/ ABSTRAKT

Die Bedingungen, welche die Dominanz der Friede oder des Kriegs über das individuelle und gemeinschaftliche Leben bestimmen, sind nicht nur die Politischen, Ideologischen, Wirtschaftlichen und Militärischen. Das ist nicht nur die Frage des Militärischen, Ökonomischen und Politischen, auch des Kulturellen und Moralischen. Einer der wichtigsten Faktoren, welche die Kultur und Moral der Gesellschaft bestimmen, ist die Kunst. Mit allen schriftlichen, mündlichen und visuellen Formen spielt die Kunst wichtige Rollen bei der Bestimmung und Transformation der kulturellen und moralischen Codes der Gesellschaft. Im Gegensatz zu Wirtschaft und Politik zeigt sich diese Rolle nicht so sehr auf der Oberfläche von gesellschaftlichen Ereignissen. Im Gegenteil begleitet die Kunst mit ihrer die entlegensten Zellen der Gesellschaft und des Individuums wirkende Durchschlagskraft ruhig die Atmungen des dauernden Lebens und lenkt heimlich den Strom. In diesem Rahmen inquiriert die Arbeit die Beziehung des Dramas zur Wahrheit und die vermutliche Wirkung auf gesellschaftliches Leben, welches die westliche Kultur des Märchens, Theaters, Romans und Kinos dominiert.

Key words/ Schlüsselwörter: Kunst, Wahrheit, Freiheit, Krieg, Frieden

[*] *Yrd. Doç. Dr. Rıdvan Şentürk. İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Üsküdar- İstanbul/TÜRKİYE. Elektronik posta: rsenturk@iticu.edu.tr Tel: +90 216 553 9422/2273 Faks: +90 216 532 55 06*

1. Giriş

Barış kavramı her zaman çeşitli bilimlerin, düşünürlerin ve sanatçıların araştırma ve tartışma konularından biri olmuştur. Barış, genellikle savaş kavramıyla birlikte ele alındığından, ilk bakışta siyaset biliminin araştırma alanına aitmiş gibi görünse de, öncelikle felsefenin gündeme taşıdığı ve ancak hakikatin ontolojik ilişkisi içinde özgürlük, emniyet, ahenk ve birlik kavramlarıyla birlikte değerlendirebilecek bir kavramdır. Bu çerçevede bakıldığında barış kavramını ferdi oluş düzeyinde olduğu kadar, toplumsal ve toplumlar arası ilişkiler bağlamında da tartışmak mümkündür.

Barış kavramının hangi varlık ve oluş alanında, hangi düzeyde ve bağlamda tartışıldığı konusu belirleyici bir önem arz etmektedir. Barışın fert, toplum ve uluslararası düzeyde tesis edilmesi veya yerini savaşa, baskıya, güvensizliğe, korkuya, acıya, çatışmaya ve esarete bırakması ilk bakışta devlet ve siyaset anlayışları ve uygulamalarıyla alakalı bir soruymuş, daha çok sosyoloji, siyaset, psikoloji ve felsefenin bir tartışma konusuymuş gibi bir intiba uyandırsa da, dikkate alınması gereken ve aynı derecede önem ifade eden bir başka düşünce alanı da sanat, estetik, etik ve hakikat ilişkisidir. Zira sanıldığının aksine, ferdi ve toplumsal barışın tesisinde rol oynayan yalnızca devlet ve siyaset anlayışları ve uygulamaları değil, belki bir o kadar ve çok daha önce hangi hakikatin kendini sanat dalında hangi estetik-etik ve politik bir bağlam içinde sunduğu sorusudur. Nitekim fert ve toplum kimliklerinin belirlenmesinde ve dönüştürülmesinde, devletin politik uygulamaları kadar resim, fotoğraf, özellikle de müzik, edebiyat, tiyatro ve sinemanın ne kadar etkin bir rol üstlendiği, Antik Yunan'da olduğu kadar, Roma, Ortaçağ, Rönesans, Yeniçağ dönemlerinde ve modern/sekülerleşme süreçlerinde de ne denli belirleyici olduğu bilinmektedir.

Konunun bütün cepheleriyle ele alınması elbette makalenin araştırma sınırlarını aşmaktadır. Bu yüzden sorgulamanın, öncelikle tiyatro ve sinemada yer alan anlatımlara temel teşkil eden, hatta müzik yahut masal ve roman gibi edebiyat anlatımlarına da pekâlâ teşmil edilebilecek olan tragedya, dram ve melodram kavramları üzerine odaklanması uygun olacaktır. Drama sanatının, özellikle tiyatro ve mitolojik anlatımlar çerçevesinde ele alındığında, Batı kültürüne özgü bir anlatım biçimi ve tarzı olduğu, daha çok Batı'nın sanat tarihi içinde gelişip yapısallaştığı, estetik bir disipline kavuştuğu düşünülürse, çalışma aynı zamanda Batı sanat ve düşünce kültürünün karakteristik özelliklerine dair önemli ipuçları sunabilmeyi amaçlamaktadır.

2. Savaş ve Barış

Yazılı ve görsel anlatıma dayalı sanat dallarındaki barış, güven, emniyet, özgürlük, ahenk ve birlik kavramaları ve bu kavramlara karşıtlık oluşturan savaş, çatışma, kaygı, korku, esaret ve acı çekmenin ne anlama geldiği sorusunun incelenebilmesi için öncelikle, Batı kültürü için söz konusu edilebilecek anlatımların büyük çoğunluğuna temel teşkil eden dramanın/tragedyanın yapısal ve ilkesel özelliklerinin ortaya çıkarılması gerekmektedir.

Drama/tragedya sanatının, özellikle dünya tiyatro tarihi açısından düşünüldüğünde, öncelikle Antik Yunan döneminde vücut bulduğu ve geliştiği bilinmektedir. Antik Yunan döneminin Batı kültürünün oluşumuna katkı sağlayan en önemli kaynaklardan biri olduğu düşünüldüğünde, yapılacak olan sorgulamanın Batı düşüncesi ve sanatı hakkında önemli ipuçları vereceği muhakkaktır. Drama sanatının karakteristik özelliklerinin ne olduğu sorusuna cevap teşkil edebilecek en önemli kaynaklardan biri ve en başta geleni Aristoteles'in *Poetika* adlı eseri ve tabii antik dönemden günümüze kadar geçen süreçte yazılan ve sahnelenen drama örnekleridir. Bu çerçevede Aristoteles'in *Poetika*'sına bakıldığında tragedyanın/dramın, Yunan zevk ve fallus kültürünün bir ürünü olarak vücut bulduğu anlaşılan komediye nispetle daha çok seyircide acıma ve korku duygularını uyandıracak bir anlatım tarzına karşılık geldiği görülmektedir (1983). Aristo, aklın zararsız bir hatası olarak tanımladığı komediyi daha çok zevk kültürüyle ilişkilendirirken, tragedyayı/dramı ise zekânın bir yansıması, acıma ve korku duygularını pekiştirmesi dolayısıyla, zevk ve neşeye dayalı enerjilerin boşalmasına ve nihayet arınmaya/*katharsis*e yol açan faydalı bir sanatsal ifade biçimi olarak takdir etmektedir (1983).

Aristo'nun Poetika'sında zikredilen *katharsis,* esasen psişik (ruhi), yani etik bir arınmayı ifade etmekte ve söz konusu gayeye ulaşabilmek için oyun yazarından belirli ilkelere uyulmasını talep etmektedir. Öncelikle *katharsis* amacına yönelmiş olan anlatımın teleolojik mantığının seyircide acı ve korku duygularının üretilmesini mümkün kılacak biçimde yapılandırıldığını ifade etmek gerekmektedir. Tarih sahnesine çıktığı ilk yılardan itibaren *katharsis* hedefine ulaşılabilmesi için teleolojik ve monolojik bir anlatım ve kurgu tekniğini şart koşan tragedyanın/dramın vücut bulabilmesi için gerekli olan diğer karakteristik özellikleri şu şekilde işaretlemek ve açımlamak mümkün gözükmektedir: Tragedyanın/dramanın teleolojik anlatımını seyircide/okuyucuda acı ve korku duygularının oluşmasına sebep olacak biçimde zıtlık ve özellikle çatışma temeli üzerine kurması ve geliştirmesi gerekmektedir. Teleolojik anlatımı *katharsis'*e yönlendiren motorik güç kaynağını zıtlık ve çatışmadan almaktadır. Zıtlık ve çatışmanın olmadığı, her yerde tek bir yücelik ilkesinin hâkim olduğu ve herkesin huzur içinde yaşadığı bir dünya

trajik/dramatik değildir. Tragedyaların/dramların seyirciye/okuyucuya sunduğu dünya, zıtlıklardan ve çatışmalardan örülü ama sonunda tek bir bakış açısının hâkim olmasının amaçlandığı karmaşık bir yapı arz etmektedir. Zıtlığa ve çatışmaya dayalı trajik/dramatik dünyanın insanlarının daha çok acı, korku, tehlike, güvensizlik, emniyetsizlik, başarısızlık, haksızlık, esaret ve ölümle yüzleşmeleri öngörülmektedir. *Katharsis'*in seyircinin/okuyucunun kendisiyle özdeşleştirdiği, duygusal düzeyde birliktelik kurduğu bir figür olan trajik/dramatik kahraman kendini çatışma durumunda bulmakta ve baştan belirlenen teleolojik hedefe yönelerek sorumluluklar üstlenmektedir. Trajik dünyanın çatışmaları çok çeşitli olabilmekte, kahraman figürü kendisiyle, çevresiyle, tabiatla çatışabilmektedir (Bradley, 1950). Önemli olan çatışmanın zıtlıklardan beslenmesi ve zıtlığın belirli güç dengelerini ifade etmesidir.

Trajik anlatımlarda, seyirciyle/okuyucuyla arasında özdeşlik ilişkisi kurulabilmesi amacıyla idealize edilen kahraman figürünün en önemli özelliklerinden biri de ızdırap duymasıdır. Izdırap, zıtlık ve çatışmaya dayalı trajik hayatın vazgeçilmez unsurlarından biridir. Trajik oyunlarda ızdırap, iyiyi kötüden, doğruyu yanlıştan ayırt etmek suretiyle hayatı doğrulayabilme imkânına sahip olmayan kahraman figürünün nelerin olup-bittiğini anlamaya sevk edilebilmesi için gereklidir. Izdırabın, kahramanı eyleme yöneltmeyip pasifleştirdiği, çaresiz kıldığı oyunlar daha çok dramatik/melodramatik olmakta ve seyircide, Aristo'nun da talep ettiği acıma duygularının uyanmasına sebep olmaktadır. Engelsiz, çelişkisiz ve çatışmasız, hedeflerin planlandığı gibi ulaşıldığı bir dünya, kahramanın kendisinin farkına varmasına, bir başka deyişle anlatımın teleolojik anlamını temsil edebilmesine engel teşkil etmektedir. Kısaca ifade etmek gerekirse, anlatımın baştan belirlenmiş olan teleolojik gayesinin, *katharsis'*in/arınmanın/ontolojik (kozmik) ahengin sonda tecelli edebilmesi için önceden zıtlıkların ve çatışmaların kurgulanması, bir başka deyişle düzenin yeniden kurulması için, bozulması gerekmektedir. Söz konusu özellik, barışın yeniden tesis edilmesi için, savaşı gerekli gören, birini diğerinin zorunlu sonucu olarak kabul eden, kendi içinde çelişkili bir kısır döngüyü ifade eden beylik yargıyla örtüşmektedir.

