



# TÜRK KORKU SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂR İZLEKLER

Selin Çelik

Öz

Bu çalışmanın çıkış noktası, filmlerin de tıpkı diğer sanatsal ürünler gibi yer aldığı toplumsal yapıdan ayrı değerlendirilemeyeceği, hatta tarihsel açıdan siyasal eğilimlere dair bir anlamda eleştirel metinler olarak görülebileceğidir. Bu doğrultuda Türkiye’de 2000 sonrası muhafazakâr anlayışın ve bu ideolojinin işaretlerinin, aynı dönemde niceliksel olarak artan korku filmlerinde izi sürülmüş ve bu filmlerde muhafazakârlığın nasıl kurulduğu incelenmiştir. Bu çerçevede çözümlenecek filmler Orhan Oğuz’a ait *Büyü* (2004), Hasan Karacadağ’a ait *Semum* (2008), Ümit Ünal’a ait *Ses* (2010), Özgür Bakar’a ait *Azazel: Dügüm* (2014) ve Murat Toktamışoğlu’na ait *Üç Harfliler 2: Hablis* (2015) filmleridir. Muhafazakâr temaları desteklediği veya muhalif yönlerden inşa ettiği için seçilen bu filmlerde muhafazakârlığın nasıl kurulduğu eleştirel Marksist bir bakış açısıyla, Türkiye’de 2000 sonrası dinsel ve hegemonik yönü öne çıkan muhafazakâr ideolojinin özgül konumunu imleyen motif ve izleklerin niteliği doğrultusunda araştırılmıştır. Analiz sonucunda, patriarkal aile, gelenek, otorite, din gibi muhafazakâr motiflerin, seçilen filmlerde “din-inanç-bilim karşıtlığı”, “insan doğasının kusurluluğu ve kötücüllüğü”, “insan aklına güvensizlik” ile “gelenek ve otoritenin kaynağı olarak din” başlıkları altında toplanabilecek izlekler eşliğinde hegemonik ve karşı-hegemonik söylemleri kuracak şekilde inşa edildiği gözlemlenmiştir. Çalışmanın anlamlı bulgularından biri, dinsel tonun bu filmlerde değişerek, yenilenerek ve sınanarak, söylemlerin yoğunluğu ile niteliğini farklılaştıracak ve hegemonik mücadele zemininin dinamikliğini imleyecek biçimde anlatıya eklenmiş olmasıdır.

**Anahtar Sözcükler:** Türk korku sineması, korku filmleri, din, muhafazakârlık, ideoloji, hegemonya.

Geliş Tarihi | Received: 02.04.2022 • Kabul Tarihi | Accepted: 21.08.2022

10 Ekim 2022 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Arş. Gör., Ankara Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7592-1328> • E-Posta: [ilef.selincelik@gmail.com](mailto:ilef.selincelik@gmail.com)

## CONSERVATIVE THEMES IN TURKISH HORROR CINEMA

### Abstract

This study is based on the idea that cultural productions cannot be considered independently of the social experiences of the era they are produced in, and that movies can be considered as descriptive and critical instruments that illuminate the ideological tendencies of historical processes. The specific situation of conservative ideology in Turkey in the first decades of the 21st century finds its response in the cultural arena as well as the political and social ones. Since the early 2000s, the density of conservatism as a political ideology in Turkey has increased to a degree unparalleled in Turkish history; and as it has, this ideology has assumed a hegemonic character with a far more pronounced religious aspect compared to its relatives in England and the United States. In the same time period, Turkish "horror cinema" emerged for the first time as a popular genre with a wide audience. This parallelism between the political and ideological structure and the quantity and quality of cultural production is noteworthy. I argue that Turkey's rising conservative ideology can be traced through its horror movies. Based on a critical Marxist perspective and conceptual framework, I focus on how conservatism is constructed in these movies and analyze the motifs and themes that mark the specific situation of Turkey's conservative ideology since the early 2000s. For this purpose, I examine five films that are particularly salient in terms of their conservative themes: *Büyü* (Orhan Oğuz, 2004), *Semum* (Hasan Karacadağ, 2008), *Ses* (Ümit Ünal, 2010), *Azazel: Düşüm* (Özgür Bakar, 2014), and *Üç Harfliler 2: Hablis* (Murat Toktamışoğlu, 2015). Based on my analysis, these films fall into two broad groups based on the discourses they establish, the hegemonic and the counter-hegemonic—that is, in support of or in opposition to the prevailing ideology of the period. One of this study's most important findings is that of the dynamism of the religious tone in Turkish horror films and the transformation of the density and quality of the hegemonic and counter-hegemonic discourses in them over time. Films in the first of these groups establish their discourse through motifs such as the patriarchal family, tradition, authority, and religion, which are constructed using a range of themes: the opposition between religion, belief, and science; the imperfection and malice of human nature; the distrust of the human mind; and religion as a source of tradition and authority. One of the most prominent features of movies that establish hegemonic discourse is their supernatural elements. These films

target non-believers with an increasing emphasis on a religious message that amounts to hate speech. These movies utilize religious elements and discourses far beyond what the narrative requires, paving the way for exploiting religion itself and the beliefs of religious individuals. In addition to these religious elements, these films also display a highly misogynistic attitude. Women, female sexuality, and the female body are a primary target in these movies, paralleling the authoritarian, irrational, and reactionary anti-modernism and anti-enlightenment mindset which distinguishes the post-2000 hegemonic process in Turkey. Through their emphasis on the patriarchal family, these films present men as the sole and definitive saviors responsible for restoring authority to society, even as they deprive authority from men who are scientists, materialists, and unbelievers. The men in the latter group are condemned to fail in the traditional and protective "father" role. Religion challenges science in extreme ways, and reason and rationality (especially modern medical science) are discredited. Films in the second group eschew religious elements and contain an alternative discourse unconnected to Islam. These movies construct conservative motifs in a way that opposes and undermines conservative ideology and do so using a separate set of themes: a kind of negative freedom in which individuals are left alone to make their own decisions; people defined beyond the roles attributed them by tradition and stereotypes; and the influence of material-social life processes on consciousness rather than the malice of human nature. In contrast to the religious and hegemonic tone which appeared in films in the first group, this oppositional discourse signifies a return of the repressed.

**Keywords:** Turkish horror cinema, horror movies, religion, conservatism, ideology, hegemony



## Giriş<sup>1</sup>

Muhafazakâr ideolojinin 2000'li yıllar sonrası Türkiye'de girdiği özgül konum, politik ve toplumsal arenada olduğu kadar kültürel alanda da karşılığını bulan bir andır. Önceki dönemlerle kıyaslandığında 2000'den sonra egemen ideolojide siyasal bir anlayış olarak muhafazakârlığın ağırlığının arttığını, bu doğrultuda Türkiye'nin bu ideolojiyi deneyimleme biçiminin, İngiltere ve ABD'deki neo akrabalarına nazaran dinsel yönü ağır basan hegemonik bir niteliğe büründüğünü ileri sürebiliriz. Bununla birlikte 2000'li yıllarda gözlemlenen bir diğer olgu da, kitleselliği geniş popüler bir tür olarak korku filmi üretiminin önceki dönemlere göre Türkiye'de bir "Korku Sineması" mecrasından bahsetmeyi mümkün kılacak niceliğe erişmiş olmasıdır. Siyasal ve ideolojik yapı ile kültürel üretimin niceliği ve niteliği arasındaki bu koşutluk ilişkisi dikkate değerdir.

Bu ilişkiden yola çıkan çalışmadaki temel varsayım, 2000'lerde üretilen korku filmlerinin, Türkiye'de muhafazakâr ideolojinin aynı dönemde girdiği özgül konumun izlerinin açıkça sürülebileceği alanlardan biri olmasıdır. Çalışmanın önemi, araştırma nesnesi olan korku filmleri aracılığıyla 2000'li yıllar Türkiye'sinin ideolojik atmosferinin ayırt edici niteliğini yorumlama çabasında somutlaşır.

Türkiye'de korku türü kapsamında değerlendirilebilecek filmlerin ilki 1949'da Aydın Arakon'un çektiği *Çılgılık*'tır. 1953'te *Drakula İstanbul'da* (Mehmet Muhtar), 1954'te *Ölüm Saati* (Orhan Erçin), 1963'te *Kötü Tohum* (Nevzat Pesen), 1970'te *Ölümler Konuşmaz ki* (Yavuz Yalınkılıç), 1974'te *Şeytan* (Metin Erksan) ve 1993'te *Karanlık Sular* (Kutluğ Ataman) adlı filmler, 2000'li yıllardan önce çekilmiş korku filmlerinin en önemli örnekleri olarak sıralanabilir. Öte yandan 2004 ile 2014 yılları arasında sinemalarda 41 korku filmi gösterilmiştir. Sadece 2015 yılında bile gösterime giren korku filmi sayısı 22 ve 2016'da ise 28'dir.<sup>2</sup> Bu da 2015 ve 2016 yıllarında toplamda üretilen korku filmi sayısının yukarıda sözü geçen on yıllık za-

<sup>1</sup> Bu makale Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında ve Prof. Dr. S. Ruken Öztürk danışmanlığında yazdığım "Türk Korku Sinemasında Muhafazakârlığın İnşası" (2017) başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Tezden sonra bu makalenin de son hâlini gözden geçirip katkıda bulunan değerli hocam Prof. Dr. S. Ruken Öztürk'e çok teşekkür ederim

<sup>2</sup> Sayısal verilere <https://boxofficeturkiye.com> adresinden ulaşılmıştır. Komedi-korku, gerilim-korku alt türlerindeki filmlerin de dâhil edildiği sayılar esas alınmıştır.

man dilimindeki toplamı aştığını gösterir. 2000'li yıllarda bu filmlerde çoğunlukla cin ve benzeri doğüstü varlıklara dair konuların işlendiği görülecektir; bu da bizi korku filmlerinde İslami motiflerin yoğun kullanımıyla ilişkili olarak baskın bir dinsel içeriğe götürür. Filmlerde dinsel motiflerin görünme oranı dikkat çekicidir: 2004-14 yılları arasında gösterilmiş 41 filmin 24'ü, 2015'de gösterilmiş 22 filmin 17'si ve 2016'da gösterilmiş 28 filmin 19'u dinsel içeriklidir.<sup>3</sup> Bu filmlerin, Kuran-ı Kerim ve ayetleri referans göstermeye yönelik tercihleri, büyücülük, doğüstü varlıklar ve cin çarpması gibi konulara odaklanmaları, kırsal mekânları kullanmaları, *foundfootage* karşılığı kullanılan "buluntu film" kategorisinde yer almaları genel özellikleri olarak sayılabilir.

Bu çalışmada, korku filmlerinin ideolojiyi inşa etme potansiyelini araştırmak üzere, 2000 sonrası korku sinemasına dair bahsedilen bu evren içerisinden muhafazakâr temaları destekleyen Orhan Oğuz'un yönettiği *Büyük* (2004), Hasan Karacadağ'ın yönettiği *Semum* (2008), Özgür Bakar'ın yönettiği *Azazel: Düşüm* (2014) ve Murat Toktamışoğlu'nun yönettiği *Üç Harfliler 2: Hablis* (2015) ile muhalif yönleriyle diğerlerinden ayrılan *Ümit Ünal*'in yönettiği *Ses* (2010) filmleri amaca yönelik örneklem yoluyla seçilmiştir. Bu örneklem içinde özellikle farklı dönemler ve farklı yönetmenler tercih edilmiştir.<sup>4</sup> Bu makalede öncelikli olarak seçilen filmlerin derinlemesine analizine odaklanılmakla birlikte, tematik başlıklar kapsamında okura genel çerçeveyi ve bağlamı göstermek için dönemin farklı örneklerine de atıf yapılacaktır. Türkiye'de 2000'ler sonrasında gösterime girmiş korku filmlerini eleştirel Marksist bir bakış açısıyla ve muhafazakâr ideolojinin nasıl inşa edildiğini göstererek yorumlama çabasındaki bu makalede amaç, seçilen örneklerdeki hegemonik/karşı-hegemonik öğelerin anlatıya nasıl eklemelendiğini, bu filmlerin ve genel olarak Türkiye'de korku sinemasının söz konusu dönemde muhafazakâr ideolojinin temel nitelikleriyle nasıl bir etkileşime girdiğini incelemektir.

Hollywood sinemasının "mevcut toplumsal mücadelelerin yeniden üretildiği, dönemin siyasi söylemlerinin tahvil edildiği bir mücadele

<sup>3</sup> 2017 tarihli yüksek lisans tezi doğrultusunda hazırlanan bu çalışmada örneklem sınırlandırılarak 2004-2016 yılları arasında gösterime giren korku filmleri arasından seçilmiştir.

<sup>4</sup> Öncelikli olarak seçilen filmlerin derinlemesine analizine odaklanılmakla birlikte, tematik başlıklar kapsamında ve dipnotlar aracılığıyla farklı örneklerden de kısaca bahsedilecektir.

alanı olarak" okunabileceği söyleyen Kellner'dan (2013, s. 13) hareketle bu filmlerin de bu yönde incelenmesini mümkün kılacak kuramsal arka plâna eleştirel Marksist bir perspektiften bakılabilir. Dolayısıyla çalışmanın ilk bölümünde, anlam üretiminin tahakkümle, iktidarla ve toplumsal pratikle ilişkisini inceleyen ve mücadele alanına işaret eden hegemonya kavramı tartışılmıştır. Hegemonik mücadele bağlamında, sanat yapıtlarının, Sholle'ün ifadesiyle (2005, s. 259) "iktidar ve tahakküm yapılarını üretecek ya da dönüştürecek şekilde somut insanların günlük yaşamında üretilme, bu yaşama eklenme ve işlev görme" potansiyelini çıkış noktası yaparak sinema-ideoloji ve anlamlandırma bağlantılarını ele alan yaklaşımlara odaklanılmıştır. İkinci bölümde, siyasi bir ideoloji olarak muhafazakârlığın kullandığı temalarla temel aldığı değerler incelenmiştir. Buradan yola çıkılarak 2000'den günümüze Türkiye'de deneyimlenen muhafazakârlığın niteliği üzerinde durulmuştur. Son bölümde yukarıda adını andığımız filmler, anlatılacak kavramsal çerçeveye dayanarak yorumlanıp çözümlenmiş; böylece bahsedilen dönemde yükselişe geçmiş korku türündeki filmlerle dönemin ideolojik açıdan özgül konumunun etkileşimi ve bu filmlerde temel ideolojik motiflerin ne şekilde inşa edildiği gösterilmiştir.

### **Bir Mücadele Alanı Olarak Hegemonya ve İdeolojik Açından Korku Türünün Önemi**

Düşüncenin temellerini toplumsal ve maddi pratik içine yerleştirmek suretiyle konumlanan bir bakış açısında, ideoloji, iktidar ilişkilerinin devam ettirilmesine olanak veren toplumsal bilincin bir tarzı olarak kavramsallaştırılır. Toplumsal pratikler, anlamlandırma ve bilinç süreçlerinin ilişkisine eleştirel bir noktadan yaklaşan Marksist bakış açısı ve felsefe, idealist felsefeden radikal biçimde kopmuştur. İdeolojiyi toplumsal pratikteki simgesel bir anlamlandırma mekanizması olarak ele alan ve medya içeriği üzerindeki ideolojik etkileri inceleyen Shoemaker ve Reese'in de (2014, s. 99) vurguladığı gibi, ideolojik düzeyde yapılan çalışmalar, iktidar, tahakküm, çıkarlar ve değerler ile ilgili sorulardan kaçınmaz. Thompson'a göre (1984, s. 4) "ideoloji üzerine çalışmak, [...] anlamın ve (veya anlamlandırmanın) tahakküm ilişkilerini sürdürmeye hizmet ettiği durumlar üzerine çalışmaktır".

Hall, tahakkümün, en nihayetinde ikincil konuma itmek olduğunu belirtir; baskı altına alınan ve alınmayan durumlar hiçbir zaman sabit kalamazlar. Farklı konumlar arasındaki bir mücadele ve ilişkiyel, dinamik, pratik bir süreç olarak ideolojiye yönelik bu yaklaşım, İtalyan Marksist

düşünür Antonio Gramsci tarafından geliştirilmiştir (Hall, 2014, s. 94-95). İdeoloji burada, "kendini örtük bir biçimde sanatta, hukukta, ekonomik etkinlikte ve bireysel ve kolektif yaşamın tüm tezahürlerinde açığa vuran bir dünya görüşü kavramının en yüksek anlamını karşılayacak şekilde" (Gramsci'den aktaran Eagleton, 2011, s. 164; Gramsci, 1986, s. 318-319) kullanılır. Gramsci ile birlikte "düşünce sistemleri olarak ideolojiden, yaşanan alışılmış toplumsal pratik olarak ideolojiye, dolayısıyla resmi kurumların işleyişi kadar toplumsal yaşamın bilinçdışı, dile gelmeyen boyutlarını da kapsayan bir ideoloji tanımına hayati önem taşıyan bir geçiş gerçekleşir" (Eagleton, 2011, s. 157-158). Buna göre, tahakküm gerçekleştiğinde diyalektik olarak, egemen ideolojinin içinde yer almayan ve onunla çatışan ikincil konumların da bununla beraber geldiği ileri sürülebilir. Başka bir deyişle, hâkim olan ideoloji özneyi tümünden edilginleştirmez, tersine yenilenip değişen "hegemonik mücadeleleri" imleyen dinamik bir sürece yerleştirir.

