



*The Journal of Academic Social Science Studies*

**JASSS**

*International Journal of Social Science*

*Doi number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2180>*

*Number: 24 , p. 421-464, Spring 2014*

## **HOLLYWOOD SİNEMASINDA EVCİLLEŞTİRİLEN CANAVARLAR VE İDEOLOJİK İŞLEVLERİ: ALACAKARANLIK DESTANI \***

*TAMED MONSTERS IN HOLLYWOOD CINEMA AND  
THEIR IDEOLOGICAL FUNCTIONS: THE TWILIGHT SAGA*

*Yrd. Doç. Dr. Günseli PİŞKİN*

*İzmir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü*

### **Özet**

Korku türünün genel kodlara sahip olduğu Hollywood sinemasında başroldeki canavarlar her zaman ideolojik ve toplumsal işlevlere sahiptirler. Belirli tarihsel dönemlerde bu işlevlere uygun şekilde canavarların da değiştikleri görülmektedir. Canavarlar, toplum dışı ve Amerikan toplumunun değerlerine karşı duran içerideki ya da dışarıdaki "öteki"lerdir. 2008-2012 yıllarının oldukça popüler vampir-gerilim-romantik film serisi olan *Alacakaranlık Efsanesi*'nin en önemli özelliği korku sinemasının vazgeçilmez "öteki"lerinden olan vampir ve kurt adamın romantikleştirilip evcilleştirilmesidir. Bu film, vampirin "öteki" olarak yer aldığı korku edebiyatıyla da bağlantılıdır. Gotik edebiyat, Hollywood korku sineması üzerinde büyük ölçüde etkili olmaktadır. Tür olarak gotik ve romans arasında her zaman sıkı bir bağlantı bulunmaktadır. Film serisinde vampir-kahramanın romantikleştirilmesinin en büyük işlevi Amerikan toplumunun karşısındaki 'öteki'nin evcilleştirilmesi fantezisi. Bu durum aynı zamanda "öteki"ye karşı alınan tavrı da göstermektedir. Bu anlamda filmde fantastik "öteki"lere önemli işlevler kazandırılmaktadır. Dışarıda ve içerideki 'öteki'lere karşı duyulan endişeler ve tehditler fantezi dünyasında yok edilmeye çalışılırken "öteki"

---

\* Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

olarak vampirler ve kurt adamlar toplumsal değerlerle uyumlu hale getirilerek evcilleştirilmektedir. *Alacakaranlık Destanı*'nda "öteki"ye karşı değişen bu tutum Amerika Birleşik Devletleri'nde son dönemde görülen toplumsal ve siyasal yapılanmalarla ilgilidir. Ayrıca film serisi popüler bir söylem olarak farklı türlerle ilişkili anlatım yapısına sahiptir. Çalışmada filmdeki "öteki" olarak vampirin ideolojik işlevleri açıklanırken, vampire bir varoluş olarak psikolojik, toplumbilimsel ve tarihsel yapılanmalarla ilgili açıklamalar getirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Tür, gotik, romans, sinema, ideolojik

### Abstract

Leading monsters in Hollywood Cinema, in which horror genre has commonly accepted codes, have always ideological and sociological functions. One can observe that these monsters also have changed due to the functions in certain times. Monsters are 'others' from both inside and outside, who oppose Rules of American Society. *The Twilight Saga*, which is vampire, thriller, romance film serial, and which is very popular between 2008 and 2012, has an important characteristics is that vampires and werewolves who have been indispensable others of horror movies, are romanticized and tamed. This film serial is connected to horror literature in which vampire exists as "other". Gotique literature has had a strong effect on horror movies in Hollywood Cinema. There has always been a strong relationship between gotique and romance genres. The greatest function of romanticization of hero is fantasy of taming 'other' in this film serial, who stands against American society. This situation also shows attitudes against 'other'. Whereas anxieties and threats for others are tried to be ended, vampires and werewolves as 'others' are tamed by making them obedient with moral values of society. Thus important functions are added to others of an unreal world. This changing attitude for 'other' in *The Twilight Saga* is related to recent social and political structures in the United States of America. In addition to this as a popular discourse this serial has such a narration which is connected to different types of genres. In this study whereas ideological functions of vampire as "other" are explained, as a being "vampire" is also explained by psychologically, sociologically and historically.

**Key Words:** Genre, gotique, romance, cinema, ideological

## 1. Giriş

Ticari kaygılarla bağlantılı farklı arayışların da olduğu Hollywood sinemasında türlerin doğuşuyla 1930'lardan itibaren korku ve gerilim filmleri belirgin toplumsal korkuları yansıtmaya başlar. 1950'lerde korku filmleri bilimkurguyla farklı boyutlar kazanırken bu filmler bunalım, ekonomik durgunluk, soğuk savaş çekişmesi, hızla artan enflasyon ve ulusal karışıklık zamanları ile ilişkili olan güçsüzlük ve endişe duygularını çarpıcı şekilde ifade ederler. Çalışmada Amerikan toplumunda belirli tarihsel süreçlerdeki ekonomik ve siyasal oluşumlar, genel olarak korku filmlerinin ve *Alacakaranlık* Serisinin incelenmesinde kullanılan yardımcı öğelerdir. Film incelemeleri

genel yaklaşımlar olan psikanaliz, siyasal ve ekonomik gelişimler, toplumbilim gibi büyük sistemlerle birlikte çalışmayı gerektirmektedir. Psikanalizse film eleştirisine de uygulanabilen bir çalışma alanıdır. Böylece çalışmada tüketim toplumlarının en önemli eğlence türlerinden olan sinemanın bu popüler film serisinin ideolojik işlevleri ele alınmaktadır. Vampirin psikolojik olarak ele alınmasının nedeni hem korku filmleri hem de romantik filmlerin belirgin temalarına gönderme yapmasıdır. Bu temalar cinsellik, sadizm, özellikle vampir filmleri söz konusu olduğunda necrophilia-ölüvecilik olarak saptanabilir. “Film izleyicileri ya da yönetmenleri olarak bizler gecenin yaratıklarını –kurtadamlar gibi- bilinçaltının yaratıkları olarak öğrendik. Bir toplumsal gelenek olarak psikanaliz aşağı yukarı korku filmlerinin lingua francası’dır. Böylece söz konusu türü tartışmak için öncelikli eleştirel bir araç olmaktadır. Aslında korku filmleri sıklıkla ahlaka uygun şekilde değiştirilmiş popüler psikanalizden biraz daha fazlası olarak görünmektedir ve türle fazlaca tuzağa düşürülmüş Freudyen bir psikolojidir. (Carroll, 1991:17). Bu anlamda özellikle vampir figürünün kazandığı anlamlar ve toplumsal işlevlerini açıklamak için faydalı olacak bireysel kimliğin oluşmasında mihenk taşı olan psikoloji açıklamalarına değinmek oldukça doğaldır. Modern anlamda psikolojinin başlangıçtan beri korku her zaman karabasan ve rüyaya bağlanmaktadır. Bu anlamda *Frankenstein*, *Dracula*, *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* karabasanlar nedeniyle ortaya çıkmışlardır ya da onları model almışlardır; ancak kabusların da korku türünün anlaşılması için gerekli kültürel olarak kurulmuş yapılanmaları olduğu unutulmamalıdır. *Alacakaranlık* serisinde de olayların akışında rüyalar büyük öneme sahiptir. Bu noktada bilincin içerisinde işleyen daha derin ve bilinç dışı yapılarla ilgilenen “yapısalcılık” da karşımıza çıkmaktadır. Film tarihinde önemli bir yer tutan romantik kahramanlarla, canavarların işlevlerini açıklamak için kullanılan yapısalcılık aracılığıyla araştırma konusu olan filmler kapsamlı olarak incelenebilmektedir. Yapısalcılık film üzerinde ya da kahramanın fiziksel görünümü altında, derinde yatan kuralların ve yasaların oluşturduğunu anlamak için gerekli bir yöntemdir. Ancak “yapı”yı oluşturan birimler tek başlarına anlam taşıyıcılar da çoğu zaman bu durum bütünü açıklamakta yeterli kalmamaktadır. Bu nedenle birbiriyle bağlantılı pek çok konuya gönderme yapılması gerekmektedir. Günümüzde popüler kültür ürünleri özgünlüğü yakalayabilmek adına önceden söylenenleri metinlerarasılıkta yinelemektedir, bu kimi zaman *Alacakaranlık Destanı*’nda olduğu gibi türlerarasılıkta da gerçekleşmektedir. Film türüne yaklaşımda bulunan yapısalcılar herhangi bir metne anlam veren derin yapılar üzerinde çalışırlar. Sadece yapısalcılıkla ele alınan bir film metninde mitlerle ilgili zıtlıkların versiyonları kullanılacaktır; iyi-kötü, kültür-doğa, kadın-erkek gibi. Postyapısalcılara göreyse metin izleyicilerin seçtiği anlama da sahiptir. Postyapısalcılar tarafından kullanılan analitik teknik “yapısöküm”de metnin gerçek anlamını bulmak gibi bir düşünceden çok metinde neyin kayıp olduğu düşüncesi hakimdir. Jacques Derrida 1976’da *Grammatology*’de yeniden-kurmacı tarihin temel ilkesi olan orada bir yerde değişmez ve bilinebilir bir gerçekliğin var

olduğu düşüncesine meydan okuyarak yapısöküm terimini ortaya atarken metinlere yaklaşımını şu şekilde ifade etmektedir: “Kültürümüzdeki gerçek-gerçekdeğil, olgukurgu, hakiki-hakiki değil, öznel-nesnel ve zihin-bilgi gibi temel kutupsallıklar işte böyle bir inanış üzerine kuruldu.” (Aktaran: Munslow, 2000;47). Film çözümlemesi yapılırken farklı kuramsal yaklaşımlar ve disiplinlerarası sınırların yok edilmesi hatta disiplinlerötesi yöntemlere gereksinim duyulmaktadır. Postyapısalcılık postmodernizmle yakından ilgili bir kavramdır. Fredric Jameson’a göre “...Postmodernizm tüketici kapitalizmin mantığını kopyalar, yeniden üretir – güçlendirir; daha belirgin bir soru postmodernizmin mantığa direndiği yerde bir yol olup olmadığıdır. Ancak bu bizim açık bırakmamız gereken bir sorudur.” (Aktaran: Gelder, 1994: 20). Bu anlamda herhangi bir popüler metinde aranan orijinallik de metnin diğer metinlerle ilişkili kendini yineleyen yapısı içinde kaybolur.

Yüksek kültür ürünleri de tıpkı popüler kültür ürünleri gibi Adorno ve Horkheimer’in “kültür endüstrisini” açıklamalarından itibaren şüpheyle karşılanmaktadır. Kültür endüstrisi tüketim toplumuyla yakından ilgili bir kavramdır, filmlerle reklamı da içine alan farklı popüler metinlerle ve tüketim olgusuyla bağlantılıdır. Marcuse ve Adorno 1967’de *Dialectic of Enlightenment-Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekildedir; “Kültür endüstrisi içindeki reklamın zaferi, anlamalarına karşın tüketicilerin endüstrinin ürünlerini satın almaya ve kullanmaya kendilerini zorlanmış hissetmeleridir.” (Aktaran: Sharrett, 1993: 105). Günümüzde her şey insanların tüketime heveslendirildiği günlük eğlence anlayışına eklenmektedir: Bu anlamda “Postmoderniteyi kültürel alanda karakterize eden şey onun yüksek ve düşük sanat biçimlerinin bütün formlarını içine çekmesiyle ticari kültürün dışındaki her şeyin olağanüstü toplantısıdır.” (Jameson, 1998.35). Film serisinde romans ya da korku türünün iç içe geçerken klasik tragedyanın özelliklerine rastlanması bu durumun tipik bir örneğidir. Eagleton’a göre postmodernizm çağdaş kültürün biçimleriyle dolayısıyla bu kültürün ürünleriyle de ilgilidir. Ancak postmodernitenin gerçeklikle olan ilişkisi popüler kültür düzeyinde kalmaktadır. “Aydınlanmanın kurallarına karşı postmodernizm dünyayı şarta bağlı, temelsiz, değişken, farklı, belirsiz, birleştirilmemiş kültürler ya da gerçekçiliğin, tarihin ve kuralların nesnelliği, doğanın lütfkarlığı ve kimliklerin ahengi hakkında kuşkuçuluğu besleyen yorumlar olarak dünyayı anlatmaktadır.” (Eagleton, 1996: vii). Postmodernizm hem radikal hem de tutucu olabilmesiyle gelişmiş kapitalist toplumların aynı zamanda hem hazcı hem otoriter olabilen çoğulcu bir o kadar da bütüncül yapılarıyla uyum sağlayabilmektedir. Kültür öyle bir hal almıştır ki insanların rüyaları, fantazileri aynı hale gelmiştir. Pazarın mantığı zevki, çoğulculuğu gösterir ve bunlar geçici ve devamlı olmayan arzu şebekesine hizmet eder. Bu arzu şebekesinde bireyler sürekli akış halinde olan etkilere maruz kalmaktadırlar. Popüler kültürün tekrara yönelik eğilimleri büyük ölçüde postmodern kültürden kaynaklanan pastiş ve parodiyle ilgilidir. Dana Pollan’a göre “Popüler kültürde uzlaşan pek çok çeşitli anlatım öncelikle metinlerarasıdır -örneğin, pek çok kültürel imayı taşıyan ‘anamlı bölümler’ söz konusudur.” (Aktaran: Lewis,

1992: 129). Bu durum popüler film öykülerindeki sıklık temeline dayalı çeşitliliği anlatmaktadır.

Gençlik filmlerinde son zamanlarda geriye, eski değerlere dönüş gözlemlenmektedir. Jameson için "...nostaljinin içine düşme (parodi yerine) 'pastiş'in ortaya çıkışıyla birlikte. Bu 'yansız uygulama', 'ölü dillerin konuşması' geçmişte hapsolmaya" gitmektedir. (Aktaran: Lewis, 1992: 129). Ancak Jameson uygun şekilde şöyle bir sonuca varmaktadır: "Stilistik, icatların artık mümkün olmadığı bir dünyada tüm geriye kalan ölü dilleri taklit etmektir." (Aktaran: Lewis, 1992: 129-130). Kültürün yokluğunda en azından nostalji yer almaktadır. "Parodi ve pastiş maskesi altında bu filmlerin çoğunluğu aslında var olmamış bir geçmişin içinde yuvarlanırlar; bu geçmiş tamamiyle izleyiciler olarak paylaştığımız geçmişin kapsadığı imgeler ve sahnelerdir." (Lewis, 1992: 130). Popüler, korku ve romantik filmleri yapanlar bu durumdan büyük ölçüde faydalanırlar. Bireyler üzerinde kurulan kontrol mekanizmaları postmodern çağın kabul etmek zorunda olduğu birbirine benzer farklılık anlayışları içinde yer almaktadır.

Çalışmanın büyük bir kısmı romans ve korku türü üzerine yapılan açıklamalarla kuruludur. Bir tür olarak "romans" tarihin her döneminde önemini korumaktadır ve hem yazın alanında hem de sinema alanında pek çok türe sızmaktadır. Eğer toplumsal olanın içinde kadın ve erkek varsa bu da "romans"ı zorunlu kılmaktadır. "Her çağda, her ekinde insanoğlunun karşısına bir tek, o aynı sorun çıkmıştır hep: yalnızlıktan kurtulma, birleşme, kendi kişisel yaşamını aşip bütünlüğe ulaşma. Mağaralarda yaşayan ilkel insan, sürülerini güden göçebe, Mısırlı köylü, Fenikeli satıcı, Romalı asker, Ortaçağ'ın din adamı, Japon derebeyi, çağdaş memur ya da fabrika işçisi için de söz konusudur aynı sorun." (Fromm, 1981:19). İnsanların sevme ve sevilme gereksinimi hem edebiyat hem sinemayı da kapsayan pek çok alanda nitelikli sanat ürünleriyle beraber popüler ürünlerle de ortaya çıkmaktadır. Sevgi ve yok etmeye dair temel içgüdüler hala pek çok popüler metin uygulayıcısı için revaçtadır. *Alacakaranlık* Serisinin başarısı da bunu göstermektedir. Bu temel içgüdülerin içinde yer aldıkları korku filmleriyle toplumsal adalet ve toplumdaki yenilikçi dönüşümler arasında her zaman bağlantı bulunur. Özellikle Batı Sinemasında ve dolayısıyla Batı Toplumunda kötü olanın, şeytani olanın toplumsal yapılanması hakkında, korku filmleri yardımıyla pek çok konu tartışılmaktadır. Korku filmlerinin kontrol eden etiği, örneğin beyaz burjuva ataerkilliği ve kapitalinin ilgi alanlarını meydana getiren Batı uygarlığı içinde kendisini gerçekleyen baskın kültür tarafından var olduğu farz edilen çok sorunlu bir "öteki" kavramını gerçekleştirir. Bu nedenle toplumda baskı altında olan öteki çeşitli kimlikler de perdede tekrar tekrar görünmekte ve ait oldukları toplumun korkularını yansıtmaktadır. Öte yandan sinema ait olduğu topluma dair gerçekliği yeniden üretmektedir ve burada kameralarla filmlerin ideolojiyle bağlantısı kaçınılmaz olarak vardır. Politik olsun olmasın tüm

filmler ideolojinin içindedir. Bu durum özellikle piyasa için üretilen ve popüler olma kaygısını büyük ölçüde taşıyan filmleri pazarlanan bir ürün haline getirmektedir. Comolli ve Narboni'ye göre "Filmler ve diğer kitle iletişim araçlarında yer alan popüler söylemler kapitalist ekonomik sistem tarafından ve baskın ideoloji tarafından üretilir ve dağıtılırlar. Bu durum sadece ticari filmler için söz konusu değildir ve filmler artık belli koşullar altında pazarlanan bir üründür, her film kendisini üreten ideoloji tarafından belirlendiği ölçüde siyasidir." (Comolli ve Narboni: 2013; 30). Böylece kendisini sürekli yenileyip, değiştirebilen bir "öteki" olarak vampir imgesinin de ideolojik işlevlere sahip olması kaçınılmazdır.

Bu anlamda çalışmada temel olarak filmin ideolojik işlevleri anlaşılmasına, açıklanmaya çalışılmaktadır. Her filmin toplumsal ve kültürel kodlarla kesişme noktaları bulunmaktadır. Bu nedenle filmler açıklanırken zaman zaman diğer vampir filmlerine de göndermeler yapılmaktadır. Özellikle türlerin kendi kendilerini yinelemelerinden kaynaklanan filmlerin artık metinlerarası alanda bulunmalarıyla beraber her zaman belirgin bir ideolojiyi aktarmaktadırlar ve her zaman yansıttıkları özel bir dönem bulunmaktadır. Bunun için bu çalışmada filme sadece mekanik bir yapısal okuma yapılmamaktadır. Filmler dikkatle izlenerek filmin yapısı içinde olan durumlar ve karakterlerin özellikle "öteki" olarak vampir miti incelenmektedir, böylece bu mitin ideolojik işlevselliği ortaya konulmaktadır. Çalışmada amaç film serisinin içinde yer alan ifade edilen şeyler değil filmin söylemek istemediklerini de ortaya çıkarmaya çalışmaktır. Bu durumda eleştirel bir yaklaşımdan söz etmek olanaklıdır. Filmin arkasındaki ideolojiler hakkında sorular sormak zorunluluğu ve bunlara verilebilecek yanıtlar çalışmanın temel noktasıdır. Hitchcock'a göre "Filmin kötü kişisi ne kadar iyi işlenirse film o kadar iyi olacaktır." (Bonitzer, 2011:39). Ancak bu film serisi tam anlamıyla bir korku ya da gerilim filmi olmadığı gibi "öteki"lerin durumu hakkındaki anlatımlar da açık uçludur. Çalışmada ifade edildiği gibi metnin anlamı ya da temel anlamları, temalarını, kodlarını açıklamak amaçlanmamaktadır. Bu noktada anlatımın ardında söylenmek istenenler, açık olarak söylenmesinden kaçınılanlar ve filmin ideolojik duruşu önem kazanmaktadır. Bu ideolojik duruşun içinde filmin bilerek söylemek istemedikleri de yer almaktadır. Bunları anlamak için film serisindeki görsel imgeleri, konuşmaları karakterlerin görünüşlerini, yaşadıkları mekanları, doğal çevreyi, arabalarını, yaşam şekillerini inceledim ve konuşmaları not aldım. "Romans" ve "korku" arasında gidip gelen bu film serisinde "vampir" olarak görünen "öteki"yi anlamak ve serideki ideolojik işlevini çözmek için psikolojik açıdan ve filmin ait olduğu toplumsal yapıyı da inceleyerek filmdeki değişken vampir mitini ve ideolojik işlevlerini açıkladım.