İdeal bir özne olarak sunulan trajik/dramatik karakter aynı zamanda zıtlık ve çatışma durumlarında nasıl davranılması gerektiğine dair vaaz edilen paradigmaların temsilcisi olma işlevini görmektedir. Bu temsil görevini icra edebilmesi için trajik/dramatik kahramanın asaletini koruması, karikatürleşmemesi gerekmektedir (Scott, 1969). Zira trajik/dramatik kahramanı harekete sevk eden temel kozmik bir çatışma sorunu ve düzeni yeniden tesis etme kaygısıdır; o hayatla kavgalıdır, esasen gerçekliğin kaotik düzeni içinde yer almaktan ızdırap duymaktadır. Nitekim karakterin çatışma mantığına uygun biçimde idealize edilmesi, çatışmanın

tragedyalarda/dramalarda ilkesel bir öneme haiz olduğunu göstermektedir. Trajik/dramatik kahramanın çatışmaya karşılık vermesi, acı çekmesi, kendini ve dolayısıyla saplantı halinde odaklandığı hedefi tasdik edebilmesi için çatışmaya girerek direnmesi anlamına gelmektedir.

Trajik/dramatik kahramanların ve temsil ettikleri anlatımların hayata ve hadiselere monolojik bir açıdan bakmaları, diğer bakış açılarını, ahlak anlayışlarını ve dünya görüşlerini dışlamaları dolayısıyla, her zaman çoğulcu bir yapıya sahip olan toplumsal yapının tabiatına ters düşmekte, tek-tipleşme, ötekileştirme ve dışlama mantığını öngörmesi bakımından barıştan çok çatışma kültürünün beslenmesine hizmet etiğini söylemek mümkün gözükmektedir. Kaldı ki esasen trajik/dramatik anlatım ve kahramanı genellikle belirli bir gayeye odaklanırken, bir başka deyişle zihinsel ve duygusal anlamda sabitlenirken, hayatın monolojik bir mantıkla kavranamaz ve planlanamaz bütünlüğüne ters düşmekte, eşya ve hadiselerin biricik, tekrar edilemez, önceden kestirilemez, karşılaştırılamaz, belirlenemez ve temsil edilemez karakteri karşısında bağnazlığı ifade ettiğini söylemek hiç de abartı olmayacaktır. Nitekim trajik/dramatik kahraman ve temsil ettiği anlatımın amacına ulaşması için, bozulan düzeni yeniden kurmaya şartlanmakta, kendisini hedeften saptıracak gelişmeleri hoşgörüyle karşılamamaktadır. Bu durum, tragedyaların/dramaların anlatımlarının doğrusal bir çizgide sona doğru ilerlemesi, bir başka deyişle durumlara değil hedefe odaklanması, kırılganlığa, keyfiliğe, akıl ve kural dışılığa daha uygun düşen, kendini sürekli yenileyen ve değişen hayatın mantık üstü keyfiyetine ve biriciklik ilkesine ters düşmektedir.

Trajik kahraman hedefe varmak üzere aldığı kararı, durum ne olursa olsun ve nasıl gelişirse gelişsin değiştirmemektedir. Bu bağlamda, hedefe kilitlenen trajik/dramatik kahramanın iradesinin monolojik kurgu içinde teleolojik bir hedefe odaklanması dolayısıyla, hedefe ulaşmak üzere seçilen yol ve yöntemi eleştirmemesini gerektirmektedir. Bu ilkelere uygun olarak trajik/dramatik anlatımlar teleolojik, belirli bir mantıkla kendini kapatmış ve tutkuyla saplanmış bir anlatımı tercih etmektedirler (Langer, 1953). Ayrıca tragedyalarda/dramalarda hakikat, adalet ve görev ilkeleriyle yola çıkan ideal özne konumunda sunulan kahraman figürü ve anlatımın teleolojik yapısı dolayısıyla liderliğin, otoritenin ve hiyerarşik bir yapının belirli bir düzeyde de olsa vurgulandığını, hiyerarşi ve statükoyu pekiştiren ikonik resimler üretildiğini söylemek mümkün gözükmektedir (Şentürk, 2010: 36-42).

Özünü zıtlığın, çatışmanın, korku ve kaygının oluşturdu drama sanatının Batı'nın kültür ve sanat tarihi süresince müzik, roman ve filmsel anlatımlara teşmil edildiği, Batı'nın düşünce dünyasını karakterize eden ontolojik ve etik-estetik bir anlayış ve ifade biçimi olarak kendini kabul ettirdiği görülmektedir. Fakat bu tespitin boş bir

iddia değil de, gerçekle örtüşen bir hakikati ifade ettiğinin anlaşılması için, Batı'da zıtlık ve çatışmaya dayalı korku kültürün roman ve filmlerden de önce masal anlatımlarında belirgin bir özellik olarak hangi düzeyde tezahür ettiğinin görülmesi gerekmektedir.

3. Korku Kültürü, Çatışma ve Masallar

Masallar tarih öncesine kadar uzanan insanlığın çocukluk dönemleri hakkında bize ipuçları sunmaktadırlar. Masal, ait oldukları kültürün tarihsel gelişim süreçleri hakkında geriye doğru takip edilebilecek izleri barındırmakta ve okuyucuya, gerçeklik algısı, insan, çocuk, dünya tasavvuru, toplumsal ilişkiler ve etik değerler hakkında edebi, sosyolojik, psikolojik, antropolojik ve hatta arkeolojik bilgiler sunmaktadır. Ayrıca, araştırma konusuyla ilişkisi bakımından masallar bütün dünyada çocuk edebiyatının da kaynağını oluşturmaktadır.

Asya'dan, Arap ve Türk dünyasına ve Avrupa'ya kadar uzanan bölgede yer alan ülkelerin masalları incelendiğinde korku ve kaygı kavramlarının çeşitli yoğunlukta yer aldığı görülmektedir. Zira masalların en azından belirli bir bölümünde, tuhaf yaratıklar, ejderhalar, büyücüler, cadılar, yırtıcı hayvanlar ile yönlendirilen kaygı ve korku kavramlarını işleyen kurgulara yer verildiği bilinmektedir. Dünya masallarındaki bu ortak özellik, kaygı ve korkunun neden sadece ve özellikle Batı'da kendine özgü bir kültür haline geldiğini, bu kültürün romanlara ve filmlere yansıdığını açıklamamaktadır. Zira gerçekten de Avrupa kültür alanının dışında kalan ülkelerin masallarında kaygı ve korku motiflerine yer verilmesine rağmen, hiç değilse bile geçmişte, korku üreten bir kültürün oluşmadığı, yaşama ve 'Halloween/Cadılar Bayramı' gibi eğlence biçimlerinden biri haline gelmediği, gelenekselleşen korku edebiyatı ve filmleriyle birlikte yaygın bir üretim- tüketim ilişkileri ağı oluşturmadığı görülmektedir.

Sonuç olarak ifade etmek gerekirse, kendi kendini üreten ve sektörleşen korku ve kaygı kültürünün sadece Batı'da gelişmiş ve gelenekselleşmiş olmasının sebeplerinin masallardaki korku motiflerinin dışında aranması gerekmektedir. Bu bağlamda korku edebiyatı geleneğinin oluşum sebeplerinin belirli bir döneme özgü gelişmelerden ziyade Avrupa sanat ve düşünce kültürünün korkuyu üreten kültürel ve tarihsel kodlarını bünyesinde barındıran yapısal özelliklerinde aranması daha isabetli olacaktır. Antik Yunan dönemi ve Aristoteles'in Poetika'sı incelendiğinde, edebi anlatımlarda yer bulan korku motiflerinin ve özellikle korku ve kaygı üzerine kurulu kurgu tekniklerinin, masallardan ziyade drama ve trajedi sanatından beslendiği ve geliştiği anlaşılmaktadır. Nitekim Aristo'nun Poetika'sında da

belirttiği gibi, komedyadan farklı olarak tragedya, acıma ve korku duygularını etkilemek suretiyle oyunun kahramanıyla seyirci arasında özdeşlik kurarak *katharsis*'e ulaşmayı amaçlamaktadır (1983). Dram ve tragedyalarda içinde bulunduğu şartların iç veya dış etkenler dolayısıyla değişmesi sonucunda kaygıya kapılan ve karar vermeye zorlanan karakter, kendini ve seyirciyi, çatışmaya girdiği etik dışı ve düzen bozucu gelişmelerden/bakış açılarından ve yargılardan arındıran bir kahramana veya kurbana (dinsel bir ritüele) dönüştürmektedir. Bu çerçevede, yaklaşık 2.500 yıllık bir geçmişe sahip olan tragedya ve dram geleneğinin Avrupa'da kaygı ve korku kültürünün oluşumuna önemli ölçüde katkı sağladığı yönünde ileri sürülebilecek bir tez hiç de yanlış olmayacaktır. Nitekim 17. ve 18. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan korku romanlarının, tiyatro eserlerinin ve yapısal değişikliğe maruz kalan masal ve öykü anlatımlarının büyük çoğunluğunun tragedya ve dramın çatışmaya ve zıtlığa dayalı anlatım yapısı ve özdeşleştirme ilkesine uygun biçimde kurgulandıkları görülmektedir.

Batı sanat ve düşünce geleneğinin kaygı ve korku kültürü üretebilecek karakteristik özelliklere sahip olduğunu gösteren bir başka önemli işaret de, beden/bedensellik, nesne/nesnellik, resim/resimsellik kültürünün Antik Yunan ve Roma döneminden günümüze kadar uzanan süreçte Batı kültürünün plastik kimliğini oluşturan bir özellik olarak belirmesidir. Nitekim Kierkegaard, kaygı ve korkunun muhtemel kaynaklarının neler olabileceğini incelerken, Antik Yunan kültürünün ruhu, sonsuzluğu ve zamansallığı gerçek anlamda kavrayamamış, sonsuzluk ve ruhtan kopuk bir bedenselliği/resimselliği/nesnelliği ve şehveti daha çok önemseyen plastik karaktere sahip olduğuna işaret etmektedir (1992). Bu tespitiyle Kierkegaard, sonsuzluk ve bütünlükten kopuk bir gerçeklik anlayışının belirsizlik anlamına gelebileceği ve bunun da kaygıyı ve korkunun meydana gelmesine sebep olabileceğini göstermektedir. Kierkegaard'ın bu tespiti, esasen Heidegger'de hakikat ve özgürlüğün yitirilmesi ve Nietzsche'de Tanrı'nın öldürülmesi ve evsizlik biçiminde ifadesini bulan kaygı ve korku anlayışıyla örtüşmektedir.

Batı sanat ve düşünce anlayışının kendine özgü bir korku kültürü üreten karakteristik özelliklere sahip olup-olmadığını anlamanın en geçerli yollarından biri de, Batı korku kültürünün gelişimini tarihsel süreç içinde izlemektir. Batı kültür ve sanat tarihine topluca bakıldığında, Antik Yunan dönemi plastik sanatlarında ve mitolojisinde korku figürlerinin ve kurgularının önemli bir yer işgal ettiği görülmektedir. Çatışma, zıtlık, ikilik ve korku mantığı üzerine kurulu Yunan mitolojisindeki, Evripedis'in bir oyununa da konu olan *Kiklop* (Tepegöz), insan ve hayvan karışımı *Satir*, cehennem bekçisi üç kafalı bir köpeği temsil eden *Kerberos* figürleri, o dönemde hâkim olan korku kültürüne örnek teşkil etmektedir. Daha sonraki dönemlerde korkunun kaynağı olarak gösterilen canavar figürlerinin

çeşitlenerek çoğaldığı çizimler, resimler ve edebi anlatımlar aracılığıyla arketiplere dönüştüğü görülmektedir. Tarihi süreç içinde oluşan en önemli canavar arketipleri arasında kurt adam, vampir, zombi, hayalet, şeytan figürleri bulunmaktadır. Ayrıca bu figürlere, tanımlanamayan belirsiz şeyler, uzaylı yaratıklar, iki kişilikli karakterler, başkalarının ruh ve bedenlerinden beslenen yaratıklar ve korkunç mekânların da eklenmesi gerekmektedir.