Nitekim Gramsci'nin belirttiği gibi hegemonya oluşturmak, birinin toplumsal pratikte kendi dünya görüşünü topluma tamamıyla yayması, bunun sonucunda bireysel çıkarı ile toplumun çıkarını neredeyse eşitleyerek siyasal, entelektüel ve ahlaki açıdan liderlik kurması anlamına gelmektedir (aktaran Eagleton, 2011, s. 158). Gramsci'nin kuramı, "kültürel hâkimiyetin ya da daha doğru bir biçimde kültürel liderliğin güç ya da zorlama ile sağlanmadığını; nihayetinde boyun eğecek olanların rızası ile olanaklı hale gelebildiğini" iddia eder. Kendi çıkarlarına uygun olduğunu düşündükleri için bağımlı sınıflar rıza gösterir, egemen sınıfın sunduğu dünya tasavvurunu "ortak duyu" gibi benimser ve içselleştirirler (Turner, 2016, s. 82).

Aslında hegemonik mücadele formları toplumsal yapıda soyut biçimde ve kendiliğinden oluşmaz. Rıza ve ikna söz konusu olduğunda aydınların nasıl bir işlev gerçekleştirdikleri sorusu da önem kazanır. Aydınlar, yeni düşünce tarzlarının oluşup yaygınlaşması ve hegemonik rızanın yeniden üretilmesinde dolayimli işlev gören temel bir toplumsal kategoridir (Yetiş, 2015, s. 91). Aydından söz edilince ya da entelektüel etkinlik söz konusu olunca en geniş anlamda sadece yazar, düşünür, sanatçı değil toplumsal ve siyasal sistemin farklı alanlarındaki önderler, yöneticiler, örgütleyiciler gibi medya alanında çalışan her türlü gazeteci, televizyoncu ya da sinema sektöründe çalışan kişiler de kastedilebilir. Gramsci'nin de belirttiği gibi entelektüel etkinlik, toplumsal ilişkiler ve belli koşullar içinde gerçekleşen çalışmalarda görülür. Yazara göre mekanik olduğu



düşünülen bir işte bile teknik bir nitelikle birlikte az da olsa entelektüel ve yaratıcı bir etkinlik söz konusudur (1986, s. 314). Gramsci'nin (1986, s. 315) de ifade ettiği gibi her insan, en nihayetinde, mesleği dışında herhangi bir entelektüel etkinlikte bulunur; bilinçli bir davranış çizgisinde bir dünya görüşünü benimseyip destekleyebilir ya da değiştirebilir, farklı düşünce sistemlerinin gelişmesi için katkı verebilir.

Öte yandan, her egemen gücün, kısmen kendi hâkimiyetinin kurucusu olacak biçimlerde karşı-hegemonik güçlerle hesaplaşmak zorunda kaldığını belirtmek de önemlidir (Eagleton, 2011, s. 158). Williams'a göre hegemonya, kültürel ve siyasal anlamda geniş bir biçimde hep baskın olmakla birlikte her zaman bütünsel değildir. Her zaman yenilenir, savunulur, yeniden yaratılır ama bir yandan da sınılanır ve sınırlanır (Williams, 1990, s. 90-91). Williams'ın (1990, s. 91) da belirttiği gibi kültürel süreçler değerlendirilirken özgül hegemonyanın bir şekilde dışında kalan, sınırında olanların katılımı ve çabası da göz önünde bulundurulmalıdır.

Görüldüğü üzere düşüncenin içinde temellendiği toplumsal yaşam sürecine ve iktidara vurgu korunmakla birlikte, ideolojinin anlamı, siyasal ve toplumsal çatışmalar alanında bilinç düzeylerinin farklılığına ve bu farklı sınıf ya da grupların mücadele zeminine denk gelecek şekilde genişletilmiştir. Hegemonya kavramı, egemenlik ve iktidar süreçlerine odaklanmak suretiyle toplum, siyaset ve kültürel pratikler arasındaki ilişkinin kuramsallaştırılmasına da yardımcı olur<sup>5</sup>. Sürekli devinim içinde olup savunulan, yenilenen ve değiştirilen bir sosyokültürel biçimlenmenin analizini ve anlamlandırılmasını mümkün kılar. Dolayısıyla bir kültürel pratik olarak filmlerin tarih ve toplumla; tarihsel ve uzamsal olarak belirlenen değerlere, çıkarılara ve iktidara yönelik soruları merkeze alan süreçlerle ilişkisi bu bağlamda tartışılabilir.

Roy MacBean'in *Film and Revolution* (1975) kitabında, Marksist eleştirel bir yaklaşımla aktardığı gibi, filmler de bir nevi anlam üretme yollarıdır; anlamlandırma pratikleridir. Film yapanlar ve yönetmenler yalnızca bir film üretmezler, aynı zamanda gerçeklik üzerine de anlam üretirler (MacBean, 2006, s. 15). Tür filmlerinin ve bu çalışma bağlamında korku türünün ideoloji, hegemonya, toplum ve tarihle ilişkisini açıklayabilmek için, filmleri, içinden çıktıkları toplumsal gerçekliğin temel ve aşkın yan-

<sup>5</sup> Kültür alanındaki tahakküm, rıza ve mücadele yapılarını araştırma yönünde bir ekol oluşturan İngiliz Kültürel Çalışmalar okulu, kavramı kültürün ve toplumsal yaşamın öğelerini analiz etmede etkin şekilde kullanır.

sımaları olarak görmekten ziyade bu gerçeklik üzerine anlam inşa etme biçimleri olarak kavramak gerekir. Bu nedenle sinema belirli bir tarihsel bağlamda ve ideoloji ile ilişkisi çerçevesinde düşünülmeli ve diğer sanat yapıtları gibi filmlerin de içinde üretildiği toplum, dönem ve tarihle etkileşimde olduğu; toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimlerden izler taşıdığı görülmelidir.

Marc Ferro (1995, s. 16) tarihle sinemanın ilişkisini inceler; ona göre sinemacılar kendilerine açıkça soru sormaksızın "bilinçli olsunlar ya da olmasınlar, herkes gibi bir davanın, bir ideolojinin hizmetindedirler"<sup>6</sup>. Kültürel pratik, toplumsal yaşamın dile getirilmeyen, bilinçdışı boyutlarını da içeren dinamik ve ilişkisel bir mücadele alanı; bir dünya görüşüne katılmayı imleyen entelektüel etkinlik ve "anlamlandırma süreçlerinin içinde yer aldığı tecrübe bağlamı" (Sholle, 2005, s. 263) olarak düşünüldüğü zaman, geniş kitlelere ulaşabilen bir tür olarak korku filmleri, "yönetmenlere değişen sosyokültürel meseleleri kolaylıkla kodlamaları için olanak sağlayarak, o anki kültürel durumu çerçeveleme konusunda nispeten daha esnek ve uyumlu görünmektedir" (Cherry, 2009, s. 11). Korku filmlerinde toplumsal yaşamdaki çelişki, karmaşa, çatışma, savaş, şiddet ve suç olgusu gibi öğeler, bu filmlerin merkezindeki korkma eylemiyle birlikte düşünüldüğünde türün devamlılığını sağlamak için kullanılabilir. Cherry'ye göre (2009, s. 11) "Korku filmleri, dönemin kaygılarını kendi canavar tasvirlerinde kodlayarak o anki kültürel duruma sızdıkları için, korku filmi yapımcılarına 'ilham verecek' sonsuz bir malzeme akışı vardır".

Bu bağlamda öncelikle, Judith Hess Wright'ın tür sineması ve statüko ilişkisini ele alan makalesine bakmak yararlı olacaktır. Wright, Hollywood'da bir başka deyişle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sinema sektöründe dört film türünün çok popüler olduğunu söyler, bunlar korku, gangster, western/kovboy ve bilimkurgu filmleridir. Tür filmleri, içinde üretildikleri tarihsel dönemle ve toplumla ilişkilerinden bağımsız incelemeye ve kendiliğinden, soyut bir biçimde ortaya çıkmaz (Wright, 2003, s. 42). Tür filmlerinin işlevleri yönünden araştırılarak tanımlanabileceğini belirten Wright'a göre (2003, s. 42) korku türü, insanların korkularına ve kaygılarına seslenir; çatışmayı ve bu kaygıları gerici bir yol izleyerek

<sup>6</sup> Ferro için "film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümünden düşsel entrika olsun, tarihtir; postulatımız da şu[dur]: Cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de) insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az tarih kadar tarihtir" (1995, s. 32).

çözer. Bu çözümleri olası, hatta kabul edilebilir ve mantıklı göstermek için, hâlihazırdaki toplumsal ve siyasal sorunlara asla *doğrudan* değinmez. Tersine bunları tarih dışı, var olmayan bir ana yerleştirir. Karakterin eyleminin vuku bulduğu toplumsal yapı da son derece basit biçimde tasvir edilir, dramatik olarak işlevsiz bir fon gibidir. Geleneksel inanca usdışı ve mutlak surette bağlı olan çözüm yöntemleriyle bilimsel ve rasyonel yanıtları karşı karşıya getiren çatışmaların altını çizirken denetlenemez şeytani içgüdülerin tutsağı haline gelmiş günahkâr, düşkün insan portreleri çizer (Wright, 2003, s. 42-44). Bu filmlerde gözlenen en açık mesaj şudur: Bilim, geleneksel değer ve inançların yerine geçemez, buna izin verilmez. Aksi durumda karakterler, çevrelerindeki insanların ve kendilerinin şeytani dürtülerini dizginleyemeyecekleri için kaosun ortaya çıkması kaçınılmazdır. Canavarların belirlediği böyle bir toplumsal düzen "iyi"dir ve değiştirilmemelidir. "Sadece soydan soya devam eden aristokrasinin hayırsever diktatörlüğü sayesinde bu canavarlar kontrol altında tutulabilir; mevcut sınıfsal yapı kaosu engeller" (Wright, 2003, s. 47).

Tarihselliğe yapılan bu vurgu göz önüne alındığında, tam da içinde yer aldıkları toplumsal bağlamdaki kaygı ve korkulara hitap edip belirli zamanlarda yükselişe geçen bir tür olarak korku filmlerinin siyasal ve ideolojik işlevlerle bağlantısı tartışması, başından beri söz ettiğimiz üzere önemlidir. Öte yandan Bourget'ye göre (Bourget, 2003, s. 51 ve 53) "göz önünde bulundurulması gereken bir diğer nokta da, bir sanat formunun oldukça konvansiyonel olduğu zamanlarda, ince bir ironi veya uzaklaşma imkânının kendini çok daha kolaylıkla sunmasıdır"; bu bağlamda toplumsal çöküntülere dair ima ve ironi, uzlaşımçı ve gerçekçilikten uzak filmlerde saklı da olabilir.

Dolayısıyla, yaşanan, sınanan, değiştirilen pratikler ve anlamlandırma/hegemonik mücadele alanı olarak ideoloji ile korku filmlerinin bu doğrultudaki politik işlevi tartışılırken, Wood ve Lippe'ye ait *The American Nightmare* (1979) kitabındaki Robin Wood'un "An Introduction to the American Horror Film" adlı makalesini irdelemek gerekir. Yazar çözümlemesinde, ideolojik ve siyasal olanı psikanalitik bakışla birleştirir. Marksist perspektifi savunanlar için psikanaliz siyasal anlamda kullanılacak güçlü bir araçtır (Wood, 2004, s. xiv). Psikanaliz, Wood'a göre tarih dışı açıklamalara dayanması nedeniyle eleştirileri çekse ve tartışmalı olsa da "kendi kişisel geçmişimiz ve günlük hayatımızda işleyişinin izlerini sürebileceğimiz", bastırılanın geri dönüşü bağlamında bu niteliğini

aşma potansiyeli taşır. "Politik bir farkındalıkla harmanlandığı sürece, korku filmleriyle ilişkisi bağlamında bir yankı uyandırmaya devam edebilir" (Wood, 2004, s. xv).

Bu doğrultuda Wood (1979, s. 7), Horowitz'in *Repression* (Özbaskı) kitabına dayanarak, Freud'dan yararlanan Marcuse'un de geliştirdiği bir modele, yaklaşıma başvurur ve gerçek yaşamla varsayımları, gerçek yaşamdaki davranış tarzları ve düşünüşle pratik ayrıntıları bağdaştırmaya çalışır. Wood'a göre (1997a, s. 70-71), "bize 'direkt politik militanlık' konusunda açıklık getiren ve kültürel, sanatsal yapıtlarımızı ve onlar yoluyla bizzat kültürümüzü anlayıp yorumlayabilmemize yardımcı olan nokta, temel ve artı özbaskı arasındaki can alıcı ayırımıdır". Özdenetimle ve doyumunu ertelemeyi kabul ederek ötekileri, başka insanları göz önünde bulundurma yetisiyle ilişkili olan temel özbaskı, eş güdümsüz hayvandan insana doğru gelişmemizi olanaklı kılan bir etken olarak kaçınılmazdır, gerekli ve evrenseldir. Bir kültüre özgü olup o kültürde önceden saptanmış roller oynamak üzere koşullandırılma süreci ise artı özbaskıdır. O halde kendi yaşantımızı yönetip başkalarıyla birlikte yaşayabilmemizi temel özbaskı sağlarken artı özbaskı, eğer etkinse bizleri heteroseksüel, tek eşli, ideolojik normlar açısından burjuva ve ataerkil kapitalistlere dönüştürür. Etkin değilse, sonuç ya nevrotik ya da devrimcidir (ya da ikisi birden). Wood'a göre tüm uygar toplumlar bir dereceye kadar artı özbaskıdır; Harowitz bu durumu Marx'ın yabancılaşmış emek kuramına yaratıcı ve etkili bir biçimde bağlar. Doyumsuzluk, hoşnutsuzluk, kaygı, açgözlülük, mal düşkünlüğü ve kıskançlık toplumsal yaşamda en göze çarpan nitelikler arasındadır. Psikanalitik kuram bunu "ataerkil kapitalizmin mantıksal ürünü" sayar, diğer bir deyişle ideoloji budur (Wood, 1997a, s. 71).

Kuşkusuz, özbaskı kavramıyla birlikte "öteki" de ideolojiyi anlamak bakımından önemli bir kavramdır ve ikisi ilişkilidir. Wood'a göre burjuva ideolojisi onaylamadığı, kabul etmediği, bünyesine dâhil edemediği güdülerle ya da durumlarla baş edebilmek için iki yol kullanır: Bunları yadsımak ve elinden gelse yok etmek ya da gücü yettiğince öz benliğinin bir yansımaya dönüştürerek onu tehlikesiz hale getirmek. Ötekinin özerkliği ve var olma hakkı özbaskının tanıyabileceği bir şey değildir. Wood, kültürde ve gündelik yaşamda karşılaşılan öteki kavramına "en basit anlamıyla başka insanlar, kadınlar, proletaryaya, başka kültürler, kültürün içindeki etnik gruplar, alternatif ideoloji ve politik sistemler, ideolojik cinsel normlardan sapmalar"ı örnek gösterir (1997a, s. 72). Kor-

ku filmlerinde de yaratık veya canavar figürleri öteki ve özbaskıyı doğrudan işler. Bu filmlerin gerçekle bağlantısı, kültürü tarafından bastırılıp ezilen "ötekilerin" kendini gösterip kabul ettirme çabasında yatar (Wood, 1997a, s. 72). "Ölçüt ise, canavarın sunulma ve tanımlanma biçimidir"<sup>7</sup> (Wood, 1997a, s. 73). Buradan yola çıkarak, öteki ve özbaskı kavramları aracılığıyla korku filmlerinin kültürel hegemonik mücadeleler alanına ne yönde eklemlendiği incelenip yorumlanabilir.

