

**TÜRK KORKU SİNEMASINDA ANLATI-BİÇİM İLİŞKİSİ:
ALPER MESTÇİ ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ENGİN KORKUT

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI**

**MERSİN
TEMMUZ- 2019**

**TÜRK KORKU SİNEMASINDA ANLATI-BİÇİM İLİŞKİSİ:
ALPER MESTÇİ ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ENGİN KORKUT

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

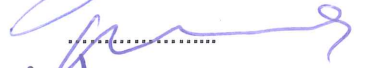
**RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI**

**Danışman
Prof. Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU**

**MERSİN
TEMMUZ - 2019**

ONAY

Engin KORKUT tarafından Prof. Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU danışmanlığında hazırlanan "Türk Korku Sinemasında Anlatı-Biçim İlişkisi: Alper Mestçi Örneği" başlıklı bu çalışma, aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Prof. Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU	
Üye	Doç. Hakan ERKILIÇ	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Lokman ZOR	

Yukarıdaki Jüri kararı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 25.07.2019 tarih ve 2019/28 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Yusuf Gürhan TOPÇU
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

12 Temmuz 2019 / 12 July 2019

İmza / Signature

Engin KORKUT

ÖZET

Sinemada korku türü 1896 yılında *Şeytanın Şatosu* filmi ile başlayan yolcuğunu oldukça geniş bir coğrafyaya yayılarak günümüze kadar sürdürmüştür. Her ülkenin ekonomik, sosyal ve kültürel şartları korku türünü doğrudan etkilemiştir. Zaman içinde bu şartlar değiştikçe korku türünün biçimi de bundan etkilenmiş ve değişmiştir. Türk sinemasında -bazı tekil denemeler dışında- 2000’li yıllara kadar korku türünden söz etmek mümkün değildir. 2000’li yıllarda ise İslami korku filmlerinin ana damarını oluşturduğu bir korku türü ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın amacı Türk sinemasında henüz 15-20 yıllık bir geçmişe sahip olan korku türünün kendi özgün biçimini nasıl kurduğunu tespit etmektir. Bu nedenle Türk sinemasında korku türü David Bordwell, Kristin Thompson ve Noel Burch’un çalışmalarıyla kurulan ve sinema anlatısını biçimsel olarak inceleme imkânı sunan neoformalist yaklaşım çerçevesinde, anlatısal ve biçimsel açıdan çözümlenmiştir. Çözümlemeler korku türünün ülkemizde -şimdiye kadar- en fazla film üretmiş yönetmeni Alper Mestçi filmleri özelinde yapılmıştır. Yapılan çözümlemeler sonucunda tüm filmlerde syuzhetin fabulayı kurarken seyirciyi anlatısal ve biçimsel açıdan karakter bilgisiyle sınırlandırdığı ve bunu temel bir korkutma yöntemine dönüştürdüğü tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, biçim, neoformalizm, Türk korku sineması, Alper Mestçi.

Danışman: Prof. Dr. Yusuf Gürhan Topçu, Mersin Üniversitesi, Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Mersin.

ABSTRACT

The horror genre in cinema began in 1896 with the film *Şeytanın Şatosu* and continued its journey to a wide range of geographies. The economic, social and cultural conditions of each country have directly affected the type of horror. As these conditions change over time, the style of horror has been affected and changed. In Turkish cinema, except for some singular trials, it is impossible to speak of horror until the 2000s. In the 2000s, a horror genre has emerged whose main vein is Islamic horror films. The aim of this study is to determine how the horror genre, which has a history of 15-20 years in Turkish cinema, established its own original style. Therefore, horror genre in Turkish cinema, within the framework of the neoformalist approach, which was established with the works of David Bordwell, Kristin Thompson and Noel Burch, which provides the opportunity to examine cinema narrative formally, in terms of narrative and formal terms resolved. The analyzes were made in the direction of Alper Mestçi films, which produced the most horror films in our country -so far-. As a result of analyses made, has been identified that syuzhet usually limited the audience to the knowledge of character in narrative and formal aspects when constructing the fabula and turned it into a basic method of intimidation.

Keywords: Narrative, form, neoformalism, Turkish horror cinema, Alper Mestçi.

Advisor: Prof. Dr. Yusuf Gürhan Topçu, Department of Radio, Cinema and Television University of Mersin, Mersin.

TEŞEKKÜR

Lisans eğitimim boyunca sinemaya bakışımı şekillendiren, yüksek lisans eğitimim sırasında ise kendisi ile tez çalışması yapma fırsatı edinen sınırlı sayıda öğrenciden biri olduğum için kendimi her zaman çok şanslı hissettiğim hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Yusuf Gürhan Topçu'ya bana bu çalışma fikrini verdiği için çok teşekkür ederim. Ayrıca çalışma süresince gerek değerli fikirleriyle gerekse kaynaklarıyla her zaman yanımda olduğu için ne kadar teşekkür etsem eksik kalır.

Mersin Üniversitesi'nde bir yıl boyunca ders aldığım ve bana çok şey kattıklarını düşündüğüm yüksek lisans hocalarıma, lisans eğitimim sırasında beni yüksek lisans yapmam konusunda cesaretlendiren ve destekleyen hocam Öğr. Gör. Dr. Mehmet Köprü'ye, bu tez çalışması sırasında bana her zaman destek olan abim Ergün Korkut'a, dostlarım Bilal Çakay ve Özge Şimşek'e teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
KISALTMALAR ve SİMGELER	x
1. GİRİŞ	1
2. ANLATI	3
2.1. Rus Biçimciliği	7
2.2. Sinemada Anlatı	10
2.2.1. Öykü	12
2.2.2. Söylem	13
2.3. Neoformalizm	14
2.3.1. Temel Kavramlar	15
2.3.1.1. Syuzhet, Fabula ve Biçim	15
2.3.1.2. Bilgisellik ve İletişimsellik	17
2.3.1.3. İşlev ve Güdüleme/Motivasyon	17
2.3.1.4. Şemalar	18
2.3.1.5. Farklılaştırma (Defamiliarization)	19
3. KORKU VE SİNEMA İLİŞKİSİ	20
3.1. Sinemada Korku Türünün Tarihsel Gelişimi	21
3.1.1. Sesli Sinema ve Hollywood'da Korku	23
3.1.2. Çağdaş Korku Sineması	30
3.2. Türk Korku Sineması	31
3.2.1. 2000 Sonrası Türk Korku Sineması	34
3.2.2. Bir Yönetmen Olarak Alper Mestçi	40
4. ALPER MESTÇİ FİLMLERİNİN ANALİZİ	42
4.1. <i>Musallat</i>	42
4.1.1. <i>Musallat</i> Filminin Künyesi ve Öyküsü	42
4.1.2. <i>Musallat</i> Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi	42
4.2. <i>Musallat: 2 Lanet</i>	50
4.2.1. <i>Musallat :2 Lanet</i> Filminin Künyesi ve Öyküsü	50
4.2.2. <i>Musallat 2: Lanet</i> Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi	51
4.3. <i>Siccin: Büyü Haramdır</i>	61
4.3.1. <i>Siccin: Büyü Haramdır</i> Filminin Künyesi ve Öyküsü	61
4.3.2. <i>Siccin: Büyü Haramdır</i> Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi	62
4.4. <i>Siccin 2</i>	73
4.4.1. <i>Siccin 2</i> Filminin Künyesi ve Öyküsü	73
4.4.2. <i>Siccin 2</i> Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi	74
4.5. <i>Siccin 3: Cürmü Aşk</i>	83
4.5.1. <i>Siccin 3: Cürmü Aşk</i> Filminin Künyesi ve Öyküsü	83
4.5.2. <i>Siccin 3: Cürmü Aşk</i> Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi	83
4.6. <i>Üç Harfliler 3: Karabüyü</i>	93

4.6.1. Üç Harfliler 3: Karabüyü Filminin Künyesi ve Öyküsü	93
4.6.2. Üç Harfliler 3: Karabüyü Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi	93
5. SONUÇ	102
KAYNAKLAR	106
EKLER	110
ÖZGEÇMİŞ	116



ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 2.1. Klasik Anlatının Dramatik Eğrisi (Parkan, 1983: 34)	6
Şekil 2.2. Anlatı Diyagramı (Chatman,2018:81)	11
Şekil 2.3. Öykü ve Olay Örgüsü Diyagramı (Bordwell ve Thompson, 2012:80)	13



KISALTMALAR ve SİMGELER

Kısaltma/Simge	Tanım
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği



1. GİRİŞ

Korku insandaki en temel duygulardan birisidir. Bu temel duygu tüm sanat dallarında olduğu gibi sinemada da yer bulmuştur. Sinema tür olgusunu kendisinden önceki sanat dallarından ödünç alır. Daha sonra bu olguyu kendi biçimsel araçlarıyla bileştirerek özgün tür kuramını oluşturur. Sinemada öncelikle yapımcı ve izleyici arasında bir uzlaşım kurmak amacıyla ortaya çıkan tür, ortak tipolojiye sahip film grupları anlamına gelmektedir. Buna göre bir grup filmi belli bir türe ait olarak tanımlamak için filmlerin ikonografik açıdan (karakterler, kostümler, aksesuarlar, setler), anlatısal açıdan (konular, meseleler, temalar) ya da tarz açısından (sinematografik özellikler) benzerlikler taşımaları gerekir (Cherry, 2014:28). Sinemanın başlangıcından hemen sonra ortaya çıkan korku türü, anlatıdan çok ikonografi ve tarz açısından ortak yönleri olan filmleri kapsamaktadır. Bunun sebebi korku türünde biçimin diğer türlerden daha fazla önem taşımasıdır. Çünkü korku türünde ürkütücü bir atmosferin ve gerilimli alanların yaratılması her şeyden önemlidir. Bu nedenle mizansen, kamera kullanımı ve ışık-gölge düzenlemeleri gibi biçimsel unsurlara diğer türlerden daha fazla dikkat edilir. Ayrıca korku filmleri duygusal etkiye yöneldiklerinden, gerilimleri ve şokları inşa etmek için her türlü olanağı kullanmak durumundadırlar. Şiddetli ışık-gölge zıtlıkları, ani ayrıntı çekimler, abartılı üst ve alt aç çekimleri, karakteri takip eden kaydırmalar, geniş açılı öznel çekimler, bozulmuş görüntüler ve tehlikeyi son ana dek gizlemek için düzenlenmiş mizansenler ve kurgu, karakterin çerçeveye şaşırtıcı bir biçimde girişi gibi biçimsel unsurlar korku türünün görsel dünyasını oluşturur (Abisel, 1994:179-180). Biçimin bu kadar önem taşıdığı bir türde anlatı ve biçim ilişkisi diğer türlere nazaran daha karmaşık bir hal alır. Çünkü biçim anlatıyı kurmada bir araç olmaktan çıkıp anlatının temel bileşeni haline gelir. Hatta kimi durumlarda anlatının da önüne geçer.

Tarihsel olarak Avrupa'da ortaya çıkan ve ilk evrimini burada tamamladıktan sonra Hollywood'un hâkimiyetine geçen korku türünün biçimle olan ilişkisi her dönemin şartlarına göre değişkenlik gösterir. Her dönemin teknik olanakları korku türüne doğrudan etki eder. Sinemaya sesin daha sonra rengin gelişi, video ve bilgisayar teknolojilerinin ortaya çıkmaları ve son olarak da internet korku türünün biçimsel açıdan değişmesini ve gelişmesini sağlamıştır. Bu durum korku sinemasında biçimin anlatı ile kurduğu ilişkinin de değişmesini sağlamıştır. Korku türünde anlatı-biçim ilişkisi yalnızca dönemlere göre değil aynı zamanda coğrafyalara ve kültürlerle göre de değişkenlik gösterir. Her ülkenin özgül koşulları dönemsel şartlarla birleşerek korku sinemasında anlatı-biçim ilişkisine etki eder. Bu bağlamda Türk sinemasında 2000'lerden sonra ortaya çıkan bir tür olan korku -yeni bir tür olarak- kendi özgün biçimini aramaktadır. Bu çalışmanın amacı, korku türünün sinemamızdaki en üretken yönetmeni olan Alper Mestçi filmleri çerçevesinde bir inceleme yaparak, Türk korku sinemasındaki hâkim

anlatı-biçim ilişkisini ortaya koymaktır. Bu nedenle Alper Mestçi'nin yönetmenliğini yaptığı altı korku filmi David Bordwell'in neoformalist analiz yöntemi ile çözümlenecektir. Çözümlemelerde, "Söz konusu filmlerde kullanılan anlatısal ve biçimsel özellikler nelerdir?", "Söz konusu filmlerde anlatı ve biçim ilişkisi nasıl kurulmaktadır?" ve "Söz konusu filmlerde biçim syuzhetin fabulayı kurmasına nasıl destek vermektedir?" sorularına cevap aranacaktır.

Beni bu çalışmaya iten en önemli etken, son beş yıldır Türk sinemasında 20-30 film ile kendisine önemli bir pazar payı açan korku türüne yönelik çalışmaların yetersizliğidir. Sinemamızda korku türüne şimdiye kadar -yalnızca yönetmen olarak- 10 film kazandırmış Alper Mestçi sineması/filmleri üzerine kapsamlı bir çalışmanın yapılmamış olması bu yetersizliği kanıtlar niteliktedir. Bu nedenle Alper Mestçi sinemasında anlatı-biçim ilişkisine odaklanan bir çalışmanın yapılması korku türü gibi biçim odaklı bir türde üretim yapacak yönetmenlere ve bu alanda yapılacak akademik çalışmalara kaynaklık edecektir. Ayrıca neoformalizm kendisinden önceki film anlatısı kuramlarından seyirciye aktif bir rol biçmesiyle ayrılır. Neoformalizme göre seyircinin sanat yapıtı ile aktif bir ilişkisi vardır. Seyirci sanat yapıtında imalar, ipuçları arar ve onlara önceki sanatsal ve günlük yaşam deneyimlerine göre tepki verir. Seyirci birlikte çalışan algı, duygu ve biliş düzeyiyle donanmıştır (Thompson, 1988:3). Bu açıdan gişe yani seyirci odaklı tür sinemasının neoformalist analiz yöntemiyle çözümlenmesi bu çalışmanın bir diğer ilgi çekici ve önemli yönüdür.

Bu çalışma Alper Mestçi'nin korku türünde yönetmenlik yaptığı altı film sınırlandırılmıştır. Alper Mestçi'nin yalnızca yapımcılığını yaptığı korku filmleri, diğer türlerde yönetmenlik yaptığı filmler, internet dizisi *Sahipli* (2017) ve senaryo grubunda yer aldığı *Gen* (2006) değerlendirme dışında tutulacaktır.

Üç ana bölümden oluşan bu çalışmanın ikinci bölümünde anlatı kavramı tartışılacak, ardından Aristo'nun *Poetika* adlı eseri ile anlatı analizinin kökenlerine inilecektir. Daha sonra anlatıya yönelik kuramsal çalışmaların ilki olan Rus Biçimciliği, sinema anlatısı ve son olarak çalışmanın yöntemini oluşturan neoformalist yaklaşımın analiz yöntemi ve temel kavramları irdelenecektir. Üçüncü bölümünde korku kavramı ve sinemada korku türü tartışılacak, ardından tarihteki ilk korku filminden başlanarak dünyada korku sinemasının tarihsel gelişimi aktarılacaktır. Yine bu bölümde başlangıcından günümüze Türk korku sinemasının tarihsel gelişimi aktarılacaktır. Dördüncü bölümünde ise Alper Mestçi'nin yönetmenliğini yaptığı *Musallat* (2007), *Musallat 2: Lanet* (2011), *Siccin: Büyü Haramdır* (2014), *Siccin 2* (2015), *Siccin 3: Cürmü Aşk* (2016) ve *Üç Harfliler 3: Karabüyü* (2016) filmleri kronolojik bir sıra dahilinde ve neoformalist yaklaşım çerçevesinde çözümlenecektir. Çözümleme sonucunda filmlerdeki anlatı biçim ilişkisi ortaya konacaktır. Ayrıca EK.1'de ortaya konan anlatı-biçim ilişkisi Alper Mestçi ile yüz yüze yapılan bir görüşme ile kendisine aktarılabilecek ve bulgular kendisiyle tartışılacaktır.

2. ANLATI

Anlatı, sanattan gündelik olayların konuşulduğu sohbetlere kadar geniş bir alanda karşılaştığımız bir olgudur. Roland Barthes anlatının insanlık tarihi ile başladığını ve tüm toplumlarda görüldüğünü söyler: “Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiç bir zaman da olmamıştır ” (Barthes, 1993:83). Anlatıdan bahsederken onu ister istemez roman, hikâye, masal gibi edebi anlatılarla sınırlıymış gibi düşüsek de, ‘anlatı’ kelimesi ‘anlatmak’ fiiliyle ilişkilidir ve dolayısıyla anlatılar *her yerdedir* [...]” (Dervişcemaloğlu, 2016:46). Sabah gözümüzü açtığımız andan itibaren anlatılarla karşılaşmaya başlarız; kahvaltıda annemizden duyduğumuz bir olay, minibüste kulak misafiri olduğumuz bir konuşma, iş yerinde edilen sohbetler ya da gazetede okuduğumuz haberlerin hepsi birer anlatıdır. Barthes’e göre “mitte, efsanede, fabloda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda (Carpaccio'nun Azize Orsola'sini düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır” (Barthes, 1993:83). Görüldüğü gibi “anlatı” kavramının kapsadığı alan hayli geniştir. Bu nedenle tanımlanmasında net bir uzlaşım söz konusu değildir.

Anlatıya dair ortak noktaları olan, birbirinden farklı pek çok tanım mevcuttur. Çok genel bir tanıma göre anlatı; “olaylar, deneyimler ya da benzerlerinin bir hikâyesi; anlatı eylemidir”(Randall’dan akt. Ersümer, 2013:17). Erol Mutlu, İletişim Sözlüğünde (2017:31) anlatıyı “mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bütün haline gelen iki ya da daha fazla olayın (ya da bir durum ile olayın) nakledilmesi olarak tanımlar.” Berger ise anlatıyı belirli bir zamanda ve yerde geçen olaylar dizisinden oluşan öykü olarak tanımlar (akt. Topçu, 2005: 19). Göktürk’e göre (1997:149) anlatı, “durumları olayları, kişilerin ilişkilerini öyküleyen söylem biçimidir.”

Rimmon-Kennan (1999) anlatıyı “en az iki gerçek ya da kurmaca olayın nakledilmesi olarak ele alır” (akt. Karadoğan, 2016:19). Benzer bir tanımla Prince, anlatıyı, ‘en az iki gerçek ya da kurgusal olayın belli bir zaman dâhilinde temsili’ olarak tanımlarken; Richardson anlatının, ‘nedensel olarak birbiriyle ilişkili bir olaylar dizisinin temsili’ olduğunu söyler(akt. Dervişcemaloğlu, 2016:50). Onega ve Landa’nın tanımı ise bu iki tanımın birleşimi niteliğindedir. Onega ve Landa’ya göre anlatı; “zamansal ve nedensel olarak anlamlı bir biçimde bağlantılı bir dizi olayın göstergesel temsilidir” (2002:12). Tüm bu tanımlardan hareketle anlatıyı; neden sonuç ilişkisi içindeki olayların, zaman ve mekân belirtilerek aktarılması olarak tanımlayabiliriz.

Anlatı alanındaki kuramsal çalışmalar 20. yüzyılda başlar. Bu çalışmalara Aristo’nun *Poetika* adlı eseri kaynaklık eder. Yaren’e göre (2013:191) Aristo'nun *Poetika*'da ortaya koyduğu ilkeler, sınıflandırma çabaları bugün bile anlatı kuramı üzerine kafa yoran herkesi

etkiler. Aristo'nun eserinde tragedyaya dair yaptığı tanımlamalar ve tespitler, klasik anlatı mantığının temellerini oluşturur. Ersümer'e göre (2013:41) klasik anlatının biçim açısından dayandığı en eski uylaşım, Aristoteles'in *Poetika*'da kurallarını tanımladığı ve İlkçağdan bu yana, Brecht'in kuramına dek tartışmasız kabul gören ve hâkim tetik ölçüt olan 'klasik dramatik' yapıdır. *

Aristo *Poetika*'da tragedyayı; ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklidi olarak tanımlar (1987:22). Aristo'ya göre (1987:27) "tragedya tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir; bu eylemin belli bir büyüklüğü/uzunluğu vardır.... Bir bütün ise, başı, ortası ve sonu olan şeydir." Günümüzde hala klasik anlatılı eserler üç ana bölümden (baş, orta ve son) oluşmaktadır. Aristo tragedyanın altı öğesi olduğunu söyler. Bunlar; öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekaration ve müziktir(Aristo, 1998:23). "Bu öğeler arasında en önemlisi, olayların uygun bir şekilde birbirleriyle bağlanmasıdır" (Aristo, 1998:23).

Aristolyen bu yaklaşım yüz yıllar boyunca bütün bir dram alanına hakim olmuştur. Bundan etkilenerek pek çok farklı bakış açısı ortaya atılmış ancak Aristoteles'in izleri hemen hemen hepsinde görülmüştür. Bütün bu yaklaşımlar bununla birlikte, olay örgüsünün anlatının temeli olduğu konusunda fikir birliği içindedir ve bu özellik ilişkili olduğu diğer parçalarla dinamik bir bütün oluşturur, onlardan bağımsız olarak da kavranamaz (Karadoğan, 2016: 66).

Aristo (1998:23-24) tragedyanın, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklidi olduğunu söyler. Bu taklit, öykü ve olay örgüsü olarak iki temel düzeyden oluşmaktadır. Günümüzde anlatı analizinin temelini oluşturan bu yaklaşım ilk kez Aristo tarafından ortaya konmuştur. "Aristo *Poetika*'da betimlenen dünyada cereyan eden olayların toplamı ile bilfiil (de facto) anlatılan olay örgüsü yani 'muthos' arasında bir ayırımdan söz eder. Bilfiil anlatılan olay örgüsü ya da 'muthos'un, estetik hususlar ve mantıksal gereklilikler dikkate alınarak seçilen ve düzenlenen bir olaylar kümesi sunduğunu belirtir" (akt. Dervişcemaloğlu, 2016:16 - 17). Aristo ayrıca eylem zaman ve mekân birliğinden söz eder;

Kimilerinin öne sürdükleri gibi, öykü, bir tek kahraman çevresinde dönüyorsa, o öykü birlikli değildir. Çünkü bir kişinin başından sayısız şeyler geçebilir ve çoğunlukla bunlardan birlikli hiçbir şey çıkmaz. Aynı şekilde tek bir kişinin yaptığı birçok eylem vardır ve bunlardan da birlikli bir eylem ortaya çıkmaz.... Bütün öteki taklide dayanan

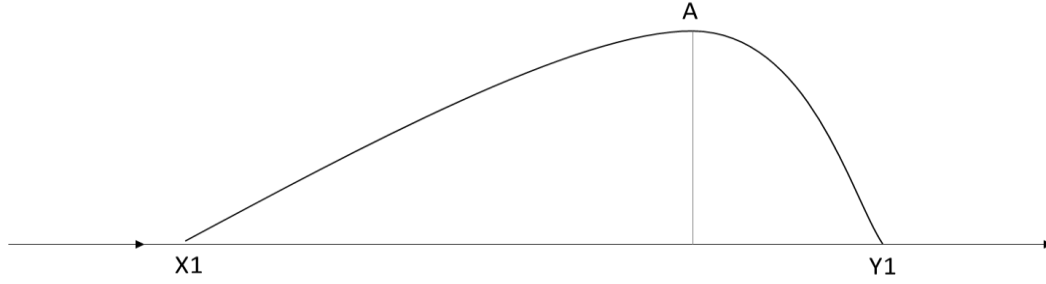
*"Aristoteles'ten önce Platon tarafından edebi eserleri ayırmak için kullanılan *mimesis* (taklit etme) ve *diegesis* (anlatma) ayırımına dayanan ve günümüzdeki biçimiyle "klasik" olarak adlandırılmasını ise Gustav Freytag'ın 1863'te yazdığı *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art* adlı kitapla kazanmış olan bu yaklaşım, her türlü anlatının temelinde yer alan, yaygın kabul görmüş yapıdır" (Karadoğan,2016: 37).

betimlemelerde nasıl taklit, *belli ve birlikli bir nesnenin taklidi ise*, aynı şekilde öykü de bir eylemin taklidi olduğuna göre, *birlikli ve tamamlanmış bir eylemin taklidi olmalıdır*. Olayların parçaları da, onlardan birinin yerinin değiştirilmesi ya da çıkarılması halinde bütünün ortadan kalkacağı, parçalanacağı şekilde bir bağlılık içine konmalıdır. Çünkü varlığı yahut yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütün'ün (temel) parçası olamaz (Aristo, 1998:23-24).

Kısaca özetlemek gerekirse; olay örgüsünün, tek bir konu, durum ya da olay çerçevesinde kümelenmesi gerekir. Olay örgüsünde oluşan biçime uygun düşmeyen kişi, olay ve durumlar anlatı içine alınmamalıdır (Ersümer, 2013:42). Eylem, zaman ve mekân birliği özellikleri yalnızca tragedyanın değil, onu izleyen tiyatro, roman ve daha sonra sinema anlatısının da temellerini oluşturur (Topçu, 2005:50). Burada kast edilen anlatı türü yine "klasik ya da geleneksel" adıyla anılan anlatı türüdür. Kaynağını *Poetika*'dan alan klasik anlatı, alternatiflerinin üretilmesine karşın edebiyatta, tiyatrodaki ve sinemada hâkimiyetini korumaktadır.* Klasik anlatının temel amacı seyirciye katharsis yaşatmaktır. Aristo *Poetika*'da katharsisi; tragedyanın uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek (1998: 22) olarak tanımlar. Burada kast edilen acıma, kahramanın hak etmediği bir yıkım yaşamamasından kaynaklanan elcil bir duygudur. Korku ise kahramanın yaşadığı yıkımı, seyircinin de yaşayabilecek olma ihtimalinden duyduğu endişedir. Bu iki zıt duygu arasında gidip gelen seyirci, sonunda yoğun bir heyecan patlaması yaşayarak -Aristo'ya göre tragedyanın temel ödevi olan- katharsise ulaşır (Şener'den akt. Ersümer, 2013:41).

Seyircinin katharsis yaşayabilmesi, en başta izlediği şeye inanmasına bağlıdır. Bu anlamda klasik anlatı bir gerçeklik yanılsaması yaratmak üzerine kuruludur. Bu yanılsamanın gerçekleşebilmesi için en önemli etken ise olaylar arasında sıkı sıkıya örülmüş bir neden sonuç ilişkisidir. Her olay bir öncekinin mantıklı sonucu, bir sonrakinin mantıklı nedeni olmalıdır. Böylece olaylar dizisi ne kadar sıra dışı olursa olsun, akla uygunluk ve inandırıcılık kazanır (Şener'den akt. Ersümer, 2013:42). Geleneksel/klasik anlatı, Aristo'dan bu yana değişmeyen, anlatı yapısını belirleyen yükselen dramatik eğriyi kullanır. Anlatı çatışmayla başlar, neden sonuç zinciriyle bağlanan olaylar gelişir, sonunda çatışma çözülür ve anlatı sonuçlanır (Miller, 1993:37-38). Klasik anlatının dramatik eğrisi aşağıdaki gibidir;

*Bordwell ve Thompson'a göre olası anlatı türlerinin sayısı sınırsızdır. Ancak, tarihsel olarak kurmaca film yapımına tek bir anlatı tarzı egemen olmuştur. Bu egemen tarz, klasik Hollywood sineması ile özdeşleşen geleneksel(klasik) anlatı sinemasıdır (Bordwell ve Thompson,2012:102).



Şekil 2.1. Klasik Anlatının Dramatik Eğrisi (Parkan, 1983: 34)

Çizimde görüldüğü üzere, olaylar düz bir çizgi hattında gerilimi sürekli tırmandıracak biçimde ilerler. Dolayısıyla seyircinin ilgisi, öykünün sonu üzerinde toplanır. Gerilimin en üst düzeye ulaştığı A noktası doruk noktası olarak adlandırılabilir ve bu noktada olaylar çözüme ulaşırken seyirci katharsis'e ulaşır (Parkan, 1983:34). Bu dramatik eğri kavramsal olarak; serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamalarından oluşur (Ersümer, 2013:43). Bu aşamalar kavramlaştırılırken yine Aristo'nun olay örgüsünü yapısal olarak inceleyip geliştirdiği yasalardan ilham alınır. Aristo, tragedyanın düğüm ve çözümden oluştuğunu söyler. Daha sonra bu basit ayrımı tanınma, baht dönüşü, eylemlerin tersine dönüşü gibi film anlatısı için de kullanabileceğimiz kavramlarla detaylandırır (akt. Yaren, 2013:170) ;

Her tragedya bir *düğüm*, bir de *çözüm*'den oluşur. Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluştururlar; bütün geri kalan olaylar ise, çözümü. Düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsünü anlıyorum (Aristo, 1998:51).

Aristo yalnızca tragedyanın yapısal özelliklerine dair yasalar geliştirmez. Yapıya dair estetik yargılarda bulunur. "Nasıl yapılırsa daha iyi tragedyaların yazılabileceğini anlatır. Acemi yazarların düştükleri hatalara değinir. Örneğin öykünün çözümünün tanrının eliyle (Deus ex machine) değil karakterlerden doğması gerektiğini söyler" (akt. Yaren, 2013:170); "Buna göre açıktır ki, öykünün çözümü de, karakterlerden kendiliğinden doğmalıdır; *Medea*'da ve *İliada*'da sefere çıkışta olduğu gibi Tanrının olaylara müdahale ederek onları ayarlaması ile değil. Çünkü, *Deus ex machina*, daha çok dram çerçevesinin dışında kalan olaylar için kullanılabilir" (Aristo, 1998:44).

Poetika, 20. yüzyılda ivme kazanan, anlatıya yönelik kuramsal çalışmaların temelini atar. Aristo'nun *Poetika*'da ortaya koyduğu; taklit, bütünlük, öykü/olay örgüsü ayrımı, eylem zaman ve mekan birliği, katharsis vb. gibi kavramlar ve yapısal ilkeler, öncelikle Rus Biçimcilerin daha sonraları da Fransız Yapısalcıların çalışmalarına ilham kaynağı olur.

2.1. Rus Biçimciliği

Anlatı kuramı, 1920'lerin sonlarında Rus Biçimci eleştirmenlerinin çalışmalarıyla kurulur. Bu güne kadar pek çok dilbilimcinin, insanbilimcinin, halkbilimcinin, yazın eleştirmeninin ve göstergebilimcinin incelemeleriyle geliştirilir. Anlatı kuramının amacı anlatıları yapısal olarak inceleyerek anlatılara ilişkin genel ve açıklayıcı bir model oluşturmaktır (Mutlu, 2017:32 - 33).

Rus Biçimciliği akımı, 1915-1930 yılları arasında etkili olmuş bir akımdır. 1920'lerin sonunda Stalin yönetimi tarafından baskı altına alınan Rus Biçimcileri, verdikleri ürünlerle 1960'larda ortaya çıkan yapısalcılık akımının temelini atmışlardır. Akımın öncü isimleri; Osip Brik, Boris Tomaşevski, Viktor Şklovski, Boris Eyhenbaum ve Vladimir Propp'tur. Rus Biçimcilerinin temel amacı edebiyat incelemesine, kendine özgü bir yöntem kazandırarak, diğer tür incelemelerden ayırmaktır. On dokuzuncu yüzyılda edebiyat incelemesi ve eleştirisi esere yönelik değildir. O dönemki edebiyat incelemesinde genel olarak iki yönelim mevcuttur. Bunlardan ilki sanatı duygu anlatımı olarak ele almak ve sanatçıyı merkeze koymaktır. Diğer ise sanatın dünyayı yansıtmaya gücüne yönelerek, edebiyatı açıklamak için tarihe sosyolojiye ve politikaya yönelmektir. Rus Biçimcileri bu iki yaklaşımın aksine eserden hareket etmekten yanadırlar (Moran, 1999:177-178). Eyhenbaum'e göre biçimcileri belirleyen özellik, yazınsal gereçlerin özgül niteliklerinden yola çıkarak özerk bir edebiyat bilimi kurma isteğidir. "Biçimcilerin tek amacı salt yazın sanatına ilişkin olguların kuramsal ve tarihsel bilincine ulaşmaktır" (Eyhenbaum, 2016:33). Rus Biçimcileri eserden hareket ederek, öncelikle edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimsel özelliğin yani yazınsallığın ne olduğu sorusuna cevap aradılar (Moran, 1999:178). Yazınsallığı ise farklılaştırma* kavramıyla açıkladılar. Viktor Şklovski *Teknik Olarak Sanat* adlı makalesinde bu kavrama şöyle açıklık getirmiştir;

Sanatın amacı, nesne duyusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesneleri farklılaştırma (yabancılaştırma), biçimi anlaşılmasız kılma, algılamamanın güçlüğünü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir; sanat nesnenin oluşunu hissetme aracıdır; daha önce "olmuş" olanın, sanat için bir önemi yoktur (Şklovski, 2016:78).

Rus Biçimcilerine göre gündelik dil bir şey bildirme, anlatma ya da betimleme aracıdır. Bizler bu dili kullanırken dilin bilincine varmamız mümkün değildir. Bu nedenle dili değil yalnızca işaret ettiği şeyleri algılarız . Ancak edebiyatçı bu dili bozar, bükür ve kuralları çiğner.

*Farklılaştırma terimi, Rusça'da *ostranenie* sözcüğü için önerilen Fransızca *singularisation* ya da *representation*; İngilizce *defamiliarization* ve İtalyanca *stranimento* terimlerine karşılık gelmektedir. Bu terim, "farklı, değişik, şaşırtıcı, alışılmamış, tuhaf, yabancı kılma" anlamını içerir (Todorov, 2016: 78). Berna Moran'a göre ise bu kavram "alışkanlığı kırma" olarak çevrilebilir (1999: 178).

Bu şekilde dili alışılmadık bir düzene sokar (Moran, 1999:179). Berna Moran, “farklılaştırma” kavramını Cahit Sıtkı Tarancı’nın *Otuz Beş Yaş* şiirinden alıntılarla şu iki dize ile örnekendirir

“Bir namazlık saltanatın olacak

Taht misali o musalla taşında”

Bu dizelerde Tarancı, musalla taşını bir tahta, ölüyü bir sultana, cemaati ise onun önünde elpençe duran kullara benzeterek, daha önce kanıksadığımız bu sahneye karşı alışkanlığımızı kırar (Moran, 1999:178). “Şklovski, 1917 yılında, edebiyatı, metinlerin özerk göstergesel yapılarını vurgulayan “yabancılaştırma prensibi” gibi biçimsel özellikler açısından incelemek gerektiğini öne sürmüştür” (akt. Dervişcemaloğlu, 2016:20). Burada şairin yaptığı da aslında bir çeşit yabancılaştırmadır. Şair burada gerçekliği doğrudan yansıtmayı değil, onu değişik bir biçimde algılatmayı tercih etmiştir. Dolayısıyla Rus Biçimcileri için önemli olan şairin gerçeklik karşısındaki tutumu değil, dil karşısındaki tutumudur. Rus Biçimcilerin yabancılaştırma prensibi Brecht’nin daha sonra ortaya atacağı “yabancılaştırma” kavramını akla getirir (Moran, 1999:179).

Rus Biçimciliğinin anlatıbilimine en büyük katkısı ise Boris Tomaşevski tarafından 1925 yılında yapılan fabula ve syuzhet ayrımıdır (Dervişcemaloğlu, 2016:20).^{*} Tomaşevski fabula’yı yapıt boyunca bize iletilen, birbirine bağlı olaylar bütünü olarak tanımlar. Tomaşevski’ye göre fabula’da olaylar -pragmatik olarak- yapıt içindeki düzenlenme ve yer alma biçimlerinden bağımsız, süredizimsel ve nedensel sıralarına göre verilebilir. Bu açıdan fabula ve konu birbirinden ayrı şeylerdir. Konu da fabula ile aynı olaylardan oluşur. Ancak konuda olaylar yapıt içinde ortaya çıkış sırasına ve onları bize belirten bilgiler dizisine uyar (Tomaşevski, 2016:252). Tomaşevski’ye göre (1998:252) “tema” yapıtın dilsel gerecini birleştiren temel bir kavramdır. Bütün olarak yapıtın bir teması olabildiği gibi, her bölümün kendine ait bir teması da bulunabilir. Yapıtın ayrıştırılması, özgül tema birimlerinin ayrıştırılarak bölümlenmesi anlamına gelmektedir. Örneğin Puşkin’in *Atış* adlı öyküsü tematik olarak iki bölüme ayrılabilir. Anlatıcının Silvio ve kont ile karşılaşması birinci bölüm, Silvio ile kont arasındaki çatışma ise ikinci bölümdür. Bu bölümler de kendi içlerinde bölümlenebilir. Yapıttaki tema birimlerinin bu şekilde ayrıştırılması neticesinde, ayrıştırılamayacak bölümlere yani temanın en küçük parçacıklarına ulaşılır. Örneğin “Gün doğdu” Raskolnikov yaşlı kadını öldürdü” gibi parçalar ayrıştırılamaz. Bu ayrıştırılamaz parçalara motif adı verilir. Burada motif, karşılaştırmalı incelemede kullanılan motif kavramından farklı bir anlamda kullanılmaktadır. Karşılaştırmalı incelemede motif, değişik yapıtlarda bulunan tema birimlerine karşılık gelmektedir. Bunlar bir anlatı taslağından bir diğerine aktarılan, örneğin “yapacağı işi yerine getirmesinde kahramana

^{*}Fabula ve syuzhet ayrımından ilk kez bahseden aslında Şklovski’dir. Ancak bu ayrımın tüm dünyada tanınmasını sağladığı ve konuyu daha sistemli bir biçimde ele aldığı için kaynakların çoğunda Tomaşevski’nin ismi ön plandadır (Dervişcemaloğlu, 2016:20 – 21).

yardım eden hayvanlar” gibi tema birimleridir. Karşılaştırmalı yazın bilimi için bunların daha küçük motiflere ayrılmasının bir önemi yoktur. Aynı tür içindeki farklı yapıtlarda tekrar etmesi yeterlidir. Tomaşevski’nin motifin kullanımı üzerine yaptığı tespitler de fabula-syuzhet ayrımını kavramımıza yardımcı olacaktır. Tomaşevski’ye göre (2016:252) fabula, süredizimsel olarak ve neden-sonuç ilişkisi içinde sıralanan motifler bütünü biçiminde belirir; konu ise, bu aynı motiflerin oluşturduğu bir bütün olarak ortaya çıkar, ama motiflerin yapıt içinde izledikleri sıraya göre gerçekleşir. Berna Moran *fabula-syuzhet* ayrımını şöyle açıklamaktadır;

Syuzhet az çok olay örgüsü anlamında kullanılıyor, yani yazarın metinde sunduğu sıra ve biçimdeki olaylar dizisi. Fabula’yı “öykü” olarak çevirebiliriz, ama sözcüğü özel bir anlamda kullandığımızı unutmamak şartıyla. Bu bağlamda “öykü” bir anlatı türüne işaret etmez, yazarın düzenlediği olayların (olay örgüsünün) gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilmiş şekline işaret eder (Moran, 1999:82).

Görüldüğü gibi bu ayrım, Poetika’dan bu yana bilinen öykü ve olay örgüsü ayrımından farklı değildir. Bu ayrımın syuzhet, fabula’nın yabancılaştırılması olarak tanımlanmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016:20-21). Fabula-syuzhet ayrımı, daha sonraları Fransız yapısalcılar tarafından benimsenerek geliştirilmiştir. Modern anlatı kuramının kurucuları arasında, yapısal anlatı çözümlemesi alanının öncülerinden olan Rus dilbilimci ve halkbilimci Vladimir Propp, özellikle film çalışmaları alanında daha çok bilinen bir kuramcıdır (Yaren 2013:180). Propp, yüzlerce Rus halk masalını inceledikten sonra, görünüşte çok çeşitliğe sahip olan masalların aynı yapı etrafında döndüğü tespit eder. “Masallardaki kişilere bakarsak bunların çok çeşitli olduğunu görürüz, ama Propp, bu kişilerin eylemlerine baktığımızda bunların sayısının sınırlı olduğunu ve 31’i geçmediğini keşfetti. “İşlev” adını verdiği bu 31 eylem, olay örgüsünü meydana birimlerdir [...]” (Moran, 1999:215). Bu işlevler, aileden birinin evden uzaklaşmasıyla başlar. Kahramanın bir engelle karşılaşması, evinden ayrılması ve saldırgan ile bir çatışmada karşı karşıya gelmesiyle devam eder. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılıp gerçek kahramanın tahta çıkmasıyla son bulur (Propp, 1985: 24-65).

Tüm bu işlevler kendi içinde alt işlevler içeren ana başlıklardır. 31 işlevin tamamı tüm masallarda bulunmasa da, tüm masallardaki dizilim bu şekildedir. Propp ayrıca bu işlevlerin etrafında şekillendiği sürekli tekrar eden yedi karakter olduğunu söyler. Bunlar; Saldırgan, bağışçı, yardımcı, prenses, gönderen, kahraman ve düzmece kahramandır (Propp, 1985:180). Propp’un yöntemi, *Masalın Biçimbilimi* eserinin 1960’larda İngilizceye çevrilmesinden sonra Rusya dışında da bilinmeye başlar ve Fransız yapısalcılar tarafından benimsenip geliştirilir. Çünkü “yapısalcı-göstergebilimci anlatı kuramcılarının amacı; tek tek yapıtları ele alıp incelemek değil bir anlatı türüne ait temel ve değişmeyen yapısal sistemi, düzenleniş kurallarını, yapıyı oluşturan öğelerin birbirleriyle ilişkilerini, dolayısıyla metnin kuruluşunu keşfetmektir”

(Ersümer, 2013:11). Bu anlamda Propp'un modeli Yapısalcılar için biçilmiş bir kaftandır. Propp'un yaklaşımı yapısalcılar tarafından genel olarak ilgiyle karşılanırsa da Levi-Strauss gibi kimi yapısalcılar tarafından eleştirilir. Bu yapısalcılar söz konusu modelin orijinalliğini kabul etmekle birlikte sadece kesitsel, tek doğrulu olan eylem mantığını eleştirmişlerdir. Onun yerine birleşimsel ve çok doğrulu modeller önermişlerdir (Dervişcemaloğlu, 2016:22).

Propp'un analiz yönetimi sonraları sinemaya uyarlanır ve film analizlerinde sıklıkla başvurulmuş bir yöntem olur. Ancak Propp, *Masalın Biçimbilimi*'nin ortaya koyduğu, işlevlerden oluşan anlatı yapısının sadece büyü, kahramanlık içeren "olağanüstü" halk masallarına ait olduğunu, uydurulmuş masalarda geçerli olmadığını özellikle belirtir. Yani Propp'un iddiası tüm anlatılan kapsamak bir yana dursun, sadece belli bir masal türünün tanımlanmasıyla ilintilidir (akt. Yaren, 2013:182). Bu nedenle film çalışmalarında bu kadar sık başvurulmuş bir yöntem olması sorunludur. David Bordwell de Propp'un yönetiminin sinemaya uyarlanmasını ve sinemasının Aristo'su gibi görülmesini sorunlu bulur. Çünkü pre-kapitalist sözlü anlatıların analiz yöntemiyle, kapitalist ekonomi ve kitle toplumu şartlarının bir ürünü olan medyumun analiz edilmesinin çok anlamlı olmayacağını, dahası doğru sonuçlar vermeyeceğini düşünür. (akt. Yaren, 2013:182-183). Günümüzde Propp'un yöntemi tüm eleştirilere rağmen sinemada popüler bir analiz yöntemi olma özelliğini korur.

Sonuç olarak -yalnızca Propp'un değil- tüm Rus Biçimci ve Fransız Yapısalcı eleştirmenlerin anlatı üzerine yaptıkları kuramsal çalışmalar, sinema anlatısının ve sinemada anlatı incelemesinin şekillenmesi sağlamıştır.

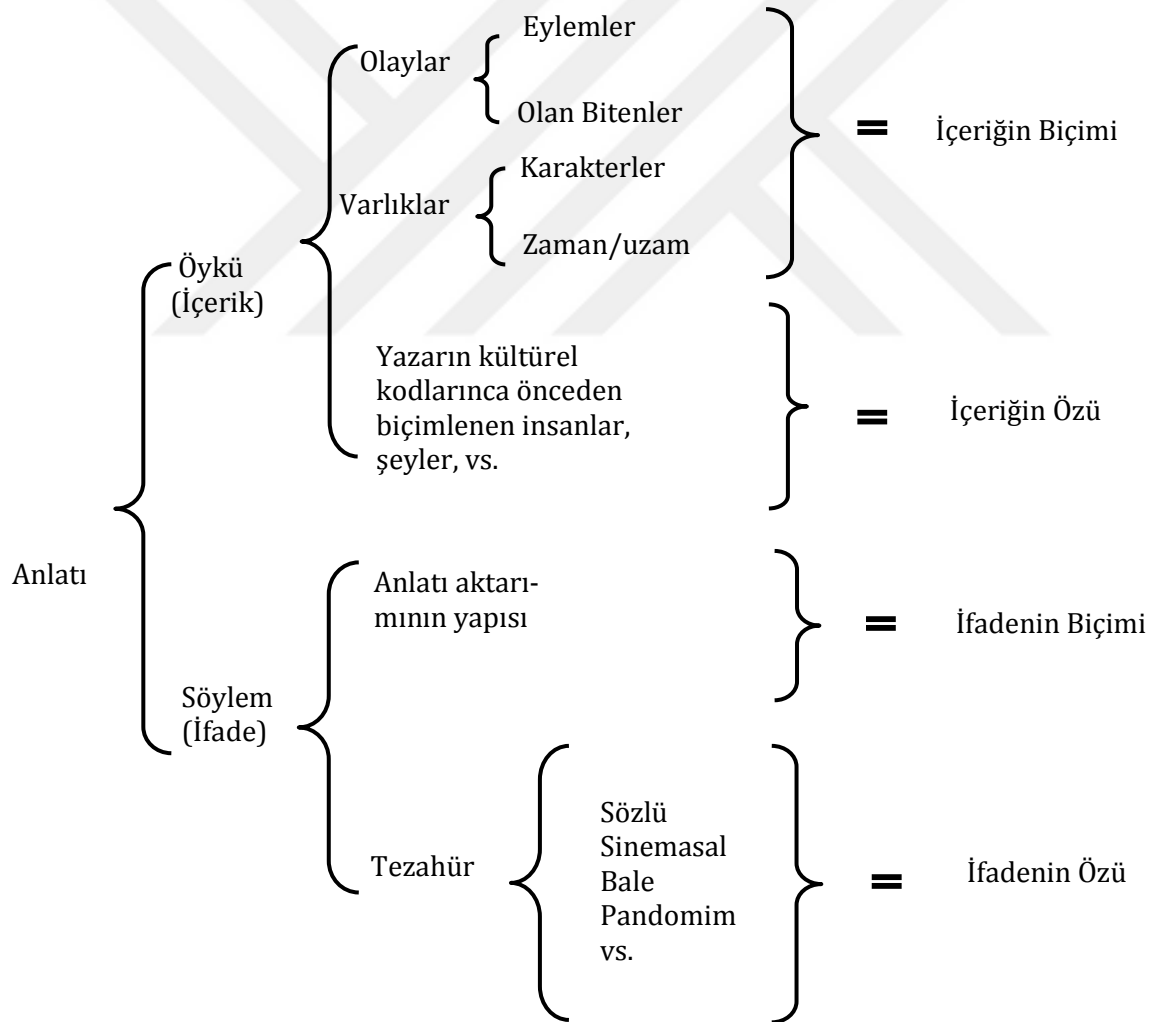
2.2. Sinemada Anlatı

1895 yılında teknolojik bir keşif olarak ortaya çıkan sinema, yedinci sanat olma yolunda kendinden önceki sanat dallarından ilham alır. Bu dalların başında "edebiyat" ve "tiyatro" gelmektedir. Sinema bu sanat dallarından öykü anlatma özelliği alır. Topçu'ya göre (2005:23) sinemanın öykü anlatma özelliği, onu yedinci sanat yapan yolu açar. Çünkü;

Filmler nesnelerin, canlıların hareketini gösteriyordu. Evet, ama ya sonra ne olacaktı? Hareketin perdede yinelenmesi alışılmış bir olay haline dönüştükten sonra sinema müzelere kalkacak bir aygıtın adı olmaktan kurtulup, seyircinin ilgisini tazeleyecek yenilikler bulmak zorundaydı. Sonunda filmciliği kurtaran, öykü anlatmanın ve kurmacanın sinemaya girmesi oldu (Abisel, 2003:55).

Sinema zaman içinde, kendinden önce diğer sanat dalları tarafından geliştirilen anlatı birikimini, kendi araçlarıyla birleştirerek özgün anlatı dilini oluşturur. Kendinden önceki anlatı sistemleriyle en büyük ortak paydası ise "öykü" ve "söylem" olarak iki düzeyden oluşmasıdır. Öykü ve söylem ayrımı *Poetika*'dan bu yana bilinen, Rus Biçimcilerinin fabula ve syuzhet olarak

sistemleştirdikleri ayrımıdır. "E.M. Forster Öykü/Olay Örgüsü, Roland Bourneur ve Real Quillet Hikaye/Entrika, Michel Choin öykü/öyküleme, Seymour Chatman ise 'öykü' ve 'söylem' terimleriyle adlandırır" (Ersümer, 2013:24). " [...] Öykü (histoire); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceklerimiz (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) Söylem ise; içeriğin aktarılma yolu. Basit deyişle, öykü bir anlatının ne'sidir, söylem ise nasıl'ı" (Chatman, 2008: 17). Ersümer'e göre (2013:24) öykü ve söylem arasındaki fark neden sonuç ilişkisinde yatmaktadır. Öykü'de olay diziliminde belirleyici unsur zaman iken, söylemde nedenselliklerdir. Örneğin 'adam eve geldi ve intihar etti' dediğimizde bu öyküye karşılık gelmektedir. Ancak 'adam eve geldi ve terk edilmenin ağırlığına daha fazla dayanamayacağını fark edip intihar etti' dediğimizde bu söyleme karşılık gelmektedir. Aşağıdaki diyagram bu ayrımı daha iyi kavramamızı sağlayacaktır.



Şekil 2.2. Anlatı Diyagramı (Chatman,2018:81)

2.2.1. Öykü

Rus biçimcilerin fabula olarak adlandırdığı öykü, bir anlatıda aktarılma biçimi yani söylemden bağımsız olarak ne anlatıldığıdır. Ersümer'e göre (2013:27) öykü, alımlayıcının bir anlatıyı okuduktan ya da izledikten sonra zihninde kalan şeydir. Yani insanların, sinema salonundan çıktıktan sonra, etraflarındakilerin "ne anlatıyordu film?" sorusuna verdikleri cevap, aslında filmin öyküsüne karşılık gelmektedir. Sözelimi geriye dönüşlerle ilerleyen bir filmi, insanlar başkalarına anlatırken gerçek hayattaki oluş sırasına göre anlatırlar. Ya da film içerisinde bırakılan boşlukları yine kendi çıkarımlarıyla doldurarak anlatırlar. Dolayısıyla bir anlatı içindeki bütün olaylar dizisi, hem açıkça gösterilenler hem de izleyicinin anladıkları, öyküyü oluşturur (Bordwell ve Thompson, 2012:80). *North by Northwest* filminin öyküsünden alıntılanan aşağıdaki olaylar dizisi öyküyü kavramamıza yardımcı olacaktır. Filmde açıkça gördüğümüz olaylar doğrudan, seyirci olarak bizlerin çıkarımları ise parantez içindedir.

"(Roger Thornhill iş yerinde yoğun bir gün geçirmiştir)

Manhattan'ın en yoğun saati

(Sekreteri Maggie'ye direktifler verirken, Roger bürodan ayrılır ve asansöre biner)

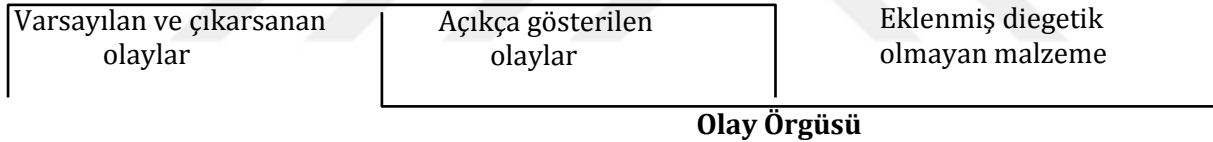
Hala direktifler veren Roger, Maggie ile asansörden çıkar ve lobiye doğru yürür" (Bordwell ve Thompson, 2012:80).

Dolayısıyla öykü, filmin olay örgüsünün ya da uzamının içermediği olayları, mekânları ya da karakterleri içerebilir. Chatman öykü ve söylem uzamı arasındaki farkı şu ifadelerle açıklar; "Bir dizi nesneyi gerçek yaşamda görmekle sinemada görmek arasındaki en büyük fark çerçevenin getirdiği kaçınılmaz sınırlamadır. Gerçek yaşamda, görsel bir alanı keskin bir biçimde sınırlayan siyah, dikdörtgen bir çerçeve yoktur" (Chatman, 2008:89). Filmin öyküsel uzamı söz konusu olduğunda siyah çerçeve ortadan kalkar. Öykü uzamı, siyah dikdörtgen çerçevenin dışında kalan alanları da içerir. Örneğin bir filmde karakterlerin gördüğü ancak seyircilerin hiç görmediği bir alan ya da karakter öykü uzamı içine dâhildir. Öykü aksiyonunun bütün dünyasına bazen filmin diegesisi (Yunanca'da anlatılan öykü) denir. *North by Northwest'in* başlangıcında gördüğümüz trafik, caddeler, gökdelenler ve insanlar, ekranın dışında var olduğunu varsaydığımız trafik, caddeler, gökdelenler ve insanlar gibi diegetiktir, çünkü onların filmin tanımladığı dünyada var oldukları varsayılır (Bordwell ve Thompson, 2012:80). Özetle öykü anlatıcının bakış açısında öykü anlatımındaki bütün olayların toplamıdır. Anlatıcı yani yönetmen bu olayların bazılarını doğrudan sunabilir (olay örgüsünün parçası haline getirebilir), gösterilmeyen olayları ima edebilir ve basitçe diğer olayları ihmal edebilir (Bordwell ve Thompson, 2012:81).

2.2.2. Söylem

Rus biçimcilerin syzuhet olarak adlandırdıkları söylem, sinema perdesinde izlediğimiz şeylerin aktarılış biçimine karşılık gelmektedir. Bordwell ve Thompson'a göre (2012:81) söylem, filmde gördüğümüz her şey, yani filmdeki malzemenin olduğu haliyle düzenlenişidir. Seyirci olarak söylemdeki ipuçları yardımıyla kendi zihnimizde öyküyü kurarız. Chatman'a göre ise "üzerinde iletişim kurulan şey öykü, yani anlatının biçimsel içerik ögesidir; öykü, söylem aracılığıyla, yani biçimsel ifade ögesi yoluyla iletişim kurar. Söylem, öyküyü 'ifade eder' "(2008:28). Ayrıca, söylem öykünün aksine yalnızca perdede gördüğümüz şeyleri kapsar. Yani söylem terimi, izlediğimiz filmde görülebilir ve duyulabilir her şeyi tanımlamak için kullanılır (Bordwell ve Thompson, 2012:80). Burada bir noktaya dikkat etmek gerekir. Söylem öykü dünyasına ait olmayan malzemeyi de kapsar. Bordwell bu malzemeyi "diegetik olmayan malzeme" olarak adlandırır. Diegetik olmayan malzeme, jenerik yazıları, filmin müziği gibi bizim görüp duyabildiğimiz ancak karakterlerin görüp duyamadığı malzemedir (2012:80). Aşağıdaki diyagram öykü, söylem ve diegetik olmayan malzeme arasındaki ilişkiyi daha iyi kavramamızı sağlayacaktır;

Öykü



Şekil 2.3. Öykü ve Olay Örgüsü Diyagramı (Bordwell ve Thompson, 2012:80)

Söylemin temel malzemesi öyküdür. Söylem öyküyü daha ilgi çekici kılmak için çeşitli yöntemler kullanır. Örneğin merak ögesini korumak için eksiltmeler yapabilir. Ya da olayları kronolojik sırasının dışında aktararak seyirciyi diri tutmayı tercih edebilir. Bunlar, söylemin öykünün yapısı üzerinde yaptığı müdahalelerden yalnızca birkaçıdır. Öykü ve söylem ilişkisi karmaşık bir ilişkidir. Bu ilişki üç sistem tarafından kurulur. Bunlar: anlatının mantıksal düzeni, zaman ve uzamdır. Sinema ise bu üç sistemi kendine has araçlarıyla birleştirir. Sinemanın kendine has araçları dediğimizde kurgu, çekimlerin düzeni ve uzunluğu, kompozisyon, çekim sayısı, kamera hareketleri, mizansen, aydınlatma, renk, çerçeve dışı alan ve çerçeve dışı ses gibi araçlar aklımıza gelir. Sinema söylemi kendine has araçlarıyla birleştirilerek anlatı mantığını oluşturur. Bu şekilde anlatıdaki olayların meydana geliş nedenlerini açıklar. İzleyiciye olayları çözmek konusunda ipuçları sağlar. Kimi zamanda bu ipuçları yanıltıcı olabilir. Klasik anlatılı

filmlerde genellikle yanlış ipuçları anlatı içerisinde düzeltilir ve mantıksal boşluklar doldurulur. Buna karşın Açık Paradigma bunları görmezden gelir. Film anlatısı boyunca bu yanlışlıklar ve boşluklar görmezden gelinerek anlatısal bir stratejiye dönüştürülür. Açık Paradigma "sanat sineması"nın kullandığı çağdaş anlatılı filmlerde karşımıza çıkar (Karadoğan, 2016:69-70).

