



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DOKTORA
TEZİ**

**POPÜLER TÜRK SİNEMASININ
İDEOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ**

MUSTAFA KEMAL SANCAR

**RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

KASIM 2021



POPÜLER TÜRK SİNEMASININ İDEOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ

Mustafa Kemal SANCAR

DOKTORA TEZİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KASIM 2021

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Mustafa Kemal SANCAR

15.11.2021

POPÜLER TÜRK SINEMASININ İDEOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ
(Doktora Tezi)

Mustafa Kemal SANCAR

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Kasım 2021

ÖZET

Popüler filmler, içine doğdukları toplumların ideolojik yapısını yansıtır ve dönüştürürler. Popüler film seyircisi için çekilmiş ve popüler hale gelmiş filmler; egemen ideolojik yapıları anlamak, tanımlamak ve analiz etmek için önemli fırsatlar sunmaktadır. Bu nedenle Türkiye’deki egemen ideolojinin kuruluşu, temel nitelikleri ve yapısı ile 1980 sonrasında itibaren yaşanan ideolojik kırılmayı ortaya koymak için popüler Türk sinemasına ve burada yaşanan dönüşüme odaklanılmıştır. Bu amaçla, öncelikle ideoloji kavramının farklı tanımlamaları ve anlam evreni ortaya konmuştur. Daha sonra ise Türkiye’nin egemen ideolojisinin kökenleri ve bugününe ilişkin tarihsel arka plan irdelenmiştir. Son olarak ele alınan popüler yerli film örnekleri, bu bilgiler ışığında ideolojik film çözümlemesine tabi tutulmuştur. Filmler; Yeşilçam dönemi ve 1996 sonrası yeni Türk sineması dönemselleştirmesi çerçevesinde iki gruba ayrılmıştır. Yeşilçam döneminde yerli sinemaya hâkim olan türler ve bu türleri imleyen filmlerin ideolojik unsurları ile yeni dönemde gösterime girmiş popüler filmlerin türsel ve ideolojik dönüşümüne bakılmıştır. Yeşilçam döneminde popüler yerli filmlerin genellikle katı bir ideolojik perspektiften, daha yerel ve kendisine özgü katı türsel uyaşımalar içinde çekildiği görülmektedir. Yeni dönemde çekilmiş popüler yapımlar ise 1980 sonrası neoliberalizmin yarattığı ideolojik dönüşümü yansıtmaktadırlar. Bu filmlerde egemen ideolojik söylemin kırıldığı ve piyasa ekonomisi, küreselleşme ve bireyselleşme ile barışık yeni bir ideolojik perspektifin hâsıl olduğu görülmektedir.

Bilim Kodu : 111502
Anahtar Kelimeler : Popüler Türk Sineması, İdeoloji, Tür, Yeni Türk Sineması
Sayfa Adedi : 181
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Gülcan SEÇKİN

THE IDEOLOGICAL TRANSFORMATION OF POPULAR TURKISH CINEMA
(Ph. D. Thesis)

Mustafa Kemal SANCAR

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
November 2021

ABSTRACT

Popular films reflect and transform the ideological structure of the societies in which they were born. Films that are shot for the popular film audience and then become popular offers important opportunities to understand, define and analyze the dominant ideological structures. Thus, it has been focused on popular Turkish cinema and its transformation in order to reveal the establishment, basic characteristics and structure of the dominant ideology in Turkey and the ideological breakthrough that has been experienced since. For this purpose, first of all, different definitions of the concept of ideology and the universe of meaning have been put forward. Afterwards, the origins of Turkey's dominant ideology and the historical background of today are examined. Films have been divided into two groups within the framework of the periodization of the Yeşilçam period and the post-1996 new Turkish cinema. The genres that dominated the domestic cinema during the Yeşilçam period, the ideological elements of the films that signify these genres, and the genre and ideological transformation of popular films released in the new period were examined. It is seen that popular domestic films in the Yeşilçam period were generally shot from a rigid ideological perspective and within more local and unique genre conventions. However, popular productions shot in the new period reflect the ideological transformation created by neoliberalism after 1980. In these films, it is seen that the dominant ideological discourse has been broken and a new ideological perspective has emerged in harmony with the market economy, globalization and individualization.

Science Code : 111502
Key Words : Popular Turkish Cinema, Ideology, Genre, New Turkish Cinema
Page Number : 181
Supervisor : Prof. Dr. Gülcan SEÇKİN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR LİSTESİ	ix
1.GİRİŞ	1
2. İDEOLOJİ: ÇERÇEVELEME SORUNU VE ANLAM EVRENİ	5
2.1. Dünya Görüşü Olarak İdeoloji:	10
2.2. Harita İşlevi Olarak İdeoloji.....	12
2.3. Başkasının Fikri Olarak İdeoloji	15
2.4. Marx'ta İdeoloji.....	16
2.4.1. İş Bölümü ve Yabancılaşma	20
2.4.2. Yanlış Bilinç	24
2.4.3. Yanlış Bilinç Eleştirisi.....	31
2.5. Bilimsel Bilgi ve İdeoloji İkiliği	32
2.6. Louis Althusser	34
2.7. Antonio Gramsci	38
2.8. Aydınların Rolü.....	42
2.9. İdeolojilerin Sonu (Mu?).....	45
2.10. İdeolojik Eleştiri.....	45
3.TÜRKİYE’NİN RESMÎ/KURUCU İDEOLOJİSİ VE ONUN DÖNÜŞÜMÜ	53
3.1. Türkiye Cumhuriyeti’nin Resmî/Kurucu İdeolojisi	53
3.1.1. Resmî/Kurucu İdeolojinin Kaynağı: Geç Osmanlı Modernleşmesi ve İttihat ve Terakki Cemiyeti	53
3.1.3. Kemalist İdeolojinin Sınıfsal Boyutu	81
3.2. “Yeni” Türkiye ve “Yeni” Resmî İdeoloji	84

Sayfa

3.2.1. İdeolojik Kırılma	85
3.2.2. Neo-Liberal Kırılma	92
3.2.3. AKP ve ‘Yeni Türkiye’si.....	97
4. POPÜLER TÜRK SİNEMASI VE ONUN İDEOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ	103
4.1. Popüler Türk Sineması: Yeşilçam ve Sonrası	103
4.2. Yeşilçam Sinemasına İlişkin Kuramsal Tartışmalar	117
4.3. Popüler Türk Sineması ve Tür Olgusu	120
4.3.1. Yeşilçam’ın Egemen Türleri, Egemen İdeolojisi	124
4.3.1.1. Melodramlar.....	126
4.3.1.1.1. <i>Şaka ile karışık</i> : “Söyle be! Yalan da olsa hoşuma gidiyor”	127
4.3.1.1.2. <i>Acı Hayat</i> : “Yere batsın böyle zenginlik”	130
4.3.1.2. Kostüme Avantür Filmler	132
4.3.1.2.1. <i>Kara Murat: Fatih’in Fedaisi</i> : “Yiğit birine benziyorsun, Türk müsün yoksa?”	133
4.3.1.2.2. <i>Tarkan</i> : “Ulusum, ulusların en büyüğüdür”	137
4.3.1.3. Komedi Filmleri.....	139
4.3.1.3.1. <i>Kapıcılar Kralı</i> : “Acımayın efendim, para bu çarıklılarda”	140
4.3.1.3.2. <i>Gülen Gözler</i> : “Beterin beteri var, haline şükret dostum”	144
4.3.2. “Yeni” Türk Sinemasının “Yeni” Türleri	146
4.3.2.1. Korku Filmleri	146
4.3.2.1.1. <i>Okul</i> : “Son zamanlarda gençler Hollywood filmi izliyor diye üzülüyorduk”	147
4.3.2.1.2. <i>Dabbe: Zehr-İ Cin</i> : “Mantığımız bazen dostumuz, bazen de en azılı düşmanımızdır”	149
4.3.2.2. Operasyon Filmleri	151
4.3.2.2.1. <i>Kurtlar Vadisi: Irak</i> : “Ben siyasi parti lideri değilim, asker de değilim, senin de dediğin gibi Türk’üm”	152
4.3.2.2.2. <i>Dağ 2</i> : “Eskiden Türk olmanın bir ayrıcalığı vardı”	154

Sayfa

4.3.2.3. Komedi Filmleri.....	156
4.3.2.3.1. <i>Recep İvedik 5</i> : “Türküz biz koçum!”	157
4.3.2.3.2. <i>Kocan Kadar Konuş</i> : “Kocan varsa varsın, yoksa geçmiş olsun”	159
5. SONUÇ	163
KAYNAKLAR	167
ÖZGEÇMİŞ	181



KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ADTYK	: Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
AKP	: Adalet ve Kalkınma Partisi
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DPT	: Devlet Planlama Teşkilatı
İŞİD	: Irak Şam İslam Devleti
İTC	: İttihad ve Terakki Cemiyeti
KHK	: Kanun Hükmünde Kararname
MGK	: Milli Güvenlik Konseyi
MİT	: Milli İstihbarat Teşkilatı
MSP	: Milliyetçi Selamet Partisi
OHAL	: Olağanüstü Hal
PKK	: Partîya Karkerên Kurdistanê
RP	: Refah Partisi
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TSK	: Türk Silahlı Kuvvetleri

1.GİRİŞ

Popüler filmler; belirli anlatı yapıları ve türsel uylaşımları kullanarak, seyircinin içinde bulundukları gerçek tahakküm ilişkilerini sinematik evrenin içinde yeniden ve yeniden üretirler. Popüler sinemaya mündemiç klasik anlatı yapısının kendi içine kapanık hikâyeleme formu, özdeşleme mekanizması ve katarsis gibi yöntemleri; bir yandan seyircileri sınıfsal çelişkiler, ekonomik ve sosyal sorunlar gibi gerçek sorunlarından yalıtarak onlara steril bir fantazyaya sunarken, bir yandan da gündelik hayata içkin olan iktidar ve tahakküm ilişkilerini yeniden ve yeniden üreterek egemen ideolojinin opak hale gelmesini sağlar. Bu çalışmada popüler filmler, ideolojik işlevleri çerçevesinde ele alınmış ve Türkiye’de 1980’li yıllardan itibaren yaşanan ideolojik kırılmalar, popüler filmlerin ideolojik dönüşümü dolayımı ile irdelenmiştir. Çalışmada şu soruların yanıtları aranmıştır: İdeoloji kavramına dair Marksist yaklaşımlar, anlam evreni hayli geniş olan bu kavramı nasıl çerçevelemektedir? Türkiye’deki resmî ideolojinin tarihsel kaynakları nelerdir? Kemalizm olarak adlandırılan Türkiye Cumhuriyeti devletinin kurucu ideolojisinin Yeşilçam sinemasındaki tezahürleri nelerdir? 1980’lerden itibaren başlayan ve AKP dönemi ile nihayete eren ideolojik kırılmanın popüler yerli sinema sektörüne ve yerleşik anlatım biçimlerine etkileri nelerdir? Bu soruların yanıtlarını aramak için filmlerin ideolojik eleştirisi yapılmıştır. Birinci bölümde “İdeoloji nedir?” sorusunun yanıtlanması için ideoloji kavramını ele almış çeşitli filozoflardan yararlanılmıştır. Bunun için Karl Marx, Louis Althusser, Antonio Gramsci ve Terry Eagleton’ın ideoloji kavramı üzerine ileri sürdüğü savlar kategorize edilerek irdelenmiştir. Bu düşünürlerin seçilmesinin nedeni, çalışmada ideoloji kavramının Marksist bir çerçevede ele alınmış olmasıdır.

İdeoloji kavramı ilk kez 18. Yüzyılda Antoinette Destutt de Tracy tarafından “düşünceler bilimi” anlamında kullanılmıştır (Örs, 2007: 9). Çok geniş bir anlam evrenine sahip olan bu kavram, bu çalışmada hegemonik ilişkilerin işleyişi çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde; öncelikle Türkiye’nin resmî/kurucu ideolojisinin kökenleri ve temel nitelikleri ortaya konmuş, daha sonra ise resmî ideolojinin geçirdiği dönüşüm ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise söz konusu ideolojik dönüşümün popüler Türk filmlerindeki yansımaları, türler ekseninde açığa çıkarılmıştır. Popüler Türk sinemasının belirli dönemlerde hapsoldüğü belirli türsel uylaşımlar, bu çalışmanın sınırlılıklarını teşkil etmektedir. Çalışma kapsamında sözü edilen ideolojik dönüşümün izini sürebilmek için Yeşilçam dönemine egemen olan melodram, komedi ve kostüme

avantür gibi türlere ait ikişer film literatür taraması neticesinde belirlenmiş ve ideolojik eleştirileri yapılmıştır. Daha sonra 1996 yılından itibaren başladığı kabul edilen yeni Türk sineması döneminde baskın olan türlere ait ikişer filmin ideolojik eleştirisi eşliğinde, söz konusu ideolojik kırılmanın izleri sürülmüştür. Filmlerin seçiminde ölçüt olarak kabul edilen “popüler”lik; filmlerin sinema salonlarındaki seyirci sayısı, televizyon yayınlarındaki gösterim sıklığı ve kendinden sonraki filmlere etkisi bakımından değerlendirilmiştir.

İdeoloji, sanat yapıtlarında açık ya da örtük bir biçimde var olabilir. Fakat ideolojinin en işlevselleştiği alan, kendisini ideolojisizlik kisvesi altında ortaya koyduğu alandır. Bu da sinemada en çok seyirlik ve boş zaman geçirme işlevi gören popüler filmlerde ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle ideolojik film çözümlemesi için popüler filmlerin ele alınması tercih edilmiştir. Burada sinema filmlerinin ele alınması da çalışmadaki bir başka ön kabulü ortaya koymaktadır. O da her sinema filminin bir biçimde ideolojik olmasıdır. Çünkü çerçeve içine almak ideolojik bir tercihtir.

Popüler filmler söz konusu olduğunda ideolojik etmenler anlatının içine gömülü bir haldedir. Çünkü popüler filmlerin temel işlevi, insanların kitleler halinde bu filmleri izlemesi ve bu filmleri üretenlere maddi kazanç sağlamasıdır. İşte tam da bu nedenle popüler filmler hem ideolojisiz olarak görünürlerken, bir yandan da yaratıldıkları dünyanın ideolojik durumu hakkında oldukça fazla veriler sunarlar. Bu nedenle çalışmada popüler filmlerin ideolojik eleştirisi yöntemi tercih edilmiştir. Filmlerin seçiminde kullanılan temel kıstas popülerliktir. Bir filmi popüler yapan en önemli gösterge, kuşkusuz o filmin sinemada izlenme rakamlarıdır. Yeni Türk sineması dönemi içinde ele alınan filmler, kendi türlerinin veya alt türlerinin en çok izlenen filmleri ve kendisinden sonra gösterime giren filmlere estetik ve anlatım biçimleri bakımından en fazla etki etmiş filmlerdir. Fakat Türkiye’de izlenme sayılarını imleyen gişe rakamlarının 1989’dan itibaren tutulduğu düşünüldüğünde, özellikle Yeşilçam filmlerinin seçimi açısından popülerliği belirleyebilecek diğer kıstaslara başvurma zarureti doğmuştur. Bunlar; televizyon kanallarında gösterilme sıklığı, internet mecralarındaki ulaşılabilirlik, dönemin sinema yazarlarının görüşleri ve filmlerin kendinden sonra gerçekleştirilen diğer benzer türdeki filmlere etkileridir. Tüm bunlar niteliksel veri analizine başvurularak ele alınmış ve ideolojik eleştirisi yapılacak filmler bu şekilde belirlenmiştir. Yeşilçam dönemindeki başat türler melodram, komedi ve kostüme avantürlerdir. Burada yerli film izleyicisinin

sinemaya ilişkin tutumu hakkında da birkaç şey söylemek gerekmektedir. Türkiye seyircisi için sinemaya gitmek, maddi olarak belirli bir miktar da olsa özveride bulunmayı gerektirdiği için, izlenecek filmde de elle tutulur bir karşılık beklenmektedir. Bu da filmin ya ağlatması, ya güldürmesi ya da gururunun bir biçimde okşanması şeklinde tezahür etmektedir. Bu nedenle Yeşilçam'da bu beklentileri karşılayacak türler baskındır. Yeni Türk sineması döneminde ise en popüler filmlerin komedi türünde olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte bir başka popüler tür olan korkunun, dünyada en popüler türlerden biri olmasına karşın, Türk sineması piyasası için yeni sayılabilecek bir film türü olduğu söylenebilir. Bu türe mensup filmlerin özellikle -bu çalışmada da ideolojik eleştirisi yapılmış olan- “Okul” (2004) filminden itibaren âdeta bir furya haline geldiği ve her yıl popülerliğini muhafaza ettiği yapılan literatür çalışmasında belirlenmiştir. Bu dönem içinde ele alınan bir diğer tür ise aksiyon türünün bir alt türü olarak ele alınan operasyon filmleridir. Dünyada en popüler türlerden biri olan aksiyon, Türk sinemasında çoğunlukla -hatta hemen hemen tamamen- askerî operasyon sineması alt türü içinde gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle bu çalışmada, öncelikle aksiyon sineması içinde operasyon filmleri alt türünün çerçevesi belirlenmiş, daha sonra bu kapsamda ele alınan filmlerin ideolojik eleştirisi yapılmıştır.

Popüler Türk sineması, siyasal ve toplumsal hayata egemen olan hâkim ideolojiyi bir biçimde yansıtmış ve yeniden üretmiştir. Hem Yeşilçam öncesi ve Yeşilçam döneminde hem de Yeşilçam sisteminin sonlandığı 1990'lı yıllardan itibaren günümüze kadar yapılan popüler filmlerde yerli sinemanın bu sözü edilen niteliği göze çarpmaktadır. Popüler yerli filmlerin ideolojik eleştirisi ile bir yandan farklı dönemlere hâkim olan ideolojik ve düşünsel zeminin çerçevesi, bir yandan da popüler filmlerin düşünsel ve toplumsal olanı ne derece yansıttığı açığa çıkarılabilir. Burada özellikle “popüler” filmlerin ele alınması, ideolojik ve toplumsal olanın ortaya çıkarılmasında oldukça önemli bir işleve sahiptir. Çünkü popüler filmler, toplumun çoğunluğu tarafından izlenmesi niyetiyle gerçekleştirilir ve bunun neticesinde toplumun çoğunluğu tarafından takip edilir. Bu nedenle de radikal toplumsal dönüşümlerin izleri, popüler filmlerdeki yapısal ve öykülemeye dair dönüşümlerde bulunabilir.

Daha önce yapılmış doktora ve yüksek lisans çalışmalarına bakıldığında, sinema-ideoloji ilişkisinin farklı boyutlarıyla irdelendiği, fakat popüler Türk Sinemasının bu bağlamda ele alınmadığı görülmektedir. Murat Tırpan, 2004 yılında yaptığı “Sinema ve

İdeoloji Türk Sinemasında Politik Filmler” adlı yüksek lisans çalışmasında 1990’lı yıllara kadar Türkiye’de çekilmiş politik filmlerin ideolojisini, çekildikleri dönemin siyasal yaşamı ekseninde irdelemiştir. Erhan Yıldırım, 2018 yılında yaptığı “*Toplumsal Gerçeğin Sunumunda İdeolojik ve Estetik Boyutu ile Politik Sinema*” adlı doktora çalışmasında dünya sinemasından 5 adet politik filmin ideolojik analizini yapmıştır. Rıza Kıracı ise 2011 yılında yaptığı “*1950 Sonrası Türkiye’de Politik, İdeolojik ve Kültürel Değişimin Sinemaya Yansıması*” adlı yüksek lisans çalışmasında Türkiye’de sinema ile ideoloji ilişkisini farklı dönemleri baz alarak irdelemiş ve “*Küçük Günahlar*” (Rıza Kıracı, 2011) adlı filmin ideolojik analizini yapmıştır. Ayşe Ersöz, 2011 yılında yazdığı “*Siyasi İdeolojiler Bağlamında Sinema*” adlı yüksek lisans çalışmasında Dünya’nın farklı ülkeleri ve farklı dönemlerini sinema-politika bağlamı içinde ele almıştır. Hilmi Maktav, 1998 yılında yazdığı “*1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları*” adlı doktora tezinde, Türkiye’de 12 Eylül 1980’de yaşanan askeri darbenin Türk sinemasını nasıl etkilediğini ortaya koymuştur. Hakan Erkalıç ise 1997 yılında yazdığı “*Sinema ve İdeoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi*” adlı yüksek lisans çalışmasında 12 Eylül Darbesini konu eden Türk filmlerini incelemiştir. Mesut Bostan, 2020 yılında tamamladığı “*Popülist Akıl Çerçevesinde 1960’lar Türk Sinemasında İdeoloji*” adlı doktora tez çalışmasında, 1960’lı yılların toplumcu gerçekçi Türk sineması örneklerini popülizm ekseninde irdelemiştir.

Görüldüğü üzere şu ana kadar Türkiye’de sinema ve ideoloji üzerine yapılmış çalışmalar politik sinema ya da politik filmlere ağırlık vermişlerdir. Popüler sinemanın ideolojik olarak ele alınması yalnızca Hollywood Sinemasının irdelenmesi biçiminde gerçekleşmiştir. Türkiye’de popüler sinemanın ideolojik olarak ilk defa incelenecek olması, bu çalışmanın bir başka önemini ortaya koymaktadır.

2. İDEOLOJİ: ÇERÇEVELEME SORUNU VE ANLAM EVRENİ

Sosyal bilimler literatüründe ideoloji kavramı üzerine birçok farklı tanım bulunmaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, kavramın ortaya çıktığı 18. Yüzyıldan günümüze kadar değişen, dönüşen kullanım biçimleridir. Önceleri yalnızca düşünce bilimi anlamında kullanılan ideoloji kavramı, zamanla spesifik ve çerçevesi tanımlanmış siyasal fikirler anlamında kullanılmaya doğru evrilmiştir. İdeoloji kavramını sosyal bilimlerin en kaygan kavramlarından biri (McLellan, 2012: 1) haline getiren bir diğer önemli etmen ise bu kavrama zamanla yüklenen pejoratif anlamlardır. Tarihsel süreci boyunca ideoloji kavramını polisemik hale getiren zamansal ve mekânsal birçok başka etmen daha bulunmaktadır. Bu etmenler neticesinde ideoloji kavramının anlam evreni genişlemiş, fakat daha önceki kullanım biçimleri de aynı anlam evreni içinde kullanılmaya devam ettiği için, kavram, sosyal bilimler içinde kartopu etkisiyle büyümüştür. “‘İdeoloji’ sözcüğü kullanılmaya başladığı ilk dönemlerde hiçbir ontolojik vurguya sahip değildi, ki orijinal olarak sadece fikirler (idealar) öğretisi anlamını taşıyordu” (Mannheim, 2016: 100). İlk yalnızca belirli düşünceler kümesi anlamında kullanılan kavram, daha sonra yanlış bilinç anlamında kullanılmaya başlanmış; fakat bu anlamda kullanılmaya başlandıktan sonra da düşünce bilimi veya belirli düşünceler bütünü anlamlarını muhafaza etmiştir. Bu bölümde öncelikle ideoloji kavramının tarihsel serüveni ve anlam evreni açıklanacak, ardından çalışmada ele alınacak Marksist perspektif aktarılacaktır.

İdeoloji kavramının ilk kez Fransız filozof Destutt de Tracy tarafından kullanıldığı bilinmektedir. “De Tracy’nin kullandığı anlamda ideoloji, düşünceleri, düşüncelerin yasalarını, düşüncelerin tarihini inceleyen ve hangi düşüncenin doğru, hangisinin yanlış olduğunu belirleyen, bunun ardından da toplumun hangi doğru düşünceler doğrultusunda ilerlemesi gerektiğini belirleyen bir bilimdir” (Yaşlı, 2016: 10-11). Kavramın etimolojisine baktığımızda da bilim ve düşünce konseptleri ile karşılaşmaktayız. Yunancada görsel imge anlamındaki *eidos*’tan yapılan türetmeyle *ideleri* en temel bileşenlerine ayırmayı ve üzerine kurulmuş oldukları algıları soruşturmayı amaçlayan analitik bir bilim olarak tasarlanan (Rahmann, 2015: 25) ideoloji terimi, ortaya çıktığı döneme dair de çok şey söylemektedir. Zira düşüncenin -doğru yönlendirildiği takdirde- bir şeyleri değiştirebileceği düşünsel zeminine dayanan aydınlanmacı fikirlerin gerçekten de hayatın hemen hemen her alanını altüst ettiği ve bu altüst oluştan yeni bir dünya düzeni yarattığı 18. Yüzyıl Avrupa’sıdır söz konusu olan. “‘İdeoloji’ sözcüğü insan zihninde fikirlerin

belirme sürecinin nesnel olarak incelenmesinin mümkün olduğunu ve bundan dolayı istenirse ‘doğru’ düşünceleri düşündürmenin bir yolu bulunduğunu iddia eden bir grup düşünür tarafından ortaya atılmıştı” (Mardin, 2015: 22). İdeoloji kavramını ilk ortaya atan Destutt de Tracy’nin de içinde bulunduğu dönemin aydınlarının -ki o dönemde ideolojist olarak nitelendiriliyorlardı- fikirlere yükledikleri işlevselci anlam, ele aldığımız kavramın o dönemdeki anlam evreninin de merkezinde yer almaktadır. Mardin’e (2015: 129) göre, ideolojinin 19. ve 20. yüzyıllarda geniş yayılma alanları yaratmasının üç temel nedeni vardır:

1. Yeni yayım araçları ve yeni eğitim sistemlerinin gelişmesi.
2. 19. yüzyıldan itibaren yaşanan büyük sosyal çalkantılar. Özellikle endüstri toplumunun insanları köksüzleştiren etkileri.
3. Aydınların fikir üreticisi olarak toplumda giderek önem kazanan bir fonksiyona sahip olması ve bir grup olarak toplumda özerklik kazanmaya başlaması.

İdeolojistlerin toplumu düşünceler yoluyla dönüştürme ideali, yeni kentli yersiz-yurtsuz bireylerin aidiyet, kimlik arayışları ve gelecek kaygıları ile örtüşmüş; yeni iletişim araçları sayesinde de geniş yayılma alanları elde etmiştir. İdeoloji, Žižek’e (2015: 60) göre gerçeklik’imizin kendisi için destek işlevi gören bir fantezi-kurgusudur. Daha sonra ideolog adını alacak olan ideolojistlerin de kendi dönemlerinde âdeta birer hayal fabrikası işlevi gördükleri söylenebilir.

İdeoloji kavramını pejoratif anlamında kullanmaya başlayan ilk kişi Napolyon Bonapart’tır. Bonapart, ideolojiyi “karanlık metafizik” (Barth’tan akt. Mclellan, 2012: 6) olarak nitelemiştir. Fakat bu pejoratif anlam kayması belirli tarihsel gelişmelerin sonucunda gerçekleşmiştir. Bonapart, Fransız Devrimi’ni takip eden Direktuvar yönetimi döneminden, kendisini imparator ilan ettiği döneme kadar geçen dönüşüm yıllarında ideolojistlerin rolünü önemsemekte idi. Fakat imparatorluk yıllarından itibaren nizam-ı âlemci bu aydınlar karşı tutumu değişmiştir. “Bonapartist hükümet bu politikalara son verdiği ve Katolik Kilisesiyle anlaşma yapmaya (1801’de) hazırlandığı zaman, kibirli *idéologue* terimi, aşağılayıcı *idéologue* (ideolog) terimine dönüştü” (Rahmann, 2015: 29). Napolyon bir noktada -ki bu nokta kendi hegemonyasını kurduğu 1814 yılına rastlar-toplumun ve yönetsel yapıların geçirdiği dönüşümü yeterli görmüştü. “Aydınlanma ideologlarının amacı, toplumu rasyonel bir temelde baştan aşağı yeniden inşa etmektir”

(Eagleton, 2015: 96). İdeolojistler bozguncu ideologlar haline geldiği andan itibaren ideoloji kavramının olumsuz anlamda kullanımı yaygınlaşmış ve evrenselleşmiştir. Marx'ın da temel olarak bu pejoratif anlamı tercih ettiği söylenebilir.

İdeoloji kavramının zaman içindeki farklı kullanım biçimlerine ve tanımlamalarına ilişkin en kapsamlı çalışmalardan biri İngiliz akademisyen Terry Eagleton'ın "*İdeoloji*" adlı eseridir. Bu eserde öncelikle ideoloji ifadesinin farklı anlamları sıralanmıştır. Eagleton'a (2015: 18) göre günümüzde kullanılan bazı ideoloji tanımları şunlardır:

- a. Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci.
- b. Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi.
- c. Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler.
- d. Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler.
- e. Sistematik şekilde çarpıtılan iletişim.
- f. Özneye belirli bir konum sunan şey.
- g. Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri.
- h. Özdeşlik düşüncesi.
- i. Toplumsal olarak zorunlu yanılsama.
- j. Söylem ve iktidar konjonktürü.
- k. Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam [medium].
- l. Eylem amaçlı inançlar kümesi.
- m. Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması.
- n. Anlamsal [semiotic] kapanım.
- o. İçinde, bireylerin toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam.
- p. Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç.

Bu kullanım biçimlerinden anlaşıldığı üzere ideoloji kavramı oldukça geniş bir anlam evrenine sahiptir. Burada genel bir kategorizasyona giderek kavramı çerçeveleme imkânı elde edebiliriz. Buna göre ilkin ideolojinin "sistematik fikirler bütünü" yönü öne çıkmaktadır. Bir diğer üst kategori ise "yanlış bilinç" başlığı altında değerlendirilebilir. Son olarak da ideolojinin fikirsel düzlem boyutu öne çıkmaktadır.

Eagleton (2015: 52-54), ideoloji kavramının anlam evrenine dair ortaya koyduğu bu maddelerin dışında, yine aynı eserinde ideolojiyi altı farklı şekilde tanımlamıştır. Bu tanımlamalar şunlardır:

1. *Toplumsal yaşamdaki fikir, inanç ve değerleri üreten genel maddi süreç*; ki bu tanım Eagleton'a göre kullanışsız olacak denli geniş ve siyasi çatışmalar konusunda kuşku uyandıracak şekilde sessizdir.
2. *Toplumsal açıdan önemli belirli bir grubun veya sınıfın içinde bulunduğu durumu ve hayat deneyimlerini simgeleyen (doğru veya yanlış) inanç ve fikirler*. Bu tanım da Eagleton'a göre kavramın ilişkisel ve çatışmaya dayanan yönünü ıskalamaktadır.
3. *Çıkar çatışması durumlarında bu tür toplumsal grupların çıkarlarının meşrulaştırılması ve desteklenmesi*. Bu tanım da ideoloji kavramının ancak bir yönüne işaret etmektedir.
4. *Bir egemen toplumsal gücün etkinlikleri içinde grup çıkarlarının meşrulaştırılması ve desteklenmesi*; ki bu tanım, egemen ideolojilerin ve muktedirlerin isteklerine uygun tarzda bir toplumsal birlik sağlanmasına yardımcı olduğu ve fikirlerin yukarıdan zorla benimsetilmesi meselesinden ziyade, tabi kılınmış sınıf ve grupların vs. suç ortaklığını sağlama alma çabası olduğu varsayımına dayanır.
5. *Bir yönetici grup veya sınıfın çıkarlarını, özellikle ikiyüzlülük ve çarpıtma yoluyla meşrulaştırmaya yardımcı olan fikir ve inançlar*. Bu tanım da ideoloji kavramının yönetsel yönüne tek yönlü bir açıklama getirmektedir.
6. *Bir egemen sınıfın çıkarlarından öte, bir bütün olarak toplumun maddi yapısından kaynaklanan yanlış ve aldatıcı inançlar*. Bu, Marx'ın da çoğunlukla kullandığı "yanlış bilinç" konseptini kapsamlı bir biçimde çerçeveleyen bir tanımlamadır.

Ahmet Cevizci'nin (2005: 893) "*Felsefe Sözlüğü*" adlı eserinde ise ideoloji şu şekilde tanımlanmaktadır:

"Şu ya da bu ölçüde tutarlı inançlar kümesi; siyasi ya da toplumsal bir öğreti meydana getiren ve siyasi ve toplumsal eylemi yönlendiren düşünce, inanç ve görüşler sistemi; bir topluma, bir döneme ya da toplumsal bir sınıfa özgü inançlar

bütünü; bir toplumsal durumu yansıtan düşünceler dizgesi; insanların kendi varoluş koşulları ve ilişkilerinden doğan yaşam tarzlarıyla ilgili tasarımların tümü”.

Peki, bunca tanımlama içerisinde ideoloji kavramını bir tez çalışması için nasıl uygulanabilir bir çerçeve içine alabiliriz? Burada olabilecek en geniş çerçeveyi ortaya koyarak bu çerçevenin dışında kalan niteliklere kısaca değinilecektir. Serpil Sancar’ın “*İdeolojinin Serüveni*” adlı eserinde yer alan tanımlama, ideoloji kavramının farklı kullanım biçimlerini içerdiği söylenebilir. Sancar’a (2014: 9) göre; “ideoloji, toplumsal iktidar ilişkileri sayesinde oluşan ve kendisi de iktidar ilişkilerinin oluşum dolayımı olan toplumsal düşünce ve anlamlar olarak tanımlanabilir”. Burada ideoloji kavramının yalnızca çatışmalı yönünün ve düzlemsel niteliğinin yer almadığı görülebilir. Ne ki, Sancar da bu tanımlamanın, sözü edilen kavramın çatışmalı yönünü ve bir çatışma alanı işlevi gören düzlemsel boyutunu ıskaladığını dile getirmekte ve daha genel bir anlama tekabül eden kültür kavramı ile iç içe geçebileceğini belirtmektedir:

“Bu genel çerçeveyi daha daraltarak bir tanımlamaya gitmezsek aynı alana işaret eden *kültür* kavramı ile ideoloji kavramı arasındaki ayrımı gözden kaçırmış oluruz. Her tür toplumsal düşünce ve anlamın ideoloji olarak adlandırılmasını engellemek için ideolojinin daha çok, farklı toplumsal anlam ve değerlerin çatıştığı bir alanda oluşan toplumsal düşünce olarak tanımlanması sorunu bir anlamda çözer” (Sancar, 2014: 8).

Kültür ve ideoloji arasındaki temel farkları ortaya koymak da bu çerçeveleme sorununa yardımcı olabilir. Zira kültürü tanımlayıp, onun ideoloji ile arasındaki farkları ortaya koymak, ideoloji kavramının altını çizmek istediğimiz nitelikleri konusunda daha aydınlatıcı olacaktır. “Kültürü şöyle tanımlayabiliriz: bir toplumun mevcut örüntüsünü devam ettirmeye yarayan, kısmen esnek fakat normal olarak nispeten yavaş değişen simgeler sistemi” (Mardin, 2015: 105). Bu tanımlamanın çok geniş bir ideoloji tanımı olduğu bile iddia edilebilir. İdeoloji de mevcut tahakküm ilişkilerini gizleme ve meşrulaştırma işlevini yerine getirmektedir ve çoğunlukla simgeler dolayımıyla çalışmaktadır.¹ Bu yüzden ideolojinin uzamsal boyutu çerçeveleme için önem arz etmektedir.

İdeolojinin tek bir tanımının olmaması ve bundan kaynaklanan çerçeveleme sorunu, bu çalışmada ideolojiyi belirli kategoriler/başlıklar altında incelenmeyi gerekli kılmaktadır. Buna göre, ideoloji öncelikle en geniş anlamıyla, yani dünya görüşü olarak irdelenecektir.

¹“İdeoloji bireylerin gerçek var oluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkiyi gösterir”(Althusser, 2008: 89).

Daha sonra ideolojinin haritalandırma işlevi üzerinde durulacaktır. İdeolojinin insanların gündelik hayatında neyi nasıl değerlendireceğine dair önemli bir işlevi yerine getirdiği vurgulandıktan sonra Marx'ın ideoloji kavramını kullanım biçimleri ve Marksist ideoloji anlayışı farklı Marksist düşünürler çerçevesinde irdelenmiştir.

2.1. Dünya Görüşü Olarak İdeoloji:

İdeoloji, en geniş anlamıyla bir kişinin, grubun veya toplumun dünya görüşü/*weltanschauung*'udur. “İdeoloji, toplum konusundaki bilgi ve görüşlerimize dayanan bir fikir kümesidir” (Mardin, 2015: 85). Bu tanım herhangi bir akademik çalışmada işe yaramayacak kadar geniştir. Peki, bu denli geniş bir ideoloji tanımı neden yapılmaktadır ve hatta neden ideoloji dendiğinde ilkin bu tanımlama uygun görülmektedir? Geuss (2018: 24), “dünya görüşü olarak ideoloji” kavramının ortaya atılmasını motive eden sezginin, bireyler ve grupların “sahip” oldukları inanç, tutum, yaşam amacı, sanatsal etkinlik vb. biçimlerin sadece tesadüfen bir araya gelmiş demetler olmamasından kaynaklandığını belirtmektedir. Her insan, öyle ya da böyle, çoğu kez kaynağını bilmediği bir dünya görüşüne sahiptir.

“Her aşama kendi düşünce biçimi tarafından karakterize edilir. Her dönemin çok değişik somutlaşmaları (nesneleşme) bir (bütün) olarak ele alınabilir, çünkü onlar dünyanın özgün bir ‘görüşünü’, bir dünya görüşünü, bir *weltanschauung*’u yansıtır. Farklı *weltanschauung*’lar her dönemin ve her toplumun farklılığını belirtebilirler” (Hall, 2014: 93).

Bu dünya görüşleri, insanların hayatlarında anlamlandıramadıkları ve sebep-sonuç ilişkisi içinde kavramanın imkânsız olduğu çelişkilerle yaşayabilmelerinin basit bir yoludur.

“Bütün insanlar, yaşamak için etraflarında olanları mantıklaştıran bir çerçeveye muhtaçtırlar. Bu çerçeve bazen çok basit olabilir. ‘Sinekli Bakkal’da oturan, bunun çok ilkel bir örneğini kullanır. Hayat kısa ve cefalıdır, değişmesine pek olanak yoktur; memleketi elit tabaka yönetir, fakiri vurguncu soyar, Allah insana kara günlerinde yetişir. Bunların tümü, Sinekli Bakkalda oturanın ‘dünya görüşüdür’. Soyut ya da somut, kapsamlı ya da güdük, basit ya da incelikli herhangi bir dünya görüşüne sahip olmayan kimse yoktur” (Mardin, 2015: 110).

Yine de bu dünya görüşlerinin tamamı ideoloji olarak sınıflandırılabilir mi? Elbette bu dünya görüşleri, insanların gündelik hayatları içindeki çelişkileri gizleyerek, bu

çelişkilerle yaşamlarına devam etmelerini sağladıkları ölçüde ideoloji olarak tanımlanabilir. Fakat “dünya görüşü olarak ideoloji” tanımlamasının bu çelişkileri ontolojik bir biçimde ortaya koyduğu söylenemez. Bu tanımlama, “herkesin dünyayı kendisine göre algılama ve anlamlandırma biçimi” gibi nötr bir varsayımı içerimlemektedir. Bu da aslında ideoloji kavramının özünde yer alan çelişkileri gizleme ve onları opak hale getirme işlevlerini görmezden gelmek anlamına gelir. “(...) ideoloji kavramının genelde düşünce ve algı ile özdeşleştirilmesi, Marx’ın ve Engels’in ideoloji kuramını kısırlaştırıp işlevsiz kılarak, yani ideoloji kavramını aşırı genelleştirip içerdiği eleştirel yönü törpüleyerek bir tehdit olmaktan çıkarmak için burjuva akademik çevrelerin benimsedikleri ana entelektüel stratejilerden birisiydi” (Rahmann, 2015: 86). Eğer ideolojiyi dünya görüşü olarak ele alacaksak, bu durumda hangi dünya görüşü sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Bu da bizi “başkasının düşüncesi olarak ideoloji” kategorisine götürmektedir ve bir sonraki başlıkta irdelenecektir. İdeolojinin dünya görüşü olarak ele alınmasına dair Georges Politzer, “*Felsefenin Temel İlkeleri*” adlı çalışmasında şunları ifade etmiştir: “Sömürücü sınıfın, sömürüyü sürdürmek için yalana ihtiyacı vardır; devrimci sınıfın ise sömürüden kurtulmak için gerçeğe ihtiyacı vardır. Devrimci görevini iyi yürütebilmek için, doğru bir dünya görüşüne ihtiyacı vardır” (Politzer, 1975: 37). Burada doğru dünya görüşünün gerçek, yanlış dünya görüşünün ise ideoloji olduğu klasik Marksist perspektif öne çıkmaktadır.

Her insanın bir dünya görüşü, karmaşık veya yalın bir anlamlandırma/rasyonalize etme biçimi vardır. Fakat bu anlamlandırma/rasyonalize etme süreçleri, o bireyin içinde bulunduğu maddi koşullardan bağımsız düşünülemez. Bu maddi şartlar, bir noktada neyin düşünülebilir, neyin düşünülemez olduğuna karar veren bir mekanizmaya dönüşür. Mardin (2015: 101-102); gerçeğin insanların zihninde yer etmeden önce geçtiği üç tip süzgecin olduğunu belirtmektedir. İlki Marx’ın öne sürdüğü sınıfsal çıkarlardır. Buna göre insanlar bir sosyal grubun içinde “gömülü” oldukları için, dünyayı bu grubun çıkarları açısından göreceklerdir. İkincisi Freud’un öne sürdüğü içgüdüsel perspektiftir. Her insan gerçekleri kendi tutkuları açısından değerlendirmektedir. Son olarak insanlar, genel olarak, etraflarındaki dünyayı bir ‘kalıp’ içinden algılamakta ve bu kalıplar (modeller) bir nevi ‘harita’ fonksiyonu görmektedir. Olumlu ve olumsuzla karar vermek de bu haritaların imkân verdiği ölçüde gerçekleşmektedir. Örneğin bir küçük işletme sahibinin, çalışkan olmanın erdemine inanıyor olduğunu ve her insanın az çok hak ettiğini yaşadığını düşündüğünü varsayalım. Bu fikirlerin yalnızca o işletme sahibinin akıl muhakemeleri

sonucunda ortaya çıktığını iddia etmek ve dolayısıyla bu fikirlere o işletme sahibinin dünya görüşünü yansıtan önermeler olarak yaklaşmak en basit tabirle safdillilik olacaktır. “İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendi keyiflerine göre değil; kendi seçtikleri koşullar içinde değil, doğrudan karşı karşıya kaldıkları, belirlenmiş olan ve geçmişten gelen koşullar içinde yaparlar” (Marx, 2018b: 13). Yukarıda verilen örnek özelinde düşünecek olursak, küçük işletme sahibinin yaşadığı hayattan memnun olduğu sürece, bunları çalışarak hak ettiğini düşünmesi ve her insanın da tıpkı kendisi gibi çalışırsa ve azmederse zorlu hayat koşulları içinde bile muvaffak olabileceğini söylemesi, gündelik hayatın karmaşık yapılarını kendi sınıfsal konumuna dair düşünsel süreçleri çerçevesinde değerlendirdiği anlamına gelecektir.

Mardin’in yukarıda dile getirdiği insan zihninin üçüncü süzgeci olan kalıplar ise bir bireyin bir şeyi anlamlandırırken kullanacağı kavram setlerini oluşturma ve bunlar vasıtasıyla bir düşünce haritası çıkarma işlevini yerine getirmektedir. İnsanlar zihinlerinde -onlar farkında olsa da olmasa da- belirli ideolojik haritalar vasıtasıyla düşünmekte ve idrak etmektedirler. Öyle olmasaydı eğer, o zaman insanlar, herhangi bir tutarsızlığı anlamlandıracakları sırada düşünce okyanusunda kaybolurlardı. Gündelik hayat, maddi-manevi tutarsızlıklarla doludur ve bunlar arasında yaşamamıza devam etmemizi sağlayan neden-sonuç ilişkilerine ihtiyaç duyarız. İdeolojik haritalar da kavram okyanusu içinde kaybolmamızı önleyerek belirli kavram setleri aracılığıyla hayatı -doğru veya yanlış- anlamlandırabilmemizi sağlar.

2.2. Harita İşlevi Olarak İdeoloji

Bir önceki bölümde her insanın sahip olduğu ideolojinin, hayatı anlamasını ve yorumlamasını sağlayan kavramlar seti sunduğu ve bu kavramlar setinin de bir fikir haritası işlevi gördüğü aktarılmıştı. Walt Rostow da “özgün kavramsal söz dizini”, “insanların içinde yaşadıkları dünyayı kavradıkları ve yorumladıkları terimler topluluğu” olarak ideolojinin önemli bir boyutunu vurgulamaktadır (Rostow’dan akt. Bluhm, 2014: 27). Nasıl ki bir harita ile bir düzlem çeşitli göstergeler ve simgeler dolayısıyla anlaşılabilir hale geliyorsa, ideoloji de simgeler ve kalıplar vasıtasıyla çalışmaktadır. “İdeoloji, insan eyleminin amacını, bu amaçlara nasıl varılacağını tanımlayan ve sosyal ve fiziki realitenin niteliğini belirleyen bir değerlendirici prensipler sistemi olarak görülebilir”

(Allardt'tan akt. Mardin, 2015: 20). Düşünceler, ideoloji ile belirli bir biçimde sistematize olması sayesinde rasyonalize olmaktadır.

“Birey, ona atfettiğimiz konuşma ve düşünce biçimini, sadece çok sınırlı bir anlamda kendiliğinden yaratabilir. Birey, içinde bulunduğu grubun dilini konuşur; içinde bulunduğu grubun düşündüğü gibi düşünür. Belli sözcükleri ve onların anlamlarını kendi kullanımına hazır bulur. Bunlar sadece bireyi çevreleyen dünyaya giden yolu büyük ölçüde belirlemeye yaramazlar, aynı zamanda nesnelerin o ana kadar grup veya birey tarafından hangi açıdan ve hangi eylemsel bağlamda algılanabildiğini ve ulaşılabilirdiğini gösterirler” (Mannheim, 2016: 31).

Burada üzerinde durulan ideolojinin simgesel yönü, dilde var olan simgesel sistematik ile paraleldir. Gerçek diye bildiğimiz her şey, dil vasıtasıyla havsalamızda imgeselleştirdiğimiz sistemin bir parçasıdır. “Gerçeği tanımlamada dilin sunduğu anlama olanakları dışında bir olanağa sahip değiliz. Gerçeklik, kendi başına var olan bir ‘oluş’ sorunu değil, insan toplumsal pratiğinin belli bir tanımlanma uğrağıdır” (Sancar, 2014: 153). Fakat yine de unutulmamalı ki kafamızda canlandırdığımız gerçeklik, bizim algılayış evrenimizin bir görüngüsünden ibarettir. “İdeolojik haritalar bir hedef, dışsal bir gerçeklik sunmazlar. Sunduğumuz ya da başkalarından aldığımız kalıpların karmaşık olması gerekmez; ama kalıp olmadan da anlayıştan yoksun, hiçbir ussal düzene sahip olamayacak bilgileri rastgele bir biçimde almak zorunda kalırız” (Freedon, 2011: 10). Böyle bir ihtimal de Afrika ormanlarında maymunlar tarafından büyütülmüş biri için bile mümkün değildir. “Antropolog Clifford Geertz, 1964’te kaleme aldığı ve yepyeni ufuklar açan makalesinde, ideolojileri karmaşık kültürel simgelerin düzenli bir dizgesi olarak betimlemekteydi. Bu simgeler gerçekliğin temsilcisi görevini üstlenmekte ve onlarsız bireylerin ve grupların içinde bulundukları topluma göre kendilerini düzenleyemeyecekleri haritalar sağlamaktaydı” (Freedon, 2011: 60). Nasıl ki bir haritada yer alan herhangi bir simge, haritanın her yerinde aynı anlama gelmekte ve bu sayede işlevsel olabilmekte ise; ideolojinin sunduğu kavramlar seti de karmaşık gündelik hayat içinde yer alan birbirinden farklı onca çelişkiyi insanlar için anlaşılır/kabul edilebilir hale getirmektedir.

“Toplum hayatının simgesel içeriğini destekleyen yönü, insanın doğal olarak içinde yaşadığı toplumla ilgili olayları bildiği nesnelerin özelliklerine bağlaması, soyutlamalarını bile somut örneklerle göre yapmasıdır. Sokaktaki adam ‘mesafe’yi değil ‘arşın’ı, ‘ağırlığı’ değil ‘kilo’yu bilir. Onun için ‘devlet’ bir jandarma onbaşı veya kaymakamdır. ‘Devlet’in niteliğini uzun teorik açıklamalarla anlatmak, bilgiçlik taslamayan sokaktaki adam için çok ‘hava’da kalır. Vasat vatandaş -ve Türkiye’de bu bilhassa geçerlidir- evrenini bir ‘felsefe’ haline getirmez: onu bir hikâye, bir fıkra, kıssadan hisse olarak hatırlamayı tercih eder, elle tutulması zor

toplum özelliklerini de gözle görülmesi mümkün ‘simge’lere bağlar” (Mardin, 2015: 96).

İdeoloji, tarihi de kendi simgesel bütünü içinde işlevsel olarak konumlandırır. Anlam ve göstergeler üzerine yukarıda dile getirilen argümanların tümü, tarihin ele alınış biçimiyle paralellikler gösterir. Tarih, geriye dönük olarak yaşanmış her şeyin belirli bir sırayla aktarılması ve yorumlanması değildir. Geçmişte yer alan olaylar, ideolojik olarak işlevselleşecek biçimde kurgulanır. Lukács (2014: 148-149), “*Tarih ve Sınıf Bilinci*” adlı eserinde burjuva düşüncesinin çıkış noktası ve hedefinin; eşyanın mevcut düzenini savunmak ya da en azından bu düzenin dönüşme veya değişmezliğini kanıtlamak olduğu için tarihi olup bitmiş bir olgu olarak ele almakta, bu nedenle de tarihin nesnelerinin “değişmez doğa yasaları” halini aldığını belirtmektedir. Tarihin yasaları değişmez midir? Elbette kurgulanmış bir gerçeklik istenildiği veya ihtiyaç duyulduğu kadar değiştirilebilir. Geçmişte yaşananlar tek olmasına rağmen birçok tarihsel anlatı mevcuttur.

“(...) ideolojiler, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel zamanı düzenler. Tarihsel zaman ‘meydana gelen’ her şeyin bir kaydı olmaktan çok uzaktır. Tarihsel zaman ideolojik bir anlatı oluşturacak biçimde bir arada yoğrulan olayların (bunlardan bazıları mitsel bile olabilir - örneğin Roma’nın Remus ve Romulus tarafından kurulması) seçici ve amaçlı bir kalıba yerleştirilmiş listelemesidir. (...) Bu açıdan, ideolojiler kolektif bir ulusal kimliğin pekiştirilmesine hizmet eden simgesel yol levhalarının bir bileşkesidir”(Freeden, 2011: 62).

Tıpkı tarih gibi ezeli ve ebedî olduğu iddiası taşıyan gelenekler, âdetler, insanlara atfedilen davranışsal ve duygusal nitelikler ve ahlaki normlar da ideolojiktir ve ideolojiler değiştikçe -ideolojiler kadar keskin olmasa da- değişmektedirler. Wittgenstein, geleneğin zaman içinde sürekli olmaktan ziyade yanılsama biçiminde değiştiğini göstermek için bir ip benzetmesi yapmaktadır. Nasıl ki bir ip kesintisiz bir uzantıdan değil de bir dizi örtüşen liften oluşursa, bir gelenek de bizim -tarihini derinlemesine incelememiz durumunda- farkına varamayacağımız kadar yavaştan ve incelikli değişkenlikler sergileyen kısa vadeli süreklilikler taşımaktadır (Freeden, 2011: 64). Marx ve Engels’in (2013: 76) verdikleri örnekte dikkat çektikleri üzere aristokrasinin egemen olduğu zamanlar namus, onur ve bağlılık gibi kavramlar egemen iken, burjuvazinin egemen olduğu zamanlar özgürlük ve eşitlik gibi kavramlar egemendir. Görüldüğü üzere egemen ideolojiler değişip dönüştükçe en yüce erdemler bile yerinden olabilmektedir.

2.3. Başkasının Fikri Olarak İdeoloji

Karşıt düşüncenin “ideolojik” olarak nitelenmesi, ideoloji kavramı üzerine yüklenen pejoratif anlam ile doğrudan ilgilidir. -Kendisine göre- tutarlı ve sistematik bir düşünce yapısına sahip herkes; kendi düşüncelerini gerçek, başkalarının aksi düşüncelerini ise “ideoloji” olarak varsayacaktır. Bu, her şeyden önce, insanların içgüdüsel olarak kendi dışındaki şeyleri potansiyel tehdit olarak algılamasından kaynaklanmaktadır. “İnsanoğlunun tarihsel varoluşun her basamağında düşmanlarına karşı hissettiği güvensizlik ve şüphe duyguları, ideoloji kavramının doğrudan öncelleri olarak kabul edilebilir” (Mannheim, 2016: 91). Başkasının düşüncesini “ideolojik” kılan bir başka etmen ise bizzat ideoloji kavramının ontolojik niteliklerinde yer almaktadır. İdeoloji, çoğunlukla karşıt düşünce ekseninde kendisini yapılandırır. Hippiler anti-militaristtir, faşistler de anti-komünisttir.

“Nicos Poulantzas’ın ileri sürdüğü gibi, ideoloji, tıpkı toplumsal sınıfın kendisi gibi, doğası gereği ilişkisel olan bir fenomendir: Bir sınıfın kendi varoluş koşullarını yaşama biçiminden çok, bunları *öteki sınıfların yaşama deneyimiyle ilişkili olarak* yaşama biçimini ifade eder. Nasıl ki proletaryasız bir burjuva sınıfı ya da tam tersi olamaz ise, aynı şekilde bu sınıfların her birine özgü ideoloji de tepeden tırnağa kadar karşıtının ideolojisi tarafından biçimlendirilir” (Eagleton, 2015: 140).

Her ideolojinin karşıt düşünce ekseninde kendisini tanımlaması ve yapılandırması, ideolojik mücadelelerin kısır niteliğini ortaya koymaktadır. Sözü edilen şekilde yapılanmış hiçbir düşünce, dışsal bir etki neticesinde değişmeyecek ve bu nedenle kemikleşecektir.

“(…) yanlış olan grup bilinci, artık tek bir grup üyesi tarafından tespit edilip düzeltilemediği gibi, karşıt gruplar da artık birbirlerinin ‘yanlış bilinç’lerini düzeltemezler. Zira, farklı değer yargılarına sahiptirler. Bu koşullarda, karşılıklı uzlaşım mümkün değildir. Her bir taraf, diğer tarafın bilincini eksik ve ‘dolaylı’ bir bilinç olarak değerlendirip ancak kendi bilincinin eksiksiz olduğunu savunmakta ısrar eder” (Okyayuz, 2016: 25-26).

Kendi düşüncesini karşıt düşünceler ekseninde geliştirmiş, fakat buna rağmen kendi düşüncesi dışındaki her düşüncüyü “ideolojik” olarak niteleyen ve bunları daha işin başında kategorik olarak reddeden bir düşünce yapısı nasıl gelişir? Ya da zamanla dogmatik hale gelmekten nasıl kurtulur? “(…) bütün görüşlerin ideolojik olduğu düşüncesi iki zorluğu beraberinde getirir. Birincisi, ideoloji kavramının kapsamı böylesine genişleyip adeta içi boşalınca, kendimizi bir boşlukta buluruz; ikincisi ve daha tehlikelisi, bütün Giritlilerin

yalancı olduğunu söyleyen Giritli Epimenides'in düştüğü mantıksal saçmalığa düşeriz" (McLellan, 2012: 2). Marx da ideoloji kavramını çoğunlukla pejoratif anlamda kullanmıştır. Fakat Marx'ın, yanlış bilinci (burada ideoloji olarak değerlendirelim) hayatın maddi çelişkilerini yaratmadığını, tam tersine yaşama içkin olan maddi çelişkilerin yanlış - ideolojik- bilince neden olduğunu öne sürmesi, yukarıda dile getirilen dilemmayı ortadan kaldırmaktadır.

2.4. Marx'ta İdeoloji

Marx'ın ideoloji kavramına katkısı, yalnızca ideolojik etmenlerin toplum içindeki çalışma mekanizmalarını gözler önüne sermekten ibaret değildir. O, ideolojiyi eleştirel teorinin yöntemi haline getirmiştir. "Eleştirel toplum teorisinin merkezi ideoloji eleştirisidir" (Geuss, 2018: 13). Bu nedenle Marx'ın ideoloji kavramına katkısının ele alınacağı bu bölümde, öncelikle sözü edilen bu yöntem üzerinde durulmuştur. Zira bu yöntem, çalışmanın yöntemini de teşkil etmektedir.

"Geleneksel felsefe, kendisini, gene kendi ideolojik çerçevesi içinde tanımlar. Dolayısıyla felsefenin ne olduğunu gerçekten bir bilgi haline getirmez. Oysa Marksizm, felsefeyi inceleyip yerine koyabilecek bir felsefe teorisine de sahiptir. Lenin de felsefe yapmaktan çok bir felsefe teorisi yapmıştır, yani felsefenin yerini, ne olduğunu göstermiştir. Tabii bu, geleneksel felsefenin yadsınması demek olduğu için, filozoflara çok acı gelir" (Althusser, 2014: 51-52).

Marx, bir felsefe ortaya koymaktan öte, felsefenin ideolojik eleştirisini yapmaktadır. Onun için ideoloji, bir fikirler bütünü veya çelişkili maddi yapıların fikrsel yansıması olmaktan öte, bu çelişkili yapıları ortaya çıkaracak düşünsel mekanizmaların merkezî uğrağıdır. Ne ki, ideoloji kavramının anlamı içindeki pejoratif nitelik, Marksist kuram içinde de korunmuştur. "Marx'ın kendi düşüncelerine ideolojik demediği nettir. Alman İdeolojisi'ni yazma niyetlerini 'kendi bakış açımızın Alman felsefesinin ideolojik bakış açısıyla olan karşıtlığı birlikte geliştirmek' olarak belirtiyordu" (McLellan, 2012: 19). Marksist kuram içindeki bu pejoratif anlamın temel nedeni, ideolojinin yönetsel mekanizmalar içindeki işlevinden ileri gelmektedir. Egemen ideoloji, toplum içindeki maddi çelişkilerin yansımasıdır. "Marx'a göre, yapı üstyapıyı; ekonomi, politika ve ideolojiyi, üretim ve toplumsal varlığı; toplumsal varlıksa insan 'bilinçliliği'ni belirler. İdeolojinin billurlaştığı en sondaki insan ve topluluk bilinci en nihayetine kadar, her an kendini belirleyen öncelleri tarafından belirlenir" (Okuyuz, 2016: 16). Bu argüman, ilk

bakışta ekonomik belirlenimci bir bakış açısı olarak değerlendirilebilir. Fakat Marx'ta ve daha sonra özellikle ideolojinin toplumsal yapılarıdaki önemi üzerine duran Louis Althusser ve Antonio Gramsci gibi Marksist kuramcılarda, ideoloji ile toplumu meydana getiren maddi süreçler arasındaki ilişkinin diyalektik olarak ele alındığı görülmektedir. “Politik, hukuksal, felsefi, dinsel, yazınsal, sanatsal vb. gelişme, ekonomik gelişmeye dayanır. Ama bütün bunlar, birbirlerini olduğu gibi, ekonomik temeli de etkiler” (Marx ve Engels, 2009: 53). Gramsci'nin özellikle hegemonya kavramı üzerine yaptığı vurgu, bu diyalektik ilişkinin devletin tahakküm mekanizmasındaki önemini ortaya koymaktadır. Erdoğan (2012: 137) da Marx'a yöneltilen ekonomik indirgemecilik eleştirisine karşı çıkmaktadır: “Marx ‘sigara öldürür’ söylemindeki, düşüncüyü (ideolojiyi) kabul eder, ama ‘öldürme işini’ düşünceyle veya son ürünle ilgili faaliyetle (sigara içmeyle) sınırlamaz; ‘öldürme işini’ sigaranın üretiminden kullanımına kadar olan ve sigaranın da üretildiği tarihsel üretim ilişkileri içinde ele alır. Bu mu indirgemecilik yoksa ‘sigara öldürür’ deyip sigarayı (ve sigara kullanarı) suçlamak mı?”.

Marx'tan önce yapılan toplum analizleri ya eşitsiz tahakküm ilişkilerini görmezden gelmiş ya da bu (topluma dair) ilişkilerin nedenlerini maddi olmayan/toplumsal olmayan gerekçelere dayandırmıştır. Bunların başında da özellikle Marx'ın ilk dönem eserlerinde eleştirdiği aydınlanmacı düşünürlerin özcü ve idealist teorileri gelmektedir. Çam (2008: 40); aydınlanma düşüncesine sadık yaklaşımlarca âdeta yok sayılan asimetric güç ilişkilerinin, Marksist ideoloji çözümlemelerinin merkezinde yer aldığını ifade etmektedir. “Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, aynı zamanda, zihinsel üretimin araçlarını da emrinde bulundurur, bunlar o kadar birbirinin içine girmiş durumdadırlar ki, kendilerine zihinsel üretim araçları verilmeyenlerin düşünceleri de aynı zamanda bu egemen sınıfa bağımlıdır” (Marx ve Engels, 2013: 75). Bu nedenle denebilir ki, ideoloji eleştirisi, egemenlerin ve onların egemen ideolojilerinin eleştirisidir. Burada Marx'ın ideoloji üzerine yüklediği pejoratif değerlendirme ve onun esasları da kendisini ortaya koymaktadır.

“Marx'ta ‘ideoloji’nin kötüleyici anlamı iki unsurdan oluşuyordu. Birincisi, ideoloji idealizmle bağlantılandırılıyor ve idealizm de sorunlu bir felsefi yaklaşım olarak kabul edilerek materyalizmin karşısında konumlandırılıyordu. Doğru bir dünya görüşü bir şekilde materyalist bir yaklaşım olmalıydı. İkincisi, ideoloji toplumda kaynakların ve iktidarın eşitsiz dağılımıyla bağlantılandırılıyordu. Toplumsal ve ekonomik düzenlemeler töhmet altında olduğuna göre, onların bir parçası olan ideoloji de töhmet altındaydı” (McLellan, 2012: 11).

Eagleton (2015: 119-120), Marx düşüncesinde ideolojinin, aralarındaki karşılıklı ilişki hakkında net bir fikrimizin olmadığı üç farklı anlam saptamıştır. Bunlar;

1. Kendilerini tarihin temeli olarak gören ve insanların ilgisini (sahip oldukları fikirlerin toplumsal belirleyicilerini içeren) fiili toplumsal koşullardan başka yöne çekerek baskıcı bir siyasi iktidarın ayakta kalmasına hizmet eden yanıltıcı veya toplumsal bağları kopartılmış inançlar.
2. Egemen toplumsal sınıfın maddi çıkarlarını doğrudan doğruya dile getiren ve onun yönetimini desteklemeye yarayan fikirler.
3. İçinde bir bütün olarak sınıf mücadelesinin verildiği ve kuvvetli ihtimalle, siyasi açıdan devrimci güçlerin doğru bilincini de içeren kavramsal formların tamamı.

İlk iki maddede maddi çelişkilerin doğurduğu yanlış bilincin tezahürleri göze çarpmaktadır. Üçüncü madde ise özellikle Lenin'den sonra ortaya konan ideoloji kavrayışının temellendirdiği ideoloji tanımlamasıdır. Althusser'e (2014: 57) göre, felsefe de tıpkı din ve tarih gibi somut yaşamı görünmez kılan bir aldatmacadan ibarettir: “*Alman İdeolojisi* felsefenin ilgasını bir felsefe teorisine dayandırır. Bu felsefe bir sanrı ve bir mistifikasyondur; hatta, somut insanın gerçek tarihinin ‘artıkları’ diye adlandıracağım şeyden yapılma bir rüya, nesnelerin düzenini tersine çeviren tamamen hayali bir varoluşla donanmış artıklardır”. Topluma içkin olan eşitsiz ilişkiler, anlaşılması mümkün olamayacak derecede karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu karmaşık yapıyı açıklama veya en azından rasyonalize etme iddiasını taşıyan sosyolojik veya felsefî her düşünce sistemi, ideolojik süreçleri görmezden geldiği ölçüde ideolojiktir.

“Ne var ki bir bütün olarak toplum içinde oynadığı rolü -belli bir toplumsal sınıfın gücünü alttan alta destekleyen algının görelî yapısının tarihsel olarak nasıl oluştuğunu- kavramaksızın ideolojiyi anlayamayız. Bu basit bir görev değildir; çünkü bir ideoloji asla egemen sınıfın düşüncelerinin basit bir yansıması değildir. Aksine, dünyaya ilişkin çatışmalı, hatta çelişkili görüşleri kapsayan, daima karmaşık bir fenomendir. Bir ideolojiyi anlamak için o toplumdaki farklı sınıflar arasındaki belirgin ilişkileri çözümlemeliyiz ve bunu yapmak, bu sınıfların üretim biçimleriyle olan ilişkilerinde nerede durduklarını kavramak anlamına gelir” (Eagleton, 2016: 21).

Bir toplumun ideolojik süreçlerinin temelinde üretim ilişkileri yatmaktadır. Bu nedenle üretim ilişkilerini ele almadan, yalnızca toplumsal tahakküm ilişkilerini açıklamak, ideoloji eleştirisini eksik bırakır.

Marx, ideoloji kavramını politik bir eleştiri yönteminin öznesi konumuna erdirmifitir. Marx'ın ideoloji eleştirisi (eserlerinde bu kavramı farklı veya birbirleriyle çakışan anlamlara gelecek biçimde kullanmasına ve bunun da ileride bu kavram üzerindeki anlam karmaşasının başlıca nedenlerinden biri olmasına rağmen²) yalnızca kuramsal bir çözümlemenin tezahürü değildir. İdeolojik çözümleme, eylemin ilk uğrağıdır. “Önceleri pratik aklın alanı içinde sayılan praksis, Marx'la birlikte, Dünya'yı dönüştürmeyi hedefleyen devrimci etkinliğı anlatacak biçimde kuramla eylemin birliğı olarak anlaşılmaya başlamıştır. Marxçı kuramda ideoloji eleştirisi, bir praksis felsefesi olarak önerilmektedir” (Çelik, 2005: 61).

McLellan'a (2012: 23) göre; 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişte, Marksist gelenekte ideoloji kavramının ele alınış şekliyle ilgili üç gelişme oldu:

1. İkinci Enternasyonal Marksizminde, Marx'ın fikirleri basitleştirilip genel bir ekonomik determinizm doktrinine dönüştürülmesiyle birlikte, ideoloji eşittir yanlış bilinç denklemi ön plana çıktı.
2. Bu gelişmenin tam aksi istikamette, Lenin'le birlikte ideoloji kavramı olumsuz çağrışımlarından sıyrıldı ve bir sosyalist ya da Marksist ideoloji düşüncesi belirdi.
3. Devrimci hareketin Batı'da yeterince gelişmemesiyle birlikte, ideolojinin o zamana dek düşünöldüğünden daha etkili ve bağımsız bir güç olduğı izlenimi yaygınlaştı ve dolayısıyla Gramsci ve Althusser gibi Batı Marksistleri bu kavrama daha fazla dikkat ve önem verdiler.

1899 yılında büyük umutlarla toplanan İkinci Enternasyonal, zamanla komünistler ve sosyal demokratlar arasında iki kutba bölünmüştü. Birinci Dünya Savaşı ve onun yarattığı karmaşada ulusal çıkarların verilen kararlarda ön plana çıkmaya başlaması akabinde de bu organizasyon 1916 yılında dağılmıştır.³ İkinci Enternasyonal'de ön plana

²“Marx'ın ideoloji kavramını açık biçimde tanımlamamış olması, farklı dönemlerde yazdığı eserlerinde -hatta bazen aynı eser içinde- ideoloji kavramını farklı anlamlara gelecek biçimde kullanması, eserlerinin bütünü dikkate alındığında bunlardan hiçbirinde ideoloji kavramı üzerine ayrıntılı bir incelemenin ve sorgulamanın bulunmayışı ve elbette bu kuramsal boşluğu doldurmaya çalışan Marxçı yazarların Marx'ın ideoloji kavramıyla ilgili farklı yorumlara sahip olması, ideoloji kavramı üzerine çelişkili açıklamalara kaynaklık etmiştir” (Çelik, 2005: 96).

³ Konu ile ilgili olarak Lenin, İkinci Enternasyonal içindeki sosyal demokrat hiziplere şu eleştirileri yöneltmiştir: “Bütün dünya sosyalistleri, 1912'de Basle'da, Avrupa'da yaklaşmakta olan savaşı, *bütün* hükümetlerin ‘canice’ ve gerici bir girişimleri olarak gördüklerini ve bu girişimin devrimi hızlandırarak kapitalizmin yıkılmasını çabuklaştıracığını ilan etmişlerdir. Savaş çıktı ve birlikte bunalımları da getirdi.

çıkan ideoloji eşittir yanlış bilinç denklemi, Lenin'in praxis arayışları neticesinde sönümlenmiştir. “Verilen bir kavgada, felsefeye değil de Marx'ın sağladığından daha açık bir eylem çağrısına ihtiyaç belirmişti. Lenin'in ideoloji sözcüğünü olumlu anlamda kullanmaya başlaması, bu eylem zorunluluğunun ve Lenin'in yeni eylem yöntemleriyle ortaya çıkışının ürünü olmuştur” (Mardin, 2015: 21). Ne ki, Lenin'in ideoloji kavramının anlam evrenine verdiği yön, Marksist kuram içinde yoktan yaratılmamıştır. İdeoloji, yanlış bilinç veya mistifikasyon olduğu kadar -daha önce de belirtildiği üzere- çatışmalı fikirlerin eylem sahasıydı. Bu nedenle bu çatışkı düzleminde “ideolojik” yanılsamalar kadar ve onların karşısında gerçeği açığa çıkarma iddiasındaki ideolojiler de vardı. Marksist ideoloji terimi, ideoloji kavramı üzerindeki tekil olumsuz anlamı kırmayı başarmıştır. “Lenin, ideolojiyi, sınıf bilincini geliştirmek üzere geniş kapsamlı bir alan içerisinde son derece ayrıntılı bir biçimde düzenlenmiş düşünce kümesi şeklinde değerlendirirken, kavramı olumsuz çağrışımlarla ilk elden lanetleyen anlayışın da ötesine geçmiştir” (Çam, 2008: 139). Fakat ideoloji kavramını bir eylem felsefesi içine gömmek (sınırlandırmak), bu kavramın özünde barındırdığı eleştirel gücü kaybetmesine yol açmıştır. Bu nedenle, örneğin -Lenin'in tanımladığı ve kullandığı çerçevede- Marksist ideolojinin yapısal/yönetimsel eleştiri olanakları daha zayıftır. “‘Marksizmin’ iki ana oluşumu, yani İkinci Enternasyonal'in sosyal demokrat oluşumu ve Sovyet blokunun ‘Marksizm-Leninizm’i, böylece, Marx'ın ve Engels'in ideoloji eleştirisiyle ve devlet eleştirisiyle olan bağlantıyı yok ederek, onun yerine, ‘geniş’ ve ‘yansız’ bir ideoloji kavramı getirdi” (Rahmann, 2015: 82).

2.4.1. İş Bölümü ve Yabancılaşma

Marx'a göre -yanlış bilinç olarak- ideolojinin kökeninde iş bölümü bulunmaktadır. “İnsanlar, kendi geçim araçlarını üretirken, dolaylı olarak, kendi maddi yaşamlarını da üretirler” (Marx ve Engels, 2013: 39). Yetişkin hemen hemen her birey, yaşamını idame ettirmek için bir mesleği icra eder. Bu uğraş, insanın gündelik hayat içinde en fazla vaktini ayırdığı eylemdir. Gelir elde etmek için verilen tüm çaba ve harcanan tüm zaman kişinin kişilik özelliklerini, hayatı algılayışını, yani kısaca dünya görüşünü etkiler, hatta çoğunlukla onu belirler.

Sosyal-demokrat partilerin çoğu, devrimci taktikler yerine, gerici taktiklere saptılar ve kendi hükümetleri ile burjuvazilerin yanında yer aldılar. Sosyalizme karşı bu ihanet, II. Enternasyonalin (1889-1914) çöküşü demektir” (Lenin, 1980: 20-21).

“Fikirlerin, anlayışların, ve bilincin üretimi, her şeyden önce doğrudan doğruya insanların maddi faaliyetine ve karşılıklı maddi ilişkilerine (*Verkehr*), gerçek yaşamın diline bağlıdır. İnsanların anlayışları, düşünceleri, karşılıklı *zihinsel ilişkileri* (*geistige Verkehr*), bu noktada onların maddi davranışlarının dolaysız ürünü olarak ortaya çıkar. Bir halkın siyasal dilinde, yasalarının, ahlakının, dininin, metafiziğinin vb. dilinde ifadesi bulan zihinsel üretim için de aynı şey geçerlidir” (Marx ve Engels, 2013: 44-45).

Toplumların kültürlerinde, yasalarında veya yekûn olarak düşünsel mekanizmalarındaki köklü değişiklikler ve kırılmalar; maddi üretim süreçlerindeki ekonomik kırılmalara paralel olarak gerçekleşmektedir. Richard Sennett (2016), ünlü eseri “*Karakter Aşınması*”nda, 20. Yüzyılın sonlarında kapitalizmin geçirdiği dönüşümün insanların kişilikleri üzerindeki yıkıcı etkilerini irdelemiştir.

Tıpkı toplumlar gibi, tek tek bireylerin bilinçleri ve düşünüş biçimleri de kendi yarattıkları maddi üretim süreçlerinin etkisi altındadır. Dışsal bir etmen olarak emek sürecinin etkisi sonucunda birey; kendisini şekleştirmeye ve kendisine yabancılaşmaya başlar.

“Özgün insan doğasına ilişkin kavramlara karşıt olarak, aslında insan kendi doğasını yaratır. Fakat kendi doğasını bir nesneleşme [objectification] süreciyle (Hegel’de tinsel bir süreç; Marx’ta emek süreci) yaratır ve yabancılaşmanın son bulması, bu önceden kaçınılmaz ve zorunlu olan yabancılaşmanın aşılması demek olacaktır. (...) Marx’ta süreç, insanın dünyasını yaratarak kendi kendisini yarattığı emeğin tarihi olarak görülür; ama sınıflı toplumda, işçinin hem emeğinin ürününü hem de kendi üretken etkinliğini her ikisine de sermaye tarafından el konulmasıyla yitirdiği iş bölümü, özel mülkiyet ve kapitalist üretim biçiminde özgül yabancılaşma biçimleriyle bu özsel doğasından yabancılaştırılır” (Williams, 2018: 44-45).

İnsanın kendi emeğine yabancılaşması, kapitalizmin zorunlu ve tarihsel bir uğrağı olan iş bölümü neticesinde gerçekleşir. İlkel toplumlardaki uzmanlaşma ve iş bölümü oldukça basittir. Örneğin bir çiftçi, ekin yetiştirebildiği gibi, o ekinleri vuracağı sabanı da kendisi yapmaktaydı. Kapitalist ekonomi düzeninde sermaye birikimi arttıkça ve nüfus kentlerde yoğunlaşmaya başladıkça, iş bölümü, var olan sistem için bir gereklilik halini almaya başlamıştır. İş bölümü ve uzmanlaşma, emeğin tıpkı hammadde ve üretim araçları gibi alınıp satılabilen piyasa metasına dönüşmesine neden olmuştur. Kapitalist piyasa ekonomisi içinde yalnızca kendi emeğini satarak var olabilen emek sınıfı, kendi emeğine yabancılaşmaya başlamıştır.

“Sermaye birikimi işbölümünü artırır, işbölümü de işçi sayısını artırır. Bununla ters yönlü bir süreç de, işbölümünün sermaye birikimini artırması gibi, işçi sayısındaki artışın da işbölümünü artırmasıdır. Bir yandan işbölümü, bir yandan da sermaye birikiminin gelişmesiyle, işçi emeğe gittikçe bağimlanır, üstelik emeğin özel, son derece tek-yanlı mekanik bir tarzına bağimlanır. Böylelikle fiziksel ve manevî baskı altında makinalaşır ve insan olmaktan çıkarak soyut bir etkinlik ve bir mide olurken, bir yandan da piyasa fiyatlarındaki bütün dalgalanmalara, sermaye yatırımlarına ve zenginlerin ruhî durumlarına gitgide daha çok bağimlanır” (Marx, 2018a: 21).

O halde iş bölümü hangi aşamada yanlış bilince neden olmaktadır? Marx’a göre bunun üç temel nedeni bulunmaktadır. Birincisi; toplumdaki eşitsiz ilişkilerin kaynağının, dayanağının ve sürdürülebilirliğinin söz konusu yabancılaşmadan türemesidir. “İnsan emeğinin kendi ürettiklerine bu anlamda yabancılaşması toplumsal pratiğin kendisinde bir çarpılma, tersine dönme yaratır” (Sancar, 2014: 22). Emeğin pazardaki herhangi bir meta ile aynı değerde ve düzlemde olması; çoğunluğu emeğini satan bireylerden oluşan bir toplumda yanlış bilince neden olacaktır.

“Bütün bu çelişkileri içinde taşıyan ve kendisi de aile içindeki doğal işbölümünde ve toplumun ayrı ayrı ve birbirine karşıt ailelere ayrılışında yatan bu işbölümü, aynı zamanda işin ve ürünlerinin *üleştirilmesini*, aslında nicelik bakımından olduğu kadar, nitelik bakımından da *eşit olmayan* dağılımını içerir; şu halde, ilk biçimi, tohumu, kadının ve çocukların erkeğin kölesi oldukları aile içinde bulunan mülkiyeti içerir” (Marx ve Engels, 2013: 57-58).

İş bölümünün yanlış bilince neden olmasının ikinci aşaması ise kol emeği ile kafa emeğinin ayrılmasıdır. Arkaik çağlarda (din görevlileri hariç) maddi üretim sistemi dışında fikir üreticisi olarak işlev gören ayrı bir meslek grubu yoktu. İş bölümü neticesinde ortaya çıkan fikir üreticisi aydınlar; maddi üretim süreçlerinin dışında oldukları için zamanla gerçeklikten uzaklaştılar. “İşbölümü, ancak maddi ve zihinsel bir iş bölümü meydana geldiği andan itibaren gerçekten iş bölümü halini alır. Bu andan itibaren, bilinç, mevcut pratiğin bilincinden başka bir şey olduğunu, gerçek bir şeyi temsil etmeksizin bir şeyi *gerçek olarak* temsil ettiğini gerçekten sanabilir” (Marx ve Engels, 2013: 56). Üretim ilişkilerinden kaynaklanan bu sanrı hali, bireyin dünya görüşünde yer alan diğer tutarsızlıkların nedeni haline gelmektedir. Gündelik hayat içinde yer alan karmaşık ilişkiler bütünü, birey için daha anlaşılabilir açıklamalarca ikame edilir. Örneğin bir işçi, yalnızca asgari koşullarda hayatını sürdürüp işine geri dönmesini sağlayacak kadar bir ücret karşılığında çalışmakta ve buna rağmen emeği ile o emeğin piyasadaki karşılığının denk olduğunu düşünmektedir. Bu işçi için karmaşık emek süreçlerinin irrasyonel niteliğinin yerini basit piyasa denklemi almıştır. “İnsanların gerçek var oluş koşullarının yer

değiştirilişine ve imgesel çarpıtılmasına, kısacası insanların gerçek var oluş koşullarının tasarımılanması imgelemde yaşadığı yabancılaşma bir neden arar ve de bulur. (...) Buldukları neden, insanların kendilerinin gerçek var oluş koşullarında hüküm süren maddi yabancılaşmadır” (Althusser, 2008: 91). Hâlbuki bir insanın dimağı, bu çarpıtılmış gerçekliği algılayabilecek güce sahiptir. Bireyin toplumsal yaşamın akışı içinde göremediği husus, ideolojinin mistifiye ettiği şeyleşmedir. “İnsan emeğinin ürünlerinin meta biçimini aldıkları bir toplumda, insanlar arasındaki can alıcı ilişkiler şeyler arasındaki, metalar arasındaki ilişkiler biçimine bürünürler - insanlar arasındaki dolaysız ilişkilerin yerine, şeyler arasındaki ilişkilerle karşılaşırız” (Žižek, 2015: 48-49).

İş bölümünün yanlış bilince neden olmasının son evresi ise bireysel çıkarlar ile toplum çıkarlarının ayrılmasıdır. Marx ve Engels (2013: 59), sözü edilen çıkar ayrışmasını şu şekilde tarif etmektedirler:

“İnsanlar doğal toplum içinde bulundukları sürece, şu halde, özel çıkar ile ortak çıkar arasında bölünme olduğu sürece, demek ki, faaliyet gönüllü olarak değil de doğanın gereği olarak bölündüğü sürece, insan kendi işine hükmedeceğine, insanın bu kendi eylemi, insan için kendisine karşı duran ve kendisini köleleştiren yabancı bir güç haline dönüşür” (Marx ve Engels, 2013: 59).

Marx ve Engels burada emeğin bir karşıt güç olarak bireyin karşısındaki konumlanışını, ekonomik faaliyetlerin bireyin kendi ihtiyaçları doğrultusundan çıkıp toplumsal(mış) haline gelmesine bağlamaktadır. “Biz alınıp satılan maddenin yalnız bir madde olduğunu düşünürsek, beraberinde getirdiği insan ilişkilerini unutursak o zaman alınıp satılanı ‘fetiş’leştiriyoruz” (Mardin, 2015: 36). Bu meta fetişizmi de maddi üretim süreçlerinden toplumun tüm tahakküm mekanizmalarına bulaşıyor ve bu mekanizmalar ya balık-su metaforundaki⁴ gibi görünmez hale geliyor, ya da *Sinekli Bakkal* örneğindeki gibi rasyonalize olmaktadır.

“Kadınlar ve erkekler bir şeyler üretir ve kendi ürünleri olan bu şeyler daha sonra kendi kontrollerinden çıkarak onların varoluş biçimini belirlemeye başlar. (...) Gerçek insani ilişkiler, bu ‘meta fetişizmi’ yüzünden, şeyler arasındaki gizemli ilişkiler gibi görünür. Bu çeşitli ideolojik sonuçlar doğurur. Birincisi, toplumun gerçek işleyiş tarzı böylece gizlenir: Emeğin toplumsal karakteri, artık toplumsal ürünler olarak tanınamayan metaların dolaşımının arkasında gözlerden saklanır.

⁴“Macherey’e göre, ideoloji günlük yaşamın görünmez rengidir; tam olarak nesneleştirilemeyecek kadar gözümüzün önünde duran, sudaki bir balık misali içinde yüzdüğümüz, belirli bir merkezi olmayan, görünüşte sınırsız bir ortamdır ve bu anlaşılması güç çevreyi bir bütün olarak kavrama gücümüz bir balığınkinden fazla değildir” (Eagleton, 2015: 72).

İkincisi, -gerçi bu daha sonraki Marksist gelenek tarafından geliştirilmiş bir görüştür- toplum bu meta mantığı ile parçalanır: Ortak toplumsal emeğin kolektif etkinliğini cansız, soyut şeyler arası bir ilişkiye dönüştüren metanın atomize edici işlemlerine maruz kalan toplumu bir bütün olarak düşünmek zorlaşır” (Eagleton, 2015: 121).

Bu bölümde şu ana kadar iş bölümünden kaynaklanan yabancılaşma üzerine duruldu. Fakat bilindiği gibi kapitalizmin bireyleri atomize eden yapısı da yabancılaşmaya neden olmaktadır. Kendi köklerini terk ederek büyük kentlere biriken işçi sınıfı ile kol emeğinden ayrılarak âdeta birer ideoloji üreticisine dönüşen burjuva aydınları yaşadıkları yabancılaşmayı ideolojik unsurlar ile telafi etme yoluna gitmişlerdir.

“İdeoloji, önemli toplumsal ayrımların belirmeye başladığı çağdaş toplumun kendine bir yaşam çerçevesi bulma çabasıdır. Bu toplumda beliren şartlar içinde insanların toplumdan koparak ‘yabancılaşması’ olayı da ortaya çıkıyor. İdeoloji, gerek yabancılaşmış aydının gerekse yabancılaşmış sokaktaki adamın kaygı ve korkularına getirilmiş bir cevaptır” (Mardin, 2015: 132-133).

Bundan hareketle ideolojilerin yabancılaşmış kentli bireylerin kimlik ihtiyacını karşıladıkları da söylenebilir. Kentte yaşayan ama kentli olamayan, artı değer üreten ama çalıştıkça daha da yoksullaşan, eski basit hayatlarındaki dünya görüşlerinin yeni hayatlarındaki karmaşık yapıyı açıklamasının mümkün olmadığı atomize bireyler; yaşadıkları hayata bir anlam vermek için ideolojilere açık hale gelmişlerdir.

2.4.2. Yanlış Bilinç

Önceki bölümlerde birbirinden farklı ideoloji tanımları/perspektifleri ayrıntılı bir biçimde irdelenmiş, çalışmanın yönteminde ise Marksist ideoloji anlayışının merkeze alınacağı belirtilmişti. Marx için ideoloji yanlış/çarpıtılmış bilinçtir. “İdeoloji, ilk etapta bir öğretiler kümesi değildir; sınıflı bir toplumda insanların yaşadığı roller, değerler, onları toplumsal işlevlerine bağlayan ve böylelikle bir bütün olarak toplumun doğru bilgisine ulaşmalarına engel olan düşünce ve imgeler anlamına gelir” (Eagleton, 2016: 30-31). İdeolojik fikirler, toplumsal süreçleri ya olduğundan daha karmaşık ve anlaşılması güç hale getirir ya da bu toplumsal süreçlere dair karmaşık ilişkiler bütününe basit birer mantıksal önerme içine hapseder. “(...) ideolojinin önde gelen işlevi, zihnin gerçeklikle kurabileceği varsayılan doğrudan ilişkiyi bozmaktır. İdeoloji bu işlevini, gerçekliği çarpıtarak, gizemleştirerek, bulanıklaştırarak veya ters-yüz ederek yerine getirmektedir” (Çam, 2008: 27). Peki, bir düşünce insanların maddi süreçlerini onlara nasıl çarpıtarak yansıtır? Yanlış

bilinç, bilincin yanılsamalı yapısından kaynaklanmamaktadır, aksine yanlış olan maddi süreçlerin ta kendisidir. “Bilinci yanılsamalı kılan, toplumsal pratiğin kendisinin eksik veya çarpık gelişimidir. Diğer bir deyişle, toplumsal pratiğin kendisindeki bir tersine dönme, bilinçteki tersine dönmenin temelini oluşturur” (Sancar, 2014: 22). Bu nedenle bir ideolojiye baktığımızda, toplumun yanılsamalı fikirlerinin neler olduğundan öte, o toplumdaki yanılsamalı fikirleri üreten mekanizmanın neler olabileceğini kavrarız.

“İdeoloji yalnızca bir ‘yanlış bilinç’, gerçekliğin yanılsamaya dayalı bir temsili değildir; daha ziyade çoktan ‘ideolojik’ olarak kavranması gereken bu gerçekliğin kendisidir. -‘ideolojik’, tam da mevcudiyeti katılımcılarının, onun özünü bilmemesini gerektiren bir toplumsal gerçekliktir- yani yeniden üretilmesi, bireylerin ‘ne yaptıklarını bilmemeleri’ni gerektiren toplumsal fiiliyattır. ‘İdeolojik’, bir (toplumsal) varlığın ‘yanlış bilinci’ değil, ‘yanlış bilinç’ten destek aldığı sürece bu varlığın kendisidir (Žižek, 2015: 36).

Bir toplumun ideolojileri incelendiğinde, ilkin o toplumun meşruiyet biçimleri ortaya çıkacaktır. Zira ideolojilerin toplumlardaki en büyük işlevlerinden biri tahakküm mekanizmalarını meşrulaştırmaktır. Bu mekanizmalar değiştikçe yeni meşruiyet zeminleri ortaya çıkar. İdeoloji de bu meşruiyet zeminlerini düzenler. Habermas’a göre toplumsal meşrulaştırma biçimlerinin tarihsel aşamaları şunlardır:

1. Faillerin, toplumsal dünyaları ve kurumlarının anlatsal bir açıklamasını vermek üzere tikel mitoslar kullandığı arkaik aşama,
2. Faillerin, toplumsal kurumlarını meşrulaştırmak üzere bir bütün olarak gerçeklik hakkında mitosçu, dinsel ya da metafizik dünya resimleri ya da dünya görüşleri kullandıkları ‘geleneksel’ bir aşama. Bu dünya görüşleri yalnızca belli anlatıların parçaları olmasalar ve ‘argüman biçiminde yapılanmış’ olsalar da kendileri hiçbir zaman sorgulanmazlar ve meşrulaştırma kaynağı olarak kendi geçerliliklerini kanıtlamaları bile gerekmez;
3. ‘Dar anlamda ideolojiler’in ortaya çıkmasıyla karakterize olan bir ‘modern’ aşama. Bu ideolojiler ‘bilimsel’ olduklarını; yani kendilerinin eksiksiz bir argümantatif açıklamasını verebilecek bir toplumsal düzeni evrensel normlar ve ilkelere, evrenselleştirilebilir çıkarlara ve ‘iyi yaşam’ yorumlarına başvurarak meşrulaştırabilecek olduklarını iddia edebilirler;
4. Toplumsal düzeni yalnızca teknik verimine gönderme yaparak haklı çıkaran ve ahlaki ilkelere, normlara ya da ‘iyi yaşam’ ideallerine her tür başvuruyu

(olumsuz anlamda) ‘ideolojik’ oldukları için reddeden (iddiaya göre) ‘ideoloji sonrası’ toplumsal meşrulaştırma biçimleri (Habermas’tan akt. Geuss, 2018: 107-108).

Eski Türk devletlerinde hükmeden kişinin kanında kut bulunduğuna inanılırdı ve bu kut, kişiye tanrısal özellikler kazandırır. Tanrısal özelliklerin başında ise diğer insanlara hükmetmek gelirdi. Hükümdar, hükmetme hakkını Tanrı’dan aldığı için de sorgulanamaz bir meşruiyete kavuşmuş olurdu. Bu mite paralel olarak Osmanlı padişahları kendilerini “Tanrı’nın yeryüzündeki gölgesi” olarak nitelemişlerdir. Bu mit sayesinde 600 yıl boyunca iç ve dış hiçbir unsur Osmanlı’da tahta talip olamamıştır. Taht kavgaları da tanrısal kuta sahip olduğu iddiasındaki kardeş ve amca gibi diğer aile bireyleri arasında gerçekleşmiştir. Bu dönem, Habermas’ın toplumsal meşruiyet biçimlerindeki ilk iki aşamaya denk gelmektedir. Padişahın hükmetme hakkını Allah’tan aldığını tebaasına ispatlaması bile gerekmemiştir. Zira bu anlayış Türklerin İslam öncesi dinlerinde temellenmiştir ve Osmanlı’nın bu fikri İslam dinine uydurması bile gerekmemiştir.

Osmanlı İmparatorluğu yıkıldıktan sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nde yönetim biçimi de meşruiyet biçimi de kökten değişmiştir. Artık hükmetme yetkisi Allah’tan değil, halkın temsiliyetinden kaynaklanmaktadır. Yeni kurulan devlette ilk kez seçimle iktidara gelen Demokrat Parti’nin sloganı “Yeter! Söz Milletindir!” idi. Habermas’ın toplumsal meşruiyet biçimlerinin üçüncü ve dördüncü aşamasına tekabül eden bu ideolojinin iç mantığı, halkın kendisini temsil ettiğine inandığı kişilerin belirli aralıklarla yönetme yetkisini elde etmesi olarak açıklanabilir. Fakat bu çoğulcu temsili demokrasi modelinin de -kendi iddiasının aksine- gerçeği yansıtmadığı görülmektedir. Temsili demokrasi modeli aslında temsiliyet mekanizmalarından öte, yönetsel süreçleri -kendi kendisinin sonunu getirmemesi için- düzenleme işlevine sahiptir. Halkın kendi kendisini yönettiği yanılsaması ise bu yönetim biçiminin ideolojik görüngüsüdür.

“Hiçbir politik sınıf, üyelerini yönetmeye en layık-uygun kişiler oldukları için kendisinin yönetimde olduğunu açıkça söylemeyecektir. Bunun yerine daima bir soyutlama temelinde kendi iktidarını meşrulaştırmaya çalışacaktır. Bütün görevliler otoritelerini kraldan, o da tanrıdan aldığını söyleyerek politik formülü işler hale koyacaktır. Bunun diğer bir şekli ise tüm gücün halkta yattığı cümlesiyle ifade edilir” (Mosca’dan akt. Bluhm, 2014: 41).

Peki, insanlar gerçekten de olgular üzerine -hele ki bu olgular yönetsel süreçler ve tahakküm mekanizmaları hakkındaysa- yanlış/çarpıtılmış bilince ve düşüncelere sahip midirler? Marx ve Engels'e göre evet: "İNSANLAR, şimdiye kadar, kendileri hakkında, ne oldukları ya da ne olmaları gerektiği hakkında her zaman yanlış fikirlere sahip olmuşlardır. Sahip oldukları ilişkileri, Tanrı hakkındaki, normal insan hakkındaki vb. tasarımlarına uygun olarak düzenlemişlerdir" (Marx ve Engels, 2013: 31). Bu tasarımlar da nedensiz değildir. Marx ve Engels'e göre düşünsel ve inanç anlamındaki manevi çarpıklık maddi koşullardaki çelişki ve çarpıklıklardan ileri gelmektedir. "Maddi yaşamın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır" (Marx ve Engels, 2009: 35). Düşüncenin belirleyici olduğunu ileri süren idealist yaklaşımlara karşı Marx, materyalist bir felsefe ile yanıt vermiştir. Yukarıdaki alıntıda da bir örneği görüleceği üzere, bu materyalist felsefe anlayışına göre maddi koşullar insanların düşünüş biçimini belirlemektedir. Böylece Marx, Hegel'in her düşüncenin özünün kendinde olduğunu iddia ettiği idealist diyalektiğini tersyüz etmiştir, daha doğrusu Marx'ın deyişiyle tersine dönmüş diyalektiği ayakları üstüne koymuştur. "Yaşamı belirleyen bilinç değil, tersine bilinci belirleyen yaşamdır. Birinci durumda, sanki canlı bir bireymiş gibi bilinçten yola çıkılmaktadır; gerçek yaşama tekabül eden ikinci durumda ise, gerçek yaşayan bireyin kendisinden yola çıkılır ve bilince de *o bireyi* bilinci olarak bakılır" (Marx ve Engels, 2013: 46). Tarih de bize bireysel bilinç biçimlerinin ekonomik sistemler ve toplumsal süreçler neticesinde değişip dönüştüğünü göstermektedir. Örneğin kapitalist ekonomik sistem, bireysel özgürlük düşüncesini, ulus devletleri ve temsili demokrasiyi neredeyse norm haline getirmiştir.

Düşüncenin düşünceyi yarattığı, tüm bunların da maddi koşulları yarattığı veya en azından bu maddi koşulları değiştirebileceği iddiası, Marx'a göre başlı başına ideolojiktir. "İdeoloji, düşünür denen kişinin gerçekten bilinçli olarak bütünlediği bir süreçtir; ama bu yanlış bilinçlilikdir. Düşünürü iten gerçek devindirici düşünür için bilinmez kalır; yoksa bu, ideolojik bir süreç olmazdı" (Marx ve Engels, 2009: 60). Marx'ın sözünü ettiği gerçek devindirici şey maddi koşullardır, yani ekonomik ve toplumsal koşullardır. Bir düşünür fikirlerini ekonomik ve toplumsal koşulları hesaba katarak ortaya koyarsa veya en azından fikirlerin kaynağının bu maddi koşullar olduğunu bilirse, o fikirler ideoloji olmaktan çıkar. Çünkü ideoloji, maddi koşulların gizemlileştirdiği ve çarpıttığı yanlış bilinçtir. Marx ve Engels (2013: 32), idealist felsefi yorumların maddi koşulları değiştiremeyeceğini şu

örnekle açıklamaktadır: “Bir zamanlar, yürekli adamın biri, insanların, salt *yerçekimi fikrine* saplandıkları için suda boğulduklarını sanıyordu. Ona göre, insanlar, örneğin, bunun dinsel, boş inanlara dayanan bir düşünce olduğunu söyleyerek bu fikri kafalarından çıkarıp atsalardı, ondan sonra artık her türlü boğulma tehlikesinden korunmuş olurlardı”. İnsanları suyun üzerinde tutan da onların batmalarına neden olan da fikirleri değil, içinde bulundukları maddi koşullardır.

Yanlış bilincin ne olduğu ve Marx’ın bu kavrama yüklediği anlama eğildikten sonra hangi yanlışın ideoloji olarak adlandırılacağı veya yanlış bilincin hangi aşamada ideoloji haline geldiği üzerine durulacaktır. Marx’a göre kapitalist sistem içindeki genel bilinç yanlış bilinçtir, fakat yanlış olan insan bilinci değil, toplumsal yapının ta kendisidir. Bilincim bu yapının yansıması olduğu ölçüde yanlış olarak addedilebilir. “Günümüzde *genel* bilinç gerçek hayattan bir soyutlamadır ve bu yüzden hayatla antagonistik bir karşıtlık içindedir; ama gene de benim genel bilincim, *yaşayan* biçimi *gerçek* topluluk, toplumsal yapı olan şeyin *kuramsal* biçimidir sadece” (Marx, 2018a: 114). Yanlış olan bilincin kendisi olmadığı için doğrusunu bulma imkânına sahibiz. Öyle olmasaydı kapitalist sistemin tahakküm mekanizmalarını örten ideolojik süreçler hiçbir zaman gerçeği görmemize izin vermezdi. Yanlış bilinç bu ideolojik örtüden ibarettir ve gerçeğin kendisi kapitalist üretim ve mübadele araçlarına rağmen bu örtüyü işlevsiz kılmaktadır. “Politikada, hukukta, vb., yabancılaşmış bir hayat yaşadığını anlayan insan, bu yabancılaşmış hayatta gerçek insanca hayatını yaşamaktadır” (Marx, 2018a: 172).

İdeoloji, toplumsal çelişkilerin türettiği yanlış bilinçtir, yoksa her yanlış fikir ideoloji olarak adlandırılırdı. “(...) bir fikri ideolojik kılan şey, toplumsal ve ekonomik ilişkilerin gerçek doğasını gizlemesi ve böylelikle toplumdaki sosyal ve ekonomik kaynakların eşitsiz dağılımını haklı göstermesiydi” (McLellan, 2012: 15). Yani yanlış bir düşüncenin ideoloji olarak nitelenebilmesi için toplumsal çelişkileri gizlemesi veya çarpıtması gerekmektedir. Althusser (2008: 80), herhangi yanlış düşünler ile ideoloji arasındaki farkı rüyalara ilişkin zamanla değişen arkaik perspektifler aracılığıyla örneklendirmektedir:

“İdeoloji katıksız yanılsamadır, katıksız düştür, yani hiçliktir. Tüm gerçekliği kendi dışındadır. Demek ki ideoloji, Freud’dan önceki yazarların kuramlarında düşe verdikleri yere tıpa tıp benzeyen imgesel bir kuruluş olarak tasarlanmaktadır. Freud’tan önceki yazarlara göre düş, keyfi bir sıra ve bileşim içinde, kaldı ki bu

düzen bazen ‘tersine çevrilmiş’ de olabilirdi, kısacası ‘düzensizlik’ içinde sunulan ‘günün artıklarının’ tümüyle imgesel, yani ‘hiçsel’ sonucuydu. (...) İdeoloji, var oluşlarını maddi olarak üreten, somut, maddi bireylerin somut tarihinin gerçekliğinin, yani biricik olumlu ve dolu gerçekliğin ‘gündüzünden kalan artıklardan’ oluşan, içi boş ve beyhude, katıksız bir düştür, imgesel bir kuruluştur” (Althusser, 2008: 80).

Althusser, burada ideolojiyi herhangi bir imgesel yanılgı olarak ortaya koymaktadır. İdeoloji gerçekten de rüyaların eskiden zannedildiği gibi günün artıklarından mı ibarettir, yoksa Freud’un ortaya koyduğu üzere insanın bilinçaltının bir yansıması mıdır? Eğer ideoloji katıksız düş ve hiçlikse ideolojik süreçleri irdelemenin de ideoloji eleştirisi yapmanın da hiçbir anlamı olmazdı. Ne ki, Freud’dan önce rüyalar günün imgesel artıkları olarak görüldüğü için analiz etmeye değer görülmemiştir. Freud ise gerçek ile ilişkisi nedeniyle rüyaları analiz etmiş, bu analiz neticesinde de kişinin bilinçaltını ortaya çıkarmaya ve kişi ile bilinçaltını karşı karşıya getirerek sonuç elde etmeye çalışmıştır. İdeolojiler de rüyalar gibi rastgele bir araya gelmiş imgeler bütünü değil, gerçeğe ilişkin çarpık yansımalarıdır. Bu çarpıklıklar da alelade yanlışlıklar olarak görülmemelidir.

“Die Zukunfteiner Illusion’da [Bir Yanılsamanın Geleceği] Freud ‘yanılgı’ (‘Irrtum’), ‘vehim’ (‘Wahnidee’) ve ‘yanılsama’yı (‘Illusion’) birbirinden ayırır. Bir ‘Irrtum’ normal, günlük, yanlış bir olgusal inançtan ibarettir, örneğin Freud’un Viyana’da doğmuş olduğu inancı bir ‘Irrtum’dur. Bir ‘Wahnidee’ yanlış bir inançtır; ama bir failin bu inancı taşımasının nedeni, inancı taşımanın failin sahip olduğu bir dileği tatmin etmesidir: örneğin önemli bir tarihsel kişilik olma arzusunu tatmin ettiği için yanlış olarak kendisinin Charlemagne olduğuna inanan bir insan bir vehim, bir Wahnidee kurbanıdır. Bir ‘yanılsama’ yanlış da doğru da olabilen; ama bir fail tarafından bir dileği tatmin ettiği için taşınan bir inançtır. Freud’un verdiği ‘yanılsama’ örneği, orta sınıfa mensup bir kızın bir gün bir prensin gelip kendisiyle evleneceği inancıdır. Gerçekten de bir prens gelip kızla evlenebilir; ama kızın prensle evleneceğine inanmasının nedeni bu inancın bir dileği tatmin etmesidir” (Geuss, 2018: 65).

Freud’un yanılgı, vehim (kuruntu) ve yanılsama ayrımında, yanlış bilinç olarak ideoloji, yanılsamaya (illusion) denk düşmektedir. Freud’un Viyana’da doğduğunu zannetmek herhangi bir yanlış fikirdir. Bu yanlışlığın analiz edilmesi hiçbir gerçeği ortaya çıkarmayacaktır. Fakat orta sınıfa mensup bir kadının bir prensle evleneceği inancı/hayali ideolojiktir. Bu yanılgıdan ilk çıkarılacak sonuç; o dönemde kadınların soylu bir erkek tarafından kurtarılabileceği koşullarda yaşadığı ve kadınların bu koşullardan kurtulup sınıf atlamalarının yegâne koşulunun ise üst sınıf erkekler aracılığıyla olabileceği gerçeğidir. Elbette yanılgı ile ideolojik yanılsama arasındaki fark yalnızca analiz edilebilirliği

çerçevesinde değerlendirilmemelidir. Aranacak ilk şart, bunun toplumsal örüntünün çarpıtılmış bir yansıması olup olmadığıdır.

“Bir düşüncenin ideolojik olabilmesi için toplumsal pratik içindeki insanların sınırlı maddi pratik biçimleri ve toplumsal ilişkilerinden kaynaklanan ve esas olarak bu pratiğin içindeki çelişkileri görmelerini engelleyen bir niteliğe sahip olması gerekir. Yani her düşünce ideolojik değildir; sadece nesnel çelişkilerin üstünü örterek onları öznel bilinçlerinden saklayan düşünceler ideolojiktir”(Sancar, 2014: 23).

Marx, nesnel çelişkilerin üstünü örten düşünceleri de yalnızca yanlışlık olarak görmez. Yanlışlık düşüncenin kendisi değil, çelişkinin kendisidir. Eagleton (2015: 144), Marx’ın erken dönem eserlerinden sonra özellikle 20. Yüzyıl Marksist düşünürlerin Marx literatüründe yer alan bu ikiliği açıklığa kavuşturduğunu öne sürmektedir: “Aslında ideolojinin Marx ve Engels’in erken dönem düşüncelerinde, ‘doğru duruma ilişkin yanlış düşünce’, buna karşılık Lukács’da ‘yanlış duruma ilişkin doğru düşünce’ olduğu iddia edilebilir”. Ezcümle, Marx’a göre ideoloji mantıksal ya da ampirik bir yanlışlık değil, doğrunun yüzeysel ya da yanıltıcı bir biçimde dile getirilmesinden ibarettir (McClellan, 2012: 20). Bu sav da bizi Marx’ın meşhur “*camera obscura*” benzetmesine götürmektedir. Latince *karanlık oda* anlamına gelen bu söz öbeği, sinematik görüntü kaydetmenin temel prensibidir. Göz de tıpkı görüntü alıcıları gibi imajları önce ağ tabakasına ters olarak yansıtır. Beyin, bu ters görüntüyü tekrar düz olarak algılar ve görme işlemi tamamlanır. Marx’a göre ideoloji de benzer bir tersine döndürme işlemini yerine getirmektedir:

“İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki *camera obscura*’daymış gibi baş aşağı çevrilmiş bir biçimde görülüyorsa nesnelerin gözün ağtabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansıması olması gibi, bu olgu da, insanların tarihsel yaşam süreçlerine aynı şeyin olmasından ileri gelmektedir” (Marx ve Engels, 2013: 45).

Kapitalist ekonomik sistemin üretim ve mübadele araçlarına hâkim olduğu bir düzende hayatın maddi yönü çelişkilerle doludur. Fakat bu düzen sürdürülebilir niteliklere sahip olduğu sürece⁵ insanların zihinlerinde yukarıda sözü edilen çelişkiler de makul görünecektir. Yani maddi çelişkiler, bir *camera obscura* vazifesi gören ideolojiler sayesinde manevi/düşünsel düzlemde tutarlı görünecektir. “İnsanoğlunun toplumsal pratiği hem nesnel gerçekliğin kendisini yaratmakta hem de bu nesnelliği kendi öznelliğini

⁵“İdeolojilerin halk sınıfları arasında etkili olmaları için, halkın ‘müştereklerini’ (yerinden edilmiş bir şekilde olsa bile) ifade eden ve bu nedenle, halkın ‘kendisine ait’ olarak algıladığı ‘yatay’ unsurları, kendilerinin ‘dikey’ yukarıdan aşağıya yapılarıyla bütünleştirmeleri de gerekir” (Rahmann, 2015: 22).

sınırlayacak ve tahakküm altına alacak şekilde yaratmaktadır” (Sancar, 2014: 21). Toplumsal pratiğin kendi gerçekliğini yaratıyor olması, her özgül zamanın ve uzamın içindeki özgül pratiklerin kendi özgül gerçekliğini yarattığı anlamına gelmektedir. Bu sav da bizi Marx ve Engels’in şu veciz ifadesine götürmektedir: “Her çağın egemen düşünleri, her zaman o çağın egemen sınıflarının düşünleri olmuştur” (Marx ve Engels, 1997: 64). Burada egemen düşünler, egemen ideoloji olarak değerlendirilmelidir. Çünkü egemen düşünler, ontolojik olarak ezellik ve ebedilik iddiası taşır, içine doğdukları hegemonik faktörleri hesaba katmaz. Ne ki, bu faktörlerin ışığında ele alınan fikirler de Marx’a göre ideoloji olarak değerlendirilemez.

“İdeoloji düşünür denilen kişi tarafından bilinçli olarak gerçekleştirilen bir süreçtir, aslında sahte bilinçle. Onu harekete geçiren gerçek nedenler kendisince bilinmeden kalır, öteki türlü bu ideolojik bir süreç olmazdı. Bu nedenle, yanlış ya da görünüşteki nedenleri düşünür. Çünkü biçimini de içeriğini de bütünüyle düşünceden, kendisinin ya da ondan önce gelenlerin düşüncelerinden çıkardığı bir düşünce sürecidir bu” (Engels’ten akt. Williams, 2018: 187).

Peki, egemen ideoloji savı da yanlış bilinç savı da sadece kapitalizmin egemen olduğu durumda mı geçerli? Sosyalizmin egemenliğinde de egemen ideoloji sahte bilinç olarak değerlendirilebilir mi? Raymond Williams’a göre düşüncenin kendisini harekete geçmesine neden olan faktörler düşüncenin kendi muhtevasında bilinmez kalıyorsa bu sorunun cevabı evettir. Marksist ideolojinin -ki Lenin’e kadar Marksizmin de bir ideoloji olduğu dahi kavramsallaştırılmaz- refleksif yönüne dair boşluklar Gramsci, Althusser, Mannheim ve Lukács gibi 20. Yüzyıl Marksist düşünürleri tarafından doldurulmaya çalışılmıştır.

2.4.3. Yanlış Bilinç Eleştirisi

Marx’ın ideoloji kavramına ilişkin öne sürdüğü savlara dair birkaç itiraz bulunmaktadır. Bunlardan biri, daha önce de dile getirdiğimiz Giritli yalancı paradoksunu andırmaktadır. Eğer ideoloji maddi koşulların çarpıklığının insanların zihnindeki tezahürü ise; maddi koşullarımızın ve onun yansıması olan düşüncelerimizin (artık) çarpıtılmadığından ne zaman emin olacağız? Yani yanılısma olmayan bir fikri nasıl edineceğiz? Yanlış bilinç başlığı altında Marx’ın bu soruya maddi koşullardaki çarpıklığın ki bu çarpıklık kapitalist tahakküm ilişkilerinden ileri gelmektedir, sona ermesi durumunda gerçekleşeceği cevabını verdiğini belirtmiştik. Fakat insanların gerçekleri çarpıtılmış

olarak algılamalarına neden olan ideolojik süreçler yalnızca kapitalist sistemin yarattığı tahakkümden kaynaklanmaz. Öyle olsaydı kapitalizm dışında bir tahakkümden veya ideolojiden bahsedemezdik. Binaenaleyh, ideoloji yalnızca sahte bilinç olmaktan öte bir kavramdır diyebiliriz. İdeolojinin yalnızca insanların zihnindeki yanlış bilinçten ibaret olduğu durumlar Nazi Almanyası gibi uç örneklerden ibarettir. Çünkü ideolojinin bir toplumda var olabilmesi için toplumsal gerçekliğin en azından bir yönüne denk düşmesi gerekmektedir. “‘Yanlış bilinç’ tezine yönelik itirazlar kısmen, şu doğru iddiadan kaynaklanır: Gerçekten etkili olabilmeleri için, ideolojiler, insanların deneyimine en alt düzeyde bile olsa anlam vermek ve toplumsal gerçeklikle aralarındaki pratik etkileşim sonucu edindikleri bilgilerle belirli bir ölçüde uyuşmak zorundadır” (Eagleton, 2015: 34). Dünya’da gerçekliğin herhangi bir hizbine gönderme yapmayan hiçbir ideoloji yoktur. Peki, ideolojik olmayan bir gerçeklikten bahsedebilir miyiz? “Mademki insanların evren hakkındaki bilgileri zaman zaman değiştirdikleri ‘gözlük’lerle değişiyor, dünyada varabileceğimiz bir ‘temel gerçek’ var mı, yoksa bütün gerçekler ‘gözlük’ arkasından görülmesi zorunlu olan gerçekler midir?” (Mardin, 2015: 73). Marx’a göre ideolojik olmayan fikri ancak bilim üretebilir, bu nedenle Marksist düşünde bilimsel bilgi ideolojinin karşısında konumlanmaktadır.

2.5. Bilimsel Bilgi ve İdeoloji İkiliği

Marx’ın ideolojiyi gerçeğin karşısında konumlandırarak ele aldığını belirtmiştik. Althusser (2014: 19), ideoloji dolayımı ile elde edilen bilgi biçimini şu şekilde tanımlamaktadır: “‘İdeolojik bilgi’, toplumun üstyapısının, yani üretim ilişkilerini dolaysız, eleştirel olmayan bir biçimde yansıtan ideolojinin bize verdiği bilgi. Dolayısıyla, doğru olmayan, nesnel olmayan bilgi. Toplumun çoğunluğunca paylaşılması bakımından bir anlamda nesnel, ama aslında o toplumun genel bakış açısının dışındaki gerçekliğe varamayan bilgi çeşidi” (Althusser, 2014: 19). Burjuva sınıfının üretim ve mübadele araçlarına hâkim olduğu koşulların dolaysız olarak, yani eleştirel izandan yoksun olarak, yarattığı bilgi; toplumu hangi ölçüde kapsarsa kapsasın yanlış bir bilgi olacaktır. Althusser aslında burada ideolojik bilginin karşısındaki bilimsel bilginin özdeşleşimsel yönüne işaret etmektedir.

“Diyalektik düşünce, dönüşlü düşünmeyen zihnin (felsefi ya da artistik, politik ya da bilimsel sorunlar ve şeylerle kapışan) etkin işlemleriyle karşılaştığında, bu tür işlemlerin uygulamasını bütünlemeye ve yetkinleştirmeye değil, dikkatini onları da

kendi bilinci içine alacak kadar genişletmeye çalışır. Başka bir deyişle, söz konusu tikel ikilemleri çözmeyi pek amaçlamaz da, daha çok bu sorunları daha yüksek bir düzeyde kendi çözümlerine dönüştürmeyi, sorun olgusunu ve varoluşunu yeni araştırmalar için başlama noktası yapmayı amaçlar” (Jameson, 2013: 260).

Bilimsel bilginin elde edildiği bilimsel yöntem; yalnızca ele aldığı nesnenin bilgisine yönelmek yerine, aynı zamanda kendi kendisinin bilgisine ve yöntemine de yönelmektedir. Bilimsel bilginin bu özdönüşümsel yönü, onun nesnel niteliğini ortaya çıkarmaktadır. İdeolojik bilgi ise bundan yoksundur. Elbette bilimden kastedilen tarihsel materyalizm gibi dönüşlü bilimlerdir. “Marksist materyalizm, bilimlerle özdeş değildir, çünkü onun konusu, gerçeğin bu sınırlı yönü değildir (bu, bilimlerin konusudur), ama, dünyanın *bütünüyle* kavranmasıdır; bilginler Marksist olmasalar bile, tüm bilimlerin alttan alta kabul ettikleri bir dünya anlayışıdır” (Politzer, 1975: 35). İdeolojinin felsefedeki tezahürü de idealizmdir ve diyalektik materyalizm ile karşıtlık ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmektedir. “Felsefedeki savaşın son hedefi dünya görüşlerindeki iki büyük eğilimin (maddeci ve idealist) birbirine üstünlük sağlamasıdır. Bu çatışmada asıl savaş alanı bilimsel bilgidir. Bilimsel bilgiden yana olanla karşı olanın savaşındır bu. Dolayısıyla, ilk savaş bilimsel bilgi ile ideolojik bilgi arasındaki sınırdadır” (Althusser, 2014: 27-28). İdeoloji dolayımı ile elde edilen bilgi ancak bilimsel yöntemin refleksif veçhesi ile gün yüzüne çıkarılabilir.

“Burada kaydetmek gerekir ki, ideoloji, *Alman İdeolojisi*’nde şeyleri gerçekte oldukları gibi görmeme meselesi iken, *Kapital*’de gerçekliğin kendisinin ikiyüzlü ve aldatici olması meselesidir. Bu nedenle ideolojinin maskesi, artık yalnızca ‘gerçek yaşam süreci’ne dikkat ederek düşürülemez, çünkü bu süreç, daha çok Freudçu bilinçdışına benzer bir şekilde, bir biçimde kendisine yapısal olan ve kendi yanlışlığını kendi doğruluğu içinde saklayan bir dizi suret yaratmaktadır. Bunun yerine ihtiyaç duyulan şey ‘bilim’dir; çünkü, Marx’ın belirttiği gibi, öz ile görünüşün örtüşmediği yerde bilim zorunlu hale gelir” (Eagleton, 2015: 123).

Her toplumsal düzen, kendi iç çatışmalarını tahakküm ilişkileri çerçevesinde düzenler ve kendi iç mantığı dolayımında tutarlı hale getirir. Söz konusu iç mantığın dolayımında doğru sonuca ulaşmak imkânsızdır. Bilim, bu iç mantığı da sorgulayan bir mekanizmaya sahiptir ve ideolojik olanı açığa çıkarır. Burada bir bilimsel yöneme ve bilimin kendisine ilişkin yansızlık ve şeylerüstülük atfedildiği görülmektedir. Bilime atfedilen bu olumlu değer yargıları doğru ve gerçek olarak ele alabilir miyiz? “*Bilim* olarak Marksizm ile ideoloji olarak diğer toplumsal düşünceler arasında kurulmaya çalışılan bu ayrım kuşkusuz tartışmalıdır, bir tek Marksistler arasında da değil” (Williams, 2018: 189).

20. Yüzyılı yaşamamış olan modernist/ilerici Marksizm'in bilime atfettiği değerden ibarettir bu yanlış.

“Yanlış bilinç kuramı, toplumsal gerçekliğin insan zihninde doğru ve yanlış yansımaları ayrımını yaparak doğru yansımayı *bilim*, yanlış yansımayı da *ideoloji* olarak adlandırarak tartışmaları içinden çıkılması zor bir noktaya götürmüştür. Bu çıkmazın nedeni bilim denen bilgi türünün ideolojiden, dolayısıyla yanılmasadan arınmış bir bilgi türü olarak her şeyi ve her konumu yargılama üstünlüğüne sahip bir aşkınlık durumunu tekelinde tutma eğilimidir” (Sancar, 2014: 81).

19. Yüzyılda bilime atfedilen bu aşkınlık neticesinde bilimsel bilgi ideolojinin karşısında konumlandırılmış ve bilimsel yöntemin ideolojik yanlışları ortaya çıkaracağı öne sürülmüştür. Fakat 20. Yüzyıl'da Dünya'nın art arda yaşadığı yıkımlar entelektüellerin bırakın bilimsel bilgiye olan güvenini, herhangi bir doğrunun veya gerçeğin var olup olmadığını bile sorgulamalarına yol açmıştır.⁶

2.6. Louis Althusser

Marx'ın “Alman İdeolojisi” gibi erken dönem eserlerinden “Kapital” gibi geç dönem eserlerine kadar ideoloji kavramının ele alınışına dair farklılıkların mevcut olduğu ve özellikle 20. Yüzyıl Marksist düşünürlerin de bu farklılıklar ve kimi boşluklar üzerine çalışmalarını yürüttükleri belirtilmişti. Fransız filozof Louis Althusser bu düşünürlerden biridir. Althusser'in Marksist düşünde ideoloji kavramına ilişkin katkılarını özetle şu şekilde sıralayabiliriz:

“Althusser'in ideolojiye ilişkin değişen anlayışlara katkısı onun kurumsal biçimlerinin çeşitliliğini kabul etmek oldu - Marx ile Engels'in kötülediği yanılmanın tekilliği karşısında ideolojik gereçlerin çoğulluğuydu bu” (Freeden, 2011: 40). İdeolojinin kişisel alana da geniş bir biçimde yayıldığını kabul etmek (2), ideolojinin temel nitelikleri olduğunu ısrarla vurgulamak (3), toplumsal uygulamalarda ya da kendisinin kullandığı terimle toplumsal gereçlerde ideolojinin özdeksel bir biçimde var olduğunu ileri sürmek (4) ve ideoloji ile öznenin birbirlerini karşılıklı olarak tanımladığını ortaya koymak (5) Althusser'in ideoloji kavramına ilişkin diğer önemli katkılarıdır. Sayılan maddeler içinden çıkarılacak en önemli pay, ideolojilerin yalnızca bireylerin çarpıtılmış bilincini yansıtan bir ‘camera obscura’nın yanıltıcı bükülmeleri değil, gerçekliğin bir yönü olmasının vurgulanmasıdır (Freeden, 2011: 40-45).

⁶ Bkz. Postmodernizm.

İdeoloji için daha önce balık ve içinde yüzdüğü su metaforunu kullanmıştık. Buna göre ideoloji toplumsal hayatın içine o kadar yayılmıştır ki insanlar bu ideolojik süreçlerin içinde âdeta yüzerler, fakat onu görmezler. Althusser ise ideolojiyi daha özerk bir biçimde konumlandırmaktadır. “Toplumsal nesnelliğin bir düzeyi olarak ideolojinin göreceli özerkliği demek, kendi içinde özgün belirlenme mekanizmalarına sahip bir alan olarak ideolojinin tanımlanması demektir” (Sancar, 2014: 48). Bu da ideoloji kavramının -daha önce değindiğimiz- dünya görüşü ve kültür gibi anlam evreni geniş kavramlar ile çakışmasını önlemektedir.

“Althusser’e göre ideoloji, bir araya geldiklerinde bir toplumsal formasyon oluşturan -ve diğer ikisi ekonomik ve siyasal olan- üç ‘alan’ veya ‘kerte’den biridir. Bu alanların her biri diğerlerinden görece özerktir. Bu durum, ideoloji bağlamında, Althusser’e, ideolojiyi maddi üretimin bir yansımasına indirgeyen bir ideoloji ekonomizmi ile onu toplumsal yaşamla hiçbir bağlantısı olmayan bir şey olarak gören bir ideoloji idealizmi arasında yol alma olanağı sağlar” (Eagleton, 2015: 205).

“İdeoloji ekonomizmi”, ideolojinin yalnızca üretim ilişkilerinden ileri geldiğini ve bu süreçler çerçevesinde değerlendirilebileceğini imlemektedir. İdeolojinin yalnızca bundan ibaret olmadığını ve toplumsal tahakküm mekanizmalarının tümünde aranması gerektiğini daha önce belirtmiştik. Althusser’in ideoloji kavramına atfettiği nispi özerklik, Marksist literatürdeki ekonomik belirlenimci bu yanılgıyı ortadan kaldırmaktadır. “İdeoloji idealizmi” ise daha önce dünya görüşü olarak ele aldığımız ideolojik anlamda sınırları belirsiz bir fikirler bütünü perspektifine işaret eden söz öbeğidir. İnsanların fikirleri ve dünya görüşleri; onların öncesiz ve sonrasız fikir tekâmüllerinin bir sonucu değil, içinde bulundukları ekonomik ve toplumsal işleyişin doğru veya yanlış yansımalarından ibarettir.

Althusser, ideolojinin konusu olan bireyi özne olarak ele almaktadır, ona göre ideolojik süreçleri yaratan bireyler, aynı zamanda birer özne olarak bu düzlemin içinde kendilerini de yaratmaktadırlar.

“Özne kategorisi her tür ideolojinin kurucusudur ama hemen de şunu ekliyoruz: özne kategorisi, her tür ideoloji (benim gibi, sizin gibi,) somut özneler ‘kurma’ işlevine (kendisini tanımlayan da budur zaten) sahip oldukça, her tür ideolojinin kurucusudur. İşte, her tür ideolojinin işleyişi de ancak bu çifte kuruluş içinde var olabilir, çünkü ideoloji, bu işleyişin maddi var oluş biçimlerinden başka bir şey değildir” (Althusser, 2008: 99-100).

Hâsılı, insanlar ideolojik süreçleri yaratırken kendilerini de birer özne olarak yaratırlar ve Althusser'e göre ideoloji de bu sürecin kendisinden başka bir şey değildir. Demek ki ideoloji iktidar örüntüsü dışında da var olan, insanların gündelik hayatları içine yerleşen ve nüvesini buradan yaratan bir organizmadır. Bu nedenle ideolojik süreçlerin takibi de gündelik hayata eğilmeyi gerektirir. "(...) ideolojinin ne olduğunun anlaşılması için maddi toplumsal pratik düzeyinin makro çözümlemesi yetmez; gündelik yaşam pratiklerine ve bu pratikler içindeki öznelerin konumlanışına da bakmak gerekir" (McLellan'dan akt. Sancar, 2014: 75). Althusser'in bireyi ideoloji bağlamında ele alışı biçiminin izlerini Marx ve Engels'te de bulmak mümkündür. "Alman İdeolojisi"nde birey, maddi koşulları yaratan özneler olarak değerlendirilmektedir:

"Toplumsal yapı ve devlet, durmadan belirli bireylerin süreçlerinin sonucu olarak meydana gelmektedir; ama bu bireyler kendilerinin ya da başkalarının kafalarında canlandırdıkları bireyler değil, *gerçek* bireyler, yani etkide bulunan maddi üretim yapan, dolayısıyla belirli maddi ve kendi iradelerinden bağımsız sınırlılıklar, verili temeller ve koşullar altında faaliyet gösteren bireylerdir" (Marx ve Engels, 2013: 44).

Burada dikkat etmemiz gereken husus, Marx ve Engels'in bireyi "belirli maddi ve kendi iradelerinden bağımsız sınırlılıklar" içinde değerlendirmesidir. Özne, kendisini yarattığı ideolojik süreçlerin bağlamında yaratmaktadır, aksi hâlde liberal birey anlayışının bir benzeri teşekkül ederdi. Birey, ideolojik etmenler dolayısıyla toplumsal bağlamı içinde oluşmaktadır. "İdeoloji, insani varlıkları birer toplumsal özne olarak kuran ve bu özneleri bir toplumdaki egemen üretim ilişkilerine bağlayan, yaşanan [lived] ilişkileri üreten anlamlandırma pratiklerini düzenlemenin belirli bir yoludur" (Eagleton, 2015: 39). Althusser'in kurduğu bu özne-toplum-ideoloji ilişkisi, ideoloji kavramını pejoratif anlamlandırmalardan da kurtarmaktadır. Artık ideoloji yalnızca yanlış bilinç veya gizemlileştirme aracı değil, bireyin kendisini yaratma ve koşullarını tanımlama enstrümanı haline gelmektedir. Bu da Lenin'le birlikte ortaya çıkan Marksist ideoloji kavramsallaştırmasında gördüğümüz kullanımların bir tezahürüdür. "İdeolojinin maddi koşullar temelindeki çelişkilerin bir ürünü olarak ve bir mücadele içindeki öznenin kendi konumunun farkına varma bilinci olarak tanımı Marx'tan sonraki ideoloji kuramlarına önemli etkide bulunan bir önerme olmuştur" (Sancar, 2014: 17-18).

Marksizmde alt yapı-üst yapı ilişkisi tek yönlüdür. Buna göre Marx'ın alt yapı olarak ortaya koyduğu ekonomik düzlem, üst yapıda yer alan hukuk, eğitim, sanat, politika

ve ideoloji gibi alanları belirlemektedir. “*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*” adlı eserinde ise Althusser, alt yapı ile üst yapı arasındaki ilişkinin karşılıklı olduğunu belirtmektedir. Ekonomik düzlem, devletin yapısını belirlerken; devletin işleyişi içinde yer alan okul, mahkeme ve hapishane gibi ideolojik aygıtlar da ekonomik düzlemin devamlılığını sağlamaktadır. Althusser’e (2008:17) göre; devlet, siyasal ideolojik aygıtlardan biri olan hükümetten başka bir şeydir. Diğer siyasal ideolojik aygıtlar kilise, basın ve okullardır. Devletin baskı aygıtları ise polis, uzmanlaşmış diğer güvenlik kuruluşları, jandarma ve nihayet ordunun kendisidir. Devlet, baskı aygıtları ve ideolojik aygıtları vasıtasıyla egemen ideolojiyi yaratmakta ve sürdürmektedir. Egemen ideoloji de Althusser için yalnızca insanların zihnindeki gerçeğe ilişkin yanılsamalar değil, sistemin işleyişinin bir aşaması ve aracıdır.

“Gramsci gibi Althusser de ideolojinin yanlış bilinç olarak görülmesine karşıydı. Bunun nedeni kısmen, Althusser’i asıl ilgilendiren şeyin, ideolojinin yanlış olması olasılığı değil ideolojinin gördüğü işlev olmasıdır. Bundan da önemlisi, ideolojiyi insan zihninin bir ürünü olarak değil; insanların ne düşündüğünü belirleyen yarı maddi bir varlığa sahip olarak görür ve ideolojinin kiliseler, sendikalar ve okullar gibi toplumdaki ‘devletin ideolojik aygıtları’nda, cisimleştiğini öne sürer” (McClellan, 2012: 34).

Daha önce Şerif Mardin’den yaptığımız bir alıntıda insanların düşünsel dünyalarını kurmak için maddi şeylere ihtiyaç duyduklarını ve bunlardan hareket ederek ideolojinin işlediğini belirtmiştik. Althusser de ideolojinin dinî mabetler, okullar ve mahkeme salonlarında cisimleştiğini öne sürmekte, bunlar vasıtasıyla ideolojilerin egemen hale geldiğini belirtmektedir. Gramsci de sivil toplum ve hegemonya kavramlarını benzer bir niyetle ele almıştır. “Açıktır ki, Althusser’in ‘devletin ideolojik aygıtları’ (DİA) kavramı, Gramsci’nin sivil toplumlar ve hegemonik aygıtlar üzerine düşünümlelerinden kuvvetle etkilenmiştir” (Rahmann, 2015: 20). Bu iki düşünürün de ortaya koyduğu üzere ideoloji, hegemonik iktidarın tek yönlü nüfuzu çerçevesinde değerlendirilecek kadar basit bir süreç değildir. İdeoloji, insanların kendi içinde bulundukları ilişkisel gerçekliklerinin tüm aşamalarını kapsamaktadır.

“Bir toplumda egemen değer ve inançların ezilen gruplar içinde yayılmasının, bir bütün olarak sistemin yeniden üretilmesinde *az veya çok* role sahip olduğu bir gerçektir; fakat bu etken, ‘fikirlere’ fazla yüksek bir statü tahsis eden Batı Marksizmi geleneği tarafından uzun yıllar tipik bir biçimde abartılmıştır. Gramsci’nin de belirttiği gibi, ezilenlerin bilinci, yöneticilerden süzülen değerler ile doğrudan

doğruya kendi pratik deneyimlerinden doğan inançlardan oluşan çelişkili bir karışımdır” (Eagleton, 2015: 60).

İdeolojinin yukarıdan aşağıya gerçekleşen yönü, gündelik hayattaki sembolik biçimlerle tamamlanır. İdeolojinin gündelik hayattaki sembolik karşılıkları ise sonsuzdur. Bu nedenle Althusser’e göre ideoloji de öncesiz ve sonrasızdır.

2.7. Antonio Gramsci

Antonio Gramsci; ideoloji kavramı temelinde Marksizme önemli katkılarda bulunmuş 20. Yüzyıl düşünürüdür. Gramsci dönemi içinde, Marksistlerin cevabını aradıkları temel sorular; neden Marx’ın öngördüğü gibi büyük kapitalist devletlerde değil de Rusya gibi bir tarım toplumunda devrimin gerçekleştiği ya da büyük kapitalist devletlerde birikim rejimi, sermayenin yoğunlaşmasına neden olduğu halde neden işçi sınıfının harekete geçmediği idi. Gramsci’nin hegemonya kavramı, bu soruları yanıtlamada oldukça işlevseldir. Hegemonya, Türk Dil Kurumu Sözlüğü’ne (2020) göre “bir devletin başka bir devlet üzerindeki siyasal üstünlüğü ve baskısı” ve “bir kişinin başka bir kişi üzerindeki üstünlüğü ve baskısı” olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlamalara göre yalnızca bir gücün bir başkasına üstünlüğü hegemonya olarak değerlendirilemez; gücün bir başkasına baskı aracı olarak yöneltmesi de gerekmektedir. “Genellikle bir devletin bir diğeri üstünde siyasal egemenliği anlamı, 19. Yüzyıldan önce yaygın değildir, ancak o zamandan bu yana sürmüş ve günümüzde bir hayli yaygınlaşmıştır; ona bağlı olarak hegemonik de siyasal egemenliği anlatan ya da hedefleyen politikayı dile getirir” (Williams, 2018: 174). Fakat bu tanımlamalar yalnızca yukarıdan aşağıya doğru, tek yönlü bir ilişkiyi imlemektedir. Oysa hegemonya, karşılıklı bir tahakküm ilişkisi niteliği taşımaktadır. “Gramsci hegemonya sözcüğünü genelde, bir yönetici gücün kendi hâkimiyeti için hükmettiği insanların rızasını alma biçimi anlamında kullanır” (Eagleton, 2015: 154). Gramsci’nin hegemonya anlayışı, kavramın ikili yönüne vurgu yapmaktadır. Bir gücün bir şeye karşı bu gücü dolayısıyla baskı uygulaması basitçe “zor” (force) olarak ifade edilebilir, ne var ki hegemonya, zor kullanma potansiyelinin yarattığı rızayı tanımlamaktadır. “Gramsci’nin hegemonya çözümlemesi, iktidarın öznelere dışsal, zora dayalı, merkezi devletin kurumsal özelliklerinden türetilen tanımları yerine, ideolojik süreçler boyunca, zihinlerde kurulan ve onaya (consent) dayanan niteliklerini vurgulayan çözümlemelerin önünü açmıştır” (Sancar, 2014: 31). Fakat Gramsci’nin daha önce bu kavramı işçi sınıfının ancak bir araya geldiklerinde elde edebilecekleri bir güç olarak

kullandığı bilinmektedir. “Gramsci, 1926’da tutuklanmadan önce kaleme aldığı yazılarında hegemonyayı, Leninist hegemonya kavrayışına benzer biçimde, daha çok işçi sınıfının burjuva devletini yıkmak üzere öncü sınıf konumuna ulaşabilmesi için, toplumdaki sömürülen diğer sınıf ve gruplarla yaratması zorunlu ittifaklar sistemine karşılık gelecek şekilde kullanmaktadır” (Çam, 2008: 239).

Etienne de La Boétie (1995: 20), “*Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev*” adlı eserinde insanların nasıl olup da erke, gücünü yalnızca kendisine rıza gösterenlerden alan tek bir tirana katlanabildiklerini sorgulamaktadır. Erk olan hükümdar, insanlara Hobbes’un Leviathan’ı gibi binlerce kolla ve binlerce çift gözle hükmetmektedir. Bu binlerce kol ve göz, insanların kendi rızalarıyla verdikleri kendi uzuvlarıdır. Hiçbir erk, kendisine rıza göstermeyen yığınları yalnızca güce başvurarak tahakküm altına alamaz. İşte burada ideoloji devreye girmektedir. İdeoloji, hegemonik iktidarın en önemli enstrümanıdır.

“(…) hegemonya, ideolojiden daha geniş bir kategoridir. İdeolojiyi kapsar ama ona indirgenemez. Bir egemen grup veya sınıf kendi iktidarı için gerekli rızayı ideolojik araçlarla sağlayabilir; ama aynı ölçüde, vergi sistemini desteğine gereksinim duyduğu kesimin yararına olacak şekilde değiştirerek ya da nispi olarak refaha ulaşmış ve dolayısıyla siyasi yönden uyşuk bir işçi tabakası yaratarak da hedefine ulaşabilir; ya da hegemonya, ekonomik olmaktan çok siyasi bir biçim alabilir: Batılı demokrasilerde parlamenter sistem, halkta kendi kendisini yönettiği yanılsamasına yol açtığından, bu tür iktidarın son derece önemli bir biçimidir” (Eagleton, 2015: 154).

Rıza üretiminin birçok veçhesi vardır. İdeoloji, bu veçhelerden biridir, fakat toplumun rıza gösterdiği her tahakküm aşaması da aynı zamanda ideolojiktir. Eagleton’ın yukarıdaki örneğinden hareketle, temsili demokrasilerde toplumun kendi kendisini yönettiğine dair yanılgısı da ideolojidir.

Rıza üretimi için zor kullanma potansiyeli ve ideoloji, birlikte işlemek zorundadır. Halkın yalnızca doğanın bir gereği olarak veya aşkın bir nedenden ötürü yönetildiğine dair kabulü rızanın süreklilik arz etmesine yetmez. “Sistemin sürekli kriz yaratma potansiyeline sahip ekonomik çelişkileri, egemen sınıfın çıkarları ile bağımlı sınıfların çıkarlarını bağdaştıracak ideolojik ve politik süreçlerin devreye girerek yönetilenlerin *onayını* ideolojik düzeyde oluşturacak yapıların yaratılmasıyla dengelenmezse sistemin kendini sürekli kılması olanaksızdır” (Sancar, 2014: 29-30). Süreklilik için hegemonyanın belirli bir biçimi de yeterli değildir. Hegemonik iktidar rızayı sürekli yaratmak zorundadır, çünkü

rıza hiçbir zaman tamamlanmaz. “Hegemonyanın genel kullanımına ilişkin bir diğer ayırt edici özellik, tamamlanmamışlık ve kısımlıdır. Hegemonyanın tamamlanmamışlığı kavramın bir süreç biçiminde ele alınması gerektiğini vurgularken onun sabit ve durağan bir yapı, matris veya sistem olmadığını göstermektedir” (Çam, 2008: 238).

Sivil toplum, siyasal toplum olarak nitelenen devlet erkinin dışındaki düzlemdir. Yaşayan bir organizma olarak hegemonyanın kurulduğu yer işte bu sivil toplumdur. Devlet ve onun zor kapasitesi siyasal toplumda yer alırken, rıza sivil toplumda üretilmektedir. Bu da Gramsci’nin Marx ile örtüşmediği bir savdır ve Marksistler tarafından eleştirilmiştir. “Gramsci hegemonyanın yerini devlet değil de sadece ‘sivil toplum’ olarak belirlerken yanılmaktadır; çünkü kapitalist devletin siyasi biçimi kendi başına bu tür hâkimiyetin yaşamsal bir organıdır” (Eagleton, 2015: 155). Nitekim hegemonik iktidarı kuran ideoloji de bir iktidar mekanizmasıdır. Kapitalist sistemin yürütücüsü olan burjuva sınıfı, bir örgüt olarak egemen devletten müteşekkildir. “Burjuva sınıfı devletin dışında birleşik bir kendilik değildir” (Gramsci ve Forgacs, 2010: 49). Bu nedenle Gramsci’ye göre sivil toplum devlet erkinin dışında bir mücadele alanıdır.

Gramsci, Marksizmi bir praksis⁷ felsefesi olarak tanımlamaktadır. Marksist literatürde eylem ve teorinin birliği olarak ele alınan bu kavram, Gramsci’nin ideoloji ve sınıf mücadelesi arasındaki ilişkiyi ortaya koyması açısından oldukça önemlidir. Praksis kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde eylem ve onu harekete geçiren fikir yalnızca ideolojik yanılgıların bir sonucu değildir; eylem, fikirsiz alt yapısı neticesinde gelişen bir yaratım sürecidir. “Praxis kavramı bağlamındaki tanımlama, ideolojik formların, maddi pratiğin yansıması ya da yanılsamalı bilgisi olarak değil, nesnel gerçekliğin kendisindeki bir çarpıklığın bilinçlerde yarattığı kaçınılmaz yanılsama ya da tersine dönme olarak kavranmasına olanak sağlar” (Sancar, 2014: 19). Bu yüzden de ideoloji bir yanılsamadan ibaret değil, aynı zamanda mücadele eyleminin düşünsel temelidir de.

“Diğer ideolojiler çelişkili oldukları için, birbirine zıt ve çelişmeli çıkarları uzlaştırmayı amaçladıkları için organik olmayan yaratılardır; onların ‘tarihselliği’, enstrümanı oldukları her bir olaydan sonra ortaya çıkan çelişki yüzünden kısa sürecektir. Buna karşılık praksis felsefesi, tarihteki mevcut çelişkilerin barışçıl

⁷“Praxis (orta Latince yakıncökpraxis, Yunanca praxis -pratik, eylem-) İngilizce’de 16. yüzyılın sonlarından beri, bir sanatın ya da düşüncenin uygulanması ya da hayata geçirilmesini, pratiğe dönük bir dizi örneği ve kabul edilen pratiği anlatmak için kullanılıyor. ‘Pratiğe dönük çerçeve’ anlayışı onun theory/practice karşıtlıklarından açıkça ayırmasına karşın, bunların hiçbir practice’ten çok ayrı değildir: praxis, anlaşılan ve düzenlenen bir becerinin sistematik bir uygulamasıdır” (Williams, 2018: 385).

çözümüne eğilim göstermez. O, bizatihi, bu çelişkilere dair bir kuramdır” (Gramsci ve Forgacs, 2010: 239).

Gramsci’nin eserlerinde praksis felsefesi terimi, çoğunlukla Marksizmi imlemek için kullanılmaktadır. Gramsci burada Marksist ideolojiyi diğer ideolojilerin karşısında konumlandırmaktadır. Bu sayede ideoloji kavramı bir kez daha pejoratif anlamlarından sıyrılmıştır. Artık ideoloji yalnızca yanlış bilinç veya mevcut hegemonyanın düzlemi olmaktan çıkmış; tarihsel gerçek olarak açığa çıkarılması gereken bir olgudur.

“Praksis felsefesine göreyse ideolojiler keyfi olmaktan bütünüyle uzaktır; ahlaki vs. nedenlerden ötürü değil, fakat siyasal mücadeleye ilişkin nedenlerden ötürü, savaşılması ve tahakküm enstrümanları olarak gerçek doğalarının açığa vurulması gereken gerçek tarihsel olgulardır: yönetilenleri yönetenlerden düşünsel açıdan bağımsız kılmak için, dönüştürücü praksiste zorunlu bir uğrak olarak bir hegemonyayı yıkmak ve bir başkasını yaratmak için” (Gramsci ve Forgacs, 2010: 238).

Gramsci’nin praksis felsefesi Althusser tarafından eleştirilmiştir. Ona göre Marksizm yeni bir felsefe olarak addedilemez. “Marksist teorinin temelinde bir bilim yatar: Her yönüyle eşsiz bir bilim ama bir bilim. Marksizm’in felsefeye getirdiği, *yeni bir felsefe pratiğidir. Marksizm (yeni) bir praksis felsefesi değil, fakat (yeni) bir felsefe pratiğidir*” (Althusser, 2014: 91).

Gramsci, organik ideolojilerle diğer yapay/rasyonel ideolojileri birbirinden ayırır. Ona göre organik ideolojiler, verili bir yapı için zorunlu olan ideolojilerdir. (Gramsci ve Forgacs, 2010: 243). Bu ideolojiler Marksist literatür içinde değerlendirilen ideoloji kavramsallaştırmasına denk düşmektedirler. “Organik ideolojiler belli bir toplumsal yapıda bütünlüğü sağlamak için gerekli olan bilinç formlarını tanımlar ve toplumsalın devamı anlamında varlığı yapısal bir zorunluluktur” (Sancar, 2014: 36). Diğer ideolojiler ise ussal ve keyfidir, istenildiği zaman kurulurlar.

Gramsci de tıpkı Althusser gibi Marksist alt yapı-üst yapı ilişkisinin aşağıdan yukarıya doğru olan veçhesini karşılıklı bir ilişki olarak ele almaktadır. “İnsanlar kendi toplumsal konumlarının ve görevlerinin bilincine üstyapılar alanında varıyorsa bu, yapı ile üstyapı arasında zorunlu ve yaşamsal bir bağlantının varolduğu anlamına gelir” (Gramsci ve Forgacs, 2010: 240). Bu zorunlu bağ, birbirleri açısından yaşamsaldır. Gramsci, bu bağı aşağıda yer alan analogi ile açıklamıştır:

“Kimse, anatomiye ve iskeletin işlevini ön plana çıkarmak suretiyle insanın deri olmaksızın yaşayabileceğini iddia etmeye kalkışmıyordu. Aynı metaforu kullanarak şu söylenebilir: (doğrusunu söylemek gerekirse) erkeği kadına âşık eden şey iskelet değildir, ama yine de herkes iskeletin kadının hareketlerinin vs. zarafetine ne derecede katkı yaptığıнын farkındadır” (Gramsci ve Forgacs, 2010: 240).

Bu analogiye göre iskelet, toplumun ekonomik alt yapısıdır; deri ise üst yapı. İdeoloji de bir üst yapı alanı olarak işleyişin en az ekonomik koşullar kadar önemli bir uğrağıdır.

2.8. Aydınların Rolü

İdeoloji kavramı için aydınlar hayatı bir öneme sahiptir. Çünkü toplumun bu seçkin zümresi âdeta ideoloji imalatçısı işlevi görürler. Aydın olarak nitelenen insanlar, toplumun ekonomik üretim aşamalarından ayrılmış olmalarına rağmen topluma dair anlamlı ve bütünsel çıkarımlar yapmaktadırlar.

“(…) işbölümü, egemen sınıfta, zihinsel ve fiziksel emeğin bölünmesi olarak kendini gösterir. Böylece bu sınıf içerisinde, bir kesim, sınıfın düşünürleri olarak (sınıfın kendi hakkındaki yanılsamaların oluşumunu kendi başlıca geçim kaynakları haline getiren faal ve kurumsal ideologları olarak) ortaya çıkarılarken, diğerleri, gerçekte bu sınıfın faal üyeleri oldukları halde kendileri hakkında hayal ve düşünceler yaratmaya daha az zamanları olması nedeniyle, bu düşünce ve yanılsamalara karşı tutumları daha pasif ve kabullenicidir” (Marx ve Engels, 2013: 76).

Kendilerini hem toplumun dışında -hatta çoğunlukla üzerinde- konumlandıkları, hem de toplumun ekonomik yapısının dışında oldukları için aydınların toplum üzerine yaptıkları değerlendirmeler bir çelişkiye neden olmaktadır. Bu çelişki, yukarıda Marx ve Engels’in değindiği üzere salt ideoloji üretiminin; bu ideologların (olumsuz manada) varlık sebepleri ve toplumdaki seçkin konumlarının kaynağı olmasıdır. Aydın birey, bir entelektüel olarak içine doğduğu toplumu değerlendirmek ve çözümlemek eğilimindedir. Fakat varlık sebebi o içine doğduğu toplumun hiçbir zaman içinde yer almayacakları ekonomik üretim ilişkileri olduğu için, imal edecekleri fikirler de özellikle üretim ilişkileri açısından kapalı devre olacaktır. Örneğin Mardin (2015: 162-163); her ülkenin aydınının bir stili olduğunu, bu stilin de giderek o ülkede ileri sürülen fikirlerde etkin olacağını ve böylece de ideolojilerin üretimine damga vurduklarını ileri sürmektedir. Türkiye’de aydınların Osmanlı döneminden günümüze kadar -ekonomik anlamda- devletten bağımsız olamadıkları için devlet mekanizmalarına karşı tutarlı ve sistematik bir ideoloji

yaratamadıklarını iddia etmektedir. Bu ekonomik bağımlılığın sebebi de özerk üniversite yapısının gelişmemesi ve aydınları ekonomik olarak destekleyecek devlet dışında herhangi bir imkânın olmamasıdır.

Karl Mannheim; aydınların toplum içindeki misyonlarını “*Bilgi Sosyolojisi*” ve “*İdeoloji ve Ütopya*” adlı eserlerinde ele almıştır. Ona göre toplumun içinde yer alan kısmi ideolojilerin eleştirel incelemesi ve toplumun bütünlükçü ideolojilerinin araştırılması sosyologların görevidir (Okuyuz, 2016: 21). Peki, bir aydın, içinde bulunduğu toplumun ideolojik yanılsamalarına rağmen doğruya nasıl ulaşabilir? “Mannheim’a göre, bir aydının eğitilmiş ya da kültürlü biri olması değil, kendisini koşullandırıcı toplumsal geçmişinden koparabilen ve kendi toplumunda mevcut farklı toplumsal ve tarihsel perspektifler arasında ‘serbest dolaşım’ gerçekleştirebilen biri olması gerekiyordu” (Freeden, 2011: 26). Toplumun işleyişine dair olgular, ancak toplumun aktüel dünyasının çelişkilerine dışarıdan bakabilecek biçimde toplumdan kendisini yalıtmış aydınlar vasıtasıyla açığa çıkarılabilir. İlk bakışta bu savın genel geçer olamayacağı, çünkü yoğun biçimde kişilere bağımlı bir önerme olduğu aşikârdır.

“Mannheim’in yaklaşımının eksiklikleri açıkça ortadadır. Kendi sınıflarının ve tarihsel bağlamlarının ötesine geçebilecek bir grup bireyin bu bağlamdan kaynaklanan ideolojilerin bağına koparabileceklerine inanıyordu. Aydın sınıfının tamamının tek bir anlaşma noktasında buluşacağını ve böyle bir noktanın da ideolojik olmayacağını varsayıyordu. Günümüzde araştırmacıların uzlaşması konusunda daha kuşkucuyuz. Birçok toplumsal ve tarihsel konu birden fazla ikna edici açıklama ve yorum olabileceğini ve araştırmacıların kendilerini kendi değerlerinden ve tercihlerinden kolaylıkla sıyıramayabileceklerini kabul etmekteyiz” (Freeden, 2011: 29).

Ekonomik üretim alanının dışında olan aydınları var eden koşullar, bulundukları hegemonik iktidar mekanizmasının devamlılığını şartlamaktadır. *Komünist Manifesto*’nun son sözlerinden hareketle; işçi sınıfının kaybedecek yalnızca prangaları vardır, fakat aydınların sistemin aksamamasından kaybedecekleri çok şey vardır. Bu nedenle aydınların üreteceği ideoloji de tahakküm ilişkilerinin sürdürülebilirliğine -yani egemen ideolojiye- katkı sağlar.

“Lukács’ın izahı da şöyle: belli bir grup mevcut sosyal sistemi muhafaza etmeye yönelmişse, mevcut düzenin değişmesi ihtiyacını hissetmiyor ve istemiyorsa, o zaman daima ‘yanlış bilinç’ halkası içinde hapsedilmiş kalacaktır. Fakat birisi mevcut düzeni beğenmemeye başlarsa o zaman o kısır döngünün içinden çıkmak imkânı belirmiş olur” (Mardin, 2015: 40).

Gramsci de mevcut kapitalist düzenin tasfiyesinde aydınlara oldukça büyük bir önem atfetmektedir. “Gramsci aydını yeniden tanımlarken, sözcük de toplumdaki işlevi esas olarak başkalarını örgütlemek, yönetmek, yönlendirmek, eğitmek ve peşine takmak olan kimseler anlamında kullanılmaya başlanır” (Gramsci ve Forgacs, 2010: 373). Ona göre aydın zümresi, devlet teşkilatlanmasından azade gördüğü sivil toplum alanında insanları ileriye taşıma misyonunu yerine getirmelidir.

Gramsci, aydınları organik aydınlar ve geleneksel aydınlar olarak iki kategoriye ayırır. Buna göre organik aydınlar, içene doğdukları toplumsal yapıyı hep daha ileri bir aşamaya taşımaktadırlar.

“Ekonomik üretim dünyasında esaslı bir işleve ilişkin o özgün alanda vücut bulan her toplumsal grup, kendisiyle birlikte, organik olarak, bir ya da birden fazla aydın tabakası yaratır; bu da o gruba kendi işlevine dair sadece ekonomik alanda değil, aynı zamanda toplumsal ve siyasal alanda da bir türdeşlik ve farkındalık kazandırır” (Gramsci ve Forgacs, 2010: 374-375).

Bu kategorideki aydınların organik niteliği, kendi toplumunun doğal bir parçası olmasından ileri gelir. Fakat bu aydınlar toplumun içinden gelmelerine karşın kendi toplumlarının dinamiklerini ileriye dönük bir biçimde değiştirme eğilimindedirler. Geleneksel aydınlar ise içine doğdukları toplumun mevcut sosyo-politik ve ekonomik ilişkilerini olduğu gibi kabullenme ve açık ya da örtük bir biçimde muhafaza etme eğilimindedirler.

“Tahakkümü ele geçirmeye doğru gelişme gösteren herhangi bir grubun en önemli özelliklerinden biri, onun geleneksel aydınları özümseme ve ‘ideolojik’ olarak fethetme yönündeki mücadelesidir; fakat bu özümseme ve fetih, söz konusu grubun kendi organik aydınlarını kendiliğinden geliştirmede başarılı olduğu ölçüde, daha çabuk ve daha etkili kılınır” (Gramsci ve Forgacs, 2010: 378-379).

Gramsci’ye göre organik aydınların geleneksel aydınları “ideolojik olarak fethetmesi” de yeterli değildir. Bir organik aydın zümresi toplumun ilerici dönüşümünü sağladığında bile eğer yeni düzenin dinamiklerini korumaya çalışırsa geleneksel aydın olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Yani organik aydın, değişen toplum yapısı içinde de daha ilerici olan aşamayı düşünsel olarak kurgulamak zorundadır.

2.9. İdeolojilerin Sonu (Mu?)

1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılışından itibaren Soğuk Savaş’ın bittiği müjdelendi. Aynı yıl ABD’li akademisyen Francis Fukuyama “*Tarihin Sonu Mu?*” adlı ikonik makalesini yayımladı. Fukuyama’ya (1990) göre; insanın yönetiminin son şekli olan Batı liberal demokrasisinin evrenselleşmesi sonucunda, insanlığın ideolojik evriminin son aşamasına gelinmiştir. Bu, Fukuyama’ya göre liberalizmin zaferi ve tarihin sonu anlamına gelmektedir.

“Açık olan bir şey varsa, o da, ideolojilerin sona ermeyeceği bir tarafa, 1990’larda ‘tarihin sonu’ öngörüsünde bulunanların ilan ettikleri gibi kazanan bir ideolojinin de olmayacağıdır. Bunun gerçekleşmesi için, tarihin bir bitiş noktasının olması ve insanın hayal gücünün de durma noktasına gelmesi gerekir” (Freedon, 2011: 140).

İdeolojiye dair sunulan bu liberal anlayış, bu kavramın çatışmacı düzleminin ön plana çıkarılması ve atfedilen pejoratif anlamların yinelenmesinden ibarettir. “İdeolojiler bitti.” söyleminin kendisi başlı başına ideolojiktir. Tahakküm ilişkilerinin var olduğu ve görünenin gerçeği yansıtmadığı koşulların olduğu her zamanda ve uzamda ideoloji de vardır. İdeoloji yalnızca “*Sefiller*” (2012) müzikalinde veya “*Germinal*” romanında zuhur eden bir şey değildir. İdeolojilerin bittiği savı, aslında 21. Yüzyılda var olan çelişkiler bütünüünün kendi kendisini mistifiye etme başarısından kaynaklanmaktadır. İdeolojiler o kadar transparan hale gelmiştir ki, geriye yalnızca kapitalizmin işleyişinin kendi iç mantığı kalmıştır. “Kapitalist toplum kendisine inanıp inanmadığımızı artık umursamıyor; onu sınırsız ayakta tutan ne ‘bilinç’dir, ne de ‘ideoloji’; yalnızca, kendi karmaşık, sistemli işleyişidir” (Eagleton, 2015: 61).

2.10. İdeolojik Eleştirisi

Kültürel bir çıktının ideolojik eleştirisini yapma niyeti, o çıktının içine doğduğu tarihselliği irdelemek ve bu yolla o tarihselliğin ilk bakışta görünmeyen yapılarını ortaya çıkarma ereğinden ileri gelir. Bu savda ele alacağımız birkaç önemli nokta bulunmaktadır. Bunların en önemlisi, “görünmeyi görünür kılma ereği” olsa gerektir.

“Eğer ideolojileri anlamak istiyorsak, ideolojilerin tüketicilerinden ve sık olarak da üreticilerinden gizli tutulan anlam düzeyleri içerdiklerini kabul etmemiz gerekir. Bu nedenle de ideolojilerin incelenmesi büyük ölçüde -ama kesinlikle tamamen değil-

ilk bakışta görülemeyen yapıların, bağlamların ve güdülerin kodunun çözülmesini ve tanımlanmasını içerir” (Freedon, 2011: 21).

İdeoloji, görünmeyen bir alanda çalışır. Görünmeyeni görünür kılmak için de toplumun zamanının ruhunu yansıtan çıktılarındaki ideolojik ardalanı ortaya çıkarmak gerekmektedir. Bu ideolojik ardaanların en önemlisi de şüphesiz o toplum içindeki tahakküm ilişkileri ve rıza üretimidir. “İdeoloji üzerine yapılan bir çalışma, başka şeylerin yanı sıra, insanların nasıl olup da kendi mutsuzlukları üzerine yatırım yapabilir hale gelebildiklerine ilişkin bir sorgulamayı da içerir” (Eagleton, 2015: 14). Bir ideoloji eleştirisinin hareket noktası işte bu sorudur: İnsanları tahakküme rıza göstermesine iten sebepler nedir? Bu sorunun yanıtı bugüne kadar birçok filozof, sosyolog ve ekonomi politikçi tarafından aranmıştır. “Eleştirel bir ideoloji kuramının temel konusu, insanların yabancılaşmış tahakküm biçimlerine ‘gönüllü’ boyun eğmesidir, harekete geçme yeteneklerini kısıtlayan koşullara rıza göstermesidir” (Rahmann, 2015: 15). Bir ideolojik eleştiri, ele aldığı yapıtı bu arayışlar çerçevesinde değerlendirir.

Bir toplumun tahakküm mekanizmaları sınıfsal bir nitelik taşır, bu nedenle bakılması gereken ilk alan sınıfsal yapılardır. “Poulantzas’a göre, bir ideolojiyi analiz etmek onun kurucu öğelerini sınıf temellerine göre parçalamaktır” (Laclau, 2015: 93). Hâsılı, ideoloji eleştirisinin temel çalışma alanı sınıfsal çelişkiler ve bu çelişkilerin gizemleştirilmesidir. Bunu yaparken, Althusser’in ekonomizm olarak nitelediği ekonomik belirlenimciliğe de düşmemek gerekir. “Marksist eleştirinin mekanik bir biçimde ‘metin’den ‘ideoloji’ye, ‘toplumsal ilişkiler’den ‘üretici güçler’e doğru hareket ettiğini söylemek basit bir hata olur. Marksist eleştiri daha ziyade toplumun bu ‘düzeyler’inin *bütünlüğü*yle ilgilenir” (Eagleton, 2016: 23). Bir ideoloji eleştirisinin en önemli niteliklerinden biri, sözü edilen bu bütünselliktir.

İdeoloji, insanların sözlerinden ziyade fiillerini gerçekleştirmelerine neden olan dinamiklerde aranmalıdır. “Bir parkta, üzerinde ‘Yalnızca Beyazlar!’ yazılı bir bankta otururken, kendi kendime ırkçılığa karşı olduğumu anımsatmamın faydası yoktur; bu bankın üstünde oturma edimimle ırkçı ideolojiyi desteklemiş ve yaşatmış oluyorum. İdeoloji, deyim yerindeyse, kafamda değil oturduğum banktadır” (Eagleton, 2015: 65). Buradan hareketle, ideoloji analizi için sözler veya diğer (s)imgesel çıktılardan öte, eylemler ve o eylemleri harekete geçiren mekanizmaları analiz unsuru olarak ele almak gerekmektedir. Elbette bu mekanizmalar da filmlerde çeşitli imgeler ve semboller

aracılığıyla tezahür edebilir. Fakat bu imge ve semboller de bahsi geçen “harekete geçiren mekanizmalar” temelinde değerlendirilmelidir.

İdeoloji, bir toplumda yalnızca belirli bir biçimde zuhur etmez. İdeolojinin farklı formları vardır. Ve bu farklı formların da öncelikle biçimsel kendine haslıkları ortaya konmalıdır. Mannheim’a (2016: 219) göre ideolojinin bir toplumda büründüğü üç model vardır:

“İdeolojik olarak belirlenmiş eylemlerin, tasavvur edilen içeriksel değerden ‘indirgenmesi’ birçok şekilde gerçekleşebilir; buna da, ideolojik bilincin birçok modeli tekabül eder. Birinci model; tasavvur eden ve düşünen öznenin, tarihsel-toplumsal olarak belirlenmiş düşüncelerinin aksiyomatik bütününde yer alan uyumsuzluğun prensip olarak örtük konumlanması sonucunda, tasarımlarının gerçeklikle uyumsuzluğunun keşfedilememesine işaret eden bir modeldir. İdeolojik bilincin ikinci modeli; kendi fikirleri ile pratikteki eylemleri arasında uyumsuzluğu tarihsel olarak keşfetme imkânına sahip olan ve bu bilgilerin üstünü dirimsel içgüdülerden hareketle yine de örtme olarak nitelenen ikiye yüzlü bilinçtir. Son model ise, ideolojinin bilinçli yalan anlamında yorumlanması gerektiği, bilinçli olarak aldatmayı esas alan ideolojik bilinçtir”.

Buna göre ilk model bir toplumda uzun bir zaman dilimi içinde yuvalanmış, doğruluğu-yanlışlığı üzerine tartışılmaya bile açık olmayan (artık aksiyomatik hale gelmiş) ideolojik önermelerdir. Örneğin sermaye birikiminin temel sebeplerinden biri olan miras hukuku, bu tip bir ideolojik ardalana sahiptir. Bir insanın özel mülkünü istediği birine bırakması, modern toplumlarda problematiğe bile dönüştürülemez. İkinci model ise insanların, üzerine düşündükleri takdirde kabul edebilecekleri, fakat ideolojik süreçler neticesinde bunu yapmaktan kendilerini alıkoydukları durumlarda ortaya çıkmaktadır. Herkesin hak ettiğini yaşadığına dair yanılsama bu modele örnek olarak verilebilir. Üçüncü model ise çoğunlukla aktüel politikanın nesnesi olan düşünce modelleridir. Bu forma sahip ideolojik yanlış bilinç, daha çok söylem ve simge alanlarında üretilir. Türkiye’de hem Batı’ya atfedilen değerlerin aşağılanıp hem de kendi konumunun Batı’ya atfedilen bu değerler çerçevesinde sunulması, ideolojinin sözü edilen üçüncü modeline tekabül etmektedir. Bu modeller farklı ideolojik analiz yöntemlerini gerektirmektedir ve değerlendirme aşaması da bu modellerin farklılıkları göz önünde tutularak yapılmalıdır.

Genel olarak iletişim çalışmalarında ideoloji kavramının ele alınışı ve ideolojik çözümlemelerin yöntemine dair farklı kullanım biçimleri ve perspektifler bulunmaktadır. Çam (2008: 15-17); “*Medya Çalışmalarında İdeoloji Epistemolojik ve Metodolojik*

Sorunlar” adlı çalışmasında, ideoloji kavramının medya çalışmalarında beş farklı “motif” çerçevesinde incelendiğini belirtmiştir. Bu motifler sırasıyla epistemolojik, belirlenim, araçsal, öznellik ve hegemoniktir. Epistemolojik motifli ideoloji (1), temelde ideoloji-gerçeklik ilişkisi içinden kavranmaktadır. Buna göre “gerçeğe ilişkin bilginin, gerçeklikle örtüşmemesi veya uyuşmaması durumu, ideolojinin ortaya çıkışına kaynaklık etmektedir”. Belirlenim motifli ideoloji (2) kavrayışında ideoloji altyapı-üstyapı ilişkisi içinden tarif edilmektedir. Araçsal motifli ideoloji (3) kavrayışında ideoloji; ekonomik, siyasi ve/veya askerî seçkinlerin tahakküm kurmalarına ve bu tahakküm mekanizmalarını meşrulaştırmalarına yarayan bir araç olarak değerlendirilmektedir. “Bu bağlamda araçsal motifli ideoloji kavrayışı, ‘ideolojiyi toplum içinde kim üretiyor?’, ‘ideoloji hangi çıkarlara hizmet ediyor?’ veya ‘ideoloji hangi amaca yönelik olarak kullanılıyor?’ türündeki sorulara yanıt arayışı içerisinde”dir. Öznellik motifli ideoloji (4) kavrayışı temelde ideolojinin özneleştirilen veya özne kılan özelliklerini mercek altına almaktadır. Hegemonik motifli ideoloji (5) kavrayışında ideoloji, başlıca toplumsal mücadele zemini olarak değerlendirilmektedir. Motiflerin açıklamalarından hareketle, öznellik motifli çalışmaların Althusser’i temel aldığı, hegemonik motifli çalışmalarda ise Gramsci’nin hegemonya ve bir mücadele düzlemi olarak sivil toplum üzerine savlarının köşe taşı olduğu ileri sürülebilir. Bu çalışmada yapılacak olan ideolojik film eleştirisi için özellikle belirlenim, araçsal ve hegemonik motifli iletişim çalışmaları önem arz etmektedir.

Corrigan (2007: 122-123), filmlerin ideolojik eleştirisinde altı farklı yaklaşım olduğunu belirtmektedir. Bunlar; Hollywood hegemonyasına ilişkin çalışmalar (1), feminist araştırmalar (2), ırk konusuyla ilgili araştırmalar (3), sınıf araştırmaları (4), postkolonyal araştırmalar (5) ve Queer kuramdır (6). Bu yaklaşımlar, seçilen araştırma evreni ve konusuna göre değişiklik gösterebilir. Fakat unutulmamalıdır ki hangi yaklaşım tercih edilirse edilsin, bir ideoloji eleştirisi, ele aldığı araştırma nesnesini bütünsel olarak kavramalıdır. Örneğin feminist bir ideolojik eleştiri, yalnızca kadınların bireysel haklarına, trajedilerine veya kazanımlarına odaklanmak yerine; toplum içindeki kadın-erkek eşitsizliğini tarihsel, sosyal ve ekonomik arka planı ekseninde değerlendirmelidir.

Bir toplumu konu alan ve/veya o toplumun içinde ortaya çıkmış filmleri (özellikle de popüler filmleri) ideolojik analize tabi tutmak, o toplumun ideolojik süreçlerini irdelemek ve egemen ideolojisini oluşturan etmenleri ortaya çıkarmak hususunda önemli

bir imkân sunar. Çünkü sanat yapıtı olarak bir film, toplum üzerine ideolojik değerlendirmeler yapmak için oldukça uygun bir alandır.

“Film ideolojisi, eşitsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlere tepki göstererek bir anlamda onları görünmez kılmaya yeltenirken, aynı zamanda onları sergilemek zorunluluğunu duyar -tıpkı aşırı ölçüde el yıkamaya merak salmanın gizli suçluluk duygularına ya da fazlasıyla artan akyuvarların hastalığa delalet etmesi gibi” (Ryan ve Kellner, 2016: 37).

Bir film gösterdiği kadar gizlediği ile, söylediği kadar sustuğuyla da içine doğduğu toplum hakkında bir şeyler söyler. “Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar” (Žižek, 2011: 15). Muazzam bir insan kalabalığı olarak toplumu analiz etmek oldukça güçtür, fakat o toplumun doğru veya yanlış bir yansıması olarak bir filmi irdelemek ve bu yolla o toplumun ideolojik yapılarını ortaya çıkarmak mümkündür. Elbette toplumu yansıttığı iddiası taşıyan her sanat yapıtı gibi filmler de o toplumun ideolojik süreçlerinin bir uğrağıdır ve yapılacak ideolojik eleştiri, filmleri sözü edilen süreçlerin üzerinde veya dışında gösterme hatasına düşmemelidir.

“Sanat (daha sonra tartışacağımız nitelikleriyle birlikte) bir toplumun ideolojisinin parçasıdır; bir toplumsal sınıfın öteki gruplar üzerinde güç uyguladığı durumu, ya toplumun çoğu üyesi tarafından ‘doğal’ olarak görülen ya da tamamen görme alanı dışına çıkarmayı garanti altına alan toplumsal algının karmaşık yapısındaki bir öğedir” (Eagleton, 2016: 20).

Marksizmin bilimsel bilgiyi ideolojinin karşısında konumlandığı ve bu anlamda bilimsel bilginin en önemli özelliklerinden birinin de dönüşlü (refleksif) yapısı olduğu daha önce belirtilmişti. Bilimsel bir yöntem olarak ideolojik eleştiri de dönüşlü bir yapıya sahip olmalıdır. Sadece filmin muhtevası ile veya film çözümlemesi enstrümanları ile ideolojik film eleştirisi yapılamaz. Althusser (2014: 59); belirli bir alanda kabul edilmiş bilgiler birikiminin olduğunu, bilim insanının, alanındaki bir soruna yalnızca bu bilgi birikimi ile oluşan kavramların ötesinde değişik perspektiflerle yaklaşırsa sorunları anlayıp çözebileceğini belirtmektedir. Söz konusu alan sinema gibi bir sanat dalı ise bu durum daha da önem arz edecektir.

“Marx ve Engels, sanat ve yazını, yalnızca kendi iç gelişme yasalarından hareket edilerek kavramanın kesinlikle olanaksız olduğunu düşünüyorlardı. Onlara göre, sanatın özü, kökeni, gelişimi ve toplumsal işlevi (rolü), yalnızca ekonomik etkenin - üretici güçlerin gelişiminin üretim ilişkileriyle olan karmaşık etkileşiminin-belirleyici rol oynadığı, tüm olarak toplumsal sistemin tahliliyle anlaşılabilir.

Böylece sanat, Marx ve Engels'in tanımladığı gibi, toplumsal bilinç biçimlerinden biridir ve bu nedenle de değişimindeki nedenler insanın toplumsal varlığında aranmalıdır" (Krylov, 2009: 13-14).

Sanatın, özellikle sinema gibi aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olan sanatın toplumsal yönü, onun ideolojik bir çalışmanın öznesi olma kapasitesini imler. Sinemanın kitleselliği ve bir eğlence etkinliği olarak gündelik hayatın parçası olması da bu sanat dalının popüler kültür alanındaki önemini ortaya koymaktadır. Sinemanın bu iki veçhesi, yani popüler kültür içindeki yeri ve aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olması, toplumun ideolojik analizi için büyük bir fırsat sunmaktadır. "Popüler kültür kullanım ve tüketim kültürüdür: popülerlerin üretiminin ilk safhasından son-kullanım safhasına kadar her safhasında kullanım ve tüketim vardır" (Erdoğan, 2005: 147). Popüler filmler, kolay anlaşılacak ve hazmedilecek bir formata sahiptir. Popüler filmlerin amacı, izleyiciyi belirli bir ideolojik evrene hapsedmek değildir. Asıl amaç olası en büyük kitleye hitap ederek maddi kazanç elde etmektir. Bunun için de yapımcılar daha önce izleyicinin rağbet gösterdiği konulara ve biçime yönelirler. Popüler sinemada zamanla oluşan anlatı kalıpları ve klişe konular izleyicinin de talebidir. Zira eğlenmek için zamanını ve parasını ayıran bir seyirci, beklentisinin karşılanacağından emin olmak ister. Bu karşılıklı arz ve talep içinde çekilen filmler, amaçları ne olursa olsun önemli bir ideolojik misyonu yerine getirmiş olurlar. "Standartlaşmış bir şekilde seri üretimi yapılan, stereotip yardımıyla basitleştirilmiş bir anlatıya sahip, formatı ve türü belli, geniş kesimlerin tüketmesi için pazara sunulan kültürel emtia halindeki kitle kültürü ürünleri, temelde yerleşik toplumsal ilişkilerin yeniden üretilmesi şeklinde güçlü bir ideolojik işleve sahiptir (Çam, 2008: 106)". Popüler kültürün bir parçası olan popüler filmlerin ideolojik eleştiri için önemi de bundan ileri gelmektedir. Popüler filmler; olası en geniş izleyici kitlesine ulaşması ve derhal anlaşılıp tüketilmesi üzerine kurgulandıkları için ideolojik yanılsamaya ve ideolojik olanın yansımalarına en açık filmlerdir.

"Resimler, filmler, ritüeller, hatta yapılma biçimi içeriği kat kat aşan konuşmalar (Hitler'in ritim ve ses tonu yoluyla kitlelerin hevesini nasıl canlandırdığını anımsayın) fast-food ile aynı yapıyı taşır: aleracele üretilmiş, azami çekicilikle paketlenmiş, anlık bir heyecan ya da hayranlıkla, kısa süreli etkiyle tüketilen, ama kişinin bedeni için uzun vadeli etkileri olan bir yiyecek" (Freedden, 2011: 159).

Egemen ideoloji, anında üretilen ve tüketilen kültürel metalar aracılığıyla canlı bir organizma gibi kendisini yeniler ve sürdürür. "Kapitalist toplumlarda tüketim alanı insanın varoluşunun bir bölümüdür. Tüketim ve boş zaman etkinlikleri de sermayenin denetimi ve

kontrolü altındadır” (Yaylagül, 2016: 107). Hemen hemen tüm gününü emeğini satarak geçiren ve bu şekilde varolabilen proleter birey, boş zaman etkinliklerinde de ideolojik alanın içinde hapsolmaktadır. Bu işlem, hegemonik yapıya sahte bir ezeli/ebedî nitelik kazandıran ideolojik üretim ve yeniden üretim işleyişidir aslında. “Egemen İdeoloji, mevcut duruma bu kültürel/ideolojik ikna sürecini (aile, din, eğitim gibi) çeşitli aygıtlarla sağlayabilmiştir ama bunlar arasındaki en önemli aygıt, popüler kültür (teknğin olanaklarıyla kitlesel olarak üretildiği için günümüzdeki adıyla kitle kültürü) olmuştur” (Yılmaz, 2018). Bu kitle kültürünün bir parçası olan filmlerin ideolojik eleştirisinin temel gayesi, yukarıda sözü edilen zengin ideolojik ardalanı ortaya çıkarmaktır.

Sinemanın en önemli ideolojik işlevlerinden biri var olan tahakküm mekanizmalarını ve asimetrik iktidar ilişkilerini doğallaştırma kapasitesidir. “Doğallaştırma, filmlerdeki iletilerin ‘doğru’ ve ‘gerçek’ görünmesini sağlar. İletilerin doğallaştırılması, bireylerin ideolojik yaptırımı fark etmesine engel olur. Bir süre sonra düşüncelerin, davranışların ya da yaşamsal pratiklerin nedenleri ve kaynakları unutulur ve ideoloji hegemonik şekilde ‘görünmez’ olarak yaşamlarımıza yerleşir” (Kabadayı, 2013: 59-60). Filmlerde bir kadının eşine hizmet etmesini veya bir devlet görevlisinin yasaların arkasından dolanarak devlet adına faaliyet göstermesini seyrederek. Ve bunlara film içindeki olayların akışının “doğallığı” ekseninde maruz kalırız. Bu da seyirciler olarak bizlerde, örneklerdeki anomalileri doğal addetmemize yol açar. İdeolojik eleştiri, filmlerde yer alan bu ve buna benzer anomalileri görünür kılmayı amaçlar.



3.TÜRKİYE’NİN RESMÎ/KURUCU İDEOLOJİSİ VE ONUN DÖNÜŞÜMÜ

3.1. Türkiye Cumhuriyeti’nin Resmî/Kurucu İdeolojisi

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu ideolojisini meydana getiren etmenlerin büyük bölümü, Osmanlı’dan miras kalan ve modernleşme çerçevesi içinde değerlendirilmesi gereken bakiyedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupalı rakiplerine ve Ruslara kıyasla modernleşme politikalarında geç kalması ve bu modernleşmenin o günün getirdiği askerî ve ekonomik aciliyetten kaynaklanması, yapısal bazı sorunlar ortaya çıkarmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonunda fiilen yıkılan Osmanlı’dan sonra Anadolu’da çetin bir ulusal kurtuluş mücadelesi veren Türkler; kendi ulus-devletlerini kurmuşlar, fakat Osmanlı’dan miras kalan yapısal sorunlar, genç cumhuriyeti -her ne kadar kurucu/yönetici elitler bu mirası reddetseler de- paranteze almış ve yeni devletin resmî/kurucu ideolojisini büyük ölçüde belirlemiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri kuşkusuz Osmanlı modernleşmesinin baş aktörü olan asker-sivil bürokrasinin aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucuları olmasıdır. Bu sınıf aracılığıyla Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemine damgasını vuran zihniyet büyük oranda yeni cumhuriyete taşınmıştır. Bu nedenle Türkiye’nin resmî/kurucu ideolojisini irdelemeden önce, bu fikriyatın kaynağı olan Osmanlı’nın modernleşme serüveni ele alınacaktır. Burada Osmanlı ile Cumhuriyet Türkiye’si arasında bir süreklilik ilişkisi kurulacak ve bu çerçevede Osmanlı modernleşme politikaları, cumhuriyete etkisi bakımından sınırlandırılarak değerlendirilecektir.

3.1.1. Resmî/Kurucu İdeolojinin Kaynağı: Geç Osmanlı Modernleşmesi ve İttihat ve Terakki Cemiyeti

1699’da imzalanan Karlofça Antlaşması ile başladığı kabul edilen gerileme dönemi; Osmanlı İmparatorluğu’nun büyük çapta topraklar kaybettiği, askerî ve ekonomik sonuçları ağır olan ve hatta ileride devletin sonunu da getirecek olan sürecin başlangıcıdır. Daha sonra Pasarofça Antlaşması (1718) ve 18. yüzyılda Ruslara karşı askerî ve diplomatik alanda alınan hezimetler, Osmanlı padişahlarını ve yönetici elitleri zihinsel anlamda uyandırmış ve harekete geçmeye sevk etmiştir.

“Bir zamanların hakir görülen düşmanları karşısında alınan bir dizi yenilgi Türkleri, mevcudiyetlerini korumak uğrunda Avrupa silahlarını benimsemek, Avrupalı danışmanlar davet etmek ve böylelikle, ne kadar gönülsüzce olsa da, modern devlet ve ordunun temelinde yer alan yeni düşünceleri ve kurumları kabul etmek zorunda bıraktığında devrim başladı”(Lewis, 2020: 649).

Bernard Lewis'in burada kullandığı devrim sözcüğü, Osmanlı ve Türkiye tarihlerinde sık başvurulan bir terimdir. Bu kavramın Osmanlı “ıslahatları” için de Cumhuriyet “inkılapları” için de hayli “iddialı” olduğunu belirtmek gerekir. “Düzeltilme anlamına gelen ıslahat kavramını reform (yeniden biçimlendirme) yerine restore (eski haline getirme) kavramı çerçevesinde okumak; o dönemdeki muhafazakâr eğilimler açısından daha doğru görünmektedir” (Belge, 2017: 93). Zira devrim daha köklü, radikal ve sınıfsal değişimleri imler. Fakat ne Osmanlı ıslahatlarında, ne İttihatçı reformlarda, ne de Kemalist inkılaplarda sözü edilen köklü ve topluma içkin değişimler söz konusudur.

Modernleşme serüveni; kapitalizmin doğması ve bu ekonomik düzenin baş aktörü olarak hâkim sınıf haline gelen burjuvazinin tarih sahnesindeki yerini alması ile başlar. İngiltere’den kıta Avrupa’sına yayılan ve hayatın her alanını köklü bir dönüşüme maruz bırakan burjuva devrimi, zamanla çevre ülkeleri de benzer dönüşümlere zorladı. Fakat bu dönüşümler her ülkenin kendi iç nedensellikleri çerçevesinde gerçekleşti. Ticaret devriminin yaşandığı yılları ve merkantilist politikaları es geçen Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu ve Rusya İmparatorluğu gibi pre-kapitalist devletlerde burjuva devrimi ve onun yarattığı kurumların oluşması/yerleşmesi daha sancılı gerçekleşti. Osmanlı ise 18. yüzyıla gelindiğinde bile yüzyıllardır sürdürdüğü ekonomik, bürokratik ve askerî yapıyı büyük ölçüde korumaya devam ediyordu.

“Osmanlı İmparatorluğu, son derece büyük bir modern-öncesi devletti ve Fransa’nın 17. yüzyılda geçirdiği ve Avusturya’da II. Joseph, Prusya’da Büyük Frederick veya Rusya’da Büyük Katerina gibi aydınlanmış otokratların 18. yüzyılda yürürlüğe koydukları merkezileşmeyi yaşamamıştı. Bu da geç 18. yüzyılda imparatorluğun Avrupalı rakiplerine nazaran zayıflamış durumda olduğu anlamına geliyordu” (Zürcher, 2020: 29-30).

Bu zayıflama emareleri öncelikle askerî alanda kendisini göstermeye başladı. Üst üste alınan askerî hezimetler ve sonrasında yaşanan büyük toprak kayıpları -ki bunlar genellikle modernist dönüşümü nispeten gerçekleştirmiş devletlere karşı alınmıştı- “Devlet-i Aliyye”yi bazı değişimlerin artık zorunlu hale geldiğine ikna etti. II. Osman’ın daha 17. yüzyılda gerçekleştirmeye çalıştığı bazı restorasyon hamlelerine yönetici elitler ve

Yeniçeri Ocağı sert bir şekilde karşılık verdi ve bu politikalar “genç” hükümdarın asılmasına neden oldu. Daha sonra III. Selim de bir dizi ıslahatı hayata geçirmeye çalıştı, fakat onun sonu da II. (Genç) Osman’a benzedi ve Kabakçı Mustafa İsyanı neticesinde öldürüldü. III. Selim politikalarını daha çok askerî alanda yoğunlaştırmıştı, katline neden olan da buydu. “O, devrimciler tarafından idam edilecek olan XVI. Louis’nin mutlak monarşisinin ve Fransızların askerî ve idari becerilerinin hayranıydı. Selim’i askerî reformdan yana karar vermeye zorlayan şey geleneksel Osmanlı ordusunun Rusya Savaşı’ndaki başarısızlığı olmuştu” (Zürcher, 2020: 42). Daha sonra tahta oturan ve kendisinden önceki hükümdarların deneyimlerinden dersler çıkaran II. Mahmut, var olan kurumları düzeltmeye çalışmak yerine, yeni ve daha modern kurumlar oluşturarak askerî ve bürokratik alanda bazı köklü dönüşümler gerçekleştirmeyi başardı. Kendisinden sonra tahta geçen I. Abdülmecid’in kısa süre içinde imzaladığı Tanzimat Fermanı (1839) da, daha sonra imzalanan ve Armaoğlu’nun (2020: 20) ‘Düvel-i Muazzama’nın, Osmanlı Devleti’ne ‘kolektif müdahale’ için elde ettikleri bir ‘siyasî’ imkândan ibaret olarak gördüğü Islahat Fermanı (1856) da dönemin (artık içinden çıkılmaz hale gelen) dış politika sorunlarına Avrupa’dan destek bulma arayışlarının ürünleri idi. Hâsılı, yüz yıldan uzun süren bu modernleşme politikaları, toplumsal temelden yoksun olarak ve devletin güncel sorunlarına çözüm için yaratılmış anlık reaksiyonlar biçiminde cereyan etmiş; Cumhuriyet Türkiye’si’ne kadar sürecek olan modernleşme çabalarının tümü de takriben benzer bir istikamette seyretnmiştir.

Yukarıda kabaca özetlenen ıslahat politikaları içinde -özellikle ideolojik- etkisi günümüze dek ulaşan en önemli alan kuşkusuz eğitimidir. Merkezî ulema yapısına ve medreselerin iç işleyişine dokunulmamasına rağmen ilköğretimin zorunlu hale getirilmesi ve Batı tipi yükseköğretim kurumlarının oluşturulması gibi icraatlar, köklü ve yapısal bazı dönüşümlere neden olmuştur.

“Yeni bir ordunun kurulması para isterdi; para daha etkin bir vergilendirmeyle sağlanmak zorundaydı ve etkin vergilendirme de ancak modern ve etkin bir merkez ve taşra bürokrasisi sayesinde başarılabilirdi. Devlet denetimini yaymak için daha iyi iletişim araçlarına ve Sultan’ın muhtaç olduğu yeni usuldeki asker ve sivil memurları yetiştirmek için yeni eğitim biçimlerine gereksinim vardı”(Zürcher, 2020: 56).

Eğitim; hem Osmanlı hem de Türkiye Cumhuriyeti yönetici elitlerince devlet aygıtlarının “ıslah”ı için elzem olarak görülmüş, bu alanda daha seküler ve modern bir perspektif çerçevesinde -kendi politik eylemsellikleri ile karşılaştırıldığında radikal olarak

addedilebilecek- adımlar atılmıştır. Bu adımlar o zamanlar için Osmanlı'da yeni ve görülmemiş türden bir düşünüş biçimi meydana getirmiştir. Yeni ve modern eğitim gören söz konusu öğrenciler, geleceğin yöneticileri/bürokratları olacaktır. Bu yeni nesli yetiştiren okulların başında gelenler; 19. yüzyılda kurulan Mülkiye (1859), Harbiye (1834) ve Tıbbiye'dir (1827).

“1827’de modern tıbbın öğretildiği askerî bir tıp okulu kuruldu: Eski Yunan tıbbının halen bilimsel tıp olarak kabul edildiği bir toplumda bu okul, devrimci potansiyeli olan bir yenilikti. Modern tıp, biyoloji ve fizik çalışmak, öğrencilere kaçınılmaz olarak akılcı ve pozitivist bir zihniyet aşlamıştı ve askerî tıp okulu, bu yüzyılda sonradan olağanüstü sayıda reformcu düşünür, yazar ve eylemci yetiştirecekti”(Zürcher, 2020: 61).

Modern okullarda öğrenim gören gençler, dönemin fikir ikliminin taşıyıcısı olmakla birlikte, daha sonraki yıllarda bu fikirlerin bizzat uygulayıcısıydılar da. Bu dönüşüm yılları, dönemin Osmanlı'sında daha önce eşine rastlanmamış türden bir Avrupa tipi “vatansever kuşağı” yaratmış oldu. “Yeni yöntemler ve teçhizat, yeni okullar ve müfredat yeni bir tür subay ve memur sınıfı yaratmıştı. Bunlar Batı etkisine ve fikirlerine açık, eski sadakat anlayışlarına Avrupa örneğinden esinlendikleri yeni ve radikal bir vatanseverlik anlayışını da katan insanlardı”(Lewis, 2020: 625). Bu insanlara kadar da - sayıları oldukça az olmakla birlikte- Osmanlı içinde yetişmiş, devletin ikbali ile ilgilenen nizam-ı alemci aydınlar vardı, fakat bu neslin farkı, istikbali fikirlerinden esinlendikleri Avrupalıların yolunda görmeleriydi.

Tanrıverdi'ye (2015) göre, Türk modernleşme projesi “Devletin bir tercihi” olarak ortaya çıktı, “Batılılaşma” olarak tanımlandı ve “din-dışı bir konsept” üzerine oturtuldu. Buna göre bu modernleşme projesi (1) toplumsal muhalefetten veya ihtiyaçtan değil, sarayın tercihi veya ihtiyacı doğrultusunda hayata geçirilmiştir. Bu da bir yandan “modernleşmek” isteyen devletin diğer taraftan demokratik hakları göz ardı etmesi anlamına gelmiştir. (2) Modernleşme, Batılılaşma ile eş görülmüş ve bu da daha ziyade biçimsel bir modernizasyon şeklinde zuhur etmiştir. “Modernizasyon politikaları bağlamında devlet, emredici ve taşıyıcı bir rol üstlenmiş, devlet taşıyıcı ve emredici araçlarını kullanmak suretiyle toplumu modernleştirme misyonu yüklenmiştir” (Tanrıverdi, 2015). (3) Devlet; dini ve ulemayı hem modernleşme süreçleri önünde bilişsel bir engel, hem de yürütülen modernizasyonun fiilî engeli olarak görmüşlerdir. Çoban Balcı'ya (2016)

göre ise 18. Yüzyıldan başlayarak 20. Yüzyıla kadar devam eden Türk modernleşmesinin dört ana izleği Batılılaşma, merkezileşme, milliyetçilik ve otoriteryanizmdir.

Türk modernleşmesinin en önemli konsepti ve resmî/kurucu ideolojinin de omurgası şüphesiz Batıcılıktır. “Tanzimat’tan beri Osmanlı Devleti genel bir Batılılaşma rotası kabul etmiş ve bu yolda ilerlemeye çalışmıştı. Tanzimat Fermanı’ndan, hatta bundan önce II. Mahmut’un yönetimi gerçek anlamda eline almasından 1908’e kadar, Osmanlı siyasetinde aslında kayda değer büyük bir değişme veya sapma olmadı” (Belge, 2019: 30). Daha sonra Cumhuriyet Türkiyesi’nde de Batıcılık, iç ve dış birçok politikanın belirleyicisi olmuştur. “Batılılaşma akımını, Osmanlı İmparatorluğu’nda modernleşme dinamiklerini yaratan motivasyonun kaynağı olarak okumak mümkündür (İnceoğlu, 2009). Çünkü yukarıda da belirtildiği üzere modernleşme itkisi toplumsal ve sınıfsal bir sıkıştırmanın sonucu olarak değil, devletin Batı karşısındaki askerî ve siyasî acziyeti neticesinde zuhur etmiştir. “Osmanlı topluluğunda ‘nizam-ı âlem’ciliğin amacı toplumu değiştirmek değil, toplumun dengesini sağlamaktır. Amaç, toplum biçimini elden geldiği kadar değiştirmeden sürdürmek olduğu için, bu topluluğa yenilik getirmek kolay değildir” (Mardin, 2020: 206). Bu neden-sonuç ilişkisi, Türk modernleşmesini devlet aygıtının “restorasyon”u ile sınırlandırmaktadır. Devletin modernleşme politikalarının toplumsallaşamamasının ve hatta toplumda bazen direnç biçiminde karşılık bulmasının nedeni de budur. Devlet aygıtı, kendisini ve kendisi dolayısıyla toplumu dönüştürme amacı taşımak yerine, var olan siyasî krizlere yevmî çözüm arayışlarına yönelmiştir. “Bunun temel nedeni de, sanırım, Osmanlı-Türk modernleşmesinin ‘siyaset ağırlıklı’ bir ‘devlet projesi’ olması ve doğal olarak, ‘yeni toplumsal temeller’ üzerinde yükselecek ‘yeni bir devlet’ inşasını değil, zaten mevcut olan bir devleti ‘yeni toplumsal dayanaklar’ bularak ihya etmeyi amaçlamasında yatmaktadır” (Argın, 2009: 100). Devlet mekanizmasının, sosyo-ekonomik yapının veya yekûn olarak söylemek gerekirse var olan tahakküm ilişkilerinin değişmesi/dönüşmesi için gereken fikirsel altyapı da toplumsal alt/üst oluşlar da Osmanlı’da mevcut değildir. Fikirsel bir altyapı varsa, o da sorunun sistemsel değil, sistemin işleyişindeki arızaların tespitine ve tamirine ilişkindir. “Kısacası, geleneğin değil ‘hâl’in belirleyici olması ve dolayısıyla, bu ‘hâl’in dayattığı zaruretlere acilen çözüm bulma ‘telaşı’, Osmanlı-Türk modernleşmesinde, söz konusu projenin tasarımıyla çok uygulamasına mesai harcanmasına ve doğal olarak da, ‘fikir’den çok ‘fiil’e ağırlık verilmesine yol açmış görünmektedir”(Argın, 2009: 97). Osmanlı’nın son yıllarında hayata geçirilen modernleşme adımlarının taşıyıcısı olan İttihatçı kadroların eyleme verdikleri ağırlığın temeli de burada yatmaktadır. Fakat bu

eylemsellik de muhafazakâr eğilimler gösterir. Bu nevi şahsına münhasır muhafazakârlık, daha sonra Kemalist yönetici elitlerce sürdürülmüş ve günümüze kadar taşınmıştır

“İttihatçılığın en büyük zaferi olan 1908 İhtilali aslında *status quo*’nun temel ilkelerinin devamını arzulayan, II. Abdülhamit rejiminin bu düzenin sürmesini sağlamakta yetersiz kaldığı için değiştirilmesini arzu eden ve ‘muhafazakâr eylemcilik’ olarak tavsif edilmesi mümkün bir fikrî arka plana sahipti. (...) Bu açıdan İttihatçılık günümüz Türkiye’sinde kendisini ulusalcı olarak tavsif eden ve değişimi önlemeyi hedefleyen bir eylemciliği savunan düşünce hareketi ile ciddi benzerlikler taşır” (Hanioglu, 2009: 252-253).

Başta Mustafa Kemal olmak üzere, Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran asker-sivil bürokratların büyük çoğunluğu “İttihatçı” orijinli idi. Bu nedenle yeni devletin resmî/kurucu ideolojisinin en büyük belirleyicisi ve sınırlayıcısı İttihat ve Terakki Cemiyeti’dir diyebiliriz.

Teşekkülünde Jön Türklerin rol aldığı İttihâd-ı Osmanî (daha sonra İttihat ve Terakki Cemiyeti), Devlet-i Ali’nin içinde bulunduğu siyasi, idari, sosyal ve iktisadi bunalıma çözüm bulmak için kurulmuş bir yeraltı örgütüdür (Aslan, 2008).

“Ermeni Taşnaksütyun ve Makedon VMRO (İç Makedonya Devrimci Örgütü) gibi gizli silahlı ihtilâlcı örgütlerden, ayrıca Mason ritüellerinden ve onların efsane üreten etkisinden ilham alınarak geliştirilen *komitacı* kültürü, İttihatçılığın alâmet-i farikasıdır. Fedaî ideolojisi, yani kendini ölümüne feda ederek adanmak, ideolojik-fikrî içeriğin önündedir. (Cemal Paşa, 1904’te ablasına yazdığı mektubunda ‘uğrunda karımı, çocuklarımı, kendimi ve hepinizi, gözümü kırpmadan fedaya hazırım’ der)”(Bora, 2020: 57).

II. Abdülhamit “istibdad”ına karşı olan Batı yanlısı cemiyet üyeleri, devletin istikbalini meşruti bir yönetim biçiminde görmüşlerdir. Fakat bir yeraltı örgütlenmesi biçiminde teşekkül edilen ve demokratik hiçbir teamülü bulunmayan cemiyetin toplumsal hiçbir dayanağı olmadan demokrasi ve özgürlüğü tesis etmesi imkânsız olmakla birlikte ereklerine ulaşmak için uygulamaya koydukları yöntemler de sıklıkla şiddet biçiminde tezahür etmiştir.

“İttihatçılık demokratik örgütlenme ve karar alma mekanizmalarını reddeden, bunun da ötesinde sakıncalı gören bir zihniyetti. Bu zihniyet en veciz ifadesini Ziya Gökalp’ın ‘Gözlerimi kaparım/Vazifemi yaparım/Benim hakkım, menfaatim, arzum yok/Vazifem var, başka şeye lüzum yok’ dizelerinde bulan bir bireyi temel almaktaydı” (Hanioglu, 2009: 250).

Demokratik olmayan yöntemlerle demokrasi getireceklerini düşünen İttihatçılar; II. Meşrutiyet (1908) sonrası fiilî siyasal erk haline geldiklerinde bu kez karşı oldukları istibdadı kendileri uygulamaktan geri durmamışlar ve aynı zamanda yeraltı örgütlenmesinden miras kalan usullerini de terk etmemişlerdir. İktidar olmalarının ardından meşru siyasal talepler, cemiyet üyeleri tarafından gayri meşru yollara başvuruyla ortadan kaldırma yoluna gidilmiştir. Bu da cemiyetin yukarıda alıntılanan “alamet-i farikası” ile ilişkilidir. “Bütün halkçılık başlangıçlarına rağmen, İttihat ve Terakki memlekette siyasî bir diktatorya tesis etmiş, kendi çıkarlarına yaradığı zaman siyasî düşmanlarını paralı katillere öldürtmekten, tedhiş usullerine başvurmadan çekinmemiştir”(Mardin, 2020: 179).

İttihat ve Terakki (Birlik ve İlerleme) Cemiyeti’nin (İTC) ideolojisini Zürcher (2020: 162) şu şekilde özetlemektedir:

“(...) İTC liderlerinin ideolog değil eylem adamı olduklarının hatırlanması da önemlidir. İdeolojik bakımdan seçmeciydiler ve onların ortak paydası, ortak bir ideolojik paydadan çok, ortaklaşa bir tutumlar bütünüydü. Bu tutumlar bütünündeki önemli unsurlar, milliyetçilik, nesnel bilimsel doğrunun değerine olan pozitivist inanç, bu doğruyu yaymada ve halkı iyileştirmede eğitimin gücüne olan büyük (ve oldukça saf) güven, merkezî devletin toplum içinde itici güç olma rolüne olan sarsılmaz inanç ve Abdülhamit döneminde hüküm süren ihtiyatlı muhafazakârlığa bariz şekilde ters düşen bir tür eylemciliğe, değişime ve ilerlemeye olan inançtı”

Burada alıntılanan temel kavramlar ışığında baktığımızda öncelikle İTC’nin ideolojisinin düşünsel temellerinin o günlerde Avrupa’ya damgasını vuran pozitivizm ve sosyal darwinizm olduğunu söylemek mümkündür. II. Abdülhamit’in baskıcı politikalarından kaçanlar ve bizzat II. Abdülhamit tarafından sürgüne gönderilenler burada Avrupalı fikirler ile tanışmışlar ve bunları benimsemişlerdir. Şimdi, benimsenmiş olan ve tüm eylem ve politikaların anahtarı haline gelen bu fikriyatın dönemin koşullarıyla (ve hatta zorunluluklarıyla) paralellikleri irdelenecektir.

Öncelikle ele alınacak teorik temel pozitivisttir. Kısaca “bilgide olgular dünyasını ve onların temelindeki yasaları esas alan ve tüm metafizik yönelimleri dışlayan öğretisi” (Timuçin, 2004: 376) olarak tanımlanan pozitivistizm; dönemin Osmanlı aydınlarınca toplumu bilimsel temeller çerçevesinde dönüştürmenin yolu olması bakımından ele alınmıştır. Daha önce belirtildiği üzere bu fikir ikliminin yeşerdiği habitat modern-seküler eğitim kurumlarıdır. “Pozitivim fikrinin bir *fikir akımı* olarak Türk aydınlarını etkilemesi

1890 yıllarına rastlar”(Mardin, 2020: 196). İttihâd-ı Osman-î’nin kurulduğu Mekteb-i Tıbbiye’de pozitivist görüşler ilk kez ortaya çıkmış ve cemiyet zamanla bu bilimsel anlayışı yaşamın tüm alanlarında uygulamıştır. Sözü edilen bu anlayışın konumuz açısından en önemli veçhesi insanın kendi kaderini kendisinin belirleyebileceği inancıdır.

“Atatürk devrimlerinin derinliklerinde yatan, fakat genellikle üzerinde durulmayan bir felsefî temel taşı, insanın kendi mukadderatına hâkim olabileceği fikridir. Bizzat Atatürk’ün davranışlarında beliren iyimserlik, sebat ve kendine güven bunun bir belirtisidir. Toplumu belirli yönle doğru çevirmek için girişilen böylesine ısrarlı bir çaba, ancak bu çabanın bir tesiri olabileceğine inanılırsa bir mânâ kazanır. Bu itibarla, diyebiliriz ki, Atatürk’ün devrimlerinin tümü arkasında yatan en derin ve kapsayıcı felsefî temel, insanın çevresi üzerinde hâkimiyetini kurabileceği inancıdır”(Mardin, 2020: 162).

Bu düşünsel temelin sosyal darwinizm ile kombinasyonu bir çeşit aydın despotizmini meydana getirmiştir. Toplumlari ve aralarındaki mücadeleleri vahşî hayvanların yaşam mücadelesine indirgeyen sosyal darwinist hezeyanlara kapılan Cemiyet üyeleri; hayatta kalmak için güçlü olma ereğini yalnızca devletlerarası bir zeminde görmez, bu analogiyi aynı zamanda kendilerinin Osmanlı toplumu içindeki konumlandırışlarına da yansıtırlar. “Sosyal Darwinist ideolojik söylem unsurlarının popülerleşmesi ve vulgerleşmesi, milliyetçilik ve militarizmin güdümünde gerçekleşti. Var olabilmek için güçlü olma ve mücadele etme icabını ahlâklaştıran söylem, milliyetçiliğin militarizmle sıkı sıkıya kenetlenmesinin tutkalıydı zaten”(Bora, 2020: 38-39). Osmanlı toplumu içinde Türk olarak kendilerinin yer aldığı/alması gerektiği konum ve yine aynı toplum içinde asker ve yönetici olarak kendilerine layık gördükleri konum; İTC üyelerini seçkinci/milliyetçi bir anlayışa sevk etmiştir. Daha sonra cumhuriyet elitlerince de benimsenecek bu anlayışa göre; toplum, bir çocuk gibi eğitilmeye ve yönlendirilmeye muhtaç kitle olarak görülür. Bu anlayışın fikirsel kaynağı Fransız sosyolog Gustave Le Bon’dur.

“Orijinali 1895’te çıkan kitapta (*La Psychologie des Foules*) Le Bon, kalabalıkların, kitlelerin, zamanımızda muazzam ve vazgeçilmez bir güç teşkil ettiğini saptıyor, ancak kitle psikolojisinin, kalabalık içindeki bireylerin ‘aklını alan’, onları bilinç dışı bir kolektif cezbe sevk eden dinamiğine dikkat çekiyordu. Abdullah Cevdet’in ‘cumhur ruhu’ diye çevirdiği bu potansiyeli yönetebilmek, Fransız sosyologa göre modern siyasetin anahtarıydı. Modern liderler, isterik bir kadına benzeyen meczup bir toplulukla karşı karşıya olduklarını bilerek, onun güdülerini kullanmayı, tekrarlarla, telkinlerle, illüzyonlarla onu kandırmayı becermeliydiler” (Bora, 2020: 35).

“Hürriyet” parolası ile yola çıkan İTC üyelerinin istibdadı sona erdirmek ve meşrutî yönetimi tesis etmek amacıyla yola çıkması ile yukarıda özetlenen fikirsel ardan çelişkili bir yapı meydana getirmiştir. Bunlara bir de dönemin koşullarının yarattığı aciliyeti eklediğimizde hem o dönemin hem de daha sonra cumhuriyete miras kalan ideolojinin fikirsel yoksunluğu ve eyleme öncelik veren yönü daha iyi anlaşılmaktadır.

“1908’de II. Abdülhamit’e II. Meşrutiyeti ilan ettiren, ardından Abdülhamit’i tahttan indiren Jön Türk aydınlarının çoğu, 19. Yüzyıl Kameralizminin (aydın despotizmi) etkisi altındaydılar. Temel amaçları, iddia ettikleri gibi ‘hürriyeti getirmek’ değil, imparatorluğun parçalanmasını önlemektir. Bu açıdan radikal değil, muhafazakârdılar. Bir felsefî spekülasyon geleneğinden beslenmedikleri için olayların tarihsel arka planına kafa yormak yerine, gündelik hayatın içinden üretilen, bir tür ‘hal çareleri arama’ siyasetine yöneldiler ve sonuçta devleti ‘hasta’, kendilerini ‘içtimai tabip’ olarak tanımladılar” (Hür, 2009: 1123).

İttihat ve Terakki Cemiyeti, fiilî olarak siyasal erki ele geçirdiği 1908 yılından itibaren devlet yapılanmasını köklü dönüşümlere uğrattı. Burada ilham kaynakları Fransız tipi bürokrasi hiyerarşisi ve Alman tipi ulusal çıkar anlayışydı. “Türkiye’de siyasal düşünceye egemen olan devlet fikri ve ona eşlik eden ‘ulusal çıkar’ kavramı, büyük ölçüde Alman düşüncesi içinde inşa edilmiş Tanzimat sonrasının fikir adamları tarafından Türkiye’ye ithal edilmişti. Bu ithalatın başlıca mümessilleri aynı zamanda İttihatçılığın fikir babalarıydı” (Aydın, 2009: 950). Özipek’e (2009: 976) göre; odağında asker ve sivil bürokrasi olan “egemen zümre” için Fransız tipi devlet teşkilatlanma modeli, modernleşme için hangi modelin daha iyi olacağına ilişkin bir tercihten öte, iktidara sahip olma ve orada kalabilme sorununun egemen zümre açısından çözümünün bir gereği olarak tercih edilmiştir. Devleti militarist bir hiyerarşik düzen içinde dizayn eden ve bu hiyerarşinin başına da kendilerini layık gören İttihatçı anlayış, kendi politikalarına muhalif olan tüm unsurları ulusal tehdit olarak görmeye başlamıştır. “1908 sonrası dönemin Dünya Savaşı’na girişle sonuçlanan bu son kesitinde, hayal kırıklığı ve şiddetli tehdit algısı, kıyıcı bir husumet dilinin hâkim hale gelmesini tahrik etti. Alarmist kaygılarla hemen her meselenin hayatî tehdit duygusuyla ele alınması, görüş ayrılıklarının kolayca hıyanet isnadına varmasına yol açıyordu”(Bora, 2020: 53). Bu da günümüze dek değişik biçimlerde karşımıza çıkan iktidar anlayışının nüvesini oluşturan etmenlerden biridir.

Savran (1985), Osmanlı-Türkiye bağıntısına dair sol siyaset içinde iki farklı kutup ve bu kutupların iki farklı perspektifi olduğunu belirtir. Sol-Kemalist kutba göre; “çürüme halindeki Osmanlı İmparatorluğu’nun istibdadına ve Birinci Dünya Savaşı’ndan

Türkiye’yi paylaşmaya yönelik emperyalist saldırıya karşı, Türkiye halkı, temel toplumsal sınıflardan bağımsız bir toplumsal gücün önderliğinde anti-emperyalist bir mücadele vermiştir” (Savran, 1985). Bu “temel toplumsal sınıflar” ise asker-sivil bürokrasi, küçük burjuva ve aydınlardan oluşmaktadır. Liberal-sol olarak addedilen diğer kutup ise hem İttihatçıların hem de tek parti yönetiminin Osmanlı’nın merkezîyetçi ve “ceberrut” geleneğini devraldığını ve Osmanlı ile Türkiye Cumhuriyeti arasında bir kopuştan bahsedilemeyeceğini öne sürmektedirler. “Osmanlı ile cumhuriyet Türkiye’si arasında en azından devlet/toplum ve devlet/ekonomi ilişkileri açısından, kesin bir süreklilik söz konusudur. Cumhuriyet, ‘devleti kurtarma’ telaşındaki Osmanlı bürokrasisinin son sığınağıdır” (Savran, 1985). Geç Osmanlı modernleşmesinden Türkiye Cumhuriyeti’ne kalan ideolojik bakiye en temelde bir burjuva ideolojisidir. Yani bu bakımdan bir süreklilik söz konusudur. Türkiye’de burjuva devriminin miladının 1908 (İkinci Meşrutiyetin ilanı) olduğunu belirten Boratav’a (2012: 228-229) göre devrimin ikinci dalgası olan Kemalist devrim neticesinde Türkiye’de burjuva devrimi tamamlanmıştır. İttihatçıların Osmanlı’yı yarı-sömürge durumundan kurtarma girişimleri de, burjuva sınıfını yerlileştirme/Türkleştirme girişimleri de, devlet idaresine daha seküler bir anlayışı egemen kılma girişimleri de Mustafa Kemal liderliğinde kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti tarafından nihayete erdirilmiştir. Millî Mücadele’nin anti-emperyalistliği ve bu bakımdan Osmanlı ile cumhuriyet arasında olduğu varsayılan kopuş savı bize göre tartışmaya açık bir söylemdir ve bir sonraki bölümde etraflıca irdelenecektir.

3.1.2. Ulus-Devletin Kuruluşu ve Kemalist İdeoloji

Büyük bir yenilgi ile sonuçlanan I. Dünya Savaşı sonunda Osmanlı İmparatorluğu fiilen yıkıldı. Elleri kalan son toprak parçası olan Anadolu’da ulusal kurtuluş mücadelesi veren Türkler, 1922 yılında muratlarına erdi ve bağımsız ulus-devletin temelleri atıldı. 1923’te Lozan Antlaşması’nın imzalanması ile yeni kurulan devlet uluslararası arenada resmî olarak tanınmış oldu ve antlaşmanın imzalanmasından üç ay sonra 29 Ekim 1923’te Türkiye Cumhuriyeti resmen kuruldu.

Kısaca özetlediğimiz bu tarihsel şemanın ardından resmî/kurucu ideolojinin tesis edilmesi süreci ve egemen ideolojinin ana hatlarını belirleyen dinamikler ele alınacaktır. Resmî/kurucu ideoloji, bu çalışmada kısaca Kemalizm olarak adlandırılan, Mustafa Kemal Atatürk’ün reformları, iç ve dış politikaları ve yönetim anlayışı ile sınırlandırılmıştır. Zira

Türkiye Cumhuriyeti'nin başlangıcından itibaren yeni devletin tüm kurumlarının tesis edildiği kuruluş süreci; tüm politika ve eylemlerin tek belirleyicisi olan ve devleti fiilen tek başına yöneten Mustafa Kemal Atatürk'ün hâkimiyetinde geçen, onun 1938 yılındaki vefatına dek süren 15 yıllık zaman dilimidir. Bu dönemde resmî/kurucu ideolojinin sınırları belirlenmiş ve bu sınırlar Türkiye Cumhuriyeti içinde yeşeren -onun için veya ona karşı- tüm ideolojik etmenleri belirlemiştir.

Çalışmanın bu aşamasında ele alınacak ilk husus, Kemalizm'in ideolojik kaynaklarına ve sınır(lılık)larına ilişkindir. Kemalizm kısaca Mustafa Kemal'in hayata geçirdiği reformlar ve onun devlet yönetme zihniyetidir. Bu bakımdan Kemalizm'i tartışmak, öncelikle onun "inkılap"larını ele almayı gerektirir. 1922-1937 yıllarında uygulamaya konan Atatürk reformlarını ortaya çıkaran dinamikler şunlardır:

1. "Kişilerin *otoritesi* üstüne kurulu bir *onur* anlayışından *kurallar* ve *yasalar* üstüne kurulu bir onur anlayışına geçiş.
2. *Evren düzeni*'ni anlamada, *din*'den, "*pozitif bilim*" anlayışına geçiş.
3. "Avam-havas" ayrılıkları üstüne kurulmuş bir topluluktan "*halkçı*" bir topluluğa geçiş.
4. Bir *ümme*t topluluğundan bir *ulus-devlet*'e geçiş" (Mardin, 2020: 205).

Yukarıda sıralanan radikal dönüşümler; Osmanlı'nın son yüzyılındaki reformistlerin başlattığı dönüşüm hareketinin birçok açıdan tamamlanması anlamına gelmektedir. Bu reformist aydınların en önemlilerinden ve Atatürk'ü düşünsel anlamda en etkileyen isimlerden biri Ziya Gökalp'tir. Duygularının babasının Namık Kemal, düşüncelerinin babasının ise Ziya Gökalp olduğunu söyleyen Atatürk ile Gökalp arasında birçok düşünsel-ideolojik ortaklık bulunur: (1) Öncelikle her iki ismin de ideolojilerinin merkezinde bulunan milliyetçilik daha kültürel bir perspektiften ele alınmıştır. (2) Gökalp'in milliyetçiliğinin "üstünlük" iddiasında bulunmaması ve yayılmacı politikalara karşı olması ile Atatürk'ün "yurtta sulh, cihanda sulh" anlayışı ve barışçıl dış politikası paraleldir. (3) Gökalp'in "muasırlaşma" olarak adlandırdığı modernleşme ve Kemalizm'in temel taşlarından biri olan Batılılaşma politikaları; (4) altı oktan biri olan halkçılık ve Gökalp'in tesanütçülük olarak kavramlaştırdığı, fakat temelde sınıf inkârına varan (sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kitleyiz) bir korporatizm; (5) pozitivizm ve (6) korumacı "millî" ekonomi fikri Gökalp ve Atatürk arasındaki ideolojik-düşünsel ortaklıklardır (Belge, 2019:

33-34). Kemalizm'in sınırlarını meydana getiren bu ortaklıklar daha sonra devletin resmî ideolojik rehberi biçimini alacaktır.

Yeğen (2019: 56); Kemalizm'in kabaca *Nutuk*'un CHF kongresinde okunması (1927) ile başlayan, fırkanın devletle bütünleşerek “dünyadaki ilk parti-devletinin” olduğu ve partinin Altı Ok'unun anayasal prensipler olarak kabul edilmesiyle (1935-1937) biten bir dönem-moment içinde zuhur ettiğini ifade etmektedir. 1927 yılında cumhuriyetçilik, halkçılık, milliyetçilik ve laiklik ilkelerine 1935 yılında devletçilik ve devrimcilik (inkılapçılık) eklenmiştir (“CHP Tarihi”, 2021). Kemalizm'in ana hatlarını belirleyen bu ilkeler ve bunlara ek olarak merkeziyetçilik/otoriteryanizm; resmî/kurucu ideolojiyi meydana getiren etmenlerdir. Karakoç'a (2014) göre, Mustafa Kemal Atatürk'ün konuşma ve metinleri (*Nutuk*, *Söylev ve Demeçler*, *Vatandaş İçin Medeni Bilgiler*) Türkiye'de resmî ideolojinin ana zeminini oluşturmaktadır. Bu çerçevede ele alınan resmî ideoloji söyleminin beş temel kavram/kaygı/öncelik/kavrayışı vardır. Bunlar; (a) ulusal güvenlik ve bağımsızlık, (b) ulusal egemenlik ve cumhuriyet düşüncesi, (c) devletçi perspektif ve güçlü merkezi otorite, (d) milliyetçilik ve halkçılık fikri ve (e) inkılâpçılık ve laiklik düşüncesidir. Kıvanç'a (2009: 64) göre; Kemalizm belirli teorik temelleri, hipotezleri olan, bunlara dayalı hedeflere varma amacıyla şekillendirilmiş eylem kılavuzları sağlayıp, yani tutarlı politikalar üretmeye imkân veren, kapsayıcı bir ‘siyasî görüş’ değil, bir devlet yönetme zihniyetidir. Bu zihniyet de Osmanlı'dan miras kalmıştır ve asıl ereği -tıpkı İttihatçı reformistlerde olduğu gibi- devletin varlığını garanti altına almaktır.

“Kimilerine göre Kemalizm hâlihazırda, laikliği, ilerlemeyi, akılcılığı esas alan, Fransız Devrimi ve Aydınlanma ideallerine dayanan, modern bir devlet ve toplum yaratma ideolojisi, bir modernleşme paradigması, kimilerine göre ise otoriter, totaliter, korporatist, yerelci, milliyetçi ve hegemonik yönleri ağır basan bir rejim olarak değerlendirilmektedir” (Cesur, 2018).

Resmî/kurucu ideolojiye karşı alınan konumlanıştaki farklılıklar, yukarıda sıralanan ideolojik etmenlerin ele alınışındaki farklılıklara neden olmaktadır. Şimdi resmî/kurucu ideolojinin niteliklerine dair farklı perspektifler ele alınacak ve tartışılacaktır.

Bağce (2004) Türk politik düşününde resmî ideolojiye ilişkin beş farklı yaklaşım olduğunu belirtir. Bunlar; geleneksel-tepkisel yaklaşım, savunmacı yaklaşım, tarihsel-sosyolojik yaklaşım, analitik-eleştirel yaklaşım ve neoliberal yaklaşımdır. Geleneksel-

tepkisel yaklaşım, kökleri Osmanlı'nın son döneminde ortaya çıkan İslamcılık ve Osmanlıcılık akımlarına dayanmaktadır ve özellikle cumhuriyetin laik politikalarına karşı argümanlar öne sürmektedir. “Geleneksel-tepkisel yaklaşımın belirgin özelliklerinden biri, Kemalist ideolojiyi ve Cumhuriyet dönemi modernleşme hareketini, temelleri, amaçları, karşılaştığı ve ürettiği sorunlar bakımından kendi örüntüsü içinde değil, geleneksel kurumlara ve değerlere etkisi bakımından ele almasıdır” (Bağce, 2004). Savunmacı yaklaşımın temel özellikleri, cumhuriyetin kuruluş aşamaları ve Kemalizm'e dair teorilerinde haklı gösterme kaygılarının öne çıkması ve birincil kaynaklar yerine ikincil kaynaklara başvurarak meşrulaştırmada döngüsel bir tutum içine girmeleri olarak sıralanabilir. Tarihsel-sosyolojik yaklaşım, cumhuriyet Türkiye'sinin modernleşme süreçlerini kopuştan ziyade bir süreklilik bağlamı içinde ele alır ve bu modernleşme süreçlerinin yol açtığı sorun ve çatışmaları da analizlerine dâhil eder. Analitik-eleştirel yaklaşım, tek parti döneminin temel kaynaklarına başvurarak Kemalist ilkeler ve resmî ideoloji üzerine çözümleyici ve eleştirel bir perspektif sunar. Neoliberal yaklaşımlar ise cumhuriyetin kuruluşu ve resmî ideolojiye dair piyasa temelli ve pragmatik bir bakış ortaya koymaktadırlar. Bu çalışmada resmî ideoloji ve onu meydana getiren etmenler - daha önce de belirtildiği üzere- Osmanlı ile cumhuriyet Türkiye'si arasında modernleşme politikaları ve devlet tefekkürü temelinde bir süreklilik olduğu ön kabulü çerçevesinde ele alınmıştır.

Resmî/kurucu ideolojiye göre Türkiye Cumhuriyeti, yıkılıp yok olan Osmanlı'nın küllerinden doğmuş yeni ve modern bir devlettir. Bu devleti kuran güç ise Mustafa Kemal önderliğinde derin uykusundan uyanan Türk milletidir. Bu kopuş söylemi, o dönemde belirli işlevleri yerine getirmiştir. Millî mücadele ile İttihatçılar arasındaki bağ koparılarak ileride Mustafa Kemal'e siyasal rakip olabilecek birçok kişi elemine edilebilmiştir. “Aslında, Kemalizm, İttihatçılıkla ideolojik hesaplaşmaya pek mesai ayırmayacaktır. İttihatçılıktan önemli miktarda fikir, tecrübe ve kadro devşiren Kemalizm, kendi kopuş anlatısı doğrultusunda ilişiksizliğini vurgular - kendi ‘paralel’ ilişki ağlarını sürdüren İttihatçıların liderlerinin idama mahkûm edildiği 1926 İzmir Suikastı davası da bunun bir ilanıdır”(Bora, 2020: 59).

Boratav'a (1982: 33) göre; Mustafa Kemal'in Millî Mücadele sırasında kendi liderliğini tehdit eden iki akım vardı: Komintern'e bağlı Türkiye Bolşevizmi ve Enver Paşa liderliğinde toparlanmaya çalışan eski İttihatçılar. Komünist muhalefet savaş sırasında ve

ertesinde; İttihatçı muhalefet ise 1926'da İzmir Suikasti girişimi sonrası kurulan İstiklal Mahkemeleri vasıtasıyla imha edilmiştir.

“1926 yazında yapılan temizliklerin temel sebebi kuşkusuz, Mustafa Kemal'in kendi hareketinin pek çok bakımdan İttihat ve Terakki'nin bir devamı olduğunu, başarısını kısmen İttihat ve Terakki parti kadrolarına ve ordudaki İttihatçı subaylara borçlu olduğunu çok iyi biliyor olmasıydı. Bunu tabii tasfiye edilen şahıslar da biliyordu. Onların nezdinde Mustafa Kemal'in liderliği tartışmasız değildi. Mustafa Kemal'in liderliğine hâlâ meydan okumak mümkündü. 1926'da Mustafa Kemal'in bertaraf etmeye çalıştığı tehlike buydu”(Zürcher, 2020: 207).

1925 yılında patlayan Şeyh Said İsyanı nedeniyle aynı yıl Meclis'te kabul edilen “Tahrir-i Sükûn Kanunu” ise dönemin radikal politikalarına muhalefeti nihayete erdirmek için kullanılmıştır. “Tahrir-i Sükûn kanunuyla tüm muhalefet grupları ezildi ve resmî ideolojinin inşasına 1930'lardan itibaren başlandı” (Çoban Balcı, 2016). Burada sözü edilen isyanın irticaî niteliğinin (veya öyle gösterilmesinin) de Kemalist reformlara muhalefeti susturmada kullanıldığı açıktır. “Mustafa Kemal, otoritesini ve ordunun gücünü kullanarak kendisine muhalif olabilecek unsurları tasfiye ederken, onları ‘karşıdevrimci’, ‘İnkılaplara karşı’ kişiler olarak damgalama yoluna gitti”(Başkaya, 2018: 189). Bu taktiğin en şiddetli biçimde kullanıldığı hadise Şeyh Said İsyanı'dır.

“Mustafa Kemal ile İsmet İnönü'nün önderliğindeki siyasal iktidarın Şeyh Said isyanını bir Kürt millî ayaklanması değil de ‘dinsel gericilik ve karşı-devrim’ olarak görmesi ve göstermesi hazırlanan inkılaplar açısından farklı bir önem ve anlam taşıyordu. Çünkü böylece ulusal ve uluslararası planda inkılaplara sağlanan destek muhtemelen umulandan da geniş olmuş ve rejimi sağlamlaştırmak için atılan adımlar meşruiyet kazanmıştır” (Öngider, 2009: 315).

Tüm muhalefetin susturulması neticesinde Kemalist rejim, bir parti devleti biçimini almıştır.

“Tek parti rejiminin kuruluşu, 1925 Şeyh Said ayaklanması üzerine Tahrir-i Sükun Kanunu'nun çıkartılmasıyla başlamıştı: Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası kapatılmış, yeni İstiklal Mahkemeleri kurulmuş, basın baskı altına alınmıştı. 1926'da Mustafa Kemal'i hedef alan İzmir Suikastı'nın önlenmesiyle beraber eski İttihatçılara yayılan geniş tutuklama dalgası ve idamlarla, kilitteki anahtar bir kez daha çevrildi. *Nutuk*, bu mutlak iktidarın ilanı ve icmalî idi”(Bora, 2020: 139).

Mustafa Kemal'in 1927'de kaleme alıp bir toplantıda okuduğu *Nutuk*; resmî tarihin ve dolayısıyla resmî/kurucu ideolojinin temel kaynağıdır. Bu metin, Zürcher'e (2020: 208)

göre I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nda birlikte savaştığı, daha sonra kendisine muhalif olan eski siyasi rakiplerine hitaben yazılmıştır:

“Gerçekte Nutuk, 1919-1927 döneminin bir tarihi değildir. Nutuk, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın Kasım 1924'te ortaya çıkışıyla sona erer. Metnin ancak %1,5'u sonraki olaylara ilişkindir. Bunun nedeni, Nutuk'un gerçekte modern Türk tarihinin incelemesi niteliğine sahip olmamasıdır. Nutuk, 1925-1926 yıllarındaki temizlik hareketlerinin bir savunmasıdır ve Mustafa Kemal'in Mart 1926'da yayınlanan 'hatıralar'ı gibi, Nutuk'un da ana teması aslında Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın eski liderlerinin eleştirisidir. Mustafa Kemal eski çalışma arkadaşlarını gözden düşürmeye çalışırken, onları baştan sona tereddüt içerisinde, yeteneksiz ve hain olarak sunar ve kendisini ise hareketi başından itibaren yöneten kişi olarak tanımlar. Nutuk'ta, Mustafa Kemal'in Mayıs 1919'da Anadolu'ya varışıyla başlanıp, ulusal direniş hareketinin önceki aşamasının göz ardı edilmesi anlamlıdır. Nutuk, tarihsel gerçeği açıkça başkalaştırarak bağımsızlık mücadelesini Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalarını muhafaza etme mücadelesi olarak değil, yeni bir Türk devleti kurma hareketi olarak sunar”

Kemalistler başından itibaren Batı tipi liberal ve çağdaş devlet kurumları ve yönetim anlayışını arzu etmişlerdir. Atatürk “yaşadığı süre içinde tam olarak yürürlüğe koymadıysa da, liberal kurumların -partiler, sendikalar, özgür basın, ve düşüncelerin özgürce ifade edilmesi- akılcılığını benimsedi. Kurduğu rejimin temel varsayımı, Türk toplumu uygun gelişme aşamasına gelir gelmez bu kurumların yürürlüğe konulacağıydı” (Ahmad, 2008: 73). Fakat uygulanan politikalar siyasal erki gittikçe daha mutlak bir güçle donatmış ve 1930'lardan itibaren sonuç, yetkileri sınırsız bir lider kültü çevresinde örgütlenmiş bir parti devletinin teşekkülü olmuştur.

“Cumhuriyet Halk Fırkası bütün ülkede genel sekreterinin yönetiminde bir taban örgütüne sahip olmasına karşın, partiye hâkim olanlar milletvekilleri, kabine, başbakan (aynı zamanda partinin fiili genel başkanı) ve cumhurbaşkanı (aynı zamanda parti genel başkanı) idi. Partiyle devlet özdeşti. Bu durumun getirdiği önemli bir sonuç, partinin hiçbir zaman bağımsız bir ideolojik ya da örgütsel 'kişilik' geliştirememesi ve yoğun bir biçimde bürokratikleşmesiydi. Partinin uzun zaman genel sekreterliğini yapmış olan Recep (Peker)in partiyi bağımsızlaştırma ve bağımsız bir 'Kemalist' ideoloji geliştirme girişimleri, İsmet İnönü'nün 1936 kongresinde devlet aygıtıyla parti örgütü arasındaki birliği resmî siyaset olarak açıklamasıyla boşa çıkmış oldu. Valilerin doğrudan doğruya vilâyetlerindeki Cumhuriyet Halk Fırkası şubelerinin başkanları sayılması, bu durumu açıklayan çarpıcı bir örnektir”(Zürcher, 2020: 210).

Bu da halk ile devlet arasında hâlihazırda zayıf olan bağı daha da gevşetmiştir.

“Tek Parti dönemindeki redd-i miras politikası, doğası bakımından çelişkili olduğu kadar getirdiği sonuçlar bakımından da olumsuz bir atmosfer yarattı. Bu çelişkilerin başında halk ile devlet arasındaki yabancılaşma gelmektedir. Otoriter ve dayatmacı bir anlayışla merkezden çevreye yayılan yeni siyasal kültürün baskısı, siyasal kültür ve kurumlarda süreklilik yanlısı olan halk ile, geçmişten radikal bir kopuşu savunansiyasal seçkinleri karşı karşıya getirmiştir”(Canatan, 2017).

Siyasal erkin muhalefeti boğma geleneği Osmanlı ve İttihat ve Terakki Cemiyeti yıllarına kadar gitmektedir. İTC muktedirleri kendi örgütleri içerisinde kümelenen liberal eğilimli gruplara, daha sonra iktidar olunca kendilerine muhalif partilere ve nihayet Kemalistler de kendi muhaliflerine karşı aynı geleneği sürdürmüşlerdir.

“1876 ve 1950 yılları arasında on dört genel seçim yapıldı. İki birinci Meşrutiyet zamanında, dördü ikinci Meşrutiyet zamanında, geri kalanları da Büyük Millet Meclisi döneminde gerçekleşti. 1877 ile 1908 arasında hiç seçim yapılmadı. Bu on dört seçimden sadece beşi, yani 1908, 1912, 1919, 1946 ve 1950’de yapılmış olanlardan birden fazla parti mücadele etti. Bu beşi içinden sadece bir tanesi, 1950 seçimi, muhalefetin zaferi ve iktidarın el değiştirmesiyle sonuçlandı”(Lewis, 2020: 513).

150 yıl içinde, bir muhalefet partisi olarak iktidarı devralan ilk siyasi teşkilat Demokrat Parti’dir ve iktidara geldikten sonra vardıkları yer, muhalefet milletvekilleri için “Tahkikat Komisyonu” kurmak olmuştur. Aynı gelenek farklı muktedirler tarafından çeşitli biçimlerde günümüze dek taşınmıştır. “Öyle ya, Türk siyasal kültüründe, hâkimiyet, hemen hemen hiçbir zaman milletin olmamış; çoğu durumda, ‘Hâkimiyet kayıtsız şartsız milletindir’ diyenlerin olmuştur”(Argın, 2009: 108).

Kurtuluş Savaşı ve ulus-devletin kuruluş sürecine dair ideolojik yanılsamalardan biri, Millî Mücadele’nin bir anti-emperyalist mücadele olduğuna ilişkindir. Ekim Devrimi’nin ardından Sovyetler’in dünya ile paylaştığı gizli uluslararası belgeler ve I. Dünya Savaşı sonrasında imzalanan Sevr Antlaşması (1920) şüphesiz Osmanlı’ya dair emperyalist emellerin kanıtlarıdır. Fakat söz konusu antlaşma uygulamaya konmamıştır. Nedeni ise dönemin emperyalist güçlerinin kendi iç ve dış sorunlarıdır.

“Rakip milliyetçiliklerin tasfiyesi, İtilâf güçlerinin Anadolu’yu etnik yeniden yapılandırma projesinin kâğıt üzerinde kalmasına ve ‘Sevr’in ölü doğmasına’ *kısmen* neden olmuştur. En az bunun kadar önemli diğer bir etmen, süreç içinde emperyalist güçlerin bu proje üzerinde ısrarcı olmamaları ve projeyi hayata geçirmek için gerekli

askerî, siyasî ve mali imkânları seferber etmekte kayıtsız kalmalarıdır. Bunun nedenlerini, mistikleştirilmiş bir anlatımdan çok, güçlerin kendi aralarındaki çekişme ve çıkar çatışmalarında, 1919 sonuyla birlikte Amerika'nın barış görüşmelerinden çekilmesinde, 1920 Kasım'ında Yunanistan'daki iktidar değişiminde ve bu noktada İngiltere'nin milliyetçi hareketi Bolşeviklerin kucağına atmamayı amaçlayan tutumunda; kısaca, süreç içinde değişen dış siyasî faktörler donucunda edinilen yeni konumlarda aramak daha tutarlı bir yol olarak görünmektedir" (Şeker, 2009: 1169).

Millî Mücadele dönemi doğuda Ermenilere karşı, batıda ise Yunanlara karşı verilmiş bir ulus-devlet kurma mücadelesidir.

"Bu perspektiften bakıldığında, milliyetçi güçlerin vermiş olduğu mücadelenin emperyalist güçlerle antiemperyalist güçler arasında bir mücadele olmaktan çok, savaş sırasında İttihatçıların tamamlayamadıkları Anadolu'yu Türkleştirme projesinin -toprak bütünlüğünün ve bu bütünlük içinde savaş sırasında izlenen politikalar sonucu ortaya çıkan görece ve en azından dinsel açıdan daha homojen nüfus bileşiminin korunması anlamında- tamamlanmasına ve bu temeller üzerine kurulan ulus-devletin uluslararası devlet sisteminde tanınmasına yönelik bir mücadele olduğu söylenebilir" (Şeker, 2009: 1170).

Ulus-devletler kapitalizmin ve burjuva egemenliğinin gerek gördüğü türden bir yönetim anlayışının olmazsa olmazıdır. İttihatçıların arzu ettiği ve Kemalistlerin kurmayı başardığı devlet teşekkülü ve ekonomik modeldir bu. Atatürk inkılapları da bu ereği hayata geçiren üstyapı reformlarıdır.

"Millî mücadele, cumhuriyetin kuruluşu ve bu kuruluşu izleyen üstyapı 'devrim'leri, bir kere ulusal bir kapitalist gelişmenin önkoşulu olan siyasî *bağımsızlık* sorununu radikal bir biçimde çözmüş; ikinci olarak saltanat ve hilafete son vererek eski rejimin siyasî kurumlarını tasfiye etmiş ve üçüncü olarak da kapitalizmin *hukukî* ve kurumsal üstyapısının (çoğu kez Batı'dan aktararak ve bu yüzden ulusal bir sentez oluşturmama eleştirisine kendisini açık tutarak) ana unsurlarını inşa etmiştir" (Boratav, 2012: 229).

Sınıfsal hiçbir dayanağı olmayan tepeden inmeci üstyapı reformlarına halkın teveccühü de sınırlı olmuştur.

"Yol haritası bütünüyle pragmatik kaygılarla çizilen kuruluş sürecinde, kavramlarla, onları ortaya çıktıkları tarihsel süreç, koşul ve bağlamlardan kopartarak eklektik ve kategorik bir biçimde ilişkilirmek ve Batılı kurumları taklit etmek, namevcut alt yapılar üzerine yeni yaşantı formları imal etmek yeterince sorunludur. Ancak söz konusu kavram ve kurumların toplumsal-siyasal alandaki olgusal karşılıklarını yaratmak, siyasal iradenin ne pahasına olursa olsun başarmayı istediği en zor ve en sorunlu idealdir. Zira kuruluş yıllarının Türkiye toplumu, ne yalnızca inancını değil geleneğini ve sembolik anlam dünyasını da temsil eden dinden neden vazgeçmesi

gerektiğini; ne Batılı işgalcilerden kurtulduktan sonra şimdi neden Batılı gibi yaşaması gerektiğini; ne de neden Müslüman milletinden Türk milletine dönüşmesi gerektiğini anlayabilmiştir. Bu nedenle toplum, siyasal iradenin işaret ettiği hedeflere değil, tanıdığı, içinde hareket edebildiği, anlayabildiği ve dolayısıyla kendisini emniyette hissettiği tek dünya olan dinin dünyasına ve değerlerine sahip çıkmıştır” (Kurtoğlu, 2009: 618).

“Müslüman tebaa” kimliğinden “Türk vatandaşı” kimliğine geçiş süreci Jön Türkler’den İttihatçılara ve oradan cumhuriyete kadar taşınmış bir idealdir. Osmanlı İmparatorluğu; milliyetçi isyanlarla önce Hıristiyanların yaşadıkları toprakları, yıkılma aşamasında ise Türk olmayan Müslümanların yaşadığı toprakları kaybetmiştir. “Bu kayıpların bir yan sonucu, şimdi Osmanlı tarihinde Türklerin ilk kez etnik bakımdan nüfusun çoğunluğunu oluşturmaları olmuştur”(Zürcher, 2020: 135). Çoğunluğu Türklerden oluşan, fakat etnik bakımdan hayli karmaşık bir yapıya ve geçmişe sahip Anadolu topraklarında kurulan ulus-devletin milliyetçilik anlayışı; Osmanlı’dan kalma travmatik gelişmelerin gölgesinde, kendi içine kapalı, dışlayıcı ve inkârcıdır. Resmî/kurucu ideolojinin temel direği olan bu milliyetçilik anlayışı, yönetenler ile yönetilenler arasındaki bir başka ideolojik engeldir.

“Cumhuriyetin resmî tutumu, Anadolu’nun dama tahtasına benzeyen yapısını, hiç sözünü etmeden reddetmekti. Cumhuriyet ideolojisinin benimsettirildiği kuşaklar da böylece, yerel, dinsel ve etnik grupları, Türkiye’nin karanlık çağlarından kalma gereksiz kalıntılar olarak görüp reddettiler. Karşılaştıklarında, birer kalıntı olarak davrandılar onlara. Böylece merkez, Büyük Eşitleştirici rolünde çevrenin yeniden karşısına çıktı, bu da merkezin kasvetli ve sert görünümünü bir kez daha sergiledi. Kemalist ideolojinin yalınkatlığı, bu gerçeklerin aydınlığında ele alınmalıdır”(Mardin, 2020: 65).

İttihatçılar ve Kemalistler, Anadolu’nun etnik yapısının kendi milliyetçilik anlayışlarına uymadığını gördüklerinde, söz konusu anlayışlarını değiştirmek yerine var olan etnik yapıyı değiştirme yoluna gitmişlerdir. Hem Osmanlı’nın son döneminde hem de Cumhuriyet yıllarında özellikle Ermeni, Rum, Yahudi ve Kürtlere karşı uygulanan politikalar bu çalışmanın sınırlarını aşsa da; sonuç olarak büyük çoğunluğu Türk ve Müslüman olan bir ülke yaratma arzusunun başarıya ulaştığı söylenebilir.

Türk kimliğinin yaratılması ve bu kimliğin halkta Müslüman kimliklerinin ötesinde bir karşılığa denk düşmesinin sağlanması Kemalist ideolojinin temel kimlik politikasıdır. Bu politikalar çerçevesinde “halk, Kemalizm’in Türkiye topraklarına kazandırdığı nev-i şahsına münhasır modernleşmenin aynızamanda hem nesnesi hem de öznesidir” (Şimşek,

2011). Eğitim kurumları bu erek için seferber edilmiştir. “Erken Cumhuriyet Dönemi’nin yönetim kadrolarında hâkim olan temayül, yurttaşlara milliyetçibir bakış açısının kazandırılmasına yönelik çalışmalarla ağırlık vermek olmuştur. Milli düzene itaatkâr yurttaşlar yetiştirilmesi amacıyla, başta öğrenciler olmak üzere tüm yurttaşlar milliyetçibir öğretilmeden geçirilmek istenmiştir” (Akman, 2011). Türkçe diline verilen önem de bu ereğin bir başka tezahürüdür. Türk Dil Kurumu’nun kurulması ve Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’ndeki çalışmalar ile ulus bilincinin oluşturulması ve Türk ulusunun ezeli-ebediliğin aşılması amaçlanmıştır.

“Dil unsurunun, ulusun kurucu öğelerinden biri olarak 1927’den sonraki ders kitaplarında kararlı bir biçimde yer alması, hiç kuşkusuz Türk ulus devletinin kültürel ve siyasal konsolidasyon süreciyle yakından ilgilidir. Nitekim 1925’teki Şeyh Said İsyanı’nın ‘yurttaşlar topluluğu’ oluşturma idealinin sınırları konusunda uyandırdığı kuşku, 1926 ilkbaharında ‘İslamiyeti Türkleştirme’ süreci bağlamında Türkçe duayla namaz kıldırma teşebbüsleri ve özellikle 1927’de başlatılan ve ‘30’lu yıllar boyunca aralıklarla sürdürülen ‘Vatandaş, Türkçe Konuş!’ kampanyalarının da ortaya koyduğu gibi Türk olmayan unsurların Türkleştirilmesinde dil, kritik bir önem kazanacaktır” (Üstel, 2019: 166-167).

1930’larda yoğunlaşan ulus inşa sürecinde ortak dil ve tarihsel miras yaratma politikaları bazı sorunlar doğurmuştur. Var olan ortaklıklara ve geçmişe odaklanmak yerine bunları inkâr edip; “Türk Tarih Tezi” ve “Güneş Dil Terorisi” gibi çalışmalar vasıtasıyla olmayan bir geçmişin icat edilmesi ve bu politikalarda ısrar edilmesi, resmî/kurucu ideoloji içinde günümüze kadar taşınan tabular meydana getirmiştir. Akman’a (2011) göre, Türk Tarih Tezi’nin iki önemli amacı bulunmaktadır. Bunlardan ilki Türklerin sarı ırktan olmadıklarının ispatıdır. Bilimsel metotlar ile Türklerin Asyalı bir millet olmadığı, aksine tıpkı Avrupalılar gibi beyaz ırktan oldukları öne sürülmüştür. Yeni cumhuriyet ile yüzünü batıya dönen ve istikbali orada gören devlet aklı, bu temel politik yönelimine ırksal bir dayanak üretmiştir. Türk Tarih Tezi’nin hizmet ettiği bir başka önemli amaç ise özellikle Osmanlı’nın son yıllarında yaşamış olduğu prestij kaybına ilişkindir. Bu “bilimsel” çalışmalar aynı zamanda Türkiye’de milliyetçi ideolojinin kırılğan yapısını da bir yönüyle açıklamaktır.

“Tarihin, her ulus-devlet için normal sayılacak ölçülerde çarpıtılması bizde fersah fersah aşılmış, sonunda kendi geçmişimizi inkâra varmış, nereden dayanak bulunup da temellendirileceği belli olmadığından, Orta Asya’lara, Güneş Dil Teorileri’ne sarılarak da sonuç alınamadığından, dünyanın en kendine güvensiz, dolayısıyla her an panik halinde ve saldırganlığa teşne milliyetçiliği, çoğunluğuyla toplumun değil, ama devletin bir nevi ‘harcı’ olmuştur”(Kıvanç, 2009: 65).

Osmanlı'dan miras kalan ve Türk milliyetçiliğini kırılğanlaştıran iki tip kaygı kaynağı bulunmaktadır. Bunlardan ilki Osmanlı'nın bir zamanlar sürdürdüğü cihanşümul otorite başarısıdır. Bu miras cumhuriyet Türkiye'sinde her daim “başarılı babanın başarılı olmak zorunda olan oğlu” sendromunu tetiklemiştir. Türkiye’de geçmişe ve şimdiye dair ideolojik analizler de hep bu sendromun parantezi içinde kalmıştır.

“Bir yanda, dünyanın hemen hemen her köşesinde niyeysen görülen ‘illa ve mutlaka büyük ve en iyi olmalıyız’ arzusu var. Buna, bu arzuyu bir şekilde gerçekleştirmiş bir imparatorluğun bir türlü anlamlandırılmayan çöküşünün getirdiği ‘bu hallere düştük ama bütün dünya zaten bize düşman - tabii biz de kimi hatalar da yaptık - yalnız bu biraz da üzerimizde oynanan oyunların sonucu - neyse, nasıl olursa olsun bir şekilde tekrar büyük olmalıyız - ya da hiç olmazsa hem kendimizin hem de başkalarının böyle olduğumuza inanmasını/hissetmesini sağlayacak şekilde davranmalıyız’ duygusu eklenmiş” (Denk, 2009: 1208).

Türkiye Cumhuriyeti’ne miras kalan bir diğer kaygı kaynağı ise Osmanlı’nın - özellikle Batı karşısındaki- olumsuz prestiji ve geçmiş menfi olaylarla yüzleş(e)meme tutumudur. “Yüzleşilmekten kaçınılan, mesafelenilemeyen veya mitoslarla ‘aşılmaya’ çalışılan travmatik olayların ağır yükü, (kolektif) benliği kırılğanlaştırdı; bu yükü hatıra getiren vesileler, suçluluk veya acz duygusuyla mağduriyet-mazlumiyet hâlesi altında sığınan reaksiyoner bir saldırganlığı kolayca tahrik edebildi” (Bora, 2009: 350).

Kemalist ideolojinin yapıtaşı Batıcılık’tır. Atatürk’ün hayata geçirdiği tüm reform programları ve iç ve dış politikaların tümü Türkiye Cumhuriyeti’ni Batı tipi modern-kapitalist bir ülke konumuna “yükseltmek” amacını taşımaktadır. Mardin (2020: 181); Atatürkçülük’ü, “Cumhuriyet Türkiye’sinde, Osmanlı İmparatorluğu’ndan kalma bazı temel yapısal unsurları değiştirip, onların yerine dünya uygarlığına gidişte ilk adım sayılan Batı uygarlığından esinlenmiş bir topluluğu kurmak amacına yönelen görüş” olarak tanımlamaktadır. İkinci bölümün başında belirtildiği gibi, Batılılaşma serüveni, Osmanlı’nın artık birçok açıdan Batı ülkelerinin gerisinde olduğunu kabullenmek zorunda kaldığı yıllarda başlamıştır. Osmanlı aydınları, daha sonra Kemalistler tarafından uygulamaya konacak olan birçok reformun fikir babalarıdır.

“Son yüzyıldaki sosyal düşüncenin ileri sürüp de iyi karşılanmayan fikirleri, Cumhuriyet devrinde birer birer gerçekleşmiştir. Milaslı İsmail Hakkı, halkın kolay okuması için ayırık (munfasıl) harf sistemini teklif etti. Fakat bu yarım deneme Latin harfleri şeklinde tamamlandı. Raif Fuat, arınmış Türkçe fikrini savundu. Bu fikir, Servet-i Fünuncular gibi Türkçülerin de hücumuna uğradı. Ancak Atatürk’ün teşebbüsü ile gerçekleşti. Ahmet Mithat ve Musa Akyiğit, himayecilik ve inhisar

sistemini savundular, söz dinletemediler. Bu da yine Atatürk'ün iradesiyle gerçekleşti. Münif Paşa ve Abdullah Cevdet, Latin harflerinin kabulünü boş yere tartıştılar. Ancak Cumhuriyet devrinde eyleme çıktı. Terimlerin Arapçadan Batı dillerinden alınması ve mümkün olanlarının Türkçeleşmesi, Ali Suavi tarafından ileri sürüldü. Ancak bugün o yola girmiş bulunuyoruz. Mithat Paşa medeni kanunun alınmasını Cevdet Paşa'nın 'mecelle' tezine karşı boş yere savundu; ve ondan 60 yıl sonra medeni kanun alındı. Celal Nuri, kadınların iş hayatına girmesini, medeni kanunu, vakıfların düzenlenmesini yıllarca yazdı ve dinletemedi. Fakat bunlar Cumhuriyet devrinde kısmen gerçekleşmeye başlamıştır" (Ülken, 2021: 508-509).

Fakat Osmanlı modernistleri söz konusu Batılılaşma politikalarını devletin işleyişini düzeltmek için araçsallaştırırken, Kemalistler Batılılaşma konusunda daha cüretkâr davranmışlardır. "Cumhuriyet öncesi reformlar Batı'yı 'teknik araçlar dünyası' anlamında bir uygarlık olarak görüp, reformları bu alanda sınırlandırırken, Cumhuriyet; bu sınırlandırmayı aşarak alanı genişletmiş ve hatta harsalanına öncelik vererek, bir kültür devrimi yapmıştır" (Canatan, 2017). Immanuel Wallerstein'in (2004) kavramlaştırması ile söylersek hem merkez ülkelere karşı var olma mücadelesi verip hem de onlardan biri olmak isteyen Türkiye, bir çevre ülkesi olmaktan bir türlü kurtulamamıştır. "Batı'ya meydan okuma, ona haddini bildirme ile bir an önce Batılı olma, Batı tarafından kabul edilme istekleri karmaşık bir hakikatler rejimi yaratmaktadır" (Ahıska, 2009: 1055). Çünkü Batı dünyasının modernleşme yolunda geçirdiği toplumsal ve siyasal dönüşümler cumhuriyet Türkiye'sinde yaşanmamış, söz konusu çabalar daha yüzeysel sonuçlar doğurmuştur.

"Batı'nın ekonomik yapısına özgü kurumları taklit etme yoluna gidilerek, böylece Batılı anlamda bir 'sivil toplum' kurulabilir sanıldı. Oysa bu yoldan batılılaşma yabancı bir toplumsal sistemin, ilerde emperyalist olacak kapitalizmin, ekonomik tabanı üzerindeki ideolojisine, onun çıkarlarına uygun bir ortam yaratabilirdi. Nitekim öyle de oldu" (Küçükömer'den akt. Çoban Balcı, 2016).

İçeride Batılı olma çabası, dış ilişkilerde de Batılı gibi davranmayı gerektirmiştir. Bu takıntı, özellikle bölgesel ilişkilerde ortaya çıkmaktadır. Türkiye'nin hem iç hem de dış politika konularındaki en ciddi tabusunun "Batıcılık" olduğu öne süren Denk'e (2009: 1211-1212) göre;

"her türlü batılı örgütlenmeye mümkün mertebe dahil olma; bölgesinde Batıcı örgütlenmeler kurma ve Batıcı olmayan ya da Batı karşıtı olan ortamlarda Batı'nın sözcülüğünü yapma; NATO üyeliği ve getirdiği sorumluluğun da etkisiyle ABD'nin stratejik müttefiki olmayı ve neredeyse İncirlik Üssü'yle sembolleşen askerî ilişkileri sorgulamama; 1990'larda başlayan insani müdahalelere aktif katılarak Batı'nın Balkanlar'dan Somali'ye, Afganistan'dan 'Irak'ın güneyi'ne çeşitli bölgelerdeki

politikalarına zımni ya da açık destek ve çoğu durumda aktif katılım ve bunun aksini bile düşünmeme; Soğuk Savaş'taki Yeşil Kuşak, günümüzdeki Büyük Ortadoğu Projesi gibi Batı merkezli projeksiyonların bir şekilde taşıyıcısı ve aracısı olma arayışı; 1990'larda Orta Asya'ya açılımı Batı'nın desteğini alarak Batı'ya giden yolda model olma iddiasıyla yapmaya çalışma ve hatta çağ atlama/muasır medenileşme projesi olarak görülen AB üyeliğini bir hedef değil takıntı haline getirme... Tüm bunlar, Batıcılık tabusunun Osmanlı'dan devşirilen büyük devlet olma hissiyatıyla bütünleşmiş hali olarak okunabilir”.

Daha önce Ümit Kıvanç'tan yapılan bir alıntıya göre Kemalizm'in kapsayıcı bir görüş değil, bir devlet yönetme zihniyeti olduğu belirtilmişti. Kemalizm'i hegemonik bir söylem biçimi olarak ele alan Çelik'e (2019: 75) göre ise; Türk toplumunun belli bir gerçeklik duygusu ve bir toplum anlayışı kurmasına aracılık eden pratikleri, anlamları ve alışkanlıkları eklemleyen bir pratik, bunların üzerine yazıldığı bir yüzey, eklemleyici bir pratik sonucu yapılanan, aslında siyasal olan toplumsal ilişkiler ve pratiklerden oluşan somut bir toplumsal sistemin adıdır Kemalizm. “Soyut, teorik değil somut, pratik oluşu, M. Kemal'in düşüncesinin hep övülen, sahiplenilen özelliğidir”(Bora, 2020: 124). Fakat bu pratiklik/pragmatistlik; esasında günün koşulları neyi dayatırsa dayatsın var olma, erki ve erki yaratan habitatu devam ettirme dürtüsünün ürünüdür.

“Buna göre, bizim ‘pragmatizm’imiz ne Anglo-Sakson ne de Rus tarzına benzer, diyebiliriz. Gerçekten de nev’i şahsına münhasır bir ‘tarz’ımız vardır bizim; daha doğrusu, tarzsız bir ‘pragmatizm’imiz vardır. Zira ister istemez ‘teori’yi akla getirecek olan ‘pratik’e bile değil, doğrudan ‘çıplak’, ‘yalın’, ‘sade’ ‘hayat’a öncelik veren bir ‘pragmatizm’dir bu. (...) Yani biz ‘kitab’a karşı ‘hayat’ı tercih etmiş falan değiliz. Daha çok, ‘hayat’ bize ‘kitab’ı bir tarafa bırakmayı dayatmış gibidir”(Argın, 2009: 96).

Kemalizm'in altı okundan biri olan halkçılık; CHP'nin resmî internet sitesinde şu şekilde özetlenmiştir: (1) Demokratlık, (2) hiçbir fert veya zümreye imtiyaz tanımamak ve (3) sınıf mücadelesini kabul etmemek (“CHP Tarihi”, 2021). Uçan Çubukçu'ya (2009: 523) göre ise “halkçılık”, sınıfsal farklılıkların olmadığı bir toplum varsayımından dolayı dönemin korporatizm tartışmalarının muhatabı olmuştur. Zira 1930'lu yıllarda yükselen Faşizm ve Nazizm de toplumdaki sınıfları inkâr ediyor ve tüm toplum bireylerinin ülke menfaati temelinde “dayanışma⁸” içinde olması gerektiğini buyuruyordu. Böylece sınıf temelli siyasal mücadele veren sosyalist/komünist yapılanmalara gerek de kalmıyordu. “Olumsuz anlamda halkçılık, sınıf çıkarlarının inkârına (Kemalizm'e göre Türkiye'de

⁸ İngilizcesi “cooperation” olan ve “dayanışma” sözcüğünden türetilen “korporatizm” (ing. corporatism), “dayanışmacılık” anlamına gelmektedir.

Avrupa’da anlaşıldığı anlamda sınıflar yoktu) ve sınıf esasındaki siyasal faaliyeti (ve böylece bütün sosyalist ve komünist faaliyetin) yasaklanmasına yol açıyordu”(Zürcher, 2020: 216).

Resmî/kurucu ideolojinin bir başka önemli vechesi laikliktir. Aynı zamanda Kemalizm’in altı okundan biri olan laiklik ilkesine göre, “devletin dini” artık “din-i İslam” değildir⁹. Bu ilke ve bu minvalde icra edilen politikalar her ne kadar “hukuk ve eğitim sistemini epeyce laikleştirmiş olan Tanzimat ve İttihatçı reformların bir uzantısı”(Zürcher, 2020: 206) olsa da; Osmanlı idaresi ile cumhuriyet Türkiye’sinin devlet teşekkülü arasındaki en net ideolojik kopma alametidir. Çünkü Osmanlı’da kişisel ve kurumsal kimliğin asıl belirleyeni dindir.

“Osmanlı tarihlerinde, İmparatorluğun toprakları ‘İslam mülkü’ olarak anılıyordu; hükümdarı ise ‘İslam padişahı’, orduları ‘asakir-i İslam’ (İslam askerleri), en yüksek din adamı ‘Şeyhü’l-İslam’ idi. Halkı ise kendisini her şeyden önce ve her şeyden çok Müslüman olarak görüyordu. Osmanlı ve Türk, daha önce gördüğümüz gibi, bir ölçüde yeni kullanılan tabirlerdir. Osmanlı Türkleri ise kendilerini İslam’la özdeşleştirerek, muhtemelen bir başka Müslüman halktan çok daha büyük ölçüde kimliklerini İslamiyet’le yoğurmuşlardı” (Lewis, 2020: 20).

Kendisini uzun yıllar boyunca din ile tanımlamaya ve anlamlandırmaya bu denli alışmış bir halka laik bir devlet anlayışını yerleştirmek hayli güçtür. Çünkü bu çaba, aynı zamanda “meşruiyetinidinsel zeminden ya da hanedanlık zemininden alan siyasal düzlem/rejim/sistemyerine, meşruiyetini kuramsal olarak ‘ulus’tan alan yeni bir siyasal düzlemtanımlaması (Karakoç, 2014)” anlamına gelmektedir. Kemalist Cumhuriyet ile Osmanlı arasındaki en net ideolojik kopuştur bu; fakat Kemalistler laik bir devlet kurarken, dinin toplumdaki itici gücünü de zamanı geldiğinde kullanmayı bilmişlerdir. “Dolayısıyla, modernleşme adına dinin siyasal rolünü ortadan kaldıracaklarını beyan eden yeni ulus-devletin lider kadroları, bunu yapmak için Osmanlı modelini izleyerek din üzerinde devlet denetimi sağlayan kurumlar oluşturdular” (Gülalp, 2009: 678-679). Tanrıverdi (2015) de Türk siyasal sisteminde İslam ile resmî ideoloji arasında saf bir karşıtlık ilişkisinden ziyade, İslam dininin çeşitli biçimlerde sisteme sokulduğu, din ile aralarında şartlara bağlı olarak biçimlenen ve dönüştürücü bir ilişki olduğunu belirtmektedir. “Hilafeti ve devleti kurtarma” saikiyle örgütlenen “Kuvâ-yi Milliye” bunun en iyi örneğidir. “Millî Mücadele en başından Türk milliyetçisi bir hareket olarak sunulurken kutsallaştırılır. Oysa Müdafaa-i

⁹ 1928 yılında yapılan değişikliğe kadar “1924 Anayasası”nın ikinci maddesi şudur: “Türkiye Devletinin dini Dini İslâmdır; resmî dili Türkçedir; makarrı Ankara şehridir” (Anayasa, 2021).

Hukuk örgütlenmelerinden başlayarak Erzurum ve Sivas kongrelerine, hatta Misak-ı Milli'ye, Büyük Millet Meclisi'nin açılışına kadar din, yani İslâm, mücadelenin itici konumundadır" (Şeker, 2009: 1167).

Cumhuriyet kurulduktan sonra dinin kamusal rolü aşama aşama azaltıldıkça devlet-birey bağı da aynı biçimde azalmıştır.

"Osmanlı İmparatorluğu merkezin (yüksek) kültürünü çevreye yayma, empoze etme gibi bir çaba içine girmemiştir. Osmanlı'da İslâm, bu birbirinden kopuk iki ayrı dünyayı ifade eden merkez ve çevreyi bağlayan gevşek bir bağ olmuştur. Cumhuriyet ise laiklik politikaları ile bu bağı zayıflatmıştır. Dolayısıyla, Osmanlı'dan farklı olarak, kendi 'merkezî' siyasal değerlerini ve kurumlarını yaratmak ve toplumsallaştırmak isteyen Cumhuriyet izlediği laiklik politikaları nedeniyle Müslüman toplumundan yabancılaşmış, ona bir ethos verememiştir" (Çınar, 2009: 501).

Devlet-birey bağının zayıflaması, devlet ile toplum arasında gerilimi artan bir ilişkiye neden olmuş, bu da din temelli muhalefetten korkan devlet aygıtının sivil alanı gittikçe daha fazla daraltmasına neden olmuştur.

"Açıktır ki Türkiye Cumhuriyeti devleti, toplumun bütün toplumsal hayatını kendisi uyarınca dokuduğu dinsel bağı imha ederek, millet kavramı aracılığıyla kendisini dinin yerine ikame etmek istemiştir. Geleneksel değerlerin imhasıyla oluşan boşluğun, kendisini milletiyle özdeşleştirmiş devlet tarafından doldurulması, devletin toplumla arasında hiçbir mesafenin, dolayımın, dolayısıyla hiçbir sivil özgürlük alanının olmaması demektir. Bu ise, devletin, bütün cüssesiyle toplumun üzerine çökerek onu kıpırdayamaz hale getirmesinden başka bir anlama gelmez"(Kurtoğlu, 2009: 621-622).

Devletçilik ilkesine baktığımızda iki yönlü bir ideolojik boyut göze çarpmaktadır. Ekonomik anlamda devletçilik, devletin himayesinde ve kontrolünde işleyen bir kapitalist ekonomik sistem tahayyülüdür. Buna göre devlet serbest piyasa ekonomisini benimsemekle birlikte belirli kurallar çerçevesinde ulusal ekonomiyi gözetecek ve iç rekabet koşullarını düzenleyecektir. Aynı zamanda serbest teşebbüsün altından kalkamayacağı büyük yatırımlar devlet tarafından veya devletin teşvikiyle gerçekleştirilecektir.

Kemalist devletçilik ilkesinin bir diğer yönü ise devlet teşekkülünün hayatın her alanında var olması ve siyasal ve toplumsal birçok konuyu regüle etmesidir¹⁰. “Devletçiperspektif, bireysel, sosyal, siyasi, kültürel, ekonomik tüm alanların ‘devletin yörüngesinde’ kurgulanmasını ve devletin güçlü - merkezi bir otorite olarak formüleedilmesini ifade etmektedir (Karakoç, 2014)”. Burada Faşist İtalya, Nazi Almanyası ve Sovyet Rusya’da var olan totaliter rejimlerdeki benzer bir devlet algılayışı söz konusudur. Ali Fuat Başgil’in dönemin ruhunu özetleyen “hep devlet içinde, hiçbir şey devlete karşı, hiçbir şey devlet dışında” (Şık, 2019) sözünde de ifadesini bulan¹¹ bu anlayışa göre; devlet, hayatın her alanını düzenleyen kurumlar-üstü bir kurum olarak soyut/metafiziksel ve sorgulanamaz bir boyut kazanır.

“Devlet, Türk toplumun hayatında, bir ‘olgu’ ya da bir ‘müessese’ olarak değil de, sanki daha çok bir ‘imaj’, bir ‘karizma’ olarak algılanmaktadır. Devlet, sadece belirli bir anda kendisini temsil eden, onun belirli işlevlerini yerine getirmeyi üstlenen somut şahıslardan ya da şahıs gruplarından değil -ki bu gayet anlaşılır ve kabul edilebilir bir şeydir- artık her nasılsa, belirli bir anda kendisini oluşturan somut kurumlardan da soyutlanır; bu kurumların somut fiillerinden de muaf tutulur. Dolayısıyla devlet normal algı alanının dışına çıkar; daha uygun bir ifadeyle algının kör noktasına yerleşir. Her yerde mevcut; ancak hiçbir yerde görünmeyen hayali bir varlık haline gelir. (...) Ancak şunu da eklemek gerek: Devletin bu şekilde ‘gayri şahsi’ bir hüviyete bürünmesi, aynı zamanda onun bizatihi bir ‘şahıs’mış gibi algılanmasına da yol açar. Devlet, gerçek bir failmiş gibi algılanır. Başka bir deyişle kişisellikten arındırılır, ancak aynı zamanda da ‘kişileştirilir’. Devlete ilişkin algının marazi niteliği de bu noktada ortaya çıkar zaten. Kendilerinde vücut bulduğu somut şahıslardan ayrı bir şey olarak görülmesinde değil, devletin bizatihi bir ‘şahıs’ olarak algılanışında marazi bir durum vardır” (Argın, 2009: 85).

Devletin hem soyut bir nitelikte anlaşılması, fakat aynı zamanda bir kişiye (padişaha) indirgenebilmesi Osmanlı’nın yönetim anlayışının yansımasıdır. Buna göre Osmanlı İmparatorluğu Devleti, Allah’ın yeryüzündeki gölgesi olarak padişahta vücut bulmaktadır. “Mülk Allah’ındır”, dolayısıyla yeryüzündeki gölgesindir. Yeni Cumhuriyet’te devletin meşruiyet kaynağı artık bizatihi millet olmasına rağmen devlet algılayışı değişmemiştir. “Padişahlık’tan Cumhuriyet’e geçiş, Türk siyaset bilincinde

¹⁰ Mustafa Kemal, öğrencilik yıllarında günlüğüne şu satırları kaleme almıştır: “Benim elime büyük bir selahiyet ve kudret geçerse, ben hayatı içtimaiyemizde arzu edilen inkılabı, bir anda ve birden, yani, bir ‘Coup’da tatbik edeceğimi zannederim. Zira ben bazıları gibi, efkârı ulemanın yavaş yavaş benim tasavuratım derecesinden tasavvur ve tefekkür etmeğe alıştırmak suretiyle bu işin yapılabileceğini kabul etmiyorum. Böyle harekete karşı ruhum isyan ediyor. Neden bu kadar senelik tahsili âli gördükten sonra, hayatı medeniyye ve içtimaiyeyi tetkik ettikten ve hürriyeti tezevvük için, sarfı hayat ve evkat ettikten sonra avam mertebesine ineyim? Onları kendi mertebeme çıkarırım. Ben onlar gibi değil, onlar benim gibi olsunlar” (Mustafa Kemal’den akt. Bora, 2020: 125).

¹¹ Bu veciz ifadeyi Benito Mussolini’nin de hemen hemen aynı şekilde kullanmış olması (Noether, 1971) - kimin kimden esinlendiği belirsiz olmakla birlikte- anlamlıdır.

devletin mutlakçılığını değiştirmedir; ‘toplumun devleti’ hiç olmadı; fiilen her zaman ‘devletin toplumu’ olarak yaşandı” (Belge, 2009: 49). Bu nedenle devlet teşekkülü, toplumun bir st-benliği şeklinde algılanagelmiştir.

“Türkiye’de devletle toplum arasındaki ilişkinin, bağın ve mesafenin nasıl olması ve nasıl anlaşılması gerektiği her zaman ikircikli bir zihinsel atmosferi ima etmiştir. Çünkü bu topraklarda devlet tarihsel olarak topluma kıyasla daha ‘st’ bir kategori olarak kabul edilmiş, dolayısıyla da daha ‘st’ bir gerçeklik olarak algılanmıştır. Öyle ki sanki toplum devlet sayesinde var olmakta, varlığını devlete borçlu bulunmaktadır. Buna karşılık devletin topluma bağımlılığı son derece zayıf gibidir” (Maupyan, 2009: 273).

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren Atatürk’ün vefatına kadar geçen ve resmî/kurucu ideolojinin tesis edildiği 15 yıllık süreçte devlet tahayyülünün yukarıda özetlendiği şekilde tezahür etmesi, bazı menfi sonuçlara neden olmuştur. Sözü edilen yıllar aynı zamanda dünyanın ilk parti-devletinin ortaya çıktığı yıllardır ve