

T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SİNEMA – TV ANASANAT DALI
SİNEMA – TV SANAT DALI

**KORKU SİNEMASINDA IRKSAL YABANCILAŞMA
VE TOPLUMSAL GERİLİM**
Yüksek Lisans Tez Raporu

Tezi Hazırlayan
Cem Deniz KARAKOÇOĞLU

İstanbul, 2025

T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SİNEMA – TV ANASANAT DALI
SİNEMA – TV SANAT DALI

**KORKU SİNEMASINDA IRKSAL YABANCILAŞMA
VE TOPLUMSAL GERİLİM**
Yüksek Lisans Tez Raporu

Tezi Hazırlayan
Cem Deniz KARAKOÇOĞLU

Öğrenci No
2220051002

ORCID ID
0009-0009-9027-4585

Danışman
Doç. Dr. Ulaş IŞIKLAR

İstanbul, 2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Korku Sinemasında Irksal Yabancılaşma Ve Toplumsal Gerilim”** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını, patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 16.05.2025

Cem Deniz KARAKOÇOĞLU

T.C.
İSTANBUL BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

12/06/2025

Enstitümüz *Sinema-Tv* Anasanat Dalı *Sinema-Tv* Programı Yüksek Lisans öğrencilerinden 2220051002 numaralı **Cem Deniz KARAKOÇOĞLU**'nun "*İstanbul Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim – Öğretim Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "*Korku Sinemasında Irksal Yabancılaşma ve Toplumsal Gerilim*" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 27/05/2025 tarih ve 2025/23 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, İstanbul Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin 29. maddesinin 3. fıkrası gereğince aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında "**OYBİRLİĞİ**" ile "**KABUL**" kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 2 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN
Doç. Dr. Uİ*** İŞ***
(İstanbul Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Dr. Öğr. Üyesi Ka*** TA***
(İstanbul Beykent Üniversitesi)

ÜYE
Dr. Öğr. Üyesi Em*** DO***
(İstanbul Gelişim Üniversitesi)

Adı ve Soyadı : Cem Deniz KARAKOÇOĞLU
Danışmanı : Doç. Dr. Ulaş IŞIKLAR
Derecesi ve Tarihi : Yüksek Lisans (Tezli), 2025
Alanı : Sinema- TV
Anahtar Kelimeler : Sinema, Korku, Gerilim, Kültür, Irk, Yabancılaşma, Travma

ÖZ

KORKU SİNEMASINDA IRKSAL YABANCILAŞMA VE TOPLUMSAL GERİLİM

Korku sineması, tarih boyunca toplumsal korkuların, bastırılmış travmaların ve kolektif bilinçdışının yansıması olmuştur. Kimi zaman doğaüstü varlıklarla, kimi zaman ise toplumsal düzenin tehditleriyle şekillenen bu tür, sinema tarihi boyunca farklı dönemlerde farklı kaygıları ele almıştır. Bu tür, yalnızca bireysel korkulara hitap etmekle kalmaz, aynı zamanda dönemin toplumsal gerilimlerini, kimlik krizlerini ve sistematik eşitsizliklerini de gözler önüne serer. Özellikle ırksal yabancılaşma ve sosyal korku, korku sinemasında önemli bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu temalar, izleyicinin bilinçdışı korkularına hitap ederken aynı zamanda toplumun mevcut sosyo-politik yapısını da eleştirmektedir. Filmler, ırksal kimliklerin toplum tarafından algılanışı, göçmenlik deneyimi, sistematik ırkçılık ve tarihsel travmalar gibi konulara farklı anlatım teknikleriyle yaklaşarak, korkunun toplumsal ve politik bir boyuta taşınmasına olanak tanımaktadır.

Bu tez çalışmasında korku sinemasında ırksal yabancılaşmanın ve toplumsal gerilimin nasıl ele alındığını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, Amerika ve Avrupa sinemasından konuyla ilgili öne çıkan örnekler olan Get Out (2017), Candyman (1992 ve 2021) ve His House (2020) filmleri üzerinden, korku ve gerilim türlerinin ırkçılık, toplumsal hafızanın inşası, asimilasyon süreçleri ve kolektif travmalar gibi kavramlarla nasıl ilişkilendirildiği incelenecektir. İkinci bölümde, araştırmanın sonuçlarına dayanarak yapılan İğne Düştüğünde isimli kısa film bu bağlamlarda değerlendirilecek ve örnek filmlerle karşılaştırılacaktır. Korku sinemasının toplumsal bir eleştiri aracı olarak nasıl işlev gördüğüne dair teorik bir çerçeve sunulacaktır. Irksal yabancılaşma ve korku arasındaki bağlantı, incelenen filmler üzerinden tartışılacaktır. Elde edilen bulgular ışığında, korku sinemasının günümüzdeki toplumsal meseleleri nasıl yansıttığına dair bir değerlendirme yapılacaktır.

Name and Surname : Cem Deniz KARAKOÇOĞLU
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Ulaş IŞIKLAR
Degree and Date : Master's (Thesis), 2025
Major : Cinema- TV
Keywords : Cinema, Horror, Thriller, Culture, Race, Alienation, Trauma

ABSTRACT

RACIAL ALIENATION IN HORROR CINEMA AND SOCIAL THRILLER

Throughout history, horror cinema has remained outside of social fears, repressed traumas and collective consciousness. Sometimes shaped by supernatural beings and sometimes by threats from the social order, this genre has experienced different anxieties in different periods throughout the history of cinema. While this genre not only addresses individual fears, it also reveals periodic social tensions, identity crises and systematic inequalities. Racial alienation and social fear are particularly important themes in horror cinema. While these themes appeal to the unconscious fears of the audience, they also criticize the current socio-political display of society. By approaching different narrative techniques such as the perception of racial identities by society, the experience of immigration, systematic racism and traditional traumas, the films allow for the characteristics of fear to have a social and political dimension.

This thesis analyzes how racial alienation and social tension are addressed in horror cinema. In the first part of the study, the films *Get Out* (2017), *Candyman* (1992 ve 2021) and *His House* (2020), which are prominent examples of American and European cinema, are examined online and how horror and thriller genres are associated with concepts such as racism, the construction of social memory, assimilation and collective traumas. In the second part, the short film titled *When The Stinger Falls* will be evaluated based on this study and compared with sample films. A theoretical presentation was made on how horror cinema is used as a tool for social criticism. The connection between racial alienation and fear will be discussed through the films examined. The differences in the findings will be evaluated on how horror cinema reflects today's social problems.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ

ABSTRACT

TABLolar LİSTESİ.....	iv
FOTOĞRAF LİSTESİ	v
GİRİŞ.....	1

1. KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Temsilin Politikası: Stuart Hall ve Irksal Ötekileştirme	4
1.2. Korkunun Bastırılması: Robin Wood ve İdeolojik Eleştiri	5
1.3. Korkunun Kavramsal Yapısı: Noel Carroll ve Kategori Çarpışması	6
1.4. Postkolonyal Tekinsizlik: Homi K. Bhabha ve Kültürün Karanlık Mirası	8
1.5. Travmanın Sinemasal Temsili: Cathy Caruth ve Kolektif Hafıza	9
2. KORKU SİNEMASININ TOPLUMSAL VE POLİTİK İŞLEVİ	11
3. IRKSAL YABANCILAŞMA VE SİNEMA	12
4. TOPLUMSAL GERİLİM VE KORKU	13
5. KORKU TÜRÜ İÇİNDE BU UNSURLARIN KULLANIMI	14
6. IRKSAL YABANCILAŞMA VE TOPLUMSAL GERİLİM TEMALARININ FİLM ANALİZLERİ	

6.1. Get Out (2017) ve SistematiK Irkçılık	15
6.1.1. Konu ve Temalar	15
6.1.2. Görsel ve Anlatı Teknikleri	16
6.1.3. Toplumsal Bağlam	17
6.1.4. Karakter İncelemeleri	17
6.1.5. Sonuç	17
6.2. Candyman (1992 ve 2021): Kolektif Travma ve Irksal Hafıza	18
6.2.1. Candyman (1992)	18
6.2.1.1. Konu ve Temalar	18
6.2.1.2. Görsel ve Anlatı Teknikleri	19

6.2.1.3. Toplumsal Bağlam.....	19
6.2.1.4. Karakter İncelemeleri.....	20
6.2.1.5. Sonuç.....	20
6.2.2. Candyman (2021).....	20
6.2.2.1. Nia DaCosta'nın Yönettiği Candyman (2021).....	20
6.2.2.2. Konu ve Temalar.....	20
6.2.2.3. Görsel ve Anlatı Teknikleri.....	21
6.2.2.4. Toplumsal Bağlam.....	21
6.2.2.5. Karakter İncelemeleri.....	21
6.2.2.6. Sonuç.....	22
6.2.3. Karşılaştırmalı Analiz: Candyman (1992) ve Candyman (2021).....	22
6.2.4. Genel Değerlendirme ve Sonuç.....	22
6.3. His House (2020) ve Göçmen Travması.....	23
6.3.1. Konu ve Temalar.....	23
6.3.2. Görsel ve Anlatı Teknikleri.....	24
6.3.3. Toplumsal Bağlam.....	24
6.3.4. Sonuç.....	24
7. YERLİ KORKU SİNEMASINDA TOPLUMSAL TRAVMA VE KÜLTÜREL TEKİNSİZLİK	
7.1. Mekan ve Hafıza İlişkisi: Yerli Korku Sinemasında Tekinsiz Alanlar	26
7.2. “İğne Düştüğünde”: Mekanın Hafızayla Zehirlenmesi.....	27
8. UYGULAMA BÖLÜMÜ: “İĞNE DÜŞTÜĞÜNDE” KISA FİLMİ ÜZERİNDEN HAFIZA, TEKİNSİZLİK VE IRKSAL YABANCILAŞMANIN TEMSİLİ	
8.1. Karakterler.....	30
8.2. Logline.....	31
8.3. Sinopsis.....	31
8.4. Tretman.....	32
8.5. Senaryo.....	33
9. FİLM ANALİZİ: “İĞNE DÜŞTÜĞÜNDE”	
9.1. Hafızanın Maddeye Dönüşmesi: Bal, Çerçeve ve Petek.....	44
9.2. Mekânın Tekinsizleşmesi: Evin Hafızayla Zehirlenmesi.....	44
9.3. Arıcı Figürü: Hafızanın Tehdide Dönüşmesi.....	45

9.4. Kolektif Travmanın Gölgesinde Bireysel Arayış	45
10. İĞNE DÜŞTÜĞÜNDE FİLMİ SAHNE ÇÖZÜMLEMELERİ	47
11. KARŞILAŞTIRMALI FİLM ANALİZİ “İĞNE DÜŞTÜĞÜNDE” VE KORKU TÜRÜNDE TRAVMA İLE YABANCILAŞMA TEMSİLLERİ	
11.1. “İğne Düştüğünde” ve <i>Get Out</i> : Görünür Olanın Altındaki Baskı	50
11.2. “İğne Düştüğünde” ve <i>Candyman</i> : Kolektif Hafıza ve Mitolojik Travma	50
11.3. “İğne Düştüğünde” ve <i>His House</i> : Göç, Yerinden Edilme ve Tekinsiz Mekânlar	51
11.4. Ortak Temalar ve Anlatı Yapıları	51
12. PRODÜKSİYON AŞAMALARI	
12.1. Hazırlık Süreci	52
12.1.1. Prova Fotoğrafları	52
12.2. Çekim Planı	54
12.3. Bütçe	73
12.4. Çekim Süreci	74
12.4.1. Set Fotoğrafları	75
12.5. Çekim Sonrası	78
12.5.1. Kurgu	78
12.5.2. Renk Düzenleme	78
12.5.3. Efekt Tasarımı	80
12.5.4. Ses Tasarımı	81
13. FİLMİN KÜNYESİ	
13.1. Ekip	82
SONUÇ	84
KAYNAKÇA	85

TABLÖLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1. Çekim Planı.....	54
Tablo 2. Bütçe	73



FOTOĞRAF LİSTESİ

Sayfa No.

Fotoğraf 1. Prova Fotoğrafi 1	52
Fotoğraf 2. Prova Fotoğrafi 2	53
Fotoğraf 3. Prova Fotoğrafi 3	53
Fotoğraf 4. Set Fotoğrafi 1	75
Fotoğraf 5. Set Fotoğrafi 2	75
Fotoğraf 6. Set Fotoğrafi 3	76
Fotoğraf 7. Set Fotoğrafi 4	76
Fotoğraf 8. Set Fotoğrafi 5	77
Fotoğraf 9. Set Fotoğrafi 6	77
Fotoğraf 10. Set Fotoğrafi 7	78
Fotoğraf 11. Renk Düzenleme Fotoğrafi 1	79
Fotoğraf 12. Renk Düzenleme Fotoğrafi 2	80
Fotoğraf 13. Efekt Tasarımı Fotoğrafi 1	80
Fotoğraf 14. Ses Tasarımı Fotoğrafi 1	81

GİRİŞ

İrksal yabancılaşma, tarih boyunca farklı toplumlarda çeşitli biçimlerde ortaya çıkmış ve bu olgu, kültürel öğelerde, özellikle de sinemada, kendine geniş bir yer bulmuştur. Korku sineması, tarihsel olarak toplumsal korkuların ve bilinçdışı kaygıların bir yansıması olarak değerlendirildiğinde, ırksal kimliklerin ötekileştirilmesi ve baskılanması gibi temaları içinde barındırdığı görülmektedir. Ancak bu temaların sinema perdesine yansıma şekli, dönemsel ve kültürel değişimlere göre farklılık göstermektedir. Korku filmlerinin, ırksal yabancılaşmayı ve toplumsal gerilimleri hangi yollarla ele aldığı, nasıl anlamlar yarattığı ve bunların izleyici üzerindeki etkileri üzerine kapsamlı bir inceleme yapılması gerekmektedir.

Bu çalışmanın temel amacı, korku sinemasının ırksal yabancılaşma ve toplumsal gerilimler üzerine nasıl bir anlatı sunduğunu incelemektir. Çalışmada, yerli ve yabancı korku sinemasından örnekler ele alınarak bu temaların farklı kültürel bağlamlarda nasıl işlendiği değerlendirilecektir. Çalışmanın temel soruları şunlardır:

- Korku sinemasında ırksal temsillerin nasıl kurgulandığını belirlemek,
- Korku sineması, ırksal yabancılaşma olgusunu hangi sinematik ve anlatsal unsurlar aracılığıyla işler?
- Korku sineması, izleyicinin ırksal yabancılaşma ve toplumsal gerilim durumlarına dair algısını nasıl etkilemektedir?
- *Get Out*, *Candyman* ve *His House* filmleri, ırkçılık, asimilasyon, gentrifikasyon gibi toplumsal gerilim noktalarını nasıl temsil etmektedir?
- Bu filmler, tarihsel ve toplumsal bağlamda hangi korkuları, hangi travmaların yansıması olarak ele almaktadır?
- Toplumsal gerilimler korku sinemasına hangi metaforlarla işlenir?
- İrksal ve sınıfsal korkuların sinemasal yansımaları, toplumsal gerçeklikle nasıl ilişkilendirilmektedir?
- Toplumsal yalıtılma ve yalnızlaşma korku sinemasında nasıl işlenmektedir?

- Seçilen filmlerin sinematografik ve anlatısal öğeler açısından karşılaştırmalı bir analizini yapmak,
- Korku sinemasının toplumsal hafıza ve kolektif travmalar üzerindeki etkisini değerlendirmek.

Hem film analizlerine hem de sosyokültürel bağlamları inceleyen akademik kaynaklara dayanacak olan bu çalışma, korku sinemasının yalnızca eğlence odaklı bir tür olmadığı, toplumsal ve politik meseleleri ele alan bir anlatı biçimi olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir.

Korku sineması, popüler kültür içinde geniş bir yer kaplamasına rağmen, ırksal temsiller ve toplumsal yabancılaşma konularının sinemadaki yerine dair akademik incelemeler sınırlıdır. Irksal yabancılaşmanın korku sinemasındaki işleniş biçimleri, yalnızca film eleştirileri bağlamında değil, aynı zamanda sosyolojik, tarihsel ve politik bir perspektifle değerlendirilmelidir. Bu çalışma, korku sinemasının ırksal ve toplumsal gerilimleri nasıl ele aldığını analiz ederek, hem film çalışmalarına hem de kültürel incelemelere katkıda bulunacaktır. Aynı zamanda, günümüz sinemasında giderek daha fazla yer bulan toplumsal eleştiri içeren korku filmlerinin, izleyici üzerindeki etkilerini anlamaya yönelik bir temel sunacaktır.

Bu tez, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde ele alınacaktır. Çalışmada, film analizi yöntemi kullanılarak, seçilen filmlerin sinematografik ve anlatısal öğeleri detaylı bir şekilde incelenecektir.

Araştırma aşağıdaki aşamalardan oluşacaktır:

1. **Literatür Taraması:** Korku sinemasının toplumsal işlevi, ırksal temsiller ve yabancılaşma kavramları üzerine yapılan akademik çalışmalardan yararlanılacak ve elde edilen bulgulara dayanarak bir kuramsal çerçeve oluşturulacaktır.

2. **Film Analizi:** *Get Out*, *Candyman* ve *His House* filmleri, anlatı yapıları, karakter temsilleri, mekân kullanımı, sinematografi ve toplumsal bağlamları açısından incelenecektir.

3. **Uygulama Filmi:** İğne Düştüğünde filminin prodüksiyon süreçleri boyunca elde edilen veriler ve belgelerle beraber karakter analizi ile senaryonun

okuması yapıp, mekan ve sinematografi gibi unsurlar ırksal yabancılaşma, travma aktarımı ve toplumsal gerilim bağlamında incelenecektir.

4. **Karşılaştırmalı Analiz:** Seçilen filmler arasında tematik ve biçimsel karşılaştırmalar yapılarak, korku sinemasında ırksal yabancılaşma ve toplumsal gerilimin anlatım biçimleri değerlendirilecektir.

5. **Sonuç ve Değerlendirme:** Elde edilen bulgular ışığında, korku sinemasının toplumsal dinamikleri nasıl yansıttığına dair genel bir çerçeve sunulacaktır.

Bu yöntem, korku sinemasındaki ırksal yabancılaşma ve toplumsal gerilimlerin kapsamlı bir şekilde incelenmesini sağlayarak, filmlerin tarihsel ve kültürel bağlamlarını anlamaya yönelik güçlü bir temel oluşturacaktır.

1. KURAMSAL ÇERÇEVE

Korku sineması, tarih boyunca yalnızca bireysel korkuları değil, aynı zamanda toplumsal baskıların, kolektif travmaların ve kültürel ötekileştirmenin sinemasal bir tezahürü olarak değerlendirilmiştir. Özellikle ırksal yabancılaşma ve toplumsal gerilim gibi temalar, bu türün ideolojik, tarihsel ve psikolojik boyutlarını anlamlandırmak açısından önemli kuramsal açılımlar gerektirir. Bu bağlamda, temsil kuramı, travma teorisi, postkolonyal söylem ve korku türünün felsefi çözümlemeleri bu çalışmanın teorik altyapısını oluşturur. Aşağıda, konuyla ilişkili beş temel kuramsal yaklaşım ele alınacaktır.

1.1. Temsilin Politikası: Stuart Hall ve Irksal Ötekileştirme

Sinemada temsil, yalnızca gerçekliğin pasif bir yansıması değil, aynı zamanda yeni anlamların yaratıldığı ve ideolojinin yeniden üretildiği bir süreçtir. Bu bağlamda, Stuart Hall'un kültürel çalışmalar alanında geliştirdiği temsil kuramı, özellikle ırksal temsillerin incelenmesinde önemli bir çerçeve sunmaktadır. Hall'a göre temsil, kültürel kimliklerin oluşumunda merkezi bir rol oynar ve bu süreç, güç ilişkilerinden bağımsız değildir. Temsil biçimleri, belirli toplumsal grupları tanımlama, sınırlama ve konumlandırma işlevi görürken, aynı zamanda bu gruplar üzerindeki hâkim ideolojileri pekiştirir.

Hall, ırksal kimliklerin medyada nasıl kodlandığını ve anlamlandırıldığını incelerken, bu temsillerin tarihsel bağlamda nasıl şekillendiğine de dikkat çeker. Özellikle Batı medya ve sinema kültüründe siyahilerin öteki, tehdit ya da egzotik olarak sunulması, bu temsil biçimlerinin bir tür ideolojik araç olarak işlev gördüğünü gösterir. Hall'e göre "Temsil, sadece anlamın üretildiği bir alan değil, aynı zamanda kültürel kimliklerin mücadeleyle belirlendiği ideolojik bir alandır" (Hall, 1997, s. 22). Bu bakış açısı, özellikle medya ve sinema alanında üretilen ırksal temsillerin toplumsal gücüyle doğrudan ilişkilidir.