Sinemada çağdaş anlatı, klasik anlatının karşısında duran, kökenleri Vertov ve Brecht'e kadar uzanan bir anlatı biçimidir. Çağdaş anlatı klasik anlatının temel hedefi olan özdeşleşmenin karşısına yabancılaşmayı koyar. Çağdaş anlatının araçları, izleyiciyi filme yabancılaştırmak için çalışır. Bu şekilde izleyicinin film ve karakterler ile kuracağı özdeşleşme denetim altına alınır. Çağdaş anlatılı filmlerde geleneksel anlatılı filmlerin aksine olayların çözüme kavuştuğu kapalı bir son yoktur. Bu nedenle açık yapıt/paradigma özelliği taşırlar. Ayrıca klasik anlatıdaki gibi öne çıkan bir olay örgüsü ve öyküleri yoktur. Olaylar arasında sıkı sıkıya örülmüş bir nedensel ilişki kurulmaz. Bu nedenle olaylar doğrudan olay örgüsüne katkı sunmayabilir. Hatta bazı olaylar -olay örgüsü içerisinde bir işlevi olmadan- sadece gösterilmekle kalabilir (Topçu, 2016:61-62). Çünkü çağdaş anlatı öyküyü kurmak için gerekli bilgi ve ipuçlarını izleyicinin zihnine ve imgelenim gücüne bırakan bir yöntemi benimser (Karadoğan, 2016:62).

2.3. Neoformalizm

Neoformalizm, edebiyattaki Rus Biçimci Yaklaşımının sinemaya uyarlanması sonucunda ortaya çıkmıştır. Kökenlerini Rus Biçimciliğinden alan neoformalizm, Todorov, Genette ve Barthes gibi Fransız Yapısalcılarının metinlerinden ve Andre Bazin'in çalışmalarından da etkilenmiştir (Bordwell, 1987:378). Biçimcilik bir sanat formu olarak sinemanın kamera hareketleri, mizansen, montaj, ses ve müzik gibi kendine özgü biçimsel araçları ile gerçekliği yeniden inşa etmesiyle ilgilenir. Biçimci yaklaşım bu araçları temel alarak sinemasal kodların farklı filmlerde ve türlerde nasıl çalıştığı tespit eder. Tarihsel olarak Arnheim ve Eisenstein üzerinden şekillenen biçimci kuramda Rus Biçimci sinemacıların etkisi oldukça büyüktür. Biçimci Sinemacılar için filmin temel ögesi montajdır. 1915 - 1935 yılları arasında en etkili örneklerini veren biçimci kuram sesin sinemaya gelişyle birlikte büyük bir darbe alır. Biçimci anlayıştaki suskunluk, Noel Burch, David Bordwell ve Kristin Thompson'ın çalışmalarıyla Yeni - Biçimcilik / Neo - formalizm adı altında tekrar hayat bulur (Erkılıç, 2013:246). Topçu'ya göre (2009:106) neoformalizm; Bordwell'in bitmiş yapıtı temel alan yaklaşımının, izleyiciye yönelik bilişsel kuramlarla birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Bordwell, kuramında seyirci etkinliğini de dikkate alarak yapısalci anlatı kuramlarından farklılaşır. Filmi anlamlandırma süreçlerini ele alırken seyirci etkinliğini algısal ve bilişsel kuramları temel alarak değerlendirir. Bu değerlendirmeyi yaparken seyirciyi psikanaltik yaklaşımlarla ele almak yerine yapılandırmacı

kurama yaslanır (Yaren, 2013:191). Thompson'a göre (1988:4-9) yukarıdan aşağı süreçlerle çalışan Marksist ve psikalitik film kuramı gibi kuramlar sanat yapıtına önceden yapılanmış büyük ana varsayımlarla yaklaşır ve bu büyük kuramların yandaşları ona uyacak sanatın estetik ve ontolojisini bulmak zorundadır. Bu da peşin hükümlü sonuçlara yol açar. Neoformalizm ise bu kuramların aksine aşağıdan yukarı bir süreçle çalışır. Estetik alanı ve onun dünyayla bağlantısını açıklamaya çalışan yalın bir yaklaşımdır. Dünyayı açıklamaya çalışmaz. Thompson neoformalizmi tek yaklaşım, çok yöntem olarak tanımlar. Neoformalizm sadece bir yöntem değil, sanat yapıtlarının nasıl yapıldığına ve izleyici tepkisine bağlı olarak nasıl çalıştıklarına dair bir dizi varsayım öneren bir yaklaşımdır.

Bordwell, neoformalist yaklaşımın temelde iki soruya cevap aradığını söyler: 1) Filmlerin yapılandırıldığı ve belirli etkiler yarattığı prensipler nelerdir? 2) Bu prensipler, hangi ampirik koşullarda, neden ve nasıl ortaya çıkar? Neoformalizm filmlerin üretildiği ekonomik, sosyal ya da siyasi koşullardan çok filmleri ortaya çıkaran yapısal araçlarla ve onların birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgilenir. Bordwell, bu konuda Bazin'in çalışmalarından faydalanır. Bazin "Sinema Dilinin Evrimi" adlı makalesinde, bir filmin stilistik yapısını oluşturan, montaj türleri, uzam ve zaman birliği, alan derinliği gibi araçların yapıttaki işlevlerini ve karşılıklı ilişkilerini ortaya koyar (Bordwell, 1987:371-373). "Neoformalist yaklaşım filmlerin anlatı biçiminde ve sinema tarzında yoğunlaşırken tematik yorumları da dışlamaz. Aksine onları dinamik bir sistemin içine çeker" (Bordwell, 1987:385). Bordwell'e göre neoformalist, bir tarihçi gibi biçimleri, türleri ve tarzları sinemacının zanaatında gömülü olan, somut olarak varsaydığı normlar, gelenekler, alışkanlıklar gibi kavramsal ampirik faktörleri onun pratiğinde ve ürünlerinde analiz etmeyi amaçlamaktadır (akt. Erkılıç, 2013:246). Neoformalizm bir film teorisi değildir. Bir dizi varsayım ve sezgisel yaklaşımdan oluşan bir soru sorma biçimidir. Ampriktir ve filmler hakkındaki gerçeklerin keşfine büyük önem verir (Bordwell, 1987:378-379). Neoformalizm film analizlerinde çoğunu Rus Biçimciliğinden ilham alarak inşa ettiği temel kavramları aracılığıyla kullanılır.

2.3.1. Temel Kavramlar

2.3.1.1. Syuzhet, Fabula ve Biçim

Neoformalizm, syuzhet ve fabula kavramlarını/ayrımını edebiyattaki Rus Biçimci Yaklaşımı'ndan alır. Daha öncede belirtildiği üzere bu ayrım *Poetika*'dan bu yana bilinen öykü ve olay örgüsü ayrımının Rus Biçimcileri tarafından geliştirilmiş halidir. Bu ayrımda syuzhet, bir anlatıdaki olayların aktarılış biçimine, fabula ise aktarılış biçimin bağımsız olarak ne anlatıldığına karşılık gelmektedir. Bordwell fabula'yı, seyircinin filmde sunulan ipuçlarından

yola çıkararak yarattığı imgesel yapı olarak tanımlar. Bordwell'e göre fabula seyircinin varsayımlar ve çıkarımlar yoluyla yarattığı bir kalıptır. Syuzhet ise (genellikle "düzen" olarak çevrilir), fabula'nın filmdeki fiili düzenlemesi ve sunumudur (Bordwell, 1985:49). Sinema anlatısı söz konusu olduğunda syuzhet ve fabula'nın yanına bir öge daha eklemek gerekir. O öge biçimsel araçların kullanımına karşılık gelen stildir. Bir örnek, syuzhet ve stilin nasıl farklılaştığını gösterebilir. *Rear Window* filminde syuzhet, Bayan Thorwald cinayetinin hikâyesini, soruşturulmasını ve Lisa ve Jeff romantizminin hikâyesini betimleyen belirli olaylar düzeninden (eylemler, sahneler, dönüm noktaları, komplolar) oluşur. Bununla birlikte, aynı film sahne, sinematografi, kurgu ve ses uygulamalarının sabit bir uygulama akışı olarak tanımlanabilir (Bordwell, 1985:50).

Bir sahnede Jeff ve Stella, Thorwald tarafından görülür. Hızlıca Jeff'in odasına geri adım atarlar (figür hareketi, ayar); fısıldarlar (ses çıkarırlar) ve lambayı kapatırlar (aydınlatma); kamera uzun bir çekime hızla geri döner (sinematografi); ve bunların hepsi Thorwald'ın penceresine bakmak için döndüğü kritik çekimden sonra gerçekleşir (düzenleme) (Bordwell, 1985:50).

Stil aynı zamanda harekete geçirdiği bir sistem ve film yapım tekniklerinin organizasyon ilkelerine göre özel örneklerini oluşturur. Stil teriminin (örneğin, "neorealist stil" gibi bir film gövdesinde tekrarlayan yapı veya doku özelliklerini belirtmek için) başka kullanımları vardır, ancak bu bağlamda "stil" sadece filmin sinematik araçlarının sistematik kullanımını belirtir. Özetle syuzhet, filmi "dramaturjik" bir süreç olarak temsil eder; stil ise "teknik" bir süreç olarak (Bordwell, 1985:50). Seyirci filme dair varsayımlar oluştururken syuzhet'in sunduğu ipuçlarından yararlanır. Syuzhet genellikle fabula'nın oluşumunu geciktirmeye çalışır. Syuzhet'in geciktirmedeki amacı seyircideki merak duygusunu diri tutmaktır. Syuzhet kimi anlatılarda fabula'nın oluşumunu engelleyen öğeler de barındırabilir. Bu durumda aklımıza Şklovski'nin ortaya koyduğu farklılaştırma kavramı gelir. Şklovski sanatının amacının farklılaştırma yoluyla estetik algının geciktirilmesi olduğu söyler. Bu durum daha çok çağdaş anlatılı filmlerde karşımıza çıkar (akt. Topçu, 2009:109).

Sonuç olarak "fabula, syuzhet ve biçim ilişkisinden yola çıkan Bordwell, bir filmde anlatıyı, filmin syuzhet ve biçiminin izleyiciyi fabula'yı kurması için sevk etmek ve ipucu vermek için karşılıklı etkileşmesi olarak tanımlar. Anlatının gerçekleşmesi için syuzhet'in fabula bilgisini düzenlemesi yetmez, anlatıda biçimsel süreçlerin de devreye girmesi gerekir" (akt. Topçu, 2009:109-110). Syuzhet biçimsel süreçleri devreye sokarken çeşitli yöntemlerden yararlanır. Bunlar seyirciye iletilen bilgiler ile ilgili kategoriler olan "bilgisellik" ve "iletişimsellik"tir.

2.3.1.2. Bilgisellik ve İletişimsellik

Syuzhet, seyircinin sahip olduğu fabula bilgisi miktarını kontrol eder. İdeal bir syuzhet-fabula ilişkisinde, syuzhet fabula'nın oluşumu için yeterli miktarda bilgiyi sağlamakla yükümlüdür. Syuzhet, hangi fabula olaylarının gösterileceğini seçer. Seçtiği fabula olaylarını belirli şekillerde birleştirir. Syuzhet bu olayları birleştirirken seyircideki ilgi ve merakı diri tutmak için zamansal boşluklar yaratır. Bu boşluklar kısa ya da uzun süreli olabilir. Genellikle kısa süreli boşluklar tercih edilir. Ancak bu durum filmin türüne göre değişkenlik de gösterebilir. Örneğin melodram türündeki bir filmde kısa süreli boşluklar tercih edilirken, bir dedektif filminde uzun süreli boşluklar tercih edilir. Syuzhet yalnızca zamansal boşluklar yaratmaz. Bazen bir mekânın nerede olduğu bilgisini vermeyerek mekânsal/uzamsal boşluklar da yaratabilir (Bordwell, 1985:54-57).

Kimi filmlerde syuzhet fabula'nın oluşumu için yeterli miktarda bilgiyi serbest bırakmayabilir. Burada çağdaş ve klasik anlatı ayrımı devreye girmektedir. Çağdaş anlatılı filmler sık sık konudan sapabilir hatta bir fabula bile oluşturmayabilir. Bu durum Godard'ın filmleri ile örneklendirilebilir. Godard'ın filmleri genellikle alıntılarla, çarpık imalarla ve hikâyeyle açıkça ilişkilendirilemeyen kesintilerle doludur (Bordwell, 1985:54-57). Syuzhet'in yeterli miktarda bilgiyi serbest bırakmaması durumu klasik anlatılı filmlerde de karşımıza çıkabilir. Ancak klasik anlatılarda syuzhet bıraktığı boşlukları filmin sonunda mutlaka kapatır. Boşluklar çoğunlukla zamansaldır ve amaç seyircinin merak duygusunu diri tutmaktır (Topçu, 2009:110). Topçu'ya göre (2009:110) bilgisellik, syuzhet'in aktarmaya izin verdiği fabula bilgisinin miktarıyla belirlenir. Anlatı, izleyiciyi bir ya da birkaç karakterin bilgisiyle sınırlayarak geri kalan bilgiyi tutar. "Bordwell anlatı bilgisinin derinliğinin, özneliğin ve nesneliğin derecelerine bağlı olduğunu söyler. Bir anlatı karakterin bütün zihinsel dünyasını sunabilir, ya da izleyicinin gördüğü ve duyduğu ile yetinebilir" (akt. Topçu, 2009:110). İletişimsellik ise anlatının sahip olduğu bilgiyi seyirciyle ne ölçüde paylaştığıyla ilgilidir. Bordwell, *The Birth of a Nation*'in iletişimsel olduğunu ama bir dedektif filminin bu kadar iletişimsel olmayabileceğini vurgular (akt. Topçu, 2009:110).

2.3.1.3. İşlev ve Güdüleme/Motivasyon

Neoformalizm, işlev ve güdüleme kavramları konusunda, Tynanov'un edebi eserdeki işlevlerin tanımından ilham alır. Tynanov, işlevin, yapıttaki bir ögenin diğer öğelerle ve dizgenin bütünüyle karşılıklı ilişkisi olduğunu söyler. İşlev, yapıtın özelliklerini anlamak için oldukça önemlidir. Aynı aracı birçok yapıt kullanabilir, ama aracın işlevi her yapıtta farklı olabilir. Örneğin çubuklu gölgeler her filmde karakterin hapsolmuşluğunu simgelemez (Topçu,

2005:35). Thompson'a göre (1988:5) yapıtın herhangi bir aygıt için önerdiği nedene motivasyon/güdüleme denir. Motivasyon, yapıt tarafından aygıtın dahil olmasını neyin haklı çıkaracağına karar vermemiz için bizi teşvik eden işaret, ipucudur. Neoformalist yaklaşım kendini şu soru üzerinden ifade eder; "Hangi şekilde sanat gündelik yaşamdan kendini ayırt eder?" Bu soru filmsel aygıtların kullanımı için dört olası motivasyonu / güdülemeyi işaret eder. Bunlar; kompozisyonel, gerçekçi, metiniçi ve sanatsal güdülemedir (Erkılıç 2013:248). Kompozisyonel güdüleme: Thompson'a göre anlatı nedenselliği, zaman ve uzamı kurmak için herhangi bir aygıtı dâhil etmeyi haklı çıkarır. Çoğu kez filmdeki gerçekçiliğin önüne geçse de izleyici öykünün ilerlemesi için göz yumar. Gerçekçi güdüleme: Filmin stili, gündelik dünyanın normlarına dayanmaktadır. 'inandırıcı' (plausibility) ya da 'olası' (probability) ve 'doğru' (truth) kavramları bu kategoriye aittir (Erkılıç, 2013:248). Metiniçi güdüleme: diğer sanat yapıtlarının uzlaşımlarına başvuruları içerir. Topçu'ya göre (2009:107) sinemada metiniçi güdüleme, tür filmleri, star kimliği ve diğer sanat biçimlerinin benzer uzlaşımları hakkındaki bilimize bağlıdır. Sanatsal güdüleme: filmin stili, filmsel aygıtlar üzerinden denemelere dayanmaktadır. Biçim üzerine denemeler ve parametrik anlatı stili bu kategoriye aittir. Bu, filmin parametreleri ile oynamakla mümkündür (Erkılıç, 213:248).

2.3.1.4. Şemalar

Neoformalizm film izleme sürecine odaklandığı için bir diğer önemli kavramda şemalardır. Neoformalist yaklaşım film izlemeyi çeşitli faktörleri manipüle eden dinamik bir psikolojik süreç olarak görür. Seyirci film izlerken, günlük dünyayla, diğer sanat eserleriyle ve diğer filmlerle yaptığı işlemlerden elde ettiği şemaları kullanır. Bu şemalara dayanarak, varsayımlarda bulunur, beklentileri belirler ve hipotezler üretir (Bordwell, 1985: 32). Bordwell, görmenin pasif bir şekilde dürtüleri almak olmadığını, aksine hızlı bir hesaplama, değişik amaç, beklenti ve varsayımları kapsayan yapısal bir faaliyet olduğunu söyler. Bizler çevremizdeki objeleri zihinsel şemalarımıza göre değerlendiririz. Aynı şey film izleme süreci içinde geçerlidir. İnsan film izlerken de zihnindeki şemalardan yararlanır. Filmdeki boşlukları kendi zihninde doldurur. Olaylar arasında mantıksal bağ kurar. Karakterler ve olayların tutarlı olup olmadığına dair çıkarımlar yapar. Thompson'a göre şemalar zihinsel şablonlardır. Ayrıca zamana göre değişkenlik gösterebilir. 1940'lardaki sinema seyircisinin şemalarıyla bugün ki sinema seyircisinin şemaları aynı değildir. Şemalar hem anlatısal hem de biçimsel olabilir (akt. Topçu, 2009:108).

2.3.1.5. Farklılaştırma (Defamiliarization)

Sanat yapıtı zihinsel süreçlerimizi Rus Biçimcilerin "defamiliarization" dediğı estetik bir oyunla yapılandırır ve izleyicinin bu yapıyı algılayıp çözümlemesini sağlar (Thompson 1988:10). Pratik olmayan algımız sanat yapıtındaki her şeyi gerçektekinden farklı görmemizi sağlar. Çünkü yeni bağlamlar yabancı görünürler. Thompson bu konuda Şklovski'nin görüşlerinden yararlanır. Şklovski, gündelik algının otomatikleşmiş olduğunu alışkanlıkla aslında hiçbir şeye derinlemesine bakmadığımızı, sanatın, yaşamı duyumsamamız ve şeyleri hissetmemiz için var olduğunu söyler. Şklovski'ye göre sanatta algılama edimi bir erektir ve uzatılması gerekir. Sanat nesnenin oluşunu hissetme aracıdır ve daha önce olmuş olanın sanat açısından bir önemi yoktur. Daha önce birçok defa algılanmış nesneleri artık tanıma yoluyla algılarız. Önümüzde duran nesnelerin orada durduklarını biliriz ama göremeyiz. Sanat yapıtı çeşitli yöntemlerle nesnelerin algılama otomatizminden kurtarılır (Şklovski, 2016:78).

3. KORKU VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Korku, ilk insandan günümüze kadar tüm insanların sahip olduğu bir duygudur. Mannoni'ye göre (1992:8) korku; sevinç, üzüntü ve öfke gibi insandaki temel heyecanlardan birisidir. Ancak korku diğer temel heyecanların aksine olumsuz kabul edilen, hatta aşağılanan bir heyecandır. Genellikle insanlar, korkmamayı, korkusuz olmayı, üstünlük ya da daha eril bir ifadeyle "erkeklik" olarak kabul ederler. Oysa korku, -belli sınırlar içinde kaldığında- insanın yaşamını bir denge ve düzen içinde ilerletebilmesi için gerekli bir duygudur. Örneğin, bakımsız ve kirli yerlerde hastalık taşıyan mikropların yaşadığını bilen, bunların yol açabileceği hastalıklardan korkan bir insan, kendi kişisel temizliğine ve çevresel temizliğe önem verir. Ya da yazın güneş ışığı altında uzun süre kalmanın insan sağlığı üzerindeki olumsuz etkilerini bilen ve bundan korkan bir insan, buna karşı önlemler alarak hayat kalitesini korur. Trafikte aşırı hız yapmaktan korkan bir insan, hem kendi hayatını hem de başka insanların hayatını riske atmaz. Örnekler çoğaltılabilir. Burada belirleyici olan, korkunun belli ölçüler içinde kalmasıdır. Bu ölçüler ya da sınırlar aşıldığında korku, paranoyanın sınırları içine girecek ve insan hayatını olumsuz etkilemeye başlayacaktır. Hatta daha ileri aşamalarda yaşanılmaz kılacaktır (Köknel, 1992:16-19).

Yunanca *Phobos* kavramından türeyen korku kavramının farklı tanımları mevcuttur. Korku, yaygın bir tanıma göre canlının kendisini tehdit altında hissettiğinde ortaya çıkan tetiklemelerdir. Bir başka tanıma göre ise "gerçek ya da hayali bir tehlike, tehdit karşısında duyulan büyük tedirginlik duygusu; bazı koşullar altında duyulan bir tür heyecan" anlamına gelmektedir (Büyük Larousse'den akt. Şimşek 2016:16). Bu tanımda dikkat çekici olan "gerçek" ve "hayali" tehlike ifadeleridir. Korku kaynağını gerçek tehlikeden aldığı gibi hayali tehliken de alabilmektedir. Psikanalitik kuram, gerçek tehlikeden kaynaklanan korkuyu "akılcı" hayali tehlikeden kaynaklanan korkuyu ise "patolojik" olarak adlandırmaktadır. Buna göre gerçek korku, açık seçik nedenlere dayalı korkudur. Egonun ileride beklenen tehlikeyi haber alıp önlemler almasını sağlar. Patolojik korkunun kaynağı ise bilinçdışıdır. Bilinçdışında yatan tehlike, kendini korku olarak duyurarak egoyu tepkimeye çağırır. Bu nedenle "patolojik" daha da yumuşatılmış bir ifadeyle "irrasyonel"dir Buradan hareketle sanat eserlerinde karşılaştığımız korkunun "irrasyonel" olduğunu söyleyebiliriz. Hayali olarak kurgulanmış eser bilinçdışımıza seslenerek korkmamızı sağlar (Demirci, 2006:11).

Korku olumsuz bir duygu olarak bilinmesine karşın insanoğlunun her zaman ilgisini çekmiştir. Edebiyattan tiyatroya kadar pek çok sanat dalında geniş yer bulmuştur. Korkutucu kurgulara ve dehşet verici imgelere duyulan bu ilgiyi, yalnızca bilinmeyen anlama isteği ile açıklamak yeterli olmayacaktır. Bilimsel açıdan bu ilgi, ilkel anılara (korkulara) bağlanmaktadır (Scognamillo, 1996:6). Ancak Freud'a göre bu ilginin temeli yalnızca ilkel korkular değil, korku

duygusu sayesinde boşalan bastırılmış duygularımız ve gizli arzularımızdır (akt. Scognamillo, 1996:6). Scognamillo'ya göre ise (1996:6), Freud ve Jung'un kişinin sadist ve masohist eğilimlerini ön plana çıkaran yaklaşımları da yalnız başına bu ilgiyi açıklamaya yetmez. Daha kapsayıcı bir yorum geliştirebilmek için Aristo'ya ve onun katharsis kuramına eğilmek gerekir.

Katharsis, sanat eserine duygusal katılım sonrasında ortaya çıkan rahatlama olarak tanımlanabilir. Çağdaş bir sanat dalı olan sinema, duygusal katılımı diğer sanat dallarına göre çok daha yoğun ve yetkin bir biçimde yaratır (Abisel, 1995:7). Toplumsal yaşamın, bir yandan yenilerini yaratırken öte yandan engelleyerek, yasaklayarak bastırdığı her türlü istek, arzu, gereksinim ve tepki, korku filmlerinin sağladığı özdeşleşmeler aracılığıyla zararsız biçimde boşaltılabilmektedir (Abisel, 1995:119,120). Bu bağlamda korku filmlerinde gördüğümüz vampirler, kurtlaşmış insanlar, mummyalar ve canavarlar, reel toplumdaki insanın kötülük ve günah potansiyelinin klişeleşmiş görünümleridir (Oskay, 2018:69).

Sinema keşfinden kısa bir süre sonra korku öyküleri anlatmaya başlamış ve korku sinemanın en popüler türlerinden birine dönüşmüştür (Topçu 2014:325). Sinemada korku türüne ait net bir tanım yoktur. Çünkü korku türünün oluşumunda farklı kültürlerden, biçimlerden ve gelişmelerden kaynaklanan çok karmaşık bir miras rol oynar. Bu nedenle kesin bir tanım ve tutarlı bir alt sınıflandırma yapmak çok güçtür (Abisel,1995:139). Temelde bilinçdışına seslenerek seyirciyi korkutmayı hedefleyen bir tür olarak tanımlanabilir (Kuhn'dan akt Hayward, 2012:259). Sinemada korku türünün hangi film ile başladığı ise tartışmalı bir konudur.

3.1. Sinemada Korku Türünün Tarihsel Gelişimi

Sinemadaki tarihçesine baktığımızda, kimi kuramcılar türün başlangıcını seyircide yarattığı etkiden dolayı *Trenin Gara Girişi* (1895) filmine kadar götürürler. Lumiere kardeşler tarafından halka açık olarak yapılan bu ilk film gösteriminde insanlar trenin üzerlerine geldiğini düşünerek korkmuş ve salondan kaçmışlardır. Ancak genel kabul, ilk korku filminin George Melies'nin 1896 yapımı *Şeytanın Şatosu* filmi olduğudur. Üç dakika on beş saniyelik filmin konusu şöyledir; Eski bir şatoya giren yarasa şeytana dönüşür. Büyü yaparak önce bir kazan, sonra genç bir kız, sonra da doğaüstü güçlere sahip yaratıklar yaratır. Sonunda, bir yaratık, onu haç ile yok eder. Bu film korku sineması açısından hem iyi bir başlangıç hem de büyük bir ilham kaynağıdır. İlk korku filmi olmasının dışında aynı zamanda sinema tarihinin ilk vampir filmidir (Akbulut, 2012:11). Melies'in diğer filmlerinde de hayalet, iskelet, canavar gibi korku öğeleri yoğun bir biçimde bulunur. 1899 yapımı *Manastırdaki Şeytan* filmi korku sinemasının yıllar boyunca kullanacağı temel öğeleri barındırır. Bunlar; Gotik Ortaçağ manastırları, mezarlar, yarasa şeklindeki kocaman bir Şeytan gibi öğelerdir (Scognamillo, 1996:68). Şeytan figürü o

dönem korku sinemasının sıklıkla kullandığı bir figür olarak karşımıza çıkar. Aynı dönemlerde Kuzey Avrupa ülkeleri de *Haxan* gibi kendi kültürlerine özgü korku ve gerilim filmleri üretirler.

1910'larda korku sinemasının öncekilere göre ilk uzun örnekleri görülmeye başlanır. Bunlar; Fransız sinemasının *Fantoma dizisi*, Edison firmasının *shocker'ları*, Danimarka ve Amerika'da yapılan *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* filmleridir (Abisel,1995:139). Ancak o dönem türün en başarılı örnekleri Alman Dışavurumcu sinemasında ortaya çıkmıştır. Dışavurumculuk Alman Sineması'nda özellikle 1919-1923 yılları arasında etkili olan bir akımdır. Alman sineması, Almanya'nın zengin folklor ve fantastik kültür geçmişinden beslendiği için, başlangıcından beri korku filmleriyle önemli bir üne sahiptir (Blanc ve Odell, 2011:58). Alman dışavurumcu sineması, sinemaya özellikle de korku türüne ciddi katkılar sağlamış ve korku türünü derinden etkilemiştir.

Sinema da, diğer sanat dalları gibi içinden çıktığı toplumun tarihsel koşullarından, politik, ekonomik sistemlerinden, içinde yaşayan insanların ruh hallerinden ayrı düşünülemez. Bu bağlamda Alman Dışavurumcu filmlerine genel olarak baktığımızda, savaştan yenilgiyle çıkmış bir toplumun karamsar, karmaşık ruh halini insanların içinde bulunduğu tedirginlik, dehşet, eziklik gibi duyguları yansıttığı görülmektedir (Scognamillo, 1996:70). "Bu filmlerin toplumsal ve siyasal ortamla ilişkilerini ilk kez kuran Sigfried Kracauer, sessiz dönem Alman sinemasını incelerken, bu dönemin ürkünç filmlerini kültürel bir hastalık gibi görmüş ve bazılarını Nazizmin ön biçimlenişleri olarak açıklamaya çalışmıştır" (akt. Abisel, 1995:120). Biçimsel açıdan baktığımızda; "gerçeğin görüntülerini zorlayan, her türlü perspektifi bozan, loşluklardan, karanlıklardan, geometrik belirsizliklerden yararlanan bir sinema akımıdır [...]" (Scognamillo, 1996:70). *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) ve *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (1922) akımın önemli filmleridir. "*Dr Caligari'nin Muayenehanesi* parçalı ve çarpık bir gerçeklik algısı yaratmak amacıyla dışavurumcu duyarlılıklarını beyaz perdeye yansıtmaya çalışmıştır. Filmin görsel ve psikolojik etkilerini bugün dahi görmek mümkündür" (Blanc ve Odell, 2011:59). Filmin konusu şöyledir; Francis arkadaşlarıyla beraber bir karnavala gider. Orada Caligari ve onun güdümündeki Cesare ile karşılaşır. Cesare, Francis'in arkadaşı Alan'a ertesi gün öleceğini söyler. Alan gerçekten ölür. Bunun üzerine Francis ve nişanlısı Jane, Caligari'nin bu cinayetle ilgisini araştırmaya başlarlar. Caligari'nin emriyle Jane kaçırılır. Filmin sonunda filmin akıl hastanesinde geçtiği ve tüm yaşananların Francis'in hayal ürünü olduğu anlaşılır. Caligari onların yattığı akıl hastanesinin başhekimidir.

Nosferatu ise Bram Stoker'ın defalarca sinemaya uyarlanan "Dracula" romanının ilk uyarlaması olarak kabul edilir* ve bugüne kadar çekilmiş en önemli vampir filmlerinden biridir.

*Aslında *Nosferatu*'dan önce 1921 yılında çekilmiş "*Drakula halala*" isimli Macar yapımı bir film vardır. Ancak film kayıp olduğu için, Bram Stoker'ın romanından mı uyarlandı yoksa 15. Yüzyılda yaşamış Dracula olarak anılan Transilvanyalı hükümdar Vlad hakkında bir film mi bilinmemektedir (Ertan, 2001:98).

Filmin konusu şöyledir; Almanya'nın Wisborg kentinde yaşayan Thoma Hutler, bir gün patronu Knock'tan bir mektup alır. Mektupta değişik semboller vardır. Hutler bunun üzerine yeni bir müşteri olan Kont Orlok'u* ziyaret etmek üzere Transilvanya'ya gider. Yolda karşılaştığı insanların civarda kurt adamın dolaştığını ve Kont Ork'un tehlikeli bir kişi olduğunu söylemelerine rağmen onları dinlemez ve yoluna devam eder. *Nosferatu*, "kamera kullanımı, Max Sehreck'in performansı, ışık-gölge oyunları gibi özellikleriyle kendisinden sonra gelen sayısız korku filmini yoğun şekilde etkiler" (Akbulut, 2012:14). Korku türüne malzeme bolluğu getiren bir başka Alman sessiz yapımı Paul Leni'nin, Henrik Galeen'in senaryosundan yönettiği 1924 yapımı *Mumyalar Müzesi* filmidir (Scognamillo, 1996:76).

Aynı dönemlerde Avrupa'nın başka ülkelerinde de -sınırlı sayıda da olsa da- korku sinemasına dair örnekler görülür. "Fransa'da yapılan gerçeküstücü birkaç film -özellikle Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou, Luis Bunuel, Salvador Dali, 1928)-, içerdikleri saldırgan ve irkiltici görüntülerle anılmaya değer niteliktedir" (Abisel, 1995:139). İngiltere'de ise ilk korku filmleri ikili gösterimlerin yarısı olarak kısa filmler ya da diziler şeklinde görülmüştür. Bunlara *Sweeney Todd* (1926 ve 1928) gibi edebi uyarlamalar örnek verilebilir (Blanc ve Odell, 2011:34).

3.1.1. Sesli Sinema ve Hollywood'da Korku

Korku türü, Alman dışavurumcu sinemasında ilk yetkin örneklerini verdikten sonra, sinemaya sesin gelişile birlikte Hollywood'un hâkimiyetine geçer. Amerikan korku sinemasında sesli sinemanın ilk on yılına, dışavurumculuğun büyük klasiği *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'den etkilenen çok sayıda korku filminin çekilmesi damgasını vurur. Bu yıllarda Amerika'da Universal Şirketi korku türünde uzmanlaşır ve türün klasiklerini üretir. Bu klasiklerden ilk akla gelenler: Tod Browning'in yönettiği, vampir rolünü Bela Lugosi'nin üstlendiği *Drakula* (1931), James Whale'in yönettiği, canavar rolünü Boris Karloff'ın canlandırdığı *Frankenstein* (1931), Robert Florey'in yönettiği, başrolde Bela Lugosi'nin oynadığı *Morg Sokağı Cinayetleri* (1932) filmleridir (Betton, 1986:37).

Hollywood sessiz dönem ve sonrasında dünya sinemasındaki başarısını yıldız gücünü pazarlanmasından almış, bu anlamda korku filmleri de bir istisna yaratmamıştır. Korku türünün sessiz dönemdeki yıldız ismi "bin bir suratlı adam" lakabıyla bilinen Lon Chaney'dir. Chaney'e "bin bir suratlı adam" denmesinin nedeni, yüzünü korkunç şekillere sokmak için karmaşık ve acı veren birçok mekanik ünitelerden geçirmesi ve gizli bir makyaj reçetesi uygulamasıdır. *The Hunchback of Notre Dame* (1923), *The Phantom of Opera* (1925) ve *London After Midnight* (1927) gibi önemli korku filmlerine imza atmıştır (Blanc ve Odell, 2011:104-105). Tod Browning'in

**Dracula* uyarlaması yasal bir uyarlama olmadığı için kont *Dracula* yerine Kont Orlok ismi kullanılmıştır (Scognamillo, 1996:70).

yönettiği *London After Midnight* (1927) Hollywood'da çekilen ilk vampir filmi olarak kabul edilmektedir. Bunun nedeni, bir polis müfettişini canlandıran Chaney'in, filmin bir sahnesinde vampir kılığına girmesidir (Ertan, 2001:98). Gerçek anlamda Hollywood'un ilk vampir filmi ise, yine Browning tarafından yönetilen 1931 yapımı *Dracula* filmidir. *Dracula*, oldukça hazırlıksız olan 30'lu yılların sinema seyircisi üzerinde bir şok etkisi yaratsa da gerçekte kanlı bir gösteri değildir. Vampir Kont'un sivri dişleri filmde hiç görülmez. Bir tek damla kan bile akıtılmaz (Scognamillo 1996:70).* *Dracula* (1931) korku sinemasında bir eğilimi başlatan film olması açısından da önemlidir. Bu eğilim Amerika'da Universal şirketinin bünyesinde yönetmen ve oyuncularını toplayarak korku filmlerinde belli bir tarz ve formül geliştirmesidir. Bu durum korku türünün yerinin sağlamlaşmasını da beraberinde getirir (Ertan, 2001:98).

Dracula (1931) filmini, Mary Shelley'in romanından uyarlanan *Frankenstein** (1932) filmi izler. Filmin yönetmenliğini Browning'e kıyasla daha deneyimsiz bir yönetmen olan James Whale üstlenir. Whale, filmi derin ve ürkütücü bir mizah anlayışıyla harmanlamış ancak bunun korkuya baskın gelmemesine de dikkat etmiştir (Blanc ve Odell, 2011:104). "Bay Carl Leammle bu filmi dostça bir uyarıda bulunmadan, sizlere sunmanın pek nazıkçe olmadığını düşünüyor. Sizlere Frankenstein'in hikayesini açıklamak üzereyiz. Tanrı'yı hesaplamadan kendi imajından bir insan yaratmayı araştıran bir bilim adamı." sözleriyle açılan filmin konusu şöyledir; eski bir tıp öğrencisi olan Henry Frankenstein, mezarlardan ölü bedenler toplayıp onları birleştirerek canlı bir insan yaratmaya çalışmaktadır. Yıllardır üzerinde çalıştığı bu projeyi, terk edilmiş bir şatoda asistanıyla beraber yürüten Frankenstein, tam sonuna geldiğinde, tıp fakültesinden eski hocası, nişanlısı ve bir arkadaşı onu ziyarete gelir. Herkes onun bu tutkusunu hastalıklı bulmakta ve onu o şatodan götürmeye çalışmaktadır. Ancak Frankenstein, gerçekten ölü bedenlerden bir insan yaratarak onlara deli olmadığını ispat eder.* "1932'de Hollywood ürünü korku sineması kesin bir atağa kalkar: "İki Ruhlu Adam" (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) yeniden ve biçimci Rouben Mamoulian yönetiminde çekilir" (Scognamillo, 1996:80). Film, Robert Louis Stevenson'un romanından uyarlanır. Bu dönemde edebiyat uyarlamaları oldukça yaygındır. Bu tip başarılı yapıtlarla sermayesini büyüten Universal korku sinemasının ayrıcalıklarını oluşturan filmler çekmeye başlar. Dışavurumcu işkence filmi, *The Black Cat* (1934) ve *The Mummy*'nin (1932) de aralarında bulunduğu önemli yapıtlara imza atar (Blanc ve Odell, 2011:106). Bu yıllarda *Dracula* ve *Frankenstein* filmlerinin de devam filmleri çekilir. Yine James

**Dracula* filmi Bram Stoker'in romanından çok Hamilton Deane ve John Balderstone ikilisinin sahne oyununa dayanır. Ayrıca James Whale'in yönettiği *Frankenstein*'in temeli Peggy Webling'in Mary Shelley'in romanından uyarladığı tiyatro yapıtından hareket etmektedir (Scognamillo, 1996:70).

**Frankenstein* kısmen Paul Wegener'in 1920 yılında yönettiği "Der Golem: Wie er in die Welt kam'dan etkilenir. Bir Yahudi halk masalına dayanan *Der Golem*, set tasarımları ve *Golem*'in yaratıldığı sahne ile *Frankenstein* filmine ilham kaynağı olmuştur (Ertan, 2001:100).

**Frankenstein* öyküsünün daha yetkin bir biçimde işlendiği diğer bir film de *Frankenstein'in Gelişi*'dir (Oskay, 2018:91).

Whale'nin yönetmenliğini yaptığı *Bride of Frankenstein* (1935) ve Lambert Hillyer'in yönetmenliğini yaptığı *Draculas Daughter* (1936) bunların ilkleridir.

1940'lı yıllar Amerikan korku sineması için 1930'lu yıllar kadar parlak değildir. Bunda kuşkusuz ikinci dünya savaşının etkisi büyüktür. 40'lı yıllarda Universal korku filmlerinin, korku sinemasındaki etkinliği azalır. Onun yerini Val Lewton prodüktörlüğündeki RKO (Radio-Keith-Orpheum) için çekilen filmler alır. Lewton'un tarzı filmler üzerinde yönetmenler kadar etkili olur. Bu da korku filmlerinde izleyiciyi yaratıklarla korkutmak yerine türün psikolojik yönlerini araştırma amacı güden filmler çekilmesini sağlar. Bu filmlere ilk örnek Jacques Tourneur'un *Cat People* 1942 filmidir. Filmde orgazm olduğunda kurt adama dönüşeceğine inanan bir kadının cinsel arzuları bastırması ve bunun sonucunda evliliğinde yaşadığı problemler anlatılır. *Cat People* B sınıfı bir film olmasına karşın ışık kullanımı ve başarılı sinematografisiyle takdir toplar. Filmin başarısı Lewton prodüktörlüğündeki diğer projelerin önünü açar. RKO ve Val Lewton 1942 ve 1946 yılları arasında, *I Walked With a Zombie* (1943), *The Leopard Man* (1943), *The Seventh* (1943), *The Ghost Ship* (1943), *Isle of the Dead* (1945) ve *The Body Snatcher* (1945) gibi önemli yapımlara imza atar (Akbulut, 2012:81-85).

Amerikan korku filmleri de Alman Dışavurumculuk akımı gibi büyük oranda çekildikleri dönemin ekonomik ve siyasal koşullarını yansıtmışlardır. Amerikan korku filmleri üretildikleri dönemde, insanların duyumsadıkları korkuları simgeleştirilerek perdeye aktarmaktadır (Güler, 2011:18) "1950'lerde yaygın olan ve uzaylıların dünyamıza inmesini konu edinen bilimkurgu filmleri komünizm korkusuyla, komünist tehdidiyle bağlantılıdır" (Wood, 1997:73).

SSCB ile ABD arasında giderek artan gerilim, dünyanın kaçınılmaz bir biçimde yok olması tehdidinin, rock 'n' roll yaşam tarzının saflığından kıl payı bir uzaklıkta olduğu anlamına geliyordu. Bu korkunun gençlik kültürüyle birleşmesi, yeni bir korku filmi türüyle sonuçlanacaktır: hedef, atom çağı çocuklarıdır. Bir önceki dönemin deli bilim adamları ya yanlış yönlendirilmiş ya da doğrudan faşist bireylerden oluşurken, yeni korku daha genel bir bilimden ortaya çıkmıştır: Manhattan Projesi'nin ardındaki meçhul beyaz sahil şeridi. Atom bombası ve Komünist yağmacılar tarafından istila edilme korkuları, 1950'lerin korku sinemasını özetleyen paranoyayı beslemiştir (Blanc ve Odell, 2011:110).

Them ! (1954) ve *Invasion of the Body Snatchers* (1956) bu filmlere verilecek iki önemli örnektir. Gordon Douglas'ın yönetmenliğini yaptığı *Them !* (1954) filminde, 1945 yılında atılan atom bombasından kalma radyasyon nedeniyle, 1950'lerde karıncaların mutasyon geçirip canavarlaşması anlatılır. Filmde diğer gezegenlerden gelen uzaylı istilacılar, Komünistlerin yönetimi ele geçirmesine ilişkin bir göndermedir (Blanc ve Odell, 2011:110). *Invasion of the Body Snatchers* (1956) filminin yönetmeni ise Don Siegel'dir. Filmde dünya dışından gelen

varlıkların insan kılığına girerek dünyayı istila etmesi konu edilir. Film, “Komünistlerin bize benzeyen dışardakiler olduklarını ve toplumu istila edip içeriden çökerttiklerini ima eder. Beri yandan, film – özellikle de Komünizm sempatizanlarına karşı kurulan Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi ışığında – 1950’lerin kendi paranoyasını da temsil eder” (Blanc ve Odell, 2011:110).*

1960’lı yıllara geçmeden önce, 1950 ve 1970 yılları arasında İngiltere’de Hammer şirketi tarafından çekilen korku filmlerine değinmek gerekir. Hammer filmleri olarak anılan bu filmler tüm dünyada korku sinemasını derinden etkilemişlerdir. Hammer şirketi, 1950’li yıllarda Universal’dan *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931) ve *The Mummy* (1932) gibi yaratık filmlerinin telif haklarını satın alır. 1957 yılından başlayarak bu filmlerin yeniden çevrimlerini üretmeye başlar. Hammer şirketi bu yeniden çevrimlerde eski canavarları ilk kez renklendirir ve “kana boyar”(Scognamillo, 1996:88). Hammer filmleri çekildikleri dönemin korku filmlerine kıyasla daha kanlı filmlerdir. Ayrıca cinsellik ve sadizm gibi unsurlar korku filmlerinde ilk defa bu kadar yoğun ve açık bir biçimde yer bulur (Ertan, 2002:71). Hammer filmleri bu açıdan 70’li yıllarda Hollywood’da çıkış yapan zombi alt türüne esin kaynağı olmuştur.

1960’larda ana akım Hollywood sineması ciddi bir kriz ile karşı karşıya kalır. O yıllarda ortaya çıkan hippy karşı kültürü ve Vietnam Savaşı’nın etkileriyle, seyircinin sinemaya olan ilgisi azalır. Büyük stüdyolar yaptıkları yüksek maliyetli filmlerle seyircinin ilgisini yeniden kazanmaya çalışsalar da pek başarılı olamazlar. Korku sinemasında ise, 1961 yılında gerçekleşen Domuzlar Körfezi çıkartmasının* etkileri görülür. Çıkartmanın Amerika ve Küba arasında karşılıklı bir yıkıma yol açma ihtimali, Amerikan korku sinemasının nükleer felaket alt türüne yönelmesini sağlar. Stanley Kubrick tarafından yönetilen *Dr. Strangelove* (1964), bu alt türe verilebilecek en önemli örneklerden biridir. Filmde, Sovyetler Birliğine saldırı hazırlığı içindeki Amerikan’ın nükleer bir felaket ile karşı karşıya kalışı anlatılır (Blanc ve Odell, 2011:112). 1960’larda Amerikan korku sinemasında nükleer felaket alt türünün yanı sıra dikkat çeken iki önemli yapım vardır. Bunlar Alfred Hitchcock’un *Psycho* (1960) ve Robert Wise’in *The Haunting* 1963 filmleridir.

Robert Bloch’un 1959’da yayınlanan aynı adlı romanından uyarlanan *Psycho*, yalnızca Amerikan korku sinemasını değil tüm dünyada korku sinemasını derinden etkilemiştir. Slasher* alt türünün ilk örneği olarak kabul edilen filmde, kişilik bölünmesi yaşayan otel işletmecisi

*“Modern kaygıları yansıtmak amacıyla tekrar çekilen, Philip Kaufman’ın 1978 versiyonu, orijinal filmin süre ve bütçesini artırmış ancak yine de daha az odaklı kalmışken, Abel Ferrara’nın 1993 revizyonu hikayeyi askeri ve siyasi bir bağlama oturmıştır” (Blanc ve Odell, 2011:131).

*“Küba’nın güney sahilinde yer alan bölge, 1961’de ülkeye yönelik askeri bir saldırının gerçekleştiği yerdir. ABD’de yaşayan ve ABD hükümeti tarafından eğitilmiş ve desteklenmiş bir grup Kübalı, Fidel Castro hükümetine son vermek amacıyla Küba’ya girmeye çalışmış ancak saldırı başarısızlıkla sonuçlanmıştır”(Blanc ve Odell, 2011:112).

*Slasher, psikopat bir seri katilin insanları takip ederek kesici aletlerle öldürdüğü korku alt türü anlamına gelmektedir.

Norman Bates'in işlediği cinayetler anlatılır. Aksoy'a göre Norman Bates, 1960 yılına kadar dünya seyircisinin gördüğü en korkunç katildir. Bu nedenle *Psycho* gösterime girdiğinde Amerika'da küçük çaplı bir "sinema nereye gidiyor tartışması" yaratmıştır (2016:164). *Psycho* filminin korku sinemasına en önemli katkılarından biri de filmin ses tasarımıdır. Elizabeth Weiss, Hitchcock'un ses kullanımının, izleyicileri kurnazca yönlendirdiğini savunur (akt. Cherry, 2014:78). *Psycho* filmi özellikle duş sahnesindeki tiz keman sesleriyle ünlüdür. Hitchcock filmleri, özellikle de *Psycho* ve *The Birds* (1963), postmodern, "içsel" korku filmlerine ilham vermiştir (Cherry, 2014:78). Shirley Jackson'ın *The Haunting of Hil House* adlı romanından uyarlanan *The Haunting* (1963) filminde ise, Hill House adlı malikânede hayaletler olduğuna dair çalışmalar yapan Dr. Markway ve malikâneye çağırdığı üç kişinin hikâyesi anlatılır. *The Haunting*, "hayaletli ev" kültürünü derinden etkilemiş ve kendisinden sonraki birçok filme ilham olmuştur. Aksoy'a göre jumpscare* gibi numaralara başvurmada nasıl korkutucu bir film çekileceğine dair ders niteliğinde bir filmidir (Aksoy 2016:184).

1970'lere gelindiğinde Vietnam Savaşı, savaşın yarattığı acılar ve yenilgi duygusu, çevre kirliliği, birey mitinin yıkılışı, toplumdaki güvensizlik duygusu gibi faktörlerinde etkisiyle tür; niceliksel olarak artış yaşamış ve daha fazla şiddete yönelmiştir (Abisel, 1995:145). Robin Wood, bu dönemi Amerikan korku sineması "altın çağı" olarak adlandırır (akt. Abisel, 1995:145). Korku sinemasında şiddet kullanımının sınırlarının genişlemesi, zombi filmlerinin çıkış yapmasını sağlar. "70'li yıllar boyunca zombiler korku sinemasının merkez figürü haline gelecek, ısırılan boyunların yerini kısmen de olsa insan vücudundan koparılan parçalar alacak, kan ve şiddet türe hiçbir zaman olmadığı kadar hâkim olacaktı" (Ertan, 2002:83).

Alegorik olarak zombiler, uygarlığın yozlaştırdığı ya da kimyasallarla değiştirilmiş, bir nevi genetiğiyle oynanmış yeni insanı sembolize ederler. Düşünmez, mantık kullanmaz, konuşmaz, iletişim kurmaz ve sadece insan eti (özellikle de beyin) tüketirler. Öte yandan tüketmek dışında hiçbir şey de yapmazlar; çalışmaz, üretmez, kurallara uymazlar. İyi ve arzulanan vatandaş modelleri oldukları pek söylenemez. İdealize edilmiş vücut kavramından uzaktırlar. Mutemadiyen cürürler ve kötü kokarlar. Vampirler gibi hayran olunan karakterler değillerdir. Başka bir deyişle ana karakter değil figürandırlar. Silahsızlardır çünkü silahlanacak bilince sahip değildirler. Tek başlarına zarar vermeleri güçtür ama toplu halde, komünal hareket ettiklerinde on bin kaplan gücündedirler; önlerine geleni ezme yetisine sahip olurlar. Mevcut haliyle uygarlığın çöküşü ve "öteki"yi sembolize ederler (Aksoy, 2016:19).

Zombi alt türüne ilk örnek, George A. Romero'nun yönetmenliğini yaptığı 1968 yapımı *Night of the Living Dead* filmidir. Film, korku sinemasının en özgün yapıtlarından birisidir.

*Jumpscare, filmlerde seyirciyi korkutmak için aniden karşısına çıkarılan korku öğelerine karşılık gelmektedir.

Yönetmenin kanı bir korku öğesi olarak kullanması, ayrıca kanı etkileyici ve dolaysız kılmak için ışık-gölge zıtlıklarından yararlanması ve tabu haline geldiği için kullanılmayan yamyamlık motifini detaylı bir şekilde sunması bunun birkaç nedenidir (Blanc ve Odell, 2011:136-137).^{*} “Richard Matheson’un *I’ am Legend* isimli romanından esinlenen George Romero, devletin yaptığı araştırmalarla meydana gelen bir hata sonucu mezardan kalkan ölümlerle ilgili uzunca bir hikâyeye yazmıştı. Bu hikayenin yalnızca üçte biri *Yaşayan Ölümlerin Gecesi*’nde kullanıldı” (Ertan, 2002:83). Daha sonra bir üçlemeye dönüşerek iki film daha çekilir. Filmin konusu şöyledir; Barbra ve Johnny adında iki kardeş, şehrin uzağında bulunan babalarının mezarını ziyarete giderler. Mezara çelenk koyduktan sonra bir yabancıнын kendilerini izlediği fark ederler. Bu yabancıнын garip hareketleri rağmen Johnny şüphelenmez. Ancak kısa bir süre sonra bu garip adamın saldırısına uğrar ve ölür. Hızla oradan kaçan Barbra ise bir köşke sığınır. Burada kendisiyle aynı durumda olan başka insanlarla karşılaşır. Birlikte hayatta kalma mücadelesi vermeye başlarlar. Ancak radyodan ve televizyondan takip ettikleri kadarıyla zombiler her yanı sarmıştır ve durum pek iç açıcı değildir. Zombiler 1968 yılından önce de kimi korku filmlerine kaynaklık etmişlerdir. Ancak *Yaşayan Ölümlerin Gecesi* yaratık filmleri içerisinde bir devir teslimi beraberinde getirir (Ertan, 2002:83). O zaman kadar çekilen zombi filmleri, Haiti Voodoo hikâyelerine odaklandığı için, filmlerde zombiler bir efendiye hizmet ederdi. Ancak *Yaşayan Ölümlerin Gecesi*’nde zombilerin efendisi yoktur, yıkıcıdırlar ve medeniyet tarafından var edilirler (Aksoy, 2016:22).

Üçlemenin ikinci filmi 1978 yılında çekilen *Dawn of the Dead* filmidir. Filmin yönetmen koltuğunda yine George Romero oturmaktadır. Filmde dünyanın her yerini sarmış olan zombilerden korunmak için bir alışveriş merkezine sığınan insanların hikâyesi anlatılır. Alışveriş merkezi kapitalizmin ve modern uygarlığın sembollerinden birisidir (Aksoy, 2016:22). “Romero filmini tüketim toplumunu eleştiren sembollerle bezemiş, makyaj ve özel efektlerle desteklenen aşırı şiddet kullanımıyla ilk filmdeki sert atmosferi bir adım ileriye taşımıştı ” (Ertan, 2002:84). Üçlemenin son filmi olan *Dawn of the Dead* (1985) yılında çekilir. Filmde, bir grup askerin terk edilmiş bir adada zombilerle mücadelesi anlatılır.^{*}

70’li yıllarda korku sinemasında çıkış yapan bir diğer alt tür şeytan filmleridir. Bu alt türün en yetkin ve en bilinen örneği kuşkusuz *The Exorcist* (1973) filmidir. William Friedkin’in, William Peter Blatty’nin aynı adı romanından uyarladığı film, hala korku sinemasının en iyi

^{*}*Night of the Living Dead* küçük bütçeli ve bağımsız bir film olmasına karşın izleyicide infial yaratır ve popüler kültür alanında ürün vermiş gelmiş geçmiş en politik yönetmenlerden birinin önünü açar. Böylelikle Romero, *Living Dead* serisinde 6 adet politik zombi filmi çeker (Aksoy, 2016:22).

^{**}“Üçlemenin sinema dünyasındaki etkilerine bakacak olursak, ‘70’li yılların sonundan özellikle bahsetmemiz gerekir. Bu dönemde İtalya’da gore açısından sınır tanımayan korku filmleri çekilmekteydi. *Dawn Of the Dead*’in aldığı olumlu eleştiriler ve kazandığı ticari başarı kimi yönetmenleri benzer tarzda filmler çekmeye yönlendirdi. Tam da bu döneme denk gelen, İtalyan yönetmen Lucio Fulci’nin *Zombi 2*’si (1979) çoğunlukla bu kategoriye sokulan bir film” (Ertan, 2002:84).

filmlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Ünlü aktris Chris MacNeil'in, 10-11 yaşlarındaki kızı Reagan O'Neil'in içine şeytan girmesini konu edinen *The Exorcist*, hem gişede hem de eleştirmenler nezdinde başarılı olur. Bu nedenle dört tane devam filmi çekilir. Ancak hiçbirisi 1973 yapımı orijinal film kadar başarılı olamaz. Bunlar; *Exorcist 2: The Heretic* (1977), *Exorcist 3* (1990), *Dominion* (2005) ve *Exorcist: The Beginning* (2004)* filmleridir (Aksoy, 2016:188). *The Exorcist* (1973) korku türünün sınırlarını aşarak, korku sinemasına pek çok yenilik kazandırmıştır.

Dinsel görünümlü tam bir *Grand Guignol* (korkuya dayanan dehşet film türü) olduğu kadar, diğer öğeleri ile de tam bir *pop morality* içeriği kazanmıştır. Film bu türün alışılmış sınırlarını çok aşmış, seyirciyi de film olarak kendi karakterlerini de aşırı derecede aşağılayan bir film olmuştur. Dindarlık görünümünün ardında teşhircilikten sadomazoşizme kadar her şey vardır içinde (Oskay, 2018:134).

