

DOĞU-BATI ARASINDA TÜRK SİNEMASI: KORKU FİMLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME*

Birgül KOÇAK**

Özet

Bu çalışmada, Türk sinemasında yapılmış olan fantastik korku türünde filmler ele alınmış, sosyolojik ve sanatsal düzeyde Türk toplumunda Batılı anlamda korku sineması için uygun bir zemin olup olmadığı tartışılmıştır. Çalışmanın temel savı, söz konusu filmlerin başarısız oldukları, Batı'nın kültürel kodları içinde bir anlama sahip metaforik düzenlemelerle korku filmi yapmaya çalışıldığı ve dolayısıyla bu uğraşımın dinsel, düşünsel, kültürel ve toplumsal yaşam pratiği açısından Batı'dan farklı olan bizim toplumumuz için geçersiz olduğudur. Farklılık, Hıristiyan-Batı ve Müslüman-Doğu karşılaştırması içerisinde gösterilmiştir. Bu bağlamda bir sanat dalı olarak sinemanın bileşenleri sıfatıyla, inanç ve yaşayışla temellenen zihniyet, anlatı ve görsel sanat gelenekleri ile toplumsal yaşayış arasındaki kimi ayrımlar gösterilmeye çalışılmıştır. Türk sinemasından farklı olarak, Batı'da korku sinemasının özellikle kendi toplumsal, tarihsel, dinsel ve folklorik kaynaklarından beslenen özgün bir korku edebiyatına dayandığına işaret edilmiştir. Ayrıca bireyin yazgısı ile olan ilgisi ve bu ilgiye bağlı olarak trajik hissin, korku sineması için önemi dolayısıyla, anlatıdaki yeri üzerinden iki ayrı gelenek arasındaki farklılığa vurgu yapılmıştır. Özellikle Amerikan sinemasını kendine örnek alan Türk film yönetmenlerinin, kendi seyircisine daha yakın eser verebilmeleri ve gerçek manasıyla Türk sinemasından söz edilebilmesi için, var oldukları toplumun niteliklerine, örneğin kendi halk inanışlarından kaynaklanan korku motiflerine bakmaları önerilmiştir.

Anahtar sözcükler: Korku Sineması, Türk Sineması, korku edebiyatı.

Abstract: The Turkish Cinema between The East and The West: An Evaluation of The Horror Movies

This study analyses the products of the Turkish Cinema under the genre of fantastic-horror movies and questions the sociological and artistic grounds on which the works under investigation rest from the vantage point of the Turkish society and Western understanding. The basic argument of the study is the inadequateness of the films in question, and the director's attempts to record a motion picture by the plotlines that acquire a noteworthy meaning only within the cultural codes of the Western world therefore, making them invalid for the Turkish society which stands on a totally different pole in terms of religious, cultural and societal living practice from the West. In this respect, some discriminations of the mentality based on belief together with the way of living, narration, and the traditions of the visual arts have been pointed out in the sense of the components of cinema as a branch of art. It is suggested for Turkish directors – particularly the ones who take American fantastic-horror cinema as a model – in order to produce their films which are akin to their own society and to build a 'Turkish Fantastic-

* Bu çalışma Türk sinemasının sözü edilen türündeki 2005 yılına kadar yapılmış olan filmlerini değerlendirmeye almıştır. 2005 yılı sonrasındaki filmler çalışmanın kapsamında yer almamaktadır.

** Araş.Gör., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü.

Horror Cinema' in a real sense they should rely on features, horror themes stemming from folk tales for instance, of the culture they belong to.

Key words: *Horror Cinema, Turkish Cinema, horror literature.*

GİRİŞ

Türkiye'de sinema varlık göstermeye başladığı yıllardan itibaren özellikle melodrama ve bunun yanında güldürü filmlerine ağırlık verilmiş, belli kalıpların dışına çıkılmamıştır. Arada başka türler de denenmemiş değildir. Westernden polisyeye kadar Yeşilçam sineması her türü denemiştir. Ancak, dünya sinemasında hiçbir zaman popülerliğini yitirmeyen korku türünde film üretimi ülkemizde oldukça düşük seviyede kalmıştır. Türk filmlerinde ister doğaüstü olsun, isterse ruhbilimsel, korku motifleri çok kez kullanılmış olsa da korku türüne tümüyle dahil edilebilecek örnek sayısı dikkat çekecek kadar azdır. Denilebilir ki, Türk sinemasında bir 'tür' olarak korku sinemasının varlığından söz etmek pek mümkün değildir. Mevcut filmler de genel olarak, özgün filmler olmayıp uyarılma ya da taklit filmlerdir. Bu haliyle, aslında bu filmlerin 'Türk filmi' olup olmadığı bile tartışılabilir; şayet bir ülke sinemasından söz etmek için o ülke sinemasının, yine o ülkenin toplumsal özelliklerini perdeye yansıtması şartını arıyorsak.

Her toplum gibi, Türk toplumunun da dinsel, folklorik kökenli ya da pagan dönemlerden kalma (aslında bunları birbirinden ayırmak pek zordur, çünkü zaman içinde fazlasıyla iç içe geçmişlerdir) korku kaynakları vardır ve elbette bu korkuların işlenebileceği başarılı korku filmleri yapılabilir. Ancak Türk sinemasında yapılmaya çalışılmış olan ve hala da çalışılan şey, Batılı imgelerle, Batı'nın kendi kültürel kodları içinde bir anlama sahip metaforik düzenlemelerle korku filmi yapmaktır. Bu da dinsel, düşün-

sel, kültürel ve toplumsal yaşam pratiği açısından Batı'dan farklı olan bizim toplumumuz için geçersiz ve bu yüzden yerini anlamlı bir biçimde bulması mümkün olmayan bir çabadır.