Korku sineması özelinde düşünüldüğünde, ırksal temsiller genellikle bastırılmış korkuların ve toplumsal kaygıların bir dışavurumu olarak kurgulanır. Özellikle 20. yüzyılın başlarında Hollywood yapımlarında siyahi karakterlerin ya görünmezleştirildiği ya da canavarlaştırıldığı görülmektedir. Bu temsil biçimi, siyah

kimliğin tarihsel olarak maruz kaldığı ayrımcılığı sinematik düzeyde yeniden üretmiştir. Ancak çağdaş korku sineması, bu temsil kalıplarını sorgulayan ve tersine çeviren bir yaklaşım benimsemektedir. Jordan Peele'in *Get Out* (2017) filmi, bu bağlamda önemli bir kırılma noktasıdır.

Get Out'ta siyahi karakterin, liberal beyaz çevre tarafından egzotikleştirilmesi, Hall'un temsilin ideolojik doğasına dair tezleriyle birebir örtüşmektedir. Filmin anlatı yapısında, siyah bedenın nesneleştirilmesi, liberal ırkçılık bağlamında görsel bir eleştiri sunar. Bu bağlamda *Get Out*, ırksal ötekileştirmenin yalnızca açık ayrımcılık yoluyla değil, aynı zamanda iyi niyet maskesi altındaki temsil stratejileriyle nasıl sürdürüldüğünü gözler önüne serer.

Dolayısıyla, korku sinemasında ırksal temsillerin çözümlenmesi, yalnızca görsel estetik üzerinden değil, aynı zamanda ideolojik işlevleri ve kültürel üretim biçimleri üzerinden de ele alınmalıdır. Hall'un temsil kuramı, bu çok katmanlı yapıyı açığa çıkarma açısından önemli bir kuramsal dayanak sunar.

1.2. Korkunun Bastırılması: Robin Wood ve İdeolojik Eleştiri

Robin Wood, korku sinemasını yalnızca bir tür sineması olarak değil, aynı zamanda toplumun bastırılmış arzularını, korkularını ve ideolojik gerilimlerini açığa çıkaran bir anlatı biçimi olarak yorumlar. Wood'un en bilinen tezlerinden biri, korku filmlerinin normallığın bastırdığı şeylerin geri dönüşünü temsil ettiğidir. Bu bağlamda, canavar ya da öteki figürü, toplumun normatif yapıları tarafından dışlanmış ve bastırılmış olanın sembolüdür. Bu yapı, korkunun hem bireysel hem de kolektif düzeyde nasıl üretildiğini ve tüketildiğini anlamak açısından önemli bir bakış açısı sunar.

Wood'a göre klasik korku sineması, egemen kültürün (özellikle Batı burjuva toplumunun) değerlerini koruma refleksiyle şekillenir. Ancak bu kültür, aynı zamanda bastırdığı cinsellik, sınıfsal öfke, ırksal farklılıklar ve cinsiyet kimlikleri gibi unsurların tehdidiyle sürekli karşı karşıyadır. Bu bastırılmış unsurlar, korku türü içinde canavar, hayalet, şeytan ya da yabancı figürleriyle geri döner. Wood, bu durumu şu şekilde özetler:

“Korku sineması, baskıcı normların gölgesinde bastırılan her şeyin (cinsellik, sınıfsal öfke, etnik farklar) geri dönüşünü temsil eder” (Wood, 1979, s. 200).

İrksal yabancılaşma, bu bastırılmış unsurların başında gelir. Özellikle siyahilerin ya da göçmenlerin, korku türünde tehdit unsuru ya da bozulmuş öteki olarak sunulması, bu bastırılmış ırksal kaygıların sinemasal tezahürüdür. Ancak çağdaş korku sineması bu temsilleri tersine çevirmeye başlamıştır. Bu değişim, *Get Out* gibi filmlerde çok açık biçimde gözlemlenir. Filmde siyahi ana karakter, bastırılmış olan değil, sistemin bizzat kurbanı olarak merkeze alınır ve canavar figürü beyaz liberal bireylerin kendi ikiyüzlülükleri haline gelir.

Benzer şekilde *Candyman* (1992 ve 2021) filmleri, bastırılmış ırksal travmaların hayalet olarak geri dönüşünü temsil eder. Özellikle Candyman karakteri, yalnızca bir doğaüstü varlık değil, siyah topluluğun kolektif hafızasında yaşayan bir travma figürüdür. Bu, Wood’un “canavarın, bastırılmış tarihin bir yankısı” olduğu görüşüyle örtüşmektedir.

Robin Wood’un bakış açısı, korku sinemasının hem ideolojik bir alan hem de bastırılmış olanla yüzleşme biçimi olduğunu gösterir. Bu çerçevede, ırksal yabancılaşma, korku sinemasında yalnızca tematik bir öge değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve politik baskının sembolik bir ifadesi olarak değerlendirilmelidir.

1.3. Korkunun Kavramsal Yapısı: Noel Carroll ve Kategori Çarpışması

Noel Carroll, korku türünü felsefi bir perspektifle ele alan en önemli kuramcılardan biridir. *The Philosophy of Horror* adlı çalışmasında Carroll, korkunun temel işleyişini bilişsel rahatsızlık üzerinden açıklar. Carroll’a göre korku yaratmanın en etkili yollarından biri, ontolojik kategorilerin ihlal edilmesidir. Bu durum, onun “category jamming” (kategorilerin çarpışması) adını verdiği kavramla açıklanır. Yani bir varlık hem canlı hem ölü hem insan hem hayvan hem tanıdık hem de yabancı olduğunda, izleyici üzerinde rahatsız edici bir etki yaratır.

Bu yapısal kırılma, korku sinemasında canavarların ve doğaüstü figürlerin tanımlanamaz, melez ve sınıflandırılmaz bir biçimde sunulmasına neden olur. Noel Carroll, korku türünü epistemolojik açıdan ele alır. Ona göre korku unsurları “bilişsel

kategorilerimizi bozan, sınıflandırılmayan varlıklardır. Bu sınırsızlık hali hem korkuyu hem de tiksintiyi tetikler” (Carroll, 1990, s. 43). Korkunun etkisi, tanımlanamayanın rahatsız edici gücünden kaynaklanır.

Irksal ötekileştirmenin korku sinemasındaki yeri, bu noktada Carroll’un yaklaşımıyla kesişir. Toplumsal olarak ötekileştirilen bireyler ya da gruplar, bazen doğrudan tehdit olarak sunulmazlar; bunun yerine kültürel olarak anlaşılamayan, farklı ve yabancı olarak kodlanırlar. Bu da onları sinemasal anlamda korkunun öznesi haline getirir. Göçmenler, siyahiler, azınlık gruplar ya da dinsel farklılık taşıyan karakterler; korku türü içinde anlamlandırılmayan ya da asimile edilemeyen bir pozisyona yerleştirilerek Carroll’un kavramsal çerçevesiyle uyumlu bir korku nesnesi haline gelir.

Örneğin, *His House* (2020) filmindeki Sudanlı mülteci çiftin yaşadığı ev, yalnızca fiziksel bir mekân değil, aynı zamanda kültürel çatışmanın ve kimlik krizinin bir sahnesidir. Evdeki doğaüstü varlıklar, karakterlerin travmalarını temsil ettiği kadar, Batı toplumunun gözünde anlaşılamayan, melez ve tehditkâr göçmen figürünün dışavurumudur. Bu noktada Carroll’un “category jamming” kavramı, göçmen bedenini hem kurban hem tehdit hem masum hem şeytani olarak sunulmasını anlamlandırmak açısından açıklayıcıdır.

Benzer şekilde, *Candyman* mitosu da zamanla değişmiş, bireysel bir lanetten kolektif bir öfkeye dönüşmüştür. 2021 versiyonunda Candyman, hem travmatik geçmişin temsili hem de bugün olan ırksal adaletsizliğin sembolü olarak sunulur. Bu çift yönlü yapı, Carroll’un korkunun karmaşıklığı üzerine kurduğu ontolojik çerçeveye doğrudan ilişkilidir.

Sonuç olarak, Noel Carroll’un kuramsal yaklaşımı, korku sinemasındaki ötekinin yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda kavramsal düzeyde nasıl yapılandırıldığını anlamak açısından güçlü bir araç sunar. Irksal yabancılaştırma bu bağlamda, sadece bir tematik seçim değil, aynı zamanda anlamlandırılmayan farklılığın yarattığı epistemolojik bir boşluğun simgesidir.

1.4. Postkolonyal Tekinsizlik: Homi K. Bhabha ve Kültürün Karanlık Mirası

Postkolonyal kuram, sömürgecilik sonrası dönemde şekillenen kimlik, aidiyet ve kültürel çatışmalar üzerine odaklanır. Bu çerçevenin önemli isimlerinden biri olan Homi K. Bhabha, özellikle melezlik, yerinden edilme ve tekinsizlik gibi kavramlar üzerinden kimliğin sabitli ini sorgular. Bhabha'ya göre postkolonyal özne, ne tam anlamıyla sömürgeci kültüre ait olabilir ne de köklerinden tamamen kopabilir; bu da öznenin sürekli bir arada kalmı lık ve tekinsizlik deneyimi yaşamasına neden olur.

Bu durum, korku sinemasının mekânsal ve psikolojik yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Tekinsizlik (*das Unheimliche*), Freud'un tanımladığı gibi hem tanıdık hem de yabancı olanın aynı anda hissedilmesidir. Bhabha, bu kavramı postkolonyal bağlamda yeniden i ler ve kültürel melezli in, bireyde hem ait olma hem de dışlanma hissini aynı anda yaratmasının altını çizer. Göçmenlerin yaşadığı evler, bu tekinsizli in hem fiziksel hem de psikolojik mek nları haline gelir.

Bu bağlamda *His House* (2020), Bhabha'nın teorileriyle doğrudan örtüşen bir anlatıya sahiptir. Sudanlı mülteci çiftin İngiltere'deki yeni evleri, bir yandan onlara kabul görme umudu sunarken, öte yandan ge mi lerinden ve köklerinden gelen travmaları da içinde barındırır. Ev, güvenli bir liman değil, bastırılmış hafızaların ve travmaların hortladı ı tekinsiz bir alana dönüşür. Bhabha'nın kültürel geçiş alanı olarak tanımladığı bu tür mekânlar, bireyin kimliğini sabitlemek yerine parçalar ve sürekli bir dönüşüm içinde bırakır.

Benzer  ekilde *Candyman* (2021) filminde de geçmişin bastırılmış hik yeleri, gölge kuklalarla anlatılarak bugünün kent dokusu içine sızar. Bu anlatım biçimi, Bhabha'nın "Sömürgeci anlatının yarattığı hayaletler  a da  kentlerde dolaşmaya devam eder" (Bhabha, 1994, s. 121) tezini destekler. Candyman'in bir bireyden kolektif bir mite dönüşmesi, Bhabha'nın "farklılığın aynı anda hem tehdit hem arzu nesnesi olu u"  zerine kurduğu teorik zemine oturur.

Bhabha'ya göre bu melez kimlik durumu, egemen kültürler için de bir tehdit oluşturur çünkü saf kimlik söylemini bozar. Bu nedenle korku sinemasında melez bedenler, göçmen evleri, çift kültürlü karakterler sıkça tehdit unsuru olarak sunulur ya da doğaüstü varlıkların hedefi haline gelir. Ancak  a da  sinemada bu temsiller tersine

çevrilir; *His House* gibi yapımlar, korkunun kaynağını “öteki”nin kendisinde değil, onun bastırılan geçmişinde ve maruz kaldığı ayrımcılıkta bulur.

Bu çerçevede Homi Bhabha’nın kuramsal yaklaşımı, ırksal yabancılaşma ve kültürel parçalanmanın korku sinemasında nasıl vücut bulduğunu anlamak açısından önemli bir teorik dayanak sunar. Postkolonyal tekinsizlik, yalnızca bir mekân hissi değil, aynı zamanda bireyin iç dünyasında süreklilik gösteren bir kimlik krizidir ve bu kriz, korkunun yapıtaşlarından biri haline gelir.

1.5. Travmanın Sinemasal Temsili: Cathy Caruth ve Kolektif Hafıza

Travma kuramı, özellikle savaş, göç, soykırım, ırkçılık ve toplumsal şiddet gibi deneyimlerin birey ve toplum üzerindeki kalıcı etkilerini inceleyen disiplinlerarası bir alan olarak gelişmiştir. Bu kuramın öncülerinden biri olan Cathy Caruth, travmayı, doğrudan yaşanandan çok tam olarak deneyimlenemeyen, bellekte bastırılan ve daha sonra çeşitli biçimlerde geri dönen bir olay olarak tanımlar. Caruth’un yaklaşımına göre “Travma, doğrudan hatırlanamaz; kendini tekrar eden imgeler, kabuslar, bedensel tepkiler ya da anlatı bozuklukları yoluyla dışavurur” (Caruth, 1996, s. 4).

Caruth’un bu tanımı, korku sinemasında karşımıza çıkan bastırılmış hafıza, bilinçdışı korkular ve tekrar eden anlatı yapılarıyla birebir örtüşür. Korku türü, travmatik deneyimlerin doğrudan temsil edilemeyen yapısını doğaüstü, grotesk ya da alegorik öğelerle sahneye taşıyarak, travmayı hem bireysel hem kolektif düzeyde işleyebilir hale getirir.

Bu bağlamda *Get Out* (2017) filmindeki “Sunken Place” (Batık Yer) metaforu, travmanın bilinçdışında kapalı kalmasını ve dış dünyayla bağın kesilmesini simgeler. Chris karakterinin hipnozla içine çekildiği bu boşluk, yalnızca bireysel bir bastırılma anı değil, siyahi kimliklerin toplumsal olarak sistematik bir biçimde susturulmasını da temsil eder. Caruth’un travmayı “anlatılamayan ama tekrar eden bir deneyim” olarak tanımlamasıyla bu sahneler çarpıcı bir şekilde örtüşmektedir. Sunken Place, anlatının içinden değil, anlatının kopuş noktasından kendini açığa çıkarır. Bu tıpkı bastırılan bir travmanın gündelik bilinçten koparak geri dönmesi gibidir.

Benzer biçimde *Candyman* (1992–2021) filmleri, siyahilerin tarihsel olarak maruz kaldığı linç, yok sayılma ve bastırılma deneyimlerini doğaüstü bir efsane aracılığıyla sürekli tekrar eden bir travma döngüsüne dönüştürür. Candyman karakteri, bireysel bir canavardan çok, siyah topluluğun kolektif hafızasında yer etmiş travmatik olayların bir temsiline dönüşür. Cathy Caruth’un “travmanın geri dönüşü yalnızca geçmişe değil, geleceğe de dair bir yankıdır” önermesi, Candyman mitosunun sürekli yeniden doğan yapısıyla paralellik taşır.

His House (2020) filmi ise göçmenlik deneyiminin getirdiği travmayı hem bireysel suçluluk hem de kültürel yozlaşma bağlamında işler. Bol ve Rial karakterlerinin İngiltere’deki evde karşılaştıkları doğaüstü varlıklar, aslında geride bıraktıkları geçmişin fiziksel biçimde geri dönüşüdür. Filmdeki korku unsurları, tam da Caruth’un tanımladığı gibi doğrudan temsil edilemeyen bir geçmişin, sembolik biçimlerde anlatıya sızması olarak okunabilir.

Travmanın sinemasal temsili, yalnızca izleyiciye korku hissi yaratmakla kalmaz; aynı zamanda unutulmuş, bastırılmış ya da inkâr edilmiş geçmişlerin yeniden hatırlanmasına da hizmet eder. Caruth’a göre travmatik anlatı, geçmişin doğrusal olmayan bir biçimde, beklenmedik bir anda geri dönüşüdür. Bu yapı, korku sinemasının temel anlatı stratejisi olan beklenmedik karşılaşma ve tekrar eden kâbus motifleriyle örtüşür.

Dolayısıyla Cathy Caruth’un travma kuramı, korku sinemasının bastırılmış hafızayla nasıl ilişkilendiğini ve bu filmlerin toplumsal travmaları nasıl görünür kıldığını anlamak açısından son derece açıklayıcıdır. Bu perspektifle bakıldığında, korku türü yalnızca bir gerilim aracı değil, aynı zamanda toplumsal yüzleşmenin sinemasal bir formu haline gelir.

2. KORKU SİNEMASININ TOPLUMSAL VE POLİTİK İŞLEVİ

Korku sinemasındaki ırksal ötekileştirme; kölelik dönemi ve sonrasındaki toplumsal ayrımlar, sömürgecilik, göç ve etnik gerilimlerle yakından ilişkilidir. Örneğin, 20. Yüzyılın ortalarındaki korku filmleri, Soğuk Savaş döneminde komünizm korkusunu yansıtırken, modern korku filmleri daha çok kimlik politikaları ve kültürel çatışmalar etrafında şekillenmektedir.

Ötekileştirilen bireyler ya da gruplar, korku filmlerinde çoğu zaman toplum tarafından dışlanmış, marjinalleştirilmiş karakterler olarak karşımıza çıkar. The Babadook (2014) gibi filmler, yalnızlaşmanın bireysel ve psikolojik boyutunu işlerken, Let the Right One In (2008) gibi yapımlar toplumsal bağlamda yalnızlaşmanın korku içindeki yerini ele alır. Aynı zamanda, The VVitch (2015) gibi filmler, toplumdan dışlanmanın doğurduğu korku atmosferini ve paranoya duygusunu derinleştirir.

Özellikle göçmenlerin ve azınlık gruplarının karşılaştığı kültürel baskılar, bu tür filmlerde sıkça ele alınmaktadır. They Live (1988), medya ve kapitalist ideolojilerle kitlesel asimilasyonu ele alırken, Invasion of the Body Snatchers (1956, 1978) yabancı unsurların toplumun içine sinsi sızması ve bireyselliği yok etmesi korkusunu işleyen yapımlardır. Aynı şekilde, His House (2020) göçmenlerin yaşadığı kültürel çatışmaları ve asimilasyon sürecindeki zorlukları doğaüstü korku unsurlarıyla birlikte işler.

Erken dönem Hollywood yapımları, yabancıyı korkutucu bir figür olarak betimlerken, günümüz sineması bu anlatıyı ters yüz eden yapımlarla dikkat çeker. Örneğin, George A. Romero'nun Night of the Living Dead (1968) filminde, ana karakterin siyahi olması ve hikâyenin ilerleyişindeki lider konumu, zamanın toplumsal gerilimlerini yansıtan bir tercih olarak görülür. Bununla birlikte, Jordan Peele'in Get Out (2017) filmi, çağdaş korku sinemasında ırksal dinamikleri ele alan en önemli örneklerden biri olarak kabul edilir. Film, liberal ırkçılığı, mikro saldırıları ve sistematik ayrımcılığı korku türü üzerinden eleştirmektedir. Bu filmler, korku türünün yalnızca eğlence amaçlı olmadığını, aynı zamanda toplumsal meseleleri ele almak için güçlü bir araç olduğunu göstermektedir.

3. IRKSAL YABANCILAŞMA VE SİNEMA

Korku sineması, tarih boyunca öteki kavramını yeniden üretmiş ve toplumun bilinçdışındaki korkularını yansıtmıştır. Irksal yabancılaşma, özellikle batı sinemasında sıkça işlenen bir tema olup, siyahilerin, göçmenlerin ve farklı etnik grupların tehdit olarak konumlandırılmasıyla şekillenir. Bu bağlamda, Noel Carroll ve Robin Wood gibi sinema kuramcıları, korku filmlerinin ideolojik bir işlev gördüğünü ve toplumsal kaygıları sembolize ettiğini öne sürer.

Irksal yabancılaşma veya yabancılaştırma, toplumun belirli kesimlerinin ötekileştirilmesi ve dışlanmasıyla ilişkilidir. Korku sinemasında bu kavram, çoğu zaman metaforik veya doğrudan bir şekilde ele alınmıştır. Örneğin, Jordan Peele'in Get Out (2017) filmi, siyah bireylerin beyaz toplum içindeki konumunu psikolojik korku unsurlarıyla ele alırken, Candyman (1992, 2021) kentleşme, gentrifikasyon ve ırksal ötekileştirme bağlamında korkuyu işler. Aynı zamanda, korku sineması tarih boyunca farklı dönemlerde toplumsal değişimlere paralel olarak şekillenmiş, farklı gruplara yönelik korkuların anlatısını oluşturmuştur.

4. TOPLUMSAL GERİLİM VE KORKU

Toplumsal gerilim, korku sinemasının temel yapı taşlarından biridir. Sosyal travmalar, ekonomik eşitsizlikler ve politik çatışmalar, korku türü içinde çeşitli metaforlarla anlatılmıştır. Bu anlatılar, özellikle kriz dönemlerinde daha belirgin hale gelerek izleyicinin kolektif bilinçdışına hitap eder.