1980'lerde Amerika'da yaşanan siyasi ve ekonomik meşruiyet sorunu Amerikan korku sinemasında da etkisini gösterir. Bu dönemde yapılan korku filmlerinde gizli güç motifi önemli bir yere sahiptir. Bu dönem filmlerinde görülen doğaüstü ve şeytani motifler temelde Amerikan kapitalizminin yarattığı eşitsizlik ve demokrasi sorununun sinemada dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Demokrasi ve eşitlik sorunlarını siyasi, sosyolojik ve ekonomik etkenler çerçevesinde, mantıklı bir şekilde çözümleyemeyen toplum, yaşanan sorunları şeytani motifler üzerinden basitleştirerek anlamlandırır. Gizli güçler motifi sergileyen filmlere önemli bir örnek 1981 yapımı *Omen 3 : The Final Conflict* filmidir. Yönetmenliğini Graham Baker'in yaptığı film, *Kehanet Üçlemesi*'nin son filmidir. Filmde şeytan, kendi çıkarı için darbeler ve doğal afetler düzenleyen kötü ruhlu bir yöneticidir (Ryan ve Kellner, 1997:266-269).

Gizli ve şeytani güçler aynı zamanda politik iktidar sahiplerine karşı duyulan öfkeyi temsil eder. Ancak bu motifler sadece kamusal kaygıların dışa vurumu değildir. Gizli güçler motifi aynı zamanda aile, cinsel rol, kuşak çatışmaları gibi özel alanlarla da ilişkilidir. Kamusal ve özel alana ait korkuların iç içe geçerek gizli güç motifi aracılığı ile dışa vurulduğu önemli bir yapım, Stanley Kubrick'in yönetmenliğini yaptığı *The Shining* filmidir. Filmde yazar olmaya çalışan işsiz bir öğretmen (Jack Torrance), ailesi ile birlikte bir dağ oteline kahya olarak kabul edilmesiyle gelişen dehşet verici olaylar anlatılır. Jack Torrance, bu otelde psikotik bir ruh haline bürünerek karısını ve çocuğunu öldürmeye çalışır. *The Shining* filminde gizli güçler motifi; ekonomik olarak başarısız olan erkeğin kadınlara ve çocuklara yönelen öfkesi, insan doğasının kötülüğü karşısında çağdaş kurumların yetersiz kalacağını düşünen muhafazakar düşünce ve geçmişteki suçlardan doğan şiddet gibi bir grup toplumsal temayı bir araya

*Filmin başarısı yalnızca devam filmlerinin değil pek çok ülkede benzerlerinin çekilmesini de sağlamıştır. Bunlar; *Abby* 1974, *L' Anticristo* 1974, *Chi sei* 1974, *Magdalena, wom Teufel* 1974, filmin parodisi olan *L' Esorcicco* 1975, *Exorcismo* ve Türkiye yapımı *Şeytan* 1974 filmleridir (Ertan, 2002:88-89).

getirir(Ryan ve Kellner, 1997:266-269). 1980'lerin ortalarına gelindiğinde, Amerika'da Reagan yönetimi tarafından -belirli bir süre içinde olsa- meşruiyet krizi çözülür. Orta sınıfın beklediği "otorite" imgesini yaratılıp tutucu ideolojileri aracılığıyla yeniden devreye sokulur. Bu durum korku filmlerinin popülerliğinin azalmasına neden olur Korku sineması, seksenlerin ortasından sonra ve doksanlarda eskisi kadar güçlü olmasa bile etkinliğinden ve cazibesinden fazla bir şey kaybetmez. Yeni kaygıların, yeni korkuların dışa vurulduğu kültürel bir biçim olarak varlığını korur (Abisel, 1995:147).

3.1.2. Çağdaş Korku Sineması

Korku filmleri üretildikleri dönemin savaş, terör ya da iklim değişikliği gibi büyük toplumsal kaygılarını yansıtabildiği gibi, insan hayatını gündelik düzeyde etkileyen sosyokültürel kaygıları da yansıtabilmektedir. Örneğin slasher filmleri genç yaşta cinselliği, kurt adam filmleri ise erkek egemen toplumu ele alırlar. Bu bağlamda 1990'larda ve 2000'lerde korku sineması hızla gelişen teknoloji ve medyanın insan yaşamındaki etkilerine odaklanır. Bunun nedeni 20. Yüzyılın son on yılında teknolojinin daha önce hiç olmadığı kadar hızlı bir gelişim yaşamaya başlamasıdır. 1990'larda bilgisayar teknolojisinin yaygınlaşması korku sinemasına da yeni boyutlar kazandırır. Bu açıdan bu dönem üretilen korku filmleri yalnızca içerik açısından değil biçim açısından da farklı ve yenilikçi yollar denerler (Cherry, 2014:181-182). 1990'ların başında Peter Jackson'ın *Braindead* (1992), Francis Ford Coppola'nın *Dracula* (1992) ve Wes Craven'in *Scream* (1997) filmleri dikkat çekicidir. 90'ların sonunda ise *Ringu* (1998) ve *The Blair Witch Project* (1999) gibi filmler milenyumun habercileridir (Akbulut, 2012:100).

Daniel Myrick ve Eduardo Sánchez'in yönetmenliğini yaptığı *The Blair Witch Project* (1999) yalnızca anlatısal ve estetik açıdan değil pazarlama stratejisiyle de yenilikçi bir filmidir. Film gösterime girmeden önce film için bir internet sitesi açılmıştır. Bu sitede kayıp insanlar hakkında bilgiler verilmiş ve sahte kayıp ilanları dolaşıma sokulmuştur. Ayrıca kayıp vakalarıyla ilgili sahte belgeseller TV kanallarında gösterilerek seyircide gerçeklik algısı yaratılmaya çalışılmıştır. Filmin çekim tarzı ve kurgulanışı da bu gerçeklik algısını destekler. Üç sinema öğrencisinin Blair Cadısı efsanesini araştırmak üzere gittikleri Maryland ormanlarında yaşadıklarını konu edinen film, buluntu film^{1*} formatında çekilmiştir. Bu nedenle çekimler genellikle filmde görüldüğü gibi gerçekleşir. Yani oyuncular kendi filmlerini çekerler. Aralıksız sürdürülen kamera kaydı ve karakterin görüş açısından çekimler günümüzde internet mecralarında rastladığımız -hayatın durmaksızın belgelendiği- görüntülere ilham kaynağı

¹Buluntu film: bir belgesel ekibinin, bireysel bir videoya kaydetme olayının ya da gizli kameranın bize sunduğu "gerçekçi görüntüler" şeklinde çekilmiş film türüdür.

olmuştur. Hareketli görüntü teknolojisi böylelikle korkunun odak noktası ve sıklıkla kaynağı olur (Cherry, 2014:182-183). Cherry'e göre (2014:183) bu film, yalnızca kent gençliğinin el değmemiş doğada yitişiyile değil, aynı zamanda teknolojinin görme şekline nasıl müdahale ettiğiyile alakalıdır.

Hideo Nakata'nın yönetmenliğini yaptığı *Ringu* (1998) ise, modern şehir efsaneleri ve teknolojik korkularla, klasik Japon korku sinemasındaki ikonografinin dikkatli bir birleşimidir. Film, Tokyo TV muhabiri Reiko'nun korkunç bir video aracılığıyla yayılan lanetin neden olduğu ölümleri araştırmasını anlatır. *Ringu*, batılı seyirci için modern Asya korku sinemasının başlangıç noktasıdır (Richards, 2011:68-70). *Ringu*'da telefon ve video gibi teknolojik aletler doğrudan birer korku ögesine dönüşür. Lanet video aracılığıyla yayılır ve telefon aracılığıyla duyulur. Bu açıdan teknoloji doğaüstü varlıkların bir yayılma aracı haline gelir. Kendi kendine açılıp kapanan televizyonlar kötü ruhların dünyaya geçişini sağlar. Telefonun çalması ve dolayısıyla teknoloji, yaşamı kolaylaştıran bir iletişim ve eğlence aracı olmaktan çıkıp ölümün habercisi haline gelir. *Ringu*'da anlatı kadar biçimde bu tekinsiz atmosferi destekler. Kaseti izleyen insanların deforme edilmiş yüzleri, kasetteki parazitli, kumlu ve kesik kesik akan görüntüler ve yer yer deforme edilmiş ses ve müzik bu tekinsiz atmosferi oluşturmada biçimin kullandığı yöntemlerden bazılarıdır (Cherry, 2014:189-190).

Ringu (1998) ve *The Blair Witch Project* (1999) filmlerini *Final Destination* (2000), *28 Days Later* (2002), *Resident Evil* (2002) ve *Cabin Fever* (2004) gibi filmler izler. Bunlar artık milenyum teknolojisiyle çekilmiş filmlerdir ve korku türünü günümüze taşırlar (Akbulut, 2012:100). Korku sinemasına büyük oranda Hollywood hâkim olsa da pek çok ülkede korku filmleri üretilmiştir. Her ülkenin kültürel özelliklerine, dönemsel koşullarına, insanların duyumsadıkları korkulara göre şekillenen korku filmleri istenirse çok ucuza mal edilebilmesi ve dünyanın her yerinde tercih edilmesiyle sinemanın girdiği krizlerden etkilenmemiş ve sinemanın en uzun ömürlü türü olmuştur (Abisel, 1995:143). Türk sinemasında, bu popüler ve uzun ömürlü türden 2000'li yıllara kadar uzak durulmuş, oldukça sınırlı sayıda film üretilmiştir.

3.2. Türk Korku Sineması

Türk sinemasında seksen yıldan uzun bir süre korku türünden bahsetmek mümkün değildir. Bunda korku türüne kaynaklık edecek bir korku edebiyatının olmayışı, Yeşilçam Sineması'nın bölge işletmeciliği gibi kendine has üretim pratikleri ve Türk sinemasının teknik yetersizlikleri gibi nedenler etkili olmuştur (Topçu, 2014:328-330). Bu ve benzeri nedenlerle korku türünde 2000'li yıllara kadar yalnızca dört film üretilmiştir.

Türk korku sineması 1949 yılında çekilen *Çılgılık* filmi ile başlar. Aydın Arakon'un senaryosunu yazıp yönettiği *Çılgılık*, tüm kopyaları bir depo yangınında yandığı için günümüze

ulaşmamıştır. Sekmeç, tek mekânda geçen filmin konusunu tanıtım bülteninden şu şekilde aktarır: Fırtınalı bir gecede, sığındığı kasabada kalacak yer arayan Doktor Haluk, Rüştü beyin konağına gider. Rüştü bey, yeğeni Nergis ve hizmetçileriyle yaşamaktadır. Haluk kaldığı ilk gece korkunç çığlıklar duyar. Ertesi gün ürkek bir kız olan Nergis ile karşılaşır. Hizmetçi Haluk'a, Nergis'in deli olduğunu ve ondan uzak durması gerektiğini söyler. Haluk, ilerleyen gecelerde korkunç çığlıklar duymaya devam eder. Bir tuhaflık olduğunu anlayan Haluk, Nergis'i tedavi ettirmek için konaktan götürmeye çalışırken, Rüştü beyin bıçaklı saldırısına uğrar. Ancak bıçak Nergis'e saplanır. Filmin sonunda Rüştü beyin Nergis'in mirasına konmak için onu hayaletlerle korkuttuğu anlaşılır (akt. Topçu:2014:330). Topçu'ya göre (2014:330) Hitchcockvari bir gerilim öyküsüne benzeyen *Çığlık*, korkudan çok gerilim türüne dâhil edilebilecek bir yapımdır. Scognamillo'ya göre ise (1998:125) gerilim havası veremeyen, ne korku ne de heyecan yaratamadan biten başarısız bir ilk çalışmadır.

Türk sinemasında bu başarısız ilk denemeden sonra ikinci korku filmi denemesi 1953 yılında Mehmet Muhtar tarafından çekilir. *Drakula İstanbul'da* adlı bu film Agâh Özgüç'e göre (1990:67) Türk sinemasındaki ilk korku filmi denemesidir. Ali Rıza Seyfi'nin Bram Stoker'ın romanından uyarlayarak yazdığı yerli Drakula öyküsü *Kazıklı Voyvoda*'yı temel alan filmin konusu şöyledir: İstanbul'da yaşayan genç Avukat Azmi, Romanya'da yaşayan Kont Drakula adlı kişinin avukatlığını üstlenir. Azmi, Kont'un İstanbul'da satın aldığı tapuları ona götürmek üzere yola çıkar. Romanya'ya gittiğinde kendisi için oda ayrılan Bistriç oteline gider. Otel görevlisi ona, Kont'un kendisi için bıraktığı notu verir. Kont'un şatosuna gitmek için otel görevlisinden kendisine bir araç bulmasını ister. Otel görevlisi Azmi'ye o bölgede yaşayan herkesin Kont'tan korktuğunu, oraya gitmemesi gerektiği söyler. Ancak Azmi bu uyarılara kulak asmaz ve Kont'un şatosuna gider. Hem Kont hem de Şato oldukça ürkütücüdür. Bir gece Kont'un kütüphanesinde otururken Azmi'nin eli kesilir. Bu sahnede Kont sivri dişlerini çıkarıp iştahla Azmi'nin kanına bakar.* Ancak Azmi fark etmez. Azmi daha sonra Kont'un kütüphanesinde bulduğu "Batıl İtikatlar" adlı kitabın yardımıyla aydınlanır. Kitapta vampirler ile bilgiler vardır. Her şeyi anlayan Azmi, Kont'un saldırısına uğrar. Şatonun uşağı sayesinde Kont'un elinden kurtulup İstanbul'a gider. Ancak Kont, ondan çok önce İstanbul'a gitmiştir. Kont İstanbul'da Azmi'nin karısı Güzin ve onun en yakın arkadaşı Şadan'a musallat olur. Uyurgezerlik hastalığı olan Şadan, Kont'un gazabından kurtulamaz. Kont Güzin'in kanını da emecekken Azmi yetişir. Sarımsak ile Kont'u oradan uzaklaştıran Azmi, filmin sonunda tabutun içindeki Kont'un kalbine kazık çakarak onu öldürür.

**Drakula İstanbul'da*, *Dracula'nın sivri dişlerinin ilk kez gösterildiği film olmasının yanında Müslüman bir ülke tarafından yapılan ilk Dracula uyarlamasıdır* (Şimşek, 2018:9).

Hristiyan inancına bir tepki niteliğinde ortaya çıkan vampirizmin Batı'daki göstergeleri; haç, kazık, tabut, gümüş gibi unsurlarken, İslam inancında olmayan vampirizmin bu filmde kullanılan göstergeleri sarımsak, kazık ve tabuttur. Küreselleşme bağlamında oluşturduğumuz kavramlardan biri olan vampir, olağan göstergeler kullanılmadığında tanımlanamamakta ya da değiştirilen göstergeler izleyici için mizah unsuruna dönüşebilmektedir (Şimşek, 2016:213).

"Konusundan da anlaşıldığı gibi *Drakula İstanbul'da* genel havasıyla tam bir "korku filmi"dir. Ama, dönemin bir "münekkit" in deyişiyle "Ne korkunç bir film olmuş, ne de gülünç" (Özgüç 1990:68). Özkaracalar'a göre (2007:293-295) korkutucu olmaktan uzak olsa da yaratmak istediği gotik atmosferi, aksesuarları ve ışığı konusunda başarılı bir denemedir. *Drakula İstanbul'da* dönemin şartlarına göre iyi iş yapmasına rağmen Yeşilçam'ın yeni bir korku denemesine girişmesi 17 yıl sonra gerçekleşir.

1970 yılında Yavuz Yalınkılıç tarafından *Ölüler Konuşmaz ki* adında yeni bir korku filmi çekilir. Filmin konusu şöyledir: Melih ve Oya ıssız bir yolda yürürken karşılarına bir at arabası çıkar. Arabacı onları, buralarda kalabilecekleri tek yer olan Âdem Bey'in konağına götürür. Yolda neden acele ettiğini sorduklarında "bugün ayın 15'i bir an önce dönmem lazım" der. Oya bir gariplik olduğunu fark eder ancak Melih onu ciddiye almaz. Oya'ya bu dünyada batıl itikatların modasının geçtiğini söyler. Konağa vardıklarında gariplikler devam eder. Konağın kapısı kendiliğinden açılıp kapanır. Yukarı çıktıklarında iki kişi için hazırlamış bir yemek masasıyla karşılaşırlar. Bir süre sonra evin esrareniz uşağı yanlarına gelir. O da konak kadar ürkütücü birisidir. Oya'yı alıp bir kadın resminin yanına götürür ve onu sevdiğini söyler. Sonunda şapkalı bir adam Oya ve Melih'i öldürür. Sonraki sahnede mezarlıkta iki adam görürüz. Bir süre sonra, önceki sahnede Oya ve Melih'i öldüren adam bir mezardan hortlayarak çıkar. Böylelikle adamın hayalet olduğunu anlarız. Daha sonra kasabaya Sema adında bir öğretmen gelir. O da Oya ve Melih gibi garip ve ürkütücü olaylar yaşamaya başlar. Filmin sonunda, ona yardım etmek için gelen İmam ve arkadaşları Kur'an okuyarak bu hayaletle mücadele ederler. Sabah ezanıyla birlikte güneş doğar. Güneş ışığı hayaletin buharlaşıp kaybolmasını sağlar. *Ölüler Konuşmaz ki* yapım şirketindeki büyük yangın sonucu kaybolmuş, 2000'li yıllarda Sadi Konuralp tarafından bulunmuştur. Filmin ayırt edici özelliği İslami motiflerin kullanıldığı ilk yapım olmasıdır (Özkaracalar'dan akt. Tutar, 2015:248). Topçu'ya göre oyunculuk, kamera, senaryo, kurgu gibi konularda Yeşilçam'ın kronik dertlerinden mustarip olduğu için, korkutucu olmaktan uzaktır (2014:333).

Türk sinemasında bir sonraki korku filmi denemesi, bundan birkaç yıl sonra usta yönetmen Metin Erksan tarafından çekilir. Ruhuna şeytan giren bir kızın hikayesini anlatan *Şeytan* (1974) William Friedkin *The Exorcist* filminin İslam dinine uyarlanmış bir yeniden çekimidir (Şimşek, 2017:19). Müzikleri bile *The Exorcist* (1973) filminden alınan *Şeytan*, bazı

eksiltmeler dışında orijinal filmi birebir taklit eder. Tıpkı *The Exorcist*'de olduğu gibi yaşlı bir arkeoloğun bir şeytan heykeli bulmasıyla açılan filmin konusu şöyledir: Ayten, İstanbul'da yaşayan varlıklı bir kadındır. Eşinden boşanmış olan Ayten, kızı Gül ile lüks bir köşkte yaşamaktadır. Babasının Gül'e karşı ilgisizliği dışında oldukça mutlu bir hayatları vardır. Bu mutlu hayatları, Gül'ün başına esrarengiz olaylar gelmesiyle gölgelenir. Gül, geceleri yatağının sallandığı söyleyerek Ayten'in yanında uyumaya başlar. Giderek daha da garip davranışlar sergilemeye başlayan Gül'ün, kendi doğum günü partisinde herkesin içinde -bile isteye- altını kirletmesiyle Ayten onu doktora götürmeye karar verir. Gül, doktorların tüm müdahalelerine rağmen daha da kötüleşir. Giderek daha garip sesler çıkarmaya ve korkunç davranışlar (başını yüz seksen derece döndürmek gibi) sergilemeye başlar. Ayten, Gül'ün içine bir şeytanın girdiğine ikna olur. Çözümü din âlimi ve doktor olan Tuğrul'dan yardım almakta bulur. Tuğrul başta, bu tip batıl itikatlara inanmadığı söyler. Ancak Ayten'in çaresizliğini görünce yardım etmeye karar verir. Köşke Gül'ü görmeye gider. Yüzü yara bere içindeki Gül ona içinde bir Şeytan olduğunu söyler. Tuğrul, bir hocanın tavsiyesi sonucu filmin başında gördüğümüz arkeolog ile iletişime geçer. O da Tuğrul gibi hem din âlimi hem de bilim insanıdır. Birlikte uzun bir şeytan kovma ayini gerçekleştirirler. Ayin sırasında arkeolog kalp krizi geçirir. Ayinin sonunda Gül'ün içindeki şeytan Tuğrul'un içine girer ve Tuğrul intihar eder. Filmin sonunda Gül normale döner. Ayten ve Gül eski mutlu hayatlarını geri kazanırlar. *Şeytan* (1974) Scognamillo'ya göre (1998:258) Türk toplumuna bir hayli yabancı ve anlamsız gelen bir şeytan kovma öyküsü olmasının yanında, çeşitli kamera oyunları ve özel efekt kullanımıyla seyirciyi sarsmayı başarır.

Şeytan'dan sonra uzun bir ara veren Türk korku sineması, 2000'li yıllar ile birlikte atağa kalkar. Bu ara döneme baktığımızda, korku parodisi olarak nitelenebilecek *Sevimli Frankenstein* (1975) ve korku türüne dâhil edilip edilmesi konusunda görüş farklılıkları olan, *Karanlık Sular* (1993) filmi karşımıza çıkmaktadır. *Sevimli Frankenstein* (1974) yapımı *Young Frankenstein* filminin uyarlamasıdır. Ruhların varlığını kabul etmeyen bir adamın ölümü yenmek için deney yapmasını anlatır (Şimşek, 2019:12). *Karanlık Sular* ise Kutluğ Ataman'ın ilk filmidir. Filmin korku kategorisine dâhil edilip edilmesindeki görüş farklılığının nedeni, temelde *arthouse* tarzı bir film olmasıdır (Topçu, 2014:336). *Karanlık Sular*, varlıklı bir ailenin kızı Lamia ile Amerikalı bir araştırmacının kesişen hikâyesini konu edinir. Deneysel öğeler barından film sanat piyasasında oldukça etkili olur. Yurt içinde ve yurt dışında pek çok ödül kazanır.

3.2.1. 2000 Sonrası Türk Korku Sineması

2000'li yıllarda Türk Sinemasının canlanması korku türüne de yansır. 2004 yılında iki korku filminin çekilmesi ve bunların gişede başarılı olmaları Türk korku sineması için bir

dönüm noktası sayılabilir. Bu filmler; Orhan Oğuz yönettiği *Büyü* ve Yağmur ve Durul Taylan'ın yönettiği *Okul*' dur. *Büyü*, "bu topraklara ait ilk korku filmi" olarak lanse edilen bir filmidir. Ancak Özkaracalar'a göre (2013:340) filmin konusu çatı itibariyle, çok sayıda yabancı korku filminde kullanılmış bir modele dayanır. Ayrıca içerdiği oryantalist söylemleriyle de bu topraklara ait bir korku filmi olma iddiasının altını pek dolduramayan filmin konusu şöyledir: 700 yıl önce Artuklular'ın yaşadığı bölgeye gelen kötü bir büyücü köyde yaşanan kıtlıktan kız çocuklarını sorumlu tutar. Bu nedenle o bölgede yaşayan insanlar kız çocuklarını öldürürler. Bunun sonucunda o köy Tanrı tarafından lanetlenir. Günümüzde bir arkeolog grubu o bölgeye (Mardin'e) Artuklu Sultanı Salih'e ait el yazması bir kitabı bulmak için gider. Grup üyelerinden Ayşe, mutlu bir evliliği olan varlıklı birisidir. Onu kıskanan çocukluk arkadaşı Zeynep, onlar kazının yapılacağı köye giderken bir büyü yaptırır. Bu büyü geçmişteki lanetin canlanmasını sağlar. Bunun sonucundan cinler, arkeolog gruba musallat olur. Gruptaki herkes tek tek öldürülmeye başlar. Filmin sonlarına doğru, cinin grup üyelerinden Sedef'e musallat olduğu anlaşılır. Bütün cinayetleri, içine cin giren Sedef işlemiştir. Ayşe dışındaki herkes ölür. Ayşe ise okuduğu dua sayesinde ölümden kurtulur. *Büyü*, İslami söylemler içerse de, anlatısında İslami söylemlerden çok pagan klişelerine yaslanan bir filmidir (Özkaracalar, 2013:340). Ayrıca *Büyü*, diyalogların özensizliği, kötü oyunculuklar ve özel efektlerin yetersizliğiyle çok eleştiri toplamış bir yapımdır. Ancak tüm eleştirilere rağmen 553.000 seyirciye ulaşarak iyi bir gişe yapar (Yavuz'dan akt. Topçu, 2014:339).

Doğu Yücel'in *Hayalet Kitap* adlı eserinden uyarlanan *Okul* ise teen-slasher türü bir korku-komedi filmidir. Filmin konusu şöyledir: Gökalp, entelektüel uğraşları olan bir lise öğrencisidir. Uzun bir süredir âşık olduğu aynı liseden arkadaşı Güldem'e bir mektup ile ilanı-aşk eder. Mektup Güldem'den önce onun erkek arkadaşı Ersin'in eline geçer. Ersin arkadaşlarıyla beraber mektubu herkesin içinde okuyarak Gökalp'i rezil eder. Bunun üzerine intihar eden Gökalp, bir yıl sonra -ölüm yıldönümünde- hayalet olarak geri döner. Kendisiyle alay eden herkesten intikamını alır. *Okul*' da *Büyü* gibi senaryo, diyalog ve özel efekt kullanımı konusunda çokça eleştiri toplar. Topçu'ya göre (2014:339) *Büyü* ve *Okul*' un tüm eleştirilere rağmen gişede başarılı olmaları, Türk sinemasında korku türünün önünü açar. 2006 yılında beş korku filmi çekilir. Yani yalnızca bir yılda 2000 öncesi yaklaşık doksan yıllık bir dönemden daha fazla korku filmi çekilir. Bunlar; *Araf*, *Gomeda*, *Gen*, *Küçük Kıyamet* ve *Dabbe* filmleridir.

Biray Dalkıran'ın yönetmenliğini yaptığı *Araf*, Altın Portakal Film Festivali'nin yarışmalı bölümüne kabul edilen ender korku filmlerinden biridir. Filmin konusu şöyledir: Eda bir dans okulunda öğrencidir. Sevgilisi Cenk ise fotoğrafçıdır. Eda bir süredir Cenk'i Cihan adında biriyle aldatmaktadır. Cihan, yaşça Eda'dan büyük ve evli bir iş adamıdır. Eda'nın hamile olduğunu öğrenince, bu sorumluluğu üstlenmekten kaçır ve Eda'yı terk eder. Kürtaj için yasal süreci geçen Eda, yasadışı bir klinikte kürtaj yaptırır. Oldukça sorunlu bir kürtaj geçirir. Anlatı

zamansal bir sıçrama yapar. Üç yıl sonra Eda ve Cenk evlenmiştir. Eda yeniden hamiledir. Oldukça mutlu bir evlilikleri olan Eda ve Cenk'in hayatı, Eda'ya bir çocuk hayaletinin musallat olmasıyla kabusu döner. Eda, bu nedenle bebeğini düşürür. Çocuk hayaleti bir türlü peşini bırakmayan Eda, sonunda aklını yitirir. Cenk, Eda'yı bir akıl hastanesine yatırır. Cenk, filmin sonunda evdeki bilgisayarın kaydettiği görüntüleri izleyerek Eda'ya bir hayaletin musallat olduğunu anlar. Ancak Eda için artık çok geçtir. Filmin yönetmeni Biray Dalkıran, Cinemascope dergisindeki röportajda filmin meselesini " Altı boş bir korku filmi değil. Kürtaja, bir kadının yaşadıklarına dikkat çekmek istiyorum" şeklinde aktarır (2006:32). Ancak Topçu'ya göre (2009:341) *Araf* korku filmlerinin kadına yönelik sorunlu bakışını tekrar eder. Kadının doğal görevi olarak anneliğe kürtaj yoluyla ihanet eden bir kadının cezalandırılması anlatılır. Özkaracalar'a göre ise (2013:341) *Araf*'ın sorunlu bakışının nedeni kürtaj karşıtı olmaktan ziyade, erkek ve kadının ortak bir sorumluluğunun, yani kürtajın günahını kadının tek başına çekmesidir.

Tan Tolga Demirci'nin yönettiği, *Gomeda, Büyü* (2004) filmine çok benzeyen bir hikayeye sahiptir. Ancak *Büyü*'nün aksine İslami söylemleri tamamen es geçerek, doğrudan ve salt pagan motiflerini perdeye yansıtır (Özkaracalar 2013:341). Filmin konusu şöyledir: M.S. 5. Yüzyılda Gomeda adıyla anılan bölgede, yasak ilişkilerden hamile kalan kadınlar, işkence mekanına dönüşen mağaralara hapsedilip burada ölüme terk edilirler. Bunun sonucunda kadınların rahminde sıkışan öfke bir lanete dönüşür. Günümüzde bir grup genç, Gomeda vadisinde kamp yapmak üzere yola çıkar. Yolda önlerine bir hayalet çıkması sonucunda kaza yaparlar. Kaza sırasında arabaları arızalandığı için yolun geri kalanını yürüyerek ve otostop çekerek giderler. Gomeda vadisine vardıklarında konaklamak için bir mağara seçerler. Gece mağarada kabus dolu bir gece geçirirler. Tan Tolga Demirci, Cinemascope dergisine verdiği bir röportajda, modernleşme ile baskılanan irrasyonelite tehdidinin, korku türü ile ortaya çıktığını söyler. Demirci'ye göre Türkiye zaten irrasyonel bir evrende yaşamaktadır ve böylesi bir modernleşme sürecinden geçmemiştir. Dolayısıyla Türkiye'de korku türünün eleştirebileceği bir şey yoktur. Bu nedenle *Gomeda* tam anlamıyla korku filmi olarak değerlendirilemez (akt. Zıraman 2013:364) *Gomeda*, "Terror Film Festivali kapsamında yapılan ve Amerika'nın Korku Oscarları olarak bilinen Claw Awards'ta, En İyi Müzik ve En İyi Ses Efektü ödülleri kazanmıştır" (Şimşek, 2016:31).

Togan Gökbakar'ın yönetmenliğini yaptığı *Gen, Büyü ve Dabbe* filmlerinin aksine "bize ait" "bu topraklara ait" bir film yapma iddiasını tersine çeviren bir yapımdır. Yönetmen Togan Gökbakar'ın ifade ettiği üzere başka bir dile çevrildiğinde yerellik açısından herhangi bir sorunun yaşanmayacağı bir yapımdır (Özkaracalar, 2013:342). Filmin konusu şöyledir: Deniz uzmanlığı yeni almış, genç bir psikiyatrdir. İdeallerini gerçekleştirmek için şehrin uzağında ünlü bir psikiyatri kliniğinde -bir tanıdığı vesilesiyle torpil yaptırarak- göreve başlar. Göreve

başladığı gün kendisini bir intihar vakasının ortasında bulur. Olayı soruşturan dedektifler, yolların kapanması sonucu hastanede mahsur kalırlar. İlerleyen günlerde art arda cinayetler işlenmeye başlar. Katil, kurbanlarını önce öldürür, sonra da onların cinsel organlarını keser. Bir gece dedektifler başhekimin odasında, katile pusu kurarlar. Katil, genç psikiyatr Deniz'den başkası değildir. Cinayetleri yıllar önce annesine tecavüz eden hastadan intikam almak için işlemiştir. Annesine tecavüz edenin hangisi olduğu tespit edemediği için birden fazla kişiyi öldürmüştür. Ancak Deniz'in bilmediği bir gerçek vardır. Hastane doktorların değil akıl hastalarının kontrolündedir. Başhekim, doktor ve görevli sandığı herkes akıl hastası, akıl hastaları ise doktorlar ve hastane görevlileridir. Çekildiği dönemde oldukça beğeni toplayan *Gen*, akıl hastalarının doktor çıkmasıyla, Alman dışavurumcu klasiği *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmini hatırlatır. Ayrıca filmdeki cinayet sahnelerinin kurgusunda Alfred Hitchcock'un *Psycho* (1960) filminden esinlenildiği açıktır.

Yağmur ve Durul Taylan'ın ikinci korku filmi denemesi olan *Küçük Kıyamet*, adını 1509'da yaşanan İstanbul depreminden almaktadır. Büyük yıkımlara sebep olan bu deprem halk arasında "Kıyamet-i Suğra" yani "Küçük Kıyamet" adıyla bilinmektedir (Şimşek,2017:29). Adından da tahmin edileceği üzere odağına depremi ve onun yarattığı travmaları alan filmin konu şöyledir: Zeki ve Bilge İstanbul'da yaşayan ortanın üstü bir çifttir. Çocukları ve Bilge'nin yeğenleriyle tatile çıkmayı planladıkları günün gecesi, İstanbul'da bir deprem yaşanır. Herhangi bir can kaybının yaşanmadığı bu depremin sonrasında tatil için -Fethiye'ye- kiraladıkları eve giderler. Şehrin uzağında ıssız bir kasabada bulunan bu ev oldukça ürkütücüdür. Bunun en önemli sebebi ise evin karşında bulunan mezarlardır. Filmin sonunda evin görevlisi onları o mezarlara gömer. Filmin sonunda tüm bu yaşananların, deprem sonrasında enkaz altında kalan Bilge'nin kurduğu bir hayal olduğu anlaşılır. *Küçük Kıyamet*, özenle yazılmış hikayesiyle ve kurduğu başarılı atmosferler korku sinemamızda öne çıkan bir yapımdır. Ankara Film Festivali'nde en iyi kurgu ödülü kazanmış yurt içinde pek çok film festivaline kabul edilmiştir.

Hasan Karacadağ'ın yönettiği *Dabbe* 2000'li yıllarda Türk korku sinemasının ana damarını oluşturacak İslami korku filmleri furyasının ilk filmi kabul edilir. Filmin konusu şöyledir: Tarık, Hande, Cem ve Sema İzmir'in Selçuk ilçesinde yaşayan dört arkadaştır. Tarık yakın bir zaman önce Sema'ya ilanı aşk etmiş, ancak aşkına karşılık bulamamıştır. Bunun üzerine yeni bir bilgisayar alıp eve kapanan Tarık, kısa bir süre sonra intihar eder. Tarık'ın intiharından sonra garip olaylar yaşanmaya başlar. Hande, Cem ve Sema'ya Tarık'tan mailler gelmeye başlar. Daha sonra üç arkadaş garip yaratıklar görmeye başlarlar. Bu arada Türkiye'nin her yerinde intihar vakaları yaşanmaya başlar. Bu vakaların Türkiye'den önce Amerika'da başladığı öğrenilir. Filmdeki olayların nedeni -Dabbe serisinin devam filmlerinde de karşılaşacağımız- bir "mecup" karakter aracılığıyla açıklanır. Tüm ölümleri gerçekleştiren Dabbet-ül Arz isimli bir varlıktır. "Dabbet-ül Arz, Kuran'da geçen, kıyamete çok yakın bir

zamanda topraktan çıkacağına, insanları aynı anda etkileyerek konuşacağına ve şimdiye kadar yeryüzünde eşi benzeri görülmemiş bir şiddet uygulayacağına inanılan bir varlıktır” (Şimşek, 2017:39). Cinler aracılığıyla internet üzerinden tüm dünyaya yayılmıştır. Filmin sonunda Hande, Cem, Sema ve olayları araştıran Komiser Süleyman cinlerin gazabına uğrar. *Dabbe*, “İslami bir söylem içeren” ve bu nedenle “kültürümüze ait olan” ilk korku filmi olarak lanse edilir (Özkaracalar, 2013:340-341). Ancak, Kiyoshi Kurosawa’nın yönetmenliğini yaptığı Japon korku filmi *Kairo’nun* (2001) adeta bir yeniden çekimdir (Zıraman, 2013:367-374). Topçu’ya göre *Dabbe* (2014:346) korkutmak için bolca ses ve görüntü efektine dayanan ve kötü oyunculuk ve diyaloglarla ilerleyen bir filmidir. *Dabbe*’nin tüm bu eleştirilere rağmen 539.381 seyirciye ulaşması hem İslami korku filmleri furiasının hem de bir yönetmen olarak Hasan Karacadağ’ın önünü açar.

Furya Alper Mestçi’nin 2007 yılında çektiği *Musallat* ile devam eder. *Musallat* Alper Mestçi’nin ilk filmidir. *Dabbe*’nin aksine senaryo, diyalog ve özel efektleriyle beğeni toplar. Gişede ise 301.220* kişi tarafından izlenerek hatırı sayılır bir hasılat elde eder. Hasan Karacadağ ikinci korku filmi *Semum*’u 2008 yılında çeker. Varlıklı bir çift olan Volkan ve Sema’nın yeni taşındıkları köşkte yaşadıkları dehşetengiz olayların anlatıldığı *Semum* Türk sinemasının ilk yaratık filmi olarak lanse edilir (Şimşek, 2017:35). Topçu’ya göre (2014:346) Hasan Karacadağ *Semum*’da İslami söylemini daha da baskınlaştırır. Türk sinemasında bir sonraki korku filmi bir yıl sonra çekilir. Yönetmenliğini Cem Akyoldaş’ın yaptığı *Konak* İslami korku filmleri furiasının dışında bir filmidir. Filmde bir grup üniversite öğrencisinin bir araştırma için gittikleri Safranbolu’da yaşadıkları korkunç olaylar anlatılır. *Konak* gişede pek bir başarı yakalayamaz. Aynı yıl Hasan Karacadağ *Dabbe* serisinin ikinci filmi olan *Dabbe 2*’yi çeker. *Dabbe 2* orta sınıf bir aile özelinde anlatılan bir kıyamet hikâyesidir. Tamamı tek mekanda geçen filmde 3D ve özel modelleme teknikleri kullanılmıştır (Şimşek, 2016:39). Ancak *Dabbe 2* *Dabbe*’den daha fazla eleştirilen bir film olur. Şen’e göre (2012) Türk sinema seyircisini yerli korku filmlerinden uzaklaştıracak kadar başarısız bir film olan *Dabbe 2*’nin temel problemi bir senaryoya sahip olmamasıdır. 2009 yılında bu iki filmin dışında gösterim şansı bulamayan düşük bütçeli iki korku filmi daha çekilir. Bunlar: Özgür Selvi’nin yönetmenliğini yaptığı *Cin Geçidi* ve Fırat Gürsoy’un yönetmenliğini yaptığı *Karanlıktan Karanlığa* filmleridir.

2010 yılında dört korku filmi gösterime girer. Bunlardan ilki yine İslami korku filmleri furiasının dışında bir film olan *Ses*’tir. Ümit Ünal’ın yönetmenliği yaptığı filmde bir bankanın çağrı merkezinde çalışan Derya’nın gaip sesler duymaya başlamasıyla alt üst olan hayatı anlatılır. Korkudan çok gerilim türüne dâhil edilebilecek bir film olan *Ses* Altın Koza Film Festivali’nde yarışır ve pek çok ödül kazanır (Şimşek, 2016:41). 2010 yılında gösterime giren bir diğer korku filmi *Üç Harfliler* serisinin ilk filmi olan *Üç Harfliler Marid*’dir. *Üç Harfliler* serisi,

* Gişe rakamları “Box Office Türkiye” sitesinden alınmıştır.

Dabbe serisinden sonra sinemamızdaki en uzun serilerden biridir. Yönetmenliğini Arkin Aktaç'ın yaptığı filmde, cin musallatına uğrayan Ayla ve eşi Cem'in yaşadığı korkunç olaylar anlatılır. 2010 yılında gösterime giren bir diğer korku filmi yönetmenliğini Biray Dalkıran'ın yönetmenliğini yaptığı *Cehennem*'dir. Türkiye'nin ilk 3D korku filmi olan *Cehennem* Dalkıran'ın ikinci korku filmidir. Ancak Topçu'ya göre (2014:354) ilkinden daha başarısız ve mantık hatalarıyla dolu bir filmidir. 2010 yılında gösterime giren son yerli korku filmi yönetmenliğini sinema yazarları Murat Emir Eren ve Talip Ertürk'ün yaptığı *Ada: Zombilerin Düğünü*'dür. Bir arkadaş grubunun bir düğüne katılmak üzere gittikleri Büyükkada'da zombilerin saldırısına uğramalarını anlatılan film korku sinemamızda buluntu film formatında çekilmiş ilk filmidir. Aynı zamanda korku sinemamızdaki ilk zombi filmidir.

2011 yılında ise üç korku filmi gösterime girer. Bunlardan ilki Serkant Yaşar Kutlubay'ın yönetmenliğini yaptığı *Mühürlü Köşk*'tür. Yine İslami korku filmleri furyasının dışında bir film olan *Mühürlü Köşk*'te bir grup hırsızın polisten kaçarken sığındıkları bir köşkte başlarına gelen korkunç olaylar anlatılır. Özensiz senaryosu ve çekimleriyle çokça eleştiri toplayan *Mühürlü Köşk* Özkaracalar'a göre (2012:34) 80'lerde ortaya çıkan B tipi video filmlerinden bile daha amatör bir filmidir. 2011 yılında gösterime giren bir diğer korku filmi yine buluntu film formatında bir film olan *Karadedeler Olayı*'dir. Yönetmenliğini Erdoğan ve Erkan Bağbakan'ın yaptığı filmde 1989 yılında yaşanan korkunç bir olayı araştırmak için ücra bir köye giden gazetecinin yaşadıkları anlatılır. Özkaracalar'a göre (2012:32) *Karadedeler Olayı* özgün olmasa da kendi kulvarı içinde başarılı bir çalışmadır. 2011 yılında gösterime giren son yerli korku filmi *Musallat* serisinin ikinci filmi olan *Musallat 2: Lanet*'dir. *Musallat 2: Lanet*'de Türk korku sinemasında pek çok seri gibi konu açısından bir önceki filmi devam ettirmez. Senaryosu, çekimleri ve özel efektleriyle tıpkı *Musallat (2007)* beğeni toplayan *Musallat 2: Lanet* gişede de 514.331 seyirciye ulaşarak önemli bir başarı elde eder.

2012 yılında yine üç korku filmi gösterime girer. Bunlardan ilki *Dabbe* serisinin üçüncü filmi olan *Dabbe: Bir Cin Vakası*'dir. Hasan Karacadağ'ın bu kez buluntu film formatını denediği filmde uyurgezerlik sorunu nedeniyle evine kameralar yerleştirilen Ceyda T. ve ailesinin yaşadıkları anlatılır. Topçu'ya göre (2014:359) *Dabbe: Bir Cin Vakası* bazı eksikliklerine rağmen Hasan Karacadağ'ın o zamana kadar çektiği korku filmleri arasında en başarılısıdır. Filmin promosyonunda *The Blair Witch Project*'in (1998) taktiğini kullanır. Filmdeki olayın gerçek olduğu ve filmde gerçek cin görüntüsü kullandığı iddia edilir. 2012 yılında gösterime giren bir diğer korku filmi yine buluntu film formatındaki *Görünmeyenler*'dir. Yönetmenliğini Meliksah Altuntaş'ın yaptığı *Görünmeyenler* biçem açısından *Paranormal Activity* filmlerini kendisine örnek alan bir filmidir (Özkaracalar, 2013:35). Filmde Selin, Onur ve küçük kızları Merve'nin yeni taşındıkları evde hayaletlerin musallatına uğramaları anlatılır. 2012 yılında gösterime giren son yerli korku filmi ise Osman Evren Tolga'nın yönetmenliğini yaptığı *HTR2B*:

Dönüşüm'dür. Senaryosu "Şiddet geni" olarak bilinen htrb2 üzerine yapılan çalışmalardan esinlenilerek yazılan filmde bir ailenin bu deney sonucunda genetiği bozulmuş kobayların saldırısına uğramaları anlatılır(Şimşek, 2016:57). Özkaracalar'a göre *HTR2B: Dönüşüm* güçlü ve kurtarıcı kadın karakterleri ile toplumsal cinsiyet kalıplarını tersine çeviren bir filmidir.

2013 yılından itibaren Türk sinemasında üretilen korku filmi sayısı her yıl katlanarak artmaya başlar. 2013 yılında çekilen korku filmi sayısı 5 iken, 2014 yılında 10'dur. 2015 yılında ise tam 22 korku ve gerilim filmi çekilir (Kızılca, 2016). 2016 yılında çekilen korku filmi sayısı tarihin en yüksek rakamına ulaşarak 28'e kadar yükselir (Kızılca, 2017). 2017 yılında 21 korku filmi üretilirken, 2018 yılında tekrar 26'ya yükselir (Kızılca, 2019). Türk korku sinemasının ana damarını Kirel'e göre (2011:264) 2000'li yılların siyasal ve kültürel ikliminin bir sonucu olan İslami korku filmleri oluşturmaktadır. 2007 yılında *Musallat* ile başlayan korku sineması kariyerine şimdiye kadar on film sığdıran Alper Mestçi, korku türünün sinemamızda en fazla film üreten yönetmenidir.

3.2.2. Bir Yönetmen Olarak Alper Mestçi

1969 yılında dünyaya gelen Alper Mestçi, 1995 yılında televizyon sektörüne adım atar. 1995-96 yılları arasında ATV'nin tanıtım departmanında tanıtım yönetmenliği görevini yürütürken, aynı kanalda yayınlanan Şok isimli programda editörlük yapar. Daha sonra Kanal D'ye transfer olan Mestçi, burada *Beyaz Show* ve *Zaga* gibi çok seyredilen talk - show programların yönetmenliğini yapar. 2000 – 2001 yılların arasında Kanal 6'da yayınlanan *Hızır* isimli tv programının, ardından Şahan Gökbakar'ın sunuculuğunu yaptığı *Zoka* isimli gizli kamera yarışmasının, 2005 yılında ise yine Şahan Gökbakar'ın sunuculuğunu yaptığı *Dikkat Şahan Çıkabilir* isimli komedi programının yönetmenliğini yapar. Aynı dönemlerde Milliyet ve Tempo dergisinde köşe yazarlığı yapan Mestçi, çalışma arkadaşı Hüseyin Özcan ile birlikte *Radar Oldum* (2003) , *Saçmalama* (2003) ve *Takıntılar* (2005) adında üç kitap yayımlar.

Sinema kariyerine, 2006 yılında Güray Ölgü ve Şahan Gökbakar' la birlikte *Gen* filminin senaryo grubunda yer alarak başlayan Mestçi, ilk sinema filmi *Musallat* ' ı 2007 yılında çeker. Gösterime girdiği dönemde 301.220 seyirci tarafından seyredilerek ciddi bir gişe başarısı elde eden *Musallat*, senaryo, diyalog ve özel efekt gibi konularda ciddi beğeni toplar. İlk filmiyle önemli bir başarı elde eden Alper Mestçi korku türünde dokuz film daha çekerek türün Türkiye'deki en üretken yönetmenlerinden biri haline gelir. Yönetmenin 2011 yılında çektiği *Musallat: 2 Lanet*, 514.331 seyirciye ulaşarak rekor denilebilecek bir başarı elde eder. *Musallat* serisini *Siccin* serisi izler. Şimdiye kadar beş filmi yapılan *Siccin*, *Dabbe* serisinden sonra Türk korku sinemasındaki en uzun seridir. *Siccin* serisinin, 2014 yılında çekilen ilk filmi 337.126 seyirciye ulaşarak önemli bir başarı elde eder. 2015'te çekilen *Siccin 2* ise fragmanıya yurt

dışında çeşitli festivallerden teklifler alır. Ayrıca filmin fragmanı için, *Paranormal Activity* (2010), *Insidious* (2011) gibi önemli yapımlara imza atan Blue Mars Production'un yöneticilerinden biri tarafından "Çılgınlık" diye tweet atılır. Serinin üçüncü filmi *Siccin 3: Cürmü Aşk'ı* 2016 yılında çeken Mestçi aynı yıl başka bir serinin devamı olan *Üç Harfliler 3: Karabüyü* filmini çeker. Serinin dördüncü filmi *Siccin 4* ise 2017 yılında çekilir ve sekiz haftada 476.880 seyirciye ulaşarak önemli bir başarı elde eder. *Siccin* serisinin şimdilik beşinci film *Siccin 5* ise 2018 yılında çekilir. Film 633.391 kişi tarafından izlenerek Alper Mestçi'nin en çok izlenen korku filmi, Türk sinemasının ise en çok izlenen ikinci korku filmi unvanını kazanır.*

* Türk sinemasının şimdiye en çok izlenen korku filmi Hasan Karacadağ'ın yönetmenliği yaptığı, *Dabbe* serisinin beşinci filmi *Dabbe:Zehri Cin* filmidir. Film 837.791 kişi tarafından izlenir.

4. ALPER MESTÇİ FİLMLERİNİN ANALİZİ

4.1. *Musallat*

4.1.1. *Musallat* Filminin Künyesi ve Öyküsü

Yapım Yılı: 2007

Senaryo: Alper Mestçi, Güray Ölgü

Yönetmen: Alper Mestçi

Yapımcı: Banu Akdeniz

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Oyuncular: Burak Özçivit, Biğkem Karavus, Kurtuluş Şakırağaoğlu, Selma Kutluğ

Birbirlerine büyük bir aşkla bağlı olan Suat ve Nurcan yaşadıkları köyde mutlu bir hayat sürmektedirler. Her şey, Suat ve Nurcan'ın evlilik kararı almasıyla başlar. Çünkü, farklı evrenden olan bir varlık (cin) da çocukluğundan beri Nurcan'a karşı büyük bir aşk beslemektedir. Suat ve Nurcan evlilik kararı alınca, bu varlık Suat'a musallat olur ve Almanya'ya gitmesini, oradan dönememesini sağlar. Bu arada Suat'ın kılığına girer ve Nurcan'la evlenir. Suat dilini bilmediği, her şeyine yabancı olduğu bu ülkeye bir türlü alışamaz. Bir süre sonra kabuslar ve doğaüstü olaylar peşini bırakmaz. Suat, arkadaşı Metin'in yardımıyla İstanbul'a gelir. Yine Metin'in yardımıyla burada çok ünlü bir alim, din adamı olan Hacı Burhan Kasavi'den yardım alır. Suat'ın hayatı bir süreliğine normalleşse de bu varlığın musallatından kurtulamaz. O, bunları yaşarken onun kılığındaki varlık Nurcan'la beraber olur ve Nurcan hamile kalır. Çocuğun doğduğu gün insan olmadığını anlayan köylüler çocuğu öldürünce varlık gerçek yüzünü gösterip oradaki herkesi öldürür. Ardından Hacı Burhan'ın yazdığı muskayı çıkardığı bir an Suat'ı da öldürülür. Daha sonra Suat'a yardım eden herkes aynı akıbete uğrar

4.1.2. *Musallat* Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi

Musallat filminin anlatısını üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Almanya'da Suat'ın başına korkunç olaylar gelmesini ve Suat'ın Türkiye dönme çabasını, ikinci bölüm Suat'ın arkadaşı Metin'le beraber derdine çare bulmak için İstanbul'a Hacı Burhan'a gitmesini anlatır. Üçüncü bölüm ise Suat'ın Almanya'da yaşadığı olaylara paralel olarak Türkiye'de yaşanan olayların anlatıldığı ve tüm gizemin çözüldüğü bir geriye dönüştür.

Musallat, röportaj görüntüleriyle başlar. Art arda kurgulanmış 5-10 saniyelik röportajlarda insanlar yaşadıkları mahallede yaşanan korkunç bir olaydan üstü kapalı bir şekilde bahsederler. Son röportajda konuşan gencin söylediklerinden Burhan amca adında

birinin ve ailesinin yaşadığı bir olaydan bahsedildiği anlaşılır. Korku sinemasının sıklıkla kullandığı bir yöntem olan olayın gerçekliği izlenimi, syuzhet filmin başlangıcındaki bu görüntülerle sağlamaya çalışır. Ekran kararır, kararan ekranda “Hacı Burhan Kasavi’nin notlarından” yazısı belirir. Bu bilgi az önceki röportaj görüntülerinin yarattığı izlenimi güçlendirir. Yazı ekrandan silindikten sonra yakın planda bir defter yaprağı ve kalem görülür, birisi kâğıda Arapça yazılar yazmaya başlar, ancak yazan kişiyi görmeyiz. Kağıda birkaç damla kan düşer. Aynı anda Hacı Burhan’a ait olduğunu tahmin ettiğimiz anlatıcı ses devreye girer ve şu sözleri söyler; “Bilin, anlatın, tedbir alın ve asla unutmayın !” Bu sözlerin ardından anlatı, dolunayda bulutlu bir gökyüzü görüntüsüyle açılır. Anlatıcı ses duyulmaya devam eder. Gökyüzü görüntüsü silinir, eğik açıdan bir kamyonetin içinde biri yaşlı diğeri genç iki erkeğin ilerlediğini görürüz. Genç olanın gözleri yaşlıdır. Anlatıcı sestten bu iki kişinin bir cenazeyi gömmek üzere köye gittiği anlaşılır. Camiye vardıklarında ani kararma açılmalarla camiye girişlerini görürüz. Yaygın olarak uzun süreli zamansal geçişlerde kullanılan kararma açılmanın böyle bir sahnede kullanılması sahnenin başından beri yaratılmaya çalışılan kaotik atmosferi ve gerilim duygusunu artırır. Yaşlı adam ölüyü yıkamaya başladığında müzik, hemen ardından jenerik başlar. Kamera ölen erkeğin (yüzü görünmez) vücudunda çevrinirken belirip sıçrayan jenerik yazıları filmin atmosferini güçlendirir. Bordwell, bir romanın ilk sayfasında romana dair bir izlenim edinemeyeceğimizi bir filmin jenerik sekansında ise film hakkında izlenim edinebileceğimizi söyler. Syuzhet bu sahnede ölen kişinin yüzünü gizleyerek önemli bir boşluk yaratır. Jenerik bittikten sonra anlatıcı ses tekrar devreye girer. Kamera gelin (Nurcan) ve damadın (Suat) olduğu bir (filmin içinde birkaç defa daha göreceğimiz) düğün fotoğrafına zoom yaparken; “Bu dünyada yalnız değiliz. Bu bize bildirildi. Başımıza ne geldiyse bunu yok saymaktan geldi. Her şey dokuz ay önce başladı” sözlerini duyarız. Film, Berlin’e ait sembol görüntülerle açılır (Berlin tren garı, Berlin zafer anıtı) Bu yapıların alt açıdan çekimleri ve fondaki çan sesi gerilimi ve yabancılık hissini destekler niteliktedir. Ardından evde çay hazırlayan Suat’ı görürüz. Almanya’daki tek arkadaşı Metin, Suat’ın evine misafirliğe gitmiştir. Metin, ilk sahnede ölüyü taşıyan genç adamdır. Syuzhet, ölen kişinin Suat olma ihtimaline dair varsayım geliştirilmemizi sağlar. Bu sahnede Suat’ın Almanya’ya yeni geldiğini anlarız. Filmin açılışında biçimsel olarak yaratılan yabancılık hissini nedenini anlamış oluruz. Suat, Metin’e Almanya’ya alışmadığından ve Nurcan’ı çok özlediğinden bahseder. Ancak syuzhet devamında gelecek gizemli olayları desteklemek için Nurcan ile Suat arasında nasıl bir yakınlık olduğu bilgisini (evlilik, nişanlılık)gizler. Baştaki evlilik fotoğrafı ve Metin’in “iki seneye Nurcan’ı da yanına aldırırsın” sözü evli oldukları izlenimini destekleyerek bizi yanıltır. Bu sahnedeki bir diğer önemli detay Metin’in köye ait fotoğraflara bakarken “babam olmasa bu derede boğuluyordum” sözüdür. Syuzhet, Metin ve Suat arasında dostluğun yanında “gönül borcu” olduğu bilgisini vererek daha sonraki sahnelerde Metin’in Suat’a bir arkadaştan fazla ilgi

göstermesinin nedenlerini kurar. Metin gittikten sonra Suat uyumaya başlar. Televizyon açıktır. Kamera, Almanca konuşan spikerden başlayarak odanın içinde gezinir. Bu esnada anlam veremediğimiz soluk alışverişi sesi ve kameranın yavaşça odanın içinde gezinmesi az sonra olacaklar için bizi hazırlar. Korku sineması için görüntü kuşağı kadar ses kuşağı da önemlidir. Suat rüyasında Nurcan'la düğününü görmektedir. Düğünde herhangi bir anormallik olmamasına rağmen ses kuşağında yaratılan gerilim hissi ve Suat'ın az sonra uykusundan sıçramasına bir anlam veremeyiz. Suat doğrulup kendine gelmeye çalışırken kamera tam karşısında konumlanmıştır. Korku sinemasının bir diğer özelliği seyircide şok etkisi yaratmak olduğundan kamera çoğunlukla karakterin bildiği kadar şeyi bileceğimiz bir konuma yerleştirilir. Syuzhet, içerik açısından olduğu kadar biçim açısından da bizi karakter bilgisiyle sınırlar. Suat kendine gelemeden kime ait olduğunu ilk başta göremediğimiz bir el omzuna dokunur. Kamera çevrinince elin gelinlik giymiş Nurcan'a ait olduğunu görürüz. Nurcan "Uyuyor musun Suat " deyince Suat tekrar uykudan sıçrar. Kamera ani bir hareketle Suat'ın yüzüne zoom-in yapar ve hemen ardından ses kuşağından patlayan bir çığlık sesi duyulur. Kamera geri çıktığında karşısında gelinlik giymiş Nurcan'ı görürüz. Patlayan sesler özellikle Türk korku sinemasının sıklıkla kullandığı biçimsel özelliklerden birisidir. Suat tekrar uykudan sıçrar, televizyonu kapatır. Kamera odanın genel çekimine geçmesi de Suat'ın uykudan uyandığı izlenimini güçlendirir. Ayrıca genel planda Suat ve televizyon arasındaki mesafeyi gördüğümüzde sahnenin başında odanın içinde gezinen kameranın uzamı deforme ettiğini de anlamış oluruz. Kapı çalar Suat kapıyı açmak için kalktığından yine patlayan bir çığlık sesiyle Suat'ın yakın çekimine geçilir. Yine gelinlik giymiş Nurcan, Suat'a sarılır ve "hiç uyanamadın" der. Syuzhet, bu sahnede özellikle korku sinemasının sıklıkla kullandığı "rüya içinde rüya" klişesini kullanır. Tekrar kan ter içinde uyuyan Suat'ı görürüz. Yumuşak bir kararmayla sahnenin kapanması kabusun tamamen bittiğini gösterir. Suat ertesi sabah uyanıp fabrikaya gider. Metin'e kabuslar gördüğünden, Almanya'ya alışamadığından bahseder. Metin yeni geldiği için olduğunu düşünerek Suat'ı çok ciddiye almaz. Suat iş çıkışı dolaşmaya gider. Suat sıkıntıyla dolaşırken, Berlin'e ait sembol yapıların (14. Yüzyıl çan kulesi ve modern TV kulesi) alt açıdan çekimlerini birkaç defa görürüz. Bu yapılar, adeta Suat'ı eziyor gibidir. Suat'ın Almanya'daki yabancılık hissini görsel bir motife dönüştüren kameranın genellikle hareketli olduğu bu çekimler aynı zamanda filmin yan temalarından biri olan Doğu - Batı farklılığına bir göndermedir. Suat amaçsızca yürürken kamera Suat'a ilişir ve ayrılmaz. Zaman zaman Suat'ın öznel açısından da seyrettiğimiz bu sahne oldukça iletişimseldir. Bordwell, en iletişimsel anlatıların karakterin iç dünyasını verenler olduğunu söyler (akt. Topçu, 2009:113) Buradaki amaç seyirciyi Suat'la daha fazla özdeşleştirmektir. Suat eve gittiğinde annesini arar. Sıkıntılarından bahseder ancak annesi Suat'ın dediklerini dinlemiyor, ezbere konuşuyor gibidir. Ekran kararır ve kararan ekranda "1 ay sonra" yazar. Böylelikle syuzhet ilk büyük zamansal geçişini gerçekleştirir. Sahne yamuk bir

açıyla çekilmiş musluk görüntüsüyle açılır. Daha sonraki sahnelerde de tekrarlanan bir diğer görsel motiftir yamuk açıyla çekilmiş musluk. Fabrikanın tuvaletinde elini yıkayan Suat'ı görürüz. Biraz sonra Metin gelir. Suat'ın sıkıntılı halinden ve Metin'le arasında geçen diyaloglardan bir ayda yaşadığı korkunç şeylerin arttığını anlarız. Bir süre sonra cebinden ilaç çıkaran Suat, avcuna doldurduğu ilaçları (muhtemelen sakinleştirici) içer. Ardından soyunma odasına giden Suat düşüp bayılır. Bayılırken Suat'ın yüzü dijital olarak deforme edilir. Türk korku sinemasının sıklıkla kullandığı görüntüyü bozma biçimi bu sahnede ilk kez kullanılır. Bozulan görüntüye patlayan ses eşlik eder. Suat düşüp bayıldığında yine hızlı kurgulanmış görüntülerle Suat'ın rüyasına geçilir. Rüya sahnesinde Suat Nurcan'la yatakta sevişmektedir. Yine herhangi bir korku öğesi barındırmayan bir sahne ses kuşağının etkisiyle korkunçmuş gibi sunulur. Suat'ın bayıldığını duyan Metin yanına koşar. Ne olduğunu sorduğunda Suat "bilmiyorum" diyerek ağlamaya başlar. Syuzhet iki konuda sürekli boşluk bırakır. Birincisi, Suat'a ne olduğu, ikincisi ise Nurcan'la ilgili hatıralarının neden korku öğesi olarak sunulduğudur.