Türk sinemasında korku öğelerini kullanan değişik dönemlerde farklı türlerde filmler çekilmiştir. Bunların dışında, gerilim unsurları ağırlıklı korku filmleri olduğu gibi fantastik türde korku filmleri de vardır. Bizi bu yazı bağlamında temel olarak ilgilendirecek olan ise, 'fantastik korku' dediğimiz türdeki -uyarlama olan ya da taklit edilen- filmlerin neden başarılı olamadığı ve buna bağlı olarak Türk sinemasında bu türün Batılı anlamıyla neden mümkün olamayacağıdır. Bunun için bu yazıda, Batı'da korku sinemasının kendi toplumsal, tarihsel, dinsel ve folklorik kaynaklarından beslenen özgün bir edebiyata dayandığına işaret edilecek, dünya görüşü ve prensip temelinde Hıristiyan Batı'nın ve Müslüman-Doğu'nun sanat anlayışları arasında bir karşılaştırma yapılacaktır; gerek sosyolojik, gerek inanç düzeyinde Türk toplumunda Batılı anlamda korku sineması için uygun bir zemin olup olmadığı tartışılacaktır.

Tartışmaya geçmeden önce, sinema tarihimiz boyunca korku türüne dahil edilecek yapılmış filmlere kısaca bakmak gerekmektedir.

Korku Filmlerimize Genel Bir Bakış

1940'ların sonları ve 50'lerin başlarında Vedat Örfi Bengü'nün *Beyaz Baykuş, Bir Fırtına*

Gecesi, *Çıldırın Baba* gibi filmleri, 1949 yılında Aydın Arakon'un *Çılgılık* adlı filmi, korku motifleri içerdikleri için Türk sinemasında korku türüne dahil edilebilecek filmler arasında sayılabilmektedirler. Ya da Mehmet Alemdar'ın 1995 yılında 16 mm olarak çektiği *Kader Diyelim* ve *Şüphenin Bedeli* isimli filmleri de yine gerilim film-leridir. Bu yazıda üzerinde durmak istenen, fantastik boyutu olan korku filmleridir. Bunlar, dinsel ya da folklorik inanıştan kaynaklanan birtakım korkutucu doğüstü unsurları içinde barındıran filmlerdir.

Bu türde olduğu bilinen filmlere kronolojik bir sıra ile kısaca bakılacak olursa, en başta Mehmet Muhtar'ın 1953 yılında yönettiği *Dracula* İstanbul'da filmi gelir. Film 'ilk resmi korku filmi' olarak anılabilir. Hollywood yapımı *Dracula* filminden esinlenmeden yapılmış bir filmidir. Kaynak ise, Ali Rıza Seyfi'nin Bram Stoker'dan kısaltarak uyarladığı *Kazıklı Voyvoda* romanıdır. Meşhur kan emici vampir Kont *Dracula*'nın Karpat Dağları'ndaki şatosundan sandık içinde İstanbul'a gelişini ve başta vampir avcısı bir uzman ve diğerlerinin İstanbul'da vampir Kontu yakalayıp sonsuza dek yok etme mücadelesini anlatan film, uzun köpek dişlerin vampir imgesiyle özdeşleşmesi ya da *Kazıklı Voyvoda* ve *Kont Dracula* arasında açıkça bağ kurulması gibi birtakım ilkler içermektedir. Bir başka film ise, Yavuz Yalınkılınç'ın yönettiği, 1970 yapımı, gösterime girdiğinde dikkat çekmeyen, şimdilerde ise tamamen unutulmuş bir film olan *Ölümler Konuşmaz ki*'dir. Sadi Konuralp'in aktardığına göre, bu, vampir çağrışımlı, hortlak hikayesi olan bir filmidir. Eski bir malikaneye oturmak için gelenlerin hortlak dehşetiyle karşılaştığı hikayenin sonunda, elinde Kuran'dan ayetler okuyan bir imam ve yandaşları hortlağı alt etmektedirler (Konuralp, 2002: 1).

1974 yılında Metin Erksan, William Friedkin'in *The Exorcist* filminden uyarlama *Şeytan*'ı yönetmiştir. *Şeytan*, hem Türk sinemasının hem de Metin Erksan'ın en ilginç çalışmalarından biri olmuştur. Erksan her ne kadar filmde değil, William Blatty'nin romanından uyarlama yapmış olduklarını söylese de (Scognamillo, 1998: 258), *Şeytan* neredeyse tümüyle *The Exorcist*'ten uyarlanmıştır. Dini bir film olan *The Exorcist*, Erksan tarafından Yeşilçam sinemasına has anlatı yapısı içinde uyarlanırken, Hıristiyan söylemler bir anlamda İslami söylemlere 'şeytan çıkarma' ayininde 'zemzem suyu' kullanılması gibi- dönüştürülmüştür.

90'lı yıllarda yapılmış bir korku denemesi, Kutluğ Ataman'ın *Karanlık Sular* (1993) adlı korku-gerilim filmidir. Yerli ve uluslararası festivallerde, gösterildiği ülkelerde yabancı eleştirmenler tarafından övgüler alan film, ülkemiz sinemalarında dağıtım ve tanıtım sorunlarından ötürü çok az izleyici toplayabilmiştir. Film, iç içe geçmiş öykülerden oluşmaktadır. Filmde vampir karakterler, her sorunun yanıtını kapsadığı iddia edilen bir kutsal kitap çevresinde oluşmuş yeni bir gizli dinin müritleri tarafından ele geçirilmek istenen ve okuyanları zehirlediği öne sürülen elyazması etrafında dönen takip ve ölümsüzlük hikayesinin yanında, ana-oğul ilişkisi, sınıfsal çatışmalar, yerli ve yabancı kültürler arasındaki ilişkiler ya da Türk toplumunun Cumhuriyet öncesi ve sonrası yaşantısına ilişkin kimi göndermeler içeren, fantastik boyutu olmayan başka konular da vardır.

Son zamanlarda yapılmış bir Türk korku/komedi filmi, 2003 yılında Durul ve Yağmur Taylan 'Biraderler'in, Doğu Yücel'in *Hayalet Kitap* adlı romanından sinemaya uyarladıkları *Okul* filmidir. Kısaca film, aşık

olduğu kız için sürekli hikayeler yazan, fakat aşkına karşılık bulamayan, arkadaşlarının alay edilen ve daha sonra da intihar eden bir gencin ölüm yıldönümünde okul arkadaşlarının başına gelen olayları anlatmaktadır. Türk toplumunun kolektif hafızasında iz bırakmış birtakım ironik olayları anımsatması; baskıcı, dinsel medrese eğitimini bir korkutucu öğe olarak tasvir etmesiyle film ilgi çekicilik kazanmakla beraber, genel olarak Hollywood yapımı korku filmlerinin anlatım kalıpları içinde kalmış, gerçek anlamıyla 'Türk korku filmi' diyebileceğimiz özgün bir tarz yaratamamıştır.

