

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

1960 - 1990 YILLARI ARASINDA AMERİKAN KORKU
SİNEMASINDAKİ MUHAFAZAKÂRLIK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Egemen TOKATLIOĞLU

KOCAELİ 2015

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

1960 - 1990 YILLARI ARASINDA AMERİKAN KORKU
SİNEMASINDAKİ MUHAFAZAKÂRLIK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Egemen TOKATLIOĞLU

Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE

KOCAELİ 2015

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

1960 - 1990 YILLARI ARASINDA AMERİKAN KORKU
SİNEMASINDAKİ MUHAFAZAKÂRLIK

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Egemen TOKATLIOĞLU

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 17.06.2015/12

Jüri Başkanı: Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE



Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ



Jüri Üyesi: Prof. Dr. Füsun ALVER



(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

KOCAELİ 2015

**1960 – 1990 YILLARI ARASINDA AMERİKAN KORKU SİNEMASINDA
MUHAFAZAKÂRLIK**

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	
ÖZ.....	4
ABSTRACT	4
GİRİŞ	5
Araştırmanın Konusu	8
Araştırmanın Hipotezi	8
Araştırmanın Önemi	8
Araştırmanın Sınırlılıkları	9
Araştırmanın Amacı ve Yöntemi	9
Araştırmanın Evren ve Örneklemi	10

BİRİNCİ BÖLÜM

Tarihsel Süreçte Muhafazakârlık Kavramı ve Amerikan Sinemasındaki Yansımaları

1.1.Muhafazakârlık Kavramı	11
1.2.Muhafazakârlığın Siyasi Bir İdeoloji Olarak Yükselişi	16
1.2.1.Kıta Avrupa'sı Muhafazakârlığı	18
1.2.2.Amerikan Muhafazakârlığı	19
1.3. 20. Yüzyılda Muhafazakârlığın Geldiği Durum	20
1.3.1. Amerika'da Yükselen 'Yeni Sağ' ve 'Yeni Muhafazakârlık	24
1.3.2. Yeni Sağ ve Yeni Muhafazakârlık Akımları ile Değişen Amerikan Sineması	25

İKİNCİ BÖLÜM

1950 - 1960'lar Amerika'sında Toplumsal Değişim ve Sinema

2.1. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1968 Hareketi	31
2.1.1. 1950 ve Amerika'da Soğuk Savaş Dönemi	32
2.1.2. 68 Hareketi'nin Temel Unsurları	34
2.1.3. İrsal Sorunlar ve Vietnam Savaşı	36
2.2. Politika ve Sinema	39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Korku Kavramı ve Korku Sineması

3.1. Korku Kavramı	43
3.1.1. Doğal Korkular	44
3.1.2. Doğaüstü Korkular	45
3.2. 'Korku' Türünün Sinemadaki Yeri	46
3.2.1. Sessiz Sinemada Korku Türü Örnekleri	47
3.2.2. Sesli Sinemaya Geçiş ve 1930-1960 Arası Öne Çıkan Yapımlar	49
3.2.3. 1960-1990 Dönemi Öne Çıkan Yapımlar	53
3.3. Korku Sinemasında Alt Türler	56
3.3.1. Vampir Filmleri	56
3.3.2. Zombi ve Mumya Filmleri	57
3.3.3. Yaratık Filmleri	59
3.3.4. Slasher Filmleri	59
3.3.5. Doğaüstü Varlıklar	60
3.4. Amerikan Muhafazakâr Politikalarının Korku Sineması Üzerindeki Etkileri	61
3.4.1. Toplumsal Yaşamla İlişkisi	63

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Muhafazakârlık Çerçevesinde Amerikan Korku Sinemasından Örnek Filmler

4.1. Araştırmanın Konusu	71
4.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi	71
4.3. Araştırmanın Problemi	71
4.4. Araştırmanın Yöntemi	72
4.5. Araştırmanın Evren ve Örneklemi	72
4.6. Araştırmanın Bulguları ve Değerlendirme	72
4.6.1. Sapık	75
4.6.2. Filmin Künyesi ve Konusu	75
4.6.3. 1960'ların Güven Sarsılması: Norman Bates	76
4.6.4. Şeytan	79
4.6.5. Filmin Künyesi ve Konusu	79
4.6.6. Ailenin Kutsallığından Masumiyetin Yıkılışına	80
4.6.7. Günah Tohumu	83
4.6.8. Filmin Künyesi ve Konusu	83
4.6.9. Ahlaki Çöküşün Kırılma Noktası	84
4.6.10. Elm Sokağı'nda Kabus	88
4.6.11. Filmin Künyesi ve Konusu	88
4.6.12. Bastırılmış Suçların Kabus Paradoksu	89
4.6.13. Kötü Ruh	92
4.6.14. Filmin Künyesi ve Konusu	92
4.6.15. Aile Değerleri ve Konformizm	93
SONUÇ	96
KAYNAKÇA	100
ÖZGEÇMİŞ	104

1960 - 1990 YILLARI ARASINDA AMERİKAN KORKU SİNEMASINDAKİ MUHAFAZAKÂRLIK

Egemen TOKATLIOĞLU

ÖZ

Korku sineması, eğlendirmek ya da korkutmanın yanı sıra alt türleri vasıtasıyla farklı biçimlerde yansıttığı sosyolojik ve politik kaygılardan oluşan mesajları ile geçmişten günümüze bir köprü kurmaktadır. Bu köprü geçmişte başlamış dönemin siyasal ve toplumsal kaygılarının günümüze uyarlanması olarak görülebilir. Korku sinemasının özünde var olan muhafazakârlık kavramı, dönemin yaşanan olaylarına paralel bir şekilde, ideolojik çatısını bozmadan toplumların bilinçaltına yerleştirilmeye çalışılmıştır. Özellikle 1960'larda başlayan ve 80'lerde zirveye ulaşan bu tutumun izlerine günümüzde hala rastlamak mümkündür. Korku filmleri popüler kültürün bir parçası olsa da günümüzde hala kullandığı aynı metaforlar ve anlatı teknikleri ile egemen ideolojinin düşünce tarzını yansıtmaktadırlar.

ABSTRACT

Beside, being funny and scary, horror cinema forms a bridge between past and present via its messages that are reflected through its sub-genres in many different ways and are that consisting of sociological and political worries. This bridge can be seen as an adaptation of the political and social worries of the past to our era. Having been parallel with the current era, conservatism, that horror movies have in their inheritance, has been tried to be imposed on the subconscious of the societies without losing anything from its ideological mission. Today, it is still possible to find the traces of that attitude, which started especially in 1960s and reached its peak in 1980s. Even though they are part of popular culture, they still preserve the hegemonic, ideological way of thought by using the same metaphors and narrative techniques.

Anahtar Kelimeler : Korku, Korku Sineması, Muhafazakârlık, Korku Filmleri, Paranoya

GİRİŞ

Amerikan sineması yerinde durmayan, sürekli gelişen bir sanayi olmakla beraber başlangıcından bugüne kadar geçirdiği evrelerde daima bir kaygı içerisinde olmuştur. Bu kaygı ister eğlendirme misyonu ile alakalı olsun ister gerçekleri gösterme ile isterse toplumları yönlendirme isteği ile olsun daima mevcuttur. Eğlendirme anlayışı ile çıkan ancak sonradan bir propaganda aracına dönüşen sinema, nihayetinde siyasi kimliğinin farkına varmış ve kitlelere bu bağlamda farklı mesajlar vermeye başlamıştır. Hollywood filmleri eğlence anlayışına yeni bir boyut katarak, eğlendirimin yanında filmlerin içerisine sakladığı gizli ya da aleni mesajlarla algı yönetimi operasyonuna girişmiştir.

Amerikan sineması Hollywood'un gelişmesi ile birlikte dünya sinemasının merkezi haline gelmiştir. Ortak kavramlar, mitos ve beğeniler sunan bu sinema, kendi Amerikan benliğini de izleyiciye aktarmıştır. Tür sinemasına baktığımızda ister polisiye olsun, ister Western, kendi ulusunun geçmişini, bugününü ve sorunlarını perdeye yansıtmaktan çekinmemiştir. (Dorsay, 1966: s.85)

Amerikan sineması en özgün, dürüst ve cesur yapıtlarında, ABD'nin düzenini, siyasetini açık ve gizli amaçları eleştirmiş, bazen yargılamış ancak kendi merceğini kendine çevirdiğinde 'anlayışlı' davranmaktan, uzlaşmacı olmaktan, kendini savunmaktan kaçınmamıştır. (Scognamillo, 1994: s.68)

Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan toplumsal ve siyasi olaylar beyazperdeye yansıtılırken kendisini bu bağlamda yeterince eleştirmeyen Hollywood için saflık ve dürüstlük ikinci plana atılmıştır. Öyle ki Birinci Dünya Savaşı'ndan Soğuk Savaş'a, Vietnam yenilgisine kadar ABD, benmerkezci tutumundan ödün vermemeye gayret göstermiştir. Kennedy suikastına, çalkantılı siyasi iç entrikalar ve Sovyetler paranoyası ile kendini ısrarla haklı göstermeye çalışan Hollywood, eleştirel seslere de kulak kapamasını bilmiştir. Soğuk Savaş sonrası Amerika'da sesini yükseltmeye başlayan muhafazakâr kanatlar sadece toplumsal baskılarla değil, geniş kitlelere hitap eden sinema sektöründeki baskılarıyla da gündemde yer edinmiştir. Yapımcı firmaların çekimser yaklaşımları, haksız Vietnam Savaşı'nın cesur kahramanlık hikâyelerine dönüştürülmeye çalışılması, Sovyet Rusya'nın ABD'yi ele

geçirmeye çalışan ruhsuz uzaylılara benzetilmesi gibi dönemin öne çıkan siyasi alt tabanı kuvvetli filmlerinde bu muhafazakârlık söylemlerine rastlamak mümkündür.

İdeolojiler temelde insanlar üzerinde onların anlayamadığı bir şekilde etkide bulunan kültürel objelerle kavranır ve kabul edilmektedirler. İnsanların ideolojileriyle açığa vurdukları onların varlık durumlarını doğru olarak yansıtmaz, ama varlık koşullarına nasıl tepki verdiklerini yansıtır. Bu gerçek ve kurgusal ilişkinin varlığını öngörmektedir. (...) Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideoloji durumundadır. (Büker, 2008: s.104)

1960 sonrasında meydana gelen zenci ve öğrenci hareketleri, Vietnam çatlağı ve anti-militarist söylemler muhafazakâr kanadı rahatsız etmiş, bir takım yapımcı firmalar, yönetmenler söz gelimi Amerika'nın yoldan çıkmış düzenini yeniden yoluna sokmak için girişimlerde bulunmuşlardır. Bu girişimlerin Hollywood sahnesindeki yansıması ise askerlerin kahramanlık hikâyeleri ile “Amerikan halkında kaybolmaya başlayan sosyal ve manevi değerlerin farkına varılmasını isteyen” bilim kurgu ya da vahşet filmleri olmuştur.

Amerikan kimliği 17. yüzyıldan bu yana Amerika'nın yeni “seçkin halk” olduğu ve kaderlerinin dünyaya rehberlik edip bütün insanları aydınlatarak kurtuluşa erdirmek olduğu fikri üzerine inşa edilmişken, Vietnam travması bu kimlik ve tarihi bir anda yerle bir etmiştir. (...) Amerika'nın stratejik hafızası Vietnam Savaşıyla bir travma geçirmiştir. Bu savaş bugün bile ortak bir kırılma duygusu ve kimlik bunalımı ile canlılığını devam ettiren psikolojik bir yaradır. (Valentin, 2006: s.45)

İşte böyle sıkıntılı bir zamandan geçen Amerikan sineması her ne kadar kendisini eleştiren filmler yapılsa da muhafazakâr kimliği ile aile ve din gibi kavramlar açısından içe dönük ve milliyetçi bir politika yürütmüştür. 50'lerde başlayan uzaylı istilasları filmleri Soğuk Savaş'ın paranoyası ise 70'lerde başlayan korku furyası da Amerika'nın ahlaki yozlaşmaya gitmeye başlamasını protesto eden bir amaca hizmet eder. Muhafazakâr ideoloji olarak kendisini daha çok 1970'lerde ifade etmeye başlayan Amerikan sineması, Amerika'nın sarsılmaya başlayan ve olmazsa olmazı olarak görülen aile, din, kültür gibi değerlerine sahip çıkmaya başlamıştır. Hippi kültürü ile sarsılan ahlaki devrim, gençliğin uyuşturucu, seks ve alkol bağımlılığı gibi bireysel ve bencil zevklere kapılmasını eleştiren yapıyla dikkat çeker. Özel

mülk, devlet, aile, din gibi değerlerine sahip çıkan Amerikan korku sineması, eğlence aracı olarak görülen sinemayı gençlere uyarı mesajları verme aracı olarak kullanmıştır. Ancak muhafazakârlığın sinemada neden ve nasıl var olduğunu bilmek için muhafazakâr ideolojinin temellerini bilmek ve ona göre çıkarımlarda bulunmak gereklidir. Muhafazakârlık sinemaya nasıl yansımıştır, hangi yıllarda nasıl bir mekanizma ile mesajlarını vermiştir. Bunlar muhafazakârlığın korku sinemasındaki etkisini anlamak adına önemlidir.

Yukarıda değinilen Amerika'daki politik ve sosyolojik değişimler ışığında Amerikan korku sinemasının yıllar içerisinde nasıl değiştiği, özellikle muhafazakâr ideolojinin yükseldiği 1960 ve 1990 dönemlerinde çıkan örneklerde nasıl işlendiği araştırmaya değer konulardır. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde muhafazakârlık kavramına değinilmiş, hangi kıta ve ülkelerde nasıl çıktığı, hangi noktalarda birbirinden ayrıldığı ortaya konmuştur. Sonrasında 20. y.y'da muhafazakârlığın geldiği son noktaya değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Amerika'da Soğuk Savaş döneminden Vietnam'a ve 1968 hareketine, zenci hareketlerinden Hippi gençliği protestolarına kadar olan dönemde ne tür politikalar izlendiği, bu gelişmeler altında politikanın sinemada nasıl aktif bir rol oynadığına değinilmiştir.

Üçüncü bölümde ise ilk zamanlarından günümüze kadar olan süreçte Amerikan Korku Sineması'na değinilmiş, alt türlerin özellikleri sıralanmış ve filmlerde hangi olaylar neticesinde muhafazakâr alt metinlere yer verilmeye başlandığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Dördüncü ve son kısımda ise seçilen örnek filmler ışığında, filmlerin çekildiği zaman diliminde meydana gelen siyasi ve sosyolojik olaylar ile muhafazakârlık simgelerinin filmlerde kendisine nasıl yer bulduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Çalışmada Amerika Birleşik Devletleri'nin 1960'larda henüz sıcak olan Sovyetler Birliği paranoyası ve değişen toplumsal yapı ile bu durumun korku sinemasına nasıl yansıdığı, 1990'lı yıllara kadar muhafazakâr görüşün bu filmlerde nasıl ve ne şekilde baskın rol oynadığına yer verilmiştir.

Korku sineması nedir? Korku sinemasının siyasi söylemleri ne zaman başlamıştır? Neden ve hangi koşullarla muhafazakâr ideolojinin bir yansıması olmuştur? Çalışma bu sorular üzerinden korku sinemasındaki muhafazakârlık kodlarını ortaya koymaya çalışmaktadır.

ARAŞTIRMANIN HİPOTEZİ

Amerikan sağ görüşünün hakim olduğu muhafazakar tutum; din, devlet, aile gibi değerleri korku sinemasında da ön planda tutmuştur. Amerikan korku sineması için geçen süre ne olursa olsun diğer bazı örnekleri saymazsak aynı ideolojik çerçeve ile anlatımına devam etmiştir. Bu bağlamda araştırmanın hipotezi “Başta bir eğlence aracı olarak ortaya çıkan sinema ve beraberinde Amerikan korku filmleri, mevcut ideolojik yapının muhafazakâr bir yörüngede olmasının da etkisiyle Amerikan korku sinemasını yıllar içerisinde muhafazakârlaştırmıştır” savı üzerine kurulmuştur.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Amerikan siyasi tarihi çalkantılı ve sansasyonel olayları ile tür sinemasına pek çok şekilde yansımıştır. Amerika'da yükselen muhafazakâr siyasi söylem ise 50'li ve 60'lar Amerika'sında toplumu ve değerleri yerinden sarsacak girişimlerde bulunmuştur. Bunun yansımaları ise pek tabii sinemada ve özellikle tür sinemasında önemli bir yerde konumlanan korku sinemasına yansımıştır. Söz konusu dönem içerisindeki bu siyasal ve toplumsal kaosu metaforlarla anlatan korku sineması örnekleri ve anlatı yolları araştırmaya değer bir konumdadır. Türkiye'de bu konuda yapılmış çalışmanın az olması da araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Araştırma, Amerika’da 1960 ve 1990 yılları arasında korku sinemasındaki muhafazakâr ideolojinin yansımalarının ne düzeyde olduğunu ve filmlerin muhafazakârlık etkileri ile hangi kavramları ön planda tuttuğuna odaklanmaktadır. Geleneksel değerlerin önemini vurgulayan bu filmler olası bir ahlaki çöküşün olmaması için din referanslı uyarılarda bulunmayı ihmal etmemektedirler. Soğuk Savaş sonrası iyice kendisini belli eden toplumsal ve ahlaki değerlerin yok olacağı paranoyası korku sinemasında sert ve ürkütücü tasvirlerle anlatılmış, bu da durumun ciddiyetini ortaya koyma adına işlevselliğini net bir şekilde göstermiştir. Araştırmada dönemlere göre içeriğinde bir takım değişikliklerin meydana geldiği gözlemlenen muhafazakâr tutumun ortak noktaları belirlenmiş ve bu ortak noktalardan yola çıkarak filmlerdeki muhafazakârlık anlayışı ortaya konmaya çalışılmıştır. Araştırma doküman inceleme yöntemiyle ulaşılan verilere ilaveten Amerika’daki 1960 – 1990 dönemi öne çıkan siyasi olaylar ve örnek olarak o dönemin önemli korku filmlerinden *Günah Tohumu*, *Elm Sokağı’nda Kabus*, *Sapık*, *Kötü Ruh* ve *Şeytan* filmlerinin betimsel analizi ile elde edilen verilerle sınırlandırılmıştır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Amerikan korku sineması 1950’lerde başlayan Sovyetler Birliği paranoyası ile birlikte ahlaksal normları sorgulamış, bu bağlamda korku türünde önemli yapımlar vermeye başlamıştır. Amerika’nın tarihsel sürecine bakıldığında baskın ideolojinin mevcut sosyal yapıyı nasıl etkilediği, filmlerde bu baskın ideolojinin nasıl yansıtıldığı görülmektedir. Bu nedenle öncelikle baskın bir tutum olan muhafazakârlık kavramına değinilecek, muhafazakârlık kavramının nasıl ortaya çıktığı ve dünya üzerindeki farklı kıta ve ülkelerde nasıl bir değişim geçirdiğinin üzerinde durulacaktır. Sonrasında 1950’lerden başlayarak Amerika’daki siyasi ve toplumsal olaylar incelenecek, sinema ve politika arasındaki bağ ortaya konmaya çalışılacaktır. Üçüncü bölümde ise sinemada korku türünün kökeni, alt türlerine değinilip politik ve sosyal olaylar ile olan ilişkisi üzerinde durulacaktır. Dördüncü ve son filmde ise örnek filmler ışığı altında korku filmlerindeki muhafazakârlık unsurları incelenecektir.

Çalışma, korku sinemasındaki ortak özellikleri belirleme adına niteliksel içerik çözümlemesi ve literatür tarama neticesinde elde edilen veriler ile betimsel ve durum saptayıcı analiz doğrultusunda irdelenecektir. Dönemin mevcut sosyal ve ideolojik yapısı diyalektik bakış açısı ile incelenerek işleyen siyasal sürecin toplum üzerindeki etkisi, yaşanan olayların korku sinemasında nasıl temsil edildiği ve nasıl örneklendirildiğine yer verilecektir.

ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Araştırmanın evreni, Amerikan korku sinemasındaki muhafazakâr ideolojik yansımalarının nedenleri ve seçilen filmler dâhilinde nasıl gösterildiği ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın evrenini söz konusu yıllarda çekilmiş filmlerden amaçsal örneklem tekniği ile seçilmiş *Elm Sokağı'nda Kâbus*, *Sapık*, *Günah Tohumu*, *Kötü Ruh* ve *Şeytan* filmleri oluşturmaktadır. Bu filmlerin seçilme amacı türün dönem içerisine çekilmiş önemli örneklerinin olmasının yanı sıra aile, adalet, din, özel mülkiyet kavramları gibi muhafazakârlık bakış açısının önem verdiği detayların fazlaca öne çıkarılmasından kaynaklanmaktadır.

Bu filmlerin Amerikan muhafazakârlığının karşılığı olan yaşam stiline nasıl değindiğine ve nasıl olması gerektiğine dair oluşturduğu söylemler belirlenecektir. Bunun için her filmin muhafazakâr çatı altında söylemeye çalıştığı ortak çıkarım betimsel ve durum saptayıcı analizden yararlanarak irdelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

Tarihsel Süreçte Muhafazakârlık Kavramı ve Amerikan Sinemasındaki Yansımaları

Çalışmanın ilk bölümünde muhafazakârlık kavramı üzerinde durulacak, tarihsel süreçte nasıl bir değişim geçirdiği ve bölgelere göre nasıl farklılıklar ortaya koyduğuna değinilecektir. Bununla birlikte muhafazakârlığın siyaset ile olan ilişkisine değinilerek Hollywood sanayisindeki etkin rolü açıklanmaya çalışılacaktır.

1.1.Muhafazakârlık Kavramı

Latince’de conservare ve conservatismus kelimelerinden gelen muhafazakarlığın Türk Dil Kurumu’nca anlamı Arapça kökenli “tutucu”dan gelmektedir. (<http://www.tdk.gov.tr>) Muhafazakârlık, bir toplumun tarihsel olarak sahip olduğu aile, gelenek ve din gibi değer ve kurumlarını temel alan, radikal değişimleri ifade eden sağ ve sol siyasi projeleri reddederek ılımlı ve tedrici değişimi savunan ve siyaseti, bu değer ve kurumları sarsmayacak bir çerçeve içinde sınırlı bir etkinlik alanı olarak gören bir düşünce stili, bir fikir geleneği ve bir siyasi ideolojidir. (<http://www.muhafazakar.com>)

Muhafazakârlığın modern zamana ait bir düşünce biçimi olduğu hatırlanmalıdır. Bu bağlamda bakıldığında muhafazakârlığa çağdaş demek yanlış olmayacaktır. Çünkü muhafazakârlık için muhafaza edilecek bir dünyanın varlığı ancak kendisini tehdit etmeye başlayan bir restorasyonun veya modernizmin varlığına bağlı olarak meydana çıkabilir.

Muhafazakâr fikirler, birçok açıdan Fransız Devrimi ile sembolleştirilen siyasi, sosyal ve iktisadi değişimdeki gidişe bir tepki olarak doğmuştur. (Heywood, 2007: s.85) Anthony Giddens’in da belirttiği gibi muhafazakârlığa göre “geleceğe bakış her zaman geçmişe bakış üzerinden temellendirilmelidir”. (Aktaran Şeyhanlıoğlu, 2009: s.43)

Muhafazakâr düşüncenin en önemli özelliğinin onun şüpheciliği olması yadsınamaz. Baktığımızda geleneksel uygulamaların ve kuralların korunmasına zihni bir bağlılığın var olduğu iddiasıdır. Bu liberalizmin belli türleriyle bazı ortak noktaları olan bir görüşü temsil etmektedir. Bununla beraber muhafazakârlar, sözgelimi serbest piyasa mantığının geleneklere nazaran kaçınılmaz herhangi bir üstünlüğü olduğunu ret ederler ve şüpheciliği aşırı kılma eğilimi gösterirler. Böylece bazı muhafazakârlar laissez-faire iktisadını şayet bazı özel tecrübelerden kaynaklanmıyorsa düşüncemizde hiç yeri olmayan siyasi akılcılığın bir başka türü olarak görecektirler. (Barry, 1989: s.99)

Muhafazakârların genel ilkeleri mevcuttur. Batı demokrasilerinde yerleşmiş çoğu politikalara ve kurumlara karşı da eleştirici bir tavır sergilerler. (1989: s.98)

Doğu Ergil'e göre bugün tutarlı ve sınırları belli bir muhafazakar öğreti bulmak zor olsa da, 18. y.y.'dan günümüze kadar uzanan sürede belirginlik kazanmış olan ilkeler mevcuttur. Miras almış oldukları bu ilkeleri, muhafazakârlar zamanın gereklerine uygun olarak yorumlarlar. Söz konusu ilkeleri özetlemek gerekirse;

- 1) Tanrı bütün varoluşun kaynağı ve ölçüsüdür. İnsan değil. Evrende bir takım doğal yasalar mevcuttur. Bunlar toplumu olduğu gibi bireysel vicdanları da yönetmektedirler. Bütün sorunlar gibi siyasal sorunlar da temelde dinsel ve ahlaki sorunlardır. Gerçek siyaset, inananlar topluluğunda olması gereken adalet duygusunu anlamak ve onu uygulamaya koyma sanatıdır.
- 2) Muhafazakar doktrinde insan doğa yasalarına tabidir. Bu tabiyet onu yetersiz kılmaktadır. Nasıl ki Tanrı tüm yüceliklerin simgesi ise insan da trajik olarak kusurludur. En büyük kusur olarak da gururu gösterilebilir. Gururu, insanın muhakemesini bulandıran bir olumsuzluktur. İnsan Tanrısal aklın sağladığı doğal ve moral (ahlaki) düzenin ilkelerine uygun davranmalıdır. Çünkü doğal düzen aynı zamanda ahlaki düzendir.
- 3) İnsanın temelde kusurlu ve muhakeme yeteneğinin sınırlı oluşu muhafazakâr siyaset felsefesinin temelini oluşturur. Böylece siyaset açısından neyin mümkün neyin mümkün olamayacağını ana hatları belirlenmiş olur. Muhafazakârlar insanın ideal ya da rasyonel (düşüncede var olan) ilkeler doğrultusunda toplumu yeniden ve daha iyi

düzenleyebileceği iddiasına kuşku ile bakmaktadırlar. Çünkü toplumsal düzen son derece karmaşık ve tutarlıdır. Gelenek ve adet haline gelmiş uygulamalar bu tutarlılığın hem ürünleri hem de koruyucuları konumundadırlar. Gerek bireyler arasında, gerekse geçmiş ile gelecek arasında bağların kurulamadığı ya da yitirildiği durumlarda tek mümkün araç türü kısa vadeli ve bencildir. Böyle bir ortamın doğal sonucu kaostur. Siyaset “zorlayıcı” değil “talep edici” bir temele oturmalıdır. “İstiyorum” değil “Hakkım var” ilkelerine dayanmalıdır. “İstiyorum”dan “Hakkım var” talebine evrim toplumda bir ölçüde güven ve istikrarın varlığını gerektirir.

- 4) Muhafazakâr öğreti özgürlüğü yasa yapımı ya da toplum çapında karar alma sürecinde kitlesel katılımı ölçmez. Bireylerin var olan yasalara uyma düzeyi ile ölçer. Özgürlükler yasa ile tescil edildiğinden yasalara uyan insan özgürlüğü hak etmiş insandır. Batılı pek çok muhafazakâr düşünür ve siyaset adamının başlıca tartışma konusu, merkezi yönetimin gücünü “asgari yeterlilik” düzeyinde tutulmasıdır. Merkezi hükümetin gücü toplumdaki diğer güç merkezlerinden biraz daha fazla olmalıdır. Eğer yönetim keyfi davranmaya başlarsa söz konusu gelenekleşmiş uygulamalardan, adetlerden ve beklentilerden kaynaklanan geniş çaplı bir dirençle karşılaşacaktır. Kural tanımayan yönetimlerin ihtirasları ancak halk tarafından sınırlandırılabilir. Görülüyor ki muhafazakar düşüncede gelenek, özgürlüklerin keyfi otoritelere karşı korunması açısından elzemdir.
- 5) Muhafazakâr öğretide bu dünya veya bu düzen mümkün olanların en iyisidir. Bu yüzden toplumsal yapıdaki çeşitlilik, farklılık eşitsizlik, doğal düzenin bir parçasıdır. Bunları yok etmeye çalışmamalıdır. Bu nedenle muhafazakarlar siyasete ütöpik değil pratik olarak bakarlar. Siyaset onlar için “olanın sanatı”dır. Devrim yerine, muhafazakârlar küçük çaplı ve evrimsel düzeltmeleri savunurlar.
- 6) Bireysel özgürlükçülük Batılı muhafazakârın temel değerlerindedir. Burada özgürlük soyut bir değer olarak algılanmamalıdır. Kişisel girişimcilik ve bağımsız çalışmanın, kazancın en doğal güvencesi olduğundan pratik ve vazgeçilmez önemi bulunmaktadır. Mülkiyet

servetin kaynağı olduğu kadar toplumsal ödüllere varmanın simgesi, özendiricisidir. Özel mülk sahibi olmak arzusu insanı daha fazla çalışmaya teşvik eder. Kişi mülk sahibi olduğu oranda bağımlılıktan kurtularak özgürleşir. Muhafazakâr için ekonomik eşitlik gerçekçi değildir.