Batı'nın korku edebiyatı tarihinde, Antik Yunan döneminden sonra dikkat çeken en önemli eserler arasında Platonicus'un (125-170) *Metamorfozlar*'ı, Petronius'un (14-66) *Satyricon*'u, Dante'nin (1265-1321) *La Divina Commedia*/*İlahi Komedya*'sı bulunmaktadır. Korku figürleri ve motiflerinin 17. yüzyıldan itibaren Shakespeare'in *Hamlet* (1603) ve *Machbet* (1624), John Milton'un *Paradise Lost/ Kayıp Cennet* (1667), Christopher Marlowe'un *Dr. Faustus* (1604), Goethe'nin *Faust* (1808) ve Schiller'in tamamlanmamış romanı *Geisterseher* (1787-1789) gibi eserlerinde görünmeye devam ettikleri bilinmektedir. Ancak 18. ve 19 yüzyılda korku anlatımlarının hızla çoğaldığı ve yaygınlaştığı görülmektedir.

Korku romanlarının 18. yüzyıldan itibaren sadece Avrupa değil Amerika kıtasında da hızla yaygınlaştığı görülmektedir. Horace Ealpole'un *The Castle of Otranto* (1764), Mathew Gregory Lewis'in *The Monk* (1796), John William Polidoris'in *The Vampyre* (1819), Charles Robert Maturin'in *Melmoth The Wanderer* (1820), Washington Irving'in *The Legend Of Sleepy Hollow* (1820), Thomas De Quincey'in *Confessions of an English Opium-Eater* (1821–22), James Hogg'un *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), Emily Brontes'in *Wuthering Heights* (1847) ve nihayet Bram Stoker'ın *Dracula* (1897) adlı romanı bu dönemde öne çıkan eserler arasında bulunmaktadır. Yine bu dönemde öne çıkan Charles Dickens (1812- 1870) ve Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) korkuyu işleyen öykülerini unutmamak gerekmektedir. Korku edebiyatının daha sonraki 20. ve 21. yüzyılda sürekli artan bir oranda yaygınlaşmaya devam ettiği görülmektedir. Bu dönemde mutlaka anılması gereken Franz Kafka'nın *Die Verwandlung* (1915) ve *In der Strafkolonie* (1919), George Orwell'in *1984* (1949), Anthony Burgess'in *A Clockwork Orange* (1962), Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451*, Black Sunday'in *The Silence of the Lambs* (1988) ve *Hannibal* (1999) gibi eserlerinin yanında ayrıca Stephen King ve romanları gibi sayısız örnek bulunmaktadır.

Antik Yunan döneminden günümüze kadar özetle ele alınan bu tarihi süreç, Batı sanat ve düşünce kültürünün korku üretebilecek yapısal bir dokuya ve karaktere sahip olduğunu göstermektedir. Korku anlatımlarının özellikle 18. ve 19. yüzyıldan itibaren hızla artmasının sebebinin, aynı dönemde yazılan Mary Shelley'in *Frankenstein* (1818) adlı romanında da konu edildiği gibi, modern aydınlanma

döneminin pozitivist ilerleme inancının, zaten var olan güvensizlik, belirsizlik ve evsizlik duygularının pekişmesine, derin bir ruhsal bunalım ve akıl karışıklığına yol açması biçiminde açıklanması mümkün gözükmektedir. Zira *Frankestein* adlı romanda da işaret edildiği gibi, pozitivist ilerleme, modern öznenin zihninde daha çok alışılmış güvenli olandan uzaklaşma ve belirsiz olana yönelme olarak karşılık bulmuştur. Daha sonra özellikle Freud'un psikanalitik çalışmaları çerçevesinde 'ideal özne'nin bilinç ve bilinç-dışı süreçlerin kesişme noktasına dönüşerek merkezi konumunun sarsılması aydınlanmanın öznesini çözüme uğratmış ve korkuların çeşitlenerek derinleşmesine yol açmıştır.

Korku edebiyatının hızla yaygınlaşmaya başladığı 17. 18. ve 19 yüzyıllarda çocuk edebiyatı ve masallar da içeriksel-yapısal özellikleri ve kurgu biçimleri itibariyle dönüşmeye başlamışlardır. Bu dönemde Aydınlanma düşüncesinin temel ahlaki ve sosyal ilkelerini dikte eden masalların yanında, kaygı uyandıran motiflerin ve figürlerin kullanılmasından ziyade doğrudan korkuyu konu edinen ve çocuklara korku aşılayan masalların üretilmeye ve benimsenmeye başladığı görülmektedir. Korku masalı geleneğinin oluşmaya başladığı bu dönemin en tanınmış isimlerinin başında, *Tales and Stories of the Past with Morals /Geçmişin Ahlaki Masal ve Öyküleri* (1697) başlıklı kitabıyla Charles Perrault (1628-1703) gelmektedir. Charles Perrault'un tanınan korku masalları arasında *Le Petit Poucet/Parmak Çocuk, La Barbe Bleue /Mavi Sakal, Le Petit Chaperon rouge/Kırmızı Başlıklı Kız, La Belle au bois dormant/Uyuyan Güzel* bulunmaktadır.

Grimm Kardeşler olarak ün salan Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) ve Wilhelm Carl Grimm (1786-1859) ise Charles Perrault'dan sonra 19. yüzyıl başlarında birlikte kaleme aldıkları *Kinder- und Hausmärchen/ Çocuklar ve Ev Masalları* kitabıyla masal tarihine adlarını yazdıran Alman dili ve edebiyatı bilimcileridir. Girimm Kardeşler'in *Ev Masalları* kitabı, Charles Perrault'dan üstlendikleri *Kırmızı Başlıklı Kız* gibi bazı masalların yanında birçok korku masalına kaynaklık etmektedir. Grimm Kardeşler'in tanınmış korku masallarının arasında *Hänsel und Gretel/ Hansel ve Gretel, Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben/ Çocuklar Hayvan Kesmeyi Oynayarak Nasıl Öğrendiler, Der Tod und der Gänsehirt/ Kaz Çobanı ve Ölüm, Der Teufel mit den drei goldenen Haren/ Üç Altın Saçlı Şeytan, Das Mädchen ohne Hände/ Elsiz Küçük Kız, Fitchers Vogel/ Fiçer'in Kuşu, Der Geist im Glas/ Bardaktaki Hayalet, Des Teufels rußiger Bruder/ Şeytanın İsli Kardeşi, Das Totenhemdchen/ Ölü Gömleği, Der Teufel und seine Großmutter/ Şeytan ve Ninesi, Des Herrn und des Teufels Getier/ Tanrı'nın ve Şeytan'ın Hayvanları, Die Boten des Todes/Ölüm Elçileri, Der Bauer und der Teufel/Çiftçi ve Şeytan, Der Trommler/Davulcu, Der Wolf und die sieben jungen Geißlein/ Kurt ve 7*

Oğlak, Das Mordschloss/Cinayet Sarayı, Schneewittchen/ Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler bulunmaktadır.

Masalların eski çağlardan beri çocuk eğitimi üzerinde ne denli etkin bir araç olarak kullanıldığı düşünüldüğünde, korku ve dehşet kültürünü besleyen bu masalların Batı'da çocuk eğitiminin uzunca bir süre nasıl korku ve tehdit üzerine yapılandırıldığı ve bu durumun halk tarafından benimsendiği anlaşılmaktadır. Bu tespiti doğrulayan en önemli örneklerden biri de, Batı'da birçok dile çevrilen ve günümüzde hala çocukların eğitimi amacıyla yuvalarda okutulan *Struwwelpeter* başlıklı şiir formunda yazılmış resimli kitaptır. Bütün zamanların en çok satan çocuk kitabı olan *Struwwelpeter*, 1844 yılında Frankfurt'lu Alman Dr. Heinrich Hoffmann tarafından yazılmış ve resimlendirilmiştir. 1844 yılının Noel gecelerinde 3 yaşındaki çocuğuna hediye almak isteyen Hoffman çarşıya çıkar ve çocuk kitaplarını araştırır. Araştırmasının sonunda uzun anlatımlarla ahlaki dersler vermeye çalışan masalları beğenmeyen Hoffmann eve döner ve kendisi *Struwwelpeter* adlı resimli kitabını oluşturmaya başlar (1994). Heinrich Hoffman'ın kitabında, uslu olmayan, ailesinin sözünü dinlemeyen çocukların, örneğin parmaklarını emen çocukların parmaklarının büyük bir makasla kesilmesinden, hayvanlara eziyet edenin köpekler tarafından damarları koparılacak biçimde ısırılmalarına, çok gülenlerin derilerinin renklerinin siyaha dönüşmesinden, çorbasını içmeyen çocuğun ölümüne kadar çeşitli korkunç felaketlere ve cezalara maruz kalacağı resimlerle anlatılmaktadır. Kitapta çocuklar resimler yardımıyla düşmanca bir tabiata sahip, dikkatsiz ve düşüncesizliği yüzünden tehlikelere maruz kalabilen varlıklar olarak tasavvur edilmekte ve korkunç cezalandırma yöntemleriyle eğitilebilecekleri öngörülmektedir. Kitabın daha sonra 19. ve 20. yüzyılda *Die Struwwelliese* adıyla taklitleri çıkarılmış ve özellikle kız çocuklarının ve kadınların meraklılık ve tatlı düşkünlüğü gibi sözde karakteristik hatalarının korkunç cezalandırma yöntemleriyle düzeltilmesi öngörülmüştür.

Antik Yunan döneminden, Platonicus'un *Metamorfozlar*'ından günümüzde üretilen sayısız korku romanı, masalları ve filmlerine kadar uzanan sürece topluca bakıldığında, söz konusu çatışma, korku ve dehşet kültürünün belirli dönem şartlarına bağlı olmaksızın ancak Batı sanatı ve düşüncesinin karakteristik özelliklerinden kaynaklanan bir ürün olabileceği anlaşılmaktadır.

4. Masallardan Bilim-Kurgu ve Korku Filmlerine

1895 yılından itibaren sinemanın doğuşu ile birlikte yaklaşık 2.500 yıllık bir geleneğe sahip olan Batı korku kültürü kendini metin diline nispetle çok daha etkin kılabilecek bir ifade aracına kavuşmuştur. Zira sinema filmi kelimelerden ve

metinsel anlatımlardan farklı olarak nesne ve olayları varlık ve oluşun öznel olmayan formu içinde gösterebilmeye ve dolayısıyla zamanı, mekânı, gerçekliği ve gerçeklik algısını dönüştürebilmeye muktedir olan bir ifade aracıdır. Filmin diğer sanatlardan farkını ifade eden hareketli görüntüler ve zamansallık gösterge ile gösterilen, ifade ile ifade edilen arasındaki dilde var olan mesafeyi ortadan kaldırmaktadır. Dil gerçeklikle ilişkisini dolaylı yollardan ve bir mesafe üzerinden kurarken, filmin temel yapı unsuru olan (hareketli) resim gerçeklikle ilişkisini aradaki mesafeyi ortadan kaldıracak biçimde doğrudan kurmaktadır. Dilden farklı olarak resim tabiatını, kendini ifade ettiği şeyle aynı kılan bir özdönüşümsellik oluşturmaktadır. Dilde ifade ile ifade edilen arasında soyutlamayı gerektiren kavramsal bir refleksiyon kurulurken, resimsel ifade ise öncelikle kendine refleksiyon kurmaktadır. Örneğin 'yılan' sözcüğünün gerçeklikte karşılık geldiği nesne ancak soyutlama yoluyla ve dolaylı bir biçimde belirlenebilirken, yılan resmi öncelikle resimdeki yılanı ifade etmekte, dolayısıyla gerçeklikte bir karşılığının olmasını gerektirmemektedir. Resimlerin, kelime veya sözlü ifadelerin aksine, nesnesini benzerlik aracılığı ile anlamlandırmaları, onların daha çok bilinç-dışı süreçlerle ilişkilendirilmelerine neden olmaktadır. Bilinçlilik zıtlıkların, farkların ve sınırların ayırdına varmak anlamına gelirken, resimdeki figüratif ifade, daha çok benzeşme aracılığıyla anlam kazanması dolayısıyla zıtlıkların, farkların ve sınırların saydamlaşması ve belirsizleşmesi anlamına gelmekte, bilinç-dışı süreçlere daha yakın durmaktadır. Bu bağlamda J. Monaco dilin gücünün gösterge ile gösterilen arasında büyük farkın olmasından, resmin ve tabii filmin gücünün bu farkın olmayışından kaynaklandığını ifade etmektedir (1985).