2004 yılının son günlerinde vizyona giren Orhan Oğuz'un yönettiği *Büyü* filmi ise, konusu itibarıyla 'yerli korku' sıfatına belki de en çok yaklaşan film olmuştur; ancak gerek çekimlerde, gerekse diyaloglardaki Amerikanvari klişeler, sinema olgusunu artık başka türlü 'düşünemediğimizi' bir kez daha göstermiştir. Film, Anadolu'da Artuklular döneminden kalma bir köye kazı yapmaya giden bir grup arkeologun başına gelenleri anlatır. Artuklu zamanında, bir büyücü kadın büyüleriyle köye lanet getirmiş, bir daha o köye kim yerleştiyse başına felaket gelmiş ve köy artık terk edilmiştir. Bir profesörün önderliğinde dört kadın ve bir erkekten oluşan bir arkeolog grubu, köye vardıkları andan itibaren kaynağı belli olmayan korkunç olaylarla karşılaşmaya başlarlar. Artuklu dönemindeki büyücü kadının laneti hala devam etmektedir. Çok kısa bir biçimde özetlenen bu filmde, öncelikle söylemek gerekir ki, çorak ve birbirine uzak tek katlı evlerden, mağaralardan oluşan köy, 'tehlike her an her yerden gelebilir' hissini yaratarak amacına ulaşan bir mekan seçimi olmuştur. Yine aynı şekilde, örneğin, Kuran'dan Nas suresinin kötü Cin kovmak için kullanılması, arkeolog kadınlardan birinin - halk arasında da yaygın bir inanış olan- gece

Cin tarafından tecavüze uğraması, filmi kendi izleyicisine yaklaştıran unsurlardır. Ancak, Artuklu büyücü kadının büyü yaparken hangi geleneği sürdürdüğünün anlaşılmağı, bir sahnede parçalanmış ceset gördüğünde tepkisi 'hay Allah' olan profesör başta olmak üzere, karakterlerin tavır ve konuşmaları, durmadan kendiliğinden açılıp kapanan kapılar ve buna benzer klişelerin gereksiz tekrarı, filmin gerçekçiliğini zedelemiştir. Ancak, yine de gerçek manada yerli korku filmi yapmak amacıyla olunması bile filmi bizim için önemli kılmaktadır.

Türk Sinemasında Korku Filmi Mümkün mü?

Başta Hollywood olmak üzere Batı sinemasına genel olarak bakıldığında, korku türünün her şeyden önce Batı'da yüzyıllardır süren bir yazın geleneğinin oluşturduğu kurmaca dünyasının üzerine oturduğu görülür. Edebiyat, korku sinemasının beslediği temel kaynaktır. Batı'da fantastik korku yazını, Batı'nın tarihsel ve toplumsal kendi özgül koşullarına bağlı olarak 'tür' anlamında XVIII. yüzyılın son dönemlerinden başlayarak XIX. yüzyılda geliştirse de, daha XIV. yüzyılda Geoffrey Chaucer'in yazdığı *Canterbury Öyküleri (Canterbury Tales)*, Guyot Marchant'ın 1485'te yazdığı *Ölüm Dansı (Danse Macabre)* ya da Christopher Marlowe'un 1588 yılında yazdığı *Doktor Faustus* gibi eserleriyle ilk unutulmaz örneklerini vermiştir. Edebiyat eserlerini, yaratıldığı zamanın ve mekanın şartlarıyla birlikte düşünmek gerekir. Batı'da Kilise yüzyıllar boyunca, toplum ve gündelik yaşayış üzerinde ve buna bağlı olarak tüm zihinsel faaliyetlerde söz sahibiydi. Kilise, iktidarını o dönemde öbür dünyaya, cehennem, şeytana vs ilişkin yaptığı vurgularla, insanları bu korkularla sürekli baskı altında tutarak sürdürmüştür. Savaşları, oturmamış düzeni, veba salgınları, açlığı, sefaleti ile

Ortaçağ, çileli olduğu kadar aynı zamanda vampir salgınları, büyücülük faaliyetleri gibi batıl inançların da yaygınlık kazandığı bir dönemdi. Din adamları ve ahlakçılar da ortaçağdaki dehşeti sömürmüşlerdir. Günahkar ruhların başına gelebilecekleri gösteren korku hikayeleri, uyarıcı 'exempla'lar yazılıp söylenmiştir. Dinsel el kitaplarındaki exempla'lar günah işleyenlerin cezalarının öbür dünyaya kalmayacağını belirtiyordu. XIV. ve XV. yüzyılda ölüm, bir saplantı olup çıkmıştı (Cuddon, 1989: 142). Walter Schulz, yeryüzünün Tanrı tarafından reddedilmiş, üzerinde düşmanimsı, şeytansı ve karanlık güçlerin egemenliğinin hüküm sürdüğü bir yer olduğuna duyulan inancın, esas olarak siyasal ve toplumsal nedenlere, özellikle de insanların kendilerini daha az güvende hissetmelerine bağlanması gerektiğini ileri sürer ve Ortaçağ koşulları için, kaygının aynı zamanda Hıristiyanlığın önkoşulu olduğunu söyler (Schulz, 1991: 8).