Suat eve gittiğinde yeniden ilaç içer. İçtiği ilaçların halüsinatif etkilesi ile yaşadığı korkunç durumun biçime yansımaları iç içe geçer. Suat'ın öznel açısından gördüğümüz duvar saati görüntüsü ardı ardına silinerek bulanıklaşır. Saatin sesi de yoğun bir biçimde duyulur. Bu sahne yine iletişimselliğin yoğun olduğu bir sahnedir. Ardından Suat'ın görüntüsü de aynı şekilde silinerek bulanıklaşır. Ses kuşağı da yine görüntünün vermeye çalıştığı etkiyi destekler. Suat bir ses duymaya başlar, çınlamaya benzeyen bu ses Suat'a acı verir. Suat banyoya gider elini yıkamak için suyu açtığında yan açıdan çekilmiş musluk motifi tekrarlanır. Suat yere yığılır. Yere düştüğünde kamera yine seyircinin bilgisini sınırlayacak bir biçimde yakın planda Suat'ın başının dibinde konumlanır. Ampul patlar. Suat korkuyla arkasını dönerken baş hizasına konumlanan kamera tilt-down yaparak adeta korkunç bir yaratığa dönüşmüş Nurcan'ı gösterir. Nurcan'ın elinde ilaç kutusu vardır ve "al bunu da iç Suat" der. Hemen ardından çılgınca benzeyen bir ses duyulur ve Nurcan Suat'ın yanına gidip boğazını sıkarak. Bu sahne deforme edilmiş görüntü ve ses oldukça saldırgan bir tutum izler. Nurcan'ın dijital olarak deforme edilip kurguyla hızlandırılmış görüntüsü adeta ekrana saldırır.* Biçimin bu şekilde saldırganlaşması anlatıdaki zamansal geçişle de örtüşür. Suat'ın başına gelen şeyler giderek korkunçlaşmaktadır. Suat'ın boğazını sıkarak Nurcan Arapça bir şeyler söyler. Suat yattığı yerden tavana bakarak "Allah'ım yardım et" der. Ve yumuşak bir kararmayla ekran kararır. Syuzhet, bu geçişle daha önce olduğu gibi korkunç olayların bir süreliğine son bulduğunu ima eder. Kararan ekranda "üç ay sonra" yazar ve ikinci büyük zamansal geçiş gerçekleşir. Suat bir kafe de Metin'le beraber bira içmektedir. Metinden Türkiye'ye dönmek için borç para ister. Böylelikle anlatının birinci

**Biçimin saldırganca deforme edilmesi durumundan, Sertaç Koyuncu "Hasan Karacadağ'ın "Dabbe" Serisinin Biçimsel ve Anlatısal Çözümlemesi" adlı makalede bahseder.*

bölümünü ilerleten temel motivasyon da ortaya çıkar; Suat'ın Türkiye'ye dönme çabası. Metin, Suat'ı gitme fikrinden vazgeçirmeye çalışır ve eve gönderir. Taksi de Suat'ın öznel açısından yapılan dış çekimler yine görsel bir motife dönüşmüş olan Suat'ın yabancılığını destekler. Alt açıdan yapılan çekimler Suat'ı ezer niteliktedir. Taksi biraz ilerledikten sonra Suat'ın yüzüne yapılmış dijital bir deformenin ardından yine hızlandırılmış kurguyla Suat'ın bir anısına geçilir. Bu karakterin iç dünyasını doğrudan yansıttığı için anlatının en iletişimsel olduğu andır ancak yanıltıcıdır. Çünkü daha sonra göreceğimiz üzere bunlar Suat'ın hatıraları değildir. Suat, Nurcan ve Annesi bir köye evinin avlusundadır. Suat, Nurcan'ın hamile olduğunu öğrenir. Yine hızlandırılmış kurguyla günümüze dönülür. Suat kendine geldikten sonra arabanın camından dışarı baktığında yolda kendisine bakan kendisi suretinde birini ve şok olur. Bu sahne korku sinemasının sıklıkla kullandığı doppelgangeri (kişiye aynen benzeyen hortlak) hatırlatır. Eve gider, duş alır. Bir süre sonra Metin iki seks işçisi kadınla beraber Suat'ın evine gelir. Suat başta Metin'in ısrarıyla kadınlardan biriyle odaya girip sevişmeye başlar. Suat ve kadın sevişirken görüntü kararma açılmalarla ilerler. Bu görsel geçişler az sonra olacıklara seyirciyi hazırlar niteliktedir. Tam sevişirken seks işçisi dijital olarak deforme edilmiş korkunç görünümdeki Nurcan'a dönüşür. Nurcan "gebeyim çocuğun olacak" der ve şişmiş karnını gösterir. Titreyen kamera iletişimselliği artırır. Şok geçiren Suat kadını üzerinden atar ve herkesi evden kovup ağlamaya başlar. Ertesi gün yine annesiyle telefonda konuşmaya çalışır ama yine annesi Suat'ı dinlemiyor gibi konuşur. Suat fabrikaya gider Metin yanına gelip şefin kendisinden çok memnun olduğunu her şeyin düzeleceğini söyler. Ancak sahnenin alt açıdan çekilmiş olması ve ses kuşağı normal bir durum olmadığını ima eder. Ekran kararır ve kararın ekranda "beş ay sonra" yazar. Akşam saatleridir. Suat evde bir şeyler atıştırmaktadır. Bir süre sonra ayağa kalkıp perdeyi çeker. Tekrar perdenin açılmasıyla ne olduğunu anlamaya çalışır. Suat pencereden bakarken kendi suretinde birisi (yine dijital olarak deforme edilmiş) karşısında belirir ve camı kırarak Suat'a (ve ekrana) saldırır. Suat ertesi gün uçak bileti almaya gider. Tam bilgilerini verirken annesi içeri girer ve arkasına oturur. Kamera acentenin kapısını görecektir şekilde konumlanır. İlk kez bu sahnede Suat'tan daha fazla şey biliriz. Suat, annesinin seslenmesiyle onu fark eder annesi önce "Ne biçim evlatsın sen, kal burada!" der sonra sesi ve ardından görüntüsü deforme olur ve Arapça bir şeyler söyler. Ayrıca, daha sonra bir görsel bir motife dönüşen böcekler ilk kez bu sahnede (annesinin başının arkasında) görülür. Yine titreyen kamera iletişimselliği artırır. Şok geçiren Suat kendisini dışarı atar. Ses kuşağında "kendini öldür" nidalarını duyulurken Suat'ın öznel açısından çekilmiş sürekli çevrinen görüntüler Suat'ın ruh halinin biçime yansımasıdır. Bu sahnede oldukça iletişimseldir. Kamera Suat'ın öznel açısından yolu görürken birden Suat' yüksek bir binanın tepesinde görür. Syuzhet bu sahnede seyirciyi yanıltır. Suat intihar etmeye çalışır ancak birisi ona engel olur. Metin, Suat'ı doktora götürür. Suat mr çekilirken şiddetle sarsılır ancak kontrol odasındakiler onu sakın bir şekilde yatarken görürler.

Bu sahnede oldukça iletişimseldir. Topçu'ya göre (2014:349) MR cihazının bilim kurgu filmlerinden fırlamışçasına modern yapısı filmdeki batı ve doğu arasındaki iki ayrı dünya vurgusunu güçlendirir. Doktorlar, Suat'ın durumunda herhangi bir anormallik göremezler. buradaki vurgu da yine Doğu - Batı ayrımını güçlendirir. Bilim sahibi batılılar bir doğulunun sıkıntısını göremez. Metin, Suat'ı İstanbul'a götürmeye karar verir. Suat ve Metin yolda yürürken çan sesleri duyulur. Kamera kilisenin çan kulesinden yukarı doğru yükselir. Daha sonra bulutlardan aşağı inerken minareyi görürüz ve ezan sesi duyulur. Topçu'ya göre (2014:349) bu geçişin kilise ve cami aracılığıyla yapılması anlatının bu iki farklı evreni sadece Almanya ve Türkiye değil, Batı ve Doğu, Hristiyanlık ve İslam olarak gördüğünü ifade eder. Böylelikle anlatının ilk bölümü sona erip ikinci bölümü başlar.

İkinci bölümdeki temel motivasyon Suat'ın derdine çare bulma çabası üzerine kurgulanır. Ayrıca syuzhet fabula bilgisini ilk bölümdeki gibi sadece Suat'ın bilgisiyle sınırlamaz. Anlatı Hacı Burhan ve Suat üzerinden ikiye bölünür. Ayrıca ilk sekansta Suat'a ilişen kamera ilişmez ve iletişimsellik kısıtlanır. Metin, Suat'ı alıp Hacı Burhan'ın evine götürür. Hacı Burhan, filmin başında Metin'le beraber ölü taşıyan ve yıkayan kişidir. Bu durum, ölen kişinin Suat olduğuna dair varsayımı güçlendirir. Hacı Burhan Suat'ı alıp arka odaya götürür. Sopayla sırtına vurmaya başlar. Hacı Burhan, bu davranışla kötü bir algı yaratmış olsa da "canının kıymetini anlaması lazım" sözünden ve Metinden para kabul etmemesinden sonra bu algı değişir. Hacı Burhan konuşunca filmin başındaki anlatıcının o olduğu kesinleşir. Hacı Burhan ertesi gün gelmek üzere yollar Metin ve Suat'ı. Bu aynı zamanda syuzhetin bilgiyi geciktirerek merak duygusunu devam ettirme yöntemidir. Metin ve Suat, İstanbul'da mütevazı bir otele yerleşirler. Genel olarak İstanbul'da modernlikle ilişkilendirilebilecek bir yapı görmeyiz. Camiler ve tarihi yapılar görürüz. Dış mekanlarda kamera Almanya'dakinin aksine genellikle sabittir. Bu da yine Doğu - Batı farklılığına yapılmış bir vurgudur. Metin ve Suat ertesi gün Hacı Burhan'ın evine giderler. Hacı Burhan yine Suat'ı alıp arka odaya götürür. Bu kez Suat'la konuşur Günahının ne olduğunu sorar. Suat bilmediğini söyler. Hacı Burhan Suat'a muska yazarken ses kuşağındaki deforme edilmiş ses ile tepe açısından yapılan yine deforme edilmiş bir çekimle başka alemden olan varlığın (cinin) onları izlediği ima edilir. Sahne içinde aynı plan birkaç kez tekrarlanır. İkinci bölümün en iletişimsel bölümleri "cinin" öznel açısı olduğu ima edilen bu planlardır. Hacı Burhan, muskayı Suat'ın gömleğine iştirir ve dua okur. Hoca kapıdan çıkarken Metin arkasından koşup Suat'ın nesi olduğunu ve iyileşip iyileşemeyeceğini sorar. Hacı Burhan bir cinin musallat olduğunu gerekenleri yapacağını ama zor bir vaka olduğunu söyler. Metin büyük bir alim olduğunuzu duydum deyince Hacı Burhan bana gelenlerin de iman etmiş olması gerekiyor der. Birkaç gün sonra Metin ve Suat tekrar Hacı Burhan'ın evine gider. Hacı Burhan, Oğlu, Metin ve Suat su doldurulmuş bir leğenin etrafında toplanırlar. Küçük bir erkek çocuğu soyunup leğenin içine girer. Hacı Burhan, çoğunun parmağına mürekkep damlatır ve

gördüklerini söylemesini ister. Kamera çocuğun öznel açısına geçer. Biçim yine deforme edilir. Çocuk bir hamam, ardından hamamın içinde kadınlar ve küçük bir kız çocuğu görülür. En son bir şey daha görür ama söylemez. Hacı Burhan ve Suat'ın sahnesindeki "cinin öznel açısı" yine görülür. Hacı Burhan çocuğu dışarı çıkarır. Arkasından gelip ne olduğunu soran oğluna "marid" ya da "ifrit" cininin Suat'a Musallat olduğunu söyler. Nedeninin ise Suat'ın hayatında bırakmadığı bir şey belki de bir insan olduğu için olabileceğini söyler. Syuzhet bir fabula bilgisini daha serbest bırakır. Erkek çocuğun hamamda gördüğü küçük kız muhtemelen Suat'ın sevgilisi Nurcan'dır.

Suat ve Metin otele dönerler. Metin Suat'a işyerindeki yöneticilerin kendisinden memnun olmadığını söyler. Böylelikle syuzhet boşluk bıraktığı bir bilgiyi daha serbest bırakır. Birinci bölümde Suat'a gidip şef senden çok memnun her şey düzelecek diyen Metin değil, onun kılığına girmiş cindir. Hacı Burhan, cinle iletişim kurmaya çalışır ama kuramaz. Dolaşmak için dışarı çıkar. Bu esnada Suat'ta otelde dinlenmek için odasına çıkar. Gömleğindeki muskayı çıkarır. Hacı Burhan, bir türbeye gidip dua eder. Hacı Burhan türbede dua ederken onu takip eden cinin öznel açısı da onu takip eder. Suat'ın arkasından odaya çıkan Metin, küvette eli ayağı çarpılmış bir vaziyette ölmüş olan Suat'ı görür. Syuzhet, Suat'ın nasıl öldüğünü göstermez ve yine bir boşluk yaratır. Syuzhet, ana karakterin filmin üçte ikilik kısmında ölmesiyle aşinalığı kırar. Telaşla Hacı Burhan'ı arar. Hacı Burhan kazma kürek alıp otele gider. Banyoya girdiğinde Suat'ın lavabonun kenarında duran muskasını görür ve "tedbirsiz yakalanmış" der. Metin'le beraber Suat'ı bir çarşafa koyup köyüne gömmeye götürürler. Filmin başındaki sahne tekrar gösterilir. Böylelikle bir syuzhet bir fabula bilgisini daha serbest bırakır. Gömmek için köyde boş bir araziye giderler. Hacı Burhan, Metin'e sen burada kal diyerek mezar kazmaya başlar. Yağmur yağmaya başlar. Hacı Burhan mezar kazarken Metin onun arabasıyla kaçıp gider. Syuzhet bu sahnede iletişimselliği kısıtlar. Sabah olur, Hacı Burhan, Suat'ın mezarının üzerini kapatır, yola gidip otobüs bekler. Geçen ilk otobüse bindikten sonra uyumaya başlar. Bu esnada Hacı Burhan'ın evinde oğlu gelini ve torununu görürüz. Torunu Suat'ın hediye ettiği oyuncak bebeği yıkamaktadır. Hacı Burhan otobüste ilerlerken devrilmiş arabasını görürüz. Metin'de cinin gazabından kurtulamamıştır. Tekrar Hacı Burhan'ın evine döndüğümüzde tepe açısından çekilmiş (cinin öznel açısı) evdekileri görürüz. İlk olarak Suat'ın annesinin etrafında gördüğümüz böcek motifi bu sahnede de tekrarlanır. Böcekler evin kapısından içeri girerler. Bir süre sonra Hacı Burhan'ın oğlu ve gelini çarpılır. Kamera yine titreyerek iletişimselliği artırır. Ses ve görüntü kuşağı yine kasten deforme edilir. Ardından otobüste ilerleyen Hacı Burhan'ı görürüz. Hacı Burhan, kan ter içinde uykusundan sıçrayınca ailesinin çarpılmasının rüya olma ihtimali oluşur. Syuzhet biraz sonra serbest bırakacağı bir bilgiyi gizleyerek boşluk yaratır. Hacı Burhan eve gittiğinde ailesinin gerçekten çarpıldığını görürüz. Hacı Burhan oğlunun ve gelinin çarpıldığı görür, şok olur. Torunun iyi olduğunu görünce ona sarılıp arka odaya götürür. Bir süre

sonra duvardaki yaşlı kadın canlanır. Kompozisyonel güdülemeyle Hacı Burhan'ın karısı olduğunu anlarız. Yine cinin öznel açısından odayı görürüz. Hacı Burhan çarpılır (filmde açık bırakılan tek nokta Hacı Burhan'ın karısıyla arasında olan meseledir.) Hacı Burhan yere yığılır ve filmin başındaki sahne tekrarlanır. Hacı Burhan bir kağıda Arapça olarak yaşananları yazmaya başlar. Anlatıcı olarak tekrar devreye girer. Tüm bu yaşananların korkunç bir aşkın sonucu olduğunu söyler. Anlatının ikinci bölümü de burada biter.

Suat ve Nurcan'ın düğün fotoğrafını (filmin başlarındaki fotoğraf) bir kez daha görürüz. Kamera sabit fotoğrafta Nurcan'a zoom-in yapar. Syuzhet daha sonra, Suat'ın filmin başında rüyasında gördüğünü düşündüğümüz düğün gecesine geçer. Nurcan oynamak için ortaya çıktığından yine ani kararma açılmalarla yaşananların normal olmadığına gönderme yapılır. Nurcan'ın bir akrabası Suat'ı arkaya çekip Nurcan'ın hasta olduğunu ve ilk geceden üstüne gitmemesini söyler. Suat ve Nurcan "gerdeğe girmek için" eve giderler. Suat söz verdiği gibi Nurcan'ın üstüne gitmez ama halinde tavrında bir acayiplik vardır. Ertesi gün Suat çalışmak için tarlaya gider. Otların arasında genel planda çevrinen kamera ve ses kuşağı yine bir anormallik durumu yaratır. Akşam olur. Suat, Nurcan ve Suat'ın annesi salonda otururken telefon çalar Suat sinirle telefona bakar. Burada ilk kez yaşananların anlatının birinci bölümünde yaşananlara paralel geliştiği iması yapılır. Çünkü Suat Almanya'dayken annesiyle hiçbir zaman doğru dürüst iletişim kuramaz. Ekran kararır. Kararan ekranda "bir ay sonra" yazar. Bu olayların paralel gelişen olaylar olduğu imasını güçlendirir. Çünkü Suat annesiyle ilk kez telefonda konuştuktan (iletişim kuramadıktan) sonra syuzhet bir ay sonrasına geçer. Nurcan ve Suat odalarına giderler. Konuşurken Suat Nurcan'a yıllardır benimsin sanki der. Neden daha önce söylemedin deyince "sana olan sevgimi anlayamazdın, kimse anlayamazdı der" Bu sahne Hacı Burhan'ın evinden çocuğun gördüğü hamam görüntülerini hatırlatır. Syuzhet, bu adamın aslında Suat değil onun kılığına girmiş olan cin olduğu varsayımını güçlendirir. Suat ve Nurcan sevişmeye başlarlar. Ses kuşağı yine bunun normal bir sevişme sahnesi olmadığını ima eder. Gece olunca Nurcan uyanıp Suat'ın yanında olmadığını görünce Suat'a bakmak için odadan çıkar. Lavaboya geldiğinde kamera yine bilgiyi karakterinkiyle kısıtlayacak bir şekilde Nurcan'ın karşısında konumlanır. Kamera çevrince Nurcan'da seyirciyle beraber Suat'ı fark eder. Suat köpeklere bakmaya gittiğini söyler. Ekran kararır kararan ekranda "beş ay sonra" yazar. Akşam saatlerinde Suat yalnız başına oturduğu kahvehanede yanda oturanlara kulak kabartır. Doğaüstü bir olaydan bahseden insanlara sinirle bakıp eve gider. Nurcan'ın hamile olduğunu öğrenir, çok mutlu olur. Ertesi sabah kahvaltı ederken Nurcan Suat'a sürekli nereye kaybolduğunu sorar. Daha sonra bir akrabasıyla gelin hamamına gitmek istediğini söyleyince Suat sinirlenir ve müsaade etmez. Tarlaya çalışmak için gittiğinde evdeki çalan telefonu hisseder. Bu sahneden sonra Suat olarak gördüğümüz kişinin cin olduğu varsayımı kesinleşir. Annesi yine telefonu açamaz. Geriye syuzhetin bıraktığı tek bir soru işareti kalır. Suat'ı ve ona yardım edenleri neden öldürmüştür?

Ekran kararır. Kararan ekranda “beş ay sonra” yazar. Gece saatleridir. Suat’ın kılığındaki cin ve Nurcan uyumaktadır. Nurcan’ın karnı iyice şişmiştir. Bir süre sonra Suat gözlerini açıp ayağa kalkar. Ses kuşağı cin olan Suat’ın gözlerini açması doğrulması gibi hareketlerinde ani sesler oluşturarak gerilim hissini kuvvetlendirir. Syuzhet biçimle iş birliği yaparak iletişimselliği artırır. Suat kılığındaki cin pencereden dışarı bakarken dış karşı açıdan konumlanan kamera Suat’ın Almanya’dayken pencerenin önünde yaşadığı olayı ima eder. Ertesi sabah, Suat’ın annesinin arkadaşları Nurcan’a makas ve bıçakla “cinsiyet testi” yapmak isterler ama Nurcan istedikleri yere oturmayarak bir insan doğurmayacağı varsayımını yaratır. Gece Nurcan’ın sancısı tutar. Köyden ebe ve başka kadınlar etrafında toplanır ve Nurcan’ın doğum yapmasını sağlarlar. Ancak Nurcan bir insan değil yaratık doğurur. Şok olan kadınlardan biri bebeğe bıçak saplayıp öldürür. İçeri gelen Suat kılığındaki cin bunu görünce deliye döner. Üstünü başını yırtmaya başlar. Görüntüdeki ve sesteki biçimsel deformeler, böcek motifi ve hızlandırılmış kurgu tekrarlanır. Cin, otel odasındaki Suat’ın yanına gider ve “senin yüzünden oldu hepsi” diyerek Suat’ı çarpar. Bu sahnede Suat’ın nasıl öldüğüne dair boşluk kapanır. Suat’ın etrafındaki herkesin öldüğü sahneler kurguyla hızlandırılmış şekilde tekrar gösterilir. Ve filmin başında Hacı Burhan’ın not düştüğü sahneye dönülür. Burada yapılan eksiltme giderilir ve Hacı Burhan tüm olanları en baştan anlatmaya başlar. Hacı Burhan en başından tüm olanları anlatırken filmin başından itibaren seçilmiş görüntülerde arka arkaya gösterilir. Bu sahnede syuzhet tuttuğu tüm fabula bilgisini serbest bırakır. Ve film Hacı Burhan’ın şu sözleriyle biter; “ çok büyük bir aştı ve yanıştı. bilin, anlatın, tedbir alın ve asla unutmayın büyük bir tutkunun ardındaki laneti sakın yok saymayın ve etrafınızdaki insanlara her zaman dikkatlice bakın ” Bu sözler duyulurken Suat ve Nurcan’ın düğün fotoğrafı son kez gösterilir. Kamera Suat’a zoom-in yapar. Düğün fotoğrafı da görsel bir motif sayılabilir. Kamera filmin başında Suat ve Nurcan’a, ikinci bölümün sonunda Nurcan’a, filmin sonunda ise Suat’a zoom-in yapar. Ekran kararır, jenerik yazıları akmaya başlar. Jenerik yazıları akarken ekranın sağ alt köşesinde filmin başındaki gibi art arda kurgulanmış (belge) röportaj görüntülerini görürüz. İnsanlar filmin öyküsünü destekleyecek şekilde Suat ve Nurcan diye birilerinden bahsederler. Filmin başındaki gerçeklik iddiası filmin sonunda da tekrarlanır. Anlatı kapanır.

4.2. Musallat: 2 Lanet

4.2.1. Musallat :2 Lanet Filminin Künyesi ve Öyküsü

Yapım Yılı: 2011

Senaryo ve Yönetmen: Alper Mestçi

Yapımcı: Banu Akdeniz

Görüntü Yönetmeni: Türksöy Gölebeyi

Oyuncular: Türkü Turan, Tülay Bursa, Selim Gürata, Zeliha Güney, Koray Şahinbaş, Başak Okay

Elif, varlıklı ve modern bir ailenin tek çocuğudur. Babası doktor annesi ise ev hanımıdır. Dışardan bakıldığında çok ideal bir hayata sahip olan Elif, geçirdiği krizler ve gördüğü halüsinasyonlar nedeniyle yıllardır tedavi görmektedir. Ayrıca, anne ve babası evlatlık olduğunu Elif'ten gizlemektedir. Anne ve babasını bir trafik kazasında kaybetmesinin ardından bu gerçeği öğrenen Elif, gerçek ailesini bulmak için doğduğu Karaağaç köyüne gider. Karaağaç, çok az insanın yaşadığı ıssız bir köydür. Köyde yaşayanlar garip insanlardır. Elif babası İbrahim Gölebeyi' nin evini bir süre aradıktan sonra tüm ailenin öldüğünü öğrenir ve mezarlığa gider. Mezarlıkta kriz geçirip bayılır. Uyandıktan sonra korkup hemen oradan uzaklaşır. Dönüş yolunda kaza geçirir ve yakınlardaki bir köyde bir ailenin misafiri olur. Onlardan Karaağaç'ın "büyücünün köyü" olarak bilindiğini öğrenir. Nedeninin ise yıllar önce oraya yerleşen Ümmü adında büyücü bir kadın ve onun büyü yapması sonucu çocuk sahibi olan bir ailenin yaşadıkları olduğunu öğrenir. Bu hikâye, Elif'in ve ailesinin hikâyesidir. Elif bu hikâyeyi öğrenince Karaağaç köyüne akşam bir kez daha gider ve cinler tarafından ele geçirilir. Flashback başlar ve 27 sene önce olan olaylar gösterilir. İbrahim Gölebeyi ve eşi Hatice'nin çocuğu olmamaktadır. Bu nedenle uzun yıllardır gitmedikleri hoca, âlim kalmamıştır. Son çare olarak köye sonradan yerleşen Ümmü adındaki büyücü kadından yardım isterler. Ümmü birkaç denemeden sonra Hatice'nin hamile kalmasını sağlar. Ancak yardım aldığı cinleri geri gönderemez. Çocuk doğunca İbrahim'e cinlerin çocuğu geri istediğini vermezlerse onlara da musallat olacağını söyler. Ancak İbrahim kabul etmez. Sonunda İbrahim ve ailesi cinlerin gazabına uğrayarak hayatlarını kaybederler

4.2.2. Musallat 2: Lanet Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi

Musallat 2: Lanet (2011) filminin anlatısını, üç ana bölüme ayırarak incelemek mümkündür. Birinci bölümde Elif ve ailesi tanıtılır. İkinci bölümde Elif, evlatlık olduğunu öğrenip gerçek ailesinin peşine düşer. Üçüncü bölüm ise filmin başından beri Elif ve çevresindekilerin başına gelen korkunç olayların nedenlerinin anlatıldığı bir geriye dönüştür. Anlatı karakterlerin başlarına gelen gizemli olayların nedenlerinin ortaya çıkarılması üzerine kurgulandığı için öykünün enformasyon alanı sınırlıdır. Üçüncü bölüme kadar bildiklerimiz genellikle karakter bilgisiyle sınırlanmıştır.

Neoformalist açıdan incelendiğinde syuzhetin birinci bölüme hâkim olan temel biçimsel özelliği iletişimselliğidir. Kamera birinci bölümde genellikle Elif karakterine ilişir. Ayrıca Elif karakterinin öznel açısından yapılan çekimler yoğundur. Syuzhet iletişimselliği karakterlerle özdeşlemeyi artırarak seyircide yaratılan korku duygusunu artırmak için kullanır. Anlatı jenerik

sekansı ile açılır. Jenerik sekansında gerçeklik izlenimi verilen fotoğraflarla filme ait görüntüler art arda kurgulanmıştır. Filmin hikayesiyle bu fotoğrafların bağlantısını tam anlamıyla üçüncü bölümde kurabiliriz. Jenerik sekansında görüntülerin ve müziğin yarattığı gerilim duygusu yine Bordwell' in roman ve sinema kıyaslamasını akla getirir.* Jenerik sekansı bittikten sonra kararan ekranda "bu filmde yer alan bazı karakterlerin isimleri yasal zorunluluktan dolayı değiştirilmiştir" yazar. Bu yazı jenerik sekansındaki fotoğrafların yarattığı "anlatılan olayların gerçekliği" izlenimini güçlendirir. Mestçi ilk filmdeki gerçeklik iddiasını bu filmde de devam ettir. Yazının ekrandan silinmesiyle prolog bölümü başlar. Akşam saatleridir. Boş bir arazide Arapça konuşan bir kadın ve dört erkek arka arkaya yürümektedir. En arkada yürüyen iki erkeğin konuşmalarından define aramaya gittiklerini ve kadının büyücü olduğunu anlarız. Yer yer tepe açısından yapılan çekimler kaotik atmosferi güçlendirir. Sonraki sahneler de tekrar eden tepe açısı çekimleri filmin biçimsel özelliklerinden biridir. Bir süre ilerledikten sonra büyücü kadın definenin olduğu yere geldiklerini söyler. Erkeklerden biri kazmaya başladığında toprak sesi duyulur. Büyücü kadın cinlerin defineyi kaçırdıklarını söyler. Bir tasın içine kâğıt, su ve kan dökerek Arapça cinlere defineyi serbest bırakmalarını söyler. Aynı sözleri defalarca tekrarlar. Tekrarladıkça kurgu hızlanır, ses kuşağındaki ani patlamalar hızlanan kurgunun yarattığı gerilimi destekler. Kadın en sonunda tasın içindekileri içer. Ekran kararır ve prolog bölümü biter. Prolog bölümü syuzhetin yarattığı en büyük boşluktur ve yanıltıcıdır. Çünkü anlatının define üzerine kurulacağını düşündürür. Ancak anlatı içerisinde üçüncü bölümde göreceğimiz karakterleri tanıtmaya dışında bir işlevi yoktur. Ekran tekrar açıldığında lüks bir villayı dışardan görürüz. İlk başta anlatıcı olduğu tahmin ettiğimiz biri "mutluluk", "ölüm" gibi konularla ilgili konuşmaya başlar. Syuzhet kısa süreli bir boşluk yaratır. İçeride sohbet eden iki kadını gördüğümüzde bu boşluk kapanır. Bunlar Elif ve en yakın arkadaşı Öykü'dür. Bir süre sonra konuşmalardan Öykü'nün sevgilisinden ayrıldığı için dertleştiklerini anlarız. Öykü hayat için "saçma", "zor" gibi ifadeler kullanınca Elif çocukluğundan beri doktorlardan psikologlardan çıkmadığını söyler. Syuzhet burada önemli bir fabula bilgisini paylaşarak anlatının nasıl ilerleyeceğine dair tahminler yürütmemizi sağlar. Konu uykuya gelince Elif dün gece gördüğü bir rüyadan bahseder. Rüyasında buzdolabının kapısını açtığında gördüğü bir örümceğin bacaklarını makasla kestiğini görmüştür. Elif rüyasını anlatırken ani kesmelerle flashbackler sahneyi böler. Ani kesmelere ses kuşağında patlamalar eşlik eder. Korku sinemasında ses kuşağı da biçimin önemli bir parçasıdır. Syuzhet burada daha sonra da kullanacağı bir içsel norm yaratır.* Bu sahne ayrıca ikinci bölümün sonunda syuzhetin serbest bırakacağı bir fabula bilgisini sunması açısından da önemlidir. Elif rüyasını anlatınca, Öykü babaannesinin anlattığı

*Bordwell, bir romanın ilk sayfasında romana dair bir izlenim edinemediğimizi bir filmin jenerik sekansında ise film hakkında izlenim edinebileceğimizi söyler.

* İçsel norm, bir filmin kendine özgü şekilde yarattığı ve birden fazla sayıda tekrarladığı anlatısal ve biçimsel özelliklerdir" (Topçu, 2009:112).

bir hikâyeden bahseder. Babaannesi köylerinde bir kadının kaynanasına büyü yapmak için bir örümceğin bacaklarını kestiğini anlatmıştır. Öykü bu hikâyeyi anlatırken syuzhet az önceki içsel normu yineler. Sahne, ani kesmeler ve ses kuşağındaki patlamalar eşliğinde araya giren flashbacklerle bölünür. Syuzhetin bu sahnede iki kez kullandığı içsel norm hem filmin kaotik atmosferine hizmet etmesi açısından hem de iletişimselliğin en yoğun olduğu noktalardan biri olması açısından önemlidir. Elif “kadının ayakları da ters miymiş?” diyerek dalga geçtiği an oda parfümünün patlayan sesiyle irkilirler. Elif’in tam dalga geçtiği esnada ses kuşağının deforme edilmesi tesadüfi değildir elbette. Tam bu esnada kapı açılır. Kamera karakterlerin bildiği kadar şeyi bilebileceğimiz bir konumda Elif ve Öykü’yü tam karşı açıdan gördüğü için kapı sesiyle irkiliriz. Ancak gelenin Elif’in annesi olduğunu duyunca Elif ve Öykü gibi bizde rahatlarız. Sonraki sahnede Elif, annesi ve öykü yemek yerler. Sıradan bir yemek sahnesi olmasına rağmen ses kuşağı anormal bir durum olduğu izlenimi yaratır. Bir süre sonra Elif’in telefonu çalar. Arayan sevgilisi Cenk’tir. Elif telefonla konuşmak için salondan çıktığında tepe açısı çekimi tekrarlanır. Daha sonraki sahnede Elif’in anne ve babasını yatakta konuşurken görürüz. Babası Elif’le konuşmaları gerektiği söyler. Annesi ise bu saatten sonra daha zor olacağını söyler. Syuzhet burada önemli bir fabula bilgisi hakkında ipucu verir. Elif’in evlatlık olduğu ihtimaline dair tahminler geliştirmemizi sağlar. Ayrıca Elif’in bilmediği bir bilgiyi vermesi açısından oldukça bilgisel bir sahnedir. Sonraki sahnede banyoda dişlerini fırçalayan Öykü’yü görürüz. Bir süre sonra Elif odasında kriz geçirmeye başlar. Nefes alamaz ve sesler duymaya başlar. Oldukça iletişimsel bir sahnedir. Elif’in duyduğu belli belirsiz Arapça sözleri biz de duyarız. Ayrıca önce kendisiyle ilgilenen Öykü’yü ardından koşup gelen anne ve babasını Elif’in öznel açısından görürüz. Görüntü deforme edilmiştir bulanıktır ve kamera hareketlidir. Elif’in yaşadığı krizi adeta bizde hissedimiz. İletişimselliğin en yoğun olduğu sahnelerden biridir. Elif kendine gelince “bu sefer çok kötüydü, öleceğim sandım” der.* Syuzhet burada kötü olayların yaklaştığına dair ipucu verir. Bulutlu gökyüzü görüntüsüyle ertesi güne geçilir. Gökyüzü görüntüsü ilerleyen sahnelerde de sıklıkla kullanılır. Zamansal geçişlerde kullanılan bir görsel motife dönüşür. Sonraki sahnede bir kafede Elif ve sevgilisi Cenk’i görürüz. Bir önceki sahnenin aksine romantik bir müzik eşliğine açı/karşı açılarla ilerleyen duygusal bir sahnedir. Seyircinin duygusal bir sahneyle kısa süreli bir rahatlama yaşayıp gevşemesi Mestçi’nin diğer filmlerinde de kullandığı bir yöntemdir. Syuzhet bir sonraki sahneye ani bir kesmeyle geçer. Müzik bir anda kesilir ve yakın planda dövülen bir parça eti görürüz. Syuzhetin birinci bölümde kullandığı bir diğer biçimsel özellik zamansal geçişlerde yakın plana kesmedir. Sonraki sahnelerde de tekrarlanır. Bu geçişler filmin kaotik atmosferini güçlendirir. Birkaç yakın plandan sonra bir süpermarkette yumurta alan Elif’i görürüz. Yumurta da daha sonraki sahnelerde göreceğimiz üzere filmdeki

* “Cinin musallat olduğu insanlarda kalp ritminin bozukluğu ve nefes darlığı gibi belirtiler olduğu düşünülmektedir” (Şimşek, 2016: 90).

görsel motiflerden biridir. Bir sonraki sahnede elinde poşetlerle eve giren Elif'i görürüz. Ses kuşağı yine gerilim duygusu yaratır. Elif yumurtaları buzdolabına dizmek için makas arar. Makas ta filmde kullanılan bir diğer görsel motiftir. Jenerik sekansında ve ilk sahnede gördüğümüz makas daha sonra da defalarca karşımıza çıkar. Makas ikinci bölümün sonundan itibaren göreceğimiz üzere anlatının konusuyla doğrudan bağlantılıdır. Ayrıca yumurta ve makas gibi görsel motifler metaforik anlamlar da taşımaktadır. Yumurtanın, Elif'in gerçek anne ve babasının çocuk yapma çabasına, makasın ise Elif'in ait olduğu âlemden koparılmasına bir gönderme olduğu düşünülebilir. Elif yumurtaları dizerken birini elinden düşürür. Eğilip aldığı kırılmamasına şaşırır ve dizmeye devam eder. Daha sonra etleri çıkartır poşetten tam buzluğa açacakken buzlukta örümcek gördüğü rüya gelir aklına. Syuzhet ilk sahnedeki içsel normu burada da tekrarlar. Ani kesmeler ve ses kuşağındaki patlamalar eşliğindeki flashbackler sahneyi böler. Elif korkarak dolabın alt kısmına atar etleri ve buzdolabını kapatır. Tam bu esnada kendi kendine hareket edip kapanan makası görür. Kamera Elif karakterine zoom-in yaparak ilişir. Elif kriz geçirip yere düşer. Ses kuşağındaki patlamalar da sahnenin atmosferini destekler. Kapanan makasın üzerine bir sinek konar. Sinek Alper Mestçi'nin *Musallat* (2007) de de kullandığı bir görsel motiftir. Genellikle anormal durumlarda karşımıza çıkmaktadır. Yere düşen Elif az önce kırılmadan buzdolabına koyduğunu sandığı yumurtanın kırıldığını görür. Görüntü deforme edilir. Elif'in öznel açısından bulanık olarak yerdeki kırık yumurtayı görürüz. Kamera hareketlidir. Yine iletişimselliğin yoğun olduğu bir sahnedir. Ayrıca syuzhet Elif'in farklı bir alemden olduğuna dair önemli bir ip ucu verir. Biraz sonra anne ve babası gelir. Yerdeki yumurtayı temizleyen Elif'i görürler. Sonraki sahneye yine yakın planla geçilir. Akvaryumun içinde bir balığı yakın planda görürüz. Balık hareket edince kamera yakın planda balığı takip eder. Bir süre sonra pan yapar resim çizen Elif'i ve balığı aynı karede görürüz. Ses kuşağında yaratılan gerilimin de etkisiyle balık Elif'i izliyormuş gibi bir izlenim ediniriz. Özkaracalar'a göre filmin özellikle ilk yarısında günlük yaşamadaki sıradan nesnelere belirli bir tekinsizlik yüklenebilmiş olması filmin dikkat çekici yönlerinden birisidir. Akvaryumdaki balık sahnesi bunun en güzel örneğidir (2012:39). Aynı plan sahne içinde birkaç kez tekrarlanır. Yine yakın planda başka bir sahneye geçilir. Patlayan ses eşliğinde yanan ocağı, ardından pişen kahveyi görürüz. Elif'in annesi ve arkadaşları eve falcı çağırmıştır. Falcı Elif'in annesinin falına bakmaktadır. Yine oldukça bilgisel ve iletişimsel bir sahnedir. Falcının öznel açısından birkaç kez görürüz fincanı. Falcı, Elif'in annesine kaza geçirip geçirmediğini sorar. Elif'in annesi geçirmediğini söyler. Syuzhet, anlatının ilerleyen dakikalarında Elif'in anne ve babasının geçirecekleri kaza konusunda ipucu verir. Elif'in annesi, daha sonra rüyasında annesini gördüğünden bahsederken, annesinin Elif'in doğumuyla beraber evlerine bir uğursuzluk geldiğini düşündüğünü söyler. Daha sonra Elif'in kendisini tedirgin ettiğinden bahseder. Syuzhet bu sahnede verdiği bilgiyle seyirciyi yanıltır. Çünkü Elif evlatlıktır. Bir süre sonra Elif gelir. Hoş

geldiniz der. Bu esnada yakın planda ona dönen falcı kadının tek gözüne yansıyan Elif'i görürüz. Yine iletişimsel bir sahnedir. Çünkü falcı kadının Elif'i gördüğünde hissettiklerini doğrudan sunar. Sonraki sahnede geniş açıda atölyeye dönüştürülmüş bir odada çizdiği resmi boyayan Elif'i görürüz. Elif'in sol tarafında dekor olarak duran "yüzü olmayan anne ve kucağındaki bebek" resmi kompozisyonel güdülemeye güzel bir örnektir. Bu resim Elif'in cinlerin yardımıyla dünyaya gelmesine bir gönderme işlevi görmektedir. Yine iletişimsellik ön plandadır. Kamera Elif karakterine ilişerek resmi ve Elif'i aynı karenin içine sıkıştırır. Elif ağlayan bir bebek sesi duyar. Başını korkuyla resme çevirir. Şimşek çakan gökyüzü görüntüsüyle sahne değişir. Elif'in anne ve babasını salonda televizyon seyredirken görürüz. Makas motifi tekrarlanır. Elif'in annesi makasla bir şeyi keserken kocasına eve gelen falcı kadından bahseder. Bu esnada televizyon açıktır. Televizyonda anne rahmi ile ilgili bilimsel bir program açıktır. Bu sahnenin dikkat çeken iki yönü vardır. Bunlardan birincisi syuzhetin kompozisyonel güdülemeyle bir fabula bilgisine gönderme yapmasıdır (Elif'in dünyaya geliş hikâyesi). İkincisi ise *Musallat* (2007) deki MR sahnesi ile arasındaki paralelliktir. O sahnede kurulan "bilim" ile "ilim" arasındaki karşıtlık bu sahnede de göze çarpar. Ayrıca Elif'in annesinin falcı kadının her şeyi bildiğini söylediğinde Elif'in babasının alaycı bir üslupla verdiği tepkiler de bu karşıtlığa açık bir göndermedir. Birkaç sahne sonra göreceğimiz üzere Elif'in babası doktordur. İyi bir gelire sahip iyi eğitilmiş birisidir. Başka bir diğer deyişle "Beyaz Türk'tür". İslami korku filmlerinin karakteristik özellikleri *Musallat* (2007) de olduğu gibi bu filmde de karşımıza çıkmaktadır.* Sonraki sahnede yatakta uzanan Elif'i görürüz. Sinek motifi bu sahnede de tekrarlanır. Syuzhet böylelikle durumun anormal olduğunu hissettirir. Elif odasına giren sineği lavaboya kadar takip edip yakalar. Sineği camdan dışarı salarken karşı evin çatısında beyaz elbise giymiş yüzü olmayan bir kadın görür. Korkuyla yatağa girer. Ağlayan bir bebek sesi duyar. Bebek sesi devam ederken kapının kolundan sesler gelir. Elif kafasını çevirdiğinde kapı birden açılır ve bir çuvalın içinde kıvranan birisini görür. Syuzhet bu sahnede yine üçüncü bölümde açıklığa kavuşacak bir fabula bilgisi hakkında ipucu verir. Kamera yine şok etkisi yaratmak için karakter kadar şeyi bileceğimiz bir konumdadır. Ani kesmelerle ilerleyen sahnede ses ve görüntü dijital olarak deforme edilir. Elif tam çuvala odaklanmışken arkasından bir yaratık belirir ve Elif'in çenesinden tutar. Elif birden uykusundan sıçrar. Bir sonraki sahneye yine yakın planda geçilir. Yumurta motifi tekrarlanır. Yakın planda bir tavanın içine üç tane yumurta kıran bir el görürüz. Daha sonra Elif, kahvaltı eden annesinin yanına gelir. Kahvaltılardan bir lokma alıp evden çıkar. Birkaç günlüğüne sevgilisi Cenk'le beraber şehir dışına gider. Bir sonraki sahneye yoğun bakımda yeni doğmuş bir bebeğin yakın çekimiyle geçilir. Syuzhet Elif'in babasının doktor

*Topçu'ya göre (2013:345) İslami korku filmi kavramı İslamcı olarak tanımlanamayacak yönetmenlerce çekilmesine rağmen İslami motifleri kullanan ve bu motifleri anlatılarının temeli olarak kurarken kaçınılmaz olarak Cumhuriyet'in en büyük projesi olan "Türk Modernleşmesi" ile karşı karşıya gelen filmleri kapsamaktadır.

olduğu bilgisini ilk kez bu sahnede verir. Elif'in babası ameliyathaneden çıkıp bir adamın sırtını sıvazlar. Sonraki sahnede başka bir doktor arkadaşının odasında görürüz. Diyaloglardan bu kişinin kardeşi olduğunu anlarız. Bilimin çaresizliği bu sekansta da karşımıza çıkar. Elif'in babası doğum esnasında hamile bir kadının hayatını kurtaramamış yalnızca bebeği kurtarabilmiştir. Ayrıca hem önemli bir fabula bilgisi içermesi açısından hem de Elif karakterinin bilmediği bir bilgiyi yine seyirciyle paylaşması açısından bilgilisel bir sahnedir. Ancak syuzhet merak ögesinin devamı için iletişimselliği kısıtlar. Yine üstü kapalı bir şekilde Elif'in evlatlık olduğu ima edilir. Ayrıca Elif'in babasının az önce kurtardığı bebek için "annesini hiç tanımadan yaşayacak" demesi kompozisyonel güdülemeye örnektir. Sonraki sahnede bir odanın içinde uyumak için yatağa giren Elif ve Cenk'i görürüz. Akşam saatleridir. Gökyüzü görüntüsüyle zamansal geçiş tekrarlanır. Sonraki sahnede yatakta uyuyan Elif'i görürüz. Bu sahne bilgiselliğin ve iletişimselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Elif babasının sesini duymasıyla irkilip uykudan uyanır. Elif karşısında anne ve babasını görür. Ancak ikisi de garip davranmaktadır. Ses ve görüntü kuşağı yine deforme edilir. Biçim bu sahnede oldukça saldırgan bir tutum izler. Annesi "Elif sana bir sır vereceğim, hayatının sırrı" der. Daha sonra kundakta yeni doğmuş bir bebek, daha sonra ilk sahne de gördüğümüz adam ve yanında bir kadın, daha sonra ise yaşlı bir kadın ve onun yanında başka bir kadın görür. Syuzhet bu sahnede Elif'in evlatlık olma ihtimalini neredeyse kesinleştirerek önemli bir fabula bilgisi verir. Ayrıca ilk sahnede gördüğümüz adamla filmin anlatısını da bağdaştırmamızı sağlar. Elif uykudan sıçrar "Cenk" diye bağırarak sevgilisini çağırır. Cenk dışardan gelip Elif'e sarılır. Tam sarıldığı esnada tekrar bir kadının "Elif" diye kendisine seslendiğini duyar. Pencereye doğru baktığında korkunç görünümlü bir kadının kendisine baktığını görür. Biçim yine saldırgandır. Tekrar uykudan sıçrar. Mestçi "rüya içinde rüya" klişesini bu filmde de tekrarlar. Elif'in uykudan sıçradığı gören Cenk de uyanır. Elif sabah oradan gitmek istediğini söyler. Sonraki sahnede döndüğünü haber vermek için annesini arar. Tam bu esnada bir kamyon anne ve babasının içinde olduğu arabaya çarpar. Böylelikle syuzhet fal sahnesinde yarattığı boşluğu doldurur. Elif'in anne ve babası bu kazada hayatlarını kaybederler. Böylelikle anlatının birinci bölümü de burada biter.

Anlatının ikinci bölümünde de syuzhet'in öne çıkan özelliği iletişimselliğidir. Kararma açılmalarla ilerleyen cenaze sahnesinin ardından Elif eve gider. Yine oldukça iletişimsel bir sahnedir. Elif, evin içinde dolaşmaya başlar. Anne ve babasıyla okuldan mezun olduğu gün yaptığı konuşmayı anımsarken biz de duyarız. Odasına gidip anne ve babasının içinde olduğu eski bir doğum günü videosunu izlemeye başlar. Sabit kamera ve duygusal bir müzik eşliğinde ilerleyen oldukça duygusal bir sahnedir. Syuzhet Elif ve sevgilisinin buluştuğu sahnedeki yöntemini tekrarlar. Seyirciyi kısa süreliğine gevşetir. Elif tam videoyu durdurduğu esnada karşısındaki dolabın içinden bir ses gelir. Duygusal müzik kesilir. Ani kesmeler ve gerilimli bir müzik başlar. Elif dolabı açtığında bir ceviz kabuğunun iple bağlandığını görür. İçini açıp

baktığında beyaz bir taş görür. Sonraki sahnede Elif ve Öyküyü bir hocanın karşısında otururken görürüz. Hocadan bu taşın muhafaza tılsımı olduğunu öğrenirler. Bu sahnede yine bilgiselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Tepe açısı bu sahnede de birkaç kez tekrarlanır. Elif annesinin kendisi için yaptırmış olabileceğini söyler. Hoca Elif'in parmağına mürekkep damlatıp bu tılsımı kimin yaptığını anlamaya çalışır. Bu esnada ilk sahnedeki içsel norm tekrarlanır. Flashbackler ani kesmelerle sahneyi böler. Görüntülerde eve gelen falcı kadına annesi tarafından yaptırıldığını görürüz. Hoca Elif'in parmağına bakıp annen değil deyince Elif'in evlatlık olduğu bilgisi kesinleşir. Daha sonra hoca Elif'in ellerinin arasına yazdığı duaları koyarak önündeki su dolu kaplara elini koymasını ister. Dua okumaya başlar. Bu duayı yedi kez tekrar edeceğini Elif dayanabilirse ona musallat olanı yakacağını söyler. Ancak Elif dayanamaz ve kalkıp gider. Elif'in yüzüne yansıyan gerilimi ses kuşağındaki yükselme destekler. Yine iletişimsel bir sahnedir. Hoca Öykü'ye Elif'in sahipli olduğunu söyler. Syuzhet bu sahnede iki önemli fabula bilgisi verir. Birincisi Elif'in evlatlık olduğu ikincisi ise sahipli olduğu bilgisidir. Sonraki sahnede saçından bir tutam kesen Elif'i görürüz. Gökyüzü görüntüsüyle zamansal geçişten sonra Elif ve amcasını salonda otururken görürüz. Amcası Elif'e evlatlık olduğunu söyler. Elif biraz düşündükten sonra doğduğu köye gitmeye karar verir. Sonraki sahne de birkaç planda araba kullanan Elif'i görürüz. Aynı anda ses kuşağında doğduğu köyün ve gerçek babasının adını söyleyen amcasının sesini duyarız. Yine gökyüzü görüntüsü motifi tekrarlanır ve sabah olur. Elif Karaağaç tabelasından içeri girer. Bir süre sonra durup arabadan iner. Elif birkaç adım attıktan sonra ezan başlar. Syuzhet ani kesmelerle önce geniş sonra dar açılarda köydeki evleri tarar. Ezan okunmasına rağmen hiçbir hareket olmaz köyde. Syuzhet köyde çok az insanın yaşadığını bu şekilde gösterir. Elif bir süre yürüdükten sonra bahçesinde halı döven bir kadın görür. Kadına İbrahim Gölebeyi'ni (gerçek babası) tanıyıp tanımadığı sorar. Kadın cevap vermez. Elif'e garip garip bakarak oradan uzaklaşır. Elif kadının tepkisine bir anlam veremez. Yürümeye devam eder. Bahçesinde çapa yapan yaşı bir adam ve onun yanında oturan deli görünümlü bir adamı görür. Onlara da aynı şeyi sorar yine yanıt alamaz. Onlarda Elif'e garip garip bakarlara. Syuzhet bu şekilde hem köylülere hem de Elif'in ailesine dair fabula bilgisi verirken aynı zamanda merak ögesini devam ettirir. Elif bir süre daha yürüdükten sonra pencereden dışarı sarkan bir kadın görür. Kadın Elif'e İbrahim Gölebeyi ve ailesinin öldüğünü söyler. Sonraki sahnede Elif mezarlığa gider. Tam mezarlığın içine girmişken kriz geçirir. Yine iletişimsel bir sahnedir. Kamera sallanır ve Elif'in duyduğu sesleri bizde duyarız. Gökyüzü motifi tekrarlanır. Gece olur. Mezarlıkta baygın halde yatan Elif'i tepe açısından görürüz. Elif gözlerini açtığında yanında bayıldığı mezar taşı parçalanır. Elif korkup oradan uzaklaşır. Arabada ilerlerken arabaya bir şey çarpar. Elif gözünü bir köy evinde açar. Syuzhet böylelikle kısa süreli bir atlama gerçekleştirir. Bir kadın gelip yanına oturur ve arabasına domuz çarptığını söyler. Elif Karaağaç köyünde olup olmadıklarını sorar. Kadın korucu köyü olduğunu söyler. Sonraki

sahnede banyoda elini yıkayan Öykü'yü görürüz. Öykü tam kafasını lavaboya uzattığında arkasındaki duş kabininin içinde siyah bir yaratık belirir.² Yine iletişimsel bir sahnedir. Öykü Arapça konuşan birinin sesini duyar. Başını çevirir ve gözleri kayar. Aynada gözlerinin kaydığını gören Öykü yere yığılır. Banyonun ışığı yanıp sönmeye başlar. Syuzhet sonraki sahnelerde de tekrarlayacağı bir diğer içsel norm yaratır böylelikle. Öykü banyonun duvarlarını yumruklar. Banyonun kapısı duvara dönüşür. Kamera Öykü'nün yakın planına geçtiğinde sallanmaya başlar. Biçim yine saldırgan bir tutum izler. Öykü kendini kaybederek haykırır. Sonraki sahnede sabah olmuştur. Köy evinin bahçesine çıkan Elif'i görürüz. Akşam Elif'in yanına gelen kadın ve kocasının bahçede oturduğunu görür. Yaşlı adam Elif'i yanına çağırır. Buralarda ne işi olduğunu sorar. Elif Karaağaçta bir arkadaşının ailesinin yaşadığını söyler. Yaşlı adam Karaağaç'a büyücünün köyü dendiğini, geçim sıkıntısı nedeniyle çoğunun göçtüğünü, çok az insanın kaldığını ve kalanların garip insanlar olduğunu söyler. Elif tam neden "büyücünün köyü" dendiğini sorduğu esnada kadın yemeğe çağırır onları. Sonraki sahnede Cenk ve Öykü'yü bir arabanın içinde görürüz. Cenk'in Elif'in amcasından haber aldığını diyaloglardan anlarız. İkisi beraber Karaağaç köyüne gitmektedir. Sonraki sahnede köy odasında oturan Elif ve yaşlı adamı görürüz. Oldukça bilgisel bir sahnedir. Yaşlı adam Elif'e Karaağaç köyüne yerleşen Ümmü adında bir büyücü kadından bahseder. Syuzhet bu sahnede rüya sahnesindeki içsel normu tekrarlar. Adam anlatırken ani kesmelerle giren flashbackler sahneyi böler. Ümmü filmin başında define aramaya giden kadındır. Yaşlı adam "define arayanlar, kısmet arayanlar bu kadının lanetlerinden medet ummaya başlamışlar" dediği esnada araya giren flashbackte filmin başındaki sahneyi görürüz. Syuzhet bu şekilde anlatının başında yarattığı boşluğu doldurur. Ayrıca yaşlı adam Ümmü'nün büyü karşılığında hayvan aldığını, daha sonra o hayvanların kollarını bacaklarını kestiğini söyler. Syuzhet bu şekilde iki önemli boşluğu daha doldurur. Bunlardan birincisi jenerik sekansındaki görüntüler, diğeri ise anlatının başında Elif'in anlattığı (örümceğin bacaklarını kestiği) rüyadır. Yaşlı adam daha sonra çocuğu olmayan İbrahim adında birinin bu kadından yardım istediğini, Ümmü'nün yaptığı büyüler sonucunda İbrahim'in karısının hamile kaldığını söyler. Ancak bebek doğduktan sonra Ümmü'nün ve o ailenin öldüğünü nedeninin ise bilinmediğini söyler. Elif çocuğa ne olduğunu sorduğunda ise yaşlı adam, çocuğun akıbetine dair net bir bilgi olmadığını söyler. Duyduklarıyla şok olan Elif yaşlı adama akşam Karaağaç'a gitmek istediğini söyler. Syuzhet bu sahnede tuttuğu fabula bilgisinin büyük bir kısmını serbest bırakmıştır. Geriye iki soru kalır; birincisi Elif'in ve arkadaşlarının akıbeti ne olacak? , ikincisi Elif'in ailesi nasıl öldü? Sonraki sahnede köy yolunda ilerleyen Cenk ve Öykü'yü görürüz. Akşam saatleridir. Bir süre ilerledikten sonra arabanın farları söner. Cenk farlara bakmak için aşağı iner. Cenk kısa bir süre farlara baktıktan sonra farlar tekrar yanar.