## 2. Film Serisinin Öyküsü

*The Twilight Saga-Alacakaranlık Destanı* Film Serisi *Twilight-Alacakaranlık* (2008), *New Moon-Yeni Ay* (2009), *Eclipse-Tutulma* (2010), *Breaking Dawn Part1-2-Şafak Vakti Bölüm 1-2* (2011-2012) olarak beş ayrı ancak birbirini izleyen filmlerden oluşmaktadır. *Alacakaranlık*, kasabadaki vampirlerden Edward'la insan olan Isabella arasındaki aşk ilişkisiyle başlar. 17 yaşındaki Isabella Swan, babası Charlie'yle yaşamak üzere küçük

bir kasaba olan Forks, Washigton'a taşınır. Burada yüz sekiz yaşında bir vampir olup, on yedi yaşında görünen gizemli sınıf arkadaşı Edward Cullen ile tanışır. Edward'ın başlangıçta romantizmden uzak durmaya çalışmasına rağmen sonrasında birbirlerine aşık olurlar. Üç göçebe vahşi vampir James, Victoria ve Lawrent geldiğinde Bella'nın hayatı tehlikeye girer ve Edward'ın ailesi Alice, Carlisle, Esme, Jasper, Emmett ve Rosalie onun hayatını çok geç olmadan kurtarmak için uğraşırlar. Edward, Bella'yı filmin sonunda vampir çetesinin elinden kurtarır ve artık ayrılmamaya karar verirler. *Yeni Ay*'da kötü karakter vamp olarak, öldürülen sevgilisinin intikamını Cullen Ailesinden almak isteyen Victoria ve neden olduğu olaylar ön plana çıkar. Seattle kenti pek çok vahşi ölümle çalkalanır, bu ölümler aynı zamanda Edward ve Bella'nın geleceğiyle de bağlantılıdır. *Yeni Ay*, romantik Edward'ın Bella'ya evlenme teklif etmesiyle son bulur. Film, evlilik öncesi cinsel ilişkiye karşı olan Edward'ın ön plana çıkmaya başlamasıyla belirgin bir romantik havaya bürünür. Bella'nın vampir olma aşkıyla sonsuza değin birlikte olma seçeneği ortaya çıkar. Serinin üçüncü filmi *Tutulma*'da vampirler ve kurtadamlar arasında çekişme yer almaktadır. Bu kez karakterler iyi kötü sınırlarının dışına çıkmaya zorlanmaktadır. Edward Bella'yı kızın iyiliği için terk eder ve onun öldüğünü düşünerek kendisi de ölmek istemesine karşın son anda Bella'yı canlı olarak görmesi olayların akışını değiştirir. Edward bu kez daha kıskançtır ve Bella'nın kurtadam Jacob yerine kendisini seçmesi için elinden geleni yapmaktadır. Kurtadam Jacob da Bella'nın aşkını kazanmak için uğraşmaktadır. İki romantik canavar da Bella'yı korumak için öldürülen sevgilisinin intikamını almak isteyen Victoria'ya karşı birleşirler. Bella, seçenekleri hakkında emin olmadığı için *Yeni Ay*'da kazandığı sempatiyi kaybeder. Yeşillik çimenlere ve muhteşem güneş ışığıyla parlayan çiçeklere ani geçişin yapıldığı cennet gibi bir mekanda Bella yüz dokuz yaşındaki erkek arkadaşıyla onu dönüştürürse evlenmeyi kabul eder. Edward da ancak evlendiklerinde birlikte olabileceklerini belirtir. Filmde vampir olmanın getireceği değişiklikler Cullen ailesinin bazı bireylerinin nasıl vampir olduklarını da kapsayan geriye dönük anlatımlarla verilir. Bella, Jasper ve Rosalie'nin insan yaşamlarında aşk yüzünden nasıl ızdırap ve acıya düştüklerini ve nasıl dönüştüklerini öğrenir. Tüm bu olaylar *Alacakaranlık* serisinin son filmindeki felaket havasına yeni soluk getirir. *Şafak Vakti 1-2*'de vampir, kurtadam, insan çatışmasından daha çok bireysel tercihler sonucundaki çatışmalar yer almaktadır. Bella ve Edward evlenirler ve romantik cennet benzeri Edward'a ait bir adaya balayına giderler. Bella'nın dönüşmesine gerek kalıp kalmayacağına dair soru işaretleri sürüp giderken, gerilim Bella'nın hamileliğiyle belirginleşir. Bu rastlanmamış bir olaydır ve Bella'nın çocuğu doğurması ölümü ya da dönüşmesi anlamına gelmektedir. Bu kız bebek Renesmee, kurtadam sürüsü ve vampirler tarafından tehlikeli bir durum olarak görülmektedir. Jacob sürüye meydan okuyarak bireysel tercihiyle doğan bebeği öldürmek yerine onun koruyucusu durumuna gelir. Bella da doğum sırasında insan bedeninin iflas etmesi nedeniyle Edward tarafından vampire dönüştürülür. Son bölümde türler arasındaki

uzlaşma giderek artmaktadır. Renesmee'nin doğumundan sonra Cullen'lar melez çocuğu, bu çocuk yüzünden gereksiz korkulara kapılan Volturi'ye karşı korumaya çalışırlar. Kurallara meydan okuyan Cullen'larla vampirlerin üst düzeydekileri arasında çatışmalar başlar. Bu çatışmaların nedeni yarı insan yarı vampir varlıklarıdır ve kaynağıysa kurallara meydan okuma ve vampirlerin yakınlarını korumasından ve melez türlerin vampir ve kurtadamları yok edecek denli güçlü olmalarından kaynaklanmaktadır. Vampirlerin yöneticisi ve vampir klanı iyi yürekli ve güzel insan vampir karışımı Renesmee'yi kabullenir ve sorunlar barışçıl şekilde çözümlenir.

## 2. Gotik ve Romans Türleri İlişkisi: *Alacakaranlık Destanı*

Film serisinde romantizm, şiddet ve gerilim içiçe geçmiş durumdadır. Romantik sahneler salt şiddet eylemlerinin olduğu sahnelerin serinin ilk filminde üç kat fazlayken sonlara doğru bu sahneler iki kata inmektedir. Gerilim ve korku sahneleri serinin ilk filmde eşitken son filmlerde üçte bire yakın oranda artmaktadır. Film genelinde şiddet ve gerilim sahnelerinin toplamı romantik sahnelerden daha fazladır, iki katına yakındır. Seride gençlik romantizmi, vampirlik, doğaüstü korkular ve aile dramı gibi pek çok farklı tür birleştirilmektedir. Artık popüler söylem üreticileri her türün içindeki yenilemelerden değişik arayışlarla kurtulmak istemektedirler. Ancak bu tür değişik arayışlar popüler öykülere özgünlük kazandırmaktan oldukça uzaktır; bir başka deyişle "Bir sanat ürünü ne kadar popüler ve ne kadar erişilebilir ise, biçim ve içeriğinde de o kadar tekrar bulunacaktır." (Fiske, 1996: 30).

Anlatı ve türlerin gelişimi için çok uzun bir süre geçmiştir ve anlatının gelişim süreci de teknolojik ve ekonomik buluşlarla etkileşim halindedir. Teknolojik gelişmelerin son derece hızlı olduğu dönemlerde popüler metinlerin bu durumdan etkilenmeleri kaçınılmazdır. 19. yüzyılın sonlarından itibaren giderek yaygınlaşan anlatının insanlık tarihinin gelişmesine koşut olarak doğup geliştiği unutulmamalıdır. "Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak tadılır. İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umurunda değildir: İster uluslararası, ister tarihlerarası, ister kültürlerarası olsun, anlatı hep vardır. Tıpkı yaşam gibi." (Barthes, 1988: 8). Yaşanan dünyayı, çelişkileri çeşitli yönleriyle anlatma isteği türlerin doğuşuna neden olur. Türlerin ortaya çıkışı içinden doğdukları toplumun siyasal ve ekonomik yapıları ile yakından ilgilidir. Özellikle sanayi devriminden sonra yazarların kitlenin hoşuna gidecek türde yazmaya zorlanmaları da türleri büyük ölçüde yönlendirir. Metinlerin temel anlatım ve içerik özellikleri okur kitlesinin beğenisine göre giderek kalıplaşacaktır. Bu anlamda "İşlevi özel kültürel üretimin doğru düzgün kullanımını kesinlikle belirtmek olan türler, bir yazar ve özel bir topluluk arasındaki gerekli edebi kuruluş ya da toplumsal anlaşmalardır." (Jameson, 1988: 106).

Romans ve romantizmse kayıtlı tarihin başlangıcından beri insan deneyiminin bir bölümü olmuştur. Günlük yaşamın dinmek bilmeyen isteklerden daha fazlası olduğuna dair inanç edebiyat, dans, tiyatro ve müzikte romantikle ifadesini bulur. "Romans" kelimesi Fransa'da ortaya çıkmıştır ve Latince yerine ana dilinde yazılmış



edebiyat betimlemelerinde kullanılır. 12. ve 14. yüzyıllarda, orta çağın sonlarında, bölgesel şairler ve müzisyenler Güney Fransa'ya geçerler. Onların çalışmaları o kadar popülerdir ki pek çoğu Fransa sarayıyla bağlantılıdır. Bunlar modern aşk tanrısının kökleri sayılan pek çok lirik düzenleme türü geliştirirler. Troubadour'lar (Fransa ve İtalya'da on bir ile on üçüncü yüzyıllar arasında saz şairi, aşık, ozanlar) siyasal satirler yazmalarına karşılık cinsel aşk onların temel konusudur: Aslında onların lirik şiirlerinde ozanlar tarafından benimsenmiş olarak aşkın özellikleri "sarayla ilgili-zarif aşk" olarak adlandırılan toplumsal davranış modu olmuştur. Romantik tutum Avrupa kültüründe ebedi bir iz bırakmıştır ve toplumsal davranışı etkileyen ilk popüler müzik örneklerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Zarif aşk kelimesiyle, birinin kalbini verdiği hanımefendiyi hemen hemen melek aşamasına yükseltilmesi akla gelir. Onun görünüşünün ve davranışının her eğilimi, güzelliği ve mükemmelliği yüzünden övülür. Bu aşk "saf" olduğu için (en azından kuramsal olarak) cinsel ilişki yoktur, sadece arzu vardır. Bu nedenle herhangi bir jest, yumuşak bir fiziksel temas ya da sevgi sembolü erotik anlamlarla doludur. Romantizm çağı olarak adlandırılacak dönemse Almanya ve İngiltere'de 1780 ve 1790'larda başlar. Bu rasyonalizme meydan okuyan bir harekettir. Romantikler duygu, görüş, yaratıcılıkta doğruluk ve içtenlik olduğunu kabul ederler. Pek çok insanın "romantik şiiri" birinin sevgilisi için yazılmış, kafiyeli, edebi değeri olmayan komik şiirlerle ilgili görmesine karşılık özellikle romantik şiir 1780 ve 1830 arasındaki edebi dönemle bağlantılıdır. Kaçınılmaz şekilde insan deneyiminin en duygusal bölümü olan romans 19. yüzyıldan itibaren sinema gibi yeni bir ifade biçimiyle gelişmeye devam eder. Orta Avrupa'dan gelen sanatçılar, film yapımcıları, yazarlar, yönetmenler sinemanın 1930 ve 40'lardaki altın çağına ve bu akıma katkıda bulunurlar. Deneyimleri edebiyat, sanat, tiyatro ve klasik müzikle, mitoloji, dramayla bezeli olan bu sanatçılar yeni anlatı biçimlerini sinema deneyimlerine aktarma fırsatı bulurlar. Aynı zamanda "1920'ler de filmler toplumun seksi ve romantik olarak düşündüğü şeyin ne olduğunu belirleyen önemli bir bölümdür." (Badal, 2001:17). Sessiz film dünyası Hollywood'dan yayılan avant-garde ahlaksallığı temsil ederken bu durum 30'lar ve 40'ların filmleriyle belirginlik kazanır.

*Alacakaranlık Destanı*'nda romantizmin önemi vurgulanırken sevgi yeterli cinsel doygunluğun sonucu olarak gösterilmez. Bu durum Freud'un sevginin temelini cinselliğe dayandığı düşüncesine zıddır. Freud'a göre "İnsan, yaşantılarıyla kendine en büyük zevki, cinsel sevginin 'cinsel organlarla sevişmenin' verdiğini anlamış, bu onun için her türlü mutluluğun öncüsü olmuştur." (Aktaran: Fromm, 1981: 88). Bu anlamda *Alacakaranlık Destanı*'nda nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturan gençlerin karşı cinsel ilişkilerinde bu tutumun tam tersi olarak romantizmin ön plana alındığı görülmektedir. Modern insan anı yaşayamamaktadır, geçmişte ya da gelecekte yaşayabilmektedir. O zaman duyduğu romantik aşk da içinde bulunduğu ortam ve zamandan soyutlanmalıdır. Romantik filmlerin çoğunda yer alan olayların herhangi bir zaman ve mekana ait olmamaları bundan kaynaklanmaktadır. Bu filmler insanlara

özlem duyduğu gerçeklerden soyutlanmışlık duygusunu vermektedir. “Romantik sevginin başka bir yönü de sevginin zaman içinde soyutlaştırılmasıdır..Bu soyutlaştırılmış, aslından uzaklaştırılmış sevgi biçimi gerçekliğin, kişinin yalnızlık ve kopmuşluğunun verdiği acının yumuşatılmasına yarayan bir uyuşturucu yerine geçer.” (Fromm, 1981: 98). Romansın bu özelliği filmde Edward ve Bella’nın aşklarını belirgin bir döneme ait olmadan, zaman ve mekandan bağımsız olarak yaşamak istemeleriyle görünürlük kazanır. Evlenme teklifinin yapıldığı yer uçsuz bucaksız kırlar, balayı tatilinin yapıldığı yere ıssız, kocaman, güzel bir adadır.

Bir ifade biçimi olarak romansın en eksiksiz açıklamasını 1957’de *Anatomy of Criticism*’de Northrop Frye yapmıştır; “Bir istek gerçekleştirimi ya da ütopyacı bir fantezi olan romans, gündelik gerçeklik dünyasını başkalaştırmayı amaçlar; ister onu yitip bir yeryüzü cenneti durumuna geri döndürme, ister eski fanilik ve kusurların silindiği yeni ve nihai bir dünyayı paylaşma ve muştulama çabası içinde olsun. Şu var ki, romansın istek gerçekleşimi olduğunu söylemek, onun gündelik dünya ya da gündelik yaşamdan tamamen kurtulma özlemini çektiğini belirtmek değildir; daha çok, “macera romansı”, libidonun ya da arzulayan benliğin, onu gerçeklik endişelerinden kurtaracak; ama gene de o gerçekçiliği içerecek bir doyum arayışıdır.” (Aktaran: Jameson, 2008: 175). Romans insanların duygusal boşluktan kaynaklanan huzursuzluklarını giderici bir işleve sahiptir. Romans sözde gerçekliğin karmaşasından bireysel kaçışa olanak veren eğlence kültürünün pek çok unsuru gibi her zaman incelenmeye değerdir, çünkü gerçekliğe dair ipuçları vermektedir ve bu ipuçları *Alacakaranlık* serisinde olduğu gibi romantik “öteki”nin işlevlerini açıklamakta büyük önem taşımaktadır.

Filmin kahramanlarının romantikleştirilmesinin nedenleri bulunmaktadır ve bu nedenler kahramanların işlevlerini de belirlemektedir. “Romansın kahramanı yukarıdaki bir dünyadan gelen mitsel Mesih’i ya da kurtarıcıyı; kahramanın düşmanı da aşağıdaki bir dünyanın şeytani güçlerini andırır. Ne var ki, çatışma, ortada bulunan ve karakteristik özelliği doğanın çevrimsel hareketi olan bizim dünyamızda meydana gelir ya da her durumda öncelikle bizim dünyamızı ilgilendirir. Dolayısıyla, doğa çevrimlerinin zıt kutupları, kahraman ile düşman arasındaki karşıtlığın bünyesine katılır. Düşman, kış, karanlık, kargaşa, kısırlık, ölgün yaşam ve yaşlılıkla; kahraman ise bahar, gündeğümü, düzen, bereket, enerji ve gençlikle bağlantılandırılır.” (Aktaran: Jameson 2008:176). Seride Kurtadam Jacob ve sürüsünün kullandıkları eski ve kaba kamyonetleriyle, yağmurlu ve karanlıkta görünerek anlam kazanmaktadır; ancak bu durum Jacob’un kötü kahraman olmasını gerektirmez; çünkü iyi ve masum olanın yanında olması karanlık ve puslu hava ormanın ürkütücülüğe rağmen gerçekleşmektedir. Vampir Edward’sa sanki gökten inmiş olağanüstü bir varlık ve kurtarıcıdır. Bella’yı defalarca ölümden kurtarması bu durumun göstergesidir. Edward, Bella’nın kimliğinde yolunu şaşırarak üzere olan genç kızların yol göstericisidir. Kötü vampire ötekiler özellikle seride Victoria’nın çetesi çirkin ve yaşlı değil tam tersine genç, güzel ve güçlüdürler. Vampir filmlerini çekici kılan unsurların en önemlisi karakterlerin güzel ve ölümsüz oluşlarıdır. Ancak bu özellikleri insanları

öldürüp kanlarını içtiklerinde yok olmaktadır. Vampir insanların beklenti ve özlemlerine göre şekillendirildiklerinde “romantik vampir-iyi öteki”nin doğuşu da gerçekleştirilmektedir.

Kurtadam sürüsünün kullandığı araba, yemek yeme ritüelleri kabadır ve kıyafetleri özensizdir, bu anlamda insanın daha doğal yönünü temsil etmektedirler. Filmdeki tüm karakterlerin çevresini kuşatan atmosfer karanlık ve tekinsizdir. Bu durum metaforik olarak gençlerin kendilerini kuşatan çevreye bakış açılarını yansıtmaktadır. Bu anlamda filmin “öteki”leri farklı boyutlarda değerlendirilmelidir. “Öteki”den kötü olduğu için korkulması söz konusu değildir; daha çok, söz konusu figür öteki, yabancı, farklı, garip, pis ve bilinmez olduğu için kötüdür.” (Aktaran: Jameson, 2008:178). Öteki kendisine atfedilen kötücül niteliklerden romantizme giden yola girmesiyle ayrılır. Kurtadam ve çevresi de özensiz ve pistir; ancak bu ötekilerin iyilerin yanında yer almasına engel değildir. Vampir Edward ve Kurtadam Jacob bu “öteki” kavramını altüst etmektedir. Edward güneş ışığında altın gibi parlamaktadır, “öteki”nin içindeki iyi olarak empoze edilmektedir ve canavar vampir miti sarsılmaktadır. Edward güneşin altında ışıldadığı için orman bile ürkütücülüğünden sıyrılıp, masalımsı bir atmosfere dönüşmektedir. Bu anlamda filmde iyi ve kötünün dışsal görünüşleri kalıpların dışındadır. Ancak yine kötü, kötü; iyi de iyi olarak kalmaktadır. Romansda iyi-kötü gibi anlamsal kodların yanı sıra başka anlamsal kodlarda yer almaktadır. “İyi ile kötüye olan inanç, tam da büyüyle ilgili bir düşünce tarzıdır, yani kapitalizm öncesi, özü itibariyle tarıma dayalı bir yaşam tarzından kaynaklanan bir tarzıdır.” (Jameson, 2008:179). İyi ve kötü, ak büyü-kara büyü arasında mücadele eden büyü güçleri vardır. İyi ile kötü sistemi ve büyü sistemi ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmektedir. “Büyü çerçevesinde yapılan formülasyon, bizi daha çok söz konusu toplumun ekonomik örgütlenmesine ve doğa dünyası ile kurduğu ilişkilere yönlendirir.” (Jameson, 2008:180). Romans türünün görüldüğü filmlerdeki gerçeküstücülük bu durumdan kaynaklanmaktadır. Büyü ve ötekiliğin yeri sanayileşme kapitalizmle boşaltılmaya başlanmıştır; ancak bunun yerine bir şey konulması, fantazinin biçim değiştirmesi uyum sağlaması gerekmektedir; “...ama artık fantezinin bundan böyle utanç verici ve arkaik kalan etkinliğini haklı çıkarmak zorunda olduğunu görür, öyleki eski büyü işlevini ikameleri adını verdiğimiz şey, büyüü açıklayıp rafa kaldırmanın rasyonel yolları işlevini de görür.” (Jameson, 2008:185). Uyum sağlama da fantastik varlıklara farklı nitelikler kazandırılması yoluyla gerçekleştirilir. Tam olarak güncel gerçekliğe ait olmadığı zannedilen ve her zaman ideolojik işlevlere sahip olan fantazyta içinde bulunduğumuz dönemde farklı şekilde değerlendirilmektedir; “Kafka’dan Cortazar’a kadar bundan böyle “fantastik” adı verilen şey içinde, kutsal olanı bir varlık/buradalık olarak değil, daha çok, seküler dünyanın merkezindeki belirli, adı konmuş bir yokluk olarak aktarmaya çalışır.” (Jameson, 2008:186). Bu yokluğun adı bu film serisinde olduğu gibi kayıtsız koşulsuz şartsız romantik sevgi olmaktadır. Bu yokluk evcilleştirilip, romantikleştirilen canavar

aracılığıyla burjuva gerçekçiliği ve ilgilendiği, örtmek istediği konularla ilgili boşluğu da doldurmaya çalışmaktadır.