Netice itibariyle hareketleri görüntülerin zaman çekimi olarak film, resmin ikonik anlamı ve figüratif niteliği dolayısıyla, nesne ve olayları, bütün rasyonel açıklamaların ve kültürel kabullerin ötesinde "işte var!' formu içinde sunabilmektedir. İşte bu yüzden Lumière Kardeşler çektikleri ilk filmlerden olan 'L´arrivée d´un train a la Ciotat/Trenin Gelişi'ni perdeye yansıttıklarında, trenin üzerine geldiğini sanan seyirci dehşete kapılmış, ilk sıradakiler öne doğru eğilerek kendilerini korumaya alma ihtiyacı hissetmiştir.

Filmin bu genetik özellikleri ve etkileme gücünün farkına varan yönetmenler, sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren, korku ve acıma duyguları üzerine kurulan dramların yanında ayrıca korku filmlerine yöneldiler. Nitekim sinema tarihinin ilk yönetmenlerinden Georges Melies'in *La Manoir du diable/ Kötülük Evi* adlı il korku filminin yapım yılı 1896'dır. Sinema tarihinin *Quasimado* (1905), *Frankenstein* (1910), *Nosferatu* (1922), *The Hunchback of Notre Dame (1923), The Phantom of the Opera* (1925), *The Monster* (1925), Dr. *Jekyll and Mr. Hyde* (1931), *Dracula* (1931) gibi ilk korku filmleri büyük oranda klasik korku edebiyatının beyaz perde

uyarlamalarıdır. Masallar, romanlar, dramlar, melodramlar, tragedyalar ve öykülerden oluşan korku edebiyatı daha sonraki yıllarda ve günümüzde perdeye yansıyan korku filmlerinin büyük çoğunluğunun ilham kaynağını oluşturmaktadır. Aynı dönemde *The Cabinet of Dr. Caligari/Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920) ve *Der Golem/Golem* (1920) gibi Alman ekspresyonist akımının filmleri de korku filmleri geleneğinin oluşmasında ayrıcalıklı bir yere sahiptirler.

Sinema tarihinin çeşitli anlatım ve gösterim türleri incelendiğinde zıtlık, çatışma, korku ve kaygıya dayalı klasik anlatım ilkelerinin (bazı avangart film örnekleri dışında) geçerliliğini koruduğu görülmektedir. Sinema tarihinde her biri kendine özgü ifade biçimleri geliştiren dram, melodram, gerilimli polisiye filmleri, macera, psikopatik ve bilim-kurgu filmlerinin, Batı'da, dünyanın başka hiçbir yerinde, Hint coğrafyasında bile, örneğine rastlanmayacak ölçüde gelenekselleşen çatışma, korku ve kaygı kültürünü beslediğini söylemek hiç de abartı olmayacaktır. Ayrıca, sinema tarihinin ilk filmleriyle beraber beliren ve gelişme temayülü gösteren korku filmlerinin çeşitlendiği macera, bilim-kurgu ve erotik filmler gibi diğer anlatım türleriyle aralarında var olan farklılıkların saydamlaştığını vurgulamak gerekmektedir. Özellikle bilgisayar ve simülasyon teknolojisinin gelişmeye başladığı 70'li yıllardan itibaren vampirler, kurt adamlar, zombiler, uzaylılar, canavarlar, psikopatlar, seri katiller, mutasyona uğramış veya kontrolden çıkmış yaratıklar, gerçeklik fantezisini zenginleştiren bir çeşit (Baumann, 1989) olarak kabul edilmişlerdir. Adeta seyirciye, ruhundaki kötülük kaynaklarını fark ettirmeye çalışan bir tür *eksorsizm/şeytan çıkartma* olarak adlandırılabilecek bu temayül, sürekli artan bir oranda sinema perdesini/seyircinin algısını işgal etmeye devam etmektedir.

Sinemanın geniş halk kesimlerine ulaşması, yaygınlaşması ve sektör olarak sürekli artan bir oranda büyüyebilmesinin en önemli sebeplerinden birinin anlatımlarını seyircide kaygı, korku, merak duygularını uyandırmaya yönelik biçimde kurgulamalarıdır. Böylece sinema sürekli olarak ilgiyi üzerine çekmeyi başarabilmiş, kullandığı teknikler ve anlatım biçimleri itibariyle kanıksanması nispetinde de kendini yenilemeye mecbur kalmıştır. Sinemanın sektörel varlığını sürdürebilmek 1895 yılındaki doğuşundan günümüze kadar estetize edilmiş kaygı, korku/şiddet duygularından ve erotizmden beslendiğini söylemek hiç de abartı olmayacaktır. Nitekim son dönemlerde gösterime giren filmlerin büyük bir çoğunluğunda korku, şiddet ve erotizmin sürekli artan bir oranda iç içe geçmiş olması bu görüşü doğrulamaktadır. Ayrıca sinema filmlerinin, seyirci kitlesinin alanını genişletmek ve beslenme kaynaklarını çeşitlendirmek amacıyla çatışma, korku ve kaygı kültürüne dayalı anlatımlarının içine kadınları ve özellikle çocukları da çekmeyi başardığı görülmektedir.

Zıtlık, çatışma ve korku kültürünün çeşitli sanat dalları ve özellikle görsel ifade biçimleri itibariyle kapsama alanının genişlemesi ve toplumsal barışın tehdit edilmesi sürecine çocukların da dâhil edilmesi özenle sorgulanması gereken gelişmelerden birini oluşturmaktadır. Nitekim çocuklara yönelik olarak çevrilen korku filmlerine bakıldığında, büyük bir bölümünde çocuk seyirciler izledikleri çocuk kahramanla birlikte sadece korkunç maceralara sürüklenmedikleri, aynı zamanda ve çok daha kaygı verici biçimde bizzat korkunun ve kötünün kaynağı, dehşet saçan varlıklar olarak temsil edildikleri görülmektedir. Çocuklar ve hamile kadınlar, kendilerine tabiat-üstü kötülüğün potansiyel güç kaynağı olarak temsil edilmekte, çocuğun safiyeti ve masumiyeti mistifike edilmiş bir kötülük kaynağına dönüştürülmektedir. Roman Polanski'nin *Rosamary's Baby/ Rosemary'nin Bebeği* (1968) ve William Friedkin'in *The Exorcist/Şeytan* (1973) adlı filmlerini bu türlü örnekler arasında göstermek mümkündür. Bu iki filmin dışında aynı temayülü gösteren *The Outer Limits* (1963), *Eraserhead* (1977) ve *Alien* (1979) gibi filmlerde de bedeni acayip biçimde başkalaşmış, korkunun kaynağına dönüşmüş bir nesne olarak temsil edilmiştir (Sentürk, 2011b: 1111). Doğrudan doğruya çocukların korku ve dehşetin kaynağı olarak gösterildiği örnekler arasında *The Bad Seed* (1956), *Village of the Dammed* (1960), *Who Can Kill a Child* (1976), *Alice, Sweet Alice* (1976), *Audrey Rose* (1977), *Halloween* (1978) *The Brood* (1979), *The Children* (1980), *The Shining* (1980), *The Pit* (1981), *Bloody Birthday* (1981), *Firestarter* (1984), *Children of the Corn* (1984), *A Nightmare on Elm Street* (1984), *Child's Play* (1988), *Pet Sematary* (1989), *The Good Son* (1993), *The Ring* (2002), *Wicked Little Things* (2006), *Them* (2006), *Whispe*r (2007), *The Orphanage* (2007) *Home Movie* (2009), *Orphan* (2009) gibi filmleri saymak mümkündür.

Sinema tarihinde 1930'lu yıllardan itibaren sesli film dönemine geçilmesi genelde ve özellikle korku filmlerinin kurgu tekniği, görsel dil ve efekt anlayışının değişmesine yol açmıştır. Korku filmleri, önceki yıllara göre daha gerçekçi (simülatif, ayrıntılı) ve efektif biçimde sahnelenmeye başlandılar. Geliştirilen yeni teknik imkânlar sayesinde, klasik-gerçekçi dramatik filmlerde *katharsis*e ulaştıran ikincil unsurlar olarak arka planda duran acıma, kaygı ve korku duyguları, korku filmlerinin asıl ulaşmak istedikleri gerçekliğe ve gerçeklik efektine dönüşmeye başlamıştır.

Söz konusu filmlerde çocuklar elbette yalnızca korkunun kaynağı veya muhatabı olarak temsil edilmemekte, aynı zamanda, anlatımın dramatik ilkelerden hareket ederek biçimlendirilmesi dolayısıyla, eleştiri istidadından mahrum olan şuurlarına zıtlık, çatışma mantığı ve düşmanlık duyguları aşılanmakta, böylece toplumsal barış daha çocukluk dönemlerinde dinamitlenmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, çatışma mantığı ve düşmanlık duygularının aşılandığı *Tom*

and Jeryy, keyfiliğin ve kuralsızlığın vurgulandığı *Donald Duck*, *Mickey Mouse* ve *Woody Woodpe*cker gibi filmler söz konusu geleneğin prototiplerini oluşturmaktadırlar. Dikkat çeken bir başka husus da, bu tür filmlerde, hayvanların kategorize edilmesi ve insani karakteristik özelliklere sahip yaratıklar olarak sergilenmeleri ve bu yolla çocukların toplumsallaşması süreci biçimlendirilmek istenmesidir. Zira, *Nikki, Wild Dog of the North* (1961), *The Legend of Lobo* (1962), *The Incredible Journey* (1963), *The Lion King* (1994) ve *Finding Nemo* (2003) gibi La Fontaine'in öncülük ettiği fabl geleneğini sinemaya uyarlayan filmlerde, çocuklar ile insani değerlere göre kategorize edilmiş (antropomorfik) hayvanlar arasında, filmin görsel dil özellikleri dolayısıyla masallara nispetle çok daha yüksek düzeyde duygusal özdeşlikler kurulmaktadır. Bu durum, sergilenen antropomorfik yaklaşım dolayısıyla, insani olanla olmayan arasındaki sınırların geçerli olmadığı bir tabiat anlayışı ifade gibi, aynı zamanda ve çok daha dikkat çekici bir biçimde insanın ontolojik hakikatinden soyutlanmış ve temelsiz bir göreceliliğe dönüşmüş bir ahlak anlayışının benimsenmesine yol açmaktadır. Bu çerçevede hayat, çocuklar için olduğu kadar yetişkinler içinde, insani olanla olmayan arasındaki sınırların geçerli olmadığı maceraya dönüşürken, ahlak da nihayet sınırları zıtlıklar, korkular, çıkarlar ve çatışmayla çizilmiş bir imkân alanı olmaktan öteye bir anlam ifade etmemektedir.

