

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

TÜRK KORKU SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂRLIĞIN İNŞASI

Yüksek Lisans Tezi

Selin ÇELİK

Tez Danışmanı
Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Ankara – 2017

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

TÜRK KORKU SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂRLIĞIN İNŞASI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Tez Sınav Tarihi

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../200...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

.....

İmzası

.....

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
İDEOLOJİ VE SİNEMA	12
I. İDEOLOJİ.....	12
A. Toplumsal Pratik, Eleştiri ve İktidar: Eleştirel Bir Kavrayış Olarak İdeoloji	14
B. Hegemonya, Ortak Duyu ve Karşı Hegemonya.....	18
C. Bir Mücadele Alanı Olarak İdeoloji.....	22
II. SİNEMA, İDEOLOJİ VE TÜR İLİŞKİLERİ.....	26
A. İdeolojik İnşanın “Aynası” olarak Sinema ve Tür Filmleri	26
B. Sosyokültürel ve Politik Bağlamda Korku Türünün Önemi	32
C. Korku Türüne İdeolojik Yaklaşımlar	37
İKİNCİ BÖLÜM	
MUHAFAZAKÂRLIK VE 2000 SONRASI TÜRKİYE’DE MUHAFAZAKÂR İDEOLOJİ	46
I. MUHAFAZAKÂRLIK VE YENİ MUHAFAZAKÂRLIK	46
A. Muhafazakâr Düşünce ve Karşı-Devrimci An.....	48
B. Muhafazakâr Temalar	52
1. Gelenek ve Kutsal Otorite.....	53
2. İnsan Aklının Sınırlılığına Vurgu	54
3. Kusurlu İnsan Doğası ve Özgür Bireye Güvensizlik	55
4. Bir Cemaat Biçimi ve Kontrol Tekniği Olarak Din	56
5. Organik Toplum ve Yerleşik Değerler.....	57
C. Modern - Yeni Muhafazakârlık.....	59
II. 2000 SONRASI TÜRKİYE’DE MUHAFAZAKÂR İDEOLOJİ.....	63
A. Türk Muhafazakârlığına Genel Bir Bakış	63
B. Bir İslami / Yeni Muhafazakâr Parti Olarak AKP	69
C. Muhafazakârlaşma ve Dinselleştirme Ayrımında: 2000 Sonrası İslami Muhafazakâr İdeolojinin Belirleyici Nitelikleri.....	72
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
TÜRK KORKU SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂR VE MUHALİF İZLEKLER	75
I. UĞURSUZ KADINLARIN LANETİ: <i>BÜYÜ</i>	75
II. “AKLINI KAYBEDEN” BİLİM: <i>SEMUM</i>	86

III. BİAT ETTİREN SAĞDUYU: AZAZİL: DÜĞÜM	95
IV. DİNSEL İNANÇ VE ÖTEKİLEŞTİRME: ÜÇ HARFLİLER 2: HABLİS	102
V. BASTIRILANIN GERİ DÖNÜŞÜ: <i>SES</i>	108
SONUÇ	122
KAYNAKÇA	129
EK 1: Çalışmada İncelenen Filmlerin Künyeleri	138
ÖZET	140
ABSTRACT	140

GİRİŞ

“İnsanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir;
tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır.”

(Marx, 2011, s. 39)

“Elle tutulur bir analiz şu anlama gelir:

Bir bütün olarak toplumla bağıntı.”

(Lukacs’tan akt. Wayne, 2006, s.151)

Bu çalışma, Türkiye’de 2000’li yıllarda üretilen korku filmlerinde muhafazakâr ideolojinin inşasını eleştirel bir perspektiften ele almaktadır. Çalışmanın amacı, 2000’li yıllarda üretilen korku filmleri arasından seçilen örneklerdeki egemen/muhalif, hegemonik/karşı-hegemonik öğelerin inşasının, Türkiye’de 2000 sonrası muhafazakâr ideolojinin belirleyici nitelikleriyle nasıl bir etkileşim içerisinde olduğunu araştırmaktır. Böylece söz konusu dönemin ideolojik olarak özgül konumunun, aynı tarihsel dönemde ortaya çıkmış olan Türk korku sinemasına ne ölçüde yansıdığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Türk sinemasında 2000 sonrasında üretilen korku filmi örnekleriyle ilgili daha önce yapılmış eleştirel nitelikte çalışmalar mevcuttur. *The Return of The Repressed: The Representation of Women in Recent Turkish Horror Films* (Hande Yedidal, 2010), *Sinemada Korku ve Din: 2000 Sonrası Amerikan ve Türk Filmlerinde Cin Unsurunun Çözümlemesi (Eleştirel Kuram ve Göstergibilimsel Metodoloji Çerçevesinde)* (Gizem Şimşek, 2012) ve *Islamic Motifs in Turkish Horror Films* (Tuğba Görgülü, 2015) adlı tez çalışmaları, Türk korku filmlerini toplumsal ve politik bağlantılarını göz önüne alarak analiz etmeyi amaçlayan eleştirel

çalışmalardır. *The Return of The Repressed: The Representation of Women in Recent Turkish Horror Films* başlıklı çalışmada, 2004-2010 yılları arasında yapılmış *Semum* (2008), *Musallat* (2007), *Gomeda* (2007), *Araf* (2006), *Gen* (2006) ve *Büyü* (2004) filmlerindeki kadın temsillerine odaklanılmış, kadının canavar olarak temsil edilmesinin altında yatan nedenler psikanalitik teoriler yolu ile araştırılmış ve ataerkil toplumlarda bağımsız genç kadınların hem rakip hem de aile kurumuna tehdit olarak görüldüğü tespit edilmiştir. *Sinemada Korku ve Din: 2000 Sonrası Amerikan ve Türk Filmlerinde Cin Unsurunun Çözümlemesi (Eleştirel Kuram ve Göstergibilimsel Metodoloji Çerçevesinde)* başlıklı çalışmada, 2000 sonrası Türk Sineması'nda yükselişe geçen korku türünün ve aynı şekilde 2000 sonrası Hollywood'da üretilen korku filmlerinin cin imgesini yoğunlukla kullanması tespiti çıkış noktası yapılarak göstergibilim metodolojisi çerçevesinde iki ülke sinemasındaki cin unsuru karşılaştırmalı olarak incelenmiş, bu imgenin kullanımının her iki alanda da politik nedenlere bağlı olarak şekillendiği sonucuna ulaşılmıştır. *Islamic Motifs in Turkish Horror Films* başlıklı tez çalışmasında ise, 2000'li yıllardan sonra çekilen Türk korku filmlerinin İslami motiflere ağırlık verenleri örneklem olarak seçilmiş, modern Türk kimliğinin temelini oluşturan Doğu-Batı sentezinin, bu filmlere İslamiyet ve modernite çatışması olarak yansıdığı görülmüş ve filmlerin içerisindeki İslami motiflerin, bu sentezi oluşturmak için politik birer etken olarak kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bu tez çalışmasında ise, örneklem olarak seçilen korku filmleri, Türkiye'nin 2000 sonrası ideolojik ikliminin özgül konumuyla ilişkili bir bağlamda ele alınmıştır. Dolayısıyla bu özgül ideolojik konumun niteliklerinin açıklanmasına geniş ölçüde yer verilmiş, ideolojik analizi mümkün kılacak bir kuramsal dayanak oluşturabilmek

için Marksist gelenek çerçevesinde ideoloji tanımları çıkış noktası yapılmıştır. Çalışmanın önemi, araştırma nesnesi olarak ele alınan korku türündeki filmler vasıtasıyla 2000’li yıllar Türkiye’sinin ideolojik atmosferinin özgül konumuna dair yorumda bulunma çabasında yatmaktadır. 2000’li yıllardan itibaren, bir siyasal ideoloji olarak muhafazakârlığın egemen ideoloji içerisindeki ağırlığı önceki dönemlere kıyasla muazzam ölçülerde artmıştır. Aynı şekilde 2000’li yıllarla birlikte, popüler bir tür olan korku filmlerinin üretimi de önceki dönemlere kıyasla, bir “Türk Korku Sineması” olgusundan bahsetmeye imkân verecek ölçülerde çoğalmıştır. Siyasal ve ideolojik yapı ile kültürel üretim arasındaki bu koşutluk ilişkisi dikkate değerdir. Çalışmanın temel varsayımı, Türk korku sineması ürünlerinin 2000’li yılların ideolojik yapısının; muhafazakârlığın özgül niteliğinin izlerinin sürülebileceği alanlardan bir tanesi olarak ele alınabileceğidir.

Bu doğrultuda öncelikle, söz konusu Türk korku sinemasının niteliklerini belirlemeye yardımcı olmak açısından üretim temelli tarihsel bir sınıflandırma yapılarak, Türkiye’de korku filmi üretimini 2000’li yıllar öncesi ve sonrası şeklinde iki dönemde ele almak gereklidir. 2000’li yıllardan önce tek tek korku filmi örneklerine rastlanırken, 2000’li yıllarla birlikte korku, Türk sineması içerisinde istikrarlı bir tür haline gelmiş, bu tarihten itibaren üretim, dağıtım ve gösterim pazarına sahip ve “Türk korku sineması” olarak adlandırılabilir bir korku-gerilim mecrasının varlığından bahsedilmeye başlanmıştır.

Türkiye’de korku türüne dâhil edilebilecek filmlerin üretimi, 1940’ların sonu ve 1950’lerle birlikte başlar. Aydın Arakon’un yönetmenliğini yaptığı 1949 tarihli *Çılgık*, tam olarak başaramasa da, Türk sinemasında ürkütücü bir atmosfer kurmayı

hedefleyen ilk film olarak kabul edilir (Özgüç, 1990, s. 67). Filmin bir kopyasının mevcut olup olmadığı bilinmemekle birlikte, film hakkında bilgiye Ağâh Özgüç'ün yapım aşamasında derlediği düşünülen film künyesi ve tek cümlelik konu özeti sayesinde ulaşılmıştır (Özkaracalar, 2005, s. 75). Filmde, fırtınalı bir gecede sığındığı köşkte, dayısının miras meselesinden ötürü işkence yaptığı bir genç kızla tanışan doktorun öyküsünün anlatıldığı rivayet edilmektedir (Scognamillo, 1998, 125). Film, esrarengiz ve loş bir konakta geçen, daha çok atmosfere dayalı bir film olarak nitelendirilir (Scognamillo & Demirhan, 1999, s. 69).

Türk sinemasında ilk korku filmi denemesi olarak bahsedilen bir diğer yapım, Mehmet Muhtar'ın yönettiği 1953 tarihli *Drakula İstanbul'da* filmidir (Özgüç, 1990, s. 67). Ali Rıza Seyfi'nin, *Kazıklı Voyvoda* adlı romanı temel alınarak çekilmiştir ve Bela Lugosi'li ünlü *Dracula*'dan (1931) son derece farklı ve özgün bir uyarlamadır (Özkaracalar, 2007, s. 293-295). Çekildiği dönemde “ne korkunç olmuş, ne de gülünç...” (Özgüç, 1990, s. 68) denilerek eleştirilse de, görüntü yönetmeni Özen Sermet'in gölge ve ışığı başarılı bir biçimde kullanan özenli çalışması açısından önemli bir filmidir (Özkaracalar, 2007, s. 293-295). Bununla birlikte, o tarihe kadar Amerika'da ve Avrupa'da çevrilen vampir filmleriyle kıyaslandığında, bir 'ilkler' filmi olarak kendine özgü bir yeri vardır. Bu filmle birlikte, Drakula'nın ilk kez sivri dişlerini gösterdiği, Kont Drakula ile Kazıklı Voyvoda arasındaki bağlantının ilk kez açıkça vurgulandığı ve bir vampir filminin ilk kez erotik sahneler sergilediği belirtilmektedir (Scognomillo & Demirhan, 1999, s. 74).

Öte yandan, Nevzat Pesen'in yönettiği 1963 tarihli *Kötü Tohum*, psikolojik gerilim alt türüne dâhil edilebilecek bir korku filmi olarak değerlendirilebilir.

William March'ın *The Bad Seed* adlı romanından uyarlanan 1956 tarihli *Canavar Tohumu* (*The Bad Seed*, Mervyn LeRoy) adlı filmin yeniden çevrimidir. Filmde, Yeşilçam'ın alışlagelmiş masumiyeti temsil eden çocuk tiplemesinin dışına çıkmış ve ilk kez şeytani çocuk teması işlenmiştir. Bir çocuğun karanlık ve tekinsiz yanına odaklanarak başarılı bir korku-gerilim atmosferi kurması bakımından önemli bir filmidir.

1974 yılına gelindiğinde, William Friedkin'in bir yıl önce oldukça ses getirmiş olan filmi *The Exorcist* (1973), Metin Erksan tarafından *Şeytan* ismiyle yeniden çevrilir. Orijinal senaryonun neredeyse birebir olarak kullanılması, Hristiyanlığa dair imgelerin de birebir olarak İslami imgelere ve kodlara dönüştürülmeye çalışılması işlemi filmi kimliksizleştirmiş ve filmin tutarsız, tuhaf bir Türk-İslam-Batı sentezi olarak ortaya çıkması Yeşilçam'ın kendine has popüler metin üretme tarzıyla ilgili bir durum olarak yorumlanmıştır (Arslan, 1999, s. 51).

Kutluğ Ataman'ın yönettiği ilk uzun film olan 1993 tarihli *Karanlık Sular*, korku türü kapsamında değerlendirilebilecek bir diğer film olarak karşımıza çıkar. *Karanlık Sular*, ulusal ve uluslararası festivallerde ve gösterime girdiği ülkelerde eleştirmenler tarafından övgüler alsa da, ülkemizde dağıtım ve tanıtım sorunları yüzünden çok az izleyiciye ulaşabilmiştir (Özkaracalar, 2007, s. 297). Filmde, İstanbul'da var olan eski ve yerel kültürler ile yeni ve yabancı kültürler arasındaki ilişkiler, çatışmalar ve gerilimler metaforik niteliklerle sarmalanmış ve iç içe geçmiş öyküler eşliğinde anlatılır (Özkaracalar, 2007, s. 296-297).

2000'li yıllar öncesi dönemde çekilmiş Türk korku filmlerine örnek olarak, kısaca değinilen bu filmler dışında ayrıca *Ölüm Saati* (Orhan Erçin, 1954) ve *Ölüler*

Konuşmaz ki (Yavuz Yalınkılıç, 1970) adlı filmlerden bahsedilebilir. *Ölüm Saati*'nde, bir akşam dükkânına gelen bir falcıdan öleceğini öğrenen ve akabinde kendisine ve ailesine yöneltilmiş tehdit mektupları almaya başlayan bir adamın öyküsü anlatılır. Birçok eksiğine ve kusuruna rağmen, akıcı anlatımı, ışık ve gölge oyunlarına başvurarak gerilimi yükselten atmosferi, ilginç bir konuya ve ilginç bir sona sahip olmasıyla dikkate değer bir film olarak nitelendirilir (Sekmeç, 2004, s. 23-24). Misafirhane olarak hizmet veren ve bulunduğu kasabada tekensiz olarak anılan bir malikânenin, her ayın 15'inde bir hortlak tarafından ziyaret edilmesini konu alan *Ölüler Konuşmaz ki* ise ilk zombi filmi olarak gösterilmektedir. Film, pek çok zaafına rağmen, duvar aynalarının kullanımı, hikâyenin gelişimindeki bazı boşlukların dönemine göre filme ayıksı bir hava katması ve *Nosferatu*'nun¹ (F. W. Murnau, 1922) bazı sahnelerini anımsatan çekimlerin varlığı gibi yönleri de sahip olduğu için yeniden keşfedilmesi gereken bir film olarak gösterilmektedir (Konuralp, 2002, s. 1).

Bahsedilen bu yedi filmin ardından, Türk sinemasında korku filmlerine dair üretimlere 2000'li yıllara gelinceye kadar rastlanmamıştır. 2004 yılında ise, Yağmur ve Durul Taylan'ın Doğu Yücel'in *Hayalet Kitap* adlı romanından uyarlayarak çektiği *Okul* filmi gösterime girer. *Okul* vasatın çok altında kalan bir korku filmi olarak olumlu eleştiriler almasa da, gişede yapımcıların öngörmediği, beklenmedik bir ticari başarı yakalayıp korku filmlerine yönelik ilginin artmasının ve diğer korku projelerinin de hızla hayata geçirilmesinin önünü açar (Kızılcıca, 2014, s. 17). Akabinde gelen *Büyü* (Orhan Oğuz, 2004) ise, yönü metafizik kanadına çeviren

¹ Özgün adı *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu Bir Dehşet Senfonisi) olan Alman yapımı bu korku filmi, korku sinemasının klasikleri arasında yer alır ve Alman dışavurumculuğunun başyapıtlarından biri olarak gösterilir.

yapım olarak 2000 sonrası Türk korku filmlerine hâkim olan doğüstü mefhumunun altını çizer (Yürür, 2014, s. 29). En nihayetinde, bugün Türk korku sineması söz konusu olduğunda gösterilecek ilk isimlerden biri olan Hasan Karacadağ'ın *Dabbe* (2006) adlı filmi, "İslami korku filmleri" olarak anılan sinemasal yaklaşımın öncüsü olur (Yürür, 2014, s. 29).

Nitekim Türkiye'de 2004'ten 2014 yılına kadar toplam 37 korku filmi gösterime girmiştir. Bu tabloya 2015 yılında 22, 2016 yılında ise 28 korku filmi daha eklenir². 2000 sonrası oluşan Türk korku sinemasının genel özelliklerine baktığımızda, cin ya da şeytanı merkeze alan, İslami motiflere ağırlık veren ve dinsel içerikli korku filmlerinin çoğunlukta olduğu görülmektedir. Nitekim 2004-2014 arası gösterime giren 37 filmde 21 tanesi, 2015 yılında gösterime giren 23 filmde 17 tanesi ve 2016 yılında gösterime giren 28 filmde 17 tanesi dinsel motifler taşıyan filmler olmuştur. Cin, cin çarpması ve büyü gibi konuları merkeze almaları, Kuran-ı Kerim ve ayetleri referans olarak kullanmaları, kırsal mekânları tercih etmeleri ve buluntu film³ formatına sıklıkla başvurmaları bu filmlerin ortak yönleri olarak gösterilebilir.

2000'li yılların korku filmlerinde muhafazakâr ideoloji ve muhafazakâr ideoloji içerisindeki İslami öğeler, din-inanç-bilim karşıtlığı, insan doğasının kötücüllüğü, teknoloji düşmanlığı gibi izlekler doğrultusunda, örtük veya didaktik

² Sayısal verilere <http://www.otekisinema.com> kaynağından ulaşılmıştır.

³ "Buluntu film", İngilizce *Found Footage* teriminden Türkçeleştirilmiştir. *Found Footage* filmleri, filme alınmış, kaybolmuş ve sonradan bulunarak izleyiciye sunulmuş gerçek (kurgu olmayan) olayları yansıtmış gibi görünecek ve bu hissi verecek şekilde tasarlanmış uzun metrajlı veya kısa metrajlı filmler ya da internet dizileri olabilir. Bir filmin "buluntu film" olarak değerlendirilmesi için görüntünün alınmasında kullanılan tüm kameraların kaynaklarının filmde bilinir/görünür olması gerekmektedir. Başka bir deyişle, filmde tüm kameralar etkin sahne malzemeleri olarak kullanılmalıdır (<http://foundfootagecritic.com/found-footage-film-genre/>).

biçimlerde anlatıya eklenemediği gibi, bu filmlerin “azımsanamayacak bir bölümünde ise İslamcılığın en net tezahürleri görülmekte”, muhafazakâr ideoloji içerisindeki İslami öğelerin “belirgin bir İslamcı mesaj kaygısı” doğrultusunda kullanıldığı söylenebilmektedir (Özkaracalar, 2016). Nitekim Kaya Özkaracalar’ın da (2016) vurguladığı gibi, Türkiye’de bir sinemacının, “doğüstü öğeler içeren bir korku filmi çekmeye giriştiğinde cin ve benzeri unsurlara yer vermeyi tercih etmesinde muhakkak siyasal İslamcı bir ajanda ile hareket ediyor olması gerekmez”. Önemli olan bu unsurların nasıl bir anlatı bağlamında kullanıldığıdır.

2000’li yılların korku filmlerinde ortaya çıkan özgün durum ise, filmlerin yalnızca İslami motiflere yer vermeleri, hatta İslami söylemlere vurgu yapmaları değil, “inançsız” bireyleri eleştiren anlatılara sahip olmaları ve İslami söylemleri, İslami motife yer veren bir korku filminin anlatısının gerektirdiğinin çok daha ötesinde vurgulamalarıdır. Bu bağlamda, İslami korku filmlerinin mevcut İslamcı hegemonya inşa süreçleri ile nasıl ve ne düzeyde eklenmelerini incelemek için, özellikle, korku filmi üretiminin bir önceki yıla göre bir misli arttığı 2015 yılının İslami korku filmleri geniş bir örneklem sunar (Özkaracalar, 2016). Bununla beraber, 2000’li yıllarda Türk korku sineması içerisindeki İslami korku filmlerinin (cin alt türü olarak da kavramsallaştırabilir) İslamcı hegemonya süreçlerinin inşasına eklenmediği ileri sürülebileceği gibi, bu dönemde ideolojik niteliği muhalif yönde olan filmlere de rastlanmaktadır.

Yukarıda öne sürülen argümanlardan hareketle, korku filmlerinin tarihin belli bir momentinde hegemonik/baskın hale gelen ideolojiyi destekleyen ve yıkan izlekler taşıyabilme potansiyelini araştırmak üzere, 2000 sonrası Türk korku filmleri

içerisinden, muhafazakâr temaları en iyi şekilde yansıttığı düşünölen *Büyü* (Orhan Oğuz, 2004), *Semum* (Hasan Karacadağ, 2008), *Ses* (Ümit Ünal, 2010), *Azazel: Düğüm* (Özgür Bakar, 2014) ve *Üç Harfliler 2: Hablis* (Murat Toktamışoğlu, 2015) adlı filmler seçilmiştir. Filmler seçilirken, çalışmanın sınırlılıkları doğrultusunda, yıllara göre eşit bir dağılım gözetilmeye çalışılmış ve farklı yönetmenlere yer verilmiştir. Seçilen bu filmler, araştırmanın odağını ve amacını daha iyi tanımlamak için aşğıdaki araştırma soruları doğrultusunda incelenecektir:

a) Toplumsal/maddi pratik, iktidar ve tahakküm kavramları çerçevesinde, ideoloji ve hegemonya nasıl tanımlanabilir?

b) Muhafazakâr ideoloji nedir? 2000’li yıllarda Türkiye’de egemen ideoloji içerisinde ağırlığı muazzam ölçülerde hissedilen muhafazakârlığın, genel olarak modern muhafazakârlıkla ve özel olarak Türk muhafazakârlığıyla benzeşen ve ayrışan yönleri nelerdir?

c) Sinema ve özel olarak tür filmleri ile siyasi ideolojinin kültürel alandaki inşası arasında tarihsel bir ilişki kurulabilir mi?

d) Özellikle 2000’li yıllarla birlikte Türk sinemasında yükselişe geçen popüler bir tür olarak korku filmlerinde, muhafazakâr ve dinsel izleklere (din-inanç-bilim karşıtlığı, insan doğasına kötücüllük atfetme, aklın sınırlılığı ve özgür bireye güvensizlik, teknoloji düşmanlığı, dinî inançları olmayanların ötekileştirilmesi, vb.) sıklıkla rastlanır mı?

e) Türkiye’de muhafazakâr ideolojinin 2000’li yıllarla birlikte aldığı özgül konumun niteliği, aynı dönemde üretilen korku türündeki filmler arasından seçilen örnekler üzerinden okunabilir mi?

f) 2000’li yıllarda üretilen korku türündeki filmler arasından seçilen örneklerde, muhafazakârlaşmaya/dinselleştirmeye dönük ideolojik hegemonya süreçleri ne yönde inşa edilmiştir?

Yukarıda formüle edilen sorulara yanıt aramak üzere tezin ilk bölümünde, eleştirel Marksist bir perspektif doğrultusunda ideoloji ve sinema ilişkisine odaklanılacaktır. Nitekim kültürel ürünlerin/metinlerin araştırma nesnesi olduğu ideolojik düzeyde yapılan bir araştırma Marksist bir yaklaşımı, eleştirel ve radikal olarak tanımlanan bir bakış açısını benimser. Marksist gelenekte, toplumun hiçbir boyutunun, toplumsal ve tarihsel bağlamından soyutlanarak anlaşılamayacağı temel bir inançtır. Bu düzeyde yapılan çalışmalar, değerler, çıkarlar ve iktidar sorularından kaçınmazlar. Bu bakış açısı daha alt düzeylerdeki çalışmalar için genel bir bağlam sağlamaktadır (Shoemaker & Reese, 2014, s.99). Dolayısıyla öncelikle düşünce/anlam üretiminin, toplumsal iktidar, toplumsal pratik ve tahakkümle ilişkisini vurgulayan eleştirel/negatif bir ideoloji tanımı ile hegemonya kavramı temelinde karşıt ideolojik etkinliklere ve bir mücadele alanına işaret eden pozitif/nötr bir ideoloji tanımı ele alınacaktır. Bu bağlamda metinlerin “iktidar ve tahakküm yapılarını üretecek ya da dönüştürecek şekilde somut insanların günlük yaşamında üretilme, bu yaşama eklenme ve işlev görme” (Sholle, 2005, s. 259) potansiyelinin üzerinde durulacak; sinema ve ideoloji ilişkisini inceleyen yaklaşımlara yer

verilecek, tür filmleri ve korku filmlerinin sosyokültürel önemi ile ideolojik bağlantıları ele alınacaktır.

İkinci bölümde, bir siyasi ideoloji olarak muhafazakârlığın ve yeni muhafazakârlığın ne olduğu, hangi değerleri esas aldığı ve hangi temaları kullandığı ortaya konulacaktır. Bu doğrultuda Türk korku sineması olgusunun ortaya çıktığı ve 2000’li yılların başlangıcından günümüze dek devam eden süreçte muhafazakâr ideolojinin niteliğinin ne olduğu tartışılacaktır. Bunun için öncelikle, Cumhuriyet Dönemi’nden itibaren Türkiye’de muhafazakâr ideolojinin geçirdiği süreçler ana hatlarıyla ele alınacak, 2000 sonrası döneminin kendinden önce gelen bu süreçle hangi noktalarda bütünleştiği ve hangi noktalarda farklılaştığı üzerinde durulacaktır. Üçüncü bölümde ise, yukarıda adı geçen filmler, ilk iki bölümde ele alınan kavramsal çerçeve doğrultusunda incelenecektir. Filmlerin, bahsedilen dönemdeki muhafazakâr ideolojiyi ne ölçüde yansıttıkları ve/veya destekleyen ve yıkan izlekleri ne yönde inşa ettikleri gösterilmeye çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İDEOLOJİ VE SİNEMA

I. İDEOLOJİ

İdeoloji, Aydınlanma Çağı'nın kültürel ve felsefi ortamı içerisinde ortaya çıkan ve iki yüzyıllık bir geçmişe sahip genç bir terimdir. Demokrasi ideallerinin yaygınlaşması ve kitle hareketlerinin siyasete girmesi gibi Sanayi Devrimi'ne eşlik eden toplumsal, siyasal ve düşünsel alt üst oluşların bir ürünü olarak doğar (McLellan, 2012, s. 2). En temel fikirlerimizin dayanaklarını ve geçerliliğini sorgular, bu nedenle tanımı ve kullanımını gereği bütün sosyal bilimlerin en kaygan ve tartışmalı kavramı olarak nitelendirilir (McLellan, 2012, s. 1).

John B. Thompson, *Studies in the Theory of Ideology* (1984) adlı kitabında, bir terim olarak ideolojinin, temelde iki ayrı anlamda kullanıldığını vurgular. Bunlardan bir tanesi tamamen betimleyici bir kullanımdır: Sosyal eylemler veya politik projelerle ilgili olarak düşünce sistemlerine, inanç sistemlerine veya sembolik pratiklere işaret eder. Bu ideolojinin nötr/pozitif kavramsallaştırması olarak adlandırılabilir. Diğerinde ise, ideoloji esasen asimetrik güç ilişkilerinin, yani tahakkümün sürdürülmesiyle ilişkilendirilir. Bu türden kullanımlar ideolojinin eleştirel/negatif kavramsallaştırmasını ifade eder (Thompson, 1984, s. 4).

Benzer bir yolu izleyen Terry Eagleton da, *İdeoloji (Ideology An Introduction, 1991)* adlı yapıtında, ideoloji teriminin kullanışlı ancak birbiriyle bağdaşmaz birçok anlamı olmasından yola çıkıp bu anlam zenginliğini tek ve kapsayıcı bir tanıma

sıkıştırmanın yararsızlığını vurgular (Eagleton, 2011, s. 17). Eagleton'a göre, "ideoloji kelimesi farklı kavramsal liflerle bir doku halinde örülmüş bir *metindir*; farklı tarihlerle yoğrulmuştur ve belki de bu her bir tarihsel kolda, neyin değerli, neyin işe yaramaz olduğuna karar vermek, bütün bunları zorla bir Büyük Global Kuram altında birleştirmeye çalışmaktan önemlidir" (2011, s. 17). Bu noktadan hareketle Eagleton, kullanımla ilgili tüm literatürü inceleyerek ideoloji tanımlarından iki ana gelenek çıkarır. İlki, doğru ve yanlış bilme fikriyle, yanılısma ve çarpıtma anlamında ideolojiye epistemolojik yaklaşım; ikincisi ise fikirlerin toplumsal işleviyle ilgilenen sosyolojik yaklaşımdır:

"Kabaca belirtecek olursak, Hegel ve Marx'tan George Lukacs ve bazı geç dönem Marksist düşünörlere kadar uzanan bir temel kol, büyük ölçüde doğru ve yanlış bilme fikriyle, yanılısma, çarpıtma ve mistifikasyon anlamında ideoloji ile meşgul olmuştur; buna karşın epistemolojik olmaktan çok sosyolojik bir eğilim gösteren bir başka düşünce geleneği ise ağırlıklı olarak, fikirlerin gerçekliği ve gerçek dışılığından çok toplumsal yaşamdaki işlevleri ile ilgilenmiştir. Marksist mirasa sahip çıkanlar bu iki düşünce akımından da yararlanmışlardır" (2011, s. 19).

Bu doğrultuda öncelikle, ideolojiyi, toplumsal yaşamdaki düşünceler, inançlar, değerler ve anlamlar üreten genel maddi süreç olarak en genel biçimde tanımlayabiliriz. Siyasi ve epistemolojik olarak yansız görünen ve "kültür" terimine yakın olan böyle bir tanım, "düşüncenin toplumsal belirlenimi üstünde durur, bu yüzden de idealizme karşı değerli bir panzehir sağlar; ancak kullanışsız olacak denli geniş ve siyasi çatışmalar konusunda kuşku uyandıracak ölçüde sessizdir" (Eagleton, 2011, s. 52-53). Her tür toplumsal düşünce ve anlamın (kültür alanının işaret ettiği gibi) ideoloji olarak adlandırılmasını engellemek için, "ideolojinin daha çok farklı toplumsal anlam ve değerlerin çatıştığı alanda oluşan toplumsal düşünce olarak tanımlanması" yoluna gidilebilir (Sancar, 2014, s. 8).

Öte yandan *toplumsal çatışmalar* alanındaki farklı bilinç formlarına yapılan bu vurguyla birlikte, hangi toplumsal çatışmaların ideolojiyle ilişkilendirilebileceği ve toplumsal çatışma söz konusu olduğunda devreye giren *toplumsal iktidar* kavramıyla ideoloji kavramının nasıl bir ilişkisi olduğu soruları gündeme gelmektedir (Sancar, 2014, s. 8-9). Bu bağlamda “ideoloji, toplumsal iktidar ilişkileri sayesinde oluşan ve kendisi de bu iktidar ilişkilerinin oluşum dolayımı olan toplumsal düşünce ve anlamlar” (Sancar, 2014, s. 9) olarak tanımlanabilir.

A. Toplumsal Pratik, Eleştiri ve İktidar: Eleştirel Bir Kavrayış Olarak İdeoloji

Düşüncenin oluşum temellerini maddi/toplumsal pratik içinde aramak tezi Marx’ındır ve bu tezle birlikte idealist felsefeden devrimci bir kopuş gerçekleştirilmiş olur. “Marx’ın ideoloji kuramına katkısı, düşünce ve bilincin oluşumuyla ilgili tartışmaları insan psikolojisi üzerindeki tartışmalardan toplumsal gelişmenin dinamiklerine kaydırmasıdır” (Dant’tan aktaran Sancar, 2014, s. 11). Ona göre insan bilinci ve düşüncenin oluşum temelleri insanın toplumsal pratiğinden, maddi yaşam süreçlerinden bağımsız olarak ele alınamaz. “Marx’ın toplumsal bilincin bir tarzı olarak ideoloji ile ilgili yürüttüğü tartışmaların önemli bir kısmı, onun idealist ve materyalist felsefi yaklaşımlar arasında çizmeye çalıştığı sınır çabalarından kaynaklanır” (Sancar, 2014, s. 12).

Materyalist tarih anlayışının ilk kez derli toplu bir biçimde ortaya konulduğu eser *Alman İdeolojisi*’dir (*Die Deutsche Ideologie*, 1845). *Alman İdeolojisi* her şeyden önce bir tarih tezidir ve özetle maddi varoluşun düşünceden, toplumsal varlığın bilinçten önce gelmekte olduğunu savunur (Yurtsever, 2013, s. 63). Marx,

Friedrich Engels’le birlikte yazdığı *Alman İdeolojisi*’nde ilk defa, önceden kullandığı tersyüz etme kavramını⁴ ideoloji olarak dile getirir (Atılğan, 2001, s. 18).

Marx ve Engels’e göre Genç Hegelciler, tasavvurları, düşünceleri ve kavramları, yani özerk bir varlık atfettikleri bilincin tüm ürünlerini (eski Hegelcilerin bunları insanın ve toplumun gerçek bağları olarak nitelendirmeleri gibi) insanın gerçek prangaları olarak görürler ve bu nedenle sadece bilincin bu yanılsamalarına karşı mücadele etmek durumunda kalırlar. İnsanların yaptığı her şeyin kendi sınırları, prangaları ve kendi bilinçlerinin ürünü olduğu kurgusundan hareketle Genç Hegelciler, insanların, bu kendi yarattıkları yanlış fikirlerin boyunduruğundan kurtulmak için daha insani, eleştirel veya bencil bir bilinç biçimi edinmelerini ahlaki bir postulat olarak öne sürerler (Marx&Engels, 2013, s. 29):

Bilincin değiştirilmesi doğrultusundaki bu talep, mevcut olanın farklı bir biçimde yorumlanması, yani farklı bir yorum aracılığıyla benimsenmesi talebine karşılık gelir. Genç Hegelci ideologlar sözüm ona “dünyayı sarsan” söylemlerine rağmen, en koyu muhafazakârlardır. İçlerinden en yenileri, yalnızca “söylemlere” karşı mücadele ettiklerini öne sürmekle, faaliyetlerini isabetle tanımlayan ifadeyi bulmuşlardır. Yalnız, bu söylemlerin karşısına yine söylemler koymaktan öte bir şey yapmadıklarını ve (...) sadece söylemlerle mücadele etmekle gerçekten mevcut olan dünyaya karşı kesinlikle mücadele etmiş olmadıklarını unutuyorlar (Marx&Engels, 2013, s. 29).

İdeologlar tanımını ilk kez bu filozoflar için kullanılmış ve Marx, bu filozofların hiçbirinin felsefe ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi; eleştiri ve kendi maddi çevreleri arasındaki ilişkiyi sorgulamayı akıl edemediğini vurgulamıştır (Marx&Engels, 2013,

⁴Marx, Hegel’in modern toplumu ve insanı anlamak için, modern devletin oluşumunun ve yapısının kavranması gerektiğine yönelik görüşüne itiraz ederek, Hegel’in “tersyüz etme” kavramını, onun bu yaklaşım biçimini tanımlamak için kullanır. Tersyüz etme, Hegel açısından öznel olanın nesnelleşmesi veya nesnel olanın öznelleşmesidir. Hegel’in devletten hareket ettiğini ve insanı devletin bir öznelleşmesi olarak tasarladığını belirten Marx’a göre devleti anlamak için insandan hareket edilmelidir; çünkü devlet insanın nesnelleşmesidir. Devleti açıklamak ancak toplumsal gerçekliğe bakarak mümkün olabilir (Atılğan, 2001, s. 16; 2015, s. 289).

s. 29). *Alman İdeolojisi*'nde, fikirlerin, tasavvurların ve bilincin üretiminin, insanların maddi etkinlikleriyle, aralarındaki maddi temaslarla, yani gerçek hayatın diliyle doğrudan bağlantılı olduğu öne sürülür (Marx&Engels, 2013, s. 34). “Bilinç, asla bilinçli varlıktan başka bir şey olamaz; insanların varlığı da onların gerçek yaşam süreçleridir” ve “eğer bütün ideolojilerde, insanlar ve onların ilişkileri bir *camera obscura*'daki gibi baş aşağı duruyor görünüyorsa, bu olgu da, tıpkı nesnelere gözün ağ tabakası üzerinde ters çevrilmesinin onların doğrudan fiziksel yaşam süreçlerinden ileri gelmesi gibi, insanların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir” (Marx&Engels, 2013, s. 34-35).

Böyle bir yaklaşım, gökyüzünden yeryüzüne inen bir felsefenin, eleştirinin tam tersine, yeryüzünden gökyüzüne çıkmayı vurgulaması bakımından önemlidir. Etten ve kemikten insanlara ulaşabilmek için, ne bu insanların söylediklerinden, kavradıklarından ya da hayal ettiklerinden ne de kavranan, anlatılan ya da hayal edilen biçimiyle insandan yola çıkılır. Tam tersine, insanların yaşam sürecinin ideolojik yankı ve yansımaları gerçek ve etkin insanın kendi maddi yaşam süreçleri temelinde ortaya konur. Marx'a göre, ahlak, din, metafizik ve ideolojinin diğer bütün çeşitleri ile bunlara karşılık gelen bilinç biçimleri artık bağımsız görünümünü yitirmişlerdir (Marx, 2013, s. 35). Dolayısıyla “bu yaklaşım tarzının öncülleri insanlardır; ama herhangi bir düşsel yalıtılmışlık içindeki değişmez insanlar değil, belirli koşullar altındaki gerçek, ampirik olarak kanıtlanabilir gelişim süreçleri içindeki insanlardır. (...) Bu aktif yaşam süreci tanımlanır tanımlanmaz, tarih, (...) idealistlerde olduğu gibi düşsel nesnelere düşsel bir faaliyeti olmaktan çıkar” (Marx, 2013, s. 35). “Eleştirinin Marx'taki anlamı da işte budur: Tersyüz olmuş insan bilincinin değil, insan bilincini tersyüz eden maddi koşulların çelişkilerinin

dönüştürülmek üzere açıklanıp eleştirilmesi” (Atılgan, 2001, s. 18). Böylece “gökyüzünün eleştirisi yeryüzünün eleştirisine, dinin eleştirisi hukukun eleştirisine, tanrıbilimin eleştirisi de siyasetin eleştirisine dönüşür” (Marx, 2009, s. 193).

Öte yandan, buradan üç sonuç çıkar: Birincisi, ideolojinin olumsuz bir anlam taşımasıdır; çünkü ideoloji gerçekliği çarpıtır. İkincisi, bütün fikirlerin ideolojik olmadığı; ancak gerçekliği çarpıtın fikirlerin ideolojik olduğudur. Üçüncüsü ise ideolojinin olumsuzluğunun ve gerçeği çarpıtma işlevinin, insanların kavrayışlarını, imgelerini ve söylediklerini çıkış noktası olarak almasından kaynaklandığıdır. Ancak sadece, bilinç biçimleri yerine maddi gerçeklikten hareket edildiği zaman, yanlış ya da çarpık fikirlerin ve dogmaların toplumsal çelişkilerin bir sonucu olduğunun farkına varılabilir. Yanılsama, insan beyninde kendiliğinden doğan bir şey değil, toplumsal ilişkilerden kaynaklanan bir durumdur ve ideologların tüm metodolojilerini şeylerin baş aşağı çevrilmiş hali üzerine kurmaları gibi, ideolojik çarpıtmalar da çelişkileri gizleyip yeniden ürettikleri için kural olarak hâkim sınıflara hizmet ederler (Atılgan, 2015, s. 290):

Egemen sınıfın düşünceleri, her çağda egemen düşüncelerdir: Yani toplumun *maddi* egemen gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen fikri güçtür. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, bu sayede aynı zamanda zihinsel üretim araçlarının da üzerinde denetim kurar; böylelikle zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşüncelerini de genel olarak kendine tabi kılar. Egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin fikrî ifadesinden, düşünceler halinde kavranan egemen maddi ilişkilerden, yani o bir sınıfı egemen sınıf yapan ilişkilerden başka bir şey değildir; yani, onun egemenliğinin düşünceleridir (Marx&Engels, 2013, s. 52).