Bu anlamda filmin romans tarzına yakınlığının bir nedeni de romantik kahramanların toplumda değerleri ve otoriteyi temsil eden güçlerin yerini almasıdır. Romans türü olarak buna uygundur, çünkü romansda iyi ve kötü, çatışma halinde olan dünyalar bulunmaktadır. Ancak, bu dünyaya ait iyi ve kötü kodları, “Kodun kendisinin, iki ayrı sosyo-ekonomik gelişme anının tarihsel olarak toplum düzeni içinde bir arada bulunmasına bağlı olduğunu belirtmek tutarsızlık olmasa gerek: Nitekim bir biçim olarak romans bir geçiş anının –ne nar ki; son derece özel türden bir geçiş anını –dile getirir.” (Jameson, 2008:204). Romansın değişim sürecindeki sancuları gidermek gibi önemli bir işlevi bulunmaktadır; “Romans kategorilerinin (büyü, iyi ile kötü, ötekilik) arkaik özelliği, doğmakta olan kapitalizm tarafından çökertilip yıkılma süreci içinde olan, gene de şimdilik onunla yan yana var olmayı sürdüren bir toplum düzenine duyulan nostaljiyi bu türün dile getirdiğini söyler.” (Jameson, 2008:205). Romantik filmlerdeki ideal, parıltılı dünya değişmiş kötü dünyaya rağmen var olabilmektedir. Değişimle ortaya çıkan yeni dünyaya uyumlanmada romantik kahramanların işlevi son derece önem kazanmaktadır. Burada filmin çok önemli bir işlevi de ortaya çıkmaktadır. Geçmişte kalmış değer yargıları şimdikiye gerçekten ayrı ancak kendi gerçeği olan fantastik bir dünyaya taşınmaktadır.

Romansın günümüzde de pek çok türe ve anlatıya nüfuz ettiği görülmektedir. Romans, kadınların hoşlandığı bir tür olarak tüm izleyiciler için gerçekle hayalin zihinlerde karıştığı bir türdür. Romansın bu özellikleri popüler olmaya çalışan sinema filmlerinde görülmektedir. *Alacakaranlık* Serisinde romansa ait ve korku türünün yakından ilgili olduğu groteske ait temasal ve biçimsel pek çok durum bulunmaktadır. Hiç şüphesiz türler arasındaki etkileşim ya da bir başka deyişle türlerarasılık çok da yeni bir oluşum değildir. Derrida'nın hipotezine göre: “Bir metin hiçbir türe ait olmayabilir, tür olabilir ya da bir türden fazlası olabilir. Her metin bir ya da birkaç türe iştirak eder, türsüz bir metin yoktur; her zaman tür ve türler vardır.” (Aktaran: Gamer, 2000:1). Bu durum özellikle ilk olarak edebi alanda kendisini göstermiş ve daha sonraları kaçınılmaz olarak sinemaya da geçmiştir. Film serisinin etkilendiği korkunç ve romantik üzerine farklı yorumlar getirilmektedir. Ekonomik ve ideolojik süreçler “Romans” ve “Gotik”in tam olarak ayrılmasına olanak vermemektedir. Gotik ve pikoresk-resmedilmeye değerlik her zaman birbiriyle ilintili olmaktadır. 18.yüzyıl sonu ve 19.yüzyıl başı, romantik dönem olduğu için gotik elementler romantik ve pikoresk olarak edebiyatta görülmektedir. Ancak gotik de tek başına bir türdür ve romantizm kendinden daha önceki tür olan gotikten ayrılabilir ve popüler metinlerde de ayrı ve özgür bir tür olarak varlığını koruyabilmektedir.

Romantisizmin yaratımı gotikten tamamiyle farklıdır, daha sonraki edebiyat tarihi üzerine güçlü bir etki deneyimlemiş olan imge ve korku kuruluşlarını ifade ederlerken Blake, Coleridge, Shelley, Byron ve Keats, gotiği şekillendirmede rol oynarlar. “İlk İngiliz popüler kurmacası olarak Gotik, her zaman realizmden çok

romansa yakın olmuştur, çünkü gotik toplumsal uzlaşmanın günlük yaşamından duygu ve hayalin öznel yaşamına doğru belirgin ve kararlı bir yer değiştirme göstermektedir ki, bu duygu ve hayal kurma, kurmacadan daha çok şiir ve dramının hükümdarlığı olarak geleneksel olarak değerlendirilmiş olan fantezi ve rüyanın daha vahşi bölgelerini daha özgür biçimde ifade etmektedir.” (Howells, 1995: v1). Bu anlamda *Alacakaranlık Destanı*’nda gotiğin bazı öğeleri romantizmle karıştırılarak verilirken ötekilerin yani vampirlerin yaşadığı gotik şatonun yerini Cullen’lerin evi alır. Bu yeni ev, Dracula’nın şatosundan farklı olarak tamamen modern tarzda döşenmiştir ve aydınlıktır. Bu ev aracılığıyla insan bilinçaltının değişik yansımaları olan kurtadamlar ve vampirler bile iyilik, saflık ve güzelliğin, kutsal ailenin, Amerikan püriten ahlak yapısının değerlerinin hizmetine girmiş durumdadırlar. Vampirler de eğer “öteki”likten kurtulmak istiyorlarsa bu değerleri benimsemek zorundadırlar, ancak bu şekilde iyi kahraman durumuna yükseltilebilirler. Steril, temiz evleri şiddetten daha çok sevgiyi barındırmaktadır, zaten bu evde sadece bir kez şiddet eylemi gerçekleşir, bu da Cullen’lar tarafından engellenir. Bu sahne Isabella’nın doğum günü hediyesini aldığı sırada elinin kesilmesi sonucunda henüz dürtülerini kontrol edemeyen daha genç bir vampir tarafından saldırıya uğramasıdır. Vampir Edward tarafından içgüdülerine yenilen vampirin engellenmesiyle evin kutsallığının devamı sağlanır. Şiddet girişimleri seri boyunca hep evin dışında gerçekleşir. Sadece Bella’nın doğum yapma sahnesi korkunçtur.

Filmde gotik dünya, kapalı, puslu hava ve ürkütücü uçurumlar, dalgalı, karanlık denizle sınırlı kalmaktadır. Öteki kültürden gelen kötü vampir bu karanlık, gri denizden çıkmakta, Isabella’nın intihar girişimi bu deniz aracılığıyla olmaktadır. Romantik etki yaratmak için kullanılan orman da zaman zaman korkunç varlıkların dolaştığı karanlık köşelerinde kötülüğün kol gezdiği bir mekana dönüşmektedir. Ancak Bella ve Edward’ın sonsuz görünen çayırlarda uzanıp aşkları üzerine yorum yaptıkları sahnelerde güneş sadece etrafı aydınlatmakla kalmamakta Edward’ın teninde altınimsı rengiyle ışıldamaktadır. Bu sahneler aynı zamanda gotiğin romansa dönüştüğü, kötü ve tekensiz “öteki”nin tamamiyle zıddına dönüştüğü anlardır.

Gotik, insanların yaşadıkları mantıklı dünyaya yine insana dair kaygı ve korkular nedeniyle her zaman karşı durmaktadır. “Gotik kurmacanın temel alanları melankoli, kaygı temelli aşk ve korku duygularıdır. Gotik, tutku ve şiddetin korkunç parlamaları tarafından zaman zaman aydınlanan kalıntılar ve alacakaranlık sahnelerinin gölgeli kelimesidir.” (Howells, 1995:5). Filmin en büyük yeniliği korkuyu evden dışarıya, ormana, doğaya taşımasıdır. Bu filmde gotik evden eser bulunmamaktadır. Evler hem vampirler, hem de insanlar için birer sığınak durumundadır.

Günümüz popüler korku yazınına ve filmlerine de yansıdığı gibi Gotik kurmacalar merak, şüphe ve kaygı duygularını uyandıracak şekilde

kurgulanmaktadır. Özellikle Batı yazınında 18. yüzyılda bu duyarlılık görülmektedir. Sözgelimi “Richardson’un kadın kahramanları genellikle nesnel gerçeklik duyularını sonunda kaybederler ve kendi fantezi dünyalarına geri çekilirler, bunu gerçek yaşamın kaygılarını bulmak için yapıyorlarmış gibi görünürler. Gerçek yaşamsa kendi isole edilmiş endişeli bilinçliliği içinde canavarca abartılmıştır.” (Howells, 1995:8). Filmde Bella, Edward kendisini terk ettiğinde aylar sürecek bir yalnızlığa girer. Buradaki kadın kahraman romantik kadın kahramandansa gotik kadın kahramana yakın durmaktadır. Gotik kadın kahraman bu hummalı kafa yapısının temel örneğidir. Devamlı olarak duygusal ve fiziksel saldırıyla tehdit edilirken saldırganlığın gerçekliğinden mahrum kalır. Fiziksel şiddet kadın kahramanın başına nadir sıklıkla gelmektedir. Ancak Bella seri boyunca fiziksel şiddete uğramaktadır ve Edward tarafından korunmaktadır. İlk filmde, üç kez şiddete maruz kalır, her seferinde kurtarılsa da sonuncusunda bacağı kırılmaktadır. Son bölümde doğum esnasında şiddet dozu yükselir; ancak bunun sonunda insan yaşamı son bulsa da ölümsüzlüğe ulaşmakta ve dünyaya her iki türe de özgü özellikler gösteren bir varlık getirmektedir. Serinin en son filmde de vampir klanı ve kurtadam sürüsünün vampir yöneticileriyle melez çocuk için yapacakları savaş da önlenmekte ve Bella, “kötü öteki”lerden gelecek şiddet eylemlerinden kurtulmaktadır.

Her dönemde popüler dışıl fantezi ve nevrozlar düşünüldüğünde kadın kurmacalarının genel ve önemli bir unsuru vardır. Gotik kurmacalara romantik olanlar arasındaki önemli bir çakışma seksin kadın fantazilerine yanıt verecek şekilde ayarlanmış olmasıdır; “Seks korkusu Gotik kurmaca boyunca sürer ve kaygıyla terörün uzlaşmalarının çoğuna temel olur. Gotik kadın kahramanlar sürekli olarak zulüm dünyasından muzdariptir... korku ve arzu aynı bozuk paranın iki yüzü olarak tanımlanmaktadır.” (Howells, 1995:13). Ancak buradaki kadın kahramanın seks korkusu sorunu bulunmamaktadır. Kendisini buna hastalıklı ya da doğal ve sağlıklı eğilimlerle zorlayan bir karakter yoktur. Ancak filmde içerik düzeyinde yapılan mesaj evlilik öncesi sekse gerek olmamasıyla ilgilidir ve bu filmi bir tarz olarak romansa yaklaştırmakta ve gotik dönem ahlak anlayışıyla da uzlaşmalar önermektedir. Gotik yazarlar büyük ölçüde ahlakçı olarak kendilerini zorlayıcı bir görev duygusuna sahiptirler ve abartılı bir çevre kurmayı başarırlar.

Gotik dünyadaki her şey abartılıdır; kırsal kesimin sakin güzelliği, şatoların sonsuz görünen koridorları, ayışığı manzaralarının loşluğu, fırtınaların vahşiliği, dağların engebeliği, yeşilliği, mezarların şatafatı Alman dışavurumcu sinemasına benzemekle beraber herkes tarafından anlaşılır durumdadır. Gotik çevre hem peri masalına benzemeli hem de tehditkar olmalıdır. Bu durum *Alacakaranlık Destanı*’nda ansızın bastırın yağmur, dalgalı ve ürkütücü denizin karşısına çiçeklerle kaplı güneş ışığı tarafından süslenen orman görüntüleriyle ifadesini bulmaktadır. İngiliz Gotik romanslarında cinsel fantezi ve şiddete karşı muamele olduğu gibi *Alacakaranlık Serisi*’nde de suç psikolojisine dair radikal görüşler olduğu kadar korkunç derecede duygusallık, doğüstü korkular ve ölümün karanlık dünyası vardır. Tüm bu gotik türe ait özellikler güncelleştirilmeye ve yeni mitsel oluşumlarla sözde zenginleştirilmeye

çalışılarak gençlerle ilgili bir aşk öyküsünü de kapsayan kurmacaya oturtulmaktadır. Günümüzde “korku filmi” kalıbı değişik şekillerde bıçak kullanan deli adamlar tarafından cinsel ilişkide bulunurken korkunç şekilde içleri boşaltılan ergenlerin öyküleriyle doludur. Bunlar romantik canavarlar değildir. Sistemin toplumsal kurallara uymayanları cezalandırmak için yaratılmış “öteki”lerdir.

*Alacakaranlık Serisi*’nde kadın kahramanın macerası aracılığıyla egemen ahlak düşüncesi onaylanmaktadır. Ancak bunun yardımcı erkek kahramanın tarihsel kurmaca anlayışı düşünüldüğünde “romantik kahraman”dan çok “öteki romantik kahraman”a dönüştürülmesidir. Bu da “öteki”nin sisteme uyumlandırıldığını ve artık korku nesnesi olamayacağını kurmaca dünyasındaki bir ifadesidir. Filmin “fantastik ötekisi” başka bir türe aittir; ancak toplumun temel değer yargılarıyla uyumludur. Bu ötekinin gerçek hayattaki yansımasıysa başka bir kültüre ait olmasıyla ilgilidir. Bu başka kültürden gelen topluma uyum sağlayabilmektedir. Bu durum da son dönem Amerika’nın toplumsal siyasal yapılanmasını yansıtmaktadır. Öyküde egemen ahlak yapısı onaylanırken ve kitle bu konuda ikna edilirken romantik, korku ve gerilim unsurları kullanılmaktadır.

### 3. Vampirlerin İdeolojik İşlevleri ve *Alacakaranlık*’ta Değişen Vampir Miti

Hollywood Sinemasında 1930’larda borsayla beraber ekonomi de çökerken bu durum türleri de etkiler. Söz konusu dönemde büyük ve küçük servetler kazanılırken aynı zamanda ve milyonlarca Amerikalı işten atılır. Jazz’ın parlak zamanları ansızın biter. Ama herkesin parasız olduğunu söylemek olanaksızdır ve hala pek çok zengin insan vardır. Fakirlerin zenginlerin yaşamlarını izledikleri bu dönem 30’lu yılların başında filmlerin içine nüfuz eden kuvvetli bir sınıf farkındalığı yaratır, mesaj çalışan sınıftan birinin yolun diğer yanına geçmesinin olanaksız olduğudur. Amerika’daki depresyon döneminin popüler filmlerinde, fakir kızların batağa düşmesiyle bilinçler bir nebze olsun rahatlatılmaya çalışılır. Bu noktadan sonra her türlü günahın nedeni olarak seks ortaya konulur ve aynı zamanda bu günah Hollywood sinemasında sürekli olarak sömürülür. Romantik filmler bu filmlerin karşısında yer alırlar. Romantik kahramanları etkileyen bu durum korku kahramanlarını da etkilemektedir. Sinemanın ilk korku kahramanları başka bir deyişle ötekiler Edward’ın tersine olarak baştan çıkarıcı ve ahlak bozucudurlar. İki korku filmi *Hollow Man-Görünmez Adam* ve *The Wolfman-Kurtadam* (1941) filmlerinde ürkütücü gerçekler içine çekilmiş adamlar ve onları geri getirmeye çalışan kadınları hakkındadır. Devam eden depresyon Amerika’da muhtemelen bir daha görülmeyecek Romantisizm ruhu yaratır. Bu 1930’lardan başlayarak filmlerdeki karakterlerle ifade edilir ve diyaloglarla duyulur hale getirilir. Bu türden popüler metinlere sahip filmlerin aynı zamanda toplumun ahlak değerlerini korumak gibi çok büyük işlevleri vardır. “Modern toplumların yaşanması git gide zorlaşan reel-hayatına uyumlanabilecek şekilde, uslamlama yeteneğini de özgülleşimci düşümeleme yeteneği de fosilleştirilmiş; fakat kendisi ile

mağrur, başka insanlara karşı acımasız, herkese –ama, fiilen yalnızca kendisine en yakın olanlara karşı saldıran; önyargılı ve korkak; kurumsal ilişkilerde ise boyuneğici (submissive); hem anomik, hem otoriteryan bir insan haline getirmektir.” (Oskay, 1982:37). Burada genel bir işlev olarak insanların sisteme uyumlandırılmaları ve edileştirilmeleri söz konusudur. Ancak, filmlerin öykülerinde değişik arayışlar sürerken, korku filmlerinin kahramanları da kitleye empoze edilen beklentilere göre değişmektedir. Bu durum en iyi şekilde korku sinemasının ve edebiyatının ölümsüz kahramanları vampirler aracılığıyla yansımaları bulmaktadır.

Sevginin her şeyden üstün tutulup romantik aşıkların vampir ve kurtadamlar olarak verildiği film serisinde yinelemeler ve farklı anlatım biçimleri içiçe geçmiştir, ancak filmde klasik trajedi öyküleriyle benzerlikler de gözlemlenmektedir. Üçüncü serinin başında Shakespeare’in Romeo ve Juliet romanı Bella’nın odasında gösterilir, bu sahne sonradan meydana gelecek olayların öncülüdür. Filmin diğer sahnelerinde Edward’ın sevgilisinin öldüğünü düşünerek intihara kalkışması son anda Bella tarafından kurtarılışı yer almaktadır. Ancak seride Shakespeare’in Romeo ve Juliet’in aksine mutlu sona doğru adım adım yaklaşılmaktadır. Bu durum büyük ölçüde filmdeki romans havasını pekiştirir ve güçlendirir. Ancak dünya edebiyatının romantik aşıkların trajik sonlarının yer aldığı öykülerle dolu olduğu bilinmektedir. Bu da film izleyicilerinde merak duygusunu pekiştiren önemli bir unsurdur.

Günümüzde hala etkisi bulunan tragedyanın tanımlamasını Aristoteles şu şekilde kurar; “tragedya, bir eylemin taklididir. Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre, - çünkü, bu iki etkenle eylemler belli bir özellik kazanırlar -, o halde karakter ve düşünce, trajik eylemin iki etkeni olarak ortaya çıkar; kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak ereklerine [mutluluğa] ulaşırlar ya da ulaşmazlar” (Aristoteles, 2010:23). İzleyiciler kahramanların mutlu sona kavuşup kavuşmayacaklarını merakla beklerken aslında iyilerin hak ettikleri sona ulaşacakları konusunda kuşkuludurlar; ancak günümüz popüler metinlerindeki mutlu son eğilimi onların gerilimini azaltmaktadır; tragedyanın temel unsurlarından en önemlisi sıradan insanların kötü düşüncelerinden arınarak daha uyumlu olarak günlük yaşamlarına devam etmelerini sağlamasıdır. İyilerin ödüllendirildiği *Alacakaranlık* film serisinde korku ve romansın iç içe geçtiği görülürken aynı zamanda popüler bir söylem olarak tragedyanın da bazı özelliklerini taşımaktadır. Bu özellik kitleleri manipüle etmek ve eğlendirmek amacıyla çok sayıda metin üretimiyle popüler metinlerin tekrarlanan doğasına uyumlu hale getirilir.