Ryan ve Kellner'ın (2010) da belirttiği gibi korku türü, toplumsal düzeyde kaygı, korku ve gerilimler ile değişimlerin çıkış bulduğu bir alan olarak değerlendirilmiştir. Yoğun bir kötümserlik içermenin yanı sıra, çoğunlukla düzenin çözülüşü tehlikesine karşı güç ve otoriteye çağrı yapmanın yolu olarak okunabilir. Toplumların yüzleşemediği korkuları anlatmak için bir araç olarak görülebilecek olan bu filmler aynı zamanda, radikal toplumsal muhaliflere de bir ifade düzlemi sunar. Bu filmlerdeki toplumsal düzeni yıkmaya yönelik düşünceler, muhafazakâr istikrar ilkelerine karşı çıkma biçimi olarak yorumlanabilir (Ryan & Kellner, 2010, s. 265-266). Daha önce de belirtildiği gibi, odağında korkma eyleminin bulunmasından dolayı ideolojik ve siyasal eğilimleri, toplumsal ve kültürel sorunları, var olduğu tarihsel anın çatışmalarını ve kaygılarını inşa etme bakımından esnek bir yapısı olan bu tür, dönemi de dikkate alınarak ve tarihselleştirilerek çözümlenmelidir. İdeolojik ve siyasal bağlam değiştikçe anlamın da değişeceği dikkate alınmalı, yıkıcı ve muhalif açılardan da anlam üretebileceği göz önünde tutulmalıdır. Bu bağlamda, Türkiye'de 2000'ler sonrasında muhafazakâr ideolojinin hegemonik söylem olmasıyla ilişki biçimde korku filmlerini değerlendirmek, sözü geçen muhafazakâr istikrar ilkelerinin ne olduğunu da incelemeyi gerektirir.

## Muhafazakârlık ve 2000'li Yıllarda Türkiye

Heywood'a göre (2010, s. 83) tarihsel olarak 19. yüzyılın başında siyasal bir

<sup>7</sup> Burjuva ve ataerkil normların canavar tarafından bozguna uğratılma potansiyeli iki uçludur. Birinde egemen düzeni tehdit eden canavarlar, yıkıcı ve ilerici nitelikler taşıyan ve "kişinin yabancılaşmış emek ve ataerkil aile uğruna bastırıldığı değerleri" temsil eden ötekilerdir. İkincisinde tür, ilericilik kadar irtica nüvelerini de içinde barındırır; öyle ki korku filmlerinde bu durum çok baskın bir eğilim olarak görünebilir. Wood'a göre bu filmlerin özellikleri şöyledir: Canavarın katıksız 'kötü' olması; dinsel öğelerin egemen olması ve olumlu bir güç olarak sunulması; canavarla insanın hiçbir ilişkisinin ve ortak yönünün bulunmaması; cinsellikle bastırılmış cinselliğin birbirine karıştırılması, filmdeki dehşetin cinselliğe duyulan tiksintiden kaynaklanması, ayrıca canavarın cinsel "ahlaksızlığa", bazen de her tür cinselliğe yönelik bir ceza olması (Wood, 1997b, s. 76).

ideolojiyi ifade edecek biçimde kullanılan “muhafazakârlık” günlük dilde, geleneksel ve uyumcu yaşam tarzı, temkinli davranış, değişimin reddi gibi anlamları içerir. Fransız Devrimi’yle simgeleştirilen politik, toplumsal ve ekonomik değişime tepki olarak doğan muhafazakârlık, kendisini var olan gelenek, görenek ve ulusal kültüre uyumlu hale getirdikçe değişime uğrar (Heywood, 2010, s. 83). Güler’in (2014) belirttiği gibi zamana göre farklılaşan muhafazakâr anlayış ve ona uyan ekonomik açılım dışında, muhafazakârlık için temel iki özellikten bahsedilmelidir. İlki, “insan doğasına, köksüzlüğe ve denenmemiş buluşlara duyulan güvensizlik”, diğeri ise “tarihsel süreklilik ile geleneksel çerçeveye duyulan güven”dir. Dinsel ya da kültürel olabilecek bu çerçeve, soyut ya da dönemsel anlamda kurumsal bir ifadeye sahip olmayabilir (Güler, 2014, s. 118).

Üzerinde durulması gereken diğer bir nokta, Beneton’un da vurguladığı gibi, “karşı-devrimci an”ın, muhafazakârlığın tarihinde belirleyici bir an olduğudur. Dolayısıyla salt bir düşünce üslubunun ötesinde yaşantılanan, değiştirilen, sınanan pratikler ve anlamlandırma alanı olarak muhafazakârlık tanımı için yapacağımız önermelerin, onu sadece “olduğu gibi muhafaza etme kaygısı”yla açıklamayı engelleyecek yönde olması gerekir. Devrim uygulamalarını mahkûm etmekle kalmayıp devrim ilkelerini baştan beri reddeden köktenci bir anlamın muhafaza edilmesi gereğine dönük vurgu, muhafazakârlığın temel değerlerini saptayabilmeyi ve temalarını anlamlandırabilmeyi sağlar. “Karşı-devrimci an, muhafazakârlığın tarihinde, yalnızca doğuşuna yol açtığı için değil, muhafazakâr düşüncenin büyük temalarını saptadığı için belirleyici bir andır” (Beneton, 2011, s. 47).

Bu temaların dayandığı temel değerlerin/motiflerin başında ise *aile, cemaat, otorite, din ve ataerkil devlet* gelir. “Muhafazakârlığın tarihsel evreleri ve biçimlerinin hepsi için ilksel, kurucu ve ‘esas’ önemde olan ve bu düşünüş tarzı çerçevesinde ağırlık kazanarak muhafazakârlığın alametifarikası haline gelen” üç temel değer devlet, din ve otoritedir (Bora, 2015, s. 58). *Kutsal otorite ve geleneğin sürdürülmesi, yerleşik değerler ve organik toplum, bir cemaat biçimi ve kontrol tekniği olarak din, insan aklının sınırlılığını öne çıkarma, kusurlu insan doğası ve özgür bireye güvensizlik* gibi başlıklar, muhafazakâr ideolojinin doğuşuna damga vuran motiflere dayanan ve değişerek, yenilenerek, sınırlanıp sınanarak tekrar eden izlekler hakkında genel bir çerçeve çizmeye yardımcı olur. Nitekim “muhafazakârlığın toplumsal istikrarın sağlanması için geleneksel kurumlara ve organik bütünlüğe atfettiği önem, faydacı bir strateji izleme eğilimini de

beraberinde getirmiştir.<sup>8</sup> Zamanla farklı uygulamaları ve değişen temaları içerir hale gelse de esasını oluşturan Aydınlanma eleştirisi ve akılçılık karşıtı duruşunu korur"<sup>9</sup> (Birler, 2015, s. 328).

Daha önce de belirtildiği gibi, "muhafazakârlık bir ideoloji olarak varlık nedenini Fransız Devrimi'ne borçlu olduğundan, ihtiyaç duyduğu bu momentin Türkiye tarihindeki karşılığının Cumhuriyet Devrimi olduğunu tespit etmek gerekir" (Çiğdem, 2013, s. 17). Türkiye'de geçmişini 80'lere ve belki daha geçmişe uzatacağımız muhafazakârlığın yükselişi ve özgül konumu 2000 sonrasına denk gelmiştir. 2001'deki kriz sonrasında "ılımlılaştırılmış" bir siyasal İslam ve hegemonik söylemle iktidar partisinin "parti-devletleşmesi" sürecine koşut olarak resmi bir ideolojiden söz edilebilir.

Muhafazakârlık her ne kadar dini bir tasarıdan bağımsız ayrı bir doktrin olabilse de pek çok başka ülkede olduğu gibi Türkiye'deki içeriğini de din ve özellikle de Sünni İslam anlayışı belirlemiştir (Kalaycıoğlu'ndan aktaran Saraçoğlu, 2011, s. 40). 3 Kasım 2002 yılında "muhafazakâr demokratlık" şiarıyla iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) yönetici kadroları tarafından pek benimsenmemesine karşın Batı kamuoyunda sıklıkla tercih edilen "ılımlı İslamcılık" terimi, neoliberal kapitalist sistemin İslamcı politikalarla uyumuna işaret eder. Neoliberal küreselleşme projesini sürdürme ve kendini muhafazakâr demokrat

<sup>8</sup> Bu noktada, Bora'nın da belirttiği gibi erken dönem muhafazakârlık fikri için Fransa ve İngiltere'deki anlayış farkına değinmek gerekir. Fransız muhafazakârlığı dinsel (Katolik) ve katıdır, monarşinin sürekliliğini savunur, dinsel dünya görüşüne dayanır. Buna karşın İngiliz muhafazakârlığı parlamenter sistemi geleneğin bir parçası olarak özümser, liberaldir; önemli saydığı değerlerin korunması şartıyla "reform"dan yana tavır alır. Bununla birlikte Amerikan muhafazakârlığı da bu çizgide gelişir (Bora, 2015, s. 62). Modern muhafazakârlığın ikinci yolda yeni (neo) muhafazakârlığa evrildiği söylenebilir.

<sup>9</sup> Dubiel'e göre eski muhafazakârlıktan farklı biçimde, neoliberalizme eklenmiş bir anlayış olan yeni muhafazakârlık, tarafsız devlet görüşünün büyük oranda kabul edildiği, seküler kültürün büyük ölçüde kabul gördüğü ve siyasi bir evrenselciliğin anayasada teminat altına alındığı koşullar nezdinde ortaya çıktığı için, burjuva modernliğine karşı kültürel protesto motifini yeniden canlandırmaya çalıştıkça siyasete eklenir (1998, s. 15). Bu yeni muhafazakârlığın "yaşayan bir halk dindarlığının toplumsal tabanından, üzerine düşünülmesinden önce yaşanmış bir siyasi gelenekten kopmuş, kültürel mücadeleye dayalı antimodernizmi, zorunlu olarak otoriter-irrasyonalist ve gerici çizgilere bürünü[r]" (Dubiel, 1998, s. 15). Dahası "öfkelerinin özellikle kopardığı siyasi konular her zaman için, çocuk eğitimi, eğitim politikası, kadın ve ailenin statüsü, cinsellik ve dinin uygulanışı gibi kültürel değerlere hassas deneyim alanlarında yer alı[r]" (Dubiel, 1998, s. 15).

gibi terimlerle tanımlama<sup>10</sup> çabası, İslamcı gelenekten niteliksel olarak kopup değişmek şeklinde yorumlanmamalıdır<sup>11</sup> (Yalman, 2014, s. 28-29). İdeolojik konumu idrak edebilmek için, toplumla ilişki kurarken ve ona seslenirken başvurulan sembol ve söylemler incelenmelidir. AKP'yi sağ ideolojide özgül bir pozisyona yerleştiren, partinin simgesel ve söylemsel unsurları üzerinde İslamcı muhafazakârlığın belirleyiciliğidir (Saraçoğlu, 2011, s. 39). Yine Saraçoğlu'na göre (2011, s. 40) "din sadece toplumsal düzenin korunmasının araçlarından biri değil, aynı zamanda bireylerin kimliklerinin ve varoluşlarının ayrılmaz bir parçasıdır"<sup>12</sup>. Dinsel referansı olmayan geleneğin içi boştur, dini kapsayarak aşan ezeli bir olgu olarak kavranmaz, gelenek dinle eşitlenir (Arman, 2014, s. 56-57).

Parti yöneticilerinin korumaya çalıştığı değerler ya da kurumların İslam üzerinden anlam kazanması ile dini öğeler baskın hale gelir.<sup>13</sup> Örneğin "kadınla erkeğin eşit değil tamamlayıcı olduğu" ataerkil bir aile tipi İslami referanslarla egemen olur. Korunması ve sakınılması gereken

<sup>10</sup> Bkz. Yalçın Akdoğan, *Ak Parti ve Muhafazakâr Demokrasi* (2004) ve "Muhafazakâr-Demokrat Siyasal Kimliğin Önemi ve Siyasal İslamcılıktan Farkı" (2010).

<sup>11</sup> Türkiye'de 2000'li yıllardaki muhafazakârlığın özelliklerini anlayabilmek için daha önceki tarihsel süreci kavramak gerekir. Hatipoğlu'na göre bu tarihsel çerçevede kültürel muhafazakârlıktan (merkez sağ geleneği) ve İslami muhafazakârlıktan (milli görüş geleneği) söz edilir. İki anlayış da modernleşmenin unsurlarını bir şekilde benimserken, devrimci süreçlere karşı muhalefetlerinden kaynaklı tonları farklıdır. Batılı tarzda modern-yeni muhafazakârlığa daha yakın olan kültürel muhafazakârlıktır. İslami muhafazakârlık veya siyasal İslam ise Fransız muhafazakârlığının dinsel yaşama dayalı görüşlerinden köklenen katı bir ideolojidir, gerici nitelikteki gelenekçiliğin dönüştürülmesiyle oluşur (Hatipoğlu, 2014, s. 51).

<sup>12</sup> Saraçoğlu'nun da belirttiği gibi, AKP bu anlamda yine sağ ve muhafazakâr olan Demokrat Parti'yle karşılaştırıldığında, Batı kültürünü özümseyerek dinsel değerlere saygı ve önem verdiğini göstermekle yetinmez, İslami değerleri bir yaşam biçimi olarak kabul eden kadroları temsil etme niteliğiyle öne çıkar. "Recep Tayyip Erdoğan'ın sürekli yinelediği 'devletler laiktir kişiler laik olmaz' sözü AKP muhafazakârlığının dini sadece toplumsal düzenin ve birliğin tutkalı olarak görmenin ötesine geçip onu kişinin kimliğinin ve yaşayışının ayrılmaz bir parçası olarak kavradığının göstergesidir" (Saraçoğlu, 2011, s. 40).

<sup>13</sup> Dini referansların "ötekini" damgalama stratejisiyle kullanıldığı ileri sürülebilir. Örneğin "Milli İradeye Saygı" mitinglerinde, iktidarın politikalarına muhalif eylem ve görüşlerin çoğunlukla "İslam ile olan uzaklığı"ndan ve "İslami değerlere aykırı halleri"nden söz edilmesine "öteki"ne karşı bir konumlanma olarak bakabiliriz. Dinsel referanslarla öteki görünmez kılınır, onun talepleri sansürlenir (Özger, 2021, s. 349). "Dinine bağlı insanların varlığına tahammül edemeyenler", "camiye kadın-erkek beraber girenler", "ibadethanede içki içen sapkınlar", "başörtülü kadına saldırı" ya da "camide içki içtiller" gibi söylemler bu stratejinin örnekleri olarak gösterilebilir.



gelenek ve görenekler İslami kültürel öğelerdir; özlenen ve saygı duyulan ortak kimlik ve geçmiş de İslam uygarlığıdır ve elbette Osmanlı'dır (Saraçoğlu, 2011, s. 40).

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, yukarıda ana hatalarıyla belirtilen kavramsal çerçeve doğrultusunda, *Büyü*, *Semum*, *Azazil: Dügüm*, *Üç Harfliler 2: Hablis* ve *Ses* filmleri incelenecektir. Patriarkal aile, gelenek, otorite ve din motiflerinin "din-bilim çatışması", "kusurlu insan doğası ve özgür bireye güvensizlik", "insan aklının sınırlılığın vurgu", "organik toplum ve yerleşik değerler" gibi izlemler doğrultusunda bu filmlerde nasıl içerildiğine odaklanılacaktır.

### **Uğursuz Kadınların Laneti: Büyü**

*Büyü*, ücra bir köyde kazı yapacak bilim insanlarından oluşan bir grubun, yüzlerce yıl önce bu köye musallat olan bir lanetle karşı karşıya kalmalarını anlatan bir film. Köyün huzuru, yaşlı büyücü bir kadının köye gelmesiyle bozulur. "Kız çocuklarının uğursuzluğu" nedeniyle bu sorunların çıktığını söyleyen büyücüye göre kız çocukları doğunca diri diri gömülmelidir. İnanan köyde yalnızca bir aile kızlarını öldürmeyip bunu yıllarca gizler; küçük kızın annesi ölünce babası genç bir kadınla evlenir ama üvey anne kızı istemez ve kocası için yaşlı kadına büyü yaptırır. Adamın kızını büyü etkisiyle öldürmesinden sonra köy sonsuza dek lanetlenir. Köye yedi yüz yıl sonra gelen bilim insanları bu lanetin uyanmasına yol açar.

Muhafazakâr ideoloji *Büyü*'de inanç-din/bilim çatışması, organik toplum bütünlüğünün ve istikrarın tehdit edilmesi ile aklın sınırlılığıyla ilişkili biçimde yerleşik değerlerin sarsılması ve insan doğasının kusurluluğuyla ilişkili biçimde *kadın doğasının kötücüllüğü* izlemleri aracılığıyla inşa edilir. Bunu yaparken kadınlar arasında dostluk değil kıskançlık ve rekabet öne çıkar; akıl ve bilimin izinden giden erkeğin koruyucu "baba" olarak (geleneksel anlamda) başarısızlığı gösterilir; başarılı bir toplumsal yaşamı olan kadın cezalandırılır; birey olmayan, korunmaya muhtaç "kız çocuğu" iyiyle kötü arasında bir yerde dururken, bunun karşısına "birey" olmuş kadının kusurlu doğası çıkarılır.

