

# Bellek Çalışmaları Bağlamında Zaman ve Mekân Kullanımının Türk Korku Sinemasının Anlatısal Yapısı Üzerindeki Etkileri

## ÖZET

*Yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren sosyal bilimler alanında önemli bir değişim ve dönüşümün ardından başlayan bellek çalışmaları; sinemasal yaklaşımda, yeni kavramların ortaya çıkmasında etkili olmuş ve klasik tarih anlayışına bir alternatif olarak akademik ve kültürel çalışmalarda merkezi bir konuma gelmiştir. Bellek çalışmaları sonucu gelişen farklı yaklaşım ve bakış açıları pozitivist veya belgeci modernist bilim anlayışının aksine insan merkezli bakış açısı sunmakta, pek çok disiplini ve sanatı analiz etmek ve kavramak için bir araç olarak da kullanılmaktadır. Bu bağlamda, sinemanın özellikle geçmişle ve belgeci tarihle olan ilişkisinde kısaca tarihsel film eleştirisi yaklaşımıyla analiz edilebilecek her filmde, yetkin ve sağlıklı bir çözümleme imkânı sunabilen bellek çalışmaları, kavramları ve kavramsallaştırmaları, içinden çıktığı toplum hakkında izleyiciye doyurucu bilgiler veren korku sineması için de kullanılabilir. Bu çalışmada, 2000 sonrasında çıkış yapan Türk Korku Sineması'na ait filmler örnekleme dâhil edilmiş, filmlerde bellek çalışmaları ve yeni kavramlara ait unsurlar analiz edilerek filmlerin toplumsal bellekle ilişkisi ortaya konulmuştur. Çalışmada, nitel araştırmalarda kullanılan amaçlı (nonprobalistic sampling) örnekleme yöntemlerinden biri olan tipik durum örnekleme kullanılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Bellek, Türk Korku Sineması, Mekân, Zaman, Tarih

- **Nagihan Çakar Bikiç**  
Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul  
Kültür Üniversitesi  
cakarnagihan@hotmail.com  
ORCID ID: 0000-0001-7023-0504

Geliş Tarihi 05.03.2020

Kabul Tarihi 17.06.2020

Yayın Tarihi 01.07.2020

# The Effects of the Time and Space Usage on The Narrative Structure of Turkish Horror Cinema in the Context of Memory Studies

## ABSTRACT

*From the last quarter of the twentieth century, memory studies contributing to development after a significant change and transformation in the field of social sciences; In the cinematic approach, it was effective in the emergence of new concepts and has become a central position in academic and cultural studies as an alternative to the classical understanding of history. Different approaches and perspectives developed as a result of memory studies offer a human-centered perspective as opposed to a positivist or documentary modernist science approach, and are also used as a tool to analyze and comprehend many disciplines and arts. In this context, specially in the relationship of cinema with the past and documented history, memory studies concepts and conceptualizations, which can provide a competent and healthy analysis opportunity in every film that can be analyzed briefly with historical film criticism approach, can also be used for horror cinema, that provides satisfying information to the audience about the society from it comes. In this study, films belonging to the Turkish Horror Cinema, which appeared in the post-2000 years, were included in the sample, and the relationship between the films and social memory was revealed by analyzing the memory studies and elements of new concepts. In the study, content analysis was preferred because it is a systematic and impartial method and suitable for interdisciplinary texts and sociological film criticism was used.*

- Nagihan Çakar Bikiç  
Asst. Prof., İstanbul Kültür  
University  
cakarnagihan@hotmail.com  
ORCID ID: 0000-0001-7023-  
0504

**Keywords:** Memory, Turkish Horror Cinema, Space, Time, History

## GİRİŞ

Bellek, zihinlerin bir arada, toplumsal yapı içerisinde nasıl işlediği ve toplumsal düzenlemelerle nasıl bir ilişki içerisinde olduğu sorunsalı kapsamında gündeme gelen bir kavramdır. Halbwachs (1925); “insanların belleklerini edindikleri yer normal olarak toplumun içidir. Yine toplumla beraber hatırlar, anlar ve hatırladıklarını nereye konumlayacaklarına karar verirler” şeklinde bir değerlendirmede bulunur (akt. Olick, 2014, s.178). Kolektif bellek ise toplumsal bağlamda ele alınabilecek bir hatırlamaya işaret eder. Birden çok bireyin bir aradalığından oluşan toplulukların eylemlerini, düşünce ve duygularını etkileyen hatırlamaların tümü olarak ifade edilebilir. Kolektif kavramı, bir aradalığa işaret eder. Bu bağlamda ortak bir hafızadan söz etmek olanaklıdır. Kolektif hafıza aynı zamanda, toplum ve milleti oluşturan önemli unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Kolektif bellek kavramı etrafında şekillenen çalışmaların kökeni, Fransız sosyolog Emile Durkheim’a (1858-1917) ve özellikle öğrencisi Maurice Halbwachs’a (1877-1945) kadar uzanmaktadır. Maurice Halbwachs’ın 1925 yılında kaleme aldığı *Les cadres sociaux de la mémoire* (Hafızanın Toplumsal Çerçevesi) günümüzde bellek çalışmaları (memory studies) ismi verilen alanın temellerini atmıştır.

Bellek çalışmaları, özellikle yirminci yüzyılın son çeyreğinden bu yana her geçen gün artan bir önemle insani ve sosyal bilimlerde kendine yer bulmaktadır. Multidisipliner bir alan olan bellek çalışmaları; “...en genel anlamıyla bireysel ve toplumsal hatırlama (ve unutma) süreçlerini inceler” (Neyzi, 2011, s.1). Tarihsel ve kültürel çalışmalardan beslenen bellek çalışmaları, nöroloji biliminin araştırma alanı içerisinde yer alan kapsamın en temel öğelerinden biri olan belleği; bireysel, toplumsal, kültürel, kolektif, doğal ve yapay gibi türlere ayırarak insani bilimler alanına dâhil etmiş ve sistemleştirmiştir.

Bellek çalışmalarının neden yirminci yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıktığı sorusunun cevabı/cevapları, bellek çalışmalarının nihai amacı ve içeriğiyle kesişmektedir. David W. Blight, bu dönemde adeta bir bellek patlaması yaşanmasının sebeplerini genelden özele giderek şu şekilde sıralamıştır: İnsanlık tarihinin deneyimlediği en büyük felaketlerden biri olan İkinci Dünya Savaşı’nın ve genel olarak insanlık tarihinin en kaotik periyotlarından biri olan yirminci yüzyılın tanıklarının sayısının azalmasıyla ortaya çıkan büyük felaketin/felaketlerin unutulması sorunu, Soğuk Savaş’ın sona erişiyile siyasi bütünlüğün bozulması neticesinde ortaya çıkan yeni savaş, çatışma ve katliamların belleklerde yer etmesi, postmodern dönemle birlikte aşınmaya

başlayan modern değerlerin muhafaza edilmesi amacıyla yıldönümü bilincinin ortaya çıkması ve postmodern dönemle birlikte önem kazanan çoğulculuk ve çok-kültürlülük kavramlarının “gerek ırksal ve etnik bellek ve kimlikler, gerekse çıkar gruplarının bellek ve kimlikleri temelinde ‘kültür savaşlarına’ neden olması” bellek patlamasına neden olan unsurlardır (Blight, 2015, s.312).

Bellek çalışmalarının multidisipliner yapısı ve postmodern çağın getirilerinden eklektisizm, melezleşme ve çoğulculuk gibi kavramlarla kurabildiği organik ilişki, sosyal bilimler alanlarında klasik/geleneksel tarih anlayışına bir alternatif olarak görülmesine vesile olmuştur. Bu duruma, postmodernitenin büyük anlatıları parçalayarak mikro anlatıların anti-hegemonik tavrını öne çıkaran yaklaşımı da eklenince bellek çalışmalarının tarih bilimi açısından önemi bir kat daha artmıştır. “Dolayısıyla, büyük anlatıların suskun haşmetinden mikro anlatıların paramparça özerkliğine doğru bir kaymaya tanık oluyoruz” (Connor, 2015, s.47). Bugünün dünyasında, bellek çalışmalarının etkisiyle artık her bellek tarihsel bir doküman niteliğinde ve tarihsel bir gerçeği öğrenmek için aracı olarak değerlendirilmektedir.

Bununla birlikte, postmodernitenin alamet-i farikalarından birisi olan yorumlama imkânını kabul etmeyen ve tarihi doküman çekirdeğinde hareket etmeyi mecburi kılan klasik tarih anlayışı, postmodern düşünürlere göre çağın anlamlandırma ve kavrama biçimini yakalayamamaktadır. Modernist büyük tarihsel anlatıların süreksizlik konusundaki katı tutumu postmodernistlere göre tarihsel olayların çözümlenme fırsatlarının es geçilmesine sebebiyet vermektedir: “Klasik biçimi altındaki tarih açısından, süreksiz olan hem verili olandı, hem de düşünülemez olandı: Olaylar, kurumlar, fikirler ya da dağılmış pratikler türü altında kendini sunan şeydi; ve birbirine bağlanmaların sürekliliğinin ortaya çıkması için, tarihçinin söyleminin sınırlandırması, indirgemesi, silmesi gereken şeydi” (Foucault, 2011, s. 142).

Özellikle 1990’lı yıllardan bu yana, multidisipliner çalışmaların çoğunlukla merkezinde kendisine yer bulan bellek çalışmalarının ilişkide olduğu bir diğer alan sinema sanatıdır. Bilhassa geçmişi yeniden şekillendirmeyi irdelemek amacıyla kullanılan tarihsel film eleştirisi yaklaşımının elini güçlendiren bu ilişki, modern sinemada sadece belgesel filmlerin, günümüzde ise tarihi konulu kurmaca filmlerin de gayri resmi belge işlevi görmesiyle iyiden iyiye canlanmıştır (Kabadayı, 2013, s.63). Tarihi bir konuyla ilgili ciddi bilgi birikimi edinmek isteyen izleyicinin tarihi filmlere başvurduğu günümüzde, kurmaca filmler gayri resmi/alternatif tarih kaynağı işlevi görmekte ve izleyiciyi aydınlatmaktadır. “Film böylece,

çoğu zaman kurumlarımızın korunmuş belleğinden başka bir şey olmayan o yazılı arşivlerden bir ölçüde kurtuluş olarak, gayri resmi bir karşı-tarihin oluşturulmasına hizmet etmektedir” (Ferro, 1995, s.10-11).

