



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

2010 SONRASI TÜRK KORKU FİLMLERİNDE DİN
ÖĞESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şükrü ÖZALP

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

Ağustos 2021
BATMAN
Her Hakkı Saklıdır



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL VE ONAYI

Şükrü ÖZALP tarafından hazırlanan “**2010 Sonrası Türk Korku Filmlerinde Din Ögesi**” adlı tez çalışması **31 /08 /2021** tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan

Prof. Dr. Pelin TAN

.....

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

.....

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet CEYHAN

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Doç. Dr. Ömer Faruk ERTUĞRUL
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış/akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez ve Seminer Yazım Kılavuzu kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules/ethical conduct and Batman University Institute of Social Sciences' Thesis and Seminar Writing Guide. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

İmza

Şükrü ÖZALP

Tarih: 31 Ağustos 2021

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

2010 SONRASI TÜRK KORKU FİLMLERİNDE DİN ÖĞESİ

Şükrü ÖZALP

BATMAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

(2021, 97 Sayfa)

Jüri

Prof. Dr. Pelin TAN

Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet CEYHAN

Sosyal ve kültürel bir fenomen olarak sinemanın sosyal ve kültürel yaşamı değiştirmede önemli bir etkisi olduğu açıktır. Bu etki, toplumun farklı katmanlarında farklı sonuçlarla ortaya çıkmaktadır. Ülkemizde akademik olarak Türk sinemasının sosyal ve kültürel işlevleri üzerine çok sayıda araştırma yapılmıştır. Sinema, sosyal ve kültürel bir zihniyetin oluşumunu etkileyebilir. Dolayısıyla sinema, toplumdaki seyirci üzerinden sosyal hayatla yapıtlarında kurgusal dünya ile kesişmektedir. Bu nedenle sinema filmlerindeki temalar, filmin içindeki ve dışındaki karakterlerin yaşamları, filmdeki semboller ve verilecek mesaj topluluk üyelerini görüntünün seviyesinden haberdar eder. Din ve din unsurları da filmde gösterilecek karakterleri, temaları, sembolleri ve mesajı üstlenebilir.

Anahtar Kelimeler: Din, Dini öge, Korku, Sinema.

ABSTRACT

MS THESIS

THE RELIGIOUS ELEMENT IN TURKISH HORRORS AFTER 2010

Şükrü ÖZALP

**INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES OF BATMAN UNIVERSITY
THE DEGREE OF MASTER OF SCIENCE CINEMA AND TELEVISION**

Advisor: Asst. Prof. Olgun ATAMER

2021, 97 Pages

Jury

Prof. Dr. Pelin TAN

Asst. Prof. Olgun ATAMER

Asst. Prof. Mehmet CEYHAN

It is clear that cinema as a social and cultural phenomenon has an important effect on changing social and cultural life. This effect occurs with different consequences in different layers of society. Numerous research has been done academically on the social and cultural functions of Turkish cinema in our country. Cinema can influence the formation of a social and cultural mentality. Therefore, cinema intersects with the fictional world in its works with the social life through the audience in society. Therefore, the themes in the movie, the lives of the characters inside and outside the movie, the symbols in the film and the message to be given inform the members of the community of the level of the image. Religion and religious elements can also take on the characters, themes, symbols, and message to be featured in the film.

Key Words: Cinema, Horror, Religion, Religious element.

TEŞEKKÜR

Zorlu ve yorucu tez çalışmamın, yatıştırıcı tarafı, başaracağınıza olan inancı ve duygusal desteği ile sizi sürekli diri tutan yakınlarınızın olmasıdır. Bu yakınlığı sonuna kadar gösterip bana destek olan kıymetli eşim Müzeyen Özalp'a teşekkür ederim.

Gece, gündüz fark etmeksizin kitap ve makale okumaları yaptığımda ya da yazı yazdığımda; dizüstü bilgisayarımın bana yetmemesi nedeniyle, 2 yıllık çalışmam boyunca masaüstü bilgisayarına adeta el koyduğum küçük oğlum Deniz Eymen Özalp'a; çalışmam boyunca kendilerine vermiş olduğum rahatsızlığa rağmen, benden esirgemedikleri sevgi, saygı, ilgi ve alakalarından dolayı çocuklarım Muhammet Sefa Özalp'a, Merve Nur Özalp'a ve Fransa / Paris te yaşayan kızım Dilan Özalp Alkan'a teşekkür ederim.

Akademik bilgisiyle çalışmama şekil verip, tamamlamam da büyük emeği olan tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER hocama teşekkür ederim. Kendisine öğrencilik etme şerefine nail olduğum derin bilgi ve birikimiyle dinlemekten büyük keyif ve zevk aldığım hocam Prof. Dr. Selma KÖKSAL'a, çok kıymetli ve Rahle-i Tedrisatından geçmekle övünç duyduğum hocam Funda Masdar KARA' ya teşekkür ederim.

Çalışmam sürecince sinemasal tecrübesinden istifade ettiğim, beni sinema filmlerini izleme konusunda sürekli replikler taklit ederek meraklandıran, bunun sonucunda iyi bir sinema izleyicisi olmamı sağlayan değerli arkadaşım ve Türk giyim sektörünün büyük ismi 'hayırsever işadamı' Ferhat Yıldırım'a teşekkür ederim.

Şükrü ÖZALP

BATMAN - 2021

İÇİNDEKİLER LİSTESİ

İçindekiler

GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: KORKU VE SİNEMA	3
1.1.Korku Kavramı.....	3
1.2. Korkunun Nedeni	5
1.3.Korku Kavramının Tarihsel Süreci	6
1.4.Korkunun Sineması	8
1.5.Sinema Tarihi Kapsamında Korku Unsuru	10
1.6. Sinemada Korku Unsurunun Tarihsel Süreci.....	13
1.6.1. 1896-1919 Arası Korku Sineması	14
1.6.2. 1920'li Yıllar Arası Korku Sineması.....	15
1.6.3. 1930'lu Yıllar Arası Korku Sineması.....	15
1.6.4. 1940'lı Yıllar Arası Korku Sineması.....	16
1.6.5. 1950'li Yıllar Arası Korku Sineması.....	16
1.6.6. 1960'lı Yıllar Arası Korku Sineması.....	18
1.6.7. 1970'li Yıllar Arası Korku Sineması.....	18
1.6.8. 1980' li Yıllar Arası Korku Sineması.....	20
1.6.9. 1990'lı Yıllar Arası Korku Sineması.....	21
1.6.10. 2000'li Yıllar ve Günümüz Korku Sineması	22
1.7. Korku Sineması Türleri	23
1.7.1. Şeytan Filmleri.....	24
1.7.2. Vampir Filmleri.....	25
1.7.3. Seri Katil ve Sapık Filmler	26
1.7.4. Doğaüstü Yaratıklar ve Canavar Filmleri.....	28
1.8.Türk Sinema Sanatında Kullanılan Korku İmgeleri.....	28
2.BÖLÜM: SİNEMA VE DİN UNSURU.....	30
2.1.Din Kavramı.....	30
2.2.Türklerin Dini İnançları.....	31

2.3.Türk Korku Sineması	34
2.4. Sinema ve Din İlişkisi	36
2.5.Türk Sinemasında Din ve Toplum	38
2.6.İlk Dönem Türk Filmlerinde Din ve Toplum	49
2.7.Geleneksel Türk Sinemasında Din ve Toplum.....	49
2.8.Türk Sinema Akımlarında Din Olgusu	51
2.8.1.Toplumsal Gerçekçi Sinema ve Din Olgusu.....	52
2.8.2.Ulusal Sinema ve Din Olgusu	53
2.8.3.Devrimci Sinema ve Din Olgusu	54
2.8.4.Dini Sinema ve Din Olgusu	54
2.8.5.Milli Sinema ve Din Olgusu	56
2.8.6.Türk Sinemasının Son Evresi	58
3.BÖLÜM: FİLM İNCELEMELERİ.....	59
3.1.Sorun.....	59
3.2.Amaç	60
3.3.Önem	60
3.4.Yöntem.....	61
3.4.1. Evren ve Örneklem.....	64
3.4.2. Sınırlılıklar.....	64
3.4.3. Verilerin Toplanması	64
3.4.4.Verilerin Analizi	65
3.5. Filmlerin Göstergibilimsel Analizi	66
1.Filmin Adı: Dabbe “Bir Cin Vakası” (2012 Hasan Karacadağ) Filminin Göstergibilimsel Olarak Çözümlemesi.....	66
.....	66
3.6. BULGULAR.....	92
SONUÇ.....	95
KAYNAKLAR LİSTESİ.....	98

ŞEKİLLER TABLOSU

Şekil 1.1. Seyyar Fantazmagorya Şovmeni (Ceram, 2007, s.66).	10
Şekil 2.1. Fantazmagorya Gösterimi ve Halkın Tepkisi (Ceram, 2007, s.22).	11
Şekil 3.1. Aygıtın Gizlendiği Gösterimler (Odell ve Blanc, 2011, s.87).	11
Şekil 4. 3. Dabbe Bir Cin Vakkası Film Afişi	66
Şekil 5. 3. Dabbe Filmi Cine Yaklaşma Sahnesi	70
Şekil 6. 3. Dabbe Filmi Cin'e Dokunma Sahnesi.....	70
Şekil 7. 3. Dabbe Filmi Cin'le Hayret Sahnesi	71
Şekil 8. 3. Dabbe Filmi Yere Düşme Sahnesi.....	71
Şekil 9. 3. Dabbe Filmi Kamerada Cine Bakma Sahnesi	72
Şekil 10. 3. Muska Filminin Afişi.....	73
Şekil 11. 3. Azem 4: Alacakaranlık Filminin Afişi	77
Şekil 12. 3. Alem-i Cin Filminin Afişi	81
Şekil 13. 3. Siccin 6 Filminin Afişi	87

ÇİZELGELER TABLOSU

3.1. Nazar Boncuğu Çizelgesi.....	67
3.2. Cin Çizelgesi.....	69
3.3. Halk Hekimi Çizelgesi.....	69
3.4. Muska Göstergesi.....	74
3.5. Kelle Çizelgesi.....	75
3.6. Büyücü.....	76
3.7. Recep Hoca Çizelgesi.....	78
3.8. Kırık Ayna Çizelgesi.....	79
3.9. Cinler Çizelgesi.....	79
3.10. Karabüyü Çizelgesi.....	80
3.11. Sabah Ezamı Çizelgesi.....	82
3.12. Hac Çizelgesi.....	83
3.13. Cin Çizelgesi.....	83
3.14. Sülük Çizelgesi.....	84
3.15. Mezar Çizelgesi.....	84
3.16. Kur'an- 1 Kerim Çizelgesi.....	85
3.17. Dua Çizelgesi.....	85
3.18. Hoca Çizelgesi.....	86
3.19. Tövbe Etmek Çizelgesi.....	86
3.20. Kabus Çizelgesi.....	89
3.21. Musallat Çizelgesi.....	90
3.22. Şeytan ve İblis Çizelgesi.....	90
3.23. Ayin Çizelgesi.....	91
3.24. Lanet Çizelgesi.....	91

GİRİŞ

Korku, canlıların yapısındaki temel heyecanlardan biridir. Korku, mutluluk kadar heyecan vericidir. Korku, tanımlanması zor bir kavramdır. Bunun en önemli nedeni kaygı, fobiler gibi kavramların korku ile gelişmesidir. Kısacası korkuyu kaygıdan ayıran en önemli unsur korkunun kaynağını bilmektir. İnsanın var olduğu ilk günden beri bilinen korku kaynakları, yaşadığı döneme göre çeşitlilik göstermiştir. Bir toplulukta yaşayan bireylerin gerçeği anlamak için kullandıkları araçlar, kendilerini gördükleri grubun egemen ideolojisi veya ideolojisi tarafından şekillendirilir. Günümüz toplumlarında ana ideoloji medya aracılığıyla yeniden üretilerek meşrulaşmaktadır.

Sinema içeriği, içinde yaşadığınız toplumun mevcut inançlarını, tutumlarını ve değerlerini yansıtır. Filmlerin içeriğinde meydana gelen veya olacak değişim; toplumun geniş bir kesitinin değerlerinde, inançlarında ve bakış açılarında bir değişimin göstergesi olarak bilinir. Korku, temel insan duygularından biridir. Bu temel duygu, tüm sanat dallarında olduğu gibi sinemada da yerini almıştır. Sinema, tür olgusunu önceki sanat dallarından ödünç alır. Daha sonra bu fenomeni kendi biçimsel araçlarıyla birleştirerek türlerin orijinal teorisini yaratmıştır. Sinemada öncelikle yapımcı ile izleyici arasında bir uzlaşma sağlamak amacıyla ortaya çıkan bu tür, ortak bir sınıflandırmaya sahip film setleri anlamına gelmektedir. Buna göre bir film grubunu belirli bir türe ait olarak tanımlamak için, filmlerin ikonlar (karakterler, kostümler, aksesuarlar ve setler), anlatı yönleri (temalar, konular) veya tür (sinematik özellikler) açısından benzerliklere sahip olması gerekir. Ortaya çıkan korku türü anlatımdan çok ikonografi ve üslup açısından ortak yönleri olan filmleri içerir. Bunun nedeni, korku türünde şeklin diğer türlere göre daha önemli olmasıdır. Çünkü korku türünde korkutucu bir atmosfer ve gergin alanlar yaratmak her şeyden daha önemlidir. Bu nedenle, mizansen, kamera kullanımı ve ışık gölge düzenlemeleri gibi resmi öğelere diğer türlere göre daha fazla dikkat edilir. Ek olarak, korku filmleri duygusal bir etkiye sahip olma eğiliminde olduğundan, gerilim ve travmalar oluşturmak için mümkün olan tüm araçları kullanmalıdır.

Türk sinemasında din unsuru zaman zaman çeşitli nitelik ve yoğunluklarda kullanılmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında sinemamızda etkili olan tiyatro sanatçıları döneminde, eski sosyal ve politik düzeni temsil eden diğer fenomenlerle birlikte kullanılan ve genel olarak pasif kabul edilen dini unsur, Hazretli film akımında, daha

çok ticari amaçla, en saygın gümüş perde bir unsur haline gelmiştir. Daha sonra ortaya çıkan ulusal sinema hareketi, dini bileşeni dini-politik-ideolojik bir bağlamda ele almış ve dini topluluktan önemli bir halk desteği görmüştür. Günümüzde din olgusu, geçmişte görülen ticari ve iletişimsel kullanımlardan çeşitli olarak farklı kesimlerden sinemacıların sanatsal yaklaşımlarla uğraştığı bir fenomen haline gelmiş ve önceki dönemlere göre sık ve olumlu bir şekilde kullanılmıştır. İlk günlerde dindar izleyiciler günah olabileceği için sinemadan uzaklaşmış, daha sonra sinemaya olan ilgileri artmış ve genel olarak sinema sanatına değil bazı filmlere veya bazı sahnelere tepkilerini yöneltmiştir. Peygamberlik filmleriyle sinemaya daha yakın olan, ancak bu filmlerin dini anlayış ve uygulamaları yansıtamaması nedeniyle tam anlamıyla tatmin olamayan sadık seyirci, sinemanın girişinde dinsel duyarlılığı olan yönetmenlerin filmleriyle sinemayı daha çok özümsemiş duruma gelmiştir. Günümüzde çeşitli çizgiden ve anlayışlardan sinemacıları konu alan filmler din departmanı tarafından ilgiyle takip edilmektedir.

1.BÖLÜM: KORKU VE SİNEMA

1.1.Korku Kavramı

Korku duygulara ait bilinen en ana unsurlardan biri olarak kabul edilir. Korku unsurunu kavrayabilmek için: duygularımızın var olma tanımını, sebebini, fonksiyonunu, tesirini ve reaksiyonunu, çalışma ve çalıştırılma şeklini bilmemiz gereklidir. Gerek müspet, gerek menfi, bilimum duyguların vücudun yeni baştan kendisini yaratmasında belirlenmiş bir görevi mevcuttur. Bununla birlikte kimi duygularımız bilinçsel anlamda menfi manalar yüklenen kalitede olsalar da fonksiyon ve yararı bulunmayan duygu yoktur.

“Korku koruyucu bir duygudur. “EYVAH...” ve “YA...” kelimeleri ile başlayan düşünceleri takip eder. Aslında korku, derecesi yüksek bir heyecan halidir. Korku, bir konu ile bağlantılı olarak ortaya çıkar ve bu nedenle adı ve objesi olur. Örneğin; karanlık korkusu, yalnızlık korkusu, uçak korkusu, yükseklik korkusu, saldırı korkusu, ölüm korkusu, başarısızlık korkusu gibi dikkatle düşündüğünüzde; korku hissedilen bir durumda, olası bir tehdit, tehlike, kayıp ya da zarar riski ve belirsizlik vardır. Bu gibi bir durumda; ya kaçıp kurtulmalı, ya bir çözüm üretmeli, ya da durumu kabullenmeliyiz. Kaçma şansımız varsa, korktuğumuz konudan uzaklaşarak kendimizi korumuş oluruz. Ancak, eğer kaçmak bizi kurtarıyor ve geliştiriyorsa, o da bir çözümdür. Ama eğer, kaçmak bizi geliştirmiyorsa, korku hissetmeye devam edeceğiz. Buna örnek olarak topluluk karşısında korkan, çekinen biri kaçarak gelişemez” (Kireççi, 2001, s. 25).

Farklı kültürlerde ve farklı şekillerde ortaya çıksa da, her zaman insanlık tarihinin gelişim süreçlerinde meydana gelen bir duygu olan korku, insanların günlük yaşamının bir parçasıdır. Köknel'e göre, “Korku, kişinin algıladığı, gördüğü, düşündüğü, hayal ettiği veya tasarladığı, tehlikeli veya tehdit edici bir durumu, kişiyi, nesneyi, olayı veya olguyu algıladığı, gördüğü, düşündüğü, hayal ettiği veya tasarladığı genel doğal duygusal durum ve ruhsal tepkidir. Aynı zamanda korku, zihinsel imajdan kaynaklanan ağrı veya rahatsızlık olarak ta ifade edilebilir (Köknel, 1988, s.38).

Kişi veya kişiler de endişe, gerilim ve korku büyük oldukça, korkudan kaçma düşüncesi de o doğrultuda büyük olacaktır.

“Tıpkı haz ya da acı gibi bir tepki modeli olan korku, hem tehlikeli olayın habercisi, hem de tehlikenin metaforik algılanışıdır. Bu anlamda korkuyu, tehlikenin zararsızlaştırılmış gizli öznesi olarak yorumlayabiliriz. Gizli olanı anlaşılır kılmak, ancak terimlerden

korkuyu denklem dışı bırakmakla olanaklı gözükmektedir. Yaygın psikanalitik kuram, korkuyu, olması beklenen şeyle ilgili tedirginlik olarak görmüş ve onu ikiye ayırarak da akılcı ve patolojik yanlarını ortaya koymuştur. Buna göre gerçek korku, açık seçik nedenlere dayanan korkudur; ileride beklenen tehlikeyi ego haber alır ve onu ortadan kaldırmak yolunda birtakım önlemlerin gerçekleşmesini sağlar. Burada tehlike somuttur. Dolayısıyla korku da apaçık olan tehlikenin doğal bir sonucudur. Patolojik korku ise kaynağını bilinç dışından alır. Bilinç dışında yatan tehlikenin egoyu tepkimeye çağırıp kendini korku olarak duyurması, şüphesiz, korkunun patolojik ya da daha yumuşatılmış bir deyimle irrasyonel olması için temel nedendir” (Demirci, 2006, s. 11).

Phillips, korkuyu yetersizliğin bir göstergesi ve neyin eksik olduğunu gösteren bir duygu olarak tanımlamaktadır. Bazı araştırmacılar korkuyu olumlu yönlerini vurgulayarak tanımlar. Örneğin, Mannioni'ye göre, korku, onu hisseden kişi için her zaman hoş olmasa da, belirli koşullar altında kişinin kurtuluşu için faydalı bir heyecandır. Gullone'a göre, "Korku, gerçek veya gelecekteki bir tehlike karşısında hayatta kalmak için verdiğimiz gerekli yanıttır." Korku, eylem ve enerjilerin hareketine gerekli uyarıyı sağlayan, organizmayı uyaran ve kendi savunmasını sağlayan faydalı bir mekanizmadır. Kişiyi bu tür durumlarda zarar görmemesi için önlem almaya sevk eden birincil duygudur (Giovanni, 1996, s. 121).

Araştırmacılar, korkuyu olumlu yönlerine odaklanarak tanımlarken, özellikle korkunun bir kişinin sahip olduğu en önemli duygulardan biri olduğunu belirtmişlerdir. Korku, bir kişinin hedeflerini ve gelecekteki beklentilerini tanımlamasına, maddi, manevi ve sosyal statüsünü ve yerini korumasına, hayatını denge ve düzen içinde tutmasına yardımcı olan gerekli ve faydalı bir duygudur (Ross, 1984, s.54).

Sevinç, üzüntü, öfke, aşk ve tiksinti gibi korku, birincil heyecanların başında gelir. Korku bilinçaltından daha çok beslenir. Korku, yok olma veya incinme kaygısından kaynaklanır. Toplumların ve bireylerin bilinçsizliği ne kadar güçlüyse, içlerindeki korku da o kadar büyüktür. Endişelerden bazıları, nesiller boyunca, yıllar önce insanlarda yerleşmiş olan duyguların yeniden ortaya çıkması veya yeniden ortaya çıkma fırsatı bekleyen çocukluk korkularıdır. Korku hali nüfuz edicidir, gelişimi yavaşır ve süresi uzundur (Cathall ve Pete, 2005, s.17).

Korku, kuşkusuz bir insanın hayatında büyük rol oynayan en önemli duygulardan biridir. "Korku, değişen yoğunlukta duygusal bir tepkinin ve az çok önemli nörofilik belirtilerin birleşiminden kaynaklanan bir tutum olarak görülebilir. Korku, yaşamda mevcuttur ve arzu edilir olsun ya da olmasın, yaşamın her noktasında

mevcuttur. Başka bir deyişle, korkmadan korkuyu etkili hale getirebiliriz. Burada korku sadece insanları üretime yönlendirmekle kalmaz, aynı zamanda insanların fiziksel, ruhsal ve sosyal durumlarını, denge, düzen ve adaptasyondaki rollerini ve yerlerini korumalarına ve sürdürmelerine yardımcı olur. Bu nedenle, ifade ederken, tanımlarken veya açıklarken iki taraflı bir yaklaşım benimsemek önemlidir (Arpaç, 1997, s.57).

Korku, insanların bilinçsizce sakladıkları veya saklamaya zorlandıkları arzu ve duyguların bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Bilinmezliklerimiz, kaçışlarımız ve takıntılarımız her zaman bilinçaltımızda gizlidir, bilinçaltımıza itilen duygu ve arzularımız, yoğun bir çıkış mücadelesi içinde her zaman bastırılır. Korkunun sebeplerini gün yüzüne çıkarmak için tekâmül aşamasındaki insanın duyarlı durumuna, bilhassa çocukluk döneminde eğitim ve öğretime itina göstermek gerekir. Günümüz korku edebiyatı profesörü Stephen King'in sözleri, bu noktayı mükemmel bir şekilde dile getirmektedir. Korkunun ve Fantastiğin yazarının ana amacı, okuyucuyu geçici olacak şekilde çocukluğuna döndürmektir. Korkuyu başka bir şekilde ele alırsak, insanları korkutmak için onu çocukluğuna geri götürmek yeterlidir; korku, sevgi, şefkat, özlem ve acı gibi insan için bir ihtiyaçtır (Çebi, 2005, s.11).

1.2. Korkunun Nedeni

Korku, tehlike fikrinin uyandırdığı duygusal bir tepkidir, korku ve kaygının içerikleri itibariyle çok benzer kavramlar olmasının yanı sıra, kaygı içindeki kişi için, bu duyguları yaratan durum çok net değildir; ancak kişi başka bir psikolojik bozukluk olan depresyona, kıyasla korkuya aşırı tepki verir. Kişide depresyon kaybı ve başarısızlığı sonucu kesinleşen düşünceler varken, korku ve kaygı bozukluklarında gerçekleşmemiş ancak potansiyel bir tehlikeye karşı düşünceler gelişir (Hope vd., 1990, s.147).

Doğal olarak insanlar tehlikeli gördükleri durumlardan olabildiğince uzaklaşmak isterler, bu durumda olsalar bile kaçmak ve kendilerini korumak isterler. Bu nedenle, içerdiği düşünce riskinin bir sonucu olarak korku, koruma getiren bir duygudur ve bir kaçış davranışıdır. İnsanlara neden korku tepkisi verildiği sorulduğunda, genellikle mantıklı bir açıklama yapamazlar çünkü korku tepkisi duruma bağlı değil, durum için geliştirilen fikirlerden kaynaklanır (Steer, 1994, s.69).

Birkaç araştırmacı, çeşitli anksiyete bozukluklarının altında yatan entelektüel yapıları araştırmıştır. Goldstein ve Chambliss'e (1978) göre agorafobinin altında "korku fobisi" kavramı yatar. Bu düşünce, korku ve sonuçlarından kaynaklanan aşırı vücut

tepkileri korkusu olarak yorumlanabilir. Chambless ve Gracely'nin (1989) çalışmalarına göre fobi, yalnızca agorafobide değil, aynı zamanda panik bozukluğu, yaygın anksiyete bozukluğu, sosyal fobi ve obsesif kompulsif bozukluk gibi çeşitli anksiyete bozukluklarında da ortak bir özellik olarak açıklamışlardır (Goldstein ve Chambless, 1978, s. 53).

En büyük kaygı ve tasası bilinmeyene dairdir İnsanoğlunun ve en büyük meçhulü ise ahret ve ölümdür. Korkuların ana ekseninde öteki dünya ve ölüm kaygısının varlığı malum olan bir gerçekliktir. Bununla birlikte “Korkunun ecele yararı yoktur” ifadesi dahi işte bu en büyük iki meçhule karşı yaşanan korku unsurunun asırlardır devam ede geldiğini özetliyor.

“Yaşam içgüdüsünün tüm canlı ve organizmalarda olduğu gibi insanda da bulunması nedeniyle biyolojik ölüm, karşı durulması gereken bir olgu olmaktadır. İnsanın yaşamın sonsuz olmadığını anlaması, ölüm ve anlamı üzerinde düşünmeye başlaması, ölüm korkusuna duygusal ve entelektüel bir nitelik kazandırmıştır. İnsanoğlu, en güçsüz, korunmasız, yumuşak ve kolay ölebilecek yaratıklardan biridir. Aynı nedenlerle her zaman acıdan kaçmak zorunda kalmıştır. Kendini korumak için aklını kullanıp geliştiren insan, vücudunu da sağlam maddelerle kaplamış; kendini emniyete almaya yönelik çabalarıyla bilgiye yönelmiştir. Dolayısıyla açıklamayan ve denetlemeyen, insan için her zaman korku yaratmaktadır. Ölümde istenmeyen ve denetlemeyen bir olgu olarak bilinmeyenle iç içedir” (Abisel, N. 1999, s. 134).

Korku tepkisi geliştirirken, doğrudan bir kişiye olumsuz bir olayın meydana gelmesi gerçeğinin yanı sıra, çevremizden edindiğimiz bilgiler de aynı tür tepkilere neden olabilir. Güçlü korkular, güçlü bir kaçış davranışına neden olur. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, bu endişelerin arkasında mevcut durum için geliştirilen fikirler yatmaktadır. Bu, kriz seviyelerinde korkusu olan birçok kişinin hesaba katmadığı bilgidir. Duygusal tepkilerini içinde yaşadıkları durumla ilişkilendiren insanlar, bu duygularla baş etmek için çaba sarf etmek zorunda kalmazlar ve genellikle düşünceleriyle duygularını desteklerler (Cathall ve Pete, 2005, s.8).

1.3.Korku Kavramının Tarihsel Süreci

Sinema tarihi boyunca türler arasında en çok ilgi gören ancak en ağır eleştirilere maruz kalan korku türü, dünyadaki hemen her millet için kahir ekseriyetle, sinema

tarihinde çok önemli bir yer tutmuştur. Seyirci, korku sinemasını severek izler ve sinema ya da oturma odasının güvenliğinde başkaları adına korkunun tadını çıkarırken, bazıları da tedirginlik ya da tiksinti duyar. Aşırı korku biçimlerini seven korku hayranları olsa da, bu filmler genellikle kötü bir üne sahiptir ve bu da genel olarak korku sinemasının düşük kültürel konumunu güçlendirir (Dorsay, ve Gürkan, 2008, s. 292).

Sinemadaki korku kavramının tarihine baktığımızda, bazı teorisyenler türün başlangıcını, izleyici üzerindeki etkisi göz önüne alındığında *Trenin Gara Girişi* filmi olarak açıklarlar. Filmin Lumiere kardeşlerin ilk halka açık gösteriminde insanlar trenin üzerlerine geldiğini düşünerek korkup koridordan kaçmışlardır. Ancak genel kabul, ilk korku filminin George Melies'in 1896 yapımı *Şeytan Kalesi* olduğu yönündedir. Bu film korku sineması için iyi bir başlangıç ve harika bir ilham kaynağı olduğu bilinmektedir. İlk korku filmi olmanın yanı sıra aynı zamanda sinema tarihindeki ilk vampir filmidir. 1899 yapımı *Manastırdaki Şeytan* filmi korku sinemasının yıllarca kullanacağı temel unsurları içermektedir. Bunlar; Ortaçağ Gotik manastırları, mezarlıklar ve yarasa şeklindeki devasa şeytan figürü gibi öğelerdir (Yavuz, 2005, s.92).

Şeytan figürü o dönemde korku sineması tarafından sıklıkla kullanılan bir karakter olarak görülür. Aynı dönemde, Haxan gibi kuzey Avrupa ülkeleri kültürüne özgü korku ve gerilim filmleri üretmişlerdir. 1920'lerde, korku sinemasının önceliklerden daha uzun ilk örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunlar; Fransız sinemasının *Fantoma* serisi, *Shock Edison* şirketi, *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* filmleridir. Yine de bu türün en başarılı örnekleri o dönemde Alman dışavurumcu sinemasında görülmüştür. Dışavurumculuk, özellikle 1919-1923 yılları arasında Alman sinemasında etkili bir eğilimdir. Alman sineması, başlangıcından bu yana, zengin Alman folkloru ve büyüleyici kültürel tarihle beslenen korku filmleriyle ün kazanmıştır. Alman dışavurumcu sineması sinemaya, özellikle de korku türüne ciddi katkılarda bulunmuş ve korku türünü büyük ölçüde etkilemiştir (Onaran, 1999, s.104).

Sinema, diğer sanat dalları gibi, doğduğu toplumun tarihsel koşullarından, siyasi ve ekonomik sistemlerinden ve içinde yaşayan insanların ruh hallerinden ayrı düşünülemez. Bu bağlamda genel olarak Alman dışavurumcu filmlerine baktığımızda yenilgiyle savaştan çıkan bir toplumun karamsar ve karmaşık ruh halinin, insanların içinde bulunduğu endişe, korku ve hayal kırıklığı duygularını yansıttığı görülmektedir. Bu filmlerin sosyal ve politik çevre ile ilişkilerini, ilk kez kuran Sigfried Kracauer, sessizlik döneminde Alman sinemasını incelerken, bu dönemin korkunç filmlerini

kültürel bir hastalık olarak görmüş ve bir kısmını Nazizmin formları olarak yorumlamaya çalışmış ve gerçekliğin görüntülerini empoze eden, her türlü perspektifi bozan, opaklık, karanlık ve geometrik belirsizlikten yararlanan bir sinema hareketi olduğunu dile getirmiştir (Yusufoğlu, 2004, s.25).

1.4.Korkunun Sineması

Korku, dünyadaki hayvanların ve insanların varlığıyla ortaya çıkan bir duygudur. Tehdit karşısında insanların ve hayvanların hayatta kalma mekanizmasıdır. Bugün tüm sanat dallarında korku unsuru görülmektedir. Sinema bir başka sanat dalıdır. Zamanla "korku unsuru" bir tür sinema haline gelmiştir. Korku sineması, dehşet verici ve şok edici sonlara ve gerilim doruklarına sahip filmler göstermektedir. İlk korku filmleri 1920'lerde üretilmiştir. Birçoğu 1920 yılında I.Dünya Savaşı sırasında popüleritesi artan Alman Ekspresyonizminden etkilenmiştir. Alman film yapımcıları Hollywood'a göç etmiş ve Amerikan korku filmlerinin gelişiminde büyük etkisi olmuştur. Kamera açıları ile aydınlık ve karanlık sahneler ve oyunlar ekleyerek, filmlere anlam ve psikolojik etkiler sağlamışlardır. Alman Ekspresyonizminin ideolojisi, Freud'un psikanalitik teorilerinden güçlü bir şekilde etkilenilmiş ve bu nedenle korku filmlerindeki ilk Yapımcı, yönetmen ve çalışanların büyük çoğunluğu Freud'dan etkilenmişlerdir. Freud'un bilinçdışı kavramının ardına gizlenmiş arzular fikri, korku sinemasında ifade edilen en yaygın ideolojidir (Dabağyan,2004, s.122).

Scognamillo ise Korku sineması, korkuya ek olarak gerilimin yanı sıra diğer tüm türler gibi, sessiz dönemden klasikler ve ucuz örneklerle uzun bir yazı geleneğine dayanan bir tür mirastır. Korku sineması, zamansız arketiplerden beslenen ve daha fazlasını ekleyen bir gelenektir (Scognamillo, 2004, s.87).

“Korku sinemasını Türk Sineması içerisinde İslamcı sinemanın ya da başka bir deyişle ilkel bir anlatım kalıbı içerisinde mistik ya da metafizik sorunların, insanın İslamiyet inancı içerisindeki doğru ya da yanlış konumunun konu edinildiği filmlerin bir kolu olarak değerlendirmemiz mümkün. “1960’lı yıllarla birlikte kesintiye uğrayan ya da daha doğrusu Yeşilçam Sineması içerisinde daha seyrek bir öge olarak devamlılık gösteren bu İslamcı bakış, ikinci olarak 1970’li yılların kriz ortamında tekrar ortaya çıkmıştır. 12 Eylül darbesi ile tüm sanatlarda bir kesinti ve yeniden-yapılanma süreci başlamış, 80’lerin sonu ve 90’lı yılların başında dönemin yükselen değeri İslam sinemamızda tekrar ortaya çıkmıştır. Ancak hiçbir zaman popülerlik kazanamamış, dönemin genel eğilimi olarak seyirciden yoksun bir

sinema olarak yok olmuştur. Son olarak 2000’li yıllarda Türk Sineması’nın arayışına farklı cevapların bulunduğu iki tür sinemanın netleşmeye başladığı yıllarda ortaya çıkmış ve İslami sinemanın bir kolu olarak da korku filmleri ortaya çıkmıştır” (Atam, Z. 2007).

Günümüzde korku filmleri, peri masalları, korku hikâyeleri ve romanların yanı sıra insanların temel korkularını kodlamada da etkilidir. Oskai, korkunun bir tür arınma olduğunu ifade etmiş ve masalların, korku hikâyelerinin, romanların ve korku filmlerinin insanları etkilediğini belirtmiştir. Scognamillo, sinemanın edebi ve sessiz döneminin bir test tahtası şeklinde değerlendirmiş ve Almanya’nın sosyal ve politik korkuyu ilk kullanan ülke olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca Hollywood endüstrisini ise korku filmi kategorisinde, Amerika’ya göç eden 1.Dünya Savaşı sonrası Alman sinemacıların katkılarıyla, ilk sesli-sinema döneminin de ortaya çıkmasıyla toparlanmaya başladığını ve bu filmlerle de savaşın sosyal yönlerini görmeyi ve sorgulamayı ifade ettiğini söylemiştir (Rutledge, 2002, s.5).