² *Cinlerin en çok bulundukları mekanların başında banyolar gelmektedir. Hatta cinlerin insanları banyo ve tuvaletlerde takip ettiklerine inanılmaktadır (Akay'dan akt. Şimşek, 2016:258)*

Ancak tam önlerinde yol ortasında oturmuş insan görünümündeki cinler vardır. Öykü Arapça belli belirsiz şeyler duyar. Cenk oturan cinlerin yanına doğru gider. Bu esnada aralarından biri kalkar. Cenk onun yerine oturur. Cin arabaya doğru gelmeye başlar. Biçim yine deforme edilir ve saldırgan bir tutum izler. Kadın Arapça bir şeyler söyleyerek Elif'in üstüne saldırır. Syzuhet Öykü'nün akıbeti ile ilgili boşluğu da böylelikle doldurur. Cenk'in akıbeti ile ilgili boşluk ise doldurulmaz. Cenk diye gördüğümüz kişi muhtemelen onun kılığına girmiş bir cindir. Sonraki sahnede bir traktörün üzerinde Karaağaç'a giden Elif'i görürüz. Elif bir süre ilerledikten sonra Cenk'i görüp traktörden iner. Cenk'i takip etmeye başlar. Cenk biraz yürüdükten sonra bir evden içeri girer. Burası Elif'in doğduğu evdir. Elif kısa bir an tereddüt etse de Cenk'in arkasından eve girer. Evin içi karanlıktır. Elif elindeki çakmakla yolunu bulmaya çalışır. Cenk Elif'i üst kata çağırır. Kamera Elif'i takip eder. Syzuhet bizi yine karakter bilgisiyle sınırlayarak şok etkisi yaratmayı amaçlar. Cenk karanlığın içinden " Elif burası senin evin, gel bak annen burada" der. Elif bir kapıya yönelir. Kapıyı açtığında bir kadın sesi duyulur. Kadın "Elif, kızım buradayım" der. Tam içeri girdiğinde bir ışık yanar. İki kadın (biris Ümmü adındaki büyücü diğeri ise sonraki sahnede göreceğimiz üzere Elif'in gerçek annesidir). Ancak Elif'in gerçek annesinin yüzü ve sesi deforme edilmiştir. Belli belirsiz Arapça bir şeyler söyler iki kadın da bir ağızdan. Ses kuşağında Elif'in çığlık sesi duyulur. Biçim yine saldırgan bir tutum izler. Kamera evin dışına keser, ekran kararır. Kararan ekranda "27 sene önce" yazar. Böylelikle anlatının ikinci bölümü de burada biter. Mestçi tıpkı *Musallat* (2007) de olduğu gibi bu filmde de ana karakteri filmin üçte ikilik bir kısmında öldürerek (son sahneye kadar böyle zannederiz) aşinalığı kırar.

Üçüncü bölüm anlatıdaki tüm gizemin açığa çıktığı bölümdür. Bu nedenle bilgiselliğin derecesi yüksektir. Akşam saatleridir. Elif'in gerçek ailesi sofrada oturmuş yemek yemektedir. İbrahim'in babası, İbrahim ve karısı Hatice'yle konuşmamaktadır. İbrahim babasının yemek yemediğini görünce seslenir ancak babası karşılık vermez. Bunun üzerine İbrahim kalkıp gider. Bu sahnede jenerik sekansında gerçeklik izlenimini veren fotoğrafların gizemi de ortaya çıkmış olur. O fotoğraftakiler gerçekte bu olayı yaşayan geniş ailedir. Sonraki sahnede yatakta uzanan İbrahim'i görürüz. Biraz sonra Hatice yanına gelir. İbrahim, Ümmü adındaki büyücü kadına gitmeyi düşündüğünü söyler. Hatice, Ümmü'nün tekin olmadığını söyler. Ancak İbrahim dinlemez. Syzuhet kısa süreli bir atlama gerçekleştirir. İbrahim'in Ümmü'nün yanına gidişini ve konuşmasını görmeyiz. Ani kesmelerle yakın planda önce Ümmü'nün evinin dışını sonra içini görürüz. İçerde Ümmü'nün büyü için kullandığı pek çok araç gereç görürüz. Makas motifi bu sahnede de tekrarlanır. Tavana asılmış bir sürü makas vardır. Daha sonra cinlerden Arapça yardım isteyen Ümmü'yü görürüz. Ümmü cinlere "bu kadının evlat sahibi olması için bana yardım edin" gibi şeyler söyler. Ümmü, sonraki sahnede İbrahim'in evine gider. Yerde uzanan Hatice'nin kıyafetlerini sıyrıp göbeğine bir şekil çizer ve cinlerle iletişim kurar. Arapça "ey ifrit!

Bu erkeğin ve kadının tohumlarına gir” der. Aynı sözleri defalarca tekrarlar. Tekrarladıkça yükselir haykırmaya başlar. En sonunda Hatice yerinden fırlar. Ses kuşağındaki patlama iletişimselliğin derecesini artırır. Ümmü Hatice’yi tutup ağzına bir tası dayayarak içindekileri içmesini sağlar. Syuzhet yine bir zamansal atlama gerçekleştirir. Başakların arasından çekilmiş gökyüzü görüntüsüyle diğer sahneye geçilir. Bu, üçüncü bölümde birkaç kez daha göreceğimiz bir görsel motiftir. Elini yıkayan İbrahim’i görürüz. İbrahim yatakta oturan Hatice’nin yanına oturur. Ümmü’nün büyüğü işe yaramamıştır. İbrahim Ümmü’nün bu olmazsa daha etkili büyü yapacağını söylediğini onu yapması için Ümmü’ye gideceğini söyler. Syuzhet yine İbrahim ve Ümmü arasındaki konuşmaları göstermeyerek bir zamansal atlama gerçekleştirir. Sonraki sahnede makas seçen Ümmü’yü görürüz. Makası seçtikten yine Arapça cinlerle konuşmaya başlar. Yakaladığı bir horozun bacaklarını kesmeye başlar. Sonraki sahnede Hatice’yi bir sandalyeye bağlar. Haticenin etrafında dönerek Arapça “ey ifrit, eğer buradaysan bana cevap ver” demeye başlar. Hatice’nin etrafında döndükçe bu sözleri tekrarlar. Bir süre sonra kendinden geçen Hatice’de aynı sözleri söylemeye başlar. Ümmü içinde kan dolu olan tası Hatice’nin kafasından aşağı döker.* Ümmü, Hatice ve İbrahim’in kız kardeşi aynı anda bu Arapça sözleri haykırırlar. Kanın dökülmesi ile cin, kadının bedenine girerek onu döller. Burada cinin kadının bedenine girdiği Arapça konuşması ve kadının gözlerinde oluşan değişim üzerinden verilir (Şimşek,2016:248). Ses kuşağındaki patlamalar Hatice’nin ruh halini yansıttığı için iletişimselliğin derecesini yükseltir. Syuzhet yine bir zamansal atlama gerçekleştirir. Sonraki sahneye suyun içinde yüzen tohum görüntüsüyle geçilir. Bu görüntü de kompozisyonel güdülemeye güzel bir örnektir. Daha sonra hamile olduğu müjdesini İbrahim’e veren Hatice’yi görürüz. Sonraki sahnede bir elinde horoz diğer elinde yiyecek ile Ümmü’nün kapısını çalan İbrahim’i görürüz. Kapıyı açan Ümmü İbrahim’i görür görmez kovar. Yardım için çağırdığı İfrit cinini geri gönderemediğini, eğer Hatice çocuğu doğurursa onlara da musallat olacağını söyler. Ancak İbrahim Ümmü’yü dikkate almaz. Başakların arasından çekilmiş gökyüzü görüntüsüyle diğer sahneye geçilir. Syuzhet yine bir zamansal atlama gerçekleştirir. Hatice doğum yapmıştır. İbrahim’in babası bebeği kucağına almış sevmektedir. Onun etrafına toplanan bütün aile mutludur. İbrahim’in kız kardeşi hariç. Sonraki sahnede bebeğiyle ilgilenen Hatice ve İbrahim’in kız kardeşi Hacer’i görürüz. Bu sahnede yine bilgisel bir sahnedir. İbrahim’in kız kardeşinin nişanlısının askerde şehit olduğunu bunun için garip davrandığını öğreniriz. Böylelikle syuzhet bir boşluğu daha doldurur. Sonraki sahnede bohçasından gelinliğini çıkarıp ağlayan Hacer’i görürüz. Sonraki sahnede evinde uyuyan Ümmü’yü görürüz. Ev sallanmakta ışık yanıp sönmektedir. Ümmü çılgınlık atmaktadır. Syuzhet, Öykü karakterinin banyoda kriz geçirdiği

* “Kurban edilen hayvanların kanının majik bir etkisi olduğu öteden beri bilinmektedir. Bununla beraber kurbanın kanı hastanın ya da uygulayıcının yüzüne, karnına, baldırına ve giysilerine sürülmektedir” (Şimşek, 2016:248).

sahnede kullandığı içsel normu bu sahne de yineler. Işık yanıp söner. Sonraki sahnede evde uyuyan Hatice ve İbrahim'i görürüz. Bir süre sonra Ümmü dışardan "kalkın" diye bağırmaya başlar. Sesi duyan İbrahim aşağı inip Ümmü'yü tartaklamaya başlar. Ümmü cinlerin bebeği geri istediğini eğer vermezlerse onlara da musallat olacaklarını söyler. Ancak İbrahim Ümmü'yü tartaklayarak oradan kovar. Syuzhet kısa süreli bir zamansal atlama gerçekleştirir. Kucağında bebekle evine doğru koşan Ümmü'yü görürüz. Syuzhet Ümmü'nün bebeği nasıl aldığını göstermeyerek bir boşluk yaratır. Ümmü bebeği evine götürür. Yine bir makas seçip bebeği kurban edecekken İbrahim gelir. Ümmü'yü arkadan kavrayarak başına bir çuval geçirip dövmeye başlar. Daha sonra Ümmü'nün dilini keser. Syuzhet anlatının başlarında Elif'in kabus sahnesinde yarattığı boşluğu doldurur. Elif'in kabusunda gördüğü çuvalın içinde kıvranan Ümmü'dür. İbrahim bebeği alıp eve doğru giderken hem Ümmü'nün "size de musallat olacak" sözünü, hem de Arapça olarak söylenen belli belirsiz şeyler duyar. Yine iletişimsel bir sahnedir. Bunun üzerine bebeği arazide bir yere bırakıp eve doğru gitmeye başlar. Bu esnada ses kuşağında ağıt benzeri bir müzik başlar. Evin içinde Hacer'e gelinlik giydiren Hatice'yi görürüz. İbrahim ve ailesi de cinlerin gazabına uğramaktadır. İbrahim bahçede bir mezar kazar. Annesi ve babası o mezarın içine girer. Hacer ile Hatice ise kendilerini asarlar. İbrahim anne ve babasının üzerini toprakla örttükten sonra samanlığa girer ve orada çarpılır. Ses kuşağında patlamalarla ve ani kesmelerle ilerleyen bir sahnedir. Daha sonra arazide uzanan bebeğin el işaretini görürüz ve ekran kararır. Ekran tekrar açıldığında anlatının ikinci bölümünün son sahnesine döneriz. Ümmü'nün evinde, Ümmü'yü ve onun kucağına uzanmış Elif'i görürüz. Işık yanıp sönmektedir. Syuzhet böylelikle bu içsel normu üçüncü kez tekrarlar. Ümmü Elif'e ninni söylemektedir. Son planda kameraya gülümseyerek bakan Elif'i görürüz. Ekran kararır. Kararan ekranda "Karaağaç köyüne gittikten sonra Elif'i bir daha gören olmadı" yazar. Syuzhet böylelikle gerçeklik iddiasını anlatının sonunda da yineler. Daha sonra ekran bir kez daha açılır. Bakara Suresi'nden büyüyle ilgili bir bölümü Arapça olarak yazan bir el görürüz ve Türkçe olarak seslendiren bir ses duyarız. *

4.3. Siccin: Büyü Haramdır

4.3.1. Siccin: Büyü Haramdır Filminin Künyesi ve Öyküsü

Yapım Yılı: 2014

Yönetmen: Alper Mestçi

Senaryo: Ersan Özer

Yapımcı: Muhteşem Tözüm

*Bu ses Musallat (2007) deki Hacı Burhan'a aittir.

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşçu

Oyuncular: Pınar Çağlar Gençtürk, Koray Şahinbaş, Ebru Kaymakçı, Merve Ateş, Güneş Galava

Öznur, uzun yıllardır teyzesinin oğlu Kudret'e karşı saplantılı bir aşk beslemektedir. Ancak Kudret, Öznur'un hislerine karşılık vermemektedir. Kudret evlendikten sonra, aralarında gizli bir ilişki başlar. Öznur hamile kalınca, Kudret aralarındaki ilişkiyi bitirmek ister. Ancak, Öznur kabul etmez. Bir gün aralarında çıkan bir kavga sonucu, Öznur çocuğunu kaybeder. Bunun üzerine yıllar önce yine Kudret için gittiği büyücü İhsan Hoca'ya gider. İhsan Hoca, Kudret'in karısı Nisa'ya "domuz büyü" yapacağını bunun sonucunda beş yatsı içinde Nisa ve onun kanından olan herkesin öleceğini, Kudretin ona kalacağını söyler. Ancak "domuz büyü" yapılabilmesi için Nisa'ya ait kan, tırnak, saç gibi bir şeye ihtiyaç vardır. Öznur bir gün Nisaların evine gittiğinde Nisaya ait olduğunu zannettiği kanlı peçeteyi İhsan Hoca'ya götürür. İhsan Hoca'nın "domuz büyü" yapması sonucu Nisa, Kudret ve Öznur'un başına korkunç olaylar gelmeye başlar. Çünkü, Öznur'un Nisa'ya ait olduğunu zannettiği kanlı peçete aslında kızları Ceyda'ya aittir. Nisanın yatalak annesi kendini öldürür. Kudret mahallenin imamı Tayyar Hoca'dan yardım istemeye karar verir. Beşinci gün Öznur çapılarak hayatını kaybeder. Aynı günün gecesinde Tayyar Hoca'nın yanına giden Kudret, Nisa ve kızları Ceyda hayatlarını kaybederler.

4.3.2. Siccin: Büyü Haramdır Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi

Siccin filminin anlatısını üç ana bölüme ayırarak incelemek mümkündür. Birinci bölümde, Öznur'un teyzesinin oğlu Kudret'i elde etme çabasını görürüz. Ayrıca Kudret ve ailesi tanıtılır. Öznur'un, Kudret'in karısı Nisa'ya büyü yaptırmasıyla birinci bölüm sona erer. İkinci bölümde Öznur'un yaptırdığı büyüün sonuçlarını görürüz. Kudret'in mahalle imamı Tayyar Hoca'dan yardım almaya karar vermesiyle ikinci bölüm sona erer. Üçüncü bölümde ise Kudret ve Nisa'nın başlarına gelen dehşetengiz olaylara çare bulmaya çalışırlar. Neoformalist açıdan incelendiğinde Mestçi'nin diğer iki korku filmine nazaran farklı bir üslup denediği göze çarpar. *Musallat* (2007) ve *Musallat 2: Lanet* (2011) filmlerinde ilk iki bölümde karakterlerin başlarına gelen dehşetengiz olayların nedeni üçüncü bölümde açıklığa kavuşur. Bu nedenle birinci ve ikinci bölümde bilgisellik kısıtlanır, iletişimsellik ise üst seviyededir. Üçüncü bölümde ise syuzhet tuttuğu tüm fabula bilgisini serbest bıraktığı için bilgisellik üst seviyededir. Siccin'de karakterlerin başlarına bir şeyler gelmeden önce onların nedenlerini öğreniriz. Bu nedenle birinci bölümde bilgisellik, ikinci ve üçüncü bölümde iletişimsellik ön plandadır. Syuzhet karakterlerin bilmediği pek çok fabula bilgisini seyirciye sunarak sınırlanmamış bir anlatım içerir.

Film, Zeyd İbnu Erkam'dan nakledilen bir hadise ait sözler ile açılır. Bu hadiste Hz. Muhammed'e yapılan bir büyü sonucu Felak ve Nas Surelerinin inmesi anlatılır. Syuzhet bu şekilde "büyü" kavramına dini bir referans vererek anlatının inandırıcılığını artırdığı gibi fabula bilgisine dair de ipucu verir. Yazıların ekrandan silinmesiyle beraber ekranda filmin ismi belirir. Daha sonra jenerik sekansı başlar. Jenerik sekansında bir büyü ritüeline ait bir dizi görüntü görürüz. Kararma açılma devam eden ve kameranın tamamında yakın planda olduğu jenerik sekansına gerilimli bir müzik eşlik eder. Bir nazar boncuğunun kırılmasıyla sona eren jenerik sekansı hem fabula bilgisine dair ipucu içermesi açısından hem de filmin atmosferine dair izlenim edinmemiz açısından önemlidir. Jenerik sekansından hemen sonra "bu filmdeki bazı karakterlerin isimleri yasal zorunluluktan dolayı değiştirilmiştir" yazar. Böylelikle syuzhet filmin açılışında verdiği referansı destekler. Hemen ardından prolog bölümü otların arasından yükselen bir görüntüyle açılır. Kamera biraz yükseldikten sonra bir ev görürüz. Burası az sonra göreceğimiz üzere büyücü İhsan Hoca'nın evidir. Öznur ve arkadaşı İhsan Hoca'nın kendilerini kabul etmesini beklemektedir. Bir süre sonra Öznur'un arkadaşı duvarda asılı olan fotoğrafı fark eder. İhsan Hoca olduğunu tahmin ettiğimiz bir kişi havada uzanmış bir vaziyette durmakta karşındakiler ise ona bakmaktadır. Syuzhet, Öznur'un öznel açısından fotoğrafı yakın planda göstererek İhsan Hoca'ya dair fikir edinmemizi sağlar. Bir süre sonra yaşlı bir kadın gelip İhsan Hoca'nın onları çağırdığını söyler. * Öznur ve arkadaşı başlarını örterek İhsan Hoca'nın huzuruna giderler. İhsan Hoca (fotoğraftaki) bir gözü kör, siyah uzun sakallı ve siyah giyimli bir adamdır. Dua okurken yanında duran közün içine elini sokması Öznur ve arkadaşını hayrete düşürür. Ses kuşağı gene biçimin önemli bir parçası olarak işlev görür. Ses kuşağında yaratılan karmaşa, farklı seslerin üst üste bindirilmesi ile yaratılan gerilim dikkat çekicidir. İhsan Hoca bir süre dua okuduktan sonra cinlere övgüler dizerek onlardan yardım ister. Öznur teyzesinin oğlu Kudret için geldiğini, onunla evlenip evlenemeyeceğini sorar. Bunun üzerine İhsan Hoca, Öznur'a cinin cevap vereceğini söyler. Cin, Öznur'un yanında oturan arkadaşının içine girerek onun ağzından konuşmaya başlar. Öznur'a, Kudretten uzak durması gerektiğini, çünkü teyzesinin oğlu olduğunu söyler. Bunları söylerken kamera onu Öznur'un amorsundan gösterir, o da soluna döndüğü için yüzünü göremeyiz. Syuzhet, bizi karakter bilgiyle sınırlayarak şok etkisi yaratmayı amaçlar. Konuşmasını tamamladıktan sonra Arapça bir şeyler söyleyip aniden Öznur'a döner. Syuzhet, biçimi saldırganca deforme eder. Öznur'un arkadaşının yüzü korkunç bir hal almıştır, ses kuşağında ise patlayan, üst üste bindirilmiş belli belirsiz sesler ve çığlıklar birbirini izler. Her bir korku filminin, baskın estetiği ilk sahnelerden itibaren bellidir, bu da izleyiciyi gelecek efektlere hazırlar(Cherry. 2014: 92). Siccin filmindeki baskın estetik syuzhetin

* Şimşek'e göre (2016:303) Alper Mestçi filmlerinde aksakallı iyi hocaların karşısında, kötü büyüleri yapan siyah giyimli bir kadın büyücü bulunur. Siccin filminde kötü büyücü tek gözü kör, orta yaşlı, kara kuru bir adam olarak seçilmişse de adamın yardımcısı olarak yaşlı bir kadın yine kadraja dahil olur.

biçimi deforme etmesidir. Syuzhetin bir korkutma taktiği olarak daha sonraki sahnelerde de sık karşımıza çıkacaktır. Öznur'un arkadaşını gören İhsan Hoca, Öznur'a "kızım Kudret'ten uzak dur o senin Azrail'in" der. Ekran kararır ve prolog sekansı biter. Kararan ekranda "12 sene sonra Mayıs 2009" yazar. Syuzhet, bu sekansta fabula bilgisine dair çok önemli bir bilgi vererek anlatının temel motivasyonunu sunar. Anlatının temel motivasyonu Öznur'un Kudret'i elde etme çabasıdır. Ekran genel planda bir İstanbul görüntüsüyle açılır. Öznur, Kudret'in kasabına gelerek hamile olduğunu ve çocuğa sahip çıkması gerektiğini söyler. Aralarında tartışma çıkınca Kudret Öznur'a bir tokat atar. Yere yığılan Öznur'un kanamasının başladığını görünce onu hastaneye götürür. Syuzhetin bilgiselliği devam eder. Sonraki sahnede yatalak bir kadın, ona çorba içiren kırklı yaşlarda bir kadın ve görme engelli bir kız çocuğu görürüz. Syuzhet bu şekilde, kurgu aracılığıyla burada gördüğümüz karakterler ile Kudret karakterini bağdaştırır. Birkaç sahne sonra göreceğimiz üzere bunlar Kudret'in ailesidir. Kadın Kudret'in karısı Nisa küçük kız ise kızları Ceyda'dır. Yatalak kadın ise Nisa'nın annesidir. Nisa, bıçakla bir ekmeğin üzerini sıyrıp çorbanın içine dökmektedir. Çünkü annesi katı yiyememektedir. Syuzhet bu sahnede bir ekme yapar. Bıçakla ekmek sıyırma, sonraki sahnelerde bir korku unsuru olarak karşımıza çıkacaktır. Bir süre sonra Ceyda Nisa'ya elindeki oyuncak bebeğin (Sevda) dudaklarının rengini sorar. Aralarındaki diyaloglardan o bebeği Ceyda'ya Öznur'un aldığını anlarız. Bu nedenle bebeğin adının "Sevda" olması kompozisyonel güdülemeye örnektir. Bu sahnede dikkat çeken iki motif vardır. Biri Nisa'nın eski bir kaseti koyup çaldığı teyp diğeri oyuncak bebek (Sevda). Ayrıca Nisa'nın annesi üzerinden kurulan iletişimsellik dikkat çekicidir. Kamera Nisanın annesine ilişir ve Nisa'nın annesinin öznel açısından yapılmış çekimler ara ara sahneyi böler. Ses kuşağında yaratılan geriliminde etkisiyle syuzhet korku unsurunun devam etmesini sağlar. Sonraki sahnede hastanede yatan Öznur'u görürüz. Bir süre sonra yanına Kudret gelir. Bebeğini kaybettiğini söyler. Aralarında tartışma çıkar. Kudret eğer peşini bırakmazsa Öznur'un babasına gideceğini söyleyip odadan çıkar. Öznur Kudret'in arkasından "seni hak eden benim" der. Syuzhet'in bilgiselliği devam eder. Sonraki sahnede Kudret eve gider. Onu bekleyen Ceyda Kudret'in geldiğini anlayınca sarılır. Yine Nisanın annesinin aynadan yansıyan görüntüsü dikkat çeker. Gece olur. Kudret ve Nisa yatakta uyurken Ceyda odaya girer. Kudret'e seslenir. Kudret uykudan uyanınca Ceyda'nın kanlı ellerinde birer tane göz olduğunu görür. Ceyda Kudretten o gözleri kendisine takmasını ister. Bunun üzerine Kudret uykudan sıçrar. Az önce gördüklerimizin rüya olduğunu anlarız. Yine bilgiselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Bordwell'e göre karakterin rüyalarını veren filmler bilgisel olarak daha derindir(aktan Topçu, 2009: 110). Kudret daha sonra Ceyda'nın odasına gider. Üzerinin açıldığını görünce örtüp yanına oturur. Ceyda'nın yanında oturup geçmişi anımsar. Flashbackler sahneyi böler. Nisa doğum sancısı olduğu söyler ancak Kudret daha erken olduğunu söyleyip ciddiye almaz. Bu nedenle Ceyda'nın görme sınırları zarar görür. Oldukça bilgisel ve iletişimsel

bir sahnedir. Kudret kendine kızıp ağlamaya başlar. Sonraki sahnede elinde genç bir adamın fotoğrafına bakan yaşlı bir kadın görürüz. Kısa bir süre sonra içerden Öznur çıkar. Aralarındaki konuşmalardan kadının Öznur'un kaynanası olduğunu anlarız. Adamın ise Öznur'un kocası olduğunu ve öldüğünü anlarız. Öznur'un kocası Ali İsmail'in fotoğrafı filmdeki bir diğer görsel motiftir. Öznur köye gitmek istediğini söyleyince tartışırlar. Öznur odasına gidince kaynanası fotoğrafı okşayarak "sen hem kendini hem de anacığını yaktın" der. Syuzhet bu sahnede daha sonra dolduracağı bir boşluk yaratır. Ali İsmail neden ve nasıl öldü? Sonraki sahnede büyü yapan İhsan Hocayı görürüz. Büyük bir kavanozdan çıkardığı sülükleri başka bir kavanoza koyan İhsan Hoca bir yandan da dua okumaktadır. Yarı karanlık olan bu sahne hem iğrendirici hem de ürkütücüdür. Ses kuşağında yaratılan karmaşa üst üste bindirilen sesler de yine biçimin önemli bir parçası olarak dikkat çekicidir. Sonraki sahnede camide vaaz veren (sonradan adını öğreneceğimiz) Tayyar Hocayı görürüz. Bu sahne bir öncekinin aksine oldukça aydınlıktır. Ses kuşağında ney sesi duyulmaktadır. Tayyar Hoca, büyücü İhsan Hoca'nın aksine aksakallı temiz giyimli bir adamdır. Syuzhet bu şekilde biçimle işbirliği yaparak iyi ve kötü arasında keskin bir sınır çizer. Kudret'te bu vaazı dinleyenler arasındadır. Tayyar Hoca vaazında yapılan kötülüklerin hem bu dünya da hem de öbür dünya da bir karşılığının olduğunu söyler ve Muttaffin suresinden bahseder.* Bu surede geçen "siccin" kelimesinin anlamının kafirlerin yaptığı kötülüklerin kaydedildiği defter olduğunu söyler.* Syuzhet böylelikle biçimsel olarak çizdiği sınırı içeriksel olarak da destekler. Sonraki sahnede camiden çıkar çıkmaz sigara yakan Kudret kendisini zorla cuma namazına getirdiği için arkadaşına sitem eder. Bu esnada yol kenarında otobüs bekleyen Öznur Kudret'i arar. Kudret bir daha kendisini aramamasın söyleyip kapatır. Kudret telefonu kapattıktan sonra Öznur "göstereceğim ben sana bittiği" der. Biraz sonra gelen Konya otobüsüne biner. Anlatının bilgiselliği devam eder. Syuzhet, seyirciye vermek istediği fabula bilgisini kameranın oradaki varlığı ile sağlar. Sonraki sahnede odasında ağlayan Ceyda'yı görürüz. Oyuncak bebek (Sevda) motifi, tekrarlanır. Biraz sonra Nisa Ceyda'nın yanına gelir. Ne olduğunu sorunca Ceyda "çok kötü bir şey oldu, babama anlatmayacağına söz ver, üzülür duyarsa" der. Annesi anlatmayacağına söz verince Ceyda sarılır ve anlatmaya başlar. Ancak sahne burada bittiği için Ceyda'nın neden ağladığını anlayamayız. Syuzhet iletişimselliği kısıtlayarak çok önemli bir fabula bilgisi hakkında boşluk yaratır. Bu fabula bilgisi anlatıyı yönlendirecek ve filmin sonunda açığa çıkacaktır. Sonraki sahnede bir arabanın içinde etrafı izleyen Öznur'u görürüz. Öznur bir arabadan inip İhsan Hoca'nın evine girer. İhsan Hoca'ya artık

* *Şimşek'e göre (2016:303) Mestçi'nin filmlerinde ortak görülen karakterlerden biri de olayı çözen ya da çözmeye çalışan Havas alimi. Mestçi'nin tüm korku filmlerinde görülen ve nur yüzlü tabir edilen bu aksakallı dedeler sakın bir ses tonuyla anlattıkları İslami bir öykü ile iyilik ve kötülüğün yani evrendeki ikilik yasaının hatırlatıcılığını üstleniyor.*

* *"Günahların kaydolduğu defter anlamına gelen "siccin" sözcüğünün, filmin konusu ve içeriğiyle ilgisinin anlaşılmaması, senaryonun bir önceki versiyonunda mevcut bir açılandırmadan son anda feragat edilmiş olduğu kuşkusu yaratıyor" (Özkaracalar, 2015: 31).*

bu meselenin kendisi için ölüm kalım meselesi olduğunu söyler, bir tomar para ve altın verir. İhsan Hoca, Kudret'in karısı Nisa'ya "domuz büyüü" yapacağını bunun sonucunda beş yatsı içinde Nisa ve onun kanından olan herkesin öleceğini, Kudretin ona kalacağını söyler. Cinlerin de "Müslüman" "Hristiyan" olarak ayrıldığını, "Hristiyan Cinler" arasında Müslümanları en sevmeyen kavimden bir cini ikna edip Nisa'ya musallat edeceğini söyler.* Bu büyüün yapılması için Müslümanlığı aşağılayıcı şeyler yapacağını, bir ölünün ayak kemiğine ayetler yazıp domuz bağırsağı ile kaplayacağını söyler. Nisa'ya ait kan, tırnak, tükürük gibi bir şey ve yine Nisa'ya ait bir fotoğraf getirmesini ister. Öznur başta evde küçük bir çocuk olduğunu (Ceyda) düşünerek tereddüt etse de İhsan Hoca'nın onlar senin çocuğuna acıdılar mı sözüyle ikna olur. Syuzhet yine vermek istediği önemli bir fabula bilgisini kameranın oradaki varlığı ile sağlayarak bilgiselliği devam ettirir. Sonraki sahnede İhsan Hoca bir domuzun başında dua ettikten sonra domuzu kesip bağırsağını çıkarır. Ses kuşağı yine biçimin yaratmak istediği gerilimi destekler. Sonraki sahnede yine bir otobüs penceresinden dışarıya bakan Öznur'u görürüz. Öznur İhsan Hoca'nın kendisine söylediklerini düşünmektedir. Ses kuşağı karakterin iç sesini verdiği için iletişimselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Sonraki sahnede gece vakti yardımcısıyla beraber mezar kazmaya giden İhsan Hoca'yı görürüz. Yeni kazılmış bir mezarın başında dururlar. İhsan Hoca mezarı kazarken yardımcısı da aynı duayı tekrar etmeye başlar. Kadının sesi deforme edilir ve diğer sesleri bastırır. Biçim sahnedeki kaotik atmosferi tepe açısından yapılmış çekimler ve sis ile destekler. İhsan Hoca mezarı kazıp ölüyü çıkarır. Ölünün kefenini sıyrıp bacağı koparacağı esnada kesmeyle kasabında tavuk bacağı koparan Kudret'e geçilir. Sonraki sahnede Öznur Kudret'in evine gider. Memlekete gitmeden uğradığını söyler. Sonraki sahnede Ceyda ve Öznur'u sohbet ederken görürüz. Ceyda'nın elinde oyuncak bebek (Sevda) sevda vardır. Syuzhet, Nisa ve Öznur'un aralarındaki konuşmalarda yine iyi ve kötü arasındaki ayrımını net bir şekilde ortaya koyar. Öznur kötüyü Nisa ise iyiyi temsil etmektedir. Nisa "Allah katında yaşlılara hürmet etmenin sevabı çok büyük" dediği anda kesmeyle içerdeki odadan yatan annesine geçilir. Bu esnada patlayan bir ses eşliğinde şok kurguyla* kadının zihnine kesilir. Görüntü ve ses kuşağı yine saldırganca deforme edilir. Kadın kendisiyle aynı fiziki görünüme sahip birinin başı açık diğerinin kapalı korkunç görünümlü iki cin görmektedir. Syuzhet baskın estetiği tekrar eder. Yine iletişimselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Bu sahnede Nisa'nın annesine cinlerin musallat olduğu varsayımı kesinleşir. Daha sonra Öznur lavaboya gider. Burada Nisa'ya ait bir şeyler aramaya başlar. Öncelikle tarakta kalmış saç daha

* Bu sahne Musallat (2007) de "Hristiyanlık" ve "Müslümanlık" arasında kurulan iki ayrı dünya vurgusunu akla getirir.

*Şok kurgu, şok anının gerçek fiziki deneyimini aktarmak üzere tasarlanmış bir kurgu yöntemidir. Ton, ritim, hız, ve harekete bağlıdır ve sıklıkla zincirleme geçişler, donmalar, hızlı panlar ve ani zumlarla birleşir. Korku sinemasının genel estetiğine bağlıdır; ölümü, deformasyonu ve bedenin çöküşünü vurgulayan hızlı görsel hareketler, klostrofobik kareleme, ani tepki çekimleri ve uyumsuz ses geçişlerini kapsar (Cherry, 2014: 90-91).

sonra çöpteki kanlı tuvalet kağıdını çantasına koyar. Sonraki sahnede Öznur'u uğurlayan Nisa ve Ceyda'yı görürüz. Nisa "Kudret abinin de geliş saati" der. Syuzhet böylelikle az sonra karşılaşmalarının nedenini kurar. Sonraki sahnede eve doğru gelen Kudret'i görürüz. Öznur'u görünce yine tartışma çıkar aralarında. Sonraki sahnede sabah vakti İhsan Hoca'nın elini öpen Öznur'u görürüz. Nisaların evinden aldığı saç ve kanı, Nisanın fotoğrafını İhsan Hoca'ya verir. İhsan Hoca kanlı tuvalet kağıdını görünce "en iyisini temin etmişsin" der ve onunla büyü yapmaya başlar. Nisanın annesinin sahnesindeki şok kurgu Öznur domuz ve insan parçalarına bakınca tekrarlanır. Görüntü ve ses yine saldırgan bir biçimde deforme edilir. İhsan Hoca, Öznur'un fotoğrafını parçalara ayırıp çeşitli işlemler yaptıktan sonra yardımcısına verir ve her yatsı sonrası köpeğe vermesini tembih eder. Daha sonra parçaladığı insan bacağına domuz bağırsağını sarıp Arapça dualar okumaya başlar. Aynı sözleri defalarca tekrar eder. Sıçramalı kurguyla ilerleyen bu sahnede bir süre sonra Öznur'da etkilenip aynı sözleri tekrar etmeye başlar.* Giderek hızlanan kurguysa ses kuşağında patlamalar eşlik eder. Bulundukları yerdeki her şey sarsılıp yere düşmeye başlar. En son Öznur ve arkadaşının ilk sahnede gördüğü fotoğraf devrilip kırılır ve hoca kemiği ikiye böler. Öznur'a "beş yatsı bitene kadar istediğin olacak, ifrit bize kulak verdi Allah bizi affetsin" der. Ekran kararır ve anlatının birinci bölümü biter.

İkinci bölümünde anlatı mantığı ve biçim ilişkisine hakim unsur syuzhetin iletişimselliğidir. Syuzhet önce Nisa'ya daha sonra Kudret ve Öznur'a ilişir, gerek öznel açılarla gerekse iç seslerini vererek onların iç dünyalarını yansıtır. Bu da seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini sağlayarak filmin seyirci üzerindeki etkisini üst seviyeye çıkarır. Kararan ekranda "birinci yatsı 10 Mayıs 2009" yazar. Ekran tekrar açıldığında bir cami avlusundan çekilmiş minareyi görürüz. Kamera minareye doğru yükselir. Bu minare görüntüsü ve ezan sesi filmdeki diğer iki motiftir. Sonraki sahnede İhsan Hoca'nın yardımcısının fotoğrafın bir parçasını köpeğe verdiğini görürüz. Sonraki sahnede Nisa'nın annesini ve onun saçlarını tarayan Ceyda'yı görürüz. Nisa'nın annesi bir süre sonra kendinden geçerek garip bir ses çıkarır. Ses kuşağı yine deforme edilir. Syuzhet bu şekilde büyü'nün etki etmeye başladığını gösterir. Kamera yine seyirciye fabula bilgisini sunmak için doğru anda doğru yerdedir. Sonraki sahnede deniz kenarında arabanın içinde arkadaşıyla içki içen Kudret'i görürüz. Arkadaşına geçmişinden ve babasından bahseder. Sonraki sahnede Nisa ve Ceyda'yı uyurken görürüz. Daha sonra Kudret sallanarak eve girer. Sonraki sahnede otobüs camından dışarı bakan Öznur'u görürüz. Öznur, İhsan Hoca'nın söylediklerini düşünmektedir. Syuzhet karakterin iç sesini vererek yine iletişimselliği artırır. Sonraki sahnede sabah namazına kalkan Nisa'yı görürüz. Nisa abdest alıp namaz kılmaya başlar. Namaz bittikten sonra tam kalkacakken tavandan patlayan bir ses

*Bu sahne, *Musallat 2: Lanet* (2011) de büyücü kadının Hatice'ye büyü yaptığı esnada, Hatice'nin etkilenip aynı sözleri tekrarladığı sahneyi hatırlatır.

eşliğinde bir domuz kafası düşer.* Bunu gören Nisa şok geçirip çılgılık atmaya başlar. Ses kuşağı yine biçimin önemli bir parçası olarak sahnedeki gerilimi artırır. Tavandan bir şeyler düşmeye devam ettiğini gören Nisa odadan çıkar. Çıkarken kapıyı kilitler. Sabah olur. Annesinin başında onun geceliğini diken Nisa'yı görürüz. Nisa'nın annesinin öznel açısı ve ses kuşağında üst üste bindirilen karmaşık sesler tekrarlanır. Nisa annesine iyi olmadığını içinden kendisine dua okumasını ister. Daha sonra Ceyda'nın odasına Ceyda'nın yatağını toplamaya başlar. Tam toplarken soluk alışverişi duymaya başlar. Ne olduğuna anlam veremez. Daha sonra sesin Ceyda'nın yatağının altında duran oyuncak bebekten (Sevda) geldiğini fark eder. Daha sonra oyuncak bebeği yatağın altında çıkarıp incelemeye başlar. Bu esnada cınlama benzeri bir ses duyulur. Daha sonra Ceyda'nın müzik kutusu kendi kendine çalışmaya başlar. Müzik kutusunda semazen figürü dönerken dini bir müzik çalmaktadır. Bir süre sonra Nisa kendinden geçip delirmeye ve oyuncak bebeğin saçlarını kesip yemeye başlar. Kamera Nisa karakterine ilişirken ses kuşağındaki belli belirsiz fısıltılar, karmaşık ve ara ara patlayan sesler Nisa'nın psikolojik durumunu yansıtır. Cin Nisa'yı, delirtme yoluyla çarpmaktadır. İletişimselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Nisa daha sonra kendi saçından da bir tutam koparıp ağzına atar ve boğulmaya başlar. Daha sonra kendini yere atıp ağlamaya başlar. Sonraki sahnede sigara içen Öznur'u görürüz. Yine aklından İhsan Hoca'nın söylediklerini geçirmektedir. Sonraki sahnede sayısal loto oynayan Kudret'i ve kitap okuyan Ceyda'yı görürüz. Bir süre sonra Nisa Kudrete kahve getirir ve geçen gün sonra namaz kılarken tavandan garip bir şey düştüğünü söyler. Kudret kafayı namazla bozduğu için bunların olduğunu söyleyip Nisa'yı azarlar. Sonraki sahnede Kudret'lerin evini dikizleyen Öznur'u görürüz. Bir süre sonra Kudret evden çıkınca gizlenir. Daha sonra ezan sesi duyulur ve ekranın sağ alt köşesinde "ikinci yatsı 11 Mayıs 2009" yazar. Minare görüntüsü ve ezan sesi motifi tekrarlanır. Öznur eve doğru giderken bir fare önünden geçip fırlayarak Öznur'u korkutur. Syuzhet Öznur'un başına da bir şeyler geleceği ile ilgili ipucu verir. Sonraki sahnede Öznur'un kaynanasını dikizleyen Öznur'u görürüz. Öznur eve geldiğinde kaynanasına Nisalarda olduğunu söyler. Sonraki sahnede yatağında uyuyan Öznur'u görürüz. Öznur bir süre sonra bir ses duyup uyanır. Kocasını Ali İsmail'i kanlar içinde kafasını duvara vururken görür. Şok olur. Ali İsmail bir süre sonra yüzünü Öznur'a döner. Öznur'un kendisini sevdiği, Kudret'i sevdiği için intihar ettiğini bileklerini kestiğini söyler ve Öznur'a saldırır. Biçim yine saldırganca deforme edilir. Sesleri duyan kaynanası Öznur'un odasına gidip ışığı yakar. Öznur bir şey olmadığı, kabus gördüğünü söyleyerek kadını odasından kovar. Syuzhet böylelikle Öznur'un kocasıyla ilgili yarattığı boşluğu doldurur. Kaynanası gittikten

"Siccin ve Siccin 2 filmlerinde cinler her ne kadar korku unsuru olarak kullanılıyor olsalar da dikkatle incelendiğinde aslında onların iyi cinler oldukları ortaya çıkmaktadır İslam inancına göre, her insana doğarken bir melek ve bir cin verilir. Bu cine karin adı verilmektedir. Karin insanı etkileyebildiği gibi insan da karini etkileyebilmekte ve insan ömrü kısa olduğundan, insan öldüğünde karini dünyada kalmaktadır. Siccin filminde Nisa sabah namazını kılarken seccadesine düşen domuz kafasını görmesini Karin'ine borçludur; Karin'i onu tehlike karşısında uyarmaktadır" (Şimşek, 2016: 304)

Öznur yataktan kalkar, tam kalkarken ayağına bir az önce Ali İsmail'in elindeki jilettir. Syuzhet böylelikle Öznur'un gördüklerinin rüya olmadığı varsayımını kesinleştirir ve önemli bir boşluk yaratır. Öznur'un başına gelenlerin nedeni nedir? Sonraki sahnede sabah saatlerinde yolda yürüyen Nisa ve Ceyda'yı görürüz. Nisa Ceyda'yı okula bıraktıktan sonra sahile gidip bir bankta oturur. Otururken Kudret'in kendisine söylediklerini düşünür. Yine iletişimsel bir sahnedir. Sonraki sahnede annesini temizleyen Nisa'yı görürüz. Nisa işini bitirdikten sonra teybe eski bir kaset koyup odadan çıkar. Ocaktaki çorbayı karıştırmaya gider. Daha sonra lavaboya gidip leğenin içindeki kirli suyu klozete döker. Bu esnada müzik kapanır. Nisa'nın yatalak annesi kalkıp evin içinde yürümeye başlar.

Sınırlanmamış anlatım izleyici de büyük bir merak ve sürpriz oluşturma eğilimindedir. Örneğin bir karakter uğursuz bir evi araştırıyorsa ve biz karakterden daha fazlasını görmüyor ve duymuyorsak, kapı boşluğundan aniden çıkan bir el bizi ürkütecektir. Tersine, Hitchcock'un belirttiği gibi, sınırlanmamış anlatımın bir düzeyi gerilimi oluşturmaya yardım eder (Bordwell ve Thompson, 2009:94).

Hitchcock Truffaut'ya bu yolu masanın altındaki bomba örneği ile açıklar (akt. Bordwell & Thompson, 2009:94-95)* Syuzhet anlatının başından beri karakterlerin başına gelen korkunç olayları sınırlanmış anlatım ile aktarır. Ancak bu sahne de yöntemini değiştirerek sınırlanmamış anlatımdan doğan gerilimden faydalanır. Syuzhet, seyirciye aktarmak istediği fabula bilgisini kameranın iki yerde birden olmasıyla sağlayarak gerilim oluşturur. Daha sonra Nisa yatak odasına gider. Annesi evin içinde gezinmeye devam eder. Nisa odadan çıkıp mutfağa doğru gider. Tam mutfağa girecekken annesi görüp şok olur. Nisa'nın annesi az evvel Nisa'nın kaydattığı çorbayı başından aşağı döker ve ölür. Ses kuşağında ardı ardına duyulan patlamalar sahnenin atmosferini destekler. Annesini gören Nisa şok olur ve ağlamaya başlar. Sonraki sahnede annesini defnettikten sonra odasında ağlayan Nisa'yı görürüz. Duygusal bir müzik ve ağır kamera hareketleri ile ilerleyen bir sahnedir. Şimşek'e göre (2016: 303) Alper Mestçi filmlerinde korku – dram tarzında bir reçete kullanıyor. Böylelikle dramatik bir andan korkuya geçişte aradaki duygu durumunun bulunma noktaları arasındaki mesafe, korku öğelerinin izleyici üzerinde daha vurucu olmasını sağlıyor. Sonraki sahnede Nisa ve Kudret taziyeleri kabul ederler. Sonraki sahnede "üçüncü yatsı 12 Mayıs 2009" yazar ezan ve minare motifi tekrarlanır. Önce yatağında ağlayan Ceyda'yı ardından dış kapı önünde sigara içen Kudret'i görürüz. Kudret

"Şu anda ikimiz son derece masum bir konuşma yapıyoruz. Şimdi, aramızdaki şu masanın altında bir bomba olduğunu varsayalım. Ortada hiçbir şey yokken ansızın "boom" ve bir patlama. İzleyici şaşırıyor. Biz bu şaşırtmacanın öncesinde, izleyiciye son derece sıradan, hiçbir özelliği olmayan bir sahne gösterdik. Şimdi bir gerilim durumunu oluşturalım. Masanın altına bir bomba konmuş ve izleyici bunu biliyor. Belki de anarşistin onu yerleştirdiğini gördü. İzleyici, bombanın saat 1'de patlayacağını da öğrenmiş; şu anda saat bire çeyrek var ve dekorda bir duvar saati yer alıyor. Böyle durumlarda aynı sıradan konuşma birdenbire ilginçlik kazanır, çünkü izleyicinin olaya katılımı vardır" (akt. Bordwell ve Thompson, 2009:94-95).

bir süre sonra içeri girmek kapıyı açmaya çalışır ancak kapı açılmaz. Kudret tam Nisa'ya seslenirken kapı kendiliğinden açılır. Evdeki eşyaların üzeri beyaz örtülerle örtülmüştür. Kudret Ceyda'nın "baba" diye seslendiğini duyup içeri girer. Kudret ağır adımlarla içeri doğru ilerlerken Ceyda bir kez daha seslenir "babacığım". Ses kuşağı deforme edildiğinden ses tüm evde duyulacak şekilde çıkar. Syuzhet görsel olarak yarattığı anormal durumu ses kuşağıyla destekler. Kudret biraz daha ilerledikten sonra Ceyda tekrar seslenir; "babacığım gözlerim senin yüzünden görmüyor, biliyorum". Kudret evin içinde ilerlerken kamera da Kudret'i takip eder. Böylelikle biçim bizi karakter bilgisiyle sınırlayarak gerilim duygusunu artırır. Kudret biraz daha ilerledikten sonra bu defa Nisa'nın kendisine seslendiğini duyar. Ses kuşağında belli belirsiz fısıltılar, okumalar üst üste bindirilir. Kudret yukarı çıktığında üzerini beyaz örtüyle örtmüş beş kadını arkası dönük olarak görür. Tam onlara doğru ilerlerken arkasından patlayan bir ses eşliğinde korkunç bir figüre dönüşmüş Nisa belirir. Nisa belli belirsiz Arapça şeyler söyleyerek Kudret'in üzerine yürür. Biçim yine saldırgan bir şekilde deforme edilir. Kudret tam Nisa'ya bakarken arkasında Öznur belirir. Bu esnada Ceyda'nın korkuyla seslenmesiyle Kudret kendine gelir. Etraf normale döner. Kudret gidip Ceyda'ya sarılarak sakinleştirir. Bu sahneyle Syuzhet yeni bir boşluk yaratır. Öznur'un yaptırdığı büyü sadece Nisa ve onun kanından olanları etkilemesi gerekirken Kudret'i neden etkilemektedir? Sabah olunca Kudret başına gelenleri Nisa'ya anlatır ve mahallenin imamı Tayyar Hoca'dan yardım isteyeceğini söyler. Böylelikle anlatının ikinci bölümü burada sonlanır.

Üçüncü bölümde de anlatı mantığı ve biçim ilişkisine hakim unsur syuzhetin iletişimselliğidir. Sonraki sahnede bir ölü yıkayan Tayyar Hoca'yı görürüz. Syuzhetin bu sahnede filmin adına gönderme yaptığını düşünebiliriz. Ölü yıkama işlemi bittikten sonra dışarı çıkan Tayyar Hoca, Kudret'i görür ve konuşmaya başlarlar. Sonraki sahnede Öznur'un kaynanasını görürüz. Kadın dua ederken bir sinek vızıldayarak odanın içinde gezmektedir. Bir süre sonra sinek vızıltısı kesilir ve yanında duran fotoğrafın (Ali İsmail'in) çerçevesi kendi kendine çatlar.* Sonraki sahnede bir bankta oturan Kudret ve Tayyar Hoca'yı görürüz. Tayyar Hoca Kudret'e Nisa'nın cin musallatına uğradığını, zamanında kendisinin başına da böyle bir şeyin geldiğini söyler. Tayyar Hoca, nikahlandığı gece hastalandığını, sebebinin ise karısına aşık olan bir cinin musallatı olduğunu söyler.* Kudret kendilerine yardım edip edemeyeceğini sorduğunda Tayyar Hoca "Allah'ın izniyle icabına bakarız" cevabını verir. Sonraki sahnede evde dikişle uğraşan Nisa'yı görürüz. Akşam saatleridir. Bir süre sonra Nisa bir kadının kendisine seslendiği duyar. Korkarak sesin geldiği yöne doğru gider. Kamera Nisa'yı takip eder. Syuzhet yine bizi karakter bilgisiyle sınırlar. Nisa aşağı inerken başı döner. Başı döndüğü anları Nisa'nın öznel açısından görürüz. Oldukça iletişimsel bir sahnedir. Ses kuşağında da yine belli belirsiz sesler duyulur. Nisa

*Sivrisinek, Musallat (2007) ve Musallat: Lanet (2011) filmlerinde de anormal durumlarda karşımıza çıkar.

*Bu diyalog Musallat (2007) filmini hatırlatır.

aşağı doğru inerken bıçak sesi duymaya başlar. Nisa seslerin tuvaletten geldiğini anlayınca tuvaletin kapısını açar. Klozetin içine bıçakla ekmek sıyıran annesini görür. Syuzhet ilk sahnede yaptığı ekmeği kullanır. Bir süre sonra annesi başını Nisa'ya çevirir. Görüntü ve ses yine deforme edilir. Nisa'nın annesi korkunç görünümlü bir figüre dönüşmüştür. Nisa şok olur. Annesi klozetin içindeki suyu avcuna doldurup içmeye başlar. Biraz içtikten sonra Nisa'nın üzerine doğru yürüyüp Arapça bir şeyler söylemeye başlar.* Annesini Nisa'nın öznel açısından görürüz. Biçim yine saldırgan bir tutum izler. Nisa tuvaletin kapısını kapatıp korkuyla üst kata çıkar. Daha sonra Kudret eve gelir. Yatak odasında kendinden geçmiş Nisa'yı görünce ne olduğunu sorar. Nisa ben deliriyorum galiba deyince Kudret Tayyar Hoca'yla konuştuğunu kendilerine yardım edeceğini yarın gece ona gideceklerini söyler. Daha sonra ezan sesi duyulur. Cami avlusu görüntüsünün sağ alt köşesinde "dördüncü yatsı 13 Mayıs 2009" yazar. Sonraki sahnede banyoda duş aldıktan kurulan Öznur'u görürüz. Yağmur yağmaktadır. Bir süre sonra elektrik kesilir. Bu sahnede biçim bizi kameranın yanında ışıkla da sınırlar. Öznur bir mum yakıp kurulanmaya devam ederken içerden ninni söyleyen bir kadın sesi duyar. Ses Nisa'ya aittir. Öznur içeri doğru ilerlerken kamera da Öznur'u takip eder. Öznur biraz daha ilerledikten sonra korkudan elindeki mumu düşürür. Sesin geldiği yöne doğru ilerlemeye devam eder. Odadan içeri girdiğinde sallanan bir sandalye ve yanında bir leğen su görür. Birden patlayan bir ses eşliğinde sallanan sandalyede Nisa belirir. Kucağında bir cenin vardır. Nisa "erkekmiş çocuğun, ama teyzenin oğluyla yaptın diye sakat doğmuş" der. Nisa korkunç görünümlü bir figüre dönüşmüştür. Nisa cenini leğenin içine atıp Öznur'un üzerine saldırır. Biçim yine saldırgan bir şekilde deforme edilir. Nisa Öznur'u saçından tutup yere attıktan sonra kaybolur. Syuzhet yarattığı boşluğu sürdürür. Sabah olduğunda Öznur İhsan Hoca'yı arayıp olanları söyler. İhsan Hoca Nisa ile akrabalığının olup olmadığını sorar. Öznur olmadığını söyleyince korkmaması gerektiğini, bir şey olmayacağını söyler. Bu esnada kaynanası Öznur'u dinlemektedir. Öznur'un bilmediği bir şeye tanık olduğumuz için bilgiselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Sonraki sahnede Ceyda ve Nisa'yı görürüz. Nisa Ceyda'nın üzerine elbise dikerken Ceyda'da Nisa'ya anneannesinin Cennet'te mi diye sorar. Nisa Cennet'te tabi deyince "ya Cehenneme giderse ? " diye sorar. Ceyda'nın sesi deforme edilir. Ceyda "Cehennem çok mu kötü bir yer ?" diye sorunca Nisa sinirlenip Ceyda'yı oturtur. İçeri gidip yatak odasından bir iskemle ve beyaz kumaş getirir. Bu esnada içerdeki ayna çatlar. Ceyda iskemlenin üzerine çıkıp elindeki kumaşı avizeye sarar. Daha sonra kumaşı boynuna geçirir. Tam intihar edecekken Kudret yetişip kurtarır ve "bu akşam kurtulacağız" der. Sonraki sahnede hazırlık yapan Tayyar Hoca'yı görürüz. Tayyar Hoca bir leğenin içine bir sandalye koyar ve etrafına dört tane Kur'an-ı Kerim koyar. Sonraki sahnede Kudret ve Nisa Ceyda'yı Öznur'un kaynanasına emanet edip

*Cherry'e göre (2014: 114) korku sinemasındaki tekinsiz bir şey aynı zamanda hem cazip hem itici olabilen bilişsel bir çelişki doğurur. Bu anlar izleyicide pek ala iğrenme yaratmalarına rağmen ilgi de uyandırır.

