

Araştırma Makalesi – Gönderim Tarihi: 12 Eylül 2019- Kabul Tarihi: 7 Aralık 2019

## Türk Korku Sinemasına Panoramik Bir Bakış ve İdeolojik İzdüşümleri

Ozan Özpay<sup>1</sup>

### Öz

Sinema endüstrisinin gelişmesiyle birlikte tür sineması ortaya çıkmıştır. Belirli bir kitleyi hedefleyen ve bu bağlamda kendine özgü sinemasal kodları kullanan tür sinemasının önemli yapıtaşlarından biri de korku türüdür. Tarihin her döneminde popülerliğini yitirmeyen korku türünün Türk sinemasındaki serüveni ise pek parlak olmamıştır. Birkaç başarısız deneme sonrasında bu türe dair üretim anlamında herhangi bir girişimde bulunulmamıştır. 2000’li yıllarla birlikte Türk sinemasında korku türünde film üretimi hiç görülmediği kadar artmış ve buna bağlı olarak ticari anlamda başarı da sağlanmıştır. Bu çalışmada sinemanın Türkiye’deki serüveninde korku türünün seyri incelenmiş ve 2000’lere kadar hiç ilgi görmeyen bir türün neden 2000’ler sonrasında popüler olduğu sorusuna cevap aranmıştır. İlk olarak sinema ve ideoloji ilişkisine değinilmiş, daha sonra tür sinemasının yapısı açıklanarak sinemada korku türünün yeri ve ideoloji ilişkisi tartışılmıştır. Son olarak korku türünün Türk sinemasında varoluşu ve 2000’li yıllarla birlikte Türkiye’nin değişen siyasi iklimiyle beraber korku türünün popülerlik kazanmasında ideolojik eksenin katkısı sorgulanmıştır. Bu çalışmada, literatür taraması ile elde edilen veriler, belirlenen tema bağlamında betimsel analiz yöntemi kullanılarak yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Korku Sineması, Tür Sineması, Korku Türü, Sinema ve İdeoloji.

Atf: Özpay, O. (2019). “Türk Korku Sinemasına Panoramik Bir Bakış ve İdeolojik İzdüşümleri”. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (AKİL) Aralık (32), s. 551-567

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ozanozpay@me.com, ORCID No: 0000-0002-0352-696X

## A Panoramic View to Turkish Horror Cinema And Its Ideological Projections

### Abstract

With the development of cinema industry, film genres have been emerged. One of the important building blocks of genre cinema, which targets a specific audience and uses its own cinematic codes is horror genre. The horror genre which has been popular in every period of cinema history, has never been popular in Turkish cinema. After several unsuccessful attempts of shooting horror movie, no attempt has been made to produce related to this genre. With the 2000s, the production of horror genre movies increased more than ever and commercial success was achieved in Turkish cinema. In this study it's examined the journey of the movies in the horror genre in Turkish cinema and it's been questioned why a film genre that had not received any interest until the 2000s gained popularity after the 2000s. Firstly, the relationship between cinema and ideology is mentioned, then the structure of genre cinema is explained and the place of horror genre in the cinema is discussed. Afterwards the articles looks for the reasons of the genre's immediate popularity in 2000s and questiones wheather Turkey's changing political climate of the 2000s and new ideological tendencies were affective or not. In this study, the data obtained through literature review were interpreted by descriptive analysis applied to assessed theme.

**Keywords:** Turkish Horror Cinema, Film genre, The Genre of Horror, Cinema and Ideology.

### Giriş

Lumiere kardeşlerin sinematograf ismi verilen cihazla ilk film gösterimini gerçekleştirdikleri tarih üzerinden 124 yıl geçti. Bu süre boyunca adına sinema denilen büyüdü dünya hem teknik hem de kuramsal anlamda başlangıcından bugüne farklı bir konuma gelmiştir. Gerçekliğin birebir yansıtılması çabası ile insanlar üzerinde şok etkisi yaratan yüzyılın icadının bir fenomene dönüşerek en etkili sanat biçimlerinden biri olan sinemaya kaynaklık ettiği ve sinemanın da endüstri haline gelerek popüler kültür mitinin önde gelen başat aracı olarak ideolojinin arzu nesnesi konumunu aldığı söylenebilir.

Sinema, kendi içindeki evrimsel yolunda görsel dilini oluşturarak toplum üzerinde etkin hale gelmesiyle birlikte gösteri odaklı eğlence ritüelinin bir parçası haline gelmiş, bazen en kullanışlı ideolojik iletken, bazen de ideolojinin ta kendisi olmuştur. "İdeoloji söylemsel alan içinde toplumsalın kendini anlama ve anlatma çabası olarak sinemaya eklenir" (Çoban, 2009: s.5) ve ideolojiyle sinemayı ayırştırmak mümkün değildir. "İdeoloji, çoğunlukla, göstergeler, anlamlar ve değerlerin bir egemen toplumsal iktidarın yeniden üretilmesine katkıda bulunma tarzları anlamına gelir; ama aynı zamanda siyasal çıkarlar ile söylem arasındaki her anlamlı konjonktürü de ifade eder" (Eagleton, 1996: s.304). Geleneksel Marksist düşünceye göreyse, Foucault'nun da ifade ettiği gibi (2011: s.178-179) kişinin hakikatle olan ilişkisini tahrip eden ve kendi damgasını vuran, toplum ya da siyasal erk tarafından yapılan müdahaledir. Tarihsel gelişim sürecinde sinema, bir sanat olarak bu konjonktürün en anlamlı araçlarından birisi belki de en önemlisi haline gelmiştir. Çoban'a göre sanat (2009: s.5), toplumsal kültürün

inşası sırasında egemen ideolojinin tahakkümü altındadır ve üretim araçlarını kontrol edenler, düşünsel ve sanatsal üretim üzerinde de söz sahibi olurlar ve sanatın ideolojik işlevleri toplumla birlikte ele alındığında bir anlam kazanır. Bu nedenle sanatı var olduğu toplumun dinamiklerinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Görüntünün kaydedilmesi ve aktarılması tekniğinin Eric Hobsbawm'ın "aşırılıklar çağı" (2006) olarak nitelediği zaman diliminin hemen öncesine denk düşmesi ister tesadüf isterse "kader" olsun, ideolojik hegemonya yarışı içinde iktidarlar sinemanın bir sanat olarak en hassas ve etkin iletişim araçlarından birisi haline gelmesine katkıda bulunmuş ve bunu propaganda ile yapmışlardır.

Sinema, ideoloji ve politik söylem arasındaki ilişki, D.W. Griffith'in *The Birth of A Nation* (*Bir Ulusun Doğuşu*, 1914) filmine kadar uzanır. Kurgu ile birlikte görüntünün dilini yani sinematografiyi etkili biçimde kullanan ilk yönetmenlerden olan Griffith, *Bir Ulusun Doğuşu* filmiyle çekim ölçeklerinin kurguyla dansını farklı bir anlatı aracı olarak kullanarak pelikülün soğuk metalle temasını bambaşka bir anlamsal boyuta taşır. ABD'nin bir devlet olarak ulus bilincini kazanma sürecini anlatan film çoğu zaman bir başyapıt olarak addedilmesine karşın birçok yönden de o dönemin yerel ideolojisinin "baskın sapkınlığının" bir dışavurumu olması ile suçlanır. 1950 yılında ABD'de Wolfenstein ve Leites'in yaptığı bir çalışmada; ortak kültüre sahip insanların idealleri ve hayalleri de ortaktır ve bu ortaklık, popüler mitler, öyküler ve sinema diline de kaynak oluştururlar (Aktaran: Tırpan, 2004: s.19). Bu bağlamda ideolojik tahakkümün oluşmasında, toplumun soluduğu düşünce ve söylem atmosferinin etkili olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır.