Kadın karakterlerin anlatının merkezinde yer aldığı film, tüm köyün lanetlenmesine neden olan büyüü anlatan açıklıla birlikte günümüz modern Türkiye'sinde geçen iki sekanstan oluşur. İlk sekansta iki kadın, bir kız çocuğu (Ayşe) ve bir erkek arasında geçen sahnelerde büyü yapan ve yaptırınlar vardır. Aynı şekilde, yedi bilim insanı kazı yapmak üzere

köye gelir; ekipte adı yine Ayşe olan başarılı bir filolog ile Ceren, Aydan, Cemil Sedef ve ekibin başı Ekrem hoca (aynı zamanda Sedef'in babası) yer alır. *İnsan doğasının kusurluluğuna* ilişkin muhafazakâr yaklaşım, ekipte sayıca çok olan *kadınların doğasını* işaret eder. Kadın karakterlerin kötücüllüğü, erkek karakterlerin acizliğini belirgin kılar. Kadınlar bağımsız ve özgür olamazlar, kusurlu olan onlardır; her zaman denetlenmeye (aile, erkek, otorite tarafından) ihtiyaç duyarlar. Kadın, toplumsal cinsiyet rollerinden özgürleşmek istediğinde erkeği güçsüzleştirip işlevsiz kılar, böyle bir toplumda yükümlülükler yerine getirilmediği için çatışma çıkar. Bir başka deyişle *lanet*, "güvenliğin ve huzurun teminatı olan geleneklerin yıkımının" metaforu olur. Erkek karakterler de muhafazakâr bakış açısından payını alır, erkeğe yol gösteren akıl ve bilim değil gelenek, bir anlamda dindir.

Büyü ritüelini gösteren açılış sahnelerinde gençliği ve güzelliği öne çıkarılan üvey annenin kıskançlığına tanık oluruz. Genç kadın, kızı Ayşe'ye şefkatle davranan eşine kızar ve bunu kıskanır. Sonraki sahne- de, Kuran-ı Kerim olduğu ima edilen kitabı alıp büyücüye gider. Büyücü kadın, büyü yaptırmaya gelen kadının soyunmasını ister ve onun çıplak bedenine dikenli sopayla vurur, ardından kendi de soyunup kendine vurmaya başlar, büyü tamamlanır. Daha başlangıçtaki bu sahnelerle birlikte film boyunca, kadınlar arasındaki kıskançlık ve rekabet yinelenir ve kötücül kadın doğası/bedeni/cinselliği betimlenir. Sinematografik olarak genç kadının yakın çekimle dövülmesi çerçevelenir; bu sırada genç ve yaşlı kadın bedenlerinin karşıtlığı aracılığıyla kadınlar dikizci bakışın nesnesi haline getirilir. Genç kadının doğası, diğer bir deyişle tehdit edici bir farklılığı ya da ötekiliği imleyen dışı bedeni, "gelip geçiciliği" de vurgulanmak suretiyle en başından itibaren cezasını çekiyor gibidir.

Üvey annenin, ardında kıskançlık ve kötülükten başka bir neden bulunmadığı anlaşılan bu eyleminin başarıya ulaşmasından sonra baba küçük kızını öldürür. Kusurlu ve kötücül kadın doğasıyla birlikte organik bütünlüğün olmazsa olmazı *geleneksel annelik* rolü yerine getirilmeyince bir yıkım gerçekleşir. Baba yıllarca kızını korumuşken, üvey anne olarak geleneksel görevini yerine getirmeyen bir nevi "kötü annelik" nedeniyle ve sonuçta karısı yüzünden başarısız olur. Doğuştan gelen, bireyin özüne içkin bu kötücüllük, kadim ve mutlak bir otorite tarafından denetlenmeli ve kontrol altına alınmalıdır. Kuşkusuz filmde din, bu yüksek otoritedir; kadının dinin yasakladığı büyüye başvurup kutsal kitabı evden uzaklaştırması ve dolayısıyla adamın büyüden etkilenmemek için Kuran-ı Ke-

rim'e sığınamaması bunun göstergesi olur.

Günümüze dönüldüğünde gelenekle modernizm arasında çatışma artar. Muhafazakâr temalar modernizmle birlikte görülür, kadın karakter bağımsız ve özgür olmak, modern toplumsal yaşamın işleyişine katılmak ister. Baştaki şiddet içerikli çıplak sahneler benzer şekilde, kadın karakterler tekrar neredeyse çıplak olarak ve çerçeveler içinde (kapı, pencere gibi) sınırlanır; "öteki" olarak kadın cinselliği/bedeni filmin merkezindedir. Gürhan Topçu'nun Hogan'dan aktardığı gibi "Kadının fiziksel cazibesinin altında yatan, erkek için tehlikeli kadın cinselliğidir ve modern dünyaya değil, vahşi ve tekinsiz doğaya aitliğinin altı çizilir" (2004, s. 199). Birey olarak kadınların kusurluluğu ile erkeklerin otorite yoksunluğunun neden olduğu modernizm ve gelenek çatışması, en iyi biçimde filolog Ayşe, Profesör Ekrem ve Sedef karakterleri üzerinden okunabilir. Öncelikle filolog olarak çalışan Ayşe'nin eşiyle mutlu bir ilişkisi olduğu; ancak küçükken arkadaş oldukları Zeynep'in Ayşe'yi kıskandığı gösterilir. Bu kıskançlık ve rekabet, büyük bir kötücüllük (cinayeti göze almak dâhil) içerir. Bu kötü karakterin "kusurlu" doğasının izlerini süreriz. Böylece iki katman öne çıkar: Başta üvey anne-büyük ilişkisiyle gerçekleşen ve uyuyan lanet, sonraki katmanda Zeynep-büyük ilişkisiyle uyanır ve en nihayetinde tekrar gün yüzüne çıkmasının nedeni "kusurlu" ve "kötücül" kadınlar olur.

Filmin erkek karakterleri ise güçsüzleştirilir, ekipte sayıca fazla olan ve kamusal alanda yer alan kadınlar muhafazakâr düşünüş bakımından ancak görevlerin ve rollerin sorgulanmaksızın yerine getirilmesiyle ihya olabilecek organik bir toplum için tehdit unsuru sayılır. Erkek ve baba rolleri söz konusu olduğunda günümüzde kaybolmak üzere olan otorite sarsılmıştır; kamusal alanda görünürlüğü artan kadınlar erkekleri başarısız kılar. Gerçekten birey olan ve özgürleşenlerin mutlak otorite ve kurumlar tarafından denetlenmesi gerekmez. Nisbet'e göre (2007, s. 108) "Aile, kilise, yerel topluluk gibi gruplar üzerindeki muhafazakâr vurgu, uygulamada bu gruplarda zorunlu olarak var olan çeşitli sosyal roller üzerinde de bir vurguya neden olur". Ayrıca "muhafazakârların baştan beri feminist harekete karşı direnişte ön safta olması hemen hemen hiç sürpriz olmamalıdır. Kadına anne, eş, kız çocuğu rolünde değer vermek ve ona saygı duymak bir şeydir, diyecektir muhafazakâr; modern liberalizm tarafından kadını tarihi rollerinden arındırılmış olarak görmek ise kabul edilemez derecede farklı bir şeydir" (Nisbet, 2007, s. 108).

Karakterlerin hangi alanda (özel ya da kamusal) nasıl devindiklerini incelemek bu noktada anlamlıdır. S. Ruken Öztürk'ün (2000) de belirttiği gibi bir yanda aile, ev, özel ilişkiler ve yakın çevreyi içeren özel alan (kadınlara aittir), öte yanda sosyal değerlerin olduğu, mücadelelerin gerçekleştiği toplumsal ilişkileri içeren kamusal yaşam (erkeklere aittir) birbirinden ayrılmıştır. Dahası "bu karmaşık gerçekliğin altında yatan şey, kadınların doğasının böyle olduğuna, erkeklere tabi olduklarına ve yerlerinin de özel, ev içi alanlar olduğuna duyulan inançtır" (Öztürk, 2000, s. 61-62). Lanetin uyanmasıyla doğüstü bir güç kazı ekibindeki bilim insanlarını öldürmeye başlar; burada ekip başı olan deneyimli ve yaşlı erkek profesör ekipten kimseyi kurtaramaz, otoritesi yerle bir olur. Film boyunca karakterin tutarlı bir biçimde bilimi savunması aslında neyin cezalandırıldığını da yeniden okumamızı sağlar. Kamusal alanda otoriteyi temsil eden ekip başı Ekrem karakteri kendi kızı da dâhil olmak üzere sorumlu olduğu "çocuklarını" koruyamaz, başarısız olur.

Nitekim profesör, Ayşe'nin eşi Tarık'la konuşurken, karısının işinin ne kadar süreceğini soran ve onunla plânları olduğunu dile getiren Tarık'a "programınızı aksatmak istemeyiz ama bu kazıda Ayşe'ye çok ihtiyacımız var. Çünkü eşiniz gerçekten *Türkiye'nin en iyi filologlarından biri*" diyerek cevap verir. Böylelikle profesörün Ayşe'yi geleneksel "eş" rolünden uzaklaştırmaya çalışması not edilmelidir. Ayşe'nin kazıya profesör tarafından davet edilmesiyle lanetin yolu açılır. Kamusal alanda kadınların sayıca çokluğu peşi sıra felaketi de getirir, erkekler kendi toplumsal cinsiyet rollerini gerçekleştiremez ya da kadınlara eşit alan açtıkça sonlarını hazırlarlar. Bu bağlamda laneti de bir metafor olarak okumak gerekir, ne de olsa toplumsal yapının parçalarıyla oynanmış, dengeler şaşmıştır bir kez. Rasyonaliteyi ve bilimi her ne pahasına olursa olsun savunan Profesör Ekrem, kadına ait kusurlu ve kötücül doğanın kurbanı olur. Daha önceki lanete dair hikâyeyi dinlerken ekibine "Boş verin... Efsane bunlar" der geçer; her konuda bilimsel açıklamalar getirmeye çalışır. Ekip, korkutucu olayların içinde kaldığında son ana kadar her şeyin insan eliyle gerçekleştiğini savunur. Olayların başka bir gözle incelenmesi gerektiğini söyleyen, sürekli olarak gözlem yapılmasını vurgulayan da odur.

Büyükle kötü güçler, önce profesörün kızı Sedef'in bedenine musallat olur. Ekibin en küçüğü Sedef'tir, çocuksu bir hali vardır, bu nedenle filmde nesneleştirilmez; aynı durum filmin ilk sahnelerindeki küçük Ayşe karakteri için de söz konusudur. Çocuk karakterlerle cinselliğin yan yana getirilmeyişi ve yadsınması üzerine Wood (1997a, s. 71-72) şöyle der:

"Özbaskıdan dış baskıya doğru gelişen bir süreçtir. Yeni doğmuş çocuğun cinsel doğasını yadsımdan başlar, evlilik öncesi cinselliğin veto edilmesine kadar uzanır". Ayşe karakterinin cinsel kimliği yoktur, Sedef ise bu açıdan "arada kalmış" gibidir, ne bir kadındır ne de bir çocuk. Bu nedenle filmin onu Wood'un (1997b, s. 76) terimleriyle "katıksız kötü" bir canavara dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Bu anlamda kız çocuğu aslında tehlikesiz görünür ama potansiyel açıdan tehlikelidir; kadın ise kötü ve "ötekidir". Wood'a göre (1997b, s. 77) canavar, muhafazakâr bir kurum olarak hem aileyi hem de dini tehdit eden ve onlar için yıkıcı değil, tersine kadınları ve onun cinselliğini bastıran ve onu öteki kılan "sonsuz ve deşimsiz 'şer'in imgesi bir şeytandır".

En nihayetinde filmin başında "uğursuz" bir kız çocuğu vardır ve bu çocukla modern şehirli kadının aynı ismi taşıması (Ayşe) dikkat çekicidir. Filmin son sahnelerinde beyaz giyinmiş ve ideal bir sıradanlığa hapsolmuş görünen küçük Ayşe'nin, doğaüstü varlıkla karşılaşan büyük Ayşe'ye koruyucu bir "cevşen"<sup>14</sup> vermek için tekrar ortaya çıkması anlamlıdır. Bilim insanı olan Ayşe cevşeni alır, dua eder, geçici de olsa canavardan korunur yine de ondan tam olarak kurtulamaz. Sonunda, "kimse görmese de" bu doğaüstü varlık/cin onu dışarda bekler, Ayşe "işe yaramaz" modern tıbbı teslim edilmiştir ve sonu akıl hastanesinde biter. Ülkenin en başarılı filologlarından biri olan kadın artık tamamen "yok olmuştur", geride sadece Ayşe'nin kocası "aciz", "bihaber" ve "biçare" erkek kalır.

### "Aklını Kaybeden" Bilim: Semum

*Semum*, İslami motiflerin fazlasıyla yoğun kullanıldığı korku türündeki filmler için ideal örneklerden biridir.<sup>15</sup> Bu filmde de bir yandan din ve

<sup>14</sup> Farsça bir sözcük olan cevşen, "örme zırh, vaktiyle giyilen savaş elbisesi" ("cevşen", 2000) anlamına gelir, "Ehl-i beyt tarihiyle Hz. Peygamber'e nispet edilen iki duanın adı"dır (<http://www.islamansiklopedisi.info> adresinden alınmıştır). Bir dua metni olarak üçgen biçimiyle katlanarak kolye gibi taşınan cevşen, İslami inanca göre kazaya, belaya, uğursuzluğa karşı insanları korur.

<sup>15</sup> Bu öncüllerden biri de, yine Hasan Karacadağ imzalı yönetmenin ilk filmi *Dabbe*'dir (2006). *Dabbe*, kıyamet habercisi olan "dâbettü'l-arz"dan gelir ve Kuran-ı Kerim'de yer alır. Din ve bilim karşıtlığında bu kez internet, teknolojinin/bilimin temsilcisidir, filmde tehlikeli ve denetlenemezdir, hatta kıyamete zemin hazırlar. Metafizikle sık sık çarpışan bilimin temsilcisi karakter, hegemonik, muhafazakâr ve didaktik bir bakış açısıyla sonunda "doğru" tarafa geçer. "Bilim insanı" kimliğiyle intiharlar hakkında bir televizyon programına katılır ve seyirciye/kameraya bakarak şunları söyler: "Ben bu olaya çok farklı bir bakış açısı getirmek istiyorum. Neticede ben bir bilim adamıyım. İnsanlığı ilgilendirecek bu konuya yapacağım yorum çok açık ve nettir. Bizim bilmediğimiz ve şu ana kadar asla olamayacağına inandığımız bir takım metafizik öğeler artık harekete geçmiştir. Yani maddi ötesi diye dışladığımız hadiseler artık reddedi-

inanç öte yandan bilim karşı karşıya getirilir, didaktik<sup>16</sup> bir şekilde din ile bilim çatışması merkezdedir. *Büyü* filminde dinsel motiflerin görece daha az ve "örtük" olduğunu (bir ayetin başta ve sonda verilmesi, "cevşen", dua gibi) söylemek mümkün iken *Semum*, dinsel motifleri filmsel söyleme fazlasıyla yayar ve aslında daha sonra çözümleneceği gibi anlatısal açıdan kendi amacının çok ötesine geçer.

"*Semum*", filmde Canan'la Volkan çiftinin yeni bir eve taşınması sonrasında kadının bedenini ele geçiren yaratığın adıdır. Canan kötüleştikçe kocası sırayla psikiyatra ve ardından Ahmet adlı arkadaşının önerisiyle din âlimine gider. Din âlimi, erkek karakterlerin yardımıyla Canan'ı kurtarır ve sonuçta bu lanete yol açan kişinin Canan'ın en yakın arkadaşı Banu olduğu anlaşılır.

