

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



CİN EKSENLİ *DABBE* FİMLERİNDEKİ CANAVAR
GÖRÜNTÜSÜNÜN İNSAN-CANAVARLARI GİZLEYEN YAPISI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FATMA DİLŞAD İNCEOĞLU

Mayıs, 2016

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FATMA DİLŞAD İNCEOĞLU

Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

Mayıs, 2016

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

CİN EKSENLİ *DABBE* FİMLERİNDEKİ CANAVAR GÖRÜNTÜSÜNÜN
İNSAN-CANAVARLARI GİZLEYEN YAPISI

FATMA DİLŞAD İNCEOĞLU

ONAYLAYANLAR:

Öğr. Gör. Dr. Esin Paça Cengiz (Danışman) Kadir Has Üniversitesi



Doç. Dr. Melis Behlil



Kadir Has Üniversitesi

Doç. Dr. Kaya Özkaracalar



Bahçeşehir Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 02 / 05 / 2016

“Ben, Fatma Dilşad İnceoğlu, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntılarını kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

FATMA DİLŞAD İNCEOĞLU



ÖZET

CİN EKSENLİ *DABBE* FİMLERİNDEKİ CANAVAR
GÖRÜNTÜSÜNÜN İNSAN-CANAVARLARI GİZLEYEN YAPISI
Fatma Dilşad İnceoğlu

Sinema ve Televizyon, Yüksek Lisans

Danışman: Öğr. Gör. Dr. Esin Paça Cengiz

Mayıs, 2016

Bu çalışma, şeytani bir güç tarafından ele geçirilen kadınların hikâyelerini anlatan *Dabbe: Bir Cin Vakası* (Hasan Karacadağ, 2012), *Dabbe: Cin Çarpması* (Hasan Karacadağ, 2013) ve *Dabbe: Zehr-i Cin* (Hasan Karacadağ, 2014) filmlerine odaklanmaktadır. Filmlerde kötülüklerin insandan kaynaklanması ve cinlerin insanların araçları olarak kullanılması hakim bir tema olarak ortaya çıkar. Filmlerde doğal olmayan canavarların yanı sıra, cinleri kullanarak kötülük yapan insan-canavarlar mevcuttur. Filmlerdeki cinlenmiş kişiler, evlerine girip çıkan, yakınlık duydukları başka insanların yaptığı çeşitli büyüler aracılığıyla cinlenir.

Tezin odağındaki filmler görsel aşırılık kavramı üzerinden analiz edilmektedir. Filmler, canavarın bakış açısından sunulmakta ve canavarın bakış açısından sunulan sahnelerde, kadrajda da cinlenmiş beden sürekli gösterilmektedir. Bu durum ise görsel aşırılık olarak ifade edilmektedir. Fikri desteklemek adına görsel aşırılık, korku filmlerindeki olay örgüsü yapısı ve anlatım araçlarının kullanımı üzerinden tartışılmaktadır. Analiz süresince filmlerden seçilen belli başlı sahneler, canavarın sunum biçimindeki aşırılığı göstermek amacıyla incelenmektedir.

Bu tez, *Bir Cin Vakası*, *Cin Çarpması* ve *Zehr-i Cin* filmlerinin cinlenme görüntülerini merkeze alan bir yapı izlediğini ve bu görüntülerin sıklığı ve fazlalığı ile insan-canavarların görünmez kılındığını iddia etmektedir.

Anahtar kelimeler: Korku Sineması, Görsel Aşırılık, Hasan Karacadağ,
Dabbe



ABSTRACT

THE STRUCTURE OF THE MONSTER IMAGE IN THE DEMON CENTERED *DABBE* FILMS WHICH HIDES THE HUMAN-MONSTERS

Fatma Dilşad İnceoğlu

Master of Arts in Cinema and Television

Advisor: Öğr. Gör. Dr. Esin Paça Cengiz

May, 2016

This study focuses on the films *Dabbe: Bir Cin Vakası* (Hasan Karacadağ, 2012), *Dabbe: Cin Çarpması* (Hasan Karacadağ, 2013) and *Dabbe: Zehr-i Cin* (Hasan Karacadağ, 2014) which tells the stories of women possessed by a demonic power. Evil that originates from people and demons that are used as tools by people appear as a dominating theme in these films. In these films, there are human-monsters, who do evil by using demons in addition to the unnatural monster, the demon. Possessed people in the films are possessed by different spells which are cast by people, who are close to them and who can easily come to their houses.

Films which the theses focuses on are analyzed through the concept of visual excess. The films are presented from the monster's point of view and in the scenes which are presented from the monster's point of view, the possessed body is continuously shown in the frame. And this is expressed as visual excess. In order to support the idea, visual excess is discussed through the structure of the plot and use of the narration in horror films. In course of the analysis certain scenes picked from the films are examined in order to show the excessiveness of the monster's presentation style.

This theses claims that the films *Bir Cin Vakası*, *Cin Çarpması* and *Zehr-i Cin* have a structure centers around the possession images and that the human-monsters are made invisible by the frequency and excessiveness of these images.

Key words: Horror Film, Visual Excess, Hasan Karacadag, Dabbe



Teşekkür Notu

Kendi tercihlerini yapmaları konusunda çocuklarını özgür bırakmış olan sevgili anne ve babama, gerek hayatım boyunca gerekse bu çalışmanın hazırlanması aşamasında benden desteklerini esirgememiş oldukları için teşekkür ederim.

Hem yüksek lisans süresince hem de bu tezin yazımı sürecinde bana destek olan, bilgi ve birikimini paylaşma konusundaki tavrına saygı duyduğum sevgili hocam Doç. Dr. Melis Behlil'e,

Tez konusunu netleştirme aşamasında olduğum dönemde bana vaktini ayıran ve incelemeyi düşündüğüm konuya güvenle yaklaşmamı sağlamış olan Doç. Dr. Kaya Özkaracalar'a katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Tez yazımı süresince yaşadığım sıkıntılarda en önemli dayanağım olan ve editoryal bilgisi ile bu çalışmaya katkıda bulunan değerli dostum Damla Karadeniz'e sabrı, desteği ve yıllardır süregelen dostluğu için teşekkür ederim.

Sevgisi, refakati ve dostluğuna müteşekkir olduğum sevgili Tuba Kaya'ya, bana ve tezime katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Fatma Dilşad İNCEOĞLU

İçindekiler

Özet

Abstract

Teşekkür Notu

1 Giriş	1
2 Korku Sinemasına Dair Kuramsal Çerçeve	5
2.1 Korkunun Tanımı ve Doğası	5
2.2 Korkunun Bilinmezlik ve Görsel Aşırılık (<i>Visual Excess</i>) ile İlişkisi	9
2.3 Korku Filmlerinde Anlatı (<i>Narrative</i>) ve Anlatım (<i>Narration</i>).....	14
2.3.1 Karakterlerin İşlevi	16
2.3.2 Korku Filmlerinde Canavar	17
2.3.3 Olay Örgüsü Yapısı	20
2.3.4 Anlatım Araçlarının Kullanımı	22
2.3.4.1 Kameranın Canavarı Görünmez Kılma İşlevi	22
2.3.4.2 Sesin Canavarı Görünmez Kılma İşlevi	27
2.3.4.3 Işığın Canavarı Görünmez Kılma İşlevi	29
3 Olay Örgüsü Bağlamında Görsel Aşırılık: <i>Dabbe: Bir Cin Vakası, Dabbe: Cin Çarpması, Dabbe: Zehr-i Cin</i>	31
3.1 Olay Örgüsü İçerisinde İnsan-Canavarlar	40
3.2 Canavarın ve Korkunçluğun Gösterilme Biçimi	42
3.3 Canavarın İnsan Karakterlere Görünürlüğü.....	47
4 Anlatım Araçlarının Kullanımı Bağlamında Görsel Aşırılık: <i>Dabbe: Bir Cin Vakası, Dabbe: Cin Çarpması, Dabbe: Zehr-i Cin</i>	51
4.1 Canavarın Bakışını İma eden Kamera Kullanımı	53
4.2 <i>Diegesisteki</i> Kameraların Canavarın Bedeni Olarak Kullanımı	58
4.3 Canavarın (Cinin) Kadrajdaki Görüntüsü	62
4.4 İnsan-canavarların Kadrajdaki Görüntüsü.....	68

5 Sonuç	74
Kaynaklar	77



Giriş

Korku, kelimenin en basit anlamıyla, bir tehlike ya da tehlike düşüncesi karşısında duyulan kaygı ya da üzüntü anlamına gelmektedir. Korku filmleri ise, Cynthia Freeland'in belirttiği şekilde, kaynağı tam olarak bilinmeyen fakat son derece güçlü olduğu sezilen tehditleri içermektedir (2004: 191). Tehdit, pek çok korku filminde, türün en belirgin nesnesi olan korkunç canavarlardan kaynaklanır. Canavarın ya da onun korkunçluğunun ekrandaki temsil biçimi, filmde filme değişmekte, bu temsil biçimine göre korku filmleri *gore*, *splatter*, *snuff* gibi alt-türlere ayrılmaktadır. Korku filmleri ilgili çalışmalar incelendiğinde, bir yöntem olarak, filmlerin olay örgüsü yapısının ve kamera, ses, ışık ya da kurgu gibi film tekniklerinin, canavarın kadrajdaki görüntüsünü gizlemek ve böylece canavarın doğasına dair bilinmezliği sürekli kılarak gerilimi yüksek tutmak amacına hizmet eder şekilde kullanıldığı görülmektedir. Freeland (2004), Dennis Giles (2004) ve Isabel Cristina Pinedo'nun (1997) da belirttiği şekilde, canavarın görüntüsünün ekrandaki sunumu yerine, onun tehlikesinin hissettirilmesi ve tehlikenin kaynağının tam olarak anlaşılmasını / canavar gösterilmeyerek, tehdidin bilinmez kılınması ile korkunç (*monstrous*) atmosfer yaratılabilmektedir.

Canavarı bilinmez kılmak, canavar görüntüsünün kadrajda sürekli, tam görüşlü (*full vision*) sunumu yerine, kamera, ses, ışık gibi anlatım yöntemleri ile canavarın kadraj dışı alanda tutulması ile sağlanmaktadır: Kadraj dışındaki canavarın varlığı, sinematik tekniklerle ima edilmektedir. Tekniklerin bu yönlü kullanımının tersine, iğrenç ya da tiksindirici canavarın sürekli ve sık sık kadrajda gösterilmesi ya da canavarın korkunçluğunun filmler boyunca sürekli vurgulanması ise görsel aşırılık (*visual excess*) olarak değerlendirilmektedir (Pinedo [1997], Giles [2004], Freeland [2004] ve Jason Zinoman [2011] çalışmalarında, canavarı kadrajda sürekli göstermenin aşırılık içermesi durumunu tartışmaktadır.).

Bu çalışma görsel aşırılığı, *Dabbe: Bir Cin Vakası*, *Dabbe: Cin Çarpması* ve *Dabbe: Zehr-i Cin* filmlerindeki anlatı ve anlatım yapısı üzerinden ele alacaktır. İncelenecek filmler, canavarı yani cini sürekli / sık sık ekranda göstererek ve canavarın korkunçluğunu film anlatıları boyunca kadrajda vererek, görsel-aşırı bir anlatımı benimsemektedir. Bunun yanında, üç filmde de cinlenmiş beden görüntüleri, kameranın arkasında canavarın olduğunu ima eden çekimlerle birlikte verilmektedir. Pek çok korku filminde kameranın canavarın bakışı olduğu sahneler, temel olarak canavarı ekranda göstermemek amacıyla kullanılmaktayken, söz konusu filmlerde canavarın bakış açısından sunulan sahnelerin, kadrajda da cinlenmiş bedeni göstermesi, filmlerin görsel-aşırı anlatımını arttırmaktadır.

Üç filmde de dikkat çekici olan, film süresince kadrajda gösterilen cinlenmelerin mesulünün aslında insanlar olması durumudur. Cinlenmelerin sebebi olan Asiye (*Dabbe: Bir Cin Vakası*), Refika ile Esra (*Dabbe: Cin Çarpması*) ve Belkis ile Harun (*Dabbe: Zehr-i Cin*) bu filmlerdeki insan-canavarlardır. Fakat insanların kötülüğü ya da canavarlığı, cinlenme görüntülerinin aşırılık içeren sunumu ile bir anlamda

sansürlenmektedir. Dolayısıyla, cinler aracılığıyla insanlara kötülük yapan başka insanların hikâyesini anlatan üç *Dabbe* filmi de, canavar bedeninin görsel-aşırı sunumu ile insanların canavarlığını yani insan-canavarları gizlemektedir.

Dabbe serisi genel olarak cinlenme ile bağlantılı hikâyelerden oluşmaktadır.

Çalışmanın bu üç filmi analiz etmesindeki amaç, seçilen filmlerin “şeytani bir güç (cin) tarafından ele geçirilen insan” temasını merkeze alan filmler olmalarıdır. Serinin ilk iki filmi olan *Dabbe* (2006) ve *Dabbe 2* (2009) cinlenmeyi hikâyelerinde işlemekle birlikte, bu filmler temel olarak felaket ya da kıyamet temasını kullanmaktadır. Bu nedenle de bu iki film tez kapsamı dışında bırakılmıştır.

Bu tez, ele alınacak olan filmlerin görsel aşırılığa nasıl sebep olduğuna ve bu aşırılığın, film anlatılarındaki asıl korkunç olan insan-canavarları nasıl gizlediğine yönelik olan soruları yanıtlamaya çalışacaktır. Bu anlamda çalışmanın ikinci bölümü korkunun tanımı, canavarın doğası ve bilinmezliğin korku sinemasındaki anlamına odaklanacaktır. Bölüm kapsamında, görsel aşırılık kavramı üzerinden korku filmlerindeki anlatı ve anlatım yapısına dair kuramsal çerçeve çizilecek ve korku filmlerindeki aşırılığa dair sınırlar gösterilmeye çalışılacaktır. Bu çerçeveyi çizmenin amacı, analiz edilecek olan filmlerin görsel-aşırı bir anlatım izlediğini göstermek ve tezin odağındaki insan-canavarların gizlendiğini ifade etmektir.

Üçüncü ve dördüncü bölümde, seçilen filmlerdeki cinlenme görüntüleri, önceki bölümde açıklanan kuramsal çerçeve bağlamında sorunsallaştırılarak, bu filmlerdeki cinlenmiş bedeninin görsel-aşırı sunumunun, insan-canavarları gizleyen yapısı analiz edilecektir.

Bu anlamda üçüncü bölüm filmlerin olay örgüsü yapısına odaklanacaktır. Bu bölümde seçilen filmlerdeki insan ve canavar karakterler üzerine yoğunlaşılacak,

canavarın (cinin) film anlatılarındaki olaylara ve diğerkarakterlere göre önceliğı olduğı ifade edilecektir.

Dördüncü bölümde ise, ele alınan filmlerdeki anlatım araçlarının kullanımı incelenecektir. Bölüm kapsamında, kameranın bakış açısının canavarın bakışını ima ettiğı ve film evrenindeki kameraların, canavarın bedeni olarak kullanıldığı filmlerden verilecek örnek sahnelerle açıklanmaya çalışılacak; cinin ve insan-canavarların kadrajdaki görüntüsü incelenecektir. Sonuç bölümünde ise cinlenme görüntülerinin görsel-aşırı biçimde sunulduğu ve bu sunumun, insanın korkunçluğunu sansürlemek amacına hizmet ederek, film anlatılarındaki insan-canavarları gizlediğı iddia edilecektir.

Bölüm 2

Korku Sinemasına Dair Kuramsal Çerçeve

2.1 Korkunun Tanımı ve Doğası

Korku kelimesi Türkçe’de “bir tehlike ya da tehlike düşüncesi karşısında duyulan kaygı, üzüntü” olarak tanımlanır (TDK). İngilizcedeki *horror* kelimesinin kökeni, saçların diken diken olması anlamına gelen, Latince “orur”dan türemiştir (Grant 2010: 3). Kelimenin Latince kökeni fiziksel durumu ifade etmekteyse de bu tepkiyi oluşturan ruh halinin korku duygusu ile içkinliğine dair tanımlar çok eskiye dayanmaktadır. Bruce Kawin, korkunun 14. yy’da, ürkme ve tikslenme ile bütünleşen acı verici bir duygu, terör ve nefret duygusunun yarattığı ürperme, dehşetle karışık şiddetli iğrenme, şok edici ve korkutucu olana dair hissedilen heyecan olarak ifade edildiğini söyler (2012: 4). Brigit Cherry’nin, korku filmi izleme deneyiminin hız trenine binmeye benzerliği üzerinden yaptığı korku sineması tanımını, türün basit bir açıklaması olarak kullanmak mümkündür.¹ Buna göre korku sineması;

¹ Korku sineması ile ilgili pek çok çalışmada, korku filmi izleme deneyiminin hız trenine binme deneyimiyle benzerliğine değinilmektedir. Stephen King (1981: 179,180), Linda Williams (2002: 163-

Korkuya ya da dehşete düşürecek bir şeyin beklentisini yavaş yavaş oluşturmak ile bu beklentinin zirvesindeki son dehşet anı arasında çılgın bir savrulmayı ve nihayetinde dehşet, kaygı, heyecan ve gerilimin artmasını ifade eder (Cherry 2014: 64).

Korku türü üzerine yazılanlar incelendiğinde, korku filmlerini konusundan, ikonografisinden, temasından ya da görsel sunum tarzından önce tanımlayan nosyonun, filmlerin izleyici üzerinde planladıkları duygusal etkileri olduğu görülmektedir. David Bordwell, bazı türlerin konuları ile bazılarının sunum tarzları ve bazılarının hedeflenen duygusal etkilerle tanımlandığını söyler ve korku türünü duygusal etkiler üzerinden tanımlar: “Korku türü izleyici üzerindeki planlanmış duygusal etkisi ile en tanınabilir türdür. (...) Şok etmeyi, iğrendirmeyi, nefret uyandırmayı, kısaca korkutmayı hedefler” (2011: 339,340). Barry Keith Grant da, Bordwell’e benzer şekilde, korku filmlerindeki duygu yoğunluğunun diğer türlere göre daha önemli bir işlevi olduğunu söyler (2010: 3). Suç filmi, bilimkurgu ve *western* gibi türler sahneleme ve anlatı içeriği ile tanımlanırken pornografi, komedi, gerilim ve korku türleri belli duygusal tepkiler üzerinden tanımlanır ya da tasarlanır (Grant 2010: 3).²

Duygulara yönelik tür olması dolayısıyla bir filmi korku türüne yerleştirmek zor olsa da, bir korku filmi görür görmez tanımak kolaydır. Cherry’nin de belirttiği gibi filmlerin isimleri, afişleri, fragmanları, sloganları, reklam hileleri, yönetmenleri hatta

168), Morris Dickstein (2004: 54), Bruce Kavin (2012: 16), Angela Ndalianis (2010: 11-26) gibi kuramcılarının çalışmalarında, korku filmi izleme deneyimi ile hız trenine (*roller coaster*) binme arasında kurulan analogiye rastlanmaktadır.

² Grant bu açıklamasını, Linda Williams’ın beden türleri (*body genres*) kavramına dayandırır. Williams, korku filmlerini, pornografi ve melodram ile birlikte beden türleri dediği bir tür grubunun içine yerleştirir. Çünkü bu filmlerde beden (çoğunlukla kadın bedeni) fazlaca sergilenmekte ve bu bedenler, yoğun ve kontrolsüz duygular yaşayan görüntüleri temsil etmektedir. Williams, korku filmlerinin (melodram ve pornografi de dahil) izleyicide çeşitli fiziksel tepkiler hissettirmesi gerektiğini söyler, korku filmlerinde bu duygu şiddettir (*violence*) (2002: 142,143). Buraya eklenmesi gereken, şiddetin nasıl bir anlatım ile sunulduğunun önemli olduğudur ki metinde ele alınacak filmlerde bu durum sorunsallaştırılmaktadır. Brigit Cherry’nin de dediği şekilde, Williams’ın beden türleri ile ilgili, izleyici deneyiminde önemli olan nokta, filmlerde sunulan şiddetin korku filmlerinin anlatı ve anlatım bileşenlerine katılımıdır (2014: 58).

oyuncuları, bir filmin korku filmi olduğunu, izleme deneyiminden önce açık ederler (2014: 58). Bu noktada, incelenecek olan *Dabbe* filmlerinin yönetmeni Hasan Karacadağ'ın korku filmi yönetmeni olması gibi, filmlerinin cinleri içeren korku hikâyelerinden oluşması, filmlerin posterleri ya da fragmanları, *Dabbe* serisinin korku türünde olduğunu izleme deneyiminden önce izleyiciye, *extra-diegetic* olarak söylemektedir demek mümkün görünmektedir.

Korku filmlerinin, izleyici deneyimi ile bağlantılı tanımlamalarının yanında, filmlerin konvansiyonlarının da bir filmin korku filmi olduğunu anlamak açısından önemli olduğunu belirtmek gerekmektedir. Söz gelimi, korku filmlerinde canavarlara (*monsters*), şatolara, tabutlara, cesetlere, karanlık sokaklara, terkedilmiş evlere, gıcırdayan kapılara, akıl hastanesinden firar etmiş delilere (*madman*) ya da psikopat katillere sıkça rastlanılır (Buscombe 2003: 20).

Korku sinemasının duygusal etki yöntemleri açısından, korkutan, ürküten ya da dehşete düşüren şey son derece kişisel olabilir ve birini dehşete düşüren bir duruma başkası kayıtsız kalabilir (...) amaçlanan tepkiler [ürkütme, tiksindirme, şok etme gibi, dehşete düşürme gibi], etkili olup olmadıklarına bakılmaksızın her zaman tanınırlar (Cherry 2014: 64,65).

Bir filmin korku filmi olduğunu anlamak kolay olmakla birlikte, film anlatılarındaki korkunçluğu türün belli bir ikonografik ögesine indirgemek ve korkuyu bu ögenin ekrandaki gösterimi üzerinden sunmak “sorunlu” olabilmektedir. Söz gelimi, korku filmlerinin en önemli ikonografik ögesi olan canavarın ekrandaki görüntüsü, bir korku filmini korkunç kılan tek unsur değildir. Andrew Tudor, korku türünü tanımlarken, türe ait bir X faktörü (korku filmlerinde bu X faktörü canavardır) belirlemenin sorunlu olduğunu söyler (1989: 36).³ Tudor’a göre, korku türü yalnızca

³ Bu noktada, Andrew Tudor'ın, korku filmlerini sosyokültürel düzlemde incelediğini de eklemek gerekmektedir. Tudor, canavar görüntüsünün izleyiciyi tiksindirebileceği, korkutabileceği ya da dehşete

canavarı ve onun bedenini ekranda gösteren ve bu sebeple korkutucu olan bir anlatı türü değildir; korku filmlerindeki korkunun kaynağında illaki canavar olması gerekmez fakat filmlerin korkunç tehditleri (*monstrous threat*) içermesi gerekmektedir (2002: 49-52). İncelenecek *Dabbe* filmlerinde, sürekli olarak gösterilen, kurbanlarını tehdit eden ve hatta onlara çeşitli biçimlerde musallat olan iğrenç canavar karakter / karakterler ile karşılaşıldığı görülmektedir. Bu filmlerde, korkunç varlığın görünürlüğüne, metin ilerledikçe açıklanacak şekilde, olay örgüsü ve kamera, ses, ışık gibi sinematik araçlar aracılığıyla abartılı bir vurgu yapılmaktadır. Bu anlamıyla da filmler görsel-aşırı bir anlatım sunmaktadır. Buradaki görsel aşırılık, efektlerle korkunçlaştırılmış şeylerin ekranda sık, ani ve fazlaca gösterilmesi anlamına gelmektedir. Söz konusu filmlerde canavarın aşırılık içeren sunumu, canavara dair bilinmezliği zedelenmekte ve korkunç görüntüler sürekli olarak kadrajda gösterilerek film anlatıları ve korkutuculuk, canavarın görüntüsüne indirgenmektedir. Ele alınacak filmlerdeki canavarın ekrandaki abartılı temsil biçimini ifade edebilmek için, öncelikle, bilinmezlik ve görsel aşırılık ilişkisinin korku sinemasında ele alınma biçiminden, daha sonra ise teknik yapı aracılığıyla bilinmezliğin sağlanabilme yöntemlerinden ve canavarın abartılı sunumunun korku filmlerinde görsel aşırılığa ne şekilde sebep olabileceğinden bahsetmek gerekmektedir.

düşürebileceği gibi, farklı dönemlerde ve farklı sosyal şartlar altında aynı canavarın, izleyiciye komik ya da gülünç de gelebileceğini söyler. Bu açıklamasını “Bugün Bela Lugosi’den kim korkar? [*Dracula*, 1931]” cümlesiyle örnekler (2002: 50). Tudor, korkutuculuk için filmlerin çekildiği yerin, dönemin ve şartların belirleyici olduğunu söylemekle birlikte, korku filmlerinin illa ki canavar görüntüsü ile korkutabileceği düşüncesini eleştirmekte ve tehdit ediciliği merkeze almaktadır (2002: 47-55).