Rus İmparatorluğu'nun yıkılması ve Ekim Devrimi sonrası Lev Kuleşhov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov ve Sergei Eisenstein gibi kuramcı yönetmenler kurgu üzerine çalışmalar yapmıştır. Özellikle Eisenstein, Griffith'ten aldığı mirası ileri götürerek filmlerinde kurgu üzerine deneysel yaklaşımlar sergilemiştir. Taze devrimin heyecan dolu topraklarında yegâne propaganda aracı artık sinema olmuştur. Eisenstein'in da dahil olduğu bir ekip, ajitasyon trenleri sayesinde ulaşılmazı zor, en ücra köşelere giderek devrim propagandasını sinema aracılığı ile yapmışlardır. Nitekim Eisenstein'in 1925 tarihli uzun metrajlı ilk filmi *Stachka* (*Grev*) ve aynı yıl çektiği *Bronyenosyets Potyomkin* (*Potemkin Zirhlisi*), oluşturduğu sinema dilini ideolojisinin itkisine borçlu olan filmlerdir. Eagleton (1996: s.305), ideolojilerin söylemlerinin doğruluğu yanında birçok yanlış önermeyi de içlerinde barındırdığını ve adil olmayan, baskıcı siyasal sistemlerin birçok kez yapmaya zorlandıkları şeylerin çarpıklığı altında ezildiğini belirtmektedir. 1933'te Almanya'da ise Hitler önderliğinde faşist Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin iktidara gelmesiyle birlikte Joseph Goebbels'in başkanlığında Halkı Aydınlanma ve Propaganda Bakanlığı kurulmuştur. Bakanlık, propagandanın en etkili aracı olarak Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi sinemayı seçmiştir. Goebbels, belgesel yönetmeni Leni Riefenstahl'a Nazi ideolojisinin ve askeri gücünün görkemini tüm dünyaya gösterebilmeleri için bir belgesel sipariş etmiş ve 1935'te *Triumph des Willens* (*İradenin Zaferi*) filmi çekilmiştir. Nazilerin *Potemkin Zirhlisi*'na cevabı olan film; sinematografi, kurgu ve metaforun "harikulade" bir bileşimi olsa da sonuçta ortaya çıkan şey Nazi savaş makinesinin çığ propagandası olmaktan öteye geçememiştir (Stam, 2014: s.20). Sanat toplumsal bir üründür ve sanatı kendi toplumsal varoluşunun dışında düşünmek

olanaksızdır. Sanatın temel işlevi, itkisel gücünü eleştirel bakış açısıyla birleştirerek toplumun zihniyet anlamında daha da gelişmesini sağlamaktır, fakat baskın ideolojinin etkisi altında, var olan değerleri dönüştürerek ya da yeni değerler oluşturarak egemen ideolojiye hizmet eden bir sanat anlayışı da bulunmaktadır (Adanır, 2003: s.15). Diğer taraftan sanata misyon olarak “toplumu bilinçlendirme” görevi vermek de sanatı en baştan içerik düzeyine indirgeyerek ideolojik temsil haline getirir.

Sinema sanatının toplumsal işlevleri üzerinde çalışan Fargie, sinemanın ideolojik işlevlerini iki gruba ayırır: İlk olarak sinema, var olan ideolojilerin temsilidir ve amacı temsil ettiği şeyi yaymaktır, ikinci amacıysa temsil ettiği gerçekliği yansıtma iddiasında olmasıdır ve gerçeği yansıtma iddiasında olması, ideolojik işlevi açısından vazgeçilmezdir (Aktaran: Tırpan, 2004: s.52-53). Sinemanın politik yanı her zaman güçlü olmuştur. Çünkü filmler bir şekilde gerçekliğin yeniden inşa edilmesidir ve bu gerçekliğin nasıl oluşturulacağı konusunda ortak düşünceye yön vererek toplumun ayakta kalmasını sağlayan mekanizmalara güç verir (Ryan ve Kellner, 2010: s.38).

“Sanat yapıtının özgül işlevi, var olan ideolojinin gerçekliğinin kendisiyle ara açma, bir uzaklık bırakma yoluyla görülmesini sağlamak olduğu için, sanat yapıtı doğrudan ideolojik etki yaratmaktan geri kalmaz, bu nedenle ideoloji ile başka herhangi bir nesne ile olduğundan çok daha sıkı ilişkilere sahiptir ve sanat yapıtını onun ideoloji ile olan bu ayrıcalıklı ilişkisini hesaba katmaksızın yani dolaylı ve kaçınılmaz ideolojik etkisini hesaba katmaksızın özgül estetik varlığı içinde düşünmek olanaksızdır” (Althusser’den aktaran Çoban, 2009: 5).

Bütün sanat dallarını kapsayıcı bir şekilde içine alan sinema, ideolojinin toplumsal hayata müdahale eden temsilcisi gibidir ve “[...] ideolojik içerikten tamamen yoksun bir sanat eseri yoktur” (Plehanov, 1987: s.40). Kameranın var olan somut gerçeği olduğu gibi içine alan bir alet olduğunu savunan klasik sinema kuramına göre sinemanın gerçeği yeniden oluşturma sürecinde yararlandığı tüm araçlar aslında gerçekliğin birer parçasıdır. Gerçeklikse aslında egemen ideolojinin kendisidir ve kameranın kaydettiği şey bu ideolojinin kurumsallaşmamış halidir (Easthope’den aktaran Mencütekin, 2010: s.264). Jean-Patrick Lebel’e göre, “Alıcı kendinden ideolojik bir aygıt değildir. Herhangi bir ideoloji üretmediği gibi, yapısı gereği de yalnızca egemen ideolojiyi yansıtmak zorunda değildir. Alıcı, ideolojik yönden tarafsız bir araçtan, bir aygıttan, bir makineden başka bir şey değildir [...]” (Aktaran: Yılmaz, 2008: s.66). Kameranın gerçekliği olduğu gibi içine alan bir alet olduğunu savunan düşüncenin tam aksine, bunun sadece bir klişeden ibaret olduğunu savunan bir görüş de mevcuttur. Kameranın açısı, yüksekliği, objektifin özelliği, film ya da bilgisayar ortamına aktarımı gibi süreçler gerçekliği manipüle eder ve orada duran şey artık başkalaşarak gerçekliğin ideolojik olarak yeniden yorumlanmış bir sunumu haline gelir ve bu bağlamda herhangi bir fotoğraf karesi ya da sinema filmi tamamen ideolojiktir (Kolker, 2011: s.21). “Sonuçta sinema bir yandan egemen ideolojinin değerlerini benimsetmeye çalışmış bir yandan da egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalefet eden başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt haline gelmiştir” (Yılmaz, 2008: s.66). İster iktidar, isterse muhalif bakış açısı olsun, sinemanın hem sanat hem de tecimsel olarak konumlandığı yerin kaçınılmaz olarak ideolojik olacağı söylenebilir.

## 1. Tür Sineması

Tür sözcüğü ilk kez Avrupa'da, ortak özelliklerine göre sınıflandırılmış ve bu özelliklerine göre kendi beğeni gruplarını oluşturmuş sanat yapıtları için kullanılmıştır (Abisel, 1995: s.14). "Türler bir tür doğruluk hissi yaratıp harekete geçirerek, uygun duygu, düşünce ve davranış biçimlerini tayin eden ve ortak bir toplumsal gerçeklik inşa etmekte kullanılan bakış açılarını, kodları ve işaretleri belirleyen doğrucu sınırlar oluşturarak dünyayı yerli yerinde tutarlar" (Ryan ve Kellner, 2010: s.129). Bu bakış açılarını inşa ederlerken de kitle kültürünü meydana getiren dinamiklerden faydalanırlar. Kültür endüstrisi sayesinde insanlar artık peşlerinden gidebilecekleri, zorla içine dahil edilmedikleri yapay fantazyalara sahiptirler ve ortak düşlere sahip insanların teselli bulmasında tür sinemasının payı büyüktür. Bu bağlamda "popüler sinema ve tür filmlerinin birbirinin içinde doğan, birbirini doğuran ve birbirini kapsayan kavramlar olarak ele alınması daha anlamlıdır" (Kirel, 2011: s.243) ve bu anlam kendisini daha çok tüketim kültürünün gelenekselleştiği toplumlar üzerinden var eder.