Tayyar Hoca'nın yanına giderler. Nisa ve Kudret yolda yürürken görürüz. Nisa kendinde değildir. Sonraki sahnede evde yemek yiyen Öznur'u görürüz. Bir süre yemek yedikten sonra tabağındaki yemek kan ve içinde yüzen sülüklere dönüşür. Öznur yerinden fırlayıp lavaboya sülük kusar. Tam koltuğa oturup elini telefona attığı esnada karşısında bir şey görür. Ancak biz göremeyiz. Syuzhet kısa süreliğine iletişimselliği keserek boşluk yaratır. Daha sonra Öznur fiziksel çarpılmaya uğrayarak hayatını kaybeder. Ezan sesi duyulur. Cami avlusundan yükselen kamera motifi tekrarlanır. Ekranın sağ alt köşesinde "beşinci yatsı 14 Mayıs 2009" yazar. Bu esnada köpeğe yem veren (Nisa'nın fotoğrafının parçası) İhsan Hoca'yı görürüz. Sonraki sahnede bankta oturmuş Tayyar Hoca'yı bekleyen Kudret ve Nisa'yı görürüz. Nisa kendinden geçmiş bir haldedir. Bir süre sonra Tayyar Hoca gelir. Kudret Tayyar Hoca'ya Öznur'un kendisine büyü yaptığını kaynanasından duyduğunu söyler. Bunun üzerine Tayyar Hoca işlerinin daha zor olduğunu söyler. Daha sonra içeri girerler. Tayyar Hoca Hz. Muhammed ile ilgili bir hikaye anlatırken Nisa karşısında yüzü olmayan Ceyda'yı görür. Yalnız Nisa görür Ceyda'yı. Tayyar Hoca Kudret'e Nisa'nın başını siyah bir örtüyle örtmesini söyler. Daha sonra Nisa'nın başını okşayıp dua etmeye başlar. Tayyar Hoca dua okurken Nisa saldırganlaşmaya başlar. Çığlıklar atmaya başlar. Ses kuşağı deforme edilir. Daha sonra Kudret'e bir sürahi vererek eline su dökmelerini söyler. Kudret su dökerken Tayyar Hoca'da Nisa'nın yüzünü ve ellerini yıkayıp dua okur. Daha sonra bir sopa alır eline. Tam Nisa'nı başına vuracakken Kudret tutup engel olur. Tayyar Hoca vurduğunda Nisa'nın değil sadece cinin canının yanacağını söyler. Nisa Kudret'e dönüp "Kudret piçi karını neden aldattın?" dediğinde bunu Ceyda'nın söylediğini görürüz. Syuzhet az sonra dolduracağı bir boşluk yaratır. Ceyda'nın yüzü deforme edilmiş korkunç bir figüre dönüştürülmüştür. Tayyar Hoca ikinci kez vurmaya yeltendiğinde Nisa ayağa kalkıp Tayyar Hoca'yı yere atar. Daha sonra yine Ceyda'nın talimatıyla Kudret'i alıp yere fırlatır. Biçim bu sahnede de saldırgan bir şekilde deforme edilir. Nisa Kudret'in boğazına sarılınca Tayyar Hoca Nisa'yı arkadan kavrayıp sandalyeye oturtur. Daha sonra Kudret'e bağlamasını söyler. Daha sonra bir sopayla Nisa'nın başına vurur. Bunun üzerine Nisa, Tayyar Hoca'ya "karına gönül veren de bizim kavimdendi, sen ateşler içinde yanarken karının ırzına geçti" der. Nisa'nın sesi deforme edilmiştir. Bunun üzerine Tayyar Hoca sopayla bir kez daha vurur Nisa'nın başına ve Nisa ölür. Bunun üzerine Kudret Tayyar Hoca'nın üzerine saldırınca Tayyar Hoca karanlıkta duran Ceyda'yı gösterip cinin onun içinde olduğunu söyler. Ekran kararır. Syuzhet bu sekansta arka arkaya kurgulanmış kısa görüntülerle tuttuğu tüm fabula bilgisini serbest bırakır. Ceyda'nın ağladığı sahnede iletişimselliği kısıtlayarak tuttuğu fabula bilgisi Ceyda'nın ilk kez adet olmasıdır. Öznur'un Nisa'ya ait olduğunu zannedip İhsan Hoca'ya götürdüğü kanlı tuvalet kağıdı aslında Ceyda'ya aittir. Bu nedenle İhsan Hoca'nın yaptığı büyü Öznur ve Kudret'i de etkilemiştir. Nisa'nın annesinin intihar ettiği sahnede Ceyda kılığındaki cinin onun elinden tuttuğunu görürüz. Syuzhet'in, Öznur'un çarpılarak öldüğü sahnede yine

iletişimselliği kısıtlayarak tuttuğu fabula bilgisi karşısında beliren Ceyda kılığındaki cindir. Montaj sekansı bittikten sonra Ceyda kılığındaki cine bakan Kudret'i ve onu çarpmaya hazırlanan Ceyda kılığındaki cini görürüz. Ekran kararır. Syzuhet son sahnede iletişimselliği kısıtlayarak Kudret'in akıbetini seyircinin hayal gücüne bırakır. Kararan ekranda "baba H.K. (42), anne N.K. ve kızları L. K. Cami bodrumunda ölü bulundu, ölümlere neden olduğu iddia edilen mahalle imamı T.A. (63) çelişkili ifadeler verdi" yazar. Böylelikle syzuhet olayların gerçekten yaşandığı iddiasını yineler.

4.4. *Siccin 2*

4.4.1. *Siccin 2* Filminin Künyesi ve Öyküsü

Yapım Yılı: 2015

Yönetmen: Alper Mestçi

Senaryo: Alper Mestçi – Ersan Özer

Yapımcı: Muhteşem Tözüm

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Oyuncular: Şeyda Terzioğlu, Bulut Akkale, Ece Baykal, Reyhan İlhan, Yavuz Çetin

Hicran ve Adnan Çanakkale'nin Yenice İlçesi'nde yaşayan mutlu bir çifttir. Hicran ev hanımıdır. Adnan ise ilçedeki otelde resepsiyon görevlisidir. Bir gün iki yaşındaki oğulları Birol'un üzerine elbise dolabının devrilmesiyle hayatları alt üst olur. Birol'un ölümünden üç ay sonra Hicran'a cinler musallat olmaya başlar. Adnan Birol'un ölümünden Hicran'ı suçladığı için kendi kendine çareler aramaya başlayan Hicran, Abdullah Hoca diye birisine gider. Abdullah Hoca Hicran'a yakın bir akrabasının ona kırk bir dikiş büyüsü yapmış olduğunu söyler. Bunun üzerine Hicran başka bir ilçede beraber yaşayan annesi ve babaannesini ziyarete gider. Hicran'ın babası Hicran bebekken intihar etmiştir. Annesine, teyzesi ve halaları hakkında sorular sorar ancak net bir şey öğrenemez. Annesi, teyzesinin kocasının tüm mal varlığını kumarda yedikten sonra teyzesi ve iki kızını öldürdüğünü anlatır. Bunun üzerine Hicran "sahipli" olduğu söylenen teyzesinin evine gider. Orada kırk bir dikişle dikilmiş bir bebek bulur. O bebeği Abdullah Hoca'ya götürür. Abdullah Hoca Hicran'a, bu büyünün Hicran'ın ailesini yok etmek için teyzesi tarafından yapıldığını, etkisinin nesilden nesile sürdüğünü söyler. Bunun üzerine Hicran tekrar annesi ve babaannesinin evine gider. Babaannesi Hicran'a teyzesi sandığı kişinin aslında gerçek annesi olduğunu, kırk bir dikiş büyüsünün teyzesi (annesi zannettiği) ve kendisi tarafından yapıldığını, büyü teshir edince kendisini sahiplendiklerini, çünkü teyzesinin (annesi zannettiği) çocuğu olmadığı söyler.

4.4.2. *Siccin 2* Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi

Siccin 2 filminin anlatısını, önceki Alper Mestçi filmleri gibi üç ana bölüme ayırmak mümkündür. Birinci bölümde Hicran ve Adnan'ın oğullarını kaybetmelerini ve Hicran karakterine cinlerin musallat olmaya başlamasını görürüz. Hicran'ın bir arkadaşının tavsiyesi üzerine Abdullah Hoca'ya gitmesiyle birinci bölüm sonlanır. İkinci bölümde Hicran karakterinin kendisine hangi akrabasının büyü yaptığını çözme çabasını görürüz. Hicran'ın teyzesinin evinde kırk bir dikişle dikilmiş bebeği bulmasıyla ikinci bölüm sonlanır. Üçüncü bölümde ise Hicran, başına gelenlerin nedeninin annesi ve babaannesi zannettiği kadınların, geçmişte gerçek ailesine büyü yapması olduğunu öğrenir. Gizemli olayların ardındaki nedenlerin çözümlenmesine dayalı bir anlatı yapısına sahip olduğu için öykünün enformasyon alanı sınırlıdır. Syuzhet üçüncü bölüme kadar bilgiselliği kısıtlayarak sınırlanmış anlatımdan doğan gerilimden faydalanır. Anlatı mantığı ve biçim ilişkisine damgasını vuran unsur ise syuzhetin iletişimselliğidir.

Film, bir bilgisayar ekranı görüntüsüyle açılır. Bu bilgisayar ekranında internetten "İssiz Cuma Mezarlığı" ile ilgili yapılan bir araştırma yapıldığı görürüz. Konuyla ilgili çıkan haberlerde bu mezarlıkta bir anne ve bebeğinin mezarının kendi kendine birleştiği yazmaktadır. Bir süre sonra ekran kararır. Kararan ekranda "bu film olayların yaşandığı İssiz Cuma Mezarlığı'nda çekilmiştir" yazar. Syuzhet bu açılış görüntüsüyle anlatının bu mesele üzerinde şekilleneceği izlenimi yaratsa da, filmin bu mezarlıkta çekilmiş olması dışında bu olayla bir bağlantısı yoktur. Syuzhet bunu yalnızca bir korku ve inandırıcılık ögesi olarak kullanır. Yazı ekrandan silindikten sonra filmin adı yazar ve jenerik sekansı başlar. *Siccin*'den (2014) görüntüler eşliğinde ilerleyen jenerik sekansı birinci filmle bağlantılı bir anlatı olduğu izlenimi yaratır. Ancak *Siccin* (2014) ile içeriksel olarak bir bağlantısı yoktur. Syuzhet bu jenerik sekansı yalnızca filmin atmosferine dair izlenim edinmemizi sağlar. Jenerik sekansı bittikten sonra siyah ekranda filmdeki kişilerin gerçek isimlerinin yasal zorunluluktan dolayı değiştirildiği yazar ve prolog bölümü başlar. Bir köy evinin avlusunda abdest alan, kırklı yaşlarda bir adam görürüz. Ses kuşağında üst üste bindirilmiş, belli belirsiz sesler sahnenin yarattığı gerilimli atmosferin önemli bir parçasıdır. Adam bir süre sonra bir tasın içine tuz ruhu doldurup içeri girer. Ancak kamera içeri kesmez. Böylelikle syuzhet iletişimselliği kısıtlayarak önemli bir boşluk yaratır. Bir süre sonra içerden çığlık sesi duyulur. Daha sonra ağlayan bebek sesi duyulur. Adam dışarı çıkar. Tekrar tasa tuz ruhu döker ve içmeye başlar. Bir süre sonra kendinden geçer bu esnada ses kuşağında giderek yükselen ses, iletişimselliğin derecesini artırır. Adam bir süre sonra yere yığılır. Daha sonra ekran kararır ve prolog bölümü sonlanır. Syuzhetin yarattığı en önemli boşluk prolog bölümüdür. Syuzhet, anlatının sonlarına kadar bu boşluğu tam anlamıyla doldurmaz. Ekran genel planda bir ilçe görüntüsüyle açılır. Ekranın sol alt köşesinde "Yenice - Çanakkale" yazar.

Anlatının birinci bölümü başlar. Sonraki sahnede kamera bir evin içinde gezinmeye başlar. Daha sonra ses kuşağında duygusal bir müzik duyulur. Birol'a yaptığı doğum günü pastasını gösteren Hicran'ı görürüz. Hicran, Birol huysuzluk yapmaya başlayınca bebek koltuğundan çıkarıp arka odaya götürür. Hicran'ın çay kutusunu elinden düşürmesiyle duygusal müzik kesilir. Ses kuşağında yine gerilim yaratacak şekilde belli belirsiz sesler üst üste bindirilir. Syuzhet böylelikle az sonra olacıklara seyirciyi hazırlar. Hicran yere dökülen çayları toplarken Birol'un ağladığını duyar. Bu esnada arka odada dolaba bakan Birol'u görürüz. Dolap kendi kendine sallanmaktadır. Syuzhet gerilimi kameranın aynı anda iki yerde olmasıyla sağlar. Bir süre sonra dolap Birol'un üzerine devrilir. Bunu gören Hicran şok geçirir. Ağlayarak dolabı kaldırmaya çalışır. Ekran kararır. Kararan ekranda "3 ay sonra" yazar. Alper Mestçi'nin korku – dram şeklindeki reçetesi bu filmde de karşımıza çıkar. Hatta denilebilir ki iki türün en fazla iç içe geçtiği film Siccin 2'dir. Ekran açıldığında Birol'un mezarındaki otları temizleyen Hicran'ı ve dua okuyan hocayı görürüz. Sonraki sahnede elinde bezle, devrilen dolabın iz yaptığı duvarı silen Hicran'ı görürüz. Dolap kaldırılmış yerine birkaç sandık konmuştur. Bir süre sonra Adnan gelip Hicran'ı azarlamaya başlar. Adnan Birol'un ölümünden Hicran'ı sorumlu tutmaktadır. Daha sonra Hicran Birol'un adını sayıklayıp ağlamaya başlar. Daha sonra sahnenin başından itibaren çalan duygusal müzik birden kesilir. Ses kuşağında gerilimli bir ses duyulur. Bu esnada kamera odanın kapısının karşısında konumlandığı için evin içinde siyah giyimli iki yaratığın yürüdüğünü görürüz ancak Hicran görmez. Syuzhet, Hicran'ın bilmediği bir bilgiyi seyirciye vererek bilgiselliğin derecesini artırır. Bu şekilde syuzhet, sınırlanmamış anlatımdan doğan gerilimden faydalanır ve anlatının ilerleyişine dair tahminler yürütmemizi sağlar. Sonraki sahnede otel lobisinde Birol'un eski bir videosunu izleyip ağlayan Adnan'ı görürüz. Daha sonra evde ağlayan Hicran'ı görürüz. Bir süre sonra kapı çalar. Hicran kapıyı açmak için odadan çıktığında odadaki gece lambası yanıp söner. Syuzhet anormal bir durum olduğuna dair ipucu verir. Hicran kapıyı açar. Gelen Adnan'dır. Ancak garip davranmaktadır. Neşelidir ve hiç bir şey olmamış gibi davranmaktadır. Syuzhet yine duygusal bir sahneden gerilimli bir sahneye geçer. Adnan içeri girer girmez Hicran'ı öper. Ağabeyini gördüğünden bahseder. Daha sonra Birol içerde mi diye sorar. Ses kuşağı yine gerilimin önemli bir parçası olarak dikkat çeker. Hicran ne olduğunu anlamaya çalışırken kapı bir kez daha çalar. Hicran tam açacakken kapıyı çalan Adnan'ın sesini duyunca şok olur. Odaya dönüp bakar. Hiç kimse yoktur. Bunun üzerine şok olan Hicran kapıyı açar. Adnan "niye açmıyorsun" diyerek Hicran'ı azarlar. İslam kaynaklarına göre cinler insanlara çoğunlukla tanıdıkları birinin kılığında görünerek ya da sesiyle seslenerek onları etkilemeye çalışırlar (akt. Şimşek, 2016: 236-237). Bu sahnede Hicran'ın gördüğü Adnan kılığındaki cindir. * Sonraki sahnede öğlen vakti bir bankta oturmuş, arkadaşıyla dertleşen

"Siccin ve Siccin 2 filmlerinde cinler her ne kadar korku unsuru olarak kullanılıyor olsalar da dikkatle incelendiğinde aslında onların iyi cinler oldukları ortaya çıkmaktadır. İslam inancına göre, her insana

Hicran'ı görürüz. Hicran arkadaşına gece yaşadıklarından bahseder. Adnan'ın abisinin adının da Birol olduğunu, öldüğü için çocuklarına onun adını verdiklerini söyler. Syuzhet verdiği bu fabula bilgisiyle seyirciyi yanıltır. Birol'un başına gelenlerin Adnan'ın abisiyle bir ilgisi olduğu ihtimali gelişir. Arkadaşı, Hicran'a Abdullah Hoca diye birini önerince Hicran sinirlenir. Sonraki sahnede akşam vakti genel planda Nevruz Köyü' nü daha sonra bir odanın içinde namaz kılan iki kadını görürüz. Syuzhet bu kadınlara ait bir fabula bilgisi vermeyerek kadınların kim olduklarına dair boşluk yaratır. Daha sonra yolda yürüyen Hicran'ı görürüz. Hicran yürürken kamera onu takip etmektedir. Kamera Hicran'a iliştigi için iletişimselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Hicran bir süre sonra garip sesler duyup başını çevirdiğinde yolun karşı tarafında sallanan bir elbise dolabı görür. Korkuyla başını çevirip bakar. Sallanan dolap birden devrilir ve arkasında patlayan bir ses eşliğinde korkunç figüre dönüşmüş siyah çarşafli iki yaratık (kadın) çıkar. Görüntü ve ses deforme edilir ve saldırgan bir tutum izler. Ayrıca kameranın bizi karakter bilgisiyle sınırlayan bir noktada olması da dikkat çekicidir. Bu nedenle kadınları gördüğümüzde bizde Hicran gibi şok oluruz. Kadınlardan biri Hicran'a bakarak çığlık benzeri garip bir ses çıkarır. Daha sonra yoldan bir minibüsün geçmesiyle hem dolap hem de kadınlar kaybolur. Syuzhet kurgu yardımıyla bir önceki (namaz kılan iki kadın) sahne ile bu sahneyi bağdaştırır. Ancak yeterli fabula bilgisine sahip olmadığımız için aradaki ilişkiyi üçüncü bölümün sonuna kadar kuramayız. Hicran şok içinde omzundaki eşarbi başına örtüp yürümeye devam eder. Daha sonra otel önünde sigara içen Adnan ile karşılaşır. Adnan hiçbir şey söylemeden içeri girer. Duygusal bir müzik eşliğinde ilerleyen duygusal bir sahnedir. Syuzhet yine bir korku anından duygusal bir ana geçer. Sonraki sahnede evde uyuyan Hicran'ı görürüz. Kısa bir süre sonra Arapça konuşan birini duyarak uykudan uyanır. Hicran başını çevirdiğinde siyah giyimli yaşlı bir kadının, genç bir kadının karnını yarıp bir cenin çıkardığını görür.* İkisi de deforme edilmiş adeta korkunç birer figüre dönüşmüştür. Ses kuşağında patlayan sesler ve belli belirsiz okumalar üst üste bindirilmiştir. Biçim yine deforme edilir ve saldırgan bir tutum izler. Karnı yarılan kadın Hicran'a bakıp "bebeğimi ver" der.* Bu esnada kamera titremeye başlar. Oldukça iletişimsel bir sahnedir ancak bilgisellik kısıtlı olduğu için bu görüntüleri anlamlandırmayız. Hicran çığlık atar. Sesi duyan Adnan odaya gelince her şey normale döner. Bir şey olmadığını gören Adnan odadan çıkar. Sabah olur. Sonraki sahnede yine Nevruz Köyü'ndeki kadınları

doğarken bir melek ve bir cin verilir. Bu cine karin adı verilmektedir. Karin insanı etkileyebildiği gibi insan da karini etkileyebilmekte ve insan ömrü kısa olduğundan, insan öldüğünde karini dünyada kalmaktadır. Siccin 2 filminde Hicran'ın gördüğü cinler Karin'dir ve Hicran'a oğlunun ölümünün büyü nedeniyle olduğunu anlatmaya çalışmaktadır" (Şimşek, 2016: 304).

"Siccin 2'nin etkileyiciliği belki de aslında farklı kategoriler olan abject ve tekinsizi iç içe kullanabilmesindedir" (Özkaracalar, 2016: 24).

"Mestçi'nin filmlerine genel olarak bakıldığında korku unsurunun bebek ya da çocuk ile annesi temasına dayandırılarak işlendiği gözlemlenebiliyor. Yine filmlerinde kullanılan bir diğer ortak özellik ise cenin, hayvan leşi, kurtçuk gibi mide bulandırıcı materyallerin büyü yani kötülükle bağdaştırılıyor olması" (Şimşek, 2016: 302)

görürüz. Aralarındaki diyaloglardan Hicran'ın akrabaları olduklarını anlarız. Sonraki sahnede Birol'un çamaşırlarını yıkayan Hicran'ı görürüz. Çamaşırları astıktan sonra Adnan'la konuşmaya çalışır. Ancak Adnan karşılık vermez. Yine duygusal bir sahnedir. Sonraki sahnede Birol'un mezarının başında ağlayan Hicran'ı görürüz. Hicran bir süre sonra garip sesler duymaya başlar. Sesler deforme edilmiştir. Biçim yine bizi karakter bilgisiyle sınırlar. Kamera Hicran'ın bel seviyesinde konumlandığı için sesin geldiği yeri göremeyiz. Hicran kalktığı anda biz de Hicran'la aynı anda görürüz ne olduğunu. Hicran geçen gün gördüğü siyah giyimli iki yarattığı (kadını) görür. Hicran korkuyla oradan uzaklaşır. Akşam olur. Hicran eve döndüğünde Birol'un çamaşırlarını askıda göremeyince telaşlanır. İçeri girer. Sandıklardan birini açtığı anda su dolu olduğunu görür. Birol'un fotoğrafı suyun içinde yüzmektedir. Hicran tam fotoğrafı suyun içinden çıkardığı anda suyun içinde cenin benzeri bir şey patlayan bir ses eşliğinde belirir. Hicran kendini dışarı attığında az önce boş olan askının dolu olduğunu görür. Birol'un çamaşırlarına sarılıp ağlar. Ertesi sabah Hicran arkadaşıyla beraber Abdullah Hoca'nın evinin yolunu tutar. Anlatının birinci bölümü burada sonlanır.

İkinci bölümde syuzhetin iletişimselliği devam eder. Bu bölümde temel motivasyon Hicran'ın başına gelenlerin nedenlerini araştırması üzerine kurgulanır. Sonraki sahnede Abdullah Hoca'nın evinde bekleyen Hicran ve arkadaşını görürüz. Abdullah Hoca bir süre sonra içerden çıkıp Hicran'ı odasına çağırır. Odada Hicran ve Abdullah Hoca dışında bir de erkek çocuk vardır. Çocuğun arkası Abdullah Hoca ve Hicran'a dönüktür. Abdullah Hoca Hicran'a bir kağıda adını yazmasını ister. Daha sonra Hicran'ın parmağını iğneyle delerek çıkan kanı kağıda sürer. Bu esnada yakın planda küçük çocuğu görürüz. Çocuk çınlama benzeri bir ses duyar. Syuzhet çocuğun bir şeyler anladığı bilgisini bu şekilde verir. İletişimselliğin derecesi yüksektir. Abdullah Hoca daha sonra o kağıdı bir bardağa koyup su ekler. Bir süre bardağa dua okuduktan sonra kalkıp suyu çocuğa içirir. Çocuk çınlama benzeri sesi yeniden duyar. Abdullah Hoca tekrar Hicran'ın yanına gidip sıkıntılarının ne zaman başladığını sorar. Hicran çocukken de benzer şeyler yaşadığını söyler. Abdullah Hoca Hz Sümeyye ile ilgili bir hikaye anlatır.* Daha sonra önünde duran leğendeki suya bakarak dua etmeye başlar. Bu esnada ses kuşağı deforme edilir. Bir süre sonra çocuk da gelip suya bakmaya başlar.* Suya bakan çocuğun yüzünü deforme edilir. Ses kuşağında da belli belirsiz okumalar üst üste bindirilir. Bir süre sonra Abdullah Hoca ve çocuk suya bakarak Arapça konuşmaya başlarlar. Çocuğun konuşması giderek hızlanır. Sahne kısa görüntülerle bölünür. Bu görüntüler çocuğun suya baktığında gördükleridir. Bu açıdan

* "Siccin 2'de filminin ana karakterinin, standart muhafazakar korku anlatılarındaki kadınlar gibi acz içinde olmayan, kendi başına yollara düşen bir kadın oluşu dikkate değerdir" (Özkaracalar, 2016: 24). Abdullah Hoca'nın bu sahnede İslam dininin ilk kadın şehidi kabul edilen Hz Sümeyye ile ilgili bir hikaye anlatması da bu açıdan dikkat çekicidir.

** "Cinler suya bakmakla, tırnağa yazmakla görülebilmektedir. Herkes cinleri farklı şekillerde görebilmektedir. Cinlerin, en çok suya bakan çocuklarla çocuğunu emziren hamile kadınlara görüldüğüne inanılmaktadır" (Arasan'dan akt. Şimşek, 2016: 232).

iletişimselliğin derecesi yüksektir ancak bilgisellik kısıtlı olduğu için görüntüler anlamlandırmayız. Daha sonra Abdullah Hoca çocuğu odadan çıkarıp Hicran'a akrabalarıyla ilgili sorular sormaya başlar. Hicran teyzesinin öldüğünü, halası ile tarla meselesi yüzünden görüşmediklerini söyler. Babasının öldüğünü söylediğinde sahne kısa bir görüntüyle bölünür. Prolog bölümünde tuz ruhu içen adamı görürüz. Syuzhet önemli bir bilgiyi serbest bırakır. Prolog bölümünde intihar eden adam Hicran'ın babasıdır. Ama neden intihar ettiği bilgisini vermeyerek merak ögesini devam ettirir. Daha sonra Abdullah Hoca Hicran'a halası ya da teyzesinin "kırk bir dikiş" adlı bir büyü yaptırdığını, bu büyünüm çok kuvvetli bir büyü olduğunu söyler. Bu büyünün kırk bir farklı niyet için yapıldığını, Hicran için hangisinin niyet edildiğini bilmediğini söyler. Abdullah Hoca Hicran'a yardım edeceğini ancak büyünün kim tarafından ve ne niyetle yapıldığını öğrenmesi gerektiğini söyler Hicran'a. Syuzhet bu çok önemli fabula bilgisini serbest bırakarak anlatının ikinci ve üçüncü bölümünü yönlendirecek temel motivasyonu ortaya çıkarır. Sonraki sahnede evde dikiş diken Hicran'ı görürüz. Hicran tam dikiş dikerken holdeki siyah kadın konu mankeninden sesler gelir. Hicran kalkıp bakar anormal bir şey göremeyince geri yerine oturur. Daha sonra Hicran bir kez daha ses duyar. Bu esnada kameranın Hicran karakterine yaklaşarak bizi karakter bilgisiyle sınırlaması dikkat çekicidir. Hicran tekrar kalkıp baktığında korkunç bir figüre dönüşmüş bir kadının yaşlı bir kadının dilini kestiğini bizde onla aynı anda görür ve şok oluruz. Hicran kadına "anne" diye seslenir. Kadın dili keserken Arapça bir şey söylemektedir. Bu kadın Nevruz Köyü'nde gördüğümüz kadındır. Görüntü ve ses deforme edilir. Biçim saldırgan bir tutum izler. Hicran ertesi gün Nevruz Köyü'ne gider. Annesinin evine gittiğinde anahtarın neden kapıda olduğunu sorar. Syuzhet bu diyalog ile daha sonra kullanacağı bir ekme yapar. Hicran "babaannem nerede?" diye sorunca diğer kadının da Hicran'ın babaannesi olduğunu anlarız. Annesi ekmek kızartırken Hicran halası ve teyzesi ile ilgili sorular sormaya başlar. Annesi halasının kanser olduğunu söyler. Bunun üzerine Hicran teyzesini sorunca kamera pencerenin dışına keser. Oradan görür Hicran ve annesini. Bu esnada ses kuşağında deforme edildiği için anlaşılmayan bir konuşma duyulur. İlk nesnel gibi görünen bu bakışın ses kuşağındaki konuşmanın duyulmasıyla birlikte cinlere ait olduğu anlaşılır. Hicran teyzesini sorduğunda annesi üzülüp ağlamaya başlar. Kocasının kumarda her şeyini kaybettikten sonra onu ve iki kızını öldürdüğünü söyler. Hicran teyzesinin kızlarının kaç yaşında olduğunu sorduğunda annesi çocukların yaşını söylerken sahne yine anlamlandıramadığımız görüntülerle bölünür. Bu görüntülerde gözleri beyaz ve üzerinde Arapça bir şey yazan birer bezle bağlanmış iki kız görürüz. Yeterli fabula bilgisine sahip olmadığımız için bu görüntüleri anlamlandıramasak da annesinin söylediklerinin eksik ya da yalan olduğunu anlarız. Daha sonra Hicran Adnan'ı arar, ancak Adnan gördüğü halde cevap vermez. Gece olduğunda Hicran babaannesine Birol'dan bahsedip ağlamaya başlar. Oldukça duygusal bir sahnedir. Hicran'ın konuşmalarından

babaannesinin yıllardır konuşmadığını anlarız. Gece olduğunda Hicran'ın annesi garip sesler duyup uykudan uyanır. Kalkıp yastığına bakar. Bir şey olmadığını görünce tekrar yatar. Bir süre sonra tekrar aynı sesleri duyunca kalkıp tekrar bakar yastığa. Yastığın ortasın kanla dolup yarılır. İçinden garip şeyler çıkmaya başlar. Bu esnada ışığın cızırdayarak yanıp sönmesi ve ses kuşağında ardı ardına kurgulanan patlamalar sahnenin şok etkisini artırır. Annesi yastığa dönükken arkasında siyah çarşafli iki cin belirir. Hicranın annesi tam arkasını döndüğünde odadan çıkıp giderler. Korkudan ne yapacağını şaşırان kadın kendisine birinin "Necmiye" diye seslendiğini duyar. Sabah olur. Sonraki sahnede otel resepsiyonunda çalışan Adnan'ı görürüz. Otelde kendisiyle beraber çalışan arkadaşın eşi gelir bir süre sonra. Kocasının orda olmadığını görünce oğlunu Adnan'a emanet eder. Adnan çocuğa sarılıp ağlamaya başlar. Çocuktan kendisine baba demesini istediği anda arkadaşı gelir ve çocuğu Adnan'ın elinden alır. Yine duygusal bir sahnedir. Sonraki sahnede köy muhtarının yanına giden Hicran'ı görürüz. Hicran muhtara halasının köye gelip gelmediğini sorar. Muhtar, yıllardır köye uğramadığını söyler. Böylelikle geriye teyzesinin büyü yapmış olması dışında bir ihtimal kalmaz. Sonraki sahnede Birol'un mezarına giden Adnan'ı görürüz. Adnan bir süre ağlayıp dövündükten sonra elindeki tabancayla intihar eder. Syuzhet, ana karakterlerden birinin filmin üçte ikilik kısmında ölmesiyle aşinalığı kırar. Sonraki sahnede Adnan'ı arayan Hicran'ı görürüz.. Syuzhet, Hicran'ın bilmediği bir bilgiyi verdiği için bilgiselliğin derecesi yüksektir. Adnan'dan cevap alamayınca yoluna devam eder Hicran. Bir evin önünde durup genç bir kıza teyzesinin evini sorar. Kız o evin cinler tarafından sahiplenildiğini ve gitmemesi gerektiğini, yıllardır hiç kimsenin o eve giremediğini söyler. Hicran kızı dinlemeyip ısrarla tekrar sorar. Kız evi tarif eder. Hicran tam giderken dönüp kıza bir daha bakar. Kızın yanında siyah çarşafli iki cin görür, korkarak yoluna devam eder. Namazgah Köyü'ne gider. Teyzesinin evi bu köydedir. Bir süre ilerledikten sonra teyzesinin evini bulur. Hicran bahçe kapısının önündeyken kamera evin penceresinden Hicran'ı görür. İlk başta nesnel gibi görünen bu planda aslında cinlerin öznel açısidir. Hicran'ın bahçe kapısından içeri girmesiyle kamera Hicran'ı takip etmeye başlar. Syuzhet bu şekilde bizi karakter bilgisiyle sınırlandırarak gerilimin devam etmesini sağlar. Bahçedeki siyah örtü giydirilmiş korkuluk dikkat çekicidir. Ayrıca bahçedeki ağacın dallarına ayakkabı, anahtar gibi şeyler asılmıştır. Ev dışardan adeta bir "perili ev" izlenimi vermektedir. Ara ara sahneyi bölen öznel çekimler iletişimselliği üst seviyeye çıkararak Hicran karakterinin yaşadığı korkuyu derinden hissetmemizi sağlar. Hicran korka korka evin içine girer. Ses kuşağında üst üste bindirilen alakasız sesler sahnenin yarattığı gerilim duygusuna hizmet eder. Evin içi dışından çok daha korkunçtur. Yıkık dökük eşyalar, duvarlarda, aynalarda kanlar ve Arapça yazılar vardır. Evin içindeki kimi eşyalar kendi kendine hareket etmektedir. Hicran bir odadan "anne" diye seslendiğini duyunca o odadan içeri girer. Kamera yine Hicran'ı takip etmektedir. Hicran o odadan içeri girdiğinde yorganın altında kırk bir dikişle dikilmiş bebeği bulur. Hicran tam eline

aldığı bebeğe bakarken teyzesinin kızları arkasında belirir ve “oynayacak mıyız” derler. Bu esnada her tarafı kanlar içinde bir adam Hicran’ın üzerine saldırarak “kör ebe oynayacağız kızım” der. Biçimin şimdiye kadar en saldırgan olduğu sahne bu sahnedir. Ses kuşağında ardı ardına kurgulanmış patlamalarla adam adeta ekrana saldırır. Hicran korkuyla evden kaçarken evin içinde fırtına çıkar. Syuzhet teyzesinin büyü yapmış olduğu varsayımını kesinleştirir. Anlatının ikinci bölümü burada biter.

Anlatının üçüncü bölümünde tüm gizem açıklığa kavuştuğu için bilgiselliğin derecesi yüksektir. Syuzhet bu bölümde tuttuğu tüm fabula bilgisini serbest bırakır. Sonraki sahnede Hicran annesinin evine gider. Annesine teyzesinin bir fotoğrafı olup olmadığını sorar. Annesi olmadığını söyler ancak Hicran ısrar edince eski fotoğrafları çıkarıp Hicran’a verir. Hicran aralarından teyzesinin fotoğrafını bulur. Teyzesi, anlatının birinci bölümünde karnı yarılrken Hicran’a “bebeğimi ver” diyen kadındır. Gece rüyasında anlatının başından beri gördüğümüz şeyleri kısa kısa görür. Syuzhet Hicran’ın rüyasını montaj sekansıya sunar. Syuzhet karakterin rüyasını verdiği için iletişimselliğin derecesi yüksektir. Ancak yeterli fabula bilgisine sahip olmadığımız için bu görüntüler arasındaki bağlantıyı kuramayız. Hicran korkunç görünümlü bir figürün kendisine saldırmasıyla rüyasından sıçrar. Biçim yine saldırgandır. Bu esnada Hicran’ın annesi sabah namazı için kaynanasını uyandırmaya gider. Dolaptan seccade ve tesbih çıkarır. Daha sonra kaynanasını uyandırır. Tam bu esnada dolabın içinden garip bir ses gelir. Daha sonra bir kadın “benim erkek bebeğim olacaktı” der. Ses dolabın içinden gelir. Daha sonra kadın ağlamaya başlar. Hicran’ın annesi dolabın içini açar. Dolabın içinde hiçbir şey yoktur. Dolabı kapatıp döndüğünde aynı kadın sesi tekrar duyulur. Kadın yine “bebeğimi verin bana” der. Syuzhet geciktirme yoluyla gerilimin devam etmesini sağlar. Hicran’ın annesi tekrar dolabı açtığında korkunç bir figüre dönüşmüş kız kardeşini ve onun iki kızını görür. Ses ve görüntü deforme edilir. Kız kardeşi, Hicran’ın annesinin üzerine saldırır Hicran’ın annesi şok içinde dolabın kapısını kapatıp arkasını döndüğünde, kaynanasının yerinde yine kardeşini görür. Kardeşinin elinde derisi yüzülmüş horoz vardır. Ses kuşağında ardı ardına patlamalar meydana gelir. Hicran annesinin çılgınlığını duyup odaya geldiğinde her şey normale döner.* Sabah olur. Hicran Adnan’dan haber alamadığı için ilçeye döner. İlk iş otele gidip Adnan’ı sorar. Ancak oteldeki arkadaşının da Adnan’dan haberi yoktur. Hicran daha sonra eve gider. Eve girer girmez bebek ağlama sesi duyar. Kamera Hicran’ı takip etmeye başlar. Biçim yine bizi karakter bilgisiyle sınırlar. Hicran arka odaya gittiğinde siyah çarşafli cinlerin Birol’un mezarının etrafında döndüğünü görür. Cinler kenara çekilince mezar başında oturan teyzesi kılığındaki

**"Halk inançlarında ve İslam inancında yer alan sabah ezanı ile cinlerin zamanının yani gecenin bitip insanların zamanının başlaması; Mestçi'nin Siccin 2 filminde tersyüz edilmiş olarak gösterilmiştir. Filmde cin gazabının sabah ezanıyla başlaması ve namaz kılma öncesi karakterin elinde seccade ve tesbih varken oluşması; günahın bedelinin namazla giderilemeyeceğinin altını çizirken, izleyicilere de bu karakterin aslında suçlu olduğunun ipucunu veriyor" (Şimşek, 2016: 304).*

cini görür. Teyzesinin elinde, kırk bir dikişle dikilmiş bebek vardır. Teyzesi Hicran'a dönüp, "benim de bir erkek bebeğim olacaktı, ama olmadı" der. Biçim yine deforme edilir. Hicran'ın teyzesi Arapça bir şeyler söyleyerek Hicran'ın üzerine yürümeye başlar. Biçim yine saldırgandır. Hicran'ın teyzesi patlayan bir ses eşliğinde adeta ekrana saldırır. Hicran korkuyla evden kaçır. Cin kılığındaki, teyzesi arkasından bakar. Cinler daha önce olduğu gibi kaybolup gitmez. Syuzhet böylelikle, kameranin oradaki varlığı ile anlatının sonunda kullanacağı bir ekme yapar. Ayrıca syuzhet bu sahnede fabula bilgisine dair önemli bir ipucu verir. Daha sonra Hicran Abdullah Hoca'nın yanına gider. Abdullah Hoca bebeği sökerek içinden bir kağıt çıkarır. Bu esnada sahneye bölen görüntüleri yine fabula bilgisi sınırlı olduğu için tam olarak anlamlandıramayız. Abdullah Hoca büyüü yapanın teyzesi olduğunu, Hicran'ın annesini ve ailesini yok etmek için yapıldığı, etkisinin nesilden nesile sürdüğünü söyler. Daha sonra Hicran'dan annesini getirmesini ister. Bu esnada Hicran'ın teyzesinin evinde (sahipli ev) fırtına çıkar. Sonraki sahnede Hicran'ın annesi görürüz. Kaynanasına ilaç verir. Bu esnada Hicran'a ne kadar üzüldüğu anlatmaya başlar. Tam konuşurken duraklar ve birden çarpılır. Kaynanası korkuyla odadan çıkar. Daha sonra Hicran gelir. Kapıyı bir süre çalar ancak açan olmaz. Daha sonra kendisi açıp içeri girer. Syuzhet daha önce yaptığı ekmeı kullanır (kapıda anahtar vardır). Babaannesini şok içinde tesbih çekerken görür. Birden babaannesinin dili çözülür konuşmaya başlar. Bir nevi syuzhetin dili çözülür ve tuttuğu tüm fabula bilgisini babaanne aracılığıyla serbest bırakır. Babaanne Necmiye'nin (Hicran'ın annesi) Zehra'yı (Hicran'ın teyzesi) hiç sevmediğini, en çok da onun iki kızını kışkırdığını söyler. Sahne flashbacklerle bölünür. Necmiye, kocası Abdullah ve iki kızıyla beraber yemek yerken bir erkek çocuk istediklerini konuşurlar. Daha sonra babaanne Necmiye'nin, kız kardeşinin evine tuzak kurduğunu, beraber erkek çocuğu büyüü yapacağız diye onları kandırdıklarını söyler.* Yine flashback sahneyi böler. Hicran'ın babaanne Necmiye, Zehra ve Abdullah kiler benzeri bir yerde oturmaktadır. Hicran'ın babaanne kırk bir dikişle dikilmiş bebeğin içinde yazdığı büyüü yerleştirmektedir. Bu bebek Hicran'ın bulduğu bebektir. Bu bebek aracılığıyla, Abdullah'a ifrit cinlerinin musallat olduğunu ve aklını kaçırdığını söyler. Syuzhet böylelikle çok önemli bir boşluğu doldurur. Bu boşluk anlatıyı yönlendiren temel boşluktur. Yine flashback sahneyi böler. Abdullah samanlıkta Arapça yazılı bezlerle kızlarının gözlerini bağlamış saçlarını örmektedir. Kız ne oynayacağız diye sorduğunda babası "körebe" der. Syuzhet daha önce oluşturduğu iki daha boşluğu doldurur. Bunlardan birincisi Hicran'ın annesine, teyzesinin kızlarını sorduğu sahnede ki flashbackte kızların gözlerinin neden bağlı olduğu diğer ise Hicran'ın, teyzesinin evine gittiğinde Abdullah kılığındaki cinin ne oynayacağız sorusuna "körebe" demesidir. Daha sonra Abdullah, kızlarının kafalarını keser. Zehra'yı öldürmek için içeri girer ancak Zehra namaz kıldığı için ona

**Türk korku sinemasında büyü yapılmasının en temel nedenlerinden biri olarak kadın kıskançlığının ön plana çıkarıldığı göze çarpıyor (Şimşek, 2018:30).*

dokunamaz. Daha sonra Ramazan üzerine benzin döküp kendisini yakar. Babaanne anlatmaya devam eder. Zehra'yı alıp eve getirdiklerini ve çok geçmeden doğum yapmaya başladığını söyler. Yine flashback sahneyi böler. Zehra doğum yapar. Tekrar günümüze dönülür. Babaannesini Hicran'a "yedi aylıkken doğurdu seni" der. Syuzhet yine anlatıyı yönlendiren temel boşluklardan birini doldurur. Hicran'ın annesi zannettiği Necmiye aslında teyzesidir. Necmiye'nin çocuğu olmadığı için kendisini çaldığını anlatır. Hicran annesinin kanamadan mı öldüğünü sorunca babaannesini kanamadan ölmediğini söyler. Yine flashback sahneyi böler. Necmiye yastıkla Zehra'yı boğmaya başlar. Ses kuşağında yükselen ses Zehra ölünce kesilir. Bu açıdan iletişimselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Hicran şok içinde babaannesini tokatlar. Evin içinde Necmiye'yi aramaya başlar. Daha sonra Necmiye'nin çarpıldığını görünce bir şok daha geçirip evden çıkar. Hicran evden çıkınca babaanne kendi kendine anlatmaya devam eder, "oğlumda bana düşman oldu" der. Bu esnada flasback sahneyi yine böler. Prolog bölümündeki intihar sahnesini görürüz. Syuzhet prolog bölümünde yarattığı boşluğu doldurur. Hicran'ın babası elindeki tuz ruhu dolu tası içeri girip annesinin üzerine boşaltmıştır ve daha sonra intihar etmiştir. Hicran'ın babaannesinin yüzündeki yanık izinin nedeni budur. Flasback sonlanır. Babaanne "affet beni oğlum" demeye başlar. Bu esnada bir sinek vızıltısı duyulur.* Ekran kararır ve çarpılma sesi duyulur. Syuzhet iletişimselliği kısıtlar. Babaannenin çarpılışını seyircinin hayal gücüne bırakarak daha yüksek bir etki yaratır. Sonraki sahnede sislerin arasında evine yürüyen Hicran'ı görürüz. Akşam saatleridir. Böylelikle biçim az sonra göreceğimize dair ipucu verir. Hicran kapıyı açar açmaz bir telefon çalmaya başlar. Hicran yemek masasında oturan Adnan'ı görür. Telefon sahne boyunca çalar. Hicran Adnan'a "affet" der. Bu esnada kamera pan yapar. Hicran'ın ailesinin kanepede oturduklarını görürüz. Yanlarında siyah giyimli yüzü olmayan bir yaratık ve onun kucağında Birol vardır. Ses kuşağı da bu anormal durumu destekler. Syuzhet böylelikle, Hicran'ın evden kaçtığı sahnedeki ekmeği kullanır. Ekran kararır. Syuzhet bilgiselliği ve iletişimselliği kısıtlar. Kararan ekranda " Hicran (A.T.), Abdullah Hoca'ya (D.Ö.), ölen kocası Adnan (R. G.) ve oğlu Birol (B. G.) ile iki ay birlikte yaşadığını iddia etti" yazar. Syuzhet, Hicran'ın akıbetine dair bilgiyi bu şekilde vererek gerçeklik iddiasını tekrarlar.

* Böylelikle Alper Mestçi bu filmde de sinek motifini tekrarlar.

4.5.Siccin 3: Cürmü Aşk

4.5.1. Siccin 3: Cürmü Aşk Filminin Künyesi ve Öyküsü

Yapım Yılı: 2016

Yönetmen: Alper Mestçi

Senaryo: Alper Mestçi, Bekir Acar

Yapımcı: Muhteşem Tözüm

Görüntü Yönetmeni: Serdar Armutlu

Oyuncular: Adnan Koç, Büşra Ayaydın, Cem Uslu, Nevin Efe, Yavuz Pekdiker

Kader ve Orhan birbirlerine büyük bir aşkla bağlı, mutlu bir çifttir. Orhan, Kader'in abisi Sedat ile çocukluk arkadaşıdır. Tanışmalarına vesile olan kişi de Sedat'tır. Olaylar, Orhan'ın sahibi olduğu iş yerinde çalışanlardan birini, sigara içtiği için kovmasıyla başlar. Orhan'ın kovduğu adam intihar edince, karısı da gelip Orhan'a beddua eder. Aynı gün Sedat, Kader ve Sedat'ın oğlu trafik kazası geçirirler. Arabayı kullanan Sedat'tır. Kazada Sedat'ın oğlu sakat kalır. Kader ise hafızasını kaybeder. Bunun üzerine Sedat ve Orhan'ın arası açılır. Orhan bu kazadan ötürü daima Sedat'ı suçlar. Tüm bu yaşadıklarının travmasını üstünden atamadan, Sedat'a cinler musallat olmaya başlar. Kader'in başına ise dehşetengiz olaylar gelir. Sedat bir gün, iş yerinde bir arkadaşının tavsiyesi üzerine, Veysel Hoca adında birine gitmeye karar verir. Veysel Hoca, Sedat'a cinlerin oğlu aracılığıyla musallat olduğunu, asıl dertlerinin onunla ve oğluyla olmadığını, onlardan aracılık talep ettiklerini söyler. Veysel Hoca Sedat'a, her gece gidip içeri giremediği bir evdeki, muska benzeri bir şeyi yakmasını söyler. Bu ev Orhan ve Kader'in evidir. Sedat bir gece, cinlerden haber geldikten sonra o eve gider. Bu esnada Orhan anne ve babasının evine gitmiştir. Kader hiçbir tepki vermeyince, Sedat kapıyı kırarak içeri girer. Ancak Kader'i göremez. Orhan'ın evde kilitlediği bir odayı açar. Orada Kader'in cesediyle karşılaşır. Veysel Hoca'nın gösterdiği şey Kader'in cesedine bağlıdır. Sedat o şeyi alıp ateşe atar. Tam bu esnada Orhan gelir ve ona tüm gerçekleri anlatır. Kader, trafik kazasında ölmüştür. Onun yokluğuna dayanamayan Orhan, cinlerle iş birliği yaparak onun suretinde bir cini bu aleme getirmiştir. Ancak daha sonra cinler kızlarını geri istediklerinde, Orhan buna engel olduğu için, Sedat'tan aracılık yapmasını istemişlerdir.

4.5.2.Siccin 3: Cürmü Aşk Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi

Siccin 3: Cürmü Aşk filminin anlatısı, üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Orhan, Kader ve Sedat gibi ana karakterleri tanır, aralarındaki ilişki hakkında bilgi ediniriz. Ayrıca, anlatının neyin üzerine kurulacağını da görürüz. Birinci bölüm, Sedat ve Kader'in

dehşetengiz olaylar yaşamaya başlamalarıyla sonlanır. İkinci bölümde Sedat ve Kader'in başına gelen olaylara ve Orhan'ın değişimine tanıklık ederiz. İkinci bölüm, Sedat'ın Veysel Hoca'ya gitmesiyle sonlanır. Üçüncü bölümde Sedat karakterinin Veysel Hoca'nın yardımıyla, başına gelen olayları çözme çabasını görürüz. Sedat'ın, kendinin ve Kader'in başına gelen olayların, nedenini çözmesiyle ve ortadan kaldırmasıyla, üçüncü bölüm sonlanır ve anlatı kapanır. Neoformalist açıdan incelediğimizde, syuzhetin üçüncü bölümün sonlarına kadar bilgiselliği kısıtlayarak, sınırlanmış anlatımdan doğan gerilimden faydalandığı göze çarpar. Bordwell ve Thompson'ın değindiği üzere sınırlanmış ve sınırlanmamış anlatım kusursuz kategoriler değillerdir. Syuzhet yer yer anlatıyı ilerleten kimi fabula bilgilerini serbest bıraksa da, önemli bir kısmını tutarak merak ögesini anlatının sonuna kadar devam ettirir. Anlatı – biçim ilişkisine damgasını vuran unsur ise, syuzhetin iletişimselliğidir. Syuzhet dehşet anlarında karakterlere ilişerek iletişimselliği üst seviyeye çıkarır. Bu yöntem karakterlerinin hissettiği korkuyu seyircinin daha derinden hissetmesini sağlar. Ayrıca kamera ile karakterleri takip eden seyirci, onun bilgisiyle sınırlandığı için karşısına çıkan korkunç bir figür karşısında aynı dehşeti yaşar.

Anlatı jenerik sekansı ile açılır. Jenerik yazıları belirip silinirken yatağında uyuyan orta yaşlı bir kadın görürüz. Kadın kimi fısıltılar ve okumalar duyup, uykusundan uyanır. Daha sonra üst kattan bir ağıt sesi gelmeye başlar. Kadın ne olduğunu anlamak için odadan çıkar. Kamera kadını takip ederek kadına ilişir. Bu durum iletişimselliğin derecesini artırdığı gibi merak ögesini de sürdürür. Ses kuşağı, biçimin önemli bir parçası olarak dikkat çekicidir. Üst üste bindirilen belirsiz sesler, sahnenin gerilimli atmosferini destekler. Syuzhet yer yer kadının öznel açısına da yer vererek yine iletişimselliği üst seviyeye çıkarır. Kadın bir odanın kapısını açar, ancak kimseyi göremez. Bu esnada sivrisineki sesi duyulmaya başlar. Syuzhet sinek sesiyle, daha önceki Alper Mestçi filmlerinde olduğu gibi durumun anormalliğine gönderme yapar. Az sonra olacaklar konusunda ipucu verir. Kapı birden kendi kendine kapanınca, kadın şok olur. Kadın şok içinde başka bir kapıya yönelir. Kapıyı açtığı anda, yüzleri pencereye dönük dört kadının, bir mevtanın başında ağıt yaktığını, kadının öznel açısından görürüz.* Kadın içeri doğru ilerler. Biçim bizi karakter bilgisiyle sınırlar. Biz de kadın gibi orda oturanların yüzünü göremeyiz. Kadın tam adımını atacakken, siyah başörtülü kadın yüzünü döner. Onun aslında cin olduğu anlaşılır. Kamera patlayan bir ses eşliğinde deforme edilmiş cinin yüzüne zoom-in yapar. Bu sahne karakter bilgisiyle sınırlanan seyirci de şok etkisi yaratır. Ayrıca filmin baskın estetiği de ortaya çıkar.* Ekran kararır. Syuzhet, anlatının jenerik sekansında gördüklerimiz üzerine şekilleneceğini düşündürtse de, bu kadını anlatının üçüncü bölümüne kadar bir daha görmeyiz. Kadının yaşadıklarına dair boşluk ise hiçbir zaman kapanmaz. Ekranın kararmasıyla birlikte

*Arkası dönük kadın/kadınlar Mestçi'nin önceki filmlerinde de kullandığı bir görsel motiftir.