2.2 Korkunun Bilinmezlik ve Görsel Aşırılık (*Visual Excess*) ile İlişkisi

Bu çalışmada korku sineması ile ilgili kuramsal çerçevelerine başvurulacak olan Cynthia Freeland (2004), Noel Carroll (1990), Matt Hills (2005), Isabel C. Pinedo (1997), Bruce Kawin (2012), J.P. Telotte (2004), Dennis Giles (2004) gibi kuramcılar, dehşet, terör, şok, irkilme gibi korkunun çeşitli biçimlerinin bilinmez, anlaşılmaz ya da muğlak olandan kaynaklandığını ve korku filmlerinin, dolayısıyla korku filmi canavarlarının, bu bilinmezliği sağlaması gerektiğini söylemektedir.

Karanlığın görüşü engellemesi, uçsuz bucaksız ormanın derinliklerinin gizemi, dünya dışı varlıkların yabancılığı gibi örnekler korkunun, *şeylere* dair bilgi eksikliğinden beslendiğini açık etmektedir. Cynthia Freeland, korkunun bir çeşidi olan dehşet (*dread*) duygusunun, vahşi, gizli ve anlaşılmaz güçlerin evreni kontrol ettiğine dair fikirler üzerine düşünmeye yönelik bir anlamı olduğunu söyler ve korkunun (dehşet duygusunun) bilinmezlikten / muğlaklıktan beslendiğini söyler (2004: 192). Freeland, korku filmlerine yönelik olarak ortaya koyduğu dehşet-sanatı (*art-dread*) tanımında, dehşet duygusunun filmlerdeki canavarın ekrandaki görüntüsü ile değil, muhtemel canavarın varlığıyla; canavarın görüntüsünün kadraj dışında tutularak, varlığın, olay örgüsü ve anlatım teknikleri kullanılarak hissettirilebileceğinden bahseder (2004: 190-194). Dehşeti teşvik eden nesne yani kadrajda görüntüsü olmayan muhtemel canavar, korkunç anı düzgünce ve akıllıca değerlendirme fırsatı vermeden izleyiciyi etkiler ve kaynağı bilinmezdir (Freeland 2004: 192). Pek çok korku filmi, ekranda gösterilmeyen canavar gibi kaynağı bilinmeyen fakat son derece güçlü olduğu sezilen tehditleri içerir ve bu tehditler, gerekçelendirmelere uymadıkları ya da korkunçluğun kaynağını net biçimde göstermedikleri için ürkütücüdür (Freeland 2004: 191). Söz gelimi yatağın

altında insan yiyen devasa bir fare olma ihtimali, göz önünde olandan daha korkutucu olabilmektedir (Zinoman 2011: 113).

Korku filmlerine yönelik bir diğer görüş, filme yönelik tepkilerin, filmin içindekilerin sahiciliğinden ve gündelik hayatta benzer korkuların karşılığının bulunabilme ihtimalinden beslendiği dolayısıyla da korkunun kaynağının belirsizlikleri olduğu kadar ihtimalleri içerdiği (Kawin 2012: 5). Morris Dickstein'in da dediği gibi, korku filmlerinin ortaya çıkarttığı, kışkırttığı ve geçici süreliğine yatıştırdığı belli başlı korku duygularını sıralamak kolaydır: Korkular; karanlık korkusu, yalnız kalma korkusu, kuşatılma korkusu, doğaüstüne dair olan korku, insan kanına karşı duyulan korku, ceset korkusu ve mezarlıklar, ölülerin huzura kavuşmamış ruhları şeklinde devam eder (2004: 54). Gündelik hayat deneyimleri ile beslenen ve net cevapları olmadığı için ihtimaller içeren bu korkular, yine Dickstein'in belirttiği şekilde, çoğunlukla primitif bir anlam taşırlar ve bu anlamıyla korku filmleri, bilinmeyene yeni bir boyut ve form verirler (Dickstein 2004: 55).

Korku filmlerindeki, canavarın korkunçluğunun kadrajda sürekli gösterilmesi ile onun varlığına ve doğasına dair bir gizemin kalmaması anlamına gelen bilinmezliğin ihlali ise görsel aşırılığa sebep olabilmekte ya da görsel aşırılık, korku filmi anlatılarındaki bilinmezliği yok edebilmektedir. Freeland, korkunun kaynağı olan bilinmezliğin sağlanabilmesi için, bir yöntem olarak, canavarın anlatılarda muğlak ve tam olarak kavranamaz kılınması gerektiğinden ve şeytani (*evil*) olanın tehlikesinin akla yatkın sunulması için filmlerin, ekranda canavar göstermek yerine anlatılarını muhtemel bir canavar üzerine kurmaları gerektiğinden bahseder (2004: 195). Dennis Giles, *Conditions in Pleasure of Horror Cinema* (2004) adlı çalışmasında, canavarın ve iğrenç

görüntülerin ekranda sürekli ve sık olarak görünmesi durumunun görsel aşırılığa⁴ sebep olabilme durumundan bahseder (2004: 38). Giles'in kullandığı anlamda aşırılık, korkunçluğun ya da iğrençliğin ekranda fazla ve sık biçimde gösterilmesi ve kadrajın bu görüntülerle doldurulması ile ilişkilidir (2004: 38,39). Giles'a göre, canavar ve onun tehdit ediciliği; özel efektler ya da makyaj hileleri ile iğrençleştirilerek (*gross-out*) görselleştirilmekte ve kamera, ses, ışık gibi sinematik araçlarla iğrenç görüntüler gittikçe artan bir biçimde kadrajda sunulmaktadır (2004: 39). Korku filmlerinde görsel aşırılığın, korkunun ve korkunç olanın doğasındaki bilinmezliği zedelememesi için izlenecek yöntemlerden biri olarak, izleyici, korkunç ya da iğrenç şeyleri sürekli ve sık sık kadrajda görmemelidir ve bu da ancak anlatım teknikleri ile sağlanabilir (Giles 2004: 38-40).

Giles ayrıca, korku sinemasındaki görsel aşırılığın bilinmezlik üzerindeki etkisini, korku filmi tepkisi olarak karikatürize edilen "gözlerini elleriyle kapatan izleyici" tasviri üzerinden örnekler (2004: 39). Bu senaryoya göre; izleyici, korkunçluğun aşırı görsellikle sunulduğu sahnelerde kendini filmin görselliğine karşı savunma ihtiyacı hisseder. İzleyici, gözlerini tamamen ya da kısmen kapatarak kendi görüşünü engeller; fakat bir yandan yanındaki kişiye ekranda neler olduğunu sorarken bir yandan da filmdeki sesleri işitmektedir (Giles 2004: 39-46). Bu eylem, izleyicinin canavarı tamamen görmek istememesini örnekler. İzleyici kendi görüşünü kısmen ya da tamamen kapatarak canavarı bilinmez kılar fakat işiterek filme dâhil olmaya devam eder.

Belirtmek gerekir ki bu çalışma, üçüncü ve dördüncü bölümde incelenecek olan filmlerin, canavarın yani cinin korkunçluğunu sürekli ve sık sık ekranda göstererek insan-canavarları gizlediği iddiasında olduğu için, bu bölümdeki kuramsal çerçeve,

⁴ Giles'in metninde aşırılık *excess* ve *overload* olarak geçmektedir (2004: 36-50).

görsel aşırılığı bir anlamda negatif yönlüyle ele almakta ve görsel aşırılığın indirgeyici olabileceğine dair olan görüşü benimsemektedir. Bu noktada, metindeki açıklamaların korku filmleri için genelleyici olmadığını, canavar görüntülerini sık ve sürekli kadrada gösteren her filmin aşırılık içermediğini ve aşırılığın her anlamda indirgeyici olmadığını eklemek gerekmektedir.

Korku filmlerinin, *öğrenilmiş* ya da *kabul edilmiş* sınırları ihlal eden yapısı, çeşitli yaratık formlarının korku filmi ikonografisinde yer almasını olağan kılmaktadır.⁵ Dolayısıyla korku filmlerinde iğrençlik ya da tiksindiricilik, canavarın görüntüsünde karşılığını bulmaktadır ve bu bir anlamda doğaldır. Canavarın ekrandaki ucube görüntüsü, bir filmin iğrençlikle ve dolayısıyla aşırılıklarla dolu olduğunu göstermemektedir. Fakat metinde ele alınan manada, aşırılıkla itham edilen filmlerin iğrençlik ve şok edicilik ilişkisi, film anlatılarının yalnızca iğrenç görüntüleri sahnelemesi olarak değil fakat korkuyu bu iğrenç ya da şok edici görüntülerin sunumuna indirgemesi olarak değerlendirilmektedir (Giles 2004: 39). Özetlemek gerekirse aşırılık, filmlerde sürekli olarak gösterilen iğrenç (*gross-out*) ya da korkunç şeylerin yalnızca şok etme, tiksindirme ve iğrendirme (*revulsion*) amacına hizmet eder şekilde (Carroll bunların izleyicide kalp çarpıntısı, irkilme terleme gibi tepkiler yarattığını düşünerek, bu duygulara reflekslere yönelik duygu durumları der) kullanılması anlamında değerlendirilmektedir.

⁵ Mary Douglas, *Saflık ve Tehlike: Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi* (2005) kitabında kirlilik fikirlerinin temiz ve kirli gibi kategorilendirilmelerle oluşturulduğunu ve bu (kültürel) kategorilerle sınırların belirlendiğini söyler. Buna göre “türlerinin eksik bir mensubu olan ya da ait oldukları sınıf genel dünya şemasına aykırı olan hayvanlar” kirli ya da iğrenç olarak değerlendirilir ve sınırları ihlal ederler (Douglas, 2005: 80). Bu durum, canavarın ucube görüntüsünün sınır ihlalleri içermesi bağlamında korku filmi canavarları ile ilgili olarak da kullanılmaktadır. Carroll (1990: 31-35) ve Pinedo (1997: 25-30) canavarın korkunç ya da iğrenç görünmesi durumunun kültürel kategorilere aykırı olması anlamında sınır ihlallerini içerdiğini söyler.

İncelenecek olan *Dabbe* filmleri, korkuyu cinlenmiş bedenin iğrenç görüntüsüne indirgeyerek ve sahneleri şok edici görüntülerle doldurur şekilde kurgulayarak, görsel aşırılık yaratmaktadır. Filmlerin iğrenç görüntüleri içermesi ile korku filminin bu görüntülerin sunumuna indirgenmesi arasındaki farkı, cin temalı *Dabbe* filmlerinin, ele geçiren şeytani varlık (*possessor*) ve ele geçirilen (*possessee*) insan teması bakımından benzerlik gösterdiği *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) filmi üzerinden örnekleyerek açıklamak faydalı olacaktır.

Blockbuster örneği olan *The Exorcist* filminin yönetmeni Friedkin, filmin temelinde kaderin gizeminin yattığını ve Regan'ın şeytan tarafından mı ele geçirildiğini yoksa bilinemeyen bir hastalıktan dolayı acı mı çektiğini izleyiciye sorgulatmak istediğini söyler (Zinoman 2011: 96). Film, Regan'ın, *baba(sı)* ile ilgili sorunları olduğunu anlatının başında verir. Regan'ın annesi ile babası telefonda konuşurken Regan'ın uzaktan onları dinlemesi gibi babanın, Regan'ın doğum gününe gelemeyecek olması bilginin verilmesi ya da Regan'ın bedenini ele geçiren şeytanın (Pazuzu) kendini Regan'a ilk olarak, cadı tahtası ile Kaptan Howdy olarak tanıtması (Regan'ın babasının adı Howard'dır) anlatıdaki önemli detaylardır. *Father Karras* ya da *Father Merrin* üzerinden incelenebilecek olan Katolik inancındaki babalık (ataerki) ilişkisi, Regan'ın çürüyen ya da ölen ve dolayısıyla korkunçlaşan beden görüntüsünden başka birtakım bilgileri muğlaklaştırmakta ya da sorgulatmaktadır. Filmde, canavar, varlığını ve tehlikesini izleyiciye giderek artan biçimde gösterir ve film anlatısının yarısına kadar kadrajda canavarın görüntüsü verilmez. Kısacası, Zinoman'ın da belirttiği şekilde, *The Exorcist* filminde canavar neredeyse tamamen kadrajın dışındadır (Zinoman 2011: 113).

İzleyiciyi iğrendirmeyi amaçlayan korku anlatılarının, korkuyu “basitleştiren” bir anlam içerdiği ile ilgili görüşlerin olduğunu bu noktada eklemek gerekmektedir. Stephen King iğrendirme ve korkutma ya da dehşete düşürme ile ilgili şunu söyler:

Terör duygusu en üstün duygudur (...) ve ben okuyucuyu terörize etmeye çalışacağım. Fakat eğer dehşete düşüremeyeceğimi anlarsam, korkutmaya çalışacağım ve eğer korkutamayacağımı anlarsam, iğrendireceğim [*grossed-out*] ki bundan gurur duymuyorum (1981: 34,35).⁶

Ayrıca Mark Jancovich’in korku filmlerine yönelik, kitle kültürü teorisi üzerinden yaptığı eleştirisini de eklemek faydalı olacaktır. Jancovich, muğlaklık ve yorumlamaya alan bırakmayan, tepki için yapılmışlık (*built-in reaction*) içeren filmlerin izleyicide pasifliğe yol açtığını ve tüketim kolaylığının sonucu olarak ortaya çıkan bu tarz filmlerin, daha çok, izleyici reaksiyonlarına indirgendini; bu durumun ise izleyiciye, filmlere karşı etkisiz kalmayı öğrettiğini söylemektedir (2002: 11).

Bilinmezliğin ve görsel aşırılığın korku filmlerinde nasıl bir anlam taşıdığı ile ilgili bu açıklamalardan sonra, gelinen noktada, görsel aşırılık ile ilişkisi bağlamında olay örgüsü, kamera, ses ve ışığın korku filmlerindeki kullanımı ve işlevi hakkında daha detaylı bilgi vermek artık mümkün görünmektedir.

2.3 Korku Filmlerinde Anlatı (*Narrative*) ve Anlatım (*Narration*)

Yukarıda da belirtilen şekilde, izleyicinin filmler hakkında, özellikle tür filmleri hakkında, birtakım beklentileri olduğu kabul edilir. Film anlatılarının, bu enformasyonlara dayalı beklentileri tatmin etmesi önemli olabilmektedir. Temel olarak anlatı; hem filmde açıkça gösterilenler hem de izleyicinin anladıkları anlamına gelen,

⁶ Dehşet, terör (*terror*) ve korku (*fear*) hisleri, filmlerde karşılığını *muhtemel canavar* üzerinden yaratılan korkunç atmosferde bulmaktadır. Söz konusu duygu durumları, korku filmlerinde canavarı bilinmez, belirsiz ve muğlak çizerek sağlanmaktadır (Freeland 2004: 191).

anlatı içindeki bütün olaylar dizisi olarak tanımlanan öyküden (*fabula*) ve anlatıda açıkça gösterilen olayların yanında, anlatıya eklenmiş fakat filmlerin jeneriği gibi *diegetic* olmayan öğelerin de dâhil olduğu olay örgüsünden (*syuzhet-plot*) oluşmaktadır (Bordwell 2012: 79-81). Bordwell, “Bir anlatıyı zaman ve mekân içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri olarak düşünebiliriz” diye belirtir (2012: 78,79). Anlatım ise, film stilindeki mizansenin (dekor, kostüm ve makyaj, ışık, sahneleme), sinematografinin, kurgunun ve sesin, filmlerdeki amaç ve işlevi üzerine yoğunlaşır (Bordwell 1985: 53). Anlatım, en basit haliyle, sinematik araçlar ile olay örgüsünden öyküyü oluşturmada izleyiciye yardım eder (Bordwell 2012: 93).

Carroll, korku filmlerindeki olay örgüsü yapısının önemi üzerinde durur ve olay örgüsünün içerdiği neden-sonuç ilişkisinin, filmlerdeki belirsizlikleri açıklamak yerine, muhtemel cevaplara yeni sorular eklemek ve sürekli olarak bilinmeyeni keşfetmeyi (*knowing the unknown*) vaat etmek amacına hizmet ettiğini söyler (1990: 125).

Buradaki bilinmeyen keşfi, korkunç varlığın karakterler tarafından idrak edilmesi ya da kavranması üzerinden ilerleyen bir süreçtir ve filmler bu yönüyle gerilimden beslenir. Bir diğer ifadeyle, kurbanın tehdit edilme ve canavarın tehdit etme durumunun, olay örgüsü içerisinde ve sebep-sonuç içerecek biçimde izleyiciye verilmesi beklenmektedir. Bu anlamda, izleyicinin olayları anlamlandırması açısından karakterlerin işlevi oldukça önemlidir. Bordwell’in de dediği gibi filmlerde “Genellikle neden ve sonucun aracılığı karakterlerdir. Olayları tetikleyen ve onlara tepki veren karakterler filmin biçimsel sistemi içinde rol oynarlar” (2012: 82). Carroll, olay örgüsü içerisinde izleyici ve karakterin canavardan korkması durumunu şöyle ifade eder:

Kurmacalardaki karakterlerin tersine, bizler [izleyici] canavarın varlığına inanmayız; bizim korkma ve iğrenmemiz daha çok bu canavarlara yönelik

fikirlerimize verdiğimiz tepkilerdir. Fakat filmleri değerlendirme durumumuz karakterleri takip eder (1990: 53).⁷

Bu nedenle korku filmlerindeki olay örgüsüne ilişkin detaylı bilgi vermeye geçmeden önce, korku filmi karakterlerinden kısaca söz etmek gerekmektedir.

2.3.1 Karakterlerin İşlevi

Pek çok korku filminde karakterler, kurban ve canavar olarak iyiyi ya da kötüyü temsil ederler. Bordwell, korku filmlerinde normal yaşama saldıran canavarı yok etmeye çalışan diğer karakterler olduğunu söyler (2010: 340). Saldırı ve yok etme kelimelerinden de anlaşılacağı üzere, korku filmlerinde saldırgan canavar da, onu yok etmeye çalışan diğer karakterler de şiddet uygular. Korku filmleri ve canavarlar, doğası gereği korku anlatısı süresince şiddeti hissettirmektedir. Pinedo'nun da belirttiği şekilde, korku filmlerinde şiddet iki yönlüdür: Şiddet yalnızca canavardan kaynaklanmaz, kahraman da canavarın kendisine davrandığı şekilde, yani şiddetle canavara yaklaşmaktadır (1997: 25).

Korku filmlerindeki şiddetin sunulma biçiminde, canavarın olay örgüsü içerisindeki konumu ve izleyici için korku duygusunun yansıtıcısı olarak karakterlerin işlevi oldukça önemlidir. Bordwell, korku filmlerinin korkutucu duygusal etkisinin genellikle “tehdit edici ve doğal olmayan bir canavar” karakter ve bu canavara “korkmuş bir şekilde tepki veren başka karakterler” arayıcılığıyla sağlandığını, filmlerin bu öğelerle izleyici üzerinde duygusal etkiyi yaratmaya çalıştığını söyler (2012: 340). Filmlerde genellikle karakter bir şeye bakar, çılgınlık atar, saklanır ya da korkuyu sezer; izleyiciye korku duygusu, korkuyu deneyimleyen karakter üzerinden verilir (Kawin

⁷ İngilizce metinden Türkçe'ye çeviri tarafımdan yapılmıştır.

2012: 6). Bu yönüyle, canavarın film evrenindeki tehdit ediciliği, tehlikede olan karakterler (kurbanlar ya da potansiyel kurbanlar da denilebilir) üzerinden hissettirilir. Carroll'ın da belirttiği şekilde, hikâyedeki *pozitif karakterlerin*⁸ tepkileri canavarlara göre daha önceliklidir (1990: 37). İzleyicinin canavara, korku nesnesi olarak odaklanması için duyguları yansıtacak karakterlere ihtiyaç vardır ve kurmaca varlığa yani canavara verilen tepkiler, ideal olarak, kurmaca karakterlerin canavara verdiği tepkilerle paralel gider (Carroll 1990: 37).

2.3.2 Korku Filmlerinde Canavar

Daha önce de belirtildiği şekilde, korku türünün en önemli ikonografik ögesi korkunç canavarlardır. Carroll, korku-sanatı (*art-horror*)⁹ kavramından bahsederken, canavarı, duygunun (korku duygusunun) biçimsel nesnesi olarak (*formal object of emotion*) tanımlar ve korku filmlerinin merkezine korkunç canavarları yerleştirir (1990: 43). Canavar ya da tehdit içeren filmler genellikle belli bir korkunun ya da korku unsurlarının etrafında inşa edilir; canavardan ve onun yapabileceklerinden korkmak, canavarın temsil ettiklerinden, çağrıştırdıklarından, sembolize ettiklerinden ve imalarından korkmaktır (Kawin 2012: 5).

⁸ Noel Carroll pozitif karakter kavramını, doğal olmayan (*unnatural*) canavarın kurbanları olarak ya da doğal olmayan fakat Superman gibi korkutucu da olmayan karakterleri tanımlamak için kullanmaktadır (1990: 40).

⁹ Carroll, korku ile korku-sanatını birbirinden ayırır. Korku ile kastedilen doğal korkulardır (*natural horror*). Korku-sanatı adını verdiği kavram ise doğal korkuları içinde barındırmakla birlikte temel olarak korkunun sanatsal ifadesidir. Söz gelimi, “Nazilerin yaptıkları korkunçtu” demek doğal korku ile ilişkiliyken, “*The 120 Days of Sodom* (Pier Paolo Pasolini, 1975) filmindeki cinsel istismar korkunçtu” demek korku-sanatı ile ilişkilidir. Çünkü ikinci örnekteki korku, sanatsal üretimin bir sonucudur. Korku-sanatı, izleyicinin korkacağına bilerek korku duygusunu deneyimlemesi ile ilgilenir ve Carroll, bile bile korkmanın cazibesi olarak korku sanatını, doğal korkulardan böylece ayırır (1990: 13).