Bu makalenin öznesi konumunda bulunan Türk Korku Sineması, 2004 yılında gösterime giren Okul (Taylan Biraderler, 2004) filmiyle birlikte, her geçen yıl artan üretim hızıyla kendini var etmektedir.<sup>1</sup> Özellikle Hasan Karacadağ, Alper Mestçi, Özgür Bakar, Biray Dalkıran, Murat Toktamışoğlu ve Can Evrenol gibi yönetmenlerin gişede başarılı olan filmleri vasıtasıyla uluslararası bir bilinirliğe ve kabule ulaşan Türk Korku Sineması, artık büyük kitlelere hitap edebilmekte ve büyük kitlelerle buluşabilmektedir.

Yükselen üretim hızına karşın içeriksel olarak birbirleriyle öykü kurulumu, biçimsel tercihler ve hâkim ideoloji alt-başlıklarında yüksek oranlı benzeşimler taşıyan Türk Korku Sineması filmleri, bilhassa cin teması özelinde İslami öğelerle bezenmiş durumdadır ve belirli dini ve dini anlayışla şekillendirilmiş ulusal kodları sürekli olarak tekrar etmektedir. Bu durum, Türk Korku Sineması’nın İslami muhafazakârlık vurgusunu ve İslami bilgiyi temel alan yapısını güçlendirmekte ve filmlerin İslami ahlaka dair propagandist tutumlarını sağlamlaştırmaktadır. “Türk korku filmlerinden cin-insan ilişkisinin yoğun olarak kullanılmasının nedeni Türk halk inanışlarından ve Kuran’dan beslenerek oluşturulmuş olmalarıdır” (Şimşek, 2016, s.76). Dini bilgilerin ve yaklaşımların üzerine inşa edilen Türk korku filmleri; kadın ve kadınlığı öteki kılan, kadınların kurduğu büyü düzeninin içinde erkeklerin savunmasızlığına dikkat çeken, bilimsel bilgi ile dini bilgiyi karşı karşıya getiren ve modernliğin bir gerekliliği olan sekülerizmin çelişki ve zaaflarına dinsel çerçeveden dikkat çekmeye çalışan bir yapı sergilemektedir.

Dinsel ve ulusal açıdan bu denli muhafazakâr ve geçmişe bağlı bir kurulum, bellek çalışmaları ve yöntemleriyle değerlendirilebilecek bir niche konumundadır. Zira filmler belleğin kendisinden geldiğini iddia etmekte ve belleğin kendisini hedeflediğini açıkça belirtmektedir. Bu bağlamda, zihniyet kavramı Alex Mucchielli’nin belirttiği gibi “bir grup

<sup>1</sup> 2000 yılı sonrasında gerçek anlamda üretime başlayan Türk Korku Sineması, 2000 yılı öncesinde de *Çığlık* (Aydın Arakon, 1949), *Drakula İstanbul’da* (Mehmet Muhtar, 1953), *Ölüm Saati* (Orhan Erçin, 1954), *Ölümler Konuşmaz ki* (Yavuz Yalınkılıç, 1970), *Şeytan* (Metin Erksan, 1974) ve *Karanlık Sular* (Kutluğ Ataman, 1995) gibi korku filmleri “denemeleri” üretmiştir.

insanın, ortak psişik referans örüntüsü” (1991, s.23) olarak kabul edilirse sinema ve belleğin bu dirsek temasının bağıntısının zihniyet kavramıyla ilintili olduğu söylenilebilir.

Toplumsal gerçekliğin yeniden üretimine ve kültürel belleğin inşasına katkıda bulunan sinema filmleri, toplumların yaşama biçimlerini, değer yargılarını, yaşadıkları mekânları, döneme ait tüm görsel öğeleri, hatta zamanın ve mekânın ruhunu, o toplumun içinden çıkan yaratıcıların gözüyle saptayarak tarih yazımına katkıda bulunmakta, toplumların görsel belleğini oluşturmaktadırlar (Duruel Erkılıç, 2005, s.75).

Sinema ve bellek ilişkisi ve zihniyet bağıntısı üzerinden kurulan bu bağ, korku sineması ve bellek ilişkisinde daha belirgin haldedir. Adanır’ın zihniyet kavramına yaklaşımında ifade ettiği gibi zihniyet; “toplumu bir arada tutan görünmez bir çimento”dur (2015, s.60). Bu bağlamda toplumu bir arada tutan ‘şey’in ortak yönelimler, ortak tutumlar, ortak değer yargıları olduğu kadar ‘ortak korkular’ olduğu da söylenebilir. Zira Bouthoul’un altını çizdiği gibi zihniyet; “kişiyi kendi grubuna bağlayan en dayanıklı bağıdır” (1975, s.21). Bu bağ, bireyin kendini en savunmasız hissettiği anda yani korku anında ortaya çıkar. Birey, tek başına mücadele etmesinin olanaksız olduğu, her unsuruyla kendisine karşıymış gibi görünen doğanın yıkımlarından, içinde bulunduğu topluluğa bağlanarak korunmaya çalışır. Bu durumu karşı bir savla örneklendirmek gerekirse politikacıların sıkça kullandığı “politics of fear” yani “korku politikası” kavramını ele almak mümkündür. Toplumu birleştirmek, mobilize ve motive etmek için ortak bir korku veya korkunç bir düşman yaratma işi olarak tanımlanabilecek bir kavram olan korku politikası, politikacıların oy verenlerini etki altına almak için sürekli olarak kullandığı bir klişeye dönüşmüştür (Gardner, 2008, s.119). Bu durumda zihniyet kavramının, korku sineması ve bellek arasında güçlü bir bağlantı noktası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Filmlerin bellekle kurduğu organik bağ, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme; *Küçük Kıyamet* (Taylan Biraderler, 2006), *Musallat* (Alper Mestçi, 2007), *Dabbe: Cin Çarpması* (Hasan Karacadağ, 2013) ve *Baskın: Karabasan* (Can Evrenol, 2015) filmlerinden oluşmaktadır. Çalışmada, Türk Korku Sineması’nın genel olarak bellek aracılığıyla yarattığı kurgusal bağlam değerlendirilmiştir. Filmlerde bellekle inşa edilen mekânlar (bellek mekânları / lieu de mémoire), zihniyetin etkilediği bellek-zaman ilişkisi, kadın ve kadınlığa bakış ve kullanılan başat korku unsurları bellek çalışmaları ve yöntemleri

üzerinden değerlendirilmektedir. Bu çalışmanın örnekleme, nitel araştırmalarda kullanılan amaçlı (nonprobalistic sampling) örnekleme yöntemlerinden biri olan tipik durum örnekleme (typical sampling) esas alınarak belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme, nitel araştırmalar geleneği içerisinde ortaya çıkmış bir yaklaşımdır. Tipik durum örnekleme, çalışma evreni içerisinde evreni genel boyutlarıyla ve en genel şekliyle temsil eden örneğin seçilmesi olarak tanımlanabilir. Örnekleme dâhil edilen filmlerin, Türk Korku sineması kapsamında üretilen filmleri açıklayabilecek düzeyde olduğu düşünülmektedir. İlgili filmlerin, Türk Korku sinemasının temel karakteristik özelliklerini taşımaları ve bu anlamda Türk korku filmlerinin genelini kapsayacak içeriksel özelliklere sahip olmaları, seçimi belirleyen unsurlardır. Araştırmanın, kültürel veya toplumsal bir olguyu açıklamak için tipik örnekleme yöntemini kullanması önemlidir. Patton (2005), tipik örnekleme çalışmalarında çalışma evreninde yer alan çok sayıda benzeri arasından incelenen olay, olgu ve konuyu açıklayabilecek düzeyde bilgi içeren örnekler olması gerektiğine vurgu yapar (akt. Baltacı, 2018, s.251). Bu değerlendirme işlemine geçmeden önce, bellek çalışmaları ve Türk Korku sineması genel hatlarıyla ifade edilecek ve çözümleme bölümünün kuramsal altyapısı oluşturulacaktır.

## 1. BELLEK ÇALIŞMALARI VE KURAMSAL BAĞLAMDA SİNEMASAL ANLATIYA KATKILARI

Son dönemlerde farklı disiplinler tarafından sıkça tartışılan bellek çalışmaları ve bu bağlamda yeniden tanımlanan bellek kavramı, felsefeden psikolojiye, tarihten sosyolojiye, edebiyattan sinemaya hatta antropolojiye kadar birçok disiplinin çalışma konusu içerisinde kendine yer bulmakta ve bütün disiplinlerde geçmişle gelecek arasında bağ kurmayı sağlayan en önemli araçlardan biri olarak ele alınmaktadır (Kula ve Koluçak, 2016, s.384). Belleği, insanoğlunun yaşanan olayları ve kültürlenme sürecinde öğrendiği her şeyi bilinçli bir biçimde geçmişle bağ kurarak zihninde saklama gücü olarak tanımlamak olanaklıdır. Kolektif bellek ise, kültürel bir olgunun etrafında biçimlenen, aynı zamanda tarihsel bir boyutu olan bellek türü olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda toplumsal belleği, bir grubun, bir toplumun ya da ulusun ortak değerleri, anıları, ürettikleri, toplumun geçmişte kalan olayları anımsaması ve bazen geriye dönebilmesi olarak adlandırmak mümkündür. Ancak sadece anımsamak ve geride kalanları hatırlamak olarak ifade etmek eksik bir tanımlama olacaktır.

Toplumsal bellek aynı zamanda tarihin, ulusal kimliğin yeniden inşasında önemli bir araç olarak görülebilmektedir. Belleğimiz, toplumsal çerçeve içinde şekillenmektedir. Bu bağlamda, toplumsal belleğin inşasında bireysel özellikler ve toplumsal etkiler önemli rol oynamaktadır. Bellek ve kolektif bellek kavramlarını değerlendirdiğimizde uzmanların konu ile ilgili çalışmalarında benzer ifadeler kullandıkları, bellek ve tarih kavramlarının birbiriyle bağlantılı ancak birbirlerinden farklı anlamlar taşıdığına vurgu yaptıkları görülmektedir.