Neticede Batı'da, mitlerden esinlenen antik dönemin metinlerinden başka, Ortaçağın toplumsal yaşam koşullarının ve Hıristiyanlığın körüklediği korkuların fantastik korku yazını için bir temel oluşturduğunu söyleyebiliriz. Korku yazınının zirvesi olan Gotik edebiyat akımı ise, doğrudan sanayi kapitalizminin doğuşuyla ilgilidir. Bu dönem ekonomik, toplumsal ve felsefi düzlemde, Batı'nın toplum tarihi açısından büyük bir kırılma dönemi, büyük bir dönüşümün başlangıcıdır. Bu dönüşüm sürecinde, yeni ekonomik ve egemenlik ilişkilerine bağlı olarak tüm dengeler, sınıflar, sınıflararası ilişkiler alt üst olmuştur: aristokrasi tarihe karışmaya yüz tutmuş bir sınıf olurken, burjuvazi egemenliğini ilan etmiş, tarih sahnesine yeni çıkan proletarya ise yaşam mücadelesi içine girmiştir. Sanatçıların burjuva devriminden yana beklentilerinin boşa çıkmasıyla meydana gelen düş kırıklığı ve burjuvazinin

'aydınlanmacı aklı'nın yenilgisi ise, geçmişin güzel günlerine dönük bir özlemle temellenen, umutsuz, karanlık ve çoğu zaman ür-kütücü fantastik eserlerle sonuçlanmıştır. Sanatçılar, böylesi büyük bir dönüşümden etkilenmiş; kendi konumlarına (burjuva sınıfına), bu konumun getirdiklerine ilişkin endişelerini, korkularını, hayal kırıklıklarını eserlerinde dile getirmişlerdir. Sonuçta korku yazını, korku sinemasına miras bıraktığı Doktor Frankenstein, Kont Dracula, Dr. Jekyll & Mr. Hyde gibi ölümsüz kahramanlarını ise XVIII. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve XX. yüzyıla dek örneklerini veren bu Gotik akım ile 'dünyaya getirmiştir'.

Batı'nın tarihsel ve toplumsal dönüşümlerini, kırılmalarını aynen kendi tarihimizde yaşamadığımız gibi, kendi edebiyatımızda böyle bir fantastik gelenekle karşılaşmamız da söz konusu değildir. Ancak bu elbette, yazarlarımızın akıl etmezliği ya da hayal etmeyi bilmeyişleriyle açıklanamaz. Bu noktada, fantastik korku türü ya da fantastik korku edebiyatı dediğimizde bunun 'fantastik' niteliğinin ne olduğunu belirlemek gerekir. Todorov'un tanımıyla fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin, görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır (Todorov, 2004: 31). Fantastik, kişinin dünyayla kurduğu mantıksal ilişkiyi sarsan bir çatışma, bir yırtılma, bir rahatsızlıkla belirlenir. Fantastikte korku, yalnızca tehlikenin beraberinde getirdiği bir heyecan değildir; daha çok gözlerinin önünde olup bitene mantıklı bir açıklama getiremeyen, onu herhangi bir düzenle bağdaştıramayan birisinin duyduğu rahatsızlıktır (Jourde ve Tortorese, 2003: 79). Yani fantastikte korku, insanın gerçeğe mantık dahilinde hakim olduğuna dair güven duygusu içindeyken, bir anda bu gerçekliğin ve güvenin alt üst olmasıyla doğar.

Todorov, fantastikle ilişkili anlatıları bir sınıflandırmaya tabi tutar (Todorov, 2004: 50-62). Bu sınıflandırmada, sözünü ettiğimiz türden filmler olağanüstü fantastik alt türüne girer; vampirli, şeytanlı hikayeler gibi. Burada, akıl çerçevesine yerleştiremeyen açıklanamaz şeyler, doğaüstünün varlığını hissettirirler. Todorov'un sınıflandırmasına göre peri masalları ise olağanüstü anlatı türüne girerler: doğaüstü olaylar hiçbir sürpriz duygusu uyandırmaz. Müslüman-Doğu hikaye geleneğine baktığımızda da bolca fantastik öge görürüz. Ancak buradaki fantastik, tıpkı peri masallarında olduğu gibi gerçeklik içinde doğal bir unsur olarak kabul edilir. Sihir, büyü, cinler, ifritler olağan şeylermiş gibi, açıklanmaya gerek duyulmadan anlatılırlar. Tanpınar'ın 'realite terbiyesi eksikliği' diye tanımladığı bu durum, yani doğaüstü olayların olağanmışçasına sunulması, ona göre Müslüman-Doğu'da insanın kendi hayatına sahip olamayışından, yani kaderciliğinden ileri gelir ve bu (kendi durumunu açıklamada) bir kolaylık mekanizması olarak işlev görür (Tanpınar, 1976: 26). Örneğin Giritli Aziz Efendi'nin 1796'da yazdığı ve edebiyatımızın ilk öykü örneği olan *Muhayyelat, Binbir Gece Masalları* havasında, cinlerin, perilerin kol gezdiği, işlerin tılsımla ve sihirle yürütüldüğü hikayelerle dolu bir eserdir. Ancak burada da doğaüstü varlıklar açıklanmaya bile gerek duyulmayan olağan varlıklardır. 'Olağan' olan, insanı gerçeklikle bir çatışmaya sokmaya-cağına göre buradaki doğaüstü, haliyle korkutucu değildir.

Sonrasında gelen Tanzimat dönemi Türk edebiyatı yazarları ise Batılılaşma çabası içinde, kendilerine Batı romanını örnek almışlardır. Moran'a göre, '...genelde, Batı-Doğu değerleri arasında denge ya da bir biresim arayan yazarlarımız fantastik romana dudak bükmüşe benzerler' (Moran,

1993:64). Gerçekten de yazarlarımız, modernitenin karşıtı anlamında 'geleneğe' ait bir nitelik olarak gördükleri fantastik öğelere sırt çevirmişler, fantastiği çocukça, saçma ve mantık dışı diye nitelendirmişlerdir. Batı'nın pozitivismine ve maddeciliğine sarılarak 'gerçekleri saptayarak toplumu eğitmek' gibi edebiyat dışı bir misyonla, realist roman türünde daha 'çağdaş' eserler vermeye çalışmışlardır. Böylece fantastik, bizim geleneksel hikayeciliğimizde korkutucu bir öge olmaktan uzak olmanın yanı sıra, roman türünün Türk edebiyatına gelişiyle bir tür olarak Batı'dan taklit yoluyla denenebilecek iken, yazarlarımızın pozitivist dünya görüşü sebebiyle, daha sonra gelecek olan birkaç örneğe rağmen, edebiyatımızda 'tür' olarak bir yer edinmemiştir.