Korku filmlerinde canavarlar çeşitlidir. Steve Neale, canavarları, farklı biçimde bedenleri olanlar (doğal olmayan [unnatural]canavarlar), doğanın (*nature*) tehlikeli görünümünde olanlar (doğal canavarlar) ve insan-canavar formunda olanlar şeklinde üç gruba ayırır (2000: 92). Bu anlamda *Godzilla* (*Godzilla*, 1998) doğal olmayan bir canavarı, *Kharis* (*The Mummy's Hand*, 1940) doğal bir canavarı ve *Leatherface* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) ise insan-canavarı (canavarsı insanı) temsil eder (Kawin 2012: 11). Farklı biçimde bedenleri olan “ucube” figürü korkunç canavarlar Carroll’ın “çağdaş bilime (*contemporary science*) göre var olduğuna inanılmayan” (1990: 27) dediği; kurallar, yasalar ve doktrinlere uygun olan anlamındaki gündelik bilgiyi (*everyday knowledge*) tehdit eden varlıklardır (Neale 2000: 34,35). İnsan-canavarlar ise insan ve canavar kategorilerinin etkileşimini içerir (Neale 2000: 42). Neticede, canavar, yalnızca ucube görüntüsü ile bedensel bütünlüğe dair algıları yıkan bir varlık değildir ve ona yüklenen anlam, yani canavarın, düzeni, bilinen ya da güvenilir olan sınırları ihlal eden tavrı da onu korkunç kılmaktadır.

Zinoman’ın *The Thing* (John Carpenter, 1982) ve *Halloween* (John Carpenter, 1978) filmlerine yönelik analizi, canavarın bilinmez doğasının anlamına dair olan korkunçluğu vurgulamak adına burada verilebilir. Vücut değiştiren uzaylı bir yaratığın olduğu *The Thing* filminde doğal olmayan bir canavar vardır. Fakat yaratık, filmi korkunç yapan unsur tek unsur değildir. Şey (yaratık) dönüşümlerle (*transformations*) vücut değiştirerek, insan karakterlerin bedenini taklit edebilmektedir. Kurban olarak bilinen karakterlerin aslında canavar olma ihtimali vardır ve bu yüzden, Zinoman’a göre burada korkunç olan, kime güvenileceğinin bilinmemesinin yarattığı anksiyetedir. Zinoman’ın verdiği bir diğer örnek olan *Halloween* filminde yaratık yoktur, buradaki (insan) canavar Michael Myers’tır ve onun korkunçluğu bilinmez doğasından

kaynaklanmaktadır. Myers maske takar fakat maskenin altında görülebilecek hiçbir şey yoktur. Ekranda aniden belirmez, görüldüğü sahnelerde sakindir, çoğunlukla öylece dikilir ve insanlara bakar; Myers, anlaşılmadığı, kavranamadığı ya da gerekçelendirmelere uymadığı için korkunçtur (Zinoman 2011:182-184).

Özetle, canavarın görüntüsü ve içerdiği anlam, çağdaş bilimin, doğal düzenin (*natural order*) ya da gündelik hayatın kabulleri ile oynar ve bu anlamıyla karşıt kavramlar arasındaki sınırları ihlal eder ya da muğlaklaştırır. Canavar; doğal (*natural*) yerine doğal olmayanı (*unnatural*), düzen (*order*) yerine düzensizliği (*disorder*), temizlik (*pure*) yerine kirliliği (*impure*), insan yerine insan dışılığı (*inhuman*) içerir (Carroll 1990: 27-42).

Canavarlarda: Mevcudiyetin yerinde yokluk, bedenin yerinde alametler, sessizliğin yerinde sözler vardır. Canavar: Gerçek değil hayali, dile sığmaz olanı aktarması beklenen kelimelerle ve imgelerle kurulan bir dünya, insan bedenindeki insan dışılıkla bir anda karşılaşma, yüz yüze kalma [anlamına gelmektedir] (Corbin, Courtine ve Vigarello 2008: 307).

Ele alınacak *Dabbe* filmlerindeki canavar yani cin, şeytani bir güç tarafından ele geçirilme hikâyeleri ile benzerlik göstermekte ve bu anlamıyla “doğal olmayan canavarlar” kategorisine girmektedir. Bu hikâyelerde kötü ve iyinin aynı bedende temsil edildiğini burada tekrar hatırlatmak gerekmektedir: Ruhun şeytani bir güç tarafından ele geçirilmesi durumunda tipik olarak görülen, ele geçirilen ile ele geçiren iki ayrı öznenin üst üste binmesidir (Carroll 1990: 33). Bu üst üste binme için beden, insan ve canavar olarak bölünür ve aynı bedende iki farklı temsil biçimi ortaya çıkar: Kötü ve doğası tam olarak kavranamaz olan şeytani bir varlık ve onun kurbanı olan insan (Carroll 1990: 43). Serinin incelenecek filmlerindeki bir diğer canavar karakter ise filmlerin sonunda ortaya çıkan insan-canavarlardır. Kurbanlara işkence eden bu karakterler, filmlerin son sekanslarına kadar görünmemektedir. Bunun yerine kadrajda yalnızca, cinin iğrenç

görüntüsü ve cinin şok edici sahnelerle sürekli olarak vurgulanan korkunçluğu gösterilmektedir.

2.3.3 Olay Örgüsü Yapısı

Canavar, korku filmlerindeki olay örgüsü içerisinde önemli olmakla birlikte, olayların, canavarın kadrajdaki görüntüsüne göre önceliği olabilmektedir. Bir diğer ifadeyle, korku filmlerinde olayların sunuluş biçimi, canavar karakterin teşhirine kıyasla korkunçluğu daha yoğun bir biçimde hissettirebilmektedir. Pek çok filmin olay örgüsü içerisinde canavar ya da kurban karakterlerin konumu, canavara dair bilinmezliğin keşfine yönelik olan tehlike ve tehdidin verilme biçimini ve dolayısıyla görsel aşırılığın şiddetini belirleyebilmektedir. Matt Hills, bu durumu “olaya dayanan korku-sanatı” kavramında (*event-based theory of art horror*) şu şekilde ifade eder:

Kurmaca korku anlatısı açısından korku-sanatı ile ilgilenirken olayların, varlıklar üstünde mantıksal bir üstünlüğü vardır. 1) Kültürel kategorileri ihlal eden 2) tikslenme ve iğrenme uyandıran 3) tehdit hissi veren varlıklar, neticede, bunu ancak kurbanın canavardan uzaklaşmaya çalışması gibi anlatı olaylarının temsil edilmesi yolu ile yapabilirler (Schneider 2004: 132).¹⁰

Carroll, korku sinemasının anlatısını *complex discovery plot* adını verdiği olay örgüsü modeli altında çözümler (1990: 99). Buna göre olay örgüsü; canavarın tehdidinin tanındığı “saldırı” (*onset*), canavarın varlığının bazı karakterler tarafından öğrenildiği “keşfetme” (*discovery*), canavarın varlığının tüm karakterlerce öğrenildiği “doğrulama” (*confirmation*) ve karakterlerin canavarla, canavarın tehditlerini çözümlene noktasında karşılaştığı “yüzleştirme” (*confrontation*) bölümlerinden oluşur (Carroll 1990: 99). Birbirine neden-sonuç ilişkisi ile bağlanan bu dört bölüm, canavara dair bilinmezliğin ya

¹⁰ İngilizce metinden Türkçe’ye çeviri tarafımdan yapılmıştır.

da bilinemezliğin açığa çıkma ya da keşfedilme beklentisini taşır (Carroll 1990: 127). Canavarın saldırgan doğası, canavarın keşfedilip keşfedilmeyeceğini ve canavarın varlığını kabul etmeyen karakterlerin, canavarın varlığını ya da içerdiği tehditleri fark edip etmeyeceğini sorgular (Carroll 1990: 130). Carroll'a göre, sorularla cevaplar arasındaki tutarlı bağlantının, birbirini takip eden sahneler arasındaki geçişlerde ve olaylar arasındaki bağlantılarda verilmesi gerekmektedir (1990: 130). Bordwell'in de dediği gibi, "İzleyici, neden ve sonuç aracılığıyla olaylar arasında bağlantı kurmaya çalışır" (2012: 83). Bordwell, olay örgüsündeki neden-sonuca ilişkin olarak, ayrıca, "bir olay nedeniyle, buna neyin neden olduğunu ya da onun neye neden olduğunu düşünme eğilimi taşırız. Yani nedensel motivasyonu ararız" der (2012: 83).

İncelenecek olan *Dabbe* filmlerinde, canavarı tanıtan saldırı bölümünün karakterlere tekrar tekrar sunulduğu fakat olaylar arasında canavarın görüntüsüne dair nedensel motivasyonun verilmediği dikkat çeker. Karakter, canavarı gördüğü halde onun varlığını tam olarak doğrulayamaz ve canavar da, saldırılarını arttırarak sürekli keşfedilmeye çalışır. Bu durum ise canavarın bedeninin kadrajda sık sık gösterilmesi ile kendini belli eder.

Pek çok korku filminde insan ve canavar karakterlerin olay örgüsü içerisindeki işlevi sinematik tekniklerle motive edilmekte; korkunç varlığın tehlikesi ve tehditleri kamera, ses, ışık gibi sinematik tekniklerin kullanımıyla izleyiciye hissettirilmektedir. Freeland'in de dediği gibi, korku filmlerinde olay örgüsü, karakterlerin karşılaşmalarını, şeytani olana karşı verilen tepkileri ve tehditleri anlatırken, diğer sinematik araçlar ise hikâyeyi ise sürükleyici, bilinmez ve henüz açıklanmamış kılar (2004: 196).

2.3.4 Anlatım Araçlarının Kullanımı

2.3.4.1 Kameranın Canavarı Görünmez Kılma İşlevi

Korku filmlerinde canavarı görmemek (*not seeing*), Giles'in belirttiği şekilde, canavarın geciktirilmiş, tamamen ya da kısmi olarak engellenmiş görüntülerinden oluşur ve canavara ya da korkunç olana dair bilinmezlik, kameranın canavarı görünmez kılmak adına kullandığı tekniklerle sağlanmaktadır (Giles 2004: 39). Burada kullanılan anlamıyla canavarı görmemek ile kastedilen, canavarın kadrajda sürekli ve tam görüşlü (net biçimde) gösterilmediğidir. Pinedo, Giles'in görmemek tanımındaki kısmi görüntünün, görmek ile görmemek arasında tansiyon yarattığını ve amaçlanan gerilimin, filmlerde *solitary reaction shot* ve *unclaimed point of view shot* teknikleri ile yönlendirildiğini söyler (1997: 51,52).¹¹ Bu tekniklerde ayırt edici olan, canavarın çoğunlukla kadraj dışında ve kameranın bakış açısından konumlandırılmış olmasıdır.

Ele alınacak filmlerdeki görüntülerin film evrenindeki kameraların kaydından oluşması ve olayların birinin bakış açısından veriliyor iması içermesi dolayısıyla, korku filmlerindeki *solitary reaction shot* ve *unclaimed pov* tekniklerden bahsetmeden önce, bakış açısı (*point of view-pov*) çekimi hakkında bilgi vermek gerekmektedir.

Bakış açısı çekimi, kameranın yaklaşık olarak karakterin gözlerinin olduğu yerde konumlandırılarak elde edilir ve temel olarak karakterin gördüğü şeyi gösteren bir çekim tekniğidir (Bordwell 1997: 481). Bakış açısı çekimi, çoğunlukla karakterin baktığı şeyin

¹¹ *Solitary reaction shot* ve *unclaimed pov shot*'ın Türkçe çevirisi olmadığı için, bu kavramlar metin içerisinde İngilizce olarak kullanılacaktır. Söz konusu teknikler, temel olarak, canavarı kadrajda göstermemek amacıyla kullanılan çekim teknikleridir. *Solitary reaction shot*, çoğunlukla kurban üzerinden film evreninde canavar olduğunu hissettiren çekim tekniklerini; "sahibi olmayan bakış açısı çekimi" olarak Türkçe'ye çevrilebilecek olan *unclaimed pov shot* ise kameranın bakış açısının, canavarın bakış açısı olduğunu ima eden çekim tekniklerini ifade eder. Bu kamera açıları, metnin ilerleyen bölümlerinde detaylıca anlatılacaktır.

verildiği çekimden bir önceki ya da bir sonraki sahnede kullanılmaktadır (Bordwell 1997: 48). Bu teknik, öznel bakış açısı (*subjective pov*) sunar. Öznel bakış açısı ile verilen çekimlerde kadrajdaki görüntü, birinin görüş açısını tanımlar ve izleyici, karakterin duruş noktasından sunulan görüntüler ya da duyulan seslerle olaydan haberdar olur (Bordwell 1997: 104-106). Bakış açısı çekimleri çeşitlidir. Jeremy Vineyard, gözetlemeci (*voyeur*) bakış açısı çekimlerinden ve *dark voyeur* bakış açısı çekimlerinden bahseder. Buna göre gözetlemeci bakış açısı çekimi, karakterin / karakterlerin özel yaşamını dikizleyen bir bakış açısı sunar. Filmlerde dolabın içinden, anahtar deliğinden ya da dürbünden birini izliyormuş etkisi yaratmak için kullanılan kamera açıları bunun örneği olarak verilebilir (Vineyard 2000: 50-56). *Dark voyeur* bakış açısı kullanımına ise korku ya da gerilim filmlerinde rastlanmaktadır. Bu çekim, temel olarak, birisinin, bir başka kişi ya da şey tarafından izleniyor olduğu izlenimi yaratmak için kullanılmaktadır (Viyenard 2000: 55,56).

İncelenecek *Dabbe* filmlerinde kadrajdaki görüntüler, film evrenindeki el kamerası ya da mekân kameraların kayıttaki görüntülerinden oluşmakta ve bu kameraların bakış açısı çekimleri, temel olarak, film evrenindeki karakterlerin bakış açısını sunmaktadır. Fakat filmlerde, insan karakterin bakış açısını sunması beklenen, film evrenindeki kameranın bakış açısının, film evreninde olan ancak bedeni olmayan varlığın yani cinin bakış açısını sunduğu ve evi kayıt altına alan kameraların cinin bedeni olarak hareket ederek insan karakterlere zarar verdiği görülmektedir. Bu anlamıyla ele alınacak filmlerdeki el kamerası ya da mekân kamerasının kullanımı, duyu yoluyla algılanamaz olan, bedeni olmayan, cinin film evrenindeki vücudu olarak kendini göstermektedir. Kameranın bakış açısının sürekli olarak canavarın bakış açısından sunuluyor olması ise

canavarı ve onun korkunçluğunu sürekli ekrana taşımakta ve kadrajı aşırılıkla doldurmaktadır.

Korku filmlerinde canavarın korkunçluğunun izleyiciye hissettirilme biçimi ile ilgili olan çekim tekniklerine gelinecek olursa, *solitary reaction shot*'ta, kurbanın dehşete düşmüş yüzü ve / ve de çılgınlıkları kadrajda gösterilir fakat canavarın bedeni görüş alanının / kadrajın dışındadır. Bu çekim izleyiciye, canavarın neye benzediğini ve kurbanı ne yaptığını merak ettirmeyi amaçlar (Pinedo 1997: 51,52). İzleyicinin, canavarın kurbanı saldırmak üzere olduğunu ya da saldırdığını bildiği çekim tekniğinde kameranın konumu ile canavara bakış reddedilir, izleyici canavarı göremez; canavar kadraj dışındadır (Giles 2004: 42). Kurbanın yüzünden sonra karşı açı ile canavara odaklanıldığında, ilk çekim olan ters açı tepki çekimi¹², geciktirilmiş ya da gerilim yüklenmiş görüntüyü tanımlar (Giles 2004: 40,41).

Kurbanı kadrajda gösteren çeşitli çekim açılarında görüntü, kurban ya da potansiyel kurban üzerinden izleyiciye sahnede muhtemel bir canavarın olduğunu ve canavarın etrafı kuşattığını düşündürür fakat canavar hala kadrajda görünmemektedir. Bu çekim tekniğinde, kurbanın bakış açısı çekimi, kurbanın canavar bedeni ararken merdivenleri çıkan ayaklarına ya da tırabzandaki ellerine yapılan (çoğaltılabilir, çeşitlidir) yakın plan çekimler, kurbanın gözlerine yapılan ara çekimler sık olarak kullanılır (Giles 2004: 42).

¹² Korku filmleri, standart tepki çekimi (*reaction shot*) tekniğini tersine çevirebilmektedir. Tepki çekimde aksiyonun kadrajdaki sunumundan sonra karakterin reaksiyonu gösterilir: Önce sebep gösterilir, sonra da etkisi. Fakat korku filmleri bu standart tekniği ve süreci tersine çevirir. Önce tepki çekimi (kurbanın korku duygusuyla açılmış gözlerinin yakın çekim sunumu gibi), göstererek gerilimi besler. Kurbanın inanmazlık (*disbelief*) ve dehşetle bakan kocaman açılmış gözlerinin kadrajdaki sunumu korku filmlerinde en sık kullanılan görüntülerden biridir. Tepki çekimi tersine çeviren teknikte gözlerin açılması, korkunç bir saldırı olduğunu hissettirir. Bu teknik, canavarın görüntüsünü tamamen ya da bir süre kadraj dışında tutarak, gerilim hissini arttırmak amacıyla kullanılmaktadır (Telotte 2004: 24,25).

Unclaimed pov ise bir ya da birkaç çekimin, birisi (canavar) izliyor etkisi yaratmak amacıyla karşı açı çekimi (*reverse shot*) olmaksızın bir araya getirilmesidir. Bu teknik, izleyicinin bakışı, ima edilen canavarın bakışı ve kameranın bakışı olmak üzere üç bakış açısına yoğunlaşır. Buradaki kamera kullanımı, kadrajdaki görüntünün arka planındakiler hakkında bilgi vermekte fakat canavarı göstermemektedir (Pinedo 1997: 52).

İzleyicinin bakışında, kaydırmalı çekim ile canavarın bakış açısından el, ayak gibi vücudunun bazı bölümleri görünmektedir fakat canavar kadrajda tam görüşlü sunulmamaktadır (Pinedo 1997: 52). İma edilen canavarın bakışı, sabit ya da kaydırmalı çekimlerle sağlanır ve kamera açılarının / kadrajın, kurbanı gözetleyen bir anlamı bulunmaktadır (Pinedo 1997: 52). Bunlar, film anlatısındaki pencerenin ya da kapının arkasından veya anlatıdaki diğer araçlardan kurbanın, kadrajda görünmeyen ya da kısmen görünen canavar tarafından izlendiği çekimlerdir (Pinedo 1997: 52).

Gözetlemeci çekimlerin bir başka örneğinde, izleyici canavarın fiziksel olarak sahnede olmadığını bilmektedir fakat kameranın konumu ve kamera hareketleri bu bilgi ile çalışmaktadır (Giles 2004: 43). Korku filmlerinde etrafı süzen (*prowling*) ya da sürünen (*creeping*) kamera hareketleri, canavarın saldırmak üzere olduğuna dair olan imgelem ile bağlantılıdır (Giles 2004: 43). Bu çekimler, çoğunlukla canavarın bakış açısı çekimidir: Görünürde, kadrajda, canavar yoktur fakat kamera hareketleri kameranın tehdit edici bir varlığın bakış açısı olduğunu hissettirir. Bu sahnelerle yaratılan gerilimin sonunda canavar çıkabileceği gibi çoğunlukla çıkmaz; bu tarz sahneler korkunçluğu ve canavarın yapabileceklerine dair çeşitli ihtimalleri hissettirir (Giles 2004: 43).

Pinedo'nun bahsettiği bir diğer bakış olan kameranın bakışında ise canavar görüntüsü kısmen ya da tamamen kadraj dışındadır fakat bir yandan da canavarın sesi

duyulmakta ve canavar izleyiciye hissettirilmektedir (1997: 52). Kaydırmalı çekimde kurbanı takip eden kameranın canavarın bakış açısını sunması ile birlikte canavarın nefes alış veriş seslerinin üst ses olarak duyulması, bu çekim tekniğini örneklemek için kullanılabilir (Pinedo 1997: 52).

Buraya kadar anlatılan çekim teknikleri, canavarın sürekli olarak ekranda gösterilmesinin yol açabileceği görsel aşırılığı engelleme yöntemleri olarak değerlendirilmektedir. Pinedo ve Giles bu tekniklerin korku filmlerindeki görsel-aşırı anlatımı önlemek adına kullanıldığından bahseder.

Dabbe serisinde genel olarak, yukarıdaki tekniklerin tersi bir kullanım mevcuttur. Üçüncü ve dördüncü bölümde detaylıca incelenecek olan filmler, girişlerinden itibaren iğrenç canavar bedeni kadrajda sık sık ve sürekli olarak göstererek görsel-aşırı bir anlatımı tercih ederler. Söz konusu filmlerde, kameranın bakış açısının canavarın bakış açısı olduğu sahnelerde, ima edilen canavarın / cinin bakışı, canavarın varlığını ve tehlikesini sürekli olarak hissettirmekte fakat bu sahneler aynı zamanda kadrajda cinlenmiş bedeni de sürekli olarak göstermektedir. Yani, kadraj canavarın bakışını ima ederken, kadrajda canavar / cinlenmiş beden gösterilmektedir. İncelenecek sahnelerde, ayrıca, canavarın görüntüsü canavara ait olan seslerle de desteklemekte ve bu anlamıyla sahneler, korkunç varlığı aşırılıklarla (*overload*) sürekli olarak kadrajda görünür kılmaktadır.

Özetle, pek çok korku filminde canavarın ekrandaki sunum biçiminin sebep olabileceği görsel aşırılığı engellemek adına, çeşitli kamera açılarının kullanıldığı görülmektedir. Aşırılığı önlemek için kamera; ses ve ışık gibi başka birtakım anlatım araçları ile birlikte kullanılmaktadır. Söz gelimi, kadrajda canavar yokken ses ve ışıklandırma efektleri canavar imgesini kadraja taşımak için kullanılabilmekte ve bu

şekilde canavarsılık ya da korkunçluk da denilebilecek olan, canavarın görüntüsüne ya da neler yapabileceğine dair bilinmezliğin yarattığı gerilim, hissettirilmeye çalışılmaktadır (Giles 2004: 41-47; Pinedo 1997: 51-54). Bu nedenle, ele alınan bağlam içerisinde, korku filmlerinde ses ve ışık kullanımından da bahsetmek gerekmektedir.

2.3.4.2 Sesin Canavarı Görünmez Kılma İşlevi

Sinemada ses, konuşma, müzik ve gürültü (buna ses efekti de denir) olmak üzere üç çeşittir (Bordwell 2012: 274). *Diegetic* ses ve *non-diegetic* ses kullanımı, izleyicide korku duygusunu yaratmak adına tür içinde yaygın biçimde kullanılmaktadır.¹³ Ses, canavar kadrajdayken, onun tehdit ediciliğini güçlendirmek ya da şiddetlendirmek için kullanılabilir gibi, çoğunlukla, canavar kadraj dışındayken nefes alış veriş sesi ya da gerilim müziği şeklinde verilerek, tehlike ya da tehdidin varlığını izleyiciye hissettirmek amacıyla da kullanılmaktadır (Bordwell 2012: 47). Sesin kullanımı ile ilgili bir yöntem, kameranın canavarı kısmen ya da tamamen gizleyerek tehlike hissi yarattığı durumlarda, kadraj dışında kalan varlığın sesinin duyularak korkunçluğunun hissettirilmesi ile ilgilidir ve sesin bu şekildeki kullanımı, ekranda canavar yokken onun tehdit ediciliğini göstermek / gerilim yaratmak amacıyla hizmet etmektedir (Dickstein 2004: 52). Buradaki ses, canavarın kadrajdaki görüntüsünü gizlemek için kullanılarak, onun bilinmezliği üzerinden izleyiciyi korkutma amacını taşır. Kadraj dışındaki canavarın varlığını, onun sesi üzerinden hissettiren sahnelerde, canavarın görüntüsü ile ilgili ipucu verilmez ve sesin duyulduğu fakat kadrajda canavar görüntüsünün olmadığı sahne, bir sonraki sahne

¹³ *Diegetic* ses, kaynağı öykü evreninde olan sestir. Karakterler tarafından söylenen sözcükler, öykü içindeki nesnelere çıkan sesler ve öykü mekânında çalan orkestranın müzik aletlerinden gelen melodilerden oluşur. *Diegetic* ses, kadraj içinde ya da kadraj dışında olabilir. *Non-diegetic* ses, kaynağı öykü evreninin dışında olan sestir (Bordwell: 284-285)

ile etkileşim halindedir (Giles 2004: 47). Söz gelimi, canavarın sesi, bir sonraki sahnede canavarın görünüp görünmeyeceğinin gerilimini hissettirir. Ses kullanımının bu yönlü tercihi, öncesinde sesi duyulan varlığın, sonraki sahnede görünme ihtimalini içerir (Giles 2004: 47).