Nuri Bilgin bellek kavramını, tarihin sosyal olarak kendimize uygun hale getirilmesi ve geçmişi, o anda hâkim olunabilir, kavranabilir kılan bir inanç ve temsiller ağını harekete geçirmek olarak tanımlarken, kolektif belleği ise, bir grubun grup üyeleri tarafından ortak olarak paylaşılan ve grup kimliğini biçimlendiren aktif geçmişi olarak tanımlamaktadır (Bilgin, 2013, s.14-73). Pierre Nora, bellek ve tarih ilişkisini; belleğin her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağ olduğu, tarihin ise geçmişin bir tasavvuru olarak tanımlandığı, tarih ve bellek kavramlarının farklı anlamlar taşıdığı şeklinde açıklamaktadır. Peter Novick'in ise tarih ve kolektif belleğe ilişkin görüşleri şöyledir:

Bir olguyu tarihsel olarak algılamak demek, bu olgunun karmaşıklığının farkında olmak, olguyu çok çeşitli bakış açılarından görebilecek nesnellığe sahip olmak, kahramanların güdü ve davranışlarındaki belirsizlikleri (ahlaki belirsizlikle de dâhil olmak üzere) kabul etmek demektir. Kolektif bellek basitleştirir; olayları adanmışlıkla tek bir bakış açısından görür; her türlü belirsizliğe karşı tahammülsüzdür; olayları efsanevi arketiplere indirgerler (Novick, 1999, s.178).

Bu açıklamalardan hareketle, tarih ve bellek kavramlarının farklı anlamlar taşıdığını ifade etmek mümkündür. Bu bağlamda, tarih ve bellek kavramlarının ayırımına ilişkin bir değerlendirme yaptığımızda; tarihin, sadece geçmişe dair bilgileri verirken, belleğin/kolektif belleğin ise, geçmişi bugünle ilişkilendirip hatırlamak olduğu ifade edilebiliriz. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta, bu iki kavramın arasındaki bağdır, çünkü tarihsel bellek hatırlanacak duruma geldiğinde yani bir kalıntı bıraktığında kolektif bellekte de yer alabilmektedir.

Bellek ve kültür ilişkisini odağına alan Jan Assmann ise, bellek kavramını üst bir kavram olarak kullanmakta ve bellek kavramını ikiye ayırarak iletişimsel ve kültürel bellek olarak ifade etmektedir. İletişimsel bellek, yakın geçmişteki anıları kapsarken kültürel belleği, bir konumdan diğerine bir nesilden öbürüne aktarılabilen sembolik formları kapsayan bellek türü olarak tanımlamaktadır. Kültürel bellekte, gerçek değil hatırlanan önemlidir. Assmann,



kültürel bellek ve iletişimsel belleğe ilişkin görüşlerini şu şekilde temellendirmektedir: “Kültürel bellek gündelik olmayan olayları hatırlama organıdır. İletişimsel bellekten ayrıldığı en önemli nokta ise biçimlendirilmiş olması ve törenselliğidir” (2015, s.53-67). Kültürel bellek, içinde yaşanılan topluma ait kültürü ve çağı anlamak ve hatırlamak için belgeleme, öyküleme ve yorumlama konusunda, insana yön veren insanların içinde var olan bir gelenektir. Genel olarak bakıldığında ise her iki kavram, farklı kavramlar gibi görünse de toplumsal bellek kavramıyla ilişkilendirilmektedir.

Tarih ve bellek ilişkisi irdelendiğinde, özellikle son yıllarda bu konu ile ilgili yapılan çalışmaların, geçmiş çalışmalardan yararlandığı görülmektedir. Bu durumda ise, tarih ve bellek kavramları ön plana çıkmaktadır. Enzo Traverso’ya göre, tarih ve bellek arasında hiyerarşik bir ilişki bulunmaktadır. Tarih bellekten doğmakta sonra geçmişle arasına mesafe koyarak onu kendinde geçmiş kabul ederek ondan kurtulmaktadır. Tarihin bellekten doğduğunu ifade eden Traverso’ya göre, tarih geçmişi anlatı haline getirmekte, belleğin yol açtığı sorular ise cevap vermeye çalışılan bir geçmiş yazısı olmaktadır (2009, s. 9).

Geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki ilişki belleği her daim canlı tutmaktadır. Geçmişle olan bağlarımıza şekil veren anımsama biçimlerimiz, bizi şimdiki zaman içinde tanımlamaktadır. Günümüzde toplumsal bellek oluşturma ve yakın tarihin hatırlatılması sürecine bakıldığında ise, önce sinema filmleri sonra ise TV dizileri aracılığıyla belleklerin harekete geçirildiği ve toplumsal bellek oluşturulduğu görülmektedir. Ancak bu hatırlatma süreci, bugünün koşulları içinde yapılmaktadır. Bellek, tanımı gereği geçmişi işaret etmesine karşın hatırlama eyleminin kendisi bugüne aittir (Huyssen, 1995). Özetle bellek, daima şimdiki zamanda ve daima yapım aşamasındadır. Çünkü var olan bilgilerin üzerine tekrar yeni anılar inşa edilmektedir. Aynı zamanda bellek, tarih yazımına temel oluştursa da gerçek şudur ki; tarih bugün yazıldığı için bugünün amaçları doğrultusunda yeniden inşa edilmektedir.

Tam bir çatışma sahası olarak adlandırılan toplumsal bellek, hatırlamalar ve unutmalar aracılığıyla oluşturulmaktadır. Bu çatışma alanı içinde oluşturulan belleğin kurgulanmasında, sanat, kitle iletişim araçları, sivil toplum ve özellikle anlatı oluşturma ve bağlam kurma konusunda, sinema önemli rol oynamaktadır. Kimin, neyi ve nasıl hatırlayacağı meselesinin sinema aracılığıyla aktarılması, toplumsal belleğin çatışma alanı olduğunu açıkça göstermektedir. Temsiller aracılığı ile gerçek dünyanın yeniden üretimini yapan sinemanın, bu yeniden üretimde yansımaktan çok biçimlendirme, yeniden inşa etme, müdahale etme eylemi

olduğu ve özellikle popüler sinema filmleri söz konusu olduğunda, bu ilişkiler ağının daha belirgin olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür (Orta, 2019, s.1094). Sinema filmleri, geçmişi tanımlarken aynı zamanda yeniden üretmektedir.

Toplumlar üzerinde en etkili sanatlardan biri olmanın yanı sıra bir kitle iletişim aracı işlevi de üstelenen sinema, sanat olmanın ötesinde, toplumu etkileyen, biçimlendiren ve kültür aktarımına aracılık eden bir işleve de sahiptir. Bu anlamda, toplumsal yaşamı yeniden biçimlendirme potansiyelini de içinde barındırmaktadır. Toplum ve bireyler üzerinde güçlü etkileri bulunan sinema, kitlesel bir sanat formu olarak aynı zamanda ideolojilerin de aktarılmasına aracılık etmekte ve filmlerde ideolojik aktarım, açık ya da örtük biçimlerde gerçekleşmektedir (Akmeşe ve Akmeşe, 2020, s.196). Nitekim Bilgiç'in de ifade ettiği gibi; "Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar" (2002, s.146). Sinemasal anlatı, bu anlamda kullanılan çekim açılarından, çekim sürelerine, kurgudan renk seçimine kadar hemen hemen bütün aşamalarda anlam yaratımı gerçekleştirirken aynı zamanda toplumsal belleği de görsel ve imgesel kodlarla biçimlendirmektedir (Bolat, 2018, s.52). Aynı zamanda insan hayatı zamansal olarak düşünüldüğünde, zamanın içinde bir sınırlandırma söz konusudur. Bu sınırlılık, ele alınan olguları anlaşılır kılma ve filmde yer alan belirsizlikleri belli bir formda aktarma işlevini üstlenmektedir (Akmeşe ve Parsa, 2016, s.453).

Sinema, bu anlamda da kendi dilini oluşturarak çeşitli şeyleri anlaşılır kılmaya çalışır ve toplumsal hafızayı besler. Toplumsal hafızanın oluşturulması sürecinde önemli bir yere sahip olan bu sanat dalı, bütün boyutlarıyla (dili, kullandığı imgeler, teknik, konuyu ele alışı) oluşturduğu içeriklerle, topluma dair politik, sosyal, ekonomik meselelerle ve gündelik hayatla bağlantılıdır. Toplumsal belleği oluşturan ve acı veren anılar, bastırılarak, yok sayılarak derinleşmiş yaralar, yıllarca konuşulmayan, yüzleşilemeyen ve bu nedenle daha da derinlere inen ve iyileşmeyen travmalar, sinema aracılığıyla dile getirilmekte ve sinemasal anlatı ile tüm bu konular, yönetmenin bakış açısıyla yeniden şekillendirilmektedir.

## 2. 2000 SONRASI TÜRK KORKU SİNEMASINDA KULLANILAN İMGELER

Çalışmanın diğer bir öznesi konumunda olan Türk Korku Sineması, -giriş bölümünde de bahsedildiği gibi- üretimsel olarak 2000 sonrası dönemde ön plana çıkmaya başlamış ve bu temayı işleyen filmler hızla artmaya başlamıştır. 2004 yılında çıkan sinema filmleri, destek kanununun akabinde birbiri ardına çekilmeye ve vizyona girmeye başlayan korku filmleri, o ana kadar Türk sinemasında çok fazla denenmeyen bir türün ilk örnekleri olmuşlardır. Özellikle *Büyü* (Orhan Oğuz, 2004), *Dabbe* (Hasan Karacadağ, 2006), *Musallat* (Alper Mestçi, 2007) ve *Semum* (Hasan Karacadağ, 2008)'dan sonra biçimsel ve içeriksel olarak belirli bir konseptin öncülüğünü yapmış ve bu tarz filmler için bir anlamda yeni bir kimlik oluşturmuştur. Bu kimliği taşıyan sinema filmleri, sayıları yaklaşık 150 filme ulaşan ve aynı zamanda ticari anlamda düşük maliyetli, popüler ve karlı bir film türüne dönüşmüştür (Türkel ve Kasap, 2014, s.720-721).

Sinema tarihinin en eski türlerinden birisi olan<sup>2</sup> ve ilk gelişiminin büyük bir bölümünü Weimar Cumhuriyeti (1919-1933) yıllarında Alman Ekspresyonizmi çatısı altında tamamlayan korku türü, Siegfried Kracauer'in 1947 yılında yayınlanan *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* isimli çalışmasıyla birlikte, sinema alanındaki akademik çalışmalara konu olmaya ve sosyolojik değerlendirmelerde hesaba katılmaya başlamıştır. Bilimkurgu türüyle birlikte, içinden çıktığı toplumun ütopyaları, distopyaları, travmaları ve dönemsel ideolojik yönelimlerinden beslenen ve izleyiciye sağlıklı datalar sunan korku filmleri, bu anlamda toplumsal bir mezura işlevi görebilmektedir. "Bu filmlerin muhalif öğeler de içerebileceği, en azından toplumsal kaygı ve gerilimleri en net biçimde ortaya koymakta olduğu ileri sürülebilmektedir" (Abisel, 1995, s.116).