Örneğin, *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), Vietnam Savaşı sonrası Amerikan toplumundaki huzursuzlukları temsil ederken, *Parazit* (2019), sınıfsal eşitsizlikleri gerilim dolu bir korku anlatısıyla sunmaktadır. Kapitalizmin yıkıcı etkilerini, sınıfsal çatışmaların bireyler üzerindeki yansımalarını ve adaletsiz sistemlerin yarattığı korkuları bu filmler aracılığıyla görebiliriz.

Ayrıca, modern korku sineması, toplumsal travmaların yalnızca belirli bir döneme ait olmadığını, geçmişin hayaletlerinin günümüz toplumlarını da etkilediğini sıkça vurgulamaktadır. Bellek, miras ve toplumsal kimlik meseleleri, korku sinemasının en güçlü anlatı araçlarından biri haline gelmiştir.

5. KORKU TÜRÜ İÇİNDE BU UNSURLARIN KULLANIMI

Korku sineması, tarih boyunca farklı alt türler içinde ırksal yabancılaşma ve toplumsal gerilim temalarını işlemiştir. Bu alt türlerin her biri, farklı bir korku biçimi sunarak izleyicinin çeşitli korku mekanizmalarına hitap etmektedir.

- Gotik Korku: Yabancınn, bilinmeyen ve geçmişin laneti ile ilişkilendirildiği tür. Örnek: Dracula (1931). Gotik korku, tarihsel korkuların ve kültürel çelişkilerin yansıması olarak görülür. Genellikle eski medeniyetlere, gizemli geçmişlere veya karanlık aile sırlarına dair anlatılar içerir.

- Body Horror: Kimlik değişimleri ve yarattığı kaygılar üzerine metaforlar içeren tür. Örnek: The Fly (1986). Bu tür, bedensel deformasyon ve kimlik kaybı üzerinden toplumun korkularını yansıtır. Irkçılıkla ilişkilendirildiğinde, bedenin ötekileştirilmesi gibi temalar öne çıkmaktadır.

- Psikolojik Korku: Irksal ve sınıfsal travmaların bireyin zihninde yarattığı gerilimi ve tetiklenen travmaları ele alır. Örnek: Us (2019) korkunun bireysel düzeyde nasıl içselleştirildiğini ve travmaların bilinçdışına nasıl işlendiğini klonlarına karşı verdikleri yaşam ve “kimlik” mücadelesi üzerinden anlatır.

- Toplumsal Gerilim: Irkçılık, sınıf ayrımı ve devlet şiddeti gibi konuları ele alan filmler. Örnek: Candyman (1992, 2021). Bu tür, gerçek hayattaki toplumsal baskıları, korku unsurlarıyla harmanlayarak izleyiciye eleştirel bir perspektif sunar.

6. IRKSAL YABANCILAŞMA VE TOPLUMSAL GERİLİM TEMALARININ FİLM ANALİZLERİ

Bu bölümde, seçilen dört film detaylı bir şekilde incelenecektir. Seçilen filmler, ırksal yabancılaşmanın farklı yönlerini temsil etmektedir ve tarihsel bağlamlarıyla birlikte ele alınacaktır.

6.1. Get Out (2017) ve Sistemik Irkçılık

Jordan Peele'in Get Out (2017) filmi, korku ve gerilim türünü toplumsal eleştiriyiyle harmanlayan çarpıcı bir yapım olarak dikkat çeker. Film, siyahi bireylerin beyaz liberal toplum içindeki deneyimlerini ve maruz kaldıkları ırksal ötekileştirmeyi metaforik bir dille anlatmaktadır. Get Out, yalnızca bir korku filmi olmanın ötesinde, Amerikan toplumunda süregelen sistemik ırkçılığı ve mikro saldırıları gözler önüne seren güçlü bir sosyopolitik eleştiridir.

6.1.1. Konu ve Temalar

Film, siyahi bir birey olan Chris'in, beyaz kız arkadaşı Rose'un ailesiyle tanışmak için şehirden uzakta yaşayan ailenin evlerine gitmesiyle başlar. İlk bakışta Rose'un ailesi oldukça misafirperver görünse de, ilerleyen süreçte Chris, evde tuhaf ve rahatsız edici olayların yaşandığını fark eder. Zamanla, aile ve çevresi tarafından düzenlenen korkunç bir komponun içine çekildiğini hisseder.

Filmin temel temaları şunlardır:

- **İrksal Yabancılaşma ve Temsil:** Chris'in, beyaz bir çevrede “egzotik” bir figür olarak algılanması ve nesneleştirilmesi, siyahi bireylerin kimliklerinin beyaz bakış açısı üzerinden şekillendirilmesine bir eleştiridir.
- **Liberal Irkçılık:** Rose'un ailesi, siyahilere karşı dostane görünümüne rağmen, onları kendi çıkarları için kullanmaktadır. Liberal beyaz kesimin, açık bir şekilde ırkçı olmaktan kaçınsa da siyah bireyleri kendi sınırları içerisinde tanımlama eğilimi filmde net bir şekilde gösterilmektedir.

- **Beden Üzerinden Tahakküm:** Beyaz karakterlerin, siyahi bireylerin bedenlerini gençlik ve güç kaynağı olarak görmesi, ırkçılığın yalnızca sosyal değil, aynı zamanda fiziksel ve biyolojik düzeyde de devam ettiğini gösterir.
- **Bilinç ve Kontrol:** Hipnoz sahneleri, sistematik ırkçılığın bilinçdışı düzeyde nasıl işlediğini gösterir. Siyahi bireylerin düşünsel olarak bastırılmalarını ve kontrol edilmelerini simgeler.
- **Travma Aktarımı ve Kolektif Hafıza:** Siyahi bireylerin kuşaklar boyunca süregelen ırkçılığa maruz kalmalarının bireysel ve kolektif düzeydeki psikolojik etkileri filmde oldukça belirgindir. Chris'in hipnoz sahnelerindeki tepkileri, geçmişten gelen travmaların bilinçdışında nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir. Sunken Place sahnesi, siyahi bireylerin kolektif hafızasında yer etmiş olan baskı, travma ve marjinalleşmenin fiziksel ve psikolojik boyutlarını ortaya koyar. Film, travmanın yalnızca bireysel değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel olarak nasıl aktarıldığını da gözler önüne serer.

6.1.2. Görsel ve Anlatı Teknikleri

Jordan Peele, film boyunca birçok görsel ve anlatı tekniğini ustalıkla kullanarak toplumsal korkuları ifade edebileceği bir film dili oluşturmuştur:

- **“Sunken Place” (Batık Yer) Metaforu:** Chris'in hipnoz sahnesinde içine hapsediği “Sunken Place”, siyahi bireylerin sistematik olarak bastırılmasını simgeler. Bu metafor, toplumsal olarak sesleri duyulmayan, özgürlükleri kısıtlanmış bireylerin psikolojik durumunu ifade eder.
- **Renk Kullanımı:** Chris'in kıyafetleri ve çevresindeki objeler, karakterin durumuna dair ipuçları verir. Örneğin, özgürlük ve tehlikeyi simgeleyen kırmızı renk, kritik sahnelerde belirginleşir. Beyaz karakterlerin giydiği kıyafetlerin ve dekorasyonun aşırı düzenli ve tekdüze olması, beyaz ayrıcalığının monoton ve otoriter yapısını simgeler.
- **Kamera Açıları:** Beyaz karakterlerin Chris'e yukarıdan bakması, güç dengesizliğini ve siyahilerin toplumda nasıl konumlandırıldığını vurgular.

Özellikle hipnoz sahnesindeki yakın çekimler, karakterin psikolojik sıkışmışlığını izleyiciye hissettirmek için kullanılır.

6.1.3. Toplumsal Bağlam

Film, Obama sonrası dönemde ABD’de hâlâ süregelen ırksal gerilimleri ele alır. Geleneksel ve açık ırkçılıktan ziyade, “iyi niyetli” gibi görünen ancak siyahilerin bireyselliğini görmezden gelen bir ırkçılık türüne odaklanır. Get Out, liberal beyaz kesimin “Ben Obama’ya oy vermiştim” gibi söylemlerle ırkçılıktan arındığını iddia ederken, gerçekte siyahi bireyleri hala birer meta olarak gördüğüne işaret eder. Bu bağlamda film, Amerika’nın ırkçılıktan arındığını savunan “post-racial” söyleminin geçersiz olduğunu göstermektedir.

6.1.4. Karakter İncelemeleri

Chris Washington (Daniel Kaluuya): Ana karakter, film boyunca hem fiziksel hem de psikolojik bir mücadele içindedir. Siyahi kimliği nedeniyle sürekli bir gerginlik içinde olması, izleyicinin onunla empati kurmasını sağlar. Travmatik geçmişi ve annesinin ölümüne dair taşıdığı suçluluk duygusu, karakterin psikolojik derinliğini artırır.

Rose Armitage (Allison Williams): Filmin başında Chris’i koruyucu bir sevgili gibi gösterilirken, zamanla planın bir parçası olduğu anlaşılır. Karakteri, sahte liberal empatiyi ve gizli ırkçılığı temsil eder.

Armitage Ailesi: Beyaz ayrıcalığının ve liberal ırkçılığın vücut bulmuş hali olarak görülebilirler. Görünürde dostane ama gerçekte korkunç bir baskı sistemini temsil ederler. Hipnoz yöntemleri, modern toplumun bilinçdışına işleyen ırksal tahakkümü ve sömürüyü temsil eder.

6.1.5. Sonuç

Get Out, korku sinemasını yalnızca bir eğlence aracı olmaktan çıkarıp, derin sosyolojik ve politik meseleleri ele alan bir tür olarak konumlandırır. Film, içerisinde

bulunan metaforlarla, sistematik ırkçılığın ve bireylerin üzerinde kurulmuş olan baskının nasıl işlediğini anlatısal ve görsel açılardan etkileyici bir şekilde sunar.

Jordan Peele'in bu filmi, korku türü içinde toplumsal eleştirinin nasıl işlenebileceğine dair önemli bir örnek olup, sinema tarihine kalıcı bir iz bırakmış ve "toplumsal gerilim" tanımını ortaya çıkarmıştır. Get Out, yalnızca bir korku filmi değil, aynı zamanda siyah kimliği ve ırksal eşitsizlik üzerine güçlü bir söylemdir. Film, bireysel korkuların toplumsal bağlamlarla nasıl iç içe geçtiğini ve korku türünün, toplumsal travmaların işlenmesinde nasıl etkili bir araç olabileceğini ortaya koyar.

6.2. Candyman (1992 ve 2021): Kolektif Travma ve Irksal Hafıza

1992 yapımı Candyman, tarihsel travmaların ve ırksal şiddetin yankılarını ele alırken, 2021'deki devam filmi ise günümüzdeki ırksal gerilimleri merkeze almaktadır. Filmde, ırkçılık sonucu ölümsüz bir figüre dönüşen Candyman karakteri, siyah toplulukların kolektif hafızasında yer eden travmaları simgelemektedir.

6.2.1. Candyman (1992)

Bernard Rose'un 1992 yapımı Candyman filmi, Clive Barker'ın "The Forbidden" adlı kısa hikayesinden uyarlanmıştır. Film, korku türü içinde ırksal gerilimleri, yerel mitleri ve toplumsal eşitsizliği inceleyen önemli bir yapımdır.

6.2.1.1. Konu ve Temalar

Film, beyaz bir akademisyen olan Helen Lyle'in Chicago'daki Cabrini-Green adlı yoksul mahallede şehir efsaneleri üzerine araştırma yapmasını konu alır. Araştırması sırasında, Candyman adında doğaüstü bir varlığa dair hikayeler duyar. Candyman'ın, geçmişte siyahi bir sanatçı olan Daniel Robitaille olduğuna ve beyaz bir kadınla ilişkisi nedeniyle acımasızca öldürüldüğüne dair anlatılar vardır.

Filmin temel temaları şunlardır:

- Irksal Şiddet ve Tarihsel Travma: Candyman karakteri, siyahi erkeklerin beyaz kadınlarla ilişkileri nedeniyle uğradıkları linçlerin bir temsili olarak yorumlanabilir.
- Şehir Efsaneleri ve Toplumsal Hafıza: Candyman, yalnızca bir korku figürü değil, aynı zamanda toplulukların tarihsel travmalarını aktarış biçimi olan bir efsane olarak ele alınır.
- Toplumsal Sınıf ve Mekânsal Ayırışma: Cabrini-Green, ABD'deki yoksul siyahi toplulukların yaşadığı bölgesel izolasyonu ve ihmal edilen yaşam koşullarını gözler önüne serer.
- Beyaz Kurtarıcı Kompleksi: Helen'in Candyman ve Cabrini-Green topluluğuna olan ilgisi, akademik sömürü ve beyaz kurtarıcı anlatıları bağlamında eleştirilebilir.

6.2.1.2. Görsel ve Anlatı Teknikleri

- Kentsel Atmosfer: Film, modern şehir içinde gotik korku öğelerini barındırır. Cabrini-Green'in karanlık ve terk edilmiş yapıları, korku ve toplumsal dışlanmışlık hissini güçlendirir.
- Ayna ve Yansımalar: Candyman'ın çağrılması için aynaya bakarak isminin beş kez söylenmesi, korku sinemasında öz-farkındalık ve kaderin kaçınılmazlığını sembolize eder.
- Beden Korkusu: Candyman'ın kanca yerine geçmiş eli ve arılarla dolu bedeni, grotesk ve travmatik bir geçmişin sembolüdür.

6.2.1.3. Toplumsal Bağlam

Film, 1990'larda ABD'de süregelen ırkçılık ve şehir içi siyahi toplulukların yaşadığı sistematik baskıları ele alır. Candyman'ın, bir korku ikonundan öte, beyaz Amerika'nın geçmişte işlediği ırksal suçların bir yankısı olduğu söylenebilir.

6.2.1.4. Karakter İncelemeleri

- Candyman/Daniel Robitaille (Tony Todd): Hem bir korku figürü hem de geçmişin travmatik mirasını temsil eden trajik bir karakterdir.
- Helen Lyle (Virginia Madsen): Beyaz akademik bakış açısını temsil ederken, zamanla olayların içine çekilerek bir nevi Candyman'ın mitolojisinin parçası olur.

6.2.1.5. Sonuç

Candyman (1992), korku sinemasında toplumsal eleştiri içeren güçlü bir yapımdır. Film, şehir efsanelerinin nasıl bir topluluğun travmasını taşıyabileceğini ve toplumsal dinamiklerin korku anlatılarıyla nasıl iç içe geçtiğini gösterir.

6.2.2. Candyman (2021)

6.2.2.1. Nia DaCosta'nın Yönettiği Candyman (2021)

Orijinal filmin doğrudan bir devamı olarak tasarlanmıştır ve korku türünü ırksal adalet, kimlik ve toplumsal hafıza gibi daha geniş politik temalarla birleştirir. Film, yalnızca bir korku hikayesi anlatmaktan öte, öteki olma deneyimini ve travmatik tarihsel olayların buna etkisini inceleyen bir yapıya sahiptir.

6.2.2.2. Konu ve Temalar

Film, sanatçı Anthony McCoy'un Cabrini-Green'in geçmişiyle ilgili bir sanat projesine başlamasıyla gelişir. Anthony'nin Candyman efsanesine olan ilgisi, onun yavaş yavaş lanetle bağ kurmasına ve dönüşüm geçirmesine neden olur.

Ana temalar şunlardır:

- Irksal Adalet ve Polis Şiddeti: Film, günümüz ABD'sindeki polis şiddeti ve ırksal adaletsizlik konularını ele alarak korku türü aracılığıyla toplumsal eleştiride bulunur.

- **Sanat ve Hafıza:** Anthony'nin sanatı, geçmişin travmalarını görünür kılma işlevi görür ve hafızanın sanat yoluyla nasıl korunabileceğini gösterir.
- **Kimlik ve Mitlerin Evrimi:** Candyman figürü, bireysel bir varlıktan ziyade, sürekli yeniden yaratılan ve kuşaktan kuşağa aktarılan bir anlatı olarak ele alınır.

6.2.2.3. Görsel ve Anlatı Teknikleri

- **Gölge Kukla Anlatımı:** Film, geçmiş travmaları anlatmak için gölge kuklalar kullanarak görsel olarak etkileyici bir yöntem sunar.
- **Ters Açık ve Aynalar:** 1992 yapımındaki ayna motifi, burada da Candyman'ın dünyalar arası geçişini ve kimlik kaybını simgeler.
- **Beden Korkusu:** Anthony'nin dönüşümü, hem fiziksel hem de psikolojik olarak korkunun bedenleşmiş hali olarak kullanılır.

6.2.2.4. Toplumsal Bağlam

Candyman (2021), özellikle “Black Lives Matter” hareketi sonrası dönemde çekilmiş olmasıyla, siyahi toplulukların adalet arayışını ve tarihsel travmaların bugünkü yansımalarını vurgular. Film, mitlerin nasıl zamanla değiştiğini ve farklı jenerasyonlar için farklı anlamlar taşıdığını gösterir.

6.2.2.5. Karakter İncelemeleri

- **Anthony McCoy (Yahya Abdul-Mateen II):** Sanatı aracılığıyla geçmişle bağ kuran bir karakterdir ve Candyman mitolojisine dahil olmasıyla bir nevi onun yeniden doğuşunu simgeler.
- **William Burke (Colman Domingo):** Mitleri şekillendiren anlatıcı rolündedir ve Candyman efsanesinin devamlılığını sağlayan figürlerden biridir.

6.2.2.6. Sonuç

Film, Candyman karakterini modern bir anlatıya uyarlayarak hem korku sinemasına hem de toplumsal eleştiriye yeni bir boyut kazandırır. 2021 yapımı, orijinal filme saygı duruşunda bulunurken, aynı zamanda çağdaş sorunları da derinlemesine ele alır.

6.2.3. Karşılaştırmalı Analiz: Candyman (1992) ve Candyman (2021)

Kriter	<i>Candyman</i> (1992)	<i>Candyman</i> (2021)
Ana Tema	Irksal travma ve şehir efsaneleri	Irksal adalet ve toplumsal hafıza
Candyman'ın Temsili	Tekil bir figür, Daniel Robitaille	Kolektif bir mit olarak evrimleşen bir varlık
Başkarakter	Beyaz akademisyen Helen Lyle	Siyahi sanatçı Anthony McCoy
Şiddetin Kaynağı	Tarihsel linç kültürü	Günümüz polis şiddeti ve ırksal adaletsizlik
Görsel Teknikler	Klasik korku atmosferi ve gotik öğeler	Gölge kukla anlatımı ve çağdaş sanat motifleri

6.2.4. Genel Değerlendirme ve Sonuç

Her iki film de Candyman mitosunu farklı dönemlere uyarlayarak toplumsal gerçeklikleri sorgular. 1992 yapımı film, ırksal travmayı şehir efsaneleri üzerinden ele alırken, 2021 yapımı film bu travmayı modern bağlamda, polis şiddeti ve adalet arayışı üzerinden yorumlar.

Bu bağlamda, Candyman evreni yalnızca korku türünün kurallarına uymakla kalmaz, aynı zamanda ırksal eşitsizlik ve hafıza politikaları üzerine güçlü bir eleştiri sunar. Filmler, toplumsal korkuların nasıl değiştiğini ve mitlerin zaman içinde nasıl yeniden inşa edildiğini göstererek, korku sinemasının sadece eğlence değil, aynı zamanda derinlemesine düşünsel bir araç olabileceğini kanıtlar.

Genel olarak, Candyman filmleri, korku sinemasında ırksal yabancılaşma ve toplumsal hafızanın nasıl işlendiğini anlamak için önemli birer örnek teşkil etmektedir.

Özellikle, mitlerin ve efsanelerin tarihsel bağlamda nasıl yeniden yorumlandığı ve kolektif travmaların anlatıya nasıl yansıdığı noktasında dikkat çekici bir analiz sunmaktadır. Sonuç olarak, korku sineması, yalnızca korku ve gerilim yaratmakla kalmayıp, aynı zamanda geçmişin travmalarıyla yüzleşmenin ve toplumsal bellek oluşturma bir aracı olarak da işlev görebilmektedir.

6.3. His House (2020) ve Göçmen Travması

Remi Weekes'in yönettiği His House (2020), korku türü içinde göçmenlik, travma ve kimlik krizini ele alan çarpıcı bir yapımdır. Sudanlı bir mülteci çiftin, İngiltere'de yeni bir hayata başlama sürecinde karşılaştıkları doğaüstü olayları konu alan film, yalnızca bir korku hikayesi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda göçmenlik deneyimini psikolojik ve toplumsal bir bağlamda inceleyen derinlikli bir anlatı sunar.

6.3.1. Konu ve Temalar

Film, Sudan'daki iç savaştan kaçarak İngiltere'ye sığınan Bol ve Rial çifti etrafında şekillenir. Devletin onlara tahsis ettiği evde yaşamaya başlarlar ancak kısa sürede evin içinde doğaüstü varlıkların dolaştığını fark ederler. Bu varlıklar, çiftin geçmişleriyle yüzleşmelerine neden olur.