Ses ile ilgili önemli olan bir diğer unsur, önemli repliklerin müzik ya da fondaki gürültüyle birbirine karışmaması gerektiğidir (Bordwell 2012: 275). Bordwell “Sesin mekânsal bir boyutu vardır çünkü bir *kaynaktan* gelmektedir” der (2012: 284). Ses kaynağına bağlılık önemlidir. Bordwell’in belirttiği şekilde sesin kaynağına bağlılığı, sesin geldiği düşünülen kaynaktan gelip gelmediği ile ilgilidir (Bordwell 2012: 284).

İncelenecek *Dabbe* filmlerindeki canavar görüntüsünün, ses efektleri ile yaratılan şeytani seslerle¹⁴ birlikte kullanılması dikkat çeker. Canavarın görüntüsü kadrajdayken, sesleri de duyulmakta ve ses kullanımı korkunç tehditleri ya da tehlikeyi hissettirmek yerine canavarın görüntüsünün içerdiği şiddeti arttırmaya hizmet ederek, aşırılığa sebep olmaktadır. Filmlerle ilgili bir diğer nokta korkunç seslerin birbirine karışması ve sesin kaynağı ile ilgilidir. Üç filmde de korkunç sesler sürekli olarak, insanların çığlıkları ile karışmakta ve hangi sesin kimden geldiği anlaşılmamaktadır. Pek çok korku filminde sesin kaynağının ekranda karşılığının olmaması durumu ile karşılaşılmaktadır. Tekinsiz tınılar ya da şeytani sesler korku ve gerilim yaratmak için oldukça fazla kullanılmaktadır. Fakat incelenecek filmlerde (şeytani) ses, hem film evrenindeki kameralardan, hem kameranın arkasındaki canavardan hem de kadrajdaki canavardan aynı anda gelmekte ve bunların yanında kurbanların çığlıkları da eş zamanlı olarak duyulmaktadır. Sesin kaynağındaki bu karışıklık ve muğlaklık, canavara dair

¹⁴ Şeytani sesler, çoğunlukla insan sesinden farklı, daha çok hayvanların bağırma ya da acı çekme sesine benzeyen seslerden oluşmaktadır.

bilinmezliği zedelemekte ve sahneleri aşırılıkla doldurmak amacına hizmet eder göstermektedir. Bu durumu, ele alınacak filmlerin çekim tekniğine benzer şekilde çekilmiş yani film evrenindeki kameraların bakış açısından sunulan *Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999) filmindeki ses kullanımını üzerinden örneklemek açıklayıcı olacaktır. *Blair Witch Project* filminde, kadrajda çadırdaki gençler, el kamerasının bakış açısından görünürken, kadraj dışı alandan gülme, ağlama ve ayak sesleri duyulur. Buradaki sesin kaynağında filmin korkunç öğesi olan, Freeland'in belirttiği şekilde, muhtemel canavardır ve dolayısıyla sesin kaynağını motive eden bilinmezlik, *Dabbe* filmlerinden farklı olarak, canavarın varlığının ses ile ima edilmesiyle sağlanmakta ve ses, kadraj dışında konumlandırılmış olan canavarın varlığını ve korkunçluğunu hissettirmektedir (2004: 193).

2.3.4.3 Işığın Canavarı Görünmez Kılma İşlevi

Sinemada “Bir görüntünün etkisinin büyük bölümü ışığı yönlendirmesinden gelir, ışık nesnelere aydınlatarak ya da gölgeleyerek biçimlendirir” (Bordwell 2012: 131). Karanlık ya da gölgeleme teknikleri ile sahnenin gizemli kılınması durumuna korku filmlerinde sıkça rastlanmaktadır. Pek çok korku filmi karanlık odalar, terk edilmiş evler, sisli manzaralar vb. ile huzursuz edici bir atmosfer yaratmayı amaçlar. Buradaki anlamıyla karanlık kullanımı, daha öncede belirtildiği gibi, canavarı görünmez kılmak amacına hizmet eder. Pinedo'nun ifade ettiği şekliyle, korku filmlerinde canavarı göstermemek üzere kullanılan ışıklandırma teknikleri, tehdidin kaynağını görünmez kılarak, bilinmezliği korumayı amaçlar (1997: 53). Bir anlamda karanlık atmosfer, kadrajda canavarın görüntüsü varken, bu görüntünün tam olarak anlaşılmasını

engellemek için kullanılmaktadır. Neale da, korku filmlerindeki ışık ve karanlık oyunlarının, bilinmeyen ve görünmeyen (*unseen*) bir varlığı çağırarak gibi bir işlevi olduğunu söyler (1980: 43). Korku filmleri çoğunlukla karanlık atmosfer içinde net bir şekilde gösterilmeyen canavar ile tehdit ya da tehlike beklentisi yaratır. Pinedo, görüşün muğlaklığı dolayısıyla görünenin ne olduğundan emin olamamanın gerilim yarattığını ve bu durumun daha fazlasını görme arzusunu kışkırttığını söyler (1997: 53). Işıklandırma tekniklerinin önemli bir özelliği, tehdidi görünmez kılmasında yatar; eğer tehdit kadrajda gösterilirse canavarın görüntüsü ışıklandırma teknikleri ile kapatılır ve buna film evreninde motivasyonu olan sis ya da duman da dâhil edilebilir (Pinedo: 1997: 53).

İncelenecek *Dabbe* filmlerinde ise canavar karanlıkta da aydınlıkta da tam görüşlü olarak kadrajda gösterilmektedir. Karanlık, canavarı gizlemediği gibi, canavar, gündüz planlarında da sürekli olarak görülmektedir. Bu filmlerde ışıklandırma teknikleri, canavarın bedenini kadrajda sürekli olarak göstermek için kullanılarak, anlatılardaki görsel aşırılığı arttıran bir yapı izler.

Sonuç olarak, ele alınacak filmlerde ortaya çıkan, kamera, ses ve ışık gibi anlatım araçlarının canavar bedeni ve onun korkunçluğunu göstermek için kullanılarak, insanların canavarlığını gizlediğidir. Cin filmlerdeki tek korkunç öge olarak motive edilmekte ve canavarın gösterilme biçimi ile yaratılan görsel aşırılık, insan-canavarları gizlemektedir.

Bölüm 3

Olay Örgüsü Bağlamında Görsel Aşırılık: *Dabbe: Bir Cin Vakası, Dabbe: Cin Çarpması, Dabbe: Zehr-i Cin*

Pek çok korku filminde olaylar arasındaki bağlantılar, ilk bölümde Carroll'dan hareketle açıklanan şekliyle, bilinmezliğin keşfedilmesi üzerine kuruludur. Bilinmeyi keşfetme ise canavarın doğasının ve tehlikelerinin keşfedilmesi anlamında ele alınmaktadır. İncelenecek filmlerde görülen, canavara dair bilinmezliğin ihlal edilerek, canavarın görüntüsünün, tehlike ve tehditlerinin birbirini takip eden sahneler süresince kadrajda gösterildiğidir. Olay örgüsü içerisindeki, canavara dair bilgilerin art arda sunumu, sahneleri canavar görüntüleriyle ve canavarın korkunçluğunu vurgulayan anlatımla doldurmakta ve bu durum da filmleri canavara / cine indirgeyerek, film anlatılarındaki insan-canavarları gizleyen bir yapı çizmektedir. Bir başka ifade ile olay örgüsü içerisindeki canavarın ve canavarsılığın gösterilme biçimi, filmlerin sonunda ortaya çıkan, kötülüğün asıl mesullerinin insanlar olduğu gerçeğini gizlemektedir. Ele alınan filmlerin olay örgüsü yapılarını incelemeye geçmeden önce, incelenen olan

filmlerin arka planı hakkında bilgi sahibi olmak adına, *Dabbe* serisi ve serinin yönetmeni Hasan Karacadağ hakkında genel nitelikte bilgi vermek faydalı olacaktır.

Dabbe serisinin yönetmeni Hasan Karacadağ 1979 yılında Şanlıurfa’da doğar, çocukluğu Diyarbakır ve Ankara’da geçer. Ankara Gülhane Tıp Akademisi’nde tıp eğitimi alırken, askerliğin kendisine uygun olmadığını düşünür ve Japon kültürüne de meraklı olduğu için Japonya’ya gitmeye ve burada genetik tıp okumaya karar verir. Japonya’daki eğitimi sırasında sinema ile ilgilenmeye başlar. Samuray filmlerine ilgisi olan Karacadağ sinema okumaya karar verir ve 1998 yılında Nippon eizo-juku Sinema Yönetmenliği bölümünü bitirir. 1999 yılında, *Hummadrüz* adlı 56 dakikalık filmi ile İstanbul Uluslararası Film Festivali’ne katılır ve Türkiye’de adını ilk kez bu filmle duyurmuş olur. 2001 yılında *Pas* adlı kısa filmi ile Tokyo Video Festivali ve JCV Film Festivali’nde en iyi film ödülünü alır. 2004 yılında yazmış olduğu korku gerilim türündeki *Duhan* adlı romanı ile Tokyo Horror Club büyük ödülünü kazanır. Dizi yönetmenliği, yapımcılığı ve senaristliği de yapan Karacadağ, filmlerinin yönetmenliği dışında senaryolarını da kendisi yazmakta ve yine yapımcılığını da kendisi üstlenmektedir (kimdirx, Nisan 2016). Japonya’da yaşamış ve eğitim almış olan Karacadağ, filmlerinde Japon korku filmlerinin konvansiyonlarını kullanmakta ve bu durum dolayısıyla negatif eleştiriler almışsa da, son dönemde *Dabbe* serisi ile Türkiye korku sinemasının seyrini değiştiren yönetmen olarak gösterilmektedir. Fatih Danacı, “Onuncu Yılında Türk Korku Sineması” başlıklı yazısında bu durumu şöyle ifade eder:

Türkiye’de yeni dönem korku sineması ‘Okul’ ile başlamış olsa da, ‘Büyü’ ile birlikte İslami öğelere korku sinemamızda yer vermiş olsak da, Türk Korku Sinemasının kurallarını koyan Hasan Karacadağ’ın ‘Dabbe’ serisi olmuştur (Öteki Sinema, Nisan 2016).

Son yıllarda, yılda ortalama vizyona giren Türkiye yapımı korku filmlerinin sayısında gözle görülür bir artış dikkat çeker. Türkiye korku sineması, 2014 yılını 10 film ile kapatır; 2015 yılında ise üretilen toplam korku ve gerilim film sayısı 22'dir (Öteki Sinema, 2016).¹⁵

Yerli korku film üretimindeki artışta Hasan Karacadağ'ın filmlerinin gişedeki başarısının teşvik edici olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.¹⁶ Karacadağ'ın gişe başarısına kısaca değinmek gerekirse, *Dabbe* serisinin ilk filmi *Dabbe* (2006) gişede 539.381 toplam izleyici sayısına ulaşmıştır. Sonraki filmi, cin temalı *Semum* (2008) gişede 334.168 izleyici sayısına, bir yıl sonra gösterime giren *Dabbe* serisinin ikinci filmi *Dabbe 2* (2009) toplamda 264.249 izleyici sayısına ulaşmıştır. *Dabbe: Bir Cin Vakası* (2012) gişede 370.221 izleyici sayısına, bu filmden sonra vizyona giren, serinin dışındaki *El-Cin* (2013) toplam 421.052 izleyici sayısına, bir sonraki film olan *Dabbe: Cin Çarpması* (2013) 422.747 izleyici sayısına ve serinin beşinci filmi *Dabbe Zehr-i Cin* (2014) 837.791 izleyici sayısına ulaşır. *Dabbe: Zehr-i Cin*'in gişe başarısı, gerek Karacadağ filmleri gerekse Türkiye yapımı diğer korku filmleri açısından bakıldığında oldukça yüksek olduğunu eklemek gerekmektedir. *Altyazı* Dergisinin 2014 Korku Yıllığı verilerine göre *Dabbe: Zehr-i Cin*, “gösterime giren kopya sayısı” ve “kopya başına seyirci sayısı” gibi göstergelerde en üst sırada yer almaktadır (Özkaracalar 2015: 37). 2015 yılında vizyona giren *Dabbe 6* ise gişede 536.651 toplam izlenme sayısına ulaşmıştır. *Dabbe 7: El Nazar* filmi ve *Magi* filmlerinin 2016 yılı içerisinde gösterim alacağı görünmektedir (Box Office Türkiye, Nisan 2016).

¹⁵ 2004 yılından 2015 yılının başına kadarki süreçte gösterime girmiş yerli korku filmlerinin listesi için bkz: <http://www.otekisinema.com/turk-korku-sinemasina-genel-bir-bakis/>

¹⁶ Buraya Alper Mestçi'nin, yerli korku filmlerindeki gişe başarısı anlamında Hasan Karacadağ'dan sonra önemli bir diğer yönetmen olduğunu eklemek gerekmektedir.

Serinin çatı ismi olan “Dabbe” kelimesi, filmlerde internet ile ilişkili biçimde ele alınmaktadır. Dabbe, kıyametin yaklaşması ile topraktan çıkacak bir varlığın yeryüzünde uygulayacağı şiddeti ifade eder. Filmlerde internetin, bu varlığın virüs gibi yayılmasında bir araç olarak kullanılacağından bahsedilmekte ve “www” yani “world wide web”; “Dünyayı örümcek ağı gibi saran şey” anlamında kullanılan Dabbe kelimesi ile ilişkilendirilmektedir (Lüleci 2009: 167,168).

Dabbe serisinin;

...ismine kaynaklık eden “dabbetü’l-arz” kelimesi, sözlüklerde, “canlı, hafif yürüyen, binek hayvanı, nüfuz ve sirayet eden” anlamlarına gelen ve “dabbe” kelimesi ile yeryüzü anlamına gelen “arz” kelimesinin birleşiminden oluşmuş bir kelimedir. Bu birleşik kelime Kuran’ı Kerim’de geçmekte ve ağaç kurdu anlamında kullanılmaktadır. Bunun yanında “dabbetün mine’l-arz” şeklinde, kıyamet alameti olarak bir ayette kullanılmıştır: “O söz başlarına geldiği (kıyamet yaklaştığı) zaman, onlara yerden bir dabbe (yaratık) çıkarırız da, bu onlara insanların ayetlerimize kesin bir iman getirmemiş olduklarını söyler.” (Neml 27/82). (Lüleci 2009: 167).

Serinin ilk filmi olan *Dabbe* (2006), Amerika’da başlayıp internet aracılığıyla tüm Dünya’ya yayılan intihar vakalarını, İzmir’in Selçuk ilçesinde cinlerle mücadele eden bir komiser ve birkaç gencin hikâyesi üzerinden anlatır. Kuran’da geçen *dabbetü’l-arz* ve cinler, serinin bu ilk filmi ile birbirine ilişkilendirilmektedir. Filmin, internet üzerinden yayılan bir varlığın gazabına uğrayan insanları konu alan hikâyesinin, Türkiye’de gösterim almayan Japonya yapımı *Kario (Pulse)* (Yön: Kiyoshi Kurosawa, 2001) filminin yeniden çevrimi olduğu (Özkaracalar 2012: 258) ve animasyon, korku türündeki *Serial Experiments Lain* (1998) dizisi ile benzerlik gösterdiği buraya eklenebilir.

Serinin ikinci filmi olan *Dabbe 2*’de, internet yoluyla tüm dünyada hızla yayılan Dabbe ve ona yardım eden cinler de dahil birtakım bilinmeyen varlıklar, dünyadaki tüm elektromanyetik sitemleri ve interneti ele geçirir. Distopik bir İstanbul görüntüsünde

sunulan film, gökyüzündeki karalık sis ya da dumanların arkasında saklanmış ve gökyüzünden incek olan kıyamet alameti “Duhan”ın yeryüzüne inmeye başlamasını konu edinir. Filmde, İstanbul’da kendi halinde yaşayan bir grup insanın kıyamet alameti olan Duhan’ın gazabına uğrama hikâyeleri anlatılmaktadır.

Serinin bu ilk iki filmi cin teması ile bağlantılı olmakla birlikte, temel olarak felaket ve kıyamet öyküleri anlatılmaktadır. Cin teması, serinin üçüncü filmi *Dabbe: Bir Cin Vakası*, dördüncü filmi *Dabbe: Cin Çarpması*, beşinci filmi, *Dabbe: Zehr-i Cin* ve altıncı filmi *Dabbe:6* ile öykülerin merkezine yerleşmektedir.¹⁷ Bu noktada, metinde ele alınacak olan filmlerin konularını detaylıca vermek, filmleri incelerken, konunun daha net anlaşılması anlamında fayda sağlayacaktır.

Dabbe: Bir Cin Vakası filminde, Ceyda T., kocası Sinan T., ve çocukları Burcu T. ile Ankara’da yaşamaktadır. Film Ceyda’nın uyurgezerlik yaşadığının bilgisi verilerek açılır. Ceyda’nın bu probleminden dolayı aile, GATA Tıp Fakültesi’ne başvurmuştur. Klinikte gözetim altında kalmak istemeyen Ceyda’nın davranışlarının, daha sonra değerlendirilmek amacıyla kayıt altına alınmasına karar verilmiştir. Bu yüzden ailenin iki katlı villalarına, Ceyda’yı yirmi dört saat boyunca gözetlemek üzere, video kayıt sistemi kurulmuş ve ev takip altına alınmaya başlanmıştır. Fakat Ceyda’nın asıl sorunu uyurgezerlik değildir. Ceyda’ya kıyamet büyü yapılmıştır ve Ceyda, bu büyüün etkisi ile bedensiz bir varlığın, cinin, kontrolü altındadır. Ceyda’ya yapılan büyü Sinan ve Burcu’yu olduğu gibi evlerine sık sık ziyarete gelen arkadaşları Zafer’i, Aysun’u ve Aysun’un çocuğunu da etkilemektedir. Ceyda, bir müddet sonra kendisinde uyurgezerlik dışında farklı bir sorun olduğunu düşünmeye başlar. Zafer de ailenin oturduğu evin

¹⁷ *Dabbe 6* filmi, metinde incelenen konuyu yansıtan bir diğer filmidir. Filmin, metinde ele alınan konuyu içeren bir örnek olmasına rağmen, çalışmaya dâhil edilmemiş olmasının sebebi, metnin yazımı sırasında söz konusu filmin DVDsinin henüz piyasaya çıkmamış olmasıdır.

yakınlarındaki bir köyde, zamanında yaşanmış bir cinlenme hikâyesi olduğundan bahseder ve kamera ile söz konusu köye gidip çekimler yapar. Devam eden süreçte Ceyda, ailesi ve arkadaşları (Zafer ve Aysun) eve musallat olmuş cin tarafından tehdit edilirler ve sorunların kaynağının cin olabileceği sonucuna ulaşarak eve Hoca çağırırlar. Hoca, eve büyü yapıldığını söyleyerek büyüyü bozmak için harekete geçer. Bu noktada cin tehlikesini ve tehdidini gittikçe arttırarak karakterlere fiziksel olarak zarar vermeye başlamıştır. Nihayetinde büyüyü yapanın eve girip çıkan biri olduğunda karar kırlar ve yaşananların sorumlusu olan kişinin evin temizlikçisi ve Burcu'nun bakıcısı Asiye olduğunu anlarlar. Asiye yıllar önce yaşadığı köyde, cin ile ilişkiye girmiş ve onun çocuğuna hamile kalmıştır. Köylüler Asiye'nin yarı insan yarı maymuna benzeyen bir cin doğurduğunu düşünerek Asiye'nin yeni doğan çocuğunu öldürmüşlerdir. Köylüler de bu yaptıklarından dolayı cin olan baba tarafından öldürülmüşlerdir. Asiye ise bu olaydan sonra büyülerle uğraşmaya başlamıştır. Devam eden olaylarda Zafer ile Hoca, Ceyda'ya yapılan büyüyü bozmak adına Asiye'nin evine giderler. Fakat beden değiştirme büyüsü yapıldığını zannederlerken aslında Ceyda'ya kıyamet büyüsü yapıldığını ve kandırıldıklarını keşfederler. Film, tüm karakterlerin Asiye tarafından öldürülmesi ve Ceyda'nın bedeninin Asiye'nin bedeni ile değiştirilmesi ile biter.

Dabbe: Cin Çarpması filminde psikiyatrist Ebru Karaduman ve Faruk Akat adlı cin çıkarma uzmanı aynı anda Kübra Duran isimli genç bir kızın cinlenme vakası ile ilgilenmektedir. Bir define bulma olayıyla ilgili korkunç ve lanetli bir geçmişe sahip olan Kiblelere köylüsü Kübra, aynı zamanda Ebru'nun çocukluk arkadaşıdır. Ebru'nun ve Kübra'nın babası zamanında define bulmak için cinlerle işbirliği yapmış ve karşılığında cinlere kendi doğmamış çocuklarını sunmuşlardır. Define cinler yardımıyla bulduktan sonra ise iki baba da onlara yardım etmiş cin kabilesini kandırması ve cinler

bu duruma kızmışlardır. Ebru'nun babası, ailesini alarak köyü terk etmiş ve cinlerin gazabından kurtulmuştur. Kübra'nın babası ise köyde kalmıştır. Baba, Kübra doğduğu gün onun lanetli olduğunu söyleyerek onu boğmaya çalışmış fakat Kübra'nın halası Fatma, Kübra'yı kurtarmıştır. Kübra'nın babası bu olayın akabinde, Fatma'nın gözleri önünde, Kübra'nın doğduğu gün ölmüştür. Aradan yıllar geçtikten sonra Kübra, kına gecesinde aniden cinlerin saldırısına uğramış ve içinde büyüyen çok güçlü ve tehlikeli bir varlığın tehdidi altına girmiştir. Cinlenen Kübra, kına gecesinde nişanlısını öldürmüştür ve daha sonra yıllarca ondaki sorunun anlaşılması için üzerinde araştırmalar yapılmış fakat sonuç değişmemiştir; Kübra'ya olanların tıbbi bir açıklaması yoktur. Ebru ise yıllarca geçmişinden habersiz yaşamıştır. Psikiyatrist olduktan sonra cinlenme durumlarının tıbbi açıklamalarının olduğunu iddia eden bir tez hazırlamaya karar vermiştir. Psikiyatrist Ebru, görüntülü olgu sunumu için Kübra'yı incelemeye alıp, cinci hoca denilen kişilerin ve cinlenme vakalarının doğru olmadığını, her şeyin tıbbi bir açıklamasının bulunduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Ebru ve Faruk hoca, Kübra ve ailesinin yaşadığı eve giderler. Ebru, Faruk hocanın, hasta olan Kübra'yı iyileştirme çabaları süresince her şeyi kamera ile kayıt altına almak üzere evi video kayıt sistemleri ile doldurur. Din ve bilim arasındaki bu çekişme, Kübra ve Ebru'nun geçmişteki olaylarla ilgili bağlantıları anlaşılmaya başlandıkça yerini ölüm kalım mücadelesine bırakır. Filmin sonlarına doğru, Kübra'nın annesi Refika ve ablası Esra'nın, Kübra'ya musallat olan cinlerin Ebru'ya geçmesi için tüm süreci planladıkları öğrenilir. Anne ve abla bir anlamda Ebru'dan ve Ebru'nun ailesinden intikam almak ve Kübra'yı kurtarmak için cinlerin Ebru'ya musallat edilmesi için uğraşır ve amaçlarına ulaşırlar.