- 7) Din, kaynağı ve içeriği sorgulamayan ilkelere dayanmaktadır. Hızla değişen dünyada değişmeyen ilkelere davranış kalıplarına duyulan gereksinim küçümsenmemelidir. Bu anlamda din, değişen dünyanın değişmeyen ahlak yasasıdır. Bu din, ilahi de olsa siyasi de olsa vardır. (Ergil, 1986: s.119-128)

Barry'e göre muhafazakârlar politik iddialara şüpheyile yaklaşmaktadırlar. Bundan dolayıdır ki düşünceye göre sadece politik faaliyetlerle insan mutluluğunu oluşturma arzusu bir hayaldir, ve daha da fenası zararlı neticeleri muhtemel bir hayaldir. Muhafazakâr düşüncedeki bu politika karşısındaki tavır büyük ölçüde insanın mükemmel olmayışına olan devamlı bir inançtan kaynaklanmaktadır. Devrimciler ve ütopyacılar kanunların ve kurumların yeniden düzenlenmesi ile bir değişme meydana getirilebileceğini böylece haksızlığın, ıstırapların ve fakirliğin ortadan kalkabileceğini düşünmektedirler. (Barry, 1989: s.100)

Bununla beraber muhafazakâr düşüncede devletin rolü konusunda belirsizlikler vardır. Devlete çok fazla güç verilmesinin, sosyal hayatın büyük bölümünün politikacıların eline verilmesinin sonucu insanın kendinde var olan kusurlardan şeytani bir gücün olduğu düşünülmektedir. Bir taraftan Hobbes'cu akım, kanunların ve ahlakın kaynağı olarak güçlü bir devleti zorunlu görür. Diğer yandan aynı şekilde insanın kusurlu oluşu nedeniyle çok güçlü bir devlete güvenilmez. (Barry, 1989: s.101)

Adalet mevzusunda muhafazakârlar eşitlik ya da sosyal adaletin sosyal politikanın temel bir amacı olmasını kabul etmemektedirler. Muhafazakârlara göre toplumda sadece servete dayanmayan doğal bir hiyerarşi vardır. Bunun devamlı hükümet hamleleri ile bozulması hiyerarşinin sağladığı istikrarı bozar. (Barry, 1989: s.102)

Muhafazakârlar, “aile”yi sosyolojik işlevleri nedeniyle toplumun temel kurumu olarak merkeze almaktadırlar. Yani aile; ‘neslin devamı’, ‘ahlakın koruyucusu’, ‘bütünün parçası olma’ ve ‘sosyalleştirme’ özellikleriyle, farklı bir değer taşımaktadır. (Gürel, 2007: s.11) Muhafazakarlar için aile sadece doğal bir fenomen olduğundan dolayı değil, fakat aynı zamanda eğer tahrip edilirse bütünleşmiş bir toplumu güvencikleri değerlerden yoksun, bilinmeyen yabancılaşmış kişilerden ibaret bir topluluğa dönüştüreceği için de değerli bir konumdur. Mülkiyet bir hak olduğu kadar sorumluluğu da getirmektedir diyen muhafazakâr klişe bu noktayı güzel bir şekilde yansıtmaktadır. Mülkiyet hakkı kişinin kendine ait olanla dilediğini yapmada sınırsız bir hakka sahip olması anlamına gelmemektedir. Bu hak toplumun ihtiyaçları ile sınırlı bir vaziyettir. Böylece arazi ve mülk sahipleri bir geleneğin taşıyıcıları olarak anlaşılırlar. (Barry, 1989: s.102-103)

Muhafazakârlar tarım sektöründeki çıkarları noktasında duyarlıdırlar. Çiftçilerin dış rekabetten korunması konusu tarihi olarak muhafazakârlar ile liberallerin görüş ayrılığına girmesine neden olmuştur. Pek çok geleneksel muhafazakâr için serbest ticaret toplumun “gerçek” çıkarlarını tahrip eden, klasik liberal bir dogma’dan ibarettir. (Barry, 1989: s.115)

Temelde bakıldığında muhafaza etmek amacıyla doğmuş ve gelişmiş olan bu kavram aydınlanma felsefesinin ayırt edici özelliği olarak dine ve özellikle Katolik Kilisesine karşı olma gibi fikir faaliyetleri içerisinde sayılmaktadır. (Aktaran Gürel, 2007: s.9) Muhafazakâr felsefeye insanın ahlaki ihtiyaçları hâkim konumdur. İnsan yanılığında olabilir, günahkâr da olabilir. Bu yüzden kilise, geleneksel kurumlar ve görenekler tarafından desteklenmesi uygun görülür. Beneton’a göre bu anti-modern düşünce klasik siyasi felsefeye ya da Hıristiyan felsefesine bağlanmaktadır. (Beneton, 2011: s.49)

1.2. Muhafazakârlığın Siyasi Bir İdeoloji Olarak Yükselişi

Siyasi terminoloji olarak baktığımızda Muhafazakârlık; aydınlanmaya, onun akıl anlayışına ve bu aklın ortaya çıkardığı siyasi projelere, bu projeler doğrultusunda toplumun dönüştürülmesine ilişkin öneri ve uygulamalara muhalif olarak ortaya çıkmaktadır. Toplumu devrimci dönüşüm projelerinden korumayı amaçlayan, rasyonalist siyaseti sınırlayarak eleştirilerin biçimlendirdiği bir siyasi felsefeyi bir düşünce geleneğini ve zaman içerisinde onlardan türetilen bir siyasi ideolojiyi ifade eder. (Aktaran Feridunoğlu 2013: s.127)

İskoç asıllı İngiliz liberal Whig grubu milletvekili, gazeteci-yazar Edmund Burke'ün "Fransız Devrimi Üzerine Düşünceler" adlı eseri, günümüze kadar siyasal muhafazakârlığın temel referans kaynağı niteliğini taşımaktadır. (Şeyhanlıoğlu, 2009: s.5) Ancak kökeni Aristo'ya kadar uzanmaktadır.

Tarihi geçmişine baktığımızda siyasal muhafazakârlığın kuramlaşma sürecini oluşturan olguların başında Aydınlanma, Fransız İhtilali ve Sanayileşme'nin geldiği görülmektedir. Bu süreçlerden geçerek olgunlaşan siyasal muhafazakârlık; tarihi değerleri, toplumu, özel mülkiyeti, ara kurumları, gelenekleri, dini, var olan otorite ve düzeni savunurken; her türlü devrim ve toplum mühendisliğini, bireyciliği ve saf akılcılığı reddettiği görülmektedir. (Şeyhanlıoğlu, 2009: s.5)

Fransız Devrimi ile ortaya çıkan muhafazakâr görüş siyasi bir harekete Fransa'da dönüşmüş, muhafazakâr felsefeye sahip İngiliz siyasetçi düşünürlerle yaygınlaşmıştır. Temel görüşler irdelendiğinde aristokrat bir kökene sahip olduğu varsayılan muhafazakâr siyasi görüş değişimlere öncülük eden Fransız Devrimi ve aydınlanmanın karşısında bir alternatif olarak gelişim göstermiştir. (Gürel, 2007: s.9)

Muhafazakârlığın bir düşünce akımı olarak biçimlenmesinde üç tarihsel olgunun büyük payı bulunmaktadır. Bunlar;

- Fransız İhtilali
- Sanayi Devrimi
- Aydınlanma Hareketi'dir.

Muhafazakârlık, Fransız İhtilali'nden sonra çıkan düşünce akımlarına bir tepki olarak doğmuştur. Sanayi Devrimi ise, durağan bir iş bölümü, sınırlı üretim-

tüketim, istikrarlı ilişkilerin belirlendiği sanayi öncesi toplumu kökten değiştirmiştir. Aydınlanma Hareketi'nin ise temel felsefesi rasyonalizm yani "akılcılık"tır. Rasyonalizm, gelenek yerine akıl ve akıl yürütmenin güvenilir bir rehber olduğunu savunmaktadır. (Ergil, 1986: s.113)

Diğer birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi İngiltere'de de, devrimin kendisi alt üst edici bir tehdit olarak görülmekteydi. Dönem İngiltere'si ekonomik alanda Yeni Çağ'dan itibaren coğrafi özelliklerine de dayalı olarak verili zenginliği değerlendirebilme anlamında ciddi bir başarı kaydetmektedir. Kurumsallaşmış düzen anlayışının tekrarını beraberinde getiren 1688 'İngiliz Devrimi'yle birlikte merkezi güçler olarak kabul edilen Kral, aristokrasi ve kilise ortaklığı üzerinden toplumsal örgütlenmesini korumaktadır. İngiliz burjuvazisi ise ortaya çıkışından bu yana bir biçimde bu güçlerle ittifak halindedir. (Denli, 2010: s.12) Burke ile doğan muhafazakârlık, "muhtevadan bağımsız olarak mevcut olan düzeni değil, temsil edici örneği İngiltere'de görülen ve evrimsel bir sürecin ürünü olarak değerlendirilen liberal toplumsal-siyasal düzeni ve bu düzenin süreklilik içindeki değişimi mümkün kılan kurumsal yapıyı savunmayı gerektirmektedir." (Aktaran Denli, 2010: s.12)

Aydınlanma hareketinin destek noktası olan rasyonalizmde her şeyin akıl ile düzenlenerek değerlendirilmesi odak noktasıdır. Aydınlanma, akıl sayesinde insanın kendisi ve yaşadığı toplumsal çevreyi kusursuz kılabileceğinden yana kuşku duymamıştır. Muhafazakârlık ise insan kapasitesinin sınırlılığına vurgu yapar. Bu sınırlılığın kaynağı ise "ilk günah" doktrindir. İnsanın her zaman sağlıklı kararlar alabileceğine duyulan şüphenin nedeni, seçim yapabilme kapasitesini sınırlayan insan iradesidir. (Vural, 2002: s.133)

Dünyada 18. ve 19. y.y.'da yaşanan gelişmeler daha önceki pek çok siyasi, sosyal, ekonomik sistemlerin eleştirilmesine neden olmuş, bunların üzerine yeni sistemler geliştirilmiştir. (Ergil, 1986: s.112) Muhafazakârlığın geçirdiği bölgesel evrime Kıta Avrupası, İngiliz ve Anglo-Amerikan Muhafazakârlığı şeklinde bakmak gerekmektedir.

1.2.1 Kıta Avrupa'sı Muhafazakârlığı

Her ne kadar Kıta Avrupa'sı Muhafazakârlığı olarak adlandırılmış olsa da kıtada biri Fransız diğeri Alman olarak iki muhafazakârlıktan söz etmek mümkündür. Fransa'da muhafazakârlığın temsilcileri olarak Joseph de Maistre ve Louis de Bonald önce çıkmaktadır. İrdelendiğinde daha radikal, katı, uzlaşmaz yönüyle dikkat çekmektedir. Fransız (Frankafon) muhafazakârlığı kilise eksenli cemaat yapılanmalarını desteklemekle beraber devrim ve ilerleme düşüncesine kesinlikle ılımlı bakmamaktadır. Alman muhafazakârlığı, Fransız muhafazakârlığı ile ortak noktaları taşısa da felsefi zemini daha güçlüdür. Alman muhafazakârlığının fikir babası ise Hegel'dir. Derin muhafazakâr düşüncüyü köklü bir felsefi temele dayandırmıştır. (Aktaran Çiçek, 2007: s.5)

Hegel, yaşamın tüm alanlarını kapsayacak otorite ve hiyerarşi merkezli bir muhafazakârlığı benimsemiştir. Fransız muhafazakârlığı ise dini otoriteleri merkezine almakla beraber oradan beslenir. Bu nedenle baktığımızda muhafazakâr siyasette Tanrı, din, gelenek ve kilise kavramlarının ön planda olduğunu görebiliyoruz. Alman muhafazakârlığının kaynağı Antik Yunan'a dayanmaktadır. Antik Yunan toplum yaşamının merkezinde devleti görmektedir. (Akkır, 2006: s.18)

Fransa'da diğer ülkelerin aksine güçlü bir muhafazakarlık oluşmamıştır. Özellikle devrimin ilerleyen zamanlarda yumuşaması liberal muhafazakârları öne çıkarmış ve tepkici muhafazakârları geriletmiştir. 1960'lardan sonra da (1968) Fransa'da Yeni Sağ adlı muhafazakâr akımı oluşmuştur. (Yılmaz, 2001: s.114)

Kıta Avrupa'sı muhafazakârlığı Fransa ve Almanya başta olmak üzere ülkelerin ortak katkılarıyla yön bulmuştur. Kendine özgü bir Kıta Avrupa'sı muhafazakârlığı olmakla beraber devlet odaklı gelenekçi düşünceyle harmanlanmıştır. Günümüzde Avrupa ülkelerine baktığımızda Hıristiyan Demokrat Partilerin bu temel gelenekten gelen düşünceleri taşıdığını görebiliriz.

Beneton'a göre İngiliz muhafazakârlığı liberal bir muhafazakârlık türüdür. Bu muhafazakârlık, Burke'ün sahip çıktığı parlamenter ve sınırlı monarşiye yol açan liberal İngiliz geleneğinden ayrı bir yolda değildir. (Beneton, 2011: s.51) İngiliz muhafazakâr düşüncesi Kıta Avrupa'sındaki gibi milliyetçilikle değil liberalizmle birleşmiştir. İngiliz siyasal düşüncesinde muhafazakârlık, liberalizmin vurguladığı

tüm bireysel hak ve özgürlükleri kabullenmekte ve muhafazakârlığın sahiplendiği aristokrasi gelenek, Kral gibi feodal değerler özgürlüğün ve demokrasinin önünde engel olarak değerlendirilmemektedir. Bir süreklilik hakim olmalıdır. Bu sürekliliğin geçmiş ayağını muhafazakâr değerler, modern ayağını ise liberal değerler oluşturmaktadır. Her iki arasındaki bağlantıyı “gelenek” kurmaktadır. (Bıdık, 2007: s.102)

Her ne kadar Amerikan muhafazakârlığı, İngiliz muhafazakârlığından etkilenmiş olsa Amerikan muhafazakârlığı kendine özgü bir muhafazakârlık anlayışı geliştirmiştir. Bu nedenle diyebiliriz ki; Amerika ve Avrupa'nın toplumsal yapılarındaki farklılıklar, Kıta Avrupa'sı ve Amerika arasındaki muhafazakârlık kavramlarını birbirinden belirli çizgilerle ayırmaktadır.

1.2.2 Amerikan Muhafazakârlığı

Yeni Muhafazakârlık, Amerikan Muhafazakârlık anlayışı ile birlikte ele alınması gerekli bir kavramdır. Yeni Muhafazakârlık kavramı ilk defa sosyalist Michael Harrington'un 1973 yılında yayınlanan “Dissent” adlı makalesinde kullanılmıştır. (Sallan Gül, 2004: s.79) Yeni muhafazakârlık muhafazakârlığın Amerika'da algılanış biçimidir. Amerika'daki muhafazakârlık liberal değerler üzerine kurulmuş; din, aile, gelenek gibi muhafazakâr değerleri merkezine almıştır. 1960'ların entelektüel hareketlerin önemli temsilcilerinden Vierreck'e göre; Amerikan muhafazakârlığı ne gelenek karşıtıdır ne de Avrupa'nın otoriter sağ kanat eğilimlerini desteklemektedir. Amerikan muhafazakârlığı gelenek ve yasal zorunlulukları benimserken devletçi zorlayıcılığı reddeder. (Sallan Gül, 2004: s.79)

Amerika Birleşik Devletleri'nde muhafazakârlık 1960 ve 70'lerde gelişmeye başlamıştır, ancak Avrupa'daki gibi “devrime karşı olma” yaklaşımında olmamıştır. Fransız ve Amerikan Devrimleri'nin birbirinden oldukça farklı içeriğinin olması bunu kanıtlar niteliktedir. (Gürel, 2007: s.32)

Fransız düşünür Alexie de Tocqueville Fransız Devrimi'nin en önemli veçhelerinden birini, onun Kiliseye'ye karşı olan radikal tutumunda yakalamaktadır. Ancak Fransızların büyük bölümünün devrim öncesinde de dine karşı hasmane bir tavır içerisinde olduklarını belirtmektedir. (Tocqueville, 1995: s.15)

Avrupa muhafazakârlığının temel taşlarını gelenekçilik ve anti-modernizm oluşturur. Bu durumda Amerika Birleşik Devletleri; dayanabileceği bir geleneği olmayan muhafazakâr siyaseti ancak Yeni Muhafazakârlık ile açıklanabilmektedir. (Beneton, 2011: s.83)

Yeni Muhafazakârlık bir kavram ve sıfat olarak kıta Avrupa'sına göre Amerika Birleşik Devletleri'nde hem kullanımı hem de çağrıştırdığı felsefi, ideolojik ve politik yığınak bakımından hayli farklı bir anlam taşımaktadır. Aralarında bir fikir ve gelenek akrabalığından söz edilse bile, bu farklılık yer yer iki ayrı siyasal konumlanış düzeyine ulaşacak kadar derindir. (Yanardağ, 2013: s.45)

Amerika'da muhafazakârlık tavrı olarak bu ülkedeki gelenek nedeniyle liberal ferdiyetçidir. Bunun anlamı Amerika'ya özgü bir muhafazakârlığın Avrupalı muhafazakârların fikirlerini büyük ölçüde kapsamadığıdır. (Barry, 1989: s.166)

Amerikan Devrimi Fransız Devrimi'nden ayrıldığı noktalara bakarsak;

- Amerikan Devrimi kopuş değil, kuruluştur. Devrimle, eski bir ülkenin altüst edilmesi değil yepyeni bir ülkede ilk adımda yapılması gerekenler organize edilmiştir.
- En önemlisi Amerikan Devrimi ideolojik bir devrim değildir.
- Rejim kısa sürede tartışılmaz bir istikrara elde etmiştir. (Beneton,2011: s.79-80)

Klasik Muhafazakârlık, iki ayrı akım olarak Yeni Sağ ve Yeni Muhafazakârlık olarak kendisini gösterebilir. Bu iki akım birbirinden keskin hatlarla ayrılmasa da belirli çizgiler dahilinde farklılıklar barındırmaktadır.

1.3. 20.Yüzyılda Muhafazakârlığın Geldiği Durum

1832 yılında İngiliz Muhafazakâr Parti'nin kurulmasıyla beraber başlayan muhafazakârlık süreci, 20.yüzyıl dünya siyasetini derinden etkileyecek bir konuma gelmiştir. Her ne kadar farklı toplumlarda muhafazakârlık benzer özellikleriyle dikkat çekse de muhafazakârlığı üç farklı şekilde ele almakta fayda vardır. Bunlar Otoriter, Paternalist ve Özgürlükçü Muhafazakârlıktır. Otoriter Muhafazakârlık

mutlak gücün toplumun bütün kesimlerinin üzerinde olması gerektiğini savunurken toplumun güven ve düzeni için otoriteryanizmin şart olduğunu öne sürer. Paternalist Muhafazakârlık ise değişime daha ılımlı bakmaktadır. 1868-1874 yılları arasında İngiltere Başbakanı olan Benjamin Disraeli büyüyen sanayileşmenin zengin ile fakir arasındaki ekonomik uçurumu artıracığını ve sosyal dayanışmanın toplumda yok olacağını iddia etmiştir. Özgürlükçü Muhafazakârlar ise serbest piyasanın değerini savunmuşlardır. Herbert Spencer'in fikirlerinden etkilenmiş daha fazla laissez-faire savunmuşlardır. (Feridunoğlu, 2013: s.13)

Eski diye adlandırılabilen muhafazakarlık ile, yirminci yüzyılda ortaya çıkmış olan yeni, daha pragmatik türde muhafazakarlık arasında farklılıklar vardır. Eski tür muhafazakârlık devletin gücünden şüphe ederdi, ona güvenmezdi. En önemlisi, sağlam para, kanun hâkimiyeti olmak üzere sınırlı türde prensipleri vardı. "Eski" muhafazakârlar, Keynes'ci görüşleri, ılımlı planlamayı ve harp sonrasında refah devletini, ya insan kötülüğüyle ilgili bazı teoriler ya da insanın bilgisinin sınırlılığıyla ilgili kavramlar nedeniyle kabul etmezlerdi. Bu şüpheciler gelenek Hayek'in ihtiyatlı liberalizminde de vardır. Gerçekten her ikisinin müşterek entelektüel kaynakları Burke'in görüşlerindedir. Muhafazakârlar güçlü devletten korkmalarına rağmen devlete büyük otorite verilmesini kabul ederler ve mikro-ekonominin ferdiyetçi varsayımlarına dayanan liberal sosyal teorilerinden pek az etkilenirler. Bu demokrasilerde devlet faaliyetinin önlenemez şekilde niçin büyüdüğünü açıklar. (Barry, 1989: s.114)

1. Dünya Savaşı sonrasında muhafazakâr felsefenin güçlendiği gözlemlenmektedir. Bunun nedeni olarak savaş ve savaşa bağlı olarak geleneksel toplumsal ilişkilerin ve kurumların zarar görmesi gösterilebilir. 2. Dünya Savaşı ile muhafazakâr kanatta değişim rüzgârları devam ederken savaş sonrasında Kıta Avrupa'da demokrasi, çoğulculuk ve insan hakları gibi değerlerin üzerine çöken liberalizm olgusu, bu dönemde Batı muhafazakâr kanadında liberal anlamda bir güçlenmeye neden olmuştur. (Gürel, 2007: s.73)

Muhafazakârlar için günümüzde en büyük problemlerden biri toplumda sosyal bağların zayıflamasıdır. Muhafazakâr görüşe göre günümüzde ahlaki yaşam çöküşe uğramıştır. Bununla birlikte bireysel ve faydacı ilişkiler kendisini belli etmeye başlamıştır. Modern bireycilik günümüz muhafazakârlarına göre en büyük

tehlike ve çöküşün sembolü konumunda yer almaktadır. Bu nedenle eski veya yeni fark etmez günümüzde dahi bunun tedirginliğini yaşamaktadırlar.

Muhafazakârlığın temel olarak aristokrasiye dayandığı bilinmektedir. Ancak 20. yüzyılda git gide güçlenen muhafazakârlık bilincinin, liberalliğin etkisiyle farklı bir şekle girdiği düşünülmektedir. Liberal bir nitelik taşıyan, kapitalizme karşı daha ihtiyatlı bir siyaset anlayışını benimseyen muhafazakârlık, İkinci Dünya Savaşı sonrası, sosyalizme olan karşıtlığının güçlenmesi ile birlikte liberalizme daha da yaklaşmıştır. Bu yakınlaşma bireysel özgürlükler de dâhil olmak üzere serbest piyasa ekonomisi alanında daha liberal bir çizgiye kaymasına neden olmuştur. (Aktaran Gürel, 2007: s.25)

Muhafazakârlar için ortak değerler, toplumsal kurallar, gelenekler ve hassas maneviyat gibi olgular her daim önem taşımaktadır. Uyum her şeyden önce gelmektedir. Bu nedenle kapitalizme karşı olan muhafazakâr söylem 20.yüzyılda farklı nedenlerden de olsa liberallerle aynı görüşleri paylaşmaya başlamalarına neden olmuştur. Muhafazakârlık ve liberalizmin birbirine yakın olan yönlerine bakacak olursak; Burke, piyasa ekonomisini yalnızca bireyin özgürlüğü açısından değil, piyasa yasalarını geleneksel ve manevi ahlak ile uyumlu görmesinden dolayı da savunmaktadır. (2003: s.63)

Yeni Muhafazakârlık olarak bilinen akım daha ziyade liberal aşırılıklara bir tepki olarak düşünülebilir. Bu alanın etkili isimleri olan Irving Kristol ve Daniel Bell (Kamu Çıkarı dergisinin kurucusu), Norman Podhoretz, Robert Nisbet ve pek çok diğer isim, savaş sonu Amerika tecrübesini yeniden değerlendirmeye önem vermişlerdir. Bu yeni muhafazakarların pek çoğu liberal sosyal amaçları savunmayı hala kabul eden, fakat bu amaçlara ulaşmada kullanılan araçlardan katiyen hoşnut olmayan, eski liberallerdi. (Barry, 1989: s.165)

Klasik liberallerle birlikte günümüz muhafazakârları da devletin cinsiyet değiştirme, kürtaj gibi ameliyatlara parasal destek sağlaması politikasına karşı çıkmaktadırlar. Ancak klasik liberaller ve muhafazakârların bu duruma karşı çıkma sebepleri farklıdır. Klasik liberaller yeniden dağıtımcı, sosyal adalet anlayışlarına karşı olduklarından dolayı yaparken muhafazakâr görüş ailenin korunması ve dinin gereksinimleri nedeniyle karşı çıkmaktadırlar. Liberaller ve muhafazakârlar kanun

hakimiyeti, özel mülk ve serbest teşebbüs gibi üç temel noktada aynı tarafta durmaktadırlar. (Aktaran Gürel, 2007: s.26)

Muhafazakârlar bireysel özgürlükler konusunda belirli sınırlar çizmişlerdir. Muhafazakâr görüş liberal toplumların kültürel kimliklerinden yoksun ve aile değerleri yerine bireyselliğin öne çıktığı kimliksiz toplumlar olurlarsa çökeceklerini öne sürer. Buradan çıkarılacak sonuç muhafazakarların para piyasasına önem vermesi yanı sıra manevi değerlerden, aile, kültür gibi geleneksel değerlerden vazgeçmemektedirler. Değişmeyecek değerler ise en başta ‘devlet’, ‘toplum’, ‘din’ ve ‘gelenek’dir. (Gürel, 2007: s.28)

Devlet; yasaları geçerli kılmak ve dış tehdide karşı ülke bütünlüğünü savunmak için vardır. Toplum bütünlüğü, istikrarı devlete bağlıdır. Toplum; bağlılığın sağlanmasının temel unsurudur. Muhafazakâr görüşte “birey değil toplum önemlidir” görüşü esastır. Din ise kutsallığı ile birlikte cemaati aynı çatı altında toplama unsuru ile dikkat çeker. Muhafazakârlar için ‘gelenek’ yine birleştirici etkisi için önemli bir konumdadır. (2007: s.28)

Özetlemek gerekirse günümüzde muhafazakârlık, geleneksek ve kutsal olanı günümüz modern dünyasına adapte ederek sürekliliğini sağlamaya çalışan siyasal ve kültürel bir olgudur. Muhafazakârlık, İngiltere’de Margaret Thatcher, Almanya’da Helmut Kohl ve ABD’de Ronald Reagan iktidarlarıyla adından bahsettirmiştir. Savaşlar, toplumsal ve siyasi değişimlerle birlikte liberalizmle çok daha içli dışlı olan muhafazakârlığın günümüzde 18.yüzyıldaki muhafazakârlık söyleminden daha farklı bir yerde olduğu söylenebilir. (2007: s.28)

1.3.1 Amerika’da Yükselen Yeni Sağ ve Yeni Muhafazakârlık

Dünyada bugün muhafazakârlığın iki ayrı akım olarak devam ettiği düşünülmektedir. Eski muhafazakârlığın “yeni sağ-neo liberal” devamından bahsedilirken, 1970’lerle birlikte Amerikan farklılığıyla görmeye başladığımız Amerikan muhafazakârlığı yani “neokonservatizm” den söz edilebilmektedir. (Aktaran Gürel, 2007: s.28)

Yeni Sağ nitelemesini ilk defa muhafazakâr düşünür Kevin Philips 1975 yılında kullanmıştır. Yeni Sağ, okullarda ve kamu kuruluşlarında dua hakkı, dini gösteri, eğitimde dini kriterleri uygulayabilme gibi konulara dikkat çeker. Ders kitaplarında evrim kuramı yerine ‘dini yaradılış’ın öğretilmesi konusunda anne ve babaya tercih hakkının verilmesi Yeni Sağ hareketinin tartıştığı önemli problemlerdir. Ayrıca suç oranını azaltmak adına daha köklü tedbirlerin alınması gerektiğini öne süren bu akım kürtaj ve pornografinin yasaklanması gibi aile yanlısı hareketlere destek vermektedir. Yeni Sağ milliyetçi bir bakış açısı sergiler. (Aktaran Sinan, 2009: s.16)

Zamana rağmen dinin önemi gibi yeni sağda değişmeyen bir başka konu da “veraset–miras” konusuna bakıştır. Mirasın gerçek önemi “gelecek nesillere aktarım” mantığının ailenin de devamı için önemli olması yaklaşımında bir değişiklik olmamıştır. (Gürel, 2007: s.30)

1975 yılında Kevin Philips tarafından kullanılan yeni-sağ muhafazakârlığının temel noktaları şöyledir:

- Hiyerarşiye saygı
- Ahlâkî ve aşkın bir düzenin varlığına inanç
- Özel mülkiyete kutsallık yüklenmesi
- Tarihi Süreklilik İlkesine bağlılık
- Reformist ideolojilere karşı kuşkulu olmak
- Toplumsal çoğulculuğa eğilim göstermek (Kirk, 2005: s.89)

Zaman içerisinde muhafazakârlık da yenilenmeye gitmiştir ancak bu yenilenme muhafazakârlığın temel yapı taşları din, aile, devlet, ülke gibi elemanlarını sabit tutmuştur. Bu bağlamda 20. y.y.’in ikinci yarısında ortaya çıkan Yeni

Muhafazakarlık zamana göre ufak bir revizyon olanağı sağlamıştır denebilir. Siyasi hareket noktaları gelenek ve ortak miras yerine daha çok akıldır. Neo-con'lar (Yeni Muhafazakârlar) geleneksel muhafazakârların politikalarının içe dönük olduğunu düşünürler. Toplumun rasyonel düşüncelerini ve davranmalarını engelleyen ortamların ortadan kalkması gerektiğini savunurlar. (Şeyhanlıoğlu, 2009: s.23)

Yeni Muhafazakârlar Keynezyen ekonomi politikalarının terk edilmesi gerektiğini, geleneksel muhafazakârlığın vurgu yaptığı din, aile, gelenek gibi kavramlara geri dönülmesi, güçlü bir ulusal savunmanın kurulması gerektiğine dikkat çekerler. (Sallan Gül, 2004: s.84)

Yeni Muhafazakârlık ile Yeni Sağ arasında ortak yönler fazladır. Sadece maddi yönlerde birtakım farklılıklardan söz edilebilir. Bu nedenle Yeni Muhafazakârlık ile Liberal Muhafazakârlık arasında bir ilişki olduğu söylenebilir.

1.3.2. Yeni Sağ ve Yeni Muhafazakârlık Akımları ile Değişen Amerikan Sineması

Kültür, ahlak, din gibi ya içinde yaşayarak oluşturduğumuz ya da yaşamımıza yön veren ve/veya yaşamımızı anlamlı kılmak için benimsediğimiz değer sistemleri hep siyasal olan ile ilişkili olmuştur. O nedenle kültür siyaseti ya da siyasal kültür, siyasal ahlak ya da dinin siyasallaşması gibi kavramlarla ve gerçeklerle her zaman karşılaşmışızdır. (Yılmaz, 1997: s.9) 18. y.y.'dan günümüze kadar uzanan süreçte muhafazakarlık tıpkı diğer alanları olduğu gibi sanatı da etkilemiştir. Soğuk Savaş Dönemi'nde muhafazakâr sesin yükselmeye başlaması perdeye yansıyan pek çok filmin de muhafazakâr söyleme sahip olmasına neden olmuştur. Öyle ki Western türünden Bilim Kurgu'ya pek çok filmin alt metninde bu söylem kendisine yer bulmuştur.

Tür filmleri birer metafordur. Türsel idealleştirme (örneğin western kahramanı), eşitsiz konularının sürdürülmesine yönelik maddesel baskıların sonucu olarak yürürlükteki toplumsal bölümlenmeleri reddetmeye yönlenebilecek kişilerin desteğine yaslanır. Western kahramanı kapitalizme muhalifleri gözünde bile meşruiyet kazandırmıştır, çünkü bir metafor olarak bir takım özgül somut çıkarıları evrenselleştirmiş, bunları soyutlayarak sınıflar arası sınırları aşılabilir hale

getirmiştir. Özgül kapitalist sınıfsal dayanaklarından koparılan bu çıkarıların bir yerden bir yere taşınması ve farklı sınıfsal gruplarca benimsenmesi artık mümkündür. Klasik Hollywood Western filmi, ekonomik geçerlikle kültürel ethos arasındaki çelişkileri Amerikan kapitalizminin değişen biçimlenimlerinin kamu nezdinde meşruiyet kazanmasını sağlayacak şekilde çözmüştür. (Ryan ve Kellner, 1988: s.131) Bu bağlamda Amerika'nın kendi çıkarları doğrultusunda hareket ederek aslında (kendi düşüncesinde) dünyaya adalet getiren bir sistemin şerifi olduğunu göstermesi-görmek olasıdır. Bunun da yine Amerikan geleneklerinden beslenerek, kendi koyduğu ve neo-liberal kanadın görüşüne paralel kurallar çevresinde gerçekleştirme çabası açıktır.

Soğuk Savaş dönemindeki bilim kurgu filmlerine baktığımızda *Merih'ten Saldıranlar*, (Invasion Of The Body Snatchers, Don Siegel, 1956) kasabanın ideal bir hedef olduğu görülmektedir. Uzay yaratıkları –ki işlev olarak, kışkırtıcı ve tehlikeli unsur olarak Vahşi Batı kasabasına giren sert yüzlü ‘Yabancı’ ile eşanlamlıdır- kasabaya saldırırlar, kasabadakilerin beyinlerini, kimliklerini çekerler ve istilaya kasabadan başlarlar. *Dünyalar Çarpışıyor* (The War Of The Worlds, Byron Haskin, 1953) (Scognamillo, 1994: s.67)

Kasaba bir değerdir, bir töre savunucusudur ancak ‘geri kalmış, çağdan kopuk’ bir ortamdır ve kolay bir hedeftir. Daha da öteye gittiğimizde devreye ve 80’li yıllardan itibaren rağbet gören dehşet (gore) filmlerini soktuğumuzda kötülükleri çeken veya kötülükleri doğuran kasabanın, sonuçta olumsuz bir ortam olduğunu görmüş oluruz. (*Cadılar Bayramı, Halloween*, John Carpenter, 1978; *Mısırın Çocukları, Children Of The Corn*, Fritz Kiresh, 1984; *Elm Sokağı’nda Kabus, A Nightmare On Elm Street*, Wes Craven, 1984) (1994: s.68)

Bu tür filmler Soğuk Savaş travmasından Vietnam çatlağına kadar sağ görüşün hakim alt benliğinin birer yansıması olarak sunulmuştur. Öyle ki haklı veya haksız ortaya çıkan savaş hali, paranoya Amerikan halkı nazarında bir tepkiye neden olmuşsa da hükümetlerin ortaya koyduğu ve içerisinde manevi inancı da barındıran milliyetçi söylemler etkisini göstermiştir. Bu etki temellerini –her ne kadar zamana göre evrimleşme geçirse de- 17.yüzyıldan günümüze güçlenerek gelen muhafazakâr düşünceden aldığı görülmektedir.