İzleyicisinin beklentilerini karşılayacak farklı türlerde filmler üreten film sektörü, tüm disiplinlerde olduğu gibi kendi içinde de farklı türler yaratmıştır. Tür, filmleri ortak biçim ve içerik özelliklerine göre sınıflandırmak için kullanılan bir kategoridir ve filmlerin genel özelliklerine bakılarak tanımlanabilir. İzleyiciler, izlemek için komediler, bilim kurgu, melodramlar, etnik, müzikal ve batı filmleri gibi sinemanın sunduğu farklı türlerden herhangi birini seçerler. Bu türlerden biri olan korku, "biçim ve içerik olarak sinemaya sağladığı anlatım araçları açısından önemli ve öncü bir türdür”.Kısmi dönüşler gösterse de korku sineması, seyircinin ilgisini asla kaybetmeyen ve çok geniş bir alanda hareket eden popüler sinema türlerinden biridir. Son yıllarda vizyona giren korku filmlerinin sayısında artış olduğu, çeşitli alt türlerde çok sayıda korku filmi çekildiği ve bu filmlerin yüksek gişe geliri elde ettiği görülmüştür (Jancovich, 2002, s. 8).

Kimi örneklerde de çekilen filmler, gişelerde hâsılat rekorları kırmayı bir tarafa bırakın, bir veya birçok nedenden ötürü gişede hiçbir varlık, gösteremeyip yapımcısını da neredeyse iflasın eşiğine getirebiliyorlar.

“Ölümler Konuşmaz Ki’yi 1974 yapımı "Şeytan" izler. William Friedkin'in dünyaca ünlü yapıtı "Exorcist"ın getirdiği büyük başarıyı gören yapımcı Hulki Saner ünlü yönetmen Metin Erksan ile beraber bu filmin Türkçe uyarlamasını çekmiştir. Yalnız orijinal filmin neredeyse kare kare tekrar edilmesi, “Exorcist”ın Hıristiyan dininde olan çatışmalarının İslam dinine uyarlanamaması, özel efektlerin pek

başarısızlığı nedeniyle film beklenen etkiyi yaratamaz. Yeşilçam'ın ve daha öncesinde Batı etkisiyle oluşan Türk 40 Sineması'nın adaptasyon hastalığının ve bu anlayışın kısırlığının en somut örneklerinden biri olmuştur bu film'' (Atam, Z. 2007).

Korku filmleri, ölümü basit ve doğal bir gerçeklik olarak görmemize ve çocukluğumuzdan beri yaşadığımız ölüm korkusunu hafifletmemize yardımcı olmaktadır. İster korku türünde ister diğer türlerde olsun, her film bir senaryodur ve üretilen metinler ideolojiden ayrı düşünülmemektedir. Sonuç olarak, sinemada geniş bir nişe sahip olan ve çok çeşitli türleri barındıran korku sineması, izleyicinin çocukluğundan beri ölüm korkusuyla, bazen de bilinmeyene duyduğu korkuları ve dolayısıyla duygusal arınma deneyimiyle yüzleşmesini sağlar. Korku filmlerinde tartışılan korku unsurlarını karanlık bir ortamda güvenle deneyimleme fırsatı, birçok izleyicinin korku türüne ilgi göstermesine neden olur (Grant, 2006, s. 398).

1.5.Sinema Tarihi Kapsamında Korku Unsuru

Sinema tarihi kapsamında korku ilk olarak 18. yüzyılın başında seyyar fantazmagori sunumları yapılmaya başlamıştır. Gezici eğlenceler, halkın gözünde sihirbazlar olarak kabul edilmiş ve saygı görmüştür.



Şekil 1.1. Seyyar Fantazmagorya Şovmeni (Ceram, 2007, s.66).

Fantazmagorya, yetişkinler kadar çocuklar için de eğlencenin çok popüler bir parçası haline gelmiştir. Ülkemizdeki gölge oyununun bir başka tertibi olarak doğan sihirli fener, hileler ile aldatmaya dayanan günümüz korku filmlerinin ata babası olarak kabul edilmiştir.



Şekil 2.1. Fantazmagorya Gösterimi ve Halkın Tepkisi (Ceram, 2007, s.22).

Asıl maksat; İzleyiciye kolay beceri ve yöntemlerle illüzyon sunmaktır. mevzuları kara büyü veya sihirdir; hayaletler, kayıp ruhlar, ölü insanlardır. Amaç, izleyiciyi ‘ölüm ve ölümden sonra var olma düşüncesi’ ile yüzleştirmektir. ‘Gölge oyunu, iki veya daha da fazlası sihirli fenerin kullanılması, gizli yansıma aynalarının kullanımı, geri yansıtma, cama yansıma, duman kullanımı, aşağıdan sahneye yansıtma, nesne hareketini sağlayan gizli fenerin hareketi ve birçok zeki hareketler ile kurgulanmaktadır (Indick, 2011: 116).



Şekil 3.1. Aygıtın Gizlendiği Gösterimler (Odell ve Blanc, 2011, s.87).

Sinemaya ilgi besleyen seyirci kitlesinin artması, bunu oluşturan gelişmeyi meydana getiren sosyal arzuyu da ortaya koymaktadır. Sosyal arzunun yol açtığı bu gelişme zor aşamalardan geçmiştir. Çünkü sinema sanatının takdir edilmesi beraberinde birçok engel ve sansürü de getirmiştir. İdeolojik veya cinselliği çağrıştıran veya kötü örnek olabilecek davranışlar, sansürün engeline giren başlıca konulardır.

Fantazmagorya ve gölge oyunları nümayişlerinden sonra görülmüştür ki, izleyicinin şeytan/hayalet/ruh imgelerinin karşısında ürkmekten, dehşete düşmekten ve korkmaktan vazgeçmeye niyetli olmadıklarıdır. Korku konulu filmlerin salonlarda sayıca çokluk kazandığı gösterimler sinema açısından ilerlemenin hız kazanmasına da yardımcı olmuştur (Thompson ve Bordwell, 2001, s. 378).

Film stüdyosunu ilk olarak Paris'te açan Georges Melies, kendine özgü efektler meydana getirmiştir. "Popüler Türler ve Sinema" isimli eserinde Nilgün Abisel'in dile getirdiği şekilde "kamburunun dışarıdan gelen bir çekimde sıkışması sonucu bir kalbe dönüşen tramvay" Georges Melies'e benzer filmlerin hilelerini kullanarak birçok sayıda sinema filminin yapımcılığını üstlenerek cihazın potansiyelini keşfetme fırsatı sağlamıştır. Tarihin gölge eğlenceleri, her biri kendi alanında dahiler tarafından geliştirilerek yıllar boyunca çeşitli isimlerle anılmıştır. İlk zamanlar seyyar şekilde dünyaya tanıtılırlar ve zamanla bir önceki fikrin üstüne eklenerek aygıtsal anlamda gelişirler. Sinemanın bugünkü gösterim teknik ve becerilerine ulaşabilmesinde, Fenakistikop, Lampaskop, Bioskop, Dikiz gösterileri, Fantazmagorya, Diorama, Panorama, Kaleydoskop, Büyülü Fener, Optik Fener, Zoetrop, Viviskop, türünden araçlar, birer basamak niteliği taşımaktadırlar (Derry, 2009, s.261).

"Korku filmlerinin hikâye yapısı üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde her şeyin yolunda gittiği bir toplumsal düzen hâkimdir. Bu bölümde herkes mutludur, huzursuzluk söz konusu değildir. Her şey o kadar düzenlidir ki birinin çıkıp bu düzeni bozması beklenir. İkinci bölümde bu gerçekleşmektedir. Düzen, katil, manyak, canavar, doğal afet ya da farklı bir şeyin etkisiyle bozulur. İkinci bölüm boyunca toplumda kaos havası hakimdir. Bu hava kaosa sebep olan şeyin ortadan kaldırılmasıyla sona erer. Üçüncü bölüm ise burada başlar yani düzenin yeniden sağlanmış olur. Korku türünün, özellikle toplumsal bunalım dönemlerinde izleyiciye karakterlerle özdeşleşip rahatlama hissi sunması buradan gelmektedir" (Odell ve Le Blanc, 2011: 14).

Giovanni Scognamillo, günümüz insanının sinemada beyaz perde karşısında almış olduğu bu haz duygusunun, eski toplumlarda kasaba meydanlarında idam edilen ya da işkence edilen kimseleri izlemeye giden kimselerin aldığı hazla benzer olduğunu vurgulamaktadır (Scognamillo, 2006: 11).

Dolayısıyla otorite ve düzen üzerine kurulu bir prototip örneği çizen korku filminin, insanoğlunun iç güdülerini tatmin ettiği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Sinema salonun sağ salim terk edeceğinin bilincinde olan izleyici filmlerdeki kurbanların güç

durumlarını izlemekten zevk duymaktadır. Buhran dönemlerinde seyircinin bu türden zevk almasının sebeplerinden biri de kendilerinden daha kötü durumda olan kimselerin var olduğunu görmeleridir (Odell ve Le Blanc, 2011: 11).

Ünsal Oskay, korku filminde izleyicinin konumunu Çağdaş Fantazyza adlı esrinde şu şekilde tarif etmektedir:

“Sinemada gösterilen her filmde birçok olaylar oluyor. Seyirci insanüstü bir varlık gibi her şeyi görebiliyor. Sanki göremeyeceği hiçbir şey yokmuş gibi hem de! Filmdeki karakterlerin başlarına nelerin geleceğini; hangi karakterlerin ödüllendirileceğini, hangisinin cezalandırılacağını önceden görebiliyor! Bu aldanım (her şey bittikten sonra da yaşamda kalabilme fantazyası), hızla değişen ve içinde olan her şeyin kendi oluşumunu tamamladığı anda ölümünü de yüklediği çağdaş toplumda seyirciyi rahatlatıyor. Özellikle de yaşanmakta olan hayatı toplumsal ilişkileri ve bilim ve teknolojinin bu denli geliştiği bir çağda bunların insanın yaşamı için yarattığı tehlikelerin nedenlerini seyircinin anlamasının gitgide güçleştiği çağdaş yaşamda şöyle ya da böyle ille de açıklanması gereken bu tür sorunların bir oranda da olsa açıklanması yerine geçtiği için, belki de, gitgide yoğunlaşan yanlış-bilinç içindeki insan açısından bu 32 filmler bir tür narkotik yerine geçiyor... Sinema filmleri, var olan toplum içinde yaşamak zorundaki çağdaş insan için çekici görünen bazı bilinçaltı, yasaklanmış istemlerin betimlendiği asılsız görünümeler tarafından istilaya uğramış bulunuyor. Ama bu yasaklanmış istemler betimlendikten sonra, filmlerin sonlarına doğru bu istemlerin her biri olumsuzlaşıyor, her birinden kaçınılıyor. Yasaklanmış bilinçaltı istemlerimiz yerine getiriliyor gibi görüldükten sonra –bu süre içerisinde duyduğumuz hoşnutsuzluk ve mutluluğun ardından – filmlerin bitişinde, bu istemlerin sonuna kadar gerçekleştirilmesi durumunda başımıza nelerin gelecek olduğu da apaçık bir ibretlik olarak gösteriliyor” (Oskay, 1982: 60- 61).

Ünsal Oskay, bu söylemiyle korku filmlerinin toplumsal uyarıcı özelliklerinin olduğunu açıklamaya çalışmaktadır. Böylelikle seyircinin düzeni bozması halinde karşılaşacağı tehlikenin boyutlarını görmekte ve bilmektedir diyor

1.6. Sinemada Korku Unsurunun Tarihsel Süreci

Korku sineması küçük bir gecikmeyle sinema tarihine girmiştir. Sinema, ilk yıllarda halk tarafından bilinmeyen ve keşfedilmeyi bekleyen bir olgu olarak bilinmekteydi. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra taş işçiliği yerleşmeye başlayınca ilk eserler meydana gelmiştir. Sinemanın gelişmesine paralel olarak bu dönemden sonra artan korku filmleri beraberinde, sinema tarihinde mitlerini, türlerini ve klişelerini,

oluşturmuştur. Sonuç olarak sinemanın tarihsel sürecinde korku sineması, kendini geliştiren, özelliklerini ortaya koyan, hemen her dönemde sinemanın vazgeçemeyeceği ürünler üreten bir edebi tür olarak hafızalarda yerini almıştır (Arpaç, 1997, s. 203).

1.6.1. 1896-1919 Arası Korku Sineması

Sinemada korku, dramatik yapısını şekillendirmiş, genellikle din ve inançlardan beslenmiştir. Batı kültüründe eğlence hedefli meydana gelen yedinci sanat dalı, sinemaya korku unsurlarını ilk kez taşıma girişimleri, parlak sinema tarihinin öncülerinden Georges Melies filmlerinin ilki 1896 da gösterime giren "Le Manoir du Diable" " olarak bilinir. Melies, ilk filminin sonrasında Şeytan gibi korkularla filmlerine devam etmiştir.

Korku sineması, bir tür haline gelinceye kadar pek çok örnek sunmasına rağmen, pek talep görmediği için Hollywood tarafından yıllarca dışlanmıştı. İlk korku filmleri şeytan, cadı ve vampirler gibi görüntülere dayanıyordu ve geleneksel Batı inanç kaynaklarından besleniyordu. Batı edebiyatının erken dönem korku filmleri, zaman içinde gündemde olan siyasi olaylar tarafından şekillendirilmeye devam etmiştir. Almanya da bireysel, toplumsal ve metafiziksel korku ile her türlü kaygıyı beraberinde getirmiş dışavurumculuğun, ağırlığıyla bu tür korkuların ilk yapıtları ortaya çıkmıştır. Hollywood, Alman dışavurumcu sinemasının temsilcilerinin savaş sırasında Amerika'ya sığınmalarından sonra bu eğilimden etkilenmeye başlamıştır. "Das Cabinet des Dr Caligari" (1919) filmi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da ortaya çıkan korku türünün en önemli örneklerinden biri olarak bilinmektedir. Yıkılmış, harap olmuş, kaotik Almanya bu filmde çarpık ve asimetrik görüntülerle sinemaya yansımaktadır. Söz konusu dönemi metaforik olarak izleyiciye aktaran bu film, Alman dışavurumcu sinemasının mihenk taşlarından birisi olmuştur. Daha sonra hayaletler, yapay canavarlar, şeytani karakterler gibi Batı kültürünün temelleri üzerine filmler yapılmıştır. Umberto Eco'nun "Gülün Adı" romanındaki Salvatore karakterini andırıyor genelde bu dönemdeki karakterler. Asimetrik ve çarpık yüzlere sahip karakterlerle filmlerin koşturduğu bir dönem olarak öne çıkmaktadır (Kırel, 2010, s.74).

1.6.2. 1920'li Yıllar Arası Korku Sineması

1920'lerde Avrupa'da yaşanan kriz dönemi; üretimdeki hızlı düşüş, enflasyondaki hızlı yükseliş ve orta sınıfın ortadan kalkmasının etkileri ile devam etmiştir. Bu dönemde "Der Golem" (1920) "Dr. Jekyll and Mr. Hyde", teknolojinin gelişmesinin etkileri ile din ve bilim mücadelesinden bahsetmiştir. Bilim ve din arasındaki mücadele orta çağ döneminden kalma Engizisyon tarzı bir çatışmadır, ancak bu dönemde bu çatışma yeniden biçimlendirilmiş ve mecazi olarak yaratılmış "korkunç kişiliğin marjinalleştirilmesi" yoluyla düşman devletlere atfedilmiştir. Pek çok çatışmaya sahne olan bu dönemin sonunda bilim insanı, mutasyona uğrattığı ve genetiğini değiştirdiği hayvanların (pirana, yarası, fare, yılan, kene ve örümcek gibi), yarattığı veya dirilttiği ceset gibi güçlü varlıkların ya da çevresindeki sıkıntılı kişiler tarafından cezalandırılır (Toulet, 1995, s.33).

1.6.3. 1930'lu Yıllar Arası Korku Sineması

1930'larda Avrupa'da yüksek enflasyon ve ekonomik kriz süre gelirken üstüne birde II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte Batı Gotik edebi uyarlamalarının sinemaya yansımaları bir biri ardına ortaya çıkmaya başlamıştır. Amerika'da ise filmlerde, yer alan ses bileşenleri ile korku sineması çok para getiren popüler bir tür haline gelmiştir. "Frankenstein" (1931), "Drakula" (1931), "Freaks" (1932) ve "Vampyr" (1932) filmleri sinematik uyarlamalar şeklinde öne çıkmaktadır. Mumya (1932), I.Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'daki oryantalistlerin korkularının bir yansıması olarak bilinir (Odell, 2011, s. 88).

‘‘Sinema popüler hale gelmişti. Bu da sinemacılar için, özellikle revaçta olan korku sineması için bulunmaz bir fırsattı ve arka arkaya korku filmleri çekilmeye başlandı. Ancak şu noktada belirtmeliyiz ki bu kaçış içindeki sunulan ürünler tamamen toplumun kaygılarından uzak bir şekilde, var olan düzenin dışında şekillendirilmemişlerdir. Bunalımlı yıllar, endüstrileşmiş kapitalist toplumlarda bilim ve teknolojinin aşırı gelişmesinden ve getirdiği yıkımlardan duyulan kaygı, yoksulluk ve savaş korkusu, bilinçaltına itilmiş toplumsal baskılar sembollerle ve belirli imgelerle beyazperdeye taşınmış, belli konular içinde derin yapıda işlenmiştir’’ (Yavuz, F. 2005, s. 92).

1.6.4. 1940'lı Yıllar Arası Korku Sineması

“1940’ların gelişiyle birlikte değirmenin öğütücü taşları şüphe götürmez biçimde dönmeye başlamıştı. Dracula, kurt adam ve canavar kavramlarıyla artık tamamen özdeşleşen Frankenstein gibi çeşitli seriyal karakterleri, hiç umulmayacak kombinasyonlarda bir araya getiriliyor ya da dönemin popüler komedyenlerinin başrolde oynadığı filmlerde konuk oyuncu rollerine çıkıyorlardı. Ritz Kardeşler, Abbott ve Costello, Doğu Yakası Çocukları, hepsi de genellikle eski kedi ve kanaryayı tekrar tekrar kullanmalarının yanı sıra sessiz sinema günlerinden beri ortalıkta dolaşan perili ev senaryolarının çevresinde gelişen ‘korku’ filmleri yaptılar” (Tohil,C. &Tombs P. 2005, s.28).

1940 arası korku sineması, II. Dünya Savaşından sonra harap olup bölünen, Avrupa ile Hindistan’ın ve Hindistan Bağımsızlık Hareketi’nin Siyasi ve ruhani lideri Gandi’nin katledilmesi, Japonya’nın Nagazaki ve Hiroşima kentlerine atom bombası saldırısı gibi önemli siyasi ve politik olayların yaşandığı bir döneme denk gelmektedir. II. Dünya Savaşı sırasında Doğu bölgelerindeki olaylar nedeniyle korku sineması temalarını şekillendirmeye devam etmiştir. Bu konu Mumya temalı filmlerle sınırlıdır. Bu dönemde korku filmi yapımı aşamalarında düşüş yaşanmıştır. Gerçek zulümler ve dehşet savaş alanlarında veya toplama kamplarında meydana geldiği için, insanların çevresi korku filmlerine dönüşmüştür. Böylesine bir gerçeğin ortaya çıkması sonrasında, korku türüne ait sinema filmleri gittikçe azalmış ardından “Abbott ve Costello Meet the Killer, Boris Karloff, "(1949), " "Bud Abbott Lou Costello Meet Frankenstein" (1948) gibi filmler birer komedi bileşenine dönüştürülmüştür (Scognamillo, 2006, s. 57).

1.6.5. 1950’li Yıllar Arası Korku Sineması

1950’li yıllar korku sineması türü için dünya genelinde tekrar ivme kazandığı bir dönem olmuştur. İtalya’da, İspanya’da, İngiltere’de ve Amerika’da ve geri kalan diğer ülkelerin sinemalarında değişik yapımlar, yeni korkular yeni çevrimler, sinemalarda boy göstermeye başladığı bir dönemdir. Dönemin baskın korku filmi konusu dönemin ruhuna uygun olarak radyasyon, nükleer korku ve nükleer silahlardı. 2. Dünya savaşı sonrası dünya biliminin geldiği son durum, atom bombasının yol açtığı vahşet, ölümler dünya toplumunu derinden sarsmıştı. Artık ülkelerin insanoglunu yok edecek silahlar ve denemeler yaptığı gün yüzüne çıkmış, herkeste tedirginlik ve ölüm korkusu peyda

olmuştu. Korku sinemacıları da bu korku ortamından özellikle ‘radyasyon ve nükleer denemelerden’ sıkça yararlandılar. Çünkü radyasyon filmcilerin her türlü saçmalığını mantıklı kılabilen bir yapıya sahipti (Konuralp, S. 2002, s.21).

‘‘Hammer Film Şirketi bunu başardı ve eski efsaneleri tekrar beyazperdeye taşıdı. Renklenen ve kana boyanan eski canavarlar178 dönemin sonlarında rock and roll ve çizgi roman dünyasıyla avunan gençler için yeni bir eğlence kaynağı oldu.179 Korku sinemasının seyircileri tandık ve bildik kahramanlar için tekrar sinemaya koştu. Hammer’ın bu renkli korku filmleri sayesinde korku sinemasında bir canlanma meydana geldi.180 Hammer da yeniden doğan bu ilgi karşısında durumu değerlendirdi ve dizi halinde bu tür korku filmlerinin yapımına ağırlık verdi; Frankenstein’ın Laneti (1957), Frankenstein’ın İntikamı (1958), Dracula (1958), Mumya (1959)’’(Scognamillo, 1996, s. 89).

1950'lerde II. Dünya Savaşı sona ermiş ve iki devlet veya iki insan arasında çok aşikâr edilmeden yaşanan mücadele dediğimiz ‘‘Soğuk Savaş’’ devri başlamıştır. Amerika'nın güçlenerek palazlanması, Küba'daki ayaklanma, Kore Savaşı, Vietnam Savaşı, gibi olaylar bu dönemin önemli göstergeleridir. Bu devirde nükleer alandaki ilerleme ve uzay biliminde geline noktanın sebep halini aldığı endişeler bilimkurgu filmlerinin artmasına neden olmuş bu nedenle korku ve bilim kurgu iç içe geçmeye başlamıştır. 1950'li yıllar sinemanın altın çağı teriminin kullanıldığı bu dönemin korku sinemasında, daha önce filme alınan Vizigotik edebiyatın öyküleri de daha yüksek kalitede filme alınarak izleyiciye sunulur. 1950'lerin korku filmleri, gençlik döneminde devrimlerin ve içeriden gelen tehditlerin yarattığı kırmızı tehdit metaforları hakkında filmler içermektedir (Danacı, 2011, s. 342).

‘‘1950’lerin sonuna gelindiğinde, çevrede çok açık bir şekilde bastırılmış devrim havası hissediliyordu. Savaşın hemen ardından Avrupa kıtası, korkunç bir amerikan yapımları istilasına uğramıştı. Bu istilanın nedenlerinden biri bölgedeki Amerikan askerlerinin varlığıydı, ama asıl neden halkın Avrupalı yöneticilerin çok uzun bir süredir inkâr ettiği şeylere duyduğu açlıktı. Avrupa’yı kasıp kavuran ve üstünden sadece on-on beş yıl geçen büyük soykırımın gölgesinde, düz ve sıradan korku filmleri doğal olarak döneme pek uygun düşmüyordu... İhtiyaç duyulan tek şey, eski efsaneleri yeni bir güçle tekrar gündeme getirmenin bir yolunu bulmaktı’’(Tohil,C. &Tombs 2005, s.30).

1.6.6. 1960'lı Yıllar Arası Korku Sineması

Altmışlar, özellikle batı ülkelerinde, gençlerin, kadınların, azınlıkların toplumsal değerlere, sisteme ciddi eleştiriler getirip bunları sorguladığı yıllar olmuştur. Korku sineması da bu atmosferden etkilenip belirli türler yerine toplumsal gerçekçi bir üslup, deneysellik ve yenilik arayışlarına yönelmiştir. Bu arayışlar korku sinemasında farklı açılımlara, yeni alt türlerin temellerinin atılmasına, siyasi görüşlerin alt metin olarak işlenmesine neden olmuştur (Küçük Kurt, F. & Dalay, F. & Gürata, A. 2004, s.

1960'lı yıllar Kennedy suikastı ve Küba Devrimi Amerika'da o dönemin önemli siyasi olayları olarak öne çıkmaktadır. Bu dönemde polis filmlerinde artış gözlenmiştir. 1960'larda korku sineması üreten iki film yer almaktadır. Alfred Hitchcock'un "Psycho" (1960) toplumun en küçük yapı taşı olan çekirdek aileye korku salarken biz onu içimize davet buyuruyoruz; George Romero'nun ölümü toplumun bizatihi kendisini bir korku unsuruna dönüştürmüştür. Zamanla korku sinemasının bir alt türüne dönüşen Zombi filmi konusu da bu devirde ortaya çıkmıştır (Abisel, 1999, s. 392).

1.6.7. 1970'li Yıllar Arası Korku Sineması

"Soğuk savaşın keskin olarak yaşandığı bu dönemde paranoyak kavram ve simgeler yaygınlaşmış, '...dış görünüşün aldaticılığına, her zaman mutluluğun ve güvenin temsilcisi olan evlerin içinde ne gibi dehşetengiz olabileceğine ilişkin yeni ürkütücü sorular ortaya atılmış ve orta sınıf aile çevresi korku filmleri için çok verimli bir malzeme olmuştur. 'Sapık, Alfred Hitchcock 1960', 'Bebek Jane'e ne oldu?', Robert Aldrich-1962' gibi filmlerde katillerin merkezi karakter olması, uzunca bir süre herhangi biri ya da 'içimizden biri' gibi görünmeleri, şiddetle kanın çok sınırlı kullanılmasına karşın sinematografik gerilime ve korkutucu bir atmosfer yaratmaya ağırlık verilmiş olması, gerçekçi bir anlatım tarzının benimsenmesi korku sinemasında önemli bir değişimdir" (Yavuz, F. 2005, a.g.e.s. 94).

Geçen yüzyılın yetmişli yıllarında Amerika'da ortaya çıkan seri katiller, yine Amerika da kürtajın yasallaşması, Watergate skandalı, Doğu dinlerinin artan etkisi, Vietnam Savaşı'nın sonu, İran'daki ABD büyükelçiliğine yapılan baskın, siyasi olaylar ve önemli birçok gündemler olarak öne çıkmaktadır (Derry, 1987, s. 158).

70'li yıllar, korku sinemasında kült yapıtlara imza atan ve korku sinemasına yön veren, Amerikan korku sinemasının klasikleşmiş kalıplarını yıkan senarist ve yönetmenlerin yetiştiği yıllardır. George Romero, Tobe Hooper, Clive Barker, John

Carpenter, Larry Cohen, Wes Craven gibi birçok yönetmenle modern korku kuşağından söz edilmeye başlanır. Bunlar biçim farkının yanı sıra kendi filmlerini kendileri yazarlar, hatta müziklerini dahi kendileri yaparlar (Bardakçı, 1997, s. 14).

“70’li yıllar korku filmlerinin başını sansür kurumları ile derde sokan tek unsur şiddet değildir. Cinsellik artık pek çok film öncesine göre daha özgürce ele alınabilmekteydi. Çoğu filmde adı anılmayan veya üstü kapalı şekilde verilen cinsellik artık açık seçik şekilde filmlere yediriliyordu. Hatta erotik film türüne sokulabilecek korku filmleri çıktı ortaya. Kimi zaman erotik sahneler korku filmlerini süsledi, kimi zamansa bazı korku filmi motifleri erotik filmlere kaynaklık etmiş oldu” (Engin, E. 2002, s. 88).

Korku sinemasının bugünkü imkân ve şartları da oldukça iyileşmiş, mali getirisi bir hayli yükselmiştir. Artık eskinin ucuz ve bayağı bulunan korku sineması A türü filmler (yüksek bütçeli ve pahalı filmler) üretmeye başlamış, saygınlık ve prestij kazanmıştır. Bunda korku sinemasının bazı unutulmaz klasiklerinin çok büyük etkisi vardır. Cadılar Bayramı (Halloween), Şeytan (1973/The Exorcist), Jaws (1975), Kuşlar (1963/Birds), Sapık (1960/Psycho), Çılgılık(1994/Scream), Medyum (1980/Shinning), Kuzuların Sessizliği (1991/Silence of The Lamb), Yaratık (1979/Alien), Frankenstein, Dracula bu klasiklerin en önde gelenleridir. Özellikle Alfred Hitchcock imzalı Sapık, korku sinemasında bir dönüm noktasıdır. Sapık sinema perdesinde kanı meşrulaştırdığı gibi kurbanlarını keserek katletmeyi tercih eden ‘sapık-katil’ tipinin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Birçok kuramcı bu yeni korku türünü slasher olarak tanımlamaktadır (Anafarta, O.

1970 dönemi arası korku sinemasındaki filmler, o dönemde meydana gelen travmatik sosyal değişimlere ve krizlere karşı korku tepkilerini ve aynı zamanda dünyevi kötü sanrı olarak bilinen uyarılmış anksiyete tepkilerini yansıtmaktadır. Böyle bir ortamda şeytandan ilham alan filmlerin kötülüğün görsel bir ifadesi olarak ortaya çıkması şaşırtıcı değildir, çünkü bu döneme kadar çocuklar birkaç istisna dışında masum yaratıklar olarak tasvir edilirken, kötü ya da şeytani çocukların sinemaya girişi önemli bir yer tutmuştur sinemada. Popüler kültüre giren ve gençler tarafından tüketilen korku filmleri, kötülüğe karşı zafer kazanmak için gerekli olan inancın ve dinin gerekli araç olduğunu ve kötülüğün doğaüstü güçlerini izleyenlerin bilinçaltına gizlice yerleştirir. Korku filmlerinin muhafazakâr bir bakış açısı vardır çünkü bu inanç sistemlerinin sembollerini kullanırlar (Ryan vd, 1997, s. 25).

1.6.8. 1980' li Yıllar Arası Korku Sineması

1980 dönemi arası korku sinemasında, doğaüstü korkuları konu alan filmler artmış, teknolojinin gelişmesinin insanlara getirdiği endişeler nedeniyle insan ve makine arasındaki çatışmaya dayalı filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde tüm filmlerin alt yazılarında inanç ve dinin etkisinin olduğu görülmektedir. Kötü ruhların ve lanetli evlerin bolca kullanıldığı bu devirde önce bilim ümit edilir, ardından din ve inançtan başka kurtuluş yolu olmadığı vurgulanır. Filmin sonunda canavar mağlup edilse bile canavarın hala hayatta olduğu ve bu olayların son bir sahne ile devam edeceği belirtilir. Bu dönemde çekilen filmlerin çoğu seri filmlerdir (Şimşek, 2012, s.186).

1980'li yıllarda 12 Eylül askeri darbesinin etkisiyle Türk toplumu sağcısı, solcusu, Alevisi, Türkü, Kürdü, Laz'ı, Çerkez'i, Müslim'i, Gayri Müslim'i fark etmeksizin, yakalandı, tutuklandı, yerlerde sürüklendi, işkence ve zulümlere uğradı. Bu durum Türk toplumunda ciddi korku travmaları oluşturdu. Oluşan bu korkuyla toplum sindirilerek doğaüstü güçlerden ve din ile birlikte dini unsurlardan medet umar hale getirildi. Korkularımız zaten hep vardı, daha da çoğaltıldı ve çoğaltılmaya da egemenler tarafından hep devam edilecektir gibi görünüyor.

“Korku ögesi kültürümüzde güçlü olarak var olsa da geleneksel olarak, kültürümüze içkin olan bu korkuyu tematik ve psikolojik düzeylerde işleyen bir korku filmi henüz yapılmamıştır. İktidardan, devletten, Allah'tan, düşmandan vb. korkma geleneksel kültürümüzde farklı biçimlerde açığa çıkmış, 20. yüzyılla birlikte farklı görünüm alarak ve modernizmin getirdiği korkularla da birleşerek kültürümüzün önemli bir bileşeni olmuştur. Ülkemizde resmi bir söylem olarak “Türk'ün Türk'ten başka dostu yoktur” söylemi, bütün komşu devletler için belirli bir önsel kuşku ile yaklaşma, emperyalizmden korkma, Sevr korkusu, komünistlerden korkma, Allahsızlardan korkma, inançsızların canavarlıklarından korkma gibi ilginç korku öğeleri vardır. Bugünkü Türkiye'de basında giderek daha fazla şeriatçılardan korkma, toplumun Atatürkçü kazanımlarını kaybedeceğinden korkma, (Sivas Olayının ardından nesnel temelleri olmayan bir korku olmaktan çıkmıştır ama aynı zamanda diğer İslam devletlerindeki değişimler ve sonuçlarındaki yasaklar ve idealler bu insanlarımızın korkularının haksız olmadığını gösteriyor. Sorun şu ki, bu insanlar buna karşı köklü ve özverili bir mücadele yerine, kendi konformistliklerinin de etkisiyle ordu, gençler, sivil toplum güçleri ya da bir başkasına dolaymlayarak süreci değiştirmek için atıl

kaldıklarından korkuları daha bir nesnel temel kazanıyor) gibi genelleyen korkular gitgide ağırlık kazanıyor. Aynı süreçte İslamcıların 1980 sonrasında Türkiye'deki gericileşme süreçlerinde sistematik olarak kabir azabı, Cehennem korkusundan başlayıp, kadınlar üzerinde gittikçe sistematikleşen bireysel yaşam üzerinde ürettiği yasakları açısından bakıldığında korku-bazlı siyasileşme ve gittikçe dini önderlerin toplum içinde bilirkişiye dönüşmesi ve belirleyiciliklerini arttırması, siyasi nüfuzlarına yasaklar ve cezalandırıcı edimleri eklemeleri ve kendi ilkel sanatları bağlamında hep dinin pozitif vaatleri yerine yasakları-cezaları-şiddetli azap günlerinin korkunçluğu üzerine bir söylem tutturmaları da neredeyse her devirde genel bir özelliktir'' (Atam, Z. 2007).

1980'lerde gerilimi kurmaya verilen önem azalarak filmlerin tasarım yönüne ağırlık verilir ve izleyende yaratacağı şok ön plana çıkar. Canavar-kurban sorgulaması yerine kimin ne zaman öleceği merak edilir duruma gelir. Devam serileri çekilen filmlerle izleyici artık ne göreceğinden emin olarak sinemaya gider. Seyircinin kimin öleceğini tahmin edebiliyor olması ona bir tatmin duygusu sağlar (Abisel, 1999, s. 146).

1.6.9. 1990'lı Yıllar Arası Korku Sineması

Globalleşme sürecinin başladığı ve bütün dünyayı etkilediği bu dönemde Amerika'nın teknolojik ve bilimsel gücünü tekelleştirme çabaları, savunma ve saldırı gücünü arttırması, Doğu Bloku devletlerinin çöküşü ve Körfez Savaşı dikkat çeken olaylar arasındadır. Medyanın ve halkın duyarsızlığının ve yabancılaşmanın arttığı bu dönemde dikkat çekici bir şekilde "Slasher" olarak da bilinen kanlı filmler artış göstermiştir (Akbulut, 2012, s. 75).

1990'lar bilgisayarın, tam anlamıyla kullanılması korku türüne, yeni boyutlar kazandırmış ve daha da büyütülmüştür. Teknolojik insan çatışmasını içeren "Braindead" (1992), korku klişelerini vurgulayarak korkuyu tepe noktasına çıkarır. Seksenlerde ve doksanlarda gençlere yönelik muhafazakâr politikanın bir sonucu olarak meydana çıkmış olan analitik korku sineması, yetmişli yıllarda ortaya çıkan bu hareketle, korku filmlerinde yer alan klişelere yer verilerek, filmlere parodi özelliği de kazandırılmıştır (Church, 2006, s.11).