Burada da muhafazakâr ideolojinin aklın sınırlılığı, insan doğasının ve özellikle kadınların kusurluluğu ile kötücüllüğü üzerinden inşa edildiği görülür. *Büyü*'den bir farkı da *Semum*'da kadın karakterlerin sayıca az olması (Canan ve Banu) ve bu kadınların erkekler tarafından özel alanda kuşatılmış olmasıdır. Filmdeki erkekler aciz ya da otorite eksikliği içinde gösterilmez (biri hariç). Tersine eşi için iyi bir "koca", cemaati için iyi bir "hoca", arkadaşı için iyi bir "dost" olduklarından, büyük geleneğin sürekliliği adına gerekli olan erkeklik rolleri ve görevleri başarıyla sürdürmüş olur. Farklı olan tek erkek psikiyatrdır, genel anlamıyla bilimin özeld modern tıbbın temsilcisidir. Kadınlar ataerkil dünyada toplumsal cinsiyet rollerine uygun yaşarken bazı nimetlerle ödüllendirilirler; görece zengin, güvenlik içinde yaşayan ve bir aile sahibi olan kadın karakter diğeri tarafından kıskanılır. Modern toplumsal hayatta "yüksek bir başarı" elde eden, kendi ayakları üzerinde durduğu ve "başa bela bir güzelliği" olduğu vurgulanan kadın ise, tam da bu nedenlerden ötürü, bahsedilen ödüllere sahip olamayarak kıskançlık duyacaktır.

Zengin bir çiftin yeni aldıkları ev bir statü simgesiyken aynı zamanda Canan'ı da kuşatan bir hapisane gibidir. Canan, evinin kadını olarak hep evde gösterilir, yeni evi gezerken mutfağı görünce gülümser

---

lemez bir boyuta gelmiştir. İşte internette olan bu olayların, intiharların, cinayetlerin hiçbirinin bilimsel açıklaması yapılamıyor. Ama bunu göz ardı edersek dünyayı büyük bir tehlikenin beklediğini söylemek hiç de zor değil. Hele ki biz bir Müslüman ülkeyiz. Böyle şeylerden etkilenmeyiz demek bana cehaletin ve sorumsuzluğun en ileri seviyesi olarak geliyor."

<sup>16</sup> Yönetmen bir konuşmasında, Kuran-ı Kerim bu konuda açık, anlaşılır mesajlar verdiği için din ve bilim karşılaştırması söz konusu olduğunda didaktik söylemin gerekli olabileceğini söyler (Köçer, 2014, s. 27).

ve "uzatmaya gerek yok bu ev tam bana göre" der. Ataerkil ve muhafazakâr ideoloji ile kapitalist üretim biçimi yararı bir biçimde birliktedir. Öztürk'ün Juliet Mitchell'a atıf yaptığı gibi aile "hem ilerlemenin önündeki tek engel, hem de kapitalizm için kuşkusuz gerekli olduğu halde, onun bile aşmış olduğu bir 'geriliği' korumanın tek aracı gibi görünür" (2000, s. 132). Judith Williamson'a göre kadınlar ev, aşk ve cinsellikle yan yana gelir ama para, iş ve siyasetle bitişirilmmez (aktaran Öztürk, 2000, s. 63). Bu evlilikte de iş bölümü nettir, kadın erkeği işe gönderir ya da mutfakta çalışırken erkek evden çıkıp işe gider. Dolayısıyla kadın kamusal alanda modern toplumun içinde yer almaz, o sadece evlilik kurumunun bir parçasıdır. Koruyucu bir "koca" ve güven duyduğu zengin bir "ev" Canan'ın ödülüdür, çünkü toplumsal cinsiyet rolünü başarıyla oynayan geleneksel bir "eştir".

Öteki kadın Banu, başarılı ve bağımsızdır, tam da bu nedenle ideal işe, aileye, eşe sahip değildir. Sonuçta şeytani varlıkla/cinle anlaşılan bir "cadı" olarak temsil edilen kadın karakterin kötücül doğası, filmde muhafazakâr otoriteler tarafından kontrol edilmediği için bu hale gelir. İfşa edilmesinin ardından, Canan'ın "Bu kadar nefretin, kinin sebebi ne?" sorusuna Banu "Bende olmayan her şey hep sende vardı!" diyerek yanıt verir. Beneton'a göre (2011, s. 37) otorite, muhafazakâr düşünce için din kadar gerekli bir şeydir, otoriteye ve dine ait ilkeler ve dogmalar "aklın sapkınlığını" sınırlandırır. Banu'nun kusurlu doğasının onaylanmasının dışında çok güzel, çok akıllı ve bağımsız<sup>17</sup> bir kadın olarak "kendi iyiliği için sahip olması gereken" eşe ve aileye erişemeyeceği; aile, din gibi eksik otorite figürleri nedeniyle başının belaya girebileceği veya "şeytana uyup" bela getirebileceği filmde açıkça öngörülür.

Filmdeki didaktik-muhafazakâr tonu öne çıkaran bir diğer unsur, modern tıbbın ve dini inançların açıkça karşı karşıya getirildiği sahnelerdir. Karısının durumu kötüleşince Volkan öncelikle bir doktora başvurur. Doktor ile Volkan arasında geçen ve modern tıp literatürüne ilişkin ayrıntılı sahneler bize sonradan tıbbın da kaçınılmaz biçimde çaresiz kaldığını, bilimin sonuç vermediğini, doktorun kibrinin yüksekliğini ve "açıklayamadığı olayların dehşeti" nedeniyle de en nihayetinde aciz kal-

<sup>17</sup> Volkan'ın karısıyla konuşurken sarf ettiği "Bu kadar güzel ve zeki olmak da başa bela. Baksana kız yıllardır kendine bir erkek bulamadı" sözlerinin yanı sıra; Canan'ın Banu'yu uyararak "evde kalmaması" için erkekler konusunda çok seçici davranmamasını öğütlemesi dikkat çeker. Banu, "evde kalsam ne olur ki" derken kedinin saldırısına uğrar, bu bile anında cezalandırıldığının göstergesidir.

dığını gösterecektir. Nitekim film boyunca beyaz kıyafetler içinde sunulan din hocasıyla siyah giyen doktor sahneleri, renklerle çatışmaya işaret eder; bilim, Aydınlanma'nın "taptığı" akıl ve kibirli doktor mahkûm edilir. Din hocasını gören doktor Volkan'a çok kızacaktır: "Karın bu haldeyken onu bir *din şarlatanının* önüne mi attın?" Hoca ise doktora "Tıp şu anda bu kıza yardım edemez. Bilim asla tapılacak bir ilah değildir. Elbette gereklidir; ancak insan *bir şeye inanmadan* asla yaşayamaz. Bilim kadar din de bir ihtiyaçtır. Neden ayrımcılık yapıyorsun?" diyerek yanıt verir. Hemen ardından tezini ispatlayacağını belirtir ve kadın bedenindeki Semum'a seslenir; doktorun kadına dokunmasını ister, bu dokunuş sonucunda doktor çılgın atar, dehşete düşer, çaresizdir. Son sözü din hocası söyler ve tezini kanıtlar: "Bazen görmek için iki gözden fazlası gerekir *doktor*".<sup>18</sup>

Bu sahneler vasıtasıyla inanç dine tamamen eşitlenir, doktor da inancı hor gören bir konuma yerleşir. Hoca ne kadar makul ve uzlaşmacıysa doktor da o kadar kör ve aşağılayıcıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi doktor ve hocanın giysilerinin renkleri bile zıttır, sürekli çatışma içinde temsil edilirler. Finalde doktor, dehşet duygusuyla baş edemez ve delirmenin eşliğinde evi terk ederken bilim de saygınlığını yitirir, otoritesi yerle bir olur.<sup>19</sup>

Filmin sonunda din hocası, Banu'nun büyü yaptığını ortaya çıkarır. Banu'nun baştaki nazık, güzel, sevimli hâli "cadı" olmasıyla son bulur. Kalıpyargı bir cadı imgesinde olduğu gibi sesi rahatsız edicidir ve aşırı tizdir; hatta davranışı, bakışları bile farklılaşır; saçları dağınık, giysileri ve yüzü kararak "çirkinleşir". Gürhan Topçu'nun Sallman'dan aktardığı gibi, olumsuz temsil edildiklerinde doğaüstü güçlerini kötücül bir biçimde kullanan ve çirkin şekilde betimlenen cadıların şeytani varlıklarla yaptıkları işbirliği (ki tek tanrılı dinlerde bu günahdır) en büyük suçlarıdır.

<sup>18</sup> Y. Gürhan Topçu'nun "İslami Korku Filmlerinin Türk Modernleşmesiyle İmtihani" başlıklı makalesinde belirttiği gibi, *Semum*'daki hoca karakterinin "uzun süre Pakistan'da yaşamış bir âlim" olduğu bilgisinin verilmesi de önemlidir. "Batının bilimi varsa İslam'ın ilmi vardır"; Pakistan vurgusu adım adım şeriat giden, radikal İslam'ın önemli merkezlerinden biri olduğu düşünüldüğünde anlam kazanır (Topçu, 2013, s. 355).

<sup>19</sup> Yazar-yönetmen Karacadağ'ın din hocasıyla psikiyatrinin temsilleri konusunda söyledikleri çok açıktır: "Anlatmak istediğim, inançlı bilim ile inançsız bilim arasındaki çizgi. Bilim inançlı olsa ve dua ile tıbbın gerektirdiği teknoloji birlikte uygulanabilse ortaya çok farklı bir sonuç çıkar. Hatta sokaktaki şarlatanların önüne geçilmiş olur. Din adamları ile bilim adamları neden ortak çalışmasın? Bir hasta var orada, tıp çaresiz. Ama hoca duanın gücüyle iyileştiriyor. Bilimin, 'Benim on yılda çözemediğimi başkası nasıl çözüyor?' deyip bu işe el atması gerekir" (aktaran Lüleci, 2008, s. 179).



Cadılık, batılı anlayışta kadınlarla bağlantılıdır. Cinsel açıdan tehdit edici olan kadınlar kötü, şeytansı ve zayıftır; bu nedenle cadı ya da büyücü sayılırlar. Şeytanla işbirlikleri nedeniyle erkek iktidarına ve dine büyük bir tehdit oluştururlar (Sallman'dan aktaran Topçu, 2004, s. 195). Din hocası, inanarak ve dua ederek Canan'ı Semum'dan kurtarır. Banu'nun ruhu, cezalandırılmak üzere cehennem ateşine sürüklenirken perdenin kararmasına çılgınlıkları eşlik eder, film böyle biter.

### **Biat Ettiren Sağduyu: Azazil: Dügüm**

*Semum*'daki Canan karakterinin yerini *Azazil: Dügüm*'de, üniversitede okuyan Sinem alır. Genç kadın sanrılar eşliğinde giderek kötüleşmeye başlayınca, sevgilisi Akın'ın yönlendirmesiyle bir psikiyatra başvurur. Kendini iyice kaybedip saldırganlaştığında ise, yine bilimin ya da tıbbın başarısız kaldığı, açıklayamadığı olaylar ortaya çıkar ve Akın ilk başta küçük gördüğü din âlimine başvurmak zorunda kalır. Din hocası bu sefer "Azazil" adındaki doğaüstü bir varlığı/cini Sinem'e musallat edenin kiskanç teyzesi Leyla olduğunu açığa çıkarır. Sinem kurtulurken günahkâr teyze ile ona yardım eden büyücü kadın cehenneme yollanarak cezalandırılır.

*Azazil: Dügüm*'de de benzer motifler muhafazakâr ideolojiyi inşa eder. Muhafazakârlığın kadın doğasına atfettiği kötülük burada da karşımıza çıkar ve kötülüğün çıkış noktası bir kez daha bir kadının (teyzenin) başka bir kadını (yeğeni olan Sinem'i) gençliği, güzelliği ve iyi bir ilişkisi olması nedeniyle kiskanmasıdır. Ancak bu kez din ve bilim çatışması didaktik olmaktan çok "hegemonik"tir, muhafazakâr ideoloji bu açıdan kurulur.

İlk sahnelerde, üniversitede bir toplantıya konuk olarak çağrılan din âlimi Rahman Arın ve ekibi (bir psikiyatir ile "metafizik uzmanı" Salih Memişoğlu<sup>20</sup>) doğaüstü olayları nasıl çözdüklerini, bedenleri doğaüstü bir varlık tarafından ele geçirilen kadınları dinsel yöntemler sayesinde nasıl kurtardıklarını dinleyicilere anlatır ve bir video kaydı izletirler. Kayıtlardaki görüntüler, hegemonik biçimde rıza ve ikna yoluyla haklılığı kanıtlamak doğrultusunda tüm film boyunca kullanılır. Rahman Hoca vi-

<sup>20</sup> Uzaylıların gelip "selamın aleyküm" diyerek kendisini selamladığını iddia eden ve "metafizik ve biyoenerji uzmanı" olduğunu söyleyen Salih Memişoğlu'nun deneyimlediği doğaüstü olaylara dayanarak filmin çekildiği, filmin tanıtım metinlerinde öne sürülmüştür. Ayrıca Burak Memişoğlu filmin yapımcısı ve Salih Memişoğlu'nun oğludur. Bu filmin devamı olan *Azazil 2: Büyü* filmini yapan da yine Burak Memişoğlu'dur.

deoyu izlettirdikten sonra öğrencilere şöyle der: "Söyleşiye başlamadan önce, hepinizin beni tereddütlü gözlerle dinlediğini gördüm. Hiç sıkıntı değil. Benim zaten alışık olduğum bir durum bu. Kimseye de bir şey katılmak derdinde de değilim. Fakat gördüğünüz gibi, dünyada da entresan şeyler oluyor arkadaşlar". Ekip, doğaüstü olaylara sağduyulu yaklaşıp, dinsel referanslarla izleyiciyi ikna etmeye çalışırken bir yandan da uzlaşımçı ve ılımlı görünmektedir. Rahman Hoca'nın yukarıda aktarılan sözleri de buna örnek oluşturur. Panelin soru-yanıt bölümünde kendini "materyalist" bir insan olarak tanımlayan, bilimin ışığından giden ve metafizik olana uzak duran Akın, tüm bu olayların psikiyatri ile açıklanabileceğini iddia eder. Rahman Hoca'nın yanıtı şöyledir:

Ben bu meselelere başladığımdan beri beni en çok ziyaret eden kişileri bana psikiyatrlar göndermiştir. Benimle birlikte birkaç vakaya tanık olan her bilim adamı bu işin üniversitede bir kürsüsü olması gerektiğini söyledi zaten. Şimdi işin dinî boyutunu bir kenara bırakacak olursak, odada uçuşan eşyaların, kızın içinde bulunduğu durumun, hatta erkek sesiyle hiç bilmediği İbranice sözleri söylemesinin bilimsel olarak bir karşılığı yoktur. *Bu yüzden referansım din.*

Bu sahnede mekân önemlidir, hocanın kayıtları bir üniversitede öğrencilere göstermesi ve söyleşiye üniversitede yapması boşuna değildir. Bilimsel, akademik bir kurum olarak üniversitenin seçilmesi, bir çeşit meydan okumadır, dinle karşıtlık oluşturulurken onaya ve uzlaşmaya ihtiyaç duyulur, bilim kurumundaki dinleyiciler yumuşak bir biçimde ikna edilmeye çalışılır. Doğaüstünün araştırılması bağlamında üniversitede özel bir kürsü ve dinsel yöneme alan açmak için bir talep dillendirilir. Ekipte gönüllü bir psikiyatrin bulunması da bu mesleğin hegemonik rıza üretiminde önemli bir rolü olan aydın kategorisi içine yerleştiğini hatırladığımızda kayda değerdir. Ne düşündüğüyle ilgili bir soru üzerine psikiyatır, hocayı onaylar ve yöntemlerini kabul ederken işlevsel bir rol üstlenir:

Geçen sene, doğudaki bir köyümüzde bir ailenin evi kendi kendine yanıyordu. Şu anda görüntülerini de izliyorsunuz zaten.<sup>21</sup> Bilimsel olarak ne olduğunu uzmanlar açıklayama-

<sup>21</sup> Psikiyatrin konuştuğu sahnede perdede akan görüntüler, Kanal 7'de Salih Memişoğlu'nun yer aldığı "Şanlıurfa'da Cinlerin Yaktığı Ev"le ilgili haberden alınmıştır. Bu görüntüler için bkz.: <http://salihmemisoglu.com/index.php/gorsel-medya/19-salih-memisoglu-sanl-urfada-cinlerin-yakt-g-ev>

dı. Daha sonra yine Rahman Bey gibi bir uzmanın vakayı çözüme kavuşturduğuna ben tanık oldum. Şu anda bilimsel olarak bunu açıklayamıyor olmamız bu meselenin bilimsel bir cevabı olmadığı anlamına gelmez. Ama bu tip metafizik uzmanlarının şu anda bizden daha fazla bu konuya hâkim olduklarını *ben kabul ediyorum*.