Tanpınar'ın Doğu-Batı meselesini 'hiyerarşik farklılık' temelinde ele almasını bir kenara koyacak olursak, onun Müslüman-Doğu'da trajik hissin yokluğuna ve kaderciliğe bağladığı hikayedeki fantastiğin bu niteliği, aslında korku sinemasının dayandığı temellere ilişkin bize bazı ipuçları verir. Antikçağ mitolojisi ile beslenen Batı tiyatrosundaki ölüm gerçeği ile yüz yüze gelen kahramanın yazgısına karşı amansız bir mücadele içinde çarpınıp durması, bu kültürün Tanrı kavramını algılayış biçiminden kaynaklanır. 'Trajik' olanın, korkunun, acıma hissinin ve aynı zamanda dehşetin yazgıyla mücadeleden doğduğunu görüyoruz.

Oysa İslam inancında yazgıyla, hayatla mücadele etmek söz konusu değildir. Yazgıyla mücadele, Allah'a karşı gelmektir ki, bu da günahdır. Louis Massignon, 'İslam Sanatlarının Felsefesi' adlı makalesinde İslam tasavvufunun kökenine işaret ederken şöyle demektedir (Massignon, 1962: 5):

Müslüman sanatın tuzağına düşmek istemez. Onun için sanat eserlerinden son derece güzel olan alem bile, Allah'ın iplerini çekerek işlettiği bir makinedir... Allah kukla oyununda olduğu gibi ipleri çeker. Bundan dolayı Müslümanlarda dram yoktur. Dram Batılılara göre, şahısların yüreklerinde ve hürriyetlerindedir. Müslümanlar için bu hürriyet ilahi irade ile sınırlandırılmıştır. İnsanlar ilahi iradenin aletidir.

Bu oryantalist teze karşılık, Perviz Manzur ise, İslam sanatlarıyla Batı sanatları arasındaki farkı şöyle belirtir (Manzur, 1986:142'den aktaran Çetin, t.y.:42):

Batı sanatının en büyük özelliği, insanın Allah'a karşı mücadelesidir. Batı'da insan yaptıklarıyla Allah'ın altında olmak istemez, ona karşı adeta savaşıyor. Sanat da onun yarattığıdır. Batı'da ressamlar, büyük boyutlarda insan vücutlarını, kasları, dokularıyla birlikte çizmişlerdir. İslam'da ise, sanat ibadet gibidir. İnsana, tabiata bakışta Allah ile herhangi bir çatışma yoktur. Müslüman'ın yaratıcı olmak gibi herhangi bir iddiası yoktur. Bunun için insan vücuduna, İslam eserlerinde çok az yer verilir. İslam medeniyetinde insan beden olarak değil, akıl ile algılanır.

Görüldüğü gibi İslam inancında trajedinin ve tragediyaların olması mümkün değildir. İslam düşüncesinde özgürlük ilahi irade ile sınırlandırılmıştır; daha fazlasını istemenin bir anlamı yoktur. Ölüm olgusu, İslam düşüncesinde Hıristiyan-Batı düşüncesinden farklı bir yere sahiptir. Ölüm korkusu yenildiği zaman, kadere meydan okumak diye bir durum söz konusu olamaz. Bu durumda kaderle çatışmaya girilmeyecek ve trajedi de olmayacaktır. Oysa Batı düşüncesinde ölüm kaçınılmaz olarak ortada dururken buna

karşı ümitsiz bir mücadeleye giren birey trajik bir hal almaktadır.

Massignon, Müslüman sanatlarında trajedinin ve trajik hissin yokluğunu, İslam'ın Allah'tan başka varlık kabul etmemesi, hayatı bir gölge oyununa indirilmesiyle açıklamaktadır. Tanpınar da kaza ve kader sorunlarının bir yığın şüpheyi ve sorumluluğu kendiliğinden doğurduğunu, tasavvufun da bu endişeleri ortadan kaldırdığını, daha doğrusu onlara büsbütün başka yönler verdiğini belirtir ve şöyle devam eder (Tanpınar, 1976: 25):

...aynı mutlak varlığın yine kendisine dönecek değişik ve geçici tezahürleri olan bir dünyada elbette trajedi olmazdı. Aşk bile ne kadar velveleli başlarsa başlasın bu sistemde muayyen bir merhaleye erişir erişmez sadece fani objesini değil, duyan benliği de beraberce ortadan kaldıran bir ayniyette kendiliğinden değişiyordu. Özetle, eski medeniyetimizde insan kendi kaderi ile büyük manasında karşı karşıya kalmak fırsatını bulamıyordu.

Dramatik kurguda olaylar belli bir yönde gelişir ve olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi vardır. Bu yüzden de kahraman kaçınılmaz sona varmak zorundadır. Kaçınılmaz sonda, sonsuz sayıdaki çeşitlilik, imkanlar teke indirilmekte, dolayısıyla tesadüf, mucize, Allah'ın lütfu gibi durumlar dışarıda bırakılmaktadır. Ancak hür iradeye sahip olduğu kabul edilen bu birey, kaçınılmaz olmasına rağmen bu sona başkaldırır; karşısına çıkan güçle savaşıyor ve yenilir. Ancak bu anlayışa göre, insanlığın gelişmesi ve yükselmesi için bu karşı koyuş şarttır, yani yükselmek için trajedi şarttır. Oysa Doğu'nun kahramanı trajik değil, epik bir kahramandır (Mecnun gibi). Epik kahraman ölümü göze alabilen, hayatın geçici güzelliklerine ko-

layca ve kuvvetle hayır diyebilen kişidir. (Çetin, t.y.: 80-81)

Korku sinemasının temelde kullandığı ölüm korkusu ya da ölüm olgusuna bakış, görüldüğü gibi Batı'nın sanat felsefesinde inanca bağlı olarak, bizim için olduğundan farklıdır. Kahramanın, herhangi bir çatışmaya yer verilmeksizin kadere boyun eğmesi durumunda Batı'daki anlamıyla trajedinin olmayacağı açıktır.