Filmde iyi ahlaklı karakterler insanlara zarar vermek istemeyen, ilişkilerini toplumsal kurallara ve geleneklere uygun olarak düzenleyen karakterlerdir. Aristoteles’e göre karakterlerin özelliklerinin olması gereklidir. “Birinci, aynı zamanda en önemli özellik, karakterlerin ahlak bakımından iyi olmaları gerektiğidir.” (Aristoteles, 2010:42). İyi karakterlerin merkezinde Edward, Bella ve aileleri, Kurtadam Jacob, melez çocuk yer almaktadır. Vamp Victoria sevgilisinin öldürülmesinin



intikamını almak isteyen bunun için dönüştürdüğü masum insanlardan vampirler ordusu kuran ve sonunda mutlaka yok edilmesi gereken bir karakterdir. Ancak tragedyaaya ait ikinci özellik modern zamanların koşullarına uygun olarak kadın karaktere, Bella'ya eklenmektedir; çocuk sahibi olmak ve sevdiklerini korumak konusunda gösterdiği ölüm kalım mücadeleleri ön plana çıkmaktadır, klasik tragedyaayla ayrıldığı yer de buradadır. Karakterler için söz konusu olan "ikinci özellik, uygunluk'tur. Örneğin cesaret gibi erkeğe özgü bir karakter, kadın için hiç de uygun değildir. Çünkü genellikle böyle bir karaktere (cesaret) kadında alışılmamıştır." (Aristoteles, 2010:43). Günümüzde popüler kültür ürünlerinin toplumsal değişimler ve söz gelimi feminizm gibi akımlarla uzlaşma halinde oldukları açıktır. Ataerkil düzenin gereklerini geniş bir kesime aktarmak gibi önemli bir işleve sahip seride Edward'ın sonu ölümle bitecek kendini ifşa etme eylemi Bella tarafından engellenmektedir. Kadın karaktere böylesi bir sorumluluk verilmesi kadının toplum içinde gelişmekte olan görev ve sorumluluklarıyla ilgilidir. Film serisindeki tüm iyiler toplumun kabul gören değerlerine karşı savaşan kötülere karşıdır. Cullen taraftarları ve vampir yöneticileri arasındaki savaşı başlamadan bitiren doğaüstü güçlere sahip vampir kadın karakter olmaktadır, bu anlamda toplum içindeki kadınlık ve erkeklik rollerine yeni eklemeler söz konusu olmaktadır. Klasik vampir kadın miti de kendi içinde ikiye bölünmektedir. Çünkü iyi vampir miti topluma uyumlandırılmış, evcilleştirilmiş varlıklarla ilgilidir. Fiske'ye göre, "Mitlerin doğallaşma tarihi oldukça farklı bir öykü anlatır. Erillik ve dişillik anlamları kapitalizmin burjuva erkeğinin çıkarlarına hizmet etmek amacıyla geliştirilmişlerdir – ondokuzuncu yüzyıl sanayileşmenin yarattığı toplumsal koşulları anlamlı hale getirebilmek amacıyla üretilmişlerdir." (Fiske, 1996:120). Erkeklerle koruyuculuk, güç miti verilir ve bu doğal değil, tarihsel bir süreçtir. Erkekler ve kadınlarla ilgili toplumsal görevler mitlerle ilgilidir. Ancak bu toplumsal rollerde dolayısıyla mitlerde meydan okuma ve karşı çıkışlar görülebilmektedir. Kadınlık ve erkeklik mitlerindeki değişimlerin en iyi gözlemlendiği yer de işitsel görsel medya metinleridir. "Bir kültürdeki hiçbir mit evrensel değildir. Başat mitler olduğu gibi, karşı-mitler de vardır." (Fiske, 1996:122). Amerikalı beyaz orta sınıf kadın miti belli koşullarda mite uygunluk gösterirken, kendini korumak için savaşması da mitin dışında yer almaktadır. Bu durum filmin bir gençlik filmi olması ve dolayısıyla toplumsal kurallara meydan okumasıyla ve kadınların ekonomik açıdan giderek güçlenmeleriyle ilgilidir. Burada ideal kadın mitinin karşısına ona zıt bir mit koyulmaktadır. Bunun toplum içinde yıkıcı fikirleri önlemek, dışlamak ve fantezi dünyasında soğurmak gibi önemli bir işlevi de bulunmaktadır. Bella iki kez insanlardan gelen saldırıdan –ölümcül araba kazası ve çete saldırısı- iki kez de vampir saldırısından Edward tarafından kurtarılır. Bella en sonunda Edward tarafından vampire dönüştürülerek ölümden kurtarılır ve bebeğinin doğumundan sonra dönüştürülünceye kadar da erkek kahramanlar tarafından korunmakta, kurtarılmaktadır. Bella'nın vampir ötekiler karşısındaki güçsüzlüğü izleyicileri

tedirginliğe düşürmektedir. Bu anlamda Bella'nın vampir olarak yeniden doğuşu dar anlamıyla vampir mitinin geniş anlamıyla tüm mitlerin doğuşunu da açıklamaktadır. Lévi Strauss'a göre "Mit bir öyküdür ve içinde dolaştığı kültür açısından önemli olan ikili karşıtlık kavramlarındaki derin yapıların özgül ve yerel bir dönüştürümüdür. En güçlü ve en önemli mitler endişe gidericiler olarak işlev görürler, çünkü herhangi bir ikili karşıtlık yapısında doğal olarak varolan çelişkilere değinirler. Bu çelişkileri çözmeler de, (çünkü bu tür çelişkiler genelde uzlaşmaz çelişkilerdir) bunlarla yaşamının yollarını gösterirler. Böylece bu çelişkiler çok yıkıcı hale gelmezler ve çok fazla kültürel endişe üretmezler." (Aktaran: Fiske, 1996:160). Bu anlamda Lévi Strauss miti tüm toplum ve nihai olarak da insan ırkı tarafından paylaşılan endişe ve sorunlarla baş etme aracı olarak görmektedir. Bu anlamda vampir miti bu seride insan-insan olmayan, güçlü-güçsüz, iyi-kötü, dost-düşman karşıtlıklarına karşı duyulan çelişkileri zamanın toplumsal, ekonomik koşullarına göre yansıtan ve bu çelişkileri değişikliğe uğrayan "öteki" aracılığıyla gidermeye çalışmaktadır.

Hollywood başlangıcından beri aşktan hüsrana uğramış, duygusal ve mitik canavarlarla doludur. Bu anlamda vampir Edward'ın pek çok öncülü bulunmaktadır, öncül canavarların dehşeti sıklıkla reddedilme ve karşılıksız aşk tarafından yaratılır. Mary Shelley'in *Frankenstein* romanı bu tür kurmacaları büyük ölçüde etkiler. Dr. Frankenstein'in canavarı o kadar bahtsızdır ki başka bir grotesk toplum dışı bile onu kabul etmemektedir. Sessiz dönemdeki filmler de mutsuz "öteki" örnekleriyle doludur; *The Hunchback of Notre Dame-Notre Dame'ın Kamburu* (1923) ve *Phantom of the Opera-Operadaki Hayalet* (1925) bunlara örnek olarak verilebilir. Ancak senaryosu Garrett Fort tarafından yazılan *Dracula* 1931'de piyasaya çıktığında pek çok yeni unsurlarla doludur. Yazar sahne oyunu olarak kullandığı Bram Stoker'ın romanından çok fazla etkilenmez. Bir canavar olmasına karşın karakteri inandırıcı şekilde aristokratiktir. Filmde Dracula miti hakkında inkar edilemeyecek şekilde romantik ve erotik unsurlar yer almaktadır. Dracula insanlıktan uzak karanlık bir dünyada yaşamaktadır ve sonsuza değin yerine koymaya çalıştığı kayıp aşkı için ağlamaktadır. Bu romantik yön *Alacakaranlık* serisindeki vampir Edward'la benzerlikler taşımaktadır. Bu filmlerden her ikisinde de kahramanlar yapmak istedikleri şeyde -bu hayatlarının aşkıyla sonsuza değin mutlu olmaktır -gayretlidirler, ancak Edward'ın aksine tam olarak evcilleşemeyen, toplumsal düzen için tehdit oluşturan Kont Dracula kaçınılmaz trajik sonuna doğru ilerlemektedir.

Vampir mitolojisi uzun bir süredir öykülerde, kitaplarda ve nihayet filmlerde görülmektedir. Daha önce de sözü edilen mit, toplumsal olarak kalıplaşmış yapı, değer ve ideolojileri yansıtmakla beraber toplumsal değişikliklerden etkilenmektedir. Lévi Strauss yaban düşünce mitlerini incelerken; "Kendilerini mitler bünyesinde sonsuzluğa doğru tekrarlayan, gene de belli bir ilişkiyi anlatan karşıtlıklar bulur." <http://decf.blogcu.com/yapısalcilik/10534438#>. Temel karşıtlıklar doğa/kültür genellemesine göre iyi/kötü'yle özetlenebilir; "-kültür ve doğa, yenilebilir ve yenilemez, pişmiş ve çiğ, evlenilebilir ve evlenilemez, dikey ve yatay, iyi ve kötü gibi ikili karşıtlıkları bölmeye meyilli, bilinç dışı bir 'yaban düşünce'nin esaslı bir

ifadesidir.” (Aktaran: Kearney, 2012:53). Söz konusu korku filmleri olduğunda ister romantik ister bilim kurgu türünden kötü ve öteki ilişkisinden söz edilmektedir. Ancak karşıt mitler arasında uzlaşımı sağlayan ara mitler de bulunmaktadır. Söz gelimi arada bulunan vampir melezleri tehlikelidir ve kültür tarafından eğer karşıtlıkları uzlaştırıcı bir tarafları yoksa hoş karşılanmazlar. Bunun yanı sıra vampir ve kurtadam ya da diğer ünlü canavarlar her zaman aynı zamanda insandırlar; ancak bir şekilde dönüştürülmüşlerdir. Bunun nedeni Edward’ın veba salgınından ölmek üzereyken vampir ya da kızılderililerin vampir saldırılarına karşı kurtadama dönüştürülmeleridir. Dönüştürülmelerin nedeninde kötülük yatmaktadır. Bella’nın dönüştürülme nedenindeyse tam anlamıyla salt kötülükten söz edilemez. Ancak Cullen Aiesinin tüm üyelerinin dönüştürülmelerinin nedeni insan hayatlarındaki trajedilerde yatmaktadır. Serinin son filminde Edward ve Bella’nın kız çocukları melezdir ve çatışmanın temel nedenidir, ancak bu insan-vampir melezi eski öteki-melez mitolojisine benzememektedir; “Geç ortaçağ ve Rönesans sanatını süsleyen canavarların, hem içerden hem de dışarıdan bir şey statüsü taşıdığı; hem hayvan hem de insan niteliğine sahip melez bir yaratık, cehennemden en dibine düştüğü halde Tanrı’nın kutsal mahkemelerinde nutuk çekmeye muktedir habis bir yaratık olduğu söylenebilir... Dante’nin üç suratlı şeytan başı tasvirinde olduğu gibi melez yaratıklar birer yabancı, ötekidir.” (Kearney, 2012: 46-47). Ancak bu noktada yapıbozumcular farklı bakış açısı getirirler. Yabancılar hakkında kesin ve mutlak düşüncelerimiz olamaz. Jack Caputo’ya göre “Mutlak öteki imkansız, tahayyül edilemez, öngörülemeyen, inanılmaz mutlak bir sürprizdir.” (Aktaran: Kearney, 2012: 93). Bu düşünce iyi-öteki Edward, Jacob ve iyi öteki melez Renesmee’yle doğrulanmaktadır. Isabella ve Edward’ın çocukları melezdir ve ne insanlar ne kurtadamlar ne de vampirler için tehlikelidir. Bu çocuklar insanların dünyası tarafından kabul edilirler; çünkü kötü ötekileri etkisiz hale getirebilecek güçlere sahiptirler. Melez çocuğa sahip olması gereken ahlaki değerler kültürün taşıyıcılığını yapan kadın-anne figürü tarafından geçirilir. Bu da ötekilerin evcilleştirilmesinde ve ulusal/uluslararası arzu edilen kimliklerin inşasında çok büyük bir adımdır.

Vampir mitinin tarihçesine baktığımızda vampirlerin tarih boyunca Tanrı inancına karşı gelen şeytanlarla anlaşmış varlıklar olarak sunulduğu görülmektedir. “Vampirin doğüstü bir varlık olarak tanımlanması 10., 11. yüzyıldadır ve vampirin bu ilk tanımı 10. ve 14. yüzyıllar boyunca Ortodoks Hristiyanlığı’na karşı duran Bogomillerle ilişkilendirilir. Ardından Rus ve Doğu Slav heretikleri vampirlikle ilişkilendirilmiştir.” (Pasin, 2013:277). Bram Stoker’ın romanına konu olan 15. yüzyılda Kont Vlad’ın zalimliklerle dolu yaşam öyküsünün Türk’lere karşı koymak için, bütünlüğü, birliği bozmak isteyen insanlarına yaptığı zulüm olarak görülür. Francis Ford Coppola’nın (1992) yaptığı *Bram Stoker’s Dracula-Bram Stoker’ın Dracula’sı* filmindeki kontunsa ötekileşme sürecinin öyküsü bundan daha farklıdır: Film 1462’de açılır, St Basil’s Katedrali’nin kubbesi üzerindeki haç Romanya’yı işgal eden

Müslüman Türk'ler tarafından indirilir. Bu durum bütün Hristiyanlığı tehdit eden bir durumdur ve "öteki"nin tanımlanmasında aktif rol oynamaktadır. Bu giriş Batı'nın özellikle de Doğu Avrupa'nın ekonomik politik yapılarının önemli değişimlere uğradığı 1. Dünya Savaşı sonrası ve II. Dünya Savaşı dönemiyle de ilgilidir. Bu yananlatımla barbar Hristiyan olmayanlardan "Hristiyanlığı" koruyan kilisenin cesur prensinin zorunlu düşüşü de hazırlanmaktadır. Dracula, Hristiyanlığı korumak için Türk'leri kazığa oturtarak şatosuna döndükten sonra karısı Elizabeta'yı intihar etmiş olarak bulmakta ve Tanrı'yı reddederek gerçek aşkını aradığı sonsuzluğa mahkum edilmiş bir şeytana dönüşmektedir. Hiç kuşkusuz 21. yüzyılın bakış açısıyla "öteki"yle uzlaşmak daha uygun görünmektedir. Dracula Edward'la dönüşümünü tamamlamaktadır. Yine Coppola'nın vampir versiyonu tamamen vahşileşmiş bir aristokratla ilgili değildir, öyküsünü kaybedilmiş romantik ve yeniden yaratılmaya çalışılan aşk haline getirerek vampiri insanlaştırmaktadır. Bu noktada vampir Edward'ın ilk hali olarak algılanabilse de Edward tamamen romantik, çarpıcı, yakışıklı ve hiçbir kötü hali olmayan tamamen kutsallaştırılmış, Amerikan değerlerine saygılı bir "öteki"dir. Coppola vampir mitine sadıktır, hiçbir kadın izleyicinin gözünde Dracula bir arzu nesnesi olmaz, ancak acınacak bir canavardır. Sadece Mina'ya aşkını ilan ettiğinde insanlaşabilmektedir. "Coppola, ayrıca Dracula'nın tiksindirici çift cinsiyetliliğini vurgulamayla da ilgilidir; o kötü karakterin ötekiliğinin sadece altını çizmesine karşın, düzeni tedirgin edici ve istikrarsızlık verici şekilde tasarlanan, değişik biçimlere girebilen doğaya sahip 'müphem bir ziyaretçi'dir. Tek bir imgede öteki, Doğulu, kadınsı ve yaşlı hatta Batı'ya salgın hastalık getirici, "Doğu'dan bir rüzgar" olarak ortaya konulmaktadır." (Sharrett, 1993:107). Dracula romantik aşk ve normal bir insanın rahatlığını aramaktadır. O artık doğru yolu gören kovulmuş bir melektir. Edward'la aralarındaki tek benzerlik budur. Dracula, Edward'ın aksine burjuva toplum yapısının istikrarsızlığını ve bu yapıya uyumlanma sürecini göstermekten çok bu yapıya tehdit olarak görülmektedir. Ataerkil ve cinsel düzene tamamen başkaldırıcı bir karakterdir. Filmde Dracula'nın kan hastalıklarıyla ilişkisi-AIDS imaları son derece anlaşılabilir durumdadır. Kan emicilik ve cinsel imalar filmin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Alacakaranlık'ta tamamen karşıt vampir miti ve 'ötekine' yerleştirilen vampir Edward'ın insan kanı emiciliğiyle ilgili hiçbir ima bulunmamaktadır. Sadece kötülerin kanını içen ve onları öldüren Edward 'öteki' olarak Tanrı'nın iyiliğinin yeryüzündeki gücünü temsil eder. Filmde ya henüz olgunlaşmamış ya da intikam ve kötülük peşindeki vampirler insan kanı emicidir. Hatta insanlardan kötü olanları da tecavüz edip kurbanı ölüme terk etmektedir. Bella da bir grup insan serseri grubunun saldırısına uğramak üzereyken Edward tarafından kurtarılır. Bu sahnede ötekileşmiş gençlerin çetesiyle, bizden olanların da kötü olabileceklerine dair ilerici bir mesaj verilmeye çalışılır. Edward pek çok genç erkeğin aksine evlilik öncesi cinsel ilişkiye karşıdır. Bu anlamda Edward, genç kızların babalarının hayallerindeki centilmen olarak görünmektedir. Ödipal dünyasında bir erkeğin üst beni ideal bir romantik kahramandır. Edward bu üst benle şekil bulmaktadır. Edward, Dracula kahramanının kirletici cinselliğinden en azından evlenmeden önce uzak kalmak istemektedir. Ancak Edward'ın yine de bir "öteki"

olmasıyla ilgili Bella'nın kuşkuları düğün günü ortalığın kan gölüne döndüğünü gördüğü kabusuyla açığa çıkmaktadır. Coppola'nın Dracula öyküsünde Dr. Van Helsing tıp öğrencilerine cinsel hastalıkların uygarlığın çirkin bir yönünü gösterdiğini belirtmektedir: "Hıristiyan uygarlığının ilgilenmekte olduğu ahlak ve idealler hakkındaki seks sorunlarıyla ilgilidir. Aslında frengi ve uygarlık birlikte ilerlemektedir." (Aktaran: Sharrett, 1993: 108). Bu anlamda vampir Edward, Dr. Van Helsing'in gerçekte tutucu toplum yapısının onayladığı bir figür olarak ortaya çıkmaktadır. Doğudan gelen rüzgar öncelikle –anlatımın en açık şekilde cinsel kadını olan-Lucy'yi Arap gecelerinin resimlerine karşı olan ilgisiyle etkilemektedir. Doğunun zehir etkisi sadece Lucy'nin okuduğu Erotika kitabından anlaşılmaz, ayrıca önceki Lucy/Mina sahnelerinin dekorunda temel dişi karakterlerinin cinsel uyanışlarıyla birlikte yer alır. "Coppola'nın Fuseli'nin *The Nightmare-Karabasan* resmini göstermesi (canavar kurt Dracula'nın sırtüstü yatmış Lucy'nin üzerine tünemesi) potansiyel olarak ataerkil düzeni tehdit etmeyi öneren, kelimesi kelimesine aynı kalmış değiştirilmemiş bir karabasan imgesidir" (Sharrett, 1993: 108). Alacakaranlık'taki düğün sahnesi romantik ve birbirini seven iki insanın sonsuza değin sürecek birlikteliğini yansıtır. Dracula'da bu durum tamamen tersine çevrilmiştir. Dracula'nın gelin kılığında masum görünüşlü kadın vampirleri, güzel, baştançıkarcı ve iğrenç canavarlara dönüşürler. Mina'nın Dracula'ya cinsel yaklaşımıysa yasağın kırılmasından duyulan hazdan çok korku vericidir. İzleyiciler üzerinde romantik etki bırakmasına izin verilmez. Ancak Bella'nın Edward'la olan cinsel birlikteliği ilgi çekici ve arzulanan bir beklentiye dönüştürülür. *Alacakaranlık* Serisinde vampir erotizmi bile Edward'la Bella evlendikten sonra ortaya çıkmaktadır. Cinsellikle ölüm arasındaki ilişki bu filme özgü değildir. Filmde sadece insan ve vampir ilişkisinin sonuçları karşısında izleyiciler uyarılmaktadır. *Tutulma*'da ortaya çıkan garip aşk üçgeninde Bella soğuk vampir Edward ve kurt adam Jacob Black arasında kalır. Filmdeki tek erotik ve tedirgin edici sahne kızın soğuktan donmamak için vücut ısısı yüksek olan Jacob'a sarılarak uyumasıdır. Burada Jacob insanın daha doğal yanını yansıtsa da filmin romantik havasına uygun olarak bu karakter de evcilleştirilmektedir.

Felaket zamanları insanlar bu felaketlerin sorumlusu olarak cehennemden gelen kötülerini görürler, bu durum edebiyat, resim ve sinema tarihinin en büyük "öteki"ne esin kaynağı olmuştur. "Bilhassa veba zamanları veya kilisenin kriz dönemleri için geçerlidir bu. Kara ölüm, diğer bir deyişle hıyarcıklı vebanın 14. yüzyılda bir yığın Avrupa kentini dize getirmesiyle, şeytanı cehennemde resmeden tasvirlerin daha önce görülmedik ölçüde artmasının aynı döneme gelmesi manidardır." (Kearney, 2012: 49). Dracula böyle bir döneme tanıklık eden bir vampir figürü ve mitidir. Vampir miti farklı zaman ve koşullara göre değişikliğe uğramakta ve içinden çıktığı zamanın sosyo-politik yapısına uygun olarak şekil değiştirmekte ve ideolojik işlevleri de buna göre belirlenmektedir. Kitleleşen iletişimin giderek güçlendiği dünyada herhangi bir canavar mitinin de dünyanın her hangi bir yerinde ilgi görmesi

kaçınılmazdır. Mitlerle ilgili öyküler nedensiz, mantıksız görünseler de evrenseldirler. İnsanlar doğadaki en üstün canlı olmalarına karşın kendilerinin ve dünyalarının, özellikle de doğanın bilinmez ve tehlikeli yönleri olduğunu bilirler. Bunun verdiği tedirginliğin olduğu yerde mitlerle karşılaşmaktadır: “Bilimsel düşünceyi kullanarak doğa üzerinde egemenlik kurabildik-bu noktayı daha fazla işlemeye gerek yok, yeterince açık-halbuki mit ise, insana çevre üzerinde egemenlik kurması için daha fazla maddi güç vermede başarısız kalmıştır. Ancak mit insana, çok önemli bir şeyi, evreni anlayabileceği ve evreni anladığı yansımaları vermiştir. Kuşkusuz bu yalnızca bir yanılsamadır.” (Strauss, 1986: 29). İnsanların iç dünyalarının zenginliği mitolojinin süregenliğiyle beslenerek korkularının somutlaştığı korku figürleri ortaya çıkar. Vampirler de insanların derinden gelen korkularının farklı birer yansımasıdır. Korkularla ilgili Freud’un saptamasında korku insanların iç gerginliğinin atılmasıyla ilgili görülmektedir; “Cinlerle şeytanlar ilkel insanın heyecan duygularının çevrilmesinden başka bir şey değildir. Libidonun saplantılarını, kendi muhayyilesinin icadı olan ‘Tanrı ışınları’ ile yorumlayan paranoyak Screeber gibi; ilkel insan da kendi üzerinde etki yapan eşyayı şahıslandırıyor; dünyayı bunlarla dolduruyor ve kendi içindeki ruhsal oluşumları kendi dışında tekrar buluyor.” (Freud, 1971:135). Burada vampir Edward’la beden bulan “öteki”nin toplumdaki değerlere uygun hareket etmesi gerçek yaşamda Amerikalı olmayan dışarıda olan “öteki”ye karşı korkunun tamamen ters çevrilerek kontrol altına alınmasıdır. Öte yandan arkaik hayvan fobisiyle ilgili patolojik durumlar hayvansı canavarlarla dolu filmlerde somutlaşmaktadır. Kurtadam ve diğer değişime uymuş kent yaşamına giren hayvanlı filmler bu duruma örnek olarak verilebilir. Kurtadam Jacob da insana duyduğu sevgi ve onu koruma davranışlarıyla tamamen evcilleştirilmiş bir kurt-köpek-romantik-sadık adama dönüştürülür. Ötekiye gösterilen uzlaşmacı tutum Amerika Birleşik Devletlerindeki toplumsal politik süreçle ilgilidir. Bu filmin Hollywood’da yapıldığı dönemde yönetimde demokrat bir parti olan Barack Obama hükümetinin olduğu unutulmamalıdır. Savaştan uzak bir tutumun izlendiği bu dönemle ilgili olarak BBC’nin hazırladığı şu haber de oldukça çarpıcıdır. “Başkan Obama diktatörlere kendini sevdirmeye mi çalışıyor?” başlığındaki haber şu şekilde devam etmektedir: “Bay Obama – olduğu iddia edilen nükleer silahlar programını durduramıyorsa yavaşlatmayı umarak- İran Başbakanı Hassan Rouhani’yle nükleer anlaşma müzakeresi yapmaya çalışıyor.” <http://www.bbc.co.uk/news/world-us-canada-24947553> 20 November 2013. “Öteki”ye karşı alınan bu farklı tutumun içinde bulunan toplumsal durumlardan etkilenen popüler kültürün en ünlü ötekilerinden olan vampirlere de yansıması kaçınılmazdır.