1905 yılında ABD'de günümüz sinema salonlarının atası olan ilk kapalı film gösterim salonları açılmıştır. 5 Amerikan senti karşılığı girilen bu salonlara Nickelodeon<sup>2</sup> ismi verilmiştir. Vodviller ve kısa sayılabilecek film gösterimleriyle geçen bir sürenin ardından ilk on yılın sonlarına doğru bu mekânlar büyük ve modern sinema salonlarına dönüşmüşlerdir (History, 2009). Özellikle çalışan işçi sınıfının eğlencesi olma iddiasıyla kurulan salonlar kısa sürede çok sayıda izleyiciyi kendine çekerken daha büyük bütçeli filmlerin gösterime girmesiyle birlikte sinemanın ticari öneminin farkındalığı da artmıştır. Greenberg'e göre Hollywood, mekanik işçinin gündüz gördüğü düşlerin endüstrileşmiş halini üretmektedir ve bu tür fantazyalar eğlenmek için ayrılmış zamana ritüel biçimde yayılmıştır (Aktaran: Oskay, 2003: s.61). Nickelodeon'ların ilk kurulduğu yıllarda kısa süreli, farklı içeriklerdeki filmleri gösterme alışkanlığından vazgeçilmemiştir. Tür sinemasının da oluşumuna katkıda bulunan bu filmler, komedi, western, korku, savaş ve bilim-kurgu türünde, izleyenlerin ilgisini çeken ve kendi başlarına izleyiciyi salonlara çeken yapımlardır. Büyük bütçeli ve uzun metraj filmler gösterilmeye başlamadan hemen önce bu çok kısa süreli ve farklı türlerdeki filmler epizotlar halinde gösterilerek izleyicinin tepkisi ölçülmüştür. Farklı içeriklere sahip bu filmler, özellikle stüdyo sisteminin gelişmesiyle birlikte farklı izleyici kitlelerini kendilerine çekmiş, türlerin ve alttürlerin oluşmasına büyük katkı yapmıştır. Onaran'a göre (1986: s.91) sinemada filmlerin tutarlı bir şekilde kategorik olarak türlere ayrılması ve sınıflandırılması sesli sinemanın ilk on yılında tamamlanmıştır. Ticari kaygıları göz önünde bulunduran Hollywood, filmleri yapısal özelliklerine göre sınıflandırmıştır.

"Hollywood'un dev stüdyoları, 1920'lerin rekabet koşulları içinde, bir yandan çarpıcı ve yeni konuların peşinden koşuyor, öte yandan da sınanmış olanların güvencesinden yararlanıyordu. Böylece Amerikan sinemasının, türleri, alttürleri ve tarzları çeşitlendi. Hangi filmin ne zaman ve nasıl başarı kazanabileceğinin kesin formülü hiçbir zaman bulunamadığından, yapılan yatırımın taşıdığı riske karşı, başarılı filmlerin benzerleri yapıldı, bazı nitelikleri tekrarlandı. Bunların yanı sıra stüdyolar zarar olasılığına karşı, bir yandan ön gösterimlerle nabız ölçüp, öte yandan seyircinin hangi filmlere daha çok ilgi gösterdiğini izleyip kendilerini korumaya çalıştılar. Dolayısıyla Hollywood için en önemli mesele, her zaman neyin nasıl satılacağı oldu. Sonuçta iki ayrı sistem, film türleri ve

2 5 sente karşılık gelen "nickel" ve "tiyatro" kelimesinin Yunancadaki karşılığı.

yıldızcılık, bu açıdan en güvenilir kaynaklar olarak ortaya çıkmıştı” (Abisel, 1995: s.42).

Belirli bir tür içine dahil edilen filmlerin başlıca özelliği tematik olarak benzer olmaları ve kostüm, dekor, karakterler ile biçimsel özellikler açısından da tekrar eden unsurları içermeleridir. Tür filmleri her zaman kendi izleyici kitlesini oluşturmayı başarmış ve mensup oldukları türün alttürlerini de oluşturarak sektör haline gelmiş sinemanın kriz dönemlerindeki kurtarıcıları olmuşlardır. Tür filmleri ideolojik olarak da ortak paydaya sahiptirler. “Tür filmleri var olan bütün toplumsal çatışmaları yansıtırlar fakat bunlar, sonuçta sistemin mükemmeliyetini gösteren, statükonun devamını öneren bir şekilde çözüme ulaşırlar” (Güçhan, 1999: s.117). Tematik ve biçimsel benzerliklerden ayrı olarak tür filmleri, içinden çıktıkları kültüre göre de şekillenmektedir ve “dolayısıyla, yapıldıkları dönemle, ideolojisiyle ilişki içinde bulunmakta ve toplumun içinde bulunduğu sosyolojik, psikolojik değişimleri sinemaya yansıtmaktadırlar. [...] Bu yüzden sinema, egemen sınıfın isteklerini simgeleyen geleneksel kurallara bağlı kalmaktadır” (Onur, 2006: s.51). Tür sineması içinde toplumların bilinçaltını ve ideolojik söylemlerini yansıtmaması bakımından başat rolü ise korku türü üstlenmektedir.

## 2. Tür Olarak Korku ve İdeoloji

Giovanni Scognamillo'ya göre (2014: s.252) insanın hayatta kalmasını sağlayan temel içgüdülerden biri de korkudur ve insanlar dehşete düşmekten ya da korkutucu şeyler izlemekten zevk duyarlar. Scognamillo, muhtemelen sirk oyunlarını izleyen, orta çağda idam edilmek üzere getirilen kişiyi izlemek için biriken, Fransız devrimi sırasında giyotinle uçuşan kafaları görmek için meydanlara toplanan kitleyle bugün televizyon ya da beyaz perde önünde toplanan kitle arasında fark olmadığını belirtir. Komedi ve gülmek nasıl insanlar için bir arınma işlevi görüyorsa korkmak da aynı amaca hizmet eder ve insanların başlarına hiç gelmeyecek ya da gelme ihtimali düşük olan olayların korkunç izlenceler şeklinde tüketilmesi bir tür katarsis işlevi görür (Scognamillo, 2014: s.202).

Abisel'e göre (1995: s.137) korku filmleri insanları korkutmak için yapılıyorsa bu bağlamda ilk korku filminin *Trenin Gara Girişi* (Louis Lumiere, 1895) olduğu kesindir çünkü izleyenleri hiç olmadığı kadar korkutmuştur. Korku-gerilim türünün ilk örnekleri neredeyse sinemanın tarihi kadar eskidir ve yararlandığı kaynaklar dini inançlar, halk hikâyeleri ve edebiyat uyarlamalarıdır. Kracauer ise (2011); Robert Wiene'nin *Das Cabinet des Dr. Cabinet* (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, 1920), Fritz Lang'ın *M* (Bir Şehir Katilini Arıyor, 1931), F.W. Murnau'nun *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922), Carl Boese ve Paul Wegener'in *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Golem, 1920) gibi korku ve gerilim unsurlarını barındıran ekspresyonist Avrupalı ilk örneklerin, sadece insanları korkutma amacı olmayan, özellikle I. Dünya Savaşı sonrası sosyokültürel ve sosyoekonomik açıdan buhran halindeki Avrupa toplumunun ruhsal dışavurumu olarak Nazizm'in gelişini haber eden öncüller olduğunu ifade etmektedir.

ABD'de ise korku türüne dair ilk örnekler folklorik öğelerden ve yine edebiyat uyarlamalarından çıkar. Drakula, Frankenstein, Kurt Adam adaptasyonları ve devam filmleri, bir dönem Hollywood sinemasının korku türünde sırtını yasladığı kaynaklardır.

Alt metinlerinde mevcut olan, dönemlerinin sosyokültürel bakış açısını yansıtan öyküleri nedeniyle de ideolojik bir tavra sahip olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Korku türü özellikle savaş ve toplumların kriz dönemlerinde popülerliğini artırarak içeriğini zenginleştirir. II. Dünya Savaşı sonrası soğuk savaş döneminin başlangıcıyla birlikte Hollywood, 1940 ve 1950'li yıllarda bilim-kurguyla birlikte korku ögesini birçok filmde kullanmıştır. Kabadayı'ya göre (2013: s.103) bu dönem Hollywood'un rüya fabrikası olarak adlandırıldığı bir dönemdir ve fabrikasyon ürünleri gibi birbirine benzer nitelikte filmler üretmek sistemin amacı haline gelir. "1950'li yıllarda yaşanan, bir önceki büyük korku filmleri dalgasından farklı olarak, daha yüksek dozda toplumsal endişe ve sık sık, daha yoğun bir kötümserlik, hatta nihilizm içerir" (Ryan ve Kellner, 2010: s.265). Bu filmler, iktidarın ideolojik tutumunun bir yansıması olarak toplumun bilinçaltında yer eden nükleer savaş korkusu ve yabancı olana karşı duyulan güvensizliği yansıtır (Batur, 1998: s.71). Benzer temaları işleyen türe mensup örnekler günümüze kadar süregelmiştir. ABD'nin Vietnam'a müdahale süreciyle birlikte Amerikan halkının hem kendi içinde hem de sinemada toplumsal belleğin bir dışavurumu olarak günümüze kadar devam eden travmatik süreci başlar. Savaşın yol açtığı ruhsal ve ekonomik yıkımın izleri sinemada pek çok film türünde olduğu gibi korku türünde de kendisini hissettirir. 1960'ların sonuyla beraber özgürlük hareketleri ve bireyselliğin öne çıkmasıyla harmanlanan liberal düşünce tarzı 1970'lerin sonuna kadar hâkim olur (Ryan ve Kellner, 2010: s.29-30). Örneğin Charles Derry, 1964'te yeni Papa'nın seçilmesiyle birlikte "Tanrı öldü" sloganının yaygınlaşmaya başladığını ve toplumun kiliseyle olan bağlarının giderek zayıfladığını, inanca ve iktidara güveni kalmayan toplumun bir kısmı için kaçış noktasını doğunun mistisizm yüklü inanç sistemleri olduğunu belirtmektedir. (Aktaran: Abisel, 1995: s.153).