Korku sinemasında iyi-kötü mücadelesi işlenen temaların başında gelir. Bu bağlamda İslam inancına bakmaya devam edecek olursak, burada 'kötü'nün algılanışı konusunda da farklılıklar görürüz. İslam Ansiklopedisindeki 'Şeytan' maddesine göre, 'kötülüklerin kaynağı' olarak gösterilen şeytan (ya da iblis), Kuran'da 'azmış ve isyan ederek sapıklığa düşmüş cinlerden biri' olarak tanımlanır ve öbür dünyaya aittir. İnsanın ruhunu zaptetmesi gibi bir durum da söz konusu olamaz. Oysa Hıristiyan inancında şeytan 'yeryüzünde'dir. İslam'da cin inancına baktığımızda, cin, iyinin karşısında, tam bir karşıtlık içerisinde kötü değildir, yok edilmesi gerekmez. Cinin iyisi de vardır, kötüsü de. Yine İslam Ansiklopedisindeki 'Cin' maddesine göre, Kuran'da 'ateşten yaratıldıkları ifade edilen ve gözle görülmeyen varlıklar' olarak tanımlanan cinler İslam inancının bir parçasıdır, savaşılması gerekmez. Cinler kötü olabilmelerine rağmen, iyilik de kötülük de Allah'tan gelir. Dolayısıyla Batılı anlamıyla korku sinemasının temel konularından olan dinsel anlamda iyi-kötü savaşımı için İslam inancında uygun zemin yoktur.

Türk sinemasında korku türünün gelişmişliği meselesine ilişkin olarak Atilla Dorsay ve Turhan Gürkan, Hıristiyanlık ve

korku arasında şu şekilde bir ilişki kurmuşlardır (Dorsay ve Gürkan, t.y.: 341):

Batı'da Hıristiyan dininin derinden derine işlediği 'günah' düşüncesi, günahın, İsa'ya karşı işlenen suçların mutlaka ceza göreceği teması, Batılı Hıristiyan'ı daha 'dünyevi', daha 'mantıklı' bir din olan Müslümanlığa ve Müslüman'a kıyasla, günahlarının cezasını (belki de bu dünyada) çekmeye daha hazır kılıyor olabilir. Ve bu dinsel kökenli 'ceza' düşüncesi, Batılı seyirciyi korku edebiyatı ve korku sineması yoluyla bir tür 'kendi kendine ceza uygulama', karanlık bir salonda sanki günahlarının cezasını çekmişçesine korkma ve titremeye daha çok itmiş olabilir. Korku filmi izleme deneyiminde var olduğu kabul edilen mazoşist yanın, insanın korkmaktan zevk almasının, Hıristiyanlığa yabancı olmayan 'kendi kendine eziyet etmek' düşüncesiyle bağdaştığı söylenebilir.

Trajik his - inanç ve sinema ilişkisinin yanı sıra, görsel anlatım geleneği bakımından da bir karşılaştırma yapmak mümkündür. Batı'da resim aracılığıyla görsel kompozisyonun gelişimi, primitif anlamda sinematografik anlatım biçiminin kurulmasına zemin olmuştur (Adanır, 1987: 126). André Bazin, plastik sanatların psikanaliz ile incelenmesi söz konusu olduğunda, ölünün mumyalanmasının, onun yaratımının temel faktörü olarak karşımıza çıkacağını söylemektedir. Ona göre, geçen süre insanı psikolojik olarak tatmin ettiği halde, kazanan taraf yine zaman olur ve vücudun görünümü zamanın gücüne yenik düşer. Ölüm, zamanın zaferidir. Yine de insanoğlunun çabası karşı yönde devam etmiştir: mumyalar yapmıştır. Fakat mumyalar sodyum içinde taşlaştırılırken piramitler ve labirent koridorları nihai çürümeye karşı kesin bir garanti sağlayamamıştır. Buna karşılık da korunaklı lahitler

düşünölmüş ve asıl vücudun çürümesi durumunda yedek olarak mumyalar yerleştirilmiştir. Bu dinsel tarz, başlangıçta mevcut olan hayatın varlığının onun temsili görünümünün yaratılmasına çalışması esasına dayanmaktadır. Yani plastik sanatların tarihi, esas olarak estetik kaygılardan değil, psikolojik isteklerden kaynaklanır ve bu da Bazin'e göre benzerliğin öyküsüdür. (Bazin, 1995: 17)

Bazin'in bu şekilde tanımladığı 'mumya kompleksi', yani varlığı görünüş yardımıyla kurtarma çabası, bütün Batı sanatlarının temel karakteristiğidir ve Batı sanatı ilk kez Aristo tarafından *Poetika* adlı eserinde bir sanat teorisi olarak temellendirilen mimesis (benzetme, taklit) prensibi üzerinde yükselmiştir.

İslam sanatları ve estetik anlayışına baktığımızda ise mimesis'e karşı bir duruş görürüz. İslam sanatlarının temel prensibi 'benzetme' değil, yansıtma olmuştur. Müslüman sanatçılar eşyayı ve olayı yansıtma yöntemiyle yorumlamışlardır. Batı'da dış dünya model alınır ve modele benzetme yapılarak üretim faaliyeti gerçekleştirilir. "İslam toplumunda ise dış dünyadaki varlık ve hadiseleri aynen değil, insan üzerinde bıraktığı intibalardan hareketle itibarî aleme şekil verilir" (Çetin, t.y.:79).

İslam inancının gereği olarak sanatta yansıtma yöntemi uygulanmış, figürün görüldüğü minyatür sanatında da hiçbir zaman hacimli, gölgeli, etten kemikten insan figürleri yapılmamıştır. Çünkü burada eylem 'yaratma' niteliği kazanmaktadır. İslam düşüncesinde ise Allah'tan başka bir yaratıcı kabul edilmediği için hiçbir varlık olduğu gibi taklit edilemez, ikinci kez yaratılamaz. Neticede Müslüman sanatçı, daha az figür-

tif ama daha soyutlayıcı bir anlayışla eserlerini vermiştir.