Sonuç itibariyle, ideolojik düşünceyi diğer düşüncelerden ayırarak, sadece egemen maddi ilişkilerin devamını mümkün kılan fikirleri ideolojik olarak nitelendirmesi Marx’ın kuramsal mirasının bir diğer önemli yönünü oluşturur. Daha

önce de bahsedilen ve ideolojinin negatif/eleştirel tanımı olarak adlandırılan bu nitelik, toplumda var olan iktidar ilişkilerinin analizini mümkün kılar (Sancar, 2014, s. 26). Dolayısıyla “Marx’ın en önemli kuramsal mirası, ideoloji çözümlenmeleri ile iktidar çözümlenmelerinin aynı anda yapılması gereğine dikkat çeker” (Sancar, 2014, s. 23). En nihayetinde, bir bakıma, “ideoloji üzerine çalışmak, (...) anlamın ve (veya anlamlandırmanın) tahakküm ilişkilerini sürdürmeye hizmet ettiği durumlar üzerine çalışmaktır” (Thompson, 1984, s. 4).

B. Hegemonya, Ortak Duyu ve Karşı Hegemonya

Marksist gelenek içinde geliştirilen nötr/pozitif bir ideoloji kavramsallaştırması da, egemenlik kurmaya çalışan siyasal söylemlerin oluşum, gelişim ve gerileme süreçlerini inceleyerek toplumsal ilişkinin açıklanıp eleştirilmesinin farklı yollarını sunar (Atılğan, 2001, s. 33). Bu bağlamda ideolojiye Marx’ın takipçilerince verilen anlamlardan biri “ ideolojinin insanların gündelik pratiklerine, eylemlerine ve yönelimlerine esin veren ve bu açıdan toplumun en geniş kesimlerine nüfuz etmiş hâkim fikirler olduğunu” ima etmektedir. İdeolojiye bu anlamı kazandıran İtalyan Marksist düşünür Antonio Gramsci’ye göre, “sanatta, hukukta, ekonomik etkinlikte, bireysel ve kolektif yaşamın bütün tezahürlerinde kendini örtük biçimde açığa vuran bir dünya tasarruvu” olarak ideolojiden söz edilebilir (Atılğan, 2015, s. 292). Gramsci’nin ideolojiye yaklaşımında anahtar kavram hegemonyadır. Hegemonya, “toplumsal sınıflar ya da gruplar arasındaki, kendiliğinden rızaya dayalı ideolojik üstünlük, denetim ve yönlendirme ilişkilerini anlatır” (Yetiş, 2015, s. 87).

Gramsci iktidar ilişkilerinin açıklanmasında, ideoloji kavramının ve sivil toplum-siyasal toplum ilişkisinin yeniden incelenmesinin gerekliliği üzerinde durur. Sivil

toplum, hegemonyanın kurulduğu özel örgütlenmeler alanıdır; bir toplumun ürettiği tüm zihinsel ürünleri, değerleri, sembolleri, dini, felsefeyi, sanatsal ve kültürel pratikleri kapsar (Örs, 2014, s. 21; Yetiş, 2015, s. 91). Öte taraftan, politik toplum ya da devlet ise zorlama ve baskı işlevinin uygulandığı yönetim alanına işaret eder (Yetiş, 2015, s. 91). Sivil toplum ve devlet (siyasal alan, politik toplum) arasındaki özel ilişki, devletin sadece kaba saba bir baskı aracı olmadığı, toplumu ikna etmede fiziksel güçten çok daha fazlasına başvurarak egemenliğini sürdürebileceği noktasında açığa çıkmaktadır. Çünkü sadece zora ve baskıya dayanan bir iktidar, meşruiyetten yoksun, otoritesiz ve kısa ömürlü bir iktidar olacaktır (Örs, 2014, s. 21).

Egemenlik pratiklerinin kabul edilebilir ve doğal bulunmasının temelinde ise, sivil toplumun ortak olarak paylaştığı dünya görüşü yer alır. Devletin gücü de işte bu noktada, toplumun ortak olarak paylaştığı dünya görüşünü şekillendirme yeteneğinde ortaya çıkar. Devlet toplumu sadece şiddet ya da tahakküm araçlarıyla değil, aynı zamanda ideoloji ile yönetmektedir. Bu durum, siyasal alanın sivil alan üzerindeki kültürel iktidarıyla ilgilidir (Örs, 2014, s. 21-22). Gramsci'nin hegemonya kuramı, kültürel hâkimiyetin ya da daha doğru bir biçimde kültürel liderliğin güç ya da zorlama ile sağlanmadığını; nihayetinde boyun eğecek olanların rızası ile olanaklı hale geldiğini öne sürer. Bağımlı sınıflar veya gruplar kendi çıkarlarına olduğunu düşündükleri için rıza gösterirler, hâkim grup tarafından kendilerine sunulan dünya tasavvurunu “ortak duyu” olarak benimserler. Nitekim bu türden bir süreç İngiltere’de işçi sınıfının Margaret Thatcher’ı kendi çıkarları ile nasıl özdeşleştirdiğini açıklayabilir (Turner, 2016, s. 82).

Dikkat çekilmesi gereken bir diğerkonu, toplumsal yapıdaki bu hegemonik üstünlüğün kendiliğinden ve soyut bir biçimde oluşmadığı gerçeğidir. Dolayısıyla hegemonik etkinliklerin hangi özneler tarafından yürütüldüğü sorusu önem kazanmakla birlikte ikna, rıza ve oйдаşıma işlevlerine ilişkin kuramsal çözümleme aydınların bu doğrultuda oynadığı temel role değinmeyi gerektirir. Aydınlar, hegemonik rızanın yeniden üretilmesi, yeni düşünce biçimlerinin oluşup yaygınlaşmasında ve devletle sivil toplum arasındaki organik bağlantının kurulmasında dolayım ögesi olarak işlev gören kilit toplumsal kategorilerdir (Yetiş, 2015, s. 91).

Entelektüel etkinlikle kastedilen anlamın kapsamı, bu bağlamda olabildiğince geniş bir alana yayılır. Bu yaklaşıma göre sadece düşünürler, sanatçılar ya da yazarlar değil, sosyopolitik sistemin değişik alanlarındaki önderler, yöneticiler, örgütleyiciler gibi kamusal kişilikler ile sinemacılar, gazeteciler veya televizyoncular gibi medya mensupları da egemen sınıfın hegemonyasını pekiştiren aydın kategorisi içinde yer alırlar. Gramsci'ye göre entelektüel etkinlik, belirli koşullar ve belirli toplumsal ilişkiler içerisinde yapılmış bulunan çalışmalarla belirginleşir. En mekanik herhangi bir çalışmada bile asgari düzeyde bir teknik nitelik, bir yaratıcı entelektüel etkinlik vardır (Gramsci, 1986, s. 314):

Tüm entelektüel etkinin dıştalanabildiği hiçbir insan etkinliği yoktur, *homo faber* hiçbir zaman *homo sapiens*'ten⁵ ayrılamaz. Her insan, ensonu, mesleği dışında herhangi bir entelektüel etkinlikte bulunur; bir “filozof”, bir sanatçı, bir beğeni adamıdır o; bir dünya görüşüne katılır, bilinçli ve ahlaksal bir davranış çizgisi vardır,

⁵ Bedensel çalışmayla entelektüel etkinliği adlandırmak için zanaatçı-insan ve bilen-insan anlamına gelen Latince deyimler (Gramsci, 1986, s. 315). *Hapishane Defterleri*'nin Türkçe baskısında çevirmenin dipnotudur.

dolayısıyla bir dünya görüşünün desteklenme ya da değiştirilmesine, yani yeni düşünce biçimlerine yol açılmasına katkıda bulunur (Gramsci, 1986, s. 315).

Bu noktada son olarak değinilmesi gereken, hegemonya kavramının karşıt ideolojik ve siyasal etkinlikleri de içeren bir mücadele alanında oluştuğuna yönelik vurgudur. Gramsci'nin yaklaşımında hegemonya, başka bir açıdan, siyasal iktidar mücadelesinde işe yarayacak ideolojik anlamlar üzerinde yürütülen bir mücadele olarak da tanımlanabilir (Sancar, 2014, s. 43). İdeolojik mücadele içine yerleştirilen ve bu sayede tanımlanan bir kavramsallaştırma, doğal olarak karşı-hegemonya eğilimlerini de bünyesinde taşır. Toplumsal ve siyasal iktidar biçimlerinin durağan değil dinamik süreçler olması, değişen koşullara bağlı olarak hegemonyanın sürekli yeniden üretilmesini gerektirdiği gibi, karşı-hegemonyanın da her zaman olanaklı olmasını sağlar:

Karşı-hegemonyanın kurulabileceğine dair kuramsal çözümleme, Gramsci'nin hegemonya kuramında en çok ilgi çeken noktalardan biri olmuştur. Çünkü ideoloji kuramları alanındaki tartışmaların en önemli odaklarından biri, karşı, muhalif ya da “onay”a katılmayan ideolojik öznelerin nasıl oluştuklarını açıklayabilme sorunudur. Gramsci'nin kuramında bu sorunun yanıtı, ideolojinin siyasal mücadele içinde yaşanan dinamik bir toplumsal pratik olmasında, ideolojik öğelerin farklı sistematik düzeylerinin varlığı nedeniyle farklı ideolojik eklemlenmelere açık olmasında ve kapitalist toplumsal formasyonda belli bir ekonomik yapının zorunlu bir ideolojik yapıya yol açacak otomatik bir mekanizmaya sahip olmamasında yatar (Sancar, 2014, s. 44-45).

Hegemonya kavramı kapitalist toplumlardaki egemenlik ve iktidar süreçlerini anlamak için yararlanılan önemli bir kuramsal araç olmuştur. Hegemonya analizi sayesinde, tarihsel ve uzamsal olarak belirlenen ideolojik ve politik ilişki biçimlerinin, toplumsal yapının pek çok farklı düzeyinde ortaya çıkan görünüşleriyle birlikte anlamlandırılmasının önü açılmış olur. “Gramsci'nin

kuramsal katkısı, hegemonik üstünlüğün yeniden üretim koşullarına olduğu kadar, karşıt-hegemonya savaşlarının ivmelendirdiği dönüşüm dinamiklerine de işaret etmesinde kendini gösterir” (Yetiş, 2015, s. 97)⁶.

C. Bir Mücadele Alanı Olarak İdeoloji

Gramsci'nin hegemonya kavramı, özellikle 1970'li yıllardan itibaren toplum bilimlerinin birçok alanında öne çıkmaya başlar. Kavram, hegemonik süreçlerin kültürel yapılardaki etkisini araştırmak üzere toplumsal varoluşun değişik görünümünün çözümlemesinde etkin biçimde kullanılmıştır (Yetiş, 2015, s. 95). Bu bağlamda genel olarak toplum ve kültür, özel olarak da Marksizm'le kültürel pratikler arasındaki ilişkinin kuramsallaştırmasına yönelik çalışmaların en önemli isimlerinden olan Raymond Williams ve Stuart Hall'un ideoloji tanımlamalarına değinmek gereklidir.

⁶ Gramsci'den önemli ölçüde etkilenen ve 1960 ve 70'li yıllar Fransız düşüncesinin önemli isimlerinden olan Louis Althusser ise, ideolojiyi “sivil toplumun devletleştirilmesinin” bir aracı olarak yorumlamaktadır. Devlet yalnızca, görünürdeki hükümet, ordu, polis, yargı organları, bürokrasi gibi “Devletin Baskı Aygıtları” olarak tanımlanan ve yaptırım mekanizmalarına sahip baskı araçlarından oluşmaz, bunun yanı sıra şiddet içermeyen, topluma farklı yollardan nüfuz eden ideolojik aygıtları da içerir. Hiçbir iktidar sadece baskı araçlarıyla ayakta kalamayacağı için, varlığını haklı, yerinde ve vazgeçilmez kılacak meşruiyet araçlarına da ihtiyacı vardır. Althusser'in “Devletin İdeolojik Aygıtları” dediği, televizyon, radyo, basın, eğitim kurumları, dinsel kurumlar, edebiyat, sanat, sinema vb. araçların devlet tekelinde olması gerekmez, bir kısmı sivil topluma da ait olabilir. Ancak devlet kendi değerlerini topluma o denli dayatmıştır ki sivil toplum da devletin ideolojik aracı haline gelmiştir, “sivil toplumun devletleştirilmesi” ile kastedilen budur (Örs, 2014, s. 23). Althusser'i ilgilendiren ideolojinin gördüğü işlevdir. İdeolojiyi yarı maddi bir varlığa sahip olarak görür ve ideolojinin “devletin ideolojik aygıtları”nda cisimleştiğine dair görüşünü şöyle ifade eder: “İdeolojide insanlar gerçekten de kendi varlık koşullarıyla ilişkilerini değil, kendi varlık koşullarını yaşama tarzlarını ifade ederler. Bu hem gerçek ilişkiyi hem de “yaşanan”, “hayali” ilişkiyi içerir” (aktaran McLellan, 2012, s. 27). Bu bağlamda, Althusser'in yaklaşımında önem kazanan bir kavram da “yeniden üretim”dir. Devletin ideolojik aygıtlarının asıl işlevi, insanın yeniden üretimini sağlamaktır. Egemen ideolojinin benimsetilmesi eğitim kurumları, basın, radyo, televizyon, dinsel kurumlar gibi ideolojik aygıtlar vasıtasıyla gerçekleştirilir. Nitekim kapitalizmden önce yeniden üretim işlevini yerinde getiren en önemli ideolojik aygıt dinsel kurumlar iken, günümüzde özellikle milli eğitim kurumları ile basın-yayın organları sistemin değerlerinin içselleştirilmesi görevini yerine getiren en önemli aygıtlar konumuna gelmiştir (Örs, 2014, s. 25).

Raymond Williams' a göre, “düşünceler, kuramlar ve gerçek yaşamın üretimi arasındaki pratik bağlar anlamlandırmanın maddi toplumsal süreci içinde yer alır” (1990, s. 60). Bu bağlamda ideoloji, yalnızca ürünleri değil, tüm anlamlandırma süreçlerini betimleyen genel bir terim olarak kullanılır. Williams ideolojiye dair yaklaşımını daha kapsamlı olan hegemonya ve “duygu yapıları” içine yerleştirerek tanımlar (Sholle, 2005, s. 263). Gramsci'deki ortak duygu kavramı, Williams'da kültürel metinlerin “üretimi ve alımlanması için bir gönderme noktası oluşturan, yaşantılanan anlamlar ve değerler sistemi” (Sholle, 2005, s. 263) olarak duygu yapısına dönüşür. Başat duygu yapısı, anlamlandırma süreçlerinin içinde yer aldığı tecrübe bağlamını tanımlar, yani “anlam ve düşünce üretiminin genel süreci” olarak ideolojiye göndermede bulunur (Sholle, 2005, s. 263).

Bu yaklaşıma göre, Gramsci'nin hegemonya kavramı, eleştirel/negatif ideoloji tanımlamasından daha fazlasını içerdiği için kültürel pratiklerin analizinde etkili olmuştur. Hegemonya kavramı egemen sınıfın geliştirdiği ve yaydığı eklemlenmiş ve biçimsel anlamları, değerleri ve inançları dışlamaz. Ancak bununla beraber, egemen olma ve boyun eğme ilişkilerini pratik bilinç ve tüm yaşam sürecinin (yalnızca siyasal ve ekonomik etkinliğin değil, nihayetinde özgül bir ekonomik, siyasal ve kültürel sistem olarak değerlendirilebilecek dizgenin baskı ve sınırlamalarının çoğumuza basit yaşantının ve sağduyunun baskıları ve yaşantıları şeklinde görüneceği bir düzeye dek) yoğunlaşması olarak ele alır (Williams, 1990, s. 88-89):

Hegemonya yaşamın tümünü kapsayan pratikler ve beklentiler bütünüdür. Bizim enerji duyularımız kendimizi ve dünyamızı biçimlendiren algularımız. Hegemonya pratikler olarak yaşantılandığında doğrulayıcı görünen anlamlar ve değerler dizgesidir. Dolayısıyla toplumda birçok insan için gerçeklik duygusu, toplumun çoğu üyeleri için yaşantılanan gerçekliğin ötesine geçmek çok zor olduğu için, yaşamlarının birçok

alanında mutlak bir duygu oluşturur. Başka bir deyişle bu en güçlü anlamıyla “kültür”dür, ama belirli sınıfların yaşanmış egemenliği ve boyun eğmesi olarak görülmesi gereken bir kültür (Williams, 1990, s. 89).

Nitekim bir kültürün gerçekliğini ve o kültürün kültürel üretimini oluşturan bütün bu etkin yaşantılar ve pratikler başka içerik kategorilerine indirgenmeden ele alınabildikleri gibi hegemonyanın ögeleri olarak da değerlendirilebilirler. Bu durum, “etkili olmak, oluşturmak ve onun tarafından oluşturulmak için bütün bu yaşanmış yaşantı alanını kapsamak zorunda olan toplumsal ve kültürel bir biçimlenme”ye işaret eder. Bir başka deyişle, böyle bir “yaşanmış hegemonya” kavramı, her zaman bir sürece işaret etmektedir. Sürekli olarak yenilenir, savunulur ve değiştirilirken aynı zamanda sürekli olarak sınırlanır, değiştirilir ve sınırlanır. Dolayısıyla pratiğin gerçek ve sürekli ögeleri olan karşı-hegemonya ve alternatif hegemonya kavramlarını da içerir. Bununla birlikte, yaşanmış, pratikte hegemonya kavramını ifade etmenin bir diğer yolu da “hegemonya” yerine “hegemonik”, “egemen olma” yerine “egemen” terimlerini kullanmaktır (Williams, 1990, s. 90-91):

Genişletilmiş siyasal ve kültürel anlamda herhangi bir hegemonya tanım gereği her zaman egemen olmakla birlikte hiçbir zaman ne bütünsel ne de dışlayandır. Herhangi bir dönemde toplumda belirgin ögeler olarak alternatif ve bütünüyle karşı siyasetler ve kültür biçimleri ortaya çıkabilir. (...) Alternatif siyasal ve kültürel vurgulamalar ve birçok karşıtlık ve savaşımların biçimleri yalnızca seçenek olarak değil, ayrıca hegemonik sürecin pratikte denetlemeye çalıştığı özelliklerin belirticileri olarak da önemlidirler. (...) Dolayısıyla kültürel süreç değerlendirilirken özgül hegemonyanın herhangi bir biçimde sınırında olanların çabaları ve katılımları da göz önünde bulundurulmalıdır. (...) herhangi bir kültürel çözümlemenin en zor ve en ilginç yanı hegemonik olanı kendi etkin ve oluşturucu ancak aynı zamanda da dönüşümsel süreçleri içinde yakalama çabasıdır. Genel ve özsel özelliklerinden dolayı sanat eserleri çoğunlukla bu karmaşık kanıtın önemli birer kaynağıdır (Williams, 1990, s. 91).

En nihayetinde Williams'a göre, hegemonyayla karşılıklı bir ilişki bağlamında, hegemonik aktif süreç içinde tanımlanan alternatif ve karşıt biçimler hegemonik sınırlamalar ve baskıların etkisi altına girseler bile kısmen bu sınırlamalardaki çatlakları simgeleyebilirler. Aynı şekilde, yine kısmen tarafsızlaştırılabilir, indirgenebilir ya da bütünleştirilebilir olmakla birlikte en etkin öğeleri açısından özgün ve bağımsız olan eser ve düşüncelerin önemi gözden kaçırılmamalıdır (1990, s. 92).

Williams'a benzer bir biçimde Stuart Hall, ideolojiyi anlamlar çerçevesinde yer alan bir mücadele alanı olarak görür. Bu konuda Gramsci'nin "üzerinde insanların hareket ettikleri, kendi konumlarının bilincine vardıkları, mücadele ettikleri bir alan" olarak gördüğü ideoloji nosyonuna yaslanır. "...İdeolojinin bir savaş alanı olarak görülmesi gerekir" (Sholle, 2005, s. 267). Hall, ideolojinin kökenlerini bulmaya çalışmaktan ziyade, somut etkilerini belirlemeye çalışır. "ideoloji özneli tamamen egemenliği altına almaz; daha ziyade egemen ve muhalif ideolojiler arasındaki hegemonik bir mücadele sürecine yerleşir" (Sholle, 2005, s. 267).

Önceki başlıkta vurgulandığı gibi, ideolojiyi iktidar ve tahakküm ilişkileri tarafından tanımlanan bir alana yerleştirmek, tahakkümle ilişkili bir hegemonya kavrayışından bahsetmeyi de gerekli kılar. Stuart Hall'un da önemle vurguladığı gibi, tahakküm, tümünden dâhil etme anlamına gelmez, bir anlamda, bunun tam tersidir. "Tahakkümden söz etmek, ikincil konuma itmekten söz etmek demektir". İktidar ve farklılık tarafından biçimlendirilen, başka bir deyişle tahakküm altına alınan ve alınmayan konumlar içerisinde şekillenen bir ilişkiler alanından söz etmek demektir. Bu konumlar hiçbir zaman sabit değildir. Tahakküm kavramı, edilgin özneler üzerine

çökerek onların dünyayla ilgili anlayışlarını kendisiyle oldukça türdeş bakış açılarına çevirmek üzere sarmalayan hâkim ideoloji kavrayışından biraz daha farklı bir alana, yapılanmış ilişkiler alanına işaret eder (Hall, 2014, s. 94-95).

Nitekim Hall de, yapılanmış ilişkiler alanı olarak ele aldığı tahakküm kavrayışını Marksist düşünür Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramına dayandırmaktadır. Hall'a göre, Gramsci, "siyasetin, özellikle modern bir sınıf demokrasisinde daima farklı konumlar arasında yapılandırılmış bir alanda yapılan mücadele olduğunu savunur". Sorun, herhangi bir anda, bir konumlar dizgesi ile diğeri arasındaki güç ilişkisinin, güç dengesinin ne olduğudur. Bu yaklaşım, kültürel metinlerin söylemleri alanına aktarıldığında, ideoloji ve iktidarın işleyişine ilişkin olarak farklı anlamlandırmalara olanak sağlar (Hall, 2014, s. 95).

II. SİNEMA, İDEOLOJİ VE TÜR İLİŞKİLERİ

A. İdeolojik İnşanın "Aynası" olarak Sinema ve Tür Filmleri

Tüm sanat dalları gibi sinema da içinden çıktığı maddi hayatın ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel değişimleriyle karşılıklı etkileşim halinde olmuştur. Sinema ürünlerinin biçim ve içeriklerinin bir araya gelerek oluşturduğu duygusal ve bilişsel süreç, toplumun siyasi, ekonomik ve kültürel yapısından bağımsız düşünülemez olan bir anlamlandırma pratiğidir.

Nitekim *Sinema ve Devrim (Film and Revolution, 1975)* adlı kitabında, Marksist perspektifte bir eleştirel analiz biçimi geliştirmeye çalıştığını belirten James Roy MacBean'a göre, bilgi anlayışımızın epistemolojik temelleri, kuramsal olarak ilgilendiğimiz şeydir ve film söz konusu olduğunda bizi ilgilendiren şey ise,

sinemanın bilgiyi anlatma veya üretme tarzının epistemolojik temelleridir (2006, s. 14). Filmlerin gerçekliğin temel, aşkın “hakikat”ini ifşa ettiği yönündeki anlayışın, ideolojinin etkisindeki bir yanılsama olduğu ileri sürülebilir. Sinemacıların pratiği ve çalışması yalnızca bir film üretmek değil, aynı zamanda gerçeklik üzerine anlamlar üretmektir. Dahası bu gerçeklik, kadınlar, erkekler ve şeylerle olan *toplumsal pratiğimiz* içinde *ürettiğimiz* anlamlardan ve maddi dönüşümlerden başka bir şey değildir. Dolayısıyla bir film yapmak ve benzer şekilde bir film izlemek, anlam üretme yollarıdır; anlamlandırma pratikleridir (MacBean, 2006, s. 15).

Dolayısıyla sinema, ideoloji ve tarihsellik ilişkisi üzerine düşünürken, kültürel ürünleri toplumsal yapıyla iç içe geçmiş biçimde değerlendirmek gerekliliği öncelikli çıkış noktası olarak alınmalıdır. Tüm kültürel üretimler gibi filmler de içinde oldukları toplumun/tarihin/dönemin ekonomik, siyasal, sosyal yapısından izler taşır; içinden çıktıkları maddi hayatın ekonomik, sosyal ve siyasal değişimleriyle karşılıklı etkileşim halindedir. Sinema ve tarih ilişkisi üzerine yazan Marc Ferro’nun vurguladığı gibi, “sinemacılar bilinçli olsunlar ya da olmasınlar, herkes gibi bir davanın, bir ideolojinin hizmetindedirler; açıkça ya da kendi kendilerine birtakım sorular sormaksızın” (Ferro, 1995, s. 16). Sinemayı tarihsel bir belge olarak gören Ferro’ya göre “film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümünden düşsel entrika olsun, tarihtir; postulatımız da şu[dur]: Cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de) insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az tarih kadar tarihtir” (Ferro, 1995, s. 32). Kültürel yapıları, belirli tarihsel koşullar altında şekillenen toplumsal/siyasal/ekonomik maddi yapıdan bağımsız olmayan üretimler olarak ele aldığımızda, egemen ideolojinin de etki alanına giren bu filmlerin hangi gerçeklerin

görüntüsü olabileceği sorusu karşımıza çıkar. Böylelikle filmleri tarihsel kılan şeyin, yukarıda da belirtildiği gibi gerçekliğin basit anlamda “yansıtılması” değil, “inşa edilmesi” ile alakalı bir durum olduğu sonucuna ulaşırız. Bir başka deyişle, “filmleri tarihsel kılan şey anlatılan hikâyenin/olayın, filmin kendisi değildir, o hikâyenin/olayın tarihin hangi noktasında, niçin öyle anlatıldığıdır” (Maktav, 2000).

Bu noktada öncelikle, sinema-ideoloji ilişkisiyle alakalı olarak Siegfried Kracauer’ın, “The Little Shopgirls Go to the Movies” (1963) başlıklı makalesinde yer alan, filmlerin toplumdaki hâkim yapıların aynası olduğuna dair görüşlerine değinebiliriz (1995, s. 291). Buna göre filmler, tekrar tekrar sundukları belirli izlekler vasıtasıyla isteseler de istemeseler de toplumu yansıtmak zorundadırlar:

Bugün toplumu araştırmak için yapılması gereken film endüstrisi ürünlerinin itiraflarını dinlemektir. Bunların hepsi, kasıtlı olmadan, kaba bir sırrı açığa vururlar. Sonsuz sayıdaki sekanslar içinde belirli temalar tekrar tekrar yenilenirken, toplumun kendini nasıl görmek istediği ortaya çıkarılır. Bu film temalarının özünde, aynı zamanda toplumun ideolojilerinin toplamı bulunur ve ideolojiler temaların yorumlanmasıyla kırılmaktadır (Kracauer, 1995, s. 294).

Buradaki “yansıtma” ve “ayna” metaforları, belirli bir tarihsel momentteki ideolojik süreçlerin “toplamının”, başka bir deyişle yapılandırılmış iktidar ilişkilerinin yol açtığı, benimseme ve/veya direniş noktalarında açığa çıkan çatışma durumlarının tamamının izlerinin kültürel ve toplumsal pratiklerde ortaya çıkacağını vurgulamak üzere çıkış noktası yapılabilir. Bununla birlikte, sistemin radikal bir biçimde sorgulandığı 1968 olaylarını izleyen süreçte, “Sinema/İdeoloji/Eleştiri” (1969) adlı makaleleriyle Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni, sinema-ideoloji ilişkisi üzerine en etkili kuramsal çalışmalardan birine imza atarlar. Comolli ve Narboni’ye göre filmler, bir yanıyla verili ekonomik ilişkiler (kapitalist sistem) içinde üretilen

metalardır. Sistemin maddi ürünü olmalarından dolayı aynı zamanda sistemin ideolojik ürününe de dönüşürler:

Her film ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik sistemin de bir parçasıdır; “sinema” ve “sanat” ideolojik sistemin branşlarıdır. Kimse bundan kaçamaz: Bir bulmaca gibi hepsinin kendisine tahsis edilmiş yeri vardır. Sistem kendi doğasına kördür, buna karşın, aslında tam da bu yüzden, bütün parçalar bir araya geldiğinde ortaya oldukça net bir görüntü çıkar. Ancak bu tüm film yapımcılarının benzer bir rol oynadığı anlamına gelmez. Tepkiler değişir. Nerede değişiklik gösterdiklerini çözümlenmek ve sakince, bir slogandan sihirli dönüşümler beklemeden onları koşullayan ideolojiyi dönüştürme çabası eleştirinin işidir (Comolli & Narboni, 2010, s. 100).

Nitekim Comolli ve Narboni, onu üreten (ya da aynı anlama gelmek üzere, içinde üretildiği) ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle her filmin politik olduğunu belirtirler. “Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir”. Sistemin doğasının sinemayı ideolojinin bir aygıtı durumuna getirdiğini bir kez ortaya koyduktan sonra, sinemada gerçekliğin resmedilişini çözümlenmek gerekir. Filmler bunu yapıp yapmadıklarına göre yedi kategoriye ayrılırlar (2010, s. 99, 101). Ana hatlarıyla bu kategoriler, açıkça ya da örtük şekilde ideolojinin belirlediği filmler, ideolojiye karşı çıkan ya da karşı çıkıyor gibi görünen filmler ve ideolojinin pasif taşıyıcısı olmaksızın anlam üretebilen filmler olarak ele alınabilir (Büker & Topçu, 2010, s. 9).

Öte yandan Barbara Klinger, “Sinema-İdeoloji-Eleştiri: İlerici Metin” (1984) başlıklı çalışmasında, Comolli ve Narboni’nin makalesinin yayınlandığı tarihten sonra ve 1968’de bütün dikkatlerin kültürel üretim alanına çevrilmesinin de etkisiyle, eleştirel ilginin sinema-ideoloji alanına odaklandığını vurgular. Sinema-ideoloji araştırmasının çok önemli ve süregelen metinsel odağı, “egemen sinema pratiklerini

ne oluşturur ve ne yıkar?” şeklindeki iki uçlu sorudur. Klinger bu bağlamda tür filmlerini araştırma nesnesi olarak ele alır. Hollywood sineması içindeki değişen metinsel politikalara odaklanarak, egemen sinemanın anlamlandırma pratikleri içerisindeki bir dizi “asi metnin” eleştirel tanımlamasına eğilir (2010, s. 109-110). Klinger’a göre, tür filmleri geleneksel/klasik paradigma ve ona atfedilen ideolojiye içsel katılımlarına ya da reddedişlerine göre gerici ya da ilerici olarak sınıflandırılabilirler. İlerici filmler, sahip oldukları karamsar dünya görüşü, yıkıcı temalar, akıcılığı ve kapalı sonu reddeden anlatı yapısı gibi özellikler vasıtasıyla ideolojinin izleyiciye aktarılmasını engeller (2010, s. 117-122). Bununla beraber ne olursa olsun, sinema/ideoloji sorunsalı sadece metinsel iç gözlemden süzülen anlamlara ve yorumlamalara dayanmaz (2010, s. 127):

Sorgulanan şey metinle bazı ayrılabilen gösterilenler arasındaki ilişki değil, metinsel anlamla (...) ideoloji dediğimiz daha yaygın anlamlar arasındaki ilişkidir. (...) Metin ne ideolojinin bir yan etkisidir ne de tamamen özerk bir unsurdur. (...) Metnin “gerçeği” bir öz değil, bir uygulamadır –ideoloji ile ilişkisinin ve ona dayanarak da tarihle ilişkisinin uygulaması (Eagleton’dan aktaran Klinger, 2010, s. 128).

Bu bakış açısının bir örneği, Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası üzerine çalışmalar yapmış olan Michael Ryan ve Douglas Kellner’in yapıtlarında rahatlıkla görülebilir. Ryan ve Kellner, *Politik Kamera (Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film, 1988)* adlı kitaplarında, filmlerin herhangi bir durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürdüğünü, bunu yaparken seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ettiğini öne sürerler. Biçimsel görenekler de sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri ortadan kaldırarak seyircinin bu konumu içselleştirmesine katkıda bulunur. Hollywood sinemasında

olup bitenlerin çoğu da, bu anlamda gerçekten ideolojiktir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 18). Bununla beraber, filmlerin birbirinden farklı etkiler yaratma olasılığını ortaya çıkarabilmek, bu esnada egemen ve muhalif ideolojinin izini sürebilmek ve en nihayetinde farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkmış filmler arasındaki ayrımların yitip gitmesini engellemek için, filmleri tarihsel kategoriler ışığında değerlendirmek gerekmektedir:

[F]ilmler farklı bağlamlarda farklı etkiler yaratmaktadır; (...) Örneğin 1967'den sonraki Hollywood sineması bir önceki dönemdekinden çok farklıdır ve bizce 1967'den 1987'ye kadar olan dönemde Amerikan kültürü üzerinde çok çeşitli politik etkileri olmuştur. Bu dönemin popüler filmleri, önemli toplumsal sorunları kestirebilecek belirli sınırlar içinde gündeme getirir, (...) Söz konusu sınırlar oldukça katıdır, politik kapsam pek geniş değildir. Yine de yakın dönem Hollywood sineması gözden geçirildiğinde, Hollywood'un yekpare bir ideolojik yapıya sahip olmadığı görülür. Aldığı biçimler ağırlıklı olarak muhafazakâr amaçlara hizmet etmiş olabilir, fakat günümüz sineması, yeni politik esneklikler eşliğinde bu yaklaşımların yeniden biçimlendirilebileceğini göstermektedir. İdeolojik filmlerin bile, olağanüstü değişimlere tanık olunan bir dönemde Amerikan kültürünün gündelik dokusunu oluşturan ve radikal olasılıkları bağrında taşıyan belirgin kaygı, arzu ve gereksinimleri, genellikle de farkında olmadan resmederek, Amerikan toplumundaki ilerici potansiyele sahip bazı alt akımların bir çözümlemesine izin verdiğini gördük (Ryan&Kellner, 2010, s. 19).

Dolayısıyla filmleri “tarihteki bir dönemin gerçeklerinin bir hayli aydınlatıcı olan toplumsal göstergeleri olarak” (Kellner, 2013, s. 16) ele aldığımızda, filmlerin içinden çıktığı dönemin tarihsel hakikatini olduğu gibi gösteren yansımalar değil, maddi yapının belirlediği egemen ideolojinin tesiri altındaki hegemonik sosyal yapıda, birbiriyle çatışan düşünceleri/anlamları içeren kurulmuş ‘inşalar’ olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Böylelikle “toplumsal ve kültürel süreçler aracılığıyla,

sinemaya ve onun içinde de türe ilişkin tüm süreçler daha kapsayıcı ve sağlıklı biçimde ele alınabilir” (Abisel, 1995, s. 39).

B. Sosyokültürel ve Politik Bağlamda Korku Türünün Önemi

Basitçe ifade edildiğinde tür filmleri, tekrarlama ve çeşitleme yoluyla, benzer ve tek boyutlu karakterlerin benzer durumlardaki tahmin edilebilir hikâyelerinin anlatıldığı ticari filmlerdir (Schatz 1981, s.6; Grant, 2003, s. xv; Grant, 2007, s.1). Kolay anlaşılma ve yaygın tüketilme hedefine uygun şekilde, seyircinin alışkanlık ve beklentilerini karşılayan uyaşımara (geleneklere) ve anlatı kalıplarına sahip olarak üretilen tür filmleri, kitlesel ve popüler sinemanın en önemli ögesidir. “Film türleri altında, baştan beri, sinemanın ticariliğini ve kitlelerle kurduğu ilişkiyi yani popülerliğini en açık biçimde kanıtlayan filmler öbeklenmiştir” (Abisel, 1995, s. 30).

Öte yandan, Dudley Andrew’un da belirttiği gibi “türler bir endüstriyi, mesaj üretimine dair sosyal bir ihtiyacı, çok sayıda insan öznesini, bir teknolojiyi ve anlamlandırıcı pratikler setini kapsayan tüm sinema ekonomisi içerisinde kesin bir role sahiptirler” (1984, s.110). Türler, bu ekonominin bahsedilen bütün bu yönlerini içeren nadir bir kategori olduklarından ötürü, sinema söz konusu olduğunda her zaman yürürlükte olan ancak aralarındaki ilişki ve etkileşimin genel olarak çok zor algılandığı bu yönlere dair özet niteliğinde bir öngörü sağlar ve fikir verirler⁷ (Andrew, 1984, s.110).

⁷ Sinema içindeki bu merkezi konumuna karşın tür filmlerinin eleştirel öneminin kabulü görece yeni bir gelişmedir (Grant, 2003, s. xv). Tür kavramı üzerine teorik araştırmalar ile tek tek türler hakkında teorik bilgi içeren araştırmalar, film çalışmalarının resmi bir akademik disiplin olarak kurulmasına paralel biçimde, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’nde 1960’ların sonu ve 1970’lerin başında gelişmeye başlar (Neale, 1983 s. 5; 2000, s. 8). Nitekim “çağdaş film teorisi, 1960’ların ortalarından itibaren yükselişe geçtiğinde, film çalışmalarına yeni bir yaklaşım sunmanın yanı sıra değerlendirmeye alınacak yeni film çeşitleri ve her şeyden önce, bu filmleri değerli kılan mutlak

Korku filmleri ise, her daim tür sineması içindeki en popüler ve aynı zamanda en itibarsız türlerden biri olagelmıştır. Bu popülerliğin bizzat kendisinin, onu diğer türlerden ayıran bir özgünlüğü bulunur: Bir yanda türün fanatikleri diğer yanda türü toptan reddedenler vardır, insanlar korku filmlerine ya saplantı derecesinde bağımlıdırlar ya da hiç gitmezler (Wood, 2003, s. 69). Popülerlik ve düşük maliyet gibi özellikleri türün aleyhine işlemiş, şiddete verilen ağırlığın yarattığı tepkiyle birlikte türün uzun süre görmezden gelinmesine neden olmuştur. Ancak zamanla farklı değerlendirmelere de rastlanmış, bu filmlerin muhalif ögeler de içerebileceği, en azından toplumsal kaygı ve gerilimleri net biçimde ortaya koyabileceği ileri sürülebilir hale gelmiştir (Abisel, 1995, s. 116).

Bu doğrultuda, korkunun sosyopolitik ve ideolojik açıdan önemini ortaya çıkarabilmek için öncelikle, “sinema endüstrilerinin girdiği krizlerden etkilenmeyen, istenirse çok ucuza mal edilen, dünyanın her yerinde tercih edilen” (Abisel, 1995, s. 116) ve “endüstrinin hem ana akım hem de bağımsız, düşük bütçeli ya da kültür sektörleri için kârlılığı yüksek” (Cherry, 2009, s. 8) bir tür olduğundan bahsetmek gerekmektedir. Tür sistemini en etkin şekilde kullanan Hollywood film endüstrisi içerisinde üretilmiş birkaç örnek, korku filmlerinin mali önemini gösterebilmek açısından yararlı olacaktır (Cherry, 2009, s. 8):

The Exorcist (1970’ler ana akım *occult*⁸ sinemasının önde gelen filmi) tüm korku filmleri içinde en başarılı olanlardandır. 1973 yılında 12 milyon dolara mal olmuş ve ilk gösterime girdiğinde yerelde 193 milyon dolar gişe hasılatı yapmıştır. Dünya

surette yeni nedenler de getirmiştir” (Andrew, 1984, s. 107). Bu dönemle birlikte, sinemanın değerine dair düşüncelerin odağının yaratıcılık ve sanattan ideoloji ve sisteme doğru kaydığı gözlemlenir (Andrew, 1984, s. 107). Bu bağlamda, genel anlamda film teorisinin ve dolayısıyla film türlerinin eleştirel açımları ağırlık kazanmaya başlamış; türlerin kültür, toplum, ideoloji ve tarihle ilişkisi inceleme alanı haline gelmiştir.

⁸ Özgün metinde yer alan, “büyülü, ruhani faaliyetler ve gizemli güçler” (“occult”, 1995) anlamlarını kapsayan İngilizce “occult” sözcüğü çeviride değiştirilmeden kullanılmıştır.

çapında bir kereden fazla gösterime girerek 441 milyon doların üzerinde hasılat toplamıştır. Daha yakın zamanda 24 milyon dolar yapım bütçesi ile *Scream 2*, 1992’de açılış haftasında 33 milyon dolar hasılat yaparak, o dönemde Aralık ayında gösterime giren filmler arasında en yüksek geliri elde etmiştir. *Scream 2* toplam olarak, yerelde 101 milyon doların üzerinde ve dünya çapında 172 milyon doların üzerinde hasılat elde etmiştir. Bağımsız düşük bütçeli sektörde ise *The Evil Dead*, yaklaşık 350 bin dolar maliyeti ile 1983’te ABD’deki ilk gösteriminde 2 milyon doların üzerinde gelir toplarken, 2005 yılında yeniden gösterime girdiğinde dünya çapında 11 milyon dolar hasılat elde eder (Cherry, 2009, s. 8-9).