Filmin temel temaları şunlardır:

- **Travma ve Suçluluk Duygusu:** Bol ve Rial'ın, kaçışları sırasında yaşanan trajik bir olayla yüzleşmeleri gerekir. Bu durum, hayatta kalmanın getirdiği suçluluk duygusuyla bağlantılı olarak ele alınır.
- **Yabancılaşma ve Asimilasyon:** Bol, İngiltere'de kendisini kabul ettirmek için yeni kültüre uyum sağlamaya çalışırken, Rial geleneklerine bağlı kalmayı tercih eder. Bu farklı tutumlar, göçmenlerin yaşadığı kimlik çatışmasını yansıtır.
- **Toplumsal Dışlanma:** Çift, yeni komşuları ve devlet yetkilileri tarafından soğuk karşılanır, dışlanmış hissederek. Bu durum, mültecilerin Batı toplumlarında karşılaştıkları zorlukları gözler önüne serer.

- Hafıza: Filmde, Sudan'daki savaş ve kaçış süreci, karakterlerin peşini bırakmayan travmatik anılar olarak sıkça geri döner.

6.3.2. Görsel ve Anlatı Teknikleri

- Korku Unsurlarının Psikolojik Derinliği: Filmdeki doğaüstü olaylar, gerçek hayattaki travmaların metaforu olarak kullanılır. Evdeki hayaletler, Bol ve Rial'ın geçmişte yaşadığı korkunç olayların ruhani tezahürüdür.
- Mekânsal Kullanım: Ev, hem bir güvenli liman hem de bir fırtınanın ortasında kalmış bir tekne olarak işlev görür. Bol, evin içinde hayatta kalmaya çalışırken, Rial ise burayı kurtulmak istediği bir hapisane olarak görür.
- Aydınlatma ve Renk Kullanımı: Film boyunca ışık ve gölgeler, karakterlerin ruh hallerini yansıtacak şekilde kullanılır. Sudan'daki sıcak ve parlak sahneler, İngiltere'deki soğuk ve kasvetli atmosferle tezat oluşturur.

6.3.3. Toplumsal Bağlam

His House, mültecilerin entegrasyon sürecinde yaşadıkları zorlukları, yalnızca ekonomik ve politik açılardan değil, aynı zamanda psikolojik ve kültürel boyutlarıyla da ele alır. Bol'un topluma uyum sağlama arzusu, Rial'ın geçmişini koruma ve geleneklerine bağlı kalma isteğiyle çatışır. Bu çatışma, göçmenlerin yaşadığı kimlik krizini temsil eder.

6.3.4. Sonuç

His House (2020), korku sinemasının yalnızca korkutmak için değil, toplumsal meseleleri ele almak için de güçlü bir araç olduğunu gösteren etkileyici örneklerden biridir. Göçmenlerin yaşadığı travma ve kimlik sorunlarını doğaüstü öğelerle birleştiren film, korkunun kişisel ve toplumsal boyutlarını başarılı bir şekilde bir araya getirir. His House, korku sineması içinde benzersiz bir yere sahip olup, ırksal yabancılaşma ve travma aktarımı gibi konuları ele almak açısından derinlikli bir analiz sunmaktadır.

7. YERLİ KORKU SİNEMASINDA TOPLUMSAL TRAVMA VE KÜLTÜREL TEKİNSİZLİK

Yerli korku sineması, özellikle 2000’li yıllardan itibaren üretim yoğunluğu bakımından önemli bir ivme kazanmış; cin, büyü, doğaüstü varlıklar ve İslami motifler etrafında şekillenen anlatılar aracılığıyla popüler bir tür haline gelmiştir. Bu türün yükselişinde dini sembollerin pazarlanabilirliği kadar, Türkiye toplumundaki bastırılmış korkuların ve çözülmemiş toplumsal travmaların etkili olduğu da gözlemlenmektedir. Çağla Coşar’ın (2020) da vurguladığı üzere, Türkiye’deki korku sineması, sıklıkla tarihsel travmaların, ataerkil normların ve dinsel baskıların sinemasal bir dışavurumu olarak işlev görmektedir.

Birçok yerli korku filminde, özellikle cin teması, sadece dini bir korkunun değil, aynı zamanda cinsellik, kadının toplumsal konumu, sınıf ayrımı ve aile içi şiddet gibi bastırılmış meselelerin alegorik düzlemde anlatılmasına olanak tanır. Hasan Karacadağ’ın *Dabbe* serisi bu bağlamda, hem dini korkunun ticarileştirilmesi hem de toplumsal kaygıların bir metaforu olarak değerlendirilebilir. Alakuş (2021), Karacadağ’ın filmlerinde bilimin yetersizliğinin, modern bireyin yalnızlığının ve dinsel söylemlerin yeniden üretiminin altını çizer.

Yerli korku sineması, yalnızca doğaüstü unsurlar üzerinden değil, aynı zamanda sosyopolitik alegoriler yoluyla da işlev görmektedir. Özellikle *Baskın* (2015) gibi filmler, otoriter devlet yapısına, bastırılmış erkeklik krizine ve sistemin birey üzerindeki psikolojik tahakkümüne dair eleştiriler içermektedir. Evren’in (2019) “fantastik Türk sineması”na dair çözümlemeleri, bu tür anlatıların genellikle otorite, din ve aidiyet gibi konular etrafında biçimlendiğini ortaya koyar.

Ayrıca, *Bina* (2019) ve *Kuyu* (2020) gibi “arthouse” korku-gerilim filmleri, klasik cin anlatılarından uzaklaşarak toplumsal tekinsizliği ve bireyin parçalanmış aidiyet duygusunu sinemaya yansıtmıştır. Bu filmlerde korku, doğrudan doğaüstü varlıklardan değil, gündelik hayattaki kurumsal baskılardan, kentleşme süreçlerinden ve modern yalnızlıktan beslenir.

Tüm bu bağlamlarda, yerli korku sineması yalnızca dini korkuların değil, aynı zamanda toplumsal, politik ve kültürel çatışmaların sahnesi olarak da okunabilir. Türk

sinemasında korku türü, bastırılmış travmaların, bastırılan bedenlerin ve tarihsel şiddetin geri dönüşünü temsil eden bir anlatı mecrası haline gelmiştir.

7.1. Mekan ve Hafıza İlişkisi: Yerli Korku Sinemasında Tekinsiz Alanlar

Korku sinemasında mekan, yalnızca olayların geçtiği bir zemin değil; aynı zamanda karakterlerin ruh halini, toplumsal bellekle olan bağlarını ve bastırılmış travmaları temsil eden aktif bir anlatı unsurudur. Özellikle yerli korku sinemasında mekanın işlevi, sıklıkla tarihsel bellek, kültürel kodlar ve dinsel arka planla birlikte ele alınır. Bu bağlamda mekan, hem bireysel geçmişin hem de kolektif travmaların taşıyıcısı olarak işler.

Ayça Çiftçi'nin de vurguladığı gibi (2010), Türkiye sinemasında mekân, genellikle ideolojik olarak “güvensiz”, “çözümeyen” ve “tekinsiz” bir niteliğe sahiptir. Bu durum, korku türünde daha da görünür hale gelir. Özellikle metruk evler, köyler, eski apartmanlar ya da şehirden uzak mekânlar; yalnızca fiziksel bir korku ortamı değil, aynı zamanda toplumsal dışlanmışlığın, sınıfsal ayrımın ve kültürel çözülmenin simgesine dönüşür.

Baskın (2015) filminde terkedilmiş karakolun sonsuz bir kâbus mekânına dönüşmesi, yalnızca fiziksel bir tehdit değil, aynı zamanda otoritenin çürümüşlüğüne ve hafızanın bozulmasına dair alegorik bir anlatıdır. Benzer biçimde *Bina* (2019), sıradan bir apartman dairesini bürokratik paranoyanın, korku ve yalnızlığın kaynağına dönüştürerek mekânın boğuculuğu ile hafızanın parçalanmışlığını bir arada işler.

Mekânın tekinsizleşmesi, sıklıkla geçmişle olan bağın asla tam olarak kopamamasıyla ilişkilidir. Bu durum, Sigmund Freud'un “das Unheimliche” (tekinsiz) kavramı ve Homi Bhabha'nın postkolonyal bağlamda geliştirdiği “yerinden edilme” ve “melezlik” kavramlarıyla örtüşür. Tekinsiz mekânlar, izleyiciye hem tanıdık hem yabancı gelen bir atmosfer sunarak, bastırılmış geçmişin yeniden yüzeye çıkmasına zemin hazırlar.

Ayrıca, yerli korku sinemasında mekân, sıklıkla hafızanın saklandığı, travmanın geri döndüğü bir zaman kapsülü niteliği taşır. Karakterlerin çocukluk evlerine dönüşü, terk edilmiş köylerde yaşanan doğaüstü olaylar ya da kent içi

yalnızlaştırıcı apartmanlar; geçmişin tekrar tekrar çağrıldığı, kolektif hafızanın dışavurulduğu sahnelere dönüşür. Coşar'ın (2020) analizinde bu tür mekânlar, “toplumsal travmanın mekânsal alegorileri” olarak tanımlanır.

Bu bağlamda uygulama kısa filmi *İğne Düştüğünde*'nin geçtiği mekânın da yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve kültürel olarak kodlanmış bir alan olduğu düşünülebilir. Karakterin mekânda hissettiği boğuntu, yalnızlık ya da geçmişle yüzleşme hissi, Türk korku sinemasında mekânın taşıdığı yükü doğrudan ilişkilidir. Filmde mekan bir tanık ya da fail olarak işlev görür.

7.2. “İğne Düştüğünde”: Mekanın Hafızayla Zehirlenmesi

İğne Düştüğünde, geçmişle bağ kurma arzusuyla köyüne dönen bir ressamın (Caner) gitgide boğucu hâle gelen mekansal deneyimini ve travmatik yüzleşmesini konu alır. Filmdeki ev, ilk bakışta sıcak ve misafirperver bir karşılamının mekanı gibi görünse de ilerleyen sahnelerde zamanın katılaştığı, seslerin çoğaldığı, hafızanın maddeye döndüğü bir kapana dönüşür.

Mekanın hafızayla dolup tekinsizleşmesi, Türk korku sinemasının özellikle arthouse örneklerinde sıkça kullanılan bir anlatı stratejisidir. *Bina* ve *Kuyu* gibi filmlerde de olduğu gibi, tanıdık mekânlar (apartman dairesi, köy evi, iş yeri vb.) aniden karakterin bastırıldığı geçmişle, aile sırlarıyla ya da travmayla dolu bir alana dönüşür. *İğne Düştüğünde*'de bu süreç, bal çerçevesi, arı, kovan ve vızıltı sesleri gibi hem doğal hem de işlevsel semboller aracılığıyla kurulur.

Caner'in geçmişle kurmak istediği bağ, resim sanatı üzerinden bir iyileşme ve aidiyet kurma arayışı iken; Selvi ve Nazlı karakterlerinin temsil ettiği yerel hafıza, bu arayışı bastırmakta ve dönüştürmektedir. Özellikle Caner'in harabe evde sergi açma hayali, ailesinin göç etmesiyle kopan bir hafızaya tutunma çabasıdır. Fakat bu çaba, geçmişin boşluklarıyla değil, onun zehirli kalıntılarıyla yüzleşmesine neden olur.

Filmin kilit noktası olan arı iğnesi ve kapan metaforu, yalnızca fiziksel bir tehdit değil, aynı zamanda tarihsel adaletsizliğin sembolik bir karşılığı olarak çalışır. Caner'in geçmişte neler yaşandığını tam olarak bilmemesi, konuşmaların sürekli

kesintiye uğraması ve mekânın yapısal olarak dağınıklığı, yerli korkuda sıkça rastlanan bilinçdışı hafıza temasına işaret eder.

Ayrıca, Selvi'nin yavaş yavaş tehdide dönüşmesi, sıradanın içindeki tekinsizliği ortaya çıkaran klasik korku ögesini yaratır. Selvi'nin dili, jestleri ve anlatıları aracılığıyla geçmiş hem inkâr edilir hem de kısmi biçimde açığa çıkarılır. Bu, *His House*'taki "duvarlardaki hayaletler" anlatısını andıran biçimde, mekânın kolektif travmanın taşıyıcısı hâline geldiğini gösterir.

Filmin finalindeki kırmızı kovan ve arı iğnesini temsil eden bıçak metaforu, bilinçdışının ve bedenin birleştiği noktada geçmişin birey üzerinde sadece anlatsal değil, fiziksel bir iz bıraktığını vurgular. Bu durum, Cathy Caruth'un travmanın deneyimlenmeden tekrar ettiği ve bedene kazındığı yönündeki görüşüyle örtüşür.

8. UYGULAMA BÖLÜMÜ: “İĞNE DÜŞTÜĞÜNDE” KISA FİLMİ ÜZERİNDEN HAFIZA, TEKİNSİZLİK VE IRKSAL YABANCILAŞMANIN TEMSİLİ

Bu çalışmanın uygulama ayağını oluşturan *İğne Düştüğünde* kısa filmi, korku sineması bağlamında tekinsizlik, bastırılmış hafıza ve kimlik temaları üzerinden biçimlenen özgün bir anlatı sunmaktadır. Filmin senaryo yapısı, mekân kullanımı ve karakter ilişkileri; tez boyunca tartışılan teorik yaklaşımlarla doğrudan bağlantılı bir biçimde kurgulanmıştır. Özellikle Stuart Hall’un temsil kuramı, Robin Wood’un bastırılmış olanın geri dönüşü tezi, Cathy Caruth’un travma anlatıları ve Homi Bhabha’nın postkolonyal melezlik kavramları bu kurguya yön veren temel teorik arka planı oluşturmıştır.

Filmin merkezinde yer alan Caner karakteri, kökleriyle bağ kurmak amacıyla daha önce hiç görmediği ve varlığını sonradan öğrendiği köyüne geri dönüp resimlerini oranın kültürel yapısıyla harmanlamak amacıyla olan genç ve acemi bir sanatçıdır. Bu geri dönüş, yalnızca nostaljik ya da estetik bir keşif süreci değil, aynı zamanda bilinçdışı bir yüzleşme ve bastırılmış travmalarla karşılaşma anlamı taşır. Caner’in bal çerçeveleri üzerine yaptığı resimler, geçmişi hem estetikleştirme hem de yeniden yapılandırma çabasını temsil eder. Ancak bu çaba, filmin ilerleyen sahnelerinde giderek dağılır; estetik olan, tekinsizleşir; anlatı, simgesellikten çıkıp bedensel ve fiziksel bir tehdit düzeyine taşınır.

Film boyunca mekân, yalnızca bir olaylar zincirinin sahnesi değil, aktif bir anlatı unsurudur. Ev, başlangıçta sıcak ve misafirperver görünse de, zamanla karakterin üzerine kapanan ve artık oraya ait olmayan bir arının kovanına dönüşür. Freud’un “tekensizlik” kavramı ve Bhabha’nın “yerinden edilmiş bellek” önerisiyle örtüşen bu mekân, karakterin kontrolünü yitirmesine neden olur. Bu noktada film, korku türüne özgü atmosferik gerilimi, karakterin içsel çözülmesiyle paralel bir biçimde inşa eder.

Özellikle anlatının merkezinde yer alan **arı**, **iğne**, **kovan** ve **kapan** gibi imgeler, yalnızca sembolik değil, aynı zamanda travmanın ve temsilin araçlarıdır. Arının sokması, bedensel bir geçmiş deneyimiyle işaretlenmeyi; iğnenin içeride kalması ise geçmişin hâlâ çıkmamış, çözülmemiş ve bilinçsiz bir biçimde sürdüğünü

temsil eder. Caruth'un tanımıyla bu, geçmişin doğrudan değil, ancak dolaylı, kesintili ve bedensel olarak geri dönmesidir.

Nazlı karakterinin ifadesizliği ve Selvi karakterinin giderek kontrolcü ve tehditkâr bir figüre dönüşmesi, toplumsal hafızanın nasıl baskıcı bir mekanizma olarak çalıştığını gösterir. Anlatının zirve noktasında arıcının geri dönüşü, hem fiziksel hem metafizik bir karşılaşma yaratır. Bu figür, o an Caner için bireysel bir hayalet değil, kolektif bir sessizliğin vücut bulmuş hali olarak tanımlanır. Bu bağlamda film, ırksal ya da kültürel yabancılaşmayı doğrudan temsil ederek açık bir anlatım sunmasa da etnik hafıza ve bastırılmış toplumsal anlatılar üzerinden bu kavramlara temas eder. Özellikle Caner'in son sahnede ait olduğunu etnik kökenin dilini konuşması, anlatının etnik-politik katmanını görünür kılar ve temsilin sınırlarını genişletir.

Filmde kullanılan anlatı yapısı, açık bir kötülük ya da canavar figüründen çok, sıradanın içindeki tekinsizliğe ve sessizliğin içindeki travmaya odaklanır. Bu tercih, filmin türsel olarak klasik korkudan çok, psikolojik toplumsal gerilim türüne daha yakın durmasını sağlar.

Sonuç olarak *İğne Düştüğünde*, bu çalışmada tartışılan ırksal yabancılaşma, toplumsal travma ve temsil stratejilerini yerli bir bağlamda yeniden düşünmeye imkân tanıyan, hem teorik hem de yaratıcı açıdan özgün bir kısa film uygulamasıdır. Film, korkunun yalnızca duygusal değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve politik bir katman olduğunu vurgular.

8.1. Karakterler

Caner

Genç ve acemi bir ressam. Köyüne geçmişle yüzleşmek ya da ondan bir anlam çıkarabilmek için dönmüştür. Sessiz, gözlemci, içine kapanıktır. Hafıza, beden ve sanat arasında gidip gelen kırılgan bir karakterdir. Filmin ilerleyişiyle birlikte çözülerek hem fiziksel hem de zihinsel olarak parçalanır.

Selvi

Ev sahibi kadın. Güteryüzlü görünse de davranışları arasında ürkütücü bir ölçülülük vardır. Geçmiş kontrol altında tutmak ister, anlatıdan çok suskunlukla hükmeder ve ilk intibanın aksine ölçsüzleşmeye başlar.

Nazlı

Selvi'nin genç yeğeni. Donuk, mesafeli, zaman zaman yumuşak. Konuşmalarının arasında boşluklar, cümlelerin ortasında susmalar vardır. Hafızanın bastırılmış hali gibidir. İçindeki gerçeklik sıkışmış ve ifade edilemezdir. Aynı zamanda muzip ve güvenilmez bir tavrı vardır.

Arıcı (Enişte)

Doğrudan görünmez, hikâyeler aracılığıyla var olur. Evin, hafızanın ve travmanın hayalete dönüşmüş halidir. Filmin sonunda fiziksel olarak geri döner.

8.2. Logline

Geçmişle yüzleşmek için ailesinin terk ettiği köye dönen genç bir ressam, hafızanın ve travmaların içinde giderek çözölen bir gerçeğin içine süröklendir.

8.3. Sinopsis

Genç ve acemi bir ressam olan Caner, ailesinin yıllar önce terk ettiği köye geri döner. Bal peteğine gerdiği tuval bezlerine yaptığı resimlerle geçmişle sanatsal bir bağ kurmak ister. Büyük bir çerçeve yaptırmak için gittiği evde yaşayan Selvi ve yeğeni Nazlı tarafından misafir edilen Caner, önce sıcak görönen bu ortamın zamanla tuhaflaştığını fark eder. Evdeki sessizlik, geçmişe dair üstü kapalı anlatılar ve açıklanamayan konuşmalar giderek çoğalır. Caner'i sokan bir arıyla birlikte, hafızası ve algısı çözölmeye başlar. Ev, bir sığınaktan çıkıp onu yutan bir hafıza kuyusuna, arı kapanına dönüşür. Giderek bedenine ve kimliğine yabancılaşan Caner, geçmişin yalnızca hatırlanacak değil, hesaplaşılacak bir yük olduğunu anlayacaktır.

8.4.Tretman

İğne Düştüğünde, bastırılmış hafızanın, mekâna sinmiş geçmişin ve kimlik kırılmasının iç içe geçtiği atmosferik bir korku-gerilim filmidir. Film, Caner adlı genç bir ressamın, ailesinin göç etmek zorunda kaldığı taşra köyüne yıllar sonra geri dönmesiyle başlar. Yanında getirdiği petek motifli resimler, onun geçmişiyle sanatsal bir bağ kurma ve aidiyet arayışının simgeleridir. Bu geri dönüş, hem fiziksel hem de zihinsel bir yolculuktur.