Amerika'nın aristokrasiyi ön planda tutan eski (klasik) muhafazakârlığın yerini Yeni Sağ görüşe bırakması ile milliyetçiliği ön plana çıkararak Amerika'nın hem iç huzuru sağlayarak hem de dış tehlikelere karşı kendini savunması, bununla beraber dünyanın tüm bölgelerine huzuru getirme misyonunu kendisine yüklemesine neden olmuştur. Amerika'nın Vietnam'a haksız müdahalesi her ne kadar 1968 olaylarını tetikleyen bir unsur olsa da aynı dönemde Amerika'nın sağ görüşü destekleyen kanatlarında bu haksız girişim destek almıştır.

Aşırı milliyetçi bir savaş hikâyesi olan *Son Hücüm* (The Green Berets, 1968) dışında yetmişli yılların sonlarına dek savaşı doğrudan ele alan tek bir kayda değer film yapılmamıştır. Kara listeye alınmış senaryo yazarı Dalton Trumbo'nun otuzlu yıllarda yazdığı Johnny Got His Gun adlı savaş karşıtı roman, 1971'de savaş aleyhtarlığının zirveye tırmandığı aynı dönemde *Cephede Eğlence* ve *Mavi Asker* gibi filmlerin Vietnam militarizmini dolaylı olarak eleştirdiği günlerde filme alınmıştır. Öte yandan senaryosunu Coppola'nın yazdığı ve Nixon'ın Kamboçya'yı bombalama kararında etkili olduğu rivayet edilen militarizm yanlısı *Patton* (1979) ile benzer bir dolaylı mesaj da muhafazakar kanattan gelmiştir. (Ryan ve Kellner, 1988: s.305)

1970'lerin savaş konusuna doğrudan eğilen ilk önemli filmi Peter Davis tarafından yönetilen bağımsız bir belgesel olan *Hearts and Minds*'dir. (1975) *Patton* filmi muhafazakar patolojinin otoriter toplumsal disiplin modeliyle iç içe geçmişliğine, şiddetin azmanlaştırılmasına örnekse, *Hearts and Minds*, savaş filmlerinden alınmış kesitleri Amerikan futbolu sahneleriyle birleştirilerek genç erkeklerde saldırganlığı körükleyen ve dünyaya karşı ırkçı yaklaşımları destekleyen bir kültürde militarizmin nasıl kök saldığına bir örnek teşkil eder. (1988: s.306)

Rolling Thunder (1977), Vietnam Savaşı sonrasında Amerikan halkının yeni militarizme destek vermesini sağlamakta kullanılan psikolojik altyapıyı sergiler. Savaş kahramanı, utanca batırılmış öfkesini, Amerikalı olmayanlara yönelttiği şiddetle yansıtır. Yurda dönen askerin psikolojisini yansıtan filmler *Eve Dönüş*'ten *Rambo*'ya kadar uzanır, ancak eve dönen askere ilişkin alttürde olduğu gibi bu filmlerde de açıktan açığa savaş karşıtı bir tutum yoktur. (1988: s.309)

Liberaler savaşın daha geniş içerimlerine değinmekten genellikle kaçınmışlardır. Savaşın kökeninde yatan Üçüncü Dünya'daki iş gücüne, pazarlara, hammaddeye ve kapitalizm dışındaki sosyopolitik sistemlerin yükselişini önleme arzusu gibi noktaları görmezden gelmeyi tercih ederler. Liberalizmin geleneksel olarak bireyler üzerine odaklanması, daha kapsamlı jeopolitik sorunların kolayca dışarıda bırakılmasına olanak veren kişiselci bir anlatıma bağlanır. Bu tür anlatımın odağına aldığı durum soykırımcı ulusal politikalara karşı öfke uyandırmaktansa kişisel acılar karşısında duyulan duygusal tepkilerdir. Bütün bunlara rağmen liberal filmlerde kullanılan retorik, muhafazakâr sinema retoriğine göre bir gelişmenin işaretidir. Liberal filmler otorite figürlerini eleştirirken *Patton* gibi muhafazakar filmler metafor yolla yücelterek idealleştirir. Muhafazakâr savaş filmleri tekil ilgi odakları üzerinde yoğunlaşma gösterirken liberal retorikte buna rastlanmaz. (1988: s.310)

Yetmişlerin sonlarına gelindiğinde Vietnam konusu sıcaklığını yitirirken muhafazakârlar Üçüncü Dünya'da gelişen ulusal bağımsızlık mücadeleleri karşısında Amerikan uluslar arası gücünün ağır ağır aşınmasını kınıyor, yayılmacı niyetler beslediğine inandıkları Sovyetler Birliği'ne tepki olarak "Vietnam sonrası sendromu"na son verme çağrılarını yapıyorlardı. (1988: s.311)

"Amerikan imparatorluğu" yetmişli yıllarda emperyal ekonomik ve askeri sisteme bağlı anlaşmalar ve yatırımlar dahilinde Filipinler'den İran'a kadar bir grup bağımlı ağı içine alıyordu. Bu devletler Amerikan şirketlerinin çıkarları açısından önemli gördüğü yerlerde solcu ya da antikapitalist yönetimlerin iktidara gelmemesini sağlıyordu. Özgürlük mücadeleleri (Endonezya ve Şili'de olduğu gibi) genellikle zorbalıkla bastırılıyor, hammaddelerin Amerika'ya akışı ve Amerikan şirketleri için ucuz işgücü sağlanması güvenceye alınıyordu. Aynı dönem içerisinde "sağlama alınmış" Etiyopya, Angola, Mozambik gibi sömürge devletlerden birkaçında devrim yoluyla sosyalizme geçilmişti. Bununla beraber 1979-1980 arasında İran'la yaşanan rehine krizi aşırı milliyetçi duyguları yeterince kızıştıran Amerikan ulusu, yeni muhafazakâr iktidar bloğuna militarist ve antikomünist bir retorikle sunduğu muhteşem askeri canlanmayı yürürlüğe koyması için gerek duyduğu onayı veriyordu. (1988: s.327)

Ancak kamuoyu yabancı ülkelere müdahale konusunda farklı görüşler sergiliyordu. Bu nedenle emperyal çıkarları savunan muhafazakâr ideallere taraftar

toplamaya yönelik kültürel bir atak harekete geçmişti. Özellikle sinemada seksenli yılların başı ile ortaları arasında dayaktan geçilmemesi, belki de kamuoyunun temiz bir dayağa ihtiyacı olduğunun göstergesiydi. (1988: s.327)

1982 yılında çekilen *Barbar Conan*'da farklı tür içerisinde muhafazakârlık kodlarını içinde barındıran bir film olarak dönemde öne çıkmıştır. Muhafazakâr bir fantezi dünyası olan Conan'ın dünyası, kimseye güvenilmeyen ve hayatta kalmak için savaşılan vahşi bir ormanı anımsatır. Diğer karakterler ya erkek bireyin hizmet eden köle benzeri yandaşlar ya da bireyin varoluşunu tehdit eden zorba düşmanlardır. Filmde anne ve babası kötü bir büyücü tarafından öldürülen Conan, köle olarak satılır. Büyüdüğünde ise büyücüyü bularak onu öldürür. Büyücünün esir aldığı insanları serbest bırakır. Muhafazakâr toplumlarda gördüğümüz babaya ilişkin temsilleri benimseme ve anneye ilişkin temsillerden arınmaya duyulan gereksinimin tanımlaması iğdiş edilme kavramına başvurmaktan geçer. Yani iğdiş edilmişlik duygusu burada kadın olma duygusundan arınmak olarak kullanılmaktadır. Bunun için de erkek egemenliğinin abartılı hatta fetişistik temsillerini içselleştirme durumu söz konusudur. Conan kötü büyücüyü öldürme işlemini babasının yapmış olduğu ve kötü büyücünün annesini öldürdüğü kırık kılıçla yapmıştır. Buradaki temel cinsel kaygıyı anlamak güç değildir. Kaba güce başvuran kişi aslında yarı yetişkin bir erkek çocuktur ve hikayedeki büyücünün başrahibi eşcinsel ve müritleri kadın görünümlüdür. Birey olarak özgür olmak varken idare altına girmek bir nevi erkekliğin yitirilişidir. (1988: s.347)

Bilim Kurgu türünde öne çıkan *Yıldız Savaşları* (Star Wars) serisi de dönemin yeni muhafazakarlık ilkeleri ile uyuşan değerleri barındırır. Filmde “iyi” asiler ile “Güç”ün karanlık yüzü İmparator'un mücadelesi konu alınmıştır. 1977 yılında yapılan ilk filmde Vader, imparatorluğun gezegenleri toptan yok edebilecek yeni Ölüm Yıldızı (Death Star) gemisi hakkında gizli bilgilere sahip olan Prenses Leia'nın peşine düşer. Luke, kendisini büyüten amcasının ve yengesinin imparatorluk askerleri tarafından öldürüldüğünü öğrenince prensesin güçlerine katılır. Ben Kenobi'den Jedi şövalyeliği dersleri alan Luke, Han Solo adlı maceracı korsandan yardım alarak prensesi kurtarır, Ölüm Yıldızı adlı gemiyi tam Cumhuriyetçilerin gezegenini yok etmek üzereyken ortadan kaldırır. Filmin retoriği devlete karşı bireyciliği, teknolojiye karşı doğayı, yapıtısalığa karşı otantikliği, bilim ve

akılcılığa karşı inanç ve duyguyu, kentsel modernliğe karşı tarımsal değerleri destekler. İmparatorluk ticaret temelli tarımsal piyasa ekonomisinin çöküşünü ve babaerkil ailenin doğal düzeninin bozuluşunu temsil etmektedir. Küçük “cumhuriyetçi” toplulukları birbirine bağlayan yalın inanç düzlemini parçalar. Dolayısıyla film başat Amerikan muhafazakâr ideolojisinin ABD kültürünü kentsel temelli, akılcı sosyalist ideallere bunca dirençli kılan bileşenlerini sergiler. (1988: s.353)

Görüldüğü gibi 1950’lerden 90’lara kadar yapılan pek çok tür filmde yükselmekte olan Yeni Sağ, Yeni Muhafazakârlık ve Neo-Liberal akımlarından izler görmek mümkündür. Muhafazakâr ve milliyetçi söylem alenen sergilendiği gibi alt metinlerde gizlenerek de verilmiştir. Vietnam Savaşı esnasında yükselen özgürlükçü ve savaş karşıtı sesler, çiçek çocukları olarak tabir edilen hippie gençliğinin tepki almasına neden olmuştur. Çıplaklığı, özgür seks, alkolü ve uyuşturucuyu hak olarak gören bu gençler barış söylemleri altında yaptıkları anti-muhafazakâr eylemler nedeniyle eleştirilmişlerdir. Bu dönemde Amerikan korku sinemasında üzerinde en çok durulan konular ahlaki yozlaşma olmuştur. Amerika’nın dünyaya hükmettiği, dünyayı kurtardığına dair filmler 1980 döneminde de baskınlığını sürdürmüştür. 2000’lere gelindiğinde ise her ne kadar milliyetçi muhafazakâr söylemlerle savaşın haklılığını öne süren yapımlar ortaya çıkmaya devam etse de anti-militarist söz sahibi yapımlar da gişede kendisine yer bulmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

1950 - 1960'lar Amerika'sında Toplumsal Değişim ve Sinema

Çalışmanın ikinci kısmında 1960'larda başlayan muhafazakar söylemin siyasi tabanına değinilecektir. Soğuk Savaş döneminden Vietnam yenilgisine, halk ayaklanmasına kadar Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sosyo-politik olaylar irdelenerek Amerikan sinemasında nasıl bir karşılık bulduğu ortaya konmaya çalışılacaktır.

2.1. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1968 Hareketi

ABD'deki 1968 olayları, diğer ülkelerde de göreceğimiz gibi birden patlak vermemiş, uzun yılların birikiminin ürünü olmuş, ama Avrupa ülkelerindekilere benzer olduğu kadar farklı da olan dinamiklerce beslenmiştir. Avrupa'da 68 hareketinin öznesini öğrenci gençliğinin yanı sıra ilgili ülke işçi sınıfı oluştururken ABD'deki hareketin öznesi öğrenci gençlik, alt kültürler ve siyahlar olmuştur. Bu anlamda Avrupa'da 1968 işçi sınıfının devreye girmesiyle sınıfsal temele dayanmışken, ABD'de 68, öğrenci gençliğin muhalefetinin siyahlarla beyazların eşit haklara sahip olması mücadelesi ile birleşmesi sonucu ırksal bir temele de dayanmıştır. ABD'deki hareket kaçınılmaz olarak anti-militarist bir bazda hareket etmiştir. (Yılmaz, 1997: s.15)

“Altmışların en önemli akımları siyahların yurttaşlık hakları kavgası, Vietnam Savaşı'na karşı verilen mücadele, feminizm ve Yeni Solcu öğrenci hareketleriydi. Altmışlar aynı zamanda beyaz orta sınıf gençliğinin, ellili yılların banliyö hayatı, bir şirkette edinilen iş, uygun giyim tarzı, cinselliğin bastırılması ve toplumsal konformizm gibi değer ve ideallere karşı şiddetle tavır aldığı bir dönem oldu. Başkaldıran bu yabancılaşmış gençlik sokaklara döküldü, okulunu terk etti, komünlere katıldı, saçını uzattı, rock müziği dinledi, uyuşturucu kullandı ve burjuva “Kurulu Düzen”ine karşı alternatif yeni yaşam biçimleri geliştirmeye koyuldu.” (Ryan ve Kellner, 1988: s.45)

ABD, 1965 yılına kadar teknik/askeri yardım ve danışman düzeyinde ilgili olduğu Vietnam'a bu yılın Mart ayında ordusunu göndererek müdahale etmiştir. ABD'nin bu müdahalesi bütün dünyada protestolara neden olmuş, 68 hareketinin

temel saiklerinden biri haline gelmiştir. Bu müdahaleye en sert radikal muhalefetin yürütüldüğü ülke de normal olarak ABD'dir. (Yılmaz, 1997: s.16)

ABD'li üniversite öğrencilerinin ve siyahların bu müdahaleye karşı oluşları siyasal olduğu kadar yaşamsal bir konudur da. Vietnam Savaşı'nın giderek kızışması sonucu 1967 yılında öğrencilerin askerlikten muaf tutulmasının yürürlükten kaldırılması öğrenci gençliğin radikalleşmesinin somut nedenlerinden biri olmuştur. Ortada bir savaş vardır ve bu savaşa dönemin ABD Başkanı Bill Clinton gibileri, yani egemen blok mensupları değil, ağırlıklı olarak toplumun bağımlı kesimlerinden özellikle siyahlar ile muafiyetleri kalkan öğrenciler gitmektedir. Dolayısıyla ortada bir ölüm-kalım meselesi vardır. Ya savaşa gidecek ya da ABD'nin Vietnam savaşına/siyasetine muhalefet edeceksiniz. Bu güne kadarki en büyük barış hareketi olarak adlandırılan Vietnam Savaşı'na muhalefet yukarıdaki somut ikilemden ortaya çıkmıştır denebilir. (Aktaran: Yılmaz:1997: s.16-17)

2.1.1. 1950 ve Amerika'da Soğuk Savaş Dönemi

ABD'de 1950'lerin başlarında yaşanan ve bu on yıla damgasını vuran en önemli siyasal gelişme kuşkusuz cadı kazanı olarak anılan ve senatör McCarthy'nin adıyla özdeşleştirilen anti-komünizm dönemidir. Soğuk Savaş döneminin en aşırı siyasal gelişmelerinden biri olan McCarthycilik ile sola karşı sistematik bir saldırı başlatılmış birçok sanatçı ve aydın başında McCarthy'nin bulunduğu Amerikan Aleyhtarları Etkinlikleri Soruşturma Komisyonu'nda sorguya çekilmiş, kimileri daha en başından pişmanlık duyduğunu belirterek ihbarlarda bulunmuş, kimileri ABD Anayasası'nın 5. maddesini de arkasına alarak ifade vermeyi ya da arkadaşlarını ihbar etmeyi reddetmiş, kimileri yaşanan terör ortamında ABD'yi terk etmeyi uygun bulmuş, Hollywood Ten diye anılan bir grup insanın yaptığı gibi kimileri de yaşanan teröre karşı çıkış deklarasyonları yayınlama gibi direniş yöntemleri geliştirerek en azından bu on yıl boyunca kariyerlerini kaybetmişler ya da bu konuda zorluklar yaşamışlardır. Siyasi terörün doruk noktasına çıktığı bu dönemin gençliğine '*Suskun Kuşak*' (Silent Generation) adı verilmiştir. (Aktaran: Yılmaz, 1997: s.18)

ABD'de 68 hareketini hazırlayan koşulların en özgün yanlarından biri de içinde yaşanan sisteme yönelik hoşnutsuzluğun zayıf olsa da siyasi anlamda dışa vurulamaması sonucu bu enerjinin/hosnutsuzluğun/muhalefetin kültür alanına

kaydırılmasıdır. Yakalanan refah düzeyinin getirdiği konforme hayat ve bunun siyasal alandaki karşılığı olan apolitikleşmiş toplum ile uyuşmayı reddederek protestocu bir alt kültür oluşturanlara ise 'Yeni Kuşak' (Beat Generation) denmiştir. Beat Generation bir sonraki on yılın (1960'ların) kültürel ortamını daha doğrusu karşı kültürünü derinden etkilemiştir. Bu etkilerin belki de en önemli ürünü 'komünal yaşam süren, rengarenk giyinen ve akıl açıcı marihuana, LSD türü haplarla uğraşan' ve kamuoyunun 1967'de keşfettiği 'uzun saçlı, çiçek takıştırmış hippie'lerdir. (Aktaran: Yılmaz, 1997: s.19)

68 hareketinin en önemli unsurlarından olan hippiler, askere gitmemeyi, istedikleri gibi giyinmeyi, istedikleri gibi uyuşturucu kullanmayı, kimsenin kendilerine karışmamasını yani kurulu düzeni değiştirmeyi değil, onun dışında kalmayı istemişlerdir. Dolayısıyla muhalefet odakları genel olarak toplumsal bir projeye uygun hareket etmekten çok gündelik yaşam pratiklerinin düzeltilmesi gibi kısa vadeli çözümleri üstelik ayrı ayrı eşgüdümsüz olarak amaçlamıştır. (Yılmaz, 1997: s.28)

Hippi romantizmi muhafazakar olabilmekle birlikte, ekolojik hareketin ortaya çıkmasına, çevre korumacı yasaların oluşturulmasına, doğal tarım ve gıdaların keşfine de önayak olmuştur. Karşı kültür, yumuşak tabiatlı ilerencilik biçimleri ile doğa üzerine kurulu bir alternatif değerler kültürü halini almış ve bu kültür neticede, yetmişli yılların sonundaki nükleer karşıtı hareketler ve Greenpeace gibi önemli toplumsal hareketlere kadar uzanmıştır. (Ryan ve Kellner, 1988: s.57)

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra John Kennedy'nin ölümüne kalan olan sürede kurulmuş ilişkiler 1950'lerin başlarındaki birkaç kaba uygulamaya rağmen 'Büyük strateji, sinema ve kamuoyu' çizgisinde uzun bir dönem devam etti. O yıllardaki milli güvenlik sineması bir sanayi ritmiyle çalışan komünist tehdidi yansıtan ve bazen de nükleer caydırıcılığı hedefleyen yansımalarından ibaretti. (Valentine, 2006: s.29)

2.1.2. 68 Hareketi'nin Temel Unsurları

John F. Kennedy'nin ABD Başkanlık Seçimleri'ni kazandığı yıl olan 1960, ABD tarihinde önemli dönüşümlerin başladığı yıl olarak anılır. Kennedy'nin başkanlığı döneminde gerek iç, gerekse dış siyasette bir yumuşama dönemi yaşanmıştır. Her ne kadar 1959'da Küba'da Batista rejimini deviren F. Castro ve ekibini yıkmak için düzenlenen ünlü Domuzlar Körfezi çıkarması Kennedy'nin başkanlığı sırasında yapılsa, başından beri ABD'nin Küba'ya yönelik abluka siyasetini çok genel düzeyde Kennedy'de paylaşırsa ve bu çıkarma hareketi Kennedy'nin saygınlığına uluslararası planda önemli ölçüde gölge düşürse de operasyon öncesinde Küba ile ekonomik ve ticari ilişkilerin müzakere edilebileceğini açıklaması hatırlanmalıdır. (Yılmaz, 1997: s.20)

Gerek entelektüel kişiliği gerekse entelektüel çevrelerle ilişkileri, Kennedy'nin ABD'nin hemen her zaman için kanayan yarası olan ırksal eşitsizlik sorununa daha insancıl/eşitlikçi temelde yaklaşmasını sağlamış ve sorunun halli konusunda, sonuçlarını kendisinin göremeyeceği bir mücadeleyi yürütmüştür. Bu sorunun çözümü konusundaki iki tasarrufu ABD'deki ırkçı uygulamaların ortadan kaldırılması mücadelesinde/sürecinde simgesel önem taşımaktadır. (1997: s.20)

İrk ayrımına yönelik düzenlemeler her zaman için ABD toplumsal yaşamının en önemli sorunlarından biri olmuştur. Gündelik yaşamdan hukuka, siyasetten ahlaka, sinema gibi kitle iletişim araçlarına kadar ırk ayrımına yönelik uygulamalar Amerikan toplumunun ilkelerine işlemiştir. Nitekim 1950'li yıllarda sisteme muhalefetin, siyasal yollarının tıkalı olması nedeniyle kültürel platformda yürütülmesi ile ırk ayrımcılığına karşı muhalefetin siyasal açıdan mümkün olmadığından siyasal alandan çok gündelik yaşam pratiklerine/alanlarına müdahale etmek biçiminde ortaya çıkışı ABD'ye özgü bir paralelliktir. (Yılmaz, 1997: s.21)

Siyahların muhalefet hareketi Kennedy döneminde iç siyasetteki yumuşamayla yeni bir ivme kazanmış, ve 1963'te Washington'da 300 bin kişinin katıldığı büyük bir gösteriyle zirveye çıkmıştır. Bu güçlenen muhalefet nedeniyle Kennedy'nin ölümünden sonra alelacele başkan olan Lyndon Johnson içinde seçme ve seçilme hakkının da bulunduğu pek çok hakkın siyahlara verilmesini öngören yasaları imzalamak zorunda kalmıştır. İrk ayrımcılığının gündelik yaşam

pratiklerinde hala sürmesi nedeniyle 1964 yılı yazı aylarında siyahların ve siyahların haklarına kavuşmalarından yana olan özellikle beyaz üniversite öğrencilerinin ortaklaşa katılıp yürüttükleri ‘Mississippi Özgürlük Yazı’ adı verilen bir kampanya düzenlenmiş ve Kuzey eyaletlerinden çok sayıda insan ırk ayrımcılığının en yoğun biçimde uygulandığı Güney eyaletlerinden Mississippi’ye gelerek bu kampanya çerçevesinde çalışmalar yürütmüşlerdir. Bu kampanya aynı zamanda zaten var olan beyaz ırkçı terörü daha da arttırmış ve 1964 yazında çok sayıda siyah ağır yaralanmış, kiliseler kundaklanmış Sivil Halk Hareketi’nden ikisi beyaz biri siyah üç genç öldürülmüştür. (Yılmaz, 1997: s.22)

1960’ların ilk yarısında ABD’deki toplumsal muhalefetin en etkin kolu denebilecek siyahların Sivil Haklar Hareketi kitleleşerek sürmüş, ama kitleleşme aynı zamanda beraberinde bölünmeleri de getirmiştir. Şiddetsiz muhalefet ya da sivil itaatsizliğe dayalı muhalefet biçimiyle amacına ulaşamayacağını savunanlar daha radikal arayışlara yönelmişler ve Stokely Carmichael’in önderi olduğu Black Power (Kara Güç), Bobby Seale’ın kurduğu Black Panthers (Kara Panterler) ya da Malcolm X’in önderliğindeki Black Muslims (Siyah Müslümanlar) gibi örgütlenmeler, dolayısıyla ayrışmaları ortaya çıkarmıştır. Bu radikalleşme özellikle kentlerin gettolarında yaygınlaşmış ve ekonomik açıdan yoksul, baskı ve sömürü altındaki siyahlar 1964’ten itibaren buralarda ayaklanmaya başlamışlardır. Polisin sert tepkisi ile bu isyanlarda 300 siyah öldürülmüştür. (Aktaran: Yılmaz, 1997: s.24)

Feminist ve siyah hareket, yetmiş ve seksenlerde beyaz erkek muhafazakârların kendi geleneksel imtiyaz ve iktidarlarına yapılan tecavüze karşı saldırıya geçmeleri ile büyük tartışma ve mücadelelere neden olacak başarılar kazanacaktı. Öğrenci hareketi protesto, muhalefet ve çekişmeyi modern Amerikan yaşamının bir parçası haline getirecek radikal bir sol kültürün yükselmesine yol açacaktı. (Ryan ve Kellner, 1988: s.58)

Aynı zamanda gay ve lezbiyen hareketi ile cinsel özgürlükçü hareket cinsel ilişkilerin kabul gören kültürel yapılarını dönüştürecek ve heteroseksüel babaerkilliğe alternatif yaratacaktı. (1998: s.59)

Yurttaşlık hakları hareketini yalnızca siyahlar yürütmemiştir. Özellikle üniversite gençliği arasında ırkçılığa karşı olmayı da siyasi mücadele perspektifi içine yerleştiren beyazlar ve bunların kurduğu örgüt olan SDS (Demokratik Bir Toplum İçin Öğrenciler), gerek ırk ayrımına gerek Vietnam'daki savaşa, gerekse üniversitelerin kendi yapılarına karşı yürütülen mücadelenin merkezinde yer almıştır. (Yılmaz, 1997: s.24)

Üniversite öğrencileri Vietnam Savaşı nedeniyle anti-militer bir özellik gösteren muhalefetlerini yalnızca savaş sanayi ve askerlik şubesi ile sınırlı tutmamışlar, bizzat kendi üniversitelerinin bu sürece katıldıklarını keşfederek muhalefetlerini üniversitelere de yöneltmişlerdir. Columbia Üniversitesi'nin Savunma Bakanlığı (Pentagon) ile IDA (Savunma Analiz Enstitüsü) adlı ortak bir birim kurma olayı gerginliği iyice artırmıştır. 1955 yılında savaş araştırmaları için kurulan IDA, 1950'lerin sonuna doğru Soğuk Savaş'ın da etkisiyle ağırlıklı olarak nükleer silahlarla ilgiliyken 1960'larda 'Askeri Gereksinimlere Yönelik Olarak Bitkilerin Denetimi', 'Yasaların işlerliğini sağlamakla Görevli Memurlar İçin Öldürücü Olmayan Silahlar' ve 'Fiili ve Potansiyel Yoksulluk Üzerine Seçilmiş Programların Değerlendirilmesi' gibi raporlar hazırlayarak her türlü başkaldırıyı ezmeye ve başkaldırı potansiyellerini ortadan kaldırmaya yönelik çalışmalar yürütmeye başlamışlardır. Bununla beraber o güne kadar savaş konusunda genel olarak üniversite dışındaki kurumlara yönelik muhalefet yapan Columbia Üniversitesi'ndeki radikal öğrenciler, içinde yer aldıkları üniversitenin de suç ortaklığı yaptığını öğrenince, üniversitedeki huzursuzluk artmış ve SDS'nin öncülüğünde, IDA'nın üniversiteden çekilmesini talep eden gösteriler düzenlemişlerdir. (Yılmaz, 1997: s.26)

2.1.3. Irksal Sorunlar ve Vietnam Savaşı

1965'te ABD'nin Vietnam'a asker göndererek müdahale etmesi, iç siyasi yaşamda gerginliğe yol açmış ve toplumsal muhalefetin (siyahlar, hippiler, öğrenciler) ana ilgi odağı haline gelmiştir. 1964'te iç siyasete yönelik olarak düzenlenen 'Mississippi Özgürlük Yazı' kampanyasından bir yıl sonra bu kez dış siyasete yönelik anti-empyralist 'Gitmeyeceğiz' kampanyası düzenlenmiştir. Savaş karşıtı hareket yalnızca üniversite öğrencilerinin radikalleşmesini değil, aynı zamanda hippilerin ve diğer alt-kültürden yüz binlerce insanın harekete geçmesini sağlamıştır. Vietnam'daki savaş gittikçe daha vahim hale gelir ve ABD bu savaştan

giderek daha derinden etkilenirken, 1967 yılında Celbi Durdurma Haftası düzenlenmiş ve büyük bir öğrenci topluluğu kendilerine gönderilen celb kâğıtlarını askerlik şubelerinin önünde yakmışlardır. (Yılmaz, 1997: s.26)

Vietnam'daki savaşı sona erdirme vaadiyle başkan seçilen Nixon'un bir yandan tedrici olarak Vietnam'dan asker çekerken, 1970 Nisan'ında Kamboçya'yı bombalama ve burada operasyon emrini vermesi özellikle üniversite öğrencilerini harekete geçirmiş, öğrenciler büyük protesto gösterileri düzenlemiş ve Wall Street'i üç gün boyunca işgal ederek, para yakma gibi eylemlerde bulunmuşlardır. (Yılmaz, 1997: s.29-30)

Vietnam tecrübesi iki kutuplu "askeri sinema kompleksi"nin ortaya çıkmasına sebep olmuştur: Birincisi Başkan Nixon'ın tarifıyla "sessiz çoğunluğa" hitap eden muhafazakar kutup, diğeri de Vietnam savaşını, sosyal ve ideolojik sonuçlarını ve bunu destekleyen siyasi ve stratejik mekanizmayı şiddetli bir biçimde eleştirip yargılayan, liberal kutuptur. Bu ikinci grup Ronald Reagan'ın başkan olarak seçilmesine kadar, bir başka ifadeyle 1970'li yılların ikinci yarısı süresinde hakimiyet sağlamış bir görüştür. (Valentine, 2006: s.41)

1960'lar boyunca birçok mecrada ilerleyen ve giderek kitleselleşen, radikalleşen hareket içinde önce siyahların bir bölümü beyaz devlet terörüne karşı şiddeti öne çıkaran bir muhalefeti benimsemişler ve yaşanan ayaklanmalar, öz savunma denen bu muhalefet biçiminin en azından siyahların önemli bir bölümü tarafından kabul edildiğini göstermiştir. (Yılmaz, 1997: s.31)

ABD'de 1960'lar boyunca yükselen farklı muhalif hareketler, gerek yurttaşlık haklarındaki iyileştirmeler, gerek Vietnam Savaşı'nın yenilgiyle sonuçlanacağına belli olması üzerine mecburi geri çekiliş, gerekse üniversitenin kendi içinde yapılan reformlar nedeniyle 1970 yılından itibaren geri çekilmeye başlamıştır. ABD'deki toplumsal yaşam önemli ölçüde terörize olmuştur. Ancak bu terörün kaynağı muhalefet olmamış, muhalefet devletin terörüne karşılık vermiştir. Yurttaşlık haklarının verilmemesi için direnen beyaz zihniyet ve onun rejimidir. Yalnız kendi ülkesine değil, dünyanın geri kalanına da bu terörü (örneğin Vietnam) taşıyan yine ABD'dir. Üniversitelerin reforme edilmesi gerektiğini söyleyen öğrencilere büyük bir nefret ve şiddetle yaklaşan bu ülkenin polis örgütüdür (1997: s.31).

Amerika'nın danışmanlar düzeyinde olduğu dönem hariç, Vietnam'a müdahalesi tam 10 yıl sürmüştür. Amerika'nın Vietnam'daki varlığı 1965 yılı öncesinde danışmanlar düzeyinde iken, Güney Vietnam'ın tamamen Vietkong'un eline geçme olasılığının arttığı ve Saygon'un kuşatıldığı 1965 yılı Şubat ayında, Kuzey Vietnam'ı bombalamaya başlayarak ABD, Vietnam'daki savaşa ordusuyla müdahale etmiş ve tam 10 yıl sürecek bir savaşı başlatmıştır (Yılmaz, 1997: s.85).