Ancak bu durum, tek başına korku filmlerinin dayanıklılığını ve popülerliğini açıklamaya yetmemektedir. Yapım uygulamaları yönünden uzmanlaşma eğilimi bütün türler arasında yaygın olduğu gibi, korku da insanların ilgi gösterdiği ve tükettiği tek tür değildir (Cherry, 2009, s. 9). Öte yandan her halükarda korku, bir nebze itibarsız sayılma eğiliminde olduğu için, korku türünde uzmanlaşanlar da genellikle bağımsız yönetmenler ile daha küçük veya daha az etkili stüdyolardır. Aslına bakılırsa bu durum, korkunun farklı dönemlerde ana akım film endüstrileri dışında da az ya da çok başarılı olduğu anlamına gelmektedir. Bu nedenle, pek çok ulusal film endüstrisinde başlıca ekonomik birim haline gelmiş birkaç popüler türden biri olarak korkunun dayanıklılığını açıklamaya yarayabilecek başka özgün nedenler olmalıdır (Cherry, 2009, s. 9-10).

Daha önce de vurgulandığı gibi, bütün filmler, az ya da çok, içinde üretildikleri zamanın ve mekânın koşullarına göre şekillenirler. Açıkça güncel sorunlara gönderme yaparak kültürel, sosyal ve politik yönelimleri ortaya koyabilirler (Cherry, 2009, s. 10-11). Diğer taraftan, korku sineması, “yönetmenlere değişen sosyokültürel meseleleri kolaylıkla kodlamaları için olanak sağlayarak, o anki kültürel durumu çerçeveleme konusunda nispeten daha esnek ve uyumlu görünmektedir” (Cherry,

2009, s. 11). Bu durum korku filmlerinin merkezinde korkma eyleminin olmasıyla açıklanabilir; sosyal çalkantılar, çatışmalar, felaketler, savaşlar, suç ve şiddet gibi unsurlar türün devamlılığına katkı sağlamak amacıyla kullanılabilir. “Korku filmleri, dönemin kaygılarını kendi canavar tasvirlerinde kodlayarak o anki kültürel duruma sızdıkları için, korku filmi yapımcılarına ‘ilham verecek’ sonsuz bir malzeme akışı vardır” (Cherry, 2009, s. 11), dolayısıyla:

Korku, izleyicilerinin ulusal ve uluslararası düzeydeki olay ve kaygılardan beslenen korkularına hitap etmeye her daim hazır bir türdür. Bu açıdan düşünüldüğünde de, korku sineması son derece esnek ve ulusal sınırları aşan çeşitli kültürel değişiklik ve farklılık dönemlerine kolayca uyum sağlayabilecek yetenektedir. Korku sinemasının tarihsel biçimleri de bu sayede açıklanabilir; örneğin, 1950’lerin bilimkurgu-korku melezleri (Soğuk Savaş’a muhalif politikaları kodlar), slasher film serileri (Reagan dönemi ekonomi politikalarındaki sosyal ilkeleri, sınıfları ve sosyal sorumluluğun iflasını yansıtır) ve postmodern zombi filmleri (tüketim toplumdaki sosyal ve politik yabancılaşma) (Cherry, 2009, s. 11-12).

Nitekim *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947) adlı kitabında Siegfried Kracauer, filmlerin anlamlarını toplumsal ve tarihsel durumlara gönderme yaparak ifşa ettiğini öne sürerek filmlerle tarih arasındaki somut ilişkiyi bir yansıtma biçimi olarak ele alır. Korku türünün ilk örneklerini kapsayan Alman dışavurumcu sinemasının faşizmin yükselişinin habercisi olarak okunabileceğini iddia eden Kracauer’a göre, bu filmler iki nedenden ötürü, diğer tüm sanatsal biçimlere nazaran çok daha etkin biçimde bir ulusun zihniyetini yansıtmaktadır. Bunlardan ilki, filmlerin bireysel değil kolektif bir çalışmanın ürünü olması; ikincisi ise var olmayan ihtiyaç ve arzuların yanılması yarattığı gibi kitlelerin ihtiyaç ve arzularına göre belirlenerek halka kendi kendini pazarlamasıdır (Kracauer, 2004, s. 5-6).

Barry Keith Grant'ın de alıntıladiğı gibi (2010), Karacauer, dışavurumcu sinemanın anlatısal düzeyde Caligari ve Nosferatu gibi canavar figürlerini, görsel düzeydeyse stilize set tasarımlarını kullanarak gerçek dünyadan kaçındığını vurgular. Bu kaçınma, Alman halkının politik sorumluluklara ve dönemin gerçek sorunları olan ekonomik ve sosyal bunalımlara yüz çevirerek bunları çözeceğini iddia eden faşizme kucak açmasının belirtisi olarak okunmalıdır. Nitekim bu yaklaşım bugün için bir hayli indirgemeci gibi görünse de, sonradan gelen bütün eleştirel tür analizleriyle temel bir varsayımı paylaşması bakımından önemlidir (Grant, 2010, s. 6). Filmler, özellikle de tür filmleri, kendileriyle eş zamanlı politik, sosyal ve kültürel eğilimleri (belirli bir dönemde ve mekândaki bir toplumun ya da grubun hâkim davranışlar ve değerlerini) yansıtır (Grant'tan aktaran Cherry, 2009, s. 169). Yapımın ortak çalışmaya dayalı doğası (endüstriyel sistem içinde çalışan pek çok bireyin ortak işi olması) sinemanın kültürel iklimi yansıtan bir barometre gibi işlediği anlamına gelir (Cherry, 2009, s. 169).

Ancak bu, herhangi bir filmin o anki kültürel durumu zorunlu olarak aynı şekilde yansıtacağı anlamına gelmez. Bir türün evrimi veya belirli türlerin yükselişi ve düşüşü, değişen toplumsal ve kültürel durumların bir yansıması olarak görülebilir. “Tarihi veya coğrafi konumları ne olursa olsun, filmlerin ideolojik alt metinleri her zaman yapıldıkları dönem ve yerle ilgilidir” (Cherry, 2009, s. 169). Dolayısıyla, mevcut düzenin muhafaza edilmesine, egemen kurumların ve geleneksel değerlerin meşrulaştırılmasına yönelik ideolojik konumları destekleyen anlamların bu filmlerde ne yönde inşa edilmiş olabileceğini tespit etmek önemlidir.

Bu bağlamda, korku filmlerinin sosyal ve kültürel önemini anlamak için, Andrew Tudor'un ileri sürdüğü "neden bu insanlar, bu korku filmlerini, bu yerde ve özellikle bu zamanda/dönemde seviyorlar?" sorusunu dikkate almak gerekir (Tudor, 1997, s. 461). Belirli bir izleyici kitlesinin, belirli bir tarihsel dönemdeki bir ulusal korku sineması içinde üretilmiş belirli filmlere neden yöneldiği bu yaklaşımın çıkış noktasıdır. Böyle bir yaklaşım, hedefledikleri izleyici kitlesi kadar korku filmlerinin de çok çeşitli olabileceği gerçeğini göz önünde bulundurur. Ancak bu tez çalışması açısından daha da önemlisi, böyle bir yaklaşım ileriki bölümlerde değinileceği üzere Robin Wood'un bastırılanın geri dönüşüne dair düşüncelerinde ortaya koyduğu gibi, "filmlerin içine şifrelenmiş sosyokültürel ve politik ideolojilerin açığa vurulmasıyla yakından ilişkilidir" (Cherry, 2009, s. 166).

C. Korku Türüne İdeolojik Yaklaşımlar

Korku türünü tarihi ve kültürel açıdan değerlendirebilmek ve bu türün ideolojik bağlantılarını kurabilmek için öncelikle Judith Hess Wright'ın, Amerikan film endüstrisinin en popüler dört film türünden (kovboy, bilim kurgu, korku ve gangster filmleri) yola çıkarak, tür filmlerinin içinde oluştukları toplumla ve tarihle olan ilişkilerinden bağımsız şekilde ve kendiliğinden ortaya çıkmış fenomenler gibi incelenemeyeceğini vurguladığı "Genre Films and the Status Quo" (1974) adlı makalesine değinmek yararlı olacaktır. Wright'a göre tür filmlerini katışıksız birer mit, iyi kurulmuş oyunlar ve hepimizin psikolojik yapısında doğal olarak var olan bilinçaltı kaygılarıyla alakalı hesapları kendi içinde taşıyan psikodramalar olarak tanımlamak kısmen doğru olsa da bu açıklamaların hiçbiri, bu filmlerin neden en çok sayıda üretilen yapımlar olduğu noktasını aydınlatmamaktadır (Wright, 2003, s. 42).

Dolayısıyla tür filmleri ne yaptıkları, ne işe yaradıkları ve gördükleri işlev yönünden araştırılarak da tanımlanabilir:

Bu filmler ortaya çıktılar ve sosyal ve politik çatışmaların uyandırdığı korkuları geçici olarak rahatlattıkları için mali açıdan başarılı oldular; bu çatışmalarla yaşamının ortaya koyduğu baskıyla birlikte gelebilecek herhangi bir eylemin gücünün kırılmasına yardım ettiler. Tür filmleri eylem yerine tatmin, isyan yerine korku ve acıma üretirler. Statükonun sürdürülmesine yardım ederek hâkim sınıfların çıkarlarına hizmet ederler, ekonomik ve sosyal çatışmalara sundukları absürt çözümleri örgütlenmedikleri ve bu yüzden harekete geçmekten korktukları için hevesle kabul eden bastırılmış gruplara sus payı vermiş olurlar. İçinde yaşadığımız toplumun karmaşasına döndüğümüzde, aynı çatışmalar kendilerini ortaya çıkarır; dolayısıyla zahmetsiz rahatlıklar ve kolay çözümler için tür filmlerine geri döneriz ve dolayısıyla bu filmler bu kadar popülerdir (Wright, 2003, s. 42).

Korku filmleri de bu çatışmalara hitap eder ve bunları kolay ve gerici bir yolla çözer. Bu tip çözümleri mümkün, hatta mantıklı gösterebilmek için mevcut toplumsal ve politik sorunlara *direkt* olarak asla değinmez, var olmayan tarih dışı bir ana yerleşir ve karakterlerin eylemlerini gerçekleştirdiği toplumsal yapıyı oldukça basit ve dramatik açıdan işlevsiz bir fon olarak gösterir. Geleneksel inanç biçimlerine kesin ve akıldışı bir bağlılığı içeren çözüm yöntemleri ile rasyonel ve bilimsel çözümleri karşı karşıya getiren çatışmalara odaklanırken, insanı kontrol edilemez şeytani içgüdülerin tutsağı olmuş düşkün ve günahkâr varlıklar olarak sunar (Wright, 2003, s. 42-43-44). Bilimin geleneksel değerlerin ve inançların yerine geçmesine asla izin verilmemesi gerektiği açık bir mesajdır. Aksi takdirde, insanlar kendilerinin ya da etraflarındaki diğer insanların şeytani eğilimlerini ‘mantık üstü’ yardımlar olmadan kontrol edemediklerinden ötürü, ortaya çıkacak durum kaos olur. Bu canavarların ortaya çıktığı toplumsal düzen “iyi” bir düzendir, değiştirilmemesi gerekir. “Sadece soydan soya devam eden aristokrasinin hayırsever diktatörlüğü

sayesinde bu canavarlar kontrol altında tutulabilir; mevcut sınıfsal yapı kaosu engeller” (Wright, 2003, s. 47). Tıpkı kendilerinden önce gelen Alman dışavurumcu korku filmleri gibi, Amerikan korku sinemasının 1930’ların başlarında beliren ilk ve en iyi örnekleri de ekonomik ve politik olarak çalkantılı bir döneme tepki olarak görülebilir. Eskinin muhafazası sorunlarla baş etmenin en iyi yöntemidir ve bu çözüm, korku filmlerinin aşırı basitleştirilmiş dünyasında işe yarar görünmektedir (Wright, 2003, s. 47).

Tarihselliğe yapılan vurguyla birlikte düşünülünce, korku filmlerinin sosyal korku ve kaygılara hitap edip, belirli dönemlerde yükselişi ve yaygınlaşmasının politik ve ideolojik işlevleriyle ilgili bir durum olduğu, dikkate değer bir argüman olarak ele alınmalıdır. Öte yandan “göz önünde bulundurulması gereken bir diğer nokta da, bir sanat formunun oldukça konvansiyonel olduğu zamanlarda, ince bir ironi veya uzaklaşma imkânının kendini çok daha kolaylıkla sunmasıdır” (Bourget, 1973/2003, s. 51). Sosyal çöküntülere dair ironiler ve imalar, son derece uzlaşımçı ve en az şekilde gerçekçi filmlerde saklı olabilir (Bourget, 2003, s. 53). Korku filmlerinde sıkça gördüğümüz “toplumsal düzenin toptan yıkımına dayalı görüşlere muhafazakâr istikrar ilkelerine karşı çıkmanın bir yolu olarak bakmak da mümkündür” (Ryan&Kellner, 2010, s. 265). Korku filmleri kültürün ve toplumun doğrudan yüzleşemediği korku ve kaygıları ifade etmeye yarayan bir araç olmakla beraber, “anadamar Hollywood yapımına sığmak için fazlaca radikal kalan toplumsal muhaliflere de bir ifade düzlemi sunmuştur” (Ryan&Kellner, 2010, s. 266). Örneğin

yetmişli yıllarda çekilen düşük bütçeli canavar filmlerinde Amerikan toplumsal eleştirisinin bazı en radikal tezlerini bulmak mümkündür.⁹

Bu noktada son olarak, Robin Wood'un, *The American Nightmare: Essays on American Horror Film* (1979) adlı kitabında yer alan "An Introduction to the American Horror Film" başlıklı makalesinde öne sürdüğü, muhafazakâr ve/veya gerici ögeler kadar muhalif veya yıkıcı unsurların da korku türüne içkin olabileceği yönündeki tezini ele almak gereklidir. Çalışmasında psikanalitik olanla politik ve ideolojik olanı birleştiren bir çözümlene düzeyini amaçladığını belirten Wood'a göre, ideolojik yönde Marksist bir bakış açısını benimseyenler için psikanaliz, politik olarak kullanabilecek değerli bir araç işlevindedir (Wood, 2004, s. xiv). Nitekim tarih dışı açıklamalara dayandığı için son derece tartışmalı ve bu yönüyle saldırılara açık bir kuram olduğu düşünülen psikanaliz, *The American Nightmare*'de ele alınan biçimiyle, yani "kendi kişisel geçmişimiz ve günlük hayatımızda işleyişinin izlerini sürebileceğimiz" *bastırma* ve *bastırılanın geri dönüşü* bağlamında temellendirildiğinde bu niteliğini aşma potansiyeli taşıyabilir (Wood, 2004, s. xv). "Politik bir farkındalıkla harmanlandığı sürece, korku filmleriyle ilişkisi bağlamında bir yankı uyandırmaya devam edebilir" (Wood, 2004, s. xv):

Son yıllarda film eleştirisi ve genel olarak ilerici film akımları alanında öne çıkan en önemli gelişme Marx'la Freud'un, daha doğrusu onlardan kaynaklanan düşünce geleneklerinin giderek birleşip kaynaşması olmuştur. (...) Marx'tan özümlediğimiz öğretti egemen ideolojiyi -yani burjuva kapitalizminin ideolojisini- en ikiyüzlü maskeler ardına gizlenebilen, her yerde hazır ve nazır, sinsî bir güç olarak algılamamız

⁹ Ryan ve Kellner bu dönemde Amerikan muhafazakârlığına karşı gelen en radikal ve toplumsal eleştirel filmlerden biri olarak George Romero'nun *Yaşayan Ölümler* (Living Dead) üçlemesini örnek gösterir. Romero'nun filmi normal Amerikan yaşamının canavarca tarafını yansıtan toplumsal eleştirel nitelikte bir canavar filmleri dalgasının da doğmasına neden olmuştur. Özellikle Wes Craven ve Tobe Hooper'ın ilk dönem filmlerinde Amerikalılar alabildiğine vahşete yatkın canavarlar olarak resmedilir (2010, s. 280-284).

ve bu gücün süreçlerini her fırsatta, her yerde ortaya vurmanın şart olduğunu kavramamızdır. Bu ideolojinin hangi yollardan yaygınlaştırılıp süregelenleştirildiğini (temelde ataerkil çekirdek¹⁰ aile yoluyla) inceleyebilmemiz için gereken en etkili aracı bize sağlayan da psikoanalitik kuram olmuştur (...). Özgürlük için ister ekonomik, ister yasal ve ideolojik olsun her türlü baskıya karşı verilen savaşım, bu “ataerkil” teriminin de eklenmesiyle son derece büyük bir artı önem kazanır. Çünkü ataerkillik bizim kapitalizm dediğimiz şeyden çok öncelere dayanmakta ve çok ilerilere gitmektedir. İşte bu noktada feminizm ve eşcinsel özgürlük akımı psikoanalitik kuram çerçevesinde Marksizm’le güç birliği yaparak ortaklaşa bir amaca yönelirler: Ataerkil kapitalist ideolojiyle onu besleyen ve onun tarafından beslenen yapı ve kurumların yıkılması (Wood, 1997a, s. 70).

Bu bağlamda Wood, varsayımlarla gerçek yaşamı, gerçek yaşamdaki düşünüş, duyuş ve davranış biçimlerini ve pratik ayrıntıları bağdaştırabilmeyi mümkün kılan (Marcuse’ün Freud’dan yararlanarak geliştirdiği, Gad Horowitz’in de *Repression* [Özbaskı, University of Toronto Press]¹¹ adlı kitabında kesin olarak biçimlendirdiği) bir modele başvurur. Buna göre, “bize ‘direkt politik militanlık’ konusunda açıklık getiren ve kültürel, sanatsal yapıtlarımızı ve onlar yoluyla bizzat kültürümüzü anlayıp yorumlayabilmemize yardımcı olan nokta, *temel* ve *artı özbaskı* arasındaki can alıcı ayırmadır” (Wood, 1997a, s. 70-71).

Doyumu ertelemeyi kabul etme yeteneğiyle, düşünme ve anımsama süreçlerinin gelişmesiyle, özdenetim yeteneğiyle, başka insanları hesaba katıp düşünmekle ilişkili olan temel özbaskı, beceriksiz ve eşgüdüksüz hayvandan insana doğru gelişmemizi mümkün kılan etken olarak evrensel, gerekli ve kaçınılmazdır. Artı özbaskı ise, bir kültüre özgü olup o kültür içinde önceden saptanmış roller oynamak üzere koşullandırılma sürecidir. Demek ki temel özbaskı kendi yaşantımızı

¹⁰ Çeviride “nükleer” olarak kullanılan kelime -Robin Wood’un özgün metniyle (Wood, 1979, s. 7) karşılaştırılarak- burada “çekirdek” olarak değiştirilmiştir.

¹¹ Robin Wood’un özgün metninde, Gad Horowitz’in *Repression* adlı kitabına dair verilen ek bilgidir (Wood, 1979, s. 7).

yönetip diğer insanlarla birlikte yaşayabilmemizi sağlar; artı özbaskı ise eğer etkinse bizleri heteroseksüel, tek eşli, sınıfsal olarak değil ancak ideolojik normlar açısından burjuva ve ataerkil kapitalistlere dönüştürür. Etkin değilse, sonuç ya nörotik ya da devrimcidir (ya da ikisi birden). Wood'a göre uygar toplumların hepsi bir dereceye kadar artı özbaskıcıdır ve Harowitz bu durumu son derece parlak bir şekilde Marx'ın yabancılaşmış emek kuramına bağlar: Kültürde, yaşamın en öncelikle göze çarpan nitelikleri doyumsuzluk, hoşnutsuzluk, kaygı, açgözlülük, mal düşkünlüğü, haset ve nörotizmdir. Bu da psikanalitik kuramın “ataerkil kapitalizmin mantıksal ürünü” saydığı durumdan/ideolojiden başka bir şey değildir (Wood, 1997a, s. 71).

Bununla birlikte, özbaskıyla bağlantılı hatta ondan ayrı düşünülemez olan bir diğer kavram da ideolojiyi anlayabilmek için gerekli olan “öteki” kavramıdır. Burjuva ideolojisi kabul edemediği, ötekileştirdiği durum ve güdülerle başa çıkmak için iki yol dener: Ya bunları yadsır ve elinden gelirse yok eder ya da özümser, elinden geldiğince özbenliğinin bir yansımasına dönüştürür ve tehlikesiz hale getirir. Özbaskı, ötekinin özerkliğini ve var olma hakkını tanımaz ve kabul etmez. Nitekim Wood, kültür içinde rastlanan biçimleriyle öteki kavramına örnek olarak şunları gösterir: “en basit anlamıyla başka insanlar, kadınlar, proletarya, başka kültürler, kültürün içindeki etnik gruplar, alternatif ideoloji ve politik sistemler, ideolojik cinsel normlardan sapmalar –özellikle biseksüellik ve eşcinsellik, çocuklar” (Wood, 1997a, s. 72).

Sinemanın her türüne bu kuramsallaştırma bağlamında yaklaşılabilir; ancak korku, buna en açık şekilde cevap veren türdür. Çünkü korku filmindeki canavar veya yaratık figürleri özbaskı/öteki kavramını doğrudan dramatize eder. Korku

filminin gerçekte bağlantısı, kültürümüzün bastırıp ezdiği kavramların kendilerini gösterip kabul ettirebilme çabasıdır:

Bastırılıp ezilmeye çalışılan şey, tıpkı karabasanlarımızda olduğu gibi, korku filminde de korkutup dehşete düşüren bir şey olarak yeniden ortaya çıkar ve dramatize edilir. Eğer varsa “mutlu son” burada, özbaskının yeniden egemen kılınp ötekinin ezilişidir. Bu özbaskı ve öteki kavramları (...) Alman dışavurumculuğundan başlayarak günümüze kadar gelen korku filmlerindeki canavar-yaratıkları daha iyi anlamamıza yarar. Ötekiler listesinde bulunan hemen hemen her sınıftan bir yaratık-canavar oluşturmak mümkündür (Wood, 1997a, s. 72).

Bu kuramsal yaklaşımdan yola çıkan Wood, özbaskı ve öteki kavramları aracılığıyla korku filmlerinin, sosyopolitik açıdan ilerici ve gerici olmak üzere kabaca iki sınıfta değerlendirilebileceğini belirtir. Ölçüt ise, canavarın sunulma ve tanımlanma biçimidir (Wood, 1997a, s. 73). Canavarın ataerkil burjuva normlarını sabote edebilme potansiyeli iki uçludur. İlki, hâkim düzeni tehdit eden canavarların “kişinin yabancılaşmış emek ve ataerkil aile uğruna bastırdığı değerleri” temsil eden ötekiler olarak sunulmasıdır ve ilerici/yıkıcı özellikler taşır.

İkincisi, türün ilericilik kadar irtica/muhafazakârlık tohumlarını da bünyesinde barındırmasıyla ilişkilidir. Korku filmlerindeki gerıcilik geleneği o denli güçlüdür ki, bazen türün baskın eğilimiymiş gibi görünür. Öyle olmasa bile, nitelikleri son derece belirgindir. Gerici diyebileceğimiz filmlerin niteliklerini Wood şöyle sıralar: 1. Canavarın tümünden, katıksız “kötü” olması (Bastırılan güdü ve eğilimler, bireyde ya da toplumda olsun, daima bir tehdit olarak ortaya çıkarlar. Çünkü bilincimizde bunlar çirkin, korkunç, iğrenç olarak görülmektedir. İlerici korku filmi bu basit tanımlamalarla yetinmez. Bilerek bilmeyerek, bilincinde olsun olmasın, mutlaka sorular sorar, meydan okur, kafa tutar. Canavarı anlamaya,

anlatmaya, yeri gelince mazur görmeye çalışır). 2. Hristiyanlığın filmde olumlu bir güç olarak sunulması, yani dinsel öğelerin konuya hâkim olması, konuda ağırlık taşıması. 3. Canavarla insanın hiç ilişkisinin olmaması. 4. Bastırılmış cinsellikle cinselliğin birbirine karıştırılması, bir filmdeki korku ve dehşetin cinsellikten duyulan tiksintiden kaynaklanması. Canavarın cinsel “ahlaksızlığa”, hatta bazen her tür cinselliğe yönelik ceza olması (Wood, 1997b, s. 76).

Sonuç olarak, filmlerin, özellikle de tür filmlerinin Kracauer’ın ve Comolli ve Narboni’nin de vurguladığı gibi sistemin verili ideolojisini yansıttıkları ileri sürülebilir. Öte yandan bu yansıtma ilişkisinin tek yönde olmadığını altının çizilmesi gerekir. Maddi bir gerçeklik ve yaşantılanan ilişkiler/duygu yapıları olarak egemen ideolojinin içinde üretilen filmler, Ryan ve Kellner’ın da belirttiği gibi tarihsel kategoriler ışığında değerlendirilmeli, farklı politik ve ideolojik atmosferlerde farklı anlamlar barındırabileceği göz önünde bulundurularak da ele alınmalı, bu sayede yansıttığı ideolojiyle ilişkisinin muhalif ve yıkıcı yönlerden de kurulabileceği unutulmamalıdır. Nitekim kimi filmlerde izlerini sürebileceğimiz “toplumsal düzenin toptan yıkımına dayalı görüşlere muhafazakâr istikrar ilkelerine karşı çıkmanın bir yolu olarak da bakmak mümkündür. Sağaltıma, özellikle de muhafazakâr sağaltıma karşı koymak, ilerici bir taktik olarak kullanılabilir” (Ryan & Kellner, 2010, s. 265). Korku türü de, toplumsal değişimlerin, kaygı, gerilim ve korkuların kendilerine çıkış yolu bulduğu bir alan olarak değerlendirilebilir. Yüksek dozda toplumsal endişe, yoğun bir kötümserlik hatta nihilizm içerebilir. Nihilist umutsuzluk görüşü, çoğunlukla düzenin dağılışı tehlikesi karşısında güç ve otoriteye çağrı yapmanın bir başka yoludur. Ancak bu filmler aynı zamanda, kültürün doğrudan yüzleşemediği korkuları ifade etmeye yarayan bir araç olabilir, radikal

toplumsal muhaliflere de bir ifade düzlemi sunabilirler (Ryan & Kellner, 2010, s. 265-266). Dolayısıyla son olarak vurgulanması gereken, korku filmlerinin ileri ve geri arasında gidip gelen eğilimlerinin, toplumdaki ve kültürdeki devrim olasılığına karşı açık ya da kapalı tutumları sergileme yönündeki potansiyel bakımından önem taşıdığıdır (Wood, 1997b, s. 77).

İKİNCİ BÖLÜM

MUHAFAZAKÂRLIK VE 2000 SONRASI TÜRKİYE’DE MUHAFAZAKÂR İDEOLOJİ

I. MUHAFAZAKÂRLIK VE YENİ MUHAFAZAKÂRLIK

İdeolojiyi iktidar ilişkilerinin asimetric kıldığı toplumsal ilişkiler bağlamında anlamlandıran ve tarihsel, dinamik bir gerçeklik, bir mücadele alanı olarak ele alan yaklaşımların yanı sıra, ideolojiyi konumlandırırken yapılacak olan ikinci ayırmda siyasi ideolojiler ayrıca ele alınır. Mevcut bir toplumsal yapıyı yenilemeyi, korumayı, sağlamlaştırmayı ya da alt etmeyi amaçlayan siyasi fikir kümeleri siyasi ideoloji olarak değerlendirilir (Atılgan, 2015, s. 293).

Bu noktada, siyasi ideolojilerin bir mücadele alanı içinde tanımlandığını vurgulamak gerekir. Her siyasi ideoloji, topluma ilişkin gündelik politikaları ile açıklamalarının ve geleceğe yönelik tahayyüllerinin kitlelerin ortak duygusu haline gelmesini hedefler. Buna daha önce de değinildiği gibi, ideolojik hegemonya mücadelesi de denilebilir. Siyasi ideolojilerin amacı, hegemonya mücadelesini kazanmak ve kazanılmış olan hegemonyayı devam ettirebilmektir. “Toplumun ağırlıklı bir kesiminin yadırgadığı, tartışmasız bir şekilde yanlış ve haksız saydığı ya da içselleştirdiği, sempatiyle baktığı, şüphe etmeden doğru bulduğu tutumlar, yaklaşımlar, eğilimler, yönelişler ve bakış açıları belirli bir ideolojinin içinden geçilerek oluşuyorsa bir ideolojik hegemonyadan söz edilebilir” (Atılgan, 2015, s. 296). Nitekim siyasi iktidarlar gündelik politikalarını ve ana yönelimlerini

tanımlayan ideolojilerini altı değişik tarzda meşrulaştırırlar. Kendilerine yakın gördükleri inanç ve değerlerin tutunmasını sağlar; bu tür inanç ve değerleri doğallaştırır; evrenselleştirir; kendilerine meydan okuyan fikirleri karalar; rakip fikir sistemlerini sistematik şekilde dışlar ve toplumsal gerçekliği kendi çıkarlarına uygun biçimde çarpıtırlar (Eagleton'dan aktaran Atılğan, 2015, s. 296).

Günlük dilde, mütevazı veya ihtiyatlı davranış, geleneksel ve uyumcu hayat tarzı, değişim korkusu veya değişimin reddi gibi anlamları içeren muhafazakârlık ise, bir siyasi ideolojiyi betimleyecek şekilde ilk kez 19. yüzyılın başlarında kullanılmıştır (Heywood, 2010, s. 83). Muhafazakâr fikirler Fransız Devrimi ile sembolleştirilen siyasi, sosyal ve iktisadi değişime karşı bir tepki olarak doğar; ancak muhafazakâr düşünce kendisini mevcut gelenek ve ulusal kültürlere uyumlu hale getirdikçe önemli ölçülerde değişime uğramıştır (Heywood, 2010, s. 83). Dolayısıyla muhafazakârlık, sadece Batı tarihinin genel bir hareketine bağlı olmadığı ve bu tarih içinde değişen biçimler aldığı gibi, aynı zamanda farklı ulusal tarihlere bağlı değişimlere göre de farklı tanımlar içerebilir (Beneton, 2011, s. 115). Nitekim “asli ve değişmez olana dair ısrarı ile her tarihsel-toplumsal değişim karşısında başka, yeni bir sabiteyi araçsallaştırabilmesindeki pratik-pragmatik tutum muhafazakârlığın dinamiğini oluşturan paradokstur” (Bora, 2015, s. 55).

Toplumun yüzyıllar boyunca yaşanan deneyim ve değişimler sonucu bugünkü halini alan süreğen ve karmaşık bir organizma olduğu noktasından hareketle muhafazakârlık, felsefi bir düşünce ve siyasi bir tavır olarak geleneksel sosyal, siyasal ve ekonomik düzenin değerine ve korunması gerektiğine inanır (Güler, 2014, s. 117). Dönemden döneme değişen muhafazakâr siyaset ve buna uygun biçimde

izlenen ekonomik açılımlar haricinde, muhafazakârlığın iki temel özelliğinden söz edilebilir. Birincisi, “insan doğasına, köksüzlüğe ve denenmemiş buluşlara duyulan güvensizlik”, ikincisi ise “tarihsel süreklilik ile geleneksel çerçeveye duyulan güven”dir ve bu çerçeve dini veya kültürel olabileceği gibi, soyut veya dönemsel olarak kurumsal bir ifadeye sahip olmayabilir (Güler, 2014, s. 118).

A. Muhafazakâr Düşünce ve Karşı-Devrimci An

Beneton’un belirttiği üzere karşı-devrimci an, muhafazakârlığın tarihinde belirleyici bir andır; çünkü muhafazakâr düşüncenin temel tezleri doğduğu anın koşullarının damgasını taşır (Beneton, 2011, s. 12). Bir başka deyişle “karşı-devrimci an, muhafazakârlığın tarihinde, yalnızca doğuşuna yol açtığı için değil, muhafazakâr düşüncenin büyük temalarını saptadığı ve bir bakıma belirlediği için belirleyici bir andır” (Beneton, 2011, s. 47).

Muhafazakârlık, Avrupa’da 18. yüzyılın sonlarında yoğunlaşan değişim algısı ve isteğine bir tepki olarak doğmuştur ve aydınlanmanın, kapitalizmin, geleneksel siyasal yapılarla tatmin olmayıp değişim isteyen burjuva sınıfının uzun süren yükselişleriyle ilgilidir. Modernitenin ortaya çıkardığı toplumsal, kültürel, siyasal değişime karşı bir tepki hareketi olan muhafazakâr düşünce, 19. yüzyılın belirleyici ideolojileri (liberalizm ve sosyalizm) ile tartışmalar içinde bir siyasal ideoloji olarak şekillenir. Dolayısıyla yenidir ve modernizme içkindir; ancak bu gerçek muhafazakâr düşüncenin kökenlerinin eski ve geleneksel topluma ait kurumlara dayandığı gerçeğini değiştirmez (Güler, 2014, s. 126-127). Yeni olan, bu kurumların “değişime karşı bir muhalefet olarak formüle edilmesi ve ideolojileştirilmesi olabilir” (Güler, 2014, s. 127). Ayrıcalıklı konumlarını yitiren Avrupa aristokrasisinin toplumsal

yapıyı değiştiren devrime, onun dūřünsel arka planını oluşturan Aydınlanmacılığa ve devrimin getirdiği sonuç olarak moderniteye olan gelenekçi ve tepkisel muhalefeti, ideolojik planda zamanla muhafazakârlık biçimini alır (Hatipoęlu, 2014, s. 40).

Bu doğrultuda öncelikle, muhafazakârlılığın moderniteyle olan ilişkisine değinmek gereklidir. Karl Mannheim'a göre muhafazakârlık hem tüm insanlığa mal olmuş genel ve evrensel bir olgudur hem de dönemsel olarak değişebilen tarihsel ve toplumsal koşulların doğurduğu, kendi geleneğine, biçimine ve yapısına sahip, bütünüyle yeni ve modern bir üründür. Mannheim bu ikiliği açıklamak için, Max Weber'den hareketle gelenekçilik olarak adlandırdığı doğal muhafazakârlık ile modern muhafazakârlığı birbirinden ayırır. Gelenekçilik neredeyse tamamen saf bir tepkisellik hali iken, muhafazakârlık dönemden döneme değişen koşullara ilişkin olarak anlamlı ve bilinçli hale gelmiş bir gelenekçilik olarak ele alınabilir (Mannheim, 1959, s. 98-99). Bununla beraber Mannheim'a göre, "gelenekçilik, sadece sınıf çatışmaları vasıtasıyla değişimin oluştuğu bir toplumda, yani sınıflı toplumda muhafazakârlık haline gelebilir" (Mannheim, 1959, s.101):

Kısaca ifade etmek gerekirse, saf gelenekçilikten farklı olarak muhafazakârlılığın gelişimi ve yaygınlaşması, modern dünyanın dinamik karakterine; bu dinamiğin sosyal ayrımlardaki temeline; bu sosyal ayrımların insan zihnini beraberinde sürükleme ve kendi çizgisinde gelişmeye zorlama eğiliminde olduğu gerçeğine ve en nihayetinde, farklı sosyal grupların temelde amaladıklarının, fikirleri gerçek hareketlere dönüştürüp açıklığa kavuşturmakla kalmadığı, aynı zamanda farklı muhalif dünya görüşleri ve düşünce üslupları yarattığı gerçeğine bağlıdır (Mannheim, 1959, s. 101).

Dolayısıyla muhafazakârlılığın tanımı için yapılan önermeler, muhafazakârlığı sadece olduğu gibi muhafaza etme kaygısı ile açıklamayı engelleyecek yönde olmalıdır. "Muhafazakârlık modern zamanlarda doğan ve ona karşı ortaya çıkan

entelektüel (ve siyasal) bir harekettir. Avrupa uluslarının geleneksel siyasal ve toplumsal düzenini savunmak için oluşmuştur, temelde anti-modernidir. Bu nedendir ki saf muhafazakârlık bir gelenekçiliktir” (Beneton, 2011, s. 10-11). Böyle bir yaklaşım, muhafazakârlığın karşı-devrimci olarak doğduğuna yaptığı vurgu açısından önemlidir. Devrimin uygulamalarını mahkûm etmekle kalmayıp devrim ilkelerini en baştan itibaren reddeden köktenci bir anlamı saklama gereğine yapılan vurgu, siyasal bir ideoloji haline gelen muhafazakâr düşünce üslubunun temel değerlerini saptayabilmek ve temalarını anlamlandırabilmek açısından önemlidir.

Öte yandan muhafazakâr düşünce, “eski (kadim ve ezeli) ve yerleşik olanın, geleneksel ve kutsalın sürekliliğini modern koşullarda sağlamaya çalışmanın iradesine ve yeteneğine sahiptir” ve bu irade ve yetenekle gelenekçilikten farklılaşarak varlığını devam ettirir (Bora, 2015, s. 54). Bu durum, “muhafazakârlığın değerlerine sadık kalmakla birlikte, tarihin zorlamasıyla modernleşme öncesi gelenekten ve bunun temsil ettiği tarihsel modelden ayrılan akrabalara sahip bir yeni-muhafazakârlıktan” (Beneton, 2011, s. 11) bahsetmek gerekliliğini de ortaya çıkarmaktadır.

İngiliz ve Fransız gelenekleri temelinde yükselen klasik muhafazakârlık, Kıta Avrupası’nda reform düşüncesine karşı aristokratik, otoriter ve gerici biçimlerde ortaya çıkar. Teorik çerçevesine 1790’da, muhafazakârlığın en önemli olgunluk dönemi temsilcisi Edmund Burke’ün *Fransız Devrimi Üzerine Düşünceler* adlı ünlü kitabının yayınlanmasıyla kavuşur (Güler, 2014, s. 124-125). Burke’ün *Düşünceler*’i muhafazakâr düşüncenin temel referans metnidir. Bununla birlikte, yukarıda vurgulanan karşı-devrimci düşünce türdeş bir bütün de değildir. Joseph de Maistre ve

Louis de Bonald'ın düşüncelerinde somutlaşan Fransız karşı-devrimi, Burke'ün Devrim'i mahkûm etme kararını ve bazı beklentilerini paylaşır; ancak farklı bir ulusal geleneğe bağlanır ve kendine özgü tezler geliştirir. Tarih baştan itibaren İngiliz usulü muhafazakârlıkla Fransız usulü muhafazakârlığı hem birleştirir hem de ayırır (Beneton, 2011, s. 16).

Nitekim paradoksal bir biçimde muhafazakârlığın kurucusu, en seçkin temsilcisi kabul edilen Burke, saf bir muhafazakâr değildir. Burke Devrim'den önce İngiliz siyasal liberalizminin davasıyla bütünleşmiştir. Maistre ve Bonald gibi Fransız karşı devrimcilerinin eski Fransız monarşisi için duydukları gerici tutkuları paylaşmaz. Somut özgürlüklerle ilgili kesin bir duyarlılığa sahiptir ve özel çıkarlara karşı bağlılığı vardır. Bu anlamda liberal bir muhafazakârlığı olduğu söylenebilir (Beneton, 2011, s. 29-30).

Öte yandan Fransız karşı-devriminin temel eserleri, yani Bonald'ın *Siyasi ve Dini İktidarın Teorisi* (1796) ve Maistre'nin *Fransa Hakkında Düşünceler*'i (1797), Burke'ün öncü eserinden daha sonra ortaya çıkar. Maistre ve Bonald da Burke gibi, tarihin bilgeliğini “devrimci aklın özentiliklerine” karşı çıkarırlar; ancak tarihe bakışları birbiriyle karışmaz ve gönderme yaptıkları tarih aynı değildir. Burke İngiliz tarihine önem atfeder, Maistre ve Bonald ise öncelikle Fransız tarihine bağlı kalırlar. Gelenekçilikleri farklı akıl yürütmelere ve farklı geleneklere dayanır. Burke karma bir çözümü ve parlamenter monarşiye bağlılığı haklı bulur. Maistre ve Bonald ise saf bir çözümü, mutlak monarşinin restorasyonunu haklı gösterir (Beneton, 2011, s. 31-32).

Muhafazakâr düşüncenin doğuş evresi için yapılan ve Fransız ve İngiliz muhafazakârları arasındaki farka dayanan ayrıma dikkat çekmek önemlidir. Görüldüğü üzere Fransız muhafazakârlığı monarşinin ve dinî dünya görüşüne dayalı hayatın devamlılığını savunan, dinî (Katolik) ve katı bir muhafazakârlıktır. İngiliz muhafazakârlığı ise liberaldir, parlamenter sistemi de geleneğin bir parçası olarak benimser, önem verdiği değerleri korumak koşuluyla “reform” fikrine olumlu yaklaşır. Amerikan muhafazakârlığı da bu soy çizgisinde gelişir (Bora, 2015, s. 62). Nitekim modern muhafazakârlık ikinci yolu izleyerek ileriki bölümlerde değinilecek olan yeni muhafazakârlığa evrilmiştir.

B. Muhafazakâr Temalar

Muhafazakârlığın savunduğu temel değerlerin ve geleneksel kurumların başında din, otorite, cemaat, aile ve patriarkal devlet gelmektedir. Öte yandan din, devlet ve otorite ayrıca, “muhafazakârlığın tarihsel evreleri ve biçimlerinin hepsi için ilksel, kurucu ve ‘esas’ önemde olan ve bu düşünüş tarzı çerçevesinde ağırlık kazanarak muhafazakârlığın alameti farikası haline gelen” üç temel değer olarak gösterilebilir¹² (Bora, 2015, s. 58). Geleneğin korunması ve kutsal otorite, insan aklının sınırlılığına vurgu, kusurlu insan doğası ve özgür bireye güvensizlik, bir cemaat biçimi ve kontrol tekniği olarak din, organik toplum ve yerleşik değerler gibi başlıklar, muhafazakâr ideolojinin doğuşuna damga vuran bu motiflere dayanan temalar hakkında genel bir çerçeve çizmeye yardımcı olur.