Caner köye gittiğinde resimleri için çerçeve yaptırmak için Selvi ve onun içine kapanık yeğeni Nazlı'nın yaşadığı eve gider. Selvi sıcak, ancak kontrolcü bir ev sahibidir; Nazlı ise sessizliğiyle Caner'in huzursuzluğunu artırır. İlk başta misafir gibi görünen Caner, orada geçirdiği kısa süreli zamanda evin bir parçası hâline gelir, ancak bu parça oluş, onu bir nesneye dönüştürmeye başlar. Zamanla mekân tekinsizleşir; çözilememiş bir ölüm hikayesi, vızıltılar, imalı konuşmalar ve tanıdık olmayan sesler, Caner'in algısını sarsar.

Film boyunca Caner'in geçmişe dair net bir bilgiye sahip olmaması, her yeni bilgi kırıntısıyla daha büyük bir bilinmezliğe dönüşür. Kulağının arkasında beliren bir arı iğnesi, onun bedeninin bile artık kendisine ait olmadığını hissettirir. İğne, geçmişin fiziksel olarak bedene saplanmış hâlidir. Caner, resimini astığı bu evde artık kendi hikâyesini değil, bastırılmış bir kolektif hafızanın parçasını sergilemektedir.

Finalde arıcının dönüşüyle birlikte gerçek ve hayal, geçmiş ve şimdi, kimlik ve aidiyet tümüyle bulanıklaşır. Caner, geçmişin yalnızca hatırlanacak bir şey olmadığını; onun daima geri dönen, bedene sinen ve konuşulmayanla büyüyen bir varlık olduğunu fark eder. Kapanışta söylediği etnik kökeni olan azınlık dilindeki cümle, bireysel arayışın politik ve etnik bir yüzleşmeye dönüştüğü anı temsil eder. Sonunda, bastırılan geçmişin ağırlığı Caner'in omuzlarına biner. Bir kapan gibi çalışan ev, onu da içine alır. Film, Caner'in aradığı kimliğe değil, kimliğin altında ezildiği bir ana ulaşmasıyla sonlanır.

İğne Düştüğünde, korkunun sadece doğaüstüyle değil, tarihsel belirsizlikle, hafızayla ve temsil edilemeyenle ilişkili olabileceğini gösteren atmosferik bir kısa filmidir.

8.5. Senaryo

SAHNE-1 İÇ/GÜN/RESİM ATÖLYESİ

Caner, petek deseni ve arı motifleri çizdiği tuval bezlerini boyar, bal çerçevesinin üzerine gerer ve bir petek balı parçalayıp süzerek cila olarak resmin üzerine akıtır.

SAHNE-2 DIŞ/GÜN/BAHÇE

Kuyunun içini görürüz. Caner kuyuya bakmaktadır. Nereden geldiğini bilmediğimiz teneke sesi giderek artarak duyulur. Ses kesilir. Kulübenin kapısı açılır. Selvi dışarı çıkmadan bağırır.

SELVİ: Nazlı!

Caner kafasını kuyudan kaldırıp karşısında olan kapısı açık kulübeye bakar. Selvi dışarı çıkar. Bir daha Nazlı'ya seslenecekken Caner'i fark eder.

CANER: Merhaba.

SELVİ: Merhaba, hoş geldiniz bal mı alacaktınız?

Selvi, Caner'in elini, içerisinde bal çerçevesini tuval olarak kullandığı bir resim bulunan çantasına uzatır. Selvi çerçeveyi fark eder.

SELVİ: Yoksa balı mı beğenmediniz?

Caner, resmi çantadan çıkarıp Selvi'ye gösterir.

CANER: Hayır resim bu, bal çerçevesine yaptığım bir resim. Ressamım ben.

SELVİ: Benim yeğen de resim yapıyor. Her yerini boyadı evin. Çerçeve mi alacaksınız?

CANER: Evet ama daha büyük bir çerçeve yaptırmak istiyorum. Burada yaptırabilirsiniz dediler.

Nazlı kapıya çıkar.

NAZLI: Efendim teyze?

SELVİ: Boyayı bitirdiysen gel diğer kovana götür.

NAZLI: Daha bitmedi.

Selvi, Caner'e döner.

SELVİ: Nazlı, yeğenim. Sen onunla geç içeri ben burayı toparlayıp geliyorum. Abine çay da ver kızım.

Nazlı ve Caner birbirine bakar. Selvi kulübeye girip kapıyı kapatır.

SAHNE-3 İÇ/GÜN/SALON

Caner, salonda oturup su bardağında ayran içmektedir. Bardağın dibindeki son yudumunu alıp ayağa kalkar. Salonun diğer ucunda muşambanın üzerinde tabureye oturup kovanı mavi renge boyayan Nazlı'ya doğru yürür. Nazlı'nın arkasında durur. Nazlı, Caner'i fark etmemiştir.

CANER: Fırçayı biraz daha geriden tut. Önce ucunu değdir sonra ilerlerken bastır. Daha iyi olacaktır.

Nazlı ifadesiz bir suratla Caner'e bakar ve tekrar önüne döner. Caner, Nazlı'nın yanına eğilip elinden tutarak fırçayı konumlandırıp bir çizgi atar. Nazlı yapmacık bir şekilde gülümser.

NAZLI: Teşekkür ederim. Ben de resim yapıyorum biliyorum.

Caner ayağa kalkıp biraz daha kovanı inceler. Henüz maviye boyanmayan kısımlardaki kırmızı renk dikkatini çeker.

CANER: Kırmızıya mı boyamıştın önceden?

NAZLI: Güzel olur diye düşünmüştüm şey dedi teyzem...

Caner, Nazlı'nın lafının arasına girerek güler.

CANER: Arılar kırmızı rengi ayırt edemez.

Nazlı, kafasını sallayıp önüne dönerek boyamaya devam eder.

CANER: Teyzen ne yapıyor orada. Çerçeve mi çakıyor?

NAZLI: Yok, yaban arıları için kapan yapıyor tenekeden. Bu ara dadandılar kovanlara.

Caner anlamsız bir şekilde bakınca Nazlı, parmağıyla önündeki açık olan pencerenin arasında duran salça kutusunu gösterir.

NAZLI: Şunlardan yapıyor, çiviyle delip.

Nazlı, elindeki fırçayı kenara koyup elini eteğine silerek ayağa kalkar ve Caner'e döner.

NAZLI: Buralı mısınız?

CANER: Aslen buralıyım ama ilk kez geliyorum.

NAZLI: Pek tanıdığınız yok o zaman buralarda.

Caner birkaç saniye duraksar.

CANER: Kimseyi tanımıyorum henüz. Yeni geldim sayılır, birkaç gün oldu. Kasabada bal satan dükkanlara sordum, onlar da buranın adresini verdiler.

NAZLI: O zaman Selvi teyzemin durumunun nasıl olduğunu da bilmiyorsunuz.

CANER: Ne durumu?

NAZLI: Üç sene önce nevrüza doğru eniştemin arıları oğul vermiş, eniştem de oğulu bulup kovana getirmek için gitmiş. Kovanlar dağın eteğinde, yukarı köye daha yakın yani. Eniştem, aramak için köye doğru çıkarsa köydekilerin onunla kavga edeceğinden hatta öldüreceğinden korkuyordu teyzem.

Selvi içeri girer. Nazlı kovanı boyamaya devam eder.

SELVİ: Kusura bakmayın çay bitmiş, demledim şimdi. Şu resme bir daha bakabilir miyim?

Caner koltuğun üzerindeki çantayı alıp resmi çıkarır ve Selvi'ye uzatır. Selvi resmi alıp gözüyle inceleyip parmağını resmin üzerine doğru uzatır.

SELVİ: Dokunabilir miyim? Ellerim temiz.

CANER: Tabi ki ama dikkat edin dağılabilir. Eskiz aslında bu, daha tamamlamadım yani.

Selvi elini hafifçe resmin üzerinde gezdirip dokusunu inceler ve resmin sağ alt köşesindeki Caner yazısında durur.

SELVİ: Çok güzelmiş Caner Bey.

Selvi kafasını kaldırıp Caner'in arkasındaki boş duvara bakar.

SELVİ: Bu duvarda çok güzel durmaz mı Nazlı?

CANER: Teşekkür ederim. Bir sergi yapacağım yakında. Sergiden sonra size bir tane hediye etmek isterim.

SELVİ: Sergi zamanı geri veririm size. Olmaz mı?

Caner, birkaç saniye durup gergin bir şekilde düşünür ve isteksiz bir şekilde cevap verir.

CANER: Yani, şey... Olur, neden olmasın da çok fazla çalışmam yok henüz bu tarzda. O yüzden çok önemli her biri benim için. Dikkatli bakın olur mu?

SELVİ: Çekiç ver kızım.

Selvi, Caner'in yanından geçip koltuğun üstüne çıkarak resmi duvarın üzerinde tutar ve yer belirler. Nazlı çekici teyzesine uzatır. Selvi, Caner'e dönüp resmi uzatır. Caner resmi tutar. Selvi, Nazlı'dan çekici ve çiviği alıp duvara çakmaya başlar. Çekiç sesi giderek yükselirken, Caner tedirgin bir şekilde resme bakar. Ses kesilir. Selvi, Caner'in elindeki resmi çekerek alır ve duvara asar. Koltuktan inip geriye doğru birkaç adım atıp durur ve suratında hafif bir gülümsemeyle resmi inceler. Selvi resme bakarak konuşur.

SELVİ: Şansına eşim de sen gelmeden yarım saat önce arılara bakmaya gitti. Bizim arılar oğul vermiş galiba.

Kısa bir sessizlik olur ve Selvi, Caner'in onu anlamadığını düşünüp Caner'e döner.

SELVİ: Ana arıyla birlikte bir sürü arı yeni yavruları doğurmak için başka yere giderler. Yeni yavrudıkları için oğul denir.

CANER: Biliyorum, uzun zamandır arılar hakkında araştırma yapıyorum.

SELVİ: Çok güzel, biz çayımızı içene kadar Mehmet de gelir, muhabbet edersiniz. Buraların en iyi arıcısıdır. Taze bal da çıkarayım sana belki bal da almak istersin.

Selvi gülerek kapıya doğru hareketlenir.

CANER: Zahmet etmeyin lütfen çok kalmayacağım.

SELVİ: ay içmeden yollamam. Selvi odadan çıkar.

Caner, resme bakarak koltuğa doğru yürüyüp oturur. Boya yapmakta olan Nazlı'ya bakar.

CANER: Teyzen aslında iyi görünüyor. Çok cana yakın bir kadın.

Nazlı, kafasını kovanın başından kaldırıp Caner'e bakar.

NAZLI: Eniştem o gün geri dönmedi.

Caner'in şaşkınlıktan gözleri büyür, iki eliyle oturduğu koltuğu sıkıca tutar. Nazlı, fırçayı kovanın üzerine bırakır, gözüyle kapıyı kontrol edip hızlıca Caner'in yanındaki sandalyeye oturup Caner'e doğru yaklaşır.

NAZLI: Jandarma günlerce eniştemi aradı. Ölüsü bile bulunamadı. Zavallı teyzem hala eniştemin geri döneceğini düşünüyor.

Caner konuşmaya yeltenir. Ağzından birkaç anlamsız hece çıktıktan sonra eliyle yüzünü sıvazlayıp sakince konuşmaya çalışır.

CANER: Köylülerden bahsetmiştin, gerçekten köylüler yapmış olabilir mi? Yani aralarında ne problem vardı?

Nazlı'nın gözleri dolar ve titreyerek anlatmaya devam eder.

NAZLI: Bilmiyorum... Belki de onlar yaptı. Korucu olduğu için sevmezlerdi zaten. Zavallı teyzem hep anlatır nasıl çıkıp gittiğini. Üstüne maskeyi giymiş, altında kot pantolon, eline de körüğü alıp çıkmış evden. Ha bir de sarı çizmeleri vardı onları giyerdi hep, o gün de giymiş. Teyzem de sarı çizmeli Mehmet Ağa diye dalga geçerdi. O da "Sarı Çizmeli Mehmet Ağa" türküsünü söyleyerek teyzemle uğraşırdı hep.

Nazlı, cama doğru bakıp iç çeker.

NAZLI: Bazen böyle sessiz sakin akşamlarda yüreğim ağzıma gelir. Eniştem şu yolun sonunda görünecekmiş gibi hissederim.

Selvi'nin ayak seslerini duyarız. Nazlı koşarak kovanın başına geçer. Selvi, elinde tepsiyle içeri girer. İçinde bisküvi, bir tabak bal, peynir, ekmek ve çay bardakları olan tepsiyi masaya bırakır.

SELVİ: Şu balın güzelliğine bir bak.

Caner, oturuşunu düzeltir ve tedirgin bir şekilde Selvi'ye bakar.

CANER: Siz... Siz istediğim büyük çerçeveyi yapabilecek misiniz?

SELVİ: Onu eşimle konuşman lazım, marangozda yaptırırsınız onu ancak, sonra mumunu burada çekeriz. Küçük olsa ben yapardım zaten.

Caner, rahatsız olur ve ayağa kalkmak için hareketlenir.

CANER: O zaman sonra geleyim ben.

SELVİ: Şu baldan yemeden bırakmam. Hem niye o kadar büyük bir çerçeve istiyorsun ki? Caner tekrar yerine oturur ve arkasında asılı olan resmi göstererek yaptığı işi heyecanla anlatır.

CANER: Bal çerçevesine yaptığım bu resim gibi 12 tane daha var. Aslında bunu yapmamın sebebi köklerimle bağ kurmak. Bu yüzden burada ailemden kalan, köydeki eski harabe evde ilk sergimi açmak istiyorum.

Selvi'nin kaşları çatılır.

SELVİ: Sen buralı mıydın? Hiç görmedim ben seni.

Caner cevap vermeden önce birkaç saniye düşünür.

CANER: Evet. SELVİ Neresinden?

Caner, sinirli bir ifadeyle onu izleyen Selvi'yi kontrol ederek konuşur. Selvi'ye baktıkça duraksar ve gerildiği için konuşmayı uzatır.

CANER: Buralıyım işte. Buralıymışım yani. Ben küçükken göçmüşler buradan. Gerçi çokta uzaklaşmamışlar, annemin köyüne göçmüşler ama hiç getirmediler beni buraya, anlatmadılar buraları hiç. Ben İstanbul'a üniversite okumaya gittiğimde de benimle beraber geldiler. Köyümüzün burası olduğunu hiç bilmiyordum. Ben nereli olduğumu öğrenmek için geldim. Tek başıma geldim zaten. Anama, babama sürpriz yapıp getireceğim sergiye. Ressamlar bu sıralar hep yapıyor bunu; köylere, kasabalara atölye kurup sergiler yapıyor.

Selvi'nin ses tonu yükselir.

SELVİ: Evin nerede evin?

Caner çekinerek soruları yanıtlamaya devam eder.

CANER: Köyün yukarı tarafında. Yıkılmış, harabeye dönmüş zaten oralar. Otelde kalıyorum ben merkezde. Niye bağıriyorsunuz?

SELVİ: Konuşmandan anlamıştım zaten.

CANER: Neyi anladınız? Ne demek istiyorsunuz? Selvi başını, açık olan kapıya doğru çevirerek sessizce konuşur.

SELVİ: Niye kaçmışlar haberin var mı?

CANER: Kim kaçmış?

Selvi, Caner'e döner.

SELVİ: Bizi nereden öğrendin? Sizin evin oralarda da arıcılar var.

CANER: Kasabada balcılara sordum burayı tarif ettiler. Çerçeve, kovan işlerini en iyi siz yaparmışsınız.

Selvi, sessiz bir şekilde Caner'i süzer. Caner ayağa kalkar.

CANER: Ben kalkayım artık.

Selvi, ayağa kalkarak Caner'in önüne geçip sevecen bir tavırla konuşur.

SELVİ: Hayır, bekle Mehmet bey gelsin çayımızı içelim, yemek yiyelim birlikte.

CANER: Gerçekten çok teşekkür ederim, sağ olun ama hava kararmadan gideyim, yollar çok ıssız.

SELVİ: Kimsen yokmuş işte gidip bir de yemekle uğraşma, yiyelim sonra motorla bırakırız seni kasabaya. Bu saatten sonra minibüs geçmez buradan.

CANER: Saat daha beş. Bana yedide araç gelir dediler. En olmadı yürürüm en fazla bir saat sürer. SELVİ Sen yürüyene kadar hava kararır, kurt iner.

Caner, gerilir. Yerine oturur ve üzerindeki ceketin yakalarını tutarak birleştirir. Selvi, camı kontrol ederek oturur.

SELVİ: Sobayı da kurmadık daha. Üşümemiştir inşallah. Bazen kapıyı duymuyoruz, üst katta oturuyoruz hep. Mehmet bey camın önünden mutfak kapısının anahtarını alıyor. Arılara gittiğinde anahtarını düşürüyor hep. Zaten bu kapının

anahtarı olsa çamurlu çizmeleriyle girip ortalığı toz toprak ediyor. Böylesi çok daha iyi. Her yaşta küçük çocuk gibisiniz.

Selvi kakhaha atarken, Caner zorla gülümsemeye çalışır.

CANER: Yok, üşümüyorum.

Selvi, konuşurken belirli aralıklarla cama bakar.

SELVİ: Balcılar da işini biliyor. Bizim ballarımız en iyisidir, malzemelerimiz en sağlamdır. Arılara hiç şerbet vermiyoruz, doğal çiçek balı. Yukarıdakilerin balları hep şekerleniyor, dağın başında soğuktan çiçek bile bitmiyor zaten. Bir de bir pisler sorma. Onların balı yenmez.

Selvi, cama doğru baktıkça Caner de tedirgin bir şekilde camı kontrol eder.

CANER: Evet bana da öyle dediler.

SELVİ: Ne dediler?

CANER: Sizininki en iyisidir dediler.

SELVİ: Kızım çay olmuştur getir de doldur.

Nazlı kalkıp mutfaktan çaydanlığı almaya gider.

CANER: Evin orda balcılar var dediniz de ben hiç kimseyi görmedim o çevrede.

SELVİ: Eskiden vardı. Demek onlar da gitmiş.

Selvi kakhaha atar. Nazlı içeri girer ve Caner'in önündeki sehpa doğru eğilerek boş çay bardağını doldururken camın önündeki tenekeden ses gelir. Nazlı ürkerek elini titretir, Caner'in bacağına biraz sıcak su sıçrar. Caner bacağının acısı ve duydukları sesin korkusuyla irkilip cama döner. Selvi gülümseyerek ayağa kalkıp cama doğru yönelir.

SELVİ: Bir tane yaban arısı yakaladık herhalde.

Nazlı çaydanlığı tepsiye bırakır.

NAZLI: Çok yandın mı?

CANER: İyiyim, bir şey yok.

Selvi, camın arasında duran teneke kutuyu alırken cam kapanır ve mutfağın anahtarı içeride kalır.

SELVİ: Arılar deliklerden çok rahat giriyorlar ama iç tarafı keskin olduğu için çıkamıyorlar.

Selvi, elinde tuttuğu teneke arı kapanını getirip Caner'e verir. Caner, tenekeyi korkuyla kulağına yaklaştırmaya çalışırken vızıldama sesi artar ve bir anda kesilir. Caner tenekenin içine bakmak için tek gözünü kapatıp deliklerden birine yaklaşarak içerisine bakarken hızlı bir vızıldama ve tenekeye çarpma sesi duyulur. Caner korkuyla tenekeyi yere düşürür ve kapağı açılır. Vızıldama sesi etrafta yayılırken yerdeki tenekeyi görürüz. Vızıldama kesilir.

CANER: Soktu.

Caner ayağa kalkar.

SELVİ: Otur, bir şey olmaz yoğurt sürelim. Kızım hadi yoğurt getir dolaptan.

Nazlı mutfığa koşar. Caner koltuğa oturur.

CANER: Bakabilir misiniz iğne kalmış mı içinde?

Selvi, donuk bir ifadeyle Caner'e doğru yaklaşır.

SELVİ: Yaban arısı daha kuvvetlidir. İğnesini bırakmaz ama zehri kuvvetlidir.

Selvi, Caner'in yanına oturur ve elini Caner'in omzunda gezdirip sırtına ve daha sonra koltuğa sürer.

SELVİ: Bizim arılar olsa zaten ölüsü olurdu burada bir yerde. Arı ölse de iğnesi biraz daha yaşar, hareket eder.

Selvi, başını kaldırıp Caner'e bakar.

SELVİ: Bunu da bilir misin?

Caner gerildikçe Selvi daha yavaş hareket ederek elini Caner'in kulağına doğru götürür.

SELVİ: Bal arıları iğnelerini düşürürlerse ölürlər.

Caner kendini geri çeker.

CANER: Tuvalet ne taraftaydı?

SELVİ: Üst katta solda.

Selvi eliyle tuvaleti işaret ettikten sonra Caner hızla ayağa kalkıp tuvalete yönelir. Elinde yoğurt dolu kaseyle gelen Nazlı'yı görüp elinden kaseyi alır ve merdivenlerden çıkıp tuvalete girer.