Bir başka bilimsel tarafı temsil eden karakterin (Akın) kendini materyalist olarak nitelediğini hatırlayarak filmin sonunda düştüğü durumun ders verici olduğunu söyleyebiliriz; Akın başta karşı çıktığı Rahman Hoca'dan "sabaha kadar özür dileyecek" ve hatta yardım etmesi için yalvaracaktır. Çünkü Sinem'in kontrolden çıkması sonucunda elinden bir şey gelmez, doktorlardan da bir fayda görmez, çaresiz kalınca "sağduyulu" davranıp hocaya başvurur. Kaya Özkaracalar'a göre (2015, s. 28) "Özetle Azazel: Düğüm, materyalist karakteri çaresizliğe düşürüp hocaya yalvar yakar biat ettirirken hocayı yücelten dikotomik anlatısıyla İslamcı hegemonya inşa süreçlerine doğrudan katkı yapmaya yönelik bir film olduğunu belli eder". Akın'ın filmin sonunda öne çıkarılan bu rızası ve kabulü yoluyla, izleyici de karakterle özdeşleşme bağlamında ikna edilmeye yönelik paralel bir süreci deneyimler.

### **Dinsel İnanç ve Ötekileştirme: Üç Harfliler 2: Hablis**

Üç Harfliler 2: Hablis filminde, yine benzer bir biçimde kadın bedenine hablis bir varlığın (cin) musallat olması anlatılır. Gerçek olaylara dayandığı iddia edilen filmin mekânı Sivas'tır; Kara ailesinin hayatı kâbusa döner; çünkü kötü bir varlık kızları Seval'i ele geçirmiştir. Yıllar sonra, maruz kaldığı hablis varlıklar yüzünden hayatı kâbusa dönen ve bir hastaneye yatırılan Serpil'in (Seval'in kardeşi) bakış açısından geriye dönüşlerle hikâyeye anlatılır.

Muhafazakâr ideolojiyi kuran motifler ve temalar, inanç ve dinin bilimle çatışması, insan doğasının kusurluluğu ve aklının sınırlılığı, gelecekte otoritenin yüceltilmesidir. Bu filmde de kadın bedeni ele geçirilir; kadınların kusurlu ve zayıf bir doğası olduğu varsayılır; doktor/bilim insanı katı bir bakış açısıyla inancı yine küçümser; toplumsal cinsiyeti gereği dinin/geleneğin temsilcisi ve koruyucu aile reisi/otorite olması gereken evin babası inançsız ve acizdir. Üç Harfliler 2: Hablis örtülü, didaktik ve hegemonik söylemin de ötesine geçerek dinsel inanca sahip olmayan

insanlar için "nefret söylemi"<sup>22</sup> üretir ve onları ötekileştirerek<sup>23</sup> muhafazakâr ideolojiyi kurar.

Üç *Harfliler 2: Hablis*, 2002'de Sivas'ta Eskikale adlı bir mahallede, gerçek olduğu iddia edilen cin çıkarmaya dair bir olayın görüntüleriyle başlar. Bu sahnede ses kuşağında ezan sesi duyulurken siyah çarşafı iki kadın yardımcıyla bir erkek hocadan oluşan ekip, Seval'in ele geçirilmiş bedeni için dua eder. Kadın sopayla dövülüp kontrol altına alınmaya çalışılırken estetize edilmiş bir şiddet gösterilir. Seval bir süre sonra artık kıpırdamaz, hoca kapıdan kendisini izleyen Serpil'le (daha küçük bir çocuk) göz göze gelir ve çaresizce bakar. Öldü sanılan Seval kefene sarılmıştır; ancak ölü beden kıpırdar, karakter seyirciyi etkin ve gördüklerinden sorumlu bir konuma yerleştirmek ister gibi başını birden kameraya/seyirciye çevirir, ardından jeneriğe geçilir.

Hikâyenin "yaşanmış, gerçek bir olaya dayandığı" iddia edilirken tam da bu nedenle filmde adı anılmayan varlıklara "inanmamanın" bir şeyi değiştirmeyeceği, hegemonik bir söylem eşliğinde onların her zaman var olduğu vurgulanır. Bununla bağlantılı bir biçimde bir kez musallat olunduktan sonra kimseye yardım edilemeyeceği, bunun yaşam ve ölüm arasındaki sınırı ortadan kaldıran bir deneyim olacağı belirtilir.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> AİHM (Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi) kararlarında, "dinsel hoşgörüsüzlük dâhil olmak üzere, hoşgörüsüzlüğe dayalı nefreti yayan, kışkırtan, teşvik eden veya meşrulaştıran her türlü ifade biçimine" atıfta bulunulur. Bu bağlamda nefret söylemi hem "ırkçı nefretin veya başka bir deyişle kişilere veya gruplara yönelik nefretin belirli bir ırka ait olmaları nedeniyle kışkırtılması"nı hem de "dinsel nedenlerle nefretin kışkırtılması; inananlar ile inanmayanlar arasındaki ayrıma dayalı nefretin kışkırtılması"nı içerir. Nefret söylemi açık olmayabilir, hatta normal ya da mantıklı sözlerde de gizli olabilir (Weber, 2009, s. 3-5).

<sup>23</sup> Benzer bir ötekileştirme, *Ezan* (Fuat Yılmaz, 2015) ile *Azem 2: Cin Garezi* (Erdoğan Kazımoğlu, 2015) filmlerinde de vardır. *Ezan* filminde Ali karakteri, "inançsız", uyumsuz ve içkiye düşkündür. Sarhoş olduğunda çiçekçi bir kıza çarpıp oradan kaçır, bu kez erkek karaktere, Ali'ye kızın ailesi büyü yapar. Annesi öldüğünde köyün delisi "İblis, dinsiz, uğursuz! Annen senin yüzünden öldü, git bu köyden!" diye ona saldırır. Ali'nin nişanlısı da onun inançsızlığını eleştirir, namaz bile kılamadığını söyler. Ali, köyün camisine zikir çekmeye giderken gönülsüzdür ve "Ne işim var benim, saçma sapan işler..." der. Finalde, yaşadığı korkunç olayların kâbus olduğu ortaya çıkınca, sabah camiye gider, namaz kılar. *Azem 2: Cin Garezi* filminde diğer filmlerde olduğu gibi genç bir kadının bedeni cin tarafından ele geçirilmiştir; kadın iki din hocası tarafından bağlanır, ayın yapılarak kurtarılmaya çalışılır. Durumu yanlış anlayan inançsız bir çift, aslında cinlerin musallat olduğu kadını bu iki erkeğin elinden kurtarmak isterken cinler tarafından ele geçirilir. Sabah ezanıyla kapatıldığı evden inançsız çifti kullanarak kaçan kadının/cinin, ezanı susturduğu gösterilir.

<sup>24</sup> Basın bülteni "izlenenin sadece bir film olmadığını" vurgular: "Adlarını an-

Serpil, psikoz tedavisi görürken doktora, cinlerden adını anmaması gereken varlıklar olarak söz eder. Bu varlıkların kendisiyle birlikte olduklarını belirttiğinde ise doktoru, Serpil'in "inanmaya devam ettiği"ni, ilaçlara cevap vermediğini not alır. Filmde, inanç (din) ve inançsızlık (dinsizlik) çatışması, üstelik inançsızlığa duyulan hoşgörüsüzlüğün nefret boyutuna gelmesi dehşet duygusunu arttırır.

Ahmet kızı Seval'i öncelikle doktora götürür; ancak yardım alamaz. Anneyle dede karakterleri, Seval'in "deli" ya da hasta olmadığını, cinlerin onu ele geçirdiğini adını anmayarak (üç harfililer) evin babası Ahmet'e söylerler. Ahmet, boş bir inanca kapıldıklarını düşünerek eşine ve babasına tepki gösterir. Ahmet'le babası arasında geçen diyalogda, kızının güven içinde yaşayamamasının nedeni olarak Ahmet'in "inançsızlığı" gösterilir, toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmamış, ailesini koruyamamış, geleneksel baba otoritesine sahip olmamıştır. Babaya göre cinler musallat olmuştur, Ahmet'e göre kızı hastadır. Babasına "Bu devirde hâlâ bu cinlere inanıyorsun" diyerek kızdığına babası o ismi ağzına almamasını, varlıklarının Kuran'da da yazdığını söyler. Bunun üzerine geçen konuşma şöyledir:

Ahmet: *İnanmıyorum o kitaba. Ve de onların varlığına. Anladın mı?*

Baba: *Tövbe. Oğlum tövbe de. Sen nasıl böyle oldun oğlum, nasıl? Senin inanmaman onları yok etmez. İnanmasan da varlar, varlar... Zaten... Zaten hep bu yüzden...*

Ahmet: *Ne bu yüzden baba?*

Baba: *Başımıza gelen bütün belalar senin bu inançsızlığın yüzünden oldu. Bak kızının haline, senin yüzünden işte.*

Ahmet: *Ya, evet, benim yüzümden. Benim dine, cinlere, kitaplara*

---

maktan bile çekindiğiniz varlıklar tüm ailenizin kaderini sonsuza dek değiştiriyor. Sizin onlara inanmamanız onları yok etmiyor. İnanmasanız da adlarını anmasanız da onlar hep sizle beraberler. Her yerdeler, sizi görüyorlar ve izliyorlar ama siz onları göremezsiniz. Kendilerini size göstermeye karar verirlerse bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Bir kere hayatınıza girerlerse asla çıkmazlar. Her yıl binlerce insan üç harfililerden kurtulmak için çareyi medyumlarda, metafizik uzmanlarında, cinci hocalarda arıyor. Cin çıkarma seanslarında hayatlarını kaybedenler var. Kendi kendine yanan evler, eşyalar, geceleri aynalardan çıkanlar, siz uyurken sizi izleyenler... Onların âlemine hoş geldiniz. Artık geri dönüş yok... 14 Ağustos'ta kâbusunuz sinemalarda sizi bekliyor. Bugüne kadar seyretmediğiniz, unutamayacağınız korkunç sahneler, zihninizden silmeyeceğiniz sesler sinema salonlarında sizi bekliyor. Her şeyin bir filminden ibaret olduğunu sanmayın. Gerçek hiçbir zaman bu kadar gerçek olmamıştı" (Üç Harfililer 2: Hablis'ten İlk Afiş, 2015).

inanmayışım yüzünden olmayan şeyler musallat geldi başımıza, değil mi?

Baba: Bak hâlâ isimlerini anıyor. Oğlum, inanmasan da alay etme. Küçümseme. Anma isimlerini.

Ahmet: Ne olur baba? Beni de mi çarparlar? Bana da mı musallat olurlar?

Bu kötü varlık finalde, baba otoritesinden mahrum kalan Seval'in "merakına yenik düşüp" bir harabeye girmesi yüzünden önce kendine sonra da onu takip etmiş olan Serpil'e musallat olur. Bu yıkık dökük evde aslında çok uzun zaman önce büyücü kadınlar ayin yapmışlardır ve kız kardeşler de şimdi bu lanete maruz kalmıştır. Sadece kendileri değil, aileleri de bu nedenle lanetlenir. Seval görünüşte ölmüştür ama cezası daha da büyüktür, mezarında her gün yanmaya devam eder. *Üç Harfliler 2: Hablis* filminde öykü evreni ve zamanının 2002'de Sivas'ta geçtiğini hatırlayalım. Son sahnelerde Kara ailesinin evinde yangın çıkması, evde kilitli kalan ailenin "Yanıyoruz!" çığlıklarıyla perdeye yansımaları anlamlıdır.<sup>25</sup> Filmde inançsız bir baba yüzünden aile büyük bir nefretle cezalandırılır, nefret söylemi burada da bir kez daha devreye girer.

## Bastırılan Ses'in Geri Dönüşü

Bu noktada öncelikle, din unsuruna yaslanmadan çekilen, alternatif bir söylemi içeren ve farklı alt türlerdeki "öteki filmlerden" de bahsedebiliriz. Toplumsal bir travmadan, somut bir korkudan (deprem korkusu), bir kâbustan yola çıkan *Küçük Kıyamet* (Yağmur ve Durul Taylan, 2006) güçlü bir kadın karakteri merkezine alır. *Htr2b: Dönüşüm* (Osman Evre Tolga, 2012) uluslararası kapitalizme, ilaç piyasasına eleştiriler yönelten; erkeği kurtaran ve toplumsal cinsiyet kalıplarını tersine çeviren, pasif erkeklerle zıtlık içerisindeki savaşçı kadın karakterleri perdeye taşıyan bir film olmasının yanı sıra bir zombi filmi olarak farklı bir alt tür örneğidir. Toplumsal anlamda derinlere yerleşmiş polis korkusunu ele almasıyla

<sup>25</sup> Bununla ilgili olarak, olayların Sivas'ta yaşanmış olduğuna dair filmin açılış sahnesine konulan ibare üzerine tekrar düşünmek gerekir. Filmin geçtiği mekânla ilgili film boyunca başka herhangi özel bir vurgu öne çıkarılmazken, filmin sonunda içeriye hapsedilmiş insanların diri diri yandığına işaret eden çığlıklarıyla evin yanı sıra hayli estetize ve rahatsız edici biçimde, adeta gözümüze sokularak sunulur. Başka herhangi bir şehir değil de Sivas'ın tercih edilmiş olması, Türkiye'de işlenmiş en büyük insanlık suçlarından biri olan Madımak Katliamı'nı akla getirmektedir ve filmin nefret söylemini pekiştiren önemli bir gösterge olarak okunabilir.

göze çarpan *Baskın* (Can Evrenol, 2015) denenmemiş bir alt türe (*gore* - kan filmi) dâhil olması bakımından ilgi çekicidir. Etkin bir kadın karakterin merkeze alındığı bir başka film olan *Naciye* (Lütfi Emre Çiçek, 2016) aile kurumuna yönelttiği radikal eleştirilerle ve çocukluk travmaları gibi konularla öne çıkan örneğine rastlanmamış bir *slasher* filmidir. Kişisel hafızadan yola çıkarak toplumsal belleğe uzanan, unutkanlığın sınırları üzerine politik bir gerilim olarak tanımlanan *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2016) ise yakın politik tarihte yaşadığımız, bu çalışmanın konusu olarak bahsedilen toplumsal dönüşümlere yönelik kaygının somutlaştığı bir filmidir ve alt metninde bu kaygıya dönük olarak Türkiye'nin en önemli toplumsal travmalarından biri yer alır: Madımak Katliamı<sup>26</sup>.

Bu çerçevede değerlendirilebilecek bir film olarak *Ses*, ayrıntılı olarak çözümlenen diğer filmlerden farklıdır; muhafazakâr ideolojiyi yıkması, onu muhalif bir yerden altüst etmesi açısından önem taşır. Filmde muhafazakâr motifler olarak yerleşik değerlere, aileye, geleneğe, organik topluma farklı bir biçimde bakılır. Kusurlu ve özü itibarıyla kötü addedilen insan doğasına dair yaklaşım ve özgür bireye duyulan güvensizlik filmde eleştirilir. Bu izleklerin karşısına bir tür *negatif özgürlük* (bireyin yalnız başına bırakılması), kalıp yargıların dışındaki insanı, geleneksel rollerin ötesine geçen ve toplumsal cinsiyet normlarına uygun davranmayan karakterleri çıkarır. İnsan doğasının kötücüllüğünü değil de yaşam süreçlerinin bilince olan etkisini öne çıkararak muhalif bir söylemle hikâyesini yaratır. Film aslında birbirini bütünleyen gerçek ve rüya, bilinç ve bilinçaltı, en nihayetinde bir metin ve alt metin olan iki anlatıyı iç içe geçirerek gelişir.

*Ses* filminin ana kadın karakteri Derya, bir çağrı merkezinde çalışır, annesiyle yaşar; bir gün rutin yaşamı içinde gaipten bir "ses" duyar ve gündelik hayatı alt üst olur. Derya başta "sesi" yadsımaya çalışır ama bir süre sonra bu ses hayatını kontrol edecek ve kâbuslar başlayacaktır. Filmin ana erkek karakteri Onur, Derya'nın çocukluk arkadaşıdır ve aynı zamanda iş yerinde patronudur. "Ses", Onur'u takip etmesini ister. Derya, sonunda bu "sesin", bir yandan çocukken deneyimlediği, Onur'un da tanık olduğu travmatik bir olayla ilgili karanlıkta kalmış, dile getirilmesi yasaklanmış yönleri açığa çıkarmak hem de kendi pratik yaşam sürecinde

<sup>26</sup> 2000 sonrası Türk korku sinemasında üretilen muhalif filmler nitelik yönünden çok çeşitli olup anlatsal zenginliğe daha fazla sahip olsalar da, muhafazakâr ideolojiyi destekleyici yönlerden inşa eden filmlere kıyasla sayısal açıdan daha azdırlar.

"karanlıkta kalmasını" ve "korkmasını" engellemek üzere ortaya çıkan, bilinç ve bilinçaltı düzeyinde işleyen bir iç ses olduğunu anlar.