¹² Tanıl Bora din, devlet ve otorite üçlüsünün yanına muhafazakârlığın tarihsel gelişmesi boyunca takip edilebilecek olan cemaati, milleti, geleneği ve tarihi de ekler. Din, cemaat ve gelenek muhafazakârlığın dinî kolunu tanımlarken, millet, devlet, otorite üçlüsü de muhafazakârlığın milliyetçi kolunun değer hiyerarşisini tanımlamayı kolaylaştırabilir (Bora, 2015, s. 58-59).

1. Gelenek ve Kutsal Otorite

Muhafazakârlıkta tekrar eden konulardan birisi gelenek savunusudur ve gelenek, zamana karşı koyan değerler, kurumlar ve uygulamaları; bir kuşaktan diğerine aktarılabilenleri kapsar. Bazı nedenlerden ötürü tarih testini başarıyla geçen gelenek ve kurumlara hassasiyetle yaklaşılması gereklidir (Heywood, 2010, s. 86). Ancak “geleneksel toplumun ideal içseli” (Beneton, 2011, s. 46) Fransız Devrimi’yle birlikte ortadan kalkmış ve Rönesans, Reform, Akıl çağı ile başlayan bir “gerileme” süreci böylelikle doruk noktasına ulaşmıştır. Bunun nedeni, aristokrasinin, onun bir parçası olan monarşi kurumunun ve toplumu yöneten aşkın bir değer olarak dinin kamusal alandan çıkartılmasıdır (Hatipoğlu, 2014, s. 41).

Nitekim muhafazakârlığın gelenek, toplumsal ilerleme ve otorite arasında kurduğu ilişki en iyi biçimde monarşiye dair düşüncelerinde somutlaştırılabilir. Bazı muhafazakârlara göre tarih testini başarıyla geçen geleneği sürdürmenin en iyi yollarından biri, ilahi kökeni ve dini inançları korumaktan geçmektedir. Dünyanın yaratıcı bir tanrı tarafından bezendiği fikri kabul ediliyorsa, toplumdaki geleneksel uygulamalar da tanrı vergisi olarak görülmelidir. Dolayısıyla monarşi kurumunun da tanrı takdiriyle atandığına inanmak mümkündür. Çünkü bu inanç, çok uzun süredir devam eden yerleşik bir inanç olarak evrensel şekilde kabul görmektedir ve işlevselliği ile güvenilirliği de kanıtlanmıştır (Heywood, 2010, s. 86).

Muhafazakârlar geleneğe saygı duyar; çünkü gelenek hem toplum hem de birey için kimlik oluşturur ve onlara tarihsel temeli güçlü olan bir aidiyet ve köklü olma hissiyatı kazandırır. Gelenek aşına olan ve güvenlik yaratan siyasi veya dinî

tüm kurum ve pratikleri kuşatır. Böylece insanları geçmişe bağlayarak ve onlara ortak bir kimlik duygusu sağlayarak toplumsal bir bağlılık yaratır (Heywood, 2010, s. 87-88).

2. İnsan Aklının Sınırlılığına Vurgu

Öte yandan muhafazakâr düşünce açısından, “akılcılık geleneksel temelleri, dini, alışkanlıkları ve kurulu düzene, adetlere saygıyı yıpratmış ve ortadan kaldırmış, zenginlik, güç ve zevk için duyulan insan güdülerini açığa çıkartmış, zincirlerinden boşaltmıştır” (Güler, 2014, s. 127). Muhafazakârlar modern kapitalist topluma ve liberal ideolojiye yönelik itirazlarını aklın eleştirilmesi üzerinde yoğunlaştırırlar. Soyut akıl, sınırlı nitelikler taşıdığı için devrimcilerin öne sürdüğü gibi yeni bir toplumsal düzenin kurulmasında etkili olmamaktadır. Doğanın ve toplumun karmaşık yapısını tüm yönleri ile anlayabilecek kapasitede olmayan insan aklı ancak din, gelenek ve tecrübe ile birleştirilebilirse işlevsel hale gelebilir ve sınırlı da olsa problem çözme yeteneğine kavuşabilir (Hatipoğlu, 2014, s. 42).

Soyut ve Aydınlanmacı anlamda insan aklına dair bu itirazın temelinde Hristiyanlık öğretisine dayanan insan aklının sınırlılığı düşüncesi bulunmaktadır (Birler, 2015, s. 320). İnsan yalnız doğal ve tarihsel evrimin ve toplumsal gelişmenin sağlayıcısı olan Tanrı ile birlikte ve onun hizmetinde hareket edebilir; bunun neticesinde de siyaset, sadece dinin müttefiki olarak işlevsel hale gelebilir (Beneton, 2011, s. 39).

Nitekim “Fransız Devrimi ‘şeytani’ bir şeyse, bunun nedeni insanı [insan aklını ve iradesini] Tanrı’nın yerine koymasındır” (Beneton, 2011, s. 38). Hâlbuki otorite de tıpkı din gibi gizemli bir şeydir ve bu gizemlilik hali olması gerektir;

çünkü “yalnızca dogmalar ve gizemin haşmetine bürünen ilkeler, bireysel aklın kendini beğenmişliklerini ve sapıklıklarını sınırlandırabilir” (Beneton, 2011, s. 37).

3. Kusurlu İnsan Doğası ve Özgür Bireye Güvensizlik

Otoritenin kutsanmışlığı ve aklın sınırlılığı unsurlarıyla birlikte insan doğasının kusurlu oluşuna ilişkin ön kabuller de muhafazakârlığın temelinde yer alır. İnsanların güvenlik arayışı içindeki sınırlı canlılar olduğuna dair kabul, sosyal düzenin ve istikrarın her şeyden önce gelmesini, özgürlüğün cazibesi ile bu cazibeye kolayca kapılan insanın doğası konusunda şüphe duyulmasını ve sosyal düzeni korumak adına özgürlüğün feda edilmesini gerektirir (Heywood, 2010, s. 88).

Geleneğe merkezi önem atfeden ve geleneği oluşturan en önemli unsur olarak dine odaklanan muhafazakâr ideoloji, dinlerin insan doğasına ilişkin görüşlerini de doğrudan veri olarak kabul eder (Hatipoğlu, 2014, s.43). Bu açıdan insan doğasının biyolojik, duygusal ve bilişsel olarak kusurlu olduğu kanaati, Hristiyan inancının “ilk günah” öğretisine dayandırılır. Katolik kilisesi öğretisinde, insanların doğdukları andan itibaren günahkâr oldukları kabul edilir (Birler, 2015, s. 319). Bu, yaşam süresince işlenen günahlardan farklı olarak insanın “özünde ve doğasında” kusurlu olduğu ve mükemmel bir ruha asla sahip olamayacağı anlamına gelmektedir. İnsan, ahlaken kusurlu ve zayıf olan yapısı yüzünden dürtüsel ve kontrolsüz davranmaya eğilimlidir. Tam da bu nedenlerden ötürü davranışları kurumlar tarafından düzenlenmeli ve baskı altında tutulmalıdır¹³ (Birler, 2015, s. 319-320).

¹³ Benzer bir durumun İslam’da da görülmesi, Müslüman toplumdaki muhafazakârlık biçimlerinin Batı muhafazakârlığıyla paylaştığı ortak zeminin anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Örneğin, Kuran’daki Mearic Suresi’nin 19. ayeti insanın pek hırslı ve sabırsız yaratıldığından, Nisa Suresi’nin 28. ayeti insanın zayıf yaratıldığından bahsetmektedir. Adiyat Suresi’nin 6. ayetinde insanın Allah’a karşı nankörlüğü ve mal sevgisine aşırı düşkünlüğü vurgulanır. Aynı şekilde İsra Suresi’nin 11.

İnsanın doğasına ilişkin bu kabuller mevcut ya da kurulmakta olan siyasal düzenin meşrulaştırılmasında rol oynar. Nitekim insanın doğuştan kötücül özelliklere ve ahlaki zaafıya sahip bir varlık olarak kabul edilmesi, özgür ve bağımsız insanlar topluluğundan oluşan demokratik ve özgürlükçü bir düzenin kurulamayacağı düşüncesini destekler. Bundan ötürü, insanın sadece rehberler ve yol göstericilerin denetlediği bir toplum ve bireysel hayatlar üzerinde vasi rolü oynayan bir devlet düzeni içinde yaşayabileceği iddia edilir (Hatipoğlu, 2014, s. 44).

Devlet reşit olmayan insanların üzerinde onları isterse “sevebilecek, isterse –şüphesiz yine onların iyiliği için- dövebilecek bir varlıktır. Bu paternalist devlet anlayışı, devlet birey ilişkilerinde devlete bazı müdahaleci yetkiler tanır. Muhafazakârlar için dokunulmaz kabul edilen ev içi alan/aile hayatı dışında kadın-erkek ilişkileri, giyim ve yaşam tarzları, kürtaj, içki, erotizm ve sınırları belirsiz bir genel ahlak başlıkları içinde devlete geniş bir müdahale alanı için meşruiyet tanınır (Hatipoğlu, 2014, s. 44).

4. Bir Cemaat Biçimi ve Kontrol Tekniği Olarak Din

Muhafazakâr düşünce açısından din, aidiyet duygusu yaratır; bir cemaat oluşturma hedefi ve toplumsal bir işlevi vardır. Bu işlevler farklı zamanlara ve farklı toplumlara göre değişiklik gösteren farklı türleri içerebilirken, her toplumda değişmez bir sabite olarak var olmaya devam ederler (Güler, 2014, s. 131).

Din toplumsal örgütten ayrı ve sadece bireyin inancına yerleştirilen bir olgu olarak ele alınamaz, “her zaman bir toplum biçimidir; toplum biçiminin ta kendisidir; toplumsal olan başka her şey (...) dinin imgesinde şekillenir” (Nisbet, 1990, s. 109-110). Kutsal olanın gerekliliği, muhafazakârların din görüşünün niteliğini özetler ve

ayetinde ve Enbiya Suresi'nin 37. ayetinde insanın çok aceleci bir doğaya sahip olduğu; bu aceleci doğasından ötürü de Hac Suresi'nin 66. ayetinde nankörlük yaparak Allah'a şirk koştuğu belirtilir. Dolayısıyla insan doğasına yönelik görüşlerinde tek tanrılı dinlerin buluştukları ortak payda, insanın (dünyadaki yaşamının bir siyasal düzen ya da kurum tarafından kontrol edilmesini gerektirecek biçimde) zaafı ve zayıf bir varlık olduğu düşüncesidir (Hatipoğlu, 2014, s. 44).

toplumsal bir işleve işaret eder. “Hükmeden bir kutsal duygusu olmaksızın toplum olamaz, toplum olmaksızın da kutsal olan duygusunun kalıcılığı mümkün olmaz” (Nisbet, 1990, s. 114). Hükmeden kutsal, toplumu bir arada tutar, ortak değerlerin çerçevesini belirler ve davranışların düzenlenmesini sağlar. Bu merkezi toplumsal işlevden ötürü, muhafazakârlar dindar olmasalar bile dinin önemini vurgulamaya devam ederler (Hatipoğlu, 2014, s. 45).

Öte yandan din sadece toplumu mümkün hale getirmekle kalmaz, yönetilenler açısından otorite ve denetim aracı olarak da kullanılabilir. Bu durum, dinin muhafazakâr ideolojideki siyasi işlevini oluşturur:

Muhafazakârlık, bir siyasal ideoloji olduğu için, kaçınılmaz bir biçimde modern toplumun düzenlenmesi ile ilgili iddiaları içerir. Bu açıdan dinin düzenlediği bir topluma değil, din aracılığıyla siyasal açıdan düzenlenen bir topluma vurgu yapar. Bunun anlamı şudur: Bir muhafazakâr, ateist de olabilir. Ama halkı yönetici zümrenin vesayetine razı etmek için dinden daha iyi bir araç olmayacağını bilir. Bu nedenle dinsellikle kuşatılmış toplumdur. Burada söz konusu olan din, iktisaden ve siyaseten eşitsizlikleri meşrulaştıran bir din olmak zorundadır (Hatipoğlu, 2014, s. 45).

5. Organik Toplum ve Yerleşik Değerler

Muhafazakârlar için insan, başkalarına muhtaç olmadan yaşayabilen ve kendi ayakları üzerinde durabilen bir birey değildir. Bağımlı ve güvenlik arayışı içindeki canlılar olduklarından toplumun dışında varlıklarını sürdüremezler. Toplumdan koparılamayan birey, onu ayakta tutan aile, arkadaşlar, akranlar, iş arkadaşları, meslektaşlar hatta ulusu içeren sosyal grupların bir parçasıdır. Bireylere anlamlı ve güvenilir bir hayat sunan bu grupların kendisidir (Heywood, 2010, s. 90-91). ‘Özgürlüğün’ bu bağlam içinde, görevlerini bilmek ve yükümlülüklerine uymak gibi ilkeler doğrultusunda kazandığı anlamın altını çizmek oldukça önemlidir:

Muhafazakârlar özgürlüğü, “bireyin yalnız başına bırakıldığı” “negatif özgürlük” açısından anlamak taraftarı değildirler. Özgürlük daha ziyade sosyal yükümlülüklerin ve değerlerinin farkında olan bireylerle kurulmuş bağlantıların istekle kabul edilmesidir. Özgürlük, “(bir kimsenin) kendi görevinin yapması”nı içerir. Örneğin ebeveyn çocuklarına nasıl davranacaklarını öğretirken, onların özgürlüklerini sınırlamaz; çocuklarının menfaati gereği rehberlik yapmış olur. Sorumlu bir çocuk olarak davranmak ve ebeveynin isteklerine uymak, yükümlülüklerin bilinmesi sonucu ortaya çıkan özgür bir eylemdir (Heywood, 2010, s. 91).

Bu fikirler muhafazakârlığın geleneksel olarak toplumu yaşayan bir şey, canlı bir organizma olarak görme anlayışına dayanmaktadır. Organizmayı ayakta tutan şey, onu oluşturan parçaların arasındaki değişmemesi ve bozulmaması gereken hassas ilişkidir. Bunun yanı sıra, organik bir toplum nihai olarak doğal zorunluluk tarafından oluşturulur ve biçimlendirilir. Örneğin aile, herhangi bir teorisyen ya da düşünür tarafından icat edilmiş bir kavram değildir; aşk, sorumluluk ve özen gibi sosyal nitelikli doğal dürtülerin bir ürünüdür (Heywood, 2010, s. 91).

Nitekim aile ve yerleşik değerler ile ilgili öne sürülen muhafazakâr savlarda organik fikirler açık biçimde ortaya çıkmaktadır. Muhafazakârlar aileyi toplumun temel kurumu olarak görüp diğer sosyal kurumlar için model olarak sunarlar. Basitçe çocuk yetiştirme ihtiyacından doğan aile, yukarıda da belirtildiği gibi güvenlik sağlar ve bireylere ödevin değerleriyle birlikte saygıyı öğretir. Dolayısıyla toplumun istikrarı için aile korunmalı ve güçlendirilmelidir. Öte yandan organik anlayış, yerleşik değerlerin savunulmasını da gerekli görür. Ahlak kişisel bir tercih meselesi olarak görülürse, “toplumun ‘ahlâkî doku’su ve bununla beraber sosyal düzenin dayanağı olan kenetlenme sorgulanmaya başlanır” (Heywood, 2010, s. 92). Bu doğrultuda muhafazakârların yönelimi ahlâkî ve kültürel çoğulculuktan yanadır; çünkü çok kültürlü toplumlar doğaları gereği düzensiz ve istikrarsızdır. Bunun yerine

ortak kültür ve paylaşılan değerler yüceltilmelidir. Böyle bir kültür, gelenek, aile ve din gibi çeşitli doğal kaynaklar kullanılarak, “geleneksel değerler”, “aile değerleri” ve “Hristiyan değerleri” ile biçimlendirilebilir (Heywood, 2010, s. 92).

Görüldüğü üzere, genel çerçeveler biçiminde belirtilen bu tematik özellikler, esasen karşı-devrimci anın ürünü olarak Fransız Devrimi’ne ve Aydınlanma’ya karşı gelenekçi bir tepki biçiminde ortaya çıkan muhafazakâr ideolojinin temelini ve değişerek de olsa tekrar eden izleklerini ifade etmektedir. Muhafazakârlığın toplumsal düzenin ve istikrarın sağlanması için geleneksel kurumlara ve organik bütünlüğe atfettiği önem, faydacı bir strateji izleme eğilimini de beraberinde getirir. Muhafazakâr ideoloji zamanla farklı uygulamaları ve değişen temaları içerir hale gelse de, esasını oluşturan Aydınlanma eleştirisi ve akılcılık karşıtı duruşunu korur. Temelinden vazgeçmemesi ve faydacı yapısı, farklı ideolojilere eklemlenerek varlığını devam ettirmesine olanak sağlar (Birler, 2015, s. 328).

C. Modern - Yeni Muhafazakârlık

20. yüzyılla birlikte, liberalizmle ve diğer çağdaş ideolojilerle kurulan ilişki klasik muhafazakârlıktan daha farklı bir yolla gerçekleştirilir. Bu dönemde ekonomik alanda savunulan yeni-sağ/neoliberalizm ile sosyal alandaki muhafazakârlık iki ayrı ideolojik konumlanış olarak bir araya gelir. Ekonomik alandan devlet gücünün ve müdahalesinin geri çekilmesi durumu, sosyal alandaki karşılığını otorite, sosyal disiplin, din ve aile gibi motiflerin ve bu motifler doğrultusunda şekillenen değişime direnç gösterme, statükonun meşrulaştırılması, hâkim sınıfların çıkarlarının korunması gibi siyasetlerin öne çıkarılmasıyla bulur (Güler, 2014, s. 146).

Nisbet'e göre, yeni muhafazakârlık 1960'larda yeni solun yükselişi ve öğrenci hareketinin patlak vermesiyle birlikte doğmuştur. Yeni muhafazakâr, devrim tarafından soyulan bir liberaldir; Sovyet komünizmine ve sosyal demokrasinin başlıca ögesi haline gelen ekonominin millileştirilmesi ve merkezileştirilmesine dayalı refah devletine kuşku, güvensizlik ve saldırganlıkla yaklaşır (2007, s. 168, 170). Dolayısıyla mülkiyete ve hiyerarşiye karşı daha büyük tehditler barındıran bu iki pratiğin neticesinde özellikle 1970'lerden sonra neoliberal görüşleri içselleştirmeye başlarlar.

1980'lerden itibaren sosyalist rejimlerin çöküşü ve refah devleti modelinin terk edilmesiyle birlikte yeni-sağ/neoliberalizm ideolojisi başat siyasal düşünce olarak karşımıza çıkar ve birçok muhafazakâr düşünürün kuramları yeni-sağ uygulamalarıyla yürürlüğe girer. Modern muhafazakârlığın bencil ve rekabetçi birey modeli yüzünden eleştirmekle birlikte ilkesel olarak hiçbir zaman reddetmediği serbest piyasa iktisadi uygulamalarına kesin bir dönüş olan yeni-sağ, "gelenek ve alışkanlıkların toplumsal kurumların oluşumundaki vazgeçilmezliğini vurgulamış ve muhafazakâr düşüncenin tarihsel pragmatikliğini siyasal söyleminin bir parçası haline getirmiştir" (Birler, 2015, s. 327).

Yeni muhafazakârlığın iyi ve kötü arasında faydacı bir seçim yapma özelliği, ekonomik liberalizmle muhafazakârlığı çok sıkı bir şekilde birleştirmiştir (Bora, 2015, s. 69). Helmut Dubiel, yeni muhafazakârlığın siyasi sorunların çözümüne yönelik bir toplum öğretisi olduğunu vurgular. "Bu öğretinin birliği kendi içinde değil, eleştirdiği şeydedir", yani liberal sistemlerin bunalımına ve burjuva değer sisteminde gerçekleştiği öne sürülen otorite çözümlüğüne dairdir (1998, s. 13). Nitekim

yeni muhafazakârlığın başlıca iddiası, modern liberal toplumların geleneksel değerlerden arınmış ve kültürel kimlikten yoksun toplumlara dönüşemeyecekleri, aksi takdirde yozlaşacakları ve çökecekleri yönündedir. Toplumun birtakım temel değerleri korunursa varlıklarını devam ettirebilmeleri mümkün olabilir.¹⁴ Bu düşünce, 1980’lerde İngiltere’de Margaret Thatcher ve Amerika Birleşik Devletleri’nde (ABD) Ronald Reagan iktidarlarıyla kendini gösteren yeni muhafazakârlığın habercisi sayılır (Bora, 2015, s. 69). Bu dönem, muhafazakârlar açısından, ekonomik alanda neoliberal politikalar eşliğinde, yeniden düzenleme ve özelleştirmelerle birlikte 1970’lerin krizlerinden çıkışı öngören bir siyasal açılım dönemi olmuştur. Elde edilen başarılar sadece ekonomik ve politik zaferler değil, aynı zamanda kültürel ve entelektüel zaferler olarak da görülmüştür (Güler, 2014, s. 152).

Eski muhafazakârlıktan farklı olarak yeni muhafazakârlık, ahlaki meselelerde devletin tarafsızlığının büyük ölçüde kabul ettirilmiş olduğu, siyasi bir evrenselciliğin anayasada teminat altına alındığı ve seküler bir kültürün büyük ölçüde kabul gördüğü koşullar altında ortaya çıktığı için, burjuva modernliğine karşı

¹⁴ Yeni muhafazakârlığı yeni kılan, eski değer ve temalarını büyük ölçüde liberal toplumu güvence altına almak için savunmaya başlamasıdır. Açık bir konformizm ve statükoculuk içerir (Bora, 2015, s. 68). Tarihsel ortaya çıkış koşulları bakımından muhafazakârların ilk muhalefet ettikleri liberallerken, 19. yüzyılın sonuna doğru işçi sınıfının yükselişi, iktidar meselesini çözümleyen, ortaçağ kurumlarını temizleyen ve modern toplum düzenini kuran burjuvazinin artık yıkacak değil koruyacak bir düzeninin olması, Fransız Devrimi öncesinde savunduğu taleplerin yerini statükocu ve muhafazakâr taleplerin almasına yol açar (Hatipoğlu, 2014, s. 48-49). Neo liberal özelleştirme politikaları doğrultusunda sosyal işlevlerinden arındırılmasına destek verdikleri devletin, “çıplak otorite olarak kendinden menkul meşruiyetini tahkim etmeye çaba sarfeder[er]; bu tahkimat devletin sistemdeki büyüyen meşruiyet açığını (hem halka ilişkiler politikası hem de baskı aygıtıyla) kapatmasına yarayacaktır” (Bora, 2015, s. 70). Bu durum, önceden bahsedildiği üzere, Mannheim’ın yaklaşımında yer alan “saf gelenekselci düşünce biçiminin değişimin sınıf çatışmalarına bağlı olduğu modern sınıflı toplumlarda muhafazakâr düşünce haline gelmesi” vurgusunun yanı sıra hegemonya süreçlerinin oluşum pratiğiyle de örtüşmektedir. Bir taraftan sosyalizmden ve sosyal demokrasiden gelen eşitlik taleplerine karşı artık, kapitalist üretim biçiminin “gelenek” haline gelen özel mülkiyeti koruyan yapısı tercih edilirken; diğer taraftan, kültürel anlamda gerici çizgilere bürünen bir antimodernizm hegemonya pratiklerine ve otoritenin meşrulaştırılması sürecine dâhil edilmektedir.

kültürel protesto motifini yeniden canlandırmaya çalıştığı ölçüde siyasete eklemlenmiştir (Dubiel, 1998, s. 15). Nitekim yeni muhafazakârlığın “yaşayan bir halk dindarlığının toplumsal tabanından, üzerine düşünülmesinden önce yaşanmış bir siyasi gelenekten kopmuş, kültürel mücadeleye dayalı antimodernizmi, zorunlu olarak otoriter-irrasyonalist ve gerici çizgilere bürünü[r]” (Dubiel, 1998, s. 15). Dolayısıyla “öfkelerinin özellikle kabardığı siyasi konular her zaman için, çocuk eğitimi, eğitim politikası, kadın ve ailenin statüsü, cinsellik ve dinin uygulanışı gibi kültürel değerlere hassas deneyim alanlarında yer alı[r]” (Dubiel, 1998, s. 15).

Yeni muhafazakârlık, yoksulları, işsizleri ve genel olarak alt sınıfları içteki düşmanlar olarak görür, din kitaplarından alınma iş, çalışma ve erdem vazeder. Yeni muhafazakârlar hâlihazırdaki sosyal ve siyasal düzenlemelerin korunmasını ve etkinliğinin artırılmasını savunurlar. Ateistlere ve komünistlere karşı dinci sağcılıkla yakınlaşan bir konum alırlar. Kısacası ekonomik işleyişte daha az müdahale isterken, siyasi ve sosyal konularda daha geniş bir hükümet müdahalesinden yanadırlar (Güler, 2014, s. 157). Yeni muhafazakârlık devlete bir yandan neoliberal politikalar doğrultusunda sosyal işlevlerinden arınması yönünde destek verirken, diğer yandan devletin çıplak otorite olarak meşruiyetini kuvvetlendirmeye ve sağlamlaştırmaya çalışır (Bora, 2015, s. 70). Nitekim ABD yeni muhafazakârlığı örneğinde olduğu gibi, hükümetlerin kürtaşı yasaklaması, okullara zorunlu din derslerinin konulması, cinsel özgürlüğe karşı çıkılması gibi yönelimler ekonomik, kültürel, stratejik hegemonyanın pekiştirilmesi için de zemin sağlamaktadır (Güler, 2014, s. 157-158).

II. 2000 SONRASI TÜRKİYE’DE MUHAFAZAKÂR İDEOLOJİ

Türkiye’de muhafazakârlığın bir siyasal ideoloji olarak yükselişi çok yeni bir olgu değildir. Başlangıcı, o dönemki akımın nasıl adlandırılacağından bağımsız olarak 1980’lere dek uzatılabilir. 2000’lerde ortaya çıkan özgül durum ise, söz konusu ideolojinin siyasal İslam kanadının ılımlılaştırılmış bir versiyonunun, özellikle 2001 krizini takip eden süreçte hegemonik söylem ve dönemin iktidar partisinin “parti-devlet”leşmesi sürecine koşut olarak “resmi ideoloji” haline gelmesidir.

2000’li yılların toplumsal ve kültürel hayatı belirleyen ideolojik atmosferinin ayırt edici niteliklerini saptayabilmek, bu dönemden önce gelen tarihsel sürecin kavranmasıyla mümkün olabilir. Dolayısıyla öncelikle, Türk muhafazakârlığının ana hatlarına değinmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

A. Türk Muhafazakârlığına Genel Bir Bakış

Muhafazakârlık siyasal bir ideoloji olarak varlık nedenini Fransız Devrimi’ne borçlu olduğundan ve modernliğin en önemli kırılma noktalarından birinin ürünü olarak doğduğundan ötürü, ihtiyaç duyduğu bu momentin Türkiye tarihindeki karşılığının Cumhuriyet Devrimi olduğunu tespit etmek gerekir. Öte yandan Osmanlı İmparatorluğu’nda da, gelenekselcilik olarak adlandırılacak bir tür muhafazakârlığın doğuşunu kolaylaştıran, şeyleri olduğu gibi korumayı bir süreliğine başarmış güçlü bir idari ve siyasi mekanizma gibi nesnel etmenlerin varlığından söz etmek de mümkündür (Çiğdem, 2013, s. 17).

II. Mahmut'la gelen yenileşme hareketlerine tepki olarak başlayan muhafazakâr yazın, Tanzimat'la yükselmiş ve zamanla üç tarz-ı siyasetten İslamcılık'la birlikte ilerlemiştir (Arman, 2014, s. 54). Osmanlı'da muhafazakârlığın örgütlü kökenlerine bakıldığında, Ahrar Fırkası'ndan veya Hürriyet ve İtilaf Fırkası'ndan söz edilebileceği gibi, son dönemdeki muhafazakâr oluşumun aslında Jön Türkler ve modernleşme hareketlerinin devrimci yönüne karşı geliştiği belirtilmelidir. Kuramsal temelde ise, Ziya Gökalp'in formüle ettiği medeniyet-kültür ayrımı bulunmaktadır. Medeniyet, "batının bilim ve teknolojisini alma" olarak nitelenirken, kültür "bize ait olan ve din dâhil bütün geleneksel değerleri koruma" olarak tanımlanır. Cumhuriyet döneminde ise muhafazakâr tepkiler öncelikle cumhuriyetin saltanatı ve hilafeti kaldırma, tekke ve zaviyeleri kapatma ve kullanılan alfabeyi değiştirme gibi varolan düzeni ve geleneksel kurumları sarsan ilerici ve devrimci girişimlerine yönelik ortaya çıkar. Batı'ya karşı verilen antiemperyalist mücadelenin ardından bağımsız ve yeni bir devlet kurma yönünde atılan adımları temsil eden cumhuriyet devrimleriyle, medeniyet-kültür ayrımı ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır (Erler, 2007, s. 129).

Nitekim Türkiye'de 1946'da çok partili hayata geçiş ve 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle siyaset sahnesine çıkan merkez sağ söylemin kalkış noktası, Cumhuriyet Devrimi'ne karşı tepkilerle İkinci Dünya Savaşı sonrasında kapitalist blokta yer alma tercihinin sonucu olan liberal ekonomik siyasetlerin çakışma noktasıdır; halkın "ekonomik refaha" kavuşarak batıcı ve tepeden inmece olduğu ileri sürülen ideolojik baskıdan kurtulması iddiasını taşır. Kapitalist blokta yer alan ülkelerin anti-komünizm mücadelesinin belirleyiciliğine paralel şekilde, sağ siyaset içerisinde gelişen sağ milliyetçilik de muhafazakâr tepkiler ile liberal

ekonomik politikaların birleşmesinde tutkal rolü oynar (Mert, 2007, s. 44, 117). Bunun yanı sıra, cumhuriyet döneminde İslamcılık, Cumhuriyet Devrimi'ne bir tepki olarak 1950'lerden itibaren yeniden tarih sahnesindeki yerini alır.

1970'lerden itibaren sağ politikalar açısından dikkat çeken bir başka durum, koyu milliyetçi (Milliyetçi Hareket Partisi [MHP]) ve koyu dinî muhafazakâr (Milli Nizam Partisi [MNP] ile başlayıp Milli Selamet Partisi [MSP] ile devam eden Milli Görüş hareketi) ideolojilerin gelişmeye başlamasıdır (Mert, 2007, s. 47). Nitekim 1980'lerde din, toplumsal istikrarı ve devlete sadakati pekiştiren bir unsur olarak Türk-İslam sentezi çerçevesinde resmi ideolojiye lehimlenirken, diğer taraftan 70'lerin sonunda MSP geleneğini de etkileyen müstakil bir "İslamcı" çizgi de billurlaşmaya başlar (Bora, 2015, s. 127, 131). "Bu çizgi İslam'ın, standart milliyetçi muhafazakâr siyasetin fevkalade hürmete değer bir rüknü mevkiine yerleşmesiyle tatmin bulmayarak, onu ayrı bir dünya görüşü olarak inşa etmeye yönel[ir]" (Bora, 2015, s. 131). Genel olarak bakıldığında, Türkiye'deki İslamcı hareket 1960'ların sonundan itibaren Milli Görüş hareketi tarafından temsil edilmeye başlanmıştır (Uzgel, 2010, s. 13).

1980'lerden sonra sosyalist bloğun çökmesi ve tüm dünyada neoliberal politikaların yükselişe geçmesiyle beraber Türkiye'de de devletin seküler ve modern resmî ideolojisine karşı öteden beri mevcut olan tepki, devletin ekonomik gücünün kısıtlanması ve bu sayede resmî ideolojinin esnetilmesi umudu çerçevesinde neoliberalizm ile buluşur (Mert, 2007, s. 118). Neoliberalizm bu defa "komünizmle mücadele" gibi sert bir söylem yerine, "demokrasi" ve "sivil toplum" söylemleri eşliğinde yükselirken (Mert, 109-110), yeni muhafazakârlık ABD'de Ronald Reagan,

İngiltere’de Margaret Thatcher, Türkiye’de ise “orta direğe çağ atlatan” Turgut Özal dönemiyle birlikte ortaya çıkar (Arman, 2014, s. 54). Başından beri liberal ekonomik politikalar ile muhafazakârlık arasında köprü kurmaya çalışan merkez sağ, 1980 sonrası Anavatan Partisi (ANAP) hükümetleri ile bir tür resmi ideoloji haline gelen Türk-İslam sentezi¹⁵ (Mert, 2007, s. 32, 79) ve Turgut Özal’ın maliki olduğu 24 Ocak Kararları sayesinde bu hedefine ulaşır:

1983-91 yılları arasında tek başına iktidar olan Anavatan Partisi’nin lideri olarak Başbakanlık, 1989-93 yılları arasında Cumhurbaşkanlık yapan Özal, milliyetçi-muhafazakârlığı neoliberalizmle eklemleyen Yeni Sağ’ın tipik bir temsilcisiydi. Onun otoriter nitelikli popülizminin bu çerçevede popülizme getirdiği yeni açılım; “çağa uygun” örf ve adetlerini koruyan, “seçici” bir modernleşmeye bilhassa ehil bir Müslüman-Türk halkı imgesi inşa etmesidir (Bora&Erdoğan, 2013, s. 644).

En nihayetinde, 12 Eylül süreci içinde Türk-İslam sentezinin bir tür resmi ideolojiye dönüşmesiyle Türkiye de genel olarak ideolojik açıdan daha sağda konumlanan bir ülke haline gelir. Bu koşullar altında ve siyasal yasakların kalkması, eski partilerin ve kadroların siyaset sahnesine yeniden çıkmasıyla birlikte siyasal tartışmanın alanı da farklılaşır. Sağ siyasetin 80 sonrası alanı, bir tarafta Milli Görüş geleneğinin devamı olarak Refah ve Fazilet Partileri ve yükselen İslamcılık, diğer tarafta 90’lı yıllarda ANAP ve Doğru Yol Partisi (DYP) nezdinde ikiye bölünen

¹⁵ Cumhuriyet ulusçuluğunun “ulus”u tanımlarken kullandığı konvansiyonel bakış açısının aksine etnik zemin arayışı ve aynı şekilde ulusçuluğun tamamen dışarıda bıraktığı dinî değerler ile geleneksel topluma özgü cemaat anlayışı, sağ milliyetçiliğin ve 1970 sonrası koyu milliyetçiliğin temelini oluşturan unsurlardır (Mert, 2007, s. 65-66). Türk-İslam sentezi düşüncesinin temelindeki olgu da, milliyetçi din yorumudur ki, “bu yorum, ‘Türklüğün’ tarihî tecrübesini öne çıkarır, bu yolla devletçiliğin altını çizer, diğer yandan değişime açık fakat siyasal-toplumsal muhalefeti barındırmayan, aksine her zaman istikrarın pekiştiricisi olması gereken bir din tanımının altını çizer” (Mert, 2007, s. 83). Bu bakış açısına göre “din bir milletin iman ihtiyacına cevap veren kültür unsurudur” ve “dil ve din en kuvvetli kültür unsurlarıdır”. Diğer taraftan “ebed-müddet devlet anlayışında Türkiye ısrarlı olacaktır” (Mert, 2007, s. 80). Bu noktada belirtilmesi gereken, yeni muhafazakâr sağ bakışın, doksanlarda ‘Türk Müslümanlığı’ veya ‘kültürel İslâm’ temalarını vurgulayarak İslamcılığın önünü kesmeye çalışmış olduğudur. Nitekim 1991’de ANAP Genel Başkanı Mesut Yılmaz’ın “milliyetçilikle liberallığın denetiminde olmayan bir muhafazakârlığın Türkiye şartlarında tutuculuğa, gericiliğe gitme tehlikesi vardır” ifadesi sağın bakış açısının en iyi özetlerinden birini teşkil eder (Aktaran Mert, 2007, s. 82).

merkez sağ ile tanımlanabilir (Mert, 2007, s. 32-33). 90'lı yıllarla beraber neoliberalizm ile geniş seçmen kitlelerini buluşturan muhafazakâr ideolojik söylemler denklemi [neoliberalizmin iktisadi yönelimindeki krizler doğrultusunda] yıpranmıştır. Oluşan boşluğu 80'li yıllardan beri yükselen İslamcılık doldurur. 28 Şubat müdahalesi ile Refah ve Fazilet Partilerinin kapatılmasının ardından, neoliberalizmle barışan¹⁶ İslamcılığın genç kadrolarının önderlik ettiği Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) tarih sahnesine çıkar (Mert, 2007, s. 37-38).

Yukarıda tarihsel çerçevesi kısaca belirtilen muhafazakâr ideoloji, en genel biçimiyle kültürel muhafazakârlık ve İslami muhafazakârlık olarak adlandırılan iki kolda ele alınabilir.¹⁷ Her iki kol da modernleşmenin maddi ve teknik unsurlarını şöyle veya böyle benimserken, devrimci süreçlere karşı muhalefetlerinin taşıdığı tondan kaynaklanan bir farklılık içerirler. Kültürel muhafazakârlık Batı tipi modern muhafazakârlığa daha yakın olmakla birlikte kendi içinde alt katmanlara ayrılır (Hatipoğlu, 2014, s. 51). İslami/İslamcı muhafazakârlık veya siyasal İslam olarak da adlandırabilecek olan diğer kol ise, önceden de değinildiği gibi kökenleri Fransız muhafazakârlığının dinî hayata dayalı katı görüşlerinde de izlenebilecek olan, gerici nitelikteki gelenekçiliğin dönüştürülmesiyle oluşur (Hatipoğlu, 2014, s. 51).

¹⁶ İslamcı ve Milli Görüşçü çizginin temel doktrinlerinden biri “adil düzen” söylemidir. Bu söylem, sosyal adalet vurgusuna rağmen, hiçbir zaman köklü bir kapitalizm sorgulamasına gönderme yapmamış, aksine geleneksel, tarihsel “İslami” çerçeveye oturtulmuştur. Tam da bu nedenle, merkez sağın “neoliberalizme eklenmek suretiyle devletin ekonomik gücünü küçültmek, bu yolla da devletin resmi ideolojisinin gücünü kırmak” yönlü söylemiyle geçişlilik zemini içerisinde olmaya zaten hazırdır (Mert, 2007, s. 109).

¹⁷ Daha ayrıntılı bir biçimde Tanıl Bora, Türk muhafazakârlığının düşünce üslubu olmanın ötesine geçtiği ancak siyasal bir program olmanın da gerisinde durduğu beş yol izi saptar. İlki, klâsik örneği Yahya Kemal olan ve melankolik ve nostaljik nitelikler barındırmanın ötesine geçemeyen kültürel muhafazakârlıktır. Siyasal etkiler taşıyan ikinci yol muhafazakâr İslamcılık, yine muhafazakârlığın siyasallaşmasının bir biçimi olan üçüncü yol milliyetçi-muhafazakârlıktır. Muhafazakâr devrim kavramıyla yorumlanan dördüncü yol, radikal İslâmıcılığın an ve uğrakları ile ülkücü-milliyetçi akımın İslâmıcılığa an ve uğraklarını içerir. Sonuncusu ise Ali Fuad Başgil üzerinden Özalıcılığın etki alanındaki yeni sağ düşünce çerçevelerine uzanan bir güzergâh çizen muhafazakâr-liberal yol izidir (Bora, 1997, s. 28-29).

İslamcılık olarak adlandırılan akım Atatürk döneminde yeraltına çekilirken, Atatürk sonrası dönemde Necip Fazıl'ın *Büyük Doğu* dergisi ve Milli Görüş partileri üzerinden siyasal hayata müdahil olur. Öte yandan kültürel muhafazakârlık ise, İttihat ve Terakki Cemiyeti içindeki Prens Sabahattin'in temsil ettiği kanat, Kurtuluş Savaşı Meclisi'ndeki İkinci Grup, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası ve Demokrat Parti örnekleri aracılığıyla Türkiye'nin "merkez sağ" olarak adlandırılan siyasal çizgisinde hayat bulur (Hatipoğlu, 2014, s. 51).

Muhafazakârlığın bu iki kolu arasında önemli farklar bulunmaktadır. İslami muhafazakârlık temelde maddi hayatın modernleştirilmesinden yanadır; ancak kültürel pratikler ve toplumsal yapı söz konusu olduğunda din merkezli bir tutum öne çıkarır, geleneği din ile eşitler, eski rejimin yeniden ihyasını savunur ve milli görüş partileri kendilerini mukaddesatçı olarak tanımlar (Hatipoğlu, 2014, s. 52). Kültürel muhafazakârlık ise, "modernleşme ve Batılılaşmadan yana ama materyalizme karşı, Cumhuriyet'ten ve Kemalizm'den yana ama onun radikal ve Jakoben üslubuna karşı, sekülerizmden yana ama onun açıktan dinî sembol ve değerleri reddeden biçimine karşı" konumlanır (Mert, 2007, s. 135). Kültürel muhafazakârlar din olgusunu geleneğin en önemli parçası olarak görür, modernitenin kültürel pratiklerini ve toplumsal getirilerini sadece belli sınırlamalar koyarak kabul eder, cumhuriyet rejiminin kurumları ile köktenci bir kavga içine girmezler ve merkez sağ çizgisi, kendini liberal-muhafazakâr-milliyetçi olarak tanımlar (Hatipoğlu, 2014, s. 52).