Savaş 1 Mayıs 1975'te sona ermiştir. Savaşın sonuçları her iki ülke için de korkunç olmakla beraber Amerika için bir utanç vesilesi haline gelmiştir. Amerika'nın Vietnam'a gönderdiği 2.7 milyon askerden 60 bin kadarı hayatını kaybetmiştir. Vietnam halkının kayıpları ise çok daha vahim olmuştur. Savaş sonrası geriye 83 bin sakat, 8 bin felçli, 30 bin kör, 10 bin sağır insan ve 13.457.822 ölü kayıp vermiştir. Amerika, Vietnam'a adeta bir soykırım uygulamıştır. Amerika'nın dünyadaki prestijini Vietnam savaşı kadar sarsan başka bir savaş olmamıştır. Amerika yakın tarihte Küba (1962), Grenada (1982), Panama (1989), Irak'a (1991) müdahalelerde bulunmuş ancak hiçbiri Vietnam kadar büyük bir sorun oluşturmamıştır. Üstelik bu savaş yenilginin ötesinde Amerika için ulusal onurun kaybolmasıyla sonuçlanmıştır. (Yılmaz, 1997: s.85)

Amerika, Vietnam ile savaşında kendi ülkesinde ve dünyada yeni her cephede büyük bir yenilgi ile karşılaşmıştır. Bu dönemde Amerikan politikası ilk kez kendi sınırları içerisinde böyle bir muhalefet ile karşılaşmış ve bu muhalefet Amerikan yönetimini Vietnamlılarla barışa zorlamıştır. (Yılmaz, 1997: s.86)

Amerika'nın Vietnam'a müdahalesi hedefleri iyi belirlenememiş bir savaş bataklığına saplanmasına sebep olmuştur. Şiddet azalacağı yerde artarken, her şeye rağmen zafer beklentisi sıfırlanmış ve Amerikan sivil toplumu savaş meselesi çerçevesinde gitgide bölünmüştür. (Valentine, 2006: s.40)

Amerika Birleşik Devletleri başkanları Nixon, Ford ve Carter 1969'da savaşın Vietnam'dan Kamboçya'ya taşınmasına, 1973'te Şili'de CIA'in tertip ve yardımıyla General Pinochet'nin Allende'ye karşı düzenlediği darbeye ve 1979'da Rusya'nın Afganistan'ı işgaline engel olamamak kapasitesizliği ile damgalanmışlardır. (2006: s.41)

2.2. Politika ve Sinema

Sinema ile siyaset ilişkisi ilk uzun metrajlı film olarak kabul edilen Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (1914) adlı filminden bu yana var olmuştur. Nasıl siyasal olan yaşamın her yönüne içkinse sinemaya da içkindir. Siyaset yaşamı doldurmaz ancak siyasetin olmadığı bir alan da düşünülemez. En soyut sanat yapıtlarının bile kökleri gerçeklikte ise eğer, o zaman bu yapıtların siyasal yanlarının da bulunduğunu söylemek mümkün, hatta gereklidir. Sanatçının bilinçli ya da bilinçdışı olarak yapıtlarına içinde siyasal görüşlerinin de bulunduğu, sahip olduğu değerleri yansıttığı bırakın Marksizm'in sanatçı ile toplum arasındaki diyalektik ilişkileri ortaya koymasını, Freud'un sanat ve sanatçılar üzerine analitik yazılarından bu yana genel kabul görmüş ve görmekte olan bir önermedir. (Yılmaz, 1997: s.9)

Sinema gerçeklikle en fazla doğrudan ilişki kuran sanat dalıdır. Gerçeklikte yaşanan ile sinemanın ilişkisi tek yönlü değildir. Yani sinema gerçeklikten etkilendiği kadar onu etkilemiştir de. (Yılmaz, 1997: s.11) Sinemanın gerçeklikle dolaysız ilişkisine en iyi örnek olarak 1960'lı yıllar verilebilir. Çünkü 1960'lı yıllar başta ABD olmak üzere egemen ile muhalifin büyük kapışmaya girdiği dönemdir. Başlı, sonu, yöntemi getirdikleri, götürdükleri ne olursa olsun 1968 diye nitelenen tarihin en önemli özelliği 'itiraz'dır. Gerçeklikte yaşanan bu itiraz sinemaya da yansımış ve 'Yeni Hollywood' diye bir akım ortaya çıkmıştır. Bu akım dahilinde Amerikan sinemasında hala geçerli olan 'başka/diğer'den (other) duyulan korku resmedilmiştir. Buna komünistler, Marslılar ya da *Jaws* gibi bir köpekbalığı da dahildir. (1997: s.12)

“Amerikan sineması kendi ülkesine, halkına ve sorunlarına bakarken, zaman zaman ilginç bir eleştiri sineması olmanın örneklerini de vermiştir. Bu noktada durmak ve Amerikan sinemasının gerçek anlamda bir eleştiri sineması olup olamayacağını sormak gerekli olabilir. Amerika, kapitalist düzenin ağababası olan bir ülkedir. Üstelik, sinemanın kendisi bu düzenin kar mekanizmasını en tipik biçimiyle yansıtan dev bir sanayi haline gelmiştir. Kapitalizmi en gelişmiş biçimiyle uygulayan bir ülkede, ticari kaygıların tümüyle egemen olduğu bir sinemada hangi toplumsal eleştiri yapılabilir, hangi sanatçı özgürlüğü var olabilir, hangi sol düşünce yaşayabilir diye sorulabilir.” (Dorsay, 1966: s.86)

Burada iki noktaya dikkat çekmekte fayda vardır. Biri Amerikan toplumunun sahip olduğu belli bir demokrasi anlayışının ürünü olan Amerikan tipi demokrasinin varlığıdır. Amerikan tipi demokrat halkın kendi kendisini yönettiği bir sistem tanımına yürekten inanmıştır. Gereğinde vatandaşın yerinde kişisel çıkarlarıyla, müdahalesi ile düzenin yanlış ve bozuk uygulamaların düzeltilebileceğine, sermaye şirketlerinden devlet yönetimine, birçok sorunun çözümlenebileceğine inanmıştır. Bu tür kişiler Amerikan sanatında da, sinemasında da etkili olmuşlardır. Hollywood'un tarihinde, düzenin çarklarına direnen kişiler bir hayli çoktur. Bunlar direnişleri ister sanatsal nedenlerden olsun, ister siyasal ödün vermemişler, inatla direnmişlerdir. Günümüzde starlık mitosunun doruklarında gezindikleri halde, Kızılderili, Vietnam gibi sorunlar karşısında ilerici, yürekli çıkışlar yapan kişilerin davranışlarında da bu tür bir Amerikan aydını çizgisinin izleri vardır. (Dorsay, 1966: s.86-87)

İkinci nokta ise düzenin, kapitalizmin akıllığı gereği, toplumsal ve siyasal eleştiriyi, her türlü marjinalizmi yasaklama yolunu kullanmaktan genellikle kaçınmasıdır. Bu tür bir eleştirinin belli bir dozu aşmamak koşuluyla sinema gibi karmaşık ve denetimi zor bir alanda bir tür supap olarak iş göreceğini, liberal demokratik görünüşlü bir sinemanın düzen için zararlı olmak şöyle dursun, yararlı bile olacağını, geleneksel akıllılığı ile sezmiştir kapitalizm olgusu. İşte bu iki öge Amerikan sinemasının ülke ve toplum sorunlarına zaman zaman ileri ölçüde bir eleştirel gözle bakmasını sağlamış, giderek bu sinemaya dünyanın en özgür sineması ünvanını bile getirmiştir. (1966: s.87)

Söz gelimi Amerikan toplumu için büyük bir travma olan Vietnam Savaşı 1975'te ABD için bozgunla sonuçlanırken Francis Ford Coppola tam bir yıl öncesinden, Marlon Brando ve Robert Duvall'ın başrolde olduğu *Kıyamet* (Apocalypse Now) filminin çekimleriyle uğraşıyordu. *Kıyamet*, özel kuvvetlere mensup bir subayın Mekong'dan Kamboçya'ya kadar olan görevini yaparken yaşadığı zorlukların ve dehşet verici tuzaklardan geçinin hikayesidir. *Kıyamet* filmi ise Vietnam Savaşı çerçevesinde, komünizme karşı büyük mücadele stratejisi adına yaşanan acı tecrübeyi yansıtmayı amaçlamıştır. Amerikan ordusuna karşı yapılan bu yarı lanetleme, Aslında bireysel bazda Amerikan toplumunun orta sınıfı temsil eden ve pek fazla takdir edilmeyen silah altına çağrılmış askerleri için geçerlidir. (Valentine, 2006: s.39-40)

Sinemada siyasetten kaçış olanağı yoksa o halde sorun sinemanın siyasetle hangi düzeyde ilişki kuracağına karar vermektir. Sinema tarihine baktığımızda sinemanın siyasetle dolaylı ve dolaysız olmak üzere iki türde ilişkili olduğunu görürüz. Egemen sinemanın (ticari, popüler sinema) siyasetle ilişkisi dolaylı olmuştur. Bunun çok temel bir nedeni vardır. Egemen sınıf bağımlı konumdakilerin siyasallaşmasını istemediğinden, kendi ideolojisini bağımlı kesimlere dolaylı yollardan, fark ettirmeden ve rafine yöntemlerle benimsetir. Bu nedenle siyasal diye nitelenen sinema, egemen sinemanın içinden çıkmamıştır. Siyasal filmler genel olarak içinde yaşanılan sisteme muhalefetin ürünleridir. Bağımlı kesimlerin soru sorma, sorgulama, düşünme, bilinçlenme süreci yaşaması egemen sınıfın egemenlik çıkarlarına aykırıdır. O halde siyasal sinemanın başlıca amacı, verili bir durumun değiştirilmesinin gerektiğini iletmektir. (Yılmaz, 1997: s.10-11)

1960'lı yıllarla beraber başlayan Soğuk Savaş, sinemanın tehdit etme kapasitesini, stratejik tartışmalara hakim olan tanımların altını çizerek ve hatta tehdit eğitiminin milli düzeyde verilmesine aracılık yaparak artırmıştır. İşte Amerika Birleşik Devletleri'nin uzaylıların istilasına uğraması, görüntü sanayi,ne paralel olarak doğan bu acayip dünyada gerçekleşir. (Valentine, 2006: s.30)

Soğuk Savaş ideolojisi, Sovyet saldırısı korkusu, yabancı korkusu ve otoritenin sorgulanamazlığı dönemin bilim kurgu-korku filmleri ile ilişkilendirilir. *The Thing From Another World* ve *Invasion Of The Body Snatchers* gibi 50'li yılların filmleri bu korkuları yansıtır. Buradaki durumun tamamen politik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. *Invasion Of The Body Snatchers* filminde hem anti-komünist hem de anti-McCarthy'ci olarak iki farklı şekilde görülebilir. Bununla birlikte film standartlaşmış davranışlara şartlanan Amerikan toplumunun (kapitalizm) yansıması olarak da okunabilir. 1956 yılında çekilen filmin 1978 versiyonunda ise dönemin olayları örtüşmediğinden McCarthyci politikalara pek rastlanmaz. Aynı olay bu sefer Amerikan toplumunda kentsel hayatın yabancılaşması veya bilinçsiz tüketicilik üzerinden kendisine yer bulur. (Cherry, 2009: s.169)

1950'lerin başında bir sivil savunma ideolojisi her tarafa yayılmaya başladı. Dünya, milli güvenlik elitleri tarafından yoğun bir Sovyet tehdidi altında yaşanılan bir alan olarak algılandı. Amerika Devlet katında kristalleşmiş olan bu görüş Amerikan medyası ile eğitim ve siyasi sistem sayesinde ülkenin bütün milli düşünce

ve temsillerinde halkın düşüncesinde hakim olmaya başladı ve hatta federal devletin Amerikan halkının girişiminde zaten var olan zayıf etkisi kanaatini ortadan kaldırdı. (2006: s.31)

Hollywood özellikle (1949-1953) yılları arasında hüküm süren korkunç McCarthy döneminden kara listeler ve komünizm şüphesi ihbarlarından sonra politikanın zarar verici kapasitesine duyarlı yapımcılar tarafından bu devasa sisteme dahil edildi. O dönemde var olan bu kriz atmosferini ve milli korkulardan çıkan bu akımları kullanmaya elverişli gören senaristler de bu harekete eşlik ettiler hatta pompaladılar. Aynı zamanda Washington ile Hollywood arasında olan bağların az veya çok gizli desteğinden yararlandılar. Böylece 1950 dönemi bir ‘propaganda komplosu’ndan çok sinema sanayi ve milli güvenlik ideolojisi vasıtasıyla devlete toplumun dengesini ayarlama dönemi oldu. (2006: s.32)

Bu dönemdeki filmler ABD’yi tehdit edecek olan veya onu ortadan kaldıracak olan yakın bir tehlikenin mevcudiyetini işler. O dönemin filmlerinin büyük bir kısmı, Sovyet komünist tehdidini konu eden meseleler etrafında oluşmaya başlamış ve sosyal konsensüsün sağlanması sayesinde milli güvenlik stratejileri ve politikalar çevresinde de bir mili konsensüs oluşturmak amacıyla yapılmıştır. Bu dönem *kültürel konsensüs soğuk savaş* dönemidir. (Valentine, 2006: s.32)

Amerikalıların tehdit algılaması siyasi ve dini düşsellik ile ideolojik, politik ve aynı zamanda şeytanca olan rakip tehdit arasında süregelen anlayıştan kaynaklanır. Amerikan zihniyeti, Fransızların zihniyeti gibi değildir. “Dünyadan rahatsızlık duymak” konularında ayrışırlar. Ama, tehdit üretimi ve bunun Hollywood tarafından görüntüye aktarılması sadece dış düşmanı içermez. Süreç aynı zamanda Amerika’nın stratejik güvenliğinin içerideki ayağını, özellikle askeri nükleer gücünü ve 1954’ten bu yana caydırıcılığını da kapsar. (2006: s.34)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KORKU KAVRAMI VE KORKU SİNEMASI

Üçüncü bölümde korku kavramına değinilecek ve ardından korku türünün tanımlaması yapıp korku türünün alt türleri hakkında bilgi verilecektir. Yıllar içerisinde korku türünde ne tür değışikliklerin meydana geldiği saptanmaya çalışılıp bununla birlikte muhafazakârlığın korku türü içerisindeki etkileri ortaya konmaya çalışılacaktır.

3.1. Korku Kavramı

Korku, değışken şiddetteki duygusal bir tepkinin ve az veya çok önemli nöro-vegetatif tezahürlerin bileşiminden doğan bir durum olarak ele alınabilir. (Mannoni, 1992: s.8) Unutulmaması gereken şey korkunun her insanın doğasında bulunan psikolojik, tepkisel bir duygu olduğudur. Yunanca Phobos kelimesinden gelen korkunun tıp dilinde kullanılan adı fobi (phobie)'dir. Bu sözcüğü ilk olarak 1700 yılında Locke kullanmıştır. Korku dediğimiz duygu çoğunlukla bir nesne, kişi, durum ve olaydan kaynaklanır. İnsan korktuğu şeyle karşılaşıncaya aşırı kaygı ve sıkıntıya kapılır. (Köknel, 1983: s.262)

Korku hayatımızın her evresinde olan ve kaçamayacağımız bir duygudur. Tıpkı sevinçlerimiz, üzüntülerimiz gibi korkularımız da bizim bir parçamızdır. Bu korku her kime ya da “şey”e karşı olursa olsun daima bizimledir. Korkunun üstesinden gelmek ise korkulan şeyin ne olduğuna ve neyden beslendiğine göre değışmektedir.

Korku, Türkçe’de fobi ya da fobyaya terimleriyle de kullanılmaktadır. Ancak fobi kullanıldığı yere göre ruhsal bozukluklar ile ortaya çıkan bir korku türünü daha çok kapsamaktadır.

Korku bir nevi bilinmezin merakıdır. Bu bilinmezin gizemi ise “öteki”den gelebilecek zarar ihtimalidir. Korkunun kaynağına baktığımızda karşımıza “bilinmeyen” gelir. Korku, doğum ile ölüm arasında bizi tüm yaşam süreci boyunca saran bir duygudur. Hayat boyunca pek çok korkulacak şey karşımıza çıkar. Hastalıklar, ölümler, doğal afetler, savaşlar, baskılar, korkular vb. Korku halinde

insan büyük bir panik içerisinde. Bu panikle birlikte yanlış bir hareket yapma olasılığı da yükselir. Korkuyu kontrol etmek ise psikolojik bir yetidir.

İnsanın ölüm korkusu ise hiç kuşkusuz en büyük korkusudur. Öldükten sonra nereye gideceği, kendisini nelerin beklediği koca bir muamma olan insanoğlu için ölüm ve sonrası, yüzyıllardır kafalarda soru işareti olmakla beraber en büyük korkunun temelini oluşturur. Ölüm korkusu günlük yaşantımızda herhangi bir olaya ya da nesneye-kışıye karşı duyulan korkudan çok daha fazladır. Ölüm korkusu din ile de bağdaştığından insanların -bilinmeyen bir yer olan- ahirette cezalandırılma kaygıları kendilerini bu duyguya kaptırmalarına yeterli olmaktadır.

Korkuyu aynı zamanda bir savunma mekanizması olarak düşünmek de mümkündür. Dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı otomatik bir korunma içgüdüğü olarak tanımlamak da yanlış olmayacaktır. Çünkü korku bilinmeyene, bununla beraber bilinmeyen tehlikelere karşı da hissedilen hassas bir duygudur.

3.1.1.Doğal Korkular

İnsan doğumuyla birlikte korku duygusuyla tanışır. Ufak bir bebeğin korku duygusu dışarıdan gelebilecek, kendisine acı verebilecek tehlikelere karşı olmaktadır. Hayatı boyunca bir parçası olan bu duygu genellikle bilinmeyene yöneliktir. Çocuk büyüdükçe, benliğine kavuştukça bilinmeyen şeylerle bir çatışmaya düştüğünde korku hissi başlar. Çocukluk dönemlerinde aileden ayrı kalma korkusu veya karanlık korkusu en baskın korkulardandır.

Çocukların geceleri karanlıktan korkması psikolojik bir durumdan ziyade kolektif bir durumdur. Gecenin kaygı veren, sıkıntıya sokan yönü pek çok farklı kültürde en eski çağlardan beri deneyim edinilmiştir. Özellikle geceleri yırtıcı hayvanların ya da bilinmeyen kötülüklerin dışarı çıkması ilke çağlarda kaygı veren bir durum olmuştur. Bu nedenle gündüzün sona ermesi ve gecenin başlamasıyla bir panik hali hakim olmuştur. (Manonni, 1992: s.26)

Doğal korkuların diğerkaynaklarına baktığımızda karşımıza hastalıklar, ölümler, savaşlar, ekonomik güçlükler ve bunun gibi daha pek çok etmen çıkmaktadır. İnsan yaşamı boyunca bu tür doğal korkuları hissedecektir. Pek çok kültürde en büyük korku ölüm korkusu olmuştur. Ölüm, dahası ölüm sonrası muamma insanoğlu için daima büyük bir soru işareti olmuştur. Ölüm, tüm korkuların içerisinde en karmaşık

ve en sarsıcı olanıdır. Ölüm hakkında bilinmeyenler bir yana bilinenler de korkuya neden olur. İlk çağ inanışlarından kutsal kitaplara kadar ölüm ve sonrası hakkında yazılan, söylenen pek çok şey ölüm korkusunun temelini oluşturur. İnsanın ölümden korkmasının esas sebeplerinden birisi de nimetlerinden yararlandığı yaşamı kaybetmek istememesi, ölümü bu durumda bir tehdit olarak görmesidir.

Zaman geçtikçe, bilim ve teknolojiye yenilikler yaşanmaya başladıkça insanların korkuları yön değiştirmeye başlamıştır. Günümüz ilişkilerinin kapitalizm kuralları çerçevesinde şekillendiğini düşündüğümüzde çıkar çatışmaları beraberinde korkuyu getirmiştir. Korku zaman geçtikçe yok olmamış, başkalaşım geçirerek insan hayatında sürmeye devam etmiştir. (Pösteki, 2006: s.123)

3.1.2. Doğaüstü Korkular

Buraya kadar insan hayatı içerisindeki doğal korkulardan bahsettik. Bir de doğaüstü korkular vardır ki bunlar da aslında sözünü ettiğimiz ölüm korkusuna benzemektedir. İnsanoğlu ölümle bağdaştırdığı ve hayal gücünün de yardımıyla biçimlendirdiği imgelerden korkmaya hazırdır. Ölüm sonrası bir ceza mekanizması olacağını düşünen insanoğlu için yaşam sonrası karşılaşacağı cehennem, zebani, şeytan gibi tasvire dayalı imgeler birer korku unsurudur. Bu aşamada denebilir ki; ölüm korkusu kadar ölümün çağrıştırdığı pek çok unsur da doğaüstü korkuya dahil edilebilir. Örnek olarak karanlıkta duyulan sesler insanların aklına ilk önce doğaüstü bir varlığı getirir. Bu cin, hayalet, peri ya da duydukları kent efsanelerinden, izledikleri korku filmlerindeki karakterlerden olabilir. Gecenin bir yarısı mezarlıktan geçmekten korkmak, ölümlerin canlanacağı düşüncesi de yine insanoğlunun ölüm ve sonrası ile bağdaştırdığı bir korku türüdür.

Ölümlerin canlanacağı düşüncesi gerçekten ürkütücüdür. Ancak bununla birlikte ölümlerin hastalık saçtığı düşüncesi de buna eklendiğinde farklı korku algıları ortaya çıkabilmektedir. Hayaletler, ruhlar, zombilerden korkulma sebebi onların verebileceği zararlarla ilgilidir. Buradan yine öldürülme korkusu ortaya çıkmaktadır.

Din üzerinden yaşanan bir de toplumsal korkular vardır ki bunlar belli bir kabileye ya da insan topluluğunun üzerine musallat olabilecek lanetler ve kederlerle bağdaşmaktadır. Bu tip korkularla baş etmek için toplumların yaratıcıya kurban vermesi gibi ritüeller; adak gibi törene dayalı ayinler yüzyıllar boyunca farklı

şekillerde yapılmıştır. İster doğal olsun ister doğaüstü, korku her toplumda var olmuştur ve olmaya devam edecektir. İlk kabilelerden günümüz modern toplumlarına kadar her sınıf ve her ortamda korkular var olmuştur ve olmaya da devam edecektir.

3.2. Korku Türünün Sinemadaki Yeri

Korku sinemasına ilişkin ilk kapsamlı incelemeler altmışlı yılların sonlarında yayınlanmış, türün yeni bir sığrama yaptığı yetmişlerde sosyo-psikolojik incelemeler ağırlık kazanmış; sonraki yıllarda bu filmlerin kadına ilişkin yaklaşımları sorgulanmıştır. Korku türünün oluşumunda farklı kültürlerden, biçimlerden ve gelişmelerden kaynaklanan çok karmaşık bir miras rol oynadığı için kesin bir tanım ve tutarlı bir alt sınıflandırma yapmak çok güçtür. Ayrıca, gerilim, dehşet, vahşet, korku, felaket gibi sözcükler, esnek biçimde, birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. (Abisel, 1995: s.119)

Noél Carroll, korku türünün tanımı için "Kabaca, bilim tarafından var olduğu kabul edilmemiş, insanda tiksinti ve dehşet uyandıran yaratık veya canavar" tanımını yapmıştır. (Smuts, 2011: s.505)

Korku filmleri R. H. Dillard'a göre ortaçağın moralistik piyeslerine benzer. "Her şeye tohumunu bırakan ölümün, entropy'nin, değişebilme yeteneğinin bozulma ve kokuşmanın ritüelidir. (...) Ölümün her türlü görünümünü ve çarpıtılışını göstererek onu basit, doğal bir gerçeklik olarak görmemize yardımcı olur. Böylece çocukluğumuzdan itibaren başlayan ölüm korkusunu hafifletmemizde yardımcı olur. (Oskay, 2014: s.74)

Bu filmlerin çok zararlı olduğu ve yasaklanması gerektiği konusundaki köktenci görüşler bir yana bırakıldığında, bu yaklaşımın temelinde, klasik katarsis kavramının bulunduğu söylenebilir. Toplumsal yaşamın bir yandan yenilerini yaratırken, yasaklayarak bastırıldığı her türlü istek, arzu, gereksinim ve tepkinin, korku filmlerinin sağladığı özleşmeler aracılığıyla zararsız bir biçimde boşaltabildiği öne sürülmektedir. (1995: s.120)

Korku motifleri her dönemde bilimin ışığı altında değişime uğramıştır. Ancak unutulmaması gereken nokta korkunun yaşanmasında daima ekonomik ve toplumsal gelişmenin bir geri planı bulunmaktadır. Bu bağlamda baktığımızda Frankenstein,

Dracula gibi “kötü yabancılar” olarak adlandırdığımız karakterler temelde birer simgedirler. Bu simgelerin altından insanlığın ortak korkuları, inançları, değerleri çıkar. (Batur, 1998: s.13)

Korku hikayelerinin geçmişi yazılı ya da sözlü geleneklere değin sürdürülebilse de, film doğası gereği görsel bir araçtır. Bu aracı korku sineması kapsamında değerlendirirsek opsiyonel bir epilog ve prologla birlikte, düzen kaos ve düzenin yeniden sağlanmasını içeren üç aşamalı bir kurulumu bizlere sunar. Amaç; izleyicide beklenen duygusal tepkiyi ortaya çıkaran suçlu olarak genellikle bir canavarın neden olduğu büyük bir felaketle karşılaşan birey ya da toplum sunmaktır. (Blanc ve Odell, 2011: s.13-14)

Eğlence kültürü olarak ortaya çıkan sinemada korku türü genellikle din ve inançlardan kaynağını sağlamıştır. Korku türü Hollywood sinemasında pek çok yapıt vermesine karşın yıllarca görmezden gelinmiştir. Batı edebiyatından beslenen ilk korku yapıtları sonrasında toplumsal ve siyasal olaylardan beslenmiştir. Dışavurumcu Alman Sineması ile türün başyapıtları ortaya çıkarken Amerika da izleri takip ederek önemli yapıtlar ortaya koymaya başlamıştır. 1896’da George Melies’in ilk filmi olan ve aynı zamanda ilk korku filmi kabul edilen “*Şeytan Kalesi*” (Le Manoir du Diable)’nin ardından esas evrilme 1920 yılında çekilen “*Dr. Kaligari’nin Muayenehanesi*” (Das Cabinet des Dr Caligari, 1920) ile olmuştur. Bu çıkışların ardından korku türü sinemada yıllar geçtikçe daha da çok saygınlık kazanmış, dönemin sosyal ve politik olaylarını içerisinde barındırarak kendisine bu büyük sanayide yer bulmuştur.

3.2.1. Sessiz Sinemada Korku Türü Örnekleri

1930’lara kadar geline süreçte korku filmleri genellikle seyirciyi korkutmayı değil, edebi eserleri perdeye yansıtmayı prensip edinmiştir. Korku sinemasının sessiz dönemine baktığımızda Alman dışavurumcu akımının baskınlığını görmek mümkündür. Amerikan korku sinemasının ilk sessiz örneği ise 1908 yapımı *Dr. Jekyll ve Mr.Hyde*’dir. Ardından gelen 1910 yapımı *Frankenstein* da erken dönem korku sinemasının öne çıkan örneklerinden birisidir.

Türün ilk kabul gören klasiği 1920 yapımı “*Dr. Kaligari’nin Muayenehanesi*” (Das Cabinet des Dr Caligari, 1920) olmuştur. Dışavurumcu akımın özellikle

vurguladığı, ışık kullanımı, abartı dekor ve gerçeklik yanılması türün özelliklerini belirlemede oldukça etkili olmuştur. Bir sanat dalı olarak sinemanın dışavurumunda belirleyici bir akım olan *Dr. Caligari*'nin sarsıcı teatral dekoru ve melodramatik oyunculukları filmin filmin fantezi dolu ve gerçek dışı algılanarak alay edilmesine sebep olmuştur. Caligari, psikolojik ya da hayalsi gerçekliğin çarpık ya da parçalı bir versiyonu lehinde olan herhangi bir sinemasal gerçeklik bağlamını reddeder. Deli bir adamın gözünden görülen bu dünya, hayal dahi edilemez korkuların masalını anlatır. (Blanc ve Odell, 2011: s.72)

Murnau tarafından 1922 yılında çekilen ve bir *Dracula* uyarlaması olan *Nosferatu* ise sürünen gölgeleri, korkunç makyajları ve ölümü masalsi bir tonda kullanarak gelecek nesillere örnek olacak, yenilikçi bir bakış açısı sunmuştur. (Blanc ve Odell, 2011: s.59) Murnau bundan sonra 1926 yılında türde yine öne çıkan yapıtlardan birisi *Faust*'u yönetir.

“Bu ilk dönem filmlerinin gücü sadece tüm dünyadaki izleyiciler üzerinde oluşturduğu görsel etkilerden değil, aynı zamanda 1930'larda Hitler'in Nasyonal Sosyalist Partisi'nin yükselişini takiben Alman yeteneklerinin ülkeyi terk etmelerinden de kaynaklanmaktadır. Bu dışavurumcu filmler olmaksızın *Dracula*'nın gotik kalesini hayal etmek ne denli güç ise *Kara Kedi* (*The Black Cat*, 1934, ABD) filmini Alman avangart sinema akımı dışından bir yönetmenin çektiğini hayal etmek bundan daha güçtür. “ (2011: s.61)

Sessiz dönemde ayrıca İsveç yapımı *Hayalet Araba* (Körkarlen, 1921) Danimarka yapımı *Cadı* (Haxan, 1922) filmleri de farklı bölgelerden örnekler vermişlerdir. *Cadı* filmi yüzyıllar boyunca süregelen cadılar, şeytani imgeler ve satanistlere yönelik katliamların tarih ve gelişimini aktarmaktaydı. (Blanc ve Odell, 2011: s.73)

Sessiz dönemde bu türün Amerika'daki büyük ustası Lon Chaney Sr. Olarak kabul edilmektedir. 1920'li yıllarda gerek makyaj olsun, gerekse oyunu ile sinema tarihine adını yazdırmış filmler arasında Tob Browning'in yönetmenliğini yaptığı *Kutsuz Üçler* (*Unholy Three*, 1925), *Gece Yarısından Sonra Londra* (*London After Midnight*, 1927), *Operadaki Hayalet* (*Phantom Of The Opera*, 1925), *Notre Dame'in Kamburu* (*The Hunchback Of Notre Dame*, 1923) gösterilebilir. (Onaran, 1999: s.104)

3.2.2. Sesli Sinemaya Geçiş ve 1930-1960 Arası Öne Çıkan Yapımlar

1930'lu yıllara gelindiğinde sesin de faktörüyle korku sineması yükselişini sürdürdü. 1931 yılında Universal firması ile çıkan Tob Browning'in çektiği bir Bram Stoker romanı uyarlaması olan *Dracula* büyük bir başarı elde etti. *Dracula*'nın gördüğü büyük ilgi ile firma atağa geçmiş, korku türünde peş peşe filmler çekmeye devam etmiştir. *Dracula* tür açısından da bir dönüm noktası olmuştur. Öyle ki daha önce burun kıvrılan korku türünü şaha kaldırmış, ardından gelecek başarılı yapımların başını çekmiştir.