Filmin başkarakteri ve şimdiye kadar incelenen tüm filmlerdeki karakterlerin çok önemli bir anti-tezi olan Derya'nın ötekiliği, özellikle annesi ve yakın arkadaşı Filiz'le olan diyalogları ve görsel çerçeveler aracılığı ile vurgulanır. Söz konusu ilişkilerde, rekabet, kıskançlık, düşmanlık gibi bir kötücüllük içerilmez; gerek ailede gerekse de bireysel bağlamda geleneksel rollerin ve muhafazakâr değerlerin izinden gidilmediği gibi, tersine bunları yıkıcı ve dönüştürücü bir söylem kurulumu. Derya, bazı sahnelerde sıkılmakla korkmak ya da gerçekle rüya, bilinçle bilinçaltı arasına sıkışmış gibi görünürken, "ses" adeta araya girercesine bu ayrımları kaldırmaya yönelik çalışır.

Filmin açılışında Derya, annesiyle birlikte katıldığı ve oldukça sıkılmış görüldüğü bir düğündedir. Kendisiyle flört etmeye çalışan biriyle istemeyerek de olsa dans edip sohbet ederken ona, korktuğu durumları ve nesnelere (rüyasında birdenbire yalnız kaldığını görmek; bıçak, karanlık, gölgeler, ezan...) anlatır ve bu durum dans ettiği adam tarafından tuhaf karşılanır. Aynı zamanda düğünde Onur'la da karşılaşır ve ilk kez "yasak" diyen bir "ses" duyar. Bunun üzerine, tıpkı dinlediğimiz rüyadaki gibi herkes birden uzaklaşıp kaybolur ve Derya karanlıkta, düğün salonunun ortasında tek başına kalır. Film boyunca rüya mı gerçek mi duygusu bizi takip eder. Bu sahne, farklı oluşu ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine uzak oluşu nedeniyle Derya'nın organik toplumda yalnız kalacağına dair korkusunu bize anlatıyor gibidir. Bastırılanlar, saklananlar, yasaklananlar vardır belki ama artık "ses" ortaya çıkmıştır.

O gece rüyasında ezanla birlikte yataktan kalkıp merdivenlerden indiğini görür. Masada annesi elindeki bıçakla sebze doğramaktadır, bıçağın parlaklığı tekinsizdir. Anne bıçağı kızına uzatarak, "Tut şunu... Yalnız kalırsın sonra" der. Ertesi sabah anne, bir bıçakla ve sebze dolu bir tepsiyle Derya'nın yanına gelir. Bu sahnede aralarında Derya'nın erkeklerle olan ilişkisindeki tuhaf davranışlarına, kimseleri beğenmediğine ve sonunda "yalnız kalacağına" ilişkin annenin endişesini dışa vuran konuşmalar geçer. Annesi kızının iyiliğini istediğini söyler, üstelik kızından kendisinin nesilden nesle devam etmesi beklenen endişelerini, "korkularını" da paylaşmasını ister. Artık evlenmeli, bir ailesi olmalı, kendine bir düzen kurmalı, güvenlik için geleneği devam ettirmelidir. Tam bu sırada "ses" araya girer: *Hepsi Yalan*.



Derya sık sık rüyayla gerçek arasında kalır, bastırdıklarıyla sesin sayesinde yüzleşir. Daha önce anlatıldığı gibi, Wood'un kültüre özgü, o kültürdeki geleneksel rollerin oynanması için insanların koşullandırılmasını içeren "artı özbaskı" tanımına ve sorununa burada yeniden değinmek yararlı olacaktır. Artı özbaskının farklılıkları ve öteki'ni bastırması gerekir (Wood, 1997a, s. 71).

Norm'dan uzak Derya'nın muhafazakâr sistemi ve geleneği tehdit edici konumu Filiz'le diyalogunda görülür. Evliliğe hazırlanan yakın arkadaşı, davetiyeler konusunda Derya'nın fikrini sorar. Derya birini rastgele seçer, düşün sahnesindeki gibi sıkılmış görünür. Filiz, filmde geleneksel kadın-erkek ilişkilerinin sürdürücüsü ve kalıpyargıların üreticisi konumundayken Derya, Filiz'in gelinlik provasında dahi "sesi" bastırmaya çalışmaktadır. Bu esnada çığırından çıkmaya başlayan "sesi" susturmak için kulaklıkla müzik dinler ve kendini ortamdaki yalıtır. Filiz yeterince yardımcı olmadığı için arkadaşına şakayla karışık serzenişte bulunur ve "Bunalım mısın nesin? Orta yaş bunalımı..." der. Derya'dan derdini söylemesini beklerken "ses" devreye girer:

Filiz: Senin canın sıkkın.

Derya: (Gülerek) Nerden çıktı?

Filiz: Ne oldu sana?

Ses: Sıkıldın...

Derya: (Kaygıyla elini başına götürüp duraklayarak) Yok bir şey.

Ses: Sıkıldığını söyle.

Filiz: Nasıl yok? Görmüyor muyum ben?

Derya: (Yakın çekime alınarak, yüzünde kendi kendisiyle savaştığını ve zorlandığını gösteren bir ifadeyle) Canım biraz sıkkın...

Ses: (Bir bölünmüşlüğe işaret edecek şekilde Derya'nın yüzünün yarısı çerçeveye girerken duyularak) Canın sıkkın değil. Sıkıldın...

Filiz: Ne oldu ki?

Derya: (Bütünleşmeye işaret edecek şekilde yüzü çerçevede ortalanırken kendini engellemeyi bırakıp "ses"le aynı anda konuşarak) Sıkıldı[n]m.

Ses: Aferin...

Filiz: Ne demek o?

Derya: Hiç...

Filiz: Benden mi sıkıldın?

Ses: *Evet ondan sıkıldın.*

Derya: (Elleriyle başını tutmaya ve zorlanarak konuşmaya devam ederek) Yok... Yok Filiz'ciğim sadece bu evlilik meseleleri biraz... (duraklar).

Ses: (Sözünü tamamlayarak) *Sıktı seni.*

Bastırılmayan ve artık susmayan bir "ses" açığa çıkar. "Ses", Derya'nın kalıp yargılardan uzaklaşmasını, geleneksel rollerinden sıyrılmasını ve bir anlamda gerçek benliğini açığa çıkarmasını, saklamamasını ister. Canı sıkın değildir, yalnızca sıkılmıştır; Wood'un (1997a, s. 71) belirttiği gibi sorun "ataerkil kapitalizmin mantıksal ürünüdedir"; yabancılaşan emekle ataerkil aile uğruna etkinleşen artı özbaskının, "toplumun çoğunluğa sunduğu, kesinlikle yaratıcı ve doyurucu olmayan uğraşlarda doyum bulan, bunlarla yetinen kişileri yaratmasındadır". Ataerkil toplumun değerleriyle çatıştıkça kâbusla gerçek, bilinçle bilinçaltı arasındaki sınırı ortadan kaldıran "ses" hep kendini hatırlatır, Derya'dan karanlıktan çıkmasını talep eder ve *yalan der, hepsi yalan / uyanamadın mı? / hâlâ karanlık...*

Film, insanın doğasına, özüne bir kötülük ya da kusur atfetmez. Bu bağlamda, kadınlar arasındaki ilişkiler hümanist bir biçimde ele alınır. Derya'nın annesi kızına karşı otoriter bir tonda konuşmaz; çekingendir, kendisine nasıl öğretildiyse öyle ilişki kurar. Annesi, sesin derinliklerine çekildikçe dengesini kaybeden Derya'ya şefkatle yaklaşır. Bir sahnede Derya annesinin kucığına cenin pozisyonunda yatar. Kamera, anne ve çocuğun bu ilksel pozisyonundaki güven ve şefkatin bütünselliğini vurgulayacak şekilde tepe açısında konumlanır. Derya'nın kız arkadaşıyla ilişkisi de benzerdir. Gelinlik provası sırasında yaşanan tartışma sonrası Filiz kızgındır; ancak bir yandan da tuhaf davranan Derya için endişelenmeye devam eder. Hatta düğün öncesi nişanlısı evlenmekten vazgeçince Derya'nın omzunda ağlar. Aslında kişilik olarak birbirlerinden çok farklı iki kadın olmalarına karşın birbirlerini seven, şefkatli iki arkadaş arasındaki kız kardeşlik ilişkisi vurgulanır.

Ses filminde başta son derece korkutucu ve tekinsiz bir biçimde Derya'yı rahatsız eden sesin aslında onun bastırmaya çalıştığı iç sesi olduğu anlaşılır; bir bakıma Derya kendi kendine mesaj göndermektedir. Muhalif söylem bir kez daha tam da bu finalde ortaya çıkar. Bastırılan ses,

bilinçaltından bilince yükselir. Derya, duyduğu sestten önce korkar, sesin gaipten geldiğini düşünür. "Ses"i bastırmak, susturmak, engellemek için uğraşır; hatta başaramayınca bir an yaşadıklarının metafizik açıklaması olabileceğini bile düşünür. Bu şekilde "ses"ler duyan insanları araştırırken benzer bir deneyim yaşayan bir radyo programcısına denk gelir ve sunucuyla aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Derya: Siz de sesler duyuyormuşsunuz?

Sunucu: Canım ben dikkatinizi çekmek için her şeyi derim. Yeter ki dinleyin, sponsor para kazansın.

Derya: Gaipten ses duyuyorum dediniz.

Sunucu: *Herkes duyar arada.*

Derya: Benimki öyle bir ses değil, bir kere sürekli konuşuyor. Üstelik benim iyiliğimi de istemiyor.

Sunucu: Nasıl anladın?

Derya: Beni bir sokağa götürdü. Orada kapkaççılar üstüme saldırdı. Üstelik arkadaşımın aramı bozdu. Ne yapmaya çalışıyor bilmiyorum.

Sunucu: (Alaycı bir tavırla) Ha oradan anladın... Ünlü bir ressam var. Deli gibi içiyor. Dünyayı bizden daha sarı, böyle parlak parlak görüyor. Sonra ne oluyor? Acayip resimler yapıyor. Sanat tarihine geçiyor. Adı Vincent Van Gogh. [...] Şimdi söyle, Van Gogh kendini zehirlemekle iyi mi yapmış, kötü mü yapmış?

[...]

Sunucu: Sesin ne yapacağını bilemezsin. Belki güldürür, belki öldürür. Ama en azından ölümün bile bir işe yarar.

Derya: Ama sizin de bir sesiniz vardı.

Sunucu: [...] Vardı tamam, vardı. Deli değilsin. Ya da *tek deli sen değilsin.* Rahatla.

Aslında bu konuşma, sesin doğaüstü ya da metafizikle değil; tersine farklılıkla, özgün olanla ilişkili olduğunu ima eder. Genelde Aydınlanma'yı özelde modern tıbbı, bir başka ifadeyle ussal olana güven duymayı topyekûn ve idealist bir biçimde itibarsızlaştırmaya ya da mahkûm etmeye çalışmaz. Wood'a göre (1997a, s. 71) "ataerkil kapitalizmin mantıksal ürünü" olduğu düşünülen "ideal kişiye" karşı eleştirel açıdan yaklaşılr. "İdeal" kişi, artı özbaskı etkin olduğunda tek eşli, heteroseksüel, ataerkil

kapitalist ve burjuva, "cinsel ve zihinsel enerjisi minimuma indirgenmiş, makineleşmeye elden geldiğince yaklaştırılmış olan bireydir" ve yine ona göre "kültürümüzde kaçınılmaz olan doyumsuzluk, kaygı ve nevroitiklik de buradan kaynaklanmaktadır".

Derya, öz baskı azaldıkça aynı anda bir devrimci ve bir nevroitik olur. "Ses" Derya tarafından duyulmayı değil dinlenmeyi talep eder. Nitekim Derya sese kulak verdiğçe ve onu dinlemeyi öğrendikçe geçmişini anımsar, bilinçaltında bastırılmış anılar açığa çıkar, anımsadıkça aydınlığa ulaşır ve korkmamaya başlar. Annesinin babası tarafından öldürüldüğünü ve anne bildiği kişinin anneannesi olduğunu öğrendikten sonra, artık susması gerektiğini sandığı "ses" son kez korkutucu biçimde duyulur. Filmin başından beri bıçaklara dokunamayan Derya, eline bıçak alarak ayna karşısına geçer, *korkmaz*, ressamın hikâyesindeki gibi kulağını keser:

Derya: (Kanayan kulağını tutup, aynadaki aksiyile konuşarak) Yine rüya...

Ses: Değil.

Derya: Rüya işte. Ses gibi konuşuyorsun.

Ses: Beğenmediysen... (Derya'nın ses tonuna geçerek) Değıştireyim.

Derya: Ses... Sen miydin?

Ses: Sen, ben. Aynı şey. Biz birlikte büyüdük. Ben hep yanındaydım. Hep konuşmaya çalıştım seninle. Ama sen ancak ben sesimi değıştirdince beni dinlemeye başladın.

Derya: Ne işe yaradı?

Ses: Değıştin. Eski Derya değilsin artık. *Korkmuyorsun*. [...]

Derya: Öyle konuşma artık tamam mı? Kendi sesin daha güzel...

Kâbuslar ve rüyalarla gerçeğin arasındaki sınır kaybolur, Derya "kendisini" fark eder ve "ses" bu defa adeta tanıdık bir melodi gibi devreye girerken, Derya kendine tanımlanan tüm artı baskıdan arınmışçasına ilksel hâline geri döner, cenin pozisyonunda yatağına uzanır, ellerini kanayan kulağının altına koyar ve film kapanır. Toplumsal-muhafazakâr normlara ve kültürel baskılamaya biçimlerine aykırı bir kadın karakteri merkeze yerleştirmeye dönük tercihin yanı sıra, hikâyenin finalinde aydınlanan ve anlaşılabilir haliyle, filmin aile içi kadına yönelik şiddete ve kadın cinayetlerine karşı da güçlü bir "ses"i ve sözünün olduğu anlaşılır.

## Sonuç

Türkiye’de 2000’li yıllarda çekilmiş ve amaçlı örneklem olarak seçilen korku filmlerine baktığımızda, patriarkal aile, gelenek, otorite, din gibi muhafazakâr motiflerin, bu filmlerde din-inanç ve bilim karşıtlığı (önce genel olarak inanç kavramının vurgulanması, sonrasında her türlü inancın dine eşitlenecek şekilde ele alınması); insan doğasının kusurluluğu ve kötücüllüğü (baskın olarak kadın doğasına atfedilen kötücül ve kusurlu nitelikler, kıskançlık, rekabet, düşmanlık, “cadı”lık; erkeklerin ise acizlik yönünden, geleneksel otorite kaynağına uzak düşmekten ötürü kusurlu oluşları); insan aklına güvensizlik (bilim insanının hedefe konulması, bilimin itibarsızlaştırılması, “aklın esareti”) ve gelenek ve otoritenin kaynağı olarak din (görevleri belirlenmiş insanlarca imlenen ve organik topluluğun, ataerkil ailenin huzur ve istikrarının bozulması; bu kurumların ve yerleşik değerlerin, rollerinin dışına çıkan insanlarca tehdit edilmesinin yarattığı felaketler) başlıkları altında toplayabileceğimiz izlekler doğrultusunda hegemonik ve karşı-hegemonik söylemleri kuracak şekilde anlatıya eklemlediğini söyleyebiliriz.

Bu doğrultuda öncelikle üzerinde durulması gereken, 2000’li yıllarda İslamcı hegemonya süreçlerinin inşasına destekleyici yönde eklemlediği düşünülen dini korku filmlerinin doğüstü unsurları içeriş biçimidir. Nitekim Kaya Özkaracalar’a göre (2016) korku filmlerinin büyük bir kısmında “İslamcılığın en net tezahürleri görülmekte”, İslami unsurlar muhafazakâr bir ideoloji içinde “belirgin bir İslamcı mesaj kaygısı” güderek kullanılmaktadır. Öte yandan yazara göre bu coğrafyada bir yönetmenin “doğüstü öğeler içeren bir korku filmi çekmeye giriştiğinde cin ve benzeri unsurlara yer vermeyi tercih etmesinde muhakkak siyasal İslamcı bir ajanda ile hareket ediyor olması gerekmez”. Aslında bu öğelerin hangi bağlamda, nasıl işlendiği önemlidir. Bu filmlerin sadece İslami motifleri içermesi ve dinsel söylemi vurgulaması değil, aynı zamanda “inançsız” insanları eleştirip onları hedef almaları, İslami motif ve söylemlere yer veren bu tür filmlerin anlatısının gerektirdiğinin fazla, aşırı vurgulamalarıdır (Özkaracalar, 2016). Nefret söylemine varacak ölçülerde artan bir dini mesaj kaygısıyla inançsız bireyleri hedef almanın yanı sıra, dini öğeleri ve söylemleri anlatının gerektirdiğinin çok daha ötesinde ve korku kodlarına yoğun şekilde içerilmek suretiyle kurgulayan bu filmlerin, bu yolla dinin kendisini ve dindar bireylerin inançlarını istismar etmenin önünü açtıkları da ileri sürülebilir.

Hegemonik söylemi yeniden kuran filmlerin bir diğer önemli özelliği de filmlerdeki dinsel tonun değişerek, söylemlerin yoğunluğunu ve niteliğini farklılaştırmasıdır. Başka bir deyişle, bu filmlerde içerilen muhafazakâr motif ve izlekler üzerindeki İslami vurgunun tonu, sürekli yenilenen, değiştirilen, sınırlanan ve sınanan hegemonik mücadeleler zeminini imleyecek şekilde, yoğunlaşarak devam etmiştir. Bu bağlamda:

**Büyü - Örtülü Söylem:** Gelenek ve otoritenin çerçevesinin, inancın dine (Sünni Müslümanlık) üstü kapalı biçimde eşitlenerek çizilir.

**Semum - Didaktik Söylem:** Belirgin bir dinî mesaj kaygısı var. Bilimin her yönden acizliğini vurgulayacak şekilde din ve bilim karşı karşıya getirilir.

**Azazil: Dügüm - Hegemonik Söylem:** Din ve bilim karşıtlığı çerçevesinde onay ve rıza almaya yönelik hegemonik vurgu, üniversite ortamında ve aydın kategorisi bağlamında pekiştirilir.

**Üç Harfliler 2: Hablis - Nefret Söylemi:** Dinî inançları olmayanların ötekileştirilmesi ve şiddetle cezalandırılması söz konusudur. Tüm kötülüklerin, dinin gereklerini yerine getirmeyen insanlar yüzünden ortaya çıktığı açıkça dile getirilir.

Bu filmlere genel olarak bakıldığında karşımıza çıkan bir diğer bulgu, filmlerin anlatı ve söylemlerinin son derece keskin dikotomiler eşliğinde kuruluyor olmasıdır. Kadın/erkek başta olmak üzere; özel/kamusal, inanç/bilim, düşman/kurban, acizlik/yol göstericilik-kılavuzluk üzerinden oluşturulan karşıtlıklar incelenen ve muhafazakâr söylemi destekleyen her filmde mevcuttur.

Bu bağlamda, yukarıda adı geçen filmlerde tekrar eden dinsel unsurların baskın olduğu muhafazakâr sembol ve söylemler doğrultusunda öncelikli olarak göze çarpan, ileri derecede kadın düşmanı bir tavrın içeriiliyor oluşudur. Nitekim Türkiye’de de 2000 sonrası hegemonik süreci ayırt edici kılan otoriter, irrasyonalist ve gerici çizgideki anti-modernizm ve Aydınlanma karşıtlığı düşünüldüğünde ilk olarak kadın, kadın cinselliği ve kadın bedeninin hedefe konulduğu görülür.<sup>27</sup> Ses hariç incelenen film-

<sup>27</sup> İktidar partisi kadrolarınca sarf edilmiş ve son yirmi yıla damgasını vuran "kadın ile erkeğin eşit olması fitrata aykırı"; "kız mıdır kadın mıdır bilemem"; "kadınlar iş aradığı için işsizlik yüksek"; "evdeki işler yetmiyor mu?"; "kadınsa iffetli olacak, herkesin içinde kakhaha atmayacak, bütün hareketlerinde cazibedar olmayacak"; "annelerin, annelik kariyerinin dışında bir başka

lerde de kadınlar kurban ya da düşman olmak üzere dikotomik bir ontolojiye indirgenen, edilgen konumda bulunan ve filmlerin sonunda bertaraf edilen kötücül karakterler olarak temsil edilir. Kadınlar arası ilişkiler, bu kurban (musallat edilen) ve düşman (büyü yaptıran) ayrımı temel alınarak rekabet ve kıskançlık vurgusu üzerinden, muhafazakârlığın kusurlu insan doğası izleğine uygun biçimde ortaya çıkar. Kadınlar arası dostluk ilişkisine çok nadiren rastlanılsa da, bu durum filmin anlatısında önemli bir yer teşkil etmez ya da sonradan aslında öyle olmadığı gösterilerek tamamen bozular. Kadınlar filmlerde çoğunlukla özel alanda konumlandırılmış vaziyette bulunurlar. Öncelikle evin, sonrasında tek bir odanın içine hapsedilirler. Kamusal alanda etkin, başarılı ve özgür oldukları özellikle belirtilen kadınların cezalandırılması söz konusudur. Öte yandan, aile içindeki "kadınlık" rolünü yerine getirmeyen ve bundan memnun olmayan ayrıksı kadınlar da cezalandırılır. Kocasına "saygı" duymayan, "görevlerini" yerine getirmeyen ya da "elindekiyle" yetinmeyen tamahkârlık ve hasetle ilişkilendirilen kadın portreleri çizilir. Bir bakıma, otoriteyi ve eril cinsel iktidarı reddeden kadınların zaten doğası gereği kusurlu kadınlar olduğu da onaylanır. Kadın bedeninin neredeyse şiddet pornografisini içerecek şekilde kuşatılması da tüm filmlerde görülen ve dikkat çekilmesi gereken bir başka olgudur. Odaya hapsedilip yatağa bağlanan kadınlar her filmde tekrar tekrar karşımıza çıkar. Dört bir yanı erkeklerle kuşatılmış olarak çerçeve içine yerleştirilen, bunun ötesinde cin çıkarma ayinleri sırasında bir ya da daha fazla erkek tarafından sopalarla dövülen; tamamen çarşafarla sarılmış, ağzı yüzü kapatılmış, kefen içine alınmış kadın bedenleri filmlerde sıklıkla görülmektedir.

Tekrar eden ayırt edici bir diğer unsur, bahsedilen dikotomik tavra uygun şekilde rasyonalite ve inanç kategorisinin tek "temsilcisi" konumuna getirilen erkeklerin, kurban/aciz ve yol göstericiler karşıtlığında anlatıya dâhil olmasıdır. Çoğunlukla bilim insanı olan, bir dini inanca başvurmayı başı sıkışınca kadar gerekli görmemiş ya da açıkça materyalist olduğunu, herhangi bir dine inanmadığını ifade eden erkeklerin otorite eksikliğinden mustarip oluşları çokça vurgulanır. Bu erkekler geleneksel ve koruyucu "baba" görevinde başarısızlığa mahkûm oluşlarıyla ön plâna çıkarlar. Başka bir deyişle kadın kurban oluyorsa sadece kendi kusurlu doğası yüzünden değil, aynı zamanda erkeğin kadim otorite

---

kariyeri merkeze almamaları gerekir" minvalindeki cinsiyetçi-ataerkil söylemler son yirmi yılın bu doğrultudaki özetini oluşturur. Söylemlerin derlemesine ulaşmak için bkz: (Sarı, 2015).

eksikliğinden ve acizliğinden ötürü de kurban olmaktadır. Buna uygun şekilde erkek karakterlerin genellikle din âlimi ya da yol gösterici figürler olarak sunulan diğer bölümü, patriarkal aile kurumu başta olmak üzere tüm toplumda otoritenin yeniden tahsis edilmesinden sorumlu kesin kurtarıcılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda dinin inanca eşitlenmesi durumu ile bilimsel yöntemler de olabilecek en uç şekillerde karşı karşıya getirilir; aklın ve rasyonalitenin (özellikle modern tıp biliminin) itibarı ayaklar altına alınır.

Buna karşılık *Ses* ise, içerdiği muhafazakâr izlekleri (gaipten gelen ses gibi), muhafazakâr hegemonyaya alternatif ya da yıkıcı bir yaklaşımı sergileyecek biçimde inşa eden ve İslami korku filmleri akımının dışında kalan "öteki filmler" arasında önemli bir yerde durmaktadır. Önceki filmlerde ortaya çıkan dinsel ve hegemonik tonun artarak anlatıya eklenmesi durumuna karşıt olarak *Ses*'te inşa edilen muhalif söylem, *bastırılanın geri dönüşünü* imler. Nitekim bir "ses" in peşine takılıp korkusuzca araştıran, sorgulayan, aklına koyduğunu yapan, inatçı ve direngen bir kadın olarak Derya, incelenen diğer filmlerde sunulan tüm kadın karakterlerin adeta anti-tezi gibidir. Bunların yanı sıra, Derya'nın emekçi bir kadın (bir çağrı merkezi işçisi) olduğu da vurgulanır; filmin neredeyse tamamında kamusal alanda görülür. Film boyunca dışsal, doğaüstü bir varlık sanmaya meyilli olduğumuz, korkutucu ve rahatsız edici bir biçimde duyulan, yabancı ve tehdit edici bir durumu imlermiş gibi görünen ses'in Derya'nın kendi iç sesi çıkmasına yönelik tercih de önemlidir. Derya'nın sesi ona sürekli bir şeyler hatırlatmaya çalışır; başka bir deyişle "canavar sıradanlığı tehdit eder". Metafiziğin üstü, artı-özbaskının boyun eğdiremediği, bertaraf edemediği ayrık bir kadın portresiyle çizilir. Bu bağlamda bu çalışmada öne çıkan bulgulardan bir tanesi de popüler "tür" kategorisi içerisinde yer alan bir film olarak *Ses*'in, kültürel hegemonya mücadeleleri göz önüne alındığında döneminin en ilerici ve feminist filmlerinden biri olarak değerlendirilebileceğidir.

### Kaynakça

- Akdoğan, Y. (2004). *Ak Parti ve Muhafazakâr Demokrasi*. Alfa.
- Akdoğan, Y. (2010). Muhafazakâr-Demokrat Siyasal Kimliğin Önemi ve Siyasal İslamcılıktan Farkı. H. Yavuz (Ed.), *Ak Parti Toplumsal Değişimin Yeni Aktörleri* (s. 59-95).
- Arman, M. N. (2014, Mart). Yeni Türkiye Muhafazakârlığının Onto-



lojik Krizi. *Bilim ve Ütopya*, 237, 54-58.

Bakar, Ö. (Yönetmen). (2014). *Azazil: Dügüm* [Film]. Türkiye: Burak Film Yapım.

Beneton P. (2011). *Muhafazakârlık*. (Çev. C. Akalın). İletişim.

Birler, Ö. (2015). Muhafazakârlık. G. Atılğan & E. A. Aytekin (Haz.), *Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler* (315-328). Yordam.

Bora, T. (2015). *Türk Sağının Üç Hali: Milliyetçilik Muhafazakârlık İslamcılık*. Birikim.

Bourget, J. L. (2003). Social Implications in the Hollywood Genres. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (51-59). University of Texas Press.

Çelik, S. (2017). *Türk Korku Sinemasında Muhafazakârlığın İnşası*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Cherry, B. (2009). *Horror*. Routledge.

Çiğdem, A. (2013). Sunuş. T. Bora & M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 5: Muhafazakârlık* (s. 13-19). İletişim.

Dubiel, H. (1998). *Yeni Muhafazakârlık Nedir?* (Çev. E. Özbek). İletişim.

Eagleton, T. (2011). *İdeoloji*. (Çev. M. Özcan). Ayrıntı.

Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. (Çev. T. Ilgaz, H. Tufan). Kesit.

Gramsci, A. (1986). *Hapishane Defterleri Seçmeler* (Çev. K. Somer). Onur.

Güler, E. Z. (2014). Muhafazakârlık. H. B. Örs (Ed.), *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* (115-162). İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Hall, S. (2014). *İdeoloji ve İletişim Kuramı* (Çev. A. Gürata). S. İrvan (Ed.), *Medya, Kültür, Siyaset*, (79-96). Pharmakon.

Hatipoğlu, A. (2014, Mart). Muhafazakârlık ve Demokrasi: Mutsuz Bir Evlilik Hikâyesi. *Bilim ve Ütopya*, 237, 39-53.

Heywood, A. (2010). *Siyasi İdeolojiler* (Çev. A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnanç, Ş. Akın, B. Kalkan). Adres.

Karacadağ, H. (Yönetmen). (2008). *Semum* [Film]. Türkiye: J Plan Medya Skala.

- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset* (Çev. G. Koca). Metis.
- Köçer, S. (2014, Aralık). 'Korku'muz Yerel Kültürden Beslenmeli. Hasan Karacadağ'la Söyleşi. *Film Arası*, 25-27.
- Lüleci, Y. (2008). *Türk Sineması ve Din*. Es.
- MacBean, J. R., (2006). *Sinema ve Devrim* (Çev. E. Yılmaz). Kabalıcı.
- Nisbet, R. (2007). *Muhafazakârlık: Düş ve Gerçek* (Çev. M. F. Serenli & K. Bülbül). Kadim.
- Oğuz, O. (Yönetmen). (2004). *Büyü* [Film]. Türkiye: UFP.
- Özger, O. (2021). AKP Siyasetinde Popülist Bir İnşa Pratiği Olarak Milli İrade Söylemi. *Moment*, 8 (1), s. 330-352.
- Özkaracalar, K. (2015, Mart). Azazil: Düğüm. *Korku Yılığ 2014* (Alt-yazı Sinema Dergisi Eki), s. 28.
- Özkaracalar, K. (2016, 13 Şubat). İslami Korku Filmlerinin İdeolojik/Siyasi Topoğrafyası. İleri Haber. <http://ilerihaber.org/yazar/islami-korku-filmlerinin-ideolojiksiyasi-topografyasi-50243.html>
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. Alan.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera* (Çev. E. Özsayar). Ayrıntı.
- Saraçoğlu, C. (2011). İslami Muhafazakâr Milliyetçiliğin Millet Tasarımı: AKP Döneminde Kürt Politikası. *Praksis*, 26, s. 31-54.
- Sarı, D. Deniz. (2015, 18 Haziran). AKP Zihniyetinin Kadına Bakışı. *Birgün*. <https://www.birgun.net/haber/akp-zihniyetinin-kadina-bakisi-12-yilda-kim-ne-dedi-83051>
- Shoemaker, P. & Reese, Stephen D. (2014). İdeolojinin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi (Çev. S. İrvan). S. İrvan (Ed.), *Medya Kültür Siyaset* (97-132). Pharmakon.
- Sholle, D. (2005). Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye (Çev. M. Küçük). M. Küçük (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji* (255-293). Bilim ve Sanat.
- Thompson, J. B. (1984). *Studies in the Theory of Ideology*. University of California Press.
- Toktamışoğlu, M. (Yönetmen). (2015). *Üç Harfliler 2: Hablis* [Film]. Türkiye: TME Films.

Topçu, Y. G. (2004). Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın. F. Dalay Küçükkurt & A. Gürata (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler* (157-212). Vadi.

Topçu, Y. G. (2013). İslami Korku Filmlerinin Türk Modernleşmesiyle İmtihani. M. Oğuz & Z. Altundağ (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 10: Sinema ve Hayal* (358-345). Bağlam.

Turner, G. (2016). İngiliz Kültürel Çalışmaları (Çev. D. Özçetin & B. Özçetin). Heretik.

Üç Harfliler 2: Hablis'ten İlk Afiş. (2015, 30 Mart). *Sinemalar.com*. <http://www.sinemalar.com/haber/4498/uc-harfliler-2-hablis-ten-ilk-afis>

Ünal, Ü. (Yönetmen). (2010). *Ses* [Film]. Türkiye: Bir Film Mars Production.

Weber, A. (2009). *Nefret Söylemi El Kitabı*. <http://panel.stgm.org.tr/vera/app/var/files/n/e/nefret-soylemi.pdf>

Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat* (Çev. E. Tarım). Adam.

Wright, J. H. (2003). Genre Films and the Status Quo. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (42-50). University of Texas Press.

Wood, R. (1979). An Introduction to the American Horror Film. R. Wood & R. Lippe (Ed.), *The American Nightmare: Essays on American Horror Film* (7-28). Toronto: Festival of Festivals.

Wood, R. (1997a). Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış (Çev. N. Yeğinoğlu). 25. *Kare*, 19, 70-76.

Wood, R. (1997b). Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış II (Çev. N. Yeğinoğlu). 25. *Kare*, 20, 71-77.

Wood, R. (2004). Foreword: 'What Lies Beneath?'. S. J. Schneider (Ed), *Horror Film and Psychoanalysis Freud's Worst Nightmare* (xiii-xviii). Cambridge University Press.

Yalman, G. (2014). AKP Döneminde Söylem ve Siyaset: Neyin Krizi? S. Coşar & G. Yücesan-Özdemir (Haz.), *İktidarın Şiddeti AKP'li Yıllar, Neoliberalizm ve İslamcı Politikalar* (s. 23-46). Metis.

Yetiş, M. (2015). Hegemonya. G. Atılğan & E. A. Aytakin (Haz.), *Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler* (87-98). Yordam.