Yıllardır Türk sinemasına dair yapılan araştırmalarda, yazılan yazılarda, sinemadaki görsel kompozisyona ilişkin olarak 'Türk sinemasının anlatım sorunları'ndan bahsedilip durulmaktadır. Aslında belki de gerçek sorun, sanatın söyleminin, dilinin evrensel olduğuna inanılması gibi, sinemada da görsel kodların, görsel dilin ve üslubun tek olduğuna inanılmasıdır. Batı, kendi sanat anlayışı çerçevesinde bu dili başarıyla oluşturabilmiştir. Ancak bu sanat anlayışının, geleniğinin Müslüman-Doğu sanatlarında olmayışı bir kabahat ya da geri kalmışlık gibi algılanırsa, ortada sorun var gibi görünür. Jale Parla'nın Türk edebiyatı ve romanın Türkiye'ye gelişi ile ilgili söylediği şu sözler, aslında Türk sinemasının da 'gerçek sorununu' görmemizi sağlayabilir (Parla, 1990: 13):

Tanzimat edebiyatı kendisine model aldığı 'büyük' ve 'evrensel' sıfatları ile donanmış, prototip ve majör edebiyatların karşısında taklit ve minör olmayı kabul eden bir konumda bulunmuştur. Bundan sonra da artık Divan edebiyatının marjinal konumundan sıyrılıp Batılı formlara göre, Batı'nın beğenilerine uymaya çalışarak eserler vermiştir. Ancak edebiyatta yenilik fikrinin ardında biçimlendirici, yöğurucu, belirleyici bir Osmanlı kültürünün mutlak egemenliği vardır. Burada önemli ve göz ardı edilen nokta, Osmanlı kültürünün üstünde yükseldiği epistemolojik temel, adapte edilecek Batı kültürünün üzerinde yükseldiği epistemolojik temele taban tabana zıttır. Romanın görölmeye başladığı 1870'li yıllarda kimse bu epistemolojik karşıtlığın bilincinde olmamıştır. Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya

görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğar ve Batılılaşma sürecindeki diğer kurumlar gibi roman da Batı modellerine göre yazılır

Roman konusunda Osmanlı kültürünün üstünde yükseldiği epistemolojik temelle Batı kültürünün üzerinde yükseldiği epistemolojik temelin uyumsuzluğu nasıl sorunun asıl kaynağı ise, görsel bir sanat olan sinema konusunda da durum aynıdır. Doğu'nun ve Batı'nın sanat felsefesi iki farklı medeniyetin genel olarak inanç temelinde bireye ve hayata bakışı açısından birbirinden ayrılır. Oradakini burada aramak, bulamayınca da anlatım sorunundan söz etmek, Tanpınar'ın deyimiyle bir 'kolaylık mekanizması' olsa gerektir.

Müslüman Doğu sanatlarının kendi özgül şartlarında oluşmuş geleneği, 'geri kalmışlık kompleksi' ve modernleşme çabaları içinde bir kenara atılmayıp geliştirilseydi, belki de bugün evrensel olarak kabul ettiğimiz Batı'nın sinematografik anlatımının dışına çıkacak ve çok da başarılı olabilecek farklı bir tarz oluşturulabilirdi.

Başlıkta sorduğumuz 'Türk sinemasında korku filmi mümkün mü?' sorusunun cevabına gelecek olursak, sinema denince Batı'nın merkez alındığı bir bakış açısı içinde kalınarak ve Batı'nın kendi kültürel kodları içinde anlamlı olabilecek birtakım imgelerle korku filmi yapmak mantıklı gözükmemektedir. Ayrıca farklılıklar sadece inanç temelinde veya birtakım sanatsal prensiplerle sınırlı değildir. Toplumsal farklılıklar belki bu uyumsuzluğun -yapılmış korku filmlerimiz bağlamında- daha önemli sebebi sayılabilir.

Bilindiği gibi, bir filmde seyirciyle kurulacak ilişkide özdeşleşme mekanizmasının çalış-

ması gereklidir. Bunun için de gerekli unsur inandırıcılık, izleyiciye yakınlıktır. Filmin inandırıcı olması için, anlatının o toplumun yaşantısına, deneyimine yakın olması gerekir. Yani karakterler, olayın geçtiği mekan, gündelik yaşantı vs. izleyicinininkiyle benzer olmalıdır. Bu anlamda toplumsal yaşayış olarak Batı'dan farklılıklarımız türün genel uyuşmalarının bizim toplumumuzca içselleştirilmesine engel olur. Örneğin, özellikle Anadolu'da işlenen cinayetlerin çoğu namus içindir ya da cinnet sonucu vahşi cinayetler işlenir. Batı'da XVIII. yüzyılın sonunda deliye ilişkin nispeten insancıl davranışlar ortaya çıkıncaya kadar akıl hastanelerinde uygulanan ilkel tedavi yöntemleri bile kendi başına ürkütücüdür. Batı'da Klasik Çağ'da 'öteki' olarak tanımlanmış olan deli, bizde hiçbir zaman bu anlamda ürkütücü olmamıştır: öteki değil, bizden biridir.

Yine Türk korku filmlerinde gördüğümüz folklorik bir inanış olan vampir inancı, bu coğrafyaya ait bir inanış değildir. Ya da Ortaçağ Avrupa'sında yaygın olarak kabul edilen şeytan çıkarma (exorcism) ritüeli de Müslüman inancına göre mümkün değildir. Dolayısıyla, Erksan'ın *Şeytan* filmindeki gibi Kuran okunarak şeytan kovulması anlamsız olmaktadır.

SONUÇ

Söz konusu farklılıkların varlığı, kendi kültürümüze ait inanışlardan beslenen imgelelerin, figürlerin yaratıcılıkla kullanılıp, kurgusal düzleme taşınmasına ve sinemasal bir dil oluşturulmasına engel değildir. Türk toplumunun da başta sözünü ettiğimiz gibi, dinsel, folklorik kökenli ya da pagan dönemlerden kalma; sık yer değiştirmenin de bir neticesi olarak bir çok kültürle etkileşim içinde ortaya çıkmış pek çok inancı, zengin bir imgelemi vardır.