SAHNE-4 İÇ/GÜN/TUVALET

Caner, lavabonun kenarına koyduğu yoğurt kasesine parmağını batırır, klozetin arkasında duran aynaya yaklaşp kulağının arkasını görmeye çalışarak arının soktuğu yere sürerken iğneyi fark eder ve aynaya daha da yaklaşarak parmağının ucuyla tutup çeker. Yakından baktığında hareket etmekte olan arı iğnesini görürüz.

SAHNE-5 İÇ-DIŞ/GÜN/TÜM EV-BAHÇE-ODUNLUK (PLAN SEKANS)

Tuvaletten çıkıp merdivenlere yönelir. Alt kata inmesine birkaç basamak kala evin dışarısından, uzaktan gelen belirsiz bir şarkı sesi duyar ve sesin artarak yaklaştığını fark eder. Ses "Sarı Çizmeli Mehmet Ağa" şarkısının ritmini andırıyordur. Dinlemeye çalışır ve merdivenlerden inip sesin geldiği yöne doğru mutfaktan içeri girer. Camdan dışarı bakar. İlerideki ağaçların arasında arıcı kıyafetli birini görür. Arıcı, onu izleyen Caner'i görünce şarkı söylemeyi bırakır. Caner yavaş bir arı vızıltısı duymaya başlar. Bir süre birbirlerine bakarlar ve arıcı el sallar. Caner korkuyla kenara çekilir. Arı sesi durur. Caner derin bir nefes alıp tekrar pencereden dışarı bakar, arıcı hala orada durmaktadır. Birkaç saniye sonra arıcı eve doğru hızlı bir şekilde yürür. Arı sesi tekrar başlar ve giderek şiddetini arttırır. Caner, kulaklarını tutarak mutfaktan çıkar. Nefes nefese salona girip hızlıca içerideki perdeleri kapatır. Titreyerek etrafına baktığını gören Nazlı ve Selvi şaşırır. Caner, ona bir şeyler söylemeye çalışan Nazlı ve Selvi'yi fark eder ama arı vızıltısından başka hiçbir şeyi duymaz. Nazlı kapıyı açmak için salondan çıkmaya çalışırken Caner onu tutarak içeri savurur. Masanın üstünde bal tabağının içinde duran bıçağı alıp evdekilere doğrultarak salondan çıkar. Evin kapısına yavaşça yaklaşp başını yaslar. Yumruklanmış kapının hareketini görürüz. Kapının hareketi kesilir ve Caner koşarak salondaki camın önüne gidip perdeyi aralayarak dışarıyı kontrol eder. Aşağı baktığında arı kapanının camın arasında olduğunu ve onun yanında olması gereken anahtarın yerinde olmadığını görür. Caner camın önünde beklerken, salondan çıkıp mutfağa doğru ilerleriz. Mutfak kapısını açan arıcıyı

görürüz. Arıcı içeri girip salona doğru yönelirken mutfaktan bahçeye çıkarız. Evin pencerelerini görerek ilerleriz. İlk pencerede, birinci odanın açık kapısının önüne gelip duran arıcıyı görürüz. Yanındaki odanın penceresinde de arıcıya doğru bakan Caner'i görürüz ve evin önüne doğru ilerleriz. Caner, kapıyı açıp çıkar ve evin arkasına doğru koşmaya başlar. Evin arkasındaki duvarın önünde durur ve sonu kapalı olan odunluğa girip kasaların arkasına saklanırken birkaç metre önünde duran içerisinden ışık çıkan kırmızı renkli kovana fark eder. Yavaşça kovana doğru ilerlemek için hamle yaptığında ona doğru koşan arıcının bacaklarını görürüz. Caner'i yakalar, yere düşüp debelenirler. Caner, arıcının üstünden kalkar. Arıcının karnından çekip çıkardığı kanlı bıçağı korkuyla yere düşürür. Maskenin içinde gözleri kapalı olan bir adam görürüz. Caner elini arıcının maskesinin altından sokup yüzüne doğru uzatır. Gerçek olup olmadığını anlamak için çenesini tutup sallar, arıcının ağzı açılır ve biraz kan boşalır. Caner, arıcının gerçek bir insan olduğunu anlayınca ağlamaya başlar.

CANER: Ew çê bû hate serê mên xudde?

Caner ağlarken arkasına dönüp kırmızı kovana bakar ve sürünerek kovana doğru ilerler. Kovanın üstüne geldiğinde içerisindeki ışığa doğru bakarken aşağı doğru inip yerdeki kanlı bıçağa yaklaştığımızda bıçak, arı iğnesi gibi hareket etmeye başlar.

Ekran kararır.

Ağlamaklı olan Nazlı'nın sesini duyarız.

NAZLI: Teyzem gelmeden önce, bana arılardan çok korktuğunu söylemişti. Arı soktu zaten teyzem de gördü, ondan sonra eniştemin geldiğini görünce korkup kaçtı herhalde. Eniştem de onu öyle kaçarken görünce hırsız sanıp kovalamıştır.

SON

9. FİLM ANALİZİ: “İĞNE DÜŞTÜĞÜNDE”

Cem Deniz Karakoçoğlu’nun yönettiği İğne Düştüğünde, bastırılmış bir geçmişin mekân aracılığıyla geri döndüğü, atmosferik yapısı ve sembolik diliyle örülmüş yerli bir korku anlatısıdır. Film, Caner adlı bir ressamın kökenini öğrenip sanatına aktarmak amacıyla geldiği taşra mekânında, geçmişle kurmak istediği bağın gitgide kontrol edilemez bir tekinsizliğe dönüşmesini konu alır. Kısa film, klasik korku anlatılarından farklı olarak doğrudan fiziksel tehditten çok, psikolojik, kültürel ve tarihsel belirsizliklerden beslenir. Bu yönüyle film, yerli korku sinemasının güncel bir örneği olarak okunabilir.

9.1. Hafızanın Maddeye Dönüşmesi: Bal, Çerçeve ve Petek

Film, Caner’in petek deseniyle bezediği resimlerini bal çerçevelerine germesiyle başlar. Bu sahne, karakterin kültürel bellekle bağ kurma arzusunu imgeler. Ancak bu bağ, görsel sanatın zarif bir jesti olarak değil, tıpkı bal gibi yapışkan ve dağılma potansiyeli taşıyan bir maddesellikle kurulur. Bu geçmişin romantize edilmiş bir temsilinden çok, onun dağılgan ve bozulabilir doğasına işaret eder.

Caner’in “bu resimleri köydeki eski evde sergilemek” istemesi, kişisel hafızayı kamusal bir yüzleşmeye dönüştürme niyetidir. Ancak bu niyet, Selvi ve Nazlı’nın temsil ettiği yerel hafızanın direnciyle karşılaşır. Ressamın getirdiği hafıza, evin oraya ait olmayan sahiplerinin zaten taşıdığı sessiz yükü çarpıştır.

9.2. Mekânın Tekinsizleşmesi: Evin Hafızayla Zehirlenmesi

Freud’un “tekinsizlik” (das Unheimliche) kavramı, tanıdık olanın bir anda yabancılaşmasıyla ortaya çıkan bir duyguyu ifade eder. *İğne Düştüğünde* filminde bu duygu, adım adım inşa edilir. Nazlı’nın ifade yoksunluğu, Selvi’nin aşırı kontrollü sıcaklığı, evin içindeki sessizlik ve dışarıdan gelen sesler, tanıdık olanın altında gizlenen bir tehdidi sezdirir.

Evin içinde giderek artan huzursuzluk, Selvi’nin, Caner tarafından kaybolduğu düşünülen kocasıyla ilgili anlatısı ve Caner’in vücuduna giren iğneyle birlikte yoğunlaşır. Tuvaletteki sahne, travmanın artık yalnızca anlatılmakla kalmayıp

bedensel bir iz hâline geldiğini gösterir. Cathy Caruth'un travma kuramına göre, bastırılan geçmiş kendini doğrudan değil; kesintili, dolaylı ve bedensel biçimlerde gösterir. Caner'in boynundan çıkan iğne, geçmişin sembolik değil, fiziksel olarak bedene kazınmış hâlidir. Arı soktuktan sonra Caner'in içinde bulunduğu panik hali ve bunun beraberinde getirdiği şoktan kurtulana kadar filmin siyah beyaz olması, Caner'in o an yaşadığı travmanın genlerinde ve ailesinin geçmişinde yer alan bir durum olduğunu, klasik sinema anlatılarında geçmişte gösterilen sahnelerin siyah beyaz olarak sergilenmesine atıfta bulunarak, Caner'in bir yandan o anı günümüzde yaşarken, diğer yandan da geçmişin travmasını yüklenmesi ile bu durumun açıklanamayan ancak tekrar eden bir deneyim olduğunun altını çizmektedir.

9.3. Arıcı Figürü: Hafızanın Tehdide Dönüşmesi

Nazlı'nın anlattığı ve aslında hoşlanmadığı Caner'i korkutmak için uydurduğu kayıp enişte hikâyesi, başlangıçta duygu yüklü bir köy efsanesi gibi görünse de, film ilerledikçe gerçekliğe yaklaşır. Finalde arıcının geri dönüşü, Caner için bir hayalet hikayesine dönüşür. Arıcının yavaş yavaş eve yaklaşması, vızıltıların artması ve şarkının eşlik etmesi, bastırılmış olanın geri dönüşüne dair klasik korku öğeleriyle örülmüştür.

Selvi'nin geçmişle ilgili açıklamaları ise belirsizliklerle doludur. Ne söylediği tam olarak netleşir, ne de sustukları bütünüyle sessiz kalır. Bu belirsizlik, Homi Bhabha'nın “melez kimlik” ve “tekinsiz mekân” kuramlarıyla örtüşür: geçmiş, sabitlenemez; mekân, güvenli değildir; kimlik ise parçalıdır.

9.4. Kolektif Travmanın Gölgesinde Bireysel Arayış

Caner'in film boyunca ortaya koyduğu tek arzu, kökleriyle bağlantı kurmak, “nereli olduğunu öğrenmek”. ailesinin geçmişini anlamak, bunu sanat üretimlerinde bir alt metin ve reklam aracı olarak kullanmaktır. Ancak film, bu arzunun karşısına bireysel değil, kolektif bir sessizlik, şiddet ve kayıpla örülü bir hafıza çıkarır. Caner'in “Ben nereli olduğumu öğrenmek için geldim” repliği, bireysel kimlik arayışının toplumsal travmalarla kesiştiği bir noktada yankılanır.

Filmin final sahnesinde, Caner'in söylediği “Ew çê b  hate ser  m n xudde?” (“Bu başıma gelen neydi, Tanrım?”) ifadesi, onun yalnızca kendi geçmişine değil, muhtemelen ailesinin g le, baskıyla veya suçla kesilmiş hik yesine de temas ettiğini gösterir. Bu, yerli korku sinemasında nadir görülen ama giderek artan politik ve etnik gerilimlere dair seslenişlerin bir örneğidir.



10. İĞNE DÜŞTÜĞÜNDE FİLMİ SAHNE ÇÖZÜMLEMELERİ

SAHNE 1 – Öz Arayışı

1. Caner petek deseni ve arı motifleri çizdiği tuval bezlerini boyar, bal çerçevesinin üzerine gerer.

Çözümleme:

Film, doğa ile sanat arasındaki bir temas üzerinden başlar. Bal çerçevesinin bir sanat malzemesi olarak kullanılması, Caner'in hem maddesel hem simgesel olarak köklerine bağlanma arzusunu gösterir. Petek ve bal metaforu, doğallık, üretkenlik ve aynı zamanda yapışkanlık yani kaçınılmaz bağ gibi temaları çağırıştırır. Bu, filmin ilerleyen bölümlerindeki arı iğnesi, kovan ve arı kaparı metaforlarıyla doğrudan ilişkilidir.

SAHNE 2 – Kapana Giriş

1. Caner kuyunun içine bakar. Ardından Selvi ve Nazlı ile tanışır. Selvi, Caner'in getirdiği resme ilgi gösterir.

Çözümleme:

Kuyu, film boyunca bastırılmış hafızanın ve görünmeyen ilk fiziksel metaforudur. Caner'in gözünü yere, yani derine yönlendirmesi; bastırılmış geçmişin sinyali gibidir. Selvi'nin resme ilgisi başlangıçta samimi görünse de bu ilgide bir sahiplenme ve kontrol arzusu sezilir. İlk temas tekinsizlikle yüklüdür.

SAHNE 3 – İlk Temas

1. Caner ve Nazlı arasında, boyama pratiği üzerinden bir yakınlaşma yaşanır. Nazlı ifadesizdir; konuşmaları kesintili ve gergindir.

Çözümleme:

Burada mekânın sessizliği ve Nazlı'nın tepkisizliği, evin içinde bir şeylerin doğru gitmediğine dair ilk işaretlerdir. Sessizlik, Freud'un "tekinsizlik" kavramına uygun olarak tanıdık olanın altında gizlenmiş tehdit duygusunu besler. Caner'in didaktik yaklaşımı, onun oluşturduğu sanatçı personası ile üstünlük kurma arzusunu temsil ederken, Nazlı'nın tepkisizliği bu arzusunun karşısında bir direnç olarak şekillenir.

2. Nazlı, Caner’e Selvi’nin kocasının kayboluş hikâyesini anlatır. “Eniştem geri dönmedi.” ifadesi ile travmatik boşluk açık edilir.

Çözümleme:

Travma, anlatılan hikâyede değil; anlatılamayanın, eksik parçaların içinde dolaşmaktadır. Cathy Caruth’un tanımıyla bu, “anlatılamayanın tekrarına” işaret eder. Eniştenin arıcılık kıyafetleriyle sözde kaybolması, arıcı figürünün bilinçdışında bir tehlide dönüşmesine neden olur.

3. Resim duvara asılır. Selvi, “eşim de oğula bakmaya gitti” der. Caner bir şeylerin yolunda gitmediğini sezer ama kalır.

Çözümleme:

Resmin asılması, evin içine bir hafıza parçasının yerleştirilmesidir. Ancak bu hafıza gönüllü değil, zorlayıcı şekilde mekâna dahil edilir. Selvi’nin kendine ait olmayana sahip olma arzusu geçmiş ile ilgili izler taşır. Bu sahne, Caner’in kontrolünü kaybetmeye başladığı kırılma noktasıdır. Selvi’nin arıcılıkla ilgili detaylı açıklamaları, bilgi vermek değil, üstünlük kurmak ve rahatsızlık yaratmak için kullanılır.

SAHNE 4 – İğnenin Düşüşü

1. Caner, tuvalette kulağının arkasındaki arı iğnesini çıkarır. İğne canlıdır, hareket eder.

Çözümleme:

Bu sahne, fiziksel bedenin de artık geçmiş tarafından işgal edildiği bir noktadır. İğnenin canlılığı, travmanın somutlaştığı bir anı temsil eder. Bedene kazınan hafıza, artık inkar edilemez hale gelir. Aynadaki yansıma da bilinçle bilinçdışı arasındaki sınırı temsil eder.

SAHNE 5 – Kovana Dönüş

1. Dışarıda bir arıcı belirir. Vızıltı başlar. Caner kaçmak ister. Ancak kapana kısılmıştır.

Çözümleme:

Travmatik geri dönüş, hem görsel hem işitsel öğelerle gerçekleştirilir. Burada Freud’un “tekinsiz olanın geri dönüşü” fikri somutlaşır. Arıcının görüntüsü hem gerçek hem hayaletimsidir; bu da post-travmatik algının sinemasal yansımasıdır.

2. Caner arıcı ile boğuşur. Arıcıyı öldürür. Maskeyi çıkarır. Gerçek bir bedenle karşılaşır. Hayal ve gerçeklik arasında sıkışan Caner, arkasında beliren kırmızı kovana doğru sürünür.

Çözümleme:

Caner artık sadece soyut bir hafızayla değil, bedensel olarak karşısında duran bir geçmiş figürüyle yüzleşmektedir. Arıcının ölmesi, bastırılmış olanın simgesel ölümü olabilir. Ancak bu, bir zafer değil; yıkıcı bir çözülmüştür. Caner'in söylediği son cümle ("Ew çê bû hate serê mên xudde?") "Bu başıma gelen neydi, Tanrım?" bireysel hafızanın kolektif bir yaraya açıldığı noktadır. Sürünerek ilerlediği kovan daha önce bilgi sahibi olmadığı aile geçmişinin, travmalarının genetik kalıntıları yani evi, yuvayı temsil eder. Kırmızı olmasının sebebi Caner'in Nazlı'ya ("Arılar kırmızı rengi ayırt edemez.") dediği gibi gerçek dışı olmasıdır. O kovana sürünüşü, Caner'in yaşadığı şok ve travmanın etkisiyle gerçeklikten koparak bilinçdışına dönüşünü simgeler.

11. KARŞILAŞTIRMALI FİLM ANALİZİ “İĞNE DÜŞTÜĞÜNDE” VE KORKU TÜRÜNDE TRAVMA İLE YABANCILAŞMA TEMSİLLERİ

11.1. “İğne Düştüğünde” ve *Get Out*: Görünür Olanın Altındaki Baskı

Jordan Peele’in *Get Out* filmi, liberal beyaz bir çevrenin “dostça” yaklaşımı altındaki derin yapısal ırkçılığı açığa çıkarırken, *İğne Düştüğünde* benzer bir gerilimi sessizlik ve mekânsal tekinsizlik üzerinden kurar. *Get Out*’ta Chris karakteri, çevresindekilerin nezaketinin arkasında maruz kaldığı şiddeti yavaşça fark ederken, Caner de Selvi ve Nazlı’nın ev sahipliğinin altındaki bastırılmış travmayı sezgisel olarak deneyimler.

Her iki filmde de başlangıçta dostça görünen ilişkiler, karakterin üzerinde tahakküm kuran yapılar olarak çözülmeye başlar. *Get Out*’ta bu tahakküm bilimsel deneyler aracılığıyla yapılırken, *İğne Düştüğünde*’de geçmişin sessizce gömüldüğü evin atmosferi, bir tür zihinsel kapan işlevi görür. Chris’in hipnozla çekildiği “Sunken Place” nasıl bedensel bir dışlanma ve susturulma metaforuyse, Caner’in kulağında çıkan iğne de hafızanın bedene saplanan halidir.

11.2. “İğne Düştüğünde” ve *Candyman*: Kolektif Hafıza ve Mitolojik Travma

Candyman serisinde siyah karakterlerin tarihsel bastırılmışlıkları doğaüstü bir efsane figürü aracılığıyla sinemaya taşınır. Candyman yalnızca bir canavar değil, kolektif hafızanın bedenselleşmiş hâlidir. *İğne Düştüğünde*’de ise arıcı figürü benzer şekilde bir anlatı dışı travmanın sembolik yansımasıdır. Selvi’nin eşi hakkında anlatılan hikâyeler, Nazlı’nın eksik ifadeleri ve köyün geçmişi üzerine kurulan sessizlik, arıcının geri dönüşüyle kırılır.

Her iki filmde de travma döngüseldir; bastırıldıkça yeniden doğar. Candyman’ın her çağrıldığında geri dönmesi gibi, *İğne Düştüğünde*’de de geçmişten kaçış imkânsızdır. Ancak *Candyman* daha dışa dönük bir efsane ile çalışırken, *İğne Düştüğünde* bunu içe kapalı, karakterin zihinsel ve bedensel dünyasında kurar.

11.3. “İğne Düştüğünde” ve *His House*: Göç, Yerinden Edilme ve Tekinsiz Mekânlar

His House, mülteci bir çiftin İngiltere’deki yeni evlerinde hem kendi geçmişleri hem de yeni toplumla yaşadıkları uyumsuzluk üzerinden şekillenen bir travma anlatısıdır. Ev, burada hem sığınak hem işkence alanıdır. *İğne Düştüğünde*’de de ev bir aidiyet alanı gibi görünürken, zamanla karakterin hafızasını bozan ve onu geçmişin içinden çıkılmaz labirentine çeken bir kapsüle dönüşür.

Her iki filmde de **mekan**, karakterlerin çözülmesinde belirleyici bir rol oynar. *His House*’ta da *İğne Düştüğünde*’de de bu çözülme travmatik bir göç geçmişinden kaynaklanır. İki film de kültürel melezliğin ve yerinden edilmişliğin ruhsal ve fiziksel izlerini taşır.

11.4. Ortak Temalar ve Anlatı Yapıları

- **Bastırılmış Travmanın Geri Dönüşü:** Dört filmde de travma, anlatılamayan ya da bastırılan bir geçmişin fiziksel ya da doğaüstü biçimde geri dönmesiyle sahneye taşınır.
- **Mekânın Travmatik İşlevi:** Ev ya da kapanmış alanlar, bu filmlerde yalnızca bir sahne değil, karakteri dönüştüren ya da bozan bir aktördür.
- **Sözsüzlük ve Sessizlik:** *İğne Düştüğünde*’de Selvi ve Nazlı’nın aynı anda konuşmayıp birbirlerinin yanındaki suskunlukları, *Get Out*’ta beyaz liberal çevrenin yüzeysel nezaketiyle, *His House*’ta kültürel kodların anlaşılmasıyla paralel çalışır.
- **Sembolik Yükleme:** Arı, iğne, kovan; hipnoz, kanca, hayalet; duvarların içinden gelen sesler... Bu öğeler travmanın doğrudan temsil edilememesi durumunda sembol aracılığıyla anlatıya sızmasının örnekleridir.
- **Kimlik Arayışı ve Çözülme:** Caner’in “Ben nereli olduğumu öğrenmek istedim” cümlesi, bu dört filmdeki karakterlerin ortak yolculuğudur: Kimliğe dair bir soru sorulur, ama yanıt çoğunlukla yıkıcı olur.