Dracula'nın gişedeki başarısı Amerikan film şirketlerinin de ilgisini çekmiş, korku filmlerinde patlamaya neden olmuştur. Başta Universal olmak üzere, Warner Bros ve diğer firmalar çektikleri canavar, yaratık vb. türdeki filmlerle bir canlanmaya neden oldular. Bunlara zaman zaman üçüncü derecedeki Republic, Monogram, Producers Releasing Corporation gibi şirketler de katılarak pastadan pay almışlardır. (Aktaran Aytakin, 1996: s.80)

Dracula'yı 1931 yılında James Whale'in yönettiği *Frankenstein* takip etmiştir. Whale filme derin ve ürkütücü bir mizah anlayışı katmış ancak bunun korkuyu bastırmasına da müsaade etmemiştir. (Odell ve Blanc, 2011:106) Yine Universal etiketiyle çıkan *Kara Kedi* (*The Black Cat*, 1934) ve *Mumya* (*The Mummy*, 1932) dönemin yaratıcı korku türlerine örnek olarak gösterilebilir.

Tob Browning'in 1932 yılında çektiği *Freaks*, ucube insanları korkunç bir atmosferde seyirciye sunmuştur. Film çok büyük tartışmalara neden olmuştur. Mr. Cooper ve E. Schoedsack'ın birlikte yönettikleri *King Kong* (1933) sinema tarihi açısından büyük bir öneme sahip olmakla birlikte konusu itibarı ile de olay yaratmıştır. Filmde yer alan aşk, macera, şiddet gibi unsurlar onu türün en büyük başarılı biri yapmıştır. Bununla birlikte sansürün ilk kurbanlarından birisi de yine *King Kong* olmuştur.

Amerikan korku sinemasının bu yükselişinin ardında her ne kadar belirli marka ve patentler olsa da James Whale , Tod Browning, Karl Freund, Robert Florey, Jaques Tourner gibi yaratıcı yönetmenler ve türün yıldızları arasında gösterilen Bela Lugosi ve Boris Karloff gibi isimlere şans tanınmasının büyük katkısı vardır. Bununla birlikte o dönemde Amerika'ya göç eden Fransız ve Alman

teknisyenlerin de katkıları vardır. Özellikle Almanya'daki Nazi iktidarından kaçarak Amerika'ya gelen teknisyenler, Dışavurumculuğun da etkisi ile gotik atmosfer yaratmada oldukça başarılı olmuşlardır. Bu dönemdeki Amerikan korku filmlerinde bu gotik atmosferi görmek mümkündür. (Aktaran Aytekin, 2006: s.56)

1930'ların ikinci yarısında korku sinemasındaki bu yükseliş duraklama dönemine girdi. Bunun sebebi ise filmlerde yer alan cinsellik ve şiddetin dönemin iktidarlarını ve muhafazakâr çevreyi rahatsız etmeye başlaması oldu. Akabinde patlak veren ekonomik kriz ile yapımcı firmalar zor duruma düştüler. Üç film birden konseptiyle *Dracula*, *Frankenstein* ve *King Kong* gibi filmleri peş peşe, daha ucuz bir fiyata sürmeye başladılar. Bu aşamadan sonra filmler kendini daha az ciddiye alan, komediye kayan bir tavır sergilemeye başladılar. *Frankenstein Kurt Adam'a Karşı* (Frankenstein Meets The Wolfman, 1943) gibi dönemin popüler karakterlerini aynı filmde buluşturma kararı alan firma çıkış yolu olarak kendisine bu formülü bulmuş olsa da türün itibarını zedelemekten de geri kalmıyordu. Dönemin komedyenlerine yer verilen bu filmler alay konusu olmaktan öteye gidemiyordu. Yine de bu dönemde *Frankenstein'in Oğlu* (Son Of Frankenstein, 1939), *Operadaki Hayalet* (The Phantom of Opera, 1940) gibi başarılı örnekler de görülüyordu.

Her ne kadar 30'lu yılların sonuna doğru ekonomik çalkantı ve savaş tehdidi ile korku türü düşüşe geçmiş olsa da kendisini çabuk toparlamıştır. Özellikle sesin kullanılmaya başlanması korku filmlerinin daha gerçekçi bir havaya bürünmesine katkıda bulunmuş, insanların daha çok ilgisini çekmeyi başarmıştır. Filmde kullanılan özenle hazırlanmış müzikler ve yaratıcı dekorlar ile korku sineması türe anlam kazandırma adına büyük gelişmeler kaydetmiştir.

1940'lı yıllarda II. Dünya Savaşı ile sektör can çekişse de bu dönemde ortaya çıkan başarılı yapımlar türü ayakta tutmaya yetiyordu. RKO firmasından yapımcı Val Lewton'ın düşük bütçeli ama etkili film anlayışı ortaya başarılı işlerin çıkmasına ön ayak olmuştur. Döneme damgasını vuran film hiç kuşkusuz *Kedi İnsanlar* (Cat People, 1943) olmuştur. Bastırılmış cinsel arzuları kendisini bir leopara dönüştürerek gösteren bir kadının hikayesini konu alan film başarılı olmakla beraber iddialı yapımları da beraberinde getirmiştir. (Blanc ve Odell, 2011: s.109) Cinsel dürtülerin ve şiddet duygularının uyanışı, sayısız filmde insan bedeninin hayvan bedenine dönüşmesi metaforuyla ele alınmıştır. (Ersümer, 2014: s.59)

Dönemin öne çıkan diğer yapımları arasında *Ceset Hırsızları* (The Body Snatchers, 1945), *Kedi İnsanlar'ın Laneti* (The Curse of The Cat People, 1944) *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941), *Ölümler Adası* (The Island Of The Dead, 1945) bulunmaktadır.

1945 yılına kadar süren II. Dünya Savaşı, tarihin en karanlık dönemini yaşatırken sinema açısından da bu pek farklı olmamıştır. 1945 yılından hemen sonra Sovyetler Birliği ve Amerika arasındaki Soğuk Savaş, II. Dünya Savaşı'nın rövanşı niteliğindedir. Dönemin en belirgin özelliği dünyanın sonunu getirecek olan nükleer savaş korkusu ve “kızıl tehlike”ydi. (Batur, 1998: s.26)

1950'li yıllarda nükleer savaş paranoyası korku filmlerinde kendisini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde korku ve bilim kurgu türlerinin iç içe geçtiği yapımlar bir bir kendisini göstermeye başlamıştır. Atom bombası ve komünist yağmacılar tarafından istila edilme korkusu 1950'ler paranoyalarını besleyen unsurlar olmuştur. *Yeryüzüne Hücum!* (Them, 1954) filminde tüm ülkenin mutasyona uğramış dev karıncalar tarafından istila edilmesi konu edilir. *Beden Kemiricilerin İstilasası* (Invasion Of The Body Snatchers, 1956) ise alenen komünizmin ülkeyi ele geçirmesine ilişkin bir göndermedir. Komünistlerin bize benzeyen yabancılar olduğu, ülkeyi içeriden ele geçirmeye çalıştıklarına dikkat çeker. (Odell ve Blanc, 2011: s.110)



Invasion Of The Body Snatchers, 1956

1953 yapımı *20.000 Fersahtan Gelen Mahluk* (The Beast from 20.000 Fathoms) yine 50'li yılların 'nükleer patlama sonucu ortaya çıkan canavar' temasını işler. Nükleer ve radyasyon korkusunun yanında bilim kurguya ilginin artmasında McCarty iktidarının etkisi büyüktür. Komünizm korkusunun iyiden iyiye hissedildiği görülmektedir.

Universal firması bu dönemde Dracula, Frankenstein, Kurt Adam gibi korku mitlerinden umudunu kestiği için haklarını yavaş yavaş satmaya başladı. Firma öncelikle arşivin önemli bir bölümünü televizyon kanallarına sattı. Televizyonlarda gösterilen bu tekrar yayınları yeni kuşağın eski mitlerle tanışmasına neden oldu ve eski ilgiyi yeniden kazanmaya başladı. Universal sonunda bir İngiliz şirketi olan Hammer Film Şirketi'ne filmlerinin telif haklarını sattı. Hammer firması eski korku ikonlarını yeniden diriltmeyi başarır. Özellikle televizyon dizisi haline getirdiği *Frankenstein'in Laneti* (1957), *Frankenstein'in İntikamı* (1958), *Dracula* (1958), *Mumya* (1959) o dönemde büyük ilgi görür. (Aktaran Aytekin, 2006: s.65)

Bu dönemde dünya sinemasında da korku türünde başarılı örnekler verilmekteydi. Bunlardan kuşkusuz en bilineni Japonya'nun en ünlü canavarı olan *Gojira*'dır. (Godzilla, 1954) Teknolojik gelişmeler ve nükleer savaşın kötücülüğüne isyan eden bu canavar (Odell ve Blanc, 2011: s.179) Japon korku sinemasının en bilindik örneklerinden biri olmasının yanı sıra ilerleyen yıllarda pek çok yeniden çevrimi ile beyazperdeye aktarılacaktır.

1956 yılında ise İtalyan yönetmen Riccardo Freda yeni dalga İtalyan korkunun ilk filmi olan *I Vampire* (1956) çekmiştir. Filmde gelişkin kadınların kanını akıtan bir bilim adamının korkunç hikayesine yer verilmiştir. Fransız sinemasında ise *Le Salaire de la peur* (Dehşet Yolcuları, 1953) filmi, çekilmiş en gerçekçi ve en ürkütücü gerilim filmi olarak anılmaktadır. Ardından dikkat çekici bir gerilim filmi olan *Les Diaboliques* (Şeytan Ruhlu İnsanlar, 1955) Fransız korku sinemasına damgasını vurmuştur. *Les Diaboliques*'in korku filmlerinin tekniği üzerindeki etkisini hafife almak imkansızdır.(Odell ve Blanc, 2011: s.45-54)

3.2.3. 1960-1990 Dönemi Öne Çıkan Yapımlar

60'lı yıllar Amerikan korku sinemasında sistemsel ve toplumsal eleştirilerin yapıldığı bir dönem olarak dikkat çeker. Akılda tutulması gereken nokta her bir eleştirel yaklaşım kendi sistematik yapısı açısından önemli ve anlamlı görülen öğeleri ele almaktadır. (Özden, 2004: s.70) Modern dönemin ilk örneklerinden Alfred Hitchcock'un *Sapık* (Psycho, 1960) türün evrilmesine neden olmuştur. Paramount firması Hitchcock'a oldukça komik denebilecek bir bütçe ayırmış olsa da film, büyük bir hasılat elde ederek döneme damgasını vurmuştur.

Daha önce uzaylılar ya da mutasyona uğramış canlıların Amerika'ya karşı bir tehdit unsuru oluşturduğu aktarılırken, Soğuk Savaş'ın etkisiyle bu paranoya insanların oluşturabileceği potansiyel tehlikelere kaymıştır. Hitchcock'un hemen akabinde çektiği *Kuşlar* (Birds, 1963) bu sefer hayvanların tehlikeli yüzünü ortaya koyar. Bunu yaparken yine fark edemediğimiz tehlikelere dikkat çeker. Masum görünen kuşların istediklerinde nasıl tehlikeli olabileceklerini vurgular. Yine 1960 yılında çekilen *Küçük Korku Dükkanı* (Little Shop Of Horrors, 1960) zekice yazılmış bir senaryo ve heyecan verici bir oyuncu kadrosuna sahiptir. Sade anlatısı ile Robert Wise'in *The Haunting* (1960)'i yine dönemin önde gelen kültleşmiş yapıtlarındandır. (Odell ve Blanc 2011: s.111-112)

1965 yılında Roman Polanski'nin "*Apartman üçlemesi*"nin ilk filmi *Tiksinti* (Repulsion) dikkat çeker. 1967'de Terence Young yönetmenliğindeki *Karanlığa Kadar Bekle* (Wait Until Dark) ve 1968'de çekilen Brian De Palma yönetmenliğindeki *Rosemary'nin Bebeği* (Rosemary's Baby) dönemin önemli filmlerindedir.

1969'da ise George A. Romero'nun "Yaşayan Ölüler Üçlemesi"nin ilk filmi *Yaşayan Ölülerin Gecesi* (Night of the Living Dead) sert siyasi mesajları ile dikkat çeker. Pek çok yerde hala yasaklı olan Wes Craven yönetmenliğindeki *Soldaki Son Ev* (The Last House On The Left, 1972) sert tecavüz ve kanlı sahneleri ile dikkat çeken bir intikam hikayesidir. 1974'te çekilen *Kara Noel* (Black Christmas) kız öğrenci cinayetlerini konu alır ve bir alt tür olan *teen slasher*'ın yapı taşlarını oluşturur. David Cronenberg'in iki korku filmi *Shivers* (1975) ve *Rabid* (1977) türde kendisini belli eder. Ancak Cronenberg daha sonra belli bir kategoriye sokması oldukça güç psikolojik deformasyon filmlerine yönelir. (Odell ve Blanc 2011: s.115)

1970'li yılların insanların sistemi sorguladığı, fikirlerini açıkça söyleyebildiği ve yeri geldiğinde sesini duyurulabildiği yıllardı. Vietnam yenilgisi, Watergate Skandalı, Kennedy suikasti toplumda büyük bir güvensizlik duygusu oluşturmuştu. Bu denli travmatik gerçeklerden kaçmak isteyen insanlar doğa üstü güçlere, mistizme, dini tutuculuğa sığınmaya başlamışlardı. Bu da ortaya şeytanlı yapımların çıkmasına neden olmuştur. (Dorsay, 1997: s.80)

İşte tam bu dönemde William Peter Blatty'nin romanından uyarlanan ve William Friedkin'in yönetmenliğini üstlendiği *Şeytan* (The Exorcist/1973) büyük yankı uyandırmıştır. Şeytan'ın sağladığı büyük gişe başarısı gözlerin bu türe dikilmesine neden olmuştur. 1974'te çekilen ve taşrada işsiz kalan işçi sınıfına atıfta bulunan *Teksas Elektrikli Testere Katliamı* (The Texas Chainsaw, 1974) dönemin korku alt türüne yön veren filmlerden birisi olmuştur. Brian de Palma'nın 1976 yılınca çektiği *Günah Tohumu* (Carrie) ise psikokinetik güçlere sahip bir kızın baskılar sonucunda ortalığa dehşet salmasını konu ediniyordu.

1975'te öne çıkan köpekbalığı vahşeti *Jaws* ve şeytanın dünyaya hükmetmek için küçük bir çocuğu kullandığı *Kehanet* (The Omen 1976) öne çıkar. John Carpenter'ın *Cadılar Bayramı* (Halloween, 1979) filmi ile teen slasher alt türü 80'lerde iyice yaygınlaşmaya başlar. Maskeli katil karakterinin yaygınlaşmasını bu film ile başlar. Muhafazakâr alt yapısı ile yoldan çıkmış, aile ve geleneklerini terk etmiş gençlere bir nevi "ders verme" niteliğinde olan filmin dönemin Amerika'sının içe kapanık ve baskıcı zihniyeti ile paralel bir yapıda olduğu söylenebilir.

1980'li yıllar *teen slasher* alt türünde pek çok yapımın ortaya çıktığı yıllardır. *Elm Sokağı'nda Kabus* (A Nightmare On Elm Street, 1984), *13. Cuma* (Friday the 13th, 1980) *Sleepaway Camp* (1983) *Prom Night* (1980), *Terör Treni* (Terror Train, 1980) dönemin slasher alt türünde önemli yapımlarıdır. Bu dönemde konformist aileyi eleştiren ve aile yapısının bütünlüğünü yücelten *Kötü Ruh* (Poltergeist, 1983) gibi filmlerde yapılmıştır.



Yaşayan Ölülerin Gecesi (1978)

George Romero'nun Yaşayan Ölüler Üçlemesinin ikinci filmi *Ölülerin Şafağı* (Dawn of the Dead, 1980) ve son film *Ölülerin Günü* (Day of the Dead, 1985) ile seri tamamlanmıştır. Romero'nun bu üçlemesi anti-militarizm den ırkçılığa, tüketim toplumundan Vietnam alegorisine pek çok açıdan meseleleri ele alan bir seri olmuştur. George Romero, 2005 yılında çektiği *Ölülerin Ülkesi* (Land Of The Dead)'nde yeni muhafazakârlık karşıtı söylemleri ile seriye devam etmiştir. (Odell ve Blanc, 2011: s.138)

David Cronenberg'in 1983 yılınca çektiği *Videodrome*, 1988 yapımı katil bir oyuncak bebeği konu edinen *Çocuk Oyunu* (Child's Play), Stephen King uyarlaması *Hayvan Mezarlığı*'nı (Pet Cemetary, 1989) dönemin öne çıkan yapımlarıdır.

3.3 Korku Sinemasında Alt Türler

Korku türü, dönemin toplumsal ve siyasal olaylarına göre alt metinlerinde gizlenmiş kodlarla izleyicilere ulaşmaktadır. Elbette bu her zaman böyle olmak zorunda değildir. İlk dönem korku filmleri eğlendirmek ya da anlık korkulara yer vermek amaçlı yapılmışsa da özellikle ilerleyen yıllarda sosyal ve siyasal olayların irdelendiği korku filmleri kendisini göstermeye başlamıştır. Dracula, Frankenstein gibi karakterlerin yerini doğaüstü varlıklar, katiller almaya başlamıştır. İlk zamanlar atmosferik bir korku sunan bu tarz filmler git gide kendisini kan ve vahşete bırakmıştır. Yıllar içerisinde değişen sosyal ve siyasal yapı ile tür sinemasında alt türlerin çıkması kaçınılmaz bir hale gelmiştir. Bu alt türler belirli kategorilere ayrılırken içerisinde barındırdıkları anlatı tarzı ve metaforlar bu çizgileri ayırmada belirleyici olmuştur.

1950'li yıllarda başlayan bu ayırım dönemin Soğuk Savaş tehdidine karşı bir söylem oluşturmuş ve ona göre alt türünde şekillenmiştir. Örneğin 50'li yıllarda Sovyetler Birliği tehlikesine karşı metaforik olarak çekilen istila filmleri 80'lerde muhafazakarlık söylemlerinin yükselmesi ile daha kanlı bir alt tür olan slasher filmlerine bırakmıştır. Burada alt türlerin döneme göre, meydana gelen olaylarla şekillendiğini söylemek yerinde olacaktır. Bu nedenle zaman içerisinde alt türlere ayrılan korku sinemasının her dalı ayrı bir inceleme konusudur. Her birinin dönemin şartlarına göre söyleyecek bir sözü vardır. Bu bağlamda geçmişten günümüze korku türünde oluşan alt türlere değinmek gerekmektedir.

3.3.1 Vampir Filmleri

Murnau'nun *Nosferatu*'su ile başlayan ilk vampir öyküleri 19. y.y.'da büyük bir popülerliğe kavuşmuştur. Soluk benizli, gündüzleri uyuyan, güneş ışığına karşı duyarlı, kan emen ve ölümsüz olan bu varlıklar beyazperdede sayısız bir şekilde kendisine yer bulmuştur. Vampirler aynı zamanda cinsel arzunun da bir nevi göstergesi olan yapıya sahiptirler. Aristokrat bir görünüme sahip olan bu varlıklar büyük şatolarda yaşar ve genellikle kibar yönleri ile dikkat çekerler. İnsanlık tarihi içerisinde çok eski zamanlara dayansa ve bu konuda çok az bilgi olsa da vampirlerin kökenine baktığımızda karşımıza Kazıklı Voyvoda adıyla bilinen Vlad Tepes çıkmaktadır. (Oskay, 2014: s.112)

Gerçek bir tarihi kişilik olan Vlad Türk fetihlerine karşı savaşları ile ünlüdür. 1430-1476 yılları arasında Eflak'ta voyvodalık yapan Vlad'ın Vampir Dracula adını alması ise Türk akıncıları kazıklara oturtarak kanları emdiği efsanesine dayanmaktadır. Pek çok kez beyazperdeye yansıyan Dracula ilk olarak Nosferatu filminde karşımıza çıkmış ardından 1931 yılında Bram Stoker'ın ünlü romanından sinemaya aktarılmıştır. Bu noktada yine sinemaya aktarılan bir başka tarihi kişilik Elizabeth Bathory'den söz edilmelidir. Vlad Tepes'den 200 yıl sonra yaşamış olan Macaristan'lı Kontes Elizabeth Bathory de vampir mitinde önemli bir yere sahiptir. Rivayete göre hizmetindeki genç kızların kanlarını içen Kontes Bathory'nin soyunun Vlad Tepes'e kadar dayandığı düşünülmektedir. (2014: s.112)

1931'de *Dracula* ile önü açılan vampir filmleri zaman içerisinde pek çok kez izleyici ile buluşmuştur. Vampir'in İşareti (1935), Ölüler Adası (1945), Drakula'nın Kızı (1972), Bram Stoker'ın Draculası (1992), Vampirle Görüşme (1994) alt türün önemli filmlerindendir. Bunun yanında popüler kültürün etkisiyle aksiyon ile harmanlanarak seyirciye sunulan Bıçağın İki Yüzü (Blade, 1998) ve Alacakaranlık (Twilight, 2008) türün yakın dönem örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.3.2. Zombi ve Mumya Filmleri

Eski Mısır'da soylu kişilere yapılan mumyalama işlemi, ölümden sonra hayatın var olduğuna dair inanışın da bir göstergesiydi. Ancak mumyanın, ölümün soğuk yüzü ile yansıtılmasından dolayı daima karanlık yönü vardır. Tıpkı zombilerde olduğu gibi ölünün geri gelme düşüncesi insanı dehşete düşürür. İnsanın doğaüstü korkularından birisi olan bu durum korku sinemasında en çok kullanılan metaforlardan birisidir. Öyle ki her ne kadar siyasal ve sosyal alt tabanı bulunsa da ilk elden filmlere bakıldığında ölünün dirilmesi düşüncesi insanı ölümün karamsarlığına daha çok yaklaştırır. Mumyalar genellikle derin uykularından uyandırılmak suretiyle etrafa dehşet saçmaktadırlar. Uzun yıllar süren uykusundan uyandırılan Mumya kızgın bir şekilde insana saldırır. Mısır kültüründe yer bulan bu mistik ve ilgi çekici olay korku sineması açısından da değerlendirilmeye bir o kadar uygun görülmüştür.

Karl Freund'un 1932 yılında yönettiği *Mumya* (1932), bu kültürün sinemaya aktarılmasına ön ayak olmuş, ardından gelecek yapımlara yol açmıştır. *The Mummy's*

Hand (1940), *The Mummy's Curse* (1944), 1959 yılında Terence Fisher yönetmenliğinde çekilen *The Mummy*, türe örnek gösterilebilecek yapımlardır.

2000'li yıllarda mumya filmleri tıpkı vampir filmlerinde olduğu gibi aksiyonla harmanlanarak kendisine yer bulmuştur. 1999 yılında çekilen Mumya filmi ticari açıdan başarılı olunca iki devam filmi daha çekilmiştir.

Daha çok siyasi alt tabanı ile dikkat çeken zombi filmleri ise 60'lardan sonra yükselişe geçmiştir. Ölülerin yeniden canlanması ile ortaya çıkan zombiler ruhsuz olmakla birlikte canlı insan bedenleriyle beslenmesi ile dikkat çekerler. Toprağın altından kalkan çürümüş bedenleri ile yavaş hareket eden bu ölü topluluğu ölüm sonrası ile bir bağ kurduklarından ürkütücüdürler.

Zombi filmlerinin siyasi alt yapısı ise genellikle tüketim toplumuna, militarizme ya da apolitik insanlara tepki niteliğindedir. İlk zombi filmi örneği 1932 yılında *Beyaz Zombi* (*The White Zombie*, 1932) adıyla çekilmiştir. Ancak zombi türü adına esas çıkışı George Romero'nun "*Yaşayan Ölüler Üçlemesi*" yapmıştır. Anti-militarizm, ırkçılık gibi sorunlara dikkat çektiği *Yaşayan Ölülerin Gecesi* (*Night Of The Living Dead*, 1968) sonrasında 1980 yılında *Ölülerin Şafağı* (*Dawn Of The Dead*, 1980) ve *Ölülerin Günü* (*Day Of The Dead*, 1985) adında iki devam filmi de çekmiştir. *Yüzde 99 Ölüm* (*Zombi 2*, 1979) *Yaşayan Ölülerin Dönüşü* (*Return Of The Living Dead*, 1985), *Ölülerin Günlüğü* (*Diary of the Dead*, 2007) türe örnek gösterilebilecek filmler arasındadır.

Bu dönemde yamyamlığı konu edinen filmler arasında *Cannibal Holocaust* (1979), *Cannibal ferox* (1981), *Ultimo mondo cannibale* (1977), *Mangiati vivi!* (1980) gibi yapımlar bulunmaktadır.

3.3.3. Yaratık Filmleri

Korku sinemasının en eski referanslarından biri olan yaratıklar türünün en önemli yapımlarının da ana karakterlerini oluştururlar. Öyle ki ister mutasyona uğramış bir canavar olsun, isterse uzaydan gelen bir yaratık hepsi korku sineması içerisinde gerilim unsurunu başarılı bir şekilde yansıtmışlardır. Laboratuvar ortamında yaratılan Frankenstein ya da dolunayda ortaya çıkan Kurt Adam gibi yaratıklar 80 ve 90'lar korku sinemasının da ufkunu açmışlardır. Doğaüstü yaratıkların kötülüğü temsil ettiği gibi iyiliği temsil ettiği yapımlarda mevcuttur. Ancak genel hatlarıyla 'öteki'yi betimledikleri için daima korkulan ve dışarıda kalan olarak boy gösterirler.

Canavarların genel olarak vücutlarındaki farklılıklar nedeniyle kendilerini dışlanmış hissetmeleri, kendilerinden korkulması onları sinirlendiren bir etmendir. İletişim kurabilmek oldukça zordur. Çünkü insanoğluna karşı genellikle öfke beslerler.

Yaratık filmi denilince akla ilk olarak Frankenstein gelmektedir. İlk kez 1818 yılında yayınlanan Frankenstein korku edebiyatında bir doruk noktası olmasının yanı sıra bilim kurgu türünün de ilk gerçek örneklerinden biri sayılmaktadır. (Scognamillo, 1994: s.33)

Zaman içerisinde korku sinemasındaki yaratıklar farklı şekillerde yansıtılmıştır. *Golem* (Der Golem, 1914), *Londralı Kurt Adam* (Werewolf of London, 1935), *Beden Kemiricilerinin İstilas* (Invasion of the Body Snatchers, 1956), *King Kong* (1933), *Yaratık* (Alien, 1978), *Şey* (The Thing, 1982), *Gremlinler* (Gremlins,1984), *Av* (Predator, 1987) ve daha pek çok film alt türün ilerlemesinde birer yapı taşı niteliğindedir.

3.3.4. Slasher Filmleri

Slasher denilen alt tür, seri katil filmleri ile paralellik gösterir. 1960 yılında *Sapık* (Psycho, 1960) ile başlayan slasher türü genellikle 70'li yıllarda yaygınlaşmaya başlamış 80'lerde ise en başarılı örneklerini vermiştir. Genellikle gençlerin teker teker öldürüldüğü, bol kan içeren bu filmler yozlaşmış ahlaki düzene ve aile bağlarının kopmasına bir tepki niteliği de taşır. Filmlerde genellikle ahlaki kurallara uyan sessiz ve içe kapanık ana karakterin hayatta kaldığı gözlemlenir. İçki

içen, seks ve uyuşturucu bağımlısı gençler ise ölüme mahkûmdurlar. Bu tür filmlerde ahlaki merkez eli bıçaklı maskeli katildir. Hippi furyasından sonra sarsılan Amerikan ahlaki değerlerini yeniden hatırlatma niteliği taşıyan bu filmler gişede büyük başarı sağlamışlardır.

Slasher alt türüne en iyi örnekler *Cadılar Bayramı* (Halloween, 1978), *Elm Sokağı'nda Kabus* (A Nightmare On Elm Street, 1984), *Kara Noel* (Black Christmas, 1974), *13. Cuma* (Friday the 13th, 1980) *Sleepaway Camp* (1983) *Prom Night* (1980), *Teksas Elektrikli Testere Katliamı* (The Texas Chainsaw, 1974) gösterilebilir.

3.3.5. Doğaüstü Varlıklar

Doğaüstü varlıklardan kasıt genellikle ruhlar, hayaletler, cin veya şeytandır. Bu tip varlıklar genellikle ruhani güçlere sahiptirler ve görünmez oldukları gibi eşyaları da hareket ettirebilme gücüne sahiptirler. Doğaüstü varlıklar birinin bedenine girebilir, onu kontrol edip acı çektirebilir. Bununla birlikte rüyalarda kendisini gösterebilir, sanrılar görmemize neden olabilir. Doğaüstü varlıklar üzerine korku sinemasında pek çok örnek bulmak mümkündür.

Doğaüstü varlık dendiğinde akla gelen ilk film *Şeytan* (The Exorcist, 1973)'dir. Küçük bir kızın bedenini esir alan Şeytan'ı konu edinen yapım korku sinemasında önemli bir yere sahiptir. 1983 yapımı *Kötü Ruh* (Poltergeist) ise bir ailenin başına musallat olan doğaüstü kötü varlıkları konu edinir. Doğaüstü varlıklar genellikle huzursuzluk neticesinde ortaya çıkarlar. Cin çağırma seansları ya da doğaüstü varlığın mekanına yerleşme gibi durumlar doğaüstü varlıklarda huzursuzluk yaratır. Huzursuz olan varlık kendisini belli etmeye başlar. Doğaüstü varlık bir mekanı sahiplenmişse genellikle oraya gelen insanları uzaklaştırmak adına kendisini gösterir. Lanetli ev filmleri bu nedenle doğaüstü güçlerin merkezini oluşturmaktadır.

Hayaletli filmlerde tıpkı *Şeytan*'da olduğu gibi dini motiflere rastlamak mümkündür. Genellikle huzursuz olan doğaüstü varlığı göndermek için bir rahip ya da din görevlisi çağrılmaktadır. Ancak sonuç her zaman olumlu neticelenmez. Slasher filmlerine oranla doğaüstü varlık filmlerinde korku daha çok atmosferik öğelerden beslenir. Ağır kamera hareketleri, tedirgin edici müzikler bu tür filmlerde

sıklıkla karşılaşılan detaylardır. Sessizliği ise genelde doğüstü varlığın yaptığı ani hareketler bozmaktadır. Türün öne çıkan örnekleri arasında *Perili Ev* (The Haunting, 1963), *Lanetli Tepe* (House on Haunted Hill, 1959), *Masumlar* (The Innocents, 1961), *Kötü Ruh* (Poltergeist, 1982) *Dehşet* (The Changeling, 1980), *Sis* (The Fog, 1980) gibi filmler gösterilebilir. Ayrıca yakın dönemde *Diğerleri* (The Others, 2001), *Altıncı His* (The Sixth Sense, 1999), *Paranormal Activity* (2007), *Siyahlı Kadın* (The Woman In Black, 2012), *Korku Seansı* (The Conjuring, 2013) gibi başarılı örneklerle rastlanmaktadır.

3.4 Amerikan Muhafazakâr Politikalarının Korku Sineması Üzerindeki Etkileri

Amerikan sineması, 1950’li yıllardan itibaren belirli siyasi ideolojiler çerçevesinde çekilmeye başlanmıştır. Korku sineması, toplumsal değişimlerin, politik liberalizmin, feminizmin, ekonomik krizlerin neden olduğu korkuların bir nevi dışa vurumu olarak kendisini göstermiştir. (Ryan ve Kellner, 1988: s.265) Bu psikolojik baskı ile insanlara bilinçaltından mesajlar verilmesi ve onların egemen düzenin istekleri doğrultusunda eğitilmesi, bu tür ideolojilerin kaynağını oluşturur.

Mark Jancovich *Rasyonel Korkular* (1996) adlı eserinde, tür tartışmasının ‘metinlerle yazıldıkları dönem arasındaki ilişkiye’ odaklanması gerektiğini öne sürmektedir. Örneğin, *The Thing From Another World* ve *Invasion of the Body Snatchers* gibi 1950’lerin işgal alıntılarını, Soğuk Savaş ideolojisi, Sovyet saldırısı korkusu, yabancı korkusu ve otoritenin sorgulanamazlığı ile ilişkilendirir. Aslında izleyicinin ‘genellikle uzaylıyla doğrudan işbirliği içinde sistemi eleştirdiğini’ belirtir. (Akt. Cherry, 2009: s.167)

1930 ve 1940’lı yıllarda Dracula, Frankenstein, Mumya gibi karakterlerin baş gösterdiği korku sineması, 1950’li yıllarda Soğuk Savaş’ın etkisiyle Bilim Kurgu’yu da içine alarak farklı yapıtlar ortaya sermiştir. Japonya’ya atılan atom bombası beraberinde kıyamet filmlerinin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşte bu karma türün en önemli yapımları bu yıllarda kendisini göstermiştir.