İslami muhafazakârlık ile kültürel muhafazakârlığın nitelikleri arasındaki ayırım, 2002'de Türkiye'de "muhafazakâr demokrasi" şiarıyla iktidara gelen AKP'nin ideolojik kimliğini ve 2000'li yılların hegemonik niteliğini anlamlandırmak

açısından önem taşımaktadır. Nitekim AKP'nin esas çizgisi yenilikçi bir biçimde koştüğünü iddia ettiği Milli Görüş hareketidir; bununla birlikte merkez sağ geleneğiyle de benzerlikler taşır. Ancak AKP'yi merkez sağın veya Milli Görüş partilerinin tipik bir devamı olarak kabul etmek açıklayıcı değildir. Türkiye'de sağ siyasi geleneğin pek çok düşünsel ve sembolik unsurunu bünyesinde birleştirmiş bir parti olarak AKP, bu gelenek içinde özgül bir konumu temsil eder (Saraçoğlu, 2011, s. 32).

B. Bir İslami / Yeni Muhafazakâr Parti Olarak AKP

Kökeni doksanlı yılların sonuna ve Fazilet Partisi'ne dayanan AKP, kadrolarının 1970'lerden beri siyasal İslamı temsil eden Milli Görüş çizgisinden çıkması nedeniyle merkez sağdan bir kopuşu teşkil eder. Ancak aynı zamanda muhafazakârlığın Türkiye'de temsilcisi olan merkez sağın en belirleyici özelliği olan neoliberal ekonomik model ile muhafazakâr tepkileri buluşturması yönünden bir devamlılıktır (Mert, 2007, s. 118). Fazilet Partisi'nin Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılmasının ardından, 14 Ağustos 2001 tarihinde kurulan ve 3 Kasım 2002 genel seçimlerinde yüzde %34 oy oranı ile iktidara gelen AKP, kendini muhafazakâr demokrat bir kitle partisi olarak tanımlar. Öte yandan AKP'nin yönetici kadroları tarafından pek benimsenmediği halde Batı kamuoyunda sıkça kullanılan “ılımlı İslamcılık” tanımı da, aslında İslamcı siyasetlerle neoliberal dönemdeki kapitalist sistemin uyumunu ifade etmektedir. Dolayısıyla neoliberal küreselleşme projesinin taşıyıcısı olmayı üstlenen bir siyasal hareketin, Milli Görüşçü olmadığını ısrarla vurgulayarak kendini muhafazakâr demokrat¹⁸ vb. terimlerle tanımlama çabası,

¹⁸ AKP'nin geçmiş on yıllarda faaliyet göstermiş İslamcı Milli görüş partilerinden farklı olarak “muhafazakâr demokrat”lığı ideolojik kimlik olarak kullanmasının iki nedeni olduğu ileri sürülebilir.

İslamcı gelenekten bir kopuş anlamında, niteliksel bir değişim geçirdiği şeklinde yorumlanmasını gerektirmemektedir (Yalman, 2014, s. 28-29).

Nitekim Yalçın Akdoğan'ın *Muhafazakâr Demokrasi* (2003) adlı kitabına dönemin genel başkanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından yazılan önsözde "AK parti kendi düşünce geleneğimizden hareketle, yerli ve köklü değerler sistemimizi evrensel standarttaki muhafazakâr siyaset çizgisiyle yeniden üretmek amacındadır" denilerek, muhafazakâr demokrasinin siyaset anlayışı şöyle özetlenir:

Siyaset, toplumsal alandaki farklılıkların tanımlandığı bir uzlaşma alanıdır. Siyasal otorite hukuki, anayasal ve siyasal meşruluk temeline oturtulmalıdır. Siyasal iktidar bir kişi veya zümrenin elinde yoğunlaşmamalı, sınırlı bir hükümet ve devlet anlayışı esas olmalıdır. Muhafazakârlık, devrimci dönüşüme karşı evrimci ve tedrici değişimi savunur, radikalizmin yerine ılımlılığı esas alır, geleneğin, ailenin ve geçmişten gelen toplumsal kazanımların korunması gerektiğine inanır (Erdoğan'dan aktaran Akdoğan, 2004, s. 12-14).

Keza partinin teorisyenlerinden Yalçın Akdoğan'a göre, muhafazakâr demokrat siyasal kimliğin parametreleri şunlardır: "devrimci değişime karşı doğal, tedrici ve aşamalı bir değişimden yana olma"; "uzlaşma kültürünü temel alma"; "siyasal ve hukuki meşruiyeti önemseme"; "dayatmacı ve baskıcı değil,

İlk ve genel nedeni, demokrasinin çağın ortak normu haline gelmesi ve demokrat olmadığını açıkça ifade eden siyasi bir hareketin, belki çok özel toplumsal bunalım durumları haricinde, halk kitleleri tarafından meşru bulunmayacağı gerçeğidir. İkinci neden ise siyasal İslamcılığın iflası ile ilgilidir. İran Devrimi'nden sonra dikkatleri üzerine çekse de siyasal İslam iktidar olduğu hiçbir yerde kendine özgü bir ekonomi, toplumsal düzen ve siyasal kurumlar getirememiştir. Sadece İslam'ın belirli biçimlerde yorumlanmasından doğan kadının kapatılması, içki yasağı vb. kültürel pratikler dayatmıştır (Hatipoğlu, 2014, s. 52). Bu bağlamda İran'daki rejimin kendi içindeki dönüşümü ve Mübarek döneminde Müslüman Kardeşler örgütünün radikal İslamcı unsurları şiddet kullanımından vazgeçmeye ikna ederek siyasal mücadele ve hayırseverlik faaliyetlerine yönlendirmesi şeklindeki dönüşüm, Türkiye'deki karşılığını Refah Partisi ile başlayıp AKP ile devam eden süreçte bulur. Söz konusu süreç, şeriat devleti amacından uzaklaşan siyasal İslam'ın liberalleşmesi olarak değerlendirilebilir (Yalman, 2014, s. 28-29). Bununla birlikte, dünyada İslamcılığa yönelik endişenin kimi zaman İslamofobiye eriştiği 11 Eylül sonrası dönemde, İslamcılıktan öte bir iddiası olmayan bir partinin uluslararası alanda da destek bulabilmesi mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla "demokratlık" iddiasının, iktidar talebini meşrulaştırıcı bir katalizör olarak kullanılmış olabileceği de iddia edilebilir (Arman, 2014, s. 57).

sınırlandırılmış bir iktidarı benimseme”; “kurulu düzeni dayatmacı aşırılıklardan koruyan bir çoğulcu demokrasiyi destekleme”; toplum mühendisliğini reddetme” ve “idealizm ve realizm arasında denge kurma” (Akdoğan, 2004, s. 15-17; 2010, s. 61). Böyle bir tanımlama, bir takım soyut ve evrensel ilkelerin birleştirilmesi suretiyle AKP’nin özgün bir ideolojik konuma sahip olduğu izlenimi verirken, içinden çıktığı İslamcı Milli Görüş hareketinin bazı tarihsel ve ideolojik referanslarıyla bezenmiş olduğu gerçeğinin üstünü çizer. Bu bakımdan AKP’nin ideolojik konumunu anlamak için, topluma seslenirken ve onunla bağ kurarken kullandığı sembollerin ve söylemlerin dikkate alınması gerekir (Saraçoğlu, 2011, s. 39).

Bu çerçeveden bakıldığında, Saraçoğlu’nun da vurguladığı gibi, AKP’nin en genel biçimde, Tanıl Bora’nın Türk sağının üç hali olarak tanımladığı milliyetçilik, muhafazakârlık ve İslamcılığın özgül bileşimi üzerinden topluma seslendiği ve hegemonyasını inşa ettiği söylenebilir (2011, s. 39). Nitekim Tanıl Bora (2015), milliyetçilik, muhafazakârlık ve İslamcılığın Türk sağının birbiriyle iç içe geçen üç ideolojik malzemesini oluşturduğunu ileri sürer. Buna göre muhafazakârlık “bir üslûp ve hava” şeklinde tanımlanırken; İslâmıcılık “onsuz olunmaz bir imge ve değer kaynağı” olarak ortaya çıkmakta ve ikisi birbirini bütünlemektedir. AKP’yi Türkiye sağının ideolojik haritasında özgün konuma yerleştiren ise, İslamcı muhafazakârlığın, partinin sembolik ve söylemsel unsurları üzerindeki belirleyiciliğidir (Saraçoğlu, 2011, s. 39).

C. Muhafazakârlaşma ve Dinselleştirme Ayrımında: 2000 Sonrası İslami Muhafazakâr İdeolojinin Belirleyici Nitelikleri

AKP kadrolarının da vurguladıkları gibi muhafazakârlık AKP kimliğinin yapıcı öğelerinden bir tanesidir. Muhafazakârlık herhangi bir dini projeden bağımsız bir varoluşa sahip olabilecek müstakil bir doktrin olsa da dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye’de de içeriği büyük ölçüde din, yani Sünni İslam tarafından biçimlenmiştir. İslam’ın AKP muhafazakârlığı üzerindeki etkisi şüpheye yer bırakmayacak kadar nettir. “Din sadece toplumsal düzenin korunmasının araçlarından biri değil, aynı zamanda bireylerin kimliklerinin ve varoluşlarının ayrılmaz bir parçasıdır” (Saraçoğlu, 2011, s. 40). AKP bu açıdan örneğin, bir diğer sağ ve muhafazakâr parti olan Demokrat Parti’den farklı bir konumu temsil eder:

DP’nin çizdiği “Batı kültürünü özümsemiş” ama aynı zamanda dinsel değerlere saygı ve önem atfeden parti imajı ile yetinmez. İslami değerleri ve yaşayış biçimini özümsemiş kadroların partisi olarak toplumun karşısına çıkar. Recep Tayyip Erdoğan’ın sürekli yinelediği “devletler laiktir kişiler laik olamaz” sözü AKP muhafazakârlığının dini sadece toplumsal düzenin ve birliğin tutkalı olarak görmenin ötesine geçip onu kişinin kimliğinin ve yaşayışının ayrılmaz bir parçası olarak kavradığının göstergesidir (Saraçoğlu, 2011, s. 40).

Yine buna benzer bir bakış açısından ele alındığında din olgusu, 2002 sonrasında yaşanan ideolojik süreci özel olarak Türkiye’nin kültürel muhafazakârlık pratiklerinden ve genel anlamda ise modern muhafazakârlıktan ayıran önemli niteliklerden bir tanesi haline gelmiştir, denilebilir. Din dışında gelenek olarak işaret edilen başka bir olgunun bulunmayışı ve gelenek kavramının modern muhafazakârlıkta olduğu gibi dini kapsar şekilde değil dine eşitlenir şekilde

kullanılışı, bu süreç içerisinde geleneğin ne olduğuna dair bir belirsizliğin söz konusu olmasını gündeme getirir (Arman, 2014, s. 56):

Hükümet partisi ve ona yakın basın ve akademi, gelenek kavramını her kullandığında, kast edilen husus Sünni İslam düşüncesinin o mevzua ilişkin yaklaşımı olmaktadır. Elbette Sünni İslam dışında gelenek kavramının Osmanlı'yı referans gösteren kullanımlarına da zaman zaman rastlanılmaktadır. Ancak burada referans gösterilen Osmanlı, bir takım tarihçilerin zihinlerinde kurguladıkları; tek hukuksal dayanağı İslam olan; milyonlarca insanın adil bir idare altında vecd ve huşû içinde yaşadıkları fantastik bir ülkedir. (...) Dini referansı olmayan bir “gelenek” içi boş bir kavramdır. Bir başka deyişle, (...) gelenek, dini de kapsayan ancak onu aşan kadim bir olgu olarak kavranmaz, din ile eşitlenir (Arman, 2014, s. 56-57).

Nitekim parti kadrolarının muhafaza etmeye çalıştığı kurum ve değerlerin ideal biçimlerinin İslam üzerinden içerik kazanması dinsel öğelerin baskınlığını gösteren olgulardan biridir. Buna göre “modern yaşam” içinde varlığını sürdürmesi gereken geleneksel bir kurum olan ailenin ideal biçimi, İslami normlar üzerinden tahayyül edilen “kadınla erkeğin eşit değil tamamlayıcı olduğu” erkek egemen aile tipidir. Keza sahip çıkılması ve incitilmemesi gereken gelenek ve görenekler de İslami kültürel öğelerdir; bugünkü izlerine saygı duyulan ve toplumun ortak kimliğini ifade eden mazi de İslam uygarlığı ve en çok da Osmanlı'ya ait eserlerdir (Saraçoğlu, 2011, s. 40).

Bu doğrultuda son olarak, bir siyasal ideoloji olarak Türk muhafazakârlığının ana hatlarını belirleyen kültürel ve İslami muhafazakârlık ayırımına geri dönülerek, her iki kanadın da Batı tipi modern muhafazakârlığa dair bazı özellikleri taşıyıp bazılarını taşımadığını belirtmek gerekir. Kültürel muhafazakârlık çizgisi, modern muhafazakârlığın parlamentarizmi öne çıkararak, sadece dine indirgenmemiş geniş anlamda gelenekçi ve liberal nitelikleri ile örtüşen yanlar taşımaktadır. İslami

muhafazakârlık ise, Aydınlanmacı akla yönelik eleştiri, insan doğasının kusurluluğu ve vesayetçi devlet düzenine gereksinim gibi yönlerden modern muhafazakârlıkla bağlantılıdır (Hatipoğlu, 2014, s. 52). Buna paralel bir biçimde, AKP iktidarında geçen 2002 yılından günümüze kadar olan 15 yıllık süreçte, Batı tipi modern muhafazakârlığa dair birçok unsur gözlemlenebilir. Örneğin organik toplum görüşü, cemaat ve tarikatların devlete ortak edilmesinde ve dönemin başbakanı tarafından sarf edilen “ayaklar baş, başlar ayak olamaz” sözlerinde izlenebilmektedir. İnsanların kusurlu doğaları ve aklın sınırlılığı nedeniyle devletin ve yönetici sınıfın vesayetine muhtaç olduğuna dair ön kabulün, içki yasağından çocuk sayısına, kürtaj yasağından RTÜK aracılığıyla gazete-TV sansürlerine ve “kızlı-erkekli” öğrenci evlerinin denetlenmesi olaylarına yansıdığı söylenebilir (Hatipoğlu, 2014, s. 52).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK KORKU SİNEMASINDA MUHAFAZAKÂR VE MUHALİF

İZLEKLER

I. UĞURSUZ KADINLARIN LANETİ: *BÜYÜ*

2004 tarihli ve Orhan Oğuz'un yönetmenliğini yaptığı *Büyü*, Artuklu hükümdarı Sultan Salih'in kitabını aramak üzere Anadolu'nun terkedilmiş bir köyüne kazı yapmaya giden bir grup bilim insanının, bu köye yedi yüz yıl önce musallat olmuş lanetin yeniden uyandırılması sonucu tek tek kurban oluşunu anlatır. Önceleri huzurlu ve bereketli olan köy, yaşlı bir büyücü kadının gelişiyle uğursuzlukların ve musibetlerin birbirini kovaladığı bir yere dönüşmüştür. Büyücü kadın, olup bitenlerin "kız çocuklarının uğursuzluğu" yüzünden gerçekleştiğine köy halkını inandırır ve kız çocuklarının doğar doğmaz diri diri gömülmesi gerektiğini salık verir. Sadece bir baba, yaşlı büyücü kadının sözlerine inanmaz ve kızını öldürmeyip yıllarca karısıyla birlikte saklar; karısı öldükten sonra ise yeniden genç bir kadınla evlenir. Küçük kızı kışkanan ve istemeyen üvey anne, büyücü kadına gider ve kızını öldürmesi için kocasına büyü yaptırır. Babanın küçük kızı büyü'nün etkisi altına girerek öldürmesinin ardından, köy sonsuza dek lanetlenir. Yedi yüz yıl sonra köye gelen kazı ekibi, köyde uyuyan lanetin yeniden uyandırılmasına sebep olur.

Büyü'de muhafazakâr ideolojinin inşası, insan doğasının kusurluluğuna ilişkin olarak kadın doğasının kötücüllüğü ve aklın sınırlılığına ilişkin olarak yerleşik değerlerin sarsılması, organik toplum bütünlüğünün/huzurun/istikrarın tehdit edilmesi ile inanç-din-bilim çatışması temaları üzerinden şekillenir. Kadınlar arası

rekabet ve kıskançlık; aklın ve bilimin yol göstericiliğini benimseyen erkeğin geleneksel ve koruyucu “baba” görevinde başarısız olması; toplumsal hayata başarılı bir biçimde dâhil olan kadının cezalandırılması; cinsel ötekiliği yadsınmış, birey olmayan ve korunmaya muhtaç “kız çocuğu”nun iyi ve kötü arasında konumlanması ile birey haline gelmiş “kadın”ın kusurlu doğasının karşı karşıya getirilmesi gibi unsurlar, bu muhafazakâr temaların kuruluşunda rol oynar.

Filmde kadın karakterler bariz bir biçimde anlatının merkezinde ve çoğunlukta yer alır. Açılış sekansında olay büyü yapan ve yaptıran olmak üzere iki kadın, bir kız çocuğu ve bir erkek etrafında geçer. Keza köye giden yedi kişilik kazı ekibi Ayşe, Aydan, Ceren, Sedef ve Sedef’in babası, aynı zamanda kazı ekibinin başı olan Profesör Ekrem ile Cemil’den oluşan kadınların çoğunlukta olduğu bir gruptur. İnsan doğasının kusurluluğuna dair muhafazakâr vurgu, sayıca üstün olan “kadın doğası”nı hedef alır. Öte yandan kadınların filmdeki baskınlığı, onların kötücül doğası tarafından çevrelenmiş ve azınlıkta kalmış erkekleri ve acizliklerini de belirgin hale getirmiştir. Nitekim birey (burada kadın) kusurludur, özgür ve bağımsız olamaz, kaosa yol açmaması için bir denetleyiciye (aileye, erkeğe, otoriteye) ihtiyacı vardır. Geleneksel rollerinden sıyrılıp özgürleşme yolunda bir adım atarak toplumsal hayata katılan kadın, erkeği de işlevsiz ve güçsüz kılacak, yükümlülüklerin yerine getirilmediği bir toplum ise çatışmaya sürüklenecektir. Dolayısıyla lanet, güvenliğin ve huzurun teminatı olan geleneklerin yıkımının metaforu olarak okunabilir. Bunların yanı sıra, erkek karaktere bakış açısındaki muhafazakâr vurgu aynı zamanda, aklın ve bilimin sınırlılığıyla alakalı bir biçimde de ele alınır. Erkeğin denetleyicisi ve yol göstericisi ise gelenek, yani din olmalıdır.

Filmin açılış sahnesinde, öncelikle genç ve güzel üvey annenin kıskançlığına tanık olunur. Örgü örmekte olan genç kadın, kızı Ayşe'ye oyuncak yapan, onu oyun oynarken sevgiyle izleyen ve yatağına şefkatle yatıran babayı kıskançlıkla izlemektedir. Hemen sonrasında, Kuran-ı Kerim olduğu ima edilen bir kitabı duvardan alarak evden çıkar ve daha önceden anlaşmış olduğunu anladığımız büyücü kadının evine gider. Büyücü kadın soyunmasını işaret ettikten sonra genç kadının önce sırtına, sonra da çıplak göğüslerine dikenli sopayla vurmaya başlar. Sonrasında soyunur, kendi vücuduna da vurur ve akıttığı kanları alarak büyüünü tamamlar. Filmin açılışındaki bu sahneler, devamında tekrarlanacak olan kadınlar arası rekabet, kıskançlık ve dolayısıyla da bir bütün olarak kadının kötücül doğasını betimleyen unsurlara girizgâh olması bakımından önemlidir. Genç kadının göğüslerinin dövülmesi ve attığı çığlıklar yakın planda gösterilerek erotikleştirilir ve kadın bedeni nesneleştirilir. Bir anlamda genç kadının doğası, tehdit edici bir ötekiliğe/farklılığa işaret eden dişi bedeni en baştan cezalandırılıyor gibidir.

Büyü ritüelini gösteren bu sahnenin ardından büyü tamamlanır ve baba küçük kızını öldürür. Bununla birlikte, üvey annenin bu eyleminin arkasında rekabetten, kıskançlıktan, “kötülükten” başka bir neden de yoktur. Böylelikle bir yandan genç kadının kusurlu ve kötücül doğasına işaret edilirken, diğer yandan geleneksel anne rolünün, organik bütünlük için elzem olan toplumsal işlevinin yerine getirilmeyişinin sebep olduğu yıkımın altı çizilir. Kızını yıllarca saklamış ve korumuş olan baba, üvey annelik görevini yerine getirmeyen karısının kusurlu doğası, kötülüğü ve kıskançlığı yüzünden görevini devam ettiremez ve başarısız olur. Bireyin doğuştan kötülüğü, yüksek, mutlak ve kadim bir otorite tarafından denetlenerek kontrol altına alınabilir ve birey bu sayede toplumda geleneğin muhafaza edilmesini sağlayacak

işlevsel bir rol kazanabilir. Bu yüksek otorite ise dindir, nitekim genç kadının evden Kuran-ı Kerim’i uzaklaştırması (böylelikle baba büyüünün etkisine girmemek için kutsal kitaba sığınmaz) ve İslam’ın yasakladığı büyüye başvurması, bunun göstergesi olarak okunabilir.

Köyde yedi yüz yıl önce yaşanan olayı gösteren bu sahnenin ardından günümüze dönülür ve hikâye zamanının değişmesiyle bağlantılı olarak modernizm ile gelenek çatışması ön plana çıkarılır. Bu noktadan itibaren filmdeki muhafazakâr izlekler modernizmle iç içe ve kadının geleneksel rollerden sıyrılmış, modern toplumsal hayatın işleyişine bağımsız bir birey olarak katılmış olduğu vurgusuyla bağlantılı bir biçimde işlemeye başlar. Filmin başında genç kadının çıplak göğüslerinin dikenli sopayla dövülmesi eyleminin yakın çekimle ön plâna çıkarılmasına benzer şekilde, ilerleyen sahnelerde de kadınlar, çoğunlukla pencerelerden ya da kapı aralarından yapılan çekimler vasıtasıyla çerçevelenip yarı çıplak bir biçimde gösterilirler ve bir “öteki” olarak kadın cinselliğine yapılan vurgu devam eder. Cazibeli, güzel kadının fiziksel güzelliğinin altında yatan, erkek için tehlikeli kadın cinselliğidir ve kadının modern dünyaya değil, vahşi ve tekinsiz doğaya aitliğinin altı çizilir (Hogan’dan aktaran Topçu, 2004, s. 199).

Kazı ekibinden Ayşe ve kocası Tarık’ın, son derece modern evlerinde kazı ekibi için düzenledikleri ve Ayşe’nin çocukluk arkadaşı Zeynep’in de katıldığı yemek sahnesine geçildiğinde, Ayşe’nin ünlü ve başarılı bir filolog olduğu, kocası Tarık ile mutlu bir hayat sürdüğü gösterilir. Öte yandan, bu mutluluk ve başarı portresine karşı Ayşe’nin çocukluk arkadaşı Zeynep’in kıskançlık içinde olduğu ima edilir. Nitekim Zeynep, ekibin köye doğru yola çıkmasının ardından Ayşe’ye büyü yaptırmak üzere

harekete geçer. Ayşe'ye çok yakın görünen ama onu ölmesini isteyecek kadar kıskanan Zeynep'in bu "kusurlu" doğasını, yine bir başka "kadın" büyücüyle arasında geçen şu diyalog vasıtasıyla daha iyi anlarız:

Büyücü: İyi düşündün mü?

Zeynep: Evet.

B: Dönüşü yok biliyorsun.

Z: Biliyorum.

B: Peki, neden?

Z: Çünkü o yaşadığı sürece ben huzur bulamayacağım.

B: Ölümünü isteyeceğin ne yaptı sana?

Z: Her şey. Beraber büyüdük. Hep o çok sevildi, hep o başarılı oldu. Benim ailem onu benden çok sevdi. Hep onu bana örnek gösterdi. Ve beni aşağıladı. Üniversitede âşık olduğum adam bile beni değil onu seçti. Nefretimden kocasını bile elinden almaya çalıştım. Ama beceremedim. Ölsün o, ölsün.

Görüldüğü gibi, Zeynep'in kıskançlığı çocukluk arkadaşının ölümünü isteyecek boyutlarda bir kötücüllüğü içerir. Zeynep sadece kıskanç değil, açıkça düşmandır da. Zeynep'in davranışları ve sözleri kıskançlığın yanı sıra rekabetçi bir doğaya da işaret etmektedir. Üvey annenin, kocasının sevgisi ve ilgisini kıskanarak kızına karşı ölümcül bir rekabete girmesinin ima edilmesi gibi, Zeynep'in de Ayşe'yle rekabete girdiği ve üstün çıkabilmek için cinayet de dâhil her şeyi göze aldığı gösterilir. Üvey annenin yaptırdığı büyü yüzünden köy lanetlenirken, aynı şekilde Zeynep'in Ayşe'ye yaptırdığı büyü yüzünden kazı yapılan köyde yüzyıllardır uyuyan lanet uyanır.

Filmde kıskançlık her daim kadına ait olan ve bireyin doğasının güvenilmezliğine işaret eden bir anlamda kullanılmakla birlikte, sadece kadınlar arası ilişkiler düzeyinde vurgulanmaz. Kazı ekibinin bir diğer üyesi olan Ceren'in köy yolundayken sevgilisine telefonda sarf ettiği şu sözler de dikkate değerdir: "Bir saat önce de aramıştım. ... Akşam işin mi var? Bana bak o mekâna gitmeyeceksin anladın mı aşkım? Sakın yaramazlık yapma, gözlerini oyarım. ... Akşam ararım bir daha."

Bu sözlerle hem kadın kıskançlığının erkekler üzerindeki baskısı hem de kadının “kötücül doğasıyla çevrelenmiş” erkeğin sıkışmış konumu ima edilmiş olur. Kazı alanında telefon çekmediği için yakınan Ceren’e, Cemil’in “İyi işte, kankam rahat eder fena mı?” diyerek cevap vermesi, Ceren’in baskıcı, kuşkucu, kısıtlayıcı ve kıskanç yapısının altını tekrar çizer.

Öte yandan filmdeki bir diğer muhafazakâr izlek, başta da belirtildiği gibi azınlıkta ve güçsüz kalmış erkek karakterler üzerinden kurulur. Kazı ekibindeki kadınların sayıca üstünlüğü ile örtüşen ve muhafazakâr ideoloji açısından organik toplum işleyişine karşı bir tehlike olarak düşünülebilecek olan kadının kamusal alandaki görünürlüğünün artışı olgusu, geleneksel ve koruyucu baba rolünü üstlenmesi gereken erkek için kaybolmaya yüz tutmuş bir otoriteyi ve bundan doğan başarısızlığı ve güçsüzlüğü ifade eder. Bireyselleşen ve özgürleşen insan, kadim/mutlak bir otorite ve onun aracı kurumları tarafından denetlenmeye ihtiyaç duymaz. Robert Nisbet’in de belirttiği gibi, “aile, kilise, yerel topluluk gibi gruplar üzerindeki muhafazakâr vurgu, uygulamada bu gruplarda zorunlu olarak varolan çeşitli sosyal roller üzerinde de bir vurguya neden olur” (2007, s. 108). Bu bağlamda “muhafazakârların baştan beri feminist harekete karşı direnişte ön safta olması hemen hemen hiç sürpriz olmamalıdır. Kadına anne, eş, kız çocuğu rolünde değer vermek ve ona saygı duymak bir şeydir, diyecektir muhafazakâr; modern liberalizm tarafından kadını tarihi rollerinden arındırılmış olarak görmek ise kabul edilemez derecede farklı bir şeydir” (Nisbet, 2007, s. 108).

Bu noktada, bir etkinliğin özel mi yoksa kamusal alanda mı yerine getirildiğine dair kayıtsız kalınmaması gereken bir soru ortaya çıkar. Kişinin ailesiyle, yakın

çevresiyle, özel işleri ve seçimleriyle betimlenen özel alan ile toplumsal ilişkilerin, değerlerin, savaşımın gerçekleştiği bir yaşam alanı olarak kamusal alan ayırımına dikkat çekmek gerekir. Ev içi ve ailesel dünya kadınların dünyasıyken, bir meslek sahibi olmak, erkeğin en erkeksi özelliği olarak kamusal alana işaret etmektedir¹⁹ (Öztürk, 2000, s. 61-62).

Cemil, bu anlamda, kadınlar tarafından kuşatılmış bir kamusal alan içerisinde, sürekli olarak hor görülür ve yeteneksizlikle suçlanır. Örneğin, atların sırtına yerleştirilmiş olan çadırlar bağlandıkları yerden düşüp uçuruma yuvarlandığında, köylüler çadırları Cemil'in bağladığını söyler ve buna karşılık olarak Sedef, "Belli, bir işi doğru düzgün yapsan şaşardım zaten!" diyerek Cemil'e çıkışır. Benzer şekilde, kazı alanında Ceren, Cemil'i doğru düzgün kazı yapamadığı, işini beceremediği için sürekli olarak azarlar.

Lanet uyandıktan sonra, şeytani bir güç önce Aydan'a tecavüz edip, ardından (başta "hiçbir işe yaramayan" Cemil olmak üzere) ekip üyelerini birer birer öldürmeye başladığında, ekibin en yaşlısı, dolayısıyla en tecrübelisi ve lideri olan (otoriteyi ve istikrarı sağlaması gereken) Profesör Ekrem'in acizliği de öne çıkarılır. Profesör, sorumluluğunu üstlendiği "çocuklarını", yani ekibin geri kalan genç ve tecrübesiz üyelerini kötülükten koruyamaz. Bu noktada, Profesör Ekrem'in filmde en az kadın karakterler kadar sert biçimde cezalandırıldığını da belirtmek gerekir. Ekrem'in koruyucu baba görevini yerine getirememesi, filmin en başından itibaren modern bilim insanı duruşunu en ileri düzeyde ve sonuna kadar vazgeçmeden

¹⁹ Öztürk'ün de belirttiği gibi, özel ve kamusal alan arasındaki ayırma, böyle bir ikiliği oluşturacak bir çizginin çekilip çekilmeyeceğine dair tartışmalar mevcuttur. Kadın ve erkeklerin farklı biçimlerde özel yaşam ve kamusal alanda yerlerini almaları karmaşık bir durum olsa da, "bu karmaşık gerçekliğin altında yatan şey, kadınların doğasının böyle olduğuna, erkeklere tabi olduklarına ve yerlerinin de özel, ev içi alanlar olduğuna duyulan inançtır" (2000, s. 62).

taşıması özelliğiyle birlikte düşünüldüğünde anlaşılabilir. Filmin başındaki yemek sahnesinde, Ayşe'nin eşi Tarık'la aralarında geçen şu diyalog bu doğrultuda fikir vermesi açısından öncelikle ele alınmalıdır:

Tarık: Ekrem Bey, bu kazı ne kadar sürer?

Ekrem: Bu kazı zaten bir ön araştırma kazısı, en fazla bir hafta sürer.

T: Çok güzel, çünkü biz de (bir kitabı inceleyen karısına dönüp elini tutarak) bir on gün sonra bir tatile çıkmayı düşündük.

E: Programınızı aksatmak istemeyiz ama bu kazıda Ayşe'ye çok ihtiyacımız var. Çünkü eşiniz gerçekten Türkiye'nin en iyi filologlarından biri.

Görüldüğü gibi, Profesör Ekrem en baştan itibaren, Ayşe'yi geleneksel "eş" rolünden uzaklaştırmaya yönelik modern bir tavrın temsilcisi konumundadır. Ayşe'yi kazı alanına getirerek, laneti üzerlerine çekmelerinin ve birbiri ardına gelen ölümlerin önünü açmış, bir bakıma bunların gerçekleşmesine yardımcı olmuştur. Buradaki lanet, başta da belirtildiği gibi bir organizma olarak toplumu ayakta tutan ve onu oluşturan parçaların değişmesine, aralarındaki hassas ilişkinin bozulmasına yönelik bir metafor olarak okunabilir. Kamusal alanı işgal eden kadınlar ve onların ezici çoğunluğunun ortasında kalmış erkekler, kendi rollerinin gereğini de yerine getirememiş olurlar. Bununla beraber üstünde durulması gereken nokta, Ekrem'in güçsüzlüğünün ve cezalandırılışının, sadece, kadınların denetlenemeyen kusurlu/kötücül dünyasının bir nevi kurbanı olmasından ötürü değil, aynı zamanda filmin başından sonuna dek, akli ve bilimi, ne olursa olsun, ne ile karşılaşırsa karşılaşsın her şeyin üstünde tutmasından kaynaklandığıdır. Nitekim kazı alanına varmadan önceki son duraklarında, değirmencinin anlattığı lanetlenmiş köy hikâyesi ekibin geri kalan üyelerini etkilerken, Ekrem, "Boş verin takmayın böyle şeyleri, buralarda buna benzer binlerce hikâye anlatılır, yani, efsane bunlar" der. Kızı Sedef'in "Öyle deme baba, gerçek olabilir" minvalindeki sözlerinin ardından köyün

lanetli olduğunu bir kez daha vurgulayan köylülere alaycı bir tavırla yaklaşır ve “Alın işte, insanlar inanmak ister” diye gülerken cevap verir. Kazı alanında ise karşılaştıkları her olaya bilimsel bir açıklama getirmeye çalışır. Kazı alanını oluşturan terk edilmiş köye yıllardır yağmur yağmadığını ve köyün doğal olarak bu yüzden boş kaldığını söyler. Büyü yapılan deri parçasını bulduklarında, daha çok silah kılıfına benzediğini ve silah kılıflarının eskiden böyle ceylan derisinden yapıldığını belirtir. Ekip yaşanan garip olaylar karşısında gitgide dehşete düşerken, olayların arkasında birilerinin (insan) olduğunu, olay yerine gidip bakmaları, incelemeleri (bir başka deyişle gözlem yapmaları) gerektiğini söyleyen de hep profesördür.

Büyünün asıl hedefi olan Ayşe, yaşadıklarının kendi akıllarını aşan doğüstü bir olay olduğuna giderek daha fazla inanırken, profesör asla geri adım atmaz. Ekip üyeleri birer birer öldürüldükten sonra, geriye kalan kişilerin Profesör Ekrem, Ayşe ve profesörün kızı Sedef olması bu bakımdan manidardır. Filmin sonunda, yeniden uyandırılan lanetin şeytani gücünün Sedef’in bedenini ele geçirdiği ve tüm cinayetleri Sedef’in işlediği açığa çıkar. Sedef’in elinde bıçakla ve kanlar içerisinde son cinayetin işlendiği yerde belirmesi üzerine Ayşe, “Sen Sedef değilsin, kimsin sen?” diyerek tepki verirken, Ekrem “Bunları sen yapmış olamazsın, Sedef, kızım, konuş benimle” diyerek inanmamaya devam eder. Profesör Ekrem’in inançsızlığının boyutları, bir anlığına bedeninin hâkimiyetini kazanan Sedef’le arasında geçen şu diyalogun ardından daha iyi anlaşılır:

Sedef: Bunların hiçbirini ben yapmadım baba. Hepsini o yaptırdı.
Ekrem: Kim yaptırdı kızım. Söyle bana kim?
S: Canım çok yanıyor baba. İçimde...
E: Yok öyle şeyler, hiç, hiçbir şey yok.
S: Onu durduramıyorum.

E: Hiçbir şey yok içinde. Korkma. Hadi, at o bıçağı elinden.

Sedef bıçağı elinden bıraktıktan sonra bir anlığına sarılırlar; ancak uzun sürmez. Sedef bedeninin hâkimiyetini tekrar kaybeder, Ekrem'i iterek uzaklaştırır. Şaşırarak Ekrem'e son olarak vurgulu bir şekilde, “*Profesör... profesör... Hâlâ anlamadın değil mi profesör? Ben senin kızın değilim*” der ve Ekrem'i boğazını keserek vahşice öldürür. Böylelikle profesör, ekibin geri kalan üyelerini koruyamadığı gibi, kendi kızını da koruyamamış olur ve bu yüzden başarısızlığının bedelini en korkunç biçimde öder.

Öte yandan şeytani varlığın, ekipten başka bir kadının değil de Sedef'in bedenini ele geçirmiş olmasına dikkat çekmek önemlidir. Sedef, ekibin geri kalanından yaşça küçüktür, diğer kadınlara göre daha çocuksu tavırlar içerisindedir. Film, daha önce de vurgulandığı gibi en başından itibaren kadın bedenini bakışın nesnesi haline getirdiği ve kadın cinselliğini görsel olarak öne çıkardığı halde, bu nesneleştirilmeden payını almayan sadece Sedef ve küçük Ayşe'dir. Kültürde özbaskıya uğrayan, bastırılan değerlerden biri olarak çocuk cinselliğine işaret eden Robin Wood'a göre çocuğun cinselliğinin yadsınması “özbaskıdan dış baskıya doğru gelişen bir süreçtir. Yeni doğmuş çocuğun cinsel doğasını yadsımaktan başlar, evlilik öncesi cinselliğin veto edilmesine kadar uzanır” (1997a, s. 71-72). Bu bağlamda, Ayşe birey olmamasının yanı sıra, cinsel bir kimliğe de sahip değildir. Sedef ise daha çok, “arada kalmışlık” durumunu ifade eder, ne bir kadındır ne de tam anlamıyla tüm cinselliği yadsınmış bir çocuktur. Bu potansiyel kusurluluk/kötücüllük durumu en nihayetinde, Sedef'i Wood'un ifadesiyle, “katıksız kötü” bir canavara dönüştürür (1997b, s. 76) ve kız çocuğunun tehlikesizliği/potansiyel tehlikesi ile kadının ötekiliği/kötülüğü arasındaki döngüsel ilişki korunmuş olur. Canavar, sıradanlığı,

yani muhafazakâr kurum (aile) ve değerleri (din) tehdit eden yıkıcı nitelikte bir araç değil, ötekinin (birey olarak kadın, kadın cinselliği, aydınlanmış akıl, bilim) hep bastırılmış olarak kalmasını isteyen “sonsuz ve değişimsiz ‘şer’in imgesi bir şeytan”dır (Wood, 1997b, s. 77).

Dolayısıyla “kız çocukları”nın, kusurlu/kötücül doğaları eşliğinde toplumsal işlevlerini, aile kurumunun devamlılığını yerine getirmeyen “kadın”lara dönüşmesi, filmin başındaki “uğursuz” kız çocuğu vurgusunu bir bakıma onaylamaktadır, diyebiliriz. Bu bağlamda ayrıca, köydeki küçük kız ile şehirdeki modern kadının adaş olması da (Ayşe) dikkat çekicidir. Filmin sonunda, cinsel doğasının yadsındığı ana, dolayısıyla ideal sıradanlığa sonsuza dek kilitlenmiş olan beyazlar içindeki “küçük” Ayşe’nin ruhunun, şeytanla karşı karşıya gelen “büyük” Ayşe’ye koruyucu-hükmeden kutsalın simgesi olarak “cevşen”²⁰ vermek üzere bir anda ortaya çıkmış olması şaşırtıcı değildir. Ayşe cevşeni alıp dua okuyarak canavardan bir süreliğine kurtulmuş gibi görünür; ancak onu uzaklaştırılmaz. Filmin sonunda, şeytan, “kimse görmese de” dışarda onu beklerken, Ayşe “modern tıbbın” hiçbir işe yaramayacak ellerine, bir akıl hastanesine bırakılır. Kendi ayakları üstünde duran, üstelik bunu büyük başarıyla yapan birey olarak kadından, Türkiye’nin en iyi filologlarından birinden geriye hiçbir şey kalmaz. Geriye kalan sadece Ayşe’nin kocası; yani bir diğer aciz, bihaber ve biçare erkektir.

²⁰ Cevşen, Farsça bir isim olup, “örme zırh, vaktiyle giyilen savaş elbisesi” (“cevşen”, 2000) anlamlarına gelmekle birlikte, terim olarak “Ehl-i beyt tarihiyle Hz. Peygamber’e nispet edilen iki duanın adı”dır (<http://www.islamansiklopedisi.info> adresinden alınmıştır). İslam inancına göre uğursuzluklara, belalara veya kazalara karşı koruyucu gücü olan bu dua metni, genellikle üçgen şeklinde katlanarak saklanır ve kolye olarak taşınır.

II. “AKLINI KAYBEDEN” BİLİM: *SEMUM*

2007 tarihli ve Hasan Karacadağ'ın yönetmenliğini yaptığı *Semum*, didaktik tavrın belirleyiciliğinde²¹ olmak suretiyle, İslami motiflerin filmin anlatı yapısına gereğinden fazla eklendiği Türk korku sineması örneklerinin öncülerinden bir tanesi²² olarak karşımıza çıkar. *Semum*'un en belirgin özelliği, din-inanç-bilim çatışmasının yerini, en didaktik biçimde kotarılan din-bilim çatışmasına bırakmış olmasıdır. Nitekim bir önceki filmde din unsuru, Kuran'dan bir ayetin başlangıçta ve sonda verilmesi, cevşen kullanımı ve dua etmek gibi eylemler vasıtasıyla daha örtük ve filmin anlatisının önüne fazlasıyla geçmeyecek biçimde kullanılırken, *Semum*, korku öğelerini daha açık bir şekilde yerelleştirmek gibi esasında ulusal korku sinemaları açısından önemli ve verimli bir amaçla yola çıksa da, bu amacın çok ötesinde bir yere savrulur.