Korku filmlerinin bu şeffaflığını örneklendirerek açıklamak gerekirse; Siegfried Kracauer'in örneğini vermek yeterli olacaktır. Kracauer; eserin girişinde de belirttiği gibi sinema aracılığıyla içinde bulunduğu toplumun psikolojik durumunu, Nazizm'i hazırlayan

<sup>2</sup> Georges Melies'in 1896 yılı yapımı *The Haunted Castle* isimli 3 dakikalık filmi, sinema tarihinin ilk korku filmi olarak kabul edilmektedir. (Daha detaylı bilgi için bkz. [www.thevintagenews.com/2016/11/09/the-haunted-castle-the-first-ever-horror-movie/](http://www.thevintagenews.com/2016/11/09/the-haunted-castle-the-first-ever-horror-movie/), Erişim Tarihi:25.02.2020)

süreçleri analiz etmeyi amaçlamaktadır. “(...) açık ekonomik değişimlerin tarihinin, toplumsal gereksinimlerin ve politik mekanizmaların ardında Alman halkının içsel eğilimlerini içeren gizli bir tarih vardır. Alman sineması aracılığıyla bu eğilimlerin açıklaması Hitler’in yükselişini ve hâkimiyetini anlamaya yardım edebilir” (2011, s.11). Bu bağlamda, korku türünü incelemek, toplumun geçmişin aynasında geleceği tahmin edilebilir kılmasını da sağlamaktadır.

Türk korku filmlerinin içeriksel ve biçimsel özelliklerine genel olarak bakıldığında, filmlerin çok yüksek oranda “cin” teması etrafında şekillenen İslami korkuları, merkeze koyduğu görülmektedir. Bunun sebebi, üstte ismi verilen ilk filmlerden *Dabbe*’nin “İslami bir söylemden hareket ettiği için kültürümüze ait olan ilk korku filmi şeklinde lanse edilmesi” ve filmin gişede başarılı olmasıdır (Özkaracalar, 2013, s.341). Bu başarı sonrası yapımcılar, düşük maliyet-yüksek kâr mottosuyla korku sinemasına yönelmeye başlamış ve sadece korku filmleri üreten J-Plan ve Dada Film gibi yapım şirketleri kurulmuştur.

Cin temasının yanında, eser miktarda “hayalet”, “ışkence” ve “zombie” temalı filmler kendini göstermektedir. Filmlerin, süreç içerisinde konulara ve temalara göre korku türü; gerilim, gizem, fantastik ve komedi gibi türlerle ortaklığa girdiği ve duygu yelpazesini genişletmeye çalıştığı gözlenmektedir.

Genellikle kadın oyuncuların başrolde yer aldığı Türk korku filmleri, kadın-erkek, geleneksel-modern ve din-bilim ikiliklerini kültürel olarak arada kalmış ya da yoldan sapmış kadın karakterler üzerinden aktarmaktadır. Filmler, arada kalmış veya yoldan sapmış kadınlar tarafından oluşturulan büyü düzeninin gelişimini ve sonuçlarını aktarmakta ve çoğunlukla, dolaylı bir şekilde erkek egemen ideolojiyi besleyen mesajlar içerdikleri görülmektedir. Dini bilgilere hâkim olmayan ve daha seküler bir yaşam tarzına sahip masum, mağdur veya suçlu tüm kadınlar cezalandırılırken, dini bilgilere hâkim ve bu bilgilerin gereklerine uygun bir yaşam süren masum kadınlar, çoğunlukla büyü düzeninin içinden çıkmayı başarırlar. Dini kavram ve bilgilere ve bunları nasıl kullanacaklarına hâkim suçlu kadınlar ise kurdukları büyü düzeninden dolaylı bir şekilde etkilenirler.

(...) 2000 sonrası Türkiye korku sinemasının en temel özelliklerinden biri kadına ve genel olarak dişil olana karşı mesafeli yaklaşımı ve olumsuz (hatta yer yer düşmanca) tavrıdır. Bu filmlerde kadınların genellikle kıskançlık nedeniyle kurduğu veya aracı bir kadına kurdukları şeytani büyü düzeninin asli hedefi yine kadınlardır. Şeytani büyü düzeni aracılığıyla masum kadına musallat edilen şeytani varlığın da kadın olduğu

filmlerin sayısı oldukça fazladır. Kadının kadına karşı yaptığı büyü düzeneği genellikle erkek büyü bozucu tarafından etkisiz hale getirilir. Etkisiz hale getirilememesi durumu ise erkek büyü bozucunun kadınların kadınlara karşı kurduğu bu düzenin karmaşıklığını tam olarak idrak edememesi durumuyla açıklanır (Doğan, 2019, s.238).

Filmlerde kadınlar tarafından kurulan bu büyü düzeni, genellikle üst üste gelecek felaketlerin habercisi işlevini üstlenmektedir. Zira Kuran-ı Kerim’de açıkça belirtildiği gibi büyü, İslam dininde en büyük günahlardan birisi olarak kabul edilir ve şiddetle yasaklanır.<sup>3</sup> Filmler, büyü sonrası yaşanan kötücül olayları ve felaketleri herhangi bir eksiltmeye başvurmadan beyazperdeye taşır ve climax noktasında ana korku unsurları olarak sunar.

Türk korku filmlerinin biçimsel özelliklerine bakıldığında ise; düşük bütçe ve biçimsel kimlik yoksunluğunun verdiği bir yetkin olmama durumu ve karmaşa varlığı göze çarpmaktadır. Filmlerin, korku unsuru yaratmak ve gerilim atmosferini desteklemek amacıyla başvurduğu yöntemler oldukça belirgindir: Abartılı plastik makyaj, aniden ortaya çıkan korkunç yaratıklar ve buna uygun atonal ses patlamaları, inandırıcılıktan uzak görsel efektler ve *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007) sonrasında popüler olan, gerçeklik duygusunu güçlendirmek amacıyla yaratılan güvenlik kamerası ve el kamerası hissi. Kısaca Türk korku filmlerinin; Amerikan ve Japon korku sinemalarından biçim ve teknik ithal etmekte ve bu biçim ve tekniği, kalıcı bir korku unsuru yaratmak yerine ani korkutmalar ve geçici grafik görüntüler eşliğinde sunduğu görülmektedir.

Etkili ve yetkin filmler üreten bir akım olarak değerlendirilmeyen Türk korku sinemasının; senaryo ve teknik olarak “kalburüstü nitelendirilebilecek birkaç film” dışında, içeriksel ve biçimsel olarak birbirini tekrarlayan hikâye örgülerine sahip filmler ürettiğini söylemek mümkündür. Doğan (2017, s.129)’ın ifadesiyle Türkiye korku sinemasının; “(...) seyirciyi korkutmaktan ziyade güldüren, etkileycilikten nasibini almamış, biçimsel olarak sınıfta kalan, erkek egemen cinsiyetçi söylemi körükleyen, aşırı muhafazakâr ve hatta mutaassıp olarak varlığını sürdürmeye” çalıştığını ifade etmek gerekir.

<sup>3</sup> Kuran-ı Kerim’de Bakara Suresi (102), büyü için şu ifadelere yer vermiştir: “Andolsun ki bu bilgiyi satın alanın ahiretten nasibi yoktur, bunu iyice bilmişlerdi de. Fakat bir de canları pahasına satın aldıkları o şeyin ne pis şey olduğunu bilselerdi” (Abdülbaki Gölpınarlı meali, www.kuranmeali.com, Erişim Tarihi: 25.02.2020)

### 3. TÜRK KORKU SİNEMASINDA BELLEK VE FİLMLERDE YER ALAN KAVRAMLARIN ANALİZİ

Bu bölümde, Türk Korku Sineması'ndan seçilen dört film, bellek çalışmalarının merkezinde bulunan mekân, zaman ve geçmiş zaman kavramlarının yarattığı alt-başlıklarla analiz edilmektedir. Bellek çalışmalarında önemli bir yer tutan bellek mekanları, belleğin zamanla ilişkisi ve belleğin kendi kavramsal içeriğini toplumsal kalıntılarla karşılaştırdığımız “kadın ve kadınlığa bakış” ve “bellek ve zaman: cin ve travma” bu bölümün alt başlıklarını oluşturmaktadır. Filmlerin temalarına kısaca baktığımızda;

*Küçük Kıyamet*: “Annesini İstanbul Depremi'nde kaybeden Bilge, annesinin hatırası ve deprem travmalarıyla yaşamına devam etmeye çalışmaktadır. Yaşanan bir deprem sonrasında çocukları, yeğenleri ve eşi Zeki ile birlikte tatil amacıyla güneye, bir sahil kasabasına giden Bilge, geçmişini ve travmalarını beraberinde götürmüştür. Sahil kasabasında yaşanan esrarengiz ve korku dolu olaylar sonucunda Bilge kendisini çocuklarının, yeğenlerinin ve eşinin hayatını kurtarmak için çabalayacağı bir sınavın ortasında bulacaktır.” Deprem korkusunu ve travmasını konu alan *Küçük Kıyamet*, 2000 sonrası ilk korku filmlerindedir. Psikolojik-gerilim türüyle dirsek temasında olan *Küçük Kıyamet*'in senaryosu, 2000 sonrası ilk Türk korku filmi *Okul* (Taylan Biraderler, 2004)'un da senaristi olan Doğu Yücel tarafından kaleme alınmıştır.

*Musallat*: “Suat ve Nurcan'ın evlilik planları Suat'ın çalışmak ve para biriktirmek için Almanya'ya gitmesiyle ertelenir. En yakın arkadaşı Metin'in telkinlerine ve yardım çabalarına rağmen Almanya'ya uyum sağlayamayan Suat ise yaşadığı korku dolu olaylar sonucunda İstanbul'a Hacı Burhan Kasavi'nin yanına gelir ve kendisine çok tehlikeli bir cinin musallat olduğunu öğrenir. Cinin amacı, yıllar öncesinde aşık olduğu Nurcan'la arasına giren Suat'ı devre dışı bırakmak ve aşkını yaşamaktır. Bu aşk çıkmazı sadece Nurcan'la Suat'ın değil etraflarındaki herkesin etkileneceği korkunç olayların temel sebebi olacaktır.” Türk korku sinemasının en üretken yönetmenlerinden biri olan Alper Mestçi'nin ilk filmi *Musallat*, cin unsurunun görsel efekt vasıtasıyla ilk kez beyazperdeye yansıtıldığı film olarak Türk Sinema Tarihi'ne geçmiştir.