Dabbe: Zehr-i Cin filmindeki Dilek ve Ömer sıradan hayatları olan evli bir çifttir. Dilek, Ömer'in çok çalışmasından ve eve geç gelmesinden yakınsa da görünürde büyük bir sorunları yoktur. Fakat Dilek, bir anda evde sesler duymaya ve kâbuslar görmeye başlar. Evden gelen, kaynağını çözemedikleri takırtı sesleri ya da kırılan eşyalar dolayısıyla çift, önce hırsızdan şüphelenir ve Dilek çok korktuğu için eve gizli kamera sistemi kurarak, evi gözetim altına alırlar. Kâbuslarında büyüsel ayinler ve korkunç suretler gören Dilek, gördüğü korkunç imgelemler yüzünden gittikçe daha çok korkmaya başlar ve yaşadıklarını, aile arkadaşları olan Seda ve Harun çiftine açar. Dilek'in kocası olan Ömer, Dilek'e olanların psikolojik kaynaklı olduğunu iddia etse de, Harun söz konusu kâbusların cinlenme ile ilgili olabileceğini ve ona bu konuda yardım edecek Bitlisli Belkıs Hoca diye birinin olduğunu söyler. Belkıs Hoca, Dilek'i gördükten sonra, ona en tehlikeli cin kabilesinin musallat olduğunu söyler ve Belkıs, Dilek'in gördüğü imgelemleri ve evde yaşanan garip olayları çözmek için aileye yardım etmeye başlar. Fakat olaylar ilerledikçe, filmin sonlarına doğru, Harun'un, Belkıs'ın çocuğu olduğu ve Belkıs'ın ise Dilek'e büyüleri yapan kişi olduğu anlaşılır. Belkıs bir anlamda Dilek'ten ve Dilek'in ailesinden intikam almak istemektedir çünkü geçmişi Dilek ile bağlantılıdır. Dilek yıllar önce hasta bir bebek olarak dünyaya gelmiştir. Dilek'in ailesi, cinlerin yardımıyla hastalıkları iyileştiren bir köy olduğunu duymuş ve Dilek'i iyileştirmek için buraya götürmüşlerdir. Dilek'teki sorunlar, cinlerle işbirliği yapan köylüler tarafından Belkıs'ın yeni doğan ve ondan zorla alınan bebeğine geçirilmiştir. Dilek kurtulmuş fakat Belkıs'ın bebeği ölmüştür. Belkıs intikam almak amacıyla yıllarca büyüler ile uğraşır ve filmin sonunda amacına ulaşır.

Görüleceği üzere incelenecek olan üç film de cin tarafından ele geçirilme hikâyelerini ele alır. İlk bölümde de bahsedildiği gibi, şeytani bir güç tarafından ele

geçirilme, Carroll'ın belirttiği şekilde, kötü ve doğası tam olarak kavranamaz olan şeytani bir varlık ve onun kurbanı olan insanların hikâyelerini içerir. Ele alınan *Dabbe* filmleri de şeytani bir varlığın, cinin, insan bedenini ele geçirmesi etrafında şekillenir.

Cin,

Eski ve geleneksel görüşlerde, var olduğuna inanılan ancak gözle görülmeyen mitolojik bir varlık anlamına gelmektedir. (...) Cin sözcüğü, Fars dilindeki, “peri” ve “dev” sözlerinin karşılığı olarak kullanılmıştır. Eski dönem Arap tarihçileri de İran tarihinin mitolojik dönüşümünden söz ettikleri zaman, “Dev” sözcüğünü, kâh “Şeytan” kâhsa “Cin” diye tercüme etmişlerdir. Arap dillerinde ise aynı anlamı bildirmek için “Demon” (Şeytan) anlayışından yararlanırlar. (...) Geleneksel görüşlere göre cinler, Şeytan’a çok yakınlar ve hatta çoğu zaman aynı olurlar (Beydili 2004: 128,129).

İncelenecek olan *Dabbe* filmlerindeki cinlenmiş beden, karakterlere saldırması ve karakterler için tehdit oluşturması ya da tehlike hissi yaratması, cinin metafizik¹⁸ bir varlık olması, dokunmadan nesnelere hareket ettirebilmesi ve insan bedenini insanın iradesi dışında kontrol edebilmesi bakımından ele alındığında cin, doğal olanı ya da öğrenilmiş gündelik bilgiyi ihlal eder. Dolayısıyla *Dabbe* filmlerindeki cinlenmiş bedenler, doğal olmayan canavar örnekleridir. Üç filmde de cinlenmiş bedenler, bilgisayar teknikleri ile oluşturulmuş özel efektlerle ve makyaj teknikleriyle yaratılmış, bedensel deformasyona uğramış temsillerdir / ucubelerdir, hayvan sesine benzer sesler çıkartırlar ve kurbanlarını, temsil ettikleri bu farklılıklar ile korkuturlar. Carroll'ın da doğaüstü canavar tanımında belirttiği, canavarların insan dışı formu ile beden algısına dair sınırları ve taşıdıkları anlam bakımından ise psikolojik, ahlaki ya da sosyal olanı tehdit eder konumu *Dabbe* filmlerindeki cinlenme görüntülerinde de görülmekte ve bu

¹⁸ Metafizik kelimesi, Fransızca *metaphysique* “fizik ötesi, doğa ötesi” sözcüğünden alıntıdır. Doğa bilimi sözcüğünden “meta+” önekiyle türetilmiştir (Etimoloji Türkçe, Mart 2016). Felsefi disiplinde oldukça tartışmalı olan metafizik kavramı bu metinde, duyu yoluyla algılanabilir olanın ötesinde kalan ve esas itibarı ile dinin bir devamı olarak görülen teoloji ağırlıklı bir varlık olarak ele alınacaktır (2012: 50-53).

da cini doğal olmayan canavar kategorisine yerleştirmeyi mantıklı kılmaktadır (1990: 43).

Fakat doğal olmayan canavarın, cinin, korku unsuru olarak kullanıldığı *Dabbe: Bir Cin Vakası*, *Dabbe: Cin Çarpması* ve *Dabbe: Zehr-i Cin* filmlerinde, daha önce de belirtilen şekilde, cinlerin kurbanı olarak gösterilen insanların, kötülüğün ve korkunçluğun mesulü olmaları dikkat çekmektedir. İnsanlar, cinler aracılığıyla başka insanlara kötülük yaparlar ve insanların bu kötülükleri yapma sebepleri ise başka insanların onlara kötülük yapmış olmalarından kaynaklanır. Bir anlamda, kurban ve katil ya da canavar iç içedir, aynıdır: insandır.

3.1 Olay Örgüsü İçerisinde İnsan-Canavarlar

Ele alınan filmlerdeki cinlenmenin görsel-aşırı sunumu ile insan-canavarları gizleyen yapısını ifade etmeden önce, insanların canavarlığını ve kurbanlığını göstermek adına üç filmdeki insan-canavarlardan bahsetmek gerekmektedir. Cinlenmenin kurbanı olan Ceyda'ya (*Bir Cin Vakası*), Kübra'ya (*Cin Çarpması*) ve Dilek'e (*Zehr-i Cin*) kötülük yapanlar, cinleri onların bedenine musallat edenler, bu insanların yakınındaki başka insanlardır. Ceyda, temizlikçileri ve çocuk bakıcıları olan Asiye tarafından; Kübra, babası ve babasının arkadaşı (ki bu da Ebru'nun babasıdır) tarafından; Dilek, aile dostları olan Harun ve ona yardım etmek istediği düşünülen Belkıs hoca tarafından kötülüğe maruz kalmıştır. *Bir Cin Vakası*'ndaki Asiye, *Cin Çarpması*'ndaki Kübra'nın annesi Refika ve ablası Esra, *Zehr-i Cin*'deki Belkıs ve Harun, bu filmlerdeki insan-canavarlardır. Cinleri, insanlara büyüler aracılığıyla musallat eden bu insan-canavarların başka insanların kurbanları olması dolayısıyla filmler, dramatik bir yönelim de

gösterirler. *Bir Cin Vakası*'nda Asiye, yarı insan yarı maymun biçiminde bir çocuk dünyaya getirdikten sonra köylüler, çocuğu cin "sandıkları" için öldürmüşlerdir. *Cin Çarpması*'nda Ebru ve Faruk Hoca'ya kötülük eden Refika ve Esra'nın hikâyesinde, Ebru'nun ve Kübra'nın babasının, para hırsı yüzünden, çocuklarını cinlere satmış olmaları ve Refika, Esra ve Kübra'nın, cinlerin zulmü yüzünden yıllarca acı çekmiş olmaları durumu vardır. *Zehr-i Cin* filminde, Belkıs hoca köyde kocası ve çocuğu ile basit bir hayat yaşarken, köylüler para uğruna, önce Belkıs'ın kocasını öldürmüş, sonra da Belkıs'ın yeni doğan çocuğunu ondan alarak Dilek'in ailesine, Dilek'teki rahatsızlığı ona geçirmek amacıyla satmışlar ve dolayısıyla bebeği öldürmüşlerdir. Belkıs'ın, kötülüğün / korkunçluğun kaynağı olduğunun öğrenilmesinden sonra Dilek'e söyledikleri, ele alınan filmlerin, aslında insanların kurbanları olan başka insanların hikâyeleri olduğunu ve cinin ise bir araç olarak kullanıldığını özetler niteliktedir. Dilek, filmin son sekansında, ona cinleri musallat etmiş olan Belkıs'a "Neden?" diye sorar ve Belkıs anlatmaya başlar:

Neden mi? Çünkü sana hayatını sapkınlar bahşetti. Seni yaşatabilmek için benim bebeğimi öldürdüler. Otuz yıl boyunca bunun acısıyla yaşadım ben. (...) Doğru ya sen masumsun. O Allah'ın belası köylülerle annen ve baban yaptı. *Onlar aramızdaki şeytanlardı* Dilek. Bencil, kibirli ve zengin... Unutma ki sen de onların kirlenmiş dölüsün. (...) Bana şeytanmışım gibi bakıyorsun, hâlbuki köyde kocamla ve çocuğumla sıradan bir hayattan başka hiçbir isteğim yoktu. Hamileyken, önce kocamı öldürdüler. Sonra doğar doğmaz bebeğimi aldılar Dilek! Ne için Dilek? Bize olanların sorumlusu kim Dilek? Cinler ve büyüler hakkında ne öğrendiysem her şey bugün içindi Dilek. (...) Şimdi ben kâfir mi oluyorum?

Ele alınan filmlerde, insanın, kötülüklerin kaynağı ve kendi kötülüklerinin kurbanı olduğu ve cinlerin, kötülük yapmada insanların araçları olarak kullanıldıkları diyaloglarda verilmekle birlikte, bu durum filmlerin sonuna kadar görsel olarak ifade edilmemektedir. Bir anlamda filmlerdeki cinlenme görüntüleri, insanın, kötülüğün

kaynağı olması durumunu maskeler. Maskeleye, makyaj teknikleri ile yaratılmış canavar görüntülerinin ses, ışık ve kamera gibi anlatım tekniklerinin kullanımı ile canavarı kadrajda sık sık görünür kılmada kendini belli eder. Üç filmdeki insan-canavarların kötülüğünün / korkunçluğunun görünmezliği, bu anlatım tekniklerinin cinlenmiş bedenleri, cinin varlığını ima eden görüntüleri ya da metafizik olayları kadrajda sürekli sunmaları ile sağlanmaktadır.

Özetle, izleyici ve karakterler, insan-canavarların keşfedilmesi ve onlarla yüzleştirilmesi sürecini üç filmin de son sekanslarında deneyimlerken, cinin varlığını ve tehlikesini filmlerin başından itibaren sürekli olarak keşfederler ve filmlerde cin görüntüleriyle sürekli olarak bir yüzleşme vardır. Bu anlamda, üç filmde de görsel aşırılığın bir ifadesi olan, insan-canavarların cinlenme görüntüleri ile maskelenmesi sürecinde karakterlerin ve izleyicinin, canavarı tanınması, keşfetmesi ve canavarla yüzleştirilmesinin filmlerde nasıl gösterildiği önemli olmaktadır. Bundan dolayı da öncelikle, Carroll'ın korku filmlerinin olay örgüsünü açıkladığı *complex discovery plot* bölümünde bahsedilen, canavarın saldırılarının keşfedilmesi, canavarın karakterler ya da izleyici tarafından tanınması, doğrulanması ve canavarla yüzleşme sürecinin filmlerde nasıl ele alındığını incelemek gerekmektedir

3.2 Canavarın ve Korkunçluğun Gösterilme Biçimi

Korku filmlerinde kötülüğün kaynağını keşfetme, canavarın saldırgan doğasının keşfedilip keşfedilmeyeceğini, canavarın varlığını kabul etmeyen karakterlerin canavarı ya da canavarın tehditlerini fark edip etmeyeceğini sorgular (Carroll 1990: 130). Ele alınan *Dabbe* filmlerinin olay örgüsündeki keşfetme, filmlerdeki insan-canavarların kötü

olduğuna dair bir ima olmadan, insanların genel olarak kötü olduğundan bahsetmeleri dışında, yalnızca cinin varlığı ve görüntüsü üzerinden işlenir ve insan-canavarlar *namevcuttur*.

Bir Cin Vakası, Cin Çarpması ve Zehr-i Cin filmlerindeki atmosfer yaratımı ve olay örgüsü, metafizik bir varlık temsili olan cini sürekli ve tam görüşlü sunarak, ilk bölümde Giles'tan hareketle açıklanan, bilinmezliğin sağlanması için canavarın ekrandaki görünürlüğünün kısıtlanması gerekliliğini engelleyen bir yapı izler. Canavarın iğrenç bedeninin kadrajda sık sık görünmesi anlamına gelen görsel aşırılık, incelenen *Dabbe* filmlerinin açılış sekansları ile kendini belli eder. Filmlerin girişleri, canavarın görüntüsünü çerçeve içinde göstermekle birlikte, canavarın korkunçluğunu da tekrarlarla aşırı biçimde hissettirir. Bu noktada film anlatılarının nasıl ilerleyeceğini göstermek adına filmlerin açılışlarını ve ilk sahnelerini incelemek önemli görünmektedir.

Bir Cin Vakası, Cin Çarpması ve Zehr-i Cin filmlerinin başlangıç sahnelerinde, öncelikle, filmlerdeki olayların gerçek hikâyelere dayandığı bilgisi üst üste birkaç kez tekrarlanarak, cinlenmenin korkunçluğu tekrar tekrar ifade edilir. Filmlerin giriş ve de bitiş yazılarında, filmlerdeki olayların gerçek hikâyelere dayandığının bilgisi verilir. Bilgilendirme yazıları, cinlenme görüntülerine dair kanıt niteliğinde (gazete kupürleri, ucube bedenlerin yer aldığı fotoğraflar ya da cinlenmiş kişilere ait tıbbi kayıt dosyaları) belgeler sunar. Belgelerle birlikte anlatılacak olaylar ile ilgili ses ve telefon kayıtları ve bu bilgilere ilaveten, cinlenmiş kişilere ait görüntüler ve şeytani sesler de sunulur. Cinin varlığını ve tehlikesini görsel ve işitsel olarak da kadraja taşımış olan filmler, böylelikle filmlerin başlaması ile canavarı ya da canavarın saldırılarını ima etmekten fazlasını yaparak, canavarı ima etmekle birlikte göstererek, canavarı ekranda aşırılıkla sunmuş

olmaktadır. Filmlerin girişlerini detaylıca inceleyerek söz konusu aşırılıkları göstermek mümkündür.

Dabbe: Bir Cin Vakası, “Dinleyeceğiniz sesler, Ceyda T.’nin gerçek ses kayıtlarından alıntıdır” yazısı ile açılır. Kadrajda, buluntu tekniği (*found footage*) ile çekilmiş görüntüler sahnelenmektedir. Bu görüntülerde cinlenmiş, ucube figürlerin kameraya bakan yüzleri gösterilir. Bu sırada “Çıkın evimden!” diye bağırarak bir ses, şeytani sesler ve insanların çığlık sesleri üst ses olarak aynı anda duyulmaktadır. Buluntu görüntülerden sonra kadrajda, cinlenmiş kurban karakter olan Ceyda T.’nin tıbbi kayıt dosyası gösterilir ve üst seste, telefon görüşmesi kaydı biçiminde, iki kişinin Ceyda’nın uyurgezerlik rahatsızlığı ile ilgili bilgi alış verişi yaptığı duyulur. Filmin son sahnesinde ise “Bu film gerçek bir olaydan esinlenip kurgulanmıştır. Cinlere ait olduğu iddia edilen ses ve görüntüler, gerçek kayıtlardan alıntıdır” yazısı belirir.

Dabbe: Cin Çarpması da benzer bir anlatımı tercih eder. Film, “16 Ağustos 1986 Gece ansızın Kıbledere köyüne, kara bir ölüm indi. Civardaki cinnet, hastalık ve ölüm vakalarının sayısı bilinmiyor...” yazısı ile açılır. Filmin sonundaki “Bu film gerçek bir olaydan esinlenip kurgulanmıştır” yazısı ile gerçek hikâye vurgusu ve olayın korkunçluğu tekrar edilir. Giriş yazısından sonra Kıbledere Köyü ile ilgili cinnet haberlerinin olduğu gazete kupürleri gösterilir. Gazetede cinlenmiş, ucube figürlerin fotoğrafları ve cinlenme ile ilgili yazılar vardır. Bu sırada üst seste araştırmacı Kubilay ile cinlenme hikâyesini savunan hekim arasındaki telefon görüşmesinin ses kaydı duyulmaktadır ve sahnenin devamında, Kıbledere’deki cinlenme vakasına karışmış, cinlenmiş, kişilerin olduğu fotoğraflar gösterilir.

Dabbe: Zehr-i Cin filmi de giriş yazısı ile başlar. “14 Ağustos 1979’da Viranşehirli Molla¹⁹ Latif Serani, Anadolu’da bir köyde yaşamış, bilinen en korkunç cin vakasını tespit etti... Kayıplara karışan Molla’nın,geride bıraktıkları, bazı büyüsel tılsımlar, yasak notlar ve ses kayıtlarından ibaretti...”²⁰ yazısı ile gerçek hikâye iması verildikten ve canavarın korkunçluğu ifade edildikten sonra kadrajda, söz konusu yazıdaki cinlenme hikâyesi ile ilgili bilgilerin olduğu gazete kupürleri ve cinlenmeye karışmış kişilere ait fotoğraflar gösterilir. Bu görüntüler ekrandayken, 14 Ağustos günü yaşamış cinlenme hikâyesinin tanığı olan Molla (üst ses), cinlenme hikâyesini anlatacağını söyler. Molla’nın ses kaydı yaşanan olayların korkunçluğunu vurgular.

(...)Anlatmayacaktım. Lakin bu nihai dehşetin beni yakalayacağını bilsem de gene de anlatacağım. (...) Beddualı cinlerin şerrinden kaderime razı olarak anlatacaklarıma başlıyorum.

Film bu girişten sonra 14 Ağustos tarihinde yaşamış olayı gösteren *flashback* sahnesi ile başlar. *Flashback* sahnesinde gece planında büyüsel ritüel yapıldığı görülmektedir ve cin, bu ritüele ve ritüeli gerçekleştiren köylülere saldırarak onları çarpar ve öldürür. Kadrajda cinlerin köylülere musallat olma görüntüleri varken üstte şiddetli şekilde şeytani sesler ve çığlıklar duyulmakta ve cinlenmiş bedenler çerçeve içinde gösterilmektedir.

Üç filmin de yukarıda açıklanan girişleri ve ilk sekansları, cinin görüntüsünü, korkunçluğunu ve tehdit ediciliğini gösteren sahneler olmaları dolayısıyla, canavarın saldırısını görünür kılan ilk örneklerdir. İlk bölümde Carroll’dan hareketle açıklanan şekilde, korku filmlerinde saldırı, canavarın izleyiciye tanıtıldığı bölümdür. Saldırı

¹⁹ Molla, Azerbaycan Türklerinin inanışına göre cinler birine zarar verdiğinde cini yakalayanlardan birisidir ve cinlerle konuşarak onları zarar verdikleri insanı rahat bırakmaya ikna eder (Beydili 2012: 130).

²⁰ Alıntı yazılar filmde verilen şekliyle kullanılmış, hatalar, görüntünün aslına uygunluğunu bozmamak adına düzeltilmemiştir.

bölümünde, canavar, doğası gereği gündelik bilginin kabullerine saldırır ve canavarın tehlikeli olduğu izleyiciye ve karakterlere açık edilir (Carroll: 99-100). Ele alınan filmlerde saldırı, film süresince şiddetini gittikçe arttırarak devam eder; cinin korkunçluğu sürekli daha görünür hale gelir.

Zehr-i Cin filminin giriş yazılarından sonraki, yukarıda kısaca bahsedilmiş olan, *flashback* sahnesi, filmdeki aşırılığı ve cinlenmiş beden görüntüsünün insan-canavarları gizleyen yapısını aynalamaktadır. Bu anlamda bu filmin söz konusu sahnelerini incelemek, görsel aşırılık ile insan-canavarların nasıl gizlendiğini göstermek adına faydalı olacaktır. *Zehr-i Cin* filmindeki *flashback* sahnesi Belkıs'ın mahzen / mağara benzeri bir mekânda doğum yapması ile başlar.²¹ Belkıs doğum yaptıktan sonra kadraja üzerinde silahları olan, yüzleri siyah örtülerle kapatılmış insanlar girer ve yeni doğan bebeği annesinden zorla alarak giderler, kadrajdan çıkarlar. Belkıs bebeğini geri getirmeleri için insanlara bağırmakta ve bebeğinin peşinden gitmeye çalışmaktadır. Belkıs'ın dramı ağır plan çekimlerle gösterilir. Belkıs'ın doğum yapmasına yardım eden köylü kadınlar, Belkıs'ın çocuğunun peşinden gitmesini engellemek adına onu zapt etmektedirler fakat genel planda verilen bu sahne, onu tutan kadınların kötü olduğuna dair bir bilgi vermez. Fakat bebeği annesinden alıp götüren kişiler de, Belkıs'ı alıkoyan kadınlar da bu hikâyenin insan-canavarlarıdır. Devam eden sahnede köylülerin büyüsel ritüeli gösterilmektedir. Mahzen benzeri bu mekândaki ritüeli gerçekleştiren insanlara cin musallat olur, onları çarpar ve öldürür. Özel efektlerle yaratılmış olan cin görüntüleri kadrajda görülür, şeytani sesler ve insanların çığlık sesleri birbirine karışmış şekilde duyulur. Bir önceki sahnede, bebeği annesinden zorla alıp götüren eli silahlı insanların (insan-canavarların) yüzleri görünmemişken, cin(ler)in insanları çarptığı / öldürdüğü bu

²¹ Doğum yapan kadının Belkıs olduğu filmin son sekansında açıklanmaktadır.

sahnede cin temsili figürler kadrajda art arda gösterilmiştir. Özetle, Belkıs'ı bebeğinden ayıran insanların verildiği plan, korkunç bir sahne olmaktan ziyade dramatiktir; fakat cinin insanlara saldırdığı sahne gerilim ve korku yüklüdür. Korkutuculuk, insanlardan değil yalnızca cinden kaynaklanır bir biçimde sunulmuştur.

3.3 Canavarın İnsan Karakterlere Görünürlüğü

Karakterler ve izleyici, üç filmin de anlatıları boyunca cinin varlığını ve korkunçluğunu tekrar tekrar keşfeder. Canavarın saldırıları öyküler ilerledikçe artar. Cinlenmiş bedeninin saldırılarının görünürlüğü, film anlatıları süresince bu görünürlüğün artarak devam ediyor olduğu bilgisi ile değerlendirildiğinde, görsel aşırılığı gösterir bir yapı izlemektedir. Bu nedenle, filmlerin ilk sekanslarını da içeren örnekler vererek canavarın öykülerin başlangıçlarındaki görünürlüğünü incelemek önemlidir.