Filme ismini veren “semum”, “Kuran-ı Kerim’de adı geçen, insanın tüm gözeneklerine kadar girip onları zehirleyen çok tehlikeli bir yaratık olarak tanıtılır” (Lüleci, 2008, s. 176). Filmde de “şeytanın aciz kölesi” olarak ele alınır ve insanın

²¹ Hasan Karacadağ kendisiyle yapılan bir söyleşide, Kuran-ı Kerim, mesajını en açık ve anlaşılır şekilde veren bir kitap olduğu için, din-bilim kıyasına yönelik didaktik söylemin bazen gerekli olduğunu düşündüğünü belirtir (Köçer, 2014, s. 27).

²² Bu öncüllerin bir tanesinin de, yine Hasan Karacadağ imzalı *Dabbe* (2006) olduğu söylenebilir. Karacadağ'ın ilk filmi olan *Dabbe*, adını Kuran-ı Kerim’de geçen ve kıyamet habercisi olarak gösterilen dâbettü'l-arz'dan alır. Bilim karşıtlığının teknoloji düşmanlığı üzerinden şekillendiği *Dabbe*'de, teknolojinin simgesi haline gelmiş internet, yeryüzüne intiharlarla başlayan bir kıyameti getirmeye yardımcı olacak kontrol edilemez ve tehlikeli bir güç şeklinde gösterilir. Bilimle metafiziği karşı karşıya getiren muhafazakâr-didaktik tavır ise, intihar olayları hakkında görüşüne danışılmak üzere televizyona çıkan bir bilim insanının doğrudan doğruya kameraya, yani seyirci olan bizlere bakarak söylediği şu sözlerle ortaya konulmaktadır: “Ben bu olaya çok farklı bir bakış açısı getirmek istiyorum. Neticede ben bir *bilim adamıyım*. İnsanlığı ilgilendirecek bu konuya yapacağım yorum çok açık ve nettir. Bizim bilmediğimiz ve şu ana kadar asla olamayacağına inandığımız bir takım metafizik öğeler artık harekete geçmiştir. Yani maddi ötesi diye dışladığımız hadiseler artık reddedilemez bir boyuta gelmiştir. İşte internette olan bu olayların, intiharların, cinayetlerin hiçbirinin bilimsel açıklaması yapılamıyor. Ama bunu göz ardı edersek dünyayı büyük bir tehlikenin beklediğini söylemek hiç de zor değil. Hele ki biz bir Müslüman ülkeyiz. Böyle şeylerden etkilenmeyiz demek bana cehaletin ve sorumsuzluğun en ileri seviyesi olarak geliyor.”

“etinden kemiğine, kanından beynine kadar girebilen”, bedenini ele geçiren bir varlık olarak sunulur. Batı’da örneklerine sıklıkla rastladığımız “exorcism” yani “şeytan çıkarma”, “semum” vasıtasıyla yerleştirilmektedir. Film, yeni bir eve taşınan Canan ve Volkan çiftinin bir süre sonra garip olaylara maruz kalmasını ve Canan’ın bedeninin “semum” adlı yaratık tarafından ele geçirilmesini anlatır. Semumun kontrolü altındaki Canan’ın davranışları gitgide kötüleşirken, Volkan çare olarak önce bir psikiyatra, sonra arkadaşı Ahmet’in tavsiyesi ve yardımlarıyla din âlimi bir hocaya başvurur. Hoca, Ahmet ve Volkan’ın da yardımlarıyla Canan’ı semumdan kurtardıktan sonra, semumu musallat eden büyüü yapan kişinin Canan’ın en yakın arkadaşı Banu olduğunu da ortaya çıkarır.

Filmde muhafazakâr ideolojinin inşası, yine kadının kötücüllüğü ekseninde insan doğasının kusurluluğuna ve aklın sınırlılığına ilişkin olarak şekillenir. Bununla birlikte, daha önceden de vurgulandığı gibi, yeni-muhafazakârlıkta modern yaşama içkin hale getirilmeye çalışılan geleneksel kurum ve değerlerin yüceltilmesi bir önceki filme kıyasla çok daha belirgin boyutlarda iken, inanç-din-bilim çatışması ekseninde kullanılan dinsel unsurlar da örtülü bir biçimde sezdirilmekten ziyade didaktik bir söylem eşliğinde öne çıkarılır.

Öte yandan, yine bir önceki filmde farklı olarak, *Semum*’da kadın karakterlerin erkeklere göre azınlıkta kaldığı, hatta kadın karakterlerin bariz bir şekilde erkekler tarafından kuşatılmış bir dünya içerisine hapsedildiği belirtilmelidir. Filmde Canan ve arkadaşı Banu dışında kadın yoktur, komşunun öldürüldüğü iddia edilen karısının ise yalnızca fotoğrafı görülür. Erkekler, bir istisnaıyla, bütünüyle otorite eksikliği içerisindeki güçsüz ya da aciz kimseler değildirler. Aksine eşini

koruyup kollayan “koca”, cemaatini koruyup rahata erdiren “hoca”, arkadaşını kollayıp yardımına koşan “dost” olarak, kadim geleneğin devamlılığını güvence altına alan rollerini ve görevlerini yerine getirirler. Zaman zaman kendilerinden şüphelenilse de (komşunun karısının, kocası veya erkek bahçıvan tarafından öldürülmüş olabileceğine dair bir şüphe yaratılır) filmin sonunda aklanırlar. Bu durumun tek istisnası da, modern tıbbın temsilcisi psikiyatr, yani doktordur. Erkekler tarafından çevrelenmiş böyle bir dünyada kadınlara düşen ise, ya geleneksel eş rolünü başarıyla yerine getirip aile, zenginlik ve güvenlik gibi nimetlerle ödüllendirilenler olarak “kıskanılmak” ya da modern toplumsal hayattaki başarı ve başa bela bir güzellik gibi nedenler yüzünden bu nimetlerden yoksun kaldıkları için kötülük ve düşmanlıkla dolup taşanlar olarak “kıskanmak”tır.

Bu bağlamda, filmin başında Canan ve Volkan’ın satın aldıkları ev, zenginlik, güvenlik ve otoritenin simgesi olarak ele alınabilir. Bu ev aynı zamanda, Canan’ın kuşatılmışlığını da sembolize eder. Filmdeki iki kadın karakterden biri olarak Canan, nerdeyse tüm film boyunca evin içinde gösterilir, bunun da ötesinde evin sözde “patronu” olduğu vurgulanır. Nitekim satın almaya karar vermeden önce evi uzun uzun gezer (mutfağı gördükten sonra huzurla gülümseyerek “uzatmaya gerek yok bu ev tam bana göre” demesi de manidardır). Kabul ettiğinde ise Volkan, “patron olarak okey’i verdim diyorsun” deyip karısını öper, ardından da “bir öpücükle kurtulamazsın” diyerek imalı bir şekilde güler. Bu başlangıç bir bakıma, filmin devamında da desteklenecek olan kapitalist üretim tarzı ve muhafazakâr/ataerkil ideolojinin faydacı birlikteliğine dair bir vurguyu içerir. Aile kurumunun, hem ilerlemenin önündeki tek engel hem de kapitalizm için gerekli olduğu halde, onun bile aşmış olduğu bir “geriliği” korumanın aracı olduğuna dair vurguyu bu noktada

belirtmek önemlidir (aktaran Öztürk, 2000, s. 132). “Eğer ‘kadın’ ev, aşk ve cinsellik anlamına geliyorsa, anlamına gelmediği şeyler genelde para, iş ve siyasettir” (Aktaran Öztürk, 2000, s. 63). Nitekim filmde, Volkan ile Canan arasındaki iş bölümünün sınırları çok net bir biçimde belirlenmiştir. Volkan her sabah işe gitmek için evden ayrılır; Canan da her zaman ya mutfakta Volkan’a hizmet ediyorken ya da Volkan’ı işe uğurlarken gösterilir. Canan modern toplumun bir parçası değil, kapitalizmle muhafazakârlığın faydacı birlikteliğine içkin nitelikleri ön plana çıkan türde bir evlilik kurumunun anlaşmalı bir üyesi gibidir. Geleneksel eş rolünü başarıyla yerine getirdiği müddetçe, kendisini koruyan bir “koca” ve güvenli, güzel bir “ev” ile ödüllendirilir. Öte yandan asıl patron, evin dışında, iş yerinde çalışanlarını yönetirken de gösterildiği gibi başarılı “iş adamı” Volkan’dır. Emlakçıyla pazarlık yapıp ne kadar bütçe ayırabileceğini kuruşu kuruşuna belirten de yine Volkan’dır. Canan ise bu esnada, iki erkeğin konuşmasından uzakta bir yerde konumlanmış bir şekilde gösterilir, pazarlığın bitmesini bekler ve konuşmaya hiç katılmaz.

Canan’ın bu sözde patronluğuna dair vurgu, Volkan işe gittikten sonra yalnız kaldığı ilk gün kapısına gelip kendilerini bahçeye çığ et atmakla (bu eylemin aslında Banu tarafından yapıldığı, büyüünün bir parçası olduğu sonradan anlaşılacaktır) suçlayan ve filmdeki bir diğer erkek karakter olan komşusuyla arasında geçen tartışma vasıtasıyla da pekiştirilir. Et kokusunun evden geldiğini iddia ederek eve girmeye çalışan komşusunu durduran Canan “[koku] geliyorsa geliyor. Akşam *eşim gelince onunla konuşursunuz*. Bu yaptığımız büyük saygısızlık” diyerek çıkışır ve komşusunu kovar. Bir sonraki sahnede Volkan’ın öfkeden köpürerek komşunun kapısına dayandığı gösterilir. “*Ben evde yokken kapımızı çalılıyorsun. Evimin içine*

kafanı sokuyorsun. ... Sakin olmaya çalışıyorum ama... Eğer bir daha bu şekilde bizi rahatsız edersen hiç iyi olmaz!” diyerek komşusunu tehdit eden Volkan, evin güvenliğinin yegâne sağlayıcısı olarak otoritenin gerçekte kime ait olduğunu da belirtmiş olur.

Filmin diğer kadın karakteri olan ve en yakın arkadaşı olduğu halde Canan’a büyü yaparak bedeninin ele geçirilmesini sağlayan Banu, hem güzel hem başarılı hem de kendi ayakları üzerinde duran bir kadın olarak betimlenir. Bağımsızlığının göstergesi olacak bir biçimde, arabasıyla Canan’ı evinden alır (Canan’ın bunun dışında, tüm film boyunca evden dışarı sadece iki kere ve kocası eşliğinde çıktığı görülür) ve istediği her yere götürür. Öte yandan, muhafazakâr toplumsal düzeninin devamlılığının koruyucusu ve garantisi olarak bir aileye, bir eşe ya da bir “ev”e sahip olmayışı hem güzel hem de başarılı ve bağımsız bir kadın olmasıyla ilişkilendirilir. Banu’nun kötücül doğası ve şeytani aklı (filmin sonunda şeytanla anlaşma yapmış bir “cadı” olarak karşımıza çıkar) muhafazakâr bir otorite tarafından denetlenmeyince doğal olarak çığırından çıkmıştır. Nitekim filmin sonlarına doğru, Canan “Bu kadar nefretin, kinin sebebi ne?” diye sorduğunda, “Bende olmayan her şey hep sende vardı!” diye cevap vermesi bunun en açık ifadesidir. Beneton’un da belirttiği gibi, muhafazakâr düşünce açısından otorite de din gibi gereklidir ve yalnızca bunlara dair dogmalar ve ilkeler bireysel aklın sapkınlıklarını sınırlandırabilir (2011, s. 37). Filmde, Banu’nun kendi iyiliği için sahip olması gereken; ancak sahip olamadığı bu kurum ve değerlerin, doğal olarak Canan’ı kıskanmasına sebep olduğu gösterilir. Canan’la Volkan arasında geçen şu diyalog, kadının özündeki kusura/kötücüllüğe yönelik kabulün yanı sıra, “fazla güzel”, “fazla akıllı” ve “fazla bağımsız” kadınların doğal olarak otoriteden (ataerkil aile, din) yoksun kalıp bela çekeceklerine (ya da

şeytani akılların emrine girip bela getireceklerine) dair anlamı pekiştirmesi bakımından önemlidir:

Volkan: Ne yapıyormuş Banu, çıktığı biri var mıymış?

Canan: (Rahatsız olmuş bir biçimde) Hayırdır, niye merak ettin?

V: (İmalı bir şekilde gülümseyerek) Canım, senin arkadaşın diye söylemiyorum ama güzel kız Banu.

C: (Elindeki bıçağı tehditkâr ve kızgın bir biçimde sallayarak) Volkan!

V: Hayır yani demek istediğim şey, *bu kadar güzel ve zeki olmak da başa bela*. Baksana kız yıllardır kendine bir *erkek bulamadı*.

C: Volkan bak hâlâ konuşuyorsun!

V: (Eğleniyormuş gibi gülümsemeye devam ederek) Tamam, sustum.

Görüldüğü üzere, kadın doğasının kıskançlığı bir kez daha merkezdedir. Öyle ki, Canan'ın kızgınlığının tek sebebi, kocasının haddini aşan değil, Banu'yu öven sözler sarf etmesidir ve elindeki bıçakla Volkan'ı tehdit edecek kadar çok sinirlendiği gösterilir. Ancak daha da önemlisi, modern toplumsal yaşamda başarılı bir şekilde ve tek başına ayakta duran kadınların, zekâları ve güzelliklerinden (bir anlamda, doğasının, cinsel olarak ötekiliğinin, dişiliğinin fazlasıyla ön plâna çıkmasından) ötürü “bir erkek bulamamış” olduklarına yönelik ifadelerdir. Bu tehlikeli birleşime sahip kadınların, erkekler ve/veya otorite açısından tehdit oluşturdukları için eksik ve mutsuz kaldıkları açıkça belirtilmiş olur. Bununla birlikte, yeni evi görmeye geldiği gün Banu ve Canan'ın arasında geçen bir başka diyalogda da, aynı vurgular bu kez bir erkek değil bir kadın tarafından filmin söylemine eklemlenir. Canan Banu'ya, erkekler konusunda çok da seçici olmaması ve biraz rahat olması yönünde nasihat ederken, “aksi takdirde evde kalacaksın” diyerek şaka yollu bir şekilde Banu'yu uyarmaktan da geri durmaz. Banu ise “evde kalsam ne olur ki” diye başladığı cümlesini bitirmeden evin kedisinin durduk yere saldırısına maruz kalır, bir anlamda cezalandırılmış olur.

Kadınlar arası rekabet ve kıskançlığa tezat oluşturacak şekilde, erkekler arasındaki arkadaşlık ilişkisi dostane ve sıcak bir biçimde sunulur. Volkan'ın arkadaşı Ahmet, Canan'ın garip davranışları baş gösterdiğinde ve giderek kötüleştiğinde, sürekli olarak Volkan'ın yanında kalır ve yardım etmek için elinden gelen her şeyi yapar. Nitekim Canan'a bir semumun musallat olmuş olabileceğini ileri sürerek, Volkan'ı bu işin çaresini bilen bir hocaya götürüren de Ahmet olur.

Karısının garip rüyalar ve sanrılar gördüğünü düşünmesiyle başlayan durumu kötüleşince Volkan, çareyi öncelikle bir doktora başvurmakta görür. Canan'la muayenehanesinde görüşen Doktor Oğuz, Volkan'a endişelenmeye gerek olmadığını, paranoid şizofreni veya epilepsi olabileceğini düşündüğünü; ancak bilinci gayet yerinde olduğu için strese bağlı geçici depresif bir durum tanısı koyulabileceğini söyler ve düzenli olarak terapiye gelirse Canan'ın toparlanacağını belirtir. Öte yandan Volkan, Canan'ın durumunun git gide bilinç kaybı eşliğinde saldırganlığa dönüşmesinin ve kendi bedeninin kontrolünü yitirmesinin ardından, karısını zapt edebilmek için yatağa bağlar ve doktoru eve çağırır. Doktor bir teşhis koyabilmek için Canan'ın kliniğe yatırılması gerektiğini, bir takım testler yapılmadan bir şey söylemenin zor olduğunu belirtir. Volkan'ın, eşinin bir ruh hastası gibi muamele görmesini istemediğini söyleyip karşı çıkması üzerine ise doktor "Bakın Volkan Bey, tıp henüz beyinde oluşan ani travmatik atakların sebeplerine dair çok az şey biliyor. Eşinizin iyileşmesi uzun yıllar alabilir, hatta hiç iyileşemeyebilir de. Bu durumu şimdiden kabullenin. Tek yapmanız gereken bana güvenmeniz. Erken tedavinin avantajını kullanarak onu hastanede müşahede altına alalım" der ve kliniğe yatırma işlemlerini başlatmak üzere evden ayrılır.

Modern tıbbın yöntemlerine, terimlerine ve teşhislerine ilişkin ayrıntılı bilgiler eşliğinde sunulan tüm bu konuşmalar, filmin önceden de bahsedilen didaktik tavrıyla uyum içerisindedir. Tıp biliminin literatürüne, yöntemlerine ve bakış açısına bu kadar ayrıntıyla yer vermenin, ilerleyen sahnelerde “açıklayamadığı olayların dehşeti” karşısında çaresizliğe düşecek olan, Aydınlanma düşüncesinin “ilah olarak taptığı” aklın/bilimin kibrinin ve sınırlılıklarının altını çizmeyi kolaylaştırmak yönünde bir etkisi olduğu düşünülebilir. Nitekim Ahmet, “Amerikanvari hayalet hikâyelerine” inanmasa da başka şeylere inandığını söyleyip, Volkan’a semum hakkında bilgi verdikten sonra devreye giren, üstelik parayla pulla hiçbir ilgisi olmayan beyazlar içindeki din âlimi hoca ile siyahlar içindeki doktor arasındaki çatışma, bu didaktik tavrın ve bilimin mahkûm edilmesinin doruk noktasını oluşturması açısından önem taşır. Doktor, Canan’ı almak üzere eve gelip hocayı gördükten sonra Volkan’a, “İnanamıyorum. Karın bu haldeyken onu bir din şarlatanının önüne mi attın?” diyerek çok sert bir şekilde tepki gösterir ve hocayla aralarında şu konuşma geçer:

Doktor: Bana bak cahil yobaz, derhal bu evi terk etmezsen ve bu kıza bir şey olursa, senin peşini asla bırakmam!

Hoca: Tıp şu anda bu kıza yardım edemez.

D: Defol buradan!

H: Bilim asla tapılacak bir ilah değildir.

D: Din de sahtekârların geçim kapısı değildir.

H: Bak doktor, bilim elbette bir gerekliliktir. Ama şunu unutma, insan bir şeye inanmadan asla yaşayamaz. Bilim kadar din de bir ihtiyaçtır. Neden ayrımcılık yapıyorsun?

....

H: Sana onun Canan olmadığını göstereceğim. Ama bir dakikana ihtiyacım var. Daha sonra istersen giderim.

Bu konuşmadan sonra, hoca Arapça konuşarak Canan’ın içindeki semuma seslenir ve doktordan Canan’a dokunmasını ister. Canan’a dokunduktan sonra gözleriyle göremediği şeyleri fark eden doktor aklını kaybedecek gibi olur, çılgınlık

atar ve çaresiz bir halde etrafına bakınırken hoca da “bazen görmek için iki gözden fazlası gerekir doktor” diyerek zaferini ilan eder. İnanç dine eşitlenirken, doktor inanca tamamen düşman ve inancı küçük gören bir konuma itelenmiştir. Doktor aşağılayıcı ve kör, hoca uzlaşmacı ve makuldür. Doktor ve hocanın tüm tavırları, tüm yaklaşımları hatta giysilerinin rengi bile (siyah ve beyaz) birbirine tamamen zıt olarak ve çatışma halinde sunulur. Bununla birlikte, filmin sonunda da doktor yaşadıklarının etkisiyle sus pus olmuş ve çıldırmanın eşiğine gelmiş olarak yenik düşmüş bir biçimde evden ayrılırken, bilimin itibarının ayaklar altına alınması süreci de tamamlanmış olur²³.

En nihayetinde hoca, büyü yapanın Banu olduğunu ortaya çıkarır. Tüm film boyunca sevimli, nazik, cana yakın ve güzel bir kadın olan Banu, ifşa edilmesinin ardından bir “cadı” olarak betimlenmeye başlar. Semuma ulaşmak için büyü yapmayı nasıl öğrendiği, semumla nasıl işbirliği yaptığı ve Canan’a içten içe nasıl bir hasetle yaklaştığı geriye dönüşler aracılığıyla gösterilirken, sesi tiz ve rahatsız edici (cadı tasvirini vurgulamak istercesine gülünç) bir tona bürünür, bakışları ve tavırları değişir; hatta saçı başı dağılır, yüzü ve kıyafetleri kararır, “çirkinleşir”. Nitekim Topçu’nun da belirttiği gibi, olumsuz temsillerde çirkin, doğaüstü güçleri olan ve bunları kötülük için kullanan cadıya atfedilen en önemli suç, şeytanla işbirliği yapmasıdır ve bu da tek tanrılı dinlerde en büyük günahlardan bir tanesi olarak kabul edilir. Batı ve Hristiyan imgeleminde cadılık kadın doğasıyla ilişkili olarak tanımlanır. Doğası gereği cinselliğiyle tehditkâr olan, şeytani eğilimli, kötücül ve

²³ Filmin yönetmeni ve senaristi Hasan Karacadağ’ın, din âlimi ve psikiyatrin sunumuna dair ortaya koyduğu görüşleri de, filmin ideolojik tavrını netleştirmesi açısından aydınlatıcıdır: “Anlatmak istediğim, inançlı bilim ile inançsız bilim arasındaki çizgi. Bilim inançlı olsa ve dua ile tıbbın gerektirdiği teknoloji birlikte uygulanabilse ortaya çok farklı bir sonuç çıkar. Hatta sokaktaki şarlatanların önüne geçilmiş olur. Din adamları ile bilim adamları neden ortak çalışmasın? Bir hasta var orada, tıp çaresiz. Ama hoca duanın gücüyle iyileştiriyor. Bilimin, ‘Benim on yılda çözemediğimi başkası nasıl çözüyor?’ deyip bu işe el atması gerekir” (Aktaran Lüleci, 2008, s. 179).

zayıf bir varlık olarak her kadın, potansiyel bir büyücü ve cadı addedilir. Şeytanla işbirliği yaparak dini, erkeği iktidarsız bırakarak eril cinselliği tehdit eder (Sallman'dan aktaran Topçu, 2004, s. 195).

Filmde Banu'nun cadılığı da yerleştirilir, İslam âlimi bir hoca sayesinde cezalandırılmış olur. Hoca, gözle görülemeyen, materyal dünyanın ötesindeki âleme geçerek semumla karşı karşıya gelir, iman ve dua gücüyle semumu alt eder ve öldürür. Böylelikle Canan kurtulurken, Banu'nun ruhu, bir semumun öldürülmesine neden olduğu için şeytani güçler tarafından bedeninden çıkartılır ve cezasını çekmek üzere cehenneme sürüklenir. Banu'nun cehennem ateşinde yanan ruhunun çığlıkları eşliğinde ekran kararır, film sonlanır. Wood'un formülüyle okunduğunda (1997b, s. 76), cadı/şeytan/canavar bir kez daha katıksız kötülük yüklenmiş kapkara bir varlık olarak gösterilir. Bastırılıp yasaklanan şeyler konusunda değişim umudu ve arzusunu temsil etmek bir kenara, bunların hep bastırılmış ve yasak kalmasına yönelik bir isteği imleyecek şekilde, yasaklananların dışında kalan sıradanlığı (olması gerekeni) kıskanan ve o sıradanlıktan yoksun kaldığı için kontrolden çıkan saf bir kötülüktür.

III. BİAT ETTİREN SAĞDUYU: AZAZİL: DÜĞÜM

Özgür Bakar'ın yönetmenliğinde çekilen 2014 tarihli *Azazil: Düğüm*, üniversite öğrencisi Sinem'in şeytani bir varlık tarafından ele geçirilmesini ve bu durumdan kurtulmaya çalışmasını anlatır. Sinem, annesini ve babasını kaybettikten sonra onu yalnız bırakmak istemeyen teyzesi ve eniştesiyle birlikte ailesinden kalan evde yaşamaya başlayan sıradan bir üniversite öğrencisidir. Üniversitede tanıştığı Akın'la da mutlu bir ilişkisi vardır. Bir gün Akın'la beraber arkadaşlarının evine doğru yol alırken, arabaları nereden çıktığı belli olmayan bir köpeğe çarpar ve hayvanın

ölümüne sebep olurlar. Bu kaza, Sinem için hayatını kâbusa çevirecek olayların başlangıcı olur. Kâbuslar ve sanrılarla başlayan ve giderek kötüleşen süreçte Sinem, ilk önce akıl sağlığını yitirmenin eşiğine geldiğini düşünür ve sevgilisinin de tavsiyesi ve yönlendirmesiyle bir psikiyatru başvurur. Kendini iyice kaybedip başka biri gibi davranmaya, saldırganlaşmaya ve en nihayetinde tıp biliminin açıklayamadığı doğüstü olaylara yol açmaya başladığında ise, sevgilisinin önceden küçümseyerek baktığı bir din âlimine başvurmaktan başka çaresi kalmaz. Hoca sayesinde, Sinem'e büyü yapıp, öteki âlemlerden azazil adlı şeytani bir varlığı çağırarak bedenine musallat edenin, Sinem'i öldüresiye kıskanan teyzesi Leyla olduğu anlaşılır. En nihayetinde hoca Sinem'i kurtarır, teyzesinin ve ona yardım eden kadın büyücünün ruhu ise cehenneme gönderilerek mutlu sona ulaşılır.

Azazil: Dügüm'de, muhafazakâr ideolojinin inşasına dair motifler, önceden tartışılan filmlerle ortak yönler taşımaları yönünden bir devamlılığı içermektedir. Nitekim muhafazakâr ideolojinin insan doğasına zorunlu olarak atfettiği kötülüğün, Türk korku sinemasında kadın karakterler üzerinden işlenmesine yönelik tercih, bu filmde de en açık biçimde devam eder. Teyzesinin başka bir kadın büyücünün yardımıyla, üşenmeyip öteki âlemlerden bir şeytani varlığı çağırarak Sinem'e musallat etmesinin sebebi, Sinem'in gençliğini, güzelliğini ve Akın'la olan birlikteliğini kıskanmasıdır. Bununla birlikte Leyla'nın bu kötücüllüğünün, yeğenini akıllara ziyan bir yöntemle ortadan kaldırmaya yönelik girişimlerle sınırlı kalmadığı, Sinem'in annesini, yani kendi kız kardeşini de aynı şekilde kıskandığı ve kardeşinin kocasını da aynı şekilde baştan çıkarmaya çalıştığı ortaya çıkar. Başarılı olamayınca da büyü yaptırarak kardeşinin ölmesine, kocasının da intihar etmesine neden olduğu anlaşılır.

Leyla'nın kötücül doğası, kendi hayatından memnun olmayan ve kocasını sevmeyen bir kadın olarak sunulmasıyla birlikte değerlendirilmelidir. Leyla, filmde verilen bağlamdan soyutlanmış olarak ele alındığında kocasını sevmeyen ve hayatından memnun olmayan bir kadın olarak görülebilir. Bu özellikleri filmde, hem maddi hem de manevi açıdan elindekilerin kıymetini bilmeyen, “şükretmesi gerekenlerle” yetinmeyip daha fazlasını isteyen, kocasına karşı görevlerini yerine getirmeyerek otoriteyi ihlal eden, kocasının “erkekliğini” küçümseyen ve etrafındaki diğer erkekleri baştan çıkarmak için uğraşan “kötücül” kadın söylemine eklenerek ele alınır. Böylelikle kusurlu/kötü bir öze sahip olan insanın (kadın), şükretmesi gerekenlere kanaat etmeyip otoriteyi ihlal ederek, daha fazlasını ve yasak olanı neye mal olursa olsun (kardeşini, yeğenini öldürmek, şeytanla işbirliği yapmak vs.) isteyeceğine dair bir mesaj yeniden üretilmiş olur.

Nitekim ilk sahnelerinde Leyla'nın “Akın çok iyi bir çocuk. Harika bir koca olur ondan. Kaçırma sakın. Hem ailesinin durumu da iyi sanki. Kurtulursun valla. Sonra benim içerdeki öküz gibi birine kalırsın” sözlerine karşılık Sinem, “Ben hayata pek öyle bakmıyorum teyzeciğim ya, bence sen asıl Metin Abi'nin kıymetini bil” diyerek karşılık verir. Sonrasında Sinem arkadaşlarıyla buluşmak için hazırlanmaya başlar ve bu esnada eniştesi Metin'in Sinem'i banyodayken gözetlemeye çalıştığı gösterilir. Bu noktada, eniştenin kıymeti bilinecek biri olup olmadığına dair bazı kuşkular uyandırılmış olsa da, bu durum kısa sürer ve birkaç sahne sonrasında, eniştenin neden böyle davrandığına yönelik bir “açıklama” getirilmekte gecikilmez. Sinem, geç bir saatte eve döndüğünde, kapının kilit sesiyle birlikte teyzesinin gözlerini açtığı ve aslında hiç uyumayarak garip bir şekilde Sinem'i beklediği fark edilir. Hemen arkasından Metin, talepkâr bir şekilde karısının kolunu okşamaya başlar; ancak Leyla

reddeder ve Metin’i kendinden uzaklaştırarak rahat durmasını ister. Bunun üzerine Metin, “Ne oluyor kızım? Bir ay oldu be!” diyerek kızgın bir şekilde arkasını döner ve uyumaya devam eder.

Görüldüğü üzere Leyla, tamahkâr ve haset dolu bir kadın olarak, kocasına karşı “saygı” duymadığı gibi, “görevlerini” de yerine getirmez ve bir bakıma, otoriteyi ve eril cinsel iktidarı reddetmiş olur²⁴. Bu sahne aynı zamanda, Metin’in Sinem’i neden gözetlediğine dair bir açıklama yapılmak istenircesine filme eklenmiş bir yama gibidir. Öte yandan filmin sonlarına doğru başka bir sahnede Leyla, Akın kadar erkek olmadığını, hiçbir işe yaramadığını, babasından kalan kendi evi de olmasa sürüneceklerini söyleyerek kocasını evden kovar. Ardından adeta yasak olanı ve yoldan çıkarılan/çıkarılan zayıf doğayı simgelemek üzere çerçeveye girdiği belli olan bir tabak kırmızı elma eşliğinde, Sinem’in durumunun kötüleştiği bahanesiyle eve çağırdığı Akın’ı baştan çıkarmaya çalışır.

Sonuç olarak, insan doğasının kusurluluğuna yönelik dinî referanslı muhafazakâr düşüncenin, geleneksel rolleri, geleneksel organik toplumun ve onun en küçük birimi olan aile kurumunun işleyişine dair görevleri bağlamında kadın karakterler üzerinden yansıtılması durumunun *Azazel: Düğüm*’de de devam ettiği söylenebilir. Ancak filmde muhafazakâr ideolojinin inşasına dair öne çıkarılması gereken asıl mesele, bilim-din çatışmasının sadece didaktik bir söylemle değil, bunun ötesine geçerek hegemonik nitelikleri ağır basan bir söylemle ele alınmış olmasıdır. Filmin başında,

²⁴ Benzer vurgular, büyüünün etkisi altındaki Sinem’in, teyzesi ve eniştesi gibi görünen cinleri, salonda önce kanlar içinde sonra kahkahalar atarken gördüğü sahnelerde devam eder. Eniştesi, kanlar içinde yerde yatan ve öldürdüğü anlaşılan teyzesinin başında oturur ve ciddi bir sesle “teyzenle çocuk yapmaya karar verdik” deyip kendi boğazını keser. Hemen arkasından gelen sahnede, aynı cümleyi kendisi gibi kahkahalar atmakta olan karısının elini tutarak tekrar eder. Görevlerin ve sorumlulukların yerine getirilmeyişi ile aile kurumunun yıkımı ve bundan doğan ahlaki çöküş yönündeki muhafazakâr düşünceler bir kez daha vurgulanmış olur.

sonradan Sinem ve Akın'ın okuduğu üniversite olduğunu anlayacağımız bir üniversiteye konuk olan ünlü din âlimi/hoca Rahman Arın ve bir psikiyatrist ile metafizik uzmanı Salih Memişoğlu'ndan²⁵ oluşan ekibi, karşılaştıkları ve çözdükleri doğüstü olayların (bedeni şeytani bir varlık tarafından ele geçirilmiş “kadın”ların hocanın ilmiyle kurtarılması) kayıtlarını üniversite öğrencileriyle paylaşırlar. Kayıtların izlenmesinin ardından, Rahman Hoca öğrencilere dönerek “Söyleşiye başlamadan önce, hepimizin beni tereddütlü gözlerle dinlediğini gördüm. Hiç sıkıntı değil. Benim zaten alışık olduğum bir durum bu. Kimseye de bir şey kanıtlamak derdinde de değilim. Fakat gördüğümüz gibi, dünyada da enteresan şeyler oluyor arkadaşlar” der ve söyleşinin soru-cevap kısmına geçilir.

Bu girizgâhtaki bazı unsurlara dikkat çekmek önemlidir. Hoca ve ekibinin, kayıtlarını²⁶ da yanlarına alarak söyleşiye geldikleri yerin bir üniversite olmasının tesadüfi bir seçimden fazlası olduğu ileri sürülebilir. Hoca ve ekibi, açıklanamayan olaylar karşısında sağduyulu davranıp bilimi değil dini referans almak gerektiğine dair ılımlı, makul ve uzlaşmacı tavrın temsilcisi konumundadırlar ve yaklaşımları sürekli olarak ikna etmeye, onay almaya yöneliktir. Hocanın yukarıda yer verilen sözleri de bu bağlamda değerlendirilebilir. Salt kanıtlamaya, çatışmaya ya da savaşılmaya değil, “ortak duyu” (sağduyu) oluşturmaya çalışır. Nitekim soru-cevap kısmında, öncelikle “materyalist” biri olduğunu söyleyen ve bilimsel olmayan her

²⁵ Bu noktada filmle ilgili dikkat çekilmesi gereken bir diğer husus da, filmin, karşılaştığı uzaylıların kendisine “selamın aleyküm” dediğini iddia etmesiyle adını duyuran ve kendisini “metafizik ve biyoenerji uzmanı” olarak tanıtan Salih Memişoğlu adlı şahsın yaşadığı sıra dışı olayların senaryolaştırılmasıyla çekildiğinin öne sürülmesidir. Salih Memişoğlu ayrıca, filmde Rahman Hoca'nın ekip üyelerinden biri olarak da karşımıza çıkar. Bununla birlikte filmin yapımcısı, Salih Memişoğlu'nun oğlu Burak Memişoğlu'dur. Burak Memişoğlu aynı zamanda *Azazil* serisinin devamı olan *Azazil 2: Büyü* adlı filmin de yapımcısıdır.

²⁶ Kamera kayıtları, filmin hegemonik tonunu imleyecek şekilde, ikna etmeye, rıza almaya veya haklılığı ispatlamaya yönelik olarak filmin başından sonuna dek sürekli olarak kullanılır.

şeye karşı da mesafeli durduğunu belirten Akın, izledikleri görüntülerin de psikiyatri bilimiyle açıklanabileceğini ileri sürer. Buna karşılık olarak Rahman Hoca'nın verdiği cevap, makul ve uzlaşmacı olmayı, "ilim" olarak kabul edilip onay almayı amaçlayan tavrı özetlemesi bakımından önemlidir:

"Ben bu meselelere başladığımdan beri beni en çok ziyaret eden kişileri bana psikiyatrlar göndermiştir. Benimle birlikte birkaç vakaya tanık olan her bilim adamı bu işin üniversitede bir kürsüsü olması gerektiğini söyledi zaten. Şimdi işin dinî boyutunu bir kenara bırakacak olursak, odada uçuşan eşyaların, kızın içinde bulunduğu durumun, hatta erkek sesiyle hiç bilmediği İbranice sözleri söylemesinin bilimsel olarak bir karşılığı yoktur. *Bu yüzden referansım din.* Benim yaptığım şey, ilmimi bu hastaları iyileştirmekte kullanmak ve insanların bundan nasıl korunması gerektiğini göstermektir. (...) Binbir sebepten dolayı başınıza bu tür şeyler gelebilir ve hatta acı dahi çekebilirsiniz."

Görüldüğü gibi, bilimsel etkinliğin merkezi olan üniversite, hem alttan alta bir karşı karşıya getirme, bir nevi meydan okuma durumunun ortaya konulması hem de buna bağlı olarak uzlaşmaya, onaya ve ikna etmeye yönelik bir tavrın sergilenebilmesi için seçilmiş bir mekândır. Böylelikle dini yöntemlerin ve ilimlerin kendilerine ait bir kürsüsünün olabileceğine dair bir söylemin ortaya atılabilmesi de kolaylaşır. Öte yandan hocanın ekibinde gönüllü olarak bir psikiyatrin yer alması da bu doğrultuda ele alınmalıdır. Psikiyatr hegemonik ideolojiyi pekiştiren, hegemonik rızanın yeniden üretilmesinde ve yeni düşünce biçimlerinin yaygınlaşmasında kilit rol oynayan aydın kategorisi içinde değerlendirilebilir. Nitekim bir psikiyatr olarak hocanın açıklamalarına karşılık, kendisinin ne düşünüldüğü sorulunca verdiği cevap, kabule ve onaya yönelik işlevsel rolünü ortaya koyabilecek niteliktedir:

Geçen sene, doğudaki bir köyümüzde bir ailenin evi kendi kendine yanıyordu. Şu anda görüntülerini de izliyorsunuz zaten²⁷. Bilimsel olarak ne olduğunu uzmanlar

²⁷ Psikiyatr konuşurken arka planda gösterilen bu görüntüler, Kanal 7'de yayımlanan ve filmin yapımcısı Salih Memişoğlu'nun da yer aldığı "Şanlıurfa'da Cinlerin Yaktığı Ev" adlı haber metninden alınmıştır. Haberde, "metafizik uzmanı" Salih Memişoğlu'nun Şanlıurfa'nın bir köyünde, son derece

açıklayamadı. Daha sonra yine Rahman Bey gibi bir uzmanın vakayı çözüme kavuşturduğuna ben tanık oldum. Şu anda bilimsel olarak bunu açıklayamıyor olmamız bu meselenin bilimsel bir cevabı olmadığı anlamına gelmez. Ama bu tip metafizik uzmanlarının şu anda bizden daha fazla bu konuya hâkim olduklarını ben kabul ediyorum.

Son olarak belirtilmesi gereken, filmin sonunda, başta materyalist olduğunu ifade eden karakterin, onay vermediği metafizik uzmanından “sabaha kadar özür dileyecek” ve yardım etmesi için ona yalvaracak bir pozisyona getirilmiş olmasıdır. Akın, Sinem’in durumunun kontrolden çıkmasının ardından çaresiz kalır. Her defasında bıkmadan usanmadan başvurduğu doktorların hiçbir yardımı dokunmaz. En sonunda, Sinem’in yatırıldığı hastanedeki doktorlardan biri, yaşanan doğaüstü olayların kendisini aştığını belirterek “onu buradan götürün, biz bu hastaya bakamayız” şeklinde bir cümle sarf eder. Akın’ın, bunu yapmaya hakkı olmadığını söyleyerek itiraz etmesi üzerine doktor, Sinem’in sebep olduğu olayların “kayıtlarını” Akın’a ve teyzesine izletir. Ardından “Bakın, ben inançlı biri değilim; fakat burada olup bitenleri size tıp bilimiyle anlatamam. Odada kendi kendine hareket eden eşyaları eğer size açıklarsam referansım bilim olmaz. Bu sorumluluğun altına giremem. Ya onu başka bir doktora götürün... Ya da... Onu buradan götürün” der. Bu noktada, bilimin bazı olayları açıklayamayacağına ve bu tip olayların yalnızca dini referanslara başvurularak çözülebileceğine ilişkin hegemonik söylem bir kez daha onaylanmış olur. En nihayetinde kendisine kimsenin yardım edemediğini anlayan Akın da “sağduyulu” davranmaya başlar ve Rahman Hoca’yı hatırlar. Ulaşması ve yardım istemesi gereken kişinin o olduğunu kabul eder. “Özetle
Azazel: Düğüm, materyalist karakteri çaresizliğe düşürüp hocaya yalvar yakar biat

yoksul bir ailenin tek odadan oluşan evine Kanal 7 ekibiyle birlikte gittiği, çaresizlikten mustarip aileye sorular sorarak durumu anlamaya çalıştığı ve yardım ettiği vurgulanır. Görüntülere ayrıca, Salih Memişoğlu’na ait resmi web sitesinden de ulaşılabilir: <http://salihmemisoglu.com/index.php/goersel-medya/19-salih-memisoglu-sanl-urfada-cinlerin-yakt-g-ev>

ettirirken hocayı yücelten dikotomik anlatısıyla İslamcı hegemonya inşa süreçlerine doğrudan katkı yapmaya yönelik bir film olduğunu belli eder” (Özkaracalar, 2015, s. 28).