* Her bir korku filminin, baskın estetiği ilk sahnelerden itibaren bellidir, bu da izleyiciyi gelecek efektlere hazırlar(Cherry. 2014: 92).

anlatıcı ses duyulmaya başlar.* Bu ses, Sedat karakterine aittir. Ekran tekrar açıldığında, bir masanın başında oturmuş anılarını Sedat'ı görürüz. Çocukken kendilerine anlatılan korkunç hikayelerden bahseder. Masanın üzerinde duran, Kader ve Orhan ile çekilmiş fotoğrafları kompozisyonel güdülemeye güzel bir örnektir. Syuzhet böylelikle ana karakterleri tanıtır. Daha sonra yedi yıl önce başlarına gelen korkunç olayı anlatmaya başlar. Olayı anlatmaya, kardeşi Kader ve en yakın arkadaşı Orhan'ın nasıl tanışıp evlendiklerinden bahsederek başlar. Bu esnada Kader ve Orhan'ı düğün gecesi yatakta otururken görürüz. Ses kuşağı yine sahnenin gerilimli atmosferini oluşturmada önemli bir etken olarak dikkat çekicidir. Ekran kararır. Kararan ekranda filmin adı yazar. Ekran tekrar açıldığında iş yerinde bir çalışanı, sigara içtiği için azarlayan Orhan'ı görürüz. Orhan adama derdini anlatamayınca adamın çıkışını vermeye karar verir. Adam borçları olduğunu söylese de fayda etmez. Akşam olduğunda neden canının sıkın olduğunu soran Kader'e iş yerinde tatsız bir olay yaşadığından bahseder. Orhan ve Kader yemek yemek için kalktıklarında, merdiven dibinde üzerinde ışık hareleri süzülen bir kapı görürüz. Tam bu esnada, ses kuşağındaki duygusal müzik kesilir. Gerilimli bir ses duyulur. Syuzhet, kamera ve ses kuşağının yardımıyla kompozisyonel güdüleme yaparak, o odayla ilgili bir gelişme olacağını ima eder. Kader ve Orhan, yemek yedikten sonra "büyülü ağaç" adını verdikleri bir ağaca giderler. Ağacın dibinde otururken, o ağacın kendileri için önemi üzerine konuşurlar. Orhan Kader'e abisinin sabah onu alacağını söylediğinde Kader, doktora gebelik kontrolüne gideceği, bu akşam onun için bu ağaca gelmek istediğini söyler. Ekran kararır, sahne boyunca devam eden duygusal müzik bozularak kesilir. Gerilimli bir ses duyulur. Ekran tekrar açıldığında Orhan'ın işten kovduğu adamı görürüz. Adam kendini asarak intihar eder. Syuzhet, seyirciye vermek istediği fabula bilgisini, kameranın oradaki varlığı ile sunar. Böylelikle bilgiselliğin derecesini artırarak, seyircinin anlatının nasıl ilerleyeceğine dair tahminler yürütmesini sağlar. Ertesi gün adamın karısı hesap sormak için, Orhan'ın iş yerine gider. Kadın Orhan'a elindeki kara toprağı göstererek "senin kaderinde böyle karanlık olsun" der. Alper Mestçi'nin korku – dram şeklindeki reçetesi bu filmde de karşımıza çıkar. Bu esnada yolda giden Sedat, Kader ve Sedat'ın oğlunu görürüz. Sedat'ın oğlu Kader'e mühendis olup uçak yapmak istediğini söyler. Daha sonra Sedat, iş yerindeki haberi alır. Tam geri döndüğü esnada, arabaya bir kamyon çarpar. Ekran kararır. Syuzhet bilgiselliği ve iletişimselliği kısıtlayarak kazanın sonucunun ne olduğuna dair boşluk yaratır. Sedat anlatıcı olarak tekrar devreye girer. Kazanın üzerinden üç ay geçmiştir. Syuzhet, boşluğu sürdürerek merak ögesini devam ettirir. Sedat hayatta unutamadığı üç an olduğunu söyler. Bunlardan ilki, karısı Melek'i kaybettiği an, diğeri kaza esnasında oğlu Mehmet'in ona seslendiği an, üçüncüsü ise kazadan aylar sonra bir Cuma gecesi Kader'i o evde gördüğü andır. Syuzhet, yeni boşluklar yaratır. Sedat'ın Kader'i o evde gördüğü an, neden korkunçtur. O güne kadar neler yaşamıştır. Ekran kararır. Kararan

* Alper Mestçi anlatıcı sesi, *Musallat'tan (2007) sonra ilk kez kullanır.*

ekranda “pazartesi” yazar. Syuzhet, cumaya kadar olan olayları günlere bölerek anlatır. Ekran tekrar açıldığında, evde uyuyan Kader’i ve onun başında bekleyen Orhan’ı görürüz. Orhan, Kader’in başında ağlarken eski günleri düşünmektedir. Sahne flashbackler ile bölünür. Syuzhet, iletişimselliğin derecesini artırarak Orhan’ın Kader’e büyük bir sevgi duyduğu bilgisini, seyirciye verir. Bu esnada Kader uykudan uyanır. Işığı görünce korkar. Bizde, onun öznel açısından deforme edilmiş şekilde ampulü görürüz. Duygusal müzik kesilir. Çınlama benzeri bir ses duyulur. Syuzhet iletişimselliği sürdürür. Bunun üzerine Orhan ışıkları söndürür. Orhan’ın ışığı söndürmesiyle, ses kesilir. Kader sakinleşir. Bu esnada telefon çalar. Arayan Sedat’tır. Ancak Orhan cevap vermez. Syuzhet kameranın oradaki varlığı ile yine vermek istediği bir fabula bilgisini verir. Sedat ve Orhan’ın arası kötüdür. Sedat evden çıktığı esnada oğlunu görürüz. Bir tekerlekli sandalyede oturmaktadır. Syuzhet kazanın akıbetine dair boşluğu doldurur. Orhan, karısı Melek’in mezarının başına gidip onunla dertleşir. Syuzhet kurgu yardımıyla korku ve dram türleri arasında yine geçiş yapar. Sonraki sahnede evde gaz lambası yakan Orhan’ı görürüz. Duygusal müzik kesilir. Ses kuşağında art arda kurgulanmış sesler, gerilim hissi yaratır. Orhan pencereden dışarı baktığı esnada, dışardan eve bakan Sedat’ı görür. Perdeyi kapatır. Daha sonra üst kattan bir elbise alıp aşağı iner. Kader’e onu bu elbiseyle görmeyi çok özlediğini söylediğinde, Kader hiçbir şey bilmediğini söyler. Orhan “hatırlayacaksın” der. Syuzhet, Kader’in hafıza kaybı yaşadığı bilgisini vererek seyirciyi yanıltır. Sonraki Sedat’ı görürüz. Tam yatağa girecekken bir ses duyup arkasına bakar. Ses kuşağı yine gerilimin önemli bir parçası olarak dikkat çeker. Sedat oğlunun oyuncağının düştüğünü görür. Ancak oğlu uyumaktadır. Tam bu esnada içerden garip bir ses gelir. İçerdeki soba borusu kendi kendine ayrılır. Sedat ne olduğuna bakmak için odadan çıktığında kamera Sedat’a ilişerek onu takip etmeye başlar. Oldukça iletişimsel bir sahnedir. Syuzhet bu şekilde gerilim duygusunu sürdürür ve bizi karakter bilgisiyle sınırlar. Sedat salona gittiğinde tüm eşyaların dağıldığını görür. Halıya baktığında ise garip bir şekil görür. Tam bu esnada annesi arkasından gelip ışığı açar ve ne olduğunu sorar. Her şey normale döner. Sonraki sahnede, yatakta uzanan Kader’i görürüz. Orhan yanında uyumaktadır. Kader yataktan kalkar. Kamera Kader’i takip ederek ona ilişir. Kader odadan çıktığında tam karşı açısından ona zoom-in yapan kamera açısı dikkat çekicidir. Kenarları deforme edilmiş bu plan ilk bakışta nesnel gibi görünse de *Musallat* (2007)’de gördüğümüz cinin öznel açısını hatırlatır. Bu esnada ses kuşağında duyulan fısıltı ve okumalar da dikkat çekicidir. Kader merdivenlerden aşağı inip merdiven dibinde (daha önce kompozisyonel güdülemeye gördüğümüz) kapıyı yumruklamaya başlar. Bu esnada deforme edilmiş bir erkek sesi duyulur.* Kader kapıyı yumruklarken evin ışıkları da yanıp sönmeye

*Aytekin’in (2016:53) *Dabbe serisi için yaptığı değerlendirme, Siccin serisinde de karşımıza çıkar. Cinler, elektronik kulağı tırmalayan, daha erkeksi, öfkeli intikam duygusunu hissettiren, kibirli ve tok bir sesle konuşmaktadır.*

başlar. Bu esnada Kader korkunç bir yaratık görür. Kader'in yüzü de deforme edilir. Ses kuşağında ardı ardına patlamalar duyulur. Biçim ilk kez bu sahnede saldırganca deforme edilir. Orhan gelip Kader'i sakinleştirir. Her şey normale döner. Orhan Kader'e o odada kötü şeyler yaşadığını, o odadan uzak durması gerektiğini söyler. Syuzhet yeni boşluklar yaratır. Kader ve Sedat'ın başlarına gelenlerin nedeni nedir ve Kader o odada ne yaşamıştır. Anlatının birinci bölümü burada sonlanır.

Anlatının ikinci bölümü syuzhetin bilgiselliği en çok kısıtladığı bölümdür. Kader ve Sedat'ın başlarına dehşetengiz olaylar gelmeye devam eder. Orhan Kader'i sakinleştirdikten sonra bir yere gidip büyü yapmaya başlar. Ses kuşağında, Orhan'ın fısıltılarının yanında değişik seslerle yaratılan karmaşa sahnenin gerilim duygusunu destekler. Orhan'ın büyü yaparken ne söylediği anlaşılmaz. Syuzhet burada bilgiselliği ve iletişimselliği kısıtlayarak yeni bir boşuk yaratır. Ayrıca syuzhet Orhan'ın nerede büyü yaptığını da göstermez. Bu durum boşluğu sürdürerek merak ögesini devam ettirir. Orhan daha sonra bahçeye çıkıp evin etrafına bir şerit halinde kireç benzeri bir şey döker. Ekran kararır. Kararan ekranda "salı" yazar. İş yerinde yemek yiyen Sedat'ı görürüz. Orhan yanından geçer ancak konuşmaz. Sedat'ın beraber yemek yediği arkadaşı oğlu Mehmet'i sorar. Sonraki sahnede evde oturan Kader'i görürüz. Ses kuşağında yine farklı sesler üst üste kurgulanarak gerilim duygusu yaratılır. Gündüz olmasına rağmen evin bütün perdeleri kapalıdır. Evin her yerinde gaz lambaları yanmaktadır. Kader garip garip etrafa bakmaktadır. Kader evin içinde sanki hiç tanımadığı bir yermiş gibi gezinir. Ses kuşağı da bu yabancılik duygusunu destekler. Aynadan kendine baktığı plan da dikkat çekicidir. Kendine de yabancı biriymiş gibi bakar. Daha sonra pencereden dışarı baktığında iki kadın görür birden perdeyi kapatır. Sonraki sahnede, köy evine benzer bir evin mutfağında yemek hazırlayan yaşlı bir adam görürüz. Aynı evin salonunda yaşlı bir kadın konuşurken görürüz. Kadın kendi bir yere odaklanmış bakmaktadır. Bu esnada ses kuşağının kadının iç sesini vermesi iletişimselliğin derecesini artırır. Bir süre sonra kadının baktığı şeyin Orhan ve Kader'in düğün fotoğrafı olduğunu görürüz. Kadının "beynini yediler oğlumun" sözünde bu kişilerin Orhan'ın anne ve babası olduğunu anlarız.* Orhan'ın babası yemeğini vermek için odaya gittiğinde Orhan'ın annesinin kaçtığını görür. Arkasından gidip onu eve sokar. Sonraki sahnede, tekrar evin içinde gezinen Kader'i görürüz. Kader evin içinde gezinirken Orhan'ın kendisine geçmiş ile ilgili anlattığı şeyleri aklından geçirmektedir. Kamera Kader'e ilişir. Yine iletişimselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Zaman zaman Kader'in öznel açısından görürüz evin içini. Ayrıca yamuk açıyla Kader'e ilişen kamera, tepe açısından yapılmış çekimler, Kader'in eve karşı duyduğu yabancılik hissini görsel bir motife dönüştürür. Kader'in, önceki gün Orhan'ın giymesini istediği elbiseye baktığı an, patlayan bir ses eşliğinde, kendi giyiminde yüzü

**Annenin erkek çocuğuna karşı hissettiği kıskançlık duygusu, Alper Mestçi'nin Üç Harfliler Üç: Karabüyü filminde, filmin ana teması olarak karşımıza çıkarken, burada yan tema olarak karşımıza çıkar.*

deforme edilmiş korkunç bir yaratık çıkar karşısına. Biçim yine saldırgan bir tutum izler. Kader ne olduğunu anlayamadan korkuyla oradan uzaklaşır. Kendinden geçer. Yatak odasına gidip elbise dolabını dağıtır. Bir süre sonra Orhan eve gelir. Elinde içinde Orhan'ın anne ve babasının olduğu düğün fotoğraflarına bakan Kader'i görür. Ne olduğunu sorar. Kader'e fotoğraftakilerin anne ve babasını olduğunu, annesi evlenmelerini istemediği için bir süredir görüşmediklerini söyler. Bunun üzerine Kader kendi anne ve babasının fotoğrafı olup olmadığını sorar. Orhan cevap vermez. Bu esnada aşağıdan (kova sesi) garip sesler duyulur. Orhan bakmak için aşağı iner. Orhan aşağı indiğinde, sesin dışardan geldiğini anlayıp dışarı bakar. Dışarda, Orhan görünümünde bir cin ve kadın görünümünde bir cin vardır. Orhan Arapça bir şeyler söyler kendi kendine. Syuzhet bunu alt yazıda vermeyerek iletişimselliği kısıtlar. Bu şekilde yeni bir boşluk yaratır. Dışardakiler kimdir? Sonraki sahnede yolda yürüyen Sedat'ı görürüz. Bu esnada Orhan evin bahçesine muska benzeri bir şeyler gömer. Tam bu esnada oradan geçen Sedat, Orhan ile konuşmaya çalışır ancak Orhan tersleyip kovar. Orhan daha sonra eve gidip, Kader'i evden çıkmaması konusunda tembihler. Orhan, Kader'e bakıp gözyaşları içinde şiir okur. Yine duygusal bir sahnedir. Sonraki sahnede oğlunu uyutan Sedat'ı görürüz. Sonraki sahnede büyü yapan Orhan'ı görürüz. Syuzhet yine Orhan'ın Arapça olarak okuduğu duaları alt yazıda vermeyerek iletişimselliği kısıtlar. Ses kuşağında yine farklı sesler üst üste bindirilir. Orhan, elindeki makasla Kader'in fotoğraftaki gözlerini oyar. Daha sonra fotoğrafın arkasına bir işaret çizer ve fotoğrafı ateşe tutar. Tam bu esnada, sahne yüzü deforme edilmiş Kader'in görüntüsüyle bölünür. Bu esnada uykudan sıçrayan Sedat'ı görürüz. Kader'in kendisine "kurtar beni!" diye seslendiğini duyar. Syuzhet bilgiselliği kısıtladığı için, Orhan'ın Kader'i korumak için bunları yaptığı varsayımı gelişir. Sedat uykudan uyandığında oğlunun yatakta olmadığını görür. Bu esnada salondan garip sesler gelir. Ses kuşağında ise, yine art arda kurgulanan karmaşık sesler duyulur. Sedat salonda oğlunun tekerlekli sandalyesine oturmuş ileri geri giden annesini görür. Bizde Sedat'ın öznel açısından görürüz ve kamera Sedat'a ilişir. Oldukça iletişimsel bir sahnedir. Sedat'ın annesinin yüzü deforme edilmiş, korkunç bir yaratığa dönüşmüştür. Bir süre sonra ayağa kalkar ancak normal bir insan gibi hareket etmez. Onu hareketlerine eşlik eden ses ise yine iletişimselliği üst seviyeye çıkarır. Sedat şok içinde annesine bakarken, Kader'in çığlık atarak üzerine geldiği görür. Biçim yine saldırgan bir tutum izler. Sedat uykudan sıçrar. Syuzhet, rüya içinde rüya klişesini kullanır. Sedat kalktığında ilk işi oğluna bakar. Oğlu karşısında uyumaktadır, ancak tekerlekli sandalyesi yoktur. Az önceki tekerlekli sandalye sesini tekrar duyar Sedat. Kamera Sedat'a ilişerek bizi karakter bilgisiyle sınırlar ve iletişimselliği üst seviyeye çıkarır. Sedat salona gittiğinde tekerlekli sandalyenin orada olduğunu görür. Ayrıca, koltuklardan biri devrilmiştir. Sedat annesinin odasına gider. Annesinin uyuduğunu görür. Ekran kararır. Kararan ekranda "çarşamba" yazar. Sedat, Orhan'ın yanına gidip vaziyetini anlatır. Orhan karşılık vermeyince öfkelenip Orhan'a bağırmaya başlar. Bunun üzerine

sinirlenen Orhan, Sedat'ı boğazından tutup "sen benim Kader'imi aldın" der. Bilgisellik kısıtlandığı için Orhan'ın hafıza kaybını kastettiğini düşünürüz. Sonraki sahnede çocukluk fotoğraflarına bakan Kader'i görürüz. Ses kuşağında duyulan müzik Kader'in yabancılık duygusunu vurgulaması açısından dikkat çekicidir. Kader evin içinde sesler duyup yerinden kalkar. Mutfığa gider. Mutfak dolabına asılmış muska benzeri bir şey görür. Ses kuşağında yine belli belirsiz sesler, fısıltılar ve okumalar art arda kurgulanmıştır. Elini muskaya attığında biçim deforme edilir. Geçen gün gördüğü yaratığı ve yüzü deforme edilmiş kendisini görür. Elini çektiğinde her şey normale döner. Daha sonra, içinde böceklerin gezdiği bir leğen görür. Sonraki sahnede oğluna resim yaptıran Sedat'ı görürüz. Bu sahnede Sedat'ın oğlunun konuşmadığı anlaşılır.* Kapı çalınır, Sedat bakmak için kapıyı açar. Ancak kimseyi göremez. Ses kuşağında yine gerilim duygusu yaratılır. Sedat annesine baktığında annesinin içerde olduğunu görür. Tam bu esnada sivrisinek sesi duyulur. Sedat oğlunun tekerlekli sandalyesinin devrildiğini görür. Salona koştığında duvardaki garip kadın resmine dokunan oğlunu görür. Sedat'ın gelmesiyle çocuk yere düşer. Sonraki sahnede büyü yapan Orhan'ı görürüz. Orhan'ın söylediği şeyler yine alt yazıda verilmeyerek boşluk sürdürülür. Orhan'ın büyü yaptığı yerde önceki sahnede Sedat'ın oğlunun duvarda gördüğüne benzer bir resim görürüz. Orhan bu kez büyüde anne ve babasının fotoğrafını kullanır. Sonraki sahnede Orhan'ın annesini soğan doğrarken görürüz. Bir süre sonra kalkıp duvarda asılı olan Orhan ve Kader'in düğün fotoğrafını ters çevirip Kader'e beddua etmeye başlar. Daha sonra Orhan'ın babası bunu görüp fotoğrafı düzeltir. Kader'in başına gelenlerin Orhan'ın annesiyle ilgili olup olmadığına dair bir varsayım gelişir. Daha sonra kapı çalar gelen Orhan'dır. Kader'i neden getirmediğini soran annesine Kader'in hasta olduğunu söyler. Annesi Orhan'ın yanında Kader'i seviyormuş gibi davranır. Orhan bir süre sonra lavaboya gider. Hazırladığı büyüü lavabo aynasının arkasına koyar. Bu esnada yine Arapça bir şeyler söyler ancak alt yazı da verilmez boşluk sürdürülür. Sonraki sahnede annesi ve oğluyla salonda oturan Sedat'ı görürüz. Sedat sigara içmek için kapının önüne çıktığında, annesi arkasından gelip Veysel Hoca diye birinden bahseder. Sedat annesini azarlayıp içeri gider. İçeri gittiğinde annesinin salonda oturduğunu görür. Bu sahne Gizem Şimşek'in Alper Mestçi filmlerindeki kimi cinlerin aslında karakterlere yardım ettiği tespitini hatırlatır. Sonraki sahnede uykudan uyanan Kader'i görürüz. Kader Orhan'ın kendisine seslendiği duyar. Ses kuşağında fısıltı ve okumalar birbirini izler Kader kapıya çıktığında Orhan onu alıp büyüü ağaca götürür. Kader ve Orhan büyüü ağaca doğru giderken Orhan Kader'e o ağacın yanında şahit oldukları bir olayı anlatır. Daha sonra Orhan bir anda kaybolur. Bu esnada kamera Kader'i tepe açısından görür. Bu açı sahnenin yarattığı tekinsizlik duygusunu destekler. Daha sonra kamera

**Korku unsurunun bir parçası olarak, konuşamayan karakterlere, Alper Mestçi'nin önceki filmlerinde de sıkça rastlarız. Siccin'de (2014) Nisa'nın annesi, Siccin 2'de (2015) Hicran'ın babaannesi, Üç Harfliler Üç: Karabüyü'de (2016) ise Kadir'in babası konuşamayan karakterlerdir.*

Kader'e ilişerek onu takip etmeye başlar. Bu durum iletişimselliği üst seviyeye çıkardığı gibi bizi karakter bilgisiyle de sınırlar. Kader ağacın yanına gittiğinde ateşin ortasında kefenin içinde bedenler ve bir kefene sarılmış Orhan'ı görür. Şok olur. Orhan kefenin baş kısmını açtığında içinde korkunç bir yaratık olduğunu görürüz. Yaratığın çığlık atmasıyla beraber ses kuşağı da deforme edilir. Biçim yine saldırgan bir tutum izler. Bu esnada Orhan uykudan sıçrar. Bunun tam Orhan'ın rüyası olduğunu düşündüğümüz an, Kader'in uykuda çırpındığını görürüz. Rüya sahnesine döneriz. Orhan Kader'e Arapça bir şeyler söylerler. Kader uykudan sıçrar. Orhan'a sarılır. Syuzhet iletişimselliği üst seviyeye çıkararak Kader'in rüyasını verse de, bilgisellik kısıtlı olduğu için bu rüyayı anlamlandırmakta zorlanırız. Oysa rüya sahnesi anlatıyı ilerleten temel fabula bilgisini içermektedir. Ekran kararır. Kararan ekranda "perşembe" yazar. Sonraki sahnede işyerinde çalışan Sedat'ı görürüz. Bir süre sonra Kadir yanına gelir. İyi olmadığını fark ettiğini söyler. Veysel Hoca'ya gitmesini önerir. Sedat daha önce annesinden de duyduğu bu ismi Kadir'den duyunca şaşırır. Sonraki sahnede Sedat eve gider. Annesi, Kadir'in karısının uğradığını Veysel Hoca'nın akşama onları beklediğini söylediğini anlatır. Sonraki sahnede eve giden Orhan'ı görürüz. Orhan eve gittiğinde, Kader'in giymesini istediği kıyafeti giydiğini görür. Duygusal bir müzik başlar. Silinmelerle ilerleyen romantik bir sahnedir. Sevişirler daha sonra Orhan Kader'i yıkar. Sonraki sahnede Veysel Hoca'nın evine giden Sedat ve oğlunu görürüz. Kapıyı açan küçük kız Sedat'ın oğluna "hoş geldin Mehmet" der. Sedat oğlunun adını nerden bildiğini sorduğunda, dedem söyledi der. Veysel Hoca kapıya çıkıp onları içeri alır. Anlatının ikinci bölümü de böylelikle sonlanır.

Anlatının üçüncü bölümüne syuzhetin bilgiselliği damgasını vurur. Syuzhet tuttuğu tüm fabula bilgisini yavaş yavaş serbest bırakır. Veysel Hoca Arapça yazılar yazdığı kağıtları önündeki suyun içine atar. Bu sahnede dikkat çeken en önemli nokta tepe açısından yapılmış "cinin öznel açısı" çekimleridir.* Veysel Hoca önündeki suyu karıştırmaya başlayınca Kader'in gördüğü yaratığı görür. Daha sonra Kadir'e dün kendisini ve oğlunu cinlerin ona gösterdiğini söyler. Daha sonra Fatiha Suresi'ni okur ve cinlerle ilgili İslami bir öykü anlatır.* Veysel Hoca Sedat'a ve oğluna cinlerin musallat olduğunu, oğlunun bünyesi zayıf olduğu için onu kullandıklarını söyler. Asıl dertlerinin onlarla olmadığını onlardan bir konuda araçlık yapmalarını istediklerini söyler. Veysel Hoca yardım edeceğini söyler. Ancak kendisinin de birinden yardım alması gerektiğini, yarın tekrar gelmelerini söyler. Sonraki sahnede Kader'in saçlarını tarayan Orhan'ı ve Kader'i görürüz. Sonraki sahnede Orhan'ın anne ve babasını görürüz. Orhan'ın babası uyumaktadır. Annesi ise uyanıktır. Fısıltı ve okumalar duyulur. Orhan'ın annesi kalkıp yürmeye başlar. Kamera Orhan'ın annesine ilişerek onu takip eder.

*Bu planlar *Musallat'taki* (2007) *Suat* karakterinin, *Hacı Burhan'a* gittiği sahneyi hatırlatır.

**Alper Mestçi'nin* filmlerinde sıkça gördüğümüz *Havas Alimi* ve onun anlattığı İslami hikaye böylelikle bu filmde de karşımıza çıkar.

Orhan'ın annesi Orhan'ın lavabo aynasının arkasına koyduğu şeyi çıkarır ve keserek klozete atar. Syuzhet bu sahnede daha sonra kullanacağı bir ekme yapar. Sabah olur. İş yerinde çalışan Orhan ve Sedat'ı görürüz. Orhan Sedat'ın yanına gelip ondan özür diler. Yarın akşam için onu ve oğlunu yemeğe davet eder. İki defa aynı cümleleri kurunca Sedat şaşırır. Sonraki sahnede Veysel Hoca'nın kapısını çalan orta yaşlı bir kadın görürüz. Kadın jenerik sekansında gördüğümüz kadındır. Jenerik sekansında gördüğümüz kadının anlatı içindeki işlevini görürüz. Syuzhet böylelikle yarattığı bir boşluğu doldurur. Kadın Veysel Hoca'nın yanına oturur ve "geldiler" der. Veysel Hoca'nın yardımına başvuracağı kişi bu kadındır. Sonraki sahnede Orhan'ın annesini görürüz. Dolu bir kovanın önünde kendinden geçmiş bir şekilde oturmaktadır. Yine garip sesler, fısıltılar ve okumalar birbirini izler. Sonraki sahnede Veysel Hoca'nın karşısında oturan Sedat ve oğlunu görürüz. Veysel Hoca'nın söylediği Arapça sözleri Sedat tekrar eder. Cinin öznel açısı tekrarlanır. Daha sonra kadın konuşmaya başlar. O da Arapça konuşur. Syuzhet alt yazıda vermeyerek boşluk yaratır. Kadın Sedat'ın oğluna bakarak Arapça sözler söyler. Kadın hızlandıkça kurguda hızlanır kamera titremeye başlar. Ses kuşağında patlamalar duyulur. Oldukça iletişimsel bir sahnedir. Kadın anlatının başından beri olan şeyleri görür. Sahne kadının gördükleriyle bölünür. Sedat'ın oğlunun yüzü deforme edilir. Sonraki sahnede Orhan'ın annesini görürüz. Hala kendinden geçmiş bir şekilde durmaktadır. Sonraki sahnede Veysel Hoca'nın evinin salonunda duran Mehmet ve Veysel Hoca'nın torununu görürüz. Kız elindeki uçağı Mehmet'e gösterirken Veysel Hoca'nın sesi duyulur. Sedat'a yapması gerekenleri anlatır. Bu sahnede kızın elindeki uçak kompozisyonel güdülemeye güzel bir örnektir. Çünkü birinci bölümde Mehmet Kader'e uçak yapmak istediğini söylemiştir. Daha sonra Veysel Hoca ve Sedat'ı görürüz. Veysel Hoca, elindeki muskayı göstererek "her akşam gittiğin ama giremediğin bir ev var, o evde buna benzer bir muska var, onu yok et" der. Bu muska, filmdeki görsel motiflerden biridir. Gece cinlerin kendisiyle iletişime geçeceğini söyler. Bu ev Orhan ve Kader'in evidir. Veysel Hoca Sedat'a durumun tahmin ettiklerinden de vahim olduğunu, oevde çok korkunç şeyler göreceğini söyler. Sonraki sahnede Orhan'ın annesini görürüz. Kamera yine kadına ilişerek takip eder. Orhan'ın annesi elindeki taşla kümesteki tavukları öldürür. Daha sonra elindeki taşla kocasını öldürür. Tam bu esnada Orhan olanları hissedip uykudan sıçrar. Syuzhet birkaç sahne önce yaptığı ekmeği kullanır. Orhan'ın annesi Orhan'ın lavabo aynasının arkasına koyduğu muskayı yok ettiği için bunlar olur. Bunu ona cinler yaptırır. Orhan anne ve babasının evine gider. Sonraki sahnede uyuyan Sedat'ı görürüz. Sedat bir kovanın kulpunun kovaya vurulma sesini duyar. Kovanın kulpunu Mehmet görünümündeki bir cin kovaya vurmaktadır. Daha önce, Orhan ve Kader'in evinde kapalı odada duyduğumuz bu ses filmdeki motiflerden biridir. Ayrıca kova anlatıdaki bir diğer görsel bir motiftir. Sesi duyan Kadir uykudan uyanır. Cinlerden beklediği haber gelmiştir. Evden çıkar. Dışarda duran kovayı görür. Sonraki sahnede anne ve babasının evine giden Orhan'ı görürüz. Kamera Orhan'ı takip ederek

merak ögesini devam ettirir. Orhan yatak odasına gittiğinde kafası yarılmış babasını görür. Evin içinde annesini aramaya başlar. Kova motifi tekrarlanır. Orhan aşağı indiğinde annesinin de öldüğünü görür. Sonraki sahnede yolda giden Sedat'ı görürüz. Bir evin önünde oturmuş kova kulpunu, kovaya vuran iki cin görür. Hemen oradan uzaklaşır. Daha sonra Orhan'ın evine gider. İçeri girdiğinde karşısında duran Kader'i göremez. Syuzhet çok önemli bir fabula bilgisini bu sahnede serbest bırakacaktır. Kader'de şaşkınlık içinde Sedat'a bakar. Sedat, Orhan'ın evindeki girilmeyen odaya girer. Kapıyı açar açmaz kötü bir koku alır. Orhan içeri girdiğinde Orhan'ın büyü yaptığı şeyleri görür. Şok olur. Syuzhet tuttuğu bir fabula bilgisini böylelikle serbest bırakır. Orhan'ın büyü yaptığı yer bu odadır. Sedat biraz daha ilerledikten sonra üzeri örtülü şeyi açar. İçinde muska bağlanmış bir kefen görür. Veysel Hoca'nın dediklerini hatırlar. İletişimsel bir sahnedir. Sedat kefeni açtığında kardeşi Kader'in çürümüş cesedini görür. Sedat'ın muskayı ateşe atmasıyla kurgu hızlanır. Kamera sallanmaya başlar. Ses kuşağında ardi ardına patlamalar duyulur. Sedat'ın arkasında duran Kader kendinden geçer. Görüntü ve ses kuşağı deforme edilir. Kader'in daha önce gördüğü yaratık/cin onu alıp götürür. Sedat gördükleri karşısında şok olur. Eve gelen Orhan "Sedat ne yaptın!" diye bağırarak içeri girer. Sedat anlatıcı olarak son kez devreye girer. Bu olayı kaleme alan Sedat'ı görürüz. Syuzhet, tuttuğu tüm fabula bilgisini Sedat aracılığıyla serbest bırakır. Sedat Orhan'ın kendisine tüm gerçekleri anlattığını söyleyerek söze başlar. Kader'in o kazada öldüğünü söyler. Flashbackler sahneyi böler. Orhan'ın bu durumu kabullenmeyerek Kader'i mezardan çıkardığını, daha sonra büyü yaparak Kader suretinde bir cini bu aleme hapsedtiğini söyler.* Daha sonra diğer alemdeliklerin kızlarını geri almak için uğraştıkları ancak Orhan'ın hakim olduğu ilim ile buna engel olduğunu söyler.* Orhan'ın ailesinin başına gelenlerin nedeni de cinlerin Orhan'dan intikam almak istemeleridir. Aynı şekilde Sedat'ın başına gelenlerin nedeni de cinlerin onu aracı yapmak istemeleridir. Sedat daha sonra bu olaydan sonra oğlunun mucizevi bir şekilde iyileştiğini Orhan'ın ise ortadan kaybolduğunu söyler.* Son sahnede Kader'in mezarı başında duran Orhan'ı görürüz. Biraz ilerisinde ise Kader oturmaktadır. Ezan sesi duyulur ve ekran kararır. Kararan ekranda Ebu Bekr-i Şibli'den yapılan bir alıntı görürüz. Alıntıda Hz Muhammed'in cinlerle evlenmeyi yasakladığından söz edilmektedir. Syuzhet anlatının sonunda dini bir referans vererek anlatının inandırıcılığı artırmaya çalışır.

*İnsan ve cin arasındaki aşk, Alper Mestçi'nin *Musallat* (2007) filminde ana tema, *Siccin* (2014) filminde ise yan tema olarak karşımıza çıkar.

**Siccin 3* temasıyla, adeta yerli bir *Faust* uyarlamasıdır. (Şimşek, 2016).

*Film, Sedat'ın oğlunun iyileşmesiyle nispeten olumlu sonlanarak diğer Alper Mestçi filmlerinden ayrılır.

4.6. Üç Harfliler 3: Karabüyü

4.6.1. Üç Harfliler 3: Karabüyü Filminin Künyesi ve Öyküsü

Yapım Yılı: 2016

Senaryo ve Yönetmen: Alper Mestçi

Yapımcı: Muhteşem Tözüm, Kemal Kaplanoglu

Görüntü Yönetmeni: Serdar Armutlu

Öyuncular: Seda Oğuz, Deniz Gündoğdu, Metin Yıldırım, Özay Fecht, Merve Ateş

Dilek ve Kadir, kiracı olarak yeni bir eve taşınırlar. Ev sahibi Alev, anne ve babasının ölümünden sonra o evde oturmak istememiş, evi kiraya vermiştir. Alev de evlidir ve ortaokula giden bir kızı vardır. Ayrıca, Alev ve Kadir arasında gizli bir ilişki vardır. Alev'in kira sözleşmesini almaya geldiği gün, Kadir'in annesi de ziyarete gelir. Dilek ve Alev'in çay içtikleri bardakları gizlice çantasına koyar. Eve gidip yatalak kocasının bacağı keserek aldığı kan ile her ikisine de büyü yapar. Büyünün etkisini göstermesiyle Dilek ve Alev dehşetengiz olaylar yaşamaya başlarlar. Dilek ve Alev, başlarına gelen dehşetengiz olaylara bir anlam veremezler. Alev, bir arkadaşıyla beraber falcıya gider. Falcı üzerinde bir büyü olduğunu, Kadir'den uzak durması gerektiğini söyler. Ayrıca Kadir'in annesinin de Kadir için her gün ağladığını söyler. Alev bunun üzerine Kadir'in annesini ziyarete gider. Kadir'in annesi Alev'e, Kadir'in daha önceden Dilek'in kız kardeşi Elif ile ilişkisi olduğunu, ancak Elif'in aklını yitirmesiyle birlikte ablası Dilek ile evlendiğini, ancak kendisinin bu evliliği hiçbir zaman onaylamadığını söyler. Dilek gittikten sonra, Kadir'in annesi son bir büyü yapacağını ve bu gecenin Dilek'in Kadir'in yanındaki son gecesi olacağını söyler. Tam büyü yaparken Elif gelip onu öldürür. Kadir'in eve gelmesini sağlayarak onu da öldürür. Daha sonra ablası Dilek'in yanına gidip tüm gerçekleri anlatır. Elif, Dilek ve Alev'e Kadir'in annesi büyü yapmıştır. Çünkü Kadir'in annesi onu başka kadınlardan kıskanmaktadır. Elif bunu öğrenmesiyle beraber cinlerle işbirliği yaparak intikamını almıştır.

4.6.2. Üç Harfliler 3: Karabüyü Filminde Anlatı-Biçim İlişkisi

Üç Harfliler 3: Karabüyü filminin anlatısını, biçimsel ve içeriksel olarak bölümlemek çok mümkün olmadığı için, 90 dakikalık anlatıyı 30'ar dakikalık üç bölüm halinde inceleyeceğiz. Neoformalist açıdan incelediğimizde, syuzhetin fabula bilgisini, bilgisel ve iletişimsel olarak sunarak, sınırlanmamış anlatım yarattığı göze çarpar. Ancak sınırlanmış ve sınırlanmamış anlatım kusursuz kategoriler değildir, daha çok bir sürekliliğin iki yanındırlar (Bordwell & Thompson) Syuzhet anlatıyı ilerleten temel fabula bilgisini bilgisel ve iletişimsel olarak sunsa

da, kimi boşluklar yaratarak merak ögesinin anlatının sonlarına kadar devam etmesini sağlar. Anlatı ve biçim ilişkisine damgasını vuran unsur ise syuzhetin iletişimselliğidir. Kamera özellikle karakterlerin başlarına korkunç olaylar geldiği anlarda, karakterlere ilişir. Bu durum merak ögesini devam ettirerek gerilimin uzamasını sağladığı gibi seyircide yaratılmak istenen şok etkisinin önemli bir parçasıdır.

Anlatı jenerik sekansı ile açılır. Ekranda jenerik yazıları belirip silinirken bir mağarayı uzaktan görürüz. Mağaranın ağzında bir kadın durmaktadır. Kamera patlayan bir ses eşliğinde zoom - in yaparak mağaraya yaklaşır. Daha sonra ormanlık alana ait görüntüler ve mağaranın içini görürüz. Bu esnada ses kuşağındaki üst üste bindirilmiş belirsiz sesler, fısıltılar ve okumalar dikkat çekicidir. Mağaranın içinde duran kadın bir ses duyarak irkilir. Bu esnada yüzünü net olarak görürüz. Syuzhet jenerik sekansıyla filmin atmosferine dair izlenim edinmemizi sağlar. Ekran kararır. Kararan ekranda "bu filmdeki bazı karakterlerin isimleri yasal zorunluluktan dolayı değiştirilmiştir" yazar. Syuzhet yaşayan olayların gerçekliği iddiasıyla filmin seyirci üzerindeki etkisini üst seviyeye çıkarmaya çalışır. Ekran tekrar açıldığında müstakil bir evi dışardan görürüz. Daha sonra evin içini görürüz. Dilek ve Alev salonda çay içmektedir. Dilek, Alev'e kendi evini kiraya verip neden kirada oturduğunu sorar. Syuzhet bu sahnede önemli bir boşluk yaratır. Dilek az önce mağarada gördüğümüz kadındır. Syuzhet merak ögesini devam ettirmek için herhangi bir zaman bilgisi vermez. Dolayısıyla, jenerik sekansını Dilek'in geçmişteki ya da gelecekteki hali olarak düşünürüz. Birinci bölümün sonlarına kadar bu boşluk devam edecektir. Dilek kira sözleşmesini getirmek için salondan çıktığında, kamera aynaya yansıyan Alev'i ve Dilek ile Kadir'in evlilik fotoğrafını aynı karede gösterir. Alev evlilik fotoğrafına bakarken kamera mezopan yapar. Ses kuşağında garip bir ses duyulur. Bu plan kompozisyonel güdülemeye güzel bir örnektir. Syuzhet bu şekilde Kadir ve Alev arasında bir ilişki olduğuna dair ipucu verir. Dilek kira sözleşmesini getirdiği esnada kapı çalar. Gelen Kadir'in annesidir. Sonraki sahnede ofiste çalışan Kadir'i görürüz. Kadir, Aylin adında birini yanına çağırır. Aylin'e işle ilgili bir talimat verir. Aylin kapıdan çıkardan kamera Kadir'in öznel açısından Aylin'in kalçalarına tilt yapar. Syuzhet iletişimselliğin derecesini artırarak, Kadir karakterine dair izlenim edinmemizi sağlar. Sonraki sahnede Dilek, Alev ve Kadir'in annesini çay içerken görürüz. Kamera yakın planda çay içen ağızları gösterirken ses kuşağındaki garip sesler de dikkat çekicidir. Üçü de çaylarını bitirdikten sonra Dilek çay bardaklarını mutfağa götürür. Dilek geri döndüğünde Kadir'in annesi lavaboya gideceğini söyleyerek odadan çıkar. Ancak mutfağa gider. Kamera önemli bir anda seyirci için en uygun yerde konumlanır. Syuzhet böylelikle seyirciye önemli bir fabula bilgisini sunarak sınırlanmamış anlatımdan doğan gerilimden faydalanır. Kadir'in annesi bir süre düşündükten sonra Dilek ve Alev'in çay içtikleri bardakları alıp çantasına koyar. Daha sonra mutfağa tekrar gidip yerlerine koyacak bardak arar ancak bulamaz. Bu nedenle tepsiyi alıp yere fırlatır. Sese

koşan Dilek ve Alev'e ilaç içmek için mutfağa geldiğini, bu esnada başı döndüğü için tepsiyi devirdiğini söyler. Dilek ilaçlarını verdikten sonra taksi çağrılarını ister. Alev tanıdığı bir taksiciyi arayıp taksi çağırır. Syuzhet böylelikle daha sonra kullanacağı bir ekme yapar. Sonraki sahnede Kadir'in annesini eve girerken görürüz. Eve geldiğinde yatalak kocasını azarlar. Daha sonra bir cam parçasıyla kocasının ayağına kesik atar. Çıkan kanı peçeteyle alır. Daha sonra arka odaya gidip büyü yapmaya başlar.³ Dilek ve Alev'in çay içtikleri bardakları kırarak dua okumaya başlar.* Kamera yine önemli bir anda seyirci için en uygun yerdedir. Syuzhet yine sınırlanmamış anlatımdan doğan gerilimden faydalanır. Dilek ve Alev'e büyü yapıldığını biliriz ancak sonuçlarını merak ederiz. Bu sahnede dikkat çeken bir diğer unsur tavana ters bir şekilde asılmış olan bez bebektir. Ses kuşağı yine biçimin önemli bir parçası olarak dikkat çekicidir. Üst üste bindirilmiş sesler sahnenin yarattığı gerilimin önemli bir parçasıdır. Kocasından aldığı kanı da büyü yapımında kullanır. Sonraki sahnede Alev'in evinde Alev, Kadir ve Alev'in kızı Eda'yı görürüz. Alev'in kızı oyun oynamaktadır. Alev Kadir'e, aralarındaki ilişkinin açığa çıkmasından korktuğunu söyler. Syuzhet böylelikle ilk sahnede kompozisyonel güdülmeye ima ettiği şeyi doğrular. Alev ve Kadir arasında bir ilişki vardır. Kadir Alev'e kocasına her şeyi anlattığını söyler. Alev Kadir'in söyledikleri karşısında şok olur. Kadir'e hesap sormaya başlar. Ancak Kadir hiçbir şey demeden öylece kalır. Tam bu esnada Alev'in kızı "anne babam geldi" der. Alev uykudan sıçrar. Alev'in gördükleri rüyadır. Alev tam rahatlarken odanın içinde bir sivrisinek gezinmeye başlar. Odanın içinde gezinen sivrisinek Alper Mestçi'nin diğer filmlerinde de kullandığı bir motiftir. Durumun anormalliğine gönderme yapar. Alev uzanırken Eda'nın seslendiğini duyar ve irkilir. Eda elinde oyuncakla yatak odasının aynasına yansır. Alev kalktığında kaybolur. Alev ne olduğunu anlamak için sesin geldiği yere doğru yürümeye başlar. Kamera Alev'i takip eder. Böylelikle biçim bizi karakter bilgisiyle sınırlayarak, sahnenin yarattığı merak ve gerilim duygusunu devam ettirir. Ayrıca kameranın Alev'e ilişmesi ve yer yer onun öznel açısından yapılan çekimler izleyicide yaratılan gerilim duygusunu artırır. Ses kuşağı da yine sahnede yaratılan gerilim duygusunun önemli bir parçasıdır. Alev, evin içinde gezinmeye başlar. Önce Eda'nın odasına gider. Kapıyı açtığında tavana ters asılmış bir oyuncak bebek görür. Şok olur. Kadir'in annesinin büyü yaptığı odadaki ters asılı bebeği hatırlatır. Dilek Eda'nın odasından çıktığında kendi sesini duyar. Az önce rüyasında, Kadir ile yaptığı konuşma seslerini duyar. Salona gittiğinde rüyasında gördüğü şeylerin aynısını görür. Bir süre sonra Eda başını kaldırarak "anne babam geldi" der. Eda'nın yüzü ve sesi deforme edilmiş, korkunç bir figüre dönüşmüştür. Syuzhet biçimi deforme ederek içeriksel olarak yarattığı anormal durumu

**Mestçi'nin büyüyle ilgili vurguladığı bir diğer unsur büyüü yapacak kişinin kurbana yakın birisi olması gerektiğidir. Filmlerinde büyüün yapım ritüelinin gösterilmesi ve saç, kan, gibi kişiye ait parçaların kullanımının vurgulanmasındaki amaç gerçek büyüün, kişiye yakın biri olmadığı müddetçe uygulanamayacağının altını çizmektir (Şimşek, 2016: 302).*

destekler. Tam bu esnada Alev arkasını döner ve kocasını görür. Her şey normale döner. Bu yöntem, anlat boyunca syuzhetin en çok kullandığı korkutma yöntemidir. Kamera, karakterlerin başlarına korkunç olaylar geleceği anlarda, önce onları takip ederek gerilim duygusunu uzatır. Daha sonra karakterlerin karşısına patlayan bir ses eşliğinde deforme edilmiş figür/figürler çıkar. Alev daha sonra Eda'nın odasına gider. Her şeyin normale döndüğünü görür. Kocasına rüya gördüğünü söyler. Sonraki sahnede Kadir'in annesinin evinde, büyü yaptığı odada kaynayan bir kabın üzerinde ter asılmış bebeği görürüz. Syuzhet kameranın oradaki varlığı ile yine olacaklar konusunda tahminler yürütmemizi sağlar. Sonraki sahnede mutfakta yemek yiyen Kadir ve Dilek'i görürüz. Kadir masadan kalktığında "Elif'ten haber var mı?" diye sorar. Dilek olmadığını, onunda çok merak ettiğini söyler. Syuzhet Elif'in kim olduğuna dair bilgi vermeyerek yeni bir boşluk yaratır. Tam bu esnada kamera Dilek'i takip ederek bizi karakter bilgisiyle sınırlar. Çok kısa bir süre sonra Dilek'in sağından korkunç bir figüre dönüşmüş Kadir patlayan bir ses eşliğinde belirir. Şok olan Dilek yere yığılır. Bu planında temel amacı seyirci de şok etkisi yaratmaktır. Dilek'in sesini duyan Kadir koşup gelir. Patlayan ses kesilir. Her şey normale döner. Sabah olur. Dilek uykudan uyanıp bacağına baktığında garip bir morluk fark eder. Daha sonra aşağı inip çıkmak üzere olan Kadir'i yolcu eder. Dilek tam mutfığa doğru giderken kapı çalınır. Gelen Kadir'dir. Yanında açığı başı dağılmış bir kadın vardır. Dilek'ten kadına bir bardak su getirmesini rica eder. Dilek suyu doldurup kapıya doğru gittiğinde kimsenin olmadığını görür. Bir anlam veremez. Ses kuşağında duyulan müzik yine sahnenin atmosferini destekler niteliktedir. Dilek kapıyı kapatıp merdivenlere doğru yöneldiğinde patlayan bir ses eşliğinde yukardan bir torba düşer. Bu torba az önce kapıdaki kadının sırtındaki torbadır. Biçim yine bizi karakter bilgisiyle sınırladığı için dilek gibi bizde şok oluruz. Bu sahne *Siccin (2014)* de Nisa karakterinin başına çuval düştüğü sahneyi hatırlatır.* Üst kattan öksüren bir kadının sesi gelir. Kamera Dilek'i takip etmeye başlar. Syuzhet yine karaktere ilişerek iletişimselliğin derecesini artırır ve bizi karakter bilgisiyle sınırlar. Ses kuşağında üst üste bindirilmiş garip sesler duyulur. Dilek merdivenden yukarı çıkar. Tam yukarı çıktığında az önce gördüğü kadın kapıyı açar. Dilek ne olduğunu anlayamadan kadın yanında belirir. Kadının yüzü ve ses kuşağı deforme edilir. Dilek korkuyla kaçır. Sinek motifi tekrarlanır. Sonraki sahnede mutfakta meyve sıkıran Alev'i görürüz. Tam bu esnada kolunu sıyırıp bakar. Dilek'in bacağındaki morluğun aynısı onun kolunda vardır. Daha sonra sıkıdığı meyve suyunu Eda'ya verir. Kahvaltı eden kocası geç kaldığını söyleyerek çıkar. Ardından Eda okula gider. Alev içeri gidip uzanır. Tam bu esnada sinek sesi duyulur. Syuzhet, yine anormal bir durum olduğunu ima eder.

* "*Siccin ve Siccin 2* filmlerinde cinler her ne kadar korku unsuru olarak kullanılıyor olsalar da, dikkatle incelendiğinde aslında onların iyi cinler oldukları ortaya çıkmaktadır. İslam inancına göre, her insana doğarken bir melek ve bir cin verilir. Bu cine karin adı verilmektedir. Karin insanı etkileyebildiği gibi insan da karini etkileyebilmekte ve insan ömrü kısa olduğundan, insan öldüğünde karini dünyada kalmaktadır. *Siccin* filminde Nisa sabah namazını kılarken seccadesine düşen domuz kafasını görmesini Karin'ine borçludur; Karin'i onu tehlike karşısında uarmaktadır" (Şimşek, 2016: 304).

Mutfaktaki dolaplar kendiliğinden açılır ve içlerindeki her şey yere düşüp kırılır. Syuzhet, kameranın mutfaktaki varlığı ile bu kez karakter bilgisiyle sınırlamaz seyirciyi. Alev tam ne olduğuna bakmak için kalktığı esnada telefonu da çalmaya başlar. Mutfığa giden alev şok olur. Telefona bakmak için salona döner. Arayan kocasıdır. Okuldan aradıklarını Eda'nın servisi ile Kadir'in arabasının çarpıştığını söyler. Alev hemen telaşla okulu arar. Ancak telefondaki kadın kaza filan olmadığını söyler. Sonraki sahnede yolda yürüyen Dilek'i görürüz. Tam yürürken dışı gazete kağıtlarıyla kaplı bir dükkan dikkatini çeker. İçerden Kadir'in sesi gelmektedir. Kadir daha önceden gördüğümüz Aylin ile samimi bir halde gülüşmektedir. Ses kuşağı yine gerilimin önemli bir parçası olarak dikkat çekicidir. Dilek aralıktan Kadir'e seslenir. Ancak Kadir onu dikkate almaz. Dükkanın kapısını açmaya çalışır, ancak kilitlidir. Dükkanın diğer camındaki aralıktan bakar bu defa. Kadir ve Aylin samimi bir halde konuşmaktadır. Tam bu esnada Dilek'in öznel açısından içeriği görürüz. İletişimselliğin derecesi artar. Az sonra patlayan bir ses eşliğinde korkunç görünümlü bir figür belirir. Syuzhet seyircinin de Dilek'in yaşadığı şoku yaşamasını istediği için iletişimselliğin derecesini artırmıştır. Sonraki sahnede dağılan mutfığı toparlayan Alev'i görürüz. Bir süre sonra kapı çalar. Gelen Dilek'tir. Alev, istemeden de olsa Dilek'i içeri alır. Sonraki sahnede mağaranın içindeki kadını (Dilek) tekrar görürüz. Oyuncak bir bebeğin kopartılmış başını eline alır. Ses kuşağında yine üst üste bindirilmiş belirsiz sesler dikkat çekicidir. Syuzhet yine herhangi bir zaman bilgisi vermeyerek boşluğu sürdürür. Sonraki sahnede Dilek, Alev'e başına gelenleri anlatır. Daha sonra Alev, Eda'nın erken geleceğini söyleyerek Dilek'i gönderir. Anlatının 30 dakikalık ilk bölümü burada sonlanır.

Akşam olur. Kadir annesi ve babasını ziyarete gitmiştir. Annesine babası için bakıcı bulduğu söyler, ancak annesi kabul etmez. Kadir'in annesi ona Elif'i sorar. Ancak Kadir bir haber olmadığını söyler. Annesi Elif için çok üzüldüğünü söyleyince, Kadir sinirlenir. Syuzhet Elif'in kim olduğuna dair bir bilgi vermeyerek boşluğu sürdürür. Tam Kadir giderken babası Kadir'in dikkatini çekmek için ilaçlarını düşürür. Ancak annesi geçirir. Ayrıca bu sahnede, annesinin Kadir'i yolcu ettiği esnada ona sarılışı da dikkat çekicidir. Kadir gittikten sonra annesi gidip babasını azarlar. Ona "bunlar hep senin yüzünden" der. Syuzhet Kadir'in babasıyla ilgili bir durum olduğunu düşünmemizi sağlayarak bizi yanıltır. Ancak anlatı boyunca bu boşluğu doldurmaz. Sonraki sahnede bulaşık yıkayan Alev'i görürüz. Alev bulaşık yıkarken Dilek'in söylediklerini aklından geçirmektedir. Syuzhet Alev'in iç sesini vererek, iletişimselliğin derecesini artırır. Tam bu esnada Alev'in yanında duran su bidonu kendi kendine sallanır ve mutfak penceresi kendiliğinden kapanır. Ses kuşağı deforme edildiği için bu durum Alev ile birlikte bizleri de irkiltir. Tam bu esnada Eda gelip pencereden "anne yardım edeyim mi?" diye seslenir. Bu esnada ses kuşağında duyulan müzik kısa süreli bir rahatlama yaşamamızı sağlar. Alev yardıma ihtiyaç olmadığını söylediğinde Eda gider. Kısa bir süre sonra tekrar gelir aynı yüz ifadesi ile "anne yardım edeyim mi?" diye seslenir. Alev tam ne olduğunu anlamaya çalışırken

duygusal müzik kesilir. Eda'nın yüzü ve ses kuşağı deforme edilir. Eda korkunç bir figüre dönüşür. Biçim saldırgan bir tutumla deforme edilmiştir. Ses kuşağındaki patlamalar da sahnenin atmosferini destekler. Alev çığlık atmaya başlar. Tam bu esnada elektrikler kesilir. Eda kaybolur. Alev, bir mum yakıp mutfaktan çıkar. Kamera Alev'i takip etmeye başlar. Önceki sahnelerde biçim yalnızca kamera ile takip ederek bizi karakter bilgisiyle sınırlamıştı. Bu sahnede ışık da bizi karakter bilgisiyle sınırlayarak gerilimi sürdüren biçimsel bir öğedir. Ayrıca ses kuşağındaki belirsiz üst üste binmiş sesler, fısıltılar ve okumalar dikkat çekicidir. Alev mutfaktan çıktığı esnada kocasının kendisine "yukarı gel" diye seslendiğini duyar. Yukarıya doğru gitmeye başlar. Kamera Alev'e iliştiği için iletişimselliğin derecesinin yüksek olduğu bir sahnedir. Syuzhet böylelikle merak öğesini devam ettirdiği gibi karakterin yaşadığı gerilimi bizim de yaşamamızı sağlar. Alev merdivenden yukarı çıkarken kahkaha sesleri duyulur. Alev çatıya çıktığında Eda ve yanında duran beyaz baş örtülü bir kızın aynaya taş attıklarını görür. Eda'nın da yanındaki kız da biçimsel olarak deforme edilmiş korkunç birer figürdür. Tam bu esnada Alev'e dönüp "anne ne yapıyorsun burada?" derler. Sesleri de deforme edilmiştir. Tam bu esnada Eda Alev'in arkasından belirir. Sesi bu kez deforme edilmez "anne ne yapıyorsun burada?" deyip kaybolur. Alev hızla Eda'nın odasına koşar. Eda'nın uyuduğu görür. Yine her şey normale döner. Sonraki sahnede uyumak için yatağa giren Dilek'i görürüz. Tam bu esnada flashback sahneyi böler. Syuzhet, Dilek karakterinin düşündüklerini bu şekilde seyirciye sunduğu için iletişimselliğin derecesi yüksektir. Mağarada gördüğümüz kadın kırık bir aynadan kendisi ile konuşmaktadır.*Aynaya bakarak "abla, hiç kimse bana inanmıyor" der. Daha sonra "bırakmazsan peşini bırakmayacaklar" der. Bu esnada, Dilek onu kapı aralığından seyretmektedir. Syuzhet bu sahnede filmin başında yarattığı çok önemli bir boşluğu doldurur. Mağarada gördüğümüz kadın Dilek değil onun kardeşidir. Muhtemelen Elif diye sordukları kişi de odur. Syuzhet bu çok önemli fabula bilgisini serbest bırakarak yeni bir boşluklar yaratır. Elif'in başına ne gelmiştir ve aynada kendi kendisine konuşurken "ben bırakacağım, ama sen bırakma senin hiçbir suçun yok" dediği şey Kadir midir? Flashback sonlanır. Dilek uyumak için gece lambasını kapatır. Gece olur. Dilek'in telefonu çalar. Arayan Kadir'dir. Dilek yanında uyuyan Kadir'e seslenir ancak karşılık bulamayınca telefonu açar. Telefonda deforme edilmiş bir ses "yanındaki ben değilim" der. Yine sivrisineki sesi duyulur. Dilek korkuyla telefonu elinden atar. Yataktan çıkar. Yanında uyuyan Kadir'e seslenmeye başlar. Kadir birden kalkar. Yüzü deforme edilmiştir. Biçim Kadir'in yüzünü görmemizi sağlar. Ancak Dilek Kadir'in arkasında olduğu için yüzünü göremez. Ayrıca Dilek'in arkasında siyah giyimli yaşlı bir kadın belirir. Biçimin nadiren de olsa karakterden daha fazla şey bilmemizi sağlayarak gerilimi artırdığı bir sahnedir. Kadir garip sesler çıkarmaya başlar. Ses kuşağı da deforme edilmiştir. Dilek korktuğu söyler ancak Kadir garip sesler çıkarmaya devam eder. Kadir yüzünü dönünce Dilek korkuyla

* Kırık ayna *Mestçi'nin önceki filmlerinde de kullandığı bir görsel motiftir.*

odadan kaçır. Tam aşığı indiğı esnada Kadir dış kapıdan içeri girir ve her şey normale döner. Dilek korkuyla Kadir'e sarılır. Kadir ne olduğunu sorar ancak yanıt alamaz. Sabah olur. Sonraki sahnede evde bir arkadaşına başına gelenleri anlatan Alev'i görürüz. Arkadaşı onu birine götürmek istediğini söyler. Sonraki sahnede kahvaltı sofrasını toparlayıp yukarı çıkan Dilek'i görürüz. Ses kuşağındaki gerilim yine dikkat çekicidir. Sonraki sahnede takside konuşan Alev ve arkadaşını görürüz. Arkadaşı gittiklerinin sahtekar bir falcı olmadığını her şeyi bildiğini söyler. Tam vardıkları esnada Alev para çıkarmak için cüzdanını çıkardığında cüzdanında Kadir'in resmi görüp şok olur. Sonraki sahnede Kadir'in annesini yemek hazırlarken görürüz. Mutfağın kirliliğı dikkat çekicidir. Bir tabağın içine yemek koyduktan sonra üzerine parçalanmış kağıtlar koyup zorla kocasına yedirir. Sonraki sahnede falcı bir kadının karşısında oturan Alev ve arkadaşını görürüz. Ortada bir mum yanmaktadır. Falcı kadın ellili yaşlardadır.* Alev'e bir takım sorular sorduktan sonra üzerinde kötü bir büyü olduğunu, Kadir'den uzak durması gerektiğini, onun tekin birisi olmadığını söyler. Ayrıca Kadir'in annesinin de Kadir için her gün ağıladığını söyler. Sonraki sahnede mağarada pislik içinde bir şeyler Elif'i görürüz. Elif bir süre sonra kendinden geçerek ortalığı dağıtmaya başlar. Ses kuşağındaki patlamalar, belli belirsiz sesler sahnenin yarattığı gerilimi desteklediğı gibi Elif'in yaşadığı dehşeti sunduğu için iletişimselliğın derecesini artırır. Bu esnada kamera Elif'e ilişir. İletişimselliğın derecesinin olduğa yüksek olduğu bir sahnedir. Sonraki sahnede mutfakta poğaça hazırlayan Alev'i görürüz. Bu esnada falcı kadının söylediklerini düşünmektedir. Syuzhet iletişimsellğı devam ettirir. Alev daha sonra Eda'nın yanına gider. Eda yatağında oturmuş kitap okumaktadır. Alev gelince, çok kötü bir rüya gördüğünü söyler. Alev'de anlatmasını ister. Eda rüyasını anlatmaya başlar. İlk başta normal bir şekilde anlatmaya başlar. Ancak daha sonra garip bir şekilde hızlanır. Kambur uzun boylu adamlardan cücelerden bahsetmeye başlar. En sonda uzun boylu kambur bir adamın kendisine "benim adım Kadir annene söyle sakın beni düşünmesin " dediğini söyledikten sonra sağını göstererek "bak, orda işte" der. Alev başını çevirdiğinde tavana ters asılmış garip bir yaratık görür. Kamera Eda'yı yakın planda gösterdiğı için, bizde Alev ile aynı anda görürüz yaratığı. Biçim böylelikle Alev gibi bizimde şok olmamızı sağlar. Bu esnada Alev'in kocası gelir. Her şey normale döner. Eda yatağında uyumaktadır. Syuzhet bu sahnede daha sonra kullanacağı bir ekme yapar. Kocası Alev'i yatak odasına çağırır. Alev yatak odasına gittiğinde yatakta oturan Kadir ve Elif'i görür. Kadir damatlık Eda ise gelinlik giymiştir. Eda başını çevirip "anne biz evlendik" der. Alev yine şok geçirir. Ses kuşağındaki patlamalar da dikkat çekicidir. Tam bu esnada kocası gelir ve yine her şey normale döner. Anlatının ikinci bölümü de burada biter.