12. PRODÜKSİYON AŞAMALARI

12.1. Hazırlık Süreci

Senaryonun ilk taslağının bitmesinin ardından oyuncular belirlenip okuma provalarına başlanmıştır. Senaryo bu süreçte üç kere revize edilmiştir. Üçüncü ve son revizenin ardından oluşan karakter değişimleri üzerine baş rol oyuncusu değiştirilmiştir. 10 hafta içerisinde haftada en az iki gün ve ikişer saat prova gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte film ekibi oluşturulmuş ve ekipler kendi hazırlıklarına başlamıştır. Çekim listesi hazırlanırken 150 plan storyboard çizilmiş ve bu planların arasından eleme yapılarak 49 plana indirilmiştir. İğne Düştüğünde filminin üç günlük çekim takviminin 3. gününün tamamı, oluşabilecek aksaklıklar göz önünde bulundurularak plan sekans sahneye ayrılmıştır. Bu sebeple diğer planların tamamı ilk iki gün çekilecek şekilde takvime eklenmiştir. Tamamı doğal ışık kullanılarak çekilecek olan filmin çekim günleri, gün içerisinde güneşin hareketiyle oluşacak ışık değişimlerini dengede tutmak amacıyla havanın bulutlu olduğu üç gün belirlenmiştir.

12.1.1. Prova Fotoğrafları



Fotoğraf 1. Prova Fotoğrafı 1

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 2. Prova Fotoğrafı 2

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 3. Prova Fotoğrafı 3

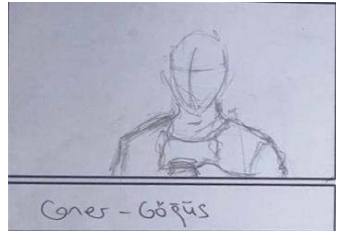
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

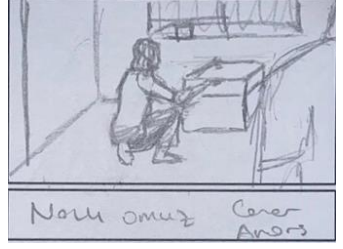
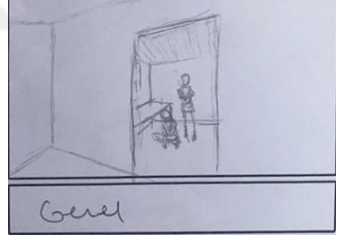
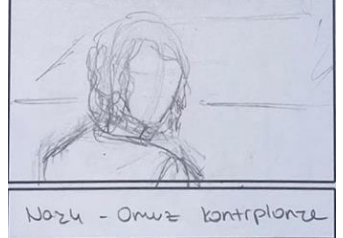
12.2. Çekim Planı

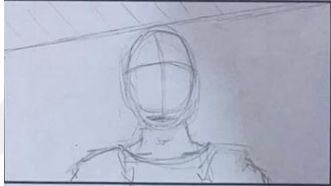
Tablo 1. Çekim Planı

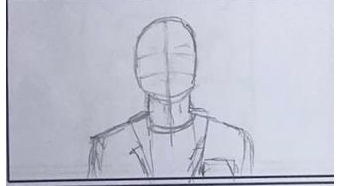
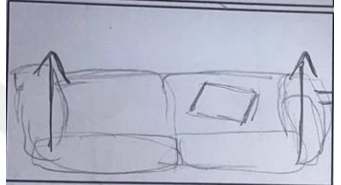
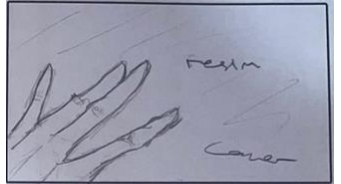
1.GÜN	Yönetmen Cem Deniz Karakoçoğlu
İğne Düştüğünde	Yardımcı Yönetmen Beyza Uçar
KONUM	TARİH
KADIKÖY(BEKSAY)	10.11.2024
GÜN DOĞUMU / GÜN BATIMI	EKİP TOPLANMA
07.46 / 17.49	07.00
KAHVALTI	YEMEK ARASI
07.30	13.00
BAŞLANGIÇ ÇEKİMİ	ÇEKİM SONU
09.00	17.00

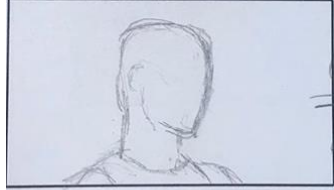
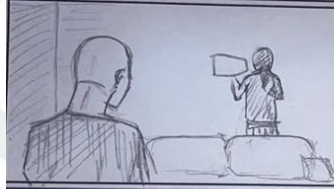
#	OYUNCULAR	TOPLANMA
1	Muğdat Demirkaya	07.30
2	Ayşenur Demir	07.30
3	Ece Aydın	07.00

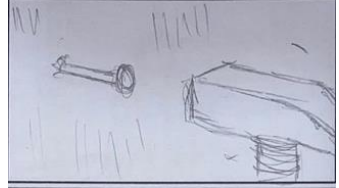
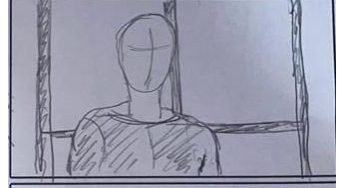
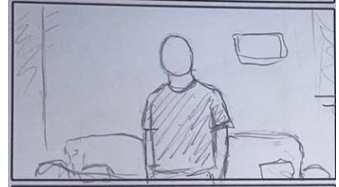
MEKAN	SAHNE	PLAN	VAKİT	KOSTÜM/DEKOR	OYUN	STORYBOARD
SALON	3	1	GÜN	SU BARDAĞI AYRAN	Caner, salonda su bardağında ayran içmektedir. Bardağın dibindeki son yudumunu alıp ayağa kalkar.	

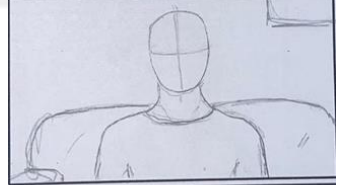
SALON	3	2	GÜN	KOVAN FİRÇA BOYA	Nazlı'nın arkasında durur. “Fırçayı biraz daha geriden tut. Önce ucunu değdir sonra ilerlerken bastır. Daha iyi olacaktır.” Nazlı ifadesiz bir suratla Caner'e bakar ve tekrar önüne döner.	 Nazlı omuz Caner Amors
SALON	3	3	GÜN	KOVAN FİRÇA BOYA	Caner, Nazlı'nın yanına eğilip elinden tutarak fırçayı konumlandırıp bir çizgi atar. Nazlı yapmacık bir şekilde gülümser.	 Amors Tili
SALON	3	4	GÜN	KOVAN FİRÇA BOYA	Caner ayağa kalkıp biraz daha kovanı inceler. Henüz maviye boyanmayan kısımlardaki kırmızı renk dikkatini çeker. “Kırmızıya mı boyamıştın önceden?”	 Genel
SALON	3	5	GÜN	KOVAN FİRÇA BOYA TENEKE KUTU ANAHTAR	“Güzel olur diye düşünmüştüm şey dedi teyzem...” Caner, Nazlı'nın lafının arasına girerek güler. Nazlı, kafasını sallayıp önüne dönerek boyamaya devam eder. Caner anlamsız bir şekilde	 Nazlı - Omuz kontrolör

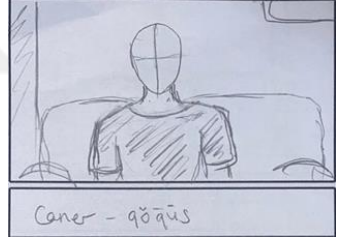
					bakınca Nazlı, parmağıyla önündeki açık olan pencerenin arasında duran salça kutusunu gösterir. “Şunlardan yapıyor, çiviyle delip.” Nazlı, elindeki fırçayı kenara koyup elini eteğine silerek ayağa kalkar.	 Nazlı - Omuz
SALON	3	6	GÜN		“Anılar kırmızı rengi ayırt edemez.” “Teyzen ne yapıyor orada. Çerçeve mi çakıyor?” Caner anlamsız bir şekilde bakar.	 Caner Omuz planı
SALON	3	7	GÜN		“Buralı mısınız?” “Aslen buralıyım ama ilk kez geliyorum.” “...” “O zaman Selvi teyzemin durumunun nasıl olduğunu da bilmiyorsunuz.” “Ne durumu?”	 Dişordan bel ikili
SALON	3	8	GÜN		“Üç sene önce nevrüza doğru eniştemin arıları oğul vermiş, eniştem de oğulu bulup kovana getirmek için gitmiş...” “Kusura bakmayın çay bitmiş, demledim şimdi. Şu resme	 Nazlı qoqıs

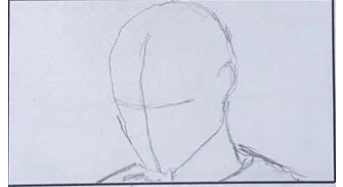
					bir daha bakabilir miyim? "	 Selvi girince tilt
SALON	3	9	GÜN		"Ne durumu?"	 Caner- göğüs
SALON	3	10	GÜN	ÇANTA RESİM	Caner koltuğun üzerindeki çantayı alıp resmi çıkarır ve Selvi'ye uzatır. Selvi resmi alıp gözüyle inceleyip parmağını resmin üzerine doğru uzatır. "Dokunabilir miyim? Ellerim temiz. " Selvi kafasını kaldırıp Caner'in arkasındaki boş duvara bakar.	 Koltuktan tilt  Bel -iki
SALON	3	11	GÜN	RESİM	Selvi elini hafifçe resmin üzerinde gezdirip dokusunu inceler ve resmin sağ alt köşesindeki Caner yazısında durur. "Çok güzelmiş Caner Bey."	 Resim -Yakın

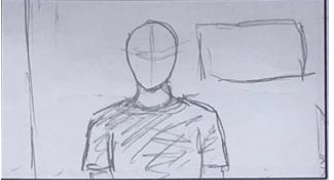
SALON	3	12	GÜN	RESİM	Caner, birkaç saniye durup gergin bir şekilde düşünür ve isteksiz bir şekilde cevap verir. “Yani, şey... Olur, neden olmasın da çok fazla çalışmam yok henüz bu tarzda. O yüzden çok önemli her biri benim için. Dikkatli bakın olur mu?” “Çekiç ver kızım.”	 Caner Omuz  Caner Omuz
SALON	3	13	GÜN	RESİM ÇEKİÇ ÇİVİ	Selvi, Caner'in yanından geçip koltuğun üstüne çıkarak resmi duvarın üzerinde tutar ve yer belirler. Nazlı çekici teyzesine uzatır. Selvi, Caner'e dönüp resmi uzatır. Caner resmi tutar. Selvi, Nazlı'dan çekici ve çivi alıp duvara çakmaya başlar. Resmi duvara asar. Koltuktan inip geriye doğru birkaç adım atıp durur ve suratında hafif bir gülümsemeyle resmi inceler. Selvi resme bakarak konuşur.	 Bel - Nazlı  Bel Nazlı

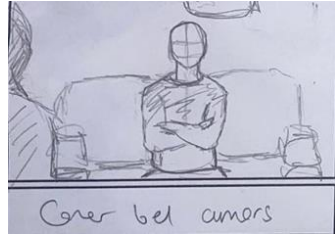
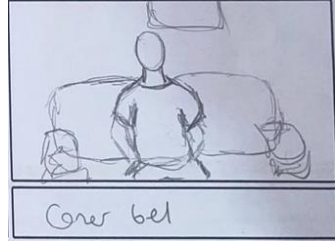
SALON	3	14	GÜN	RESİM ÇEKİÇ ÇİVİ	Selvi, Nazlı'dan çekici ve çivi alıp duvara çakmaya başlar. Çekiç sesi giderek yükselir.	 Çivi - Yakın
SALON	3	15	GÜN	RESİM	Çekiç sesi giderek yükselirken, Caner tedirgin bir şekilde resme bakar. Ses kesilir. Selvi, Caner'in elindeki resmi çekerek alır. "Biliyorum, uzun zamandır arılar hakkında araştırma yapıyorum."	 Caner - Göğüz Altı
SALON	3	16	GÜN		"Şansına eşim de sen gelmeden yarım saat önce arılara bakmaya gitti. Bizim arılar oğul vermiş galiba." Kısa bir sessizlik olur ve Selvi, Caner'in onu anlamadığını düşünüp Caner'e döner.	 Selvi Omuz
SALON	3	17	GÜN	RESİM KOVAN FİRÇA BOYA	Selvi gülererek kapıya doğru hareketlenir. "Çay içmeden yollamam." Selvi odadan çıkar. Caner, resme bakarak koltuğa doğru yürüyüp oturur. Boya yapmakta olan Nazlı'ya bakar. "Teyzen aslında iyi görünüyor."	 Caner Bel - Pan

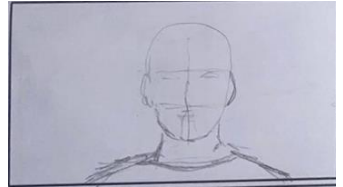
					Çok cana yakın bir kadın.” Nazlı, kafasını kovanın başından kaldırıp Caner’e bakar. “Eniştem o gün geri dönmedi.”	 Nazlı - bel - belinde oturuyor
SALON	3	18	GÜN	RESİM KOVAN FIRÇA BOYA	Nazlı, gözüyle kapıyı kontrol edip hızlıca Caner’in yanındaki sandalyeye oturup Caner’e doğru yaklaşır. “Jandarma günlerce eniştemi aradı. Ölüsü bile bulunamadı. Zavallı teyzem hala eniştemin geri döneceğini düşünüyor.”	 Genel planı Caner Amors  Genel planı Caner Amors
SALON	3	19	GÜN		Caner konuşmaya yeltenir. Ağzından birkaç anlamsız hece çıktıktan sonra eliyle yüzünü sıvazlayıp sakince konuşmaya çalışır. “Köylülerden bahsetmiştin, gerçekten köylüler yapmış olabilir mi? Yani aralarında ne problem vardı?”	 Caner - göğüs
SALON	3	20	GÜN		Nazlı’nın gözleri dolar ve titreyerek anlatmaya devam eder. Nazlı, cama doğru bakıp iç çeker.	 Nazlı - Omuz

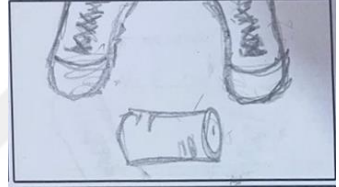
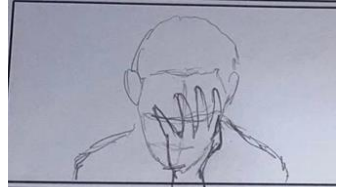
					Selvi'nin ayak seslerini duyarız. Nazlı koşarak kovanın başına geçer.	
SALON	3	21	GÜN	RESİM KOVAN FIRÇA BOYA	Selvi'nin ayak seslerini duyarız. Nazlı koşarak kovanın başına geçer. Selvi, elinde tepsiyle içeri girer. İçinde bisküvi, bir tabak bal, peynir, ekmek ve çay bardakları olan tepsiyi masaya bırakır. Caner, oturuşunu düzeltir ve tedirgin bir şekilde Selvi'ye bakar.	
SALON	3	22	GÜN		Caner, oturuşunu düzeltir ve tedirgin bir şekilde Selvi'ye bakar. “Siz... Siz istediğim büyük çerçeveyi yapabilecek misiniz?” Caner, rahatsız olur ve ayağa kalkmak için hareketlenir. Caner tekrar yerine oturur ve arkasında asılı olan resmi göstererek yaptığı işi heyecanla anlatır.	

SALON	3	23	GÜN	TEPSİ BİSKÜVİ BAL PEYNİR EKMEK ÇAY BARDAĞI	İçinde bisküvi, bir tabak bal, peynir, ekmek ve çay bardakları olan tepsiyi masaya bırakır. Caner, rahatsız olur ve ayağa kalkmak için hareketlenir. Caner tekrar yerine oturur ve arkasında asılı olan resmi göstererek yaptığı işi heyecanla anlatır.	 Selvi bel Caner amors
SALON	3	24	GÜN		Selvi'nin kaşları çatılır. Caner, sinirli bir ifadeyle onu izleyen Selvi'yi kontrol ederek konuşur. Selvi'ye baktıkça duraksar ve gerildiği için konuşmayı uzatır.	 Selvi Boş (alt ağı)
SALON	3	25	GÜN		Caner, sinirli bir ifadeyle onu izleyen Selvi'yi kontrol ederek konuşur. Selvi'ye baktıkça duraksar ve gerildiği için konuşmayı uzatır. Caner çekinerek soruları yanıtlamaya devam eder. Selvi, sessiz bir şekilde Caner'i süzer. Caner ayağa kalkar.	 Caner - baş

SALON	3	26	GÜN		Selvi başını, açık olan kapıya doğru çevirerek sessizce konuşur. Selvi, Caner'e döner. Selvi, sessiz bir şekilde Caner'i süzer. Caner ayağa kalkar.	 Selvi Baş - Caner bel (Mezopotamya)
SALON	3	27	GÜN	TEPSİ BİSKÜVİ BAL PEYNİR EKMEK ÇAY BARDAĞI	Selvi, sessiz bir şekilde Caner'i süzer. Caner ayağa kalkar. Selvi, ayağa kalkarak Caner'in önüne geçip sevecen bir tavırla konuşur. "Sen yürüyene kadar hava kararır, kurt iner." Caner, gerilir. Yerine oturur.	 İkinci diz
SALON	3	28	GÜN		"Sen yürüyene kadar hava kararır, kurt iner." Caner, gerilir. Yerine oturur.	 Caner Göğüs
SALON	3	29	GÜN		Selvi, camı kontrol ederek oturur. Selvi kahkaha atarken, Caner zorla gülümsemeye çalışır. Selvi, konuşurken belirli aralıklarla cama bakar.	 Selvi göğüs

SALON	3	30	GÜN		Selvi, konuşurken belirli aralıklarla cama bakar. Selvi, cama doğru baktıkça Caner de tedirgin bir şekilde camı kontrol eder. “Evin orda balcılar var dediniz de ben hiç kimseyi görmedim o çevrede.” “Eskiden vardı. Demek onlar da gitmiş.”	
SALON	3	31	GÜN		Selvi, konuşurken belirli aralıklarla cama bakar. Selvi, cama doğru baktıkça Caner de tedirgin bir şekilde camı kontrol eder. “Evin orda balcılar var dediniz de ben hiç kimseyi görmedim o çevrede.” “Eskiden vardı. Demek onlar da gitmiş.”	
SALON	3	32	GÜN		“Evin orda balcılar var dediniz de ben hiç kimseyi görmedim o çevrede.” “Eskiden vardı. Demek onlar da gitmiş.” Selvi kakhaha atar. Nazlı içeri girer.	