Filmlerin çocuklar ve yetişkinler üzerine etkileri, yine görsellik/bedensellik/resimsellik kültürünü besleyen diğer televizyon, internet ve video oyunlarının etkileriyle birlikte değerlendirildiğinde, fert ve toplumun maruz kaldığı tehlikeler üzerine düşünmek daha da gerekli hale gelmektedir. Zira söz konusu medyatik, yani görsel kültüre dayalı araçsal/yapay çevre, insanın psişik, zihinsel ve etik-toplumsal gelişimlerinde telafisi imkânsız bozukluklara yol açabilmektedir. Aynı anda birçok yönden gelen sesli ve görsel mesajlar, kişinin zihin koordinatlarının karışmasına, hatırlama ve düşünce nispetlerinin karışmasına ve daha çok insiyaki davranışlara yönelmesine yol açabilmektedir (Şentürk, 2011b: 1110). Özellikle nispet noktalarını göreceleştirmesi dolayısıyla, gelişim sürecindeki çocuğun ve yetişkinlerin hayattaki yerini ve yönünü sağlıklı bir biçimde belirleyebilme ihtimali gün geçtikçe zayıflamaktadır (Raabe, 2007).

Korku filmlerinin en önemli özelliklerinden biri de öznenin tabiat-üstü ve her zaman bilimsel açıdan açıklanamayan güçler tarafından tehdit edilmesidir. Korku filmleri tür itibariyle bu yönüyle polisiye ve psikolojik-gerçekçi gerilim filmlerinden ayrılmaktadır. Korku filmlerinde tabiat-üstü güçlere sahip ve filmin kahramanına karşıtlık oluşturan figürler, her ne kadar akıl dışı bir dünyanın temsilcileri olsalar da, tehdit ettikleri düzenin ve günlük hayatta geçerli olan akılcılığın dairesi içinde hareket etmektedirler. Dramatik anlamda korku filmi istisna ile normalin/kuralın paradoksal karşıtlığından beslenmektedir; öyle ki, kuralın işlemesinin beklendiği

yerde istisna, istisnanın gerçekleşmesinin beklendiği yerde de kural geçerli olmaktadır. İçerikleri ve anlatım biçimleri temsil ettikleri korkunun kaynağına göre çeşitlilik arz etse de, Kierkegaard'ın bedensellik/nesnellik/resimsellik ve şehvet kavramları bağlamında ifade ettiği tespitlere uygun biçimde korku filmlerinde belirsizliğin/beklenmeyen ansızın belirdiği şimdilik ve bütünlükten kopukluk, türüne özgü ortak bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Söz konusu karakteristik özelliklerin gerçekleştirilebilmesi için örneğin, gelişmeleri filmdeki öznenin gözüyle izleyen seyirci, ansızın tehlikeyle yüzleşebilmesi amacıyla, olaylar arasındaki bağlantıları kurmasını sağlayacak olan bütünsel ve tarafsız bakış açısından mahrum bırakılmaktadır.

Klasik masal anlatımlarından farklı olarak, 18. ve 19. yüzyılda klasik dram ve tragedyalara özgü seyircinin kendisini özdeşleştirebileceği özne figürü ve öznel bakış açına dayalı anlatım tekniklerinin genel olarak klasik filmler tarafından ve özellikle korku filmleri tarafından üstlenildiği görülmektedir. Hatta denilebilir ki, korku filmleri oluşturmak istedikleri korku efektlerinin etkisini artırabilmek amacıyla tehdit altındaki özne ile seyirci arasında klasik gerçekçi anlatım filmlerine nispetle çok daha yüksek düzeyde bir duygusal özdeşlik temin etmeye çalışmaktadırlar. Zira korku filmlerinin arzu ettikleri etkiyi uyandırabilmeleri, seyircinin cereyan eden olayı diğer anlatım türlerine nispetle çok daha yüksek düzeyde filmde yer alan kişilerin bakış açısıyla izlemesini temin edebilmelerine bağlıdır. Ancak, bütün bu özellikleriyle korku filmlerinin her türlü etkiye savunmasız bir biçimde açık olan çocuklara gösterilmesi, üstelik filmlerde yer alan korku figürleri ile özdeşlik kurmalarını talep eden korku filmlerinin hedef kitle olarak çocuklara ve gençlere yönelmeleri, oldukça düşündürücü ve öncelikle irdelenmesi gereken bir sorun oluşturmaktadır.

5. Öznenin Melodramı

Avrupa'da masallarda gözlemlenen yapı ve içerik değişikliğinin, yine 17. ve 18. yüzyıllardan başlamak üzere roman anlatımlarında ve tiyatroda da gözlendiğini ifade etmek gerekmektedir. Söz konusu gelişmelerin aynı dönemlere tekabül etmesi, kuşkusuz gerçekleşen değişim ve dönüşüm serecinin sebeplerine ilişkin önemli ipuçları vermektedir. Masal, roman ve tiyatro anlatımlarında neredeyse aynı dönemlerde başlayan değişimin hangi yönde gerçekleştiğinin anlaşılması öncelikle modernleşme ve sekülerleşme sürecinin nasıl değerlendirildiğine bağlıdır. Zira bütün bu değişimlerin, bu Avrupa Aydınlanma sürecinde geliştiği ve yapısal özelliklere kavuştuğu görülmektedir. Yine aynı şekilde modernleşme dönemi ile birlikte ele alınması gereken toplumsallaşma, kitleselleşme, teknolojik ilerleme, akıl

ve bilimsellik anlayışının değişmesi ve bütün bu süreçlerin ifade ettiği yeni varlık, hakikat, özgürlük ve ahlak tasavvurlarının masal, öykü, roman, tiyatro anlayışlarının belirlenmesi ve biçimlenmesinde etkin olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Söz konusu dönüşümüm, her şeyin topluca toplum için üretilmesi ve tüketilmesi, kitleselliğin/ kütleselliğin ferdiyetin yerine geçmesi, toplamın biricikliğe, bedenselliğin ruhaniliğe, psikolojinin maneviyata üstün gelmesi süreçleriyle bağlantılı bir biçimde sorgulanması önem arz etmektedir.

Makalenin tartışma alanının dışında kalması sebebiyle, bütün bu modernleşme sürecini ayrıntılı bir biçimde incelemek uygun olmayacaktır. Ancak, kısaca özetlemek gerekirse, modernleşme ve beraberinde gelişen diğer değişim süreçlerinin temelini hakikatin, hakikiliğin, gerçeğin, gerçekliğin, ahlakın ve ahlakiliğin ölçüsünü belirleme yetkisinin özneye verilmesi sorununun oluşturduğunu söylemek mümkün gözükmektedir. Nitekim bu durum, insanın, hakikat ve ontolojik bütünlük ilişkisinin öznelleşmesi ve görecelileşmesine, hakikat iradesini, araçsallaşmış aklın kudret iradesine dönüşmesine yol açmış ve nihayet öznenin parçalanmasıyla, başlangıçta ideal özne ilkesi üzerine inşa edilen modern amentülerin yıkılmasıyla sonuçlanmıştır. Bu süreç elbette sanatsal anlatımlara da yansımış, özellikle de tiyatroda hakikatin ontolojik bütünlükle ilişkisi ve ahlaki gereklilik ilkeleri üzerine inşa edilen tragedya anlayışının yerine, daha çok belirli bir hedefe odaklanmış araçsal ve operasyonel aklın kudret iradesinin romantik, dramatik ve daha çok melodramatik durumunu öyküleştiren anlatımlar ikame edilmiştir.

Öznenin ontolojik bütünlük ve hakikat ilişkisinden kopuşunun yahut kendi başına bu ilişkiyi kavrayamayışının beraberinde getirdiği romantik hüzün, başlangıçta modern zıtlıklar ve güç çatışmalarıyla belirlenen hakikat ve gerçeklik tasavvurlarını soru işaretine dönüştürmeye kalkıştıysa da, sonuçta muzdarip özne ile birlikte dramatik/melodramatik bir hakikat ve özgürlük anlayışının ifade ettiği, bütünlük kaygısından uzak nihilist bir varoluşçuluğa dönüşmüştür. Tragedyaların, asla tam anlamıyla yüzleşilemeyen ve kavranamayan, kendisi için pazarlıksız adanmış bütün bir hayatı talep eden hakikat anlayışının yerine, dram ve özellikle melodramlarda, öznenin kudret iradesiyle mübadele edilebilir bir hakikat anlayışı ikame edilmiştir. Nitekim dram ve melodramlarda hakikat olarak tezahür eden şey karşılığı (acıyla, fedakârlıkla, mahrumiyetle) ödenebilir, elde edilebilir, pazarlığı yapılabilir, mutluluk/mutsuzluk, acı/haz, zevk/zevksizlik, fayda/zarar, zafer/yenilgi, güçlülük/zayıflık, iyi/kötü, haklı/haksız gibi zıtlıklar ile temsil edilebilir bir konuma indirgenmekte ve teleolojik bir işlevsellik kazanmaktadır.

Özetlemek gerekirse, dram ve melodramlarda ifadeye kavuşan hakikatte aranan özgürlük değil, öznelleştirilmiş ve işlevselleştirilmiş oprerasyonel hakikatlerle

(kurgusal gerçeklik düzeyleri ile) oyun oynama keyfiliğidir. Bu çerçevede, günümüzde tiyatro oyunları, sinema filmleri ve televizyon dizilerinin büyük çoğunlunu karakterize eden melodramatik anlatımın tipik özelliklerini hatırlamak faydalı olacaktır:

Melodram antik Yunanca'da şarkı, dilin musikisi anlamına gelen (μέλος) *melos* sözcüğü ile davranış/eylem/hareket/olay anlamına gelen (δράμα) drama sözcüklerinin birleştirilmesinden elde edilmiştir. Melodram, kendini ciddiyetle sunan, ama ciddiye alınmaması gereken bir anlatım ve sergileme tarzı olarak kabul görmektedir. Melodramın kahramanları, tragedyalardan farklı olarak, kötünün tesir alanına giren asilliği ve yüceliği temsil etmemektedirler. Melodramlar, tragedyaların aksine pekâlâ (ve çoğunlukla) mutlu bir sonla bitebilmektedirler. Melodramlar, bazen kader dramı, heyecan verici veya sansasyonel drama yahut sadece dram olarak adlandırılabilmektedir. Melodramlar, aşk, arkadaşlık ve aile ilişkilerindeki duygusallıkları vurgulamalarının yanında ayrıca pekâlâ gerilim, fantezi, macera ve kriminel/polisiye öykülerini de içerebilmektedir.

Melodramın, ilk bakışta dikkat çeken özellikleri itibariyle, pembe dizi ve aşırı romantik filmlerde dramatik ifadelerin abartılı (duygusal) bir biçimde kullanıldığı bir anlatım türü ve biçimi olduğunu söylemek mümkündür. Melodramların bir başka karakteristik özelliği de, temelde gerçek olaylara dayansa da, tiyatro, televizyon ve sinema dilinin görselliği/bedenselliği ve karakteristik özelliklerine bağlı olarak estetize edilen gerçekliğin abartılı bir simülasyonu olmasıdır. En azından melodramlarda, izleyicinin yaşanmış bir öykü gibi kabul edebileceği bir kurgulanmaktadır. Melodramlar, söz konusu simülatif gerçeklik düzeyini kurgulayabilmek ve ifade edebilmek, izleyiciyi anlatımın gerçekliğine inandırmak için, nedensellik ilkesine bağlı kalmayı zorunluluk ilkesi olarak benimsemekte, masalımsı ve tabiat-üstü güçlere ve olaylara fazla itibar etmemektedirler.