IV. DİNSEL İNANÇ VE ÖTEKİLEŞTİRME: ÜÇ HARFLİLER 2: HABLİS

Murat Toktamışoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı 2015 tarihli *Üç Harfliler 2: Hablis* adlı filmde, daha önce ele alınan filmlerde olduğu gibi, habis bir varlığın insan bedenini ele geçirmesi konu edilir. Sivas'ın bir mahallesinde yaşanan gerçek olaylara dayandığı ileri sürülen filmde, kızları Seval'e musallat olan varlıklar yüzünden hayatları kâbusa dönen Kara ailesinin yaşadıkları, Seval'in küçük kardeşi olan ve olaydan yıllar sonra bir akıl hastanesine kapatılan Serpil'in gözünden geriye dönüşler aracılığıyla anlatılır.

Filmde muhafazakâr ideolojinin inşasına dair öne çıkan temalar bilim-inanç-din çatışması, insan aklının sınırlılığı, insan doğasının kusurlu oluşu ve geleneksel otoriteye dair temalar üzerinden şekillenir. Bedenin ele geçirilmesi veya büyücülük yapmak gibi eylemler, zayıf ve kusurlu doğa/öz ön kabulüyle kadın karakterlere mal edilerek ele alınırken, bilim insanının/doktorun inanca karşı küçümseyici tonuna ve dar bakış açısına vurgu yapılır ve geleneğin (dinin) ve otoritenin (ailenin korunmasının) temsilcisi olması gerekirken aciz düşen bir baba portresi çizilir. Ancak bu motiflerin tümünün ötesinde, *Üç Harfliler 2: Hablis*'te öne çıkarılması gereken en ayırt edici özellik, didaktik ve hegemonik söylemlerin bir adım ilerisine geçilerek, muhafazakâr temaların dinsel inançları olmayan insanları nefret

söylemine²⁸ varan boyutlarda bir ötekileştirmeye maruz bırakacak şekilde içerilmiş olmasındır²⁹.

Film, Sivas'ın Eskikale mahallesinde 2002 yılında yaşandığı iddia edilen bir cin çıkarma olayına dair görüntüler eşliğinde açılır. Arka planda ezan sesi gelirken, erkek bir hoca ve siyah çarşaflara sadece gözleri görünecek şekilde bürünmüş iki kadın yardımcından oluşan ekibin, bedeni ele geçirilmiş gibi görünen genç bir kızı (Seval) dualar okuyarak ve sopayla döverek zapt etmeye çalıştığı gösterilir. Bir süre sonra genç kız hareketsizleşir, bu esnada hoca kapıdan kendisini izleyen daha küçük yaştaki bir kız çocuğuyla (Serpil) göz göze gelir. Öldüğü sanılan genç kızın kefene sarılmış bedeni hareket etmeye çalışır; başını kameraya bakacak şekilde çevirmesinin ardından jeneriğe geçilir. Jenerik akarken, bir spikerin okuduğu haber metni olduğu

²⁸ Sık kullanımına karşın evrensel olarak kabul gören bir tanımı bulunmamakla birlikte, Avrupa Konseyi'nin Bakanlar Komitesi'ne göre nefret söylemi, ırkçı nefreti, yabancı düşmanlığı veya dinsel hoşgörüsüzlük dâhil olmak üzere hoşgörüsüzlüğe dayalı başka nefret biçimlerini yayan, kışkırtan, teşvik eden ya da meşrulaştıran her türlü ifade biçimini kapsayacak şekilde anlaşılır. Öte yandan Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi kararlarının bazılarında kavram, “dinsel hoşgörüsüzlük dâhil olmak üzere, hoşgörüsüzlüğe dayalı nefreti yayan, kışkırtan, teşvik eden veya meşrulaştıran her türlü ifade biçimine” atıfta bulunacak şekilde kullanılır. Bu anlamda nefret söylemi, mutlak surette belirli bir kişiye ya da gruba yönlendirilmiş yorumları içerir ve çok sayıda durumu kapsar. Bunlardan birincisi, “ırkçı nefretin veya başka bir deyişle kişilere veya gruplara yönelik nefretin belirli bir ırka ait olmaları nedeniyle kışkırtılması” iken; ikincisi “dinsel nedenlerle nefretin kışkırtılması; inananlar ile inanmayanlar arasındaki ayrıma dayalı nefretin kışkırtılması” durumudur. Nefret söylemi olarak sınıflandırılacak beyanların ve konuşmaların ile de “nefret” ifadeleri veya duygusu aracılığıyla dışa vurulmadan da sarf edilebileceği ve nefret söyleminin, ilk bakışta mantıklı veya normal görünebilecek ifadelerde saklı olabileceği de unutulmamalıdır (Weber, 2009, s. 3-4-5).

²⁹ Aynı ton, 2015 tarihli *Ezan ve Azem 2: Cin Garezi* adlı filmlerde de görülür. *Ezan*'da filmin başkarakteri Ali, içkiye düşkün, uyumsuz ve “inançsız” genç bir adamdır. İçkili olduğu bir gece çiçekçi bir kıza çarpıp olay yerinden kaçınca, kızın ailesi Ali'ye büyü yapar. Annesinin vefatı üzerine gittiği köyünde, öncelikle köyün meczubunun “İblis, dinsiz, uğursuz! Annen senin yüzünden öldü, git bu köyden!” şeklinde sözlü saldırılarına maruz kalır. Ali'nin nişanlısı ise, başına gelen kötü olayların inançsızlığından kaynaklandığını ileri sürer, namaz kılmayı bile bilmediğini vurgular. Ali, kuzeniyle köyün camisine zikir çekmeye gönülsüzce giderken, “Ne işim var benim, saçma sapan işler...” diye söylenir. Nitekim filmin sonunda, yaşadığı şeytani olayların aslında bir rüya olduğu ortaya çıkınca, sabah ezanıyla birlikte camiye namaz kılmaya gider. *Azem 2: Cin Garezi*'nde ise, bedeni bir cin tarafından ele geçirilmiş genç bir kızın, iki erkek hoca tarafından bağlanarak ayinlerle kurtarılmaya çalışılması konu edilir. Filmin sonunda, kız/cin, olayları “yanlış anlayıp” genç kızı erkeklerin elinden kurtarmaya çalışan inançsız bir çifti etkisi altına alır. Film, sabah ezanıyla birlikte hapsedildiği evden inançsız çifti kullanarak kaçan kızın/cinin, ezanı susturduğunun gösterilmesiyle kapanır.

anlaşılan şu sözlere yer verilir: “Sinirsel (ya da zihinsel) rahatsızlık sebebiyle tedavi gören Seval Kara, cin çıkarma sonrasında öldü. Sivas’ta cinci hoca olarak bilinen Mustafa Kullu’ya teslim edilen Seval, Mustafa Kullu ve yardımcılarıyla kaldığı odadaki son cin çıkarma seansında yaşamını yitirirken, cinci hoca Mustafa Kullu ve yardımcıları gözaltına alındı. Olaya el koyan savcılığın yaptığı incelemede, genç kızın vücudunda darp izlerine rastlandı. Olayın ardından yakalanan Mustafa Kullu, kasten adam öldürmek suçlamasıyla tutuklandı. Seval Kara’nın naaşı adli tıp kurumundaki otopsinin ardından Sivas (...) Mezarlığı’nda toprağa verilecek.” Jeneriğin bitmesinin ardından ise, 2015 yılına dönülür ve Serpil’in bulunduğu akıl hastanesine geçiş yapılır.

Filmde anlatıların “yaşanmış, gerçek bir olaya dayandığı”³⁰ iddiasını desteklemek üzere en başta verilen bu haber metni, filmin ideolojik konumlanışına dair ilk emareleri içermesi bakımından da önem taşır. Nitekim hem Seval’in sözde ölümünün ardından kardeşi Serpil’le göz göze gelen hocanın çaresizlik dolu bakışlarının hem de öldü sanılan Seval’in aslında “bildiğimiz anlamda” ölmemiş olduğunun izleyicilere açılıştan gösterilmesi, hoca ve ekibinin aslında kimseyi öldürmediğine ve masum olduğuna dair en baştan yapılmış bir açıklama mahiyetindedir. Bununla bağlantılı bir biçimde filmde sürekli olarak, adlarını anmaktan çekinilmesi gereken varlıkların, kişilerin ve ailelerin hayatını sonsuza dek değiştirebilecek kudrette olduğu, bu varlıklara “inanmamanın” onları yok etmeyeceği, aksine inanılmasalar bile her daim insanların önünü, arkasını, sağını,

³⁰ Filmin sonunda da benzer şekilde, filmde kullanılan karakterlerin adları değiştirilmeden, filme konu olan “gerçek kişilerin” akıbetinin ne olduğuna dair şu bilgiler verilir: “Olay sonrasında, tüm aramalara rağmen, Serpil Kara adlı hasta bulunamadı. Hastaneden nasıl kaçtığı ve nerede olduğu hâlâ bilinmiyor. Kara ailesinin savcılıkça açılan mezarlarında, ailenin küçük ferdi Serpil Kara’nın naaşı bulunamadı. Olay hâlâ gizemini koruyor...”

solunu kuşattıkları vurgulanır. İnsanlar onları göremeseler de onların insanları izledikleri, en nihayetinde kendilerini göstermeye karar verirlerse de onları artık kimsenin durduramayacağı; musallat oldukları insana yardım edilemeyeceği ve o insan için ölüm ya da yaşam arasında herhangi bir sınır kalmayacağı belirtilir³¹. Aynı şekilde, hastanede psikoze tedavisi gören Serpil de terapi seansları sırasında kendisiyle konuşmaya çalışan doktoruna sürekli olarak, adını anmaması gereken varlıkların kendisiyle birlikte olduğunu, ona zorla bir şeyler yaptırdıklarını ve kendisini almaya geleceklerini söylemektedir. Doktorunun aldığı notlarda Serpil'in ilaçlara cevap vermeyip "inanmaya devam ettiği" yazar. Filmde giderek yükseltilmeye çalışılan dehşet duygusu, inanç/inançsızlık çatışması ve inançsızlığa yönelik hoşgörüsüzlük ve nefret duygusu barındıran suçlayıcı ifadeler eşliğinde ilerler. Serpil'in geçmişine yapılan geri dönüşler aracılığıyla izlediğimiz 2002 yılında geçen asıl olayda, inançsızlığı vurgulanan karakter, ailenin babası, yani Ahmet iken, on üç yıl sonra hastanede onun yerini alan kişi Serpil'in doktoru olacaktır.

Nitekim Seval'in babası Ahmet, zihninin ve bedeninin kontrolünü kaybetmeye başlayan kızını öncelikle doktora götürür. Ancak ilaçlar ve doktorlar Seval'e yardım edemediği gibi, ailenin diğer üyeleri de tıpkı Seval gibi açıklayamadıkları durumlara ve işkencelere maruz kalmaya başlarlar. En nihayetinde

³¹ Benzer şekilde filmin basın bülteninde de şu sözlere yer verilmesi, "izlenenin sadece bir film olmadığını" sürekli olarak vurgulanmak istenmesine yönelik tutumu yansıtmaya bakımından önem taşır: "Adlarını anmaktan bile çekindiğiniz varlıklar tüm ailenizin kaderini sonsuza dek değiştiriyor. Sizin onlara inanmamanız onları yok etmiyor. İnanmasanız da, adlarını anmasanız da onlar hep sizle beraberler. Her yerdeler, sizi görüyorlar ve izliyorlar ama siz onları göremezsiniz. Kendilerini size göstermeye karar verirlerse bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Bir kere hayatınıza girerlerse asla çıkmazlar. Her yıl binlerce insan üç harflilerden kurtulmak için çareyi medyumlarda, metafizik uzmanlarında, cinci hocalarda arıyor. Cin çıkarma seanslarında hayatlarını kaybedenler var. Kendi kendine yanan evler, eşyalar, geceleri aynalardan çıkanlar, siz uyurken sizi izleyenler... Onların âlemine hoş geldiniz. Artık geri dönüş yok... 14 Ağustos'ta kâbusunuz sinemalarda sizi bekliyor. Bugüne kadar seyretmediğiniz, unutamayacağınız korkunç sahneler, zihninizden silmeyeceğiniz sesler sinema salonlarında sizi bekliyor. Her şeyin bir filmden ibaret olduğunu sanmayın. Gerçek hiçbir zaman bu kadar gerçek olmamıştı" (<http://www.sinemalar.com/haber/4498/uc-harfliler-2-hablisten-ilk-afis> adresinden alınmıştır).

Seval'in annesi ve dedesi, kızlarının hasta olmadığına, üç harflilerin kızlarına musallat olduğuna kanaat getirirler ve bu durumu Ahmet'e açarlar. Ahmet ise hurafelere inandıklarını öne sürerek karısının ve özellikle de babasının düşüncelerine tepkiyle yaklaşır. Karısı Hatice ve babasıyla arasında geçen konuşma, Ahmet'in "inançsızlığı" yüzünden kendi kızlarının güvenliğini sağlayamadığını ve ailesini koruyamadığını, dolayısıyla da geleneksel-otoriter baba rolünün gerekliliklerini yerine getiremediğini ortaya koyar:

Baba: Ben biliyordum böyle olacağını.

Ahmet: Neyi biliyordun baba?

B: Musallat olmuşlar işte kıza.

A: Ya yine mi baba, hasta Seval. Niye anlamıyorsun? Hasta!

B: Hastalık da onlardan oğlum, hastalık da onlardan...

A: Ya bırak baba ya. Bu devirde hâlâ bu cinlere inanıyorsun.

B: Tövbe. Oğlum tövbe de, alma isimlerini ağzına. Dinden çıkarsın vallahi.

A: Ya baba, ne cini, ne dinden çıkması? Sıkıntımız büyük. Hâlâ burada hurafelerle uğraşıyorsun.

B: Oğlum, inanmaman seni dinden çıkarır. Varlıkları Kuran'da da yazıyor.

A: İnanmıyorum o kitaba. Ve de onların varlığına. Anladın mı?

B: Tövbe. Oğlum tövbe de. Sen nasıl böyle oldun oğlum, nasıl? Senin inanmaman onları yok etmez. İnanmasan da varlar, varlar... *Zaten... Zaten hep bu yüzden...*

A: Ne bu yüzden baba?

B: Bir şey yok.

A: Söyle baba, bitir lafını. İçinde bırakma.

B: *Başımıza gelen bütün belalar senin bu inançsızlığın yüzünden oldu.* Bak kızının haline, senin yüzünden işte.

A: Ya, evet, benim yüzümden. Benim dine, cinlere, kitaplara inanmayışım yüzünden olmayan şeyler musallat geldi başımıza, değil mi?

B: Bak hâlâ isimlerini anıyor. Oğlum, inanmasan da alay etme. Küçümseme. Anma isimlerini.

A: Ne olur baba? Beni de mi çarparlar? Bana da mı musallat olurlar?

Hatice: Ahmet, peki benim gördüğüm şey ne? Serpil de gördü aynı şeyi. Biz de mi hastayız? Biz de mi hayal görüyoruz?

A: Hepiniz mi aklınızı oynattınız be?

H: Benim kızım hasta değil, deli de değil. Musallat oldular ona, musallat! Niye inanmak istemiyorsun, gözlerimle gördüm.

On üç yıl sonrasında Serpil'le doktoru arasında geçen konuşmaların büyük bir kısmı da bu minvalde ilerler. Serpil kendisine musallat olan varlığın saldırılarını yinelemesinden ötürü günden güne kötüleşirken, doktoru, incelediği kamera

kayıtlarında bir şey göremediği için, Serpil'in kendine zarar vermeye devam ettiğini ve tedaviye cevap vermediğini düşünür. Serpil ise kendine zarar vermediğini, her şeyi üç harflilerin yaptığını ısrarla söyler ve kamera kayıtlarında bir şey görmediğini, odasında kendisinden başka kimse olmadığını belirten doktora "Görmedin mi onu? İnanmazsan göremezsin! Onlar... Üç harfliler. Asla adlarını anma!" diye bağırır. Doktoruyla arasında geçen başka bir konuşmada da, geçmişte ablasına musallat olan varlığı gördüğünü iddia eder ve doktorunun "Emin misin, peki ya inanmazsan?" sorusuna, "Ben inanıyorum. İnanırsan görürsün. İnanmaman onların olmadığı anlamına gelmez. Onlar varlar." diyerek cevap verir. Doktor, en sonunda inanmadığı bu varlık tarafından öldürülür.

Filmin sonunda, bahsedilen bu habis varlığın, otorite eksikliği içindeki Seval'in "merakına yenik düşüp" girmemesi gereken harabe bir eve girmesi yüzünden Seval'e ve onu gizlice takip eden küçük kardeşi Serpil'e musallat olduğu anlaşılır. Yıllar önce bir grup büyücü kadının şeytani varlıklar için ayin düzenledikleri bir yer olduğu anlaşılan bu eve girdiklerinde, Seval ve Serpil, bu varlıkları ve büyücü kadınların lanetini de üzerlerine çekmiş olurlar ve kendileriyle birlikte ailelerinin ve hatta tanıdıkları diğer insanların hayatları da bu yüzden kâbusa dönüşür. Nitekim 2002'de geçen olayın sonunda, Seval öldü sanılıp gömülür ama ölmez ve mezarı içinde her gün yanmaya devam ederken, Kara ailesinin evinde yangın çıkar ve şeytani varlığın etkisi altındaki Serpil dışarıda yangını izlerken, evin içinde kilitli kalan tüm ailenin, "Yanıyoruz!" haykırışları eşliğinde diri diri yandığı gösterilir. İnançsız babanın ve onun yüzünden ailesinin böyle büyük bir nefretle cezalandırılmasıyla birlikte, filmin inançsızlığa dair nefret söylemi sayılabilecek tutumu da aynı ölçüde pekiştirilmiş olur.

V. BASTIRILANIN GERİ DÖNÜŞÜ: *SES*

2010 tarihli ve Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı *Ses*, annesiyle birlikte yaşayan ve bir çağrı merkezinde çalışan genç bir kadın olan Derya'nın rutin giden hayatının, günün birinde gaipten gelen bir "ses" duymaya başlamasıyla birlikte alt üst oluşunu anlatır. Derya önceleri "ses"i duymazlıktan gelmeye çalışsa da, kısa süre sonra hayatı bu ses tarafından kontrol edilmeye başlar. "Ses", işyerindeki patronu ve aynı zamanda mahalleden çocukluk arkadaşı olan Onur'u ısrarla takip etmesini istediğinde karşı koyamayan Derya, bir süre sonra kendisini zorlayan bu "ses" in, hem çocukken yaşadığı ve Onur'un da şahit olduğu bir trajediyi açığa çıkarmak hem de "korkmasını" engellemek için ortaya çıkan kendi iç sesi olduğunu anlar. Nitekim Derya'nın annesi olarak bildiği Aysel, aslında anneannesidir. Annesi, Derya henüz üç yaşındayken babası tarafından bıçaklanarak öldürülmüş, o sırada evde olan Derya ve ondan yaşça büyük olan Onur bu olaya tanık olmuşlardır. Derya yaşadıklarını bilinçaltına atarken, Onur hiçbir şeyi unutmaz.

Ses, içerdiği muhafazakâr temaları, muhafazakâr ideolojiye muhalif ve yıkıcı bir yaklaşımı sergileyecek biçimde inşa etmesi bakımından önemli bir filmidir. Filmde aile, gelenek ve organik toplum gibi temel muhafazakâr motifler merkeze alınır. Bu motifler, organik toplum, yerleşik değerler, özgür bireye güvensizlik ve kusurlu insan doğası temaları üzerinden içerilir. Bu temaların karşısına ise, bireyin yalnız başına bırakıldığı türden bir negatif özgürlük, geleneğin atfettiği rollerin ötesinde ve kalıp yargıların dışında tanımlanan insan, insan doğasının kötücüllüğü

değil fakat “kırılganlığı” ve yaşam süreçlerinin bilinç üzerindeki etkisi gibi vurguların çıkarılması, film söyleminin muhalif tonunu ortaya koyar. Bununla birlikte, anlatı birbirini tamamlayan, rüya ve gerçek, bilinç ve bilinçaltı, metin ve alt metin olarak düşünülebilecek içi içe geçmiş iki öykü üzerinden ilerler.

Film bir düğün salonunda, masada tek başına oturan Derya'nın yakın çekimiyle açılır. Derya sıkılmış bir ifadeyle önüne bakmaktadır. Kesme yapılır ve kamera Derya'nın annesiyle birlikte oturduğu masayı kadraja alacak şekilde uzaklaşır. Derya bu kez, dans pistinde halay çeken davetlilerin arasından, adeta gözetleniyormuş gibi gösterilir. Bir sonraki çekimde karşı masada gülümseyerek oturan genç bir adama kesme yapılır ve bakışın sahibinin kim olduğu anlaşılır. Genç adamla göz göze gelip izlendiğini fark eden Derya, biraz sıklıkla biraz da rahatsızlıkla başını çevirir ve önüne bakmaya devam eder. Hafif bir müzik çalmaya başlayıp dans pisti boşalınca genç adam Derya'nın masasına gelir. Derya'ya ve annesine selam vererek Derya'yı dansa davet eder. Dans pistine çıktıklarında adam, tanışma işinin çok zor olduğundan yakınlıkla hızlandırmak için birbirlerine kendileriyle ilgili özel olduğunu düşündükleri üç şey anlatmalarını önerir:

Adam: Çok kolay, ben başlıyorum. Acayip balık yaparım.

Derya: Özel mi bu?

A: Tabi özel. Çok iyi buğulama yaparım, daha özel ne var? Sende.

D: Bıçaktan çok korkarım.

A: Bu mu özel? Herkes korkar.

D: Benimki öyle böyle değil. Hayatta elime bıçak alamam. Yani... Masada yanıma bıçak konulsa yerimi değiştiririm, o kadar.

A: Hadi canım...

D: Gerçekten.

A: Tamam değiştirelim, başka bir şey anlat.

D: Sırayı bozuyorsun.

A: (Emrivaki bir şekilde) Boş ver sırayı, anlat.

D: Peki... Sabah ezanından ödüm kopar.

A: Ezanda ne var?

D: Bazen çok erken uyanırım. Sabahın köründe... Her yer sessiz, karanlık. Duvarda gölgeler... İşte tam o sırada mutlaka sabah ezanı başlar.

(...)

D: (Karşısındakinin suskunluğuyla oluşan garip sessizliği savuşturmak için hızlıca devam ederek) Bir de hep gördüğüm bir rüya var. Çok kalabalık bir yerdeyim, her yer olabilir. Her şey normalken birden bir şey oluyor. Herkes hızla gidiyor. Kayboluyor. Ben tek başıma kalıyorum. Çok saçma değil mi?

Derya'nın farklılığına dair ilk vurgular bu açılışla verilir. Derya düğünde bulunmaktan da, tanımadığı bir insan tarafından dansa kaldırılıp konuşmak zorunda bırakılmaktan da memnun görünmemektedir. Yukarıda alıntılanan diyalogun öncesinde, dansa başlarken genç adam kendisine “kız tarafından mısın, erkek tarafından mı?” şeklinde oldukça geleneksel bir soru yönelttiğinde, kız tarafından olduğunu söylemekle birlikte, kızıdan çok da hoşlanmadığını çekinmeden belirtir. Özel bir şey anlatması istendiği zaman, aynı şekilde açık davranmayı seçerek, kendine ait olan ve gerçekten özel olan şeylerden, yani farklılığından bahsetmeye başlar. Geleneksel flört etme/tanışma kalıpları açısından bakıldığında, sıradan ancak bir o kadar da övünç duyulması gereken yeteneklerini anlatmaktansa, saklaması, hatta bastırması gereken “kendiliğini” en açık biçimde ortaya dökmüş olur.

Rüyasına yönelik cümlesini tamamlamasının hemen ardından Onur'u görür. Bu anda önce müzik değişir, huzur veren bir melodi eşliğinde annesiyle konuşan Onur'la göz gelir. Ancak tanıdık bir bakışın sıcaklığını içeren bu an çok uzun sürmez ve Derya “ses”i ilk kez duyar: “Yasak”. Sahne değişir, tıpkı anlattığı rüyada olduğu gibi dans eşi de dâhil olmak üzere etrafındaki herkes bir anda uzaklaşarak kaybolurken, Derya düğün salonunun ortasında, karanlıkta tek başına kalakalır. Rüya gerçek olmuştur, gerçek de rüya. İlk bakışta bu sahne, farklılığı ve geleneksel rollere uzaklığı yüzünden Derya'nın, organik toplum içerisinde izole olacağına, “yalnız kalacağına” yönelik korku hissiyle tamamlanan bir anlamı içeriyor gibidir. Rüyasını anlatmasının hemen öncesinde Derya, korktuğu durumları ve nesnelere imler: Bıçak,

karanlık, gölgeler, ezan... Korku hâkimdir, dolayısıyla bastırılanlar bastırılmış, saklananlar saklı ve yasaklananlar yasak olarak kalmalıdır. Ancak “ses” ortaya çıkar.

Derya'nın ilk sahneden itibaren ortaya konulan ötekiliği film ilerledikçe açılmaya devam ettiği gibi, en iyi biçimde annesi ve arkadaşı Filiz'le olan ilişkisi üzerinden gözlemlenir. Bu ilişkiler, rekabet, kıskançlık, düşmanlık gibi insan doğasının kötücüllüğünü imleyen unsurlar ile genel olarak aileyi ve dar anlamda bireyi, organik toplum yapısının işleyişini güvence altına almak üzere muhafazakâr değerlerce belirlenmiş görev ve rollerin sınırlılığında tanımlayan temaları yıkacak ve dönüştürecek şekilde sunulur. Nitekim Derya, filmde sıkılmakla korkmak, rüya ile gerçek arasında sıkışmış bir biçimde konumlanırken, “ses” de adeta, bu ayrımları ortadan kaldırmak için devreye girmektedir.

Eve döndüklerinde annesi, Onur'un karısını kaybettikten sonra kendini toparlayamadığından ve “yakışıklı, hali vakti yerinde bir çocuk” olarak kendine göre birini bulamadığından üzüntüyle bahseder. Derya susarak karşılık verdiğinde, onun da aynı olmasından ve kimseyi beğenmemesinden yakınır. Öte yandan Derya aynı gece rüyasında, ezan sesiyle yataktan kalktığını, merdivenlerden aşağıya indiğini görür. Annesi masanın başında sebze doğramaktadır, elindeki bıçak tekinsiz bir biçimde parlar. Derya seslendiğinde ise, yavaşça döner, parlayan bıçağı Derya'ya uzatarak, “*Tut şunu... Yalnız kalırsın sonra*” der. Derya korkuyla odasına koşarken ezan sesi tekrar duyulur, odasına girdiğinde arkasından bir gölge yükselir ve kan ter içinde uyanır. Yataktan kalkıp salona geçmesinin ardından annesi, elinde doğranmış sebzelerle dolu bir tepsi ve bir bıçakla merdivenlerden çıkıp yanına gelir. Gece sesini duyduğunu söyler ve rüyasında ne gördüğünü sorar. Derya birinden kaçtığını; ancak

hatırlamadığını söyleyip geçiştirince, endişelenir, “Dün akşam o çocukla konuşamadın kaldı sende. Hep kaçırıyorsun bu çocukları zaten. Kim bilir neler söyledin gene. Hiç kimseleri beğenmiyorsun. Herkese tuhaf davranıyorsun” diye karşılık verir. Bu esnada ses araya girer:

S: Derya... *Yalan hepsi... Yalan.*

D: (İrkilip korkuyla annesine bakarak) Ne?

A: Ne ne canım?

D: Ne dedin?

A: Derya ne oldu? (yanına oturup endişeyle bakarak) Derya, neyin var?

D: Bilmiyorum anne çok kötüyüm. Elimi tut.

A: (Şefkatli ve endişeli bir sesle) Yavrum, kötü ol diye demedim. Kırmak istemedim. Ama artık bir hayat arkadaşı seçme zamanı geldi. Öyle onu beğenme, bunu beğenme olmaz ki... *Yalnız kalırsın sonra...*

Rüya ve gerçek arasındaki sınır kaybolur, Derya ses vasıtasıyla kaçındıklarıyla yüz yüze gelir. Annesinin onun iyiliğini istediğini anlamalı, daha da ötesi, annesinin endişesini ve “korkularını” paylaşmalıdır. Farklılığını ve kendiliğini bir kenara bırakıp, bir hayat arkadaşı seçmeli, bir aile ve düzen kurmalı, geleneksel olanın güvenliği ve koruması altına girmelidir. Bu noktada Robin Wood’un, bir kültüre özgü olan ve insanların, o kültür içinde önceden belirlenmiş geleneksel rollerini oynamak üzere doğumlarından itibaren koşullandırılması sürecine işaret eden “artı özbaskı” kavramına dönmek aydınlatıcı olacaktır. Artı özbaskının etkinliği, geleneksel aile ve yabancılaşmış emek uğruna farklılığın/ötekiliğin bastırılmasını gerektirir (1997a, s. 71).

Öte yandan, Derya’nın normalliği tehdit eden hallerinin dışavurumu arkadaşı Filiz’le olan ilişkileri üzerinden de okunmaya devam eder. Evlilik hazırlıkları yapmakta olan Filiz, elindeki davetiyeleri gösterip Derya’dan fikir ister. Derya rastgele bir tanesini seçip düğünde olduğu gibi sıkılmış görünürken, Filiz önceki

gece dans ettiği genç adamı kastederek, “İsmini söylemeden gitti ha? Derdi neymiş?” diye sorar. Derya gülümseyerek kendinden bahsettiğini söyleyince de, “Şöyle desene, rüyalarını anlattın değil mi? Rüyalar, bıçaklar, sabah ezanları... Süpersin. Şu çocuğun ismi neydi? Onu da böyle kaçırmıştın. Kızım sen adam olmayacaksın. Erkeklerle bu kadar sır verilir mi?” diyerek tatlı sert bir tavırla çıkışır. İlerleyen sahnelerde de, Filiz’in kadın-erkek ilişkilerine geleneksel roller ve kalıp yargılar üzerinden yaklaşan bir tutum içerisinde olduğunun altı çizilir. Derya tuhaf ve sıkıntılı görüldüğü halde konuşmayı reddettiğinde, tıpkı annesi gibi iyiliğini düşündüğü arkadaşına, “Erkekler anlamazlar, altmış yaşında da on yaşında da çocuk. Oyuncak araba diye tutturur, alırsın arabayı, iki gün sonra kırar. Niye? Hevesini alır çünkü. Önce sakla, sonra göster... Önce sakla, sonra göster” minvalinde tavsiyelerde bulunur. Bununla birlikte, Derya, gaip gelen “ses”i bastıramadığı anlardan birinde yine Filiz’le birlikte. Filiz gelinlik provası yaparken, Derya hayatını gün geçtikçe daha çok kontrol altına almaya başlayan ve çığırından çıkan “ses”i duymamak için taktığı kulaklığını çıkarmaz ve müzik dinleyerek kendini ortamdaki soyutlar. Filiz ise, duymadığı, ilgilenip önerilerde bulunmadığı için Derya’ya “Gelinlik alıyoruz burada, bunalım mısın nesin? Orta yaş bunalımı...” şeklinde şaka yollu çıkışır. Derya’nın ilgisizliğini canının sıkın olmasına, yani “bunalımına” bağlayıp derdini anlatması için Derya’yı zorlarken, “ses” devreye girer:

F: Senin canın sıkın.

D: (Gülerek) Nerden çıktı?

F: Ne oldu sana?

Ses: *Sıkıldın...*

D: (Kaygıyla elini başına götürüp duraklayarak) Yok bir şey.

S: *Sıkıldığımı söyle.*

F: Nasıl yok? Görmüyor muyum ben?

D: (Yakın çekime alınarak, yüzünde kendi kendiyiyle savaştığını ve zorlandığını gösteren bir ifadeyle) Canım biraz sıkın...

S: (Bir bölünmüşlüğe işaret edecek şekilde Derya'nın yüzünün yarısı çerçeveye girerken) *Canın sıkın değil. Sıkıldın...*
F: Ne oldu ki?
D: (Bütünleşmeye işaret edecek şekilde yüzü çerçevede ortalanırken kendini engellemeyi bırakıp "ses"le aynı anda konuşarak) *Sıkıldı[n]m.*
S: *Aferin...*
F: Ne demek o?
D: Hiç...
F: Benden mi sıkıldın?
S: *Evet ondan sıkıldın.*
D: (Elleriyle başını tutmaya ve zorlanarak konuşmaya devam ederek) Yok... Yok Filiz'ciğim sadece bu evlilik meseleleri biraz... (duraklar).
S: (Sözünü tamamlayarak) *Sıktı seni.*
F: (Kızgın ve kırgın bir şekilde odadan çıkarken) Bir gün senin evliliğin hakkında konuşursak belki sıkılmazsın.
D: Filiz dur, yanlış anladım...
S: *Doğru anladı.*
D: (En sonunda dayanamayıp kendi kendine bağırarak) Ya Allah aşkına bir sus!

“Ses” açığa çıkmıştır, bastırılamaz ve susmaz. Bir yandan farklılığını, geleneksel roller ve kalıp yargılarla uyumsuzluğunu saklamaması, bastırmaması, karanlıkta bırakmaması için Derya'yı zorlar. Canı sıkılmaz, *sıkılmıştır*; bir başka deyişle sorun kendisinde değil, Wood'un da altını çizdiği gibi “ataerkil kapitalizmin mantıksal ürünü” olarak kabul edilen şeydedir. Yani, artı özbaskının, yabancılaşmış emek ve ataerkil aile uğruna etkinleşerek, “toplumun çoğunluğa sunduğu, kesinlikle yaratıcı ve doyurucu olmayan uğraşlarda doyum bulan, bunlarla yetinen kişileri yaratması”ndadır (1997a, s. 71). Öte yandan “ses”, Derya'yı karanlıkta bırakan ve yalanlarla kuşatan bir başka öykünün, bilinçaltına itilmiş bir trajedinin gün yüzüne çıkarılmasına da yardım eder. Derya, toplumun koyduğu değer yargılarıyla çatışan kişiliğini ortaya koydukça, rüyayla gerçek/bilinçle bilinçaltı arasındaki sınırı ortadan kaldıran “ses” (*Yalan... Hepsi yalan... / Uyanamadın mı? / Hâlâ karanlık[tasın]...*) daha çok anlam kazanmaya başlar.

Trajedi ya da trajediler, Onur'la olan hikâyesinde saklıdır. “Ses” sürekli olarak Onur'a yaklaşmasını sağlayacak eylemleri gerçekleştirmesini salık verir.

Derya'yla oyunlar oynayarak, adeta bir dedektif gibi, Onur'un ve Onur'la ilgili olan her şeyin peşinden gitmesini sağlar. Derya "ses"i dinledikçe, Onur'la duygusal olarak da yakınlaşmaya başlar. En nihayetinde bir gece, karısının ölümünden sonra kimsenin adım atmadığı evine Derya'yı götürür, sevişirler ve sonrasında "ses" tekrar araya girerek, son bir oyun oynayacaklarını ve sonra gideceğini söyler. Derya'yı Onur'un eşyalarını karıştırması için yönlendirmesinin ardından, karısının Onur'u aldattığı, Onur'un da bu yüzden kavga ettikleri bir anda öfkeyle kafasına vurduğu için karısının ölümüne sebep olduğu ve buna kaza süsü verdiği anlaşılır. Bu durum, Derya'nın bir başka trajediyi, kendisiyle ilgili gerçeği öğrenmesine de vesile olur.

Bu noktada bir parantez açıp, filmin insan ilişkilerini ele alış biçimine değinmek gereklidir. Bu ilişkiler, insan doğasına/özüne kusur, kötülük veya acizlik atfedecek bir boyutta içerilmez. Sorun, çatışma ve hatta daha büyük facialara yol açacak nitelikte olaylar, toplumsala ya da yaşamın ve bilincin gelişimini etkileyen dışsal/maddi süreçlere işaret edecek şekilde temellendirilir. İnsani ilişkiler, şefkat, sevgi ve kırılganlığa dair hümanist vurgular korunarak; insanın güvenilmez bir varlık olduğuna, denetlenmediği müddetçe doğasının ve yapabileceklerinin mutlak surette kötülüğü içereceğine yönelik muhafazakâr düşünce kalıplarının karşısında konumlanarak ele alınır.

Nitekim Onur, geleneksel değerler doğrultusunda benimsemesi ve işlevselleştirmesi gereken bir "otorite" eksikliğinden mustarip aciz bir erkek ya da insani zayıflığından ve kusurluluğundan mütevellit, özündeki kötülük doğrultusunda nedensiz bir biçimde dehşet saçan bir katil olarak sunulmaz. Karısının ölümünün ağırlığını ilk günkü gibi taşıdığı, kendini toparlayamadığı ve araba kazası yüzünden

kendini suçladığı gösterilir ve olay daha farklı olsa da hissettikleri gerçekten de böyledir. Onur vicdan azabıyla kıvranmakta, ölümlerle yaşam arasında kendi deyimiyle “incecik bir çizgide” yaşamakta ve insanlardan kaçmaktadır. Derya’yla yakınlaşmaya başladıkları anlardan birinde aralarında geçen diyalog, insan doğasına dair görüşlere ilişkin iki farklı yaklaşımı sergilemesi bakımından önem taşır:

Onur: Hiç uçağa bindin mi? (...) Oradan bakıyorsun, insanlar böyle bakteri gibi, her yere yayılmış. Ama yakından bakınca, hırsız var, katili var, adam sevgilisinin kafasını testereyle kesip bavula koyabiliyor.

Derya: Her zaman olmaz ki öyle şeyler...

O: Herkes her an katil olabilir.

D: Ama iyi insanlar daha çok bence. Yani, en azından çoğumuz, bir şekilde iyi olmaya çalışıyor. Birbirimizi dinleriz. Yardım ederiz. Birlikte hareket ederiz işte. Mesela mağara devri... Bir aslana karşı tek bir insan... (Gülerek) Ne ki? Yani birlikte yaşamayı öğrenmesek, güvenmesek, soyumuz tükenirdi.

O: Hayvanlar birbirine güvenmez evet. Ama biz ne yapıyoruz? Güveniyoruz. (Karanlık bir müzik araya girer) *İnsan kardeşlerimize...* Ama sonra ne oluyor? Her şey boşa çıkıyor. Bir bakıyorsun, en güvendiğin insan, aslında bir yabancıymış. Sana yıllarca yalan söylemiş. (...) Ben çok korkuyorum Derya. (...) İncecik bir çizgide yaşıyorum.

Onur’un evine gidip geceyi birlikte geçirmelerinin ardından karısının ölümüyle ilgili gerçekler ortaya çıktığı zaman da aynı vurgular korunmaya devam eder. Onur, bir senedir karısını öldürmüş olmanın suçluluğuyla kıvranan ve aklını kaybetmenin eşğine gelmiş bir “katil” olduğunu itiraf eder. İnsanların mutlak surette güvenilmez ve kötücül varlıklar olduğuna dair düşüncesini, “biricik” karısının kendisini aldatmış olduğunu; buna karşılık kendisinin de, plânlanmamış olsa dahi karısının ölümüne yol açacak denli öfke dolu bir şiddet eyleminde bulunabildiğini öne sürerek desteklemeye çalışır. Onur’un ifadeleri, muhafazakâr düşünce tarzının insana ve insanlığa dair görüşlerine paraleldir; ancak anlatının Onur’u sunuş tarzı, en başından itibaren karakterindeki kötücüllüğe değil kırılmalılığa işaret ettiği gibi, Onur’un eyleminin temeline yaşam sürecini yerleştiren bir vurguyla, idealist-muhafazakâr bakış açısının karşısında konumlanır. Nitekim Onur itirafının ardından,

bu sırrı taşıyamayacağını belli eden Derya'ya öfkelenir, çekmecesindeki silahı alır, aralarında Derya'nın silahı ele geçirip Onur'u omzundan vurmasıyla sonuçlanacak bir arbede yaşanır. Onur bu eylemler esnasında şu sözleri sarf eder:

“Ben senin için nelere katlandım biliyor musun? Bu kadar yıldır senin sırrını sakladım ben. [Boğazını göstererek] *Koydular burama bir zehir. Bu kadar yıl... Çıkıyor, çıkartamıyorum. Aklın alıyor mu? Onur bir katil! Aman ne büyük bir sır! Sana asıl sırrı söyleyeyim mi? Annenle baban hakkında... [Derya'nın silahı ele geçirmesinin ardından] Tamam, sen beni vur. Birimizden biri vurulmak zorunda... Kader. Büyüklerimizden ne gördüysek onu yapmamız lazım.*”

Film anlatısının merkezindeki tek erkek karakter olan Onur'un sunum tarzındaki, yaşam süreçlerinin bilinç üzerindeki etkisine işaret eden materyalist yönelimli bu farklılığın yanı sıra, kadınlar arası ilişkilerin ele alınış biçimindeki hümanist ton da dikkat çekicidir. Nitekim annesi, Derya'ya nasıl davranacağını otoriter bir tarzda öğretmeye meyilli değildir; anne-çocuk ilişkisini daha çok, içinde yetiştiği toplumun ve deneyimlerinin biçimlendirdiği bir bilinçle, tıpkı kendisine öğretildiği gibi korkarak ve sakınarak yürütür. “Ses”in peşinden gittiği gecelerden birinde eve geç gelen Derya'yla aralarında geçen şu diyalog, anne-çocuk ilişkisindeki şefkat tınılarına dikkat çeker:

Anne: (Endişeli ve yumuşak bir sesle) Nerede kaldın? Ne yaptın bu saate kadar yavrum?