Vampirin farklı ötekileşme sürecinde vampir Edward’ın çok etkileyici ve hayranlık uyandırıcılığı Bella’yı ölümden kurtardığı sahnelerle pekiştirilir. Bu güçlü, iyi ötekinin cazibesi tartışılmazdır. Popüler metinleri hazırlayanlar iyi ya da kötü olsun tüm canavarlara, vampirlere, uzay canavarlarına hayranlık duyulduğunu bilmektedirler. Bu hayranlığın kökeninde Tanrı kavramının güç ve ürkütücülükle ilişkilendirilmesi ve bunun ötekine ilave edilmesi yatmaktadır. Julia Kristeva bu

durumu şöyle ifade etmektedir: “Necis olana ilişkin yüce kültte- mesela popüler kültürün kanun kaçakları, seri katiller ve psikopatların hayranlık duymasında gördüğümüz şey saf ve kirlenmiş ‘Yasak ve Günah’, ‘Ahlak ve Ahlaksızlık’ ikili karşıtlıklarına dayanan kategorilerin aşılmasıdır.” (Aktaran: Kearney, 2012:116). Filmin vampir Edward ve kurtadam Jacob karakterlerine hayat verirken zaten böylesine bir avantajı bulunmaktadır. Bu avantaj bireylerin toplum ve sistem dışına duydukları hayranlıktır. Böylece hayranlık duygusuyla insanlar tuzağa düşürülmekte, sisteme uyumlandırılmaktadır. Bu anlamda popüler metinlerde pek çok öteki çeşitlenmesinin bulunması olağandır. Bilimkurgu-korku-fantastik korku, romantik gerilim ya da vampir filmlerinde ve video oyunlarındaki melez, kötü iyi ya da kötü olduklarına karar veremediğimiz canlılar yer almaktadır. Tanrı ve şeytanlar arasındaki ayrımların belirsizleşmesi hem bireyin psikolojik yapılanmaları hem de birey olarak toplumsal yapıdaki yeriyle ilgili olmaktadır. Filmdeki ötekiler iyi ya da kötü olsalar da her zaman belli işlevlere sahiptirler. Edward yüce Tanrı’nın hizmetine girmiş bir iyidir. Sevgiyle oluşmuş melez ve ari iyi vampirlerse kötünün karşısında belirgindirler.

Jacquages Derrida’yı ötekiliğin değişik türleri arasında yeterli bir ayırım yapmamakla suçlayan Kearney’e göre: “Biz ‘bütünlüğün ihlalini’ onurlandırmanın, yani sevgi ve adalet eksenli, karşılıklı ilişkilerin sonlu sınırları içindeki sonsuz ötekine tanıklık etmenin mümkün olabileceğini öne sürüyoruz.” (Kearney, 2012:137). İçinde bulunulan toplumsal düzende “öteki”liğin sınırları sürekli olarak değişmektedir. Popüler kültüre ait metinlerin en çarpıcı önemi de tüm bu değişimleri yansıtmalarıdır. Öteki kimi zaman *Bram Stoker’ın Draculası*’nda olduğu gibi yüceleştirmek ve cennetten kovulan ruhun Tanrı’ya kavuşmasını müjdelemektedir. İyi vampirlerin yüce kültüyle yakından ilişkisi bulunmaktadır. Bu nedenle ötekiliğin sınırları sürekli olarak değişmektedir. Bunun en büyük göstergesi iyi vampirler, iyi kurtadamlar kısacası iyi kalpli canavarlar ya da kurtuluşunu arayan cennetten kovulmuş canavar meleklerdir. Bu konuyu açıklamak için sinemanın ünlü vampir tiplerini irdelemeye devam edilmelidir. *Bram Stoker’s Dracula* filmindeki Dracula, *Alacakaranlık* Serisindeki Edward’ın öncülü bir ötekidir. Dracula, siyah pelerimli, soluk yüzlü, modern görünümlü bir adam olarak verilmektedir. Ancak vampir filmlerindeki vampirlerin değişimi her zaman doğrusal bir çizgi göstermemektedir. Dracula’nın romantikliğine karşın Tony Scott’ın *The Hunger-Açlık* (1983) filminde bardan tanışarak evlerine geldikleri vampirler tarafından öldürülen kurbanlarla AIDS metaforu kurulmaktadır. Bu değişim asıl Joel Schumacher’ın *Lost Boys - Kayıp Çocuklar*’da (1987) kendini gösterir. 1994’de Anne Rice’in romanından uyarlanan Neil Jordan *An Interview with the Vampir-Vampirle Görüşme*’de de yine romantik bir vampir yer almaktadır. 1997’de *Buffy the Vampire Slayer-Buffy Vampir Avcısı* kitabında vampir avlamak ciddi bir iş olarak görülmektedir. Bu roman da televizyon dizisi olarak uyarlanmıştır. Stephen Norrington’ın yönettiği *Blade*’in vampir avcısı vampirleri öldürülmesi gereken ruhsuz ve kötü yaratıklar olarak görmektedir. Tüm bu vampir ötekilerin aynı zamanda toplumdaki konularından

sıkılmış bireyleri rahatlatma işlevi de bulunmaktadır. “Korku filmlerinin etki ve çekiciliğini açıklamak için daha özel sebepler aramak gerekirse bunlar da aslında bireyi sıkan toplumsal kural ve normları kırmak için bastırılmış yasak isteklerdir.” (Yavuz, 2005:92). Ancak daha önceki yıllarda düşünülemez şekilde günümüzde Batı popüler yazınında vampirlere karşı empatik bir durum söz konusudur. Bu durum edebiyat alanında Rice’ın ve Cheles Quinn Yarbro’nun popüler romanlarında görülmektedir.

Filmlerdeki korku unsurlarının estetiği ve anlatım biçiminin üretimi, çözümlenemeyen toplumsal çelişkilere hayal mahsulü ya da resmi “çözümler” keşfetme işleviyle kendi gerçekliği içinde ideolojik bir edim olarak görülmektedir. Burada korku filmlerinin değişmeyen kahramanı vampire ya da diğer canavarlara büyük bir sorumluluk yüklenmektedir. Kuşkusuz vampirin ifade ettiği başka anlamlar da bulunmaktadır. Dracula figüründen de anlaşıldığı gibi buradaki vampir ataerkil düzenin tam karşısında yer almaktadır. Metafor olarak vampir figürü cinsellik ve güç hakkındadır. Bu figür postmodern bir dünyada hala korkulan durumların olduğunu göstermektedir. Bu korku unsurları Tanrı ve şeytana dair güncelleştirilmeye çalışılan kaygılarla ilgilidir. Son otuz yılda vampirler bir popüler kültür ikonu olarak gücünü yeniden gerçekleştirmekte ve yenilemektedir. Bunların arkasında toplumsal ekonomik ve politik süreçler söz konusudur. Filmlerin hala yapıyor olması vampirin güçlerinin ve işlevlerinin tarih boyunca ve kültürler boyunca devam ettiğini göstermektedir. Paul Barber’ın 1988’de *Vampires, Burial, and Death*’de söylediği gibi bu durum “...bize vampiri kuşatan mitlerle efsanelerin gerçek fiziksel bir canlıyı betimlemediğini ancak kolektif insan ruhunun ve alegorik olarak değişen zamanların ağırlığını taşıyabilen çok daha güçlü bir şey bir yaratık olduğunu anımsatır.” (Aktaran: Gordon ve Hollinger, 1997:4).

Günümüz postmodern anında son dönem vampir anlatılarında giderek artan şekilde sorunlaştırılan “insan” ve canavar” arasındaki sınırlar gibi toplumların canavarları bile şekil değiştirmekte değişime uğramaktadırlar. Romantik ya da değil günümüz canavarlarının, ötekilerinin temel işlevi kendimiz ve korkularımızı anlayıp, korkularımızı alt etmek için gerekli güç arayışlarını yansıtmalarıdır. Hatta mevcut korku vampirleri, bu figür tarafından ortaya koyulan roller özel kültürel/siyasal anlara adapte olan bireylerin arzuları ve kaygıları olarak değişirler. Global dünyanın bireyleri Stoker’ın 19. yüzyıl Viktoryen Dünyasından ve bu çağdaki modernist eğilimlerden çok uzaktadırlar. Ancak vampir filmleri her zaman dönemin korkularını yansıtmaktadır. Söz gelimi 80’lerin korkutucu vampir betimlemelerinde aids korkusu temel etkindir. Bu durum tıpkı eski çağlardaki veba salgınları sonucunda şeytan figürlerinin artmasıyla benzerdir. *Açlık ve Karanlığa Yakın* filmlerinde insanlar vampirler tarafından cinsellikleri kullanarak tuzağa düşürülmektedirler. Edward’ın temsil ettiği vampir mitindeyse evlilik öncesi cinsel ilişki tamamen saf dışı bırakılarak otoriter ve erkek hakim ideoloji onaylanmaktadır. Bella’nın babasıyla yer aldığı sahneler annesiyle yer aldığı sahnelerden oldukça fazladır, koruyucu baba rolü yerini koruyucu vampir-kocaya bırakmaktadır. Seks de sadece evlilikle onaylanmaktadır. Vampir filmlerinin



günlük toplumsal ve ekonomik değişimlerle bağlantısını kabul ettiğimizde *Açlık* bir yuppie tüketim filmidir, aynı şekilde, *Karanlığa Yakın* ve *Kayıp Çocuklar*'da bölünmüş aileler bulunmaktadır. Yıkıcı ötekiler ailesiz çocukları ağlarına düşürmektedirler. Bu filmler ve ötekileri aracılığıyla ve bir çeşit tehdit yoluyla aile kurumlarının güçlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Öteki olarak vampir tiplmeleri özel olanla kamusal olan, kendimizle çevremiz, aşkla korku, bir sosyal grupla millet ve öteki, bireysel ve toplumsal arasındaki sınırları eritme konusundaki toplumun geçerli endişelerini gösterirler. Tıpkı globalleşme gibi "Vampir" de bir hastalık gibi yayılmakta ve sınırları yıkmaktadır. Bu anlamda yapılacak şey her türlü sınırı ve değişmek istemeyen bir toplumu rahatlatmanın yolu "öteki"ni evcilleştirmek olmaktadır. Böyle bir vampir açıklaması kuşkusuz 90'larda *Vampirle Görüşme* filmiyle kendini gösterir. 1980 ve 90'ların vampirlerinin genel özelliği Dracula gibi yalnız olmamalarıdır. "90'larda söz edilen 'Yeni' vampirin yapılanması ve popülerliği Anti-İsa'dan, sihirden, metafizikselden toplumsal düzen bozucu ve ahlaksız olarak (Dracula'dan Ted Bundy'ye) metonimik vampire doğru metaforik vampirin kamusallaştırılmasını ortaya koyar. Bu durum orijinal olanın pek çok niteliğinin değiştirilmesiyle gerçekleştirilir." (Zanger, 1997: 18). Dracula birkaç yardımcı vampirle tek başına hareket etmekle beraber pek çok vampir filminde vampirler sıklıkla çoğul komünal aileler içinde yer almaktadırlar. Oysaki 2000'lerin vampir ailesi Cullen'lar da bir vampir klanı şeklinde komünal yaşamaktadırlar, ancak insan kanı içmedikleri için evcilleştirilmiş ve neredeyse ideal çekirdek aile durumuna gelmişlerdir. Ama kendileri gibi iyi vampirlerle oldukça kalabalık durumdadırlar.

"Yeni" vampir eskileri gibi fizikötesi ve dinsiz değillerdir. Neredeyse toplumun bizim gibi bir bireydirler, öteki olarak birey olmayı başarmışlardır. Sonuç olarak vampirin şeytani doğası Dracula mitinden başlayarak giderek nesnelleştirilir ve kötü vampirler olduğu kadar iyi vampirlerin de olabileceği düşüncesine izin verilir ve artık 2000'lerde yeni vampir miti iyilikle giderek artan şekilde uzlaştırılır. Artık onlar kendilerini yarasaya veya kurt adamlara veya dumana dönüştürmezler, buna ilave olarak kapıdan geçmek için davet edilmeyi beklemezler, aynalar, sarımsak ve haçınsa onların üzerinde çok az etkisi olduğu görülmektedir. 2000'lerin bu vampir filmlerindeki genel yeni eğilimlere karşın vampirlerin hala gecenin kandökücü canavarları, çeteleri olarak gösterildiği filmler de bulunmaktadır. *30 days of Night-30 Gün Gece* (2007), *Blade Runner-Blade Serisi* (1998-2004) buna örnektir. *Queen of the Damned-Lanetliler Kraliçesi* (2002) filminde Vampir Lestat zaten Rock yıldızıdır ve rock yıldızlarının kuralsızlık, kaosla eşdeğer olduğu bilinmektedir. *Vampir Avcısı: Abraham Lincoln* (2012) filminde de öteki olarak vampirler *Alacakaranlık Destanı*'ndaki öteki vampirin tam karşısında yer alırlar. Ancak *Alacakaranlık*'ta az sayıda kötü vampirlerin olduğu gibi bu filmde de bazı vampir ötekiler iyidirler ve Amerika'nın bütünlüğü için Kuzeylilerin tarafında mücadeleye katılırlar. Vampirler 1980'lerden itibaren

laikleştirilmişlerdir, metonimiktirler, giderek artan şekilde kanlı katliamlara yakındırlar, ve her bir cinayetleriyle orjinal mitsel entegrasyonlarını kaybetmektedirler. Böyle bir vampir miti *Alacakaranlık* Serisinde büyük ölçüde yok olmaktadır. Böylesi katliamları küçük bir vampir grubu gerçekleştirmektedir. *Yine Vampire Academy-Vampir Akademisi* (2014) filminde vampir-ötekiler iyi ve kötü olarak ikiye ayrılmışlardır, hatta ırklarının ayrı adları da vardır ve iyi vampirler Amerikan toplumunun değerleriyle uyuşmak istemeyen kötü vampirleri etkisiz hale getirmek amacıyla eğitilmektedirler. Buradaki mesaj da ötekilere karşı yine de tedbiri elden bırakmamamızın gerekliliğidir.

Filmdeki vampirler teklikten çoğulluğa ve komünillığe, metaforik Hristiyan karşıtlığından modern günahkarlara, doğru yolu bulan iyilere dönüşürler, bir başka deyişle giderek artan şekilde dünyevileştirilirler. Her mit gibi vampir mitinin de değişikliklere uğraması kaçınılmazdır. Ancak bu mit her zaman eril değerlere bağlı kalır ve şeytanın dünyanın uşaklığından yeryüzündeki, gizli bir terör örgütü üyesinden tipik kadın fantazilerini süsleyen *Alacakaranlık Destanı*'ndaki Edward'a -bir romans kahramanına dönüşür. Yeni vampir sınır tanımadan kadınların yüreğini fetheden global bir kahramandır. Yeni vampir Edward'ın öncüsü Dracula Transilvanya'dan İngiltere'ye gelip tutunamayan bir göçmen vampirken, aşkını ararken dünya vatandaşı kimliğine büründüğü hatırlanmalıdır. Pek çok popüler vampir filmlerinde örneğin *Vampirle Görüşme* ya da *Kayıp Çocuklar* da vampirler hep Amerikalıdır. Cullen Ailesi ve diğer vampirler de Amerikalıdır, hatta Amerikan iç savaşına bile katılmışlardır. Kökeni olan Dracula'ya görünüşü, evi ve konuşmasıyla hiç benzemeyen bu yeni gizemli olmayan vampir herhangi birinin kapı komşusu da ya da iş arkadaşları olabilir, tam olarak bizden olmasalar da birlikte yaşamak zorunda olduğumuz kişilerdir. Yeni vampirin, Stoker'ın orijinal düşüncesine ilaveten daha da insan olmasına karşın bu vampirlerin insanlarla ilişkisi giderek artan şekilde marjinaldir ve daraltılmaktadır. İnsanlarla kanlarını içmek zorunda kalmadıkları için muhatap bile olmalarına gerek yoktur. Ancak psikopat ruhlu vampirler canavarlaşıp, insanları öldürmektedirler ki film serisindeki vampir çetesi bunun tipik bir örneğidir. 2000'lerin Edward gibi romantik vampirleri Yunan Tanrıları gibi insanlarla evlenmektedir. Son dönem vampir filmlerinde insanlardan tamamen ayrı bir yaşam örneği göstermelerine karşın *Alacakaranlık* Serisinde iyi vampirlerin beyaz Hristiyan ahlaki değerlerine bağlı kaldıkları görülmektedir.

1980'lerin vampir filmlerinde eski kurbanlar gibi eski yalnız dolaşan vampirlerin de ortadan kaybolduğu görülmektedir. Söz gelimi "*Near Dark-Karanlığa Yakın*" filminde bir vampir komünü küçük kasaba tavernasına girer ve vahşet eyleminde bulunurlar, bu vampir komünü kurbanları insanları neredeyse bir koyun sürüsü gibi katleder. İyi vampirler varsa bile sayıları azdır. Burada öne çıkan nokta vampirlerin vahşi hayvanlara indirgenmesidir. O dönemde -1980'lerde- Amerika'nın dolayısıyla Hollywood'un da düşmanı olan "öteki"ne karşı tutum ve davranışlarını tahmin etmek zor değildir. Şimdi onlar öldürücü çete üyeleri gibidirler, sadist psikopatlar olarak ortaya çıkarlar, çünkü bunu yapmak onun doğasında vardır ve onlardan kurtulmak için yok edilmeleri gerekmektedir. Alacakaranlık'ta da böyle

çeteler olsa da bu kötü ötekiler diğer iyi ötekilerin aracılığıyla ortadan kaldırılmaktadır. Ancak burada da açık bir mesaj bulunur; ötekilerin içinde her zaman kötüler de bulunmaktadır ve iyi ötekiler kabul edilmek zorundadırlar. Komünal vampirler de aşk ilişkilerine, arzuya bağlı eğilimler, rekabetler, vampirin vampire ihaneti, insan ilişkilerine yakınlaşmaları deneyimlemektedirler. Bu durum *Alacakaranlık* Serisinde de söz konusudur. Tek fark vampirlerin içlerinde iyi ve kötü olarak bölünmüş olmalarıdır. Yeni vampirler sanatsever ya da rock yıldızı ya da polis dedektifi olabilirler. Bu yeni durumları onların sevmelerine, pişmanlık duymalarına, şüphe etmelerine içsel çelişkilerinde kendi kendilerini sorgulamalarına hatta kaybetmelerine izin verir ki bunlar insana özgü niteliklerdir. Vampir ırkı tarih öncesi devirlerde kaybolmuş vampir krallığının miti dışında kendisine ait kültüre sahip değildir. Her şeyi insanlıktan ödünç almışlardır. *Alacakaranlık* Serisinin temel teması vampir Edward'la insan Bella'nın aşkıdır. Artık aşırı derecede medenileşmiş insanlar için böylesi bir yaratığa cinsel olarak yaklaşmak acayiplik taşımamaktadır. Var olmak için insanlığa muhtaçdırlar. "*Açlık*" filminde Miriam kendi türünün düşüşünü insanoğlunun tehlikeli baştan çıkarıcılığıyla bağlantılandırır. Eğer birisi bir insanı severse aynı zamanda onu nasıl öldürebilir ve kendi türünden birisiyle yeterince mutlu olabilir ve genç kalmaya dayanabilir. Bu sorular sevilen insanın vampire dönüştürülmesine kadar gitmektedir. Romantik vampirin doğuşunun temelinde bu düşünce de bulunmaktadır.