Anadolu inançları da diğer ülkelerin inançları gibi birbirinin içine geçmiş, çok tanrılı dinlerin getirdiği inanışlara tektanrıci dinler ve günlük yaşam olaylarının eklenmesiyle doğmuştur (Eyüboğlu, 1987: 42). Halk inanışlarımıza biraz baktığımızda, korku sinemasına esin kaynağı olabilecek bir çok 'korkunç' figürün olduğunu görürüz. Örneğin cin, kutsal kitapta adı geçen bir varlık olmasından başka, halk inanışlarında da varolan bir figürdür. Değişik yörelere bağlı olarak cinlerle ilgili durumlar ve inanışlar çeşitlilik gösterir. Örneğin Anadolu Türkmenlerinde cinler ateş, köpek, kedi, yılan, horoz ve tavuk şeklinde görülürler. Ayrıca bir insanı cin çarparsa bir tarafı kurur, dili tutularak konuşamaz hale gelir; cin kimi çarpacaksa ona yaklaşarak üfler, o insan cinden etkilenir ve ağız eğilerek sapıkça konuşmaya başlar; cin çarpan kişi kendini kaybeder, ne dediğini bilmez ve kendini yerden yere çarpar (Gökbel, 1998: 133-135).

Al inancı (inanişaya göre Allah'a inanan şeytanın dışısı) ise Anadolu'nun bir çok yerinde yaygındır. Yeni doğan çocukların, lohusaların başlarına işler açtığına ve yıkım getirdiğine inanılan bu dev gibi, biçimsiz yapılı kadına 'Al karısı' denmektedir. İnanişaya göre, bu kadın kambur yapılı, dişlek, avurtları çökmüş, dağınık sarı saçlı, avuçlarının içerisi delik olan, uzun tırnaklı, kara renkli, koca göğüslü, ters ayaklı, korkunç bir yaratıktır. Al karısı olduğundan şüphelenilen cadı kadın suya basılır, Al karısı ise kuyruğu çıkar. O vakit, kötülük yapmaması için yemin ettirilir ya da kulağı kesilerek cezalandırılır. Al karısı hep aynı biçimde kalmayıp yılan, sıçan, diğer çeşitten yaratıklar biçimine, insan şekline ve özellikle cadı yapılı kocakarı biçimine girer (Başar, 1998: 89-90). Bir başka örnek ise, yine Anadolu'da

yaygın olan 'bizden iyiler' inancıdır. Bu inanç, çoktanrıci dinlerin günümüzde yaşayan yaygın bir kalıntısıdır. Bunlar, korkulan kaçınılan güçlerdir. Bunların adının anılmaması, onlara karşı duyulan korkunun, tiksintinin bir sonucudur (Eyüboğlu, 1987: 143).

Örnekler daha da uzatılabilir: elinde değneği sırtında kefeni bulunan hortlaklar, geceleri evlere girip çocuk kaçıran cadılar, gece uykuda insanın üzerine çöken Davara, yarı insan yarı hayvan bir yaratık olan Yabanadamı, burada sayılabilecek hala yaşayan Anadolu halk inanışlarındaki korkutucu figürlerden sadece bazılarıdır. Kısacası korku türüne malzeme olabilecek doğaüstü olaylar ve varlıklar Anadolu inanışlarında bol miktarda vardır. Türk sineması kendi tarihine ve kendi toplumunun öz niteliklerine dönüp baktığında değerlendirilmeyi bekleyen büyük bir kaynakla karşılaşacaktır. Önemli olan, bu malzemenin taklit yoluna gitmeden, özgün sinemasal bir dil yaratmak çabasıyla kullanılmasıdır.

Sinema, içinde üretildiği toplumla zorunlu ilişkisi olan kitlesel bir sanattır. Dolayısıyla filmin kendi izleyicisini bulabilmesi için onunla yakın -ama gerçekçi- bir ilgi içerisinde olması gerekir. Elbette sözü edilen, Yeşilçam melodramlarının seyirciyle kurduğu türde bir ilgi değildir. Bu ilgi, kendi insanımızı tanıyarak, kendi kültürümüzün araştırmasını yaparak, kısaca kendimiz üzerinde düşünerek kurulacak, gerçekçi bir ilgidir. Kelime anlamı olarak zıt görünmelerine karşın, toplumla kurulacak bu türden gerçek bir ilgi yoluyla, Türk sinemasında bize ait diyebileceğimiz fantastik bir Türk korku filmi yapılabilir.

KAYNAKLAR

- Adanır O. (1987). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İzmir: Kitle Yayınları.
- Başar Z. (1998). *Erzurum'da Tıbbi ve Mistik Folklor Araştırmaları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Bazin A. (1995). *Sinema Nedir?*. İbrahim Şener (Çeviren). İstanbul: Sistem Yayınları.
- Çetin M. (t.y.). *İslam Sanatının Yeniden Teşekkülü*. İstanbul: Adım Yayınları.
- Cuddon, J.A. (1989). Korku Hikayelerine Bir Giriş. *Argos-Yeryüzü Kültürü Dergisi*, Nihal Yeğinoğlu (Çeviren), 13, 140-149.
- Dorsay A, Gürkan T. (t.y.). Korku Sineması. *Türk ve Dünya Sinema Ansiklopedisi*, Gösteri Yayınları, 340-350.
- Eyüboğlu İ.Z.(1987). *Anadolu İnançları, Anadolu Mitolojisi, İnanç-Söylence Bağlantısı*. İstanbul: Geçit Yayınları.
- Gökbel A. (1998). *Anadolu Varsakları'nda İnanç ve Adetler*. Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.
- Jourde P. & Tortorese P. (2003). Fantastik: Mantık İçin Bir Skandal. Esra Özdoğan (Çeviren). *Kitap-lık*, 66, 79-81.
- Konuralp S. (2002). Unutulmuş Bir Türk Korku Film. *Geceyarısı Sineması*, 12, 1-2.
- Massignon L. (1962). *İslam Sanatlarının Felsefesi*. Burhan Toprak (Çeviren). İstanbul: DGSA Türk Sanat Tarihi Enstitüsü Yayınları [ayrı basım].
- Moran B. (1993). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla J. (1990). *Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schulz, W. (1991). Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu. Hoimar von Dittfurth (Derleyen). *Korku ve Kaygı* (ss. 7-18). Nasuh Barın (Çeviren). İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Tanpınar A.H. (1976). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Yayınları.
- Todorov T. (2004). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Necdet Öztokat (Çeviren). İstanbul: Metis Yayınları.