Melodramda öne çıkan bir başka önemli özellik, anlatımın/filmin görselliğinin daha çok kişiler arası ilişkiler üzerine kurulmasıdır. Bu anlamda melodramatik anlatımlarda psikolojik unsurlara nedensellik ilkesini zedelemeyecek belirli bir düzeyde yer vermektedir. Melodramlarda abartılı bir biçimde vurgulanan ızdırap, kişinin kendini tanıması ve hakikatle yüzleşmesinin karşılıksız bir bedeli olmaktan ziyade, belirlenen hayat şartlarının ve ilişki biçimlerinin mutlak hâkimiyetini meşrulaştırmak gayesiyle bahane olarak kullanılmaktadır.

Melodramlarda anlatım ve üslup, karakter üzerine inşa edildiği için, seyircinin başkarakterle ilişki kurması, karşılaştığı sorunları anlaması ve özdeşlik kurması öngörülmektedir. Dolayısıyla karakterin yaşadığı sorunların, seyircinin yaşabileceği

sorunlara benzer olması gerekmektedir. Böylece melodramatik anlatım, seyirciyi anlatımın/filmin içine çekerek başkarakterle özdeşlik kurmasını talep etmektedir.

Melodramların finalinin çözümlü olması gerekmez. Melodramlar açık sonla bitebilirler. Bu biraz da seyircinin başkarakterle hangi düzeyde özdeşleştirilebildiğine bağlıdır. Özdeşleşme düzeyi yüksekse, seyirci her türlü sonucu hoşgörüyle karşılayabilecek duruma gelmiş demektir.

Melodramlarda genellikle işlenen konular kadın, erkek, cinsellik, kıskançlık gibi daha çok acıyla sonuçlanan kişi ve çevresi arasındaki entrikaya dayalı ilişkileridir. Melodramlarda, dramlarda olduğu gibi, karakterin amacına ulaşması oldukça zordur; anlatıma sürekli olarak karakter ve amacı arasındaki gerilim, çatışma hâkimdir.

Melodramlarda kişiler arası ilişkiler ön planda olduğu için karakterin psikolojisi ve davranışlarına odaklanılmakta, zaman ve mekân ilişkisi arka plana itilmektedir. Bu da elbette filmin görsel estetiğini etkilemektedir.

Melodrama, dramın abartılı bir biçimi olarak bakmak mümkündür. Melodramlardaki abartı sadece duygusallığın ön planda olması, bir başka deyişle duygusallığın abartılması değildir. Melodramlarda, sadece dramların duygusal yönü ve acı seyirciyi ağlatacak kadar abartılmamakta, aynı zamanda acının meşrulaştırma malzemesi olarak kullanıldığı dramın dünya görüşü ve anlatım ilkeleri de abartılı bir biçimde benimsemektedir.

Melodramlarda her şey, dramlarda olduğu gibi zıtlık ve çatışma kalıpları içinde ele alınmaktadır. Melodram, gerçeğin kaotik tabiatı karşısında uygun bir ifade kuramayan sanatçılar için kolaylıkla işleyebilecekleri veya sıkıştıklarında sığınabilecekleri, şematik ve motorik ilişkilerden örülü, öznenin önceden belirlenmiş şartlar tarafından sınırlanmışlığını esas alan, artı-eksi, aktif-pasif, üstün-zayıf, özne-nesne gibi zıtlıklar üzerine kurulu mekanik/nihilist bir dünya sunmaktadır. Düzgün giden bazı filmlerin nasıl bir yol alması gerektiğini bilemeyince birden melodrama dönüşmesinin sebebi genellikle budur. Melodramın en bariz özelliklerinden biri de, sunduğu mekanik, bir başka deyişle seyircinin acıma ve nefret duygularını sömürmeye ve paraya devşirmeye yarayan gülünç gerçeklik anlayışını, dramanın temel anlatım ilkelerinden gerçekçilik ve nedensellik ilkesine göre inşa etmesidir. Tabir yerindeyse melodram, gülünç gerçeklik anlayışını, manipüle edilmiş bir gerçeklik ve nedensellik kurgusuyla, muhtemel bir gerçeklik olarak sunmaya çalışmaktadır. Maskesinin düşmemesi ve gerçekten gülünç bir saçmalığa dönüşmemek için melodram, gerçeklik ve nedensellik ilkesine tabi olmak zorunda kalmaktadır.

6. Dramatik/Melodramatik Filmler ve İradenin Davası

Sinemanın doğuşunun akabinde, sessiz film olarak çekilen ve günümüzde unutulan birçok örnek bulunmaktadır. O dönemde sinema ve oyunculuğun tiyatroyu taklit ettiği düşünülürse, filmlerde yer alan oyuncuların jest ve mimikleri incelendiğinde, önceki yılların tiyatroda sahnelenen melodramlardaki oyunculuk anlayışı hakkında fikir edinmek mümkündür. Kamera hareketlerinin beraberinde getirdiği imkânlar sayesinde seyircinin kendini filmin oyuncuları ile özdeşleştirmesi çok daha kolay ve etkin olmaktadır. Bu sebeple film, sahnede sergilenen melodramatik anlatım ve gösterim tekniklerini tamamıyla üstlenmiş, sadece operayı andıran abartılı biçimlerini dışlamıştır.

Seyircinin, anlatımın bakış açısını kötülüğe maruz kalan kurbanın bakış açısıyla algılaması dolayısıyla, özdeşleşme gerçekleşmektedir. Kötü karşısında benimsenmesi gereken toplumsal sorumluluk ve kişiselleştirilen ve duygusallaştırılan kurbanın bakış açısı, melodramı, diğer anlatım biçimleri arasında despotluğa, duygusal sömürüye, dolayısıyla asıl drama yol açan bir anlatım ve gösterim biçimi olarak yargılanmasına sebep olmaktadır: Zira melodramlarda tipler yüceltilmekte, örneğin, seyirciyle özdeşlik sağlamak için kahramanlar en avantajlı vasıflarla bezenmektedir. Öte yandan menfi tipler, Western filmlerinde olduğu gibi tabiatları gereği kötü değil, daha çok kahramanın mutluluğu önünde engel teşkil ettikleri için kötü kabul edilmektedirler. Menfi tipler kötü olarak yargılansalar da anlatımda daha çok tahrik edilmiş ve güdülmüş kişiler olarak geçerlilik kazanmaktadırlar. Ayrıca melodramlarda figürlerin hareket sebeplerine (motivasyonlarına) işaret edilmesi ve nihayet anlaşılır kılınması, ahlaki değerlerin yüceltilmesinden ziyade görecelileştirilmesine sebep olmaktadır.

Her ne kadar bu göreceliliğin bazı teorisyenler tarafından demokratik çeşitlilik olarak adlandırılması mümkünse de, göreceliliğin hakikat ve ahlak söylemlerinin öznelleşmesi ve dolayısıyla görecelileşmesi, hakikatin ontolojik bütünlükle ilişkisinden ziyade nihilist bir varoluşçu süreç olarak algılandığına işaret edip etmediği asıl soruyu oluşturmaktadır. Melodramlarda ahlaki bir konsensüsten bahsetmek mümkün değildir. Seyirci genellikle âşık olanın tarafını tutmaya mecbur bırakılmaktadır. Bu durum toplumsal bir eleştiri kadar, ahlaki bir konformizme (egemen durumda olan davranış modellerine, düşünce biçimlerine uyanların hareket tarzını benimsemeye, geçerli olan aktüel değerlerle uyumlu olmaya) de yol açabilmektedir. Melodramın yıkıcı veya gerçeklerden kaçıcı olup olmaması daha çok, acıyı veya mutluluktan hangisini vurguladığına bağlı olarak değişmektedir. Kahramanın ahlaki sınırları çizmesi ve ona sadık kalmasıyla belirlenen moral yüksek düzeyde kabul görebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında melodram sadece

estetik bir pratik değil, aynı zamanda dünyaya sorular yönelten ve kahramanın kişiliğinde ve bakış açısına uygun olarak cevaplar sunan bir formdur.

Klasik melodramlarda mutlak mutluluk, genellikle toplumun merkezini oluşturan veya oluşturması istenen kesimlerin anlayışına göre tanımlanmaktadır. Olaylar merkeze uzak düşen çevre kesimlerde gerçekleşse bile, genel yahut topluma dikte edilmek istenen söylemsel kabullerin dışına pek çıkılmamaktadır. Bu bağlamda melodramlar sadece kenar çevrelerde gerçekleşen olayları konu edinse bile, bunu ancak genellikle toplumsal bir söyleme uygun olarak işleyebilmektedir. Bütün bu özellikleri dolayısıyla melodramların, toplumsal barışı tehdit eden kapa propaganda filmlerinden çok daha tehlikeli bir etkiye sahip olabileceklerini düşünmek hiç de yanlış olmayacaktır.

Melodramatik sözcüğü, melos (şarkı, ton, müzik) eki dolayısıyla belirli bir anlam önermektedir. Patetik (dokunaklı) bir gösterim dolayısıyla sahnelenen şey seyirciye anlaşılır kılınmakta veya seyirci belirli bir yorumu yapmaya mecbur edilmektedir. Bu tür stilistik araçlar, karışık bir dünyada seyirciye kendini yönlendirebilmesi isin güya yardımcı olmaktadır.

Melodramda esasen seyircinin coşkulu bir biçimde kutlarcasına iyi ve kötü, aşk/sevgi ve nefret, tanıdık ve yabancı, güçlü ve zayıf, eril ve dişil, canlı/canlılık ve ölü/ölüm arasındaki farkları tanıması ve ayırt edebilmesi amaçlanmaktadır. Melodram tür olarak kendini (ve tabii seyirciyi) kaygısızca ve ihtiyatsız bir biçimde siyah-beyaz bir dünya tasavvurunun cazibesi ve tehlikeleriyle yüzleştirmektedir. Bu çerçevede farklılıklar melodramda seyirci tarafından kolay anlaşılmaları için uygun müziklerle vurgulanmaktadır. Saf masumiyet veya kötü (kötülük kaynağı, cani, zalim) uygun bir müzik parçasıyla kolayca tanınabilir kılınmaktadır. Müziğin dışında başka işaretlerde figürlerin tanınması için kullanılabilmektedir, örneğin beyaz veya siyah elbiseler yahut yalvaran veya tehdit eden pozlar (bakışlar ve duruşlar) gibi. Fark(lılık)ların bu şekilde anlaşılır kılınması anlatımda ilk bakışta ciddiyet etkisi oluşturmakta, fakat bu ciddiyet eserin bütününe (özellikle mesafeli/eleştirel bir biçimde) bakıldığında kolaylıkla komiklik etkisi uyandırabilmektedir, figürler ve davranışları karikatürleşebilmektedir.

Tragedyaların aksine melodramlar figürlerin iç dünyalarındaki çatışmaları mümkün olduğunca göz ardı etmeye çalışmaktadırlar. Tragedyada figür kendi kendisiyle (intikam almakla bağışlayıcı olmak, Leyla ile Figen arasında seçim yapamamak gibi) boğuşabilir ve kendisiyle çelişen şeyleri arzulayabilir. Öte yandan melodramda farklı figürlerin çeşitli niyet ve arzuları, özellikle ana karakter ile karşıt karakter olarak temsil edilmektedir. Melodramlarda iyi bir adam değil iyilik, kötü bir adam

değil kötülüğün kendisi sergilenmeye çalışılmakta, kişiler, Ortaçağ dramasından farklı biçimde modern fertler olarak bedenselleştirilmektedir.