*Açlık* filmi de kanlı, sıradan cinayetlerle doludur. Oysaki Dracula gururlu, duygusaldır ve geleneksel ritüele dönüşen kan dökülmesiyle ilgilidir. Alacakaranlık'ta bu ara ton vampir görülmez. Vampirler yani ötekiler ya kan dökücüdürler ya da iyi yürekli romantik sevgililerdir. Bu durum yeni bir içerik gibi gösterilmekle beraber aslında ötekinin ne olduğuyla ilgili bir kod sunulmaktadır. Vampirizm metaforu açıklanırken vampirin bu metaforu demetaforize ettiği göz önünde bulundurulmalıdır. Görüldüğü gibi vampirler 80'lerde de toplumun dışındakiler için metafor oluştururlar. Bu anlamda 1980 ve 1990'ların vampir filmlerinde daha "tutucu" bir eğilim bulunmaktadır. 1987'deki *Karanlık Bastığında* filminde de aşkı uğruna fedakarlık yapmak isteyen kadın vampir bulunmaktadır. *The Wisdom of Crocodiles*-Timsah Gözyaşları (1998) filmindeki Steven da sevdiği kadının karşısında diğerlerinin tersine kendi ölümünü tercih etmektedir. Burada sözü edilen "öteki"lerin sonu kaçınılmaz şekilde yok olur. Tüketim kültürünün eğlenceye yönelik ve sistemin sürekliliğini sağlayan ürünleriyle bir işleve sahip olması kesindir. Bu düşünce korku filmlerinin Reagan çağının yansımasıyla ilgisi "kesip biçme" filmleriyle yakından bağlantılıdır ve dönem filmlerinde kadına yönelik şiddet görülmektedir. Sisteme uymayan kadınlar ötekinin kurbanı olmaktadır. Ötekiyle ilgili önyargılar 2000'lerde *Alacakaranlık*'ta yıkılırken ötekilerin kötü olanların elebaşısı bir kadın-Victoria olmaktadır ve cezalandırılması gerekmektedir. Burada kurban edilen kadın bir muhalif olarak ortaya koyulmaktadır. Bu kötü öteki filmdeki ve toplumdaki ataerkilliği güçlendirici unsur

olarak görülmektedir. Hollywood sinemasında korku filmlerinin diğer kurbanları olan kadına yaklaşım 1930'lardan itibaren türler içinde belirlenmeye başlamıştır. "Hollywood korku kadını köklerini Viktoryen dünyadan almaktadır. 1930'ların filmleri (ve 1940'ların bazı filmleri) peri masallarıydı, kahramanın kollarında güvenli şekilde sarmalanmış –peşindeki kötü karakterin yok edildiği ve kameraya karşı en iyi duruşuyla – kadın kahramanı mutlu sonla bitiyorlardı. Bu durum kadınların canavarlar, femme fatal-ölümcül kadın'lar ve uygunsuzlar olarak genellikle üç temel kategoriye yerleştirildikleri melodramlarda kayboldukları anlamına gelmektedir." (Mank, 1999:2). *Alacakaranlık* Serisinde de kadınların bu temel kategorilere göre biçimlendirildikleri görülmektedir. Ancak kadın karakter "iyi-öteki"nin kurbanı olmaz kendisi de ödül olarak iyi-insandan "iyi-öteki"ye dönüşür. Canavar ruhlu kadınların filmlerin sonunda ölmeleri ya da kaybolmaları kaçınılmazdır. *Alacakaranlık'ta* Cullen ailesinde yaşayanlarda görülen kan bağı olmamasına karşın kendi içinde tutarlı ve çelişkisiz bir ailedir. Bella'nın ailesi ise dağılmış bir ailedir. Burada öteki aile, kan dökücü aile Victoria'nın çetesi olmaktadır.

On dokuzuncu yüzyıldaki vampir kurmaca öykülerinin tersine günümüzde vampire dönüşmek felaket demek değildir, bazı çağdaş vampir öyküleri böylesi bir dönüşümü mutlu bir sonla bağdaştırırlar, ara sıra alternatif bir yaşama başlamak da insanı mutlu kılabilir. 1984'deki Anne Rice'in *The Vampire Lestat* romanındaki vampir öldürmekten hoşlanmayan romantik bir kahramandır. Filme çekilen *Vampirle Görüşme* filminde de iyi vampir ve klasik vampir miti arasında sürekli çatışma olduğu görülmektedir. Yine Rice'in romanından uyarlanan *Vampire Chronicles- Vampir Günlükleri*'nde de iyi ve kötü vampirler insanlarla beraber ya da insanlara karşı olarak çatışmaktadırlar. "Öteki yaratık olarak vampir teması en belirgin şekilde doğaüstü değil ancak bizlerle dünyamızı paylaşan farklı türlerin bir üyesi olarak vampirin gerçeğe uygun bir yaratık olarak görüldüğü öykülerde ön plana alınmaktadır." (Carter, 1997: 31). 1990'ların vampir filmlerinde vampirlerin üç temel özelliği görülmektedir: "1) İnsan kanıyla beslenmenin gerekliliği 2) Yaralanmaya karşı dayanıklılık ve incinmezlik 3) Olağanüstü cinsel çekicilik. Bunlardan birincisi elbetteki açıklayıcı, ikincisi yalnızca geleneksel, üçüncüsü motifin tamamen gerçek işlevlerinin kalbinde yatmasına tekabül etmektedir." (Aktaran: Stableford, 1997: 76). 1980 ve 90'ların başında vampirlerin cinsel enerjisi daha dolaylı olarak yansıtılmaktadır. "Dracula'nın Mina ve Lucy'yi elde etme çabası her zaman geleneksel erkek kadın görünüşünde ifade edilmiştir... vampir arzusunun – sarılma, boyundan öpüş, özlem dolu bakışlar- cinsel doğası cinsel arzusunun semptomları ve kana duyulan şehvetli istektir." (Gomez, 1997: 85). Ancak Edward insan kanıyla ilgilenmese de Dracula gibi sonsuza değin hayatını paylaşacağı bir kadın aramaktadır. Her iki vampir de içgüdülerine söz geçirebilmekte, her şeyi bilinçli yapmaktadır ve seçimleri insan türüne yöneliktir. 2000'lere kadar sinemanın kadın vampirler acımasız, duygusuzca kan içmeye eğilimli, erkek vampir tarafından dönüştürülmüş, duygusuz canavarlardır: "Tipik erkek kurmacası doğal şekilde mitolojiyi devam ettirir: arzu yok etmeye eşittir, erkekler arzulara sahip olabilirler, kadınlar olamazlar erkekler kadınları arzu ederler,

erkekler kadınları yok ederler.” (Gomez, 1997:89). Seride de Edward, Bella’ya göre arzularına daha hakimdir, ancak Bella insan olarak yok etmekte vampir olarak yeniden doğmasına neden olmaktadır. Kadın vampir-iyi öteki olarak Bella da insan kanına karşı kendisini kontrol edebilmektedir.

Aynı zamanda *Kayıp Çocuklar*’da olduğu gibi kötü ailelerle vampirler arasında da ilişki kurulmaktadır. Kontrolsüz ailelerin çocukları vampirlerin eline düşerler. Cumhuriyetçi Reagan Amerika’ında şeytan ve kötüyü temsil eden “öteki” diğerlerinin kırılabilirliği ya da zayıflığından kazanç sağlamaktadır. Vampir bu dönemde ahlaksız, güçlü ve tek taraflı ve bireycidir. “Amerikan kahramanından başkası olmayan bağımsız ya da vatan haini girişimciyle sadece sıkı ‘aile ilişkileriyle’ baş edildiğini anımsayalım. Fakirlerin yaşamsal kanını ve/veya iş potansiyelini emen aristokratlar ve zenginler için her şeyden önce düzenli bir işleve sahip olan Amerikan kapitalist kahraman ve vampiri 1980’lerde ziyadesiyle uygun görünmediğinde gerçek kötü, bireyci vampirlerle ilişkilendirilemez mi? Bunun yerine kan emici vampir, şeytanlaştırılmış ortaklığı olarak, çağrıştırdığı şekilde iyi girişimcilerin gelirlerini en başından keserek kurduğu kanama olan bir çeşit şeytan ticaret birliği olarak yeniden yapılandırılmak zorundadır.” (Nixon, 1997:121). Bu anlamda kötü “öteki” vampir hiçbir zaman ölmez ve *Vampir Avcısı Abraham Lincoln* filminde Amerika’nın birliğini bozan, kurulmasını istemeyen öteki vampirler köleliğin kaldırılmasını, dolayısıyla Amerikan birliğinin kurulmasını, demokrasiyi istemezler, çünkü kölelerin kanını içerek varlıklarını sürdürmektedirler, daha modern terimlerle ifade edecek olursak bu ötekiler-vampirler demokrasinin işlemlerini engelleyen vampirlerdir ve nedeni de diğerlerinin sömürülmesinden kaynaklanmaktadır. Bu film bu anlamda son dönemde çevrilmiş Hollywood Sinemasının kamuoyunun ve bilinçaltı korkularını gösteren daha gerçekçi bir vampir filmidir.

Hollywood-Amerikan mitolojisinde, şiddetle birlikte yürüyen yeniden doğuşla ilgili popüler sanatta “kurtarma” motifi oldukça önemlidir. Çağdaş korku filmlerinde aile imgesi farklı anlamlarla verilmektedir. Edward “ötekilik”ten kurban olmaya kadar gitmektedir, Bella da kurbanlıktan kurtularak sonsuz bir yaşamla ödüllendirilmektedir. Edward da gerçek kurtuluşunu Bella’ya olan aşkında görmektedir. Ancak burada Edward vampir olmayı tiksindirici bulsa da bu değişim Bella’nın aşkını sonsuza değin yaşamak için kaçınılmaz olmaktadır. Her zaman normal insan erkek kahramanın yaptığı kurtarıcılık rolü bu kez bir vampir tarafından üstlenilmektedir. Burada artık tamamen evcilleştirilmiş ve özüne yabancılaşmış bir vampir-öteki söz konusudur. Öteki kabullenilir, ancak Amerikan ahlak değerlerini benimseyip koruduğu ölçüde. *Alacakaranlık* Serisinde vampirler doğasüstü yaratıkla tanımlanan romantik tarza göre şekillendirilirler. Bunlar daha önce öldürülmeye çalışılan doğasüstü canlılardan farklıdır. Vampirler konusunda genel mit bu film serisiyle dönüştürülür. Artık iyi ve kötü vampir mitolojisi oluşturulmaktadır. 80’ler ve

90'lardaki vampirler yozlaşmıştır ve şeytani yollarla kadınların cinselliklerini serbest bırakarak onları çalmaya çalışırlar. Böyle bir durum Amerikan toplumu ve değerlerine karşı saldırının da metaforudur. Vampir Edward da Bella'yı kızın isteğiyle vampirleştirmekte çalmak yerine isteksizce ikna etmektedir. Burada hiç kuşkusuz on'lu yaşlardaki gençlerin toplum karşısındaki umarsızlığı yatmaktadır. Senf 1988'de şöyle bir gözlemde bulunur. "Pek çok çağdaş romancı vampir motifini cinsel roller ve insan kimliğini keşfetmek için kullanırlar... bu yazarlar vampirleri sıklıkla kendi 'romantik özgürlükleri' ve kendine özgü toplumsal standartlara uymayı red etmek için beğenilecek bir şey olarak sunarlar... günümüzde otoriteye ve isyana uygun, otoriteye karşı değişen tutumlar vampir ... daha sempatik bir yaklaşıma yol açmaktadır." (Aktaran: Carter, 1997:29). *Alacakaranlık* filmi aracılığıyla gençlerin otoriteye karşı tavrı Amerika püritan ahlak değerlerine sahip "öteki" aracılığıyla soğurulmaktadır. Topluma uyumlanmak istemeyen gençlerin kural tanımazlığı vampirler ve kurtadamlar topluluğuyla kontrol altına alınmaktadır. Aramızda yaşayan vampir imgeleri insanlardaki farklılıkların yerini almaktadır. Çünkü insan toplumu soyut farklılıklar temelinde kendi türüne zulmedebilmektedir. Bu temel tema *Alacakaranlık* Serisinde de bulunmaktadır. Seride kurtadamların kökeni dolayısıyla Jacob'ın kökleri Kızılderili olarak verilmektedir. Bu durumda kurtadamların "ötekiliği" azınlıklarla bağlantılıdır. Vampirlerin ötekiliğiyle daha soyut bir "ötekilik"tir ve Amerika'nın hatta Batı dünyasının muhtemel düşmanlarıyla karşılaştırılmaktadır. Ötekinin iyiler tarafında olması toplumun kabul edilen iyi değerlerini benimsemeleriyle gerçekleştirilmektedir.

Modern zamanlarda insan topluluğunun karmaşıklığı ve teknolojik ilerleme devamlı olarak çoğalmaktadır, hiç olmadığı ölçüde vampirler de daha hızlı ve daha radikal şekilde bu yeni duruma adapte olmak zorundadırlar. "Öteki"nin kim olduğu sorusu öteki olarak vampire yaklaşımları da çeşitlendirmektedir. Söz gelimi Marx, 1867 yılında *Capital*'de tüketici kapital birikimiyle vampirizmi eşleştirmektedir: "Ölü emek -vampir gibi, sadece yaşayan emeği sömürerek yaşar." (Aktaran: Gordon ve Hollinger, 1997:6). Bu kez sisteme uyumlanmak durumunda olanlar vampirlerin kendileridir, onlar da kötülerden yana muzdariptir. Artık insanları sömürmek istememektedirler, artık onlar da insanları kabul etmektedirler. İnsan kültüründen çıkan baş kaldıracı, toplum dışı öteki artık evcilleştirilmektedir. O ne bir sömürücü ne de sömürülendir, sistemin içinde yitip gitmek istemeyen sonsuz mutluluğunu arayan insanın kendisidir.

*Alacakaranlık* Serisine kadar sinemada vampirler kendi kimliğini yitiren ancak egemen kültüre asimile edilemeyen azınlığın herhangi bir üyesini sembolize etmektedir. Ancak bu filmde mutlak bir asimilasyon söz konusudur. Edward, aşk kimliğini bir canavar olarak ortaya koymaktadır. Edward'ı romantik bir kahramana dönüştüren ve öteki olarak evcilleştirdiğini gösteren en önemli unsur evlilik öncesi cinsel ilişkiye karşı olmasıdır. Bu durum diğer tüm vampir filmlerinde görülmeyen bir durumdur. Çünkü vampirlerin kan içme eylemi metaforik olarak cinsel ilişkiyle bağlantılıdır. Bu film serisindeki vampir öteki artık egemen ideolojisinin sözcüsü durumundadır. Bir düşünce olarak vampir canavarın mitsel canlılar olarak bizim

dışımızda değil bu gezegendeki insan komşularımız ve arasına bizim içimizdekiler olmaktadır. Bazen vampirler Edward ve diğer Cullen üyeleri gibi gün ışığında yürürler. Vampir özelliklerinden olan haç korkusu, aynada görüntünün olmayışı, tabutta uyumak gibi özellikler vampirler doğaüstü yerine biyolojik varlıklar olarak gösterildiğinde göz ardı edilmektedir. Böylece alternatif ve laik toplumun vampirlerine ulaşılmaktadır. Toplumun bu dönüşümünün kaçınılmaz sonucu olarak vampirler “iyi öteki” olarak var olabilmektedirler.

Cullen ailesi Dracula gibi aristokrat bir havaya sahiptir; ancak kendilerine hizmet eden uşakları bulunmamaktadır. Burada geleneksel soylu, dejenere, aristokrat vampir tiplmesi yerine bireysel, laik ve postmodern bir vampir tiplmesi bulunmaktadır. Evleri de tamamen modern tarzda döşenmiştir. Durumlarının neden bu kadar iyi olduğuna dair alışagelmış bir açıklama bulunmamaktadır. Sadece kötü vampirler masum insanların kanıyla beslenmektedir. Cullen Ailesinin kendilerinden güçsüzleri sömürmek gibi bir gayeleri bulunmamaktadır. Bu da “kötü öteki vampir” mitine karşıdır. Moretti’ye göre Dracula bir monopolist, yalnız ve despotiktir; “Vampir monopoli gibi özgürlüğün bir gün geri gelebileceği ümidini yok eder.” (Aktaran: Gelder, 1994:17). Bu anlamda vampir bireysel özgürlük düşüncesini tehdit etmektedir. Bu Moretti için Stoker’ın romanındaki Quiency P. Morris adındaki, Amerikalı karakterin neden Dracula ile ilgili olduğunu gösterir. “Morris açıkça Yeni Dünyadaki monopolinin geleceğini temsil eder: o genelde vampirle kapitalizmin ‘aşırı’ moduna sahiptir... Morris’in kaynakları gizemlidir ve vampir gibi ‘pek çok yerde’ bulunmuştur – o da özellikle hareket halindedir, uluslararası yolcu ve sermayedardır. Moris de, Moretti’nin okumasına göre romanın sonunda kurban edilir ki o da Dracula’nın ölmek zorunda olduğu gibi Stoker’ın ‘toplumsal tasarımında’ gereklidir.” (Aktaran: Gelder, 1994: 18). Vampirlerin işlevleriyle ilgili bu ekonomik ve siyasal yaklaşım daha önce Marx tarafından yorumlanmıştır: “Marx sonsuz birikim için kapitalin kontrol edilemeyen şehvetini ima etmektedir ki kapitalin vampirvari açlığı kendi kendini tüketen yıkımın ani boşalımıyla sonuçlanacaktır.” (Aktaran: Latham, 1997: 129). *Vampir Avcısı Abraham Lincoln*’de vampirler kölelerin iş gücünden olabildiğince az ödeyerek yararlanmak isteyen bir kısım, demokrasiye ve yeni ekonomik sisteme uyumlanmak istemeyen Güneyli Aristokrasi’yi temsil etmektedir. Kapital ve iş arasındaki bu vampirsel ilişkiler kaosu başlıca nedenidir. Aynı zamanda toplumsal sisteme uyumlanan bireylere de gönderme yapılır: “Dracula’nın Lucy’si gibi emekçi-kurban bir ölçüde kapitalist vampirin asalak saldırganlığını arzular, özünü kaybederek ve amansız bir kuvvet kimliğinde zevk alır.” (Latham, 1997: 130). Vampirlerin efendisi kaçmak için pek çok kemirgen hayvana kendisini çevirdiği yoğun görsel imgelerle dolu sahnede Dracula’nın Mina’ya kadının da isteme noktasına geldiği sonsuz tüketicisi olma sözü verdiği görülür. “Gerçekte hatta kadın Dracula’nın pasif ve uysal bir kurbanı olduğu Stoker’ın orijinal metninden farklı olarak tıpkı Bella’nın Edward’ı ikna etmesi gibi Dracula’yı bu arzusu için ikna etmek zorunda kalır.” (Latham,

1997:131). *Alacakaranlık* Serisinde kadın kahraman kendi isteğiyle tüketen kapitale geçmektedir. Birincisinde vampirin baş döndürücü belki de istemsiz bir geçişi söz konusuyken ikincisinde de bu geçiş gerçek aşk adına yapılmaktadır. Metaforik olarak kadın tüketici kapitalin sömürsünden sınıf atlayarak girişimci kapitalin kendisine dönüşmektedir. Ancak Bella serbest girişimci vampirin buyruğuna içinde yaşadığı sisteme evcilleştirilen bir öteki olarak başkaldırmaktadır. Bu durum aynı zamanda bir sınıf olarak kadınların hala ekonomik olarak erkeklere bağlı olmasını ve birer arzu nesnesine dönüştürdüklerini gösterir. Modern vampir genç bir tüketici olabilir, gençliğin tüketici ya da gençlik mitolojisi tarafından tüketilen bir figür ya da üçü birden olabilir. Bu kez “öteki” tüketim ekonomisinin kendisidir ve bu anlamda kendini evcilleştirirken aynı zamanda toplumda kendisini öteki konumuna getirmek isteyen gençleri de evcilleştirir.

Gençlerin henüz uzak olduğu bir duygu olmasına karşın korkuların kaynağı ölüm, ölmüş bedenlerdir ve bizlere bulaşmasını istemeyiz. Ancak bizleri büyülemeleri gerekmektedir. Stoker’ın Kont Draculası vampir korkusunu onu sürgüne göndererek bertaraf eder. Böylece Viktoryen İngiltere’nin mantıklı, faziletli, ataerkil dünyası devam etmektedir. Romanında Stoker’ın öncül romantik vampiri önemli bir işleve hizmet etmektedir. “Öteki” şeytan olarak rolüyle Tanrı’nın rolünü ve gücünü gerekli kılmaktadır. Frederic Jameson’un 1981’de *Politik Bilinçsizlik*’de belirttiği gibi “İyi ve kötü kavramları ötekilik kategorilerine uyan durumsal bir şeydir... [öteki hakkında] burada yapılan gerekli saptama şeytan olduğu için ötekinden korkulmasından değildir; daha çok onun öteki, yabancı, farklı, temiz olmayan ve tanıdık olmadığından dolayı şeytan olmasıyla ilgilidir.” (Aktaran: Holinger, 1997: 231). Bu gözlem son dönemdeki fantastik yaratıkların bir varlık olmaktan çok boşlukla ilgili olduğunu öne sürdüğü için önemlidir. Bu boşluğun doldurulması için kesin bir kural yoktur ve bu boşluk sürekli değişen fantazi dünyasının varlıklarıyla doldurulmaya çalışılır. Bu anlamda, “Fantastik, bizim kültürümüzün anladığı gerçekçilik olur.” (Hollinger, 1997: 209).