"Üç Harfliler Üç Karabüyü'de Türk korku sinemasında artık görmeye alıştığımız, kadının şeytani bir varlık olması ve kötülüğün özünün kadında bulunması filmin en temel önermelerinden biri olarak dikkat çekiyor. İmam ya da havas alimi olarak erkek kullanılmamış olması da, filmin kadınların etrafında şekillenmesine neden oluyor. Filmde yer alan erkeklerden ikisi olaylardan habersizken, kayınvalidenin kocası ise tam anlamıyla bir kurban olarak konumlandırılmış" (şimşek, 2016).

Sonraki sahnede boğazda çay içen Dilek ve Kadir'i görürüz. Kadir Dilek'e her şeyin iyi olacağını söyler. Daha sonra hemen geleceğini söyleyerek masadan kalkar. Bu esnada Dilek bağırma sesleri duyar. Başını çevirdiğinde dışarda tartışan Kadir ve Aylin'i görür. Tam kalkıp onlara bakarken Kadir arkasında belirir. Dilek şok olur. Kadir ne olduğunu anlayamaz. Dilek oradan gitmek istediğini söyler. Sonraki sahnede Alev kocasına yaşadıklarını anlatır. Kocasını bir doktora gitmesini tavsiye eder. Alev, gideceğini söyler. Sabah olduğunda Alev Kadir'in annesinin evine gider. Syuzhet ilk sahnede yaptığı ekmeği kullanır. Kadir'in annesi evi nasıl bulduğunu sorduğunda kendisini getiren taksicinin getirdiğini söyler. İçeri girerler. Kadir'in annesi Alev'e su getirmek için mutfığa gittiğinde Kadir'in babasını ilaçlarını düşürür. Alev ilaçları toplamak için eğildiğinde Alev'in elinden tutup avucunda sakladığı kırık cam parçasını Alev'e gösterir. Şok olan Alev cam parçasını alıp Kadir'in annesine göstermeden çantasına koyar. Daha sonra Kadir'in annesine falcının kendisine söylediklerini anlatır. Kadir'in annesi mutfığa gidip ağlamaya başlar. Syuzhet bu sahnede tuttuğu fabula bilgisinin önemli bir kısmını serbest bırakır. Kadir'in annesi Alev'e, Kadir'in daha önceden Dilek'in kız kardeşi Elif ile ilişkisi olduğunu, ancak Elif'in aklını yitirmesiyle birlikte ablası Dilek ile evlendiğini, ancak kendisinin bu evliliği hiçbir zaman onaylamadığını söyler. Elif'in onlar evlendikten sonra cinlere karıştığını anlatır. Sonraki sahnede mağarada bir ateşin başında dualar okuyan Elif'i görürüz. Ses kuşağı yine deforme edilir. Elif elindeki şeyi ateşin içine atar ve kameraya bakar. Syuzhet kameranın oradaki varlığı ile sınırlanmamış anlatım yaratır ve Elif karakterinin intikam alacağına dair ipucu verir. Sonraki sahnede sokakta yürüyen Alev'i görürüz. Alev bir süre sonra Kambur uzun boylu bir adamla beraber yürüyen Eda'yı görür. Syuzhet daha önce yaptığı ekmeği kullanır. Bu sahne de Eda'nın rüyasında anlattığı bazı şeyleri görürüz. Alev Eda'yı takip etmeye başlar. Alev, Eda'yı takip ederken kamera da Alev'i takip eder. Biçim yine bizi karakter bilgisiyle sınırlar. Alev sokağın başına geldiğinde bir tabutun başında ters duran üç cüce görür. Tam bu esnada duvarın arkasında yüzü deforme edilmiş bir yaratık çıkıp Alev'in üzerine saldırır. Biçim bizi sınırladığı için biz de Alev gibi şok oluruz. Ses kuşağı da deforme edilir Biçim saldırgan bir tutum izler. Sonraki sahnede Elif'in fotoğrafına bakan Dilek'i görürüz. Kadir artık bu kadar düşünmemesi gerektiğini, onun bir suçu olmadığını söyler. Ancak Dilek kabul etmez. Sonraki sahnede puzzle yapan Alev ve Eda'yı görürüz. Bu esnada birisi pencereye taş atar. Pencere kırılır. Alev ve Eda şok olur. Alev'in kocası ne olduğuna bakmak için dışarı çıkar. Sonraki sahnede Kadir'in anne ve babasını görürüz. Kadir'in annesi elindeki bez bebeğe son dikişlerini atmaktadır. Bebeğe bakarak "o da kardeşi gibi cezasını çekecek, bu gece oğlumun yanındaki son gecesi olacak" der. Syuzhet yine çok önemli bir anda kameranın seyirci için en doğru yerde olmasıyla sınırlanmamış anlatımdan doğan gerilimden faydalanır. Ayrıca anlatının başından beri tuttuğu çok önemli bir fabula bilgisini serbest bırakır. Elif'in başına gelenlerin sebebi de Kadir'in annesidir. Sonraki sahnede mağarasında uyuyan Elif'i görürüz. Buesnada montaj sekansı

sahneyi böler. Syuzhet Elif'in rüyasını montaj sekansı ile sunar. Montaj sekansında anlatının başından beri gördüğümüz olayları kısa kısa görürüz.* Elif'in uykudan uyanmasıyla sahne sonlanır. Sonraki sahnede yatakta uzanan Alev, Eda ve Alev'in kocasını görürüz. Kocas Alev'e dışarı çıktığında kimseyi göremediğini söyler. Eda ortalarında uyumaktadır. Sonraki sahnede yatakta uyuyan Dilek ve Kadir'i görürüz. Sonraki sahnede ise Kadir'in annesini büyü yaparken görürüz. Tavana ters astığı bez bebeği kana buladıktan sonra dua okumaya başlar. Syuzhet kurgu yardımı ile olayları paralel bir şekilde sunar. Kadir'in annesi dua okudukça kurgu hızlanır. Dilek ve Alev kendilerinden geçip titremeye başlarlar. Tam bu esnada Elif'i görürüz. Olanların farkındadır. Elindeki bez bebeği ateşin yanına koyup o da karşı büyü yapmaya başlar. Bu sayede Kadir'in annesinin karşısında daha önce Alev'in karşısına çıkan cin çıkar. Ekran kararır. Syuzhet iletişimselliği kısıtlayarak Kadir'in annesine ne olduğuna dair boşluk yaratır. Bunun üzerine Dilek ve Alev uykudan sıçrayıp kendilerine gelirler. Sonraki sahnede Elif Kadir'in annesinin evine gider. Daha sonra yatakta uyuyan Kadir'in telefonu çalar. Kadir uykudan uyanıp telefonu açar ancak kimse cevap vermez. Aynı olay birkaç kez tekrarlanınca Kadir meraklanıp annesinin evine gider. Kadir kapının açık olduğunu görünce içeri girer. Tam babasına annesini sorarken Elif arkasından gelip onu bıçaklar. Sonra Kadir'in babasının yanına gidip onunla konuşmaya başlar. Kadir'in babasına "her şeyi anlattılar bana, sana da kötülük yaptı" der. Syuzhet böylelikle Kadir'in babasının neden yatalak olduğuna dair boşluğu doldurur. Elif daha sonra Dilek'in evine gider. Bahçe kapısını açıp "abla" der. Bu esnada ekran kararır. Syuzhet yine iletişimselliği kısıtlayarak merak ögesini devam ettirir. Kararan ekranda "2 gün sonra" yazar. Ekran tekrar açıldığında Dilek'in evine giden Alev'i görürüz. Syuzhet bu sahnede tuttuğu tüm fabula bilgisini serbest bırakır. Dilek Alev'e her şeyi anlatır. Elif, Kadir'den hamile iken Kadir'in annesinin yaptığı büyü sonucu çocuğunu düşürmüş. Daha sonra cinlere karışarak onlarla işbirliği yapmış. Cinler ona her şeyi anlatmış. Daha sonrada Kadir ve annesinden intikam almış. Dilek Alev'e tüm bu olan biteni anlatırken sahne flashbackler ile bölünür. Dilek Alev'e kendilerine de Kadir'in annesinin büyü yaptığını çünkü oğlunun sadece kendisine kalmasını istediğini söyler. Sahneyi bölen flashbackte annesinin Kadir'e sarılışını görürüz. Daha sonra Dilek'in gönderdiği cinin Kadir'in annesini nasıl çarptığını görürüz. Böylelikle syuzhet oluşturduğu tüm boşlukları doldurur. Son sahnede kırık bir aynadan gülümseyerek kendisine bakan Elif'i görürüz. Anlatı kapanır.

*Bu sekans Siccin 2 (2015) deki Hicran'ın rüyasını hatırlatır.

5. SONUÇ

“Türk Korku Sinemasında Anlatı- Biçim İlişkisi: Alper Mestçi Örneği” isimli bu çalışmada öncelikle anlatı kavramının farklı tanımları tartışılmış ve bu tartışma sonucunda özgün bir anlatı tanımı ortaya konmuştur. Daha sonra anlatı analizinin kökenlerine yani *Poetika*’ya başvurularak anlatının öykü ve olay örgüsü olarak iki düzeyden oluştuğu tespit edilmiştir. Daha sonra 20. Yüzyılda ivme kazanan anlatı kuramı Rus Biçimciliği özelinde incelenmiştir. Rus Biçimcilerinin öykü ve olay örgüsü olarak Aristo’dan aldıkları ayrımı syuzhet ve fabula olarak geliştirdikleri aktarılmıştır. Buradan çalışmanın ana aksını oluşturan sinema anlatısına geçilmiş ve sinemayı bir sanat dalı haline getiren şeyin anlatı olduğu tespiti aktarılmıştır. Öykü/olay örgüsü ya da syuzhet/fabula ayrımının sinemada da var olduğuna değinildikten sonra sinemada bu iki düzeyin ayrı ayrı detaylı bir incelemesi yapılmıştır. Bu inceleme sonucunda sinema anlatısının öykü ve söylem olarak iki düzeyden değil öykü, söylem ve biçim olarak üç düzeyden oluştuğu tespiti irdelenmiştir. Buradan hareketle temellerini edebiyattaki Rus Biçimci yaklaşımından alan ve sinema anlatısını biçimsel olarak analiz etme imkânı sunan neoformalist yaklaşım incelenmiştir. Daha sonra neoformalist yaklaşımın temel kavramları açıklanarak analiz yöntemi ortaya konmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, korku sinemasının George Melies’in filmleriyle başlayan serüveninin gelişim evreleri -Hollywood özelinde- on yıllık periyodlarla aktarılmıştır. 1990’lara gelindiğinde “modern korku sineması” başlığı altında teknolojinin korku sineması üzerindeki etkilerine değinilmiştir. Daha sonra Türkiye’de korku türünün tarihsel gelişimi, 2000 öncesi ve sonrası olarak iki dönem halinde incelenmiştir. 2000 sonrasında ortaya çıkan ve Türk korku sinemasına ivme kazandıran “İslami Korku Filmleri” furysı ve filmleri incelenmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde Alper Mestçi’nin yönetmenliği yaptığı *Musallat* (2007), *Musallat 2: Lanet* (2011), *Siccin: Büyü Haramdır* (2014), *Siccin 2* (2015), *Siccin 3: Cürmü Aşk* (2016) ve *Üç Harfliler 3: Karabüyü* (2016) filmleri neoformalist yaklaşım ile çözümlenmiştir. Çözümlemeler sonucunda öncelikle anlatıların büyük ölçüde üç bölümden oluştuğu tespit edilmiştir. Birinci bölümde başlarına gelen dehşetengiz olaylar karşısında şaşkınlığa uğrayan karakterler, ikinci bölümde bu olayların nedenlerini araştırmaya başlarlar. Üçüncü bölümde ise başlarına gelen olayların nedenlerini öğrenirler. Ya da *Musallat* (2007) ve *Musallat 2: Lanet* (2011)’de olduğu gibi ölen ya da kaybolan karakterler yerine seyirci olarak bizler öğreniriz. Tüm bu anlatılarda syuzhetin fabulayı kurarken tercih ettiği yöntem sınırlanmış anlatıdır. Syuzhet üçüncü bölüme kadar seyirciyi karakter bilgisiyle sınırlayarak merak ögesini diri tutar. Bu durum yalnızca merak ögesini diri tutmaz. Bunun yanında seyirciyi de tıpkı karakterler gibi gelişen dehşetengiz olaylar karşısında savunmasız bırakır. Yalnızca *Siccin* (2014) sınırlanmamış anlatımıyla bu genellemenin dışında kalır. *Siccin* (2014)’de Nisa karakterinin başına gelen

korkunç olayların nedenleri bilgisel bir şekilde seyirciye sunulur. Syuzhet burada seyirci için diğer anlatılardan farklı bir gerilim düzeyi kurmayı tercih eder. Olayların nedenlerini ve gelişim evrelerini bilen seyirci karakterleri savunma dürtüsüyle gerilir. *Siccin* (2014)'deki tek sürpriz yaptırdığı büyüden Öznur karakterinin de etkilenmesidir.

Syuzhet bilgiselliği kısıtlayarak anlatısal açıdan seyircide sağladığı savunmasızlık duygusunu biçimle de destekler. Syuzhet'in tüm anlatılara hâkim olan biçimsel stratejisi iletişimselliştir. Karakterlerin başlarına korkunç bir olay geleceği zaman kamera açısı daralır, kamera karakterlere ilişerek ya da karakterlerin öznel açısına geçerek onları takip eder. Bir süre karakterleri takip ettikten sonra ses bombardımanı eşliğinde korkunç bir figür (cin) karakterlere saldırır ya da karakterleri korkutur.* Böylelikle karanlık bir salonda savunmasız kalan seyirci karakterlerin yaşadığı korkuyu ve dehşeti yaşar. Syuzhetin iletişimselliği yalnızca dehşet anlarında değil karakterlerin ruhsal durumlarını sunmada da biçimsel bir strateji haline gelir. Zaman zaman korku anları ve ruhsal çalkantılar iç içe de geçebilir. Syuzhet bu anlarda biçimi dijital olarak deforme eder. Bu şekilde karakterlerin ruhsal durumlarını biçimi bozarak görselleştirir. *Musallat* (2007)'de Suat'ın ilaç içtiği sahne, *Musallat* (2011)'de Elif'in halüsinasyon geçirdiği sahne, *Siccin* (2014)'de Nisa'nın annesinin klozete ekmek doğradığı sahne bu sahnelerle verilecek önemli örneklerdir.

Syuzhetin iletişimselliği artırdığı sahnelerden biride rüya sahneleridir. Alper Mestçi filmlerinde rüya sahneleri önemli bir yer tutar. İncelenen altı filmin altısında da rüya sahneleri vardır. Rüya sahnelerinin anlatı içerisinde iki işlevi vardır. Bu sahneler öncelikle syuzhetin bilgiselliği artırarak önemli fabula bilgilerini serbest bıraktığı sahnelerdir. Örneğin *Musallat* (2007)'de Nurcan'ın evlendiği, *Musallat 2: Lanet* (2011)'de Elif'in evlatlık olduğu, *Siccin 2* (2015)'de Hicran'ın başına gelenlerin nedeni, *Üç Harfliler 3: Karabüyü*'de (2016) Alev'in kocasını aldattığı rüya sahnelerinde verilir. Rüya sahnelerinin ikinci işlevi ise seyirciyi korkutmaktır. Rüya sahnelerinde genellikle biçim deforme edilir ve saldırgan bir tutum izler.

Çözümölen filmlerde syuzhetin kullandığı bir diğer biçimsel strateji biçimin deforme edilmesidir. Tüm filmlerde korku ve dehşet anlarında deforme edilmiş bir figür karakterlere saldırır ya da korkutur. Bu durum filmlerin temel korkutma stratejilerinden biri haline gelir. Böylelikle syuzhet, içeriksel olarak yarattığı dehşeti biçimsel olarak da destekler. Syuzhet yalnızca görüntüyü değil sesi de deforme eder. Korku sinemasında görüntü kadar ses de işlevseldir. Bu anlamda Alper Mestçi filmleri de bir istisna yaratmazlar. Çözümölen filmlerde iç

""Seyirci görsel olarak ses olarak bir şey görmek istiyor. Ne yazık ki Marvel çıtayı o kadar yükseğe koydu ki seyirci tatmin olmuyor artık. Yani Marvel filmlerini görüyorsun patlamadan geçilmiyor. E şimdi sen bana ses bombardımanı diyorsun Marvel filmine git o zaman diyeceğim sana. Ne yapayım yani yarıştığın şeyler bunlar. Sen vizyondayken illa ki bir Marvel filmi var vizyonda. Gürültü koparmak epik olmak zorundayım" (Kişisel Görüşme, 7 Haziran 2019).

içe geçirilmiş, dijital olarak deforme edilerek bozulmuş sesler, fısıltılar ve okumalar syuzhetin kullandığı önemli biçimsel araçlardır.

Çözümlenen filmlerde syuzhetin kullandığı bir diğer anlatısal strateji duygusal geçişlerdir. Syuzhet bir korku/dehşet sahnesinin ardından gelen duygusal bir sahneyle seyircinin kısa süreli rahatlamasını sağlar. Böylelikle kısa süreli olarak rahatlayan seyirci için arkasından gelen korku sahnelerini daha da etkili bir hale gelmektedir. Elbette duygusal sahneler korku sinemamızdaki diğer filmlerde de vardır. Ancak Alper Mestçi filmlerini onlardan ayıran şey biçimin de bu duygusal sahneler arasında keskin bir geçiş yapmasıdır. Bu sahnelerde syuzhet biçimin huzursuzluğunu bozar. Ses kuşağındaki gerilimli ve bozulmuş sesler, fısıltılar ve okumalar kesilir. Bunun yerini duygusal bir müzik ya da sala alır. Görsel olarak da karaktere ilişen kamera ilişmeyi bırakır. Bu sahneler genel çekimlerle, ya da açı karşı açılarla ilerler. *Musallat 2: Lanet* (2011)'deki Elif ve Cenk'in buluşma sahnesi, *Siccin* (2014)'deki Nisa'nın annesinin öldüğü sahne bu sahnelere verilebilecek önemli örneklerdir. *Siccin 2* (2015) zaten küçük bir çocuğun ölümüyle başlayan korku ve dram türünün tamamen iç içe geçtiği bir yapımlar olarak dikkat çekidir.* *Siccin 3: Cürmü Aşk* (2016) ise dram-aşk ve korkunun içi içe geçtiği ve bu zıt duygular arasında gidip gelen bir filmidir.

Çözümlenen filmlerde syuzhetin anlatıyı kurarken kullandığı bir diğer biçimsel araç görsel motiflerdir. Alper Mestçi filmleri görsel motif açısından oldukça zengin filmlerdir. *Musallat* (2007)'de Suat karakterinin Berlin'deki yapılar karşısında alt açı çekimleri, eğik açılı musluk çekimleri, *Musallat 2: Lanet* (2011)'deki gökyüzü çekimleri, yumurta ve makas, *Siccin* (2014)'deki teyp ve oyuncak bebek, *Siccin 3: Cürmü Aşk* (2016)'da ki arkası dönük kadınlar, muska ve tepe açısı çekimleri, *Üç Harfliler 3: Karabüyü* (2016)'deki kırık ayna gibi motifler çoğunlukla işlevseldir ve anlatının ilerlemesine katkıda bulunurlar. Çözümlenen tüm filmlerde istisnasız olarak kullanılan tek motif ise sinek motifidir. Korku ve dehşet anlarında ortaya çıkan sineklerin en önemli işlevi seyircinin algısını dağıtmalarıdır*

Son olarak yapılan çözümlemeler sonucunda Alper Mestçi sinemasındaki değişim ve gelişime değinmek gerekir. Alper Mestçi'nin *Musallat* (2007) ile başlayan korku sineması yolcuğunda en belirgin değişim biçimin giderek anlatıya ya da içeriğe baskın gelmesidir. Bu durumun olumlu ve olumsuz iki yönü vardır. Olumlu yönü, bu durum Alper Mestçi sinemasında -gelişen teknik imkanların da etkisiyle- biçimsel araçların giderek daha yetkin bir biçimde kullanılmasını sağlamaktadır. Örnek vermek gerekirse filmlerde kullanılan efektlerin ve

*Alper Mestçi, *Siccin 2* (2015)'de korku-dram türlerini ilk kez iç içe geçirerek korku sinemamızda yerel tarz denediğini belirtir (Kişisel Görüşme, 7 Haziran 2019).

***Sineği aslında ben şöyle seviyorum yani korku unsuru olarak sinek herkesin evinde olan bir şey, herkese yakın bir şey ve aslında ürkünç bir hayvan. Seni ürkütmemesinin tek nedeni küçük olması. Yani küçük olduğu için sorun yok ama çok ürkünç bir hayvan. Ve sinek çok algı dağıtıcı bir şey. Yani korku filmine şöyle bir avantaj sağlıyor. Mesela belli jumpscare sahnelerde algıyı dağıtıp seyirciyi zıplatabiliyorum" (Kişisel Görüşme, 7 Haziran 2019).

biçimsel deformelerin giderek daha gerçekçi bir hal alması, filmlerin ses tasarımlarının giderek gelişmesi ve yetkinleşmesi örnek verilebilir. Olumsuz yönü ise, bu durum içeriğin daha doğrusu biçim içerik dengesinin bozulmasını sağlamaktadır. Bu nedenle filmlerde syuzhetin temel motivasyonu biçimle işbirliği yaparak bir fabula oluşturmaktan çıkıp, biçim için fabula oluşturmaya dönüşmektedir.



KAYNAKLAR

- [1] Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayınları.
- [2] Abisel, N. (2003). *Sessiz sinema*. İstanbul: Om. Yayınevi
- [3] Akbulut, D. (2012). *Korku sineması*. İstanbul: Etik Yayınları.
- [4] Aksoy, E. (2016). *Popüler kült: korku sineması ve popüler kültür kılavuzu*. İstanbul: Karakarga Yayınları
- [5] Alper Mestçi. Türkiye (Kişisel görüşme, 7 Haziran 2019).
- [6] Aristoteles. (t.y.). *Poetika* (Çev. İ. Tunah). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [7] Aytekin, M.(2016). Türk korku sinemasından mesaj var: yerel korkulardan evrensele Hasan Karacadağ korkusu. G. Parlayandemir ve Y. D. Birincioğlu (Eds.). *Tür(k) Sinemasında Auteursler* içinde (ss. 21- 76). İstanbul: Kriter Yayınevi.
- [8] Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- [9] Betton, G. (1990). *Sinema tarihi: başlangıcından 1986'ya kadar*. (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları
- [10] Blanc, M. ve Odell, C. (2011). *Korku sineması*. (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- [11] Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press
- [12] Bordwell, D. (1987). Historical poetics of cinema. R. B. Palmer (Eds.). *The Cinematic Text: Methods and Approaches* içinde (ss.369-398). New York: AMS Pres
- [13] Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film sanatı*. (Çev. E. Yılmaz ve E. S. Onat) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- [14] Chatman, S. (2008). *Öykü ve söylem: filmde ve kurmacada anlatı yapısı*. (Çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- [15] Cherry, B. (2014), *Korku*. (Çev. M. Zorlukol). İstanbul: Kolektif Kitap.
- [16] Demirci, T. T. (2006). *Korku sinemasının psikanalizi*. İstanbul: Es Yayınları .
- [17] Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- [18] Doğan Topçu, A. (2016). Sinema ve zaman: geleneksel (klasik) anlatı ve çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı ve anlatısal yapı ile ilişkileri. F. D. Küçükkurt ve A. Gürata (Eds.). *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (ss. 49-94). İstanbul: Vadi Yayınları
- [19] Erkilic, H. (2013). Noel Burch ve yeni biçimci kuram. Z. Özarslan. (Ed.). *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* içinde (ss. 245-262). İstanbul: Su Yayınevi.
- [20] Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- [21] Ertan, E. (2001). Alt türleriyle korkunun tarihi. *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, 79 , 96-102.
- [22] Ertan, E. (2002). Alt türleriyle korkunun tarihi 2. *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, 82 , 68-73.
- [23] Ertan, E. (2002). Alt türleriyle korkunun tarihi 3: kan ve dehşet çağı. *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, 83 , 82-89.
- [24] Eyhenbaum, B. (2016). Biçimsel yöntemin kuramı. T. Todorov (Ed.). *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde (ss. 31-70). (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- [25] Güler, H. (2011). *Korku sinemasında şiddet ve muhavazakarlık*; Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- [26] Göktürk, A. (1997). *Okuma uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- [27] Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları*. (Çev. U. Kutay ve M. Çavuş). İstanbul: Es Yayınları
- [28] Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve anlatı: senaryo için anahtar kavramlar*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- [29] Kirel, S. (2011). Sinemada tür kavramı ve popüler türleri anlamak üzere bir yol haritası. M. İri (Ed.). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (ss. 243 – 287). İstanbul: Derin Yayınları
- [30] Kızılca, M. (15 Ocak 2016). Türk korku sineması 2015 raporu. *Öteki Sinema*. 5 Nisan 2019 tarihinde. <https://www.otekisinema.com/turk-sinemasinda-korku-filmleri/> adresinden alınmıştır.
- [31] Kızılca, M. (22 Şubat 2017). Türk korku sineması 2016 raporu. *Öteki Sinema*. 8 Nisan 2019 tarihinde. <https://www.otekisinema.com/turk-sinemasinda-korku-filmleri/> adresinden alınmıştır.
- [32] Kızılca, M. (22 Ocak 2019). Türk korku sineması 2017+2018 raporu. 9 Nisan 2019. *Öteki Sinema*. 9 Nisan 2019 tarihinde. <https://www.otekisinema.com/turk-sinemasinda-korku-filmleri/> adresinden alınmıştır.
- [33] Koyuncu, S. (2017). Hasan Karacadağ'ın Dabbe serisinin biçimsel ve anlatısal çözümlemesi, *Psikesinema*, 12 , 132 – 139.
- [34] Köknel, Ö. (1992). *Korkular: takıntılar saplantılar*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- [35] Mannoni, P. (1992) *Korku*. (Çev. I. Gürbüz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- [36] Mutlu, E. (2012). *İletişim sözlüğü*. İstanbul: Sofos Yayınları.
- [37] Miller, W. (1993). *Senaryo yazımı*. (Çev. Y. Büyükerşen, Y. Demir ve N. Esen). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- [38] Moran, B. (1999). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- [39] Onega, S. ve Landa, J. (2002). *Anlatıbilime giriş*. (Çev. Y. Salman ve D. Hakyemez). İstanbul: Adam Yayınları.
- [40] Oskay, Ü. (2018). *Çağdaş fantazy: popüler kültür açısından bilimkurgu ve korku sineması*. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- [41] Özgüç, A. (1990). *Türk sinemasında ilkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- [42] Özkaracalar, K. (2013). Bize özgü kültürel motiflerden beslenmek ya da beslenmemek mesele bu değil. D. Bayrakdar (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* içinde (ss.339-345). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- [43] Özkaracalar, K. (2007). *Geceyarısı filmleri*. İstanbul: +1 Kitap.
- [44] Özkaracalar, K. (Ed.). (2012). Korku yılı 2011. *Altyazı*, 39.
- [45] Özkaracalar, K. (Ed.). (2015). Korku yılı 2014. *Altyazı*, 31.
- [46] Özkaracalar, K. (Ed.). (2016). Korku yılı 2015. *Altyazı*, 24.
- [47] Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- [48] Propp, V. (1985). *Masalın biçimbilimi*. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.

- [49] Richards, A. (2011). *Asya korku sineması*. (Çev. O. Gayretli). İstanbul: Kalkedon Yayınları
- [50] Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik kamera: çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. (Çev.E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [51] Scognamillo, G. (1998). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- [52] Scognamillo, G. (1996). *Korkunun sanatları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- [53] Şen, M. T. (26 Eylül 2012). Türk sinemasında korku filmleri. *Öteki Sinema*. 5 Nisan 2019 tarihinde. <https://www.otekisinema.com/turk-sinemasinda-korku-filmleri/> adresinden alınmıştır.
- [54] Şklovski, V. (2016). Teknik olarak sanat. T. Todorov (Ed.). *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde (ss. 71-90). (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [55] Şimşek, G. (2016). *Sinemada korku ve din*. İstanbul: Parodi Yayıncılık.
- [56] Şimşek, G. (2 Temmuz 2016). Üç Harfliler 3: Karabüyük- Bir annenin hırsı, İki kadının kabusu. *Popüler sinema*. 10 Mart 2018 tarihinde <http://www.populersinema.com/elestiri/uc-harfliler-3-kara-buyu-bir-annenin-hirsi-iki-kadinin-kbusu-30853.htm> adresinden alınmıştır.
- [57] Şimşek, G. (3 Eylül 2016). Siccin 3: Cürmü Aşk - Günah, Ceza ve Faust. *Popüler sinema*. 1 Nisan 2018 tarihinde <http://www.populersinema.com/elestiri/siccn-3-curmu-ask-gunah-ceza-ve-faust-31576.htm> adresinden alınmıştır
- [58] Şimşek, G. (2017). *Türk korku sineması kronolojisi*. İstanbul: Parodi Yayıncılık.
- [59] Şimşek, G. (2018). *Türk korku sineması kronolojisi-2*. İstanbul: Parodi Yayıncılık.
- [60] Şimşek, G. (2018, Mart). Türk korku sineması ve pandora'nın kutusu, *Alacakaranlık*, 12, 28 – 30
- [61] Şimşek, G. (2018). Türk korku sinemasında vampir: Drakula'dan Yaşamayanlar'a. *Alacakaranlık*, 20 , 8-12 .
- [62] Şimşek, G. (2019). Perili köşkten büyülu konağa: Türk sinemasında korku taşlamaları. *Alacakaranlık*, 23 , 12-16.
- [63] Topçu, Y. G. (2005). *Sinemada yeni yönelimler: Dogma 95 örneği ve anlatı yapısının incelenmesi*. Yayımlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara
- [64] Topçu, Y. G. (2009). Anlatı ve biçim ilişkisine neoformalist bir yaklaşım: Yazı-Tura örneği, *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi: Akademia*, 2, 104-120.
- [65] Topçu, Y. G. (2013). İslami korku filmlerinin Türk modernleşmesiyle imtihanı. D. Bayraktar (Ed.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* içinde (ss.345 – 358). İstanbul: Bağlam Yayınları
- [66] Topçu, Y. G. (2014). Türk sinemasında geç doğan bir tür: korku. E. G. Naskali (Ed.). *Korku kitabı* içinde (ss. 325 - 365). İstanbul: Kitabevi
- [67] Todorov, T. (Ed.). (2016). *Yazın kuramı: Rus biçimcilerinin metinleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [68] Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor, Neoformalist Film Analysis*. Princeton, Princeton University Press.
- [69] Tomaşevski, B. (2016). Tema örgüsü. T. Todorov (Ed.). *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde (ss. 247-287). (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [70] Tutar, C. (2015). Türk korku sinemasının yapısal engelleri: sosyo-kültürel bir bakış. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2 , 247-274.

[71] Wood, R. (1997). Amerikan korku filmine devrimsel açıdan bir bakış. (Çev. N. Yeğınobalı) 25. *Kare*, 19 , 70-80.

[72] Yaren, Ö. (2013). Sinemada anlatı kuramı. Z. Özaslan (Ed.), *Sinema kuramları-2 beyazperdeyi aydınlatan kuramlar* içinde (ss.167 – 190). İstanbul: Su Yayınevi.

[73] Zıraman, Z. (2013). Türk korku filmlerinde Japon izleri. D. Bayrakdar (Ed.). *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler* içinde (ss.359-376). İstanbul: Bağlam Yayınları.



EKLER

EK.1 ALPER MESTÇİ İLE KİŞİSEL GÖRÜŞME 7 HAZİRAN 2019

1)Uzun yıllar televizyonculuk yaptıktan sonra *Gen* filminin senaryo ekibine dâhil olarak sinemaya geçiş yapıyorsunuz. *Gen* korku sinemamızda hem içerik hem de biçim açısından ayrıksı bir yerde duruyor. İçerik açısından herhangi bir yerel motif taşımayan hatta yerellik iddiasını tersine çeviren bir hikâyeye sahip. Biçim açısından ise daha atmosfer odaklı, korku sinemamızda çokça kullanılan biçimsel deformelerin olmadığı, sizin de sıklıkla kullandığınız jumpscarelere yer verilmeyen bir film. Korku türünde bu üslubu neden tercih etmediniz?

“Gen benim filmim değil, aslında fikir benden çıkmıştı fakat sonra ben dışında kaldım işin. Dolayısıyla aslında *Gen*’i hiçbir şekilde sahiplenmem. Benim tercih ettiğim bir biçim değil. Amerikan tarzı bir film. Hikâye zaten Edgar Alan Poe’ye aittir biliyorsun. Daha doğrusu film çekerken tercih ettiğim bir biçim değil. Film seyrederken gerilim ya da polisiyeyi çok seviyorum ben. Ama korku filminde yaşadığın ülkenin şartlarına ve kültürüne ilişkin bir şey yapmadığında Türkiye’de gişe alamıyorsun. Korku sineması gişe sineması. Gişe yapmazsan yoksun. E şimdi ben iki tane filmde 30 bin 20 bin gişe yaparsam bir sonraki filmi çekemem. Dolayısıyla gişe yapmak zorundayım”

2)Musallat korku türünde hem yazıp hem de yönettiğiniz ilk film. Musallat’tan başlayarak Siccin 3’e kadar yönetmenliğini yaptığınız altı korku filmini neoformalist yaklaşım çerçevesinde inceledim. İncelemem sonucunda tüm filmlerinizde öne çıkan en belirgin biçimsel stratejinin iletişimsellik (karakterlere ilişkin kamera ile) olduğu kanaatine vardım. Karakterlerin başlarına korkunç bir olay geleceği zaman kamera açısı daralıyor, kamera karaktere ilişiyor ve bir süre karakteri takip ettikten sonra ses bombardımanı eşliğinde korkunç bir figür karaktere saldırıyor ya da karakteri korkutuyor. Tüm filmlerinizde bu biçimsel stratejiyi tercih etme nedeniniz nedir?

“Bu genel olarak korku sinemasında yapılan bir şey zaten. Yabancı paranormal filmlere baktığınız zaman oradaki hikâye aynıdır. Korku da kendi içinde pek çok dala ayrılıyor. Aslında benim çektiğim filmler paranormal filmler. İster adına cin de ister hayalet de. Tanım olarak değiştirebiliyorsun belki, kötü ruh de mesela Japon’lar kötü ruh diyor. Avrupalı hayalet diyor, biz cin diyoruz. Aslında tanım farklı ancak yapılan iş aynı. Kültürel şeyleri katarak değiştiriyoruz olayı. Bu tip filmlerde de korkutma yöntemi aslında klasiktir. İnsanın korkması gerekiyor korku filminde ki, yani daha doğrusu oyuncunun korkması gerekiyor ki seyirci de korksun. Çünkü empati kurduğu şey oradaki oyuncu”

3)Kameranın karakterlere ilişkisi seyirci olarak bizleri karakter bilgisiyle sınırlandırıyor. Bir nevi karanlık bir salonda -tıpkı karakterler gibi- savunmasız kalıyoruz. Bunun hemen ardından

patlayan bir ses eşliğinde korkunç bir figür karşımıza çıktığında korkmaktan başka bir seçeneğimiz kalmıyor aslında. Bu nedenle bu yöntemi bir tür kolaycılık olarak nitelendirenler, hatta korku tüneline benzetenler var. Siz bu konuda neler söylemek istersiniz?

“Şu an sinema zaten korku tüneli. Şu an seyirci korku tüneline giriyormuş gibi filme giriyor. Yani şöyle bir sorunumuz var aslında, iki dakika diyalog verdiğimiz zaman telefonlar çıkıyor hemen sinemada. Dolayısıyla iki dakika bile boşluğum yok benim. İki dakika diyalog akıttığım zaman sıkılmaya başlıyor seyirci. Korku filmi seyircisi böyle, yani korku istiyor. O yüzden gittikçe korkunun dozunu artırmaya çalışıyorum. Ve bu enteresan bir şekilde gişeye yansıyor. Korku ne kadar fazlaysa tabi ki hikâye o kadar zayıflıyor. Artık *Siccin 6*’da şöyle bir şey yaptım. Korku sahnelerinde hikâye anlattım. Çünkü hikâye anlatamıyorum, zaman kalmıyor. Şeye de katılmıyorum tabi ki korku tüneli ama, jumpscare beni filmlerde en çok zorlayan şey. Çünkü şöyle bir şey değil kamera gidiyor arkadan bir şey çıkıyor. Öyle bir matematiği yok onun. Herkes yapıyor, yapsınlar o zaman. Olayın bir matematiği var. Jumpscare yaratmak bir matematik bence. Seyircinin kafasını nasıl meşgul edeceksin ki o sırada hoplatacaksın. Hakikaten çok zor bir şey seyirciyi hoplatmak. “Böö” deyince hoplamıyor seyirci. O ambiyansı kurmak çok zor. Beş altı tane jumpscare yapıyorsunuz filmde bunların iki üç tanesi işliorsa zaten çok büyük başarı bence. Ama hiç işlemeyebilir. Hepsi de işleyebilir. Mesela iki üç tanesi yüzde yüz işliorsa bütün seyirciye geçiyorsa zaten film başarılı oluyor. Komediye de böyle. 10 tane espriden üç tanesine bütün salon gülüyorsa komedi başarılı olmuş oluyor. Korkuda da aynı matematik. Yani bizim seyircimiz daha net, korku filmine gittiğinde korku, komediye gittiğinde komedi istiyor. Film seyretmekten çok, filmin kendisini seyretmekten çok aslında korku filmine mi gidiyor, korkmak istiyor”

4)Anladığım kadarıyla matematiksel hesap yapıyorsunuz?

“Çok doğru ben matematiksel çalışıyorum şuan. Ben senaryo yazarken matematik çalışıyorum. Şöyle yapıyorum mesela şu anda ufak bir hikâyeyi buluyorum. Mesela işte atıyorum *Siccin 5*’ten örnek vereyim. *Siccin 5*’te hikaye ne? Kanserli köyümüz var adam çocuğu kurtarmak için kızını feda etmiş. Adak vermiş cinlere, fakat karışıklık çıkmış annesi kızı öldürürken babasını öldürmüş ortam karışmış. Bu hikâye. Bunu şimdi çeşitlerken korku sahnesi yaratırken her korku sahnesinin aslında bu hikâyeye hizmet etmesi gerekiyor. Korku sahnesinin dakikasını hesaplıyorum. Çünkü daha önce de söylediğim gibi iki dakika diyalog verdiğinizde seyircinin dikkati dağılıyor. Şuan ki seyirci böyle. Bu sırf korku için geçerli değil komedi için de geçerli aksiyon için de. Sıkıldığı zaman filmde telefon çıkıyor hemen. Bu ciddi bir sorun. Ben mesela şeyi hesaplıyorum. Yani kaç cutumuz var her filmde bilirim yani. 2200 cutun altına düşmem mesela. 1900 cut olduğu zaman revizyon yaparım.”

5) *Neoformalist açıdan filmlerinizde öne çıkan bir diğer özellik bilgiselliğin kısıtlanması yani sınırlanmış anlatım. Çoğunlukla karakterlerin başlarına gelen dehşetengiz olayların nedenini filmlerin sonlarına doğru öğreniyoruz. Bunun merak öğesini devam ettirmek ve gerilimi sürdürmek dışında anlatısal bir işlevi var mı sizce?*

“Filmin sonundaki anlatı bölümü benim filmlerimde seyircinin en çok sevdiği şey. Filmin sonuna kadar hikâyeyi saklayıp sonunda bir şey anlatıyorum ya. Yani benim sonuçta bir kitle var. Alper Mestçi filmlerini seven bir kitle var. Bu kitlenin en çok sevdiği şeylerden bir tanesi de filmin sonunda bir sürprizin anlatılması. Bir sürpriz saklıyorsun sonunda onu anlatıyorsun. Aslında filmin içinde de sürprize dair ipuçları veriyorum ben. Bir bulmaca matematiği var aslında. Twist hikâyesi vardır ya. E şimdi her şeyi anlatarak twist yapamazsın. Dünyadaki en büyük en bilinen filmlerden *Altıncı His*. O filmin başından itibaren adamın öldüğünü gösterirsen film işlemez. Bir bulmaca sunuyorsun seyirciye. Benim filmlerime gelen seyirci artık şeyi biliyor, bir sürpriz olacağını biliyor. Çözmeye çalışıyor.”

6) *Siccin serisinin ilk filmi bu açıdan ayrıksı bir yerde duruyor. Karakterlerin başlarına gelen şeylerin nedenini önceden biliyoruz. Siccin filminde sınırlanmamış anlatım yöntemini tercih etme nedeniniz nedir? Bu yöntemi neden sürdürmediniz?*

“*Siccin* biraz daha riskli bir projeydi benim için. Çünkü uzun bir süreden sonra... Ben 2011’de çekmiştim en son korku filmimi. Üç sene arada film çekmeyince biraz daha garantiye kaçmak zorunda kaldım açıkçası. *Siccin*’de daha Hollywood matematiğine gittim biraz. Yani geri sayım koydum. Düz hikâye koydum. Çünkü twist hikâyeleri de aslında zor anlaşılan şeyler. Ama ilk *Siccin*’de de twist var. Oradaki sürpriz Öznur’un büyüden etkilenmesi. Oradaki sürpriz oydu. İlla bütün hikâyeyi ya da suçluyu saklamak anlamına gelmiyor. Başka bir şey de olabilir. Mesela *Siccin 3*’te de başka bir twist var. Aslında hepsinde bir sürpriz yapıyorsunuz. O sürprizin filmin sonunda konuşulması önemli benim için. Sürpriz bütün filmin yapısını etkileyebilir. Filmin sonunda o sürpriz konuşuluyor mu o önemli. Aslında böyleymiş.”

7) *Musallat ile başlayan korku sineması yolculuğunuzu incelediğimde gördüğüm en belirgin değişim biçimin giderek daha fazla ön plana çıkması. Biraz açamam gerekirse ses ve görüntü efektlerinin ve dijital deformelerin giderek artması, jumpscarelerin çoğalması vs. Bu tespitime katılır mısınız?*

“Evet doğru, bunun bir sorun olduğunu bildiğim halde böyle.”

8) *Biçimin bu kadar ön plana çıkmasının içeriği olumsuz etkilediğini düşünüyor musunuz? Örneğin ben Musallat filmindeki hikâyenin ve olay örgüsünün, Siccin 5’ten daha güçlü olduğunu düşünüyorum. Katılır mısınız?*

“Bu şeyle ilgili biraz ne kadar korku sahnesi varsa, mesela *Siccin 5*’te 32 tane korku sahnesi var. En çok seyredilen filmim oldu. Bunda *Siccin*’in marka olmasının da etkisi var tabi. Ama şeyi biliyorum artık hikâye geçmese bile insanlara korkuyu doğru verdiğin zaman seyrediyorlar. Ama korkuyu doğru vermek de işte arka arkaya bir sürü korku sahnesi koymak anlamına gelmiyor. Onları bir şekilde bir matematiğe oturtman gerekiyor. *Siccin 4* aslında benim geçiş filmimdir. Hikâyeye önem vermeyip korkuya önem verdiğim ilk filmimdir. Onun dönüşü de oldu bana. O ana kadar en çok izlenen filmim oldu. Hikâyeyi derinlemesine işlemek seyircinin çok umursadığı bir şey değil. *Siccin 4* ‘te bir anda tepetaklak oluyor her şey 25’e çıkıyor korku sahnesi. *Siccin 5*’te 30’lara çıkıyor. *Siccin 6*’da kırklara. Çünkü bunu istiyor seyirci.”

9) *Filmlerinizde sıklıkla kullandığınız bir diğer biçimsel strateji dijital deformeler. Dijital deformeleri kullanma nedeniniz nedir?*

“Dijital deformeleri çok fazla kullanmıyorum aslında. Daha çok plastik makyaj onlar. Seste kullanıyorum daha çok.”

10) *Bir önceki soruyla bağlantılı olarak filmlerinizde zaman zaman ana karakterlerinizin yüzlerini de deforme ediyorsunuz. Bir röportajınızda ünlü oyuncularla çalışmak istediğinizi ancak korku türü için uygun olmadıklarını söylüyorsunuz. Bunda biçimsel deformelerin etkisi olabilir mi? Yani bize çok tanıdık gelen yüzlerin deforme edilmesinin inandırıcılığa zarar vereceğini düşünüyor musunuz?*

“Evet tabi yani tanınmış bir yüzü deforme ettiğinizde inandırıcı olmuyor.”

11) *Şu ana kadar sinemamızda üç korku serisinde yönetmenlik yaptınız. Musallat, Siccin ve Üç Harfliler serilerinin anlatısal ve biçimsel açıdan birbirinden ayrılan yönleri nelerdir?*

“*Siccin* serisi bir aile hikâyesi anlatıyor. *Siccin* filmlerinin her birinde bir büyük aile etrafında döner olaylar. Böyle ayırabiliriz. *Siccin*’de hep büyük bir aile olmasına dikkat ettim. *Siccin 2*’de geçmişte yapılan karanlık bir lanet vardır. *Siccin* serisinde ilk film daha çok ayrılıyor. Dediğin doğru aslında o anlamda. Biçimsel olarak ayrılıyor. Belki de seriye yeni başladığım için. O seri yeni bir seriydi ya. Daha çok korku sahnelerine ben orada yöneldim. Korku sahneleri birikmişti kafamda. Orda mesela şeyi severim ben kadının tuvalette ekmek çıkartıp... Çok ağır bir sahnedir mesela. Tencere sahnesi de aynen öyledir. Oradaki korku sahneleri biraz birikim olduğu için kafamda, uzun süre çekmemiştim bir korku filmi, enteresandır yani *Siccin*’in korku sahneleri. Yani direkt korkutmaya yönelik değil “böö” değildir mesela. Tencere de öyle değil ekmek de. Ama enteresan sahnelerdir. Biraz bu korku sahnesine yönelmiş olabilirim belki bilmiyorum. *Üç Harfliler* de daha gençlik kafasına girdim. Mesela *Beddua*’da da öyle *Adak*’ta da öyle. *Adak*’ta tamamen böyle 20-26 yaşları arasındaki gençlerin arasında geçiyor olaylar. *Üç Harfliler*’de daha

çok Amerikan gençlik korku mantığına girdim. Ama tabi ki yerelliği unutmadan. *Musallat* bence epik bir hikâye.”

12)Tüm filmlerinizde filmdeki olayların gerçek hayatta yaşanmış olduğunu iddia ediyorsunuz. Bazı filmlerinizde bu gerçeklik iddiasını biçimle de destekliyorsunuz. *Musallat* filmindeki röportajları, *Musallat 2'nin jeneriğindeki fotoğrafları ve Siccin 2'nin başındaki Google aramalarını* kast ediyorum. Ancak bazı filmlerinizde bu iddiayı yalnızca yazıyla vermeyi tercih ediyorsunuz. Bu tercih farklılığının nedeni nedir?

“Tamamen o aslında şöyle, filmin gereği ile ilgili. *Siccin 2*'deki hikâye aslında Issız Cuma'daki hikâye değil. Yalnızca film Issız Cuma Mezarlığı'nın olduğu yerde çekildi. *Musallat* ilk filmim olduğu için belki ben televizyonculuktan geliyorum. *Şok* yapıyorduk biz Atv'de. *Musallat*'ın girişteki o şok kafasıdır. *Şok*'da yaptığımız yalan haber hikâyesinin... Sonuçta gerçek değil tabi o hikayeler. Ama öyle bir şey koyduğun zaman filmin başına, filmi gerekçelendiriyorsun. Nasıl ki *Paranormal Activity* ve *Blair Witch Project* gerçek değilse o röportajlar da gerçek değil. Aslında o *Musallat*'ın tarzı ile ilgili bir şey. Üçüncüyü çeksem yine yaparım. Yani *Musallat*'ta ilk filmde röportaj kullandım, ikincisinde fotoğraf kullandım. Üçüncü filmi yapsam ona da bir şey bulurum. Gerçekliği vurgulayacak bir şey bulurum.”

13)Sizin üslubunuzu oluştururken ilham aldığınız yönetmenler kimler?

“Yönetmen sorarsan bana yani çok enteresan bir şekilde korku filmi yönetmeni ismi saymam sana. Polanski derim. Polanski'nin mesela Apartman üçlemesini çok severim. Haneke'nin üçlemesini severim mesela. Kent üçlemesi. Tabi bunlar üslup açısından benim filmlerimle alakasız. Bunlar sadece sevdiğim yönetmenler. Çok yerel olduğu için filmlerim korku sinemasında pek kimseden esinlenmiyorum. Ama şunu söyleyebilirim dünya korku sinemasını takip ediyorum. Uzak doğu korku sinemasını özellikle Tayland sinemasını takip ediyorum. Ne yapıyorlar ne ediyorlar görüyorum. Onların tarzı bize yakın.”

14)Sinemamızda sizden sonra en çok korku filmi üreten iki yönetmen; Hasan Karacadağ ve Özgür Bakar anlatı ve biçim ilişkisi açısından yenilikçi bir üslup olan buluntu film yöntemini denediler. Sizin de böyle bir planınız var mı?

“*Şok* diye bir program vardı 1994'te Atv'de. *Korcan Kararla Şok* benim ilk projemdi. Televizyonda yalan haberler yapıyorduk. Kamera ve röportajlarla destekliyorduk onu da. Aslında found footage bu. Ve inanıyordu insanlar buna. Biz bunu yalan haber diye vermiyorduk haber diye veriyorduk. *Şok* programın ismiydi. Mizah programı diye yazıyorduk ama insanlar inanıyordu. Yani her hafta beş tane haber yapıyorduk ve 120 bölüm sürdü program 600-700 tane böyle haber yapmışız. Dönemin en enteresan programıdır mesela *Şok*. Orada o kadar çok

yalan haber ve o mantıkta şeyler yaptık ki ben found footageden çok uzaklaştım. Sevmiyorum o kafayı. Bir de yeni değil bence 1980 hatta 70'lere kadar gidiyor. Bir de film bir mekân bir görsellik bir atmosfer vermeli bence. Yani el kamerasını köşeye koy... Tamam, fikir olarak bir iki defa uygulanabilir ama suyu çıktı. Found footage aslında ucuza kaçmak. Kamerayı sırtına al, ışık ta kullanma seste kullanma..."

15) Son olarak sinemamızda korku türünün mevcut durumu ve geleceği hakkında neler söylemek istersiniz?

"Korku sinemamızda şöyle bir sorun var. Nasıl komedide mafya komedileri yapılıyor. Korku filminde de cin korkusu deniyor ya işte. Yani cin filmi. Yani bu bir sorun. Dolayısıyla niceliksel artıştan memnun değilim. Çünkü film olarak yapmıyorlar bunu. Bunu sadece ticari olarak yapmaya çalışıyorlar. Hiç hayatında film çekmemiş korku filmi çekmemiş, izlememiş bir adam korku filmi çekmeye çalışıyor. O açıdan niceliksel artış anlamlı değil. Çok film üretilmesi iyi film üretildiği anlamına gelmiyor. Keşke benim yarışacağım filmler olsa şu anda. Keşke *Siccin*'in şu anda yarışacağı bir seri daha olsa. Yani korku sinemasında sayı artsın tabi ki artsın ama iyi film artsın. Kolpa iş yapıyorlar. Bu sektöre de zarar veriyor. Senin yaptığın iyi işler de arada kaynıyor. Yani şu sağlansa şimdi Amerika'daki endüstrinin gelişmesini ne sağlamış. Makyajda, karakter yaratmada, kostümde bir film çekeceğin zaman her şeyi bulabiliyorsun. Bizde hiçbir şey yok. Sen şimdi bir yüz makyajı yapacağın zaman Amerika'dan sipariş vermek zorundasın. Senede gerçekten yirmi tane korku filmi çekilse senin kostümünde olur. Makyajında olur. Endüstri olarak gelişirsin ama şu an hala hiçbir şey gelişmiyor. Biz hala Amerika'dan tek tük parça getirtmek zorunda kalıyoruz. Kendi çabalarımızla çözmek zorundayız. Bu kötü bir şey..."

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı: Engin Korkut

E-mail: korkuten@gmail.com

Öğrenim Durumu: Yüksek Lisans (devam ediyor)

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Radyo, Televizyon ve Sinema	Erciyes Üniversitesi	2012-2016
Yüksek Lisans	Radyo, Sinema ve Televizyon	Mersin Üniversitesi	2016-...

Projeler

2016 *Kırmızı*, Kısa Metraj Film, Senarist/Yönetmen

2018 *El Feneri*, Kısa Metraj Film, Senarist/Yönetmen

- 15. Geleceğin Sineması Kısa Film Proje Yarışması, Yapım Desteği Ödülü. 2018
- 2. Bingöl Uluslararası Kısa Film Festivali, Finalist. 2018
- 15. Akbank Kısa Film Festivali, Perspektif Bölümü, Gösterim Seçkisi. 2019
- Yıldız Sinema Günleri, Kısa Film Seçkisi. 2019
- 3. İzmir Artemis Film Festivali, (2. Uluslararası İzmir Film Festivali) Ulusal Kısa Film Dalı, Finalist. 2019