*Dabbe: Cin Çarpması*: “Kına gecesi sırasında müstakbel eşini katleden Kübra, hastanede aylar süren psikiyatrik tedaviden sonra evine döner. Kübra'nın çocukluk arkadaşı

psikiyatrist Ebru ise tam olarak iyileşemeyen Kübra'ya gerçek tanıyı koymak ve din ile bilimi karşılaştırdığı tez çalışması için yanına cinci Faruk Akat hocayı alarak Kübra'nın yanına gider. Amaç, Kübra'nın tedavisinde bilimsel ve dini yöntemlerin etkisini araştırmaktır. Faruk Akat hoca Kübra'ya tehlikeli bir cin kabilesinin musallat olduğunu düşünmektedir ve musallat olan cinleri yok etmek için çalışmalara başlar. Lakin Kübra'ya musallat olan cinler güçlerini Ebru'nun ve ailesinin karanlık geçmişinden almaktadır.” Türk korku sinemasının biçimsel ve içeriksel olarak karakterize olmasında en önemli katkıyı sağlayan yönetmenlerden biri olan Hasan Karacadağ'ın ünlü *Dabbe* serisinin ivme kazandırıcı ilk filmi olan *Dabbe: Cin Çarpması*, Japon ve Amerikan korku sinemasının pek çok öğesinin İslami unsurlarla yoğurulduğu bir film olarak dikkat çekmektedir.

*Baskın: Karabasan*: “Aldıkları bir ihbar üzerine gittikleri terk edilmiş Osmanlı karakolunda vahşi bir ayinin ortasına düşen bir grup polis memurunun yaşadıklarını anlatmaktadır. İçine düştükleri ayinin değersiz bir parçası konumunda olan polislerden en tecrübesizi olan Arda, bu ölüm tuzağından kurtulmayı başarsa da kendisi için çok önceden yazılmış olan kaderinden kurtulamayacaktır” (Doğan, 2019, s.226-7).

Can Evrenol'un önce kısa film, daha sonrasında ise uzun metrajlı film olarak çektiği *Baskın: Karabasan*, kaderci kurgusunu İslami öğelerle birleştirerek yer yer slasher film unsurlarıyla bezenmiş bir görselle beyazperdeye aktarılmıştır.

### 3. 1. Bellek Mekânları

Bellek çalışmaları alanında üzerinde en çok düşünülen ve çalışılan kavramlarından biri olan lieu de memoire yani bellek mekânları bu disiplinin ortaya çıkışından günümüze değin pek çok bilim insanı ve düşünür tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır. Kaleme aldığı Hafıza Mekânları isimli eseriyle kültürel bellek çalışmaları alanına önemli katkılarda bulunmuş olan Pierre Nora'nın tanımına göre bellek/hafıza mekânları;

(...) öncelikle kalıntılardır. Bir tarih içindeki anma bilincinin sürüp gittiği uç tarz; bu tarih bu biçimi davet eder, çünkü onu bilmez. Ulusu ortaya çıkaran şey dünyanın ritüellerden arındırılmasıdır. Baştan aşağı değişime ve tazelenmeye sürüklenmiş bir toplumun oyunla ve bilerek çıkardığı, kurduğu, düzenlediği, ilan ettiği ve sürdürdüğü şeydir bu. Doğası gereği yeniye eski üzerinde, genci yaşlı, geleceği geçmiş üzerinde saymak demektir bu. Müzeler, arşivler, mezarlıklarla koleksiyonlar, bayramlar, yıl

dönümleri, anlaşmalar, tutanaklar, anıtlar, kutsal yerler, dernekler, bunlar bir başka çağın tanıkları, sonsuzluk hayalleridir (2006, s.23).

Bu bilgilerden hareketle bellek mekânlarının, toplumsal ve kolektif bellekte yer işgal eden ve gelecekle geçmiş arasında bir köprü kuran herhangi bir yer olabildiği, buradaki amacın geçmişe selam verip hatırlamak ve geleceğe işaret verip, geleceğin –en azından zihinde-tasarımını yapmak olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda bellek mekânlarının nedenselliği ile ilgili yine Pierre Nora'nın şu cümlelerini aktarmak faydalı olacaktır. Bir hafıza mekânının esas varlık sebebi, zamanı durdurmak, unutmaya işini engellemek, nesnelere durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmek, somut olmayana -altın, paranın tek hafızasıdır- göstergelerin en azı içinde anlamın en çoğunu kapsayacak şekilde somutlaştırmaktan ibaret olduğu doğrusu -ki zaten bunlara duyulan tutkunun nedeni de budur- hafıza mekânları, anlamlarının sürekli depreşmesi ve dallarının önceden kestirilemez biçimde uzamasıyla sürekli dönüşüme açık olarak yaşarlar (Nora, 2006, s.32).

Nora'nın yaptığı bellek mekânı tasviri bağlamında, çalışmanın örneğine dâhil edilen filmleri incelediğimizde; filmlerin bol miktarda bellek mekânlarından yararlandığı görülmektedir. *Küçük Kıyamet*'te filmin karakterlerini filmin açılış sahnesinden filmin sonuna kadar rahatsız eden mezarlık, *Musallat* filminde Süleymaniye Camii ve Berlin'deki Nikolaiviertel etrafındaki önemli yapılar, *Dabbe: Cin Çarpması* filminde hikâyenin çözüm noktasındaki dilek ağacı, *Baskın: Karabasan* filminde ise eski Osmanlı karakolu'nun bellek mekânları olarak kullanıldığı görülmektedir.

*Küçük Kıyamet* filminde karakterlerin hikâyeyi başlattığı ve bitirdiği, dinsel olanla bağlantı yeri konumunda bulunan “mezarlık”, filmin başlangıcından itibaren başvuru eksiltelerin çözüldüğü yer konumundadır. *Dabbe: Cin Çarpması* filminde ise *Küçük Kıyamet* filmindeki “mezarlık”la hemen hemen aynı işleve sahip olan “dilek ağacı”, büyük kötülüğün başladığı yer olarak ifade edilmiştir. Mezarlıktan farklı olarak hem dini hem de folklorik bilgiyle temas yeri olan dilek ağacı, dinler arası bir inanışın motifini oluşturur ve Türklerden gelen bu eski inanç ağaç kültürüyle ilgilidir. Türk Dünyasının tamamında, Tanrı katında muteber olduğuna inanılan ve kutsallık atfedilen kişilere ve onlara ait olduğuna inanılan mezarlara, türbelere ve yatırların defnedildiklerine inanılan mekânlar (mezar, yatır, türbe, tekke), Türkler tarafından sürekli ziyaret edilmiş, pek çok dilek ya da dua bu mezarların yanı başında Tanrı'ya



iletmiştir. Türkler arasında ermiş sıfatına sahip kişilerin yattıkları kutsal mekânlar da Tanrı'ya ulaşmada önemli araçlardan biri olarak kabul edilmektedir (Bulut, 2011, s.120-121).

*Musallat* filmindeki bellek mekânları filmin hikâyesinin ihtiyaç duyduğu bazı sinematografik gereklilikleri yerine getirme amacıyla kadraja alınmıştır. Berlin'in en bilinen ve en turistik yerlerinden biri olan Nikolaiviertel, etrafındaki Berliner Fernsehturm gibi önemli yapılar ve St. Thomas Kilisesi gibi şehrin Hristiyanlık simgesi özel ve eski mimari örnekleri, Suat'ın Almanya günlerinin ve içinde bulunduğu yabancılaşma duygusunun birer sembolü şeklinde kullanılmıştır. Suat'ın Türkiye'ye dönüş yaptığının anlaşıldığı tek bellek mekânı ise, İstanbul'daki Süleymaniye Camii'dir. Filmin bellek mekânlarına dair bu tercihlerinin temelinde hiç kuşkusuz kültürel ve dinsel aidiyet duygusunun bireysel psikoloji açısından önemli olduğu vurgusu yatmaktadır ki bellek mekânlarının en temel işlevlerinden biri de budur. "Ortak kimliğini koruyan, tarihsel sürekliliği olan ve içinde yaşayanlar için anlam ifade eden bir 'yer' ile ilişkili olan kolektif bellek; ortak geçmişe referans veren bu semboller üzerinden mekân(lar)la bağdaştırılarak, mekân üzerinden somutlaştırılmaktadır" (Sayar Avcıoğlu ve Akın, 2017, s.426).

*Baskın: Karabasan*'da ise karakterlerin bir ihbar sonrasında gittikleri ve kendilerini kanlı bir ayinin ortasında buldukları mekân eski bir Osmanlı karakoludur. Osmanlı karakolunun tercih sebebi ise bellek mekânlarının tarihsel ve etnografik bağlantısıyla ilişkilendirilebilir. Etnografi, toplumların yaşam biçimlerinin ve düşünsel yapılarının maddi manevi tüm öğelerini içermektedir (Arda, 2020, s.51).

Hafıza mekânları birçok boyuta sahip, önemli buluşma yerleridir. Bunlar tarihin tarihi olduğuna göre tarih yazımsal boyut olarak hep vardır; tarih bunlarla oluşur; tarih, mekânların araçları, üretilişi ve işleyişini konu alır. Aynı zamanda etnografik bir boyut vardır; zira geleneğin sıcaklığıyla bağlı olduğumuz bildik alışkanlıklarımızdan kopmak, bizzat hafıza coğrafyamızın haritasını çizmek söz konusudur (Nora, 2006, s.10).

Ormanın yani doğa ananın ücra köşesinde atıl bir vaziyette bulunan bu bellek kalıntısı, polisler için sonun başlangıcı (Polis Arda için başlangıcın sonu) olacaktır. Bu bağlamda örnekleme oluşturan dört filmde de kullanılan "bellek mekânlarının", hikâyelerin başladığı, çözüme ulaştığı ve karakterlerin filmlerde hikâye örgüsünü tetikleyen eylemlerini gerçekleştirdiği yerlerdir, şeklinde bir değerlendirme yapmak mümkündür.