Canavarlara farklı bir yorum da Noel Carroll tarafından getirilir: “Korku filmlerinin fantastik varlıkları, kendiliğinden çekici ve itici/iğrenç olan figürlerle çelişkili temaları organize eden sembolik biçimlendirmeler olarak görülebilir. Bu anlamda en belirgin iki temel sembolik yapı ortaya çıkmaktadır: Füzyon çelişkili temaların tek, zaman-mekansal olarak birleştirilmiş figürde boyunduruğa alındığı yer; ve fizyon çelişkili temaların birden fazla figür arasında –mekan ve zamana dağıtıldığı yer. Klasik film canavarlarından birisi olan Dracula füzyon kategorisine girmektedir.” (Carroll, 1991:19). Bu figürün sembolik önemi Dracula’nın iki temel yapısal özelliğe sahip vampirlerle ilgili batıl inancı gösteren çok özel bir vampir olmasıdır. Bu batıl inancın temelinde hayalet olarak geri dönme ve kan emicilik yer almaktadır. Sevilen kişinin ölümünden geri dönememesiyle bağlantılı vampir figürü dehşetle doludur. Korkutucu olan baştan çıkarmayla ilişkilendirilen kan emiciliktir. Aşk kabul etmeme ve sadizme dönüşmektedir. Klasik vampir mitinin yer aldığı filmlerde yaşayanlar kendilerini pasif kurbanlar olarak görürler. Jones “Kan emmeyi sadece kabusun



yorucu kucaklamasıyla değil, ayrıca psikoseksüel gelişimin oral basamağının emen ve ısırın özelliklerinin saldırgan karışımıyla da bağlantılıdır. Reddetmeyle –aşktan nefrete dönüşümle, arzu edilen ölünün aktif olmasına ve yaşayanın pasif olmasına dair yansıtmayla ve geriye dönüşle -genital’den oral cinselliğe-, vampir efsanesi akrabayla ve ölüyle cinsel ilişki arzularını korkutucu bir ikonografiye karıştırarak bu iki sapkınlığı tatmin etmektedir.” (Aktaran: Carroll, 1991:20). Akrabayla cinsel ilişkiyle ilgili olarak Cullen ailesine mensup bir çiftin kardeş olabilecekleri düşüncesi gittikleri lisedeki gençler tarafından alay konusu yapılmaktadır. Bununla beraber *Alacakaranlık*’ta cinsellik iyi ve romantik kahraman tarafından evlilik dışında olduğunda yadsınmaktadır. Ayrıca kanın değiş tokuşu gibi dolaylı olarak cinsel ilişkiye gönderme yapılması sadece Bella’yı ölümden kurtarmak amacıyla. Bu anlamda Dracula ve Edward’ın en önemli dertleri kendilerine sonsuz mutluluğu getirecek aşklarını bulmaktır.

Vampirlerle ilişkin bilgiler ve perdedeki Dracula figürü pek çok konuya teğet geçmekle beraber pek çok da ayırt edici noktaya sahiptir. Dracula bir aristokrattır ve kökeni soyludur, hipnoz boyunca bir otorite figürünü temsil etmekte ve insanları yönetmektedir. Tüm bunların üzerinde Dracula tüm kadınlarının ve dalkavuklarının boyun eğmesini ister. O, ataerkil yapısıyla ve son derecede eski şatolarıyla eski modadır ve inkar edilemez bir gücün sahibidir, onu yenebilecek herhangi bir güç bulunmamaktadır. Yakın çevresinde ve uzaklarda olan biten her şeyden haberdar olmaktadır. Dracula burada Edward’dan tamamen farklı durumdadır, hipnoz yoluyla kadınları baştan çıkarabilmektedir. Edward’sa yemeğe çıktıklarında belirttiği gibi “Bella’nın düşüncelerini dahi okuyamamaktadır.”, “Dracula’nın fallik sembolizmini kaçırmak zordur –o pis bir yere gömülmüş yaşlı biri, kirlenmiş, güçlü ve saldırgandır.”, “Dracula kısmen savunma ve isyan figürü olarak, Miltonik eğilimleri aracılığıyla ödipal dileği yerine getiren, babaya rakip olarak var olmaktadır. O zaman Dracula imgesi bir füzyondur ve kötü isyancıdır.” (Carroll, 1991:20)..

*The Werewolf of London-Kurtadam Londra*’da (1981) ya da *The Cat People-Kedi Milleti* (1982) gibi kurallara meydan okuyan filmler cinsellik ve saldırganlığa ait alt kültürler, asosyal tavırlar ve canavar saldırılarıyla doludur. *Alacakaranlık*’taki kurtadam Jacob ve çetesi daha cinsel olarak sunulmakla beraber gerekli olmadıkça onlar da saldırmamaktadırlar. Jacob romantik kahramanın daha çok alt benini temsil etmektedir. Edward ve Jacob aynı adamın parçaları gibidir. Daha çok genç erkeklerin kızlara karşı doğal ve cinsellikle ilgili yaklaşımını Jacob göstermektedir. Kurtadamlar korkunç popüler öykülerde vampirlere karşı insanları koruyan bir topluluktur. Filmde Jacob ve kurt sürüsünün diğer üyeleri Kızılderililerdir. Bu anlamda Batı’ya ilk yerleşenler için “ötekiler”i temsil etmektedirler. Kabile üyeleri diğer kötü vampirler tarafından saldırıya uğrayınca kurtadam olurlar. Bu durumda öteki ve kötü öteki ilişkisi farklı bir tabana oturtulmaktadır. Kurtadamlara psikolojik olarak

yaklaşıldığında bilinçaltıyla ilişkilendirilmektedir. “Kurtadam filmlerinin betimlemesi ergenlik ve gençliğin bedensel değişiklikleriyle ilgili olan çelişkilerle de ilişkili bulunmaktadır: benzeri görülmemiş tüyler, kontrolsüz, anlaşılmaz durum hatta delilik korkusuna giden belirsizlikle fark edilen zorlamalar tarafından eşlik edilerek bütün bedene yayılır.” (Aktaran: Carroll, 1991:22). Kurtadamlar baba oğul arasındaki gerilim ve ödipal endişenin ani dışavurumuyla ilgili olmaktadır.

Carroll, vampirleri ve kurtadamları fizyon ve füzyon figürleri olarak açıklamaktadır: “Kurtadamlar gibi şekil değiştiren figürlerle ilgili olarak, figürdeki değişim ve kendi kendine değişimin bir fizyon figürü göstermediğini belirtmek önemlidir. Vampirler yarasalar ve kurtlara şekil değiştirirler; ancak vampirler fizyon figürleri değildir. Özlerinde aynı kalırken fiziksel sahipliklerle farklı hüllere girebilirler. Ancak kurtadamlar da şekilde ve insanın doğasındaki değişimi göstermektedir. Bir diğer şey de, bağlantılı olmasına karşın kurtadamlar ve vampirler arasındaki farklılık irade konusuna bağlı kalmaktadır.” (Carroll, 1991: 24). Bu anlamda Edward ve Jacob’un vampir ve kurtadam nitelikleri romantik tarzlarına karşın fizyon ve füzyon gibi görünmeler beraber tamamen özellikle Jacob’un ve çetesinin kontrolü kaybetmemeleri bu belirlemeyi yadsımaktadır. Ancak Jacob’un fiziksel reaksiyonları ani sinirlenmeleri ve beden ısısının artmasına karşın Edward soğuk ve ölçülü bir yapıya sahiptir. Bu durumda ödipal oluşumun yönü zaman zaman baba imgesiyle özdeşleşen, bu imgeden çekinen ve bu nedenle onun gibi davranan Edward’a kaymaktadır.

*Bram Stoker’ın Dracula’sı*, 1980’ler boyunca gelişmiş korku filmlerinin gerici düşüncelerini gösterirken, Coppola’nın yaptığı en büyük yenilik 90’ların bu umutsuz vampirine romantik hava kazandırmasıdır. “Öteki”nin toplum dışı özelliklerini alışılmış şekilde verse de Dracula geçmişte kalmış romantik aşkı, biricik sevgilisi için şiddet eylemlerini bilinçsiz şekilde yapıyor görünmektedir. Filmde bu durum büyük ölçüde ötekinin romantikleştirmenin tipik stratejisi boyunca başarılmaktadır. Bu anlamda Dracula’nın şiddet eyleminin nedeni de romansa özgü nedenlere oturtulmaktadır. *Alacakaranlık* Serisinde de yapılan aynı şeydir, ancak seride öteki iyiden iyiye evcilleştirilmektedir. İki filmin ideolojik işlevlerinin kesiştiği en önemli nokta toplumun egemen ahlak yapısını eleştirmekten daha çok onu çoğaltmasıdır. Edward ölmek zorunda olan bir vampir değildir, çünkü sistemle uzlaşma sağlamış bir öteki’dir. Büyük bir beceriyle genç neslin aklını çelebilmektedir. İnsanların kanlarını bile içmeye gereksinimi yoktur. Bella’nın vampir yapılmasındaysa zorlamadan çok ikna söz konusudur. Filmin en büyük özelliği ötekiyi ve toplumla uyuşmak istemeyen gençleri ikna yoluyla sisteme entegre etmesidir.

#### 4. Gençliğe Yol Gösterici Bir Film Serisi: *Alacakaranlık Destanı*

Edward da dahil olmak üzere sinemanın vampirleri Batı Kültürünün istemediği, korktuğu “öteki”yi temsil etmektedir. Ancak Edward, Batı için ideal, asimile edilmiş bir “öteki”dir. Bu aynı zamanda kendisi gibi olmayanlarla savaşmaktansa uzlaşmayı tercih eden Amerikan toplumunun da bir fantezisi.

Popüler kültürün “öteki”leri dışarıdan gelenler olarak belli tarihsel süreçlerde değişip yenilenmektedir. Daha önce Dracula’da da önemli bir gotik roman olarak uzlaşma üretilmektedir. 1986’da Gilman şöyle ifade etmektedir: “Vampirin Tanrı yardımıyla yok edilmesi organik ve milli kimliği uyumlandırmaya olanak verebilmesidir.” (Aktaran: Gelder, 1994:24). Ancak vampire medenileşmiş bir milletin seçenekler sunması gerekmektedir. Onlara sorunsuz, mutlu bir yaşam vaad etmesi gerekmektedir. Asimile edilemeyen vampirse Tanrı’nın gücüyle yok edilir. Toplumun değerlerini, kültürünü temsil eden vampir bir çeşit Tanrı’nın iyiliğinin yeryüzündeki göstergesi olarak ortaya konulurken aynı zamanda vampire kazandırılan ulusal değerler ve kimliğin uluslararası boyuta taşınması gereklidir. Batı Toplumuyla değerlerine tehdit teşkil edenler ‘öteki’ olarak vampirlerle gösterilmektedir. Bu yeni “ötekilerin” sevimli kılınması fiziksel görünüşlerinin mükemmelliğiyle ortaya konulmaktadır. Lawson’a göre “Yunanlılar akla yatkın insana benzeyen dirilenlere inanmışlardır, Slavlar ise onlara insan olmayan vahşi vampirlere inanmayı öğrettiler.” (Aktaran: Gelder,1994:40). Bu anlamda vampir Edward Helenik vampir imgesine gücünü yeniden kazandırmaktadır.

Sisteme uyumlandırılmış ve asimile olmuş ve Helenik imgelere uyan vampirler hala var olmaktadır ve ötekilerle toplumsal konumları açısından daha çok anlaşma şansına sahip oldukları gençlerin büyük ilgisini çekmektedirler. Ayrıca “1990’ların ortasına kadar dünya nüfusunun yarıdan fazlası yirmi yaşın altında olmasıyla” (Lewis, 1992:1) gençler sinema piyasası için büyük bir hedef kitle olarak görülmektedir. Gençlik filmlerinin kendine özgü anlatımı bulunmaktadır ve bu anlatımlar gençliği tarihleştirmekte, metinselleştirmekte, temsil etmektedir ve onları topluma uyumlandırmaya çalışmaktadır; “Anlatım burada doğuştan ideolojik, doğuştan toplumsal – dışarıdan içeriye bakan bizim şansızlarımız tarafından öncelikle sistematik olarak alay edilip idealize edilen bir kültürdeki otoriter güç- olarak görülmektedir.” (Lewis, 1992:2). Gençlik filmlerinin en büyük işlevi gençleri toplumda olmaları gerektiği gibi davranmaya yöneltmektir. Ayrıca gençlik popüler kültür ürünleri için büyük bir alan teşkil etmektedir. Adorno’ya göre günümüzde gençlik kültürü kitle pazarı olarak yine kendisiyle etkileşim halindedir. Bu filmler ve moda, izlenen televizyon programları gibi gençlik kültürünün temel ürünlerini sağlayarak “kültür endüstrisinin” olumlu hegemonik etkisini sunarlar. Bu durum kuşkusuz medyanın sadece tüketimin metinlerini değil, üretim için de ideolojiyi yeniden ürettiğini göstermektedir. Bu noktada Frankfurt Okulu modeli ve Theodor Adorno’nun mükemmeliyet standardı olarak kültür kavramı ortaya çıkmaktadır. “Kültür Endüstrisi” terimini kullanan Adorno 1967’de Prism’de, “Birgün hezeyan eden daha sonraki gün onu ahmaklık olarak lanetleyebilen ‘ergenlik jestini’ karakterize ederek, gençlik kültürünü, savaş sonrası medyasının mantıksal ürünü olarak gördü.” (Aktaran, Lewis, 1992: 4) Adorno gelişmiş Batı Toplumlarındaki gençliği kitle olarak ele almaktadır. Bu gençliğe ait kitle kültürü içinde rahatlık bilinçlilikle yer

değiştirmektedir. Sorunlarından kaçma, tüketimin baş aktörlerine özenme gençliğin en büyük sorunlarındanıdır. *Alacakaranlık* Serisindeyse gençlik, gerçek dünyanın fantazi dünyasına uyumlandırılan canavarlarını kabul ederek sorunlarını aşmaya itilmektedir. Erikson'a göreyse "Gençlik bir sembol, bir amblem geniş anlamıyla kültürde fena halde kötü giden bazı şeyleri gösteren bir gösterge olarak gözlemlenebilir." (Aktaran: Lewis,1992:5).

Film serisi her ne kadar global bir ilgiye sahip olsa da içinden çıktığı Amerikan Toplum yapısıyla yakından ilgilidir. Filmde büyük ölçüde gençlerin toplumun dışında kalma eğilimi görülmektedir. Bu toplumdaki "öteki"yle daha iyi uyum sağlamayla gösterilir. Ancak buradaki iyi karaktere sahip "öteki"nin birtakım insani toplumsal değerlere sahip olması gençliğin kültürlenme süreçleriyle ilgilidir. Gençleri farklı arayışlara iten çeşitli nedenler bulunmaktadır. Pek çok toplum yapısında olduğu gibi Amerikan toplumunda da sevdiği, anlaştığı kişiyle evlenme ve toplumsal değerlere uygun çocuklar yetiştirme kültürleşme sürecinde büyük rol oynamaktadır. Ancak filmin sonunda bu durum değişse de Bella'nın vampir olma isteği ve dolayısıyla üremeyi reddetmesi beyaz-evangelist kültüre karşı bir tepki olarak ön plana çıkmaktadır. Ancak bu durum serinin son bölümünde üstün özelliklere sahip çocukla silinmektedir ve Amerikan Toplumundaki gençlerin toplumsallaşması uzlaşmacı bir tutumla fantazi dünyası kullanılarak gerçekleştirilmektedir. Gençlik ait olduğu toplumun kurum ve kuruluşlarına karşı yadsıma eylemine girmektedir. Henüz yetişkin olmadıkları için içinde buldukları toplumun diğer üyeleri kadar yabancılaşmış değillerdir, ancak günün birinde kendilerinin de sisteme uyumlanacağını ve bıkkınlık verici bir yaşamlarının olacağını kolaylıkla tahmin ederler. Keniston'un görüşüne göre "Gençlik sıklıkla kendini idilik ve idealize edilmiş geçmişle güvenilmez ve davetkar olmayan gelecek arasında yakalanmış olarak görmektedir." (Aktaran: Lewis, 1992:9). Özellikle büyük kentlerde ergenlik döneminin giderek uzaması, insanların sorumluluk almaktan kaçınmaları, çocukluklarının içtenlik ve sıcaklığından ayrılmak istememeleri ve ekonomik belirsizlik, karşı cinse karşı güvensizlik bunun en büyük nedenlerindedir. Zaten tüm bir kültür sürecinde sürekli genç kalmayla ilgili yapılacaklar ve gençliğin övülüşü gençliğe başka seçenek bırakmamaktadır. Keniston gençliğin içinde bulunduğu anomiyi psikolojik açıdan yorumlamaktadır; "Gençlik anomisi yabancılaşmış gençliği müphem, apolitik ve taahhüt altına girmemeye iterek durağan, tutarlı kimliği elde etme yeteneksizliği ve kararsızlığına karşı bir güvensizliği ortaya çıkarır." (Aktaran: Lewis, 1992:10). Gençlik resmi kültürün temel değerlerini yadsımaktadır. Ancak Keniston akültürasyonu insan gelişmesinde gerekli ve olumlu bir alan olarak görür şöyle söyler; "Çağımız sınırlanmış hevesliliğe ilham verir... yabancılaşma Amerikan Kültürünü reddetmeye özellikle hassaslaşmış bireylerin yanıtıdır... ve toplumsal strese, tarihsel kayıplara ve bizim paylaşılmış varlığımızdaki kollektif kayıtsızlığımıza yabancılaşmaya verilen yanıtın bir kısmını teşkil etmektedir." (Aktaran: Lewis, 1992:10). Gençlik tekdüzelik ve sıkıntıya karşıdır ve Bella gibi sonsuza kadar genç kalmak istemektedir.

Gençlerin yetişkin kültüre eklemekten kaçınmaları şu şekilde açıklanabilir; "... istekleri (1) Uygun rol modellerini sağlamakta başarısız kalan yetişkin toplum; (2) (Belirgin kültürel siyasal ve ekonomik değişime uygun olarak) yetişkinliğin içine çekilen gelenek bağlantılı törenlerin ve fark edilmenin zorluğundan kaynaklanan boşluk; (3) Yetişkin neslin büyümeyi reddetmesi (büyük kentin eğlencesindeki yüksek tonlar, rock'n roll konusunda ısrarcılık; (4) Sürekli mutluluğun mutlaka aranan şartı olarak gençliğin övülüşü (genç kalmanın ne kadar güç olduğunu anlıyor görünen birinin gençliği için duyulan yaygın nostalji; (5) Anomik farkındalığa karşılık veren özel filmsel rol modellerinin (Dean ve Brando) dayanılmazlığı" (Lewis, 1992:34). Bu film serisinin en büyük başarısı gençliğin kaçmak istediği toplumsal yapıya onun karşı olduğu şeyleri temsil eden "öteki"nin evcilleştirilmesi yoluyla gerçekleştirmesidir. Edward karakteri *West-side Story-Batı Yakası Hikayesi* filminin karakterlerinin yaptığı gibi toplumsal olanın ve güçsüzlüğünün ağırlığı altında ezilmez, kendi küçük dünyası her ne kadar kozayla çevrilmişse de aslında toplumsal olanın gösterişli ve yetişkin hayallerini de süsleyen unsurlarına her zaman açıktır. Korku filmlerindeki gençlere derslerini onlara işkence ederek ödeten "öteki"ler, içinden çıktıkları topluma karşı sorumluluk alamaz ve ona karşı korkuyla yaklaşır. Korku filmlerindeki bu anomik durum acımasız bir korku figürüyle somutlaşır. "*A nightmare on Elm Street -Elm Sokağı Kabusu*(1984), *The Hills Have Eyes* (1977)- *Tepenin Gözleri*, and *Last House on the Left - Soldaki En Son Ev* (1972) gibi korku filmlerinde ötekiler gençleri cezalandırır ya da aile'yi yok eder. Gençleri eğitmenin yolu "öteki"yi eğitmekle gerçekleşeceği *Alacakaranlık Destanı*'nı diğer vampir ve korku türü filmlerinden ayırmaktadır. Gençlik büyürken sorunlarıyla başedebilmektedir, ama tehditlerin olmadığı farklı bir gelecek istemektedir. Artık savaş yerine "öteki"yle uzlaşmak istemektedir ya da en azından uzlaşıyor görünmek istemektedir. Bunun için "öteki"nin gerçekliğine bile katılmaya hazır durumdadır. Artık popüler metinlerin başarısı gençlerin yaşamın kendisinden çok yaşam biçimi için savaş verdiklerini anlamalarıyla bağlantılıdır.