Dabbe: Bir Cin Vakası, evdeki gizli kameraların bakış açısından verilen çekimlerle başlar. Kadrajda, gece planında, Burcu odasında uyurken balonların hareket ettiği görülür ve kadraj dışı alandan gelen takırtılar duyulur. Burcu uyanıp, yatak odasına, babası Sinan'ın yanına gelir ve babasını uyandırarak annesinin yatakta olmadığını söyler. Kadraj, yatak odasındaki gizli kameranın bakış açısından verilen çekimlerdir. Sinan yatak odasındaki bu kamerayı alarak aşağı salona iner; kadraj Sinan'ın elindeki kameranın kaydetmekte olduğu görüntüden verilmektedir. Çerçevece Ceyda, çömelmiş bir şekilde koltuğun arkasına saklanmıştır. Sinan, Ceyda'ya seslenir ve uyurgezer olduğunu düşündüğü için Ceyda'yı uyandırmaya çalışır. Ceyda ayağa kalkıp yürümeye başlar. Kamera onu takip etmektedir. Ceyda odanın köşesine gider, kadrajda bel planda sırtı gösterilen Ceyda, ne olduğu anlaşılmayan şeytani sözler söyler ve hırıltılı

nefes alış veriş sesleri çıkarır. Kadrajda, cinlenmiş Ceyda, yani canavar gösterilmektedir. Filmdeki canavar böylelikle, filmin başında karakterlere ve izleyiciye, karanlık bir atmosfer içinde, şeytani sesler ile birlikte net bir şekilde gösterilmiştir.

Serinin bir sonraki filmi *Dabbe: Cin Çarpması*'nda, filmin giriş yazısından sonra, gece planında, cinlenme vakası gösterilir. Cinlerin musallat olduğu köylü bir kadına cin çıkarma ritüeli yapılmaktadır. Görüntüler, Ebru'nun el kamerasının bakış açısından verilmektedir. Faruk hoca, köylü kadını iyileştirmeye çalışmakta, köylü kadının bedenini ele geçirmiş olan cin ise bağırarak ve küfürler ederek ona karşılık vermektedir. Sahnede, cinlenmiş köylü kadının şeytani yüzü yakın plan çekimde gösterilir. Ritüel süresince, cinlenen kadın, şeytani seslerle (duyulan sesin kadının kendi sesi olmadığını belli eden, erkek sesine daha yakın, şeytani bir varlığın konuştuğunu ima eden ses tonu ile) konuşur. Daha sonra detaylıca incelenecek olan bu sahnede cin, kadının şeytani yüzü ve şeytani sesler aracılığıyla kendini, tam görüşlü olarak, izleyiciye ve karakterlere filmin başında göstermekte ve canavara dair bilinmezliğin film süresince nasıl ilerleyeceğini belli etmiş olmaktadır.

Dabbe serisinde, cinin karakterlere ve izleyiciye görünürlüğü arttıkça, onun varlığı karakterler tarafından *kısmen* doğrulanır. Olay örgüsündeki doğrulama, canavarın varlığına şüphe ile yaklaşan karakterlerin ikna edilmesi sürecidir ve çoğunlukla bu ikna sürecinde canavar gittikçe güçlenir (Carroll 1990: 103). Doğrulama süreci *Dabbe* serisinde tutarlı bir yapı izlemez: Hatta bu filmlerde tam olarak bir doğrulamaya rastlanmaz. İzleyici, cinlenme olayının gerçek olduğu bilgisine sahip bir konumdadır; fakat hikâyelerde önemli konumda olan bazı karakterler, cinlenme görüntülerinin metafizik kötülük kaynaklı mı yoksa tıbbi rahatsızlık kaynaklı mı olduğunu bilememektedir. Buradaki sorun, karakterlerin cinlenmiş bedeni ya da cinlenmeyi

gördükleri ya da deneyimledikleri halde, cinin varlığına inançsız yaklaşımlarıdır. Filmlerde, cinin çeşitli biçimlerde kendini kadrajda gittikçe daha fazla göstermesi, kendini karakterlere göstermesine rağmen karakterlerin onun varlığını doğrulamamaları ile motive edilmektedir demek mümkündür.

Bir Cin Vakası'nda cin, hem Ceyda'nın cinlenmiş bedeninde hem de evdeki metafizik olaylarla kendini karakterlere sürekli gösterir. Fakat hikâyedeki karakterler Ceyda'nın sorununun uyurgezerlik olduğu düşünmektedir ve bu rahatsızlık dolayısıyla filmin yarısı boyunca, cin kendini karaktere sürekli olarak göstermesine rağmen karakterler Ceyda'dan ya da cinlenmeden tam olarak korkmaz. *Cin Çarpması*'nda da Kübra'nın cinlendiğine Ebru, cinlenmiş bedeni gördüğü ve cinin tehlikesine maruz kaldığı halde, bir türlü ikna olmaz. Yaşanan olaylardan etkilenir ve korkar fakat cinin varlığına inançsız olmaya devam eder. Benzer şekilde, *Zehr-i Cin*'de Ömer, metafizik olayları deneyimlediği halde, Dilek'in sorununun cinlenme olmadığını düşünür ve Dilek'in psikolojik yardım alması gerektiğini filmin sonuna kadar söyler.

Özetle, metafizik olayların gerçekleşmesine ve karakterlerin bunları deneyimlemelerine rağmen tedbir almamaları ya da tehlikeyi kontrol altında tutmamaları, cinlenmiş bedeni kadrajda daha sık biçimde gösterir bir anlatıma sebep olur. İlk bölümde bahsedildiği şekilde, korku sinemasında canavarın keşfedilmesi ve doğrulanması sürecinde canavar şiddetini gittikçe artırır. Canavarın karakterlerce doğrulanması ve karakterlerle yüzleştirilmesi bölümünde karakterler canavarla mücadele ederler, ona karşılık verirler. Söz konusu filmlerde ise doğrulama ve yüzleştirme sağlanamadığı için, cin devamlı olarak, şiddetini gittikçe artırarak saldırır. Cinin sürekli olarak karakterlerin yaşamlarına saldırması, varlığının karakterler tarafından

keşfedilmesi ya da tanınmasındaki muğlaklık ile motive edilir ve olaylar canavarın saldırılarına ve korkunçluğuna indirgenerek, insan-canavarlar görünmez kılınır.



Bölüm 4

Anlatım Araçlarının Kullanımı Bağlamında Görsel Aşırılık: *Dabbe: Bir Cin Vakası, Dabbe: Cin Çarpması, Dabbe: Zehr-i Cin*

Cin temalı *Dabbe* filmleri, özellikle *Bir Cin Vakası* ve *Cin Çarpması* filmleri, kurmaca belgesel (*mockumentary*) türü ile bağlantılı filmlerdir ve bu türün konvansiyonlarını kullanırlar. Kurmaca belgesel türü, kurmaca olmayan hikâyelerden oluşmuş izlenimi yaratmayı amaçlar ve çekimler çoğu zaman öznel bakış açısı (*subjective point of view*) çekimleri ile verilir (Koshi, Daewoong ve Kawasoe 2013: 111). Karakterlerin filmde kullandıkları kameraların bakış açısı çekimlerinden oluşan kurmaca korku belgesellerinde, sallanan ya da bulanık (*out-of-focus*) kamera açıları yaygın olarak kullanılır ve filmler çoğunlukla karakterin ya da karakterlerin bakış açısından çekilmiş görüntülerin *kaydedilmiş görüntüler* (*recorded footage*) olduğunu ima eder (Koshi, Daewoong ve Kawasoe 2013: 111,112). Söz konusu *Dabbe* filmlerinde ise, insan karakterlerin öznel bakış açısını sunduğu farz edilen kamera açılarının yani film evrenindeki kameraların kayıttaki görüntülerinden oluşan çekimlerin, metafizik bir varlık olan cinin bakış açısını sunuyor olması dikkat çekmektedir.

Bir Cin Vakası ve Cin Çarpması filmlerinde kadraj, karakterlerin el kamerasından verilen görüntülerden ya da evin odalarındaki mekân kameralarının bakış açısından çekilen (kaydedilen) görüntülerden oluşmaktadır. *Zehr-i Cin* filmindeki çekimler ise çoğunlukla film evrenindeki kameraların bakış açısı çekimlerinden oluşmamakla birlikte, kamera açıları çoğunlukla ima edilen canavarın bakış açısını sunmaktadır. Bunun yanında ele alınan diğer filmlerde olduğu gibi *Zehr-i Cin* filminde de odalara yerleştirilen mekân kamerasının ve karakterlerin kullandığı el kamerasının bakış açısından sunulan görüntüler bulunmaktadır.

İnsan karakterin kontrolünde olması beklenen film evrenindeki kamerayı, metafizik bir varlığın yani cinin kontrol ettiği ve kadrajın bu varlığın bakışı açısını sunduğu *Dabbe* filmlerinde, metafizik varlık bir anlamda fiziksel bir görünüme kavuşmaktadır. Bu anlamda *diegesisteki* (film evrenindeki) kamera, cinin bedeni; söz konusu kameranın bakış açısı çekimleri ise cinin bakış açısıdır. Metafizik varlığın bir bakıma vücudu olarak kullanılan film evrenindeki kameranın bakış açısı çekimleri, filmlerin canavarın bakış açısını gösterdiği imasını içermesi bakımından, sahneleri aşırılıkla doldurmaktadır. Bu bakımdan canavarın iğrenç görüntüsünün kadrajda gösterilmesinin yarattığı görsel aşırılığı detaylandırmadan önce filmlerin, canavarın bakış açısından sunulduğunu ima eden örnek sahneler vererek, üç filmin de bütününde kameranın, ses ve ışık ile birlikte, nasıl kullanıldığını ve bu kullanımın ne şekilde aşırılık yarattığını göstermek gerekmektedir.

4.1 Canavarın Bakışını İma Eden Kamera Kullanımı

Üç film de ilk sekanslarından itibaren kameranın arkasında canavar olduğunu ima eden çekimlerle başlar, bu anlatım tercihi filmler süresince devam ederek, cini sürekli olarak ekranda hissettirir. Film evrenindeki kameraların bakış açısı çekimlerinin canavarın bakış açısı olması ise daha önce de belirtildiği şekilde, *digesisteki* kamerayı cinin bedeni olarak motive ederek, canavarı bir anlamda ekranda görünür kılar. El kamerasından ya da mekân kamerasından geldiği ima edilen şeytani sesler de sahnede canavarın olduğunu hissettirir / gösterir biçimde kullanılır. Canavarın kameranın arkasında konumlandırılması, ilk bölümde bahsedilen şekilde, görsel aşırılığı önlemek amacıyla kullanılan yöntemlerden biri olmakla birlikte, sahnelerin “sürekli” canavarın bakış açısından veriliyor olması, filmlerin bütünü değerlendirildiğinde aşırılık yaratmaktadır.

Bir Cin Vakası filminde Ceyda'nın gece planında cinlenmiş biçimde gösterildiği ve daha sonra incelenecek olan başlangıç sahnesinden sonra Ceyda, gündüz planında, mutlu bir atmosferde gösterilir. Sinan ve çocuklar bahçede oynarken Ceyda, arkadaşı Aysun ile salonda konuşmaktadır. Ceyda ve Aysun, evin sol üst köşesindeki, salonu kuş bakışı çeken, mekân kamerasından gösterilmektedir. Ceyda, Aysun'a son zamanlarda kendini garip hissettiğinden ve uyurgezerlik ile ilgili sıkıntılarından bahsetmektedir. Ceyda konuşmasında “Ben bu aralar kendimi hayattan kopmuş gibi hissediyorum” der ve sonrasında bir anlığına kendinden geçer, kataleptik biri gibi hareketsiz kalır. Aysun Ceyda'ya seslenir fakat Ceyda tepki vermez. Ceyda'nın kendinden geçmesi ile kadraj / film evreninde onları çekiyor olan kameranın bakış açısından verilen görüntü donar, (kamera) *zoom* yapar, takılır; film evrenindeki kamera tepki verir. Burada, evdeki

kamera dışında, görünürde bir tehlike yoktur. Sahne, cin ile evdeki kamera ve Ceyda arasındaki ilk bağlantıyı sunar ve evdeki kameranın canavar, kadrajın da canavarın bakış açısı olduğunu ima eder.

Bir Cin Vakası'ndaki bir başka sahnede, Burcu'nun odasında küçük siyah bir nesne uçmaktadır. Odalar, loş ışıkta gösterilmektedir. Kadraj, evdeki mekân kameralarının bakış açısı çekimlerinden oluşmaktadır. Paralel kurguda salondaki kameradan, salonun bir anda karanlık ile kaplandığı görülür. Sonraki çekimde Burcu, odasında uçan siyah nesneye dokunmak için elini nesneye yaklaştırır, nesneye dokunduğu anda odadaki kameranın bakış açısından verilen görüntü ve aslında *diegesisteki* kamera tepki verir: görüntü karıncalanır, takılır, bozulur. Siyah nesne yere düşer. Eş zamanlı olarak üst ses olarak şeytani sesler duyulmaktadır. Bu sahnede de evdeki kameranın bakış açısından verilen görüntü, olaylar canavarın bakış açısından izleniyormuş iması ile sunulmaktadır. Sahnelerdeki şeytani ses kullanımı, film evrenindeki kameradan geliyor şekilde verilerek, film evrenindeki kameranın canavarlaştırılmasını motive eder. Bu noktada eklemek gerekir ki, Burcu'nun, odasındaki kamera tarafından neden ya da nasıl tehdit edildiğinin ve onu çeken kameranın neden tepki verdiğinin bilgisi verilmez.

Cin Çarpması'nda kadrajın, salondaki mekân kamerasının bakış açısı olduğu ve salondaki kameranın benzer şekilde karakter açısından tehdit içerdiği dolayısıyla da metafizik varlığın görünür kılındığı bir sahne Ebru, Faruk Hoca, Refika ve Esra'nın verandada yemek yedikleri, paralel kurgu ile Fatma'nın salonda gösterildiği sahnede gerçekleşir. Fatma, evdeki diğer insanlardan uzak, onlarla anlaşamayan bir karakterdir, bu nedenle çoğunlukla yalnız başına gösterilir. Fatma salonda iken, hırlamaya benzer bir ses duyar ve etrafına bakınarak sesin kaynağını sorgular. Bir anda kadraj / film

evreninde Fatma'yı çekiyor olan kameranın bakış açısından verilen görüntü hareketlenir, tepki verir; görüntü karıncalanır. Eş zamanlı olarak şeytani sesler de duyulmaktadır. Sesler, burada da kameradan geliyor imasıyla verilmektedir. Fatma, şüpheli bir biçimde doğrudan sesin geldiği, salondaki kameraya / izleyiciye doğru bakar. Sahne, tehlikenin salondaki kameradan kaynaklandığını, kameranın bakışının canavarın bakışı olduğunu ima eder.

Zehr-i Cin filminde ise, daha önce belirtildiği gibi, çoğunlukla film evrenindeki kameraların bakış açısından verilmeyen görüntüler kullanılmaktadır; bu anlamda film, diğer filmlerdeki, *diegesisteki* kameranın kayıttaki görüntülerinden oluşan çerçeveleme kullanımından farklı bir yol izler. Fakat kameranın bakış açısı, pek çok sahnede, Giles'in, arkasında canavarın olduğunu söylediği sürünen ya da etrafı süzen kamera açıları, canavarın bakışını hissettiren kamera hareketleriyle ve öznel bakış açısını andıran çekimlerle kullanılmaktadır. Bu öznel bakış açısı çekim tekniklerinin, Dilek'in evde garip şeyler olduğunu düşündüğü için Ömer'i eve gizli kameralar yerleştirmeye ikna etmesi ve kameraların takılması durumu ile motive edildiğini söylemek mümkün görünmektedir. İncelenecek sahnedeki görüntüler ise, diğer iki filmde olduğu gibi, film evrenindeki kameranın bakış açısından sunulmaktadır. Ömer ve Dilek, Dilek'in doğum günü için dışarı çıkmaya hazırlanmaktadır. Görüntüler, eve takılan gizli kameraların bakış açısından verilmektedir. Kadrajda, odanın kuş bakışı çekiminde önce Ömer, gizli kameraların çalışma durumunu uzaktan kumanda ile kontrol ederken görünür. Ömer kameraları kontrol ettikten sonra evden / kadrajdan çıkar. Ömer, çerçeveden çıktıktan sonra kadrajda yalnızca Dilek kalır; bir anda gizli kameranın bakış açısından verilen görüntü karıncalanır, donar ve aynı anda gizli kameradan gelen şeytani sesler duyulur. Dilek şüpheli bir biçimde kameraya / izleyiciye bakar ve kameradan korkmuş bir şekilde

evden çıkar. *Diegesisteki* kamera ve kameranın bakış açından verilen görüntü burada da kurbanı tehdit eden canavar iması olarak kullanılmıştır.

Zehr-i Cin filmindeki benzer bir diğer durum, Dilek'in Seda ile *Skype* üzerinden konuştuğu gece planında görülür. Bu sahnede kadraj, Dilek'in bilgisayar kamerasının bakış açısı çekimlerinden oluşmaktadır. Yani görüntüler burada da film evrenindeki bir nesnenin (bilgisayar kamerasının) bakış açısı çekimlerinden verilmektedir. Sahnede Dilek ve Seda gündelik konuşmalar yapmaktadır. Dilek'in bakış açısından ara ara bilgisayar ekranı da kadraja alınmaktadır. Kadrajda Dilek'in yakın plan çekimde yüzü görüldüğü sırada, bir anda bilgisayar kamerasının bakış açısından verilen görüntü donar, takılır - tepki verir. Şeytani sesler, üst ses olarak duyulur. Dilek tedirgin olur, düzelmesi için bilgisayarı hareket ettirir. Daha sonra ise salondan çıkarak başka bir odaya gider. Dilek kadraj dışı alandayken, şeytani sesler yoğun bir şekilde duyulmaya devam eder. Dilek, Seda'dan yardım istemek için tekrar bilgisayarının önüne gelir, Dilek'in korkmuş haldeki yüzü yakın plan çekimde gösterilir. Dilek'in yüzü çerçevedeyken, bilgisayar kamerasının bakış açısından verilen görüntüde takılmalar, bozulmalar devam etmekte ve bu sırada kaynağı belli olmayan şeytani sesler de duyulmaya devam etmektedir. Dilek, evde ters giden bir şeyler olduğunu düşündüğü için korkmaktayken, bilgisayar kamerasının verdiği tepkiler, burada da evdeki *diegesisteki* kamerayı, kurbanı tehdit eden canavar olarak göstermekte ve film evrenindeki kameranın bakış açısı, cin ile bağlantılı olarak kullanılmaktadır.

Üç filmde de kameranın ima edilen canavarın bakışı olarak kullanımı, filmlerin bütününe yayılmakta ve şeytani sesler, kameranın arkasında / çerçeve dışı alanda bir canavar olduğunu düşündürmekten farklı olarak, *diegesisteki* kameralardan geliyor iması ile verilerek, film evrenindeki kameraların birer canavar olarak kullanıldığını

düşündürmektedir. Kadrajın, film evrenindeki kameraların bakış açısı çekimlerinden oluştuğu, metafizik varlığın bakışını ima eden bu sahneler, ilk bölümde bahsedilen, kameranın canavarın bakış açısı olarak konumlandırılması yoluyla canavar gösterilmeyerek / ima edilerek görsel-aşırı anlatımın engellenmesinden farklıdır. Giles ve Pinedo'nun bahsettiği, canavarın bakışını ima eden kamera açıları, kurbanı izleyen bir canavar vardır fakat canavar çerçeve dışı alanda tutulmaktadır. İncelenen sahnelerde ise öznel bakış açısının arkasında film evreninde fiziksel varlığı olan veya doğal olan ya da olmayan bir canavar yoktur. Film evrenindeki kameranın kendisi canavardır.

Ele alınan sahnelerdeki, öznel bakış açısı çekimleri, Freeland'in bahsettiği, canavarı kadraj dışı alanda tutarak, onun varlığını bilinmez ya da muğlak kılan muhtemel canavar tasvirinden de farklıdır. Söz gelimi, Freeland'in *Blair Witch Project* filmi üzerinden örneklediği muhtemel canavar tanımında, filmdeki karakterlerin el kamerasının bakış açısından yapılan çerçeveleme, insan karakterlerin bakış açısıdır ve Blair Cadısı'nın muhtemel canavar olması, onun kadrajda görünüp görünmemesi üzerinden değerlendirilmektedir. Bir başka ifade ile *Blair Witch Project* filminde karakterlerin (el kamerasından) ve dolayısıyla izleyicinin (karakterlerin öznel bakış açısından kadraja alınmış olan görüntülerden) canavarı görememesi, Blair Cadısı'nı muhtemel bir canavar kılmaktadır (Freeland 2004: 197-199). İncelenen *Dabbe* filmlerindeki kamera kullanımında ise filmleri canavarın bakış açısından deneyimliyor olmak gibi bir durum ortaya çıkmakta, bu durum da korkunç varlığa dair bilinmezliği tehlikeye düşürmektedir. Bir anlamda kurbanlar sürekli olarak canavar tarafından izlenmekte, canavarın kurbanlara yaptıkları ardı arkası kesilmeden kadrajda gösterilmektedir. Dolayısıyla kadraj sürekli olarak kurbanın başına bir şey

gelebileceğini hissettirmekte / göstermekte ve korkunç varlığa dair bir gizem kalmamaktadır: Canavarın korkunçluğu sürekli olarak ekranda temsil edilmekte, *diegesisteki* kameralar canavar olarak kullanılmakta ve sahneler böylece aşırılık içermektedir. Filmlerde dikkat çekici olan bir diğer nokta *diegesisteki* kameraların karakterlere fiziksel olarak zarar verebilen bir canavar karakter olarak kullanılmasıdır.

4.2 *Diegesisteki* Kameraların Canavarın Bedeni Olarak Kullanımı

Üç filmde de film evrenindeki kameralar, metafizik varlığın bakış açısını sunmanın yanı sıra, karakterlere zarar verebilen birer canavar olarak da işlev görmektedir. Bir başka deyişle, film anlatıları süresince karakterlerin evdeki kameralardan fiziksel olarak etkilenmesi durumuna rastlanır. *Diegesisteki* kameraların, canavar olarak karakterleri etkileyebildiğini göstermek adına, kameranın bu yönlü kullanımını filmlerden verilecek örnek sahnelerle açıklamak faydalı olacaktır.

Bir Cin Vakası'nda, Burcu'nun odasındaki kameranın bakış açısından, kuş bakışı olarak sahnelenen kadrajda Burcu ve arkadaşı, odadaki "kara adam" dedikleri bir varlıktan korkmaktadır. Odada / kadrajda herhangi bir varlık gösterilmez fakat sahnenin devamında kadraj / film evrenindeki kameranın bakış açısından verilen görüntü, kararır ve karıncalanır. Cinin varlığının bilgisi ekranda bu görüntüler ile verilirken, şeytani varlığın sesi (üst ses) eşzamanlı olarak şiddetli şekilde duyulmaktadır. Burcu ve arkadaşını gösteren kadraj tepki vermeye – görüntü kararmalara, karıncalanmaya– devam ederken, Burcu'nun arkadaşının ayakları yerden kesilir ve çocuk havalanır. Çocukların çığlığını duyan Aysun, çocukların yanına gelir ve onlara aşağı inmelerini söyler. Çocuklar kadrajdan çıktıktan sonra, odayı çekiyor olan kameradan verilen

görüntü / film evrenindeki kamera, *zoom* yaparak tekrar tepki verir; eş zamanlı olarak şeytani ses duyulmaya devam etmektedir. Aysun sesin geldiği kameraya / onu çekiyor olan kameraya doğru yönelir; yüzü yakın planda gösterilmektedir, dokunmak için odadaki kameraya parmağını uzattığı sırada, bedeni kamera tarafından geriye doğru itilir. Film evrenindeki kameranın insan karaktere fiziksel olarak zarar verebildiğini gösteren bu sahnede canavarın bedeni olarak kullanılan kamera, cinin tehdidini ve görünürlüğünü arttırmaktadır.