"Amerikan sinemasında, bilimkurgudan westernlere, yol filmlerinden macera filmlerine kadar türlerin birçoğu, ülkenin politik grafiği ile doğrudan ilgilenmiş ve zaman zaman iktidarın ihtiyaçları doğrultusunda kitleleri yönlendirmeyi amaçlamıştır" (Batur, 1998: s.50). 1970'lerin sonuna doğru liberalizmin kurtuluş olma yolundaki hayal kırıklığı ve muhafazakâr kesimin zayıf karnını teşkil eden aile kavramının tehdit altında olduğu düşüncesi, iktidar kontrolünün yeni muhafazakârlar tarafından ele almasından önce bir karşı düşünce olarak sinemada kendisini baskın şekilde hissettirir. Hollywood'da bu dönemde muhafazakâr ideolojinin rahatsızlığını yansıtan pek çok türde film yapılır. Korku türüyse en üretken dönemlerinden birini yaşayarak toplumsal kriz dönemlerinden beslenen yapısını ortaya koymuş, kitlelere hayatın resmi olarak inşa edilmiş, belli ölçüde muhalefete de yer veren temsillerini sunmuştur (Abisel, 1995: s.136). Örneğin gençlerin her alanda özgürlük istemi ve kadının birey olarak ayakta kalma çabası filmler aracılığıyla cezalandırılır. *Halloween (Cadılar Bayramı)*, John Carpenter, 1978) ve *Friday the 13th (13. Cuma)*, Sean S. Cunningham, 1980) gibi filmler "zıvanadan çıkmış gençleri" vahşi yöntemlerle öldüren canileri konu alır (Odell ve Blanc, 2011: s.176). Bu tür bir kıyımdan kurtulmanın reçetesiye, baskın ideoloji tarafından üretilen toplumun büyük bir kesimince kabul görmüş ahlaki değerlerin dışına çıkmamaktır. Hayatta kalan her zaman "faziletli kız" arketipidir (Özkaracalar, 2007: s.186). "Koller, altmışlı yıllarla birlikte hızlanan kadın hareketlerinin korku sinemasına, özellikle 'şiddete maruz kalan kadın' olarak aktarıldığını ve perdedeki eli bıçaklı adamın, kadın hakları savunucularına çok kızan bir erkek duyarlılığının vekili olarak görülebileceğini

ileri sürmektedir” (Aktaran: Abisel, 1995: s.177-178). Özellikle Cadılar Bayramı sonrası korku türü kendi içinde, gençlerin bir katil tarafından öldürüldüğü *teen-slasher* alttürünü yaratır ve her dönem popüler olmayı başarır. Bu alttür, sinemanın günümüze kadar olan seyrinde, üretim zorluğu yaşanan dönemlerde bir kurtarıcı olarak başvuru bir kaynak haline alır. 1975’de *Jaws* (*Jaws*, Steven Spielberg) gösterime girdiğinde yakaladığı gişe başarısı, Hollywood’a *blockbuster* kavramını getirir. Filme konu olan köpekbalığıysa filmin afişinden itibaren fallik bir simge haline alarak ada sakinlerinin peşine düşer. Ryan ve Kellner, (2010: s.89) bu tür kriz filmlerindeki *facia* metaforunun aslında toplumun kendisine ya da ideallerine yöneltilen bir tehdit karşısındaki savunma mekanizması olduğunu belirtmektedir. *The Exorcist* (*Şeytan*, William Friedkin, 1973) tüm zamanların en iyi korku filmlerinden biri olarak gösterilir. Yenilikçi ve şaşırtıcı özel efektleriyle korkutucu olmayı başaran film dönemin liberal anlayışına karşı olan tutumunu sert bir dille Hristiyanlık üzerinden aktarır. “Korku filmlerinin amacı çoğu inancın doğasını irdeler ya da açık dini çağrışımlar içerir; bu filmlerin amacı, kurallarla belirlenmiş davranışları aklamak ve yanı sıra bunlardan uzaklaşmanın sonuçlarını göstermektir” (Odell ve Blanc, 2011: s.12). Bu uzaklaşmanın sonucu da genellikle topluma özgü ahlak ve inanç değerlerinden yoksun bireyin cezalandırılması şeklindedir.

Korku türünün sinema evreninde kapladığı alan çok büyüktür ve gördüğü ilgi bakımından belli dönemlerde dalgalanmalar gösterse de seyircinin ilgisini hiçbir zaman kaybetmeyen tek türdür (Abisel, 1995: s.11). Sinemanın tarihi kadar eski olan, çalkantılı dönemlerden beslenerek her zaman kendisini var etmeyi başaran ve zamanın koşullarına uyum sağlayan korku türünün Türk sinemasındaki gelişimi (ya da gelişmemesi) tartışılması gereken bir konudur. Özellikle 2000’ler sonrası Türk sinemasında bu türe dair ivmelenme çarpıcı olmakla beraber merak uyandırıcıdır.

### 3. Korku Türünün Türk Sinemasıyla Sınava ve İdeolojik İzdüşümleri

“Korku türünü yeterince irdeleyebilmek için evrensel korkuları, yerel korkuları, din faktörünü ve türün üretildiği dönemin sektörel olduğu kadar toplumsal, siyasal koşulları ve konjektürü de iyi anlayabilmek gerekir” (Kırel, 2011: s.265). Bu bağlamda toplumsal, siyasi, dini ve tarihi dinamikler yönünden zengin olan bir coğrafyanın sinemasının da korku türü için konforlu bir sığınak olacağı düşünülebilir fakat Türkiye’de böyle olmamıştır. Türk sinema tarihine bakıldığında, Hollywood’daki gibi keskin çizgilerle ayrılmamış ve bir endüstri haline almamış olsa da özellikle Yeşilçam döneminde tür sineması klişelerini ihtiva eden filmler yapılmış fakat devamı gelmemiştir. Türk sinemasında geçerliliği olan ve her zaman kendini var edecek gibi görünen iki tür komedi ve melodramdır. Türk sinemasının en yabancı olduğu türün korku olduğunu belirtmekse yanlış olmayacaktır. Scognamillo ve Demirhan’ın da belirttiği gibi özellikle 1960-1970’li yıllarda Türk sineması, korku motiflerini de yoğun bir şekilde içinde barındıran fantastik türe dahil edilebilecek pek çok özgün film örneği vermiştir (2005: s.63) fakat uzun bir zaman diliminde (en azından 2000’li yıllara kadar) Türk sinemasında saf korku türüne mensup yapımlar bir elin parmaklarını geçmez ve bu örnekler de özgün olmanın daha çok Batı orijinli, cesur ve kendini ciddiye alan taklitlerdir.

Türkiye’de yapılmış ilk korku filminin Aydın Arakon’un yönettiği *Çılgılık* (1949) isimli

yapım olduğu söylenebilir ve kayıp bir film olduğu belirtilen *Çiğlik*'in en azından film afişine bakıldığında bir korku-gerilim filmi olduğu anlaşılmaktadır (Özkaracalar, 2013). Bir sonraki film ise Bram Stoker'in romanından uyarlanan ve korku sinemasının demirbaşı olan Drakula hakkındadır. Mehmet Muhtar'ın yönettiği *Drakula İstanbul'da* (1953) kendi bünyesinde pek çok ilki barındırmaktadır. Scognamillo ve Demirhan'ın da belirttiği gibi (2005: s.68) sinema tarihi içinde Drakula'nın sivri dişlerinin görüldüğü ilk uyarlamadır ve Stoker'in romanında üstü kapalı biçimde verilen Drakula ve Kazıklı Voyvoda bağlantısı ilk kez bu filmde açıkça belirtilmiştir. Özgüç'e göreyse (1990: s.67) korku atmosferi *Çiğlik* ile yaratılmaya çalışılsa da ciddi anlamdaki ilk korku filmi denemesi *Drakula İstanbul'da* ile olmuştur. Yavuz Yalınkılıç'ın 1970 yapımı *Ölüler Konuşmaz ki* isimli filmi ise bir diğer korku-gerilim unsurları içeren yapımdır. Sadi Konuralp (2002: s.1), filmin gösterime girdiğinde pek önemsenmeyerek unutulduğunu, ayrıca içinde hortlak temasını barındıran filmin İslami motiflerin kullanıldığı ilk Türk korku filmi olduğunu ve filmin sonunda hortlağın, ellerinde Kur'an olan bir topluluk ve bu topluluğa liderlik ederek Kur'an'dan ayetler okuyan bir hoca tarafından köşeye sıkıştırıldığını belirtmektedir. 1974'te ise Metin Erksan'ın yönettiği *Şeytan* isimli filmi gösterime girer. Bu filmin Türk sinema tarihi içinde ayrıksı bir konumu bulunmaktadır. Aslında *Şeytan*, 1973 tarihli William Friedkin'in *The Exorcist (Şeytan)*<sup>3</sup> isimli filminin biçim ve içerik olarak bir kopyasıdır. *The Exorcist*, Peter Blatty'nin aynı adlı romanının uyarlamasıdır ve tüm zamanların en iyi korku filmlerinden biri olarak gösterilir. Gösterime girdiğindeyse gişe rekorları kırar. Erksan'ın versiyonu ise orijinal Hristiyan öğelerinin Türk-İslam kültürüne uyarlanmış halidir fakat Türkiye'de ilgi görmez. Arslan'a göre (1999: s.50) Erksan, *Ses* dergisinde yayınlanan bir söyleşide aksini iddia etse de filmin müziği orijinal film müziği ile aynıdır ve olay örgüsüyle birlikte sahneleme taklit niteliğindedir. Arslan, Metin Erksan'ın 1973'te İngiltere'ye giderek orijinal filmi izlediğini ve daha sonra Türkiye'ye dönerek bu filmi bire bir çektiğini belirtmektedir. Erksan'ın versiyonunda, filmin sonunda şeytanın etkisinden kurtulan küçük kız annesiyle birlikte bir camiye ziyaret eder ve kız ak saçlı, nur yüzlü bir ihtiyarın elini öperek manevi huzurun güvenli sularına adımını atar. Korku türünün özellikle toplumsal bunalım ve geçiş dönemlerinde popülerliğini artırmasıyla birlikte Özkaracalar'ın da belirttiği gibi (2007: s.296) bu film, toplumumuzun modernleşme sürecindeki sancılı dışavurumu olarak manevi değerlere sarılma şeklinde yorumlanabilir. Iain Smith'e göreyse (2008: s.8) bu filmin ana teması, dünyada olan biten her şeyin rasyonellikle açıklanamayacağı ve seküler Kemalist Türkiye'de yaşasanız dahi eninde sonunda kurtuluşun dinin kendisinde olduğu mesajını içermektedir.

Türk sinemasında bir sonraki korku denemesi için yirmi yıl geçmesi gerekir. Kutluğ Ataman'ın 1994 tarihli *Karanlık Sular* filmi pek çok festivalde ilgiyle karşılanırsa da Türkiye'de dağıtım sorunları da göz önüne alındığında pek ilgiyle karşılanmaz. Vampir teması üzerinden giden film iç içe geçmiş hikayeler anlatarak sınıfsal, kültürel ve dönemsal çatışmalara odaklanır. 2000'li yıllara kadar korku türünün Türk sinemasında ilgi görmemesi, bazı soruları da beraberinde getirir. Özkaracalar (2007: s.298), Türkiye sinemasına benzetilen Hindistan sinemasında bile 1970'lerin başlarından itibaren onlarca korku filme üretilmesine rağmen neden ülkemizde korku türünde örneklerin

3 *The Exorcist*'in vizyon tarihi 1973 olmasına rağmen Türkiye'de 1980'de gösterime girmiştir.

bu kadar kısır kaldığı sorusunun halen cevaplanmadığını belirtmiştir. Scognamillo ve Demirhan ise (2005: s.63), belli bir dönem için teknik imkansızlıkların, seyircinin vereceği tepkiye duyulan şüphe ve buna bağlı olarak ticari kaygıların etkisi olabileceği üzerinde dururlar. Kaya Özkaracalar, bu konu hakkında kendisine yöneltilen bir soruya şöyle cevap vermektedir:

“Türün meraklıları bu konuyu aramızda yıllarca tartıştık, asla bir sonuca da ulaşamadık. Bir seferinde aynı soruyu Bülent Oran’a da yöneltmiştim. Cevabı beni ikna etmese bile, Türk sinemasının en üretken senaristlerinden birisinin bu konuda söyledikleri önemli diye düşünüyorum. Bülent bey, Türk seyircisinin kahramanla özdeşleşmeyi çok sevdiğini, korku filmlerindeyse böyle bir özdeşleşme olmadığı için bizde bu türe pek bulaşılmadığını söylemişti. Bu cevabı ikna edici bulmamamın sebebi, korku filmlerinde de özdeşleşmenin gayet mümkün olması. Fakat söylenende kuşkusuz bir gerçeklik payı da vardır. Belki de Türk senarist ve yönetmenleri korku filmlerinde özdeşleşmeyi nasıl sağlayacaklarını bilmiyorlardı. Yine de bence esas olan cesaretsizlik. Korku gibi, bilimkurgu için de aynı şey söylenebilir. Bu türlerdeki filmlerin genellikle özel efektler üzerine kurulu olduğu, teknik yetersizlikler nedeniyle altından kalkılamayacağı düşünülmüyordu herhalde. En nihayetinde Yeşilçam camiası hiçbir zaman risk almayı sevmemiş. Ya burada tutan formülleri tekrar tekrar uygulamış, ya da kolay taklit edebileceği yabancı başarılarla yönelmiş. Eğer çekilen bir iki Türk korku filmi o dönemde ticari açıdan başarılı olsaydı gerisi de mutlaka gelirdi” (Özkaracalar, 2013).

Film yapım sürecine etki eden en önemli dinamiklerden biri bütçedir ve buna bağlı olarak da teknik imkanların yetersizliğinden bahsedilebilir. Söz konusu olan Türkiye’deki sinema sektörü ise, en azından neoliberal politikaların olgunlaştığı ve bilgisayar destekli özel efektlerin sinemayı başka bir boyuta çektiği 2000’lere kadar teknik imkanların yetersizliğinden açıkça söz edilebilir.

Atila Dorsay ve Turhan Gürkan’a göre Türk sinemasında korku türünün geri kalmasıyla ilgili olarak söylenebilecek şey, dinin nasıl algılanacağına dair yaklaşımı bünyesinde toplayan yaşama tatbik şekliyle ilgilidir. Dorsay ve Gürkan, Batı’da Hristiyanlığın derin şekilde işlediği günah olgusu ve bu günahların cezasının mutlak şekilde, belki de bu dünyada karşılıksız kalmayacağı düşüncesinin Batılı Hristiyan’ı, daha dünyevi ve mantıklı olan Müslümana kıyasla acı çekmeye daha hazırlıklı hale getirmiş olabileceğini ve bu cezalandırılma düşüncesinin de korku sineması aracılığıyla bir arınma yolunu açarak korku filmleri izleme deneyimi içinde yer alan mazoşist yanın, Hristiyanlığa yabancı olmayan kendi kendine eziyet etme durumu ile ilişkili olduğunu belirtmişlerdir (Aktaran: Koçak, 2006: s.100). İslam toplumlarındaki kaderci anlayış, kötülüğün de iyiliğin de Allah’tan geldiğine dair inanç, batılı anlamda bir tragedyanın olmayışı ve çatışma eksikliği toplumumuz açısından korku türünün içselleştirilememesinin nedenlerinden biri olarak da gösterilebilir (Ayaz, 2007: s.42).

Hristiyan Batı’nın ve İslamiyet’in sanatla olan ilişkileri de farklı olmuştur. İslam dini resim ve heykel gibi sanat dallarıyla mesafeli olmuştur. Hristiyanlıkta ise kiliseyle beraber resim ve heykel, okuma yazma bilmeyen insanların İncil’deki olayları daha iyi kavrayabilmesi için her zaman teşvik edilmiştir. Belki bu yüzden ki Batı toplumunun imgelem dağarcığının ve arketiplerin ifade edilirken, uzun süredir göstergeler ve kodlarla belirlenmiş bir dünyaya ait oldukları söylenebilir. Bu durumda Batı’da korku türünün büyük oranda dini referanslardan beslendiği göz önüne alındığında, ihtiyaçlara cevap vermesi ve hareket alanı serbestliği konusunda daha şanslı olduğu varsayılabilir.

Bir diğer önemli noktaysa Batı'nın kiliseyle olan ilişkileri ve kilisenin toplum üzerinde yüzyıllardır süren tahakkümüdür. Kilisenin özellikle orta çağda insanlar üzerindeki iktidarını şeytan, cehennem, aforoz gibi kavramlar aracılığıyla verdiği korkular üzerinden kurduğunu ve kilisenin söyleminin bir nevi tanrının söylemi olduğunu belirten Özaysın (2015), orta çağın dönem olarak özellikle Batı toplumunu sefalet, açlık, savaşlar ve salgın hastalıklarla bunalıtığını; şeytan, vampir, cadı ve büyüculük gibi kavramların mimariden edebiyata kadar birçok alanda etkili olduğunu ve bu fırsattan istifade eden kilise ve din adamlarının halkın üzerindeki bu topyekün korkuyu sömürdüğünü ifade etmektedir. Özellikle 17. yüzyıla kadar *mitos*'un etkisinde olan Batı, aydınlanma çağıyla beraber *logos*'un egemenliği altına girerek seküler düşünce tarzını benimser.

“Yine de paradoksal olarak, Batıda aklın hakikatin tek kriteri olarak ortaya çıkışı, irrasyonel dinin patlak vermesiyle çakıştı. Çoğu Protestan ve Katolik ülkede şiddetle yayılan ve Amerikan kolonilerinde de kısa bir görünüm yapan, 16. Ve 17. yüzyıl Cadı Avı Çılgınlığı, bilimsel rasyonalizm kültürünün her zaman karanlık güçleri kenarda tutamadığını gösterdi. Mistisizm ve mitoloji erkek ve kadınlara bilinçdışının dünyasının üstesinden gelmeyi öğretti” (Armstrong, 2017: s.126).

Sekülerizm, demokratikleşme çabaları ve en sonunda sanayi devrimi sonrası Batı toplumunun kriz ve korku dönemlerinde, anlam verilemeyen karşısında anlam arayışı yine *mitos* ile olmuştur. Müslüman Türklerin tam tersine Batı'lı Hristiyan toplum nezdinde bilinçaltına itilen *mitos*, bir gölge arketipi halini alarak zor zamanlarında kendisini açığa vurmaktadır ve bunu ilk olarak edebiyat ile yapar. Koçak (2006: s.97), orta çağ korkularının beslediği fantastik korku yazınının yerini, sanayi devrimi sonrası korku yazının zirvesi olan Gotik edebiyatın aldığını ve sanayi kapitalizmi sonrası altüst olan sınıfsal ilişkilerin, burjuva devrimi sonrasında beklentilerin boşa çıkmasıyla ortaya çıkan korkular, geçmişin güzel günlerine özlemle örülmüş umutsuz, karanlık ve ürkütücü eserlerde kendine yer bulduğunu ifade etmektedir. Korku türünün Batı sinemasında var olmasında bu edebiyat külliyatının da büyük bir katkısı olmuştur. Türkiye'de ise birkaç deneme dışında hiçbir zaman korku edebiyatı kendini var edememiştir. 2000'li yıllarda Sevinç'in de ifade ettiği gibi (2014: s.98), özellikle 1980 ve 1990'lı yıllarla kıyaslandığında yerli filmlere olan ilgi artmış ve bu ilgi Türkiye'yi Avrupa ülkeleri arasında yerli sinemaya olan talep bakımından üst sıralara çıkarmıştır. Bu ilgiye mazhar olan türlerden biri de şimdiye kadar görmezden gelinen korku türü olmuştur.

### 3.1. 2000'li Yıllarda Korku Türünün Yükselişe Geçmesi

Korku türüne yabancı kalmış Türk sineması için milat olarak 2000'li yılları göstermek yanlış olmayacaktır. 2000'li yıllarda muhafazakâr ideolojinin iktidara gelmesiyle birlikte değişim sadece toplumsal alanda değil, buna bağlı olarak sinemada da yaşanmıştır. Özkaracalar (2016), özellikle 2004'ten sonra İslami referanslar içeren korku filmleri furyasının siyasi arenada muhafazakâr ideolojinin yükselmesiyle ilişkili olduğunu düşüncesinin ilk olarak akla gelen doğal ve haklı bir düşünce olduğunu ifade etmektedir. Şimşek de (2016: s.210) bu noktada korku sinemasına olan ilgi artışını siyasal iklime bağlamaktadır ve muhafazakâr politikalar ve pratiklerin gündelik yaşam içinde daha fazla yer bulmasıyla, din ve inanç düzleminde oluşturulan bu sinema türünün

gelişmesi ve çoğalması için uygun zeminin oluştuğunu belirtmektedir. Türkiye'deki sinema sektörü hiç olmadığı kadar korku türünde eserler ortaya çıkarmakta ve yıldan yıla bu sayı artarak devam etmektedir.

Milenyumun korku-gerilim içerikli ilk filmi Yağmur ve Durul Taylan biraderlerin yönetmiş olduğu, Doğu Yücel'in *Hayalet Kitap* isimli kitabından uyarlanan *Okul* (2004) filmidir. Korku ve gerilim öğelerini içermesine rağmen komedi unsurlarını da ihtiva eden ve ana akım sinema dilini kullanan film, üniversite sınavına hazırlanan gençlerin sınav stresini dert edinen *teen-slasher* alt türüne dahil edilebilecek bir yapımdır. 2000'lerin ilk korku içerikli filmi olmasının yanında, Dorsay'ın da belirttiği gibi (Aktaran: Akyar, 2012: s.43) Türk sinemasının ilk korku-komedi gençlik türündeki filmidir ve filmin soundtrack Cd'si ilk defa yurtdışında piyasaya çıkar. Film, gösterimde kaldığı 37 hafta boyunca 836.521 seyirciye ulaşarak<sup>4</sup> Türkiye koşullarında özellikle korku-gerilim içerikli bir yapımlar için tahminlerin çok ötesinde seyirci sayısına erişir. Filmin bu kadar seyirci sayısına ulaşmasının, filmin içerdiği komedi unsurlarına bağlı olduğu söylenebilir fakat bu film-den sonra çekilen saf korku filmi olma iddiasındaki yapımlar ve bunlara gösterilen ilgi hiç de öyle olmadığını göstermiştir.

2004 yılında ise Orhan Oğuz'un yönettiği *Büyü* isimli film vizyona girmiştir. Artuklular döneminde büyücülükle uğraşan bir kadın yüzünden lanetlenmiş bir köyü araştırmaya gelen arkeolog bir ekibin başından geçenleri anlatan filmdeki korku unsurları şeytan ve cinlerdir. Filmin sonunda ekipten hayatta kalan tek kişi Nas Suresi okuyan kadındır. Ertan, filmin kötü oyunculuklarla bezeli olduğunu ve özensiz senaryosu, sırttan özel efektleriyle en azından yerli korku öğelerini kullanmaya çalışan bir film olduğunu ifade etmektedir (Aktaran: Akyar, 2012: s.44). Çekim esnasında sette meydana gelen kazalarla ve gala sırasında çıkan yangın sebebiyle gündeme gelen film lanetli olarak anılmaya başlar ve *Blair Witch Project* (*Blair Cadısı*, Daniel Myrick, Eduardo Sanches, 1999) filmiyle ilgili, gösterime girmeden önce yapılan viral reklamı hatırlatır.

2006 yılında Hasan Karacadağ'ın yönettiği *Dabbe* isimli filmin gösterime girmesiyle, Türk sinemasında korku türü için yeni dönem başlamıştır. *Dabbe*, yedi filmlik bir seriye dönüşmesiyle birlikte sinemasal kodlar ve tematik dünya açısından kendisinden sonra çekilen birçok korku filmi için ilham kaynağı olmuştur. Film, İslam inancında kıyamet alametlerinden biri olarak tasvir edilen Dabbetü'l – Arz isimli varlığı kendisine konu edinir. Filmde bu varlığın tezahürü ise radyo, televizyon, telefon ve internet gibi iletişim araçları üzerinden yayılan bir kötülük şeklindedir ve bu kötülüğün hizmetkarları da cinlerdir. Filmde intihar eden insanların ölüm nedenlerinin araştırılması noktasında bilimin çaresizliğine panzehir olarak gösterilen ise, bağırarak ve Kur'an'dan ayetler okuyarak olayların sebebinin açıklamaya ve insanları uyarmaya çalışan bir adamın söylemleridir. Ayaz'a göre (2007: 39) bu durum, modern insanın büyük mücadelelerle kazanmış olduğu değerlerin reddi ve köhnemiş batıl inançların yeniden diriltilecek karşı suçlama yapar hale gelmesinden ibarettir. Bu noktada kitle iletişim araçları, özellikle de internet, insanlığa yıkımı getirecek kötülüğün kullandığı en önemli araçlar olarak gösterilir. Yönetmen Karacadağ ise film içeriğini Kur'an'dan aldığını ve *Dabbe*'nin ilk Türk-İslam korku filmi olduğunu iddia etmektedir (Aktaran: Akyar, 2012: s.44). Engin Ertan

4 Veriler [www.boxofficeturkiye.com](http://www.boxofficeturkiye.com) sitesinden alınmıştır.

ise *Dabbe*'nin beklenmeyen gişe başarısının cin filmleri furçasının müsebbibi olduğunu belirtmektedir (Aktaran: Ergin, 2019, çevrimiçi). *Dabbe*'den sonra çekilen birçok korku filmi tema olarak cin-cinleri konu edinirken aynı zamanda yoğun İslami referanslar içermektedirler. *Dabbe* serisi dışında örneğin *Musallat* (Alper Mestçi, 2007) filminde bir cinin karaktere musallat olması anlatılmaktadır. Karakter, kurtuluşu bir hocadan yardım isteyerek aramaktadır. 2000 sonrası Türkiye'deki korku sinemasında özellikle Hasan Karacadağ ve Alper Mestçi üretkenlikleriyle ön plana çıkmaktadır. 2005-2019 yılları arasında Mestçi'nin filmografisini oluşturan yapımlardan 11 tanesi korku filmidir ve filmlerin tümü İslami motiflere sahip cin temasını işleyen filmlerdir. Mestçi ayrıca 2017'de 10 bölümlük *Sahipli* isiminde televizyon dizisine imza atmıştır. Hasan Karacadağ ise 1999-2016 arasında 6 tanesi *Dabbe* serisine ait olan 11 adet korku filmi çekmiştir.

"Türkiye'deki siyaset platformunda muhafazakâr-milliyetçi gelişmelerle birlikte son dönem sinemalarda da dinin bir şekilde başrole geçtiğini görmekteyiz. *Dabbe* (2005), *The İmam* (2005), *Takva* (2006), *Kader* (2006), *Beş Vakit* (2006), *Kurtlar Vadisi Irak* (2006), *Adem'in Trenleri* (2007), *Semum* (2007) filmlerini örnek olarak gösterebiliriz. Bu yapımlarda kimi zaman din veya dini söylem bazen düşünce bazında, bazen korku filmlerinde olduğu gibi macerayı daha gerçekçi kılan referans noktası olarak bazen de *Kurtlar Vadisi Irak*'ta olduğu gibi, inanç bir tarafa bırakılarak, din Medeniyetler Savaşındaki saf belirleyicisi olarak sunulmuştur. Hem dindar hem sağcı hem de solcu kesim içinde değerlendirilen pek çok yönetmenin eserinde olayların belirleyicisi din olmuştur" (Yıldırım, 2009: s.162).

2000-2019<sup>5</sup> yılları arasında Türkiye'de korku/gerilim ve korku/komedi türünde 134 film çekilmiştir. Bu filmlerden 98'i teması cin, şeytan, büyü, doğüstü güçler vb. kavramlar üzerine inşa edilirken, 45 filmin isminde cin kelimesi geçmekte ya da atıf yapılmaktadır. Box Office Türkiye verilerine göre "Seyirci Rekortmeni Korku filmleri" başlığı altında ilk 50 film arasında 19 yerli yapım girmeyi başarmıştır. İlk 10 içindeyse 5 yerli film yer almakla birlikte birinci sırada Hasan Karacadağ'ın yönettiği *Dabbe: Zehr-i Cin* (2014) isimli filmi bulunmaktadır. Bu film 23 hafta gösterimle kalmakla beraber toplam seyirci sayısı ise 837.791'dir. İlk 50 içinde yerli yapımlar arasında en sonuncu ise 49. Sırada yer alan Alper Mestçi'nin yönettiği *Üç Harfliler: Karabüyü* (2016) yer almaktadır ve 11 hafta vizyonda kalarak toplamda 226.349 seyirci sayısına ulaşmıştır. *Kulyas: Lanetin Bedeli* (2019) filminin yönetmeni Yunus Şefik, Müjde Yazıcı Ergin ile yaptığı konuşmada (2019); 2000 sonrası korku türünde özellikle cin temasına sahip filmlerdeki inanılmaz artışın sebebini, ticari anlamda geri dönüşü iyi olan bir durum karşısında insanların oraya akın etmesi ve ilginin artmasındaki temel dayanaklardan birinin de bu tür yapımların bütçesinin düşük zannedilmesi olduğunu belirtmiş ve bu tür filmleri özellikle 18-30 yaş arası lise ve üniversite öğrencilerinin izlediğini ifade etmiştir. Sinema eleştirmeni Alin Taşçıyan ise 2000 sonrası Türkiye'de korku türüne olan ilginin artmasındaki sebebini korkuya olan ilginin artması ve korku türünün kaynağının Hristiyan mistisizmi olduğunu, İslam dininde böylesine yoğun bir mistisizmin olmadığını fakat cin ve peri gibi varlıkların dinen kabul gördüğü için korku sinemasına özgü, dinle bağlantısı olan ya da din öncesi batıl inançlarla beslenen bir korku sinemasının oluştuğunu belirtmektedir (Aktaran: Ergin, 2019, çevrimiçi). Yönetmen Yüksel Torun ise, sinemanın bir duygu işi olduğunu, biçimsel olarak hiçbir sinemasal değeri olmayan bu yapımların inanç sömürüsü yapmaktan başka bir işlevinin olmadığı üzerine

5 Bu çalışmanın bitirilme tarihine kadar.

durmaktadır (Aktaran: Ergin, 2019, çevrimiçi). Sinemanın kültür endüstrisinin başat aktörü haline gelmesiyle birlikte Solanas ve Getino'nun da ifade ettiği gibi aslında çağımızın en değerli iletişim araçlarından biri olan filmler, endüstriyi yöneten zümrenin ideolojik ve ekonomik çıkarlarını tatmin etmeye adanmışlardır (Aktaran: Wayne, 2011: s.150).

## Sonuç

Görsel anlatı dilinin oluşturulması noktasında ortaya çıkan bir filmin senarist ve yönetmenin bakış açısını yansıttığı kabul edildiğinde, ideolojik olmayan filmin henüz pozlanmamış pelikül karelerinde saklı olduğu söylenebilir. Korku sinemasını besleyen kaynak en basit tanımla insanların korkularıdır. Bu korkular ya sonradan öğrenilmiştir ya da arkaik bilincin bize bıraktığı mirasın içinde saklıdır. Korku sineması, belli dönemlerde değişime uğrayan toplumsal histeri dalgalarından beslenerek genellikle baskın ideolojinin nesnesi haline gelmiştir. Bu noktada inanç sistemlerinin sunduğu kaynak ve dini sembolizm korku türünün vazgeçilmezidir.

Dünya sinemasında ve özellikle Hollywood'da her dönem için etkinliğini korumuş olan korku türünün seyri 2000'li yıllara kadar Türk sinemasında aynı şekilde olmamıştır. Daha öncesinde naif denemeler olsa da izleyicinin bu türe olan ilgisi yetersiz kalmıştır. Seyirci ilgisizliğinin nedenleri hakkında haklı gerekçeler öne sürülebilir. 2000'lere kadar olan denemelerin Batı'daki anlatı kodlarıyla bire bir kullanıldığını fakat kültürel ve dini anlamda yerleştirildiğini söyleyebiliriz. Özellikle efekt kullanımı gerektiren filmler için teknik yetersizliklerin filmin inandırıcılığı noktasında önemi aşikâr olmakla birlikte kült olarak addedilen birçok Batı'lı örneğin, sinemanın teknik olarak yetersiz kaldığı dönemlere ait olduğu da unutulmamalıdır.