### 3. 2. Melodramatik Kalıntılar: Kadın ve Kadınlığa Bakış

Türk korku filmlerinin kadına ve kadınlığa pejoratif ve hatta hasmane yaklaşımı, yapılan korku filmlerinde hikâye örgülerinin temel unsurlarından birisini oluşturmaktadır. Filmlerin sonunda felaket getiren büyü düzeni aracılığıyla dolaylı veya dolaysız olarak verilen bu mesaj ve alınan bu tavır, örneklem olarak seçilen filmlerde de kendisini göstermektedir.

*Musallat*, insan ve cin erkeğin bir kadına duydukları aşk neticesinde gelişen olayları aktarırken, aşık olunan Nurcan karakterinin dişil masumiyetini ve edilgenliğini ön plana çıkarmaktadır. Etrafında olup bitenden habersiz bir şekilde yaşayan Nurcan, Yeşilçam'dan bugüne tekrar edilen bakire ve saf köylü kızı stereotipinin bir devamı gibi görünmektedir. İki erkek arasında paylaşılamayan bir meta konumunda bulunan Nurcan, iyi anlayamadığı kayınvalidesiyle aynı evde, bütün gün kocası Suat'ı (aslında cini) beklemektedir.

*Dabbe: Cin Çarpması* filmi bilimi temsil eden Doktor Ebru ile dini temsil eden Faruk Akat Hoca'nın çatışmaları üzerine kurulsun da, filmdeki kadın-cin Sare temelinde kadınlar tarafından kurulan büyü düzeninden iki karakter de etkilenmektedir. Burada dinin, bilimi mağlup ettiği açıktır. Zira filme göre, dini bilginin derinlikli ve karmaşık gerçekliği, bilimsel bilginin suni gerçekliğine ve işlevselliğine ağır basmaktadır. Bunun yanında filmde bilimsel bilgiyi temsil eden Ebru'nun, dinsel olan her şeye karşı aldığı tavır boşa çıkmış ve kendi helakına sebep olmuştur. Masum Kübra'ya bir dişil cinin musallat olması neticesinde, annesi Refika ve ablası Esra tarafından kurulan büyü düzeni, hem bilimi temsil eden Ebru'nun hem de kadınlar tarafından kurulan büyü düzenini tam olarak kavrayamayan iyi niyetli din adamı Faruk Akat'ın sonunu getirmiştir.

*Küçük Kıyamet* filmi, kadın başkarakter üzerinden şekillenen bir öyküye sahip olmasına ve dinsel unsurlara çokça yer vermesine rağmen, Türk korku sinemasının erken dönem işlerinden olması sebebiyle kadına ve kadınlığa karşı -en azından yüzeyde ve dolaysız olarak- olumsuz bir tavır takınmamıştır. *Baskın: Karabasan* filminde ise erkekler üzerinden geliştirilen hikâye ve kadın başat bir karaktere yer verilmemesi; Türk Korku Sineması'nın bu konudaki yaklaşımına bir tepki olarak yorumlanabilir.

Örneklem filmlerde de görülebileceği gibi Türk korku filmlerindeki kadına ve kadınlığa karşı alınan bu tavır, birden fazla nedensellikten beslenmektedir. Öncelikle, geleneksel toplumun karakteristik bir özelliği olan bu durum, Türkiye'nin geleneksel toplumla -tüm

çalılara rağmen- koparılamayan göbek bağının bir etkisidir. “Kırsal hayatlar, yüzyılların taşıdığı eski gelenekler ve dinsel dogmatizmden daha şiddetle etkilendiğinden, kadının ezilmişliği ve erkeğin egemenliği üzerine kurulu öykülere çok uygundur” (Dönmez-Colin, 2006, s.9). Bunun yanında, filmlerin ezici bir çoğunluğunun kırsalda geçmesi, geleneksel toplum zihniyetini daha görünür kılmaktadır.

İkinci bir neden olarak, melodram türünün Yeşilçam’dan bugüne gelen baskınlığı ve bundan dolayı izleyicinin melodramatik hikâye örgüsüne ve yaklaşımına yatkın olmasıdır. Yapısı gereği toplumsal/kültürel bellekten her türlü imge ve anlam akışına müsait olan melodram türü, geçmişe atılan bir köprü işlevi görebilmektedir. “Zamanın ve toplumun değişimine paralel olarak melodram da değişir, evrilir, yeni olana eklenir, eski olanı unutmaz, geçmişini anımsar ve modernleşmeye dair arzuları, acıları, kaygıları anlatan bir kip, estetik rejim, imgelem olarak yaşar” (Akbulut, 2012, s.165). İzleyicinin melodramatik unsurlara yatkınlığı, Türk Korku Sineması yönetmenleri tarafından filmlerin tecimsel riskini minimize etmek amacıyla kullanılmaktadır. Melodramın geçmişle olan ilişkisi, melodramatik unsurların içinde bulunduğu toplumun geçmiş “neliğini ve “kimliğini” analiz etme konusunda faydalı olacaktır. Kısacası, Türk korku filmlerinde kadına ve kadınlığa olan bakışın sebeplerini anlama konusunda melodram, geçmişe atılmış bir köprü gibi kullanılmalıdır.

Genel olarak bakıldığında; domestik olanı ve kadını merkezine alan bir tür olan melodram, geleneksel değerlerin taşınmasında oldukça etkili bir işleve sahiptir. “Melodram kadına, eve (domestik olana), duygulara odaklanmıştır ve kadını erkeğe göre eş, anne olarak konumlandırmıştır” (Akbulut, 2008, s.79). Melodram filmleri, kadına atfettikleri edilgenliği biçimsel ve içeriksel yapılarına da sirayet ettirerek, her daim sistemin buyruğu altında konformist bir tavırla hareket etmektedirler.

Melodramlar ‘kadınsı’ filmler olarak tarif edilmektedir. Freud’un tanımından yola çıkarak düşünüldüğünde ‘edilgen filmler’dir. Her türlü çatışma, mücadele ve düğüme rağmen, sonunda sisteme boyun eğen yapısıyla melodramlar, erkek söylemin kadını kendi zihinsel ölçütleri çerçevesinde ele aldıkları ‘edilgenlik, kastrasyon ve ancak bir erkek çocuk sahibi olmak ya da babasına benzeyen bir eşle evlilik bağı içinde mutlu olabileceği’ önerilen söylemle, melodram filmlerin toplam önermesi neredeyse birbirine eşittir (Tunalı, 2006, s.20).

Melodramatik zihniyetin bu tutumuna ek olarak, melodram türünün -en azından lokal anlamda- İslamiyet diniyle organik bağı da hesaba katılınca, ortaya oldukça tutucu bir söylem çıkmaktadır. Filmlerin bu söylem etrafında şekillenmesi ise, içinden çıktıkları kültürel iklimin ve zihniyet dünyasının en karakteristik özelliklerini, yeniden inşa ettiklerinin bir kanıtı niteliğindedir. Türk korku filmlerinin toplumsal bellekle olan ilişkisinde kadına bu perspektiften bakılmasının sebebinin, geleneksel toplum yapısı ve İslamiyet dininin etkisi olduğu düşünülmektedir.

### 3. 3. Bellek ve Zaman: Cin ve Travma

“Cin” teması üzerine yoğunlaşan Türk korku filmlerinin, bu temayı çeşitlendirmek ve güçlendirmek adına Kuran-ı Kerim dışında diğer kutsal kitaplara, kadim kaynaklara ve metinlere başvurdukları görülmektedir. Filmlerin olay örgüsü cin kabileleri ve farklı kaynaklardan farklı isimli cinlerle (Marid, İfrit, Ervah, Ummar vs.) bezenmekte, çoğunlukla “dadanma” hikâyesini tekrar etmektedir.

Cin temasının sürekli tekrar edilmesi dikkat çekmektedir. Zira “cin” unsuru önce Şamanizm, daha sonrasında da başta İslamiyet olmak üzere tüm İbrahimi dinler aracılığıyla filmlerin kendilerine mekân edindikleri Anadolu topraklarını çevrelemiştir. Şamanizmin, bir inanç, tedavi ve meditasyon yöntemi olarak “büyülerle, tılsımlarla, fallarla, ruhlarla ve cinlerle” bezendiği bilinmektedir (Arda, 2003, s.559).

Türk korku filmlerinde, cin unsurunun bu denli ısrarlı bir şekilde tekrar edilmesinin bir diğer sebebi, İslami korkular ve genel olarak İslamiyet dinidir. İslamiyet dininde, dumansız ateşten yaratılmış, ayrı bir âlemin canlıları olarak tarif edilen cinlerin, iyi huylu olanlarının yanında yaratıcıya isyan eden Şeytan gibi kötü huylu olanlarından da bahsedilmektedir. “İslam dininde, şeytan da inanmayan bir cin olarak bilinmektedir. İnanan cinlerin inanan insanlarla beraber cennete gideceğine, inanmayan cinlerin ise inanmayan insanlarla birlikte cehenneme gideceğine inanılmaktadır” (Scognamillo ve Arslan, 2003, s.101). Kısacası hem Şamanistlik kökenlerden hem de İslamiyet dininin öğretileri ve sunduğu bilgilerden ötürü cin unsuru Anadolu ve/veya Türk kültürüne oldukça içkin vaziyettedir. Dolayısıyla insanların göremediği lakin insanları görebilen kültürel ve dinsel olarak bu kadar yaygın ve korku dolu bir unsurun, Türk Korku Sineması’nın başat ögesi haline gelmesi, filmleri Jan Assmann’ın tarif ettiği bir şekilde kültürel bellek öğelerinin taşıyıcıları yapmaktadır.

Örnekleme ait filmlere geri dönecek olursak *Musallat* ve *Dabbe: Cin Çarpması* filmlerinin cin unsuru üzerine kurulduğu görülmektedir. *Musallat* filminde kadın-erkek-cin aşk üçgeni üzerinden ilerleyen hikâye, *Dabbe: Cin Çarpması* filminde, büyüyle aktif hale getirilen cin ve cin kabilesi üzerinden ilerlemektedir. *Musallat*'ta hikâye boyunca tek bir cinin eylemleri konu edilirken *Dabbe: Cin Çarpması* filminde insanlar ve cinler dünyası yakınlaşmış, hatta birbiriyle kaynaşmış gibidir. Film, cin unsuru üzerine kuruludur ve hikâyesinde pek çok cinin eylemlerine veya karşı-eylemlerine yer vermektedir. Öyle ki *Dabbe: Cin Çarpması*'nın film evreninde cinlerden etkilenmeyen hiç kimse yok gibidir.