Bir Cin Vakası'ndaki benzer bir sahnede Ceyda, Burcu ve Sinan, Sinan'ın annesini karşılamak için evlerini Zafer ve Aysun'a emanet ederek evden giderler. Zafer, Burcu'nun odasına girer. Zafer odadaki mekân kamerasını alıp, etrafı çekmeye başlar. Bu noktadan itibaren mekân kamerası, el kamerası olarak kullanılmaktadır. Zafer, çerçeve içi alanda varlığına dair bir ima olmayan cine sorular yöneltir. Kadraj, Zafer'in elindeki kameranın bakış açısı çekimlerinden sahnelenmektedir. Devamında Aysun, Zafer'in yanına, Burcu'nun odasına gelir ve aşağı kata inmelerini önerir. Bu sırada Zafer, Aysun'a "Sesi duydun mu?" diye sorar. Aniden şeytani sesler / sözler yoğun bir şekilde duyulmaya başlanır. Bu planda, şeytani sesler / sözler ile Aysun ve Zafer'in çığlık sesleri birbirine karışmakta ve görüntü kararma-açılmalar yaparak tepki vermektedir. Görüntüde, Aysun'un bir anda itildiği ve sürüklendiği görülür. Aysun'un sürüklenmesi Zafer'in elindeki kameranın bakış açısından gösterilmekte ve Aysun kamera tarafından sürükleniyor görünmektedir. Sahnede, ekranda cin görüntüsü yoktur; Zafer'in elindeki kameranın kendisi cindir.

Benzer sahne, *Cin Çarpması* filminde de gerçekleşir. Sahne, önce gece planında salonu kuş bakışı çeken kameranın bakış açısı çekimlerinden verilir. Evdekiler uyumaktadır. Kadrajda önce bir odanın kapısının kendi kendine kapandığı görülür.

Sonra Kübra'nın odası, odadaki mekân kamerasının bakış açısından gösterilir. Kübra yatağında uyumaktayken odasındaki kameradan tıkırtı sesi duyar ve uyanır. Devamında Kübra'nın odasındaki mekân kamerası kendi kendine hareket eder ve Kübra korkmaya başlar: Kadraj hala, canavarın bakış açısından / odadaki kameranın bakış açısından verilmektedir. Odadaki kamera yani cin Kübra'ya doğru hızlıca yaklaşır ve Kübra cinlenir. Kübra cinlendikten sonra yatağında emekleyerek, yatağının yanına gelmiş olan ve canavarın bakış açısını sunan, kameraya doğru ilerler. Kübra izleyiciye direkt bakar. Ekranda, yakın plan çekimde Kübra'nın cinlenmiş yüzü görünmektedir. Burada cin / odadaki kamera, Kübra'ya, Giles'in bahsettiği sürünen kamera hareketi ile yaklaşmış ve Kübra'nın cinlenmesinin mesulü odasındaki kamera olmuştur.

Evdeki kameranın cin olarak hareket etmesine ve kurbanı zarar vermesine *Zehr-i Cin* filminde yukarıda bahsedilen Dilek ile Seda'nın *Skype* görüşmesi yaptığı sahnenin devamında da rastlanır. Bilgisayar kamerasının bakış açısından verilen kadrajdaki görüntüde Dilek'in yakın plan çekimde yüzü gösterilmektedir. Dilek önceki sahnede cinin varlığını hissetmiş olduğu için korkmaktadır; bu sırada evde hırıltılı sesler duyulmakta ve Dilek'in yüzü yakın planda gösterilmeye devam etmektedir. Dilek'in bedeni bir anda kamera tarafından / kameranın arkasındaki metafizik varlık tarafından itilir. Şeytani sesler duyulmaya devam etmektedir.

Bu noktada hatırlatılması gereken, *Zehr-i Cin* filmindeki pek çok sahnenin, *diegesisteki* kameranın bakış açısından sunulmasa da, kameranın arkasında canavar olduğu imasını yaratan bakış açısı çekimleri ile verildiğidir. Bu sahneler de metafizik varlığın bakış açısından sunulmakla birlikte, kamera burada da karakterlere fiziksel olarak zarar verebilmektedir. Bu durumun örneğine, yukarıda bahsedilen *Skype* görüşmesinin olduğu, Dilek'in bedeninin, evdeki kamera tarafından itilmesi sahnesinden

sonra da rastlanır. Söz konusu sahnede, Ömer eve gelmiştir. Dilek ve Ömer gece planında, yatak odasında konuşurken gösterilir. Dilek, gün içinde olan, açıklayamadığı olaylardan sonra Ömer'e evde cin olduğunu söyler fakat Ömer ona inanmaz. İkisi tartışırken bir anda yatak odasının kapısı kendi kendine kapanır ve ışıklar söner / elektrikler kesilir. Cin aslında Ömer'e varlığını ispat etmeye çalışıyor gibidir. Ömer ise hala onlarla uğraşanların insanlar olduğunu düşünmektedir. Ömer sinirlenerek, onlarla uğraşanları bulmak için yatak odasından /kadrodan çıkar. Dilek yatak odasında yalnızdır. Ömer'in, onlara bu oyunları yapan muhtemel psikopat insanları bulmak için evin dışına çıkması ile paralel kurguda, Dilek yatak odasında korkmuş halde gösterilir. Yatak odasındaki eşyalar bir anda hareket etmeye başlar; eşyalar havalanır ve düşer. Dilek eşyaların havalanıp düştüğünü gördükten sonra daha çok korkmaya başlar ve odadan çıkar. Kadrajda omuz planda gösterilen ve tedirgin biçimde etrafı kolaçan eden Dilek, bir anda sürüklenmeye başlar; üst seste Dilek'in bağırışları ve şeytani sesler birbirine karışmış şekilde duyulmaktadır. Sahne, Dilek'in kamera tarafından / kameranın arkasındaki metafizik varlık tarafından sürüklendiğini ima eder şekilde verilir.

Buraya kadar incelenen sahneler, kurbanlarını tehdit eden ve onlara saldıran kamera kullanımı ile canavarı yani cini sürekli olarak görünür kılmış; sahneler ayrıca şeytani sesleri, kurbanların çılgınlıklarını ve şok kurguları²² üst üste vererek film anlatılarını aşırılıkla doldurmuştur. Filmlerdeki aşırılık ile ilgili bir diğer unsur, yukarıda

²² Şok kurgu (*shock cut*), film evreninde karakterin yaşadığı şok anını izleyiciye de yaşatmayı amaçlayan bir tekniktir. Kadrajda gösterilen şok edici an ile eşzamanlı olarak, kamera ya da sesin kullanılması ile kadrajdaki şok anının şiddeti yükseltilir (Diffrient 2004: 53-56). Şok kurgu, iki çekim arasında ani ve sarsıcı bir etki yaratmayı ve filmdeki seslerle kadrajdaki görüntülerin birbirine bağlantılı olarak kullanılması ile izleyicide fiziksel tepkiler (refleksler) yaratmayı amaçlar (Cherry 2014: 90-92). “Şok kurgular, izleyicinin nefesini tutması ya da beklentiyle gerilmesi için tasarlanan uzun bölümlerin sonuna yerleştirildiğinde etkileyicidir” (Cherry 2014: 90-92). İncelenen *Dabbe* filmlerinde şok kurgular, sürekli olarak verildiği için film anlatılarında gerilim sürekli yüksektir ve bu nedenle sahneleri aşırılıklarla doldurmaktadır. Ele alınan sahnelerde şok anı sürekli kılınmakta ve cinin korkunçluğu bu kurgular ile artırılmaya çalışılmaktadır.

bahsedilen şekliyle, canavarın bakışını ima eden çekimlerin, kadrajda cinlenmiş beden görüntülerine de sürekli yer vermesi ile ilgilidir. Üç filmde de cinlenmiş bedenler, kadrajda sık sık gösterilmekte ve anlatılar canavar görüntüsüne indirgenen korkutma yöntemleri ile görsel-aşırı bir anlatıma sebep olmaktadır. Bu durumla birlikte kamera açıları, ima edilen canavarın bakışını sunmaya da devam etmektedir. Sahneler, kameranın bakış açısının canavara ait olduğunu ima ederken, kadrajda canavar bedeninin görüntüleri sık sık gösterilmekte ve bu durum da canavarın görsel-aşırı sunumunu artırır bir yapıya sebep olmaktadır.

4.3 Canavarın (Cinin) Kadrajdaki Görüntüsü

İlk bölümde Pinedo'dan hareketle açıklanan, “izleyicinin bakışı, kameranın bakışı ve ima edilen canavarın bakışı”ndan oluşan *unclaimed pov*'da, kameranın, şeytani varlığın bakış açısını ima ettiği sahneler, canavarın bedenini kadraj dışında göstermek amacıyla kullanılmaktadır. Ele alınan *Dabbe* filmlerinde ise bu durumdan farklı bir anlatım görülmektedir. Söz konusu filmlerde, ekrandaki görüntü ima edilen canavarın bakış açısı iken kadrajda da cinlenmiş bedenler tam görüşlü olarak ve şeytani sesler eşliğinde verilir. Canavar bedeninin kadrajdaki görüntüleri yalnızca iğrendirme ya da şok etme gibi reflekslere yönelir.

Örneğin *Bir Cin Vakası*'nda, filmin açılışından sonraki ilk sahnesinde, Ceyda gece planında gösterilir. Ceyda “uyurgezer biçimde” yatağından kalkarak salona gider. Ceyda aslında uyurgezer değildir; cinlenmiştir. Kadraj, evdeki kameraların bakış açısı çekimlerinden oluşmaktadır. Cinlenmiş olan Ceyda, salonda, salondaki mekân kamerasının bakış açısından genel plan çekimde gösterilir. Ceyda, onu çekiyor olan

kameraya / izleyiciye bakarak, anlamsızca ve şeytani ses tonuyla konuşmaya başlar. Bu sırada kadrajda yani salondaki kameranın bakış açısından verilen çekimlerde takılmalar, donmalar ve zoomlar olduğu görülür. Devamında hırıltılar duyulur. Sahne, odadaki kamerayı canavarın bakışı olarak ima etmekle kalmaz, ayrıca cinlenmiş bedeni karanlıkta tam görüşlü sunar ve şeytani seslerle cinlenmiş bedenin görüntüsünü birlikte vererek canavarın görünürlüğünü arttırır.

Cin Çarpması filminin, olay örgüsü bölümünde bahsedilen, ilk sekansında da benzer yapıya rastlanır. Faruk hoca, cinlenmiş bir kadına cin çıkarma seansı uygulamakta, komşular köylü kadını zapt etmeye çalışmakta ve Ebru da olanları çekmektedir. Kadraj, Ebru'nun el kamerasının bakış açısı çekimlerinden oluşmaktadır. Ekrandaki köylü kadın, cinlendikten sonra, ayağa kalkar, şeytani ses tonuyla etrafına bağırmaya başlar. Kadın, odadaki televizyonu alıp Ebru'ya / kameraya / izleyiciye doğru fırlatır. Kadrajda / el kamerasından verilen görüntülerde karıncalanmalar ve takılmalar olur. Cinlenmiş bedenin saldırısının devam ettiği sekans süresince şeytani ses ile odadaki diğer insanların çığlıkları birbirine karışır. Cinlenen kadın, Ebru'ya / kameraya saldırır ve bu da cinin görüntüsünün ekranda yakın plan çekimle verilmesinin motivasyonu olur. Anlaşılacağı üzere, cinlenmiş beden ekrandayken, film evrenindeki kameranın bakış açısında sunulan sahnede donmalar, takılmalar görülür; film evrenindeki kameralar tepki verir ve sahne, canavarın bakışını sunuyor iması taşır. Yoğun ve karışık bir ses kullanımı ile canavarın görüntüsü şiddetlendirilir.

Cin Çarpması'nda benzer bir sahne, Kübra'nın kına gecesine ait video kayıt görüntülerinde de görülür. Kübra, ilk defa kına gecesinde cinlenmiş ve nişanlısını öldürmüştür. Ebru ve Faruk hoca, Kübra'nın sorununu anlamak için, bu video kaydını izlemeye başlar. Ebru, el kamerası ile bilgisayardaki kına gecesi videosunu çekmekte ve

kadrajda, el kamerasının bakış açısından verilen kına gecesine ait görüntüler sahnelenmektedir. Videoda Kübra, nişanlısı, ailesi ve komşuları ile eğlenmektedir. Bir anda Kübra'nın yüz ifadesi değişir. Üstten şeytani sesler duyulmaya başlanır ve Kübra cinlenme başlar. Kübra'nın cinlenme görüntüleri, ara ara ağır çekimlerle verilir. Kübra'da bir gariplik olduğu anlaşılır. Kına gecesinde eğlenen insanlar ise hiçbir şeyin farkında değildir. Kübra, hızlıca kına gecesinin yapıldığı salondan / kadrajdan çıkar. Geri döndüğünde cinlenmiştir. Burada, el kamerasının bakış açısından verilen görüntü tepki vermeye başlar: Görüntü bozulur, (kamera) *zoom* yapar. Kübra'nın yüzünde ve gözlerinde şeytani görüntüler belirir-kaybolur. Şeytani sesler ve görüntüdeki tepkiler cinlenme süresince devam ettiği gibi, sahne, cinlenmiş olan Kübra'nın yüzünü yakın çekimlerle ve şeytani sesler eşliğinde aydınlık bir atmosferde gösterir.

Yukarıdaki örnek sahnelerde de görülebileceği üzere kamera, ima edilen canavarın bakış açısını sunarken, çerçeve içi alanda cinlenmiş bedenler tam görüşlü olarak gösterilmektedir. Işık ve ses kullanımı da ekrandaki şeytani figürlerin korkunçluğunu arttırma amacını taşımaktadır. Ele alınan filmlerde ses, ilk bölümde bahsedilen şekilde, canavarın varlığını hissettirmek amacıyla değil, canavarın görüntüsündeki korkunçluğu arttırmak amacıyla kullanılmıştır. Benzer şekilde ışık / karanlık, üç filmde de, yine ilk bölümde Pinedo'dan hareketle açıklanan, canavarın görüntüsünü gizleyerek onu gizemli kılmak amacıyla kullanılmaz; aksine, karanlık kullanımı canavarın görünürlüğünü kısıtlamaya bir etkide bulunmadığı gibi, karanlık atmosfer canavarın ekranda görüneceğinin bir anlamda habercisi de olur. Bu noktada kameranın bakışının canavara ait olduğunu ima eden donma, takılma, karıncalanma gibi tepkilerin, şeytani seslerin yoğun kullanımıyla desteklendiğini ve söz konusu çekimlerin, canavarı sürekli olarak

daha fazla görünür kılmanın yanı sıra, canavarın bedenini ve tehlikesini filmler boyunca, sürekli olarak sahneye taşıdığını söylemek mümkündür.

Canavarın ekrandaki görüntüsü ile ilgili dikkat çekici olan bir diğer durum da canavarın film evrenindeki kamerayı alarak etrafı çekmesidir. Bu sahneler, kameranın arkasında canavarın olduğunu ve kadrajın canavarın bakış açısından sunulduğunu birebir gösteren örneklerdir. Söz konusu sahneler, ilk bölümde Pinedo'dan hareketle açıklanan *unclaimed pov* çekimlerindeki, canavarı kamera arkasına konumlandıran çekim açılarının, canavarı göstermemek amacıyla kullanıldığı bilgisine ters düşer. Ele alınan filmlerde çerçeve dışı alanda, varlığı gösterilmeyen / ima edilen canavar, takip eden çekimlerde, önceki çekimlerde de olduğu gibi, kendini kadrajda tam görüşlü olarak sunar. Bu noktada görülen, kameranın, canavarın bakış açısı olan bu görüntülerin, sonrasında canavarın görüntüsünü ekrana taşımak amacıyla kullanıldığıdır. Bu durum da canavarın ekranda sürekli gösteriliyor olması anlamında yine görsel aşırılığa sebep olmaktadır.

Cin Çarpması'nda, yukarıda bahsedilen, Kübra'nın cinlendiği sahnenin devamında, (cinlenmiş haldeki Kübra'nın yüzü aşırı yakın plan çekimlerle gösterildikten, daha doğrusu Kübra kameraya [izleyiciye] direkt bakarak yaklaştıktan sonra) cinlenen Kübra, *diegesisteki* kamerayı alarak merdivenlerden iner. Ekrandaki görüntü, cinlenmiş olan Kübra'nın taşıdığı kameradan çerçevelenen görüntüdür: Kamerayı canavar beden taşımakta ve kadraj, canavarın bakış açısı çekimlerinden oluşmaktadır. Kübra, merdivenlerden iner, alt kata geldiğinde cinlendiği gün giydiği kına gecesi kıyafetlerinin ve nişanlısını öldürürken kullandığı bıçağın olduğu sandığa yönelir. Sandığı açarak bıçağı alır. Kübra'nın bakış açısından, Kübra'nın bıçak tuttuğu eli kadrajda görünmektedir. Kübra elindeki kamerayı yere bırakır ve yerdeki kameranın

bakış açısından Kübra'nın ayaklarının kadrāja yukarıdan girdiği görülür; Kübra'nın uçabildiği anlaşılır. Sonraki sahnede Kübra, nişan kıyafetlerini giymiş şekilde salondaki kameradan görüntülenmektedir. Kübra burada kameraya / izleyiciye yine direkt bakar ve şeytani şekilde konuşur; şeytani ses, cinlenmiş bedenın görüntüsü ile birlikte verilir. Sahnenin devamında, muhtemelen Kübra'nın çıkarmakta olduğu seslere uyanmış olan Fatma, Kübra'nın yakınına gelir. Fatma'nın Kübra'ya, neler olduğunu sorduğu sırada Kübra, Fatma'ya saldırır ve onu bıçaklar. Sahne aç-karşı aç çekimi ile verilir. Fatma'nın bakış açısından Kübra'nın cinlenmiş yüzü aşırı yakın plan çekimlerle gösterilir. Bu sekans, kamerayı tutanın bizzat cin olduğunu film içerisinde bir sebebe bağlamadan göstererek, görüntüyü yalnızca, Jancovich'in söylediği ilk bölümde belirtilen, *tepki için çekilmişliğe* indirgemiş olmakla birlikte, canavarın görüntüsünü, tehlikesini ve tehdidini kadrāja üst üste göstermiş ve canavarın korkunçluğunu tekrarlarla sahnelemiştir.

Kamerayı cinlenmiş bedenın taşıdığı benzer sahneye, *Bir Cin Vakası*'nin final sekansında da rastlanır. Asiye'nin Ceyda'ya kıyamet büyüü yapan kişi olduğu anlaşılmiş, Zafer ve Hoca büyüü bozmak için Asiye'nin evine gitmiştir. Asiye yaptığı büyü ile Ceyda'nın bedenine sahip olacaktır. Zafer ile Hoca, bu bilgiyi idrak ettikten sonra Asiye tarafından öldürülür. Asiye, önce arkasından yaklaşarak Hoca'yı, sonra da kaçmasına fırsat vermeden Zafer'i öldürür. Bu sahnede cinlenmiş olan Asiye, Zafer'in elindeki kameranın bakış açısından kadrāja gösterilir; Zafer ile Hoca'nın çığlık sesleri ile şeytani sesler yoğun bir biçimde duyulmaktadır. Sinan, Ceyda, Burcu ve Aysun ise evde Zafer ile Hoca'nın dönmesini beklemektedir. Bir anda evdeki tüm ışıklar söner / elektrikler kesilir; bundan sonra atmosfer, film bitimine kadar karanlıktır, kameranın ışığı ortamı bölgesel olarak aydınlatmaktadır. Çerçeveadaki görüntülerin tamamı, film

bitene kadar el kamerasının bakış açısından verilen görüntülerdir. El kamerasını Sinan tutmaktadır. Sinan, Aysun'u bulur. Aysun, cinlenmiş olarak kadrajda görünür ve Aysun'un bu görüntüsüne şeytani sesleri eşlik eder. Sinan, paniklemiş bir şekilde Burcu'yu ve Ceyda'yı aramaya başlar. Burcu'yu bulur ve ona annesinin nerede olduğunu sorar. Burcu, annesini o sırada görmekte olduğunu söyler. Sinan (ve izleyici) Ceyda'yı görememektedir. Ceyda kadraj dışındadır. Cinlenmiş olan Ceyda, Sinan'ı kendine çeker, el kamerası yere düşer. Ceyda, Sinan'ı öldürür. Sinan'ın elinden düşen kamerayı önce Burcu alır ve etrafı çekmeye başlar, bu sırada hırıltılı sesler duyulmaktadır ve sesin sahibinin Asiye olduğu anlaşılır. Asiye, kamerayı Burcu'dan alır ve Burcu'nun boynunu kırarak onu öldürür. Asiye, sahnenin devamında elindeki kamerayı yüzüne çevirerek izleyiciye bakar ve bağırır. Kadrajda Asiye'nin yüzü yakın plan çekimde gösterilirken film evrenindeki kamera tepki verir, görüntü karıncalanır. Burada kameranın bakış açısı, yine ima edilen canavarın bakış açısı olarak kullanılır. Şeytani sesler eş zamanlı olarak duyulmaktadır. Sahnenin devamında Asiye ölür ve kamera tekrar düşer. Kamerayı bu sefer Ceyda eline alır. Asiye'nin ölmesiyle beraber cin / Asiye onun bedenine geçmiş, yani Asiye, Ceyda'nın bedenine sahip olmuştur. Kadraj artık Ceyda'nın elindeki kameranın / Ceyda'nın bedenindeki cinin bakış açısı görüntüleridir. Ceyda evde ilerlemeye başlar ve bir süre sonra kamerayı yüzüne çevirir, gözlerini açarak direkt kameraya / izleyiciye bakar. Kadrajda Ceyda'nın / cinin yakın plan çekimde verilen yüzü görünmektedir. Ceyda, daha sonra el kamerasını yere bırakarak yürümeye başlar ve kadrajdan çıktığında film biter.

Görüleceği üzere, ele alınan sahnelerde, anlatım araçları olay örgüsü içerisinde cinlenmeyi yoğun bir şekilde göstermek amacıyla kullanılmaktadır. Kadraj dışı alanda varlığı olan canavarın bakışı, canavarın kadrajdaki görüntüsü ile birlikte verilmekte,

şeytani sesler ve kurbanların çığlıkları birbirine karışmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, anlatım tekniklerinin bu şekilde kullanımına bağlı olarak ortaya çıkan görsel aşırılık, filmlerin son sahnelerinde açığa çıkan, insanların gerçek canavarlar oldukları bilgisini saklamakta ve filmler, tüm korkunçluğu, cinlenmiş bedeni ya da canavarın bakışı olduğu ima edilen karıncalanma, donma, kararma gibi kamera tepkilerini ekranda göstererek vermektedir.

4.4 İnsan-canavarların Kadrajdaki Görüntüsü

İkinci bölümde bahsedilen şekilde, üç filmin de sonunda, kötülüklerin mesullerinin insanlar olduğu anlaşılmakta ve ele alınan filmlerdeki canavar görüntüsünün sahnelenme biçimi ile yaratılan görsel aşırılık insan-canavarların görünürlüğünü sansürlemektedir. Cinin bakış açısını sunan *diegesisteki* kameralar ile karşılaşan insan-canavarlar, kameranin / ima edilen canavarın / cinin karşısında korkmuş olan potansiyel kurban karakterler olarak gösterilmektedir. Üç filmde de kameranin bakış açısının canavarın bakış açısını sunuyor olması, kameranin bakış açısındaki insan-canavarların kötü olduğunu gizleyen bir anlatıma sebep olmaktadır.