Derya: Boşver. Uzun anlatması.

A: Merak ettim. Haber de vermedin. (Üzgün bir şekilde başını öne eğer)

D: (Annesinin yanına oturur) Annem... Sana bazen kötü davranıyorum. Kusura bakma... Ben, aslında kendime kızıyorum. Acısını senden çıkartıyorum. Bir şey oluyor... (Gözleri dolar)

A: (Derya'nın yüzünü okşayarak) Nedir o güzel kızım? Bu gidişle seni bırakıp gidemem ben.

Bir başka sahnede Derya, Londra'ya diğer çocuğunun yanına gitmek için hazırlandığı gece annesiyle yaşadıklarını paylaşmak ister ve başını annesinin kucağına koyarak cenin pozisyonu alır. Sıkıntısını anlatamayıp annesiyle iletişim

kuramasa da, annesi saçlarını okşarken aynı pozisyonda yatmaya devam eder. Derya'nın Filiz'le olan ilişkisinde de benzer bir ton bulunur. Gelinlik provasındaki tartışmadan sonra Derya, işyerinde kendisine naz yapan Filiz'in gönlünü almaya çalışır. Kızgın görünmeye devam etse de Filiz, "ses" in etkisi altındaki Derya'nın garip davranışlarını endişeyle izler. Nitekim gelinlik provasında aralarında geçen tartışmadan çok sonra, Filiz düğün arifesinde evlilik fikrinden bunaldığını söyleyen nişanlısı tarafından terk edildiğinde Derya'nın omzunda ağlar. Derya Onur'un evinden sağ salim çıktığında yanına gelen ilk kişi Filiz olur. Filiz'le Derya birbirinden çok farklı kişiliklere sahip iki kadın olarak sunulsa da, aralarındaki ilişki sevgi ve dostluk çerçevesi içerisinde ele alınır, iki kadının birbirini koruyup kolladığına dair vurgulara ayrıca dikkat çekilir. Filiz, "Önce sakla, sonra göster" politikasıyla ağlayarak alay edip, "Benim salaklığım, nasıl güvendim?" diye kendini suçlarken, Derya elini tutar, "Hiç de değil, âşık oldun" diyerek düzeltir ve Filiz'i teselli eder. Filmin sonlarına doğru, eski nişanlısının kendisini ısrarla aradığını gören Filiz telefonu Derya'ya uzatarak "Ne yapayım ben şimdi?" dediğinde ise, Derya telefonu alır ve çağrıyı reddet tuşuna basıp gülümseyerek Filiz'e geri uzatır.

Son olarak, filmin başından itibaren tekinsiz ve ürkütücü bir tonda ortaya çıkan ve korkutucu bir nitelik taşıyan "ses" in aslında, Derya'nın bastırmaya çalıştığı kendi iç sesi, bir anlamda Derya'nın kendisi olması durumuna değinmek gerekir. Finalde açığa çıkan bu durum, filmin muhalif söylemini kuran/pekiştiren en önemli unsur olarak ele alınabilir. Nitekim Derya, "ses" in ürkütücü ve garip bir tonda ortaya çıkmaya başladığı ilk zamanlarda, gaipten gelen sesler duyduğunu düşünür. "Ses" i bastırmak, susturmak, engellemek için uğraşır; başaramayınca (ya da başarmak istemeyince) yaşadıklarının metafizik bir açıklamasına ulaşabilmek umuduyla,

kendisi gibi “ses”ler duyan insanları araştırmaya başlar ve gaipten gelen sesler duyduğunu, bunu metafizik bir olgu olarak ele aldığını söyleyen bir radyo programı sunucusuna denk gelir. “Ses”in yönlendirmesiyle bir sokağa gidip geçmişine dair izler bulduğu; ancak kapkaççıların saldırısına da uğradığı bir gecenin sonunda, eve dönerken bindiği takside, bahsi geçen radyo programına denk gelir ve sunucuyla konuşmaya karar verir. Program çıkışı sunucunun yolunu keserek kendisinin de gaipten sesler duyduğunu söyler ve yardım ister:

Derya: Ben bir ses duyuyorum.

Sunucu: Ne sesi?

D: Bilmiyorum. Tuhaf bir ses, sanki kafamın içinden geliyor gibi.

S: (İstihza ile) Doktorun ne diyor?

D: Siz de sesler duyuyormuşsunuz?

S: Nereden çıktı şimdi?

D: Demin, radyoda söylediniz.

S: Canım ben dikkatinizi çekmek için her şeyi derim. Şuradan şuraya kırk takla atarım. Yeter ki dinleyin, sms atın, sponsor para kazansın.

D: Gaipten ses duyuyorum dediniz.

S: *Herkes duyar arada.*

D: Benimki öyle bir ses değil, bir kere sürekli konuşuyor. Üstelik benim iyiliğimi de istemiyor.

S: Nasıl anladın?

D: Beni bir sokağa götürdü. Orada kapkaççılar üstüme saldırdı. Üstelik arkadaşımın aramı bozdu. Ne yapmaya çalışıyor bilmiyorum.

S: (Alaycı bir tavırla) Ha oradan anladın... Ünlü bir ressam var. Deli gibi içiyor. Çok da sağlam bir içki... (...) Bu içkinin içinde zehir gibi bir madde var. Çok içtiği için sinir sistemi bozuluyor. Dünyayı bizden daha sarı, böyle parlak parlak görüyor. Sonra ne oluyor? Acayip resimler yapıyor. Sanat tarihine geçiyor. Adı Vincent Van Gogh. Duydun mu Van Gogh’u?

D: Evet.

S: Şimdi söyle, Van Gogh kendini zehirlemekle iyi mi yapmış, kötü mü yapmış?

(...)

S: Sesin ne yapacağını bilemezsin. Belki güldürür, belki öldürür. Ama en azından ölümün bile bir işe yarar.

D: Ama sizin de bir sesiniz vardı.

S: (...) Vardı tamam, vardı. Deli değilsin. Ya da tek deli sen değilsin. Rahatla.

D: Yardım etmeyeceksiniz yani.

S: Edemem tatlım, kimse edemez.

Bu diyalog vasıtasıyla, metafiziğin üstü çizilirken, “ses”in doğaüstü olana değil, farklılığa ve özgün olana yönelik bir anlam içerdiği ve insana içkin bir durum

olduğu açığa vurulmasa da, alttan alta belirtilmiş olur. “Doktor”a ve “deliliğe” yapılan vurgular ise, modern tıbbı ya da daha genel bir anlamda Aydınlatma’yı ve aklın güvenilirliğini, gerici-muhafazakâr bir perspektiften toptan bir biçimde mahkûm etmeye veya itibarsızlaştırmaya yönelik bir anlam taşımaz. Wood’un da belirttiği gibi, “ataerkil kapitalizmin mantıksal ürünü” sayılan “ideal kişi” tanımına karşı eleştirel bir bakış açısını içerir. Nitekim artı özbaskının etkin olduğu “ideal kişi” heteroseksüel, tek eşli, burjuva ve ataerkil bir kapitalist (sınıfsal konum değil, ideolojik normlar açısından) olarak tanımlanabilir. “Cinsel ve zihinsel enerjisi minimuma indirgenmiş, makineleşmeye elden geldiğince yaklaştırılmış olan bireydir” ve “kültürümüzde kaçınılmaz olan doyumsuzluk, kaygı ve nörotizm de buradan kaynaklanmaktadır” (Wood, 1997a, s. 71).

Nitekim özbaskının etkinliğinin azalması, Derya’yı da aynı anda hem bir devrimci hem de bir nörotik yapar. “Ses”in kendisine söylediği gibi, onu dinlemeyi öğrenmeye başlayıp ona kulak verdikçe hatırlar, hatırladıkça aydınlanır, aydınlandıkça da korkmaktan vazgeçer. Anne ve babasıyla ilgili tüm gerçeği öğrendikten sonra, bir daha duymayacağını düşündüğü “ses”i ürkütücü tonuyla son bir kez daha duyar ve tamamen kontrolden çıkar. Tutamayacağını sandığı bıçağı eline alarak aynanın karşısına geçer ve kulağını keser. Rüya ve gerçek arasındaki sınır bir kez daha kaybolur, bu defa “kendisini” öğrenir ve kabul eder:

Derya: (Kanayan kulağını tutup, aynadaki aksiyle konuşarak) Yine rüya...

Ses: Değil.

D: Rüya işte. Ses gibi konuşuyorsun.

S: Beğenmediysen... (Derya’nın ses tonuna geçerek) Değiştireyim.

D: Gerçek gibi görünüyor, sonra rüya çıkıyor.

S: Ben tam tersi diye biliyordum. Rüyada gördüklerin gerçeğe dönüşür.

D: Ses... Sen miydin?

S: Sen, ben... Aynı şey... Biz birlikte büyüdük. Hatırlamıyor musun? Ben hep yanımdaydım. Hep konuşmaya çalıştım seninle. Ama sen ancak ben sesimi değiştirdiğimde beni dinlemeye başladın.

D: Ne işe yaradı?

S: Değiştin. Eski Derya değilsin artık. Korkmuyorsun.

(Derya ağlayarak yatağına geçerken)

S: Bırak. Soru sorma. Bak buradayım ben. Gel, uzan dinlen biraz.

D: Öyle konuşma artık tamam mı? Kendi sesin daha güzel...

SONUÇ

Araştırılma, yapım ve pazarlama aşamalarına muazzam ölçülerde para harcanan kültürel ürünler olarak filmler, tarihteki bir dönemin gerçeklerinin bir hayli aydınlatıcı olan toplumsal göstergeleridirler. Dönemin olaylarına, korkularına, hayallerine dalarak toplumsal deneyim ve gerçeklikleri sinemada ifade ederler (Kellner, 2013, s. 16). Kültürel ürünlerin, içinde bulunulan çağın ekonomik, siyasi ve toplumsal boyutlarında temellendiği kabulü çıkış noktası yapıldığı zaman, günümüz kültürlerinin hayati bir parçası olan filmlerin de, belirli bir tarihsel dönemdeki toplumsal, siyasal ve ideolojik eğilimlere ışık tutan yegâne araçlar olarak ele alınabilmesi mümkün olur. Filmlerin eleştirel yorumları maddi toplumsal gerçeklikle ilgili gündeme gelen meseleleri, kaygıları, çatışmaları anlamaya yardım eder (Kellner, 2013, s. 35). “İyi yorumlandığında ve belli bir bağlama oturtulduğunda filmler belli başlı tarihsel kişiler, olaylar veya dönemlerle ilgili önemli iç görüler sağlayabilir” (Kellner, 2013, s. 31).

Nitekim bu tez çalışması da, yukarıdaki vurguları göz önüne alarak, 2000’li yıllarla beraber Türkiye’nin siyasi, ideolojik ve kültürel alanlarında birbirine paralel bir biçimde seyrettiği gözlemlenen iki olguyu çıkış noktası yapar. Bunlardan ilki, muhafazakâr ideolojinin Türkiye’de 2000’ler sonrasında geldiği özgül konum, ikincisi ise korku türündeki filmlerin sayısındaki artıştır.

Siyasal, toplumsal ve kültürel alandaki yükselişi 1980’lere dek uzatılabilecek bir olgu olarak muhafazakâr ideolojiye dair 2000’li yıllardan itibaren ortaya çıkan özgün durum, muhafazakârlığın dinsel/İslami niteliği ön plâna çıkan bir resmi ideoloji (siyasal İslam) ve baskın hegemonik söylem haline gelmesidir. Bununla

birlikte, 2000’li yıllardan itibaren dikkatleri çekmeye başlayan bir başka durum da kültürel alanda gerçekleşir. Söz konusu tarihsel dönemde korku türüne dâhil edilebilecek filmlerin üretimindeki artış, 2000’li yıllar öncesinde varlığından bahsedilemeyecek olan Türk korku sinemasını, 2000’lerden sonra başlı başına bir alan olarak karşımıza çıkarır. Kültürel ürünlerin içinden çıktıkları dönemin maddi toplumsal gerçekliğinden bağımsız olarak ele alınamayacağı ve filmlerin, tarihsel süreçlerin ideolojik eğilimlerine ışık tutan belgeler olarak değerlendirilebileceği düşüncesinden hareketle, bu çalışmada, muhafazakâr ideolojinin 2000’li yıllarda girdiği niceliksel ve niteliksel açıdan özgül konumun izlerinin korku filmleri üzerinden takip edilebileceği öne sürülmüş ve muhafazakârlığın korku filmlerindeki inşası analiz edilmeye çalışılmıştır.

Bu doğrultuda, muhafazakâr ideolojinin 2000’li yıllardaki özgün niteliğinin izlerinin korku filmleri üzerinden gözlemlenebileceğini ortaya koymak için, egemen ideoloji içerisinde baskın hale gelen siyasi ideolojinin oluşturduğu hegemonik ve karşı-hegemonik alanları tematik ve söylemsel bağlamda en yoğun biçimde inşa eden ve yeniden üreten filmlere odaklanılmıştır. 2000’li yıllarda üretilen filmler arasında *Büyü* (2004), *Semum* (2008), *Azazel: Düğüm* (2014), *Üç Harfliler 2: Hablis* (2015) ve *Ses* (2010) adlı filmler, muhafazakâr temaların, bahsedilen dönemdeki niteliksel farklılığının gelişim evrelerini en belirgin biçimde ortaya koyan filmler olmaları bakımından örneklem olarak seçilmiştir.

Mevcut toplumsal mücadelelerin yeniden üretildiği ve tahvil edildiği bir mücadele alanı olarak okunabileceği (Kellner, 2013, s. 13) düşünülen bu filmlerin, bu düşünce doğrultusundaki analizini mümkün kılacak kuramsal arka planı

oluşturabilmek üzere, eleştirel ve nötr ideoloji tanımlarını, tarihsel materyalist eleştiri tarzı ile hegemonya kavramını ele alan Marksist yaklaşımlara yer verilmiştir. Düşüncenin oluşum temellerini toplumsal ve maddi pratik içine yerleştiren tarihsel materyalist bakış açısı, ideolojiyi iktidar ilişkilerinin sürdürülmesini sağlayan toplumsal bilincin bir tarzı olarak kavramsallaştırır ve Thompson'un da (1984) vurguladığı gibi, anlamın veya anlamlandırmanın tahakküm ilişkilerini sürdürmeye hizmet ettiği durumların analizini mümkün kılacak eleştirel okumalara olanak verir. Öte yandan hegemonya kavramı, maddi yaşam süreçlerine ve toplumsal iktidar ilişkilerine yapılan vurguyu korumakla birlikte, ideoloji teriminin anlamını, toplumsal çatışmalar alanındaki farklı bilinç biçimlerine, çeşitli toplumsal sınıfların veya grupların mücadele alanına işaret edecek biçimde genişletir. Muhafazakârlık, liberalizm, sosyalizm gibi siyasi ideolojiler hegemonik mücadele alanı içerisinde tanımlanırlar. Hegemonya kavramı aynı zamanda, toplumsal ve siyasi yapı ile kültürel pratikler arasındaki ilişkinin kuramsallaştırılmasına da yardımcı olur. Williams'ın da (1990) belirttiği gibi, hegemonyanın temel unsurlarından biri olan ve sivil toplumun ortak biçimde paylaştığı düşünceler olarak tanımlanan ortak duyu (sağduyu) kavramı, tüm anlamlandırma süreçlerinin içinde yer aldığı yaşantılanan pratikler alanı, başka bir deyişle mutlak duygu yapıları olarak ele alınabilir. “Yaşanmış pratikler” olarak hegemonya kavramı, sürekli etkinlik halinde olan; yenilenen, savunulan ve aynı zamanda değiştirilen bir toplumsal ve kültürel biçimlenmeye işaret eder. Anlamlandırma süreçleri, “yaşantılanan hegemonya”nın süreklilik halindeki unsurları olan karşı-hegemonya ve alternatif hegemonya mücadeleleri içerisinde biçimlenir. Öte yandan, oluşan, oluşturan ve onun tarafından oluşturup dönüştürülen etkin mücadeleler alanına yönelik vurgu, Stuart Hall'un

(2014) ideoloji kavramsallaştırmasında da yinelenir. Hall, egemen ideolojinin üretim biçimleri ve ilişkilerinde somutlaşan kökenlerine değil, hegemonik mücadelelerin alanlarından biri olan kültürdeki somut etkilerine odaklanmaya çalışır. Eleştirel ideoloji tanımının gerektirdiği en önemli unsurlardan olan tahakkümden söz etmek, Hall'un da vurguladığı gibi, ikincil konuma itilmekten söz etmeyi de gerektirir. Tahakküm alanı bir kez oluştuğunda, diyalektik bir zorunluluk olarak, hâkim ideolojiye tümünden dâhil olmanın/edilmenin dışında kalan ikincil konuları da beraberinde getirir. Egemen ideoloji öznelere tümünden edilgin hale getirmez, aksine egemen ve muhalif hegemonik mücadeleler sürecine yerleştirir. Anlamlandırma pratikleri de, tahakküm altına alınan ve alınamayan yapılandırılmış ilişkiler alanında gerçekleşir.

Bununla birlikte, genel olarak filmlerin, bu tez çalışması bağlamında özel olarak da tür filmlerinin ideoloji, tarih ve toplumla ilişkisini açıklayabilmek için, filmleri gerçekliğin temel, aşkın hakikatini olduğu gibi yansıtan üretimler olarak görmekten ziyade gerçeklik üzerine anlam üretme yolları ve anlamlandırma pratikleri olarak kavramak gereklidir. Toplumsal ve tarihsel pratiğin içinde üretilen, maddi yapılardan bağımsız olmayan bir çatışmalar alanına işaret eden bu anlamlandırma pratikleri, inşa etme süreçleri (Kellner'ın da [2013] vurguladığı gibi, ideolojiyi sergileme, yansıtma, yeniden üretme, yıkma veya belirsiz ve çelişik anlamlara yol açacak şekilde içirme yönünden) olarak ele alınıp analiz edilebilir. Diğer bir deyişle, sinema, hem egemen ideolojinin değerlerini yansıtmış, hem de egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalefet eden başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt haline gelmiştir (Yılmaz, 2008, s. 66). Burada ortaya çıkan birliktelik ve ayrım durumu, yukarıda genel çerçevesini çizdiğimiz ideolojiye yaklaşım biçimiyle uyum

gösterir. Nitekim “bir yanda egemen (hegemonik) diğer yanda –izm olarak ideoloji” (Yılmaz, 2008, s. 66) vardır. Bir yanda içinde yaşadığımız, bilincimize esin veren ve maddi bir pratik olarak deneyimlenen hegemonik ideoloji, diğer yanda ise hegemonyanın oluşturduğu mücadele alanı içinde, “birey(ler)in dünyayı/hayatı açıklama tarzı olarak kabul ettiği, bilinçli olarak tercih ettiği, savunduğu ve yaşamını ona göre düzenlemeye çalıştığı sistemli bir bakış açısı, bir dünya görüşü, yaşanan hayata karşı bir tutum olarak ideoloji vardır” (Yılmaz, 2008, s. 67). Öte yandan merkezinde korkma eyleminin yer almasından ötürü korku filmleri, politik ve ideolojik yönelimleri, sosyokültürel meseleleri, dönemin kaygı ve çatışmalarını yansıtmaya açısından daha esnek ve uyumlu bir türdür. Korku filmleri bu çatışmalara hitap edip, bunları muhafazakâr ve gerici bir yolla çözebilirken (Wright, 2003), bu filmlerde sıkça karşılaşılan toplumsal düzenin/değerlerin yıkımına yönelik görüşler, muhafazakâr istikrar ilkelerine karşı çıkmanın yolu olarak da yorumlanabilir (Ryan&Kellner, 2010).

Korku filmlerini, 2000’li yıllar Türkiyesi’nde muhafazakâr ideolojinin hegemonik söylem haline geldiği bir dönemle bağlantılı olarak değerlendirebilmek, bahsedilen bu muhafazakâr istikrar ilkelerinin neler olduğunu ortaya koymayı da gerekli kılar. Beneton’un da (2011) belirttiği gibi, saf muhafazakârlık gelenekçiliktir. Fransız Devrimi’ne ve Aydınlanma’ya karşı bir tepki olarak doğan muhafazakâr düşünce, temelde anti-modern ve karşı-devrimcidir. Muhafazakâr düşünce üslubunun ilkelerinin temelinde de bu karşı-devrimci anın izleri sürülebilir. Öte yandan, tarihin zorlaması, başka bir deyişle sınıf çatışmalarının toplumsal değişime yol açması durumu muhafazakârlığı modern siyasal bir ideoloji haline getiren itici güçtür. İngiliz ve Fransız gelenekleri temelinde yükselen klâsik muhafazakârlık, aristokratik,

otoriter ve gerici biçimleri farklı ölçülerde benimser. Fransız muhafazakârlığı, saf gelenekselci tepki hali olarak, monarşi ve dinî dünya görüşüne dayalı hayatın devamlılığını savunan katı dinî bir muhafazakârlıktır. İngiliz muhafazakârlığı ise bu gerici tutkuları bütünüyle paylaşmaz, İngiliz siyasal liberalizminin davasıyla çeşitli noktalarda bütünleşerek, önem verdiği değerleri korumak, modern koşullarda geleneğin ve kutsalın varlığını devam ettirebilmek adına faydacı bir bakış açısını benimser. Modern muhafazakârlık ve yeni muhafazakârlık da aynı bakış açısını izleyerek, modern kapitalist toplumlarda neoliberalizme eklemlenerek varlığını devam ettirir. Ekonomik alandaki uzlaşmaya karşılık, sosyal alanda muhafazakârlığın temel kurum ve değerleri, statükonun meşrulaştırılması, hâkim sınıfların çıkarlarının korunması, disiplin ve otoritenin sürdürülmesi doğrultusunda öne çıkarılır. Bu temel değer ve kurumların başında gelenek, din, otorite, organik toplum yapısı, aile ve patriarkal devlet gelmektedir. Geleneğin korunması ve kutsal otorite, insan aklının sınırlılığına vurgu, kusurlu insan doğası ve özgür bireye güvensizlik, bir kontrol tekniği olarak din, organik toplum ve yerleşik değerler gibi başlıklar ise, muhafazakâr ideolojinin temel motiflerine dayanan temalar ve ilkeler hakkında genel bir çerçeve çizmeye yardımcı olur.

2000'li yıllarda Türkiye'de neoliberal politikalara eklemlenmiş bir siyasal ideoloji olarak muhafazakârlığın ayırt edici özelliği, hegemonik söylem haline gelmiş olması ve dinsel niteliğinin öne çıkmasıdır. Muhafazakâr temalar üzerinde din belirleyici bir rol oynamaktadır. Başka bir deyişle, muhafazakâr düşüncede dini ya da kültürel olabilecek bir tarihsel sürekliliği içermesi gereken geleneksel çerçeve, bu dönemde dinsellik üzerinden şekillenmiş, gelenek dine eşitlenir biçimde ele alınmıştır. Dolayısıyla bahsedilen dönemdeki hegemonik ideolojinin, dinsel yönü

ağır basan bir muhafazakârlık olarak ele alınması gerekir. Öte yandan, bu çalışmada örneklem olarak seçilen filmlerde de, din-bilim çatışması, kusurlu insan doğası ve özgür bireye güvensizlik, insan aklının sınırlılığına vurgu, organik toplum ve yerleşik değerler gibi temaların tekrar ettiği, muhafazakâr ideolojiye dair motiflerin bu temalar üzerinden içerildiği tespit edilmiştir. Geleneğin ve otoritenin sürekliliğinin sağlanmasına, organik toplum bütünlüğünün ve onun en küçük birimi olan aile kurumunun, görevleri ve rolleri tanımlanan insanlarca korunmasına yönelik düşünceler doğrultusunda; gelenek, otorite, din, aile, organik toplum gibi temel muhafazakâr kurum ve değerlerin, destekleyici (*Büyü, Semum, Azazel: Düğüm, Üç Harfliler 2: Hablis*) veya muhalif (*Ses*) yönlerden inşa edildiği görülmüştür. Bu çerçevede, muhafazakâr ideolojiyi destekleyici yönde inşa ettiği tespit edilen filmlerde öne çıkan en önemli unsur, filmlerdeki dinsel tonun değişerek, farklı söylemler eşliğinde anlatıya eklemlenmiş olmasıdır. Diğer bir deyişle, bu filmlerde, söz konusu muhafazakâr temaların yoğunluğu ve bu temalar üzerindeki İslami vurgunun tonu artmış; kimi zaman benzeşerek kimi zaman da farklılaşarak tekrar eden muhafazakâr izlekler, anlatıya sırasıyla örtülü (gelenek ve otoritenin çerçevesinin din üzerinden çizilmesi), didaktik (belirgin bir dinî mesaj kaygısı), hegemonik (İslami söylemlerin ve motiflerin bir korku filminin anlatısının gerektirdiğinden daha çok vurgulanması) ve nefret (dinî inançları olmayanların ötekileştirilmesi) içerikli söylemler aracılığıyla eklemlenmiştir. Bununla birlikte, hegemonyaya eklemlenen anlatıların yanı sıra, karşı-hegemonik süreçlerin etkinliğinin izlerinin de bu dönemde kültürel alana yansıdığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Akdoğan, Y. (2004). *Ak Parti ve Muhafazakâr Demokrasi*. İstanbul: Alfa.
- Akdoğan, Y. (2010). Muhafazakâr-Demokrat Siyasal Kimliğin Önemi ve Siyasal İslamcılıktan Farkı. H. Yavuz (Ed.), *Ak Parti Toplumsal Değişimin Yeni Aktörleri* (s. 59-95).
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- Arman, M. N. (2014, Mart). Yeni Türkiye Muhafazakârlığının Ontolojik Krizi. *Bilim ve Ütopya*, 237, 54-58.
- Arslan, S. (1999). Yeşilçam'ın Şeytan'ı Hollywood'un The Exorcist'ini Döver!. *Geceyarısı Sineması*, 5, 50-61.
- Atılğan, G. (2001). Marx'ta İdeoloji: Kapitalizmin Devrimci Bir Eleştirisinin Olanağı. *Praksis*, (4), 11-34.
- Atılğan, G. (2015). İdeoloji. G. Atılğan & E. A. Aytekin (Haz.), *Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler arası İlişkiler* (285-297). İstanbul: Yordam.
- Beneton P. (2011). *Muhafazakârlık*. (Çev. C. Akalın) İstanbul: İletişim.
- Birler, Ö. (2015). Muhafazakârlık. G. Atılğan & E. A. Aytekin (Haz.), *Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler* (315-328). İstanbul: Yordam.

- Bora, T. & Erdoğan, N. (2013). Muhafazakâr Popülizm. T. Bora & M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 5: Muhafazakârlık* (s. 632-644). İstanbul: İletişim
- Bora, T. (1997). Türk Muhafazakârlığında Bazı Yol İzleri. *Toplum ve Bilim*, 74, 6-31.
- Bora, T. (2015). *Türk Sağının Üç Hali: Milliyetçilik Muhafazakârlık İslamcılık*. İstanbul: Birikim.
- Bourget, J. L. (2003). Social Implications in the Hollywood Genres. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (51-59). Austin: University of Texas Press.
- Büker, S. & Topçu, Y.G. (2010). Önsöz. S. Büker & Y.G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (s. 7-15). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Cevşen. (2000). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat* (s. 138). Ankara: Aydın.
- Cherry, B. (2009). *Horror*. New York: Routledge.
- Comolli, J.L. & Narboni, J. (2010). Sinema/İdeoloji/Eleştiri (Çev. M. Temiztaş). S. Büker & Y.G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (s. 97-108). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Çiğdem, A. (2013). Sunuş. T. Bora & M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 5: Muhafazakârlık* (s. 13-19). İstanbul: İletişim
- Dubiel, H. (1998). *Yeni Muhafazakârlık Nedir?* (Çev. E. Özbek). İstanbul: İletişim.
- Eagleton, T. (2011). *İdeoloji*. (Çev. M. Özcan) İstanbul: Ayrıntı.

- Erlar, Ö. (2007). Yeni Muhafazakârlık, AKP ve “Muhafazakâr Demokrat” Kimliği. *Stratejik Öngörü*, 10, 126-132.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. (Çev. T. Ilgaz, H. Tufan,) İstanbul: Kesit.
- Gramsci, A. (1986). *Hapishane Defterleri Seçmeler* (Çev. K. Somer). İstanbul: Onur.
- Grant, B. K. (2003). Introduction. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (xv-xx). Austin: University of Texas Press.
- Grant, B. K. (2007). *Film Genre From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press.
- Grant, B.K. (2010). Screams on Screens: Paradigms of Horror. Loading... *Special Issue “Thinking After Dark”*.
<http://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/viewFile/85/82>
- Güler, E. Z. (2014). Muhafazakârlık. H. B. Örs (Ed.), *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* (115-162). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Hall, S. (2014). İdeoloji ve İletişim Kuramı (Çev. A. Gürata). S. İrvan (Ed.), *Medya, Kültür, Siyaset*, (79-96). Ankara: Pharmakon.
- Hatipoğlu, A. (2014, Mart). Muhafazakârlık ve Demokrasi: Mutsuz Bir Evlilik Hikâyesi. *Bilim ve Ütopya*, 237, 39-53.
- Heywood, A. (2010). *Siyasi İdeolojiler* (Çev. A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnanç, Ş. Akın, B. Kalkan). Ankara: Adres.

- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Çev. G. Koca). İstanbul: Metis.
- Kızılca, M. (2014, Aralık). Türk Korku Sinemasına Genel Bir Bakış. *Film Arası*, 16-17.
- Klinger, B. (2010). Sinema/İdeoloji/Eleştiri (Çev. Y.G. Topçu). S. Bükler & Y.G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (s. 109-129). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Konuralp, S. (2002). Unutulmuş Bir Türk Filmi. *Geceyarısı Sineması*, 12, 1-2.
- Köçer, S. (2014, Aralık). 'Korku'muz Yerel Kültürden Beslenmeli. Hasan Karacadağ'la Söyleşi. *Film Arası*, 25-27.
- Kracauer, S. (1995). The Little Shopgirls Go to The Movies (Çev. T. Y., Levin). T. Y. Levin (Ed.), *The Mass Ornament: Weimar Essays* (s. 291-304). London: Harvard University Press. (Özgün Eser 1963 tarihlidir).
- Kracauer, S. (2004). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Lüleci, Y. (2008). *Türk Sineması ve Din*. İstanbul: Es.
- Maktav, H. (2000, Nisan). Türk Sinemasında '68'liler ve 12 Mart. *Birikim*. <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3279/turk-sinemasinda-68-liler-ve-12-mart#.WJiG6vmLS00>

- Mannheim, K. (1959). *Essays on Sociology and Social Psychology*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Marx, K. & Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi* (Çev. T. Ok & O. Geridönmez). İstanbul: Evrensel. (Özgün eser 1845 tarihlidir).
- Marx, K. (2009). *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* (Çev. K. Somer). Ankara: Sol. (Özgün eser 1843 tarihlidir).
- Marx, K. (2011). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı* (Çev. S. Belli). Ankara: Sol. (Özgün eser 1859 tarihlidir).
- MacBean, J. R., (2006). *Sinema ve Devrim* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Kabalcı.
- McLellan, D. (2012). *İdeoloji* (Çev. B. Yıldırım). İstanbul: Bilgi üniversitesi.
- Mert, N. (2007). *Merkez Sağın Kısa Tarihi*. İstanbul: Selis.
- Neale, S. (1983). *Genre*. British Film Institute.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. New York: Routledge.
- Nisbet, R. (1990). Muhafazakâlık (Çev. E. Mutlu). T. Bottomore & R. Nisbet (Ed.), *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi* (97-133). Ankara: Verso.
- Nisbet, R. (2007). *Muhafazakârlık: Düş ve Gerçek* (Çev. M. F. Serenli & K. Bülbül). Ankara: Kadim.
- Occult. (1995). *Longman Dictionary of Contemporary English* (s. 975). London: Longman Group.

- Örs, H. B. (2014). İdeoloji: Karmaşık Dünyayı Anlaşılır Kılmak. H. B. Örs (Ed.), 19. *Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* (3-45). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz.
- Özkaracalar, K. (2005). *Gotik*. İstanbul: L&M.
- Özkaracalar, K. (2007). *Geceyarısı Filmleri*. İstanbul: +1 Kitap.
- Özkaracalar, K. (2015, Mart). Azazil: Düğüm. *Korku Yıllığı 2014* (Altyazı Sinema Dergisi Eki), s. 28.
- Özkaracalar, K. (2016, 13 Şubat). İslami Korku Filmlerinin İdeolojik/Siyasi Topoğrafyası. *İleri Haber*. <http://ilerihaber.org/yazar/islami-korku-filmlerinin-ideolojiksiyasi-topografyasi-50243.html>
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera* (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
- Sancar, S. (2014). *İdeolojinin Serüveni Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge.
- Saraçoğlu, C. (2011). İslami Muhafazakâr Milliyetçiliğin Millet Tasarımı: AKP Döneminde Kürt Politikası. *Praksis*, 26, s. 31-54.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and The Studio System*. New York: Random House.

- Scognamillo, G. & Demirhan, M. (1999). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*. İstanbul: Kabalcı.
- Sekmeç, A. (2004). Ne Dersiniz, Tüm Bunlar Bir Rüya Olabilir mi?. *Antrakt*, 77 (8), 22-25.
- Shoemaker, P. & Reese, Stephen D. (2014). İdeolojinin Medya İçeriği Üzerindeki Etkisi (Çev. S. İrvan). S. İrvan (Ed.), *Medya Kültür Siyaset* (97-132). Ankara: Pharmakon.
- Sholle, D. (2005). Eleştirel Çalışmalar: İdeoloji Teorisinden İktidar/Bilgiye (Çev. M. Küçük). M. Küçük (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji* (255-293). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Thompson, J. B. (1984). *Studies in the Theory of Ideology*. Los Angeles: University of California Press.
- Topçu, Y. G. (2004). Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın. F. Dalay Küçükkurt & A. Gürata (Ed.), *Sinemada Anlatı ve Türler* (157-212). Ankara: Vadi.
- Tudor, A. (1997). Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. *Cultural Studies*, 11(3), 443-463
- Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları* (Çev. D. Özçetin & B. Özçetin). Ankara: Heretik.

- Uzgel, İ. (2010). AKP: Neoliberal Dönüşümün Yeni Aktörü. İ. Uzgel & B. Duru (Ed.), *AKP Kitabı Bir Dönüşümün Bilançosu* (s. 11- 39). Ankara: Phoenix.
- Wayne, M. (2006). *Marksizm ve Medya Araştırmaları Anahtar Kavramlar ve Çağdaş Eğilimler* (Çev. B. Cezar). İstanbul: Yordam.
- Weber, A. (2009). *Nefret Söylemi El Kitabı*.
<http://panel.stgm.org.tr/vera/app/var/files/n/e/nefret-soylemi.pdf>
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat* (Çev. E. Tarım). İstanbul: Adam.
- Wood, R. (1979). An Introduction to the American Horror Film. R. Wood & R. Lippe (Ed.), *The American Nightmare: Essays on American Horror Film* (7-28). Toronto: Festival of Festivals.
- Wood, R. (1997a). Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış (Çev. N. Yeğınobalı). 25. *Kare*, 19, 70-76.
- Wood, R. (1997b). Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış II (Çev. N. Yeğınobalı). 25. *Kare*, 20, 71-77.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan—and Beyond*. New York: Columbia University Press.
- Wood, R. (2004). Foreword: “What Lies Beneath?”. S. J. Schneider (Ed), *Horror Film and Psychoanalysis Freud’s Worst Nightmare* (xiii- xviii). New York: Cambridge University Press.

Wright, J. H. (2003). Genre Films and the Status Quo. B.K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (42-50). Austin: University of Texas Press.

Yalman, G. (2014). AKP Döneminde Söylem ve Siyaset: Neyin Krizi?. S. Coşar & G. Yücesan-Özdemir (Haz.), *İktidarın Şiddeti AKP'li Yıllar, Neoliberalizm ve İslamcı Politikalar* (s. 23-46). İstanbul: Metis.

Yetiş, M. (2015). Hegemonya. G. Atılgan & E. A. Aytekin (Haz.), *Siyaset Bilimi: Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler* (87-98). İstanbul: Yordam.

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. B. Bakır, Y. Ünal & S. Saliji (Ed.), *Sinema İdeoloji Politika; Sinemasal Yazılar 1* (s. 63-85). Ankara: Orient.

Yurtsever, H. (2013). *Marksist Klasikleri Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Yordam.

Yürür, F. (2014, Aralık). Yerli Korku Sinemasının Metafizikle İmtihanı. *Film Arası*, 28-30.

EK 1: Çalışmada İncelenen Filmlerin Künyeleri

BÜYÜ

Yıl: 2004

Yönetmen: Orhan Oğuz

Senaryo Yazarı: Servet Aksoy, Şafak Güçlü

Görüntü Yönetmeni: Adnan Güler

Oyuncular: İpek Tuzcuoğlu, Ece Uslu, Özgü Namal, Dilek Serbest, Nihat İleri, Okan Yalabık, Suna Selen

Yapımcı: Faruk Aksoy

SEMUM

Yıl: 2008

Yönetmen ve Senaryo Yazarı: Hasan Karacadağ

Görüntü Yönetmeni: Seyhan Bilir

Oyuncular: Ayça İnci, Burak Hakkı, Cem Kurtoğlu, Sefa Zengin, Bahtiyar Engin

Yapımcı: Hasan Karacadağ

SES

Yıl: 2010

Yönetmen: Ümit Ünal

Senaryo Yazarı: Uygur Şirin

Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gölebeyi

Oyuncular: Selma Ergeç, Mehmet Günsur, Işık Yenersu, Eylem Yıldız, Serra Yılmaz

Yapımcı: Ersan Çongar

AZAZİL: DÜĞÜM

Yıl: 2014

Yönetmen: Özgür Bakar

Senaryo Yazarı: Özgür Bakar & Alper Kıvılcım

Görüntü Yönetmeni: Uğur Kaplan

Oyuncular: Murat Ercanlı, Tolga Akman, Cansu Diktaş

Yapımcı: Burak Memişoğlu

ÜÇ HARFLİLER 2: HABLİS

Yıl: 2015

Yönetmen ve Senaryo Yazarı: Murat Toktamışoğlu,

Görüntü Yönetmeni: Ulaş Zeybek

Oyuncular: Kısmet Ekin Tekinbaş, Cansu Fırıncı, Ezgi Fidancı, Elvan Albat, Belma Mamatoğlu

Yapımcı: Kemal Kaplanoğlu

ÖZET

Bu çalışmada, kültürel üretimlerin içinden çıktıkları dönemin toplumsal pratiklerinden bağımsız olarak ele alınamayacağı ve filmlerin, tarihsel süreçlerin ideolojik eğilimlerine ışık tutan betimleyici ve eleştirel belgeler olarak değerlendirilebileceği düşüncesinden hareketle, muhafazakâr ideolojinin Türkiye’de 2000’li yıllarda girdiği özgül konumun izlerinin, korku filmleri üzerinden takip edilebileceği öne sürülmüş ve muhafazakârlığın korku filmlerindeki inşası analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla, 2000’li yıllarda üretilen *Büyü* (2004), *Semum* (2008), *Ses* (2010), *Azazel: Düğüm* (2014) ve *Üç Harfliler 2: Hablis* (2015) adlı filmler, muhafazakâr unsurları en yoğun biçimde içeren filmler olmaları bakımından seçilmiştir. Eleştirel Marksist bir perspektif doğrultusunda, muhafazakârlığın seçilen filmlerde nasıl inşa edildiğine odaklanılmış ve 2000’li yıllar Türkiye’inde hegemonik ve dinsel niteliği büyük ölçüde artan muhafazakâr ideolojinin bu filmlerdeki destekleyici ve muhalif inşasının anlatıya ne şekilde eklemlendiği ortaya konulmuştur.

ABSTRACT

In this study, taking into consideration that cultural productions cannot be assessed independent from social experiences of the era they are produced in and that movies can be considered descriptive and critical instruments which illuminate ideological tendencies of historical processes, it is argued that the traces of the specific situation Turkey started experiencing in 2000s can be followed through horror movies, and construction of conservatism in horror movies is tried to be analyzed. For this purpose, *Büyü* (2004), *Semum* (2008), *Ses* (2010), *Azazel: Düğüm* (2014) and *Üç Harfliler 2: Hablis* (2015), which are movies produced in 2000s, were selected as

they are the movies with highest level of conservative elements. In line with a critical Marxist perspective, this study focused on how conservatism was constructed in selected movies, and it was shown how supportive and adversative construction of conservative ideology, hegemonic and religious characteristics of which have increased substantially in Turkey in 2000s, was articulated to narration.