Çalışmanın bir diğer örnekleme olan *Küçük Kıyamet* ise, temel olarak toplumsal bir travma üzerine inşa edilmiştir. Özellikle 1999 Marmara Depremi sonrasında toplumda artan deprem paranoyasını bireysel bir hikâyeye dönüştüren *Küçük Kıyamet*, dolaysız olarak toplumsal geçmişten aktarımlar yapmaktadır.

Pierre Mannoni'nin *doğal korkular* başlığı altında ele aldığı travmaya dönüşen deprem korkusu, diğer toplumsal felaketlerle birlikte kalıcı kaygılara ve travmalara dönüşmektedir. (1992, s.21-33) Travmanın psikolojideki genel tanımına; "bireyin ruhsal ve bedensel varlığını çok değişik biçimlerde sarsan, inciten, yaralayan her türlü olay" denilebilir (Özen, 2017, s.106). Psikolojideki bu tanımın sosyal bilimlerde bir izdüşümünü yaratmak gerekirse travmaların, geçmişte yaşanan kötü olayların bellekte kalan ve bugünü etkileyen parçaları olduğu söylenebilir. Bellek çalışmalarının da bir disiplin olarak ortaya çıkışında oldukça önemli bir role sahip olan travmalar, geçmişten bugüne korku filmlerinin önemli bir kaynağı konumundadır. Bu dünya sinemasında da kullanılmaktadır. Japonya'ya atılan atom bombasının yarattığı travmadan ilham alan *Godzilla* (Ishirô Honda, 1954) ve 2004'te Hint Okyanusu'nda yaşanan deprem ve ardından gelen tsunaminin yarattığı travmayı öne çıkaran *The Impossible* (J.A. Bayona, 2012) filmleri buna örnek verilebilir.

Travmanın bir korku filminin konusu olması, geçmişte yaşanan bu olaya ait imgelemin bugüne aktarılmasına kısacası diğer iki alt-başlıkta bahsedilen unsurların da içine girebileceği bir bellek-zaman kümesi yaratılmasına sebep olmaktadır. Toplumsal bellekten beslenerek bu belleği inşa etme çabasında olan Türk korku filmleri; belleklere kazınan mekânları, belleklerde yer etmiş toplumsal cinsiyet unsurlarını ve folklorik öğeleri bugüne taşımakta ve zaman dilimleri arasında hızlı bir dolaşım oluşturmaktadırlar.

Bellek-zaman ilişkisinde ele alınması gereken bu durumun izdüşümü, örneklem filmlerin zamanın kendisini ele alış ve biçimsel bağlamda yorumlayış şeklinde de ortaya çıkmaktadır. *Küçük Kıyamet* filmi, başkarakter Bilge'nin enkaz altında gördüğü rüyalardan ibarettir. *Musallat* filminin sonunda izleyiciye lineer bir şekilde sunulan başkarakter Suat'ın Almanya macerası sekansı ve Nurcan'la evliliği sekansının paralel iki farklı öykü olduğu ortaya çıkmaktadır. Gerçek Suat Almanya'ya gidince, Suat'ın şeklini alan cin Nurcan'la evlenmiştir. *Baskın: Karabasan* filminde ise kanlı ayinden son anda kurtulmayı başaran Arda, kendisinin de içinde olduğu ekip minibüsüne çarpar ve sonsuz bir döngünün içine girer. Kısacası geçmişte kullanılan veya önemsenen mekânları, benimsenen toplumsal rolleri ve folklorik elementleri konu alan filmler, bu kültürel kodları geçmişten bugüne taşırken zamanda da bozulmalar yaratılmaktadır.

## SONUÇ

Çalışmada Türk korku filmleri ve toplumsal bellek ilişkisinin, zihniyet kavramının bağıntı olarak değerlendirilmesiyle kendini dışa vurması amaçlanmıştır. Filmlerin toplumsal bellek örüntülerini veya en azından kalıntılarını yeniden inşa ederek oluşturduğu temsiller, İslamiyet dini temelinde hareket etmekte ve muhafazakâr bir kurulumu beraberinde getirmektedir.

Toplumsal bellek tarihten doğarak, tarihsel geçmişi anlatılara dönüştürerek filmler aracılığıyla yeniden biçimlendirmekte ve anlatı haline getirerek bir anlamda yeniden biçimlendirmektedir. Toplumsal belleğin hatırlamalar ve unutmalar aracılığıyla olduğu bilgisinden hareketle, geçmiş ve şimdinin kurduğu bağ aracılığıyla belleğin her daim canlı kaldığını, günümüzde bu işlevin kitle iletişim araçları aracılığıyla gerçekleştirildiğini ve sinemanın bu anlamda toplumsal bellek oluşumuna hizmet ettiğini ifade etmek mümkündür.

Sinemada yer alan temsiller aracılığı ile gerçek dünyanın yeniden üretimi gerçekleşmekte, bu yeniden üretim süreci ise yansıtmaktan çok biçimlendirme, yeniden inşa etme, müdahale etme eylemi olduğu ve özellikle popüler sinema filmleri söz konusu olduğunda bu ilişkiler ağının daha belirgin olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Sinema, oluşturduğu içeriklerle, topluma dair politik, sosyal, ekonomik meselelerle ve gündelik hayatla bağlantı içerisinde olan bir sanat alanıdır. Bu anlamda toplumsal belleğin oluşması sürecinde de etkin

bir rol oynar. Kısaca yönetmenin bakış açısıyla kurulan sinemasal anlatı, toplumsal belleğin yeniden şekillenmesinde belirleyici olmaktadır.

Çalışmanın örnekleme bağlamında düşündüğümüzde, üretilen filmlerin toplumsal bellek örüntülerini veya en azından kalıntılarını yeniden inşa ederek oluşturduğu temsillerin, İslamiyet dini temelinde hareket ettiği ve muhafazakâr bir kurulumu beraberinde getirdiği görülmektedir.

Genel bir değerlendirme yapıldığında, örneklem olarak seçilen filmlerden *Küçük Kıyamet* (Taylan Biraderler, 2006), geçmişten gelen deprem korkusu ve travmasını dinsel kod, motif ve mekanlarla birleştirerek beyazperdeye aktarmayı seçmiştir. *Musallat* (Alper Mestçi, 2007), edilgen ve bakire köylü kızına aşık olan insan-erkek ve cin-erkeğin hikayesini merkezine alarak, cin unsurunun Türk Korku Sineması'nda görünür hale gelmesine vesile olmuştur. *Dabbe: Cin Çarpması* (Hasan Karacadağ, 2013) cinler âlemi, kadınlar tarafından kurulan büyü düzeni ve İslamiyet'e ait bu konudaki bilgilerin büyük bir bölümünü mutaassıp bir üslupla ele almıştır. Son örneklem filmi *Baskın: Karabasan* (Can Evrenol, 2015) ise, mesken seçtiği bellek mekânında kanlı bir dinsel ayin ortamı yaratmıştır. Filmin başkarakter tercihinin erkek olması ise, içinde bulunduğu sinema akımının bu bağlamdaki tercihlerine anti bir duruş olarak yorumlanabilir.

Filmlerin içinde buldukları kültürel ortamdan beslendiği ve bu kültürel ortamın tarihselliğini yeniden kurduğu savı, inşa ettikleri zamansal dizgede de kendini göstermektedir. Filmler, lineer öykü akışında herozonik alternatifler veya bombelenmeler yaratarak kültürel etkilenimlerini biçimsel düzlemde de dışa vurmaktadırlar. Özellikle *Küçük Kıyamet*, *Musallat* ve *Baskın: Karabasan*'da hikâye örgüsünün serim ve sonuç bölümlerinde gerçekleştirilen bu dönüştürme işleminin amacı, toplumsal kavrayışı, algılayışı, etkilenimi ve kabulleri beyazperdeye taşıyarak tecimsel riski minimize etmektir.

Sonuç olarak; örneklem olarak seçilen filmlerin başkarakterlerinin ezici çoğunluğunun kadın oluşu, filmlerdeki İslam ve Türk kültürüne ait doneler ve üstteki paragrafta aktarılan tüm bu analizlerden ötürü, Türk Korku Sineması filmleri içinde buldukları kültür ve zihniyet dünyasının gerçekçi bir temsilini oluşturmakta ve belleğin yeniden inşa edilmesi noktasında önemli bir katkı sağlamaktadır denilebilir.

## EXTENDED ABSTRACT

Since the last quarter of 20th century, major changes and transformations have been seen in the field of social sciences. The memory studies after these changes and transformation process have been recognized as an alternative approach by a number of research areas. Beyond a doubt, one of these areas was the cinema. As many other approaches brought in the literature after being studies within the field of social sciences, the memory studies had an influence in the arising for new concepts within the cinematic approach. The memory studies, placed in a central position within the academic and cultural studies as an alternative to the classic approach of history, have created a substantially convenient and enriched base for critical and new approaches in film studies.

The term “memory” is a concept that has been brought into the agenda within the scope of the problematic question asking how the minds work together within a social structure and what kind of a relation they have with the social adjustments. The term “collective memory”, on the other hand, can be described as the whole of recalls that affect the actions, thoughts and feelings of societies that comprise of togetherness of more than one individual. The origin of memory studies shaping around these terms dates back to the French Sociologist Emile Durkheim and her student Maurice Halbwachs. It can be said that the memory studies offer a crucial perspective like many other disciplines into the artistic analysis by means of constituting an organic relation with such modern age concepts as eclecticism, miscegenation and multiplism, while also providing a human-centered perspective unlike other positivist/documentarist modernist science approaches. Moreover, while the classical history approach, which makes it a must to act around the center of historical documents by declining the possibility to interpret which is one of the notions of postmodernity, leads the opportunities to analyze the events to be bypassed, it is of crucial importance that the memory studies claim to not bypass any of these opportunities thanks to its concepts along with the conceptual frames that they have established. In this context, it is thought that the memory studies constitute an effective and functional platform in terms of analysis of the movies with the historical film criticism approach within the scope of the relation of cinema with the past and documented history.



It is also thought that the films in Turkish Horror Cinema, comprising the subject of this study, may brought in significant results if they are analyzed under the light of memory studies. Having a crucial role in terms of creating the social memory, the Turkish horror film productions started to rise after 2000s. The language, images and methods used in the films produced in this context are connected to the political, social and economic matters, as well as – naturally – our Daily lives. The cinematic expression and representation in the movies built through the factors that comprise the social memory are presented to the audience with the perspective of the director, and the audience is expected to internalize this expression and representation. It is also accepted as a substantial fact in this study that the expression presented to the audience is a significant resource for the research with the horror cinema having a convenient structure for manifestation.