Bir Cin Vakası'nda evin temizlikçisi ve Burcu'nun bakıcısı olan, aynı zamanda Ceyda'ya kıyamet büyüsünü yapan Asiye, evi temizlemektedir. Paralel kurguda Burcu ve arkadaşının, kara adamı çağrılmalarının görüntüsü verilir. Kadraj, evdeki kameraların bakış açısı çekimlerinden verilmekte ve sahneler, odaların kuş bakışı görüldüğü çekimlerden oluşmaktadır. Çocukların kara adamı çağırması ile Asiye bir an duraksar. Burcu'nun kara adam dediği cin ile Asiye arasında bir bağlantı kurulması ihtimali varken, Asiye'yi çeken kameranin bakış açısından verilen görüntü takılır, donar.

Canavar, film boyunca *diegesisteki* kameranın kendisi olarak motive edildiği için, Asiye'nin duraksaması net bir anlam ifade etmez. Bununla birlikte, kameranın bozulma tepkileri vermesi de Asiye'yi cin karşısında kurban olarak gösterir. Asiye'nin canavar olarak gösterilme ihtimali varken, kameranın, ima edilen canavarın bakışını sunması dolayısıyla, bu durumu gizlediği bir başka örnek de Asiye'nin kadrajda, onu çeken kamerayı temizlediği sahnede görülür. Salondaki kameranın bakış açısından verilen sahnede, Asiye salondaki söz konusu kamerayı temizlemektedir. Asiye'nin yüzü yakın plan çekimde gösterilmektedir. Temizlik sırasında, kamera tepki verir; takılır, donar, bozulur. Asiye korkmuş bir şekilde kameraya / izleyiciye direkt bakar. Sahnenin devamında, genel plan çekimde Asiye'nin hızlıca toparlanıp evden gittiği görülür. Canavar olduğu ima edilen film evrenindeki kamera, yaşanan olayların sorumlusu olan insan-canavar Asiye'ye, filmdeki diğer karakterlere davrandığı şekilde davranmıştır: Kadrajda, Asiye'yi kendisinden korkan bir kurban olarak göstermiştir.

İnsan-canavarları gizleyen kamera kullanımına *Cin Çarpması* filminde de rastlanır. Filmin sonlarına doğru, insan-canavarlar olan Refika ve Esra, nefes nefese kalmış halde Faruk ve Ebru'nun yanına gelirler. Refika, İlyas'ın²³ aradığını, acilen yanına gidilmesini istediğini iletir ve çok korktuğu için, Faruk'un tek başına gitmesini, Ebru'nun onlarla kalmasını ister. Refika'nın, Ebru'yu Faruk'tan ayırmak için yalan söylediği sahnedir bu. Fakat izleyici de karakterler de bunu henüz bilmemektedir. Sonraki sahnede Refika ve Esra, Kübra'nın odasındaki kameranın bakış açısından verilen genel plan çekimde, Kübra'nın yatağının başında oturur olarak gösterilirler. Ortam sessizken, bir anda odadaki kameradan verilen görüntü karıncalanır, kadrajda

²³ İlyas; Ebru ve Faruk hocaya yardım eden, iyi niyetli bir karakterdir ve Kibledere Köyü'nde yaşayan tek kişidir.

anlık olarak anlaşılmayan görüntüler belirir ve kameradaki bu tepki, kaynağının kamera olduğu varsayılabilecek olan mekanik ses ile birlikte verilir. Refika ve Esra, sesin geldiği yöne, kameraya / izleyiciye direkt bakar ve kadrajın / film evrenindeki kameranın takılma, karıncalanma şeklindeki tepkileri devam eder. Bu sahnede de kameranın tepkileri, insan-canavarların (Refika ve Esra'nın) kötü olduklarına dair bir şüphe uyandırmadığı gibi, buna dair bir bilginin öğrenilmesini de engellemiş olur.

Zehr-i Cin filminde, cinlenme görüntülerinin insan-canavarı gizlemesi durumu bazı sahnelerde diğer iki filme nazaran daha net görülmektedir. Dilek, gördüğü kâbusların ve evde olan garip olayların neticesinde, bir cinlenme vakası ile karşı karşıya olduğundan şüphelenir ve arkadaşı Harun'un yönlendirmesi ile Ömer ve Seda'yı da alarak cinci Belkıs hocayı görmeye, onun evine gider. Belkıs, Dilek'i karşısına alır ve yüzüne siyah, şeffaf bir örtü örterek sorular sormaya başlar. Açı-karşı açı ile verilen Dilek ile Belkıs'ın diyalogu, omuz plan çekimler ile gösterilmektedir. Belkıs, Dilek'i zorlayarak içindeki cini görünür kılar. Dilek cinlenir: Dilek'in yüzü artık canavarın yüzüdür. Cinlenmiş Dilek'in kadrajdaki görüntüsü, Harun'un elindeki kameranın bakış açısından kadraja alınmaktadır. İnsan-canavar olan Belkıs ile cinin karşılıklı görüntüsünde, cin, şeytani sesle konuşmaya başlar ve Belkıs'ı tehdit eder. Belkıs nefes alamamaya başlar ve yüzü kızarır. Böylece insan-canavar olan Belkıs, cin karşısında kurban olarak gösterilir. Bu sahnede ayrıca, yukarıda bahsedildiği gibi, Dilek'in cinlenmiş yakın plan çekimde gösterilen yüzü Harun'un el kamerasının bakış açısından, Belkıs'ın omuz plan çekimle gösterilen yüzü ise nesnel bakış açısından kadrajda gösterilmektedir ve ikisi arasındaki diyalog açı-karşı açı ile verilmektedir. Bu kurgu, ilk bölümde bahsedilen, kurbanı yakın plan çekimde gösteren fakat karşı açı ile canavarı göstermeyerek, canavarı kadraj dışında tutan *solitary reaction* çekiminin tersi bir durum

oluşturmaktadır. Sahnede, canavarın yüzü karşı açı ile gösterilmekle kalmaz, bu gösterim, Belkıs ile Dilek'in bedenindeki cin arasındaki diyalog süresince tekrarlanarak, cinin yakın plan çekimdeki yüzü arka arkaya gösterilir.

Zehr-i Cin filmindeki insan-canavarın anlatım araçları ile gizlendiği bir başka durum, Belkıs'ın Dilek'in evine geldiği sahnelerde gerçekleşir. Belkıs, Dilek'e musallat olan cinleri sözümlerine ona kovmak için Dilek ve Ömer'in evine gelir. Belkıs ve Harun'un insan-canavarlar olduğu henüz izleyiciler ve karakterler tarafından bilinmemektedir. Salonun genel planda gösterildiği sahnede, hem evdeki kayıttaki kameranın bakış açısından hem de nesnel bakış açısıyla Belkıs, Harun, Dilek, Ömer ve Seda kadrajdadır. İki bakış açısından verilen çekimde de yalnızca Belkıs'ın bedeni anlık olarak değişir; Belkıs'ın bedeninin üstüne başka bir görüntü biner, kamera yalnızca onun bedenine tepki gösteriyor gibidir. Bu çekimler, bir yandan Belkıs'ı diğerlerinden farklılaştıran bir görüntü sunarken, diğer yandan da anlatı süresince kameranın bakış açısı, canavarın yani cinin bakışı olarak motive edildiği için sahne, kameranın, Dilek'e yardım etmek isteyen Belkıs'ı tehdit olarak algılaması olarak yorumlanabilmektedir.

Gelinen noktada, ele alınan *Dabbe* filmleri için, anlatım teknikleri ile olay örgüsü içerisinde canavar bedeni sürekli olarak görünür kılan fakat insan-canavarları göstermeyen cinlenme hikâyeleridir demek mümkündür. Cinlenen beden imgesi ile film anlatıları arasında bir bağlantının kurulduğu da söylenebilir. Filmlerde gösterilen cinlenmede, ele geçirilen insan ile ele geçiren cin olarak bölünen iki özne, cin görüntüsünün görsel-aşırı sunumu dolayısıyla, bedeni cin tarafından ele geçirilen insanları / kurbanları film anlatıları süresince ikinci planda, yani cin görüntülerinin gerisinde bırakılmaktadır. Benzer şekilde, yukarıda açıklanan biçimde, anlatım araçları da insan-canavarları anlatılar sonuna kadar cin görüntülerinin gerisinde bırakır. Üç filmde

de kötülük, insan dışı bir varlık olan cinden kaynaklanır gibi görünür fakat nihayetinde anlaşılın insan dışı varlığın bir çeşit günah keçisi olduğudur. Bu durum, Rene Girard'ın cinlenme tanımını akla getirmektedir. Girard'a göre cinlenmede,

Özne, canavarlığın aynı anda hem kendisinde hem de kendisi dışında oluştuğunu görmektedir. Başına geleni iyi kötü yorumlamak zorundadır ve yine zorunlu olarak olayın kökenini kendisinin dışında bir yere konumlandıracaktır. Çünkü ortaya çıkan şey insanların dünyasına fazla yabancı, içeriye konumlandırılmayacak kadar alışılmamış bir şeydir. Sürecin bütünü canavarın temelli bir biçimde başkası olmasına dayanmaktadır (2003: 223).

Canavarın tamamen bir başkası olması, bir diğer ifadeyle kötülükleri yapanın insan değil canavar olarak kabul edilmesi, filmlerde, cinlenen insanların “tamamen” masum gösterilmesinde karşılığını bulmaktadır. Cinlenen kişiler olan Ceyda (*Bir Cin Vakası*), Kübra (*Cin Çarpması*) ve Dilek (*Zehr-i Cin*) filmler boyunca tamamen masumdurlar. Bu insanların ne onlardan intikam alan insan-canavarlara ne de diğer karakterlere kendi iradeleri ile bir kötülükleri olmuştur. Her üçünün de saldırıları, tehlike ve tehditleri yalnızca cinlendiklerinde gerçekleşir. Cin tarafından ele geçirilen insan-özne tamamen masum, ele geçiren cin ise, öteki-özne olarak tamamen kötüdür.

İnsan-canavarlar olan Asiye, Refika, Esra, Belkıs ve Harun'un kurbanları olan anlatılardaki diğer karakterler de bir bakıma tamamen masum gösterilir. (*Zehr-i Cin* filmindeki Seda hariç. Fakat filmde Seda ile ilgili bilgi verilmez. Hikâyesi bilinmediği için bir anlamda onunla ilgili “henüz” bir fikir yürütmek mümkün değil gibidir.) Filmlerde insanlardan kötülük gelmez görünmektedir. *Bir Cin Vakası* 'ndaki Zafer, Aysun, Sinan ve Burcu'nun; *Cin Çarpması* 'ndaki Ebru ve Faruk Hoca'nın hiçbir kötülüklerine rastlanmaz. Bu insanlar yalnızca cinlenen yakınlarına yardım etmek isteyen insanlardır. *Zehr-i Cin* 'deki Ömer'in durumu diğer filmlerdeki karakterlerden farklı olarak işlenmekte, Ömer, Dilek'i Seda ile aldattığı için filmde kötülük yapan insan

olarak gösterilmektedir. Fakat Ömer'in bu durumu, kötülüğün canavara mal edilmesinin bir örneğini de sunmaktadır. Ömer, Dilek'in yakın arkadaşı Seda ile ilişki yaşamaktadır. Dilek, filmin sonuna kadar bu durumu bilmez. Filmin son sekansında Harun, Dilek'e Ömer'in onu Seda ile aldattığını ve Seda'nın Ömer'i kendisine büyü ile bağladığını söyler. Yani, Ömer de aslında kötü bir insan değildir. Burada kötülük bir kere daha insanın dışına konumlandırılmıştır. Filmin son sekansında Faruk ve Belkıs'ın yaptığı büyü dolayısıyla Ömer cinnet geçirir ve önce Seda'yı boğarak öldürür. Sonra da kendi boğazını keserek intihar eder. Nihayetinde Ömer'i öldüren, insan-canavarların yaptıkları büyüler ve film süresince mücadele edilen cinlenme vakası iken, Seda'yı öldüren de Ömer değil, "cinlenen Ömer" olarak verilir.

Sonuç

Bu tez, *Dabbe: Bir Cin Vakası* (2012), *Dabbe: Cin Çarpması* (2013) ve *Dabbe: Zehr-i Cin* (2014) filmlerinin canavarı (cini) kadrajda görsel-aşırı biçimde sunduğunu ve bu sunum biçiminin film anlatılarındaki insan-canavarları gizlediğini iddia etmiştir. Üç filmin de, cinlenme görüntüleri ile insan-canavarları gizlediğini göstermek adına çalışmanın ikinci bölümünde, Dennis Giles (2004), Isabel Cristina Pinedo (1997) ve Cynthia Freeland'ın (2004) çalışmalarından hareketle korku sinemasındaki görsel aşırılık kavramı üzerinden kuramsal bir çerçeve çizilmiş ve aşırılığa dair çeşitli sınırlar gösterilmiştir.

Canavarın görünürlüğünü olayların merkezine yerleştirmek ve kamera, ses ve ışık gibi sinematik tekniklerle bu görünürlüğü sürekli göstermek anlamında kullanılan görsel aşırılık, korku duygusuna ve canavarın doğasına dair olan bilinmezliği yok etme tehlikesini içermektedir. Korkuyu canavar bedeninin sürekli teşhiri ile sunan, izleyici *tepki(si) için çekilmiş* filmler, korkunçluğu canavar bedeninin görüntüsüne indirgeyebilmekte ve bu durum da görsel-aşırı bir anlatıma sebep olabilmektedir. İncelenen *Dabbe* filmlerinde korkunçluk, cinlenmiş bedeninin sürekli ve sık sık kadrajda

gösterilmesi ile sağlanmaktadır. Bu filmlerde kamera, ses ve ışık gibi anlatım teknikleri, canavarı kadrajda giderek yoğun bir biçimde sunma amacıyla kullanılmaktadır.

Üçüncü ve dördüncü bölüm, seçilen filmlerdeki cinlenme görüntülerinin sunum biçiminin görsel aşırı bir yapı izlediğini, filmlerden verilen örnek sahnelerle açıklamaya odaklanmıştır. Üçüncü bölümde filmlerin olay örgüleri içerisinde insan ve canavar karakterlerin konumu incelenmiş, canavarın ve onun korkunçluğunun gösterilme biçimi ile canavarın insan karakterlere görünürlüğü analiz edilmiştir. Analizler üzerinden üç filmde de canavarın olaylara ve karakterlere göre öncelikli olduğu ve canavarın yani cinlenme görüntülerinin baskın biçimde film anlatılarına hakim olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Dördüncü bölümde ise seçilen filmlerin kamera, ses ve ışık kullanımı ile cini ve onun korkunçluğunu sürekli olarak kadrajda taşıması durumu incelenmiştir. Söz konusu filmlerdeki görsel aşırılığa sebep olan en önemli sinematik araç kameradır. Pek çok korku filminde kameranın bakışını, canavarın bakışı olarak konumlandıran sahneler, canavarın iğrenç görüntüsünü ekranda göstermeyerek, onun korkunçluğunu ve tehlikesini hissettirmek ve gerilim duygusunu arttırmak amacıyla kullanılmaktadır. Fakat incelenen *Dabbe* filmlerinde sahnelerin çoğunluğu canavarın bakış açısından sunuluyor olmakla birlikte, kadrajda da cinlenmiş bedenler gösterilmektedir. Filmlerde canavarın görüntüsünün olduğu sahnelere şeytani sesler de eklenerek canavarın iğrençliği ya da korkunçluğu devamlı vurgulanmakta, böylece film anlatıları görsel aşırılığı yoğun biçimde sunan bir yapı izlemektedir.

Ele alınan filmlerin son sekanslarında, film süresince cinin kurbanı olarak gösterilen insanların, cinlenen insanlara büyüleri yapan kişiler oldukları anlaşılmaktadır. Bu anlamıyla filmler insan-canavar hikâyeleridir ve cin, filmlerde, insanların kötülüğünü

saklayan bir araçtır. Filmlerin sonunda, cinlenen kişilerin insan-canavarların kurbanı olduklarının açığa çıkması gibi, bir diğer önemli nokta da, bu insan-canavarların da başka insanların kurbanları olduklarının anlaşılmasıdır. Üç filmdeki bu insan-canavarların görünmezliği, film boyunca anlatım teknikleri ile korkunçluğu cinlenmiş bedenin ekrandaki görsel-aşırı sunumu ile sağlanmakta ve anlatılar boyunca korkunçluk, benzer olandan (insandan) ziyade *öteki* olandan (cin) kaynaklanır görünmektedir. Girard'ın da belirttiği gibi cinlenme hikâyelerindeki canavar, *öteki* ile *benin* olduğu yerde kendini gösterir (2003: 233). *Ötekilik* ya da canavarlık hâkim düzenin sınırları dışında kalanları temsil eder. İncelenen filmlerde ötekinin “kötülüğü” sürekli olarak gösterilmekte ya da kötülük *ötekine* yıkılmakta ve insanın (*benin*) kötülüğü, *ötekinin* sürekli teşhiri ile maskelenmektedir. Bu durumun Türkiye'nin yakın dönemdeki siyasi yapısını yansıttığını söylemek bu noktada mümkün görünmekle birlikte, bu söylem ilerideki bir çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, ele alınan *Dabbe: Bir Cin Vakası*, *Dabbe: Cin Çarpması* ve *Dabbe: Zehr-i Cin* filmleri *öteki* ve *ben* ayrımını görselleştirerek, karşılıklı konumlamanın düzen içinde normal sayılmayanını canavarlaştırmakta, kötülüğün tüm vebalini canavara yükleyerek insanın kötülüğünü görünmez kılmakta, fakat nihayetinde de canavarlığın insana ait olduğunu açık etmektedir.

Kaynaklar

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. ve Vernet, M. 2004. *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press.

Beydili, C. 2004. *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap – Yayın.

Bordwell, D. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Bordwell, D. ve Thompson, K. 2011. *Film Sanatı*. E. Yılmaz ve E. S. Onat (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Box Office Türkiye. Erişim tarihi: Nisan 2016 <http://boxofficeturkiye.com/>

Buscombe, E. 2003. “The Idea of Genre in American Cinema.” *Film Genre Reader III* içinde (12-26) der. Grant, B. K. Austin: University of Texas Press.

Carroll, N. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of The Heart*. New York: Routledge.

Cevizci, A. 2012. *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Say Yayınları.

Cherry, B. 2014. *Korku*. M. Zorlukol (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Corbin, A., Courtine, J. J. Ve Vigarello, G. 2008. *Bedenin Tarihi 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. S. Özen (Çev.). İstanbul: YKY.

Danacı, F. 2015. “Onuncu Yılında Türk Korku Sineması.” *Ötekisinema.com*. Erişim tarihi: Nisan 2016
<http://www.otekisinema.com/onuncu-yilinda-turk-korku-sineması/>

Dickstein, M. 2004. “The Aesthetics of Fright.” *Planks of Reason* içinde (s. 50-62) der. Grant, B. K. ve Sharrett, C. Maryland: Scarecrow Press.

Diffrient, D. S. 2004. “A Film Is Being Beaten: Notes on the Shock Cut and the Material Violence of Horror.” *Horror Film: Creating and Marketing Fear* içinde (s.52-66) der. Hantke, S. Jackson: The University Press of Mississippi

Douglas, M. 2005. *Saflık ve Tehlike: Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*. E. Ayhan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Etimoloji Türkçe. Erişim Tarihi: Mart 2016.
<http://www.etimolojiturkce.com/kelime/metafizik>

- Freeland, C. 2004. "Horror and Art-Dread." *The Horror Film* içinde (s. 189-205) der. Prince, S. New Jersey: Rutgers University Press.
- Furby, J., ve Hines, C. 2012. *Fantastik*. S. Yavuz (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Giles, D. 2004. "Conditions of Pleasure in Horror Cinema." *Planks of Reason* içinde (s. 36-49) der. Grant, B. K. ve Sharrett, C. Maryland: Scarecrow Press.
- Girard, R. 2003. *Şiddet ve Kutsal*. N.Alpay (Çev.) Pusula Yayıncılık.
- Grant, B. K. 2007. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Paperback.
- Grant, B. K. 2010. "Screams on Screen: Paradigms of Horror." *Loading...* 4(6): 1-17.
- Hasan Karacadağ Kimdir. *Kimdirx.com*. Erişim tarihi: Nisan 2016
<http://www.kimdirx.com/hasan-karacadag-16181>
- Hills, M. 2005. *The Pleasures of Horror*. New York: Continuum.
- Jancovich, M. 2002. "Horror, The Film Reader: General Introduction." *Horror The Film Reader* içinde der. Jancovich, M. (1-19) London & New York: Routledge.
- Kawin, B. 2012. *Horror and The Horror Film*. New York: Anthem Press.
- Kızılcıca, M. 2015. "Türk Korku Sineması'na Genel Bir Bakış." *Ötekisinema.com*. Erişim tarihi Nisan 2016
<http://www.otekisinema.com/turk-korku-sinemasina-genel-bir-bakis/>
- King, Stephen. 1981 *Danse Macabre*. New York: Everest House.
- Koshi, H., Daewoong, K., Yoshito, K. 2013. "Discussion on Using Mockumentary Staging Techniques in the Creation of Frightening Imagery" *International Journal of Asia Digital Art&Design*.
- Lüleci, Y. 2009. *Türk Sineması ve Din*. İstanbul: Es Yayınları
- Neale, S. 2003. "Questions of Genre." *Film Genre Reader III* içinde (s. 160-184) der. Grant, B. K. Austin: University of Texas Press.
- Ndalianis, A. 2010. "Dark Rides, Hybrid Machines and the Horror Experience." *Horror Zone The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema* içinde (s. 11-26) der. Conrich, I. New York: I.B.Tauris
- Özkaracalar, K. 2012. "Horror Films in Turkish Cinema: To Use or Not to Use Local Motifs, That is Not *The Question*" *European Nightmares: Horror Cinema in Europe Since 1945* içinde (s. 249 - 260) der. Allmer, P., Brick, E. ve Huxley D. London & New York: Colombia University Press.

Özkaracalar, K.(Ed.) “Korku Yıllığı.” *Altyazı*. Mart 2015

Özön, N. 2000. *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Pinedo, I. C. 1997. *Recreational Terror: Women and the Peasures of Horror Film Viewing*. New York: State University of New York Press.

Schneider, S. J. 2004. “Toward an Aesthetics of Cinematic Horror.” *The Horror Film* içinde (s. 131-149) der. Prince, S. New Jersey: Rutgers University Press.

Solomon, R. C. 2004. *In Defense of Sentimentality*. New York: Oxford University Press.

Telotte, J. P. 2004. . “Faith and Idolatry in the Horror Film.” *Planks of Reason* içinde (s. 20-35) der. Grant, B. K. ve Sharrett, C. Maryland: Scarecrow Press.

TDK. Erişim tarihi: Ocak 2016

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56a613a815f043.02281346

Todorov, T. 2012. *Fantastik*. N. Öztokat (Çev.). İstanbul: Metis.

Tudor, A. 1989. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell.

Tudor, A. 2003. “Genre.” *Film Genre Reader III* içinde (s. 3-11) der. Grant, B. K. Austin: University of Texas Press.

Tudor, A. 2002. "Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre." *Horror The Film Reader* içinde der. Jancovich, M. (47-55) London & New York: Routledge

Vineyard, J. 2000. *Setting Up Your Shots-Great Camera Moves Every Filmmaker Should Know*. USA: Micheal Wiese Productions.

Westfahl, G. 2005. *Science Fiction Quotations: From the Inner Mind to the Outer Limits*. New Haven ve London: Yale University Press.

Williams, L. 2002. “Learning to scream.” *Horror, The Film Reader* içinde der. Jancovich, M. (s. 163-168) London & New York: Routledge

Williams, L. 2003. “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.” *Film Genre Reader III* içinde (s.141 – 159) der. Grant, B.K. Austin: University of Texas Press.

Zinoman, J. 2011. *Shock Value: How a Few Eccentric Outsiders Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror*. New York: The Penguin Press.