Melodramlarda anlatımlar heyecan verici olmak zorundadır. Anlatımsal çizginin doruk noktalarına sarsıcı efektler ve güçlü duygusal şoklar yardımıyla ulaşılmaktadır. Zıt güçlerin karşı karşıya gelmesi, kaçış ve amansız takipler gerilimin artmasına hizmet etmektedir. Genellikle anlatımlarda determinist/nihilist bir nedensellik anlayışı sergilenmektedir: Sebepler zorunlu neticeler doğurmakta veya tersine belirli neticelerden zorunlu sebeplere ulaşılmakta, böylece seyirci mantıksal bir bağlantı kurmak için yönlendirilmekte ve nihayet pozitivist fen bilimlerine duyulan güven/iman pekiştirilmektedir. Kayda geçen mektuplar resmi belgeler yahut bir cinayetin arkada bırakılan ve caninin bulunmasına yarayacak izleri anlatımda merkezi bir işlev görmektedir. Bütün bu özelliklerine rağmen melodramlar genellikle seyircinin pek normal olarak algılayacağı ve kabul edebileceği, kendini toplumun kenar çevreleri ve değerlerinden kesin bir şekilde ayıran (gerçekçi) bir çevrede cereyan etmektedir.

Melodramlarda cinsiyetlerin üstlenmesi gereken roller kesin bir şekilde belirlenmekte (toplumdaki genel geçer biçimleri üstlenilmekte) ve eleştirilmemektedir. Toplumsal eşitsizliklere rağmen dişil kahramanlar aklın dünyasından duyguların dünyasına taşınmakta, erkek kahramanlar ise karşılarına dikilen aşırı güçlü düşmanlara karşı mücadele etmektedir. Melodramatik çatışma kahramanların değişken toplumsal şartlar, yükümlülükler ve beklentiler ve tabiaten değişmeyen olgular/gerçeklikler çerçevesinde karşı karşıya gelmesinden meydana gelmektedir. Melodramatik durumlar genellikle ayrılma ve buluşmaları, ansızın deşifre edilen sırları, şaşırtıcı bir biçimde gündeme gelen hatıraları, yetişkin veya yaşlı olma, engellenen aşk ilişkileri veya ölümleri ifade etmektedir. Bir aşka engel teşkil eden tabiat felaketleri, hastalıklar veya toplumsal eşitsizlikler de hiç küçümsenmeyecek oranda dramatik anlatımlara konu olabilmektedirler.

Melodramatik anlatımların dramatürjisini karakterize eden keskin hatlarla oluşturulan zıtlıklar, basitleştirilmiş/yüzeyselleştirilmiş karakterler, daha doğru bir ifadeyle kişiliksizleştirilmiş bedenler ve şiddet, dokunaklılık, ızdırap ve mizahın karışımıdır. Esasen melez bir tarz olarak ortaya çıkan melodramın teması, sürekli artan bir oranda duygusal acılar ve mutluluğa giden yolların ferdi çabalarla aranması biçiminde belirlenmektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi, dramatik/melodramatik anlatımlarda varlığın (insanın) ontolojik bütünlükle ilişkisi ve ahlaki gereklilik ilkelerinden ziyade araçsal ve operasyonel aklın kudret iradesinin kilitlendiği hedefe ulaşmak veya statükosunu korumak için geliştirdiği

taktik ve stratejik entrikalar etrafında dönenen pragmatist ve nihayet nihilist anlatımlar geçerlilik kazanmaktadır.

Diğer anlatım tarzları gibi melodramlar da belirli bir dünya görüşü sunmakta ve seyirciden belirli bir hakikat anlayışı ile yüzleşmesini talep etmektedir. Melodramlarda, hayat şiddetli ahlak savaşlarının bir arenası olarak tecrübe edilmekte, hakikat, sürecin sonu ve gayesi olarak baştan tayin edilmiş, olayların gelişme mantığı çözüldükçe kendini açığa vurarak/bedenselleştirerek striptiz yapan bir fikir olarak ifadeye kavuşmakta, böylece esasen, çekilen acılardan ziyade, bu acıları meşrulaştırma aracı olarak kullanarak mevcut şartların mutlak hâkimiyetini vurgulamaktadır. Güçsüz fakat iyi olanın, güçlü ama yozlaşmış olan tarafından kovalandığı melodramatik dünyada etkin sebep kötü(lük)dür. Kötü(lük), ruh sağlığı bozuk bir sapık olabileceği gibi, kıskanç bir koca, ahlaksız bir zengin, işçilerini sömüren bir fabrikatör veya politik bir radikal de olabilir. Anlatımın sonunda genellikle sempatik figürler galip gelmekte, kötü cezalandırılmaktadır. Bu durum, bütün anlatım boyunca etkin sebep (*causa efficiens*) olarak işlev gören kötülüğün esasen, anlatımın sonunda gaye sebep (*causa finalis*) olarak açığa çıkan iyiliğin varlığını borçlu olduğu asli kaynak olarak kabul edilmesi anlamına gelmektedir. Melodramlarda kötülüğün karakterize edildiği mevcut şartların hükümranlığı öylesine mutlaktır ki şartlara teslim olmanın meşrulaştırılmasından başka bir anlam ifade etmeyen sözde-iyiyi temsil eden figür, ferdi iradesini ancak kendini kurban ettiği takdirde kabul ettirebilecek kadar her tülü varlık iddiasından mahrum ve acizdir.

Melodramlarda sergilenen bu hakikat ve barış mantığı, esasen barışın tesisi için savaşın gerekli olduğunu öngören düşüncenin ne anlama geldiğini de ifade etmektedir. Dramatik ve melodramatik eserlerde kendini sunan bu hakikat anlayışı, hayatı mekanik ve motorik bir etkime-tepkime süreci olarak kavrayan düşüncenin, esasen hakikate ve ancak hakikatin olduğu yerde mümkün olan özgürlüğe/barışa karşı nasıl bir süikast teşebbüsünde bulunduğunu göstermektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Sanat, hakikat, özgürlük ve barış gibi kavramların gereğince anlaşılabilmesi için, tiyatro, masal, öykü, roman ve film gibi sanatsal anlatım türlerinde geçerli olan trajik, dramatik ve melodramatik unsurların yapısal ve biçimsel olduğu kadar içeriksel özellikleri bakımından da araştırılıp tartışılması gerekmektedir. Ayrıca tartışmanın, sanatsal ifadelerin tarihsel gelişim süreciyle ilişkini dikkate alarak yürütülmesi faydalı olacaktır. Nitekim geriye doğru bakıldığında 18. Yüzyılda

başlayan ve 19. Yüzyılda yaygınlık kazanan romantik, (kendisini kaçınılmaz bir zorunluluk olarak sunan bütünlüğün kaybedilmesi veya akıl yoluyla kavranılamayacağının anlaşılması dolayısıyla meydana gelen hüzünlü) ruhun/düşüncenin, ferdi ve toplumsal bütün oluş süreçlerinde meydana gelen ontolojik bir temelsizliğin ifadesine dönüştüğü görülmektedir. Daha önce kabul edilen ontolojik temeller üzerinde tecrübe edilen bu romantik sarsılma ve kırılmanın, gittikçe artan bir oranda derinleşerek ve dönüşerek çeşitli sanat dallarında nasıl ifadeye kavuştuğu ve yine bu yansımanın gittikçe yaşadığı anın içine hapsolan insanın kendine ve hayata bakışını nasıl biçimlendirdiği sorusunun tartışılması gerekmektedir. Bu bağlamda öncelikle sanat eserinin hakikatle olan ontolojik ilişkisinden ziyade, üretim süreciyle birlikte düşünülmesi, eserin kendini yaratma süreciyle yok etme sürecinin birlikte ele alınması, anlatımların fragmanlaşmasının, bütünlüğü oluşturan unsurların müstakilleşmesinin, gerçek ile gerçek-dışı, şuur ile şuur-dışı ve özne ile nesne arasındaki sınırların saydamlaşmasının ve modern çözülmenin sanatsal ifadelerin gelişimine hangi şekilde ve düzeyde etkidiğinin sorgulanması gerekmektedir (Şentürk, 2011a).

İster tarihi bir hadise, isterse özel bir hayatın hikâyesini anlatmış olsun, dramatik/melodramatik anlatımların belirli dönemlerde skandal olaylar peşinde koşma eğilimi gösterdiklerini söylemek mümkündür. Roman, tiyatro ve filmlerde kurgulanan dramatik/melodramatik anlatımlar, kimi yazar ve yönetmenler tarafından skandal olayları anlatabilmenin meşru bir aracı olarak kabul edilmiştir. Yazar ve yönetmenler suçlamalar karşısında, sadece bir roman yazdıklarını iddia etmişler, sanat kavramının yücelik değerine sığınarak yaptıkları işin masum bir şey olduğunu ileri sürmüşler ve kendilerini böylece maskelemeye çalışmışlardır. Zira aksi takdirde, yazarların ve yönetmenlerin, hoş olmayan hakikatleri toplumsallaştırdıklarını ve teşhir ettiklerini kabul etmeleri gerekmektedir.

Fakat öte yandan, 18 yüzyılda olduğu gibi, anlatımlar pekâlâ skandal toplumsal olaylar peşinde koşmaktan vazgeçerek, daha çok toplumsal hayatın ahlaki anlayışını düzeltmeye yönelebilmektedir. Dramatik ve melodramatik anlatımların roman, tiyatro ve film aracılığı ile özel hayata yönelmesi, reformist emelleri için ideal bir zemin yakalaması anlamına gelmektedir. Zira başka hiçbir medyum, roman, tiyatro ve film kadar kişilerin özel hayatlarına girme ve onlara kahramanların mahrem yönlerini teşhir ve ifşa etme imkânına sahip olamamıştır. Bu bağlamda toplumsal ahlakı reform etmek isteyen dramatik ve melodramatik anlatımlarda ilk seks sahnelerine 17. yüzyılda, pornografik roman üretimine ise 18. yüzyılda rastlanmaktadır.

Bu bağlamda üzerinde durulması gereken bir husus da, kendini ve toplumu yenilemek isteyen metinsel ve görsel anlatımların özel hayata, ahlaki ve geleneksel kabullere yönelmesinin, özellikle ferdin toplumsal gidişata karışma arzusunu ve gücünü zayıflatabilme ihtimalidir. Zira söz konusu anlatımlarda genellikle, 17. yüzyılda olduğu gibi, fertler zekâlarını daha çok toplumdan soyutlanmış biçimde yaşamak için kullanmakta, okuyucunun/seyircinin kendini özdeşleştirdiği kahramanlar genellikle gizli aksiyonlar, entrikalar peşinde dolaşarak özel hayatlarında mutlu olmanın yollarını aramaktadırlar. Özel hayatın sırları metinsel ve görsel anlatımların ana konusunu oluşturmaya başladığında, özel sırların ifşa ve teşhir edilmesini ve dolayısıyla, belirli bir kimlik, benlik ve kişilik anlayışını da beraberinde getirmektedir: Okuyuculara örnek teşkil eden dramatik kahramanlar, kendilerini ruhi/etik değerlere ve kimliklere göre değil, daha çok psikolojik/psikotik eğilimlere, tekrarlara, alışkanlıklara, şöhrete, libidinal işgallere göre tanımlamaya ve savunmaya başlamaktadırlar. Bu durumda zıtlık ve çatışma kültüründen beslenen dramatik anlatım ilkeleri, okuyucusuna/seyircisine entrika ve düello mantığını, şöhreti ve toplumsal konumu şiddete dayanarak savunmanın yegâne meşru biçimiymişçesine sunmaya başlamaktadırlar. Kişinin öznel bakış açısının toplumsal düzeyde sergilenmesi, ifşa ve teşhir edilen pisliklerin temizlenmesi, karşı iddiaların paranteze alınması ve küçümsenmesi özellikle günümüzde dramatik/melodramatik anlatımların genel karakteristiği halini almaya başlamaktadır.