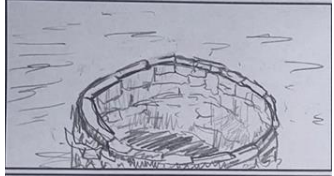
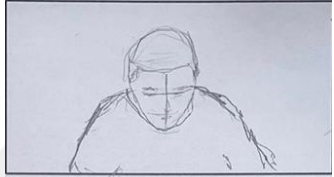
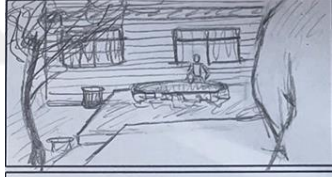
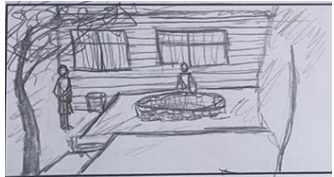
SALON	3	33	GÜN	TEPSİ BİSKÜVİ BAL PEYNİR EKMEK ÇAY BARDAĞI ÇAYDANLIK	Nazlı içeri girer ve Caner'in önündeki sehpa doğru eğilerek boş çay bardağını doldururken camın önündeki tenekeden ses gelir. Nazlı ürkekerek elini titretir, Caner'in bacağına biraz sıcak su sıçrar. Caner bacağının acısı ve duydukları sesin korkusuyla irkilip cama döner. Selvi gülümseyerek ayağa kalkıp cama doğru yönelir.	 Genel plan
SALON	3	34	GÜN	TENEKE KUTU ANAHTAR	Selvi, camın arasında duran teneke kutuyu alırken cam kapanır ve mutfağın anahtarı içeride kalır.	 Pencere detay
SALON	3	35	GÜN	TENEKE KUTU DOLU TEPSİ	Selvi, elinde tuttuğu teneke arı kapanını getirip Caner'e verir. Caner, tenekeyi korkuyla kulağına yaklaştırırken vızıldama sesi artar ve bir anda kesilir.	 Caner - göğüs
SALON	3	36	GÜN		Caner tenekenin içine bakmak için tek gözünü kapatıp deliklerden birine yaklaşarak içerisine bakar.	 Caner omuz

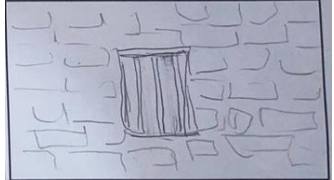
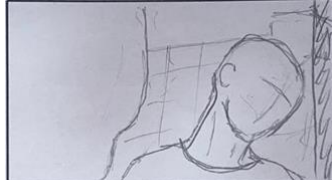
SALON	3	37	GÜN	TENEKE KUTU	Caner tenekenin içine bakmak için tek gözünü kapatıp deliklerden birine yaklaşarak içerisine bakarken hızlı bir vızıldama ve tenekeye çarpma sesi duyulur. Caner korkuyla tenekeyi yere düşürür	 Caner - yakın göz
SALON	3	38	GÜN	TENEKE KUTU	Caner korkuyla tenekeyi yere düşürür ve kapağı açılır. Vızıldama sesi etrafta yayılırken yerdeki tenekeyi görürüz. Vızıldama kesilir. Caner ayağa kalkar. Caner koltuğa oturur.	 Teneke - plonze
SALON	3	39	GÜN		Caner koltuğa oturur.	 Caner - bağ
SALON	3	40	GÜN		Selvi, donuk bir ifadeyle Caner'e doğru yaklaşır. Selvi, Caner'in yanına oturur ve elini Caner'in omzunda gezdirip sırtına ve daha sonra koltuğa sürer. Selvi, başını kaldırıp Caner'e bakar.	 Sirt İkilü plonze

					Caner gerildikçe Selvi daha yavaş hareket ederek elini Caner'in kulağına doğru götürür.	
SALON	3	41	GÜN		Caner gerildikçe Selvi daha yavaş hareket ederek elini Caner'in kulağına doğru götürür. "Bal arıları iğnelerini düşürürlerse ölürlər." Caner kendini geri çeker. Selvi eliyle tuvaleti işaret ettikten sonra Caner hızla ayağa kalkıp tuvalete yönelir.	
HOL	3	42	GÜN	KASE YOĞURT	Elinde yoğurt dolu kaseyle gelen Nazlı'yı görüp elinden kaseyi alır ve merdivenlerden çıkar.	
ÜST KAT KORİDOR	3	43	GÜN		Merdivenlerden çıkıp tuvalete girer.	

2. GÜN	Yönetmen Cem Deniz Karakoçoğlu
İğne Düştüğünde	Yardımcı Yönetmen Beyza Uçar
KONUM	TARİH
KADIKÖY(BEKSAY)/ÜSKÜDAR	11.11.2024
GÜN DOĞUMU / GÜN BATIMI	EKİP TOPLANMA
07.47 / 17.48	07.00
KAHVALTI	YEMEK ARASI
07.30	13.00
BAŞLANGIÇ ÇEKİMİ	ÇEKİM SONU
09.00	17.00

#	OYUNCULAR	SET
1	Muğdat Demirkaya	07.30
2	Ayşenur Demir	07.30
3	Ece Aydın	07.00

MEKAN	SAHNE	PLAN	VAKİT	KOSTÜM/DEKOR	OYUN	STORYBOARD
BAHÇE	2	1	GÜN		Kuyunun içini görürüz.	 Genel - pov Kuyu
BAHÇE	2	2	GÜN		Caner kuyuya bakmaktadır. Nereden geldiğini bilmediğimiz teneke sesi giderek artarak duyulur.	 Caner - göğüs alt aya
BAHÇE	2	3	GÜN	ÇANTA ÇERÇEVE ÇEKİÇ	Ses kesilir. Kulübenin kapısı açılır. Selvi dışarı çıkmadan bağırır. Selvi, Caner'in elini, içerisinde bal çerçevesini tuval olarak kullandığı bir resim bulunan çantasına uzatır. Selvi çerçeveyi fark eder. Caner, resmi çantadan çıkarıp Selvi'ye gösterir.	 Genel - Selvi Amors  Genel - Selvi Amors

					Nazlı kapıya çıkar. Selvi kulübeye girip kapıyı kapatır.	
TUVALET	4	1	GÜN	KASE YOĞURT	Caner, lavabonun kenarına koyduğu yoğurt kasesine parmağını batırır, klozetin arkasında duran aynaya yaklaşıp.	 Dişerden banyo penceresi
TUVALET	4	2	GÜN	KASE YOĞURT	Klozetin arkasında duran aynaya yaklaşıp kulağının arkasını görmeye çalışarak arının soktuğu yere sürerken iğneyi fark eder ve aynaya daha da yaklaşıp parmağının ucuyla tutup çeker.	 Ayna par - Caner omuz
TUVALET	4	3	GÜN	KASE YOĞURT	Klozetin arkasında duran aynaya yaklaşıp kulağının arkasını görmeye çalışarak arının	 Caner omuz ayna

					soktuğu yere sürerken iğneyi fark eder ve aynaya daha da yaklaşıarak parmağının ucuyla tutup çeker.	
TUVALET	4	4	GÜN		Yakından baktığında hareket etmekte olan arı iğnesini görürüz.	
ATÖLYE	1	1	-	RESİM FIRÇA ÇERÇEVE BAL	Caner, petek deseni ve arı motifleri çizdiği tuval bezlerini boyar.	GENEL
ATÖLYE	1	2	-	RESİM FIRÇA ÇERÇEVE BAL	Caner, petek deseni ve arı motifleri çizdiği tuval bezlerini boyar.	BOY
ATÖLYE	1	3	-	RESİM FIRÇA ÇERÇEVE BAL	Caner, petek deseni ve arı motifleri çizdiği tuval bezlerini boyar.	DİZ
ATÖLYE	1	4	-	RESİM FIRÇA ÇERÇEVE BAL	Tuval bezini bal çerçevesinin üzerine gerer ve bir petek balı	BEL

					parçalayıp süzerek cila olarak resmin üzerine akıtır.	
--	--	--	--	--	--	--

3.GÜN	Yönetmen Cem Deniz Karakoçoğlu ^{[1][2]} Yardımcı Yönetmen Beyza Uçar ^{[1][2]}
İğne Düştüğünde	
KONUM	TARİH
KADIKÖY(BEKSAY)/ÜSKÜDAR	11.11.2024
GÜN DOĞUMU / GÜN BATIMI	EKİP TOPLANMA
07.48 / 17.48	07.00
KAHVALTI	YEMEK ARASI
07.30	13.00
BAŞLANGIÇ ÇEKİMİ	ÇEKİM SONU
09.00	17.00

#	OYUNCULAR	SET
1	Muğdat Demirkaya	07.30
2	Ayşenur Demir	07.30
3	Ece Aydın	07.00

MEKAN	SAHNE	PLAN	VAKİT	KOSTÜM/ DEKOR	OYUN	STORYBOARD
MUTFAK SALON BAHÇE ODUNLUK	5	TEK PLAN	GÜN	TEPSİ BIÇAK ARICI MASKESİ KIRMIZI KOVAN		

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

12.3. Bütçe

Tablo 2. Bütçe

BÜTÇE // 3 GÜN

EKİPMAN LİSTESİ // GİDERLER		TUTAR
SONY FX3 KAMERA SONY G-MASTER ZOOM LENS SETİ YÖNETMEN MONİTÖRÜ	KAMERA MALZEMESİ	15.500,00 TL
DJI RS 3 GIMBAL STABİLİZER	KAMERA MALZEMESİ	1.350,00 TL
SET GİDERİ	SET EKİBİ	2.000,00 TL
ZOOM H6	SES	1.680,00 TL
RODE BOOM	SES	900,00 TL
YAKA MİKROFONU	SES	1.920,00 TL

DEKOR	SANAT EKİBİ	2.500,00 TL
MAKYAJ	MAKE UP	1.250,00 TL
KOSTÜM GİDERLERİ	KOSTÜM	1.500,00 TL
CATERİNG	EKİP/ YİYECEK İÇECEK	7.000,00 TL
TOPLAM		35.600,00 TL

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

12.4. Çekim Süreci

Doğal ışık kullanarak tamamlamayı amaçlanan ve bu şekilde tamamlanan filmin çekim günü hazırlıklarına gün doğmadan önce başlanmıştır. Gün doğumunun hemen ardından başlanan çekimin 1. gününün takviminde, gerçekdışı sayılabilecek şekilde fazla plan çekimi olması sebebiyle planlanan şekilde tamamlanamamıştır. Gün ışığından faydalanmak ve diğer planlarla ışık farkı oluşturmamak adına birkaç planı ertesi güne aktarmamız gerekmiştir. Ancak böyle bir olasılık daha önceden hesap edildiği ve 2. güne aktarmak zorunda kalınabilecek bir durum için belirlenen planlar, hazırlık aşamasında oluşturulup çekimlerin ilk gününde dinamiğini yakalayan ekibin uyumlu ve disiplinli çalışması sayesinde eksiksiz bir şekilde tamamlanmıştır. 3. Gün, iki ayrı kısımdan oluşan plan sekans sahne için hazırlıkların tamamlanmasının ardından farklı ekipmanlar ve kamera teknikleri ile yaptığımız denemeler neticesinde onayladığımız planlar belirlenen vakitte tamamlanmıştır.

12.4.1. Set Fotoğrafları



Fotoğraf 4. Set Fotoğrafi 1

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 5. Set Fotoğrafi 2

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 6. Set Fotoğrafi 3

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 7. Set Fotoğrafi 4

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 8. Set Fotoğrafi 5

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 9. Set Fotoğrafi 6

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 10. Set Fotoğrafı 7

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

12.5. Çekim Sonrası

12.5.1. Kurgu

Filmin kurgusu Cem Deniz Karakoçoğlu tarafından yapılmış ve iki kere revize edilmiştir. Kaba kurgunun ardından yapılan ilk kurgunun süresi jenerik hariç 21 dakika 56 saniyedir. İkinci kurguda ise senaryonun içerisinde yer alan ancak filmin akışını etkilemeyecek bazı kısımlar çıkartılmış ve filmin temposunu arttırmak amaçlanmıştır. Filmin süresi, jenerik hariç 18 dakika 47 saniye olmuştur.

12.5.2. Renk Düzenleme

Filmin renk düzenleme çalışması Cem Deniz Karakoçoğlu ve Ata Buyruk tarafından yapılmıştır. Renk paleti için filmin anlatısına uygun olarak bal ve arı ile bağdaştırabileceğimiz sarı tonları temel alınmış ancak filmin tekinsiz havasına istinaden bu sıcak renk, olabildiğince soluk olarak yerleştirilmiş ve belirli noktalarda zıtlık yaratacak renklerle desteklenmiştir. Karakterimizin arı ile en yakın temasta bulunduğu plan, onun geçmişi ile ilişkilendirebileceğimiz bir etki yaratmak için siyah beyaz olacak şekilde düzenlenmiştir. Bu noktada daha soğuk bir etki yaratmak için siyah beyaz bölümler mavi tonlarıyla desteklenmiştir. Filmin genel rengi, karakterin

“yabancı” oluşunu nitelendirmek için açılış sahnesinden farklı olarak gerçekten uzak ve gerçeğe yabancı olacak şekilde yapılmıştır.



Fotoğraf 11. Renk Düzenleme Fotoğrafı 1

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 12. Renk Düzenleme Fotoğrafı 2

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

12.5.3. Efekt Tasarımı

Filmin görsel efekt çalışmaları Gazi Akıncı tarafından yapılmıştır. Caner'in arı iğnesini vücudundan ayırıp elinde tuttuğu planda hareket eden arı iğnesi üç boyutlu olarak tasarlanıp görüntü üzerine yerleştirilmiştir ve filmin sonunda hareket eden bıçağın hareketini sağlayan misina, görüntü üzerinden silinmiştir.



Fotoğraf 13. Efekt Tasarımı Fotoğrafı 1

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

12.5.4. Ses Tasarımı

Filmin ses tasarımı ve final miksajı Burak Keleş tarafından Studio Luvi’de yapılmıştır. Filmin iki farklı kurgusu olması, iki farklı kurgunun da birbirinden farklı ses ve müzik ile desteklenmesi sebebiyle ses tasarımı iki kere yapılmıştır. Ses tasarımı yapılırken filmin biçimsel olarak oturmayı tercih etmediği gerçekliği ses ile yaratmak amaçlanmıştır. Filmin kırılma anından itibaren filmle paralel şekilde, gerçeklik algısını karakterle birlikte izleyicinin de kaybetmesi için ayrı bir ses tasarım çalışması yapılmıştır.



Fotoğraf 14. Ses Tasarımı Fotoğrafı 1

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

13. FİLMİN KÜNYESİ

FİLMİN ADI: İğne Düştüğünde

FİLMİN İNGİLİZCE ADI: When The Stinger Falls

SÜRE: 20 Dakika

YAPIM YILI: 2025

OYUNCULAR

Caner/Ressam: Muğdat Demirkaya

Selvi/Teyze: Ayşenur Demir

Nazlı/Yeğen: Ece Aydın

Arıcı: Cem Deniz Karakoçoğlu

13.1. Ekip

Kurgu, Senaryo ve Yönetmen: Cem Deniz Karakoçoğlu

Yapım: Beksav

Yapımcı: Cem Deniz Karakoçoğlu ve Gökhan Aygöl

Yardımcı Yönetmen: Beyza Uçar

Reji Koordinasyon: Ziya Güney Doğan

Devamlılık Asistanı: Cansu İzgi

Görüntü Yönetmeni Ömer Faruk Çınar

1. Kamera Asistanı: Berke Ham

2. Kamera Asistanı: Atakan Demirbozan

3. Kamera Asistanı: Çetin Özkan

D.I.T: Kerem Aşık

Renk Düzenleme: Cem Deniz Karakoçoğlu ve Ata Buyruk

Sanat Yönetmeni: Ece Aydın

Sanat Asistanı: Cansu İzgi

Kostüm Şefi: Esin Selen Yılmaz

Makyaj: Ece Aydın

Ses Operatörü: Gökalp Türkmen

Ses Tasarım ve Miksaj: Burak Keleş (Studio Luvi)

Müzik: Kerem Çelik

Proje Danışmanı: Ulaş Işıklar

Yapım Asistanı: Kerem Aşık

Çevirmen: Canan Kaplan

Storyboard: Beyza Uçar

Afiş Tasarım: Dilan Kapor

Set Fotoğrafçısı: Engin Deniz Özçil

SONUÇ

Bu çalışma, korku sinemasının yalnızca bir eğlence biçimi değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın, bastırılmış travmaların ve kültürel ötekileştirmenin sahneye taşındığı güçlü bir anlatı mecrası olduğunu ortaya koymayı amaçlamıştır. Özellikle ırksal yabancılaşma ve toplumsal gerilim gibi temaların çağdaş korku sinemasında nasıl temsil edildiği, bu temsillerin tarihsel, ideolojik ve estetik bağlamlarıyla birlikte incelenmiştir. Stuart Hall'un temsil kuramı, Robin Wood'un bastırılmış olanın geri dönüşüne dair görüşleri, Cathy Caruth'un travma anlatıları, Homi Bhabha'nın postkolonyal kimlik okumaları ve Noel Carroll'un korku estetiği üzerine düşünceleri bu bağlamda temel kuramsal referanslar olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın uygulama bölümünü oluşturan *İğne Düştüğünde* kısa filmi, bu kuramsal temeller doğrultusunda üretilmiş, bireysel bir hafıza arayışının yerel, kültürel ve travmatik bir yüzleşmeye evrilmesini anlatan özgün bir deneyim sunmuştur. Filmde hafıza, yalnızca anlatılan bir geçmiş olarak değil; mekânda, nesnede ve bedende yaşayan, zamanla katılaştıran ve tekensizleşen bir olgu olarak temsil edilmiştir. Film, korkunun kaynağını doğüstü varlıklardan çok, bastırılmış geçmişin ve tanıdık mekânların içindeki sessizlikten türeterek, yerli korku ve gerilim sinemasına farklı bir bakış açısını sunmayı amaçlamaktadır.

Bu tez hem teorik olarak hem de sanatsal üretim açısından, korku türünün kültürel temsillerini tartışmakla kalmayıp, aynı zamanda bu temsilleri yeniden inşa eden yaratıcı bir uygulamayla tamamlanmıştır. Böylece hem akademik hem sinemasal düzlemde ırksal yabancılaşma, travma ve toplumsal hafıza üzerine alternatif bir perspektif geliştirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Alakuş, A. (2021). Cin korkusundan toplumsal eleştiriye: Hasan Karacadağ sinemasında din, bilim ve batıl inanç. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 109, 519–533.
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bozkurt, M. (2015). Türk korku sineması: Özgünlük sorunu bağlamında bir değerlendirme. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 35–48.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart*. Routledge.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Coşar, Ç. (2020). Korku ve hafıza: Türk korku sinemasında toplumsal hafızanın izleri. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 11(2), 117–138.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Dyer, R. (1997). *White: Essays on race and culture*. Routledge.
- Evren, B. (2019). *Fantastik Türk sineması: İnkılâp, tarikat ve melodram arasında fantastik ve korku*. Metis Yayınları.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- İnceoğlu, Y., ve Akçalı, A. (2013). Korkunun satışı: Türk korku sineması ve kapitalizm. İçinde A. Arslan (Ed.), *Popüler kültür ve medya* (ss. 209–230). Kalkedon Yayınları.
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.

- Öztürk, S. (2018). Cin korkusu ve dinî temsiller: Türk korku sinemasında cin filmleri üzerine bir inceleme. *Turkish Studies*, 13(19), 821–834.
- Suner, A. (2010). *Hayalet ev: Türk sinemasında aidiyet, mekân ve bellek*. Metis Yayınları.
- Williams, L. (1991). Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2–13.
- Wood, R. (1979). An introduction to the American horror film. In B. Nichols (Ed.), *Movies and methods: An anthology* (2, ss. 195–220). University of California Press.
- DaCosta, N. (Director). (2021). *Candyman* [Film]. Universal Pictures.
- Peele, J. (Director). (2017). *Get Out* [Film]. Universal Pictures.
- Rose, B. (Director). (1992). *Candyman* [Film]. TriStar Pictures.
- Weekes, R. (Director). (2020). *His House* [Film]. Netflix.
- Karakoçoğlu, C. D. (Director). (2025). *İğne Düştüğünde* [Short film]

TOPLUMSAL KATKI

Günümüzde ırksal yabancılaşma, göçmenlik, kültürel ötekileştirme ve kolektif travma gibi meseleler sadece belirli bir azınlığın değil, toplumun tamamını ilgilendiren yapısal sorunlar hâline gelmiştir. Bu tez korku sinemasının tarihsel olarak nasıl bir toplumsal eleştiri aracı olarak işlev gördüğünü ve özellikle ırksal yabancılaşmayı ve son dönemde bir alt tür başlığı olarak da karşımıza çıkmaya başlayan toplumsal gerilimi nasıl temsil ettiğini analiz ederek bu alandaki boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Tezde analiz edilen filmler ve uygulama bölümündeki kısa film “İğne Düştüğünde” sistematik ayrımcılığın, bastırılmış hafızanın ve kültürel travmaların sinema aracılığıyla nasıl görselleştirilebileceğini örneklemektedir. Böylece çalışma, toplumsal hafızanın görünür kılınmasına katkı sağlamakta ve kolektif bilinç düzeyinde bir farkındalık yaratmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın bulguları, yalnızca akademisyenlere değil; kültür-sanat üreticilerine, sinemacılara ve özellikle politikacılara da önemli veriler sunmaktadır. Korku sineması aracılığıyla yapılan bu eleştirel okuma, ırkçılık, toplumsal dışlanma ve kültürel çatışma gibi yapısal sorunların topluma nasıl yansıdığına dair güçlü bir perspektif geliştirilmesine olanak tanır. Bu tez sinemanın yalnızca eğlence değil; aynı zamanda sosyal adaletsizlikleri teşhir eden ve bu konuda toplumsal değişim talebini tetikleyebilecek bir araç olduğunu göstermektedir. Uzun vadede bu tür çalışmalar; kültürel politikaların şekillendirilmesinde, daha kapsayıcı ve çoğulcu anlatıların desteklenmesinde ve sanatsal üretimlerin sosyal sorumluluk taşımasında önemli rol oynayacaktır.