Invasion of the Body Snatchers analizinde filmin hem anti-komünist hem de anti-McCarthyçi görüldüğünü kaydeder. Bunun gibi çatışan bakış açıları mümkündür çünkü her iki politik sistem de halklarına uyumluluğu dayatmak ister. Burada filmin sonraki versiyonlarında, kimliğin ve kişiliğin çıkarılıp soyuluşunun nasıl işlendiğini

düşünmek yararlıdır. 1978 versiyonu, 1956 versiyonunun yapıldığı dönemdeki özgül tarihi ve kültürel durumlarla örtüşürülmediğinden McCarthyci politikalarla donatılmamıştır. Aynı olay örgüsü şimdi bilinçsiz tüketicilik, kentsel hayatın yabancılaşması ve topluma uymayan ya da belirlenmiş davranış ölçütlerini benimsemeyenlere akıl hastası tanısının konulması üzerine bir eleştiridir. (Cherry, 2009: s.168-169)

1960 ve 70'lerde korkunun sıklıkla iki ana kurum etrafında şekillendiğini söylemek mümkündür; bunlar aile ve ordu. Ordu yalnızca halka egemen olmaya, onu kontrol etmeye çalışmakla kalmaz, onu yok etmekle de tehdit eder. Diğer yanda aile hem fiziksel hem de psikolojik psikolojik şiddet ve tahakküm tehdidi içeren bir kurum olarak sunulur. (Cherry, 2009: s.170)

Çağdaş korku filmi, 1950'li yıllarda yaşanan bir önceki büyük korku filmi dalgasından farklı olarak daha yüksek miktarda endişe, kaygı ve kötümserlik içermektedir. Nihilistik, umutsuzluk görüşü, radikal versiyonları olmakla birlikte çoğunlukla düzenin dağılışı karşısında güç ve otoriteye çağrı yapmanın bir başka yoludur. (Ryan ve Kellner, 1988: s.265-266)

1960'lı yıllarda kürtajin yasallaşması, hippie kültürünün kendisini iyiden iyiye göstermesi "slasher" dediğimiz türün ortaya çıkmasında büyük katkı sağlamıştır. Özellikle 1980 döneminde oldukça revaçta olan "slasher" alt türü günahkâr gençlerin cezalandırılmasını meşru kılan, içerisinde bolca kan ve vahşet barındıran yapımlardı. Manevi değerlerden uzaklaşılması, aile kurumunun tehdit altına girmesi ile yine bu dönemde ailenin kutsallığını ön plana çıkararak doğaüstü filmler kendisini göstermiştir.

Aile ve ailenin parçalanışı 1970'lerde pek çok Amerikan korku filminde sergilenir. Örneğin; The Exorcist, The Brood, The Stepfather, The Shining... Bu değişim korku türündeki geleneksel kahramanın da bir nevi yok olmasına sebep olmuştur. Artık canavarlar ve kurbanlar ana karakterlere dönüşmüşlerdir. Korku türünün her alanında kurbanın hayatta kalması artık bir otorite figürünün (devlet, asker) müdahalesine değil, kendi yeteneklerine bağlıdır. Bu, Batı kültüründe kadınların değişen rollerini yansıtır. (Cherry, 2009: s.171)

İrk ayrımına yönelik ötekileştirme çabaları, Afrika ya da Ortadoğu temelli virüslerin ya da salgın hastalıkların ortaya çıkışı ile temellendirilen korku filmlerinde kendisini göstermiştir. Daha çok büyü temelinde işlenen konularla oryantalist bir bakış açısı sergileyen bu filmler Doğu'dan gelecek potansiyel tehlikelere karşı da tepkisini koymuştur. Bu Amerikan paranoyası bir yana bir suçlu arama ya da dışarıdan geleni yurttaş olarak görmeme, onu dışlama içgüdüsünün dışa vurumu halinde kendisini bulmaktadır.

Kontrol kaybı çağdaş Amerikan korku sinemasında ayrıca kargaşa ve sosyal çöküş temsillerine de yol açmıştır. Geleneksel korku, sorunu, düzenle düzensizlik, normale anormallik, bilinçliyle bilinçsiz arasındaki karşıtlıklar olarak sunmuştur. Çağdaş korkudaysa bu karşıtlıkları ayırt etmek giderek zorlaşmıştır. Sonuç olarak çağdaş korku anlatıları sıklıkla açık veya geçici sonlara sahiptirler. Böylece 1970'lerde ve sonrasında apokaliptik anlatılar (Night Of The Living Dead), işlevsiz aile (The Shining), tüketicilik kaygısı (Dawn Of The Dead), seri katil takıntısı (Halloween), kimlik krizi ve bedenin dönüşümü (The Thing) örnekleri ile karşılaşırız. Öyleyse bu filmler savaş sonrası, postfordist, postmodern Amerika'daki kaygıların da birer belgesi konumundadırlar. (Cherry, 2009: s.172)

3.4.1. Toplumsal Yaşamla İlişkisi

Filmlerin toplumsal ve kültürel olgularla durumların bozulmamış yansımaları olarak görülmesi, korku filmlerinin bu çözümlemelerin dışında kalmasına neden olmuştur. Korku filmlerini çocukları öne sürerek sansür etmeyi samimi bulmayan Marcia Landy, bu filmlerin düzenin temsilcilerinde farklı olmaya, cinsel arzulara, siyasal yıkıma ilişkin korkular uyandırdıkları için sansür edildiklerini ileri sürmektedir. Landy için korku sineması cinsellik, sınıf, iktidar, ırk gibi kavramları incelemek açısından çok zengin bir kaynaktır. (Aktaran, Abisel, 1995: s.120)

Gösterinin parıltılı oyalayıcılığı altında, modern topluma dünya çapında hükmeden bayağılaşma hareketi, gelişmiş meta tüketiminin seçilecek rol ve nesnelere görünüşte çoğalttığı her noktada modern topluma egemen olur. Dinin ve sınıf iktidarı mirasının temel biçimi olarak kalan ailenin ve bunların güvencesi altındaki manevi baskının kalıntıları bu dünyadan alınan zevkin gereksiz yere yinelenmiş doğrulanmasıyla tek bir bütün halinde birleşebilirler. (Debord, 2014: s.59)

Korku filmlerinin öteki türlere oranla daha kesin kurallar tarafından çerçevelenmesinin bunlarda sıradanlığa neden olduğunu süren Carlos Clarens'e göre bu filmler kültürel meşruiyet zeminini, "içimizde daima var olan fantastiğe, gizemli karanlıklara, karanlığın boğucu terörüne yönelik bir özlem"de bulmaktadır. (Akt. Abisel, 1995: s.120) Clarens, bu gereksinimi karşılayan dinsel kapasitenin on dokuzuncu yüzyılda akılcılık ve teknoloji tarafından geriletildiğini; bilinçdışıyla sinemanın eş zamanlı keşfinin bu açıdan yeni bir imgelem kaynağı yarattığını söylemektedir. Böylece "lanetlenme, şeytan tarafından ele geçirilme, yaşlılık, ölüm, kısacası yaşamın karanlık yarısına ilişkin insani korkular" sinemaya malzeme olmuştur. Clarens için korku filmleri dehşeti bir araç olarak değil, amaç olarak kullanan filmlerdir ve bu nedenle de tür mitsel biçimlerinden sıyrılmaya başladığı atmışlı yıllardan itibaren inişe geçmiştir. (Abisel, 1995: s.120-121)

Korkunun verdiği zevkin kuramsal çözümlenmeleri, tepkilerdeki farklılıkları kabul etmelerine karşın, bu farklılıklar her zaman derinlemesine incelenmemiştir. Neyin korku sayılabileceği ve korku sinemasının yarattığı zevkler hiç kuşkusuz kuramsal birçok yolla açılabilir, fakat her açıklama belirli zamanlarda belirli kültürlerde belirli sosyal gruplar için nelerin önemli olduğunu da dikkate almak zorundadır. Bu nedenle korku filminin zamanın kaygılarını nasıl yansıttığını ve irdelediğini anlamak için korku sinemasını tarihi ve kültürel açıdan değerlendirmek önemlidir. (Cherry, 2009: s.165)

Örnek vermek gerekirse George Romero'nun ölümler üçlemesine baktığımızda; Yaşayan *Ölümlerin Gecesi* (Night Of The Living Dead) 1960'lardaki ırk ve vatandaşlık hakları hareketiyle ilgilenir, *Ölümlerin Şafağı* (Dawn Of The Dead) 1970'lerde ortaya çıkan tüketim toplumuna bir yanittir. *Ölümlerin Günü* (Day Of The Dead) ise 1980'lerde feminizmin uyanışı esnasında erkekliğin bunalımı hakkındadır. Burada elbette araştırma yapılırken kuramsal açıklamaların yanı sıra filmlerin sosyopolitik içeriğinin de göz önüne alınması gereklidir.

Korku evrensel kaygıların birleşimi gibi görülebilir. Wells korkunun ‘büyük anlatılarını’ şöyle listeler:

- Ahlaki ve manevi düzenin çöküşü
- Sosyal yabancılaşma
- İnsanlığın en derin zorunluluklarının açıkça dile getirilmesi
- Evrimsel kimliğin derin bunalımı
- İnsan varoluşunun içeriklerini uygun bir estetikte dışa vurma gereksinimi

Bu temalar farklı dönemler ve kültürleri aşarak izleyiciye erişilebilirler. Üstelik, *Yaşayan Ölü* filmlerinin gösterdiği gibi korku filmleri dönemin ruhu ya da kültürel durumun çok özgül öğeleriyle bağlantı kurarlar. (Aktaran Cherry, 2009: s.166-167)

Filmlerin ideolojik alt metinleri, tarihi ya da coğrafi konumu ne olursa olsun her zaman yapıldıkları yer ve dönemle bağlantılıdır. Güncel kaygıların korku türünde yer bulması onun popüler bir tür olmasına da neden olmaktadır.

Paul Wells’in belirttiği gibi ‘korku filmlerinin tarihi, aslında yirminci yüzyıldaki kaygının tarihidir.’ Örneğin; *Godzilla* ikinci dünya savaşı sonrası Japonya’daki atom bombası korkusunu, *The Brood* 1970’lerde yükselen boşanma oranları ve çekirdek ailenin parçalanış kaygılarını, *The Shining* aile içi şiddeti, *A Nightmare On Elm Street* bencil ailelerin ‘Ben Kuşağı’nı, *The Texas Chainsaw Massacre* 1970’lerde kırsal kesimde işsiz kalmış işçi sınıfını, *Candyman* Afro-Amerikalı erkeklerin, *Interview with the Vampire* eşcinsel erkek ailenin kültürel ötekiliğini, *28 Days Later* yirmi birinci yüzyıl İngiltere’indeki ‘deli dana’ ve ‘şap’ hastalığını betimler. (Aktaran Cherry, 2009: s.167-168)

Korku filmlerindeki muhafazakarlık kodlarına baktığımızda karşımıza bir takım belirleyici unsurlar çıkmaktadır. George Ochoa, “Deforme ve Yıkıcı Mahluklar: Korku Filmlerinin Amacı” adlı kitabında bu unsurlara tek tek yer vermiştir.

“Korku filmlerindeki ahlaki kurallar sabit değildir; zaman içinde toplumda meydana gelen değişimler çerçevesinde değişiklik gösterirler. Ancak belli kuralların özellikle uzun ömürlülüğünü koruduğu söylenebilir ve bu kuralları çiğneyenler

muhtemelen cezalandırılır.” diyen George Ochoa, “Deforme ve Yıkıcı Mahluklar: Korku Filmlerinin Amacı” adlı kitabında bu kuralları 6 başlık altında şu şekilde toplamıştır; Muhafazakar olmak, kutsal değerlere saygısızlık etmemek, evlilik dışı seks yapmamak, “kirlenmemek”, gençlerden sakınmak ve hayırsever olmak. (2011: 63) Ochoa, bu maddeleri şu şekilde açıklamıştır;

1- Muhafazakar Olmak: 6 kural içindeki en önemli kural olan muhafazakar olmak kuralı geçmişten günümüze korku türü üzerindeki etkisini korumuştur. Aşağıda ayrı başlıklar altında sıralanacak olan diğer kurallar, bir anlamda bu kuralın bir sonucudur. Bir korku filminde, muhafazakâr olmak denildiğinde, mutlaka politik muhafazakârlık akla gelmemelidir (her ne kadar bu da muhafazakârlığın bir yönü olsa da) : *Frankenstein*'da eski baron Frankenstein köyün yerleşmiş düzenini koruma taraftarı olduğundan filmin sonuna kadar yaşamıştır. Orijinal *Kurt Adam*'da Gwen Conliffe kendi sınıfından olmayan birini sevmiş (kendisi tezgahyardır, Larry Talbot ise bir lordun varisi) olduğundan dolayı öldürülmekten son anda kurtulmuştur. Öte yandan, korku filmlerinde muhafazakârlığın daha geniş bir anlamda, bu zamana kadar süregelen düzenin devamlılığını sağlama ve değişimin şüphe ile karşılanması gerektiği çabası göze çarpmaktadır. Bir korku filminde, değişim kötüdür. Bu da muhafazakârlığın tarihi süreçteki değişime mesafeli bakmasına paraleldir.

Muhafazakârlık kuralına örnek olarak, *Tepenin Gözleri*'nde petrol istasyonu sahibinin tatilci bir aileye yaptığı “Ana yolda kalın!” uyarısı gösterilebilir. Aile bu uyarıya karşı gelir ve ıssız bir yerde kendilerini yamyamlar tarafından kuşatılmış bulur. Ana yol, sembolik olarak, ana hat, en çok kullanılan, iyi ışıklandırılmış yerleri ve potansiyel olarak insanları daha anarşik, daha karanlık, daha az kullanılan yerlerde pusuda bekleyen tehlikelerden uzak tutarak, insanları güvende tutan yaşam şeklini simgeler. *Dracula*'da Renfield Borgo Geçidinden geçmesinden, *Sapık* (1960), *İki Bin Manyak!* (1964), *Kabus Gecesi* (2001), *Korku Kapanı* (2003), *Kurt Kapanı* (2005) ve daha nicelerine uzanan bir çok filmde ana yolda kalma kuralı gerçek anlamda bir çok kez çiğnenmiştir.

Bu tip bir yol, seyahat edenleri normal şehirden yaratıkların şehrine götürdüğü için, korku filmlerinde şehir/kasaba ayrımının önemli olduğu kabul edilir ve bazı örneklerde gerçekten önemlidir. Ancak daha da önemlisi kendinin/türünün her zaman olduğu yerde kalmasıdır. Bu kural ister *Dr. Jekyll ve Bay Hyde*'daki

“Kendi cinsiyetinde kal” temasından karşılıklı cinsiyet değiştirmeye kadar karmaşık olsun, ister, *Lemora: Bir Çocuğun Doğüstü Maceraları*’nda genç Lina’nın yaptığı gibi, evden kaçıp vampir Lemora’nın eline düşmek kadar basit olsun, normal birinin geleneği reddettiği ve asi bir davranışta bulunduğu her durumda mecazi olarak ihlal edilmiş sayılır.

Muhafazakârlık kuralının bir boyutu, geleneğin saygı görmesi gerektiği üzerinedir. Eğer köylüler, haç ve sarımsağın vampirleri uzak tutmak için kullanılması gerektiğini söylüyorsa, onları kullanmak gerekir. Eğer yerel kaynaklar, kurt adamların var olduğunu söylüyorsa, mutlaka vardır. Onlarla alay edip, modern yenilikleri kullanmayı denememek gerekir. Muhafazakârlığın bir diğer boyutu, yabancılara, özellikle kendi ülkenden olmayanlara güvenmemek: yabancı Van Helsing olabileceği gibi, tehlikeli Dracula da olabilir. Bir diğer açı ise dikkatli olmaktır. Önlem almamak, gelecek hakkında bilgi sahibi olmadan, “Hemen döneceğim.” demeyi tehlikeye atabilir. Önlem almamak *Sinek* filminin her iki uyarlamasında da sineğin telepotu girmesine sebep olmuştur. İhtiyatlı bir kişi, içkiyi abartmaz ve yasadışı uyuşturucu maddeler kullanmaz. (*Çılgılık*’ta işaret edildiği gibi) Alkol ve uyuşturucu kullanmışsa araba kullanmaz. Bu şekilde araba kullanan kişiler *Stuck* (2007) filmindeki Brandi gibi evsiz birine çarpabilirler.

Bazı korku filmleri liberal hatta radikal bir bakış açısına sahipmiş gibi görünebilir, Ancak bunun altında çoğunlukla derin bir muhafazakârlık yatar. *Ölülerin Günü* (1985) filminde etrafları zombilerle sarılı askerler, aslında, yasa, düzen ve kontrolden sorumlu muhafazakarlardır; zombiler üzerine araştırma yapan bilim insanları ise bilgi ve demokratik tartışma gibi geleneksel liberal değerlerle ilgilidir. Bu filmde, daha tehlikeli konumda olan muhafazakar kesimdir, ve yaratıklardan en ağır cezayı gören de onlardır. Ancak askerler sadece yüzeysel olarak muhafazakârdır. Bu filmin kıyamet sonrası olmasından dolayı, tüm güven veren gelenekler çoktan yıkılmış durumdadır; ana yol yoktur, seçimlerin hepsi birer seçenekten ibarettir, ve hepsi de radikaldir, çünkü daha önce bu durumda kalan bir toplum olmamıştır.

Ölüler Günü’ndeki tüm karakterlerin içinde, kahraman Sarah, korku filmi mantığında muhafazakar olmaya verilecek en güzel örnektir, çünkü onun temel olarak ilgilendiren, etrafındaki, daha trend askeri ya da bilimsel tartışmalar değil,

geleneksel insani değerler (erkek arkadaşının hayatı, grubun hayatta kalması,) olmuştur.

2- Kutsal Değerlere Saygısızlık Etmemek: Her ne kadar kutsal değerlere saygısızlığın içeriği değişmiş olsa da, geçmişten bugüne kutsala hüremetsizliğe karşı olunmuştur. Bunun nedeni de onun doğrudan muhafazakârlıkla bağlantılı olmasıdır. Tanrı/Tanrılar her zaman etrafta olmuştur ve onlara saygı duyulması gerekir.

Korku filmlerindeki bilim insanları, Tanrı'nın alanına çok fazla müdahale ederek bu suçu işlemişlerdir. *Frankenstein* filminde Frankenstein ve *Görünmez Adam* filmindeki ana karakter bunu yaptıklarını kabul ederler. Günümüzde, yaşadığımız seküler toplumda, açıkça Tanrı'nın alanına girdiğini kabul etme daha az rastlanan bir durum olmakla birlikte, *Tecrit* (2005) filminde de görüldüğü gibi, bu alana yapılan müdahale DDB* saldırısıyla sonuçlanmıştır. Durumun diğer bir örneğine ise Şeytana tapma filmlerinde rastlanır. *Kara Kedi* (1934) de de görüldüğü gibi şeytana tapma her zaman sorunun nedeni olmuştur, ancak bu tip filmler 1960 ve 70'lere kadar çok nadirdir. Daha sonra toplumun sekülerleşmesi ile beraber, açıkça Tanrı ile konuşmak daha da zorlaşmış, korku filmleri giderek Şeytana tapmayı kişilerin kendi sonlarını getirmesine bir araç olarak kullanmıştır. *Rosemary'nin Bebeği* (1968), *Drakula* (1972), *Kehanet* (1976) filmleriyle bu gelenek 21. Yüzyılda *Jennifer'in Bedeni* (2009), ve *Şeytanın Evi* (2009)'ne kadar sürmüştür.

Hıristiyanlıkta olduğu gibi, diğer dinlerde de kutsala karşı gelme cezalandırılmıştır. *Mumya* (1932) filminde piramitlere izinsiz girenler Mısır Tanrılarının gazabına uğramıştır. Öte yandan nadir olarak *İşaretler* (2002) filminde olduğu gibi, yaratıklarla savaşarak kefareti ödeyen ve inancını kazanan karakterde olduğu gibi, ateistler de, filmin sonunda dine dönüş yapan kahraman geleneğinin bir parçası olarak filmlere konu olmuştur.

3- Evlilik Dışı Seks Yapmamak: Sekse ancak geleneksel evlilik kurumunun sınırları içinde izin verilmiştir. Önceleri evlenmeden cinsellik fikri kolay kolay ima bile edilemediği için bu konu nadiren gündeme gelmiştir. 1960'larda, sansür kuralları daha esnek hale gelince, *Sapık* filminde Marion Crane evlilik dışı ilişki yaşamış ancak sonu felaket olmuştur. 1970'lerde cinsel devrimle beraber, ekranda cinsel tasvire daha açık bir şekilde izin verilmiş ve korku filmi karakterler –özellikle gençler- evlilik öncesi oldukça fazla sayıda seks yapmışlardır. Ancak Marion Crane

örneğinde görüldüğü gibi bu hiç iyi bir fikir olarak karşılanmamış ve *Cadılar Bayramı* ile başlayan Slasher filmlerinde kurbanlar genelde en çok seks yapanlardan seçilmiştir. Kurtulanlar ise istisnalar olmakla beraber daha çok bakireler olmuştur. Cinsellikten önce çıplaklık bile kurbanların saldırıya uğramasına sebep olmuştur.

Tüm bunların yanında, korku filmleri kurallara uysalar bile kimsenin güvenliğini sağlama garantisini vermemektedir. *Rosemary'nin Bebeği*'nde görüleceği üzere sadece eşiyile beraber olan çiftlerin bile korku filmlerinde başları belaya girebilmektedir. (Rosemary Şeytan'ın bebeğini doğurur.)

4- Kirlenmemek: Yine bu maddenin de temelini muhafazakar görüşler oluşturmaktadır. Temiz kal, yabancı olaylara karışma, kirli ve hasta görünenlerden uzak dur. Noel Carroll'un da belirttiği gibi korkunç yaratıklar pislikle özdeşleştirilir. Bir canavardan iğrenmemize onun sadece korkunç olmasından ziyade saf olmaması sebep olur. Bununla birlikte korku filmleri ortaya çıktıkları günden beri kurbanlar bu kuralı çiğnemekte ısrar etmekte ancak sonucu değiştirmeyi başaramamaktadır. Örneğin; eğer bir vampir, zombi ya da kurt adam üzerinize atlar ve sizi ısırırsa ne kadar temiz kalmaya çalışırsanız çalışın onlardan biri olursunuz.

Isırılmanın dışında, diğer yollar ise, kan, uykuda kurbanın bedeninin ele geçirilmesi, cinsel temas, elektronik temas vb. dir. Örneğin; *Halka* (1998) filminde olduğu gibi, eğer kopyalayıp, bir başkasına ilk kez izlettirmezseniz (bu yolla onu kirletmek), bir video kasedi sizi kirletip ölümü davet edebilir.

5- Gençlere Dikkat Etmek (Sakinmak): Korku filmlerinde gençlerden bezme kuralının başlangıcı etrafta çok fazla genç olması ile başlamıştır. Bebek patlaması diye tabir edilen 1946-64 döneminde doğum oranlarında kayda değer bir artış gözlemlenmiştir. Açıkça, bu kadar taşkın bir çocukluktan duyulan endişe ile birlikte, bilinçli olarak muhafazakar noktada yer almayan, karşıt kültüre ait genç yetişkinler olmaları, korku türünü geçerliliğini hala koruyan muhafazakar bir kurala itti: Gençler asidir ve bu nedenle de tehlikelidir.

Filmlerde, bu kesim çok tehlikeli olarak gösterilir. Kötü çocuk alt türünde, yaratığın masum görünüşü onun kötü niyetini maskeleyişinin ilk örneğine 1956 yapımı *Kötü Tohum*'la başlanmış ve bunun yanında, *Lanetliler Kasabası* (1960) *Rosemary'nin Bebeği*, *Öteki* (1972), *Şeytan*, *Kehanet*, ve yakın zamanda *Evdeki*

Düşman (2009) ile devam etmiştir. Üstelik bu çocuklar yetişkinliğe geçtiklerinde tehlike sona ermez.

Slasher filmlerinde, gençler evlilik dışı cinsellik, içki alemleri, yasa dışı ilaçlarla sadece kendilerine zarar verirler. Ancak korku filmlerinde daha geniş bir şekilde, insanlar yetişkinlere de zarar vermektedir. *Dehşetin Gözleri* (2002) filminde, öğrencilerin kapalı bir ormanlık alana ziyareti ölümcül bir virüsün oradaki topluluğa yayılmasına sebep olur.

6- Hayırsever Olmak: Bu kuralın muhafazakâr olma sebebi, insanların komşularını sevdiğini göstermesi gerektiğine dair tüm geleneksel yolların bu kural içinde yer almasıdır. Kibar olmak, insanların mülküne saygı göstermek, yardıma ihtiyaçları olduğunda yanlarında olmak, yasalara uymak. Bu düşünce hayır sadece ihtiyacı olana para vermek açısından değerlendirmez. Daha geniş bir anlamda Hıristiyanlıktaki bencil olmayan sevgidir anlatılmak istenen. Kural muhafazakar olduğu için, sosyalizme ya da hükümetin refahına bağlılık gerektirmez. Yalnızca komşu olarak iyi kalpli olmak yeterlidir.

Korku filmlerinde kahramanlar bu kuralı çiğnerler. Hayırseverlik kuralına en ufak bir itaatsizlik onları yaratıklar tarafından saldırıya uğrayıp lanetlenmesine sebep olabilir. *Geçen Yaz Ne Yaptığını Biliyorum* (1997) filminde bir grup genç arabayla dolaşırken bir adama çarparlar. Adama yardım edip hastaneye götürmek yerine adamı öldü sanarak denize atmaları neticesinde başlarına kötü şeyler

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Muhafazakârlık Çerçevesinde Amerikan Korku Sinemasından Örnek Filmler

4.1. Araştırmanın Konusu

Çalışmada Amerika Birleşik Devletleri'nde 1960'larda başlayan toplumsal ve siyasi değişimlerin Amerikan korku sinemasına nasıl yansıdığı, 1990 yılına kadar muhafazakâr düşüncenin bu filmlerde nasıl etkin bir rol oynadığına yer verilmiştir.

4.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı öncelikle baskın bir tutum olan muhafazakârlık kavramına yer vererek, bu tutucu ve baskıcı durumun Amerikan korku sinemasına nasıl yansıdığı, korku türünün bu ideoloji çerçevesinde nasıl şekillendiğini ortaya koymaktır. Soğuk Savaş döneminden Vietnam Savaşına, zenci halk ayaklanmasına kadar pek çok toplumsal olayın korku türü üzerindeki yansımaların araştırmaya değer bir konu olmuştur. Bu konuda yapılan çalışmaların yetersizliği araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

4.3. Araştırmanın Problemi

Amerikan korku sinemasındaki muhafazakârlık merkeze alınarak şu sorulara cevap aranmaktadır;

- 1) Muhafazakârlık Amerikan korku sinemasında nasıl gösterilmektedir?
- 2) Muhafazakâr tutum Amerikan korku filmlerinde olumlu mu olumsuz mu tasvir edilmektedir?
- 3) Filmlerde muhafazakârlığın odak noktasına aldığı din olgusu nasıl gösterilmektedir?
- 4) Filmlerde iyilik ve kötülük kavramları muhafazakâr görüşe göre nasıl tasvir edilmektedir?
- 5) Amerikan korku filmlerdeki bu baskıcı tutum Amerikan korku sinemasında nasıl bir değişim göstermiştir?

sorularına yanıt aranmaya çalışılacaktır.

4.4. Araştırmanın Yöntemi

Çalışma niteliksel içerik çözümlemesi ve literatür tarama neticesinde elde edilen veriler ile filmler üzerinden betimsel ve durum saptayıcı analiz doğrultusunda incelenecektir.

4.5. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini ideolojinin baskın olarak kendisini gösterdiği dönemlerde çekilmiş, amaçsal örneklem tekniği ile seçilmiş *Elm Sokağı'nda Kabus*, *Sapık*, *Günah Tohumu*, *Kötü Ruh* ve *Şeytan* filmleri oluşturmaktadır. Bu filmlerin seçilme amacı türün dönem içerisine çekilmiş önemli örneklerinin olmasının yanı sıra aile, adalet, din, özel mülkiyet kavramları gibi muhafazakârlık bakış açısının önem verdiği detayların fazlaca öne çıkarılmasından kaynaklanmaktadır.

4.6. Araştırmanın Bulguları ve Değerlendirme

Araştırmadaki bulgular genel olarak Amerika'nın dönem içerisinde bulunduğu sosyal, ekonomik, politik ve inanç üzerindeki istikrarsızlığın filmlere yansıdığını göstermektedir. 1984 yapımı *Elm Sokağı'nda Kabus* filminde aileler tarafından katledilen bir katilin düşlerde yeniden hayat bularak ebeveynlerinin günahlarını çocuklarına çektirdiği gözlemlenmiştir. Bu söz konusu durum Amerika'nın adalet sistemindeki bir takım sıkıntıları ortaya koymaktadır. Bu inançla da bağdaşabilecek bir durumdur. Nedeni ise temellendirilen Amerikan adaletinin Tanrı adaletine dayanmasıdır. "Tanrı Amerika'yı Korusun" söylemi adalet sisteminin de manevi dinamiklerden beslendiğini göstermektedir. Filmlerdeki bu eleştirel durum, bu sarsılmaz inancın tehlikede olduğunu ve bunun sonucunun felaketle sonuçlanabileceğinin altını çizmektedir. Aynı şekilde filmde aile temelleri yerinden sarsılmış bir gencin içine düştüğü kaosa da ayna tutulmaktadır. Burada çocuk yalnızca ölmüş bir katilin kurbanı değil, sorumsuz ve ilgisiz ana babanın da kurbanı konumundadır. Özellikle Amerikan korku filmlerindeki parçalanmış aile ve bu parçalanma ile çocukların hayatlarının alt üst olması durumu, sosyolojik açıdan da incelenmesi gereken önemli bir konudur. Burada çocukları katiller, canavarlar,

vampirlerden ziyade aileler tehlikeye atmaktadır. Bu da muhafazakar aile kavramının dönem içerisindeki etkin rolünü göstermektedir. Tıpkı dönemin diğer korku filmlerinde olduğu gibi kurtuluş bir haçta, kutsal suda ya da bir rahipten gelmektedir.

Alfred Hitchcock yönetmenliğinde çekilen 1960 yapımı *Sapık* filminde ise dönemin kendine yabancılaşma ve toplumsal paranoyaklığın içselleştirildiği ele alınmaktadır. Issız bir motelde çalışan, ölmüş annesine tutkuyla bağlı bir adamın işlediği cinayetler tabii ki yabancı korkusu ile özdeşleştirilebilir. Anne figürü burada içsel olan kaynaktır. Anne figürünün öldüğünde dahi hayatta etkin rol oynaması, gelen yabancı kadınlara karşı cinsel bir yakınlık kuramama, geçmişe bağlılık ve şizofreni dönemin Amerika'sının da bir parçasıdır. Soğuk Savaş dönemindeki uzaylı paranoyası toplumsal bir paranoya olmaktan çıkıp daha bireyselle indirgenmiştir. Kişiler arası bir güvensizliği de resmeden bu durum dönemin muhafazakar bakış açısını anne kavramı ve değerler arasında sıkışıp kalmış bir adam üzerinden verilmektedir. Bu paranoya ise artık içinde bastırıldığı anne sesiyle yüzleşerek, ikincil baskın karakterini ortaya koyarak ve neticesinde akıl hastanesinde sonuçlanan bir süreçte sona ermiştir. Filmde ahlaksal normlar kadın cinselliği üzerinden verilse de sapkınlığın altında yatan asıl nedenin baskıcı bir tutumun sonucu olduğu ortaya serilmektedir. Bu durum her ne kadar anti-muhafazakâr bir tablo çiziyor gibi gözükse de dönemin ahlaki değerlerini de bir yandan irdelemektedir.

Şeytan filminde ise dini göstergeler oldukça fazladır. 1970'lerde Amerika'da başlayan inanç sarsılması ve diğer inanışlara yöneliş, filmde antik bir kazı neticesinde ortaya çıkan Şeytan ile bağdaştırılmaktadır. Şeytan'ın esir aldığı masum kız, yine boşanmış bir anne babanın çocuğudur. Kurtarıcı rahibin ise kendi içerisinde inanç sorgulaması yine o dönemde Amerika'daki farklı inanışlara yönelimi ve Tanrı sorgusunu akıllara getirmektedir. Günah Tohumu'nda ise baskıcı tutumun çocukları getirdiği noktaya değinilmiştir. Öyle ki dindar bir anne tarafından yetiştirilen genç bir kızın yaşadığı güçlükler, "genç bireyleri bu kadar sıkmayın, ne kadar sıkarsanız o kadar yabancılaşır" mesajlarıyla dikkat çekmektedir. Telekinetik güçleri de Tanrı tarafından verilmiş olan kızın intikamı, hayatı pervasız bir şekilde yaşayan, alkol ve uyuşturucuyu yaşam biçimi haline getirmiş gençler üzerine olmaktadır. Bu da aşırı

baskıcı tutumun da çok rahat bırakmanın da zararları alenen görülmektedir. Bir çifte mesajdan bahsetmek mümkündür.

Konformist yaşama tepki niteliğinde *Kötü Ruh* ise Amerikan rüyasının alt üst olduğu bir yapıdır. Öyle ki aile kavramının Amerika için oldukça önemli olduğu ve hiçbir şeye karışmadan etkisiz, konfor ferah bir şekilde yaşayan Amerikan halkına uyarı niteliği taşır. Amerika'nın içerisinde bulunduğu sıkıntılı günler, ekonomik dalgalanmalar Amerikan halkının birlik ve beraberliği ile aşılmalıdır. Amerikan ruhunu yücelten yegâne dinamiğin bu olduğu gösterilmektedir. Filmde yine masum bir küçük kızın ruhlar alemine kaçırılması ve ruhların küçük kızın rehberliğinde ışığa varmak istemeleri Amerikan halkının değer verdiği toplumsal normları hatırlatmaktadır. Bu da hem manevi açıdan hem de muhafazakâr görüş çerçevesinde oldukça önemli bir konumda yer almaktadır. Filmlerdeki ortak noktaların aile ve din üzerinde birleşmesi filmlerin tutucu bakış açısını sergilemektedir. Bununla beraber dönemin mevcut sıkıntılı durumlarından ancak bu değerlerin hatırlanması ve yüceltilmesi ile kurtulabileceğinin altını çizmektedir.

4.6 Sapık

4.6.2. Filmin Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı: 1960

Ülke: ABD

Süre: 109 Dak.

Yönetmen: Alfred Hitchcock

Oyuncular: Anthony Perkins, Janet Leigh, Martin Balsam, Vera Miles, Lurene Tuttle

Senaryo: Joseph Stefano

Yapımcı:

Arizona’da bir emlak ofisinde çalışan Marion Crane, sevgisili Sam ile evlenmek istemektedir. Ancak çiftin maddi durumu iyi olmadığı için bunu gerçekleştirememektedirler. Bir gün patronu Marion’a yatırması için 40 bin dolar verir. Marion bu paranın cazibesine kapılır ve parayı çalar. Bu para ile sevgilisi Sam ile rahatlıkla evlenebileceğini düşünür. Marion, Sam ile buluşmak için arabasıyla çaldığı paralarla birlikte yola koyulur. Yolda bir Motel görür. Konaklamak üzere durduğu bu otel Bates Motel’dir. Moteli işleten Norman Bates adındaki genç, dışarıdan normal gözükmemektedir. Ancak aslında annesine karşı saplantılı psikolojik rahatsızlığı olan biridir. Sevgilisi ile buluşmak için yollara düşen Marion, ne denli büyük bir tehlike içerisinde olduğunu farkında değildir.

4.6.3. 1960'ların Güvensizlik Travması: Norman Bates

1960'lar Amerika'nın Soğuk Savaş etkisi ile güven sorunu yaşadığı dönemlerdir. Güven problemi ve paranoyak kaygılar dönemin bilim kurgu/korku kırması filmlerinde fantezi aynası ile yansıtılırken 1960 senesi ve sonrasında psikolojik rahatsızlığı olan seri katiller şeklinde beyazperdede yer bulmuştur. Bu sefer güven sorunu dışarıdan gelebilecek yabancı tehlikelerden çok Amerikan halkının kendi içerisine doğru kaymıştır. Sovyet tehlikesinin uzaylı istilacılarca resmedildiği yapımlardan sıyrılıp tehlikenin içimizde olduğuna vurgu yapan yapımlara yönelme olmuştur. Bu paranoya yeni bir alt benlik oluşmasına da ön ayak olmuştur. Milli ya da yerel değerler ile “öteki”nin çatışması psikolojik baskılar neticesinde paranoyak olmuş karakterler ile kendisine ayna tutmuştur. Tabii ki bu paranoyaklık savaş tehdidin, ekonomik çalkantıların, manevi değerlerin sarsılması neticesinde ortaya çıkan bir paranoyaklıktır.

Sapık, klasik Amerikan değerlerini içerisinde taşıdığı paranoyaklıkla yoğurur. Anne modelinin kutsallığı kâbusa dönüşür. Filmdeki anayol yerine yan yolu tercih edenin hazin sonu yine çizgiden sapılmaması gerektiğine dair bir uyarıdır. Dönemin Amerikan muhafazakâr söylemine oldukça yakındır. Patronundan paralı çalan Marion zaten suçlu durumdadır. Yaptığı yanlışın bedelini ödemelidir. Bu bedeli ise ödetecek olan yine Amerika'nın sağ yüzüdür. Sevgilisi ile çalıntı paralarla evlenme düşüncesi zaten başlı başına yanlış bir örgüdür. 60'ların ilk döneminde Amerika'da resmedilen çalkantılı ortamın güvensizliğe tahammülü yoktur. Çünkü zaten Amerika dışarıdan gelebilecek tehditlerle yeterince meşguldür.

Norman Bates, babasız büyümüş ve annesinin baskılarıyla gençlik dönemini geçirmiştir. “Anne”, dahası aile kavramına işaret eden bu süreçte babasız büyümüş çocuğun aldığı derin hasarlar filmde belirgin bir şekilde yansıtılmaktadır. Baba figürü yoktur. Her şeyini annesi üzerine kuran Norman Bates'in belki de bir ilişki yaşayamaması, dahası bir baba konumuna geçebilecek

potansiyelin yansıtılmaması, bu duyguyu hiçbir şekilde hissedememiş, bir kız çocuk gibi ve içe kapanık yetiştirildiği ile bağdaşabilir.

Marion'a karşı yakınlık hissedenden Norman'ın aklında her ne kadar kötülük olmasa da ölmüş annesi ile bütünleşen zihni, onun kuralları ve ahlaki değerleri ile yaşamaya devam etmesini istemektedir. Anne imgesinin iyiden kötüye evrilmesi tam da burada başlar. Oskay bu durumu şu şekilde açıklamaktadır;

Çocuk zihnindeki ana imgesi iyi ana ve kötü ana biçiminde ikili bir yapı taşımaktadır. İyi ananın genel anlamda iyilikle, kötü ananın genel anlamda kötülükle mythic (söyencesel) ilişkisi hem toplumsal varoluşun hem etkin ve hem edilgin bir ögesi olarak gelişen aklın toplumsal (dış) gerçeklikle etkileşim süreci içindeki gelişimine koşut olarak oluşur, gelişir, zenginleşir. (Oskay, 2014: s.123)

Kaybettiği annesinin yerine kendisini koyan Norman çift karakterli olarak hayatını sürdürmektedir. Bir yanda kendi benliği diğer yanda annesinin kişiliği ile çatışma halindedir. Ahlaki normları temsil eden annesi ile yetişkin bir erkek olarak kendi istek ve arzularıyla savaştan Norman'ın cinsel arzularını bastırması, annesinden başka hiçbir kadının onu sevmeyeceği düşüncesi sapkın bir bağlılığı da temsil etmektedir. Bu sapkın bağlılık annesi hariç diğer tüm insanların onu aldatacağı, kandıracağı ya da inciteceği düşüncesine neden olmaktadır. Marion'u annesi kılığında öldüren Norman bunu kendi benliği ile yapmamıştır. Çünkü erkek kimliği kadının çıplaklığını tahrik edici bulduğu gibi sevme sevilme dürtüsünü de harekete geçirmektedir.

Wood, cinselliğin bastırılması ile ilgili ahlaki normlar hakkında şunları söylemiştir; "Cinsel bastırma eğer doğadan değilse kültürden kaynaklanmaktadır. İnsanların sadece heteroseksüel/eşcinsel, erkek/kadın kategorilere ayrılmasına değil, aynı zamanda çoğu insanın bilinçli yaşamından onların toplumsal oluşumları için uygunsuz görülen izlerin silinmesini açıklamamanın bir yolu olmalıdır. Erkek egemenliği belirsizliğe tahammül edemez. Ana toplumsal birim olan ailenin devamı için "gerçek erkeklere" ve "gerçek kadınlara" gereksinim duyar." (Wood, 2004: s.364) demektedir. Bu da toplumsal ahlaki normların çerçevesinde bir ana akım düşüncenin baskın olduğunu göstermektedir.



Sapık, 1960

Bu cinsel saplantının ve ahlaki çatışmanın nedenini çocukluk yıllarında aramak mümkündür. Her ne kadar Norman'ın gençliğine dair net bir şey göremesek de onun babasız, baskı altında yetiştiği açıktır. Hep annesi ile yaşadığı ve dış dünya ile hiç bağlantı kurmadığı için annesi öldüğünde dahi onu yanından ayırmamıştır. Öyle ki yalnızlık duygusunu annesinin elbiselerini giyerek, onunla kafasında konuştuğunu düşünerek bastırmıştır. Soğuk Savaş paranoyası içinde bulunulan durumu düşmanı dışarıda değil kendi içimizde aramalıyız düşüncesine kadar getirmiştir. Daha önce pek çok filmde gördüğümüz Sovyetler Birliği paranoyası düşmanı dışarıdan gelen bir yabancı olarak değil, bizzat Amerikan halkından biri olarak resmetmiştir. Norman, her ne kadar kendi yalnız dünyasına başka birilerini almak istese de onun kurallar çerçevesinde yaşayan ve dışarıdan gelebilecek her insana potansiyel tehlikeymiş gibi bakan anne yönü onu ürkek bir asosyale çevirmiştir. Diğer filmlerde olduğu gibi muhafazakâr bakış açısının iki yönlü görüldüğü film, aile kavramının bozukluğu ile çocuğun problemlili bir birey olduğuna vurgu yaparken aile kavramı ne kadar sağlıklıysa, etik ve ahlaki değerler ne kadar sabit ve sağlam ise toplum o kadar refah içerisinde olacaktır temasına yoğunlaşmaktadır. Aksi halde etik ve ahlaki değerlerin hastalıklı bir boyutta nüfuz etmesi kaçınılmazdır.

Yönetmen Hitchcock yarım yüzyıla yayılan sinema yaşamı boyunca genellikle bir ahlakçı, bir Katolik, bir ölçüde de Püriten kalmıştır. Dünyada iyi ve kötü vardır. Bu iyi ve kötü sürekli savaşıma halindedirler. Ama sonuçta zafer hep iyinin olacak suçlu cezasını bulacaktır. Cinsellik, Hitchcock'ta vardır. Ona göre dünyayı yöneten önemli güçlerden birisidir. (Dorsay, 1997: s.125)

4.6.4. Şeytan

4.6.5. Filmin Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı: 1973

Ülke: ABD

Süre: 122 Dak.

Yönetmen: William Friedkin

Oyuncular: Arthur Storch, Barton Heyman, Ellen Burstyn, Gina Petrushka, Jack MacGowran, Jason Miller, Kitty Winn, Lee J. Cobb, Linda Blair, Max von Sydow, Peter Masterson, Reverend Thomas Bermingham, Reverend William O'Malley, Robert Symonds, Rudolf Schundler

Senaryo: William Peter Blatty

Kocasından ayrılmış olan Chris, 12 yaşındaki kızı Regan ile mutlu bir şekilde yaşamaktadır. Regan, doğum günü partisinde dengesiz davranışlar sergileyince Chris kızı için endişelenir. Regan'ın bir hastalığa yakalanmış olabileceğini düşünen Chris kızını bir doktora gösterir. Muayeneler neticesinde doktor Regan'da herhangi bir sorun saptayamaz. Ancak Regan'ın dengesiz davranışları günden güne artış göstermektedir. Regan'ın doğaüstü güçler tarafından ele geçirildiğini düşünen doktorlar Chris'e şeytan çıkarma ayini uygulanması için bir rahip tavsiye ederler. Bu rahip Regan'ı kurtarabilmek için son umuttur.

4.6.6. Ailenin Kutsallığından Masumiyetin Yıkılışına

Amerikan muhafazakar görüşün en belirgin özelliği aile yaptığı vurgudur. Şüphesiz din ve aile gibi vurguları yıllarca korku türünde sonuna kadar kullanan Amerikan sineması dönem içerisinde meydana gelen toplumsal olaylar ile bu oranın dozunu da yeri geldiğinde artırmıştır. Parçalanmış ailelerin savrulmuş hayatlarında darbeyi en derinden hisseden çocuklar olmuştur. 70’li yıllarda kürtajin yasaklanması, Vietnam yaralarının yeni olması nedeniyle milli duyguların ön plana çıkarılmak istenmesi korku sinemasında da kendisine yer bulmuştur. Bu dönemde sarsılan inançla birlikte Amerika’da farklı inanışlara yönelmeler başlamış, Doğu inanışları rağbet görmeye başlamıştır. Amerika’nın süper güç statüsü bu sefer dışarıdan olduğu kadar içeriden de darbe almaya başlamıştır. 1973 yılında gösterime giren *Şeytan*, odağına ayrılmış eşlerin masum kız çocuğunu oturtmuştur. Tıpkı *Sapık*’taki Norman Bates gibi annesi ile büyüyen Reagan’ın farkı ise herhangi bir baskıya maruz kalmamasıdır. Ayrıca Reagan’ın annesi hayattadır. Onun problemi psikolojik bir travmadan ziyade doğüstü güçlerle ilgilidir.

Filme özellikle *Şeytan*’ın Doğu mistizmi ile bağdaştırılması o dönemde Amerika’da değişen inancın ve farklı inançlara ilginin eleştirisi niteliğindedir. Klasik muhafazakarlık değerlerinden, dahası sisteme göre doğru” olandan sapmanın cezası yine ilgi duyulan Doğu’nun mistik gücünden gelmektedir. Reagan’ın dengesiz hareketleri, günden güne masum kızın şeytana dönüşmesi aslında Amerika’nın yozlaşmış aile değerlerine, bireysel yaşama olan düşkünlüğe bir gönderme niteliği taşır. Her geçen gün değişen değerler, aileden ziyade “ben”ci yaklaşım muhafazakar görüşten ayrılan kişiyi adım adım hazin sona hazırlamaktadır.

Şeytan’ın hükmüne girme (possession) belirtileri Reagan’da iyice baş gösterdiğinde anne Chris çocuğunu hem psikiyatrist hem de rahip olan Damien’e götürür. Damian Carras, kariyer tutkusu nedeniyle rahipliği bırakmış psikiyatristliğe yönelmiştir. Annesi onun hep rahip olmasını istediğinden

annesinin ölümüyle birlikte bunun pişmanlığını ile yaşamıştır. Bu süre zarfında inancını da yitirmeye başlayan Damien büyük bir kederle yaşamaktadır. Karşısına Reagan getirildiğinde ise bunu ilk başta doğüstü bir olaya yormamış normal bir hastalık olarak yorumlamıştır. Ancak kısa süre sonra şeytanın küçük kızı büyük acılarla kıvrandırdığını görünce kendi yöntemleri ile şeytan çıkarma ayinini (exorcism) dener. Bundan da bir sonuç elde edemeyen Damien kazıbilimci ve rahip olan Peder Lankester Marrin'den yardım talep eder.

Marrin yardım çağrısına yanıt verir ve insanoğlunun en eski düşmanına karşı savaş başlar. Marrin Irak'ta kazı çalışmaları yapmıştır. Eski antik dinlere karşı araştırmacı bir yönü vardır. Buradan hareketle yine Doğu'ya bir referans yapılmaktadır. Carras'ın sarsılmış inancı da bir nevi Marrin'in bu küçük kızı kurtarmasıyla birlikte yön bulacaktır. Filmin son sekansında Marrin şeytanı küçük kızın bendinden kovar. Şeytan Carras'ın bedenine geçer ancak Carras pencereden atlayarak teslim olmamayı seçer.

Film alışılmışın dışında bir anlatı sunar. Dinsel görünümlü bir *Grand Guignol* (korkuya dayanan dehşet filmi türü) olduğu kadar diğer öğeleriyle de tam bir pop morality içeriği vardır. Film kendi türünün kalıplarından taşar ve seyirciyi de kendi içerisinde barındırdığı karakterleri de aşağılar. (Oskay: 20014, s.134)

Film, karakterleri aşağıladığı gibi din üzerine de sert söylemlerle gider. Reagan'ın vajinasına haç sokması, akabinde annesinin yüzünü yine kanlı vajinasına dayaması gibi sadomazoşistik sınırları zorlayan sahneler içerir. Filmdeki masum kız film boyunca baştan çıkarma, küfür ve Hıristiyanlığa hakaret gibi eylemlerde sıkça bulunur. Film masum bir kızın bu tür bir dönüşüm ile insanın ne tür bir değişken ve iki yüzlü olduğuna da dikkat çeker.

Daha önce Edmund Burke'ten günümüze kadar muhafazakârlığın değişmeyen temel kriterlerine değinirken dinin önemi ve geçmişle kurulan sıkı bağların bu kriterlerin değişmezleri olduğunu söylemiştik. 1970'li yıllarda yükselen Yeni Sağ hareketinin gelenekçi tarafını besleyen bu kriterler özellikle o dönemde Hıristiyan inancından sapma ve çekirdek ailenin yok olmasına karşı sert söylemlerde bulunmuştur.

Ailenin korunmasına yönelik politikaların yürütüldüğü o günlerde korku sinemasının örneklerinde hep boşanmış karı kocanın çocuklarının travmatik sürecine değinilir. Tıpkı *Sapık*'ta (1960) olduğu gibi, *Şeytan* filminde de dönemin sert koşullarının manevi darbelerin altı çizilmektedir. Muhafazakâr doktrinin huzuru ve masumiyeti işaret ettiği etik değerler kaybolmaya başladığında verilen mesajlar daha da ağırlaşmaya başlamıştır.



Şeytan, 1973

Kennedy suikastının ardından gelen Watergate skandalı, Vietnam savaşının bitmesi ile gelinen süreçte filmlerdeki bu din vurgusu daha da artırılmış, özellikle aileler bu süreçte günah keçisi haline getirilmişlerdir.

Şeytan, Hıristiyan dini ile olan çatışmaları ise Carras üzerinden yapar. Film Carras'ın inanç sorgulaması, ikilemi üzerinden dönemin durumuna eleştirel bir bakış geliştirir. Tıpkı diğer dinlerde olduğu gibi Hıristiyanlığa da ters düşen iman kavramının yok sayılması Carras'ın annesini kaybetmesiyle başlar. Burada Carras'ın insani duyguları ile manevi duyguları arasında, hatta bir kurum olan kilise arasında kalmış düşünceleri yansıtılır.

Muhafazakâr düşüncenin aksine bu sorgulama, Carras'ın dünyevi duygularına hapsolmasıyla 'ben'ci bir durum sergiler. 'Ben'ci tutum, muhafazakâr düşüncenin temelini oluşturan 'biz'ci tutuma terstir. Bu da zaten insanların bireyselliğe daha fazla yönelmesi, içe kapanık bir hayat ile yabancılaşmasına getirilen dönemin eleştirel bir tutumudur.

4.6.7. Günah Tohumu

4.6.8. Filmin Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı: 1976

Ülke: ABD

Süre: 98 Dak.

Yönetmen: Brian De Palma

Oyuncular: Amy Irving, Betty Buckley, Doug Cox, Harry Gold, John Travolta, Michael Talbott, Nancy Allen, Noelle North, P.J. Soles, Piper Laurie, Priscilla Pointer, Sissy Spacek, Stefan Gierasch, Sydney Lassick, William Katt

Senaryo: Lawrence D. Cohen, Stephen King

Konu

Lise öğrencisi Carrie White, arkadaşları tarafından dışlanmış, yalnız ve tuhaf birisidir. Topluma uyum sorunu çeken Carrie, evde aşırı dindar annesinin baskılarına maruz kalmaktadır. Carrie tüm bu sıkışık kalmışlığın içerisinde bir takım telekinetik güçleri olduğunu fark eder. Arkadaşlarının onu oyuna getirerek okul balosuna davet etmeleri ve ardından herkesin ortasında küçük düşürüp alay etmeleri üzerine Carrie, bu gücünü kullanarak etrafa dehşet saçacaktır.

4.6.9. Ahlaki Çöküşün Kırılma Noktası

Toplumların geçmişten gelen belirli kurallar çerçevesinde yaşaması, bu düzeni tehdit edebilecek herhangi bir unsurun ortaya çıkışıyla tedirginliğe uğrar. İstikrarın bozulması, sosyal ve ekonomik alanda çalkantıların meydana gelmesi toplumun değerleri açısından da büyük tehlike arz eder. Daha önce değindiğimiz gibi “bilinen, emin olunan yoldan” gidilmesi daha doğrusu eskinin terk edilmemesi korku sinemasında işlenen hikâyede kurtuluşun anahtarı olmuştur. İstikrar bu açıdan önemlidir. 1976 yılında çekilen *Günah Tohumu* ise yine asosyal, içine kapanık ve annesiyle yalnız yaşayan bir kızın trajedisi üzerinden hikâyeye örgüsünü kurar. Aşırı muhafazakâr/dinci annesinin baskısı altında yetişmiş olan Carrie White, gözümüze hemen her filmde ısrarla sokulmaya çalışılan Amerikan gençliğinin (ekonomik olanaklarının da etkisi ile) Amerikan rüyasından kopardıkları paydan nasibini alamamaktadır. Bunun nedeni sadece ekonomik değildir elbette. Bu rahat yaşam biçimi 1968’de başlayan Hippi kültürü ile iyice kendisini belli etmiş bir sürecin uzantısıdır.

Filmde içine kapanık Carrie White, kapalı giyim tarzı ile ahlaklı, değerlerine karşı saygılı bir genç olarak yansıtılır. Ancak bu kapalı yaşam tarzının kendi isteği ile olmadığı da altı çizilmektedir. Boşanmış ebeveynlerin sorunlu çocuklarına değinmeyi çok seven Hollywood filmleri için sorun ailede başlar, çocukla yükselir. Çevrede oluşan vahşet, katliam ya da cinayetler bu problemlili sürecin bir ürünüdür.

Althusser’e göre söz konusu birey şu ya da bu biçimde davranır, şu ya da bu pratik davranışı benimser, dahası, özne olarak tümüyle bilincinde olup özgürce seçtiği düşüncelerin bağımlı bulunduğu ideolojik aygıtın düzenlenmiş bazı pratiklerine de katılır. ‘Görev’e inanıyorsa göreneklere uygun kurallar uyarınca belirli pratikleri yerine getirmek durumundadır. (Althusser, 2003: s.95)

1960’ların banliyö hayatı, bir şirkette edinilen iş, uygun giyim tarzı, cinselliğin bastırılması ve toplumsal konformizm gibi değer ve ideallere karşı şiddetle tavır aldığı bir dönem olduğu düşünüldüğünde Amerika’nın değerlerine tamamen ters bu uyanışın yansımaları da farklı olacaktır. Bu bakımdan *Günah Tohumu* üzerinden ikili bir okuma yapmak da mümkündür. Film gençliğin uyuşturucu, alkol ve özgür seks gibi eğlence anlayışı ile 1968 hareketi sonrası gelen bu özgürlükçü tavrın

neticesinde ortaya çıkan gençliğe göz gezdirmekle beraber, eski kafalı muhafazakâr bir annenin kızının çağa ayak uyduramayarak bocalamasını da eleştirmektedir. Hatta öyle ki regl olduğunda dahi bunun vücut için normal bir süreç olduğunu bilmemesi, diğer kız arkadaşları tarafından alaya uğraması aslında gençliğin bu konuda bilinçlenmesi gerektiğinin de altını çizen bir durumdur. Bunun mahrem bir durum olduğunu düşünen muhafazakar kesim için vücudun normal sürecini dahi konuşmayı günah sayan bir tutum sergilemesi, elbette ki çocukların sosyal yaşantısı gibi ruh sağlığını da etkileyecektir.

Sosyal yaşantısında bu kadar sorun yaşayan Carrie White'ın patlama noktası ise edindiği güçler ile birlikte olur. Bu telekinetik güçleri ile adeta geri sayımda bekleyen saatli bir bomba gibidir. Arkadaşları tarafından alay konusu olan Carrie aslında muhafazakâr tutumun alay konusu olması demekle eş değerdir. İçe kapanık ve annesinin sözünden çıkmayan genç bir kızın daha büyük bir travması olamaz. Burada sağ kanat otoritenin devlet üzerinde düşündüğü politikanın ailevi yansımaları okumak mümkündür.

Korku türünde “gizli güçler” söz konusu ise bunu toplumsal normallığe ve yürürlükteki kurumsal düzene yönelen tehditleri temsile yormak mümkündür. Bu tip figürlerin kullanımı toplumsal iç düzensizlik dönemlerinde ya da dış tehditlerin korku saldıği zamanlarda sıklaşır. (Ryan ve Keller: 1988: s.266) Toplumsal normallik daima muhafazakâr kesim için öncelikli olmuştur. Aşırılık ya da radikal hareketleri sakıncalı gören bu düşüncede Carrie'nin çizgisi filmin son anında bir sapmaya uğrar. Bu sapma yoldan çıkmış Amerikan gençliğini yola getirme, kendisine gelmesini sağlama gibi görüleceği gibi muhafazakâr gençliğin serbest bırakılması gerektiği şeklinde de okunabilir.



Günah Tohumu, 1976

Carrie okul balosuna hayalinden bile geçiremeyeceği bir erkek arkadaşı tarafından davet edilmiştir. Onun için bir rüya gerçek olmuştur. Öyle ki okul balosunda da kraliçe seçilince mutsuz, asosyal ve içe kapanık kişiliğinden biraz olsun sıyrılmıştır. Ancak gecenin sonunda arkadaşları tarafından oyuna getirildiğini domuz kanı banyosu eşliğinde anlamıştır. Bu da onun sinirlenmesine neden olmuş, telekinetik güçleri ile büyük bir kıyım gerçekleştirmiştir. Tek istediği diğer arkadaşları gibi toplumda bir yer edinmek, sosyal bir statü sahibi olmak ve daha önemlisi “normal” olmak isteyen Carrie, annesi sayesinde toplumun daha en baştan ona biçtiği muhafazakâr rolden sıyrılamamıştır.

Gizli güçler akımı 1970’lerde beliren köktendinci akımlarla iç içe geçmiştir. Bunlardan ilki *Kuşku* (Amtyville Horror), olurken ikincisi de şeytanın dünyayı ele geçirmesine ilişkin dinsel fanteziler *Kehanet* (The Omen) olmuştur. Genel olarak dinler için de geçerli olduğu üzere bu filmler toplumsal sistemin o anki biçimiyle başka türlü doyurulması mümkün olmayan duygusal ihtiyaçları karşılayan metaforik temsiller olarak okunmalıdır. (Ryan ve Kellner: 1988: s.268)

Yetmişli yıllarda çekilen bu filmler toplumsal kriz neticesinde oluşan kaymalar, krizin doğurduğu endişelere odaklanırken aynı zamanda orta sınıfı kırıp geçiren enflasyon ve işsizlikten hiç etkilenmeyen üst sınıfa duyulan öfkeyi de yansıtır. Dönemin iktidar sahiplerinin yolsuzluklarının ortaya çıkması, kapalı kapılar ardındaki güçlülerin böyle saklanmak için sağlam gerekçeleri olduğu konusunda iyice aydınlatılmıştı. (1988: s.269)

Filmde tabulaşmış kuralların yıkımı Carrie'nin telekinetik gücüyle gelir. Kurallar yıkılır ancak ona bu kuralları dayayan sistemin geçerliliği yitirilmez. Belirtilen muhafazakâr arzu, adeta, sonunda muhafazakârlıktan kaçabilme arzusudur. (1988: s.279)

4.6.10 Elm Sokağı'nda Kabus

4.6.11. Filmin Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı: 1984

Ülke: ABD

Süre: 91 Dak.

Yönetmen: Wes Craven

Oyuncular: Robert Englund, Heather Langenkamp, Johnny Depp, Lin Shaye, John Saxon

Senaryo: Wes Craven

Elm Sokağı'nda babasından boşanmış annesi ile yaşayan lise öğrencisi Nancy Thompson geceleri rüyalarında yüzü tamamen yanmış, kahverengi şapkalı ve elinde bıçaklı eldiveni olan bir adam tarafından rahatsız edilmektedir. Önceleri bu kabusları yalnızca kendisinin gördüğünü sanan Nancy, arkadaşlarının da bu kabusları gördüğünü öğrenir. Ancak bu kabuslar sıradan kabuslar değildir. Çünkü kabus esnasında öldürüldükleri takdirde gerçek hayatta da ölmektedirler. Nancy, kendisine ve arkadaşlarına rüyalarında terör estiren bu adamın bir zamanlar Elm Sokağı'nda küçük çocukları katleden, sonrasında aileler tarafından diri diri yakılarak öldürülen Freddy Krueger olduğunu öğrenir. Öldükten sonra rüyalarda gençleri katletmeye devam eden bu adam ile Nancy arasında ölüm kalım mücadelesi başlar.

4.6.12. Bastırılmış Suçların Kâbus Paradoksu

1980'lerin belki de slasher alt tür adına en öne çıkan yapımlardan birisi olan Elm Sokağı'nda Kabus, dönemin muhafazakar anlayışına paralel olarak suç ve suçlu çatısını rüyalar üzerinden kurar. Maddi durumu yerinde ailelerin konformist yaşamla bağlantılı olarak rahatlık ve boş vermişlik ekseninde çocuklarını ihmal etmeleri, bununla birlikte daha önce değindiğimiz gibi boşanmış çiftlerin çocuklarında meydana gelen travma filmlerin ortak özelliklerinden bazılarıdır. Bu dönemde aile kavramını yücelten yapımlar bunu ancak aile kavramının içi boşaltılmış bir vaziyette nasıl görüldüğünü topluma göstererek yapabilmektedirler.

Filmin kahramanı Nancy, babası ile boşanmış olan annesiyle birlikte Elm Sokağı'nda bir evde yaşamaktadır. Sıradan bir lise öğrencisi olan Nancy'nin her ne kadar toplum içerisinde göze batmayacak bir yaşamı olsa veya daha önce değindiğimiz uyuşturucu, seks, alkol çevresinde gezinen bir durumu olmasa da bu sefer ailesinin günahları yüzünden yargılanmaya mecbur bırakılacaktır. Nedenini bilmediği bir şekilde rüya terörü ile karşı karşıya kalan Nancy'nin bu döngüsünü kırabilecek kimse de yoktur. Çünkü rüyaların bastırılmış duygularla ilgisi olduğu açıktır. Genel çerçevede bakıldığında bu bastırılmış duyguların rüyalarda dehşet verici olaylarla yansımaları, dönemin gençlerinin içerisinde bulunduğu rahat ve pervasız yaşamın da bir negatif geri dönüşüdür.

Kâbusun ana mekanizması olan Freddy Krueger, suç içerisinde suç paradoksundan doğmuş anti kahraman niteliğindedir. Rüyalarda ortaya çıkan Freddy'nin normal yaşama yansımaları bir nevi cezalandırıcı sistem olarak görülebilir. Filmin bir sahnesinde rüyasında Freddy'den kaçan Tina, Tanrı'dan yardım ister. Freddy ise gülümseyerek elindeki bıçaklı eldiveni gösterir ve "İşte Tanrı Bu!" der. Buradan yola çıkarak Tanrı'nın cezalandırıcı eli misyonunu kendisine yükleyen Freddy aslında günahlarla dolu yaşamının ardından cezalandırılmış, rüyalarda sıkışmış olmanın lanetinden bu şekilde kaçmaktadır. Freddy bir ceza mekanizması ise cezalandırılanlar ise neden gençlerdir? Rüyalarda yaşayan bu karakterin ölüm sebebi kendi günahlarıdır. Hayattayken

küçük çocukları öldürmüş beraberinde aileler tarafından diri diri yakılmıştır. Ailelerin günahlarını rüyalarında çeken çocuklar mevcut adalet sisteminin sorunlarını tartışmayacaklardır tabii ki. Freddy Krueger'in hayattayken mahkemece serbest bırakılması, adalet sisteminin çatlaklarından sadece bir tanesidir.

Rüyalar hayal gücümüzün ürünlerinin ve fantezilerinin ciddi bir şekilde ele alınmasıdır. Korku efsaneleri arasında en kalıcı iki tanesi rüya ile başlar. Bunlardan birisi Bram Stoker'ın Dracula'sı ve diğeri Mary Shelley'nin Frankenstein'ıdır. Korkunun tarihi, rüyaların gerçekleşmesinin tarihidir. (Tohill ve Tombs, 2005: s.15)

Freud rüyayı “açık olarak uyku sırasındaki zihinsel yaşam” olarak tanımlamaktadır. Uyanıklık ise kişinin zihinsel yaşamına bazı benzerlikleri olan ama öte yandan ondan büyük farklarla ayrılan bir şeydir. (Aktaran Evginer, 2010: s.3) Uyku sırasındaki zihinsel yaşam, normal yaşamın bir parçası konumdaysa ve uyku sırasında bu algı devam ediyorsa, gerçek ve hayal olan birbirine karışarak yeni bir gerçeklik oluşturur. Bu yeni gerçeklik, aslında var olmayan bir ceza mekanizmasını geçerli kılar. Ebeveynlerinin günahları ile yargılanan bu çocuklar gerçek olmayan rüya aleminde gerçek cezalar çekmektedirler.

Elm Sokağı'nda Kabus filmi 80'lerde çekilen diğerslasher türlerinde olduğu gibi muhafazakar söylemini yine aile üzerinden söyler. Aile bu sefer baskıcı değildir, tam tersi keyfine düşkün, alkolik, çocuklarıyla ilgilenmeyen ve hatta manevi değerlerinden uzak kalmış bir profilde yansıtılır. Bu nedenle aslında filmde çocuklar değil aileler cezalandırılmaktadır. Küçük çocukları öldüren bir katili kendi elleriyle öldüren aile mekanizması kendi adalet sistemini kurmuş, kurumların işlevsizliğinin de altını çizmiştir. Dönemin Amerika'sında rüşvet ve yolsuzluk iddiaları alıp başını giderken ortam tedirgin ve bir o kadar gergin bir hale bürünmüştür. Bu cezalandırma her ne kadar filmde meşru gösterilse ve seyircinin empati yapması beklense de katilin çocukları öldürmesi ne kadar vahşi ise ailelerin de o katili öldürmesi bir o kadar vahşidir görüntüsünden sıyrılamaz.

Filmin merkezinde duran Nancy ve arkadaşları ise terörün pençesinden bu rüyaların gerçek olmadığına kendilerine inandırarak kurtulma düşüncesindedirler. Peki bu terör gerçek değilse neyin yansımasıdır? Rüyanın gerçeğe dönüştürülerek son bulması, Freddy Krueger'in gerçek yaşama döndürülüp öldürülmesi ile son bulur. Gerçek yaşama gelen Freddy ise rüyalandaki gücüne sahip değildir, sıradan bir ölümlüdür. O halde anti kahraman adalet sistemini rüyalarda işlevsel bir şekilde sürdürürken gerçek yaşama geldiğinde bu işlevsellik neden kaybolur? Gerçek Amerikan adalet sisteminin işlevselliği de bir rüya çağrışımı yapmaktadır. Freddy Krueger'ı serbest bırakan çatlak adalet sistemi ancak rüyalarda gerçek adalet sistemini kurmuştur. Ancak bu adalet sistemi ortaçağdan kalma yöntemlerle; yargıçsız, jürisiz kesin sonuç prensibi ile işlevselliğini sürdürür.

4.6.13. Kötü Ruh

4.6.14. Filmin Künyesi ve Konusu

Yapım Yılı: 1982

Ülke: ABD

Süre: 114 Dak.

Yönetmen: Tobe Hooper

Oyuncular: Craig T. Nelson, JoBeth Williams, Beatrice Straight

Senaryo: Michael Grais, Steven Spielberg, Mark Victor

Orta sınıf bir aile olan Freeling ailesi, doğüstü güçler tarafından tehdit edilmektedirler. Bu tehdit özellikle küçük kızları Carol Anne üzerinde yoğunlaşmıştır. Carol Anne'nin başlarda kendi kendine konuşmasını oyun olarak algılayan ailesi gün geçtikçe bu durumun ürkütücü bir hal aldığına tanık olurlar. Ev sakinlerini rahatsız eden bu doğüstü varlıklar bir gece Carrie Anne'i ruhlar alemine kaçırlar. Evin altında bir mezarlık olduğunu ve bu rahatsız ruhların bundan dolayı kendilerini rahatsız ettiğini düşünen aile, kızlarını kurtarmak için metafiziksel alanda pek çok olayı çözmüş bir medyumdan yardım almaya karar verirler.

4.6.15. Aile Değerleri ve Konformizm

Muhafazakar görüşün özellikle üzerinde durduğu ailevi değerler, Amerika'nın içerisine girdiği kaos döneminde bir test aşamasına girmiştir. Bu test aile değerlerinin bu kaos ortamından ne denli az yara ile çıkıp çıkamayacağına ilişkindir. Öyle ki devlete olan inancın sarsılması bir yandan ailevi değerleri de etkilemektedir. İşsizlik oranlarındaki artış aile parçalanmalarının temel sebeplerinden birisidir. "Süper güç"ün manevi kalelerinden birisi olan aile kurumu 70 ve 80'lerde büyük darbe almıştır. Muhafazakâr görüşün sinemada, özellikle korku sinemasında yansıttığı aile tablosu hep bir virajın eşiğinden geçmektedir. Bu viraj filmde kötü ve korkutucu metaforlarla aktarılsa da aslında Amerika'nın güven tazeleme stratejisinin bir parçasıdır. Çekirdek ailenin parçalanışı o dönemde mevcut iktidar ve muhafazakâr görüşteki halk için büyük tehdit unsuruydu. Ancak bundan daha vahimi ise konformist yaşama alışmış ailenin varlığıydı.

Daha önce değindiğimiz orta tabakanın işsizlik sıkıntısında üst tabakaya nefret saçması aslında bu konformizmin neticesinde olan bir durumdur. Kaoslardan etkilenmeyen üst sınıf için değişen pek bir şey yoktur. Her ne kadar filmde Freeling ailesini çok lüks bir yaşam içerisinde görmesek de, konut sıkıntısının yaşandığı o dönemde fazlaca konformist bir yaklaşımda görmekteyiz. Etrafında olan bitene kulaklarını tıkamış bu aile tablosu, mevcut sistemden memnun ve gidişatın hiçbir şekilde değişmesini istemeyen bir tablodur. Böyle bir durumda kutsal olan ailenin değerlerini hatırlamakta, daha doğrusu hatırlatmakta fayda vardır.

Konformistin değişime olan korkusu onu daima bir adım ileri atmaktan alıkoyar. Bu korkunun arkasında düzen ile koparmaktan çekindiği bağlar yatar. Bu bağlar toplumsal ya da bireysel içerikli olabilir. Örneğin birincisi için hareketin elindeki kimi statü sahibi dernekler ve ikincisi için bireylerin yaşam koşulları akla gelebilir. Konformist, erkin tehdidi karşısında boyun eğer ve erkin belirlediği sınırlar içerisine girerek günü kurtarmaya çalışır. Bu noktada konformist elbette daima bahanelere sığınır. (www.gezite.org/politik-konformizm/)

Evin küçük masum kızı Carol Anne'e musallat olan doğüstü güçler, evin altında, mezarlıkta huzursuzdurlar. Çünkü onlar evlerinde rahatsız edilmişlerdir. Özel mülkiyetin altını ısrarla çizen muhafazakâr görüş için bu oldukça önemli bir

konudur. Konformizme alışmış orta sınıf için bir uyanma söz konusu olmalıdır. Bu konformist yaşamı eleştirmenin en güzel yolu ise yine kutsal olan aile üzerinden yapılmaktadır. Tıp Şeytan filminde olduğu gibi kötü güçler yine masumiyetin üzerinden mesajlarını vermektedirler. Bu sefer küçük kızın içine girmek yerine onu kendi boyutlarına götürmeyi tercih etmektedirler. Kendi boyutları ise ışığı arayan varlıkların boyutudur. Carol Anne'den onları ışığa götürmelerini istemektedirler. Ruhların bu baskısı aslında Amerika'nın öteki yüzünün baskısı ile karşılık bulmaktadır. Diğer taraf soğuktur ve ışık yoktur. Bu boyutsal geçiş ise mevcut düzen ile kısmen daha huzursuz, daha sorunlu bir düzen arasındaki geçiştir. Carol Anne için anlaşılmaz olan bu düzenden ise onu sadece annesi kurtarabilecektir.



Kötü Ruh, 1982

Anne rolünün baskınlığı, çocukları dahası aileyi kurtarma misyonu Amerikan korku filmlerindeki güçlenen kadın modelini yansıtmaktadır. Babanın nispeten daha pasif olduğu bu filmlerde kadının rolü daha ön plana çıkarılmıştır. Çocuklarını kurtaran kahraman anne için misyon tamamlanmış ancak o evde durmaması gerektiği de anlaşılmıştır. Bir düzen muhakkak vardır, ancak her yerde bu düzen aynı şekilde yürümektedir. Paranormal olayların vuku bulması evden ziyade aile ilgili bir durumdur. Amerika'nın çalkantılı günlerinde ailenin stabil olması beklenemez. Aile kendi ahlaki değerlerini yaymaya devam etmelidir. Yoksa çöküşün

önüne geçilemez, sadece kendi ailesi dahası kendi konforu için sessiz kalmış olur. Bu sessizlik ise toplumdaki dayanışmaya tamamen zıt bir profil çizer.

Muhafazakar kesimde “ben” değil “biz” görüşü hakim olduğuna göre bireyci, konformist bir yaşam tarzı dönem için devlete, topluma katkısı olan bir yaşam tarzını yansıtmamaktadır. Kişi çevresindeki olaylara ne kadar duyarlıysa, ne kadar hakimse ve ne kadar bütün olarak hareket etmeye gönüllüyse ancak yıkılan değerler yeniden kurulabilir, sarsılan Amerikan güveni yeniden toparlanabilir. 80’li yıllarda aile kavramının üzerinde oldukça sık duran korku sineması örnekleri, dönemin Amerikan ailelerinin eskiye oranla nasıl değiştiğinin altını çizerek bir uyarıda bulunmak istemektedir.

SONUÇ

Büyük bir endüstri haline gelen Amerikan sinema sanayisi, başlangıcından günümüze pek çok toplumsal ve politik olaydan etkilenecek şekilde değişim geçirmiş, içerisinde ayrıldığı türler ile mesajlarını farklı alt metinler ile iletmiştir. Sanatın diğer dallarında olduğu gibi sinema sanatı da gerçeğin aynasını tutmuş ancak özellikle Amerikan filmleri bir takım ideolojilerin etkisi altında hareket etmekten kurtulamamıştır. Sinemanın insanlar üzerinde ne denli etkili bir araç olduğu göz önünde bulundurulduğunda ideolojileri kitlelere yaymak, onları benimsetmekte bu aracın ne denli başarılı olduğu yadsınmaz. Sinema gerçeklerden kesitler sunar. Politika ise gerçek yaşamın vazgeçilmez bir unsurudur. Bu bağlamda sinemanın politika ile iç içe olduğu bir gerçektir. Egemen ideolojinin yayılması için yıllarca bir araç görevi gören sinemanın Amerikan politikalarına hizmet bağlamında milliyetçilik, muhafazakârlık gibi değerleri insanlara benimsetmesi, dahası bu renkli aynayı kendi çıkarları doğrultusunda yeni hikayelerle en baştan kurgulaması, sinemanın global bağlamda ne denli etkili bir silah olabileceğinin de bir göstergesidir. İşte tür sineması, tam bu noktada politik ve sosyolojik olayları görmezden gelememiş, dönemin polisiye, bilim kurgu ve korku gibi türleri kendi yöntemiyle olayları aktarmaya başlamıştır.

Sinemada muhafazakar söylem ise Amerika'da ekonomik bunalımlar, savaş sonrası travma ve eşcinsel hareketler beraberinde sesini yükselmiştir. Muhafazakâr söylem çıkış anından günümüze kadar kıtalarda, ülkelerde farklı renklere bürünmüş olsa da temelinde yatan ve sarsılmayacak değerleri hiçbir zaman değişime uğramamıştır. Aile, din, mülkiyet, devlet gibi kavramları önde tutan bu görüşün kimi zaman aşırı uçlarda dolanan, kimi zaman daha liberal destekçileri olmuştur. 1968 zenci ve öğrenci hareketleri ile başlayan ayaklanmalar milliyetçi ve muhafazakâr kanadın bu konuda sert tepkileri göstermesine neden olmuştur. Hem milliyetçi hem de muhafazakâr bir tutum sergileyen Neo-con'lar, suç oranının azalması için daima sert tedbirlerin alınması gerektiğini savunmuşlardır. Kürtaj ve pornografi gibi aile değerlerini derinden sarsacak etmenlerin ortadan kaldırılması için çalışmalar yürüten bu görüş altındaki bireyler, 60'lı yıllarda yükselen eşcinsel hareket ve hippie kültürünün de karşısında durmuşlardır.

İşte 60'lı yıllarda başlayan bu toplumsal hareket tıpkı diğer siyasal ve toplumsal olaylarda olduğu gibi kendisine sinemada da yer bulmuştur. Öyle ki tür sinemasında açık veya kapalı şekilde Soğuk Savaş'ın yansımaları, Vietnam Savaşı'nın sözde zaferi sıklıkla resmedilmiştir. Amerika'da yükselen Yeni Sağ hareketinin baskınlığı o dönemde sanatta da kendisini etkili bir şekilde göstermeye başlamıştır. Bilim kurgu filmlerinde başlayan istila paranoyası kendisini 70 ve 80'lerde yozlaşmış ahlaki değerleri kurtarma misyonunu yerine getirme girişimi olarak karşımıza çıkartmıştır.

Gelinen nokta ile muhafazakârlığın Amerikan korku sinemasında yıllara göre değişen bir grafiğinin olduğunu söylemek mümkündür. Bunda tabii ki dönemin olaylarının büyük etkisi vardır. Muhafazakârlık 50'li yıllarda kendisini milliyetçilik çatısı altında *Merihthen Saldıranlar* (Invasion Of The Body Snatchers, 1956) gibi filmlerde göstermiştir. Mevcut yönetimin anti-komünist tavırları ile başlayan ve kurumları istedikleri gibi fişleme lüksü ile doruk noktasına ulaşan bu sancılı süreç, bilim kurgu ve korku gibi temeli kuvvetli türler içerisinde de alenen işleniyordu. Bununla birlikte 70'li yıllarda ise işsizlik sıkıntısı çeken işçi sınıfının temsilleri, savaş bunalımları ile Amerikan korku sineması daha dini öğelere sırtını yaslamıştır. Sistemin yenilgisi ile hırsını başkalarından çıkarmaya çalışan psikopat katillerin yanı sıra Tıpkı *Şeytan* (The Exorcist, 1973) veya *Günah Tohumu* (Carrie, 1976) de olduğu gibi kurtuluşun köklere dönüş olduğunun altını çizen yapımlar kendilerini göstermiştir. O halde çalışma neticesinde edindiğimiz veriler ve bulgular neticesinde muhafazakârlığın korku sinemasında içe dönük, din ve ailenin işlevini ön planda tutan milliyetçi bir bakış açısı sergilediğini söylemek mümkündür.

Muhafazakâr tutumun Amerikan korku filmlerindeki tavrı bir kısım yapımlarda olumlu, bir takım yapımlarda ise seyircinin bakış açısına bırakılmış durumdadır. Yine çalışma neticesinde edindiğimiz bilgiler ışığında eleştirel bir bakış açısı sergileyen Brian de Palma yönetmenliğindeki *Günah Tohumu* her ne kadar baskı altındaki kızların bir raddeden sonra patlayacak konuma geldiğinin altını çizse de yeni nesil Amerikan gençliğinin yaşam tarzını da onaylamaz. Örneğin *Kötü Ruh* filminde her ne kadar ailenin bütünlüğü vurgulansa da konformist ve keyif düşkününü Amerikan ailesini de onaylamaz, onu eleştirir. Bu nedenle muhafazakârlık korku filmlerinde bazen acımasız bir şekilde verilse de sayabileceğimiz pek çok örnekte eleştirel bir bakış açısı da sergiler.

Filmlerde üstüne basa basa verilen din olgusu, çarenin Hıristiyanlık ile birlikte İsa'ya imanda olduğunu da söyler. Filmin sonunda okunan kutsal kitap, kullanılan kutsal su ya da dindar bir adam, kötü güçler tarafından ortaya çıkan belirsizliği sonlandırmaktadır. Bunu ortadan kaldıran din referanslı saflığı temsil eden bir karakter de olabilmektedir. Genelde düzgün yetiştirilmiş, toplumsal ahlaki değerlere önem veren bir kahramandır bu. “iyi” tanımı altında gösterilmek istenen bu karakter şeytani güçleri ortadan kaldırır. Sonunda ilahi adaletin bir nevi eli haline gelmiştir. *Elm Sokağı'nda Kabus* filminde ise bu ahlaki yozlaşmanın sistemsal bir problem olduğu vurgulanmakla beraber filmde kullanılan hac gibi Tanrı gibi metaforlar ile genel bir Amerikan yoldan çıkmışlığı vurgulanmaktadır. Rüya görmek öldürür, bu rüya ise zevk ve hayallerin gerçek olması (ki bu hayaller genelde ahlaksızlığa işaret eder) ekseninde gelişir. Özellikle Amerikan gençliğinin 80'ler döneminde üzerine kara bulut gibi çöken bu ahlaki normlar sistemi olduğu gibi gençliğin gidişatını da sorgulamaktadır.

Günümüzde dahi muhafazakârların değişmeyen bir takım kriterleri vardır ki bunlar 1970 ve sonrası çekilen korku filmlerinde baskın şekilde ortaya konmuştur. En başta hiyerarşiye saygı vardır ki bu görüşe göre toplumu bir arada tutan bir etkendir. Bununla beraber tarihi süreklilik ilkesine bağlılık isterler ki korku sinemasında bu sürekliliğin bozulması genelde yoldan çıkma, ters yola girme gibi metaforlarla sıklıkla anlatılmıştır. Ancak George Romero'nun “yaşayan ölümler” üçlemesinde cesurca eleştirdiği militarizm gibi, korku türünde öne çıkan bazı yapımlar meseleyi toplumsal bir kriz olarak yansıtmışlardır. Yine konformist aile bu düzlemde eleştirilen bir nokta olmuştur. Ekonomik sistemin liberal çarklarından nasibini alan üst sınıfın aksine orta sınıfın sesini duyurmaya çalıştığı, işsizliğin arttığı 70-80'yi yıllarda *Teksas Elektrikli Testere Katliamı* (1974) gibi filmler işçi sınıfının sert tepkisinin alegorisidir. Konformist aileye değinen *Kötü Ruh* (Poltergeist, 1982) ise bu süreçte etliye sütlüye karışmayan kendi halinde konfor içinde yaşayan aileye huzur vermez. Farkındalık ve değerlere sahip çıkma buradaki kilit noktadır.

1960-1990 arası Amerikan korku sinemasında yükselen bu muhafazakârlık olgusu Amerikan korku sinemasına da yön vermiştir. Her ne kadar günümüzde popüler kültürün birer ürünleri haline gelmiş olsalar da ahlaki değerlerin koruyucusu niteliğindeki psikopat katilleri konu edinen teen-slasher alt türü, dönemde meydana

gelen olaylarla paralellik kurduğundan dolayı bir fark yaratmıştır. Amerika'nın geleneksel bakış açısı, hippî kültürü ile yeniden kendisini bulan yoldan çıkmış ve değerlerini unutmuş Amerikan gençliğini cezalandırmayı bir milli görev olarak üstlenmiştir. Bunu da geniş kitlelere en uygun şekilde sinema filmleri ile aktarmak, hem her kesime rahatça ulaşmak adına hem de değerleri görsel olarak en etkili biçimde aktarmak ve hatırlatmak adına önemli bir konumda olmuştur.

1970'lerde Vietnam Savaşı'nın da etkisiyle militarist ve "Tanrı Amerika'yı Korusun" söylemleri filmler kendisini gösterirken aslında "süper güç"ün aldığı yaralar saklanmaya çalışılmıştır. Muhafazakâr ve milliyetçi anlatı ile sinema politik filmler ile kendisine yer bulurken korku türünde daha ruhani ve içe dönük filmler kendisini göstermiştir. Watergate skandalı, Vietnam darbesi, Amerika'da kürtajin yasal hale gelmesi gibi olaylar muhafazakâr kesimi tedirgin etmiştir. Ruhani bir çöküş yaşayan Amerika için yeni arayışlar başlamıştır. Mistik din ve inanışlara yönelen hatta bunu popüler hale getiren halkın bu arayışını dizginlemesi gereken yine sağ kanattır.

Elbette dönemin uygulanan sosyal politikalarının içine düştüğü hazin durumu anlatacak pek çok yapım olmuştur. Ancak bunlardan hiçbiri net olarak devletin kendisinde suç bulmaz. Bireyi suçladığı gibi aile kavramının içine düştüğünü buhranı da kendi inançsızlıklarına bağlar. Devletin ve ailenin kökeninde inanç yatmaktadır. Bu inancın her ne şekilde olursa olsun kaybolması Amerikan hegemonyasının da sarsılması anlamına gelir. Bu hem içeride hem dışarıda meydana gelebilecek bir artış şok niteliğindedir.

Amerika'nın politik duruşunu her daim çekinmeden sergilediği sinema sanayisi büyük bir güç olmakla beraber dünya piyasasında söylemini bir uçtan bir uca duyurabilecek hatta benimsetebilecek bir güçtedir. Ekonomik gücünün de etkisi ile ana akım sinemanın merkezi olan bu sinemanın özellikle 50'lerden sonra politik söylemini bu araç ile güçlendirmesi şaşılacak bir durum değildir. Amerika'nın Vietnam Savaşı sonrası kaybolmaya başlayan toplumsal inanç sistemini tamir etmek ancak sinema ile mümkündür. Bunu da yine kaybolan ahlaki değerlere, devlete bağlılığa ve aileye parmak basarak yapmaktadır. Tür sineması içerisinde önemli bir yere sahip korku sineması ise değişmeyen ahlaki normları ve anlatı yapısı ile Amerikan politikaları ekseninde bu değerleri taşıyacak, hatırlatacak ve ileriye taşıyacaktır.

KAYNAKÇA

1.Kitap Alıntıları

Abisel, Nilgün (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayınevi.

Althusser, Louis (1991). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. Çev: Yusuf Alp, Mahmut Özışık. 3. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları

Batur, Yüksel (1998). Bilim Kurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji. Ankara: Kitle Yayınları.

Beneton, Phillippe (2011). Muhafazakârlık. (Çev. Cüneyt Akalın). İstanbul: İletişim Yayınları.

Blanc, Michelle ve Colin Odell (2011). Korku Sineması. İstanbul: Kalkedon Yayınevi.

Büker, Seçil ve Y. Gürhan Topçu (2008). Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kırkıncı Yıl Kitaplığı Birinci Baskı.

Cherry, Brigit (2009). Korku. (Çev. Mine Zorlukol). İstanbul: Kolektif Kitap.

Debord, Guy (2014). Gösteri Toplumu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dorsay, Atilla (1977). Mitos ve Kuşku: 1966 – 77 Arası Amerikan Sinemasına Bakışlar. İstanbul: Görsel Yayınları

Dorsay, Atilla (1997). 100 Yılın 100 Yönetmeni. 2. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ergil, Doğu (1986). Milliyetçilik, Muhafazakârlık, Halkçılık. Ankara: S Yayınları.

Ersümer, Oğuzhan (2014). Sinema Yazıları. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Fukuyama, Francis (2006). Neo-Conların Sonu: Yol Ayrımındaki Amerika. (Çev. Hasan Kaya). İstanbul: Profil Yayıncılık.

Heywood, Andrew (2007). Siyasi İdeolojiler. (Çev. Ahmet Kemal Bayram, Özgür Tüfekçi, Hüsamettin İnaç, Şeyma Akın, Buğra Kalkan). Ankara: Adres Yayınları.

Kellner, Douglas ve Michael Ryan (1988). Politik Kamera. (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Köknel, Özcan (1983). Kaygıdan Mutluluğa Kişilik. İstanbul: Altın Kitaplar

Mannoni, Pierre (1992). Korku. (Çev. Işın Gürbüz). İstanbul: İletişim Yayınları (Yeni Yüzyıl Kitaplığı).

Ochoa, George (2011). Deformed and Destructive Beings: The Purpose of Horror Films. Jefferson, NC: McFarland & Company.

Onaran, Alim Ş. (1999). Sinemaya Giriş. İstanbul: İletişim Fakültesi Yayınları. 2. Baskı.

Oskay, Ünsal (2014). Çağdaş Fantazya. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Özden, Zafer (2004). Film Eleştirisi. İstanbul: İmge Yayınevi.

P. Barry, Norman (1989). Yeni Sağ (Çev. Cevdet Aykan). Ankara: Tisamat.

Sallan Gül, Songül (2004). Sosyal Devlet Bitti, Yasasın Piyasa! Yeni Liberalizm ve Muhafazakârlık Kısılcığında Refah Devleti. İstanbul: Etik Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1994). Amerikan Sineması. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

Scognamillo, Giovanni (1994). Dehşet'in Kapıları. İstanbul: Mitos Yayınları.

Smuts, Aaron (2011). The Routledge Companion to Philosophy and Film. Routledge Taylor & Francis Group.

Tocqueville, Alexis (1995). Eski Rejim ve Devrim. (Çev. İhsan Sezal ve Fatoş Dilber). Ankara: KesitYayıncılık.

Valentine, Jean-Michel (2006). Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington. (Çev. Ömer Faruk Turan). İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı.

Wood, Robin (2004). Hitchcock Sineması. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yanardağ, Merdan (2013). Yeni Muhafazakârlık - Neo-Conlar: Dünyada ve Türkiye'de Post-Modern Gericilik. İstanbul: Çivi Yayınları.

Yılmaz, AYTEKİN (2001). Çağdaş Siyasal Akımlar. Ankara: Vadi Yayınları.

Yılmaz, Ertan (1997). 1968 ve Sinema. Ankara: Kitle Yayınları.

Yılmaz, Ertan (1997). Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri. İstanbul: Leya Yayıncılık.

2.Makaleler, Bildiriler ve Diğer Basılı Yayınlar

Akkır, Ramazan (2006). Türkiye’de Din ve Muhafazakârlık. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Aytekin, Mesut (2006). Korku Sinemasında Vampir Filmleri ve Korku Sinemasının Tarihsel Sürecinde Değişen Vampir İmgesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bıdık, Dinçer (2007). Türkiye’de Muhafazakârlık ve Liberalizm. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.

Çiçek, Sevim (2007). 1950 – 1960 Döneminde Türkiye’de Muhafazakârlık ve Peyami Safa. Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Denli Nergis (2010). Türkiye’de Muhafazakârlık Tartışmalarının Gelişimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, İstanbul.

Evginer, Nilüfer (2010). Psikolojik ve Dini bir Fenomen Olarak Rüya. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Feridunoğlu, İsmail C. (2013). Günümüz Türkiye’inde Muhafazakârlık kavramının Hürriyet ve Yeni Şafak Gazeteleri Bağlamında İçerik Analizi Yöntemiyle Analizi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Gürel, Tuğçe (2007). Türk Siyasi Tarihinde Muhafazakârlık Kimliği ve Akp Örneği İncelemesi. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı- İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.

Pösteği, Nigar (2006). “Vampir Efsanesi, Vampir Filmleri ve Vampir Olgusuna Farklı Bir Bakış: ‘Buffy The Vampire Slayer’ ve ‘Angel’ Dizileri”, Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, (7), http://kilad.kocaeli.edu.tr/?sayfa=eser_bilgileri&eserid=10 (Erişim Tarihi: 10.04.2015)

Sinan, Melek (2009). Gizli Sınıf Analizi ve Türkiye’de Muhafazakarlık Üzerine Bir Uygulama. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Şeyhanlıoğlu, Hüseyin (2009). Demokratik Parti ve Siyasal Muhafazakârlık. Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Siyasal Bilimler Enstitüsü, Isparta.

Vural, Mehmet (2002), “Aydınlanma Felsefesi ve Siyasal Muhafazakârlık”, Felsefe Dünyası Dergisi, (35), s.133.

3.Elektronik Kaynaklar

Muhafazakarlık (t.y.). Muhafazakarlık Nedir?
<http://www.muhafazakar.com/muhafazakarlik-nedir/> (Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2015)

Türk Dil Kurumu (t.y.). Muhafazakârlık.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GT.S.55678af34113e1.71875361 (Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2015)

Yılmaz, Ulaş (2015). Politik Konformizm
<http://gezite.org/politik-konformizm/> (Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2015)

4.Radyo ve Televizyon Programları

SHAYE, Robert (Yapımcı), CRAVEN, Wes (Senarist) ve CRAVEN, Wes (Yönetmen). (1984). A Nightmare On Elm Street [Korku]. ABD: New Line Cinema

MARSHALL, Frank ve SPIELBERG, Steven (Yapımcı), SPIELBERG, Steven (Senarist) ve HOOPER, Tobe (Yönetmen). (1982). Poltergeist [Korku]. ABD: MGM.

HITCHCOCK, Alfred (Yapımcı), STEFANO, Joseph (Senarist) ve HITCHCOCK, Alfred (Yönetmen). (1960). Psycho [Korku]. ABD: Shamley Productions

MONASH, Paul (Yapımcı), D. COHEN, Lawrence (Senarist) ve DE PALMA, Brian (Yönetmen). (1976). Carrie [Korku]. ABD: United Artists

PETER BLATTY, William (Yapımcı), PETER BLATTY, William (Senarist) ve FRIEDKIN, William (Yönetmen). (1973). The Exocist [Korku]. ABD: Warner Bros

ÖZGEÇMİŞ

1981 Kocaeli Gölcük doğumlu olan Egemen TOKATLIOĞLU, ilk ve ortaöğrenimlerini Isparta'da başarılı bir şekilde bitirdikten sonra. Isparta Şehit Ali İhsan Kalmaz Lisesi'nde öğrenim hayatına devam etmiştir. 1999 yılında mezun olan TOKATLIOĞLU, 2002 yılında Konya Selçuk Üniversitesi, Turizm Rehberliği Bölümü'ne girmiştir. Mezun olduktan sonra iş hayatı ile birlikte yürüttüğü ikinci üniversitesi Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi İşletme Bölümü'nden 2010 yılında mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra çeşitli kurumlarda editörlük, metin yazarlığı ve reklam yazarlığı görevlerinde bulunan TOKATLIOĞLU şu an Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde yüksek lisansına devam etmektedir.