In this study, four films have been selected as samples from the Turkish Horror Cinema. The films that are presented as the samples in the study have been subjected to analysis through the sub-headings that the space, time and past have created and which are in the center of the memory studies. As the sample in the study, these films are as follows: *Küçük Kıyamet* (Taylan Biraderler, 2006), *Musallat* (Alper Mestçi, 2007), *Dabbe: Cin Çarpması* (Hasan Karacadağ, 2013) ve *Baskın: Karabasan* (Can Evrenol, 2015)

The films are analyzed under three sub-headings. As the first one of these three sub-headings, the memory spaces bear the functions of remembering the past and designing the future in the mindset, while also having the capacity to be any place that constitutes a bridge between the future and the past, as well as being located in the social and collective memory. Analyzing these films under the light of this conceptual frame as constituted by the memory spaces, it can be seen that the memory spaces were abundantly used in these films. While this can be seen as a graveyard and a wish-tree in *Küçük Kıyamet* and *Dabbe: Cin Çarpması*, it is seen as the controversial use of mosques and churches in the film *Musallat*. In *Baskın: Karabasan*, this can be seen as an Ottoman Patrol established on the historical and ethnographic connection.

On the other hand, as can be clearly seen in these films, the pejorative approach towards women and femininity in Turkish horror films comprises one of the main factors of the films' story line. This approach can be felt in *Musallat* with the character Nurcan, which is an example of the virgin and naive country girl stereotype in the Turkish Cinema, and also in *Dabbe: Cin*

*Çarpması* with the character Ebru representing the black magic order established by the women, and the artificial reality of scientific information. While it can be seen that there is no negative attitude towards women and femininity in the film *Küçük Kıyamet* on the surface, it can be interpreted as a response to Turkish Horror Cinema's approach in the film *Baskın: Karabasan*, which does not have a woman character as the leading role.

Additionally, it can also be seen that such traumatic fears as Marmara Earthquake was used in the films selected as samples. Examining the past-related traumas which have been frequently used in Turkish Horror Cinema within sub-heading of time in memory studies, it can be seen that the Turkish Horror films are striving to build this memory by feeding on the social memory, while carrying the spaces, social gender and folkloric factors committed to our memories in to present time and creating a swift circulation between timelines.

In this study, four films from Turkish Horror Cinema have been included as samples, which feed from the social utopias, dystopias, traumas and periodic ideological tendencies while presenting healthy data for the audience. The required steps have been taken to reveal relation between these films and the social memory which is thought to have established a new and alternative approach to film productions, through the connection of the concept of mindset.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adanır, O. (2015). Öykülü filmler ve toplumsal zihniyet. Ayşe Oluk Ersümer (Ed.), *Sinema Neyi Anlatır* içinde (57-80 ss.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına melodram yakıştır: Türk melodram sinemasında kadın imgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan türk sinemasına melodramatik imgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akmeşe, E. ve Akmeşe, Z. (2020). Mizahla estetize edilen egemen ideolojinin tezahürü: Muhsin bey. *Sosyal Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, 3(3), 194-207. Erişim Adresi: [www.researchgate.net/publication/340035289\\_Mizahla\\_Eстетize\\_Edilen\\_Egemen\\_Ide](http://www.researchgate.net/publication/340035289_Mizahla_Eстетize_Edilen_Egemen_Ide)

olojinin\_Tezahuru\_Muhsin\_Bey\_A\_Cinematic\_Manifestation\_of\_Dominant\_Ideology\_Aestheticized\_with\_Humor\_Muhsin\_Bey

- Akmeşe, E. ve Parsa, A. F. (2016). Anlamını yitiren otorite: Sarmaşık. *The Journal of Academic Social Science*, 4(37), 540-554. Erişim Adresi: [www.asosjournal.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=678794219\\_A.pdf&key=34160](http://www.asosjournal.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=678794219_A.pdf&key=34160)
- Kılıçgedik, N. & Bakan, S. & Bakan, İ. & Kemer, B. & Arda, E. (Ed.). (2003). *Sosyal bilimler el sözlüğü*. İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Arda, Ö. (2020). Etnografik belgesel filmin kültür aktarım işlevi üzerine bir değerlendirme. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 5(1), 50-56. Erişim Adresi: [www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1022736](http://www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1022736)
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek*. (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi, 1997)
- Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. *BEÜ SBE Dergisi*, 7(1), 231-274. Erişim Adresi: [www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/497090](http://www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/497090)
- Bilgiç, F. (2002). *Türk sinemasında 1980 sonrası üslup arayışları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve kolektif bellek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Blight, D. W. (2015). Bellek Patlaması: Neden ve Neden Şimdi?. (Çev. Y. Aşçı Dalar). Pascal Boyer & James V. Wertsch (Ed.), *Zihinde ve Kültürde Bellek içinde* (301-320 ss.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi, 2012)
- Bolat, N. (2018). Gerilim ve mizahın mükemmel uyumu: Alfred hitchcock. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*, 3(2), 43-53. Erişim Adresi: [www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/565068](http://www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/565068)
- Bouthoul, G. (1975). *Zihniyetler*. (Çev. S. Evrim). İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi. (Orijinal Yayın Tarihi, 1952)

- Bulut, İ. (2011). Anadolu'da inanışların ve geleneklerin doğa korunması açısından önemi. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(46), 119-134. Erişim Adresi: [www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/451448](http://www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/451448)
- Connor, S. (2015). *Postmodernist kültür: Çağdaş olanın kuramına bir giriş*. (Çev. D. Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi, 1989)
- Doğan, E. (2019). The descent ve baskın: karabasan filmleri üzerinden ingiltere ve türkiye toplumsal zihniyetleri dinamiklerinin karşılaştırılması. B. Bakır ve M. T. Altinkaya (Ed.), *Sinemasal 2: Zihniyet içinde* (224-242 ss.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Doğan, E. (2017). Türkiye korku sinemasının yerli olmayan biçimsel ve içeriksel unsurları ve klişeleri. *Psikeseinema*, 9, 128-143.
- Dönmez-Colin, G. (2006). *Kadın, islam ve sinema*. (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal Yayın Tarihi, 2004)
- Dururer Erkılıç, S. A. (2005). Kurmaca filmler üzerinden sinema ve tarih ilişkisine bakış. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 2, 71-87. Erişim Adresi: [www.iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/issue/7377/96577](http://www.iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/issue/7377/96577)
- Gardner, D. (2008). *Risk: The science and politics of fear*. London, United Kingdom: Virgin Books.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve tarih*. (Çev. T. Ilgız, H. Tufan). İstanbul: Kesit Yayıncılık. ((Orijinal Yayın Tarihi, 1993)
- Foucault, M. (2011). *Felsefe sahnesi*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi, 1994)
- Huyssen, A. (1995). *Alacakaranlık anıları: Bellek yitimi kültüründe zamanı belirlemek*. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Metis Yayıncılık. (Orijinal Yayın Tarihi, 1995)
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Caligari'den hitler'e alman sinemasının psikolojik tarihi*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Orijinal Yayın Tarihi, 1947)

- Kula, N. ve Koluçak, İ. (2016). Sinema ve toplumsal bellek: Türk sinemasında almanya'ya dış-göç olgusu. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 6(15), 384-411. Erişim Adresi: [www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/273728](http://www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/273728)
- Mannoni, P. (1992). *Korku*. (Çev. I. Gürbüz). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi, 1985)
- Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler*. (Çev. A. Kotil). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi, 1985)
- Neyzi, L. (2011). *Nasıl hatırlıyoruz?: Türkiye'de bellek çalışmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekanları*. (Çev. M. E. Özcan). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi, 1996)
- Novfick, P. (1999). *The holocaust in american life*. Boston, MA, USA: Houghton Mifflin Company.
- Olick, J. K. (2014). Kolektif bellek: İki farklı kültür (Çev. M. Güneşdoğan). *Hacettepe Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(2), 175-211. Erişim Adresi: [https://atif.sobiad.com/index.jsp?modul=makale-goruntule&id=AWM68MP2IwYof\\_IhoW7N](https://atif.sobiad.com/index.jsp?modul=makale-goruntule&id=AWM68MP2IwYof_IhoW7N)
- Orta, N. (2019). Toplumsal bellek ve sinema: Popüler sinema örneği olarak fetih 1453. *Selçuk İletişim*, 12(2), 1094-1126. Erişim Adresi: [www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/769517](http://www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/769517)
- Özen, Y. (2017). Psikolojik travmanın insanlık kadar eski tarihi. *The Journal of Social Science*, 1(2), 104-117. Erişim Adresi: [www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/382265](http://www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/382265)
- Özkaracalar, K. (2013). Bize özgü kültürel motiflerden beslenmek ya da beslenmemek: Mesele bu değil. D. Bayrakdar (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler içinde* (345-350 ss.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Sayar Avcıoğlu, S. ve Akın, O. (2017). Kolektif bellek ve kentsel mekan algısı bağlamında istanbul tuzla köyiçi koruma bölgesi'nin mekansal değişiminin irdelenmesi. *İdeal Kent Dergisi*, 22(8), 423-450. Erişim Adresi: [www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/459952](http://www.dergipark.org.tr/tr/download/article-file/459952)

- Scognamillo, G. ve Arslan, A. (2003). *Doğu ve batı kaynaklarına göre cinler*. İstanbul: Karizma Yayınevi.
- Şimşek, G. (2016). *Sinemada korku ve din*. İstanbul: Pales Yayınları.
- Traverso, E. (2009). *Geçmişi kullanma kılavuzu: Tarih bellek politika*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Versus Kitap. (Orijinal Yayın Tarihi, 2005)
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan doğuya, hollywood'dan yeşilçam'a melodram*. Ankara: AŐına Kitaplar.
- Türkel, E. ve Kasap, F. (2014). Türk sineması'nda korku: 2000 sonrası türk korku sineması'nda dinsel motifler üzerine bir inceleme ve yaratım sorunları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 7(32), 711-721. Erişim Adresi: [www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi32\\_pdf/8diger\\_sosyalbilimler/turkel\\_esra\\_fevzi\\_kasap.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi32_pdf/8diger_sosyalbilimler/turkel_esra_fevzi_kasap.pdf)
- Winter, J. (2015). Tarihçiler ve bellek mekanları. (Çev. Y. AŞçı Dalar). Pascal Boyer & James V. Wertsch (Ed.), *Zihinde ve Kültürde Bellek içinde* (s. 321-348). İstanbul: Türkiye İŐ Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi, 2012)