Günümüzün dramatik anlatım ilkelerine göre kurgulanmış sinema filmleri ve televizyon dizilerinin çoğunda kişiliklerin oluşturulmasında natüralist bir hakikat anlayışı belirleyici olmaktadır. Kahramanlar biçimlenirken insani tabiatın doğru biçimde anlaşılıp anlaşılmadığı sorusu da tartışmaya açılmaktadır. Örneğin, utangaç, çabucak yüzü kızaran ve çekingen insanlar, toplumdaki konumlarını savunmaktan çok, yardıma muhtaç tipler olarak sergilenebilmektedirler. Dramatik/melodramatik anlatımlarda genellikle tekdüze bir görüntü veren iyi insanlarla entrika gücü olan karmaşık bir kişiliğe sahip kötü insanlar karşı karşıya getirilmektedir. Eski dönemlerin erdem ve erdemsizlikleri kışkırtılıp rizikoyla yüzleştirilmekte, emniyet duygusu sunan idealist bir anlayış yerine kaygı uyandırıcı natüralist bir dünya inşa edilmek istenmektedir. Söz konusu metinsel ve görsel anlatımların çoğunda gerçeklik ve sanallık iç içe geçmekte ve gerçek tehdit edici boyutlar kazanabilmektedir.

Cinsel güdüler, psikopatik kaygılar ve özlemler üzerine inşa edilen metinsel ve görsel kurguların insan tabiatı üzerine hakikat söylemleri vazetme hakkını ve salahiyetini nereden aldıkları sorusu hep cevapsız kalmıştır. 19. Yüzyılın romantik anlatımlarında olduğu gibi, günümüzün anlatımlarında da kurgusallık gittikçe kırılganlaşmakta, suç işleme durumlarında ortaya çıkan çıldırma sınırlarında

dolaşmanın gerçeklik anlayışı geçerlilik kazanmaktadır. Rüyalar, hayaller, çıldırma durumları, ruhi hastalıklar, sapıklık uçurumları, ihtiraslar, entrika tutkusu, statüko, güç ve şöhret budalalığı günümüzün modern anlatımlarının sıkça müracaat ettiği malzemeye dönüşmekle kalmamış, aynı zamanda bilimsel yorum pratiğini de etkilemeye başlamıştır. Nitekim günümüzün bilimsel araştırmaları ve yorumlarda tarih üstü bir keyfiyete haiz olan bir hakikat anlayışından, gerçekliğin gerçeklik düzeyinin, varlık ve oluş bütünlüğünün hakikatinden ziyade, gerçeklik ve gerçekleşme/oluş biçimlerine yönelmeleri, tasvirle yetinerek, ifade ile ifade edilen arasındaki uygunluğu hakikatin ölçüsü olarak kabul etmeleri, hakikat ve ruhun özgürlük ilişkisi adına kaygı vericidir. Bu çerçevede pekâlâ iddia edilebilir ki, korku, fantezi, bilim-kurgu filmleri, oyunculuğun sergilendiği dramatik/melodramatik sahneler, karanlık ilişkiler, şiddet patlamaları, tecrit edilmiş kişilikler, gizli topluluklardaki güç pratikleri, libidinal işgaller, kişiliksizleşme ve hatta cinsiyetsizleşme, hepsi de günümüzde, kaybedilmiş ve bir daha hatırlanmak bile istenmeyen hakikat anlayışının yokluğunun izlerini taşımaktadır.

Üzerinde özenle durulması gereken bir başka husus da, önce Yeni Çağ roman anlayışında ortaya çıkan, günümüzde ise neredeyse bütün metinsel ve görsel anlatımlarda geçerli olan bireyselciliktir. Batının sekülerleşme sürecinde öne çıkan bireyselcilik, öznellik, hakikatin göreceliliği ve mahremiyetin toplumsallaşmasında romanın ayrıcalıklı bir rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Zira romanda, tarihi eserlerden farklı olarak, genellikle özel hayatla ilgili gelişmeler öznel bir bakış açısıyla ele alınmakta ve anlatılmaktadır. Tarih eserleri uzman kişiler tarafından yazılmakta, sunduğu yeni bakış açılarıyla mevcut anlayışları toplum yararına yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Buna karşın roman yazarı, öznel bakış açılarını sunmakta, birinci tekil şahıs veya kahramanın bakış açısıyla meselelere yaklaşmakta, çoğu zaman bu iki bakış açısı iç içe geçmektedir. Bu durum, ne 17. Ve 18. Yüzyıl anlatımlarında öne çıkan yalnızlaşan fert anlayışının sergilendiği 17. Yüzyıl anlatımlarında, ne de kapitalistleşme sürecine paralel olarak fertlerin kendilerini şuurlu biçimde toplumsal konumlarına, güce ve şöhrete göre tanımlama ve kabul ettirmeye çalıştıkları 19. yüzyıl romanlarında değişmiştir. 19. Yüzyılda kendini bariz biçimde hissettiren fert ve toplum çatışması dolayısıyla romanların, gözlemci durumdaki fertlerin kolektif gerçeklikten kaçış serüvenlerine yönelmeleri ve okuyucularına mahrem ve bireysel bir tecrübe imkânı sunmaları da bireyselciliği ayrıca teşvik etmiştir.

Romanların ve genel olarak edebiyatın okullarda dini metinlerin yerine ikame edilmesiyle, sadece ulusalcılık şuuru inşa edilmeye çalışılmamış, aynı zamanda, eğitimin tekil yazarların ve öznelliğin ürünleri tarafından biçimlendirilmesi imkânına kavuşulmuştur. Böylece eğitim, geleneksel anlamda metinlerle uğraşan

teolojik alışkanlıktan (metin işleme biçimlerinden) uzaklaşılarak, daha çok seküler ve ahlaktan uzak duran, keyfice yorumlanabilir, eleştirilebilir ve nihayet pekâlâ kutsanabilir özellikler taşıyan metinlere yönlendirilmiştir. Romanlar, öyküler ve tiyatro eserlerinin, kitapçılarda, üniversite seminerlerinde ve okul derslerinde dinsel metinlerin yerini almaya başlaması, sadece insanın bireyselleşmesi sürecinin değil, aynı zamanda ve çok daha önemlisi, hakikatin kendisinden çok ifade ediliş biçiminin ve göreceli oluşunun (öznelliğinin) geçerli olabileceği, dolayısıyla sadece gerçekliğin kendisinin esas alınması gerektiği inancının tasdik edilmesinde, bir başka ifadeyle aklın araçsallaşmasında etkili olmuştur.

Kişisel tecrübelerin araştırıldığı bir laboratuvar konumuna yükselen ve dahası okuyucuya bireysel bir tecrübe imkânı sunan edebi anlatımlar, tiyatro eserleri ve filmler, okuyucunun/seyircinin güven duyduğu anlatıcı ses, kahraman figürleri, şöhretler vasıtasıyla gizli duygular, aşk, cinsellik, seks, şiddet, ihtiraslar ve işlenen suçlar hakkında görüş bildirmekte, fakat açıktan açığa toplumsal bir eleştiri ile karşılaşmamaktadırlar. Dijital ortamda üretilen ve basılan kitaplar, videolar, filmler ile okuyucu/seyirci arasındaki ilişki gittikçe anonimleşmektedir. Romanlar, tiyatro eserleri, web siteleri ve filmlerin özel hayatların deşifre edilmesi ve mahremiyetlerin teşhir ve ifşasında bir araç/medyum olarak kullanılması, insanların ahlak anlayışlarının dönüşmesine, her şeyin olabilirlik anlayışı içerisinde düşünülmesine ve etik değerler yerine normallik ölçüsünün geçerlilik kazanmasına katkı sağladığını söylemek abartı olmayacaktır. Özel hayatın bütün bir hakikat ölçüsü yerine (teşhir edilmiş de olsa) öznellik sınırları içinde algılanması ve vurgulanması şüphesiz ahlak ve hakikat anlayışının izafileşmesine yol açmış ve sekülerleşme sürecine katkı sağlamıştır.

Kişinin öznel tutarlılığını ve istikrarını yok eden modern hayat tecrübesi, kişisel kaygılar, korkular, kâbuslar, halüsinasyonik/evhamlı algılar vasıtasıyla işlenmiş, metinsel ve görsel anlatımların kendi deneyselliklerinin malzemesi yapılmıştır. Özellikle dramatik anlatımlarda özdeşleştirme tekniklerinin kullanılması vasıtasıyla belirli cinsiyet kimlikleri oluşturulmakta ve dönemsel şartlara göre cinsiyet kimlikleri arasında saydamlık ve dönüşümler meşrulaştırılmaktadır. Gün geçtikçe cinsiyet kimlikleri çeşitlenmekte, maço erkek tiplerinden, transseksüellere ve seksist eril kadın tipine varıncaya kadar her türlü model kabul görmektedir. Bu durum kişinin kendi hayatını ve kimliğini düzenleme hakkına sahip olduğuna dair seküler anlayışı daha da güçlendirmektedir.

Sonuç olarak ifade etmek gerekirse, modern toplumun yeni psikolojik laboratuvarı haline gelen romanlar, tiyatro oyunları ve filmler, okuyucunun dikkatini günümüzde daha çok aktüel özneleri, aşkı, cinselliği, güç ilişkileri üzerine kurulu entrika

mantığını, makine ve insan ilişkilerini, Doğu-Batı karşıtlığını, toplum ve iktidar çatışmasını, apokaliptik senaryoları ve yapay zekâ tasarımlarını ele alan anlatımlara çekmeye devam etmektedir. Bu çerçevede metinsel ve görsel anlatımların büyük çoğunluğunun hakikat kaygısından uzaklaşmaları nispetinde ahenksizliğe, çelişkiye, güvensizliğe, korkuya, şiddete, çatışmaya, gayesizliğe ve nihayet gayri insani güdülerin ifade ettiği nihilist belirsizliğe yönelmeleri, sadece toplumdaki özgürlük ve barış duygusunu zedelememekte, aynı zamanda zaten günlük hayatta hüküm süren kaos, şiddet ve haz sapkınlığını da teşvik etmektedir.

KAYNAKÇA

Aristoteles, (1983). *Vom himmel, Von der Seele, Von der Dichtkunst.* (çev. Olof Gigon). Deutsche Taschenbuch Verlag: München.

Baumann, D. H. (1989). *Horror. Die Lust am Grauen*. Weinhaeim, Beltz: Basel.

Bradley, A. C. (1950). *Oxford Lectures on Poetry*. Macmillan: London.

Hoffmann, H. (1994). *Struwwelpeter*. Dover Publications: Mineola.

Kierkegaard, S. (1992). *Der Begriff Angst*. Reclam: Stuttgart.

Monaco, J. (1985). *Film verstehen*. Rowohlt: Hamburg.

Langer, S. (1953). *Feeling and Form*. Scribner: New York.

Raabe, C. (2007). *Soziale Orientierung durch Fernsehen. Eine Annäherung aus der Perspektive kindilicher Fernsehnutzung.* Kassel University Press: Kassel.

Scott, A. N. (1969). *The Bias of Comedy and the Narrow Escape into Faith*, (ed.) Hyers M. Conrad. Holy Laughter: Essays on Religion in the Comic Perspective. Seabury Pres: New York.

Şentürk, R. (2011a). *Postmodern Kaos ve Sinema*. Batı Yakası Yayınları: İstanbul.

Şentürk, R. (2010). *Gülme Teorileri*. Rasyo Yaınları: İstanbul.

Sentürk, R. (2011b). *Çocuk Filmlerinde Korku ve Kaygı*. Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri Dergisi. 11/3, 2011. İstanbul.