Toplumsallaşmayla beraber kadın erkek ilişkilerinin karmaşıklaşması söz konusudur. Toplum içinde eşitsizlik bu alana da yansımaktadır ve tıpkı sınıflar arasındaki farklılığın savaşı gibi cinsiyetler arasında da bir savaş söz konusudur. Özellikle gelişmiş Batı toplumlarında kadının artan gücü söz konusudur ve toplumsal dengeler yer değiştirmektedir: Packard'a göre "Böylesine bir dengesizlik, akabinde kültürün 'demaskulinazasyonu', erkek otoritesinin erozyonuyla ve gençliğin cinsel aktiviteleriyle ilgili kültürel kurallardaki çöküşe eşlik etmesiyle bağlantılıdır. Bunun için (1) ebeveyn kontrolündeki düşüş; (2) genç insanların biraradılığının artışı; (3) dinsel doktrinin azalan rolü; (4) doğum kontrolünün etkili araçlarının çoğalması; (5) anne babanın yerini alan üniversite otoritelerinin sorumluluk alma konusundaki isteksizliği suçlanmaktadır." (Aktaran: Lewis, 1992: 58). Bu durumda yapılması gereken şey gençlerin daha ılımlı, daha dişil ve fantezi dünyasından gelen romantik bir canavarla asimile edilmesidir. Aksi takdirde Amerikan değerleri tehdit altına

girebilecektir. Yolunu bulmakta zorlanan gençliğin yeniden kazanılması gerekmektedir. *Alacakaranlık* Serisinde de gerçek sevgi ve dayanışmanın seksle ilgisi olmadığı vurgulanarak gençlere önemli bir mesaj gönderilmektedir. Filmin ve canavarlarının romantikleştirilmesinin altında cinsel duyguları büyük ölçüde kontrol altına alabilen romantik popüler metinlerin özelliklerini kullanması yatmaktadır. Amerikan Toplumundaki ve diğer Batı Toplumlarında otorite kaybı korkusu kendisini popüler film öykülerinde göstermektedir. Korku filmleri gibi, genç yetişkin romanları saflık, bakirelik ve dürüstlük değerlerini yüceltirler, ergen erkeklerin fantazilerini doyuran korku filmlerinden farklı olarak romantik öyküler de kızlar için alternatif, ulaşmalarına olanak vermeyen fantastik bir dünya sunarlar. Bu fantezi dünyası ergen erkekleri dışarıda bırakmaktadır, ancak doğüstü canlılarla savaşta yani korku ve aksiyon türündeysen erkekler de öykünün içine çekilmekte ve erkek kahramanlara kadınların koruyuculuğu rolü verilmektedir. Romantizm aynı zamanda genç kızlara herkesin kabullenmek zorunda kaldıkları cinselliğin yanında güvenli bir sığınak görevi üstlenmektedir. Bu anlamda filmde genç kızların fantezi dünyasına yakın bir duruş söz konusudur.

1930'ların korku sineması başlangıcından itibaren "öteki" günah keçisi olarak ele alınırken burjuva normallüğünün güvencesini alaşağı eden bir kusur olarak canavarı reddetmektedir. Ancak *Alacakaranlık*'taki öteki ya da ötekilerin iyi karakterlileri geniş bir aileye sahip ve uyumludurlar ve ahlaki değerleri vardır. Filmde Bella'nın sahip olduğu çözülen burjuva ailesine mükemmelleştirilmiş öteki ve toplumsallaşmayı kendi çizgisinde kabul eden gençler aracılığıyla meydana okunmaktadır. Yirmibirinci yüzyılın başlarında tüketim toplumunun dinamikleri hakkında "yeni" bir şey bulunmamaktadır. Korku filmlerinin motifleri her dönemde bilimsel toplumsal ve ekonomik durumlarla beraber değişime uğrasa da popüler metinlerdeki öteki yerleşik değerlere uyum sağlamak için de ödüllendirilmektedir. Fantastik, romantik, zaman zaman korkunç ötekiler her zaman toplumsal yapılanmalardan etkilenirler ve temel olarak insanları ve endişelerini tanımlamada çok önemli işlevleri vardır. Bu anlamda "Dracula, Vampir, Frankenstein ve 'kötü yabancılar'ın varlığı gibi birçok korku yaratan motif temelde birer simgedir." (Batur, 1998:13).

Vampir kitaplarının ve filmleri gizli ya da açıktan erotik arzuları kullanarak gündemde kalmakta ve insanları cezbetmektedirler. Bu noktada gençlik kolay bir hedef gibi görünmektedir. Edward, cennetten kovulmuş, duygusal, trajik bir kahraman, Bella da yasak olana, bu kez tamamiyle mükemmel bir yabancıya karşı delicesine bir sevdaya tutulmuş normal bir ergen olarak çözümlenebilir. Edward ve Bella'nın tehlikeli ilişkileri ve içsel mücadeleleri cinsel özelemlerin potansiyel metaforlarıdır ve bunlar aynı zamanda önemli ve travmatik bir yaşam kesiti olarak ergenliğin büyük bölümünü teşkil eden hayal kırıklığı ve öfkelerini de yansıtmaktadırlar. Burada söz konusu olan gençlerin ataerki düzene ve tüketim toplumu değerlerine başkaldırmalarıdır. Bu başkaldırı fantezi dünyasının romantik canavarları tarafından kişisel özgürlük ve gençlik ruhuna aynı zamanda ataerki

toplum düzenine uygun olarak “öteki”nin doğal olarak gösterilen ortamına genç bireyler alınarak yatırılmaktadır.

### Sonuç

Bu çalışmada Hollywood seri filmi olan *Alacakaranlık Destanı*’nın alternatif bir “öteki” vampir figürü sunduğunu tartışıldı. Korku filmlerinin radikal çıkışları, sisteme, geleneksel rollere meydan okuyuşları söz konusundayken romantik filmlerin bu türle ilişkisi filmlere farklı anlamlar kazandırmaktadır. Seride “vampir öteki” romantik niteliklerin yardımıyla kitlenin özlem ve beklentilerine uygun olarak işlevler kazanmaktadır. Vampir miti ekonomik ve siyasal gelişmelere uygun olarak değişse de her zaman ait olduğu toplum yapısı için “öteki”nin en ünlü metaforudur. Çalışmada toplumun fantezi, beklentileri ve korkularını yansıtan bu “öteki”yi açıklamak için diğer vampir filmleri de incelenmiştir. Böylece vampir mitinin değişen koşullara uyum sağlayarak kendini yenilediği gösterilmiştir. Temel inceleme konusu olan bu popüler vampir film serisi çalışmada temel araç olarak kullanılmıştır. Ayrıca film içindeki birbirinden farklı düzenlemelerin “ötekinin” farklı şekillerini açıklamada eleştirel bir yaklaşımla açıklanmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda bu popüler film serisinin sadece bir eğlence olarak değil ancak çağdaş ataerkil düzenin baskın sosyo-kültürel ahlaksal yapısına da karşı çıkarken bu düzeni onayladığı da gösterilmektedir. Böylece ötekinin niteliğinin iyilik ve kötülüğün ne olduğuyula sınırlanan değişkenliğini de görmüş olduk.

Serinin filmleri Amerikan Toplumundaki cinsiyet rolleri ve genel olarak ataerkilliğin evcilleştirilmiş romantik canavar aşık, fantastik canavarlarla organize olmaktadır ve böylece gençlerin toplumsal cinsiyet kimlikleri de onaylanmaktadır. Burada “öteki” bu laik batılı ülkenin ilkelerine uygun olarak iyileştirilmekte, hem ulusal hem de uluslararası düzeyde, barışçıl, iyilik, doğruluk, güzellik gibi cennete özgü kavramlar ve nitelikler yardımıyla topluma uyumlandırılmaktadır. Bu durum korkulan ötekilerin topluma uyumlandırılması süreciyle ilgilidir. Hollywood’un 1980’lerin ve 1990’ların gerilim filmleri Reagan Dönemine uygun olarak kesip biçme, özellikle kadınların ve gençlerin katledilme sahneleriyle doludur. Burada ötekiler gerçekten korkulması gereken canavarlardır, topluma uyumlandırılmaları söz konusu olamaz. Ancak bu düşünceyi sarsıcı filmler de yapılır. *Karanlığa Yakın* filminde sevgi teması vampir canavarı dize getiren önemli bir unsurdur. *Açlık* filmindeyse vampir kadın neredeyse insanların çekiciliğine sonsuza değin mahkum edilmiş zavallı bir ötekidir. *Bram Stoker’ın Dracula* filminde de tek ve biricik aşkını arayan bir vampir-öteki tiplmesi bulunmaktadır. 2000’lerin en popüler vampir filmi olan *Alacakaranlık* Film Serisinde zengin vampir kurmaca geleneği gizemli, bu dünyaya ait olmayan güçler tarafından parçalanır ve bencil, toplumla uzlaşma konusunda hiç aceleci olmayan gençlerle yeni ötekiler tanıştırılır. Serinin hedefinde aşk konusunda kilise kalıplar kullanan romans romanlarının içinde hapsolmuş gençler hedefte yer

almaktadır. Vampir Edward ve kurtadam Jacob 2000'li yılların tek "öteki"leri değildir. Acımasız, uyumsuz, bencil ötekilerin temsil edildiği *30 Gün Gece*, *Vampir Avcısı Lincoln*, *Vampir Akademisi* gibi vampirli filmler de yer almaktadır. Buradaki mesaj "öteki"lere karşı her zaman temkinli olunmasının gerekliliğidir.

Çalışmadaki önemli saptamalardan birisi günümüz dünyasında popüler filmlerdeki "öteki"nin niteliklerinin değişebilirliğidir. Bu sınırlar ve nitelikler ne kadar değişirlerse değişsinler, ötekilerin işlevlerinin niteliği oldukça çarpıcıdır ve bu çalışmada temel olarak ele alınmıştır. Ataerkil düşünceyle ve yapılanmayla ilgili ideolojik işlevlerine ilaveten fantastik, insanla ve yarattığı kültürel yapıyla ilgili gerçekleri bir takım metaforlarla göstermektedir. Fantastik dünyanın canavarları saklanmaya çalışan kültürün ve çelişkilerinin ortaya çıkmasıdır. Serinin "öteki"lerle ilgili temel düşüncesi ortalama Amerikalıdan farklı olsalar da toplumun belirgin değerlerine uygun hareket eden farklı etnik gruplar ki bunlar vampirler ve kurtadamlar tarafından metaforik olarak temsil edilmektedirler ve bu ötekiler ülke ve toplumsal değerler tarafından herhangi bir tehdit oluşturmamaktadır. Burada en azından popüler kültür ve ticaret düzeyinde sınırların yok olmaya başladığı bir dünyada "öteki" uluslararası boyutta ele alınmalıdır. Her ne kadar filmdeki vampirler Amerikalı olsalar da dışarıda olan Amerikalı olmayan ötekileri de temsil etmektedirler. Vampir öteki olarak ortaya konulurken türlerarasılıkta sonsuz biçimlere girse de temelde insandır ve insan kültürüne aittir, değişen sosyal ve ekonomik güçlere paralel olarak o da değişir ve bu filmde olduğu gibi farklı işlevlere sahip olur. İnsan kültürüne ait temel korkuları, fantazileri yansıtır. Vampirin görünüşte şekil değiştirmesi tam olarak ahlaksal yapıdan güç ve zevkin hegemonyasına doğru bir yer değiştirmeye bağlantılı olarak da anlaşılmalıdır. Yeni fantastik, romantik, gerilim döngülerinin en önemli işlevi teknoloji ve üretim kodları üzerindeki kontrolü mükemmelleştirmesi ve sağlamlaştırmasıdır. Aynı zamanda toplum içinde popüler söylemlerle birlikte çalışan güç mekanizmasının da onaylanması söz konusudur.

Artık kültür ve doğa çok daha farklı boyutta mitler tarafından uzlaştırılmaktadır. *Alacakaranlık Destanı* sistemin ve işleyişin her türlü değişime uyumlanabilen dayanıklılığını ve fanteziler üzerinde kurulan güdümleyiciliğini sunmaktadır. Modern yaşamın getirdiği feminizm ve gençlerin özgürlük isteği gibi bazı akımlarla uzlaşma sağlanmak isteniyorsa onların fantazileri de beslenmelidir. Bu anlamda bireylerin tüketim kültürü mantığı içinde uyumlandırılmaları söz konusudur. Balayının Edward tarafından satın alınmış egzotik bir adada geçirilmesi bunun en güzel örneğidir. "Öteki" de böylesi kusursuz bir yaşama özlemle doludur. Filmde gerçek 'öteki'nin insana ve insanca duygulara yabancı olan belirsizliği sarsılırken bireyin toplumsal düzen karşısında duyduğu kötümserlik duygusu da bu türlerarasında evcilleştirilen 'öteki'nin gerçek ve sonsuz aşkını bulmasıyla bertaraf edilmektedir. Artık hiçbir şey saf değildir, saf kötülük de kendisini değiştirmekte sevimleştirebilmektedir. Yeni bilim kurgu, korku ya da fantastik korku döngüleri kendisiyle işbirliği yapan baskın siyasal ekonomik yürütmeye kuvvetli bir şekilde bağlantılıdır. Bu bağlantı popüler söylemlerde sinema teknolojisinden kusursuz



şekilde faydalanırken anlatım çeşitliliğiyle mükemmelleştirilir. Bu tür filmler sistemle işbirliği yapmaya ve sistemin baskısına direnen güçlenen feminizm gibi akımların farkındadır. Söz gelimi bu seride kadın karakterin cinselliği grotesk ve kötü niyetli olarak verilmez, erkek kadar cesur ve savaşçı olan kadın karakter kendisi üzerine baskı kurmak isteyenlerin perspektiflerini özümsemektedir. Filmin temel düzeyde karşı duruşları parçalarına ayrılmıştır, bireyseldir ve egemen ahlaki düşünceyi desteklemektedir. Kötü öteki şeytanlar haklanırken asıl büyük kötü insanlığın özünde yer alan öteki şeytan, şiddet duygusu görmezden gelinmektedir.

Film romantizm ve korku unsurları içermektedir, vampirlerin evcilleştirilen kimliğinde gençlerin topluma uyumlandırılmaları söz konusudur. Vampir ötekilerin içinde iyi ve kötülerin olabileceği düşüncesiyle ötekinin varlığından duyulan korkuların, çelişkilerin giderilmesi sağlanmaktadır. Amerikalı olan ya da olmayan ötekileri toplumsal değerlerle uyumlandırarak, uzlaşmanın gerekliliğini desteklemektedir. Bu durum aynı zamanda son dönem Amerikan Toplumundaki siyasal ve sosyal yapılanmanın bir yansımasıdır. Film Serisinde “öteki”nin iyi olduğu takdirde kabul edilmesi filmin çekildiği dönemde ait olduğu toplumun kendisinin dışındakilere karşı gösterdiği ve gösterilmesini istediği tutumla ilgilidir. Bu “iyi öteki” toplumun yararına evcilleştirilirken ve gençlere ait olduğu toplumun değerleri empoze edilirken bu durum canavarların yüceliğine ve muhteşemliğine erişim vaad edilerek gerçekleştirilmektedir. Ayrıca en önemli işlevsellik toplumun kendinden olmayanlara karşı duyduğu korkudan doğan çelişkilerin fantezi dünyasında da olsa soğurulmasıdır. Böylece ötekiyle çatışmaktan doğan gerilim de bertaraf edilmiş olmaktadır.

Vampir filmlerinde hegemonya yolları, vatandaşlık haklarından yoksunluk, ekonomik oluşumlar, toplumsallaşma süreciyle beraber toplumun dışında olma durumları yer almaktadır. Çünkü vampir hem gerçektir hem de ortaya çıkarılmıştır, hem saf, hem çürümüştür, ulusal olarak tanınmıştır ve dışarıdan alınmıştır. Ancak buradaki gerçek dışılığıyla insanlarla birlikte yaşamaktadır. Fantastik bir imge olarak vampir özellikle gençleri dünyanın her yerinde kitleler halinde sinemalara çekebilmektedir. Asıl nokta popüler kurmaca için önemli olmaktadır –erken dönem vampir kurmacası bir yandan insan topluluğunun ya da onların batıl inançlarıyla kültürel birikimlerine bağlıdır öte yandan da bu kurmacalar, vampirini göçebeler gibi milletler arasında yolculuk ettirir, bunu yaparken vampire ekler kazandırır. Vampir, ulusal kimliğin ki -bu burada Amerikalı kimliğidir- pekiştirilmesi konusunda çok büyük bir işleve sahiptir, aynı zamanda kendi kendisine her zaman yabancı, romantik kahramanının peşine takılan pasifize edilmiş kadını da alarak yoluna devam etmektedir. Serideki kadın kahraman, vampir ve onun büyüleyici aşkıyla pasifleştirilmiş gibi görünürken aynı zamanda vampiri toplumdaki kurallara ya da yaşayanların dünyasındaki kurallara eklemleyerek asimile etmekte, kendisi gibi

edilgenleştirmektedir. Bu öykülerin sahip olduğu esrarengiz, tehlikeli ya da romantik figürlerin arkasında temsil ettikleri başka oluşumlar ve işlevler vardır, bunlar da tıpkı *Alacakaranlık* Serisinde olduğu gibi kurmacanın mantığı içinde aşırılaştırılmakta ve onaylanması için geniş bir kitleye sunulmaktadır.

### KAYNAKÇA

- ARISTOTELES, (2010). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi
- BADAL, Robert, (2001). *Romance in Film From The Silent Era Volume 1*. California: Jalmar Press.
- BARTHES, Roland, (1988). *Analtıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. Çev. Rıfat, M. Rıfat, S., İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BATUR, Yüksel, (1998). *Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji*. Ankara: Kitle Yayınları.
- BONITZER, Pascal(2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*.İstanbul: Metis Yayınları
- CARROLL, Noel, (1991). *Nightmare and the Horror Film The Symbolic Biology of Fantastic Beings*. *Film Quarterly*, Volume: 19, No: 3 Spring, pp: 17-25 .
- CARTER, Margaret L., (1997). "The Vampire as Alien in Contemporary Fiction". (Ed:Gordon, Joan ve Hollinger, Veronica), *Blood Read The Vampire As Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Pres. pp.27-44.
- EAGLATON, Terry, (1996). *The Illusions of Postmodernism*. Oxford, Massachuttes: Blackwell Publishers Ltd.
- FISKE, John, (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev. S. İrvan), Ankara: Bilim SanatYayınları.
- FREUD, Sigmund, (1971). *Totem ve Tabu*. (Çev. N. Berkes), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- FROMM, Erich, (1981). *Sevme Sanatı*. (Çev. Y. Salman), İstanbul:Payel Yayınları:57
- GAMER, Michael, (2000). *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception and Canon Formation*. New York: Cambridge University Press.
- GELDER, Ken, (1994). *Reading the Vampire*.London, New York: Routledge.
- GORDON Joan ve Hollinger Veronica (Ed.), (1997). *Introduction: the Shape of the Vampire*. *Blood Read The Vampire As Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Pres pp.1-7.
- GOMEZ, Jewelle, (1997). "Recasting the Mythology Writing Vampire Fiction". (Ed. Gordon, Joan ve Hollinger, Veronica). *Blood Read The Vampire As Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Pres. pp. 85-92.

- HOLLİNGER, Veronica, (1997). "Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire" (Ed: Gordon, Joan ve Hollinger, Veronica), Blood Read The Vampire As Metaphor in Contemporary Culture, Philadelphia: University of Pennsylvania Pres.pp.199-212.
- HOWELLS, Caroll A., (1995). Love Mystery and Misery Feeling in the Gothic Fiction, London: The Athlone Press.
- JAMESON, Fredric, (1988). The Political Unconscious Narrative as a Socially Symbolic Art. New York: Cornell University Press.
- JAMESON, Fredric, (1998). The Cultural Turn Selected Writings on the Postmodern. 1983-1998. London, New York: Verso.
- JAMESON, Fredric (2008). "Büyülü Anlatılar: Tür Olarak Romans". Modernizm İdeolojisi Edebiyat Yazıları (Haz.Koçak, Orhan ve Birkay, Tuncay), Çev. Atakay, K. ve Birkan, Tuncay, İstanbul. Metis Yayınları,ss.171-209
- KEARNEY, Richard (2012). Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekiliği Yorumlamak. Çev. Barış Özkul, İstanbul: Metis Yayınları.
- LATHAM, Rob, (1997). "Consuming Youth: The Lost Boys Cruise Mallworld" (Ed: Gordon, Joan ve Hollinger, Veronica), Blood Read The Vampire As Metaphor in Contemporary Culture, Philadelphia: University of Pennsylvania Pres.pp.129-147.
- COMOLLİ Jean-Luc ve Narboni Paul, (2013)Downloaded from <http://screen.oxfordjournals.org/at> İzmir University on October 23.2013.
- LEWİS, John, (1992). The Road to Romance + Ruin Teen Films and Youth Culture. New York, London: Routledge
- OSKAY, Ünsal, (1982). Çağdaş Fantazy Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması. Ankara: Ayko Yayınları.
- MANK, Gregory W., (1999). Women in Horror Films, 1930's. Jefferson, North Carolina and London: Mcfarland Publishing.
- MUNSLOW, Alun, (2000).Tarihin Yapısökümü, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- PASİN, Gülay Er (2013). Vampirin Kültür Tarihi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- NIXON, Nicola, (1997). "When Hollywood Sucks, or, Hungry Girls, Lost Boys, and Vampirism in the Age of Reagan, " Gordon Joan ve Hollinger Veronica (Ed) Blood Read The Vampire As Metaphor in Contemporary Culture, Philadelphia: University of Pennsylvania Pres. pp.115-128.

- SHARRETT, Christopher, (1993). The Horror Film in Neoconservative Culture. *Journal of Popular Film and Television*, Volume: 21, No: 3 Fall, pp: 100-110.
- STABLEFORD, Brian, (1997). "Sang For Supper: Notes on the Metaphorical Use of Vampires in the Empire of Fear and Young Blood". (Ed: Gordon, Joan ve Hollinger, Veronica). *Blood Read The Vampire As Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Pres. pp. 63-84.
- STRAUSS, Claude Levi (1986). *Mit ve Anlam* ,Çev. Süer, Ş. Erkanlı, S. İstanbul:Alan Yayıncılık.
- YAVUZ, Fırat, (2005). *Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması. Sinemasal, Ortak Kitap 13, Temmuz Ağustos Eylül, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları*, ss: 91-103.
- ZANGER, Jules, (1997). "Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door". (Ed: Gordon, Joan ve Hollinger, Veronica) *Blood Read The Vampire As Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Pres. pp.17-26.

<http://decf.blogcu.com/yapısalcılık/10534438#>

<http://www.bbc.co.uk/news/world-us-canada-24947553> 20 November 2013.