2000'li yılların başı Türkiye'de sosyokültürel anlamda değişimin başladığı bir zaman dilimidir. Muhafazakâr doktrin ideolojik izdüşümlerinin her anlamda topluma sirayet ettiği bir dönemde sinemanın çekimsiz kalacağını düşünmek saflık olacaktır. Yeni gelen bir nesille birlikte ihtiyaçların da formüle edilerek karşılanması gerekmektedir ve özellikle sinema, verdiği korku türüne dair örneklerle üzerine düşeni gerçekleştirmiştir. Üretilen birçok korku filmi temasını İslami öğelerden almakla birlikte cin ögesi yoğunlukla kullanılmıştır. Söylem noktasında ise sekülerizm pek çok garabetin kaynağı olarak gösterilmiştir. 2000'li yıllarda Türkiye'de korku sinemasının aldığı konumun ideolojik olarak bir manipülasyona uğradığına dair kanıt sunmak zor olmakla birlikte ideolojik-fırsatçı bir değişime tabi olduğu neredeyse kesin gibidir. Özellikle Hasan Karacadağ'ın *Dabbe* serisinin yakaladığı ticari başarıyla birlikte eklektik şekilde çoğalan yapımlar neredeyse bir türün oluşmasına fırsat vermeden kendi alttürünü yaratmıştır. Üretilen filmlerin birçoğunda anlatı dili ve karakter stereotipleri halen Batı'lı olmasına rağmen sonuçta izleyici için bir devşirmeden daha fazla şey ihtiva etmektedir ve bu ihtivanın nüvesi de Türk-İslam kültürünün kendisidir.

Sonuç olarak korku türünün inanç sistemleri ve dini referanslardan bağımsız olduğu ya da olacağı sanılmamalıdır. İnsanın en büyük korkularının varoluşsal sancılardan ortaya çıktığı düşünüldüğünde; ister ideolojik bir dışavurum olsun isterse tecimsel kaygılar, Türk sinemasında korku türünün yolu artık engellerle döşenmiş değildir. Tema

açısından birbirinin kopyası filmlerle ilgili izleyici bir doyum noktasına ulaştığında farklı arayışlar içine girilecek ve daha yaratıcı yapımlar ortaya çıkacaktır. Geriye kalan sadece sinema tutkusunun peliküle ya da 0 ve 1'ler arasındaki çorak zemine akmasını sağlamaktır, nitekim dünya sinemasında da böyle olmuştur.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler* (1. Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım* (2. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Armstrong, K. (2017). *Tanrı Adına Savaş* (1. Baskı). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Arslan, S. (1999, Güz). Yeşilçam'ın Şeytan'ı Hollywood'un The Exorcist'ini Döver. *Geceyarısı Sineması*, 50.
- Batur, Y. (1998). *Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji* (1. Baskı). Ankara: Kitle Yayınları.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji* (1. Baskı). (Çev. M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma, Seçme Yazılar 3* (3. Baskı). (Çev. I. Ergüden ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları: No. 1171
- Hobsbawm, E. (2006). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı* (10. Baskı). (Çev. Y. Aloğan). İstanbul: Everest Yayınları.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi* (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kirel, S. (2011). Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzerine Bir Yol Haritası Denemesi. M. İri (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (2. Baskı). (s. 243-286). İstanbul: Derin Yayınları.
- Kolker, R.P. (1999). *Yalnızlık Sineması* (1.Baskı). (Çev. E. Yılmaz). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Kolker, R.P. (2011). *Film, Biçim ve Kültür* (1. Baskı). (Çev. F. Ertinaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakir, B. Tokem, D. Tunalı, EE. Yılmaz). Ankara: Deki Yayınevi.
- Konuralp, S. (2002, Kış). Unutulmuş Bir Türk Korku Filmi. *Geceyarısı Sineması*, 1.
- Kracauer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (1. Baskı). (Çev. E. Yılmaz). Ankara: Deki Yayınevi.
- Odell, C. ve Le Blanc, M. (2011). *Korku Sineması* (1. Baskı). (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Onaran, A.Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onur, N. (2006). *B Filmi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Oskay, Ü. (2003). *Çağdaş Fantazy*. İstanbul: Der Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlik'ler* (1. Baskı). İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özkaracalar, K. (2007) *Geceyarısı Filmleri* (1. Baskı). İstanbul: +1 Kitap Yayınevi.
- Plehanov, G.V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat* (3. Baskı). (Çev. C. Karakaya). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera* (2. Baskı). (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı

Yayınları.

Scognamillo G. ve Demirhan M. (2005). *Fantastik Türk Sineması* (2. Baskı). İstanbul: Kabalci Yayınevi.

Scognamillo, G. (2014). *Korkunun ve Dehşetin Kapıları* (1. Baskı). İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (1. Baskı). (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şimşek, G. (2016). *Sinemada Korku ve Din: 2000 Sonrasında Amerikan ve Türk Filmlerinde Cin Unsurunun Çözümlemesi* (1. Baskı). İstanbul: Pales Yayınları.

Wayne, M. (2011). *Politik Film Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği* (1. Baskı). (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. B. Bakır& Y. Ünal& S. Saliji (Ed.), *Sinema İdeoloji Politika* (s. 63-85). Ankara: Orient Yayıncılık.

### İnternet Kaynakları

Çoban, B. (2009). Sinema, Mitoloji, İdeoloji: Sinemaya Eleştirel Bir Bakış. [https://www.academia.edu/610115/S%C4%B0NEMA\\_M%C4%B0TOLOJ%C4%B0\\_%C4%B0DEOLOJ%C4%B0\\_01.07.2017](https://www.academia.edu/610115/S%C4%B0NEMA_M%C4%B0TOLOJ%C4%B0_%C4%B0DEOLOJ%C4%B0_01.07.2017)

Koçak, B. (2006). Doğu-Batı Arasında Türk Sineması: Korku Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (26), 93-104. <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuifd/article/view/1019012319>

Mencütekin, M. (2010). Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma. *Öneri Dergisi*, 9(34), ss.259-266. [http://e-dergi.marmara.edu.tr/maruoneri/article/view/1012000247/1012000161\\_07.07.2017](http://e-dergi.marmara.edu.tr/maruoneri/article/view/1012000247/1012000161_07.07.2017)

Özaysın, A. (2015.11.01). Şeytan ve Korku Sineması. *İndigo Dergisi*. <https://indigodergisi.com/2015/01/seytan-ve-korku-sineması/> 08.01.2018

Özkaracalar, K. (13.02.2016). İslami korku filmlerinin ideolojik/siyasi topoğrafyası. *İlerihaber*. <https://ilerihaber.org/yazar/islami-korku-filmlerinin-ideolojiksiyasi-topografyasi-50243.html> 03.07.2019

Özkaracalar, K. (2013.30.11). Türk Korku Filmi Dosyası. *Yeni Aktüel*. <http://www.aktuel.com.tr/kultur-sanat/2013/11/29/turk-sineması-korkusunu-yendi-mi> 21.11.2017

Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (40), 97-118, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/55952> 14.03.2018

Smith, I.R. (2008). The Exorcist in İstanbul: Processes of Transcultural Appropriation Within Turkish Popular Cinema. *Portal Journal of Multidisciplinary International Studies*, Vol:5, 1-12. doi: <http://dx.doi.org/10.5130/portal.v5i1.489>

www.history.com (2009). <http://www.history.com/this-day-in-history/first-nickelodeon-opens> 12.07.2017

Yazıcı Ergin, M. (26.06.2019). Yerli Sinemayı 'Cinler' Bastı. *Diken*. <http://www.diken.com.tr/yerli-sinemayı-cinler-bastı/> 04.07.2019

Yıldırım, T.E. (2009). İslamcı Türk Sinemasında Varoluşçu Çizgiler. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 5 (4), 161-174. <http://josc.selcuk.edu.tr/article/view/1075000152/1075000147>

### **Yüksek Lisans Tezleri**

Akyar, P. (2012). *2000 Sonrası Türk Korku Sinemasında Yer Alan Dini Göstergeler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Ayaz, F. (2007). *İkibinli Yıllarda Türk Korku Sinemasının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tırpan, M. (2004). *Sinema ve İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.