1.6.10. 2000'li Yıllar ve Günümüz Korku Sineması

Türk Sinemasının kullanılan teknoloji ve teçhizat bakımından 2000'lerin başından itibaren birkaç derece sıçrama göstermesiyle beraber 2000 ve 2010'lu yıllar, efektlerin, renklerin, ışığın bolca kullanıldığı, daha geniş kadro ve daha büyük bütçelerin ayrıldığı bir dönem olur. Böylelikle izleyicinin daha çok ilgi ve alakasını cezbeden bir Türk sineması kültürü oluşturulur.

1897 yılında Türk toplumuna sinemanın girişinden bugüne kadar geçen 123 yıllık süre içinde toplamda 169 film çekilmiştir. 1949 yılında çekilen ilk Türk korku filmi Aydın Arakon'un Çılgık filminden, 1995 yılına kadar geçen 46 yıllık zaman diliminde sadece yedi film çekilebilmiştir. 1996 ile 2003 yılları arasında hiç film çekilmezken, 2004-2009 yılları arasında ise 13 film çekilmiştir. 2010 yılından 2015 yılına kadar ki 5 yıllık süre içinde 43 film, 2015 yılından 2020 yılına kadar geçen 5 yıllık süre zarfında ise tam tamına 106 korku filmi ile tüm zamanlarda çekilenden daha fazla film çekilerek bir rekora gidilmiştir.

Kapitalizmin ve sosyalizmin istenen başarıya ulaşamamalarındaki başarısızlıkları, modern insan kitlelerini hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu süreçle başlayan gelecek kaygısı, korku filmlerinde hafıza kaybına, belirsizliğe ve gelecek korkusuna dönüşmüştür. Aksine günümüzde korku sinemasında farklı bir oluşum ortaya çıkmaktadır. Yükselen liberalizmin insan hızına kucak açtığı sistem içinde giderek bireyselleşen insanlar, hissetmeden kategorize edilen bir toplumsal yapı içinde kendilerine ve çevrelerine daha fazla yabancılaşmıştır. Modern korku sineması, diğer türler arasında popüler sinemanın etkisiyle karışmış olsa da, yeni kaygıları dile getirmeye devam etmekte parodiler, bilimsel çalışmalar, eski ritüeller ve edebiyat ile varlığını sürdürmektedir. Klasik korku türlerinin bir devamı ve geri dönüşümü olduğu gibi, bilgisayar teknolojisi marifetiyle yepyeni araştırmalar, ampirik çalışmalar, yeni yol ve yöntemler de sahnedeki yerlerini almıştır. İki bin yılından sonra Türk sinemasında oluşan hareketlilik korku türünde de etkisini göstermiş ve korku filmleri değişik alt tür ve temalarda çekilerek, türe ait daha büyük bir ümit doğmuştur. 2005 yılında Türk korku filmlerinin arasına farklı konusuyla Dabbe konuk olmuştur. Japonya'da yaşayan Hasan Karacadağ'ın üçlemesinin ilk filmi olan Dabbe, kıyametin yani dünyanın sonunun gelişini anlatmaktadır. İslam inancına göre kıyamete yakın bir dönemde ve kıyameti başlatmak üzere, dünyaya Dabbet'ül Arz adında bir mahluk gelecek ve dünyanın sonunu başlatacaktır. Dabbe filmi konusunu ve adını Kur'an daki bu kıssadan almaktadır. Filmin kaynağı ise

Kur'anı Kerim'dir. Karcadağ filmin tüm içeriğinin Kur'an dan alındığını belirtirken Dabbe'nin ilk Türk-İslam Korku filmi olduğunun da altını çizmiştir (Kutlu, 2010, s.71).

Türk korku sinemasını aslında bir şekilde İslamcı bir sinema olarak görüp değerlendirmekte mümkündür; nedeni kaynağını ve korku unsurlarını, genellikle Kur'an, din ve dini inançlardan alan bir ideolojiye sahip olmasıdır.

‘‘Korku sinemasını Türk Sineması içerisinde İslamcı sinemanın ya da başka bir deyişle ilkel bir anlatım kalıbı içerisinde mistik ya da metafizik sorunların, insanın İslamiyet inancı içerisindeki doğru ya da yanlış konumunun konu edinildiği filmlerin bir kolu olarak değerlendirmemiz mümkün. ‘‘1960’lı yıllarla birlikte kesintiye uğrayan ya da daha doğrusu Yeşilçam Sineması içerisinde daha seyrek bir öge olarak devamlılık gösteren bu İslamcı bakış, ikinci olarak 1970’li yılların kriz ortamında tekrar ortaya çıkmıştır. 12 Eylül darbesi ile tüm sanatlarda bir kesinti ve yeniden-yapılanma süreci başlamış, 80’lerin sonu ve 90’lı yılların başında dönemin yükselen değeri İslam sinemamızda tekrar ortaya çıkmıştır. Ancak hiçbir zaman popülerlik kazanamamış, dönemin genel eğilimi olarak seyirciden yoksun bir sinema olarak yok olmuştur. Son olarak 2000’li yıllarda Türk Sineması’nın arayışına farklı cevapların bulunduğu iki tür sinemanın netleşmeye başladığı yıllarda ortaya çıkmış ve İslami sinemanın bir kolu olarak da korku filmleri ortaya çıkmıştır’’ (Atam, Z. 2007).

Türk sinemasında 2010 ve sonrasındaki yıllarda çekilen korku filmlerinin genellikle, izleyiciyi filmin final kısmındaki bölümle şok eden, çok daha karmaşık kurgu yöntemleriyle destek verilen hikâye ve senaryoların meydana getirildiği, bir sonraki merhalede ise daha çok çetrefilleşip karmaşık bir hal alan, seyircilerin filmin gidişatına dair kestirimlerini boşa çıkarıp çürüten filmlerdir. Bu devirdeki Türk Sinemasında çekilen filmlerin ana temalarını izleyicinin, konunun gidişatıyla ilgili zihnini çalışır hale getirmek ve ince ayrıntılarla izleyicinin zihin jimnastiği yapar duruma gelmesini sağlamaktır. Ayrıca filmin içine serpiştirilen emarelerle kestirimlerde bulunulması istenilen, filmin ve karakterlerin akıbetinin ne olacağına, konuların nerelere varacağı merak edilebilen filmlere imza atılır bir aşamaya geçilmiştir artık.

1.7. Korku Sineması Türleri

Korku sinemasında, insanların bireysel ve sosyal olarak, bazen metaforlar kullanarak yaşadıkları kaygılar, riskler, korkular, duygular ve düşünceler, belirli semboller ve karakterler içinde, bazen de açık ve hayal ürünü bir şekilde resmedilir. Bu filmler arasında paylaşılan düşünce, duygu, ve endişeler noktasında müşterek zevk ve beğenilere hitap eden filmlerin yanı sıra, ülke insanlarının kültürel yapıları ve

özellikleriyle formüle ettiği belirli coğrafi bölge ve kültürlere ait filmler de yer alır. Her ülkenin sineması kendi korku filmlerini yapar ve alt türleri birbirini etkileyerek zenginleştirir. Pek çok filmde kötü adamlar ve bu yinelemelerde ele alınan konulara yeni unsurların eklenmesi ile devam eden ve dikkat çeken belirli konuların bir araya gelmesi ve birikmesi ile olmuştur (Tunca, 2006, s.346).

Bu uzman izleyicinin zevklerine uygun olarak korku sinemasında alt türler oluşturulmuştur. Zamanla bu alt türler, iyi tanımlanmış ortak bir fikir birliği içinde belirli standartlara, klişelere, hikâyelere ve atmosferlere sahip filmlere dönüşmüştür. Film kuramcıları ve araştırmacıları da korku sinemasını dikkate alırken, önemini ve derinliğini fark edip, vazgeçilmez tür üzerinde çalışırken bu alt türlerle de karşılaşmışlardır. 1950'lerin sonlarında başlayan ve 1970'lerde daha fazla değer kazanmaya başlayan bu çalışmalar sırasında, korku filmlerini daha ayrıntılı incelemek amacıyla bazı sınıflandırmalara ve gruplamalara gereksinim vardır. Buna göre film yapımcıları korku sinemasını belirli başlıklar altında gruplayarak alt türlere ayırmışlardır. Her şeyden önce, alt türlerin korku sinemasının yapısına göre değil, kişisel zevklere göre yapılması, nesnelliği ortaya çıkarması, araştırmaların asılsız sonuçlarla, araştırma ve bilgiye dayandırılmadan hazırlanması korku sinemasında kafa karışıklığına ve bilginin karmaşık hale gelmesine neden olmuştur. Diğer bir sorun, türler arasındaki yakınlıktan kaynaklanmaktadır. Türler arası geçişler, türleri karıştırmak ve aynı filmde iki farklı türün ortak özelliklerini kullanmak bazen hangi türe ait filmlerin ait olduğu konusunda kafa karışıklığına neden olur. Bu durum, hikâyenin içeriğinden dolayı bazen bilinçli bazen de bilinçsiz olarak ortaya çıkar. Bu durumlarda film sınıflandırılırken herhangi bir türe dâhil edilemez veya her iki türde de değerlendirilebilir. Korku sinemasında çalışan birçok film yapımcısı, izlenimleri, bilgileri ve araştırmaları sonucunda belirli sınıflandırmalar yapmış ve korku sinemasını belirli alt türlere ayırmıştır. Korku filmi temalarına ve ana karakterlere istinaden yapılan bu bölümlendirmeler istikametinde, korku filmlerini ve alt türlerini altı ana başlık altında toplanabilir (Messadie, 1999, s. 14).

1.7.1. Şeytan Filmleri

Adam ve Havva şahsında ilk günahın işlenerek meydana gelmesine neden olan şeytan, sınırı olmayan asi bir isyandır ya da tüm kötülüklerin anası, günahın beynidir. Özü itibarıyla bir melek olan Şeytan ateşten yaratılmıştır; Allah'ın emrine karşı

geldiğinden ötürü lanetlenmiş ve buna istinaden insanlığı kıyamete kadar dosdoğru yoldan ‘‘Allah ile anlaşması’’ sonrası, saptırmaya yemin etmiştir. Bu nedenle sürekli olarak insanlıkla yüzleşir ve onu yanıltarak Allah'ın indinde küçük düşürmeye ve günahkâr bir kul olarak anılmasına çalışır. Tüm kutsal dinlerin metinlerine göre şeytanın durumu bu şekilde açıklanmaktadır. Kılık değiştirip tuzaklar kurabilen korkusuz, tehlikeli, neşeli, yalancı bir yaratıktır. Korku sineması da korkuyu gizleyip bu ölümsüz yaratığı, eylemlerinde sömürerek onu kahramanlarından biri haline getirmiştir (Scognamillo, 2014, s.87).

Genelde dinsel bir atmosferde geçen şeytan filmleri kimi zaman dini kurumları ve dini anlayışı eleştirmekte, kimi zaman da propaganda yapmaktadır. Kötülüğün temsilcisi, dünyanın sonunun habercisi olan, yeniden doğmak isteyen ve sonsuza dek ulaşmak için peri yollarını kullanan, kara büyü ve büyücülük için toprağı hazırlayan, insan ruhunu ele geçiren gibi birçok farklı biçimlerde korku filmlerinde yerini alır. Kimi zaman görsel olarak oluşur, kimi zaman da sadece hissedilir ve ima yoluyla belirtilir. Buna ek olarak, bazen dini yapı dışında eleştirilmesi amaçlanan kavram, hakikat, güç veya otorite, kötülüğü temsil etmekten sorumlu kadim melek Şeytan'da vücut bulmuştur. Şeytan, kendine özgü bir felsefi geçmişe ve vizyona sahip olmasına rağmen, ondan çok korkmadığı, komik ve mantıksız olduğu için eleştirilmiştir. Her halükarda, bu tür filmlerin yapısı ve atmosferi bizden uzaktır (Oskay, 2014, s.168).

1.7.2. Vampir Filmleri

Korku sinemasının en unutulmaz bilinen klasik film karakterlerinden birisi olan vampirleri özetle ölümsüz diye tanımlayabiliriz. Görünüşte insana olan benzerlikleri ile bilinseler bile aslında yaşamak için kana ihtiyaç duyan, kanla beslenen, kendi yaşam tarzına sahip, gece yaşayan ve gündüz uyuyan ölü mahlukatlardır. Yarasalar, pelerinler, gece, büyüyen dişler, soğuk et, emme, kan, donuk surat, ölüm, ölümsüzlük vampir dilinin anahtar sözcükleridir. Buna benzer sözlerle çevrelenmiş bir dünyada yaşarlar ve bu işaretlerin sinema perdesinde birleşmesi sonucu var olurlar. Çok eski bir geçmişe sahip olan vampirlerin, insanlık tarihinde ilk ne zaman ortaya çıktığı ise tam olarak bilinmemektedir. Ancak hemen-hemen her ülkenin ve her toplumun tarihsel gelişim süreçlerinde destanlara, vampirlere ve benzeri hikâyelere rastlanmıştır (Scognamillo, 2006, s. 24).

Vampir inancının mitolojik temlerinin yanında farklı dini temelleri de söz konusudur. Eski Yunan dininde var olan “vrykolakas” inancı ölümden sonra dirilmeyi ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. İnanca göre “vrykolakas” olmak için Hıristiyanlıktan aforoz edilmiş olmak, dine uygunsuz şekilde gömülmek ya da şiddet ve kötülük içerisinde ölmek gerekmektedir. Vampir kavramının kökeni sadece Hıristiyan inancında yer almamaktadır. Ayrıca Orta Asya’da da bu konuyla ilgili farklı örnekler söz konusudur. Bu örneklerin ise Budizm ve Taoizm ile inançlarından beslendiği görülmektedir. Çin kültüründe yaygın olarak korku oluşturan vampir “kuang shi”dir. Bu inanışlardan farklı olarak bazı araştırmacılar vampir inancının pek çok kültürün ve dinin buluşma noktası olan Hindistandan yayıldığını düşünmektedirler. Hindistandaki vampir karakteri ise Avrupalılardan farklı olarak daha huzursuz bir hayalete benzemekte, bazı özellikleri onu vampir kalıbı içerisine dâhil etmektedir. Bu inancın sonucu olarak en yaygın vampir inancı, ölümden sonra geri gelen kutsal değerleri hiçe sayan hakaret eden, dini törenleri bozan, kötü bir ruh olan “Rakshasas”dır. Güney Amerika’da vampir inanışları ise Afrika ve Avrupa kültürü ve inanışları ile harmanlanarak daha ilkel formlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu türe örnek olarak “Loogaroo”lar ise günüzleri sıradan hayat süren fakat geceleri dönüşüm yaşayan yaşlı inasnlardan oluşmaktadır (Danacı, 2011: 148- 151)

Vampirlerin korku sinemasında bilinen en eski örneklerinden biri Bram Stoker’ın Dracula adlı romanından uyarlanan F.W. Murnau’nun 1922 yapımı sessiz 44 bir film olan Nosferatu’dur. Bundan önce 1920’lerde biri Rusya’da diğeri Romanya’da yapıldığı iddia edilen Dracula filmlerinin kayıp olması Alman yapımı Nosferatu (1922)’yu ön plana çıkartmaktadır (Scognamillo, 2006: 65). Filmin ana karakteri Graf Orlok adındaki vampiri canlandıran Max Scherck’dır. Bu filmdeki vampir tiplmesi uzun boylu, kel kafalı, beyaz tenli, büyük sivri kulaklı, abartılı ölçüde uzun tırnaklı, eksik ve biçimsiz dişli ve surat yapısı sivri çirkin bir insan şeklindedir. Orlok Transilvanya’da Karpat dağlarının eteklerinde yer alan bir şatoda yaşamaktadır ve yatağı bir tabuttur.

1.7.3. Seri Katil ve Sapık Filmler

Seri katiller, cinayet işleyen sapıklardır. Bu nedenle, aynı anlamlara veya türlere sahip olabilir, ancak bazı filmlerin bakış açısı farklıdır. Sapıklar genellikle kendi inançları veya felsefeleri nedeniyle öldürürken, seri katiller bastırılmış duygular ve

karanlık çocukluk yılları nedeniyle cinayetler işler. Ek olarak, sapığın seri bir öldürme tutkusu veya sürekli öldürme dürtüsü yoktur. Bunlar, gerilim dolu seri cinayetler ve ölümcül filmlerdir ve korku iksiri en yüksek seviyeye ulaştıkça genellikle kesik sahneler, kan, aksiyon ve yüksek heyecan ve titreme içerir. Değişik öldürme şekilleri, katilin kim olabileceği sorusunu soran türden yaklaşımlar, bulmacalı yapılar, karanlık atmosferler, bu türden filmlerin ortak özelliklerindedir. Bağlanan düğümler genellikle sonuç olarak bozulur ve genellikle katilin sözde olandan farklı biri olduğu ortaya çıkar. Zaman-zaman suç ve gerilim türü ile iç içe geçen bu korku sineması alt türü, insanın hastalıklı doğasını ortaya çıkararak, diğer korkuların imgelerinden çok varoluşuyla ve cinselliğiyle yüzleşmesini sağlar. Çevresindeki insanların gerektiğinde nasıl vahşileşebileceklerini ve neler yapabileceklerini göstermek suretiyle tehlike arz eden durumların yalnızca diğer canlılardan değil, insanın bizatihi kendisinden de gelebileceğini vurgular. Bunun ötesinde, ister gerçek bir hikâye, ister kurgusal bir olay olsun, sapık ve seri katil, çağdaş dünyanın yansıması, imgesi, ve lanetlenmiş anti-kargaşasıdır (Stoker, 1998, s. 14).

1954 ve 1957 yılları arasında Wisconsin’de yaşanan Edward Gein’in 15 kişiyi katledip bu kişilerin vücut parçalarıyla evini süslemesi, korku sinemasında manyak, sapık, katil filmlerine esin kaynağı olmuş bir olaydır. Tobe Hooper bu olayı 1974 yapımı Katliam (The Texas Chainsaw Massacre) adındaki filmiyle vizyona taşımıştır (Scognamillo, 2006: 44). Film insan eti yiyen manyak bir ailenin cinayetlerini konu almaktadır.

Türün bir diğer önemli filmi ise Sean S. Cunningham’ın 1980 yılında yönetmenliğini yapmış olduğu 13. Cuma (Friday the 13th)’ dir. Film esrarengiz cinayetlere sebep olduğu için kapatılan bir kamp yerinin tekrar hizmete açılmasıyla gerçekleşen cinayetleri konu almaktadır. Filmin maskesiyle tanınan katili Jason Voorhees birçok devam filminde izleyicilerin korkulu rüyası haline gelmiştir. Günümüzde de bu devam ve tekrar filmleri sürmektedir. Bu filminden 4 yıl sonra vizyona giren bir başka film olan Elm Sokağında Kâbus (A Nightmare of Elm Street) filmi de benzer başarıyı göstermiştir. 1984 yılında Wes Craven’ın yönetmenliğini yaptığı Elm Sokağında Kâbus (A Nightmare of Elm Street) filminin katili Fred Krueger’dir. Freddy, kirli kırmızı yeşil kazağı şapkası ve keskin bıçaklı eldiveni ile hem mecazi, hem de gerçek anlamda izleyicilerin korkulu rüyası olmuştur. Bir hortlak olan Freddy rüyalarda ortaya çıkmakta ve dehşet saçmaktadır. Freddy uyumak istemeyenleri zorla uyutan sadist bir katildir (Odell ve Le Blanc, 2011: 151).

1.7.4. Doğaüstü Yaratıklar ve Canavar Filmleri

Doğaüstü canavarlar ile yaratıklar, en güvenilir, en eski ve kalabalık korku filmlerinden birileridir. Tarih öncesi yaratıklardan meçhul "kadim yaratıklara", malum canlıların çok yırtıcı, yetişkin ve güçlü temsilcilerine kadar her tür canlı bu türün ana malzemesidir. Kurt adamlar, Frankenstein, leopar kadınlar, robotlar, radyasyon veya bilimsel çalışmalarla bilinçli veya bilinçsiz olarak değişen yaratıklar, uzaydan gelen canlılar, bu alt türlerdeki birçok canlı içinde en öne çıkanlardır. Bu türde çok sayıda karakter ve devam filmleri olmasına rağmen, genellikle onları ayrı bir tür olarak düşünmek doğru değildir. Doğaüstü yaratıklar kötülüğü temsil eder. Güçlü, istenmeyen, düzensiz, insanlığın düşmanları, önyargılı ve gayri resmi, yeniliğe açık ve insani yaratıklar olabilir. Diğer bir deyişle, yaratıklar bazen saf kötü iken, bazen iyiyi içeren ancak durum ve koşullarda kötülük yapmak zorunda olan karakterler gibi filmlerde meydana gelirler (Dorsay, 1997, s.233).

1.8. Türk Sinema Sanatında Kullanılan Korku İmgeleri

Her topluluk kendi inançlarını yansıtan bir sinema yarattığı için kendi inançlarından duyduğu korkuyu kendi sinemasına da yansıtmıştır. Kültürel alışverişte olduğu gibi, film endüstrisinde de, bir topluluğun umutları ve korkuları diğer toplum ve toplulukların sinemalarında kendilerine yer bulabilmişlerdir. Korku filmleri, genellikle sinemada ölüm korkusu ve öbür dünya denilen Âhiret ve kıyamet gibi beli başlı korkulara dayanır. Örneğin, " Drakula' İstanbul'da" (1953) filminde vampirlere dayalı inançların Türkiye'deki Müslümanlardan korkmadan aktarılmasıdır. Türkiye'de birçok korku filminin yeterli parasal kaynağa sahip olmamasının yanında, inandırıcı ve gerçekmiş gibi olması için gerekli olabilecek efektleri yapımcıların korku filmlerinde üretememesi de önemli bir faktördür. Türkiye'de kamuya açık altmışlı yıllarda faaliyet gösteren sinemalar, özel Hollywood filmlerinden, yabancı filmlerden ve sinema dilinden etkilenerken kendi egemen ülkelerinde kendilerine özgü dil, drama, komedi ve duygusal türdeki filmlerle kendi dillerini yaratmaya çalışılmışlardır. Bu dönemde korku türlerinin ilk örnekleri Yeşilçam tarafından uyarlanmıştır. Türk sineması, Türkiye'de yaygın olan İslam hukukunu dini motiflere çevirerek az sayıda üretilen ilk eserlerini vermiştir. Türk sinemasında seyircide korku ve gerilim uyandıran ilk film, 1949 yılında

Aydın Arakon'un yönettiği "Çılgılık" filmidir. Amcasının miras almak istediği için, çılgınlığa sürüklenmeye çalışılan bir kadının olaylarını anlatan film, başarısızlıkla sonuçlanan ilk filmidir. Bununla birlikte, çoğu kurgu filminde korku unsurları, karakterler ve mekânlar yer alıyordu. Bu dönemde yabancı korku filmleri ve korku komedilerine dayanan eserler yaratılmıştır. "Krallara Karşı Malkoçoğlu" (1967) filminin ünlü çizgi roman kahramanı Malkoçoğlu, Kazıklı Voyvoda ile mücadele etmiştir. 1969-1973 yılları arasında üretilen Tarkan serisinde korku unsurları sıklıkla kullanılmıştır. 1975'te Nejat Saydam, Bülent Kayabaş'ın başrolünü oynadığı ve Türk seyircisine komedi tarzında korkuyu sevdirmeye çalışılmıştır. Sevimli Frankenstein, Amerikan korku filmlerinde görülenin neredeyse aynısı sahnelerin çekilmesiyle elde edilmiş olsa da, seyirci filme beklenen ilgiyi göstermemiştir (Demirci, 2006, s.196).

Artukluların 700 yıl önce, yaşadığı Mardin'in ilimizin Dengizhan köyüne gelen şeytani cadı "Büyü"(2004) filminde masum çocukları büyülerıyla öldürür. Bölge, Ayşe adlı genç bir kızı öldürmek için eski bir büyücünün yaptığı son büyüün ardından lanetlenmiştir. Günümüze geldiğinde bir arkeoloji ekibi, Sultan Artuk Salih'in büyü kitabının bir nüshasını bulmak ve bu lanet yeri kazmaya gitmek için yola çıkar. Kazı ekibinde yer alan Ayşe adındaki evli bir kadının, ölümü pahasına bile olsa Ayşe'nin kocasıyla ilişki kurmak isteyen bir kadın tarafından güçlü bir büyüye maruz kalması sonucu, yeraltında bulunan sihir ve şeytani iblisler aniden harekete geçer. Filmin çıkış noktası, "Elbette bunu yapanlar bilir ki, âhirette kendilerine cennetten pay yoktur." İfadeyi içeren 102. ayettir. Bu filmin en önemli özelliği, Türk kültürel korku sembollerini kullanan ilk film olmasıdır (Fidan, 2011, s.38).

Yukarıda adı geçen filmlerin yapım yıllarına bakıldığında, Türk sinemasında korku türünde yer alan filmlerin sayısında 2000'li yıllarda artış olduğu gözlemlenmektedir. 21. yüzyılda dünyadaki hemen bütün ülkelerde ve ülkemiz Türkiye de dâhil olmak üzere astroloji, fal, büyü, misali konulara eğilimin artması bunun temel nedenleri arasında yer almaktadır. Korku türündeki yapımların genel özelliği dinsel inancın kuvvetlendirilmesini sağlamaktır. Bu dönemde yapılan filmlerde, modernizmin ve teknolojinin insan hayatına getirdiği yabancılaşma ve yetersizlik hissi ile teknolojinin insanların hayatındaki korkulara cevap vermek yerine, onları arttırması temaları alt metin olarak işlenmektedir. Bu yönelimin artış göstermesiyle beraber Türk Sineması'nda da bir korku filmleri furyası dönemi ortaya çıkmıştır. Bu filmler, nüfusunun çoğunluğunu İslam inancına sahip bireylerin oluşturduğu Türkiye'de, Türk kültürüne özgü kültürel kod barındıran dinsel korkular; yani Kur'an-ı Kerim'de yer

verilen kıssalardan ve Kur'an ayetlerinden esinlenerek yaratılmıştır (Walter, 2009, s. 56).

Din, toplumlarda yaygın olan en eski, en köklü ve etkili davranış kalıbıdır. Dünyada birçok din ve inanç sistemi yer alır. Tüm dinler, dünyayı, evreni ve insanı yaratan ve ayakta tutan Tanrı kavramının varlığına veya yokluğuna dayanan inanç sistemleri ve ibadetlerden oluşur. Bu dualar, bireylerin inançlarını güçlendirmenin yanı sıra, ayin gibi ritüel eylemleri tek tek veya gruplar halinde gerçekleştirerek o topluluktaki insanları bir araya getirme işlevine de sahiptir. Paylaşılan eylemlere ek olarak, bu dine inanan insanlar için ortak kuralların, ilkelerin ve sembollerin kullanılması, birbirleriyle iç içe olmalarını sağlayan bir başka faktördür. Tüm inanç sistemleri, insanları cesaretlendirmek veya sindirmek için Cennet ve Cehennem gibi olumlu ve olumsuz olmak üzere ikili bir ödül ve ceza sistemine sahiptir. İnananları olumsuz davranışlardan uzaklaştırmak ve desteklemek için uygulanan bu kurallar sistemi, aynı zamanda kötü davranışların sorumluluğunu kabul etme ve onları bireysel inananların kötü davranışlarından uzak tutma işlevlerini de üstlenir (Odell ve Blanc, 2011, s. 32).

2.BÖLÜM: SİNEMA VE DİN UNSURU

2.1.Din Kavramı

Din, "yol, inanç, gelenek, bağ, kulluk" demektir. "Din" kelimesi Arapça "dâl-yâ-nûn" kökünden türetilen bir kaynak veya isimdir. "alışkanlık, statü, ceza ve ödül, itaat, aritmetik, yargı ve kararname" sözcüklerinde "bağlılık" anlamına gelir. Bir terim olarak din, insan ile doğaüstü güç arasındaki ilişkiyi açıklayan, ille de gerçekleşmeyen inanç, ibadet ve ahlaki kural sistemlerine verilen genel bir isimdir. Farklı tanımlamaları olmakla birlikte din, kelimenin tam anlamıyla şu şekilde tanımlanır: İnsanların yaratıcı olduğunu düşündükleri süper güç inançlarını, yapacakları tüm ibadetleri ve bu inanca göre nasıl hareket etmeleri gerektiğini düzenleyen inanç yöntemi olarak ifade edilebilir (Ermemiş, 2018, s.27).

Din, inanç ve ibadet yoluyla kutsalla ilişki içinde olma halidir. Din, aşkın bir varlığın ve bu aşkın varlıkla ilişkili bir kişinin bilişsel, fiziksel ve duygusal iletişimi anlamına gelir. Din, akılcı insanları irade ve iradesi ile dünya ve ahiret mutluluğuna

ulaştırmayı amaçlayan bir kurallar bütünüdür. Din hakkında ihtiyaç hissetmek de insan doğasının temel bir özelliğidir. Bu inanca erişebilmek için kişinin bazı yeteneklere ve fırsatlara sahip olması gerekir. Hz. Adem'den beri insanlarda var olan bir olgudur. Din, yaratılışı insan hayatına dokunarak anlatır ve ona anlam vermeyi amaçlar. "Din, varoluşun daha geniş bir analizi için yaşamın nihai anlamını öğretmek için vardır." Din, ibadet, inanç, ahlak, eğitim ve yaşam anlayışıyla kişiyi bütünsel bir şekilde anlar ve hayatının her alanına nüfuz eder. Din sadece basit bir inanç ve bağlanma değildir. Aynı zamanda ahlak, ibadet, dua, eğitim, öğretim, yayıncılık ve ilhamdır (Özdoğan, 1997, s.33).

İnsan dini, özgürlüğünü sınırlandıran şeydir, bu nedenle İslam'daki tektanrıcılık doktrini, zihinsel, duygusal ve inanç boyutlarında bir özgürlüğün sembolü gibi görünmektedir. Çünkü din aynı zamanda iman yoluyla Allah'a ibadet etmek anlamına gelir. Dinsel ritüeller kişinin hayatının düzenlenmesine katkı sağlarken, din insanları dua ile Allah'a yaklaştırır. Din, kişinin emir ve yasaklarla alınacak kararları yeniden düşünmesini gerektirir (Bardakoğlu, 2000, s.47).

Dinin insanları bir araya getirme gücü vardır. Sosyoloji Sözlüğü'nün hazırlayıcısı olan Gordon Marshall bu kaynakta dini, "Kutsal fikre dayalı olan ve inananları bir sosyo-dinsel topluluk içinde birleştiren bir inançlar, semboller ve pratikler kümesil olarak tanımlamaktadır" (Marshall, 2009, s. 99).

Yine benzer şekilde Ali Püsküllüoğlu'nun, Türkçe Sözlük'te yapmış olduğu tanımlaya göre din, "Tanrı düşüncesine dayalı toplumsal bir kurumdur" (Püsküllüoğlu, 2012: 172).

Bu tanımlamalara yakın olarak, toplum üzerine düşünen Emile Durkheim, din ile ilgili şu tanımlı yapmaktadır "Bir din, kutsal, yani ayrı ve yasak sayılan şeylere ilişkin olan ve kendisine katılan herkesi —Kilisel (tapınak) denilen bir manevi topluluk durumunda birleştiren tutarlı inanç ve eylemler dizgesidir" (Durkheim, 2010: 76).

2.2.Türklerin Dini İnançları

Türkler tarih boyunca pek çok nedenle değişik dinlere isteyerek ya da istemeyerek maruz kalmışlardır. Bazen savaştıkları toplumdan aşına oldukları dinlere, bazen Kağanların değer verdiği dinlere geçmişlerdir. Göçebe yaşam tarzını benimseyen eski Türk toplumlari, yaşam tarzlarına uygun, tapınağa ihtiyaç duymayan dinleri benimsemişlerdir. Dünyanın, herhangi bir bölgesindeki farklı toplumlara ait farklı

dinleri yaşamların da benimsedikleri andan itibaren, yaşam tarzlarını değiştirmek zorunda kalmışlar ve farklı ulusların tesiri altına girmişlerdir. Böylelikle toplulukların yaşamlarına ait şekil ve tarzları belirlemede dinlerin hem etkili hem de tesirli olduğu görülmektedir. Böylelikle, değişim ırksal değişikliklere de yol açmıştır. Ancak doğal dinler yerini tek tanrılı dinlere bıraktıkça bu durum giderek ortadan kalkmış ve farklı ırkların aynı dine inanması mümkün olmuştur. Bazı dönemlerde bazı toplumlar için tek resmi din olmasına rağmen, aileler arasında da farklı inanç kalıplarının izleri vardır (Britannica, 2005, s.158).

Geleneksel Türk dinlerini, belirli bir yazılı kaynağı olmayan ilkel dinler olarak sınıflandırmak mümkündür. Totemizm, atalardan kalma ibadet olarak sınıflandırılmıştır Doğanın gücüne, yeryüzü ve suyun doktrinine, ilahi ve Şamanizm gibi gökyüzü inançlarına inanan bu dinler, bazıları doğal, bazıları yerel, bazıları farklı kültürlerde doğmuş farklı inançlar içermektedir. Totemizmin temeli, bir kişi ile hayvanlar veya bitkiler gibi doğal şeyler arasında, ilgili bir organizmanın toplumu koruduğuna veya kaderi bir kişiye bağladığına inanılan muğlâk bir bağ veya akrabalık fikridir. Bir toteme inanan herkes koruyucu ruhuna sahip olabilir, koruyucu bir hayvan olan totem olabilir. Eski Türk kavimlerin de hayvanlar arasında en çok atalara kurban edilen attır. Eski Türklerin yaşadığı Orta Asya'nın bölgelerinde, özellikle Altay kurganlarında çok sayıda at iskeleti bulunur. Bazı kaynaklarda sadece hayvanların değil, insanların da atalar uğruna kurban edildiğine dair işaretler vardır. Ağaç Türklerin kadim inanisında hayatın temel esası olarak görüldüğü gibi zor zamanlarda kutsal bir ata, sığınılacak bir liman olarak ta görülüp düşünülmektedir. Genelde orman ruhunun, özelde ise ağacın, özellikle yakut avcıları ve diğer tüm avcıların onları, koruduklarına ve onların her birine bereketli bir av elde etmelerini sağladıklarına dair inanç, iman ve itikatları bulunmaktadır. Türk toplumlarında ateşin kötü davranış, huy, söylem ve kötü ahlaktan elde edilmiş günahtan bir arınma aracı olduğuna dair inanışlar da mevcuttur. Ava çıkmadan önce yakılan ateşin üzerinden Yakut Türklerinin atlayarak ve eşyalarını tütsülemeye tabi tutmak şeklinde kıyafetlerini ve silahlarını kötülüklerden ve her türlü şansızlıktan arındırdıklarını düşünmeleri bu inançla bağlantılı bir durumdur. Gök-Tanrı inancında, tek bir tanrının evrensel ve göksel dinlere ilişkin anlayışına benzer bir anlayış, Tanrı, itaat edilmesi gereken yüksek koruyucu ahlaki karaktere sahip manevi bir gücü temsil eder. Bu güç, emir ve yasaklarını savaşlar, doğal afetler, doğa olayları, yırtıcı kuşlar, gri kurt gibi hayvanlar, göksel ışıklar, paranormal kuşlar ve gökten inen göksel araçlar

aracılığıyla insanlara iletebilir. Türk destanlarında ve mitlerinde bu tür olayların birçok örneğine rastlanmaktadır (Durukanoğlu, 2013, s. 201).

Freud, “Totem ve Tabul adlı eserinde totemi genellikle yenilebilir, zararsız ya da tehlikeli bir hayvan, nadiren bir bitki ya da doğa olayı olarak tanımlarken bu konuda şu açıklamayı yapmaktadır;

“Totem bütün sülaleyle özel bir ilişki içindedir. Totem öncelikle sülalenin atasıdır. Ama ayrıca da koruyucu ruhu ve yardımcısıdır. Onlara kehanetler gönderir. Başka zaman tehlikeli olsa bile çocuklarını tanır ve onlara zarar vermez. Bunun karşılığında totemin bağlıları, kendi totemlerini öldürmemeye (yok etmemeye) ve etinden (ya da normalde sahip olduğu lezzetten) faydalanmamaya yönelik, kutsal bir yükümlülük altındadır ki; bu yükümlülük insanın kendisini cezalandırmasını da içerir. Totem özelliği bir tek hayvana ya da bir tek varlığa bağlı olmayıp, türünün bütün bireyleriyle atfedilebilir. Kimi zaman törenler yapılır ve totemin bağlıları bu törenlerde, seremoni nitelikli danslar vasıtasıyla, kendi totemlerinin hareket ya da özelliklerini gösterirler ya da taklit ederler” (Freud, 2006: 57).

Eski Türk toplumlarında totem ongun olarak adlandırılmaktadır ve her klanın bir ongunu olduğu düşünülür. Durukanoğlu Türk Mitolojisi adlı eserinde Bahaeddin Ögel’in “Ongon” sözcüğü için şöyle bir tanımlama getirdiğini söyler

“Oğuz destanlarına göre her boyun bir kuş sembolü vardı. Bu kuşlar da genel olarak yırtıcı kuşlardan seçilmiştir. Daha ziyade bir Moğol tarihçisi olan Reşideddin, bu kuşlara “Ongon” deyimini kullanmış ve bu yüzden bu deyim zamanımıza kadar gelmiştir. Aslında ise Ongon sözü Moğolca bir sözdür. Bunun Türkçesi ise Töz’dür. Töz sözü Türkçede, “kök ve meşe” anlamına gelir. Bu sözle Türkler, hangi hayvandan veya hangi kuştan türemiş olduklarını ifade ediyorlardı. Türklerin Töz ve Moğolların Ongon dedikleri şey, hayvan veya insan şeklinde yapılmış putlar ve tapılan heykelciklerdi. Bunlar, ağaçtan, taştan, kemikten, madenden ve hatta çamurdan; daha 72 doğrusu kabiledaki sanatkârlar bunu neden yapmaya güçlü iseler, o maddeden yapılırdı. Artık bu heykelcikler, o kabilenin o soyun veyahut da herhangi bir ailenin aile ocağının koruyucuları olurlardı. Belirli zamanlarda yapılan din törenlerinde bu putlara yemekler verilir ve türlü saçılar saçılırdı” (Ögel, 1989: 32).

2.3.Türk Korku Sineması

Dünya Sinema tarihini incelediğimizde Fransa'nın Paris şehrinde 1895 yılında Lumiere kardeşlerin attığı temellerin sonrasında dünya üzerinde ki, nice ülkeden birçok kişi ve ülke yetkililerinden ülkelerinde, sinema filmleri yapmaları konusunda bağımsız ya da birlikte çalışma teklifleri aldıkları görülmüştür. Sinemanın gelecek vaat ettiğini düşünen öngörü sahibi insanların içerisinde, İstanbul Sirkeci de bulunan dönemin ünlü fotoğrafçılarından biri olan Theodore Vafiadis de bulunmaktadır. Vafidis'in teklifine her ne kadar özel bir cevap gelmese de Lumiere kardeşlere bağlı olarak çalışan yönetmenlerin bazıları 1896 yılında İstanbul'a gelerek çekimler yapmışlar ve akabinde başka çekim ve görüşmeler yapmak üzere Rusya'ya gitmişlerdir. Türk topraklarına sinemanın yeniden, geri gelmesi ise kısa bir süre sonra gerçekleşmiştir. Fransa da asıl işi hokkabazlık olan Bertrand bu çekimlerden bir yıl kadar sonra Sultan II. Abdülhamit'e Sarayda özel gösterimler sunmuştur. Sultan sinemayı pek olumlu karşılamamışsa da bu sorun, Pathe adlı bir Fransız firmasının Türkiye temsilcisi Sigmund Weinberg'in halkla sinemayı bir araya getirip buluşturmasına engel olamamıştır. Bu yönüyle de Sigmund Weinberg'in Türk sinemasının gelişmesine önemli bir katkı sunduğu gerçeği söz konusudur. 'Sponeck birahanesinde o devirlerde gösterilmeye başlanan sinema izletileri 1912'de İzmir, 1914'te ise İstanbul'da açılan yeni sinema salonlarında devam ede gelmiştir. Sinema izleyicisi Türk toplumunun sinema salonlarında sadece izlemekle yetindiği kamera görüntülerinin sonrasında 14 Kasım 1914'te yani Birinci Dünya Savaşının ilk başlangıç günlerinde ilk Türk film kaydı, ilk Türk sinemacısı olarak kabul edilen Fuat Uzkınay tarafından, Yeşilköy Ayestefanostaki Rus abidesinin yıkılışı görüntüleri ile gerçekleşmiştir. Bu demektir ki Türk, sinema tarihinde ilk denemelerin yapılmasından on sekiz yıl sonra, Türk sinemasının ilk resmi kayıtları gerçekleştirilmiştir. Tarihi belge niteliği taşıyan bu ilk kayıtların ardından, ilk öykülü film çekimlerine 1916'da başlanmış fakat aktörlerinden biri öldüğü için "Himmat Ağanın İzdivacı" adlı filmi tamamlanamamıştır. Ertesi yıl ise 1948 yılında kuracağı ve Türkiye'nin en önemli gazetelerinden biri olacak olan Hürriyet gazetesi imtiyaz sahibi 23 yaşındaki Sedat Simavi yönetmenliğinde Pençe ile Casus (1917) adındaki ilk öykülü film kaydı gerçekleşmiştir (Özön, 1964, s.32).

İlk hikâye filmleri esas alınır, 1917-2004 yılları arasında Türk sinema tarihinde yüzlerce film çekilmiştir. Neredeyse her türlü örneği içeren bu listeden korku türü çıkarıldığında sayı nadiren değişiklik göstermektedir. Bu durum, korku türünün

Türk sinemasında hak ettiği değeri alamadığını ortaya koymaktadır. Korku türünde film sayısının yapımdaki diğer filmlere göre sayıca daha az olması sorunun açık bir delili olarak görülebilir. Lakin sorunun ana temelini gün yüzüne çıkarmak sanıldığı kadar kolay olmamakla birlikte, çok zor bile olabilir aynı zamanda. Scognamillo ve Demirhan, birlikte kaleme aldıkları kitaplarında Türk sinemasının korku türüne dönüşmemesinin bir değil, birkaç nedeni olduğunu iddia etmektedir. Öncelikle o dönem Türk sinemasında özel efektler, ışıklandırma, makyaj ve peyzaj gibi teknikler bir korku filmi yapmak için yeterli değildir. Diğer bir neden de yönetmenlerin ve senaristlerin cinsiyetlendirilme eğiliminde olmamasıdır. Diğer bir neden de, büyük üretim şirketlerinin ticari kaygılar nedeniyle denenmemiş bir çeşidi riske atmak istememesidir (Şen, 2012, s.138).

Attila Dorsay, korku filmi yapmanın genetik bir sorun olduğunu ve Türk toplumunun bu gene sahip olmadığını iddia etmektedir. Dorsay bu sonuca varırken, Türklerin korku romanı yazmamasının nedeninin de bu olduğunu ifade etmiştir. Türk sinema tarihinin yetiştirmiş olduğu en mühim yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Metin Erksan da, Türk izleyicisinin sinema da korku türüne, o dönem için olumsuz baktığını dile getirmiş ve Türklerin korku filmi izlemek yerine çizgi roman ya da diğer türleri benimsediğini savunmuştur. Türk sinema tarihine detaylı bakıldığında çekilmiş ilk korku filmi ile alakalı tartışmaların var olduğu karşımıza çıkıyor. Tartışmaların iki film bağlamında odaklaştığı görülüyor. İlki 1949'da vizyona giren Aydın Arakon'un yönettiği Çılgılık, diğeri ise Muhammed Muhtar'ın 1953 yılında İstanbul'da çekilen Drakula filmidir. Türk sinemasında bu filmlerin sayılmasının ardından üretilen bir diğer korku filmi ise, Yavuz Yalınkılıç'ın yönettiği ve 1970 yılında yayınlanan Ölüler Konuşmaz ki filminin ana rolleri Aytekin Akkaya, Giray Alpan ve Sırrı Elitaş'tır. Ölüler Konuşmaz ki, o dönemin koşullarına göre mantıklı bir şekilde oluşturulmuş bir korku filmidir. Filmde bazı gizemli sahneler gerekçeli açıklamalarla yok edilmiştir. Bu ifadelerden bazıları, kendi kendine açılan kapıların ajan tarafından açılmış olması ve çağrıldığı duymayan uşağın sağır olmasıdır (Scognamillo ve Demirhan, 2005, s.82).

Başarısızlığın bir film için söz konusu olması demek birçok farklı nedenin de varlığına işaret eder. Bu durumda, Hristiyan toplumlarına ait ritüellerden bazılarının Müslüman toplumlarına uyarlanması icap eder. Müslüman Türk Toplumuna kültürüne yabancı olan söz konusu ritüelleri halk yeterince anlayamamıştır; anlayamadığı ritüellere de gerekli tepkileri verememiştir. Böylece seyirciyi korkutması beklenen sahnelerin çoğunda beklenen etki gerçekleşmemiştir. Bu bağlamda ortaya çıkan bir

başka neden ise, yanlış oyuncuların seçilmiş olmasıdır. ‘Film için seçilen tiyatro oyuncularının ilk kez kamera karşısına geçmesi böylesine önemli bir film için ayrı bir engel oluşturmaktadır. Ayrıca görsel efektler ve makyaj çeşitli eleştirilere neden olmuştur. En önde gelen Türk film yapımcıları bile korku filmlerinde başarısız oldular, türe yönelik mevcut genç eğilim daha da geriledi ve 1974'ten sonraki ilk korku filmi için otuz yıl ciddi bir şekilde beklenmiştir. Bu beklentinin ardından 09 Ocak 2004 yılında gösterime giren, film Okul oldu. Filmin yapımcılığını Sinan Çetin, yönetmenliğini ise Yağmur Taylan - Durul Taylan kardeşler üstleniyor. Bu film, daha önce sinema eleştirmeni olan Taylan kardeşlerin filmlerinden ikincisidir. Doğu Yücel'in Hayalet Kitap'ından Sinemaya 2002'de uyarlanmıştır (Konuralp, 2002, s.193).

İki bin yıl önceki Türk korku sinemasına baktığımızda, ana akım sinemanın Hıristiyan unsurları kullanılarak yaratılan filmlerin kopyalarının üretildiği ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda Türk kültüründe yeri olmayan gulyabani, vampir, iblis gibi kavramlar İslam'a uyarlanarak filmlere yansıtılmıştır. Böylece bu kavramlar, Türk korku filmlerinin temel korku unsurlarını oluşturmuştur (Danacı, 2009, s.236).

2.4. Sinema ve Din İlişkisi

Türk sineması ile din ilişkisi, kültürel bir zenginlik oluşturmaya da, sınırlı sayıda bilimsel çalışmanın incelendiği söylenebilir. Bununla birlikte, Batı toplumlarında sinema ve din ilişkisine dair yapılan çalışmalarda din olgusunun bir alt dal olarak değerlendirildiği görülmektedir. Batı toplumlarında, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde sinematik din alanındaki araştırmaların üç ana yaklaşımla ele alındığını söylenebiliriz. "film içinde din" olarak adlandırılan ilk yaklaşım, filmdeki dini unsurları incelemeyi hedefler. İkinci yaklaşım, "Bir Din Olarak Film" in esas olarak film estetiği ile dini gelenekler arasındaki benzerlikleri vurgulamasıdır. Üçüncü yaklaşım, "Film Deneyimi ve Ritüeller", izleyici ve dini ritüeller arasındaki etkileşimle bu yaklaşımı incelemektedirler. Sinema ve din arasındaki ilişki, modern sosyal ve kültürel çalışmalarda dini kimlik oluşumu; tutum ve davranışlar bağlamında incelenir. Modern kültürün önemli kitle iletişim araçlarından biri olan filmler, dini kimlik ve konumu şekillendirmede sosyal bir öneme sahiptir (Yenen, 2011, s. 394).

Bir metinsel kültür olarak sinema, dinsel değerlerin temsilinde ve kültürel sembollerle topluma aktarılmasında rol oynar. Ayrıca sinematik işler, bireysel geri dönüş ve manevi tüketimle ortaya çıkan yeni dini bilincin de kaynaklarıdır. Bryant'a

göre sinema filmi, teknolojik bir medeniyetin kaçınılmaz olarak neden olduğu manevi çatışmalardan kaynaklanan yeni bir popüler din biçimidir. Çünkü sinema perdesinde günlük hayatın düzenlenmesinde önemli yer tutan kutsalın bir yansımasıdır. Popüler din de dâhil olmak üzere bilumum popüler kültür biçimlerinin işlevi, kültürü topluma doğrulamak ve hataları eleştirerek ferdi zihinsel boyutun ötesine taşımaktır. ‘‘Sinemada dini karakterlerin ve temaların kullanımının iki farklı yönünden bahsedilebilir. Birincisi, dinin insanlar üzerindeki etkisinin farkında olanların dinsel unsurlara odaklanan filmlerle dindar çevrelerin dikkatini sinemaya yöneltme çabalarıdır. İkincisi ise, sinemanın insanlara ulaşarak etkili iletişim kurma avantajını bilen dini kuruluşların bu etkili aracı kullanma çabalarıdır. Her iki durumda da Budizm, Hıristiyanlık, Musevilik ve sinemadaki yeni dini akımlar gibi birçok dini geleneğin dini figürleri ve öğretileri kullanılarak kitlelere farklı dini inançlar ve argümanlar aktarılmıştır’’ (Bryant, 1982, s. 63).

Sanatsal formu, kültürel yapısı ve ülkemize Batı'dan gelen kültürel modernizasyonun araçlarından biri olarak Fransa'da icat edilen sinema, İslam medeniyeti açısından içinde bulunduğumuz yüzyılda henüz yeni bir meseledir.. İslam tarihi ve uygarlığı boyunca sanatın çeşitli dallarında örneğin şiir, hat, müzik, mermer ve mimari gibi alanlarda pek çok eser üretilmesine rağmen, ilk dönemde putperestlik kavramına başvurma durumu nedeniyle, resim sanatına uzak bir konum ortaya çıkmıştır. İslam tarihinde bu konu hakkında, farklı düşünme şekilleri gözlemlendi. İslam açısından dinin temel inançları ve ahlaki ilkeleri ile çelişmeyen, tüm sanatsal konu ve faaliyetlerin İslam tartışmalarının detaylarına bakılmaksızın, meşru kabul edildiği bilinmektedir (Gündüz, 2018, s. 92).

Dinî perspektife göre oluşturulan bu şemaya karşın Osmanlı döneminde sinemanın Türk toplumunda yaygınlaşmaya başlamasıyla beraber sinemaya halkın ön yargılı bakması ve buna göre kendisini olumsuz yönde konumlandırmasını etkileyen unsurların başında din olgusu olduğu kanaati hâkim olmuştur. Lakin bu tür menfi davranış, tutum ve söylemlerin referansı dinin kesin bir hükmü veya ayetlerinden kaynaklanan bir durum değil; din adına hüküm verme yetkisini kendinde gören ehliyet sahibi olan ya da bu konuda herhangi bir dini ehliyetleri olamayan kimselerin, gerçek dinle ilgisiz ve temelsiz dini anlayışlarından kaynaklandığı anlaşılmaktadır. ‘‘Çünkü bu mesafeli tutum, halk arasında Müslüman vatandaşların (özellikle kadınların) film seyretmesinin günah olup olmadığı tartışmalarının başlamasına sebep olmuştur. Hâlbuki dönemin ulema sınıfının ve şeyhülislamlık makamının sinemaya gitmenin dinen caiz

olmadığı hükmünde bir fetvası ve sinemaya karşı olumsuz ya da yönlendirici bir tavır takınmadıklarının bilinmesine rağmen 1912 yılında bazı vilayetlerde kadınların sinemaya gitmeleri yasaklanmıştır” (Eftekharinasr, 2008, s. 23).

“Sinema, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki sosyal ve kültürel altyapısını bulmaya çalışırken toplumun sinemaya karşı isteksizliğinin nedenlerini ve sinemayı dini hükümler çerçevesinde değerlendirme ihtiyacını ortaya koymaktadır. Ancak günümüzde bile dini otorite, insanların bu konudaki çekincelerini yeterince gideremediği için geçerliliğini hala korumaktadır. Bu nedenle, toplumun dini kimliği ile sinema arasındaki ilişki dinin gerçekliği bağlamında ele alındığında bir çözüm bulunmuş görünmemektedir” (Özuyar, 2004, s. 192).

Buna paralel olarak İslam’da Sinema ve Tiyatro adlı eserinde, Halil Güneç konuyu şöyle ifade eder:

“Bu anlayışa göre dini kimlik ve bilinçlenmenin bir aracı kabul edilen sinema, Müslümanlar tarafından etkili bir şekilde kullanılmalıdır. Bu durumda Güneç’e göre, İslam dini her ne kadar bazı sanat dallarını yasaklamışsa da sanat faaliyetlerinin devam etmesi açısından yasak olan bazı şeylerin mubah olması gerekmektedir. Çünkü sinema, İslami bir bakış açısıyla kullanılmadığı zaman insanlara hizmet vermekten daha çok şehvet ve fuhuş propagandası yapmakta ve iffet ve namus duygularını zayıflatmaktadır. Hâlbuki diğer kitle iletişim araçları gibi sinema alanında da dini kurallar konusunda hassas davranılıp ahlak, fazilet ve terbiye ruhu insanlara aktarılmalıdır. Bu bakış açısından sinemanın, insanların faydalanabileceği şekilde kullanılması şartıyla dine uygun iyi bir araç, başka amaçlarla kullanılması durumunda ise dine uygun olmayan kötü bir araç olacağı sonucu çıkmaktadır” ((Durukanoğlu, 2013, s. 201).

2.5.Türk Sinemasında Din ve Toplum

Toplumsal olarak “evrende insanı evinde hissettiren bilişsel ve normatif bir yapı” olarak tanımlanan din ile toplum arasındaki ilişki, insanlık tarihi kadar köklü bir tarihsel geçmişe sahiptir. Kişi bireysel olarak herhangi bir dini inanca sahip olmayabilir, bu nedenle dini inançsız kişinin varlığı tarihin her döneminde mevcut olabilir. Ancak dinsiz bir toplumdaki bahsetmek neredeyse imkânsızdır. Çünkü tarihin hangi dönemine giderseniz gidin, nerede bir halk topluluğu varsa orada din de vardır. Dolayısıyla bir anlamda insanlık tarihi "din tarihi" olarak okunabilir ve anlaşılabilir. Bu tarihsel ve sosyal gerçek doğal olarak modern toplumlar için geçerlidir. Kabaca sekülerleşme ile

tanımlanan günümüz toplumlarında görece düşük etkinliğine rağmen din, az ya da çok varlığını sürdürmüştür. Ancak sekülerleşme ideolojisinin temel talebi olan Marksizmin öngördüğü gibi tarihin son aşaması olan komünist toplumlarda dinin, toplumların ilerlemesiyle gerileyeceği ve dinin zamanla tamamen ortadan kalkacağı öngörüsünün aksine, Son yıllarda dinin yeniden canlanması bu iddianın doğru olamadığı dinin lehine kanıtlamıştır. Tüm modern ve geleneksel toplumlar için din, vazgeçilmez bir sosyal gerçeklik olmaya devam ediyor. Aslında, din ve toplum arasındaki eski ilişkiler çok kapsamlı bir konudur ve bağımsız çalışmayı hak eder. Ancak konumuzun sınırlılıkları açısından din ve toplum arasındaki ilişkilerin temel unsurlarına değinmekle yetineceğiz. Elbette, herhangi bir dini inanç, bireylerin içinde yaşadığı toplumda sadece "öznel bir deneyim" olarak kalmaz. Aksine, "somut bir biçim veya konum olarak nesnel hale gelir". Böylece din ve toplum birbirini etkiler. Çünkü din bir topluma yayılıp yerleştikten sonra, kendini o topluluk içindeki değerlerde, inançlarda ve davranış kalıplarında gösterir ve diğer toplum kurumlarıyla etkileşime girer. Böylece din, toplum üyelerini dini, sosyal ve kültürel yönden bütünleştirir (Alemdar ve Erdoğan, 2010, s. 34).

Diğer bir deyişle, din ve toplum arasındaki ilişkiler bir dizi karşılıklı ilişkidir ve toplum, tıpkı dinin toplumu etkilediği gibi, dini de etkileyebilir. Dinin toplum üzerindeki etkisi genel olarak çeşitli unsurlarda kendini gösterir ama aynı zamanda yakından ilişkilidir. Kişinin kişisel, sosyal, özel ya da kamusal yönleri olduğu için bir inanç sistemi olarak dinin kişi üzerindeki etkisi bu yönleri de kapsayacak şekilde olacaktır. Din, kitapta, davranışlarda, psikolojik veya sosyal olsun, sosyal yaşamın hemen her alanında öncelikle insanı etkiler. Sonuç olarak, her din, inananlarına yeni bir "zihniyet" getiriyor. Bu yeni zihniyet, sosyal yaşamın her alanında etkilidir. Bu nedenle, herhangi bir dinin getirdiği zihniyet, çevre ve doğa inançlarını tanımlamada, yani dünyayı anlamlandırma ve anlama biçimlerinde, aile, eğitim, gelenek, görenek gibi sosyal yaşamın diğer birçok alanında etkili ve belirleyici olabilir. Weber'e göre dinler bu etkiyle ekonomik ve sosyal bir ahlak oluşturur. Bu etik aynı zamanda dini inançlara dayanır ve bu inançlarla çerçevelenir. Sonuçta, tüm dini sistemlerde sosyal ve ekonomik ahlaki ilkeler, doğrudan veya dolaylı olarak insan sosyal davranışını etkiler ve sosyal yapının belirlenmesinde önemli bir rol oynar.

Din sosyologları, toplumun dini etkilerini incelerken ilkel ve evrensel dinler arasında ayrım yaparlar. İlkel toplumlarda sosyal yapı, dini bayramlarda ve ritüellerde olduğu kadar dini inanç ve Tanrı fantezilerinde de etkilidir. Sonuç olarak, inançlar ve

ibadet, sosyal bir yapı etkisine sahiptir. İkel dinler, belirli sosyal koşullar altında doğal olarak ortaya çıkar ve belirli sosyal gruplar tarafından canlı tutulur. Belirli bir topluluğun ikel dinlerinin aksine, dünya dinleri tüm insanlığa hitap eder ve bu nedenle yayılma eğilimindedirler. Dolayısıyla, ikel dinler gibi belirli bir toplumun, sınıfın veya grubun tek etkisi altında değildir. Ancak farklı toplumlara yayılmasından dolayı, her zaman toplumların sosyal, politik, ekonomik, coğrafi ve kültürel özelliklerinden etkilenmesi muhtemeldir. Din, özellikle sosyal değişim zamanlarında toplumdan etkilenir. Örneğin modern zamanların en büyük iddiası olan sekülerleşme sürecinde başta Avrupa toplumları olmak üzere hemen tüm toplumlar bazı yerlerde bir gerileme hatta yok olma noktasına ulaşmıştır. Bu düşüş ve yok olma, dini olumsuz etkileyen bir sosyal değişim örneğidir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra dine dönüş ya da dinsel bir canlanma olarak ifade edilen din, dünyada yeniden yükseliş dönemine girmiştir. Dinin canlanması, sosyal değişimin din üzerindeki olumlu etkisinin bir örneği olarak görülebilir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 55).

Sinema, televizyon, dergi, radyo ve gazete, öncelikli olması şartıyla çeşitli mecralarda, toplumun sosyal ve kültürel hayatında, topluma aktarılan bilgilerin oldukça mühim bir yeri olduğu aşikardır. Gochan'ın sözleriyle, sinema dâhil tüm medya "güçlü gayri resmi eğitim kaynaklarıdır", bu nedenle içerikleri her ne kadar, zararı dokunmuyor gibi duruyorsa dursun, toplumun politik görüşlerinden, değer yargılarından ve ideolojik yönelimlerinden uzak bir durum olmadığı muhakkaktır. Bu nedenle kitle iletişimi araçlarının gün geçtikçe yaygınlaşmasının ve gelişmesinin toplumların sosyal ve kültürel biçimlerini ve yaşamlarını etkilemek suretiyle, değiştirmeye başladığı yadsınamaz bir gerçek olmaya başlamıştır. Aslında medya ve toplum arasında tek yönlü bir ilişki değil; aksine karşılıklı etkileşim var. Bu etkileşimin varlığı, bireylerin bilgisi, kültürel birikim, davranış kalıpları, toplumdaki tekdüzelik, yaşadıkları zaman ve koşullara karşı tutum ve sosyal faaliyetlerin yeniden düzenlenmesi gibi sosyal yaşamın hemen her alanında kendini gösterir. Aynı zamanda sosyal hayattaki belirgin farklılıklar içinde medyanın sosyal hareketliliğin yönü, şekli ve hızındaki değişimleri ve direnişleri yansıtan özellikleri vardır. Medyanın özellikle birey ve genel olarak toplum üzerinde büyük etkisi olmasına rağmen, sosyal ve kültürel atmosferin kendisinden de büyük ölçüde etkilenir. Dolayısıyla "Filmin üretildiği devrin toplumsal ve tarihsel koşullarından bağımsız, bir kitle iletişim aracı olarak, sinemanın topluma ne anlattığını, nasıl bilgilendirdiğini ve tüm toplumu nasıl etkilediğini düşünmek mümkün değildir" (Öztürk, 2005, s. 82).

Genelde bireylerin algılarından toplumu etkileyip tesiri altına alan bir sanat dalı olan sinema, toplumun karanlık bir ortamda toplanmış olup sinema izleyicisi dediğimiz kesimine hitap eder. Bu vesileyle hayatı anlamak, hayatındaki değerlere bakmak, erkekler, kadınlar ve cinsellik gibi hayati sorunları algılamak için bir yola başvurulabilir. Bir sinema ekranına akan görüntülerin, onları izleyen topluluk üzerinde birçok etkisi vardır. Bu etkilerden biri, izleyicinin ekranda gördüğü filme ait görüntü ve eylemlerin bir öznesi olarak, verilen değerler ortamında hayatını sürdürmesi ve bu değerlerin yaşama şeklini paylaşması durumudur. Bir bakıma, seyirci karanlık bir salonun ekranında gördükleri başka bir hayatın yaşayan bir unsuru oluyor. Sinema bu noktada yaşamımızdan değerler taşımanın yanı sıra, sanata dayalı bir okuma stiline sahip ve yeni oluşturulan değerlerin de bir ürünüdür. Birlikte birçok duyumuza hitap eden sinema, toplum okuma konusunda sosyologlara ışık tutmanın yanı sıra sosyal sorunları ve çelişkileri yansıtmaya fırsatına da sahiptir. Ortaya çıktığı toplum ile sinema arasında, karmaşık ve çok yönlü bir bağlantı olduğunu dile getiren Dominique Chansel'e göre, Sinema, içinde gelişip serpildikleri toplumu, ilgilendiren konuların anlık bir resmidir ve büyük politikalar tarafından şekillendirilmiştir” (Yenen, 2011, s. 395).

Genelde "yedinci sanat" olarak adlandırılan ve Monaco'nun "bir tür kayıt sanatı" dediği sinema, insanları etkisi altına alma yeteneği ve yaygınlığı açısından öteki sanat dallarından başka bir şekilde ele alınıp kıymetlenilmeyi hak eder. Zira sinema, meydana geldiği toplumun kültürel örgüsünü, daha görsel aktaran bir yol, bir fırsat, sosyal yaşamı anlamada bir sanat eseri dışında kullanılabilir nadide bir kaynak olarak yorumlanabilir. Bu model ile sinemanın bir eğlence aracı olarak bir endüstri dalı, daha sonra da kültürel ve sosyal bir araç olarak toplumda ki, yerini aldığı söylenebilir. Sinemanın sosyal ve kültürel bir vasıta olarak görülmesi, doğduğu kültür havzasına göre şekillenmesi ve bu özelliği "bilinçli seçilmiş olgulardan oluşan" sosyal bir fenomen olarak konumunu daha da belirginleştirir. “Diğer medyalar gibi, sinemanın insanlara verdiği mesajların içeriğine erişilebilirliği ve izleyici üzerindeki etkinliği de aynı şekilde dikkate alınır. Çünkü sinema filmi, kültürel bir ürün olarak, çeşitli sosyal faktörlerin karışımından oluşan "görsel bir metin" olarak ortaya çıkıyor ve yönetmenlerin direktiflerine ve toplumsal hareketlere açık bir kültürel konu olan sosyal araştırma konusu olma avantajını elde eder. Kültürel üretimin bir parçası olarak sinema, toplumda dil, din, gelenekler, sanat ve ekonomi gibi bu üretim sürecinde ağırlıklı olarak kullanılmaktadır” (Andersen ve Taylor, 2013, s. 73).

Bundan dolayı filmler, durumların yarattığı kolektif düşüncedir. Kültürel temsillerin dönüşümü ile ortaya çıkan, toplumsal yaşamın belirli bir biçimde örgütlenmesini sağlayan sinema ve toplum ilişkileri sinematik imgelerde de gündeme gelen bazı konular yer alır. Ana gerçeğe evrilen bu mesele, sinemada sosyal gerçekliğin temsilini ve buna dayalı olarak filmlerin sosyal analizini mümkün kılar. Sinema, sosyal bir varlık olarak sinema ile iletişim arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya çalışır. Filmler hayali bir yapıya sahip ve varsayımsaldır; anlattıkları hikâyeler kültürel kaynaklar açısından iki sosyal boyut içerirler (Akbulut, 2008, s. 115).

1950'lere kadar sinemada kitle iletişim araştırmalarında ortak bir metot halinde, benimsenip kabul edilen ilk yönelim, izleyiciyi etkilemek suretiyle sinemanın "mutlak güce" erişmesi gerçeğidir. ‘Araştırmalarını bu şekilde yürüten teorisyenler, sinemanın bireyin toplumsal yaşamını ve ahlaki değerlerini tehdit eden bir iblis olduğunu ve bir bireye bunlardan kaçabileceği hayali bir dünya sunan masum bir araç olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu doğrultuda sinema, insan hayatını büyük ölçüde etkileyen, tavır, davranış ve kanaatlerini değiştiren sihirli bir araçtır. İkinci eğilim, medyanın iddia edildiği kadar etkili olmadığı, aile kurumunun, eğitimin ve sosyal çevrenin de fikir, davranış ve tutumların değişmesinde önemli olduğu araştırmalarını desteklemeye çalışmıştır. Bu yeni teori, sinema ile bireysel ve sosyal hayat arasındaki ilişkiyi incelerken, sinemanın var olan fikir, tutum ve davranışları değiştirmede, aksine okul, aile ve diğer değişkenlerin etkilerini de dikkate alarak onları "pekiştirdiğini" ileri sürmüştür. Son dönemdeki trend, sinemanın bireyler üzerindeki etkinliğini ortadan kaldırarak sinema filmlerinin üretildiği toplumların sosyal ve kültürel tarihine, sinemada vurgulanan sosyal sorunlara, örneklere ve bunların gerçek hayatla ilişkisine odaklanarak başlamıştır’ (Günay, 2007, s. 573).

‘Din, sinematik anlatıda farklı boyutları olan bir sosyal gerçeklik olarak ele alınır ve farklı sosyal sonuçlara yol açar. Genel olarak dünyanın birçok ülkesinde toplumsal dönüşümün başlatıcısı ve hızlandırıcısı olarak kabul edilen sinemada, geleneksel kültürel öğeler ekrandaki temsilleri etkilemekte ve bu temsilden büyük ölçüde etkilenmektedir. Dünya çapında çok sayıda kültür ve gelenek, bu temsiller ve çoğunlukla geleneğe dayanan modernliğin yaşam tarzları arasında hayatta kalmıştır. İzledikleri filmlerdeki karakterlerle kendilerini özdeşleştiren bireyler, sosyal yaşamlarında karşılaştıkları olayları, seyrettikleri sinema filmlerinin oyuncularını gibi izlediler ve o oyuncular gibi etkileşim kurmayı tercih etme yoluna gitmişlerdir çoğu zaman. Toplumsal değişim ve dönüşüm üzerindeki sinemanın bu gözle görülür tesiri, doğal olarak siyasetçiler ve yöneticiler tarafından

politik amaçlarla kullanılmasının yolunu açmıştır'' (Tunalı, 2006, s. 93).

Ülkemiz Türkiye Cumhuriyeti'nde, Osmanlı İmparatorluğu'nun son devrine dek giden, köklü bir sinema tarihi, ikinci Sultan Abdülhamit'in huzurunda Yıldız Sarayı'nda yapılan ilk gösterimle başlamıştır. Yaklaşık bir yıl sonra Osmanlı toplumunun kültür hayatında sinema, o dönemin kahvehanelerinde gerçekleştirilen gösterilerle ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak geçen yüzyılın ellili yıllarına kadar Türkiye'de sinema, yetersiz altyapı ve tek kişinin egemenliği, sonucu, kültürel bir fenomen olarak sosyal hayatta ne yazık ki benzer nedenlerle büyük bir etkinlik göstermemiştir. Bu yıllarda çekilen film temalarının içeriğinin yanı sıra teknik ve sanat açısından eksiklikler göz önüne alındığında, sosyal aktivizmin hissedilmeyen nedenleri netleşmiştir. Zira bu devirde çekilen filmlerde evlilik, kadın, aile ve bunlara benzer biçimdeki sosyal değerler, Türklerin geleneksel toplum diye adlandırdığımız katmanlarında olmayan, Batı toplumu formlarında işlenmiştir. Batı formu biçiminde ortaya çıkan Türk sinemasının, yerel bir karakter oluşturamaması, film camiasının etkileşimi açısından etkisiz kalmasının ana nedenleri arasında sayılabilir. 1914-1960 döneminde Türk sinemasını "melodramatik sinema" olarak değerlendiren Tunalı, sinemanın özellikle gelişiminin ilk yıllarındaki eğiliminin sosyal gerçekliğin dışında çalışmak olduğunu belirtmiştir. II. Dünya Savaşı gibi önemli tarihsel akımların yaşandığı bir dönemde, Türk sinemacılar operet uyarlamaları, hafif komedi tarzında çalışmalar ve benzer özelliklere sahip yeni uyarlamalarla, ancak gerçekliğe uymayan kurgusal filmlere ilgi göstermiş ve alakadar olmuşlardır. Bundan başka Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanını takip eden devirde Kurtuluş Savaşı ve Çanakkale üzerine yazılmış hikâyelere yer verilmesine rağmen, söz konusu filmlerin anlatı yapılarının büyük bölümünün epik üslup versiyonları ve tek boyutlu kahramanlar olduğu söylenebilir. Ancak 1960'lı yıllardan itibaren sanatsal ve kurumsal gelişim alametleri belirmeye başlamıştır. Zengin ve fakir denklemindeki karşılıklı, Türk filmlerinin ana hikayelerini oluşturan, Türk sinemasına yönelik topluma yönelik bu ilgi ortaya çıkan farklı fikirlerle süreklilik kazanmıştır (Özuyar, 2004, s. 302).

Türk sinemasının erken dönemlerden içinde bulunduğumuz bu günlere kadarki, tarihi seyri içerisinde ki, ilerleme ve gelişim evreleri, dikkatlice incelenip göz nüne alındığında, kentleşme, kültür, ekonomi, siyaset ve dinsel yaşam gibi unsurlar, sosyal hayattaki, hemen her yatay veya dikey devinim dolaylı veya doğrudan etkili olmak suretiyle sinemaya yansır. Genel olarak sinema ile toplum ve özelde Türk sineması ile

Türk sosyal yapısı arasındaki döngüsel ve gerçekçi benzerlik, sinema ile doğduğu toplum kültürü arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Çünkü bir ülkede sinemanın kimliğini ve sınırlarını belirleyen, maddi ve manevi birikimi, yani o ülkenin sosyal ve kültürel temelleri üzerinde yükselen kültürüdür. Aynı zamanda bir ülkede sinemayı oluşturanlar, yaşadıkları toplum ortamında, sosyal sınıf ve çevrenin bir üyesi olarak "sosyal hayatın iç odağının" kontrolü altındadır. Dolayısıyla bir araç olarak sinema popülerdir ve farklı kültürlerle, farklı şekillerde etkileşimde bulunur. Filmler; karakterleri ve kültürel nesnelere yansıtır ve hatta yeniden üretir; o kültüre ait olayların, tavırların, geleneklerin ve tutumların hikâyelerini anlatır ve ayrıca fikirleri, inançları, ideolojileri, korkuları ve arzuları yansıtır (Heper; 2010, s. 67).

1970'lerden sonra kitle iletişim araçları için geliştirilen yeni kuramlaştırma sinemada da kullanılabilir. Daha önce de belirtildiği gibi, sinema üzerine yapılan yeni araştırmada, sinemanın sadece içinde yaşadığımız toplumu dışsal olarak etkilemediği, aynı zamanda sinemanın toplumun sosyal ve kültürel yapısından etkilendiği, toplumun bir yansıması ve aynası olduğu varsayılmaktadır. Bu nedenle sinemanın doğduğu toplumdan nasıl etkilendiği, sosyal tarihindeki yeri, konusu, fikirleri gibi kültürel sembollerin önemi ve ilişkileri gibi daha kapsamlı çalışmalar anlaşılmalıya başlanmıştır. Sosyal etkileşimin temelini oluşturan kültür; Politika, ekonomi, sanat ve edebiyat gibi hayatın neredeyse her alanıyla ilgili anlamların sembollerini üretir ve sergiler. Bu anlam sembolleri genellikle günlük yaşamda bir kelime, ses, görüntü veya davranış, bir alışkanlık olarak görünür ve bu genellikle nedenini açıklamakta güçlük çeker. Giyim tercihlerinden topluluk oluşturan, insanların dinsel ayinlerine varıncaya dek, tüm içsel faaliyetlerin anlamını bir arada bulduran kültürü üç aşamaya ayırmak gerekir. Birincisi; sözlü kültür (gölge oyunu, orta oyunu, süre, masal, destan, anlatı), ikincisi; yazılı kültür (roman, şiir v. s.) ve üçüncüsü de; görsel kültür (Karagöz, övgü) gruplarına ayırdığımızda, anlatıma dayalı sözlü kültürün, Türk kültürünün tarihsel arka planında daha özel bir yere sahip olduğu belirtiliyor.

Sonuç olarak Türk sineması, geleneksel ve kültürel kimliğiyle, kendisinden daha önce mevcut olan orta sahne, gölge oyunu, masal, panegyric ve epik anlatım geleneğini modern sinemada olup olmadığı konusundaki tartışmalara rağmen sürdürmeye çalışmıştır. Aynı zamanda, Doğu toplumlarının sözlü kültür geleneklerinde yer alan halk masallarının ve yazılı hikâyelerin temsilcisi olan Aslı ile Kerem, Şirin ile Ferhat, Leyla ile Mecnun, gibi kültürel yerel değerler sözlü kültürün ana kaynaklarıdır. Tesadüflerin temel belirleyici olduğu melodramlarda aşk eksenine yerleştirilen

romanlar, bu coğrafyanın yüzyıllardır yaşadığı kadın-erkek ilişkilerinin özelliklerini gözler önüne seriyor. Kadınlar ile erkekler bu anlatılarda bir sürü rastlantılar sonucunda buluşur, birbirlerine âşık olurlar; tesadüfi yanlış anlama ve meydan okumalar sonucunda birbirlerinden ayrılırlar. Burada söz konusu aşk, cinsel ve fiziksel arzuların soyutlanarak kutsal kılınan ve bazı yerlerde mistik boyutlara taşınan ilahi bir kimliği varsaymaktadır (Karpaz; 2004, s. 467).

Sinema ve toplum ilişkileri açısından Türk sinemasının kültürel karakterini oluşturan temel konulardan biri olarak "modernleşme" konusu ele alınmalıdır. Çünkü son iki yüzyılda toplumun uğraştığı temel sorunlardan biri olarak kabul edilen modernleşme eğilimi, Türk sinemasının yapısal anlatısının meydana gelmesinde başat bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. 1950'lerden itibaren özellikle, beyazperdeye aktarılan dönemin popüler aşk romanlarından alıntılarının film senaryoları için önemli bir kaynak haline geldiği belirtiliyor. Erkek-kadın, karı-koca, ayrılık-yeniden birleşme, sevgili-koca, ilgisizlik-dikkat, gelenek-modernite, evlilik-aşk, Anadolu-İstanbul, gibi ve örneklemelerin Türk toplumunun bünyesindeki ilişkiler ağının oluşturduğu toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına dayalı anlatısal yapı değişime uğrar. Dönüşümünün getirdiği zihinsel ve sosyal yönelim bozukluğuna dönüşür. Çünkü popüler sinema, yaşadığın toplumdaki arz talep dengesine göre günlük yaşam kültürünü ortaya çıkarır. Din ve sinema arasındaki ilişki, çağdaş kültürel araştırmalarda dini kimlik, tutum ve davranışların oluşumu ve medya arasındaki çok katmanlı ve karmaşık ilişkiler bağlamında temel bir çalışma konusu haline gelmiştir.

Modern sosyal bilimler paradigmasındaki modernleşme ve sekülerleşmenin yoğunluğuna paralel olarak etkinliğini azaltması beklenen din ve sinema arasındaki ilişkileri analiz etmek için ikinci bölümde özel bir öneme sahiptir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı toplumlarında etkinliğin artmasıyla ortaya çıkan gelişmelerin değerlendirilmesi gerekmektedir. Gordon Lynch, Batı toplumlarında savaştan sonra görülen dini artışı, bireysel odaklanmaya öncelik vererek, "öz çekim" ve "manevi tüketim" kavramlarıyla açıklamaya çalışmaktadır. Bu iki kavram, insanların günlük ve sosyal yaşamdaki dini inanç ve uygulamalarının ortaya çıkmasıyla izah edilmektedir. Sinema, popüler kültürün en etkili unsurlarından birisi olan, dinsel pratik ve inançların paylaşımında toplumsal bir değere sahiptir. Zira metinsel bir kültürel unsur olarak sinema, ahlaki ve dini değerlerin temsilinde ve kültürel sembollerle toplumsala nakledilmesinde önemli bir görev üstlenmektedir. Bununla birlikte ferdi dönüş ve ruhani tüketim ile ortaya çıkan yeni dini bilincin kaynakları arasında filmler sayılabilir.

M. Darrol Bryant'a göre film, teknolojik bir medeniyetin kaçınılmaz olarak neden olduğu pek çok manevi çatışmadan doğan popüler ve yeni bir din biçimidir. Çünkü günlük hayatın düzenlenmesinde önemli yeri olan kutsal değerlerin sinema perdesine yansımalarıdır. Popüler dinde tüm popüler kültür biçimlerinin işlevi, kültürü haklı çıkarmak ve bireyi hataları eleştirerek zihinsel boyutun ötesine taşımaktır. Film, popüler kültürde eğlendirmek ya da vakit geçirmek için basit bir araç olmadığı için, ekrandaki sosyal medya araçlarıyla donatılmış insanların doğal dünyasını yansıtır. Batı'da dini unsurlar genellikle para, zenginlik, etnik sorunlar, birlik, şiddet ve savaşla ele alınmaktadır (Kuyucak, 2010, s. 29).

Sinemada tema ve dinsel karakterleri kullanmanın farklı iki yönünden bahsedilebilir. Birincisi, sinemanın kalitesini bilen dini kuruluşların bu etkili aracı kullanmaları için insanlara ulaşarak etkili iletişim kurma gayretleridir. İkincisi, dini emir ve yasakların, insanlar üzerindeki etkisini anlayanların, filmlerde dini unsurlara yükledikleri ağırlık ile inanca duyarlı izleyicilerin dikkatini sinemaya yöneltme gayretleridir. Bu iki vaziyette de Hristiyanlık, Budizm, Musevilik ile ortaya yeni çıkmış dinsel yönelimler gibi birçok dini geleneğin, dini figürlerin ve dini öğretilerin farklı yönlerine yer verilerek kitlelere farklı dini inanç ve argümanlar aktarılmıştır.

Hollywood filmlerinde İslam ve Müslüman tasviri, sinema alanına yansıyan Oryantalizmin basmakalıplarından biri olarak eleştiriliyor. İslam ve Müslümanları konu alan Hollywood filmlerinde İslami karakter, Arap milletiyle temsil edilir ve bu bağlamda terör, savaş, işkence gibi olgular tartışılır. Bu sinema filmlerinin bilinçsel altyapısı tetkik edildiğinde, Batı toplumlarında Arapların, savaş ve terörizmi ilerlettiği ve sıradan Batı'nın Araplara ve Müslümanlara yönelik algısının başka bir şekilde oluşturulamayacağı ortaya çıkmaktadır. Sonuçta, hikâyelerde Müslümanların görevi basitçe terör eylemlerinde bulunmaktır (Daldal, 2005, s. 201).

Ayrıca sinema din açısından iki boyutta incelenir. Birincisi, teknolojiye dayalı araçsal bir özne haline geldikten sonra, kültürel bakımdan toplumda ki, kullanımı açısından sinemanın dinsel meşruiyetidir, ikincisi ise, sinemanın dini açıdan olumlu ya da olumsuz dini kararlar sonucunda algılanmasıdır. Batı'dan ülkelerimize gelen kültürel modernizasyonun araçlarından biri olan ve sanatsal formu ve kültürel altyapısı ile Fransa'da icat edilen sinema, son yüzyılda İslam açısından yeni bir durumdur. İslam tarihi ve medeniyeti boyunca, mimari, müzik, hat, mermer ve şiir gibi alanlarda pek çok eser üretilmesine rağmen, erken dönemde putperestlik kavramına başvurma imkânı nedeniyle resim sanatına karşı uzak bir konum ortaya çıkmıştır.

İslam tarihi boyunca bu konu hakkında farklı düşünme biçimleri görülmüştür. İslam açısından dinin temel inançları ve ahlaki ilkeleri ile çelişmeyen tüm sanatsal faaliyetlerin, - resim sanatı bir ölçüde hariç - İslam tartışmalarının detaylarına bakılmaksızın meşru kabul edildiği bilinmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde sinema bu özgül dini çerçeveye rağmen Türkiye'de sinemanın yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte insanların algısını olumsuz etkileyen ana faktör olarak dini inanç iddiasıdır. Ancak bu olumsuz duruşun kaynağı, hükümleri din adına değil, din adına karar verenlerin kişisel tutumlarıdır ve sinemaya yönelik bu "mesafeli tutum", Müslümanların sinemayı günah saymasından dolayı, seyredip izlemediğine dair tartışmalara yol açmıştır. Hatta 1912'de kadınların sinemaya gitmesi bazı valiliklerde yasaklanmıştı; oysa bu yasağın alınmasını gerektirecek o zamanlar ki âlimler, sınıfı ve Şeyhülislam rütbesi sinemaya gitmeyi yasaklayan bir fetva vermemiş veya sinemaya karşı olumsuz bir tutum sergilememiştir (Refiğ, 1996, s. 84).

Günenç, geleneksel dönem izlenim kültürünün mühim isimleri olan Hacivat-Karagöz- gösterilerinin büyük bir ehemmiyetle, beyaz perdeye akseden görüntülerini, görmenin dini açıdan bir sorun olmadığını söyleyerek, sinemayı eğitim ve insanların olgunluğu açısından kullanılan bir araç olarak tanımlamıştır. Bu anlayışa göre kimlik ve din bilinci aracı olarak kabul edilen sinemanın Müslümanlar tarafından etkin bir şekilde kullanılması gerekmektedir. Ancak sinema alanında, tıpkı diğer medyalar gibi, ahlak, erdem ve ahlak ruhu, dini kurallara duyarlılıkla bağlı olan insanlara aktarılabilir. Bu noktadan hareketle sinemanın insanların yararlanabileceği şekilde kullanılması şartıyla dinin esaslarına elverişli iyi bir alet, başka gayelerle değerlendirilmesi halinde ise dinin esasları bakımından elverişli olmayan, zararlı bir alet ya da fonksiyon olacağı sonucuna varılmıştır. Ayrıca sinemayla din ilişkisi açısından filmlerde, dini karakter kullanma yöntemleri de önemlidir. İslam geleneğine baktığımızda, tarihi figür ve figürlerin kullanım biçimlerinden çok verilmek istenen mesajı ön plana alan ve teolojisini, oldukça soyut değer ve kavramlar üzerine kuran İslami yönü dikkat çekicidir (Yaylagül, 2004, s. 187).

Sinemayı ondan kaynaklanan toplum değerlerinden bağımsız bir sanat olarak görmek, sinema ile toplum arasındaki etkileşim açısından zor görünür. Doğal olarak Türkiye sineması da, cumhuriyet tarihi boyunca ekonomik, kültürel, sosyal ve politik seyrini izleyen bir düzlemde gelişmiştir. Cumhuriyetin ilk senelerinden başlayarak "laik düşünce" etrafında devlet ve dinin ayrılmasıyla oluşan siyasi laik örgütlenme; yaşamı

bireye ve topluma ayırdı; hayatı bir bütün olarak gören dini görüşün aksine dini, bireysel ve vicdan çerçevesiyle sınırlayarak kamusal alandan tamamen izole etmiştir.

Cumhuriyet dönemindeki din siyaseti, toplumsal yaşamı hem maddi hem de manevi yaşam olarak tanımlayarak, din tanımını "bireyin vicdani sorumluluğu" bağlamında öne çıkarmıştır. Bu, inanç ve din hakkındaki tartışmaların doğal sonucudur. Söz konusu fikrî tartışmalarda dini inanç, Allah ile beraber onun Peygamberine ve onların ayet ve doktrinlerine içten bir sadakatle tanımlanırken; Din oluşumunu, insan yapımı bir düzenleme ve inancı yaymada manipüle edilerek yönlendirilebilen unsurlar olarak tanımlanır. Bu nedenle modernleşme savunucuları, inancı normal bir ruhsal yöneliş olarak bilmek, düşünmek, görmek isterler. Fakat bu savunuculara göre inancın, dinin hukuki ve kurumsal detaylarında yapılması gereken kontrollerle korunması ve aralarındaki ilişkilerin modern medeniyetin gereklerine uygun olması gerekmektedir (Koluvaçık ve Demir, 2013, s. 142).

Erken Cumhuriyet döneminde dinin sosyal ve politik işlevlerini göz önünde bulundurmak gerekir, ancak genelleme hatası yapılmamalıdır. Kısacası, "radikal batık elitist zihniyet" hayatın her alanında saf bir yabancılaşma anlayışını temsil ediyor. Dini dünya meselelerini geleneksel muhalefetinden kurtarmak ve böylece bireylerin vicdanındaki gerçek konumunu güçlendirmek için cumhuriyeti kurma iradesinin resmi açıklamaları, modernizasyon karşıtlığının ortaya çıkmasını engelleyememiştir. Sosyalliğin çeşitli alanlarında din algısı modernleşme karşıtı olarak yorumlanan bu din kavramını ortadan kaldırmak için reform benzeri sistemler hissedilmiştir ve Fuad Köprülü başkanlığında psikoloji, mantık ve teoloji öğretmenlerinden oluşan bir komite oluşturulmuştur. Siyasi, sosyal ve kültürel planlar bağlamında "parantez içine alınan" bu dini durum, çeşitli uygulamalarla sinema alanında kendini göstermektedir. Filmlerin denetlenip kontrol edilmesi amacıyla 1939 yılında TBMM de Bakanlar Kurulu üyelerince onaylanan ve hemen akabinde Resmi Gazete'de yayınlanan "Film Kontrol Yönetmeliği ve Film Senaryoları" nın 4. Maddesi "dini propaganda" filmlerine izin verilmeyeceğini hükme bağlamaktadır. Kontrol edilecek. Dönemin düşünürleri yurt dışından getirilen filmlerde dinin kullanımına karşı gerici bir tavır geliştirmişlerdir (Candemir, 1986, s. 93).

2.6. İlk Dönem Türk Filmlerinde Din ve Toplum

Türk toplumunun çağdaşlaşma dönemlerinde gelişmeyi engelleyici bir faktör olarak değerlendirilen din, ruhani alanla sınırlandırılmaya çalışılmıştır. Türk Sineması da bu modaya uymak suretiyle sınırlandırmaya uygun olarak dini, “dışlanmış” bir şekilde değerlendirme yoluna gitmiştir. Esasında bu paralel durumu oluşturan öğelerden birisi, politik sahada var olan "batıcı köktenci zihniyetin" Türk Sinemasında ve çekilen filmlerde de yürürlükte olmasıdır. Dönemin sanatsal ve siyasal paradigmasının bir nokta da bir araya gelmesini sağlayan şahıs ise yazar, oyuncu ve tiyatro yönetmeni, Muhsin Ertuğrul'un kendisidir. Birden çok ilki Türk Sineması'nda üreten, meydana getiren ve aynı zamanda sinema sanatının ülkede ilerlemesine mani olmak ile suçlanan Ertuğrul, “Türk sinemasında o dönem itibariyle gereksinim duyulan Kemalist görüş ve milli mevzuları konu edip işlemediği, tam tersine sayılabilecek şekilde batıcılığa öykünerek taklitçiliğe yöneldiği” münasebetiyle tenkit edilmiştir. Yaptığı uyarlamalarla Muhsin Ertuğrul her bir şeye rağmen Türkiye Cumhuriyetinin çağdaşlaşma projesini kabullenmiş ve bu istikamette birçok filmler çekmiştir. Çekmiş olduğu 13 filmin altısı 1922–1939 yılları arasında olup, etki ve içerik bakımından din adamı, dini bilgi ve dine dair unsurları barındırmaktadır. Bunlar; Nur Baba (Boğaziçi Esrarı -1922), Ateşten Gömlek (1923), Bir Millet Uyanıyor (1932), Aynaroz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) filmleridir. Ertuğrul'un dini unsur bulunduran bu altı filminin konu dağılımına bakıldığında üç tanesinin doğrudan milli mücadeleyi anlattığı görülmektedir. Kurtuluş Savaşı konulu bu filmlerdeki din ve din adamı öğeleri ise temel hikâyenin alt metinlerinde ortaya çıkmaktadır (Türk, 2001, s. 53).

2.7. Geleneksel Türk Sinemasında Din ve Toplum

Türk sineması 1922-1950 seneleri arasında ki, dönemde sanat ve teknoloji açısından ilerleme kaydedememekle beraber, takip eden yaklaşık on senelik geçiş döneminin ardından 1960 yılında başlayan hareketli bir aşamaya geçmiştir. Bu yıllar ayrıca, Türkiye Cumhuriyetinin kültürel, ekonomik ve politik dönüşümler yaşadığı döneme de denk gelmiştir. Devletin sanayileşme atağı, içte yaşanan köyden kente yoğun göçler, hızlı kentleşme ve sosyal hareketliliğin artması, beraberinde sinemasal alanda yeni anlayışların ve araştırmaların yolunu açmıştır. Toplumsal olgulardan ve geçmişin melodramatik temalarından farklı olarak ortaya çıkan bu yeni sinema uygulamaları,

insanların günlük yaşamlarında karşılaştıkları sıradan konulara odaklanmaya başlamıştır. Sinema alanında farklılık gösteren bu akım, dindarlık, din, dini yaşam ve ruhban sınıfı türünden meseleleri ele alma şeklinde ortaya çıkmıştır. Çünkü eski dönemlerde toplumsal geçerli olma durumu ruhani vicdanın üstlendiği sorumlulukla belirlenen dinî yaşam ve din, dönemin gücü olan İmam Hatip Mektebi ve Koleji'nin 1949 yılında açılmasıyla başlayan girişimlerle ortaya çıkmıştır. Toplumsal hayatta ortaya çıkmaya başlayan bu vizyon, sinema örneklerinde karşılığını bulmuş ve farklı yorumlama biçimlerine ve anlayışlara göre temsil edilmiştir (Maktav, 2002, s. 33).

‘‘Dinsel (hazretli) film türlerinde senaryolar tamamen tarihsel karizmatik dini şahsiyetler üzerine kurgulanmaktadır. Bu durum dinsel bir öykünün, toplum tarafından kabul görmüş dini bir şahsiyetin hayatı bağlamında anlatılmasının kolaylığı yanında sinema sektörünün oluşturduğu film kahramanları yoluyla canlılığını devam ettirmesiyle de ilişkilendirilebilir. Bir yapıtın sinema hüviyetine dönüşmesi için sinemasal mantık ve retorığın oluşturulması gerekmektedir. Dinsel filmler, din ve din ile ilgili unsurların aktarımında kullandıkları basit teknikler dolayısıyla ‘‘ilkel simgecilik’’ kavramıyla değerlendirilebilir. İkel simgecilik kavramı, anlatılmak istenilen bir olayın genel bütünlükten yoksun olarak simgelere verilen aşırı önemi ifade etmek için kullanılır’’(Wolen, 2004, s. 147).

Geçen yüzyılın ellili yıllarında kurumsallaşmaya başlayan Türk sineması, 1960 sonrası sosyal, siyasi ve kültürel dönüşüm ve değişimlere, iktidardaki değişikliklere, muhtelif hadiseler ve neden oldukları yeni ve diğer sorunlara hassas bir şekilde yaklaşmaya başlamıştır. Daha önce bilinçli yaklaşımlar tarafından yasaklanmış kabul edilen konu ve problemleri ilk kez 1960 darbesinden sonra, farklı eğilimler ve sosyal gerçekçilik biçimleriyle ele almaya başlamıştır. Bu özellikleriyle sosyal gerçekçi hareket, 1950-1960 tarihleri arasındaki on yıllık süreçteki aydınlanma ve bilimsel hareketliliğin sonrasında 1961 senesinde yapılan yeni Anayasa ile getirilen özgür ortam çevredeki, sosyal ve ekonomik sorunları incelemiş ve ağırlıklı olarak Marksist yazarlardan oluşan Yön dergisinin gelişimsel fikirlerini benimsemiştir. Dinin bu gelişme söylemindeki konumu, genellikle dini anlayışın Marksçı düşüncesini yansıtır. Diğer bir deyişle din, sınıfların birbiriyle mücadelesi biçiminde örgütlenmiş bir sosyal yapı içinde, alttaki sınıfları denetime tabi tutup kontrollerini sağlamak adına üst sınıfların şekillendirdiği kurumsal bir örgütlenmede meydana gelir.

Din toplumumuzda, baskıcı ve ezilen alt sınıfların değil, baskıcı yönetici sınıfların sahip olduğu bir kıymet halinde görünmektedir. Sosyal gerçekçilik filmlerinin

dramatik gerilim noktaları, modernleşme ve sosyal değişim süreçlerinden kaynaklanan çelişkilere dayandıklarında ortaya çıkar. Çünkü tüm sinema romanlarında geleneksel ve modern arasındaki çelişki çatışmanın ana odağıdır. Kırsal çevre, gelenekselin açıkça sergilendiği kapalı bir dünyayı temsil eder. Bu yeni zihinsel değişime karşı çıkanlar, olumsuz karakterlerle temsil edilmiştir doğru, öğretmen vb. gelenek ve modernliğin çelişkisine dayanan filmlerin yaptığı dünyalarda düşünce ve bilgi saygın bir yer tutmaktadır.

Sosyal gerçekçilik filmlerinin dramatik gerilim noktaları, modernleşme ve sosyal değişim süreçlerinden kaynaklanan çelişkilere dayandıklarında ortaya çıkar. Çünkü tüm sinema romanlarında geleneksel ve modern arasındaki çelişki çatışmanın ana odağıdır. Kırsal çevre, gelenekselin açıkça teşhir edildiği sırlı bir kainatı temsil eder. İlişkilerin geleneksel olanı ile ortaya çıkan, basit ve sıradan bir dünyada öğretmen, doktor, mühendis, modernleşme vb. gibi belirli kişiliklerle yaşamı kolaylaştıran yeniliklerdir. Bu yıllarda üretilen filmlerin çoğunda özellikle kırsal kesimde sihir, tılsım, tütsü gibi konular sık sık tartışılmış ve bu öğretmenlerin davranışları gündeme gelmiş ve bu şekilde din adamları yetiştirilmiştir (Wollen, 2004, s. 243).

Toplum üstyapı ve altyapı mücadelesiyle anlamaya ve açıklamaya çalışan bu sinema anlayışında, dinin konumu, işçi, çiftçi, köylü ve işsizler gibi sosyal sınıfların altında kalan insanlar için de bir tür afyon olarak kabul edilir. Marksist fikirlere göre. Bu durumda din, adaletsizliğe dayalı bir kuruma dönüşür ve bu şekilde devam eden, güçlüden yana toplum sisteminin devamına katkıda bulunur. Dini film türü, dini temalar, kahramanlar ve mesajlar hakkında bilgiler içeren bir dal'dır. Dine dayanmakla birlikte dini filmlerin temeli çeşitli türlerde kullanılan hususları da ihtiva etmektedir. Sinemanın bu türü yaklaşımı, işleniş biçimi, değerlendirdiği araç ve malzemelerin yakın benzerliği nedeniyle tarihi filmler, biyografiler ve epik filmlerle müşterek hususiyetlere sahiptir. Belli bir dönemde Türk sinemasında şekillenen dini filmlerin yapımları, kitaptaki öyküler, şahıslar, peygamberler ve dini liderler gibi geniş izleyici ilgisini çekmek için genel olarak "Hollywood film tarzlarına" yansımıştır (Kılıç, 2007, s. 84).

2.8. Türk Sinema Akımlarında Din Olgusu

Türk sinema akımlarındaki din olgusu aşağıdaki başlıklarda açıklanacaktır.

2.8.1. Toplumsal Gerçekçi Sinema ve Din Olgusu

İkinci Dünya savaşı sırasında hemen her ülke toplumu ilgilendiren hemen her konuda ciddi mana da sorunlar yaşamış ve bu sorunlardan dolayı ciddi kayıplar vermiştir. Savaş sonrasında ise bazı ülkeler hızlı bir şekilde sorunlarını giderme konusunda önemli adımlar atarak birçok konuda gelişme göstererek toplumlarının sorunlarına böylecene çare olmuşlardır. Türkiye Cumhuriyeti de önemli kararlar almak ve bu kararları uygulamaya sokarak sanayileşme, siyasi ve ekonomik yönden milli, manevi, ruhsal ve rakamsal olarak kendisini toparlamaya ve gün geçtikçe iyileşme dönemine geçmiştir artık.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra birçok ülke gibi Türkiye de iyileşmeye başlamıştır. 1965'te Türkiye'nin de endüstriyel ilerlemeye geçmeye başladığı ve ülkede bolca zaman gösterdiği bir noktaya gelmiştir. Bu toparlanmanın ülkenin sosyal ve kültürel hayatına da yansıdığı açıktır. Ayrıca ülkede sendika ve dernekler kurulmuştur. Böyle bir ilerleme ve sanayileşme ortamında, kapitalizmin sömürülmesi de ortaya çıkmaya başlamış ve buna bağlı olarak çalışan işçiler haklarını talep etmeye başlamıştır. Türk sinemasında gerçekçilik hareketi öyle bir atmosferde ortaya çıkmıştır (Birand vd, 2002, s. 28). Geçen yüzyılın ellili yıllarında Türk sinemasının kurumsallaşmaya başlamasıyla, 1960 tarihi sonrası yaşanan siyasi, toplumsal dönüşüm ve değişimlere, yeni sorunlar ve iktidar değişikliklerine duyarlı hale gelmiş ve bu konularla ilgilenmeye başlamıştır. 1960 askeri darbesinden sonra Türk toplumunda yeni filizlenen fikirler neticesinde kabullenip ilgi gören konu ve sorunların üstesinden gelmeye başlamış, daha önceleri, toplumsal gerçekçiliğin farklı eğilim ve biçimleriyle ilk kez bilinçli yaklaşımlarla mücadeleye geçilmiştir (Kasım ve Deniz, 2012, s. 5).

1950-1960 yılları arasında entelektüel bir canlanmanın ardından sosyal gerçekçilik hareketi, 1961 anayasasının sağladığı özgür ortamda sosyal ve ekonomik sorunları incelemiş ve çevresinde Marksist yazarları bir araya getiren Yön dergisinin gelişim fikirlerini sinemaya taşımıştır. Bu söylemde din, Marksist anlayışta sınıflara ayrılan sosyal yapıdaki alt sınıfları kontrol etmek için üst sınıflar lehine geliştirilmiş bir kurumsal yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sinemasında dinin ezilenlerin yanında olmak yerine haksız otoritenin eylemlerini meşrulaştırmak gibi bir değer olarak ortaya çıktığı görülmektedir (Dalda, 2005, s. 45).

Sosyal gerçekçi filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme ve sosyal değişim süreçlerinin paradokslarına dayandıklarında ortaya çıkar. Çünkü geleneksel ve

modern arasındaki çelişki, tüm sinema romanları için verilen mücadelenin ana odağıdır. Kırsal çevre, gelenekselliğin açıkça sergilendiği bir dünyayı temsil eder. Geleneksel ilişkilerle gösterilen kırsal alandaki modernleşme, belirli kişiliklerle (öğretmen, doktor) hayatı kolaylaştıran yeniliklerdir. Bu yeni zihinsel değişime karşı olanlar, aynı zamanda olumsuz kişilikler tarafından da temsil edilmektedir. Gelenek ve modernlik paradoksuna dayanan filmlerin inşa edip meydana getirdiği kainattaki bilgi ile birlikte akıl, oldukça itibarlı bir konuma sahip olmuştur. Bu yıllarda üretilen birçok filmde irrasyonel kategoride sihir ve yazı tılsımı gibi konular sıklıkla tartışılır. Ruhban sınıfının bu tür olumsuz davranışları özellikle kırsal kesimde gündeme getirilmiş ve bu şekilde modernleşmeye karşı güçlerle birlikleri inşa edilmiştir (Abisel, 1994, s. 266).

1950'li yıllarla birlikte kurumsallaşmaya başlayan Türk Sineması, 1960 yılından sonra toplumsal-siyasal değişim ve dönüşümlere, iktidar değişimlerine ve bunların neden olduğu yeni konulara duyarlı olmaya başlamıştır. 1960 ihtilalinden sonra yeni bir düşünce ile daha önce yasaklı kabul edilen konu ve sorunlar, sosyal gerçekçiliğin çeşitli eğilim ve biçimleriyle ilk kez bilinçli yaklaşımlarla ele alınmaya başlanmıştır (Kaplan, 2004: 75)

2.8.2.Ulusal Sinema ve Din Olgusu

Sosyal gerçekçi sinemanın halefi olan ulusal sinema hareketi, 1966'dan sonra çok sayıda seminer, panel ve film yazılarıyla Duygu Sağıroğlu, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenler aracılığıyla savunulmaya başlanmıştır. Ulusal fikrinin teorik temeli ise 1965 yılında Sencer Divitçioğlu ile Kemal Tahir tarafından Marx'ın batı toplumlarındaki üretim ilişkilerinin Doğu'dakilerden daha değişik formlarda olduğu tezinden hareketle geliştirilen Asya Tipi Yapım Tarzı'dır. Halit Refiğ'in ulusal sinema teorisi, 1960-1965 yılları arasında materyalist ve Marksist bakış açılarının saflaştırılması yoluyla geleneksel unsurlarla Batı karşıtı söylemin yeniden üretilmesidir. Halit Refiğ'e göre toplumumuzda 27 Batılılaşma hareketi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. İnsanları, zevklerini, politik davranışlarını, kısıtlılıklarını ve kültürlerini anlamak ve bu yönde filmler yapmak gerektiği öne çıkmıştır. Refiğ, Türk sinemasında çalışırken kendisini sinemanın sınırlarıyla sınırlamakla kalmamış, adeta bir sosyolog gibi Türk toplumunun kültürünü ve tarihsel köklerini anlamaya çalışmıştır. Ayrıca bu durumun Halit Refiğ ve diğer yönetmenleri, sinemada yeni teorik yaklaşımlar geliştirmeye zorladığı da bilinmektedir (Coşkun, 2009, s.114).

2.8.3.Devrimci Sinema ve Din Olgusu

1965 senesinde oluşan "Türk Film Derneği" çevresinde bir araya gelen sinemacıların sinemayı, toplumsal yapı üzerinden değerlendirme ihtiyacını dile getiren bir akım olarak, devrimci sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. "Gençlik sinema hareketi" devrimci sinema denebilecek ilk oluşum olarak ortaya çıkmıştır. 1968'de daha radikal bir grup tarafından kurulmuş Batı ve Çağdaş tarzında filmlerin yapımını özendiren Türk Film Derneği bünyesinden kopan, gençlerin yayınladığı dergide aynı isim altında yayınlanmıştır. Bu yayına göre Türk toplumu sınıflı bir yapıdan oluşmuştur; Türk toplumu ve Türk sineması da yönetici elitist sınıfların değerlerini beyaz perdeye aksettiren ekinsel bir vasıta durumuna getirilmiştir. Yurt dışından getirilen yabancı filmlerin ve Türk sinemasının temel özelliği, Devrimci sinema hareketine göre, yozlaşmış kitlelerin kültürünün bir ürünü olmalarıdır. Bu durumda devrimci sinema, izleyicisine özgürce seçebilecekleri bilgi ve yargı değerleri vermeyi amaçlamaktadır. Mevcutta var olan sinema sistemi halkın öz duygularına odaklanıp sömürmekle birlikte, devrimci sinema halkı bilinçlendirmeyi ve dönüştürmeyi amaçlamaktadır (Yaylagül, 2004, s. 54).

Özel bir husus olarak ehemmiyet verdiği sinemayı, evrensel ve bütün dünyayı kapsayıcı bir sanat dalı olarak ön planda tutar Devrimci sinema anlayışı. Devrimci sinema yanlısı sinemacılar, sanatı bir üstyapı niteliğinde görürler ve üstyapının altyapı unsurlarındaki, değişimlere paralel biçimde değişip dönüşeceğine inanırlar. Devrimci sinemacılar Türk toplumunu sinemada, sınıf temelli bir mücadele tarzında anlatmaya çalışırlar. Bu sinema anlayışında din, toplumun alt sınıfını oluşturan bireyleri sakinleştirici ve uyuşturan bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda din, toplumdaki yozlaşmanın devam etmesini sağlayan bir araç haline gelir (Lüleci, 2007, s. 203).

2.8.4.Dini Sinema ve Din Olgusu

Dini film türü, dini filmleri içeren bir türdür. Dini film din temelli olsa da çeşitli türlerde yararlanılan özellik ve biçimleri de bünyesinde barındırmaktadır. Sinemanın bu türü, meselelere ve sorunlara yaklaşımı, işleyişi ve yararlandığı araçların benzer hususiyetleri nedeniyle tarihi ve biyografik sinema filmleriyle müşterek konu ve

hususlara sahiptir. Nedeni de Amerikan sinemasının bu alana, diğer pek çok örnekte olduğu gibi bir gösteri anlayışıyla yaklaşmış olmasıdır. Klasik Türk sinemasında belli bir dönemde oluşan dini film yapımları kitaplarda, peygamberlerde ve dinlerde bulunan öyküler gibi geniş bir izleyici kitlesinin ilgisini çekmek amacıyla genel olarak "Hollywood film tarzlarına" yansıtılmıştır. Özellikle bu dini filmlerde Anadolu insanının hassas dinsel duygularını faydaya dönüştürerek bir pazar yaratmakla ilgilidir. Derme çatma dekor, fabrikasyon giysiler ve özensiz paketlenmiş eklemelerle çok ilkel bir şekilde çekilen bu filmlerin maliyetinin çok düşük olduğu anlamına gelir. Çünkü aynı oyuncu, aynı dekor, aynı kıyafet ve aynı tarzda filmler üretmek mümkündür. Hatta bir senaryodan birkaç senaryo çıkarılarak konu problemi giderilmiştir. Ticari olarak kamunun dini duygularından yararlanmayı amaçlayan bu filmler "dini filmler" olarak bilinse de gerçekte milliyetçilik vurgusu ile diğer tarihi filmlere benziyorlar. Hikâyeler, inanan Müslümanlar ile kâfirler arasında inşa edildiği için, İslam tarihinin kurguya dönüştüğü kadim sinema dünyasından konuşan karakterler ve olaylar efsanevi kahramanlara dönüşmüştür. Olayların duygu ve gerçeklikten uzak bir dilde anlatılmasının, deneyimli, günlük yaşamla hiçbir ilgisi olmayan bilim adamının hayal gücü ile dini, eski bir gelenekle eşleştirmesine yol açtığı belirtilmektedir. Dolayısıyla insanların hayatta karşılaşılabilecekleri sorunlara çözüm getirmeyen, hikâye niteliğindeki dinsel filmlerin Türk ve Müslüman olmanın erdemlerinden bahsettiği, ancak günlük İslam hayatının hayal gücünden yoksun olduğu söylenebilir (Özden, 2004, s. 42).

Dini filmlerin "dinin sömürülmesi" yoluyla bireyleri aldatmaya yönelik yapımlar olduğu tezini pekiştiren materyaller içermesi incelenmesi gereken bir konudur. Anlatı yapısı, karakterler, bakış açısı, gerçeklik, sahne öğeleri, sinema düzeni ve imge gibi temel estetik servetler, göstergebilimin üç ana boyutunu tanım, görsel işaret ve sembolik işareti bir araya getirme yeteneğinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle filmin en büyük zayıflığı, bu boyutlardan sadece birine öncelik vermesi ve diğer ikisini dışarıda bırakması, onu film estetiğinin baskın özelliği haline getirmesidir. Böyle tercih edilen bir yaklaşım filmin yoksullaşması anlamına gelecektir. Çünkü işin sinemaya dönüşmesi için sinema mantığı ve retoriğin bir arada kalarak yaratılması gerekir çünkü bu boyutların hiçbiri göz ardı edilemez. Dolayısıyla bu birbirinden değişik üç gösterge arasında bulunan etkileşime bakılarak anlaşılabilir sinemanın estetik değeri. Bu açıdan bakıldığında, dini filmlerin dini ve dinle ilgisi olan unsurları aktarmada basit yöntemler kullanmaları nedeniyle "ilkel sembolizm" olarak değerlendirilebileceği görülmektedir. İlkel sembolizm kavramı, anlatılacak bir hadisenin umumi bütünlüğünden mahrum

olabilecek sembollere gösterilen aşırı ehemmiyeti dile getirmek adına kullanılır. Bu yönden bakıldığında, Türk sinemasında dini filmleri ilkel sembolizmle ilişkilendirmenin pek çok nedeni olduğu belirtilmektedir. Olay örgüsünün belirli bir mantıksal gerçeklik içinde düzenlenmesi, oyuncuların temsil ettikleri karakterlerin gerçekçi olup olmadığı, temsil ettikleri değer ve anlayışlara uygunluğu, üzerine yansıyan görüntülerin inanılabilirliği ve ikna edilmesi gibi sinematik niteliklerin eksikliğidir. İncelenen dönem ve incelenen filmlerdeki sinema sahnelerinde, konunun uygunluğu, çekim tekniklerinin uygunluğu, sahnenin uygunluğu, oyuncuların uygunluğu, kostümün uygunluğu ve materyallerin değeri ne olursa olsun önemli olan filmin bütünlüğüdür. Türk sinemasında anlayıştan dolayı özensiz çekilen filmlerin bu temel özelliklerden yoksun olması, onları sinema anlamında sanat olmaktan uzaklaştırmıştır (Maktav, 2005, s. 77).

Amerikan sineması birçok alana olduğu gibi bu alana da gösteri anlayışıyla yaklaşmıştır. Klasik Türk sinemasında da belirli bir dönemde furya halinde oluşan dinsel film ürünleri, kutsal kitaplarda yer alan hikâyeler, peygamberler ve din büyükleri gibi geniş halk kitlerinin dikkatini çekmek için genellikle “Hollywood film kalıpları” içerisinde yansıtılmıştır” (Özön, 1995, s. 211-212).

“Özellikle bu dini sinema filmlerinde, öncelikle Anadolu insanının hassas dini duygularının menfaate çevrilmesi yoluyla bir pazar oluşturmak söz konusudur. Şöyle ki, derme çatma dekorlar, uydurma giysiler, özensiz derlenmiş figüranlarla son derece ilkel biçimde çekilen bu filmlerin maliyetleri oldukça düşüktür. Çünkü aynı dekor, giysi ve oyuncularla aynı tarz filmler çekmek mümkündür. Ayrıca konu sıkıntısı da “kıyas-ı enbiya”lardan birçok senaryo çıkarmakla aşılmıştır” (Özön, 1995, s. 230).

2.8.5. Milli Sinema ve Din Olgusu

1963 ile 1964 sonrasında birkaç sinemasal yazıda endişe konusu olarak ortaya çıkan ve 1960'ların ortalarında Yücel Çakmaklı tarafından tanıtılan ulusal sinema kavramı, sinemadaki ilk üretimini 1970 yılında "Birleşen Yollar" filmi ile vermiştir. Teorik şemada MTTB Sinema Kulübü'nün oluşturmaya çalıştığı “ulusal sinema” bakış açısı, “milli kültür” ve özgün kaynağı olan İslam'ın getirdiği sistemi hayatın tek ölçüsü olarak almıştır. Bu dönemde nadiren de olsa, muhafazakar medyada sinema ve din kavramları üzerine bazı makaleler yayınlanmış ve Yücel Çakmaklı'nın "Ulusal Sinema İhtiyacı" başlıklı bir makalesinde yayınlanmıştır. Çakmaklı, Tohum dergisinin 1964

tarihli on birinci sayısında Türk sinema tarihindeki "milli sinema" kavramına değinerek, onu tanıtan ve kullanan ilk yönetmen ve yapımcı olduğu bilinir (Uçakan, 1977, s. 106).

Bu akımın kurucusu, uygulayıcısı ve ilk kuramcısı olan Yücel Çakmaklı 1964 yılında Tohum dergisinin ilk sayısında ‘‘Milli Sinema İhtiyacı’’ başlığıyla yayımlanan yazısı ile Milli sinema kavramını Türk Sinema Tarihi literatüründe ilk defa kullanan yönetmen olmuştur. Aynı zaman da birçok film de Türk sinemasına kazandırmıştır. Bunlardan bazıları şunlardır.

‘‘Birleşen Yollar (1970) filminin konusu, modern ve zengin bir ailenin kızı ile fakir ama dinine bağlı üniversite öğrencisi bir gencin manevi bir etki biçimine dönüşen ilişkisinde kızın dadısı ve okuduğu kitaplar etkisiyle İslam’a yönelip tesettüre girmesi ve kendi kızını da aynı düşüncelerle yetiştirmesidir. Ölümcül bir hasta ile hemşiresinin ilişkilerini konu edinen Çile (1972) filmi, Birleşen Yollar kadar dini çözümlerden oluşmayan daha çok klasik bir Yeşilçam aşk filminin dini motiflerle süslenmesini andıran özelliğiyle İslami mesaj yoğunluğu az görülen bir eserdir. İslamı, nargile içip, sema seyrederek yaşamak şeklinde anlayan bir baba ile kendi benliğinden uzaklaşmış kızının ve eşinin eleştirisini anlatan Zehra (1972) filmi, batı kültüründe terbiye almış zengin kızının istemeyerek gittiği köyde bir gençle tanışmasıyla başlayan geleneksel ve modern hayat karşılaştırması sonucu kızın benliğine dönmesiyle noktalanmaktadır. şehir-köy, tabiat ve sahte medeniyet, batı kültürü ve Türk Kültürü’nün karşılaştırıldığı filmin asıl konusu batılılaşmış hayat tarzına sahip kızın doğru yolu bulmasıdır. Oğlum Osman (1973) filmi, çocukluğunda dini terbiye ve eğitimle büyüyen, daha sonra Avrupa’ya giden, eğitimi sırasında yozlaşarak kendi kültüründen uzaklaşan bir Türk gencini anlatmaktadır. Bu Türk genci özelinde batı özentisi eğitim sistemimiz sonucunda karşılaşılan acı sonuçlar simgelenir ve yine onun şahsında gerçek ideal düzen sembolleştirilir. Diriliş (1974) filmi, bir karı-kocanın hikâyesini konu almaktadır. Kötü alışkanlıklarını bilmediği bir Türkiye’de adamla evlenen kadın, belirli bir zaman sonra kocasının kumar ve uyuşturucu bağımlısı biri olduğu anlar. Kadın gelenek ve kültürüne bağlı bir Anadolu kadınıdır. Sabrederek kocasını kurtarmaya çalışır ve her türlü tedaviye Allah’tan daima yardım isteyerek başvurur. Kızım Ayşe (1974) filmi, milli değerlere bağlılık ve İstanbul sosyetesindeki ahlaksız yaşantının karşılaştırıldığı bir eserdir. Anne bilinçsizce kötü yollara girmiş kızını kurtarmak için mücadeleye girişir ve kızının batı tarzı bir yozlaşmaya kurban gitmemesi yolunda verdiği mücadele, ahlak sorunu temelinde irdelenmektedir’’(İnci, , 1996, s.45).

İnci Türk sineması bağlamında filmlere dair görüşlerini ise şöyle aktarmaktadır.

‘‘Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece bir ticaret vasıtası telakki eden tüccar yapımcı ve rejisörlerin yaptıkları, uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış

bayağı komediler, ağdalı melodramlardır. Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek Milli sinema hüviyetine kavuşabilecektir” (İnci, 1996, s. 26).

Sinema anlayışını daha çok milli-manevi değerlere ağırlık veren, İslam medeniyeti kökünden gelen bir yapı üzerine inşa ettiğini vurgulayan Çakmaklı, sinemacı olmak için bir din âlimine gittiğini ve kendisinden dua aldıktan sonra yönetmenlik yapmaya başladığını şöyle ifade etmektedir:

"Oturuyordu elinde bir bıçak vardı ve meyve soyup arada bana da ikram ediyordu. Ben yaptığım çalışmaları ve yapmak istediklerimi anlattım. O da elindeki bıçağı göstererek; 'şimdi elimdeki bu bıçak biri tarafından hasmına sapsa ve adam vefat etse adamı öldüren bıçak mıdır? Hayır. Onu kullanan kişinin niyetiyle cinayet işlenmiştir. Diğer taraftan aynı bıçak bir doktor tarafından kullanılsa ve bir hayat kurtarsa o maharet bıçakta mıdır? Hayır. Yine o bıçağı kullanan kişide ve niyetindedir. Demek ki sinemada böyle bir araçtır. Kullananın niyetine göre elinde şekillenir." (Çakmaklı, 2009).

Bundan dolayı ulusal diye tabir edeceğimiz sinemanın kıymet verip en mühim gördüğü misyonu, Türk insanının temel değerlerini yakalamak ve bu değerleri sinemayı, aracı kılarak yansıtmaktır. Aynı şekilde, Türk toplumunda yaşayan kişilerin ve bireylerin değerlerinde bulunan derin tarihsel kültürel birikimi ve sosyal ve ekonomik değişiklikleri açıklamaktır. Ayrıca, toplumda sadece yüzeysel imgelerle uğraşmadan bu görüntülerin neden ve nasıl oluştuğunu tespit etmeyi amaçlamaktadır. Ulusal sinema, farklı bir bakış açısıyla, sinema dilinde ulusal perspektifin bir ifadesidir. Ulusal kültürü oluşturan değerlerin bütünü şiir, bilim, sanat ve dinden oluşur. Burada dinin sinema etiğine uygulanmasıyla ne kastedilmektedir. Diğer bir deyişle, ulusal sinemacılara göre Türk sinemasında din ile ilgili tartışmalar aslında sinemada ahlakı temsil etme sorunudur (Yenen, 2011, s. 67).

2.8.6. Türk Sinemasının Son Evresi

Din olgusu, Türk sinemasının ana temalarından biridir. Başlangıcından beri Türk sinemasının, sinema sektöründe din temasını göstermeye pek yakın olmadığı belirtilir. Yeşilçam'da din imgesi bambaşka bir şekilde ekrana gelmiştir. Bazen dini motifler ve

şahsiyetler aşağılansa da, bazen de dinde yerleşik olmayan yeni kurallar ve abartılarla karşılaşılır. Kuran'da bulunmayan sınırlar, bir Müslüman din adamı veya kişi için çizilir duruma gelmiştir. Türk sinemasının öğretmen figürünü, sempatik imajından ziyade İslam dininin mensubu bireyleri, takip eden kişi olarak tasvir ettiği de söylenebilir. Dinsel inançlara sahip bireylerin saçma sapan, dini duygular ile insanları istismar eden sinsi, aldatıcı ve güya yardımsever bir tür olarak karışık sakal altında kullanıldıkları görülmektedir (Kasım ve Deniz, 2012, s.11).

Türk film yönetmenlerinin, Türk toplumunun yıllardır sahip olduğu inancı anlayamadıkları görülmektedir. Filmlerinde kendi penceresinden gördükleri dini, ilke olarak benimsedikleri görülmektedir. Türk film yönetmenlerinin din konusunu ticaret-siyaset-din üçgeni dışında, orijinalinden ayrı, abartı ve batıl inanç dolu bir imajla ancak hareketleri sınırlı olduğunda kullanmayı tercih ettikleri söylenebilir. Türk sinemasının başlangıcından bu yana, dini motiflerin İslami din bağlamı dışında kullanılması toplumun gözünde inandırıcı olmamış, toplumu dini bir gelenek duygusundan uzaklaştırma niyeti, film yapımcılarını farklı yöntemler ve aynı pozisyonu denemeye yöneltmiştir. Bu filmlerin Türk toplumunun değerlerinden ve Türk toplumunun dini değerlerinden uzak bir eğitimden geçmesi İslam'ın fanatik olarak tasvir edilmesinde önemli bir faktördür. Türk toplumunun dini geleneklerinde, milyonda bir görülebilen bir olay, ya da kişiliğin kendi bağlamında değerlendirilmesinden çok dine atfedilir; Niteliksiz dini figür ve motiflerin tüm filmlerde aynı mantıksal gerçeklik içinde sergilenmesi, entelektüellerin "sosyal mühendislik" rolünün ortaya çıkması ve toplumu dar bir çerçeveye hapsetme amacı olarak görülür. Ayrıca bu tür filmlerin Türk toplumunun İslami gelenekler üzerinde yetişen ve yeni kuşağın temiz bakışları üzerinde olumsuz etkileri olabileceği söylenebilir. Sinema-din ilişkisi açısından son yıllara baktığımızda Yönetmenlerin inandıkları gibi dini kullanmamaları, Türk toplumunun dini hassasiyetlerini titizlikle ele almanın yolunu açmıştır (Yenen, 2011, s. 76).

3.BÖLÜM: FİLM İNCELEMELERİ

3.1.Sorun

Türk toplumundaki döngüsel farklılıkları içine alan kültürel bir olgu olarak Türk sineması, din, din adamları, dini semboller, dini mekânlar, dini hayat ve uygulamalar gibi unsurların film örnekleri üzerinden incelenmesini oluşturmaktadır. Türk

toplumunun sosyal ve kültürel hayatında son yarım yüzyılda hızlanan sosyal, kültürel ve dini değişimin sosyal dönüşümlere neden olduğu iyi bilinmektedir. Bu değişim netleştiğinde, toplumsal dönüşümü hızlandıran faktörleri geride bırakarak sinemanın etkinliğini daha bir ön plana çıkaracaktır. Toplumunu entelektüel bir düzeye çıkarma aracı olarak görülen sinemanın, toplumsal yaşamı değiştirmede önemli bir etkinliğe sahip olduğu kabul edilmektedir. Günümüzde Türk sineması sosyal ve kültürel hayat aracılığıyla, toplumla etkileşime girmeye devam etmektedir. Dolayısıyla sinema, yeni sosyal tutum ve davranışların oluşumunun temelini oluşturabileceği gibi, mevcut sosyal tutum ve davranışları değiştirmek gibi geniş bir faaliyet yelpazesi yaratabilir. Ancak sinema, din alanı da dâhil olmak üzere pek çok alanda, büyük sinema örnekleriyle toplumun dikkatini çekebilir ve gündem oluşturabilir. Bu nedenle Türk sinema filmlerinde dinin biçim, üslup ve yaklaşımıyla ele alınış biçimi önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda, Türk sinemasında kullanılan dini değer ve sembollerin, içinde bulunduğumuz süreçte tanık olduğumuz toplumsal değişimlerde, toplumumuzda nasıl ve niçin meydana geldiği sorusu bu çalışmanın temel sorunsalıdır.

3.2.Amaç

Bu araştırmanın amacı, dini unsurlar, semboller ve figürlerle bezenmiş olduğu düşünülen Türk korku sineması filmlerinden seçilmiş 5 örnek üzerinden din ögesini incelemektir. Türk sinemasında dinin ele alınış biçimini ve toplumsal dini fenomenleri, özellikle 5 sinema eserini sosyal yönden ortaya koymanın yanı sıra araştırmamız genel olarak konu alanı içinde belirlenen ve incelenen filmlerde dini bulgulara dayalı olarak geliştirilen analizlerden oluşmaktadır. Dini unsurlar, din olgusu, din adamları, dini semboller, dini mekânlar, dini yaşam ve uygulamalar içerdiği tespit edilen Türk filmlerini sosyolojik ve göstergebilimsel bir yaklaşımla incelemektir.

3.3.Önem

Sosyal ve kültürel bir fenomen olarak sinemanın sosyal ve kültürel yaşamı değiştirmede önemli bir etkiye sahip olduğu açıktır. Bu etki, toplumun farklı katmanlarında farklı sonuçlarla ortaya çıkmaktadır. Ülkemizde akademik olarak Türk sinemasının sosyal ve kültürel işlevleri üzerine çok sayıda araştırma yapılmıştır. Bu nedenle Türk sineması olgusunun çeşitli alanlardaki etkileşimi bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Ancak din olgusu ile Türk sineması arasındaki ilişkinin yeterince

bilimsel olarak değerlendirilmediği görülmektedir. Çünkü din, toplumu anlamada dikkate alınması gereken bir unsurdur. Bu nedenle Türk sinemasında din olgusunun akademik anlamda sosyal açıdan incelenmeye değer bir konu olduğu düşünülmektedir. Sinema, sosyal ve kültürel bir zihniyetin oluşumunu etkileyebilir. Dolayısıyla sinema, toplumdaki seyirci üzerinden sosyal hayatla yapıtlarında kurgusal dünya ile kesişmektedir. Bu nedenle sinema filmindeki temalar, filmin içindeki ve dışındaki karakterlerin yaşamları, filmdeki semboller ve verilecek mesaj topluluk üyelerini görüntünün seviyesinden haberdar eder. Din ve dinin unsurları da filmdeki karakterleri, temayı, sembollerini ve mesajı üstlenebilir. Dolayısıyla sinemanın yarattığı bu fantezi dünyasında din yerini alabilir. Ancak sinema ile toplum arasındaki ilişkiyi tanımlamaya çalışan teoriler, toplumun sinemayı, sinemanın da toplumu veya karşılıklı etkileşim olgusunu etkilediğini kabul etmeye dayanmaktadır. Bu teoriler düşünüldüğünde, din olgusunun sosyal ve kültürel gerçekliğini sinema aracılığıyla topluma aktarmak önemlidir. Bu nedenle Türk sinemasında din olgusunun bilimsel bir bakış açısıyla incelenmesi gerekmektedir.

3.4.Yöntem

Yapılan bu araştırmanın birinci ve ikinci bölümlerinde araştırmanın amacı doğrultusunda çeşitli sorulara cevaplar aranmış ve bu doğrultuda bu bölümlerde Literatür Tarama Yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın uygulama bölümü olan üçüncü bölümde ise 2010 sonrası Türk korku sinemasında kullanılan din ve dini öğelerin kullanış biçimini ve neden kullanıldığını Roland Barthes'in Göstergibilimsel anlamlandırma yöntemine göre çözümlenmiştir; bununla hangi dini öğelerin niçin kullanıldığını hangilerinin bağlamından koparılarak birer korku unsuru olarak kullanıldığı saptanmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede incelenen filmlerdeki, dini öğeler ortaya konmuş ve bu yöntem doğrultusunda tablolştırılmıştır. Bilindiği üzere göstergibilim, göstergeleri inceleyen bir bilim dalıdır. Gösterge ise bir işaret, simge ya da bir nesne olabilir. ,gösterge, kendi anlamı dışında bir anlam yüklenmiş, bir anlam taşıyıcısı niteliğindeki öğedir. John Fiske, göstergelerin varlığının kullanıcıların onu bir gösterge olarak kabul etmelerine bağlı olduğunu ortaya koymaktadır (Fiske, 2003: 63). Dolayısıyla göstergenin, üzerinde bir kaniya varılmış, belirli bir anlamın dışında ikinci bir anlamın taşıyıcısı olan ve fiziksel olarak kavranabilen herhangi bir şey olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda bir işaretler sistemi olan ve insanlar arasında iletişimi

sağlamaya yarayan dilin bir gösterge sistemi olduğu açıktır. Dolayısıyla göstergelerin toplum yaşamındaki etkisi ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Ferdinand de Saussure göstergelerin toplum içerisindeki yaşamı inceleyecek bir bilim olabileceğini ortaya koymaktadır. Toplumsal ruhbilim ve genel ruhbilimin bir bölümünü oluşturacak bu bilime göstergebilim adı verilmiştir (Rifat, 2005: 236).

“Çağdaş göstergebilimin kuruluşu 20. y.y’ın başlarına dayanmaktadır. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) neredeyse eşzamanlı olarak, birbirlerinden habersiz şekilde çağdaş göstergebilimin temellerini atmışlardır” (Rifat, 2009, s.46).

“Mantıkçı ve aynı zamanda pragmatizmin kurucusu olan C. Peirce “semeiotic” terimini kullanarak genel bir göstergeler kuramı tasarlamıştır. Bu kuramı üç dalda ele almış, üçlüler dayalı, toplamda altmış alt sınıfı olan bir göstergeler sistemi oluşturmuştur. Mantıksal kökenli bir göstergebilim anlayışını savunan Peirce, göstergelerin mantıksal işlevi üzerinde durmuştur. Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı olmasını sağlayan Peirce, görüşlerini bu şekilde sistemleştirirken, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure “sémiologie” adı altında tasarladığı bilmi “gelecekte kurulacak, yeri önceden belirlenmiş bir bilim dalı şeklinde ifade eder” (Rifat, 2009, s.48).

“Saussure göstergelerin toplumsal işlevi üzerinde durur. Saussure, Peirce’nin aksine “görsen” (signifiant) ve “gösterilen” (signifie) şeklinde bir ikili yapı oluşturmuştur. Çağdaş göstergebilimin önemli bir diğer ismi olan Roland Barthes, geliştirmiş olduğu özgün yaklaşımla daha çok popüler kültür çözümlenmeleri üzerinde çalışmıştır. Barthes’ın geliştirdiği yapısal çözümlenme yöntemi, bildirişim amacı içermemekle birlikte anlam taşıyan çeşitli olguları (giyim, mobilya vb.) içerir. Barthes bütün bunları anlamlama (signification) kavramı aracılığıyla göstergebilime bağlar, göstergelerle ikincil gösterilenler ya da yananlam gösterilenleri arasındaki bağımlılar üzerinde durur. Barthes, Saussure geleneğinin temsilcilerinden biri olmakla birlikte, Saussure’ün tersine, dilbilimin göstergebilimin bir parçası değil, göstergebilimin dilbilimin bir parçası olması gerektiğini savunmuştur” (Erkman, Fatma 1987, s.123).

İsviçreli bir dilbilimci olan Ferdinand de Saussure göstergebilimin kurucularından biri olarak görülmektedir. Dil bilimci olması bu alanda öncelikli 155 olarak dil ile ilgilenmesine sebep olmuştur. Ferdinand de Saussure gösterge sistemini gösteren ve gösterilen olarak ikiye ayırmaktadır. Bu noktada gösteren, gösterenin algılanan şekli olarak bir kâğıttaki işaret ya da havadaki ses olarak anlaşılabilir. Bunun

yanında gösterilen ise göstergenin işaret ettiği, aynı kültürü paylaşan kimseler tarafından ortak olarak algılanan zihinsel kavram şeklinde anlaşılabilir. Ferdinand de Saussure bu şekilde göstergebilimi dilsel bir sistem üzerine oturtmaktadır. Bu sistemde gösteren ve gösterilen arasında nasıl bir ilişki üzerinde olduğunu sorgulayan Saussure, bu sistemin okurla ve onun sosyo-kültürel konumuyla ilişkisine neredeyse hiç değinememektedir. Sistemdeki bu eksiklik ise Saussure'un takipçisi olan Roland Barthes tarafından giderilmektedir. Barthes bu yapıya anlamlandırmanın iki düzeyi olarak anılan, düz anlam ve yan anlamı eklemektedir (Fiske, 2003, s. 66- 115).

Barthes'e göre her anlamlama dizgesinin bir anlatım düzlemi (A) ve bir içerik düzlemi (İ) söz konusudur. Anlamlama dizgesi bu iki düzlem arasındaki bağlantıya (B) eşit konumda durmaktadır. Bu ABİ dizgesine bakıldığında karşılaşılan durumda iç içe geçmiş ve birbirlerine oranla sapma gösteren iki sapmanın olduğu görülmektedir. Bu iki dizge arasındaki sapma iki dizgenin bağlanma noktasına göre çok farklı iki biçimde gerçekleşir ve dolayısıyla iki karşıt bütün ortaya çıkmış olur. Bu durumda birinci dizge düz anlam, birinci dizgeyi kapsayan ikinci dizge ise yan anlamı oluşturmaktadır. Barthes, yan anlam gösterenlerini yan anlamlayıcılar olarak yorumlamaktadır. Bunun yanında yan anlamlayıcıların, düz anlam dizgesinin göstergelerinden oluştuğunu vurgulamaktadır. Buna ek olarak Barthes, yan anlam dizgesindeki birimlerin mecburi olarak düz anlam dizgesindeki birimlerle aynı boyutta olmayacaktır. Dolayısıyla düz anlamlı büyük söylem parçalarının yan anlam biriminin tek bir boyutunu oluşturacağı ortaya konmaktadır. Buradan sonuçla yan anlamlayıcıların düz anlamlı bildiri tarafından özümlenen göstergeler olduğunu belirtmektedir (Barthes, 1979, s. 87- 89).

Düz anlam ve yan anlam, anlam oluşturmada iki temel karşıt tür olarak ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda düz anlam, göstergenin salt kendi içeriğini yansıtan anlamı ifade etmektedir. Yan anlam ise, göstergenin sonradan kazandığı değer ve yüklendiği anlamı ifade etmektedir (Guiraud, 1994, s. 45).

Düz anlam, anlamlandırmanın birinci düzeyi olarak anılmaktadır. Fiske bu düzeyi, "göstergenin göstereni ve 156 gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler." şeklinde yorumlamaktadır. Fiske anlamlandırmanın ikinci düzeyi olan yan anlamı ise, "göstergenin kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi belirtir." şeklinde tarif etmektedir (Fiske, 2003, s. 116).

Hülasa olarak Barthes, göstergebilimcilerin birinci dizgenin göstergelerini, ikinci dizgenin gösterenleriyle doğallaştıran ya da örten dünyanın karşısında nesnel bir çözme işlevini yerine getireceklerini ileri sürmektedir (Barthes, 1979, s. 92).

Film yapımcıları, senaristler, yönetmenler ya da bunlarında üstünde “üst akıl” veya “toplum mühendisleri” dediğimiz toplumu istedikleri yönde şekillendirmek isteyenlerce sanatın her dalında olduğu gibi sinemada da gidişatı kendi istedikleri yönde kurgulamak istemişlerdir. Dolayısıyla mevcut Türk korku sinemasının ürettiği filmlerde, yararlandığı kaynaklar olarak sıklıkla başvurduğu besmele, cami, ezan, namaz, abdest, Kuran-ı Kerim, seccade, hoca, fal, cevşen, cin, büyü, takke, türbe, hortlak, ve mezar gibi dini öğeler vasıtasıyla, toplumdaki hedef kitlesine vermek istediği mesajları ulaştırmak için bir çaba göstermektedirler. Bu çalışma, Türk korku sinemasının kullandığı bu öğelerin sinema, sinema-din üzerinde bilimsel olarak yapılmış araştırmalardan, din sosyolojisi disiplinlerinden de faydalanarak, Göstergebilimsel olarak nasıl işlendiği konusunda bir sonuca ulaşmayı amaçlamaktadır.

3.4.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, yaptığım araştırma sonucunda içeriğinde dinî öğeler olduğunu düşündüğüm Türk sineması filmlerinden oluşmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise 2010 yılı sonrası Türk korku sinemasını incelediğimizden dolayı çift haneli yılları (2012, 2014, 2016, 2018 ve çalışmaya başladığım 2019 yılı ürünü olan) ve mutlaka farklı bir yönetmenin filmini baz almak suretiyle içeriğinde din olgusunu barındırdığını düşündüğüm 5 Türk korku sineması filmlerinden oluşmaktadır.

3.4.2. Sınırlılıklar

Araştırmada, Türk sinemasında dini ve dini öğeleri ele alınış biçimi, tespit edilmiş 2010 yılı sonrasına ait 5 film eserinin temsil ettiği varsayılan örnekleme sınırlıdır. Araştırma, seçilmiş Türk filmlerindeki dinî konu, simge, sembol ve karakter ile sınırlıdır.

3.4.3. Verilerin Toplanması

Bütün ilimlerin ortak kullandıkları genel metotların yanında her bilim dalı disiplininin ayrıca kendine özgü, metot ve bilgi toplama teknikleri de bulunmaktadır.

Araştırmada bilgi toplama tekniği olarak sosyal bilimlerde kullanılan “içerik analizi tekniği” kullanılacaktır. Bu çalışmanın temeli olan Türk korku sinemasında dini öge taşıyan Türkiye ‘de çekilmiş aşağıdaki beş film incelenecektir. **1.** Dabbe: Bir Cin Vakası (2012 Hasan Karacadağ), **2.** Muska (2014 Özkan Çelik), **3.** Azem 4: Alacakaranlık (2016 Volkan Akbaş), **4.** Alem-i Cin (2018 Özgür Bakar) ve **5.** Siccin 6 (1019 Alper Mestçi).

3.4.4.Verilerin Analizi

Bu çalışma aynı zamanda dini sosyolojiyi de içermesi bakımından göstergebilimsel film çözümleme tekniği, sosyolojik bağlamı ile kullanılacaktır. Çünkü toplum sosyolojisi, neredeyse din ve dini öğelerden ayrı düşünülemez. Ayrıca dini değerlerin filmlerde nasıl somutlaştırıldığı, filmlerin dini değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri pekiştirme ya da değiştirme gücü ile filmlerin toplumsal tutum, davranış ve dini kalıplarıyla etkileşimi gibi konular bağlamında araştırma verileri analizi, göstergebilimsel film çözümleme tekniği ile elde edilecektir.

Film çözümleme tekniği, bir filmin bilimsel ölçütlere göre objektif bir şekilde farklı özellikleri dikkate alınarak incelenmesidir. İzlenen korku filmlerinden elde edilecek olan verileri şu şekilde özetleyebiliriz: Dini içerik taşıyan öğelerin araştırmamıza konu olan korku filmlerinde göstergebilimsel analiz yapıldığında ne gibi bulgular elde edilmektedir ve 2010 yılı sonrasında çekilen ve araştırmamıza konu olan söz konusu beş korku filmi, dini öğelere ulaşabilmemize yardımcı olmuş mudur?

3.5. Filmlerin Göstergibilimsel Analizi .

1.Filmin Adı: Dabbe “Bir Cin Vakası” (2012 Hasan Karacadağ) Filminin Göstergibilimsel Olarak Çözümlemesi



Şekil 4. 3. Dabbe Bir Cin Vakkası Film Afışı

Filmin Yapım Yılı: 2012

Yönetmen: Hasan Karacadağ

Senaryo: Hasan Karacadağ

Oyuncular: Nihat Aypolat, Koray Kadırağa, Pervin Bağdat, Elif Erdal

Yapımcı: Hasan Karacadağ

Yapım: J Plan

Süre: 120 dk

Filmin Konusu: Ceyda uyurgezer ve bu nedenle hastaneye yatırmışlardır. Ceyda bunu istememiştir. Evinde kalmayı isteyen Ceyda'nın bu isteği doktorların, onu kamera kaydı ile evinde izlemesi şartıyla uygun görmüşlerdir. Ceyda'nın evi, hizmetçisi Asiye tarafından büyülenmiştir ama ev halkı bunu bilmemektedir. Hizmetçisi, bir cinle birlikteliği sonucu yarı insan yarı yaratık bir bebek doğurmuştur ve bunu yaşadıkları köyde gören herkesin alay konusu olmuşlardır. Bundan dolayı da Asiye cinlerden yardım alarak köydeki bir kadın dışında herkesi, büyülerle öldürmüş, yok etmiştir,

Nazar Boncuğu: Nazar boncuğunun Totemizm doktrinine dayandığı tahmin edilmektedir. Nazar ve gözün olumsuz etkilenmemesi için göz şeklinde nazar boncuğu kullanılmaktadır.

Çizelge 1. 3. Nazar Boncuğu Çizelgesi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Nazar Boncuğu	Mavi, beyaz ve siyah içerikli boncuk.	Kötülükleri üzerinden defetmek, Cinleri kendinden uzaklaştırmak.

Filmde Nazar boncuğu başlangıçta bir duvara asılarak fazla dikkat çekmeyecek şekilde yerleştiriliyor. Bu durum doğrudan olayın seyri ile ilgilidir. Nazar Boncuğu, öğretmen eve döndüğünü işaret ettiğinde önemli hale gelir. Nazar boncuğu, filmde şeytanlara açılan bir kapı olarak yorumlanır. Filmde bu sembole cinlerin kapısı denmesinin nedeni de bu inançtan kaynaklanıyor. Ustanın sihrin kaynağı olarak gördüğü Asya evindeki odalardan birinin tüm duvarları bu sembollerle doludur. Asya'nın burada cin ayinleri yaptığı bilinmektedir. Filmin son sahnesinde Ceyda'nın

boynu Nazar şeklindeki bir elden görülüyor. Bu görüntüden iblislerin onu terk etmediği anlamına gelir. Filmde ayna kullanımı doğrudan veya dolaylı olarak iblislerle ilgilidir. Zafer gazete kaplı ve üzerine bantlanmış bir şey görür. Bu aynayı açtığınızda odada cin olduğuna inanılan gizemli bir şey belirir. Bu vesileyle aynanın cinlere açılan bir kapı olduğuna inanılır.

Cin İnancı: Cin'in insanoğlu gibi kendine has bir yaşamının olduğuna, topraktan yaratılan insandan farklı olarak cinlerin ateşten yaratıldığına inanılmaktadır. Halk ağzında cinler ve insanlar arasında evlilik olabileceği gibi söylentiler de söz konusudur.

Cin sözlüklerde, duyularla idrak edilemeyen ve insanlar gibi ilahi emirlere uymakla yükümlü tutulan varlık türü olarak tanımlanmaktadır. Cenn kökünden türeyen cin, cinni gizli örtülü şeklinde tasvir edilmektedir. Farsçada cine, peri ya da div de denmektedir. Cin, sözcüğü aynı zamanda tüm melekleri kapsayacak şekilde görünmez varlıkların tümü için de insan türünün karşıtı olarak ifade edilmektedir. Kuran-ı Kerim'de cin, iblis melekler arasında görülmektedir. İslam âlimleri cinlerin meleklerden farklı olduklarını ve her cinin melek olmadığı vurgulanmaktadırlar (İslam Ansiklopedisi, 1993: 5).

Üç büyük dinlerden birisi olan İslam dini inancına göre, cinler ateşten yaratılmışlardır ve melekler gibi insanoğlunun gözle göremediği tinsel varlıklardır. İnsanlar gibi evlenirler ve çoğalırlar içerler ve yerler. dişil olanları var, eril olanları var. Ölümlüdürler yani fanidirler tıpkı insan gibi. Lakin insanoğlundan daha fazla süre yeryüzünde yaşadıklarına inanılıp kanat getirilir. Gaybı ve geleceği onlarda insanlar gibi bilmezler. Fakat Allah-u Teala'nın kendilerine bahş ettiği kadar bir bilgiye sahiptirler. Ama cin tayfası, ruhani yani görünmez varlıklardan oldukları için insanoğlunun bilmediği, görmediği hadiseleri bilir ve görürler. İslam dinine göre cinler de Allah-u Teala'ya karşı sorumludurlar. İslamiyet'e inanmak ve Allah'a ibadet etmek onların zorunluluğu ve görevleridir aynı zamanda. Bundan dolayı ömürler, boyunca yaptıkları her ne varsa, insanlar gibi hesabını kıyamet gününde vermek zorundadırlar. Buna istinaden öldüklerinde, iyi ameller işleyen ve yapan cinler Cennet'i ala'ya fena ameller işleyen ve yapan cinlerde Cehennem'e gideceklerdir. Kuranı Kerim'de Cin Suresinin haricinde, cin bahsi geçen sureler: Secde, Araf, Nas, Enam, Neml, Sad, Saffat, Sebe, Rahman, Kehf, Ahkaf, Fussilet, Hicr, İsra Zariyat.

Çizelge 2. 3. Cin Çizelgesi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Cin	Görünmez ruhani varlık	İnsanların onları yapacakları büyülerde kullanmaları ya da kendi istekleri sonucu insanların, hayatlarını cehenneme çeviren görünmez varlık.

Şeytanlar filmde görünmez veya gölge şeklinde görünür. Filmde cinlerin insanları uyurken kontrol edebildiklerini gösterir ve Ceyda'ya yerleşen cin onu uyurken kontrol edebilir. Bunun dışında Asya'nın cin ile evli olduğu ve bu ilişkiden çocukları olduğu söylenir. Bu çocuğun resmi filmde sergilenmektedir.

Halk Hekimliği ve Öğretmen: Halk hekimliği, Şamanizm de görülen bir doktrindir. Günümüzde ruhsal bozukluğu olan kişiler geleneksel hekimlere, yani öğretmenlere götürülmektedir. Bu tür rahatsızlıklardan muzdarip insanlar, öğretmenler tarafından çeşitli dualar yoluyla manevi olarak tedavi edilir.

Çizelge 3. 3. Halk Hekimi Çizelgesi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Halk Hekimi	Dini açıdan yardımcı olan kişi	Hocalık yapan söz sahibi kişi.



Şekil 5. 3. Dabbe Filmi Cine Yaklaşma Sahnesi



Şekil 6. 3. Dabbe Filmi Cin'e Dokunma Sahnesi



Şekil 7. 3. Dabbe Filmi Cin'le Hayret Sahnesi



Şekil 8. 3. Dabbe Filmi Yere Düşme Sahnesi



Şekil 9. 3. Dabbe Filmi Kamerada Cine Bakma Sahnesi

Filmin Yapım Yılı: 2014

Yönetmen: Özkan Çelik

Senaryo: Özkan Çelik, Serhan Nasırlı

Oyuncular: Sezgin Erdemir, Aslı Şahin, Taylan Güner, Hakan Karsak, Efe Karaman, Tanju Tuncel

Yapımcı: Serhan Nasırlı

Süre: 81 dk

Filmin Konusu: Celal 30 yaşlarında, gazetede yazarlık yapmakta olan bir adamdır. Kadınlara düşkünlüğüyle tanınan Celal, sevgilisini aldatmasıyla beraber evden kovulmuştur. Kiralık oda tutmak için gittiği evin döküntü halini görünce orada kalmaktan vazgeçecekken, evde yaşayan genç ve güzel Yasemin’i görür. Evde kalmaya karar veren Celal, bu seçimiyle karanlık ve dönülmez bir yola girecektir.

Muska: Arapça bir kelime olan “nusha”dan türeyen muska, içinde dinsel veya büyüleyici bir gücün saklı olduğu sanılan, taşıyanı, takanı veya sahip olanı zararlı etkilerden koruyup iyilik getirdiğine inanılan bir nesne, yazılı kağıt vb. hamayıll “Muska” sözcüğü Latince “Muskaum” dan Arap diline, oradan da Türkçeye geçmiştir. Arap dilinde “taşımak” anlamındaki “hamele” sözcüğünden türediği de iddia edilir. Anadolu’da hamail olarak da bilinen muska, otuz bin yıl öncesine dayanmaktadır. Tek tanrılı dinler dönemine kadar ilk uygarlıkların hepsinde mücevherin şekli değişmeden kalmış, her zaman dini sembollerle yüklü olan tılsım, muska ve adak anlamında kullanılmıştır. Neredeyse her toplumun nazardan korunmak için muska kullandığı tespit edilmiştir. Ayrıca insanlar, rahatsızlıkları tedavi etmek veya düşmandan gelebilecek kötü ve görünmez kazaları önlemek amacıyla üstte taşırlar. Muskanın kendisini fiziksel ve ruhen taşıyan kişiyi güçlendirdiği ve kabiliyetlerini artırdığı düşünülmektedir.

Çizelge 4. 3. Muska Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Muska	Büyülü olduğuna inanılan obje	Kötülüklerle karşı ve nazardan koruyan dini sembol

Filmde celal eve yerleştikten sonra akşamları tuhaf olaylara maruz kalır. Sabah olunca olayların bitişinden giderek şüphelenmeye başlar. Ev sahibi yaşlı kadın yıllar

öncesinde kendi gelinine büyü yaparak çocuğundan ayrılmasına vesile olmuştur. Bir akşam Celal rüyasında yaşlı kadını büyü yaptığı görür. Sabah uyanır telefonla arkadaşıyla görüşür ve rüyalarını anlatır. Bunların tüm sebebi yaşlı kadının önceden yastığının altına muska koymasıyla başlar. Bir gün Celal evden gitmeye karar verir. Kapıdan tam çıkarken Yasemin gelir ve Celal'i tekrardan evde kalması için ikna eder. Celal akşam eve gelir ve bodrumdan ses duyar. Oraya doğru gider ve aşağıda bir varlığı hisseder. Celal yere bakar ve muska görür. O esnada arkasından bir gölge geçer. Duvara saklanır ve yaşlı kadın bodruma iner. Yaşlı kadını izler ve anlamaya çalışır. Celal odasına gider ve kitabını yazmaya devam ederken tekrardan bir varlığı hisseder, kapıyı açar ve evdeki tuhaf olayların üzerine gider. Yaşlı kadının torununu görüp ona sorular sorar. Bir akşam gece uyurken Celal bebek ağlama sesine uyanır. Celal akşam işten çıktıktan sonra yaşlı kadının oğlu Celal'i iyi yönde uyarır ve bir daha bu eve dönmemesini tembihler. Celal tekrar eve döner. Bodrumda yaseminle birlikte yaşlı kadın büyüü tamamlar. Celal odanın kapısını açar ve her yerde muskaları görür. Yasemin gibi gözüken varlık Celali etki altına alıp ruhuna girer.

Çizelge 5. 3. Kelle Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Kelle	Hayvann kafa kısmı	Büyüde kullanılan hayvan kafası

Yaşlı kadın bir arkadaşından çuvalın içinde kuzu kelleleri alır. Kuzu kellerini pişirip oğluna, torununa yedirir. Kuzu kellesi dinsel açıdan filmde büyüü temsil etmektedir. Aynı zamanda Muska dinsel olarak kara büyüü temsil eder. Muskanın kötü ya da iyi olarak kullandığı bilinir. Bu filmde muska dinsel açıdan kötü ve öldürücü bir büyüdür. Üçgen şeklinde yapılır ve kişinin kullanmasını ya da bulunduğunu odanın bir köşesine gizlenerek büyü tamamlanır.

Çizelge 6. 3. Büyücü Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Büyücü	Doğaüstü işler ile uğraşan kimse	Sihir, büyü kötü ya da iyi amaçlı yapılan birtakım işler

Filmdeki kadın ailesini parçalayan bir büyücü olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde muska şeklinde kara büyü olarak bilinen büyü ile uğraşır ve hane içerisindeki gelinini bir kurban seçerek ona bağlamaya çalışır. Ardından gelecek olaylarla birlikte vefat eden oğlunun ruhunu Celal üzerinde yaşamasını sağlamaktır.

“Sihir, ilkel kavimlerin ruh anlayışıyla bütünleşmiş bir kavramdır. Eski kavimler her şeyin bir ruhunun olduğunu düşünmüşlerdir. Bu ruhların insanlara iyilik getirebileceği gibi kötülük de getirebilecek güce sahip olduğuna inanmışlardır (Türk Ansiklopedisi, 1980: 16). Bu sebeple etrafında olan bitene anlam veremeyen insan bu ruhlar vesilesiyle yaşanan her türlü tabiat olayının sebebini kendinde aramıştır. Örnek vermek gerekirse havanın güzel olması doğanın insanlara karşı iyi davrandığının, fırtına kopması ise kızdığının bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Bunu insan ve tabiat arasında birtakım gizli ilişkilerin olması şeklinde yorumlamışlardır. Bundan dolayı insan ve tabiat arasında ilişki kurabilecek ruhani bir lidere ihtiyaç duymuşlardır. Bunun sonucunda doğa ile ilişki kurabilecek gizli güçlerinin olduğunu ileri sürmüş kimseler din adamı görevini üstlenmişlerdir. Bu kimseler kemik, kabuk, boynuz gibi kalıntılarla sihir yapmışlardır. Böylelikle ilk sihir materyallerini bu kalıntılar oluşturmuştur” (Kılıçoğlu vd, 1973, s. 316).

“İlk sembolik işaretler M.Ö. yaşamış eski Mısır ve Mezopotamyalılarda görülmektedir. Roma dünyası da sembolik işaretlere çok yer verirdi. Hattâ târihte Roma sembolleri, tartışma konusu bile olmuştur. Bâzı târihçiler, eskiden sembollerin daha çok süslemecilikte kullanıldığını belirtmişlerdir. Bugün de süslemenin ana fikri sembole dayanmaktadır.⁵⁰ “Sembol her kültürde bir duygu, olay veya davranışı gösteren bir bireydir. Bilinen bir şekil ile onun sembolleştiği nesne arasında doğal ve doğal olmayan benzetmeye dayanır. Sembol bir nesne yada bir ruha eklenen hissedilen bir varlıktır”(Atasagun, 2006, s. 46).

3. Filmin Adı: AZEM 4 “Alacakaranlık” (2016, Volkan Akbaş)



Şekil 11. 3. Azem 4: Alacakaranlık Filminin Afifi

Filmin Yapım Yılı: 2016

Yönetmen: Volkan Akbaş

Senaryo: Volkan Akbaş, Özgür Akbaş

Oyuncular: Sibel Curciali, Okan Has, Reyhan İlhan, Aynur Aykut, Aladdin Sakar, Mert Ünsal.

Yapımcı: RETROPRO

Süre: 1.20 dk.

Filmin Konusu: Film bir köyde yaşayan ailenin başına gelen olayları konu almaktadır. Yaşlı kadın sabah ezanını okunmadan önce Recep hoca adında bir adamdan büyü malzemelerini alır. Ağacın altına büyüleri gömmeye başlar ve dua ederek büyüü tamamlar. Artık büyüyle birlikte olaylar başlayacaktır.

Yaşlı kadının oğlu Fatih bir gün iş yerinden gelir ve karısıyla yemek yerler. Gece geç olunca uyurlar. Gece yarısı uykularında telefon çalmaya başlar. Fatih uyanır ve telefona doğru yürümeye başlar. Telefonu açar ve garip sesler duymaya başlar. Fatih telefonda duymuş olduğu bir varlığın etkisiyle mutfığa doğru hareket eder. Mutfak dolabından almış olduğu boş tabağı ve boş su bardağını masaya koyar. Fatih varlığın etkisiyle birlikte cam bardağı kırar ve birden yemeye başlar. Fatih'in her yeri kan olur. Tekrar varlığın etkisiyle mutfak dolabına doğru ilerler. Çekmeceden bu sefer bıçak alır ve karısının yanına doğru ilerlerken bir anda uykudan uyanır aslında bu gördüklerinin hepsi bir rüyadır. Sabah olur fatih'in karısı Sevil telefon sesine uyanır.

Çizelge 7. 3. Recep Hoca Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Recep Hoca	Büyü ile tecrübeli olan ve imam olarak bilinen kişi	İyiye ya da kötü büyüyle uğraşan kişi

Sevil telefonu açar ve kayınvalidesi sürpriz yaparak yanlarına geleceğini söyler. Fatih annesini almaya gider. Annesi fatih' e babasının mezarına gideceğini söyler.

Akşam olur fatih'in eşi odalarında bulunan aynanın kırıldığını görür. Artık bu noktadan sonra olaylar o gece başlar.

Çizelge 8. 3. Kırık Ayna Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Kırık Ayna	Büyü ile çatlayan belirti veren obje	Varlığın etkisiyle aynalarda ortaya çıkabilen ruhani gücün etkisi

Gece yarısı evin içerisinde bir varlık gezmeye başlar. Varlık herhangi bir eşyayı hareket ettirir. Sevil bir anda uykusundan uyanır ve evde dolanmaya başlar. Birden dış kapılarının açık olduğunu fark eder. Dışarıya doğru yürür ve orada kayınvalidesinin boş bir alana arkasının dönük bir şekilde durduğunu görür. Tam kayınvalidesine dokunacakken bir anda Fatih gelir. Sevil'e burada ne yaptığını sorar ve karısı Sevil annesinin burada olduğunu söyler. Fatih annesinin içeride olduğunu söyler. Filmde din açısından bir varlığın etkisiyle büyü altına alınan kişiler farklı boyutlar da ya da insan kılığında kişilere gözükmemektedir.

Çizelge 9. 3. Cinler Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Cinler	İyilik de kötülük de yapabilen varlıktır.	İnsan kılığında olur ve insana bağlanabilir.

Sabah olur fatih'in annesi namaz kılar ve kapı çalar. Kapıyı kayınvalide açar ve hiç kimseyi görmez ama tahmin eder. Çünkü kayınvalide büyü yapan kişidir ve varlıkların 7 gün içinde burada olacağını biliyordur. Sevil çamaşır asarken kayınvalidesinin masada çay içerken görür ve onunla sohbet etmeye başlar. Sevil arkasını döndüğünde kayınvalidesini görmemektedir. Etrafa bakarak anne diye seslenir. Bir anda bahçeden bir ses gelir ve kayınvalidesinin kafasını ağaca vururken görür. Sevil

çılgılık atar ve bir anda kayınvalidesi arkasından dokunur ve varlık kaybolur. Artık gelini büyüünün etkisine girmiştir. Akşam olur fatih rüyasında yatağının altında bir varlığı hisseder elini uzatır ve cin onun elini tutar. Artık Fatih'te varlığı hissetmeye başlamıştır. Sevil artık her detayı görmeye başlar. Kayınvalidesi sabah olur kahvaltı yaparlarken bir anda gideceğini bilet alması gerektiğini söyler. Sevil bir şeyler hisseder bahçede gördüğü kazılan toprak yatağının altındaki kumlar dikkatini çekmiştir.

Çizelge 10. 3. Karabüyü Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Karabüyü	Kötü varlıkların insan yerine geçip ona hakim olması için yapılan işlem.	Yapan kişinin ölümüne kadar götürür.

Recep hoca ve Fatih'in annesinin yıllar önce yapmış olduğu büyü kara büyüdür. Kara büyü oğlunu ve gelinini ayırmak için yaptığı ancak sonucunun kötü bittiği bir olaydır. Aynı gece Sevil fatih'e bulduğu kutuyu gösterir. Gece olur recep hoca kendi evinden büyüü tamamlamak için suya bakarak fatih'in evini görür. Arapça yazılarla birlikte büyüü tamamlamak için geve yarısı evde varlığı dolaştırarak Fatih'in annesine girmesini sağlar. Varlık artık Fatih'in annesini ele geçirmiştir. Kayınvalide gelininin ve oğlunu odasına girerek kutuya ulaşır. Ardından kutu alıp tekrardan bahçeye gönder ve karanlığa doğru yürür. Büyü tamamlanmaya başlamıştır. Sabah olur sevil uyanır ve elini alınına atarak bir anda fark eder ki her yerin kan olduğunu görür. Yorganı açar yanında yatan Fatih'e bakar. Fatih'in yanında bıçak kanlı bir şekilde durmaktadır. Sevil bunu görünce şok olur fatih ölmüştür. Fatih'i öldüren Sevil hiçbir şeyi anlayamaz. Bu olay gerçek bir hikâyeden alınmıştır.

4. Filmin Adı: ALEM-İ CİN (2018, Özgür BAKAR)



Şekil 12. 3. Alem-i Cin Filminin Afışı

Filmin Yapım Yılı: 2018

Yönetmen: Özgür Bakar

Senaryo: Özgür Bakar, Alper Kıvılcım

Oyuncular: Ayçin Tuyun, Kadriye Çetinkaya, Zeynep Turpçu, Süleyman Kabaali, Cihangir Köse, Yeşim Gündoğdu, Hatice Yıldız, Yüksel İvgen

Yapımcı: Rue De Pera Films & Film Fabrikası

Görüntü Yönetmeni: Uğur Kaplan

Müzik: Ercüment Vural

Süre: 1 saat 33 dk.

Filmin Konusu: Yeliz 25 yaşına girdikten sonra korkunç kâbuslar görmeye başlar. Kâbusların karanlığı arttıkça Yeliz'in ailesiyle ilgili bilmediği sırlar ortaya çıkmaya başlar. Kâbuslardan kurtulabilmek için bir aile dostunun da desteğini alan genç kadın, bu dünyadan olmayan bir güçle, cinler âlemiyle yüz yüze geldiğini anlayacaktır.

Film 1997 yılında Yeliz'in annesinin şehir dışından eve dönmesiyle başlar. Eve dönen annesi kızını görür ve bir odaya kapatır. Babası yatak odasında Asiye'nin kardeşi Hatice ile aldattığını görür. Sinir krizi geçirir ve eline aldığı objeyle eşinin kafasına durmadan vurarak onu öldürür. Kız kardeşine yönelip onu boğmaya kalkarken yapamaz ve ağlamaya başlar. Ölen eşini kız kardeşiyle taşıyarak kiler götürüp, parçalayıp poşetlere koyarlar. Sabah ezanı okurken bu işi yaparlar.

Çizelge 11. 3. Sabah Ezanı Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Sabah Ezanı	Müslümanların Güneş doğmadan önce ibadet olarak kılınan farz bir namazdır	Sabah ezanı okunduğunda tüm meleklerin gelmesidir.

Hatice'yle birlikte kocasını bahçelerinin bir köşesine gömerler. Bu esnada yeliz küçük yaşta camdan yapılanları izlemektedir. Yıllar sonra yeliz büyür ve teyzesi annesi ve ablasıyla birlikte yaşamaya devam ederler. Yeliz fabrikada ablası Ayten ile birlikte

çalışmaktadır. İş yerinde tanıştığı Saliha ile sohbet ederken babasının hacda öldüğünü söyler.

Çizelge 12. 3. Hac Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Hac	Müslümanlığın beş şartından biri olan, Kâbe'yi ziyaret ve tavaf töreni.	Yılın belli zamanlarında ziyaret edilmesi gereken dini yer.

Yeliz fabrikada çalıştığı bir adamla nişanlıdır. Yeliz'in o gün doğum günüdür ve 25 yaşına basacaktır. O gece artık varlıkların etkisini hissedeceği gecedir. Yeliz o gece yatağa yattığında garip kâbuslar görmeye başlar. Bir anda kapı çarpmaya başlar ve yeliz yataktan kalkar içeriye doğru ilerler. Annesi yer de babasını parçalarken ve yerken görür. Annesinin içinde bir varlığın olduğunu hisseder ve bayılır. Uyandığında sabah olmuştur ve annesi, ablasına gördüklerini anlatır. Annesi Yeliz'e ilaçlarını kullanıp kullanmadığını sorar. Yeliz sara hastasıdır ve nöbetler geçirmektedir. Bir anda yeliz tekrardan bir varlığın Hatice teyzesinin arkasında görür ve bağırmaya başlar. Kimse inanmaz o esnada cin çerçeveyi hareket ettirip yere düşürür.

Çizelge 13. 3. Cin Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Cin	İyilik de kötülük de yapabilen varlıktır.	İnsan kılığında olur ve İnsanı ele geçirebilir.

Yeliz işe gider ve çalışırken bir anda masanın üzerinde sülüklerin dolaştığını görür. O sırada ablası Ayten gelir ve gördükleri kaybolur. Yeliz tuvalete gider elini yüzünü yıkarken ensesinde bir sıcaklık hisseder. Aynadan baktığında sülüklerin boynunu emdiğini ve Arapça bir yazının yazıldığını görür. Tuvaletten çıkar yeni tanıştığı Saliha'yı görür her yer karanlıktır. İş yerinde dolaşıp olayı anlamaya çalışır. Bir

anda iş yerindeki her şey hareket etmeye başlar. Yeliz duvara bakar ve orada kara bir cinin varlığını görür korkmaya ve çılgınlığa atmaya başlar. Yeliz nöbet geçirmiştir herkes etrafına toplanır. Nişanlısı Yeliz'in ablası Ayten ile aldatmakta ve bu durumu Yeliz bilmemektedir. Nişanlısı iş yerinden çıkarken Yeliz'i sinemaya davet eder ancak adamın niyeti farklıdır. Yeliz teklifi geri çevirir.

Çizelge 14. 3. Sülük Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Sülük	Dinde sülük büyüü temsil eder.	Hayvan kılındığındaki varlıktır.

Yeliz iş çıkışında yıllardır tanıdığı olduğu Salih hocaya gider. İlaçlarını kullanmadığını ve kâbuslar gördüğünü söyler. Salih hocası ona karışım verir ve bunu yemesi gerektiğini söyler. Yeliz eve gelir annesi görür ve Salih hocayı kötülemeye çalışır. Yeliz sinirlenip masadan kalkar ve odasına doğru gider. Yeliz odasında garip sesler duymaya başlar ve uyanır tavana bakar. Tavana baktığında teyzesiyle annesinin mezar kazdığını ve toprakları üzerine attığını görür.

Çizelge 15. 3. Mezar Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Mezar	İnsan ölüsünün gömülü bulunduğu yer.	Cinlerin ölen kişiyle bağlantısının olduğu ve kişiye kabuslar yoluyla gösterdiği yerdir.

Sabah olur Yeliz iş yerine gider ve yeni tanıştığı kadın Saliha iyi olmadığını söyler Yeliz'e bir kâğıt verir. Bana bir şey olursa lütfen oraya git der. Yeliz'in annesi Salih hocaya gider ve karışımı yere atar kızımından uzak dur der. Oysaki Salih hoca iyi bir insandır. Salih hocada sen kızını koru ona bulaştılar artık geri dönüşü yok der.

Akşam olur Yeliz eve gelir annesi kuran okuyordur. Yeliz namaz kılmaya odasına gider. Namazı kılarırken arkasındaki cinin varlığını hissetmektedir.

Çizelge 16. 3. Kur'an- ı Kerim Çizelgesi

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Kuran	Müslümanların kutsal kitabıdır.	Kötülüklerden korunmak ve dua etmek amacıyla okunan kutsal kitap.

Yeliz duvardaki varlığı görür ve annesinin yanına koşarak gider. O gece Hatice teyzesi televizyon izlerken bir anda ekranda yıllar önce ablasıyla eniştesini birlikte öldürdüğü sahneleri görmeye başlar. Bağırır ve bir anda cin onun içine girip gözlerini alır ve öldürür. Teyzesi öle Yeliz o gün evde edilen dualarda rahatsızlık hissetmiştir. Çünkü artık cinler Yeliz'i de etki altına almıştır. Ölen Hatice teyzesi ona seni almaya gelecekler der.

Çizelge 17. 3. Dua Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Dua	Allah'tan yardım isteme	Ölen ya da iyi bir durum için ibadet şeklidir.

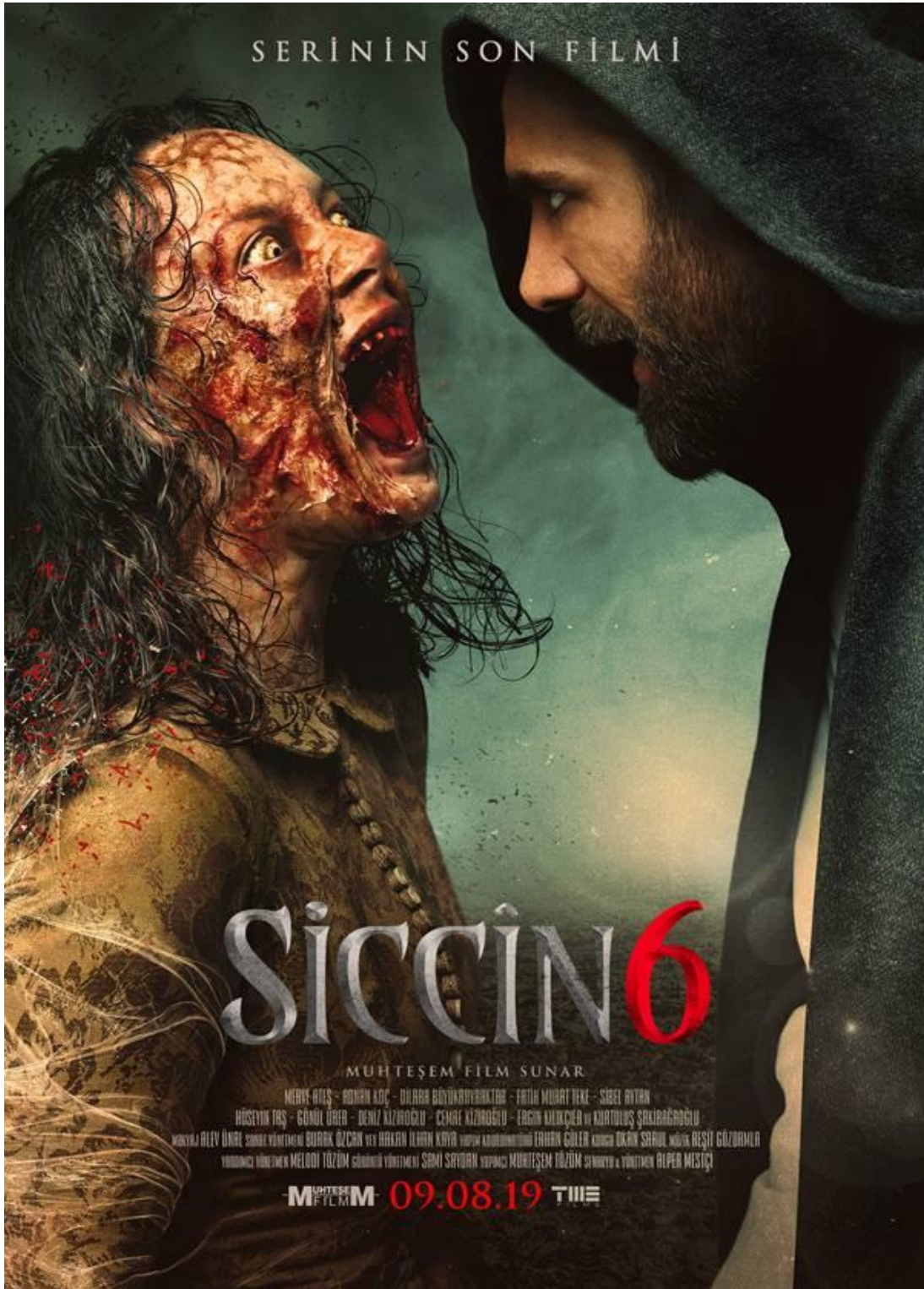
O gece Yeliz evde tek kalır annesi İzmir'e gitmiştir. Yeliz o gün varlıkları hisseder ve durmadan korkar. Yeliz mutfağa doğru iner ve annesini görür oysaki annesi değildir konuştuğu bir cindir. Kapı çalar Yeliz kapıyı açmak için gider ve siyah görüntülü varlık ona bakmaktadır. Sabah olur Yeliz hemen Salih hocanın yanına gider ve gördüklerini anlatarak ondan yardım ister. Salih hoca ona saçından bir tutam ve tırnağından biraz vermesini ister. O gece Salih hoca eve gider ve Yeliz'in üzerinde cin olup olmadığına bakar.

Çizelge 18. 3. Hoca Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Hoca	Din bilgisi olan ve din işleriyle görevli kimse	Büyü bozma ya da cin çıkarmada görevli din adamı

Yeliz'i nişanlısı tecavüz etmeye kalkar. Yeliz arabadan hemen iner ve eve doğru koşarak gider. Yeliz ağlarken bir anda artık cin tamamen içine girmiştir. Yeliz kendine gelir nişanlısını arar ve gelmesini söyler. Nişanlısı gelir ve Yeliz'a adamı ısırıp bıçaklayarak öldürür. Gece yarısı Yeliz yataktan kalkar elinde bıçak görür cin içinden çıkmıştır. Annesini bağırarak çağırır ve ne olduğunu anlamadığını söyler. Annesi olan biteni ağlayarak anlatır geçmişte babasının Yeliz doğmadan önce adak adadığını ve büyü yaptığını söyler. O esnada Salih hocayı arar annesi yardım ister. Telefonla konuşurken Yeliz ablası Ayten'i öldürür. Annesi çılgın atar. Salih Hoca koşarak onlara gelir. Yeliz'in kafasına vurup bayıltır. Salih hocaya Yeliz'in annesi gerçeği anlatır. Babasını kendisinin öldürdüğünü söyler. Salih hoca ile birlikte arabaya binip boş bir araziye giderler. Salih hoca büyüü çözmek için dualar edip okumaya başlar. Annesiyle kızını bağlar ve Salih hoca cin'e Asiye'yi al kızını bırak der. Ne yazık ki cin annesiyle kızının ruhunu alır ve cesetler bulunamaz.

5. Filmin Adı: SİCCİN 6 (2019, Alper Mestçi)



Şekil 13. 3. Siccin 6 Filminin Afifi

Filmin Yapım Yılı: 2019

Yönetmen: Alper Mestçi

Senaryo: Alper Mestçi

Oyuncular: Merve Ateş, Adnan Koç, Dilara Büyükbayraktar, Fatih Murat Tekke, Sibel Aytan, Hüseyin Taş, Ergin Kılıkçier, Deniz Kızıroğlu, Gönül Ürer, Cemre Kızıroğlu, Kurtuluş Şakırağaoğlu

Yapımcı: Muhteşem Tözüm

Görüntü Yönetmeni: Sami Saydan

Sanat Yönetmeni: Burak Özcan

Süre: 1saat 35 dk.

Filme Dair Not: Filmin çekimleri Nevşehir'in Ürgüp, Avanos ile Özkonak İlçeleri'nde ve Yaprakhisar Köyü'nde gerçekleştirilmiştir. Filmin galası 5 Ağustos 2019 tarihinde İstanbul Kanyon Cinemaximum'da yapılmıştır. Cinemaximum tarafından filmi izleyip de korkmayana 95.000 TL. ödül verileceği bir de yarışma düzenlenmiştir (Kaya Ş. G. 2020. S.109).

Filmin Konusu: babasından kalan miras sebebiyle üvey annesi ile sorunlar yaşayan Yaşar'a odaklanıyor. Bir gün Yaşar aynı evde yaşadığı baldızı Canan'ın kendisine âşık olduğunu öğrenir. Bu olayın şokunu atlatamadan, evinde korkunç, garip ve değişik olaylar yaşanmaya başlar.

Süreç içerisinde bellek dünyasında karışıklık yaşayan Efsun'un esrarlı geçmişiyle yüzleşme gerçeği tüm aile fertleri için acılı gün ve gecelerin de habercisi olmuştur aslında.

Orhan adındaki kişi yıllar önce sevdiği kadını kaybetmiştir. Bunun üzerine sevdiği kadını başka bir âlemden gelen cin ile yaşatmaya çalışmıştır. Kendisine bahşedilmiş bu yeteneğin bir armağan mı yoksa beddua mı olduğunu sorgulamakla beraber, büyüye de, devam eden Orhan gece yarısı tekneyle gölden muska ve saçlara dolanmış büyüü alır ve ateş yakarak dua etmeye başlar. Yaptığının artık yanlış olduğunu günahını, tövbe ederek kurtulmaya çalışır.

Çizelge 19. 3. Tövbe etmek Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Tövbe etmek	Kulun işlediği kötülük ve günahlara pişman olup, onları terk ederek Allah'a yönelmesidir.	Günah çıkarmak ve büyüden kurtulma isteği

Filmde bir ailenin üç çocuğu vardır. Yıllar önce yaşar annesini kaybetmiştir. Evde babası, eşi, eşinin kız kardeşi canan ve 3 kızıyla yaşamaktadırlar. Gece yarısı bir kadın yaşarların evine girerek bodrumda büyü yapar ve evin altına gömer. Büyü evde yaşayan en büyük kızına musallat olmuştur. Kızı her gece kâbuslar görmektedir. Yaşarın mal varlığı için büyü yapılmıştır.

Çizelge 20. 3. Kabus Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Kâbus	Korku, acı, şiddet barındıran rüyaları temsil eder.	Büyü yapılan kişide etkisi olur.

Yaşar gece yarısı iş yerinde bir yaşlı kadını görür ve ona doğru yaklaşır. Aslında görmüş olduğu bir varlıktır. Kadının peşinden giden yaşar kadına dokunur ve yüzünü görür o anda kadın Yaşar'a bağırarak kızına musallat oldular der ve ortadan kaybolur. Yaşar o gece eve gider ve aklında sürekli o sahneyi düşünür. Kızın küçük kardeşleri uyurken annesi seslere uyanır ve sesleri takip eder bodruma doğru iner. Varlıkları gören anne bir anda uykudan uyanır ve hepsinin rüya olduğunu anlar. Koşarak kızlarının odasına girer ve kontrol eder. Büyük kızının da odasına bakar ve uyanık olduğunu görür. Kızı annesine iyi değilim der. Sabah olur kızın içindeki varlık dedesiyle konuşur onu etki altına alır ve öldürür.

Çizelge 21. 3. Musallat Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Musallat	Herhangi birisinin peşini bırakmamak ve rahatsız etmektir.	Cinlerin insanlara musallat olması ve sürekli zarar vermesidir

Cenazeye katılan Orhan orada kızdaki farklılığı anlar ve cinle Arapça konuşarak kızın içinde ne aradığı ve kızı rahat bırakmasını söyler. Cenazeden sonra yaşar evde tektir karısı bu zor günde evde kalamayacağını söyler ve arkadaşına gider. Evde yaşar ve kızı vardır. O gece yaşar ölmüş olan annesinin odasına girer çekmeceyi açar ve bir fotoğraf bulur. Bu esnada kız bodrumda büyü yapmaya devam etmektedir. Orhan bir anda kendisini bu evin önünde bulur. Bodruma doğru iner ve kızı görüp içindeki varlığı hisseder. Evden uzaklaşan Orhan kızı kurtarmak için hocasına gider. Durumdan bahseder ve harekete geçer. O akşam namaz kılar ve kapalı kutusunun içerisinde yıllar önce karısına ait eşyaları ateş yakarak tövbe eder ve günahını kabul edip kızı yardım etmeye karar verir.

Çizelge 22. 3. Şeytan veya İblis Çizelge

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Şeytan veya İblis	Şeytanca işler çeviren kimse, kötü kimse.	İnsanın için giren ve insana şeytan. kötü işler yaptırır

O akşam kız ile içindeki cin Orhan'ın karşısına gelir. Cinin küçük kızın içinden çıkmasını onun günahsız olduğunu söyler. İçindeki cin konuşmaya başlar ve yıllar önceki kötü olaylardan beslendiğini ve hikâyeyi anlatır. Teyzesi ve annesi yıllar önce bu kızı evlatlık alırlar. Üvey annesinin sonradan iki çocuğu dünyaya gelince anne evlatlık aldığı çocuğun ölmesi ya da hastalanması için onun her yemeğine kurşun tozu katarak onu hasta eder. Eve büyü yapan büyücü kadın ise Yaşar'ın mirasına konmak

istemesisidir. Oysaki büyü evdeki küçük kıza musallat olur. Bu süreçte kıza yapılan kötülükten dolayı kız tüm ev halkını öldürmek istediğini söyler cin. Orhan kızın içindeki cini çıkarmak için ayin düzenler.

Çizelge 23. 3. Ayin Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Ayin	Dinsel tören	İnsanın için giren cini ortadan kaldırmaya yarayan tören

Ayin esnasında Orhan kızın içindeki cine onu bırak beni al der. O esnada cin kızın içinden çıkar ve Orhan'ın içine girmeye çalışırken Orhan Allah beni affedecek der ve cin her ikisini de rahat bırakır. Sabah olur artık her şey düzelmiştir. Orhan artık bu durumun lanet değil bir mucize olduğuna kendisinin kurtarıcı bir melek olduğunu düşünür.

Çizelge 24. 3. Lanet Çizelgesi.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Lanet	Tanrı'nın ve insanların sevgisinden, ilgisinden yoksunluk	Büyüye kapılan ya da tersine dönen olaylarda lanetlenen kimse.

3.6. BULGULAR

1. Cin göstergesi korku filmlerinde kimi zaman insanoğlunun onları, yapacakları veya yaptıracakları büyülerde kullanma yoluna gitmeleri kimi zaman da cinlerin kendi istek ve iradeleri sonucunda insanoğlunun yaşamlarını deyim yerindeyse ters yüz edip adeta cehenneme döndüren, musallat olduğu kimselere büyük çapta hasar verebilen bir kaygı ve endişe ögesi bağlamında gösterilmiştir.

2. Kimi şahıslara yapılan büyüler, kişiye türlü belalar yaşatan, hayatlarını tehlikelere boğan bir endişe ögesi şeklinde kullanılmıştır, Büyüyü yapanların yaptıkları kötülüğün Allah katında cezasız kalmayacağını, bir gün mutlaka cezalandırılacakları metaforu da ayrıca aksettirilmeye çaba gösterilmiştir.

3. Şeytan figürü de çoğu kez Türk korku filmlerinde gösteriliyor. Şeytanca işler çeviren kimse, kötü kimse demektir. İnsanın içine giren ve insana kötü işler yaptırandır şeytan. Korku filmlerinde bu ögenin kullanılmasıyla izleyiciye verilmek istenen mesaj; Şeytana uymayın ve şeytanın dediklerini sakın yapmayın yoksa siz, siz olmaktan çıkar bizatihi bir şeytana dönüşürsünüz demek isteniliyor.

4. Türk korku filmlerinde sıklıkla gösterilen bir diğer korku unsuru da lanettir. Dini anlamda, Allah'ın ve insanların sevgisinden, hoşgörüsünden ve ilgisinden yoksunluk manalarını taşır. Lanete maruz kalan ya da her şey düzgün giderken bir anda tersine dönen olaylarda lanetlenen kimseyi temsil ediyor. Bununla da izleyiciye Allahın ve insanların sevgisinden mahrum kalmayın, hem insanların hem de Allahın sevgisini hep kazanmaya çalışın yoksa size de şeytan musallat olur demek isteniliyor büyük çoğunlukla.

5. Türk korku filmlerinde gösterilen bir başka korku unsuru da kabuslardır. Korku, acı, şiddet barındıran rüyaları temsil eder. Büyü yapılan kişide etkisi olur. Bununla da izleyiciye ve hedef kitleye kötülükler yapmayın yoksa hayatınız kabusa çevrilir demek isteniliyor.

6. Kuran-ı Kerim, korku filmlerinde her zaman bir kurtarıcı, hayatı yeniden düzlüğe çıkararak, kaza ve belalardan kurtaran ve kollayan bir öge bağlamında gösterilmiştir. İnsanoğlunun başına gelmiş ya da gelecek felaketlerden yalnızca Allah-u Teala'ya olan itikatları ile Kuran-ı Kerim'e inanmaları ve sahih bir kalple ile okumaları ve ona tabi olmaları neticesinde kurtulabilecekleri gösterilmeye gayret edilmiştir.

7. İçerisinde Kurandan bazı ayetlerin ve buna paralel bazı şekillerin yazılı ve resim edilmiş olunan muskalar ise insanoğlunu, olabilecek muhtelif şerlerden

koruyabilen bir öge biçiminde tasvir edilmiştir. Birisi aracılığıyla hasar-ziyan verilmek istenen kişi yada kişileri, gerçek ya da ruhani varlıklardan koruyacağına inanç duyulan muskanın üzerinden çıkartılmasıyla şahsın zarar görebileceği gösterilmiştir. Kişi zarar görmek istemiyorsa muskayı her zaman üzerinde taşımasının gerekliliği ayrıca gösterilmeye gayret edilmiştir..

8. Birer dini öge olarak Kuran-ı Kerim'in bölümlerini oluşturan özellikle bazı sureler (Ayet el Kürsi, Nas ve Felak) de Türk korku filmlerindeki yerini almışlardır. Söz konusu bu surelerin her gün okunması halinde, insanoğlunu günlük hayattaki kaza ve belalardan koruyabileceği gibi, metafizik ve ruhani her türlü risklerden de koruyabilir bir şekilde gösterilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla Kuranı Kerimi surelerinin de korku filmlerinde kaza ve belalardan koruyucu bir dini öge olarak gösterilmiştir

9. Din görevli cami hocası olarak gösterilen hoca ögesi ise daha çok, herhangi bir menfaat gözetmeksizin insanlık ve insanoğluna hizmetkârlık eden şahıslar olarak korku filmlerinde yer verilmiştir. İnsanoğlunu, başına gelmiş maneviyatla ilgili sıkıntılar ve belalardan selamete çıkarmaya çalışan, her ne kadar ücretini alıyorsa bile, onların bela ve felaketlerine çözüm üretmeye çaba gösteren, kurtarıcı ve yardımcı bir dini öge biçiminde gösterilmeye çalışılmıştır.

10. Oldukça sık yer verilen temel göstergelerden birisi de besmeledir. Besmelenin kişi tarafından okunması ile her türlü beladan korunacağı, yapılması gereken iş ve işlemlerin çok verimli ve hayırlı bir biçimde nihayete ereceği gösterilmeye çalışılmıştır

11. Bir çeşit dua mahiyetinde olan içeriğinde Allah'ın Esma-ül Hüsna denilen isimleriyle birlikte sıfatlarının yazılı bulunduğu cevşenin, her türlü, kötülük ve belalardan korunma adına kişinin üzerinde taşıması icap eden koruyucu bir dini unsur olarak gösterilmeye çalışıldığı tespit edilmiştir.

12. Türk korku filmlerinde kullanılan dinsel öğelerden biri de ayindir. Ayinler İnsanoğlunun ya da her hangi bir nesnenin (Hasan Karacadağ filmlerinde kameranın içerisine giriyor) içine giren cini veya cinleri oradan çıkarıp, gerekirse ortadan kaldırıp yok etmeye yarayan dinsel tören. Bununla Allah yolunda bir araya gelip ve Allah'ı anarsanız kötülerden ve belalardan korunacağınıza, Allah tarafından korunup, kollanacağınız gösterilmeye çalışılıyor.

13. Türk korku filmlerinde kullanılan sülükler ise dinde büyüü temsil etmektedir. Hayvan kılığındaki varlığı böylecene gösterime gidilmiştir.

14. Mezar insan ölüsünün toprak altına konulduğu yer olarak tasvir edilir. Türk korku filmlerinde çok sık gösterilen bir başka dini öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla izleyiciye verilmek istenen mesaj şudur; ey insanoğlu bir mutlaka öleceksin ve toprağın altına gömüleceksin; kurtların, yılan ve böceklerin seni orada yemesini ya da ölüm meleklerinin sorgularına, şiddet ve işkencelerine maruz kalmak istemiyorsan kötülükten vazgeç.

15. Türk korku filmlerinde sıklıkla kullanılan bir başka dini öge de dua ritüelidir. Allah'tan yardım isteme şeklinde tezahür eder. Bununla da izleyiciye verilmek istenen mesaj şudur; Allaha dua eder yalvarırsanız ve Allah duanızı kabul ederse eper, yaşamınız boyunca mutlu, mesut ve zengin yaşayabilirsiniz. Ölen kişi içinde mezarda iyi vakit geçirmesi ve ahirette de cennete gitmesi için yapılan bir ibadet şekli olarak gösteriliyor.

16. Tövbe etmekte Türk korku filmlerinde kimi zaman kullanılan bir başka dini öge olarak karşımıza çıkıyor. Günah çıkarmak ve büyüden kurtulma isteğinin yanında, kulun işlediği günahlara ve yaptığı kötülüklerine pişman olması, bunları terk ederek Allah'a ve dine yönelmesi olarak görebiliriz. Bundan dolayı da izleyiciye verilmek istenen mesaj burada da Tövbe et; Allaha sığın. Allah sana yeterdir mottosu gösterilip işlenmeye çalışılıyor.

17. Dinsel öğelerden büyü, cin, şeytan, lanet ve kabus, Türk korku filmlerinde korku amaçlı kullanılma yoluna gidilirken besmele, hoca, sureler, muska ile Kuran-ı Kerim öğeleri ise genellikle kurtarıcı, koruyucu ve bir kuvvet boyutunu ifade eder manada dinsel öğeler mahiyetinde gösterilmeye çalışılmıştır. Kimi zaman, korku filmlerinde kullanılan Nazar boncuğu, hac, dövme, fal, çan, kilise, mezar, türbe, kırık ayna, cevşen, seccade, namaz, ezan, cami, başörtüsü, tespih, takke ve abdest gibi dini öğeler ise genellikle inşa edilmek istenen dini yapıyı tamamlayıp daha bir açıklayan dini unsurlar mahiyetinde gösterildiği görülmüştür

SONUÇ

Bu çalışmada, Türk sinemasında din olgusunun kullanıldığı düşünülen filmler etrafında yoğunlaşmak suretiyle bir inceleme yapılmaya çalışılmıştır. Bu filmlerde dini öğelerin kullanılıp kullanılmadığını gözlemlemek, kullanılmışsa nasıl kullanıldığı ve niçin kullanma yoluna gidildiği hususları incelenmeye çalışılmıştır.

Yaptığımız bu araştırmanın neticesi gösteriyor ki; din olgusunun seçilen Türk korku Sinemasına ait filmlerde ele alınış biçimi filmlerin yapıldığı 2010 sonrası dönemin siyasal yapılanması, maddi çıkarlar ve senarist ile yönetmenin düşünce olarak tabii olduğu sinema akım ve ideoloji gereğince değişiklik arz etmektedir. Söz konusu filmlerin yapıldığı yılların ideolojik yapılanma ve siyasi yaklaşımları, din olgusunun dini öğelerle oluşturulma devresinde aktif bir şekilde rol aldığı düşüncesi oluşmuştur.

Din, dindarlık, din adamı ve dini andıracak dini unsurlar dediğimiz her türlü öğe ve olguların, Türk korku sinemasında kullanılmasının yanında gündelik hayat içerisinde kendisini tezahür ettirdiği sosyal bir gerçeklik olarak kabullenilmiş bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Buna göre din ve dini unsur ve olgular korku filmlerinde ‘‘kullanılmış obje’’ pozisyonundan farklı bir konuma geçmek suretiyle değişip toplumsalın bir parçası halini almaktadır.

Bir filmi seyredirken izleyici genellikle insan psikolojisinin doğal bir temayülü olarak filmin olumlu tipleriyle özdeşlik kurar. Bu durumun tam zıddı olarak da izleyici, filmin olumsuz tipleriyle de bir başkalık durumunu yaşar. Olumlu tipler izleyicinin gözünde film boyunca değer kazanırken, olumsuz tipler ise film boyunca daima değer kaybına uğrarlar. Sinema, yönetmenin tercih ettiği imgeyi izleyicilere sunmaktadır. Dolayısıyla izleyicinin tahayyül etme imkânını ortadan kaldırmaktadır. İzleyiciye sunulan ya da sunulmak istenen her ne ise o gösterilmektedir. Buna göre, sinema perdesine ve televizyon ekranına aksetmekte olan imge seyircileri doğrudan etkilemektedir. Dolayısıyla seyirci, sinema perdesi ve televizyon ekranına yansıtılan imgenin peşinden gitmektedir. İzleyici filmlerdeki karakterlerin kimlikleriyle özdeşleşmekte veyahut yabancılaşmaktadır.

Çalışmanın sonucunda Türk sinema filmlerinde önemli bir yer tutan din olgusunun, Türk sinemasının dine bakışı konusunda önemli veriler sunduğu anlaşılmıştır.

Araştırmamızda, örneklem almış olduğumuz Türk sinemasında dinin ve dini öğelerin kullanıldığı filmler etrafında yoğunlaşmak suretiyle bir inceleme yapılmaya çalışılmıştır.

Türk sinemasının 2010'lu yıllarında ve sonrasında gösterime giren filmlere bakıldığında ise Türk sinemasında din meselesine bir yaklaşım farkının oluşmaya başladığı görülmüştür. Bireysel ekonomik refah düzeyinin büyümesiyle birlikte dindarlığın ve dini etkinin giderek azalması ve hatta giderek kayboluyor olmasını da beraberinde getiriyor. İktisadi refahın artmasıyla fertlerin tüketim, tutum, davranış ve inanç düzeylerinde de değişimi beraberinde getiriyor. Bu durum dindarlık ve din muhafaza ediliyor olarak görünse bile (üst İslami sınıf) kültürel aidiyetin değişmemesi, din- ekonomi ilişkisinde istismar edilen İslam'ın, dini tutum ve davranışları aşındırması gibi sonuçların doğması din-modernleşme ilişkisinin olumsuz yönüyle yorumlanmasına ve dini öğelerin korku sinemasında da aynı şekilde kendisini tezahür etmesine sebep olmaktadır. Bu dönemde fikir olarak "Milli Sinema" akımına bağlı yönetmenlerin yanı sıra bağımsız bir kısım yönetmenlerinde dini olumlu bir imajda filmlerinde ele aldıkları görülmektedir. Bununla birlikte din imajının geçmiş yıllardaki örneklerin aksine daha gerçekçi olarak ele alındığı görülmüştür.

Geçmiş dönem Türk korku film örneklerinin sayı ve kalite azlığına rağmen 2010 yılı sonrası bu tür filmlerde üretim, kalite ve ilgi anlamlarında sürekli bir artış gözlemlenmektedir. Bu dönemlerde üretilen filmlerin muhtevası itibariyle ilgi çeken yönü, dini husus ve temalarla kurgulanmış olmalarındandır. Son on yıl içinde çekilen ve sayıları yüzü aşkın korku filmlerinden, tespit edip araştırdığımız 5 tanesinde de dini öğe ve konular sıklıkla kullanılmıştır. Araştırmamız neticesinde tespit ettiğimiz dini tema ve öğeleri içeren korku filmlerinin müracaat ettiği dini referanslı öğe ve konular arasında en fazla dikkatimizi çeken konu kitap olarak "Kuran-ı Kerim", insanüstü varlıklar olarak "cin" biçiminde ortaya koyulmaktadır. Türk korku sineması filmlerinde cinlerden sonra ve yine bu varlıklarla ilişkili kullanılan diğer bazı dini öğeler İblis, ayin, lanet, musallat, kâbus, tövbe etmek, dua etmek, hoca, mezar, sülük, haç, ezan, hac, kara büyü, kelle, muska, halk hekimi, nazar boncuğu, büyü inancı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çekilen Türk korku filmlerinde kaynak gösterilen konulardan bir diğeri ise kıyamet alametleridir.

Korku filmlerinde, doğaüstü kapsamın geride bırakılıp gerçek olanın ortaya serildiği bir üslup örgüsü bulunmaz. Bu filmlerin din bilimi anlatı örgüsünde, doğaüstü kapsam neredeyse hiçbir zaman yok edilmez, edilmek istenmez. Hatta kamera ile

internet gibi teknoloji malzemelerine de doğaüstü bir anlam atfedilir. İslamiyet dini esaslarına göre kör inanç kabul edilen büyücülük üzerine uzmanlık yapmış olan din hocaları, hafiyeler misali yüksek ücretler alarak, ama aslında Allah rızası kazanmak söylemiyle, meydana gelen olayların gerisindeki gerçekleri meydana çıkarmaya gayret ederler. Aslında yaptıkları, hikayelerini seyrettiğimiz aileye ne tür bir kara büyünün yapıldığını ve niçin yapılmış olduğunu bulmaya çabalamaktır. Türk korku filmlerinde cin gibi doğaüstü varlıkların veya büyülerin akıl dışılığı değil, bilimin akılcılığı sorun olarak görülür. Korku filmlerinde bilim insanlarının meydana gelen korku dolu hadiselerle karşı çare üretilmediği, buna karşılık cinci hocaların çare üretilip sorunları çözdükleri görülür. Neredeyse tüm korku filmlerinin anlatı biçimlerine yayılmış vaziyetteki mystery, hikayeyi çözüme doğru götürürken korku türünün teolojik eğilimini filmin sonuna kadar kullanarak, anlattığı ve gösterdiği olağanüstü dehşeti rasyonel hale getiriyor, neden-sonuç ilişkisiyle konuyu aydınlığa kavuşturmak ya da bilimsel bir açıklama getirmek gibi seküler maksatlara sahip olmayıp, daha çok akıldışı olanı yasal ve rasyonelmiş olarak göstermek, gerçekleri gizemli hale getirmek ve karartmak niyetindedirler. Olaylar hal yoluna koyulmaz, onun yerine bir düğüm daha atılarak grift hale getirilir; büyü ve büyüyü yapan kişiyle öyle ya da böyle bir etkileşimi olan tüm karakterler yok edilir ya da cezalandırılır. Buda tamda dinin istediğidir aslında. Çünkü dinde büyü ya da muska yapmak, cin çağırmak, cinlerle etkileşime girmek, şeytanlaşmak, şeytanın dediklerini yapmak, kötülük etmek, haram yemek, zina etmek v.s yasaktır ve cezası vardır ve siz bunları yaparsanız size cinler, şeytanlar ve türlü belalar musallat olur demek isteniyor. Korku filmleri Gizem Şimşek'in de dile getirdiği gibi dinsel inancı körükler: incelenen korku filmlerinde dinsel inancı arttırmaya yönelik gayretlerin "kıyamet günü korkusu" cin unsuru, büyü ve diğer dini öğeler yoluyla verildiği tespit edilmiştir.

KAYNAKLAR LİSTESİ

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (1994). *Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşünüyoruz, Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*. (Der.) Abisel-Onaran-Köker, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri Korku Sineması*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışı- Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri-*, 1. Basım''. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Anafarta, O.(2002). *Psycho-Sonrası Amerikan Korku Sineması 3 (Stalker Oyununun Kuralları)*. Geceyarısı Sineması, Ankara: Pentimento Yayınları. Sayı: 14, Yaz-2002.
- Andersen, Margaret L. & Taylor, Howard F. (2013). *Sociology: The Essentials*. 7. Baskı. Belmont, CA: Wadsworth Cengage Learning.
- Arpaç O. (1997). *Korku Sinemasına Bir Bakış Denemesi*. Antrakt Aylık Sinema Dergisi, İstanbul: Leya Yayıncılık. Şubat.
- Atasağun, G. (2006). Konya Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Bardakçı B. (1997), *Geç Kalan Deha: David Cronenberg*'', İstanbul: Toplum, İletişim, Kültür ve Sanat Dergisi 4. Boyut Sayı: 19, Sayfa: 14,
- Bardakoğlu A. (2000). *İslâm Kültüründe Din ve Vicdan Özgürlüğü*, İslami İlimler Araştırma Vakfı.
- Barry K. (2006). *Horror Films*, Ed. Barry Keith Grant, *Schirmer Encyclopedia of Film*, Vol 2, *Criticism-Ideology*, Thomson Gale, Ditroit, Newyork, San Fransisco, New Haven, Conn, Waterville, Maine, London.
- Barthes, R. (1978). *Göstergebilim İlkeleri*. (Berke Vardar, Mehmet Rifat Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2008). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Birand, M. Ali, Can Dündar ve Bülent Ç. (2011). *12 Mart İhtilalı'nın Peçesinde Demokras*. 6. Baskı, Ankara: İmge Kitapevi.
- Bram S. (1998). *Dracula*. Çev: Zeynep Akkuş, İstanbul: Kamer Yayınları.
- Britannica A. (2005). *Totem*. İstanbul: Ana Yayıncılık.

- Bryant, M. Darrol (1982). *Cinema, Religion and Popüler Culture Religion in Film*. (Editör. John May ve Michael Bird), The University of Tennessee Press Knoxville.
- Candemir Ö. (1986), *Türk Sinemasında Dini Filmler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskişehir.
- Cathall T. ve Tombs P. (2005). *Avrupa ve Korku Sineması*. Çev: Nilgün Birgül, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ceram, C.W. (2007). *Sinemanın Arkeolojisi*. (Archaeology of the Cinema), İstanbul: Agora Kitaplığı. ISBN:9944-916-63-9.
- Church, D. (2006). *Return of the Return of the Repressed: Notes on the American Horror Film*. Off Screen. Volume 10, Issue 10.
- Coşkun E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çakmaklı Y. (2009). “*Sinemacı Olmak İçin Fetva Aldım*”, (Röp) Büşra Sönmezşık, İstanbul: 18.01.2009.Yeni Şafak Gazetesi.
- Çebi Z. (2005). *Türk Sineması'nda Korku Fenomeni*. Sonsuz Kare (Sinema Dergisi). İstanbul: Asya Basım Yayın. Yıl:3, Sayı:7, Ocak.
- Dabağyan P. (2004). *Zaman Tünelinde Tüm Yönleriyle Sinema Dünyası*. İstanbul: Ekim, IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Daldal A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: 1. Baskı, Homer Kitapevi.
- Danacı F. (2011). *Korkunun Canavarları*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Danacı F. (2009). *Türkiye’de Korku Sineması*, Korkusitesi.com, (Çevrimiçi) <http://korkusitesi.com/korkusinema/turkiyede-korkusinemasi>.
- Demirci T, T. (2006). *Korku Sinemasının Psikanalizi*. 1. Basım, İstanbul: Es Yayınları.
- Derry C. (1987). *More Dark Dreams: Some Notes On The Recent Horror Film*, Gregory A. Waller (Ed.). *American Horrors: Essays On The Modern American Horror Film, Notes On The Recent Horror Film*. Chicago: University Of Illinois Press. USA.
- Derry, C. (2009). *A Psychological History of The Modern Horror Film From The 1950s To The 21st Century*, McFarland & Company, Inc. Publishers, ISBN:978-0-7864 3397- 1, USA.
- Dorsay A.(1997). *100 Yılın100 Filmi*. Ekim.2. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Dorsay A. ve Gürkan T. (2008). *Sinema Ansiklopedisi*. İstanbul: Hürriyet Gösteri Yayınları.
- Durkheim, E. (2006). *Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri* (Ö. Ozankaya Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Durukanoğlu H. (2013). *Anaerki Toplumlar*. İstanbul: Sokak Kitapları Yayıncılık.
- Eftekharinasr F. (2008). *Hangisi Afyon?*. İstanbul: Cinemascope Dergisi.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2010), *Öteki Kuram*. 3. Baskı, Ankara: Erk Yayınları.
- Erkman-Akerson, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Ermemiş F. (2018). *Kuran-ı Kerim'in Düşünce ve İnanç Özgürlüğüne Yönelik Emirleri ve Hz. Muhammed'in Uygulamaları*. Düzce: Düzce Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 2/1.
- Ertan, E. (2002). *Alt Türleriyle Korkunun Tarihi 4/Seksi Vampirler, Komik Zombiler*, Sinema (Popüler Sinema Dergisi), İstanbul: Hearst Yayıncılık. 1 Numara Sayı:84, Nisan-2002, s. 88.
- Fidan A. (2011). *Sinema'da Rüya*. 1. Basım. İstanbul: Laika Yayıncılık.
- Fiske, John: (2003) *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Süleyman İrvan Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gerald M. (1999). *Şeytanın Genel Tarihi*, Çev: Işık Ergüden, İstanbul: Kabalacı Yayınevi.
- Goldstein A, Chambless D (1978). *A reanalysis of agoraphobia. Behavior Therapy*.
- Guiraud P. (2016). *Göstergebilim*. İstanbul: İmge Kitapevi Yayınları.
- Günay N. (2007). *Kerime Nadir'in Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin İnşası*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, İzmir.
- Günenç, Halil, (2000). *İslam'da Sinema ve Tiyatro*. Görsel Sanatlar ve İslam, İSAV Tartışmalı İlmî Toplantılar Dizisi. İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Gündüz, Ş. (2018). *Son peygamber* <http://www.son-peygamber.info/sinemada-dini-figürlerin-kullanımı> adresinden edinilmiş.
- Heper, M. (2010), *Türkiye'de Devlet Geleneği*. 3. Baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Hope DA, Rapee RM, Heimberg RG. (1990) *Representations of self in social phobia: Vulnerability to social treat. Cognitive Therapy and Research*.

- Indick,W. (2011). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji (Psychology for Screenwriters)*. İstanbul: Agora Kitaplığı, ISBN:978-605-103-122-4.
- İnci F. (1996). *Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı*, M.Ü.S.B.E. Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Radyo-Televizyon Bilim Dalı, İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İslam Ansiklopedisi: (1993) “*Cin*”. İstanbul: 8.Sayı. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Jancovich M. (2002). *Horror, The Film Reader*. London and New York, Routledge.
- Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960’lar*, İstanbul: Es Yayınları.
- Karpat, K. H. (2004), *İslam’ın Siyasallaşması*, Çev. Ş. Yalçın, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kasım, Atayeter, H. Deniz (2012). *1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi.
- Kaya Şimşek G.(2020), *Türk Korku Sineması Kronolojisi*. 1914-2015, Cilt 1’’, Ankara: İzan Yayıncılık.
- Kaya Şimşek G.(2020), *Türk Korku Sineması Kronolojisi* 2016-2017. Cilt 2’’, Ankara: İzan Yayıncılık.
- Kaya Şimşek G.(2020), *Türk Korku Sineması Kronolojisi* 2018-2019. Cilt 3’’, Ankara: İzan Yayıncılık.
- Kılıçoğlu, S, Nezihe A, Devrim H. (1973)“*Sihir*”. Meydan Larousse, sayı 11. İstanbul: Meydan Yayıncılık.
- Kırel, S. (2010). *Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi*. Murat İri (Der.). Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. İstanbul: Derin Yayınları.
- Kireççi,Y. *Aura Psikoloji* Dergisi,Ankara: Sayı 5, 2001, s. 25.
- Konuralp, S. (2002). *Korku Sinemasında Film Müziği 50’ li Yıllar*. Geceyarısı Sineması, Ankara: Pentimento Yayınları. Sayı: 13, Bahar–2002, s. 21.
- Konuralp S. (2002). *Unutulmuş Bir Türk Korku Filmi, Gece Yarısı Sineması*. Ankara: Kış–2002, Pentimento Yayıncılık.
- Köknel, Ö. (1998). *Korkular, Takıntılar, Saplantılar*. 4. bs., Nisan. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Kutlu K. (2010). *2000’lerin İlk 10 Yılında Sinema: Türler*. İstanbul: Sinema Dergisi. Sayı: 8, Ağustos.

- Kuyucak E. (2010), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitap.
- Küçük Kurt, D, F. & Gürata, A. (2004). *Sinemada Anlatı ve Türler*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Lüleci Y, (2007). *Türk Sineması ve Din*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Din Psikolojisi Bilim Dalı), Danışman: Prof. Dr. Ali Köse, İstanbul.
- Maktav H. (2005). *Kurandan Kurama İslami Sinema*. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-İslamcılık-, 2. Baskı, 6. Cilt. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall, G. (2009). *Sosyoloji Sözlüğü* (O. Akınay, D. Kömürcü Çev.) Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- Odell C and Blanc M. (2011). *Korku Sineması (Horror Films)*. İstanbul: Kalkedon Yayınları. ISBN: 987-605-5679-83-5.
- Onaran, A, Ş. (1999). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: T.C. Maltepe Üniversitesi Yayınları.
- Oskay Ü.(2014), *Çağdaş Fantazya* Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması, İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Ögel, B. (1989). *Türk Mitolojisi*. Cilt I. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi- “Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi”*. 2. Baskı. Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Özdoğan Ö. (1997). *Kendini Gerçekleştirme Açısından İnsan Din İlişkisi*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 37/1.
- Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara, 2. Cilt, Kitle Yayınları.
- Özuyar A. (2004). *Babîlî’de Sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Öztürk, S.(2005), *Cumhuriyet Döneminde Sinema-Seyir-Siyaset*. Ankara: Elips Kitap.
- Philippe R. (1984). *Kanlı Sinema*, Gelişim Sinema (Aylık Sinema- Video Dergisi), (Çev: Bertan Onaran). Ankara: Ekim. Gelişim Basım ve Yayım AŞ. Sayı; 1.
- Püsküllüoğlu, A. (2012) *Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Maktav, H. (2002), *Cumhuriyet’in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul*, Tarih ve Toplum Dergisi, Kasım, Sayı: 227.

- Yavuz, F. (2005). *Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması*, Sinemasal Dergisi, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları. Temmuz-Ağustos, Eylül-2005, s. 92.
- Refiğ, H. (1996), *Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler*, Türk Sineması Üzerine Düşünceler. (Drl. S. M. Dinçer), Ankara: Doruk Yayınları.
- Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*. İstanbul: Yapı KrediYayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergibilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rutledge T. (2002). *Embracing Fear How to Turn What Scares Us into Our Greatest Gift*, New York, Harper Collins. USA.
- Ryan, M, and Kellner D. (1997). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M. - Kellner, D. (2010), *Politik Kamera*. (Çev. Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo G. (1996). *Korkunun Sanatları*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Scognamillo G. (2005). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul,: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo G. (2006), *Canavarlar, Yaratıklar, Manyaklar*, 1. ve 2. Baskı, İstanbul: +1 Kitap Yayınları.
- Scognamillo G. (2014), *Korkunun ve Dehşetin Kapıları*, 1. Baskı, İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- Scognamillo, G. (2004). *İtalyan Korku Sinemasının Altın Çağı*, Seyir (Sinema Dergisi), İstanbul, Pentimento Yayıncılık, No: 1. Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış”,http://laborcomm.org/wpcontent/uploads/pdf/ihsan_koluacik_nesrin_kula.pdf (13. 01. 2020).
- Steer RA, Beck AT, Clark DA ve ark. (1994) *Psychometric properties of the Cognition Checklist with psychiatric outpatients and university students*. Psychological Assessment.
- Şen, T. (2012). *Türk Sinemasında Korku Filmleri* Otekisinema.com, (Çevrimiçi) <http://www.otekisinema.com/2012/09/turksinemasinda-korku-filmleri>.
- Şimşek G. (2012). *Sinemada Dijitalleşme ve 3D Teknolojisi*, İstanbul: Cilt 1. Visualist Uluslararası Görsel Kültür Kongresi; İletişimde, Sanatta ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar: Dijitalleşme Kongresi Bildiri Kitabı,
- Thompson K., Bordwell D. (2001). *Film Art An Introduction*. Sixth Edition, The McGraw-Hill Companies, ISBN:0-07-231725-6, USA.

- Tohill, Cathall, Tombs, Pete: *Avrupa Seks ve Korku Sineması*. (Çev: Nilgün Birgül, Ocak–2005). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Toulet, E. (1995). *Cinema is 100 Years Old, London*. London: Thames and Hudson.
- Tunalı D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde Yeşilçam Melodramına Bakış*. Ankara: Aşina Kitaplar Yayınları.
- Tunca T. (2006). *Güle Oynaya Korku Filmi Çekiyorlar*. İstanbul: Zaman cumartesi, 6 Mayıs.
- Türk, İ. (2001), *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Türker R. (2008). *Anadolu Ve Türk İnanışları’na Ait Ögelerin, Son Dönem Türk Korku Sineması’nda Hikaye Olarak Kullanılması “Alkarısı İnanıcı”* Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Sinema-Tv Anasanat Dalı), Danışman: Yrd. Doç. Nigar Çapan Kavruk, İstanbul.
- Uçakan, M. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*, İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Yenen İ. (2011). *Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Yavuz F.(2005). *Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü*, Korku Sineması, Sinemasal, Sayı 13 (Temmuz, Ağustos, Eylül) İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Yaylagül, L. (2004). *1960-1970 Türk Sinemasında Düşünce Akımları, Sinemada Anlatı ve Türler*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Yusufoğlu O. (2004). *Korku Sinemasına Dönemsel Bir Bakış*. İstanbul: Görüntü Sinema, Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü Yayın Organı.
- Zahit Atam, - *Sinema Tarihcisi - ,‘İnançların Türk Sinemasına Etkisi’* Konulu Görüşme. İstanbul: 11 Kasım 2007.
- Walter B. (2009). *Pasajlar*. (Çev: Ahmet Cemal). 7. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wollen P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, 2. Baskı, (Çev Bülent Doğan, Zafer Aracagök), İstanbul: Metis Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Şükrü ÖZALP
Uyruğu : T. C.
Doğum Yeri ve Tarihi :
Telefon :
Faks :
e-mail :

EĞİTİM

Derece	Adı, İlçe, İl	Bitirme Yılı
Lise	:	

Üniversite :

Yüksek Lisans : Batman Üniversitesi Sinema ve Televizyon 2021
Doktora :

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görevi
-----	-------	--------

UZMANLIK ALANI: Ekonomi, Yönetim, İş Sağlığı ve Güvenliği, Sosyolog.

YABANCI DİLLER: İngilizce. Arapça ve Farsça

BELİRTMEK İSTEĞİNİZ DİĞER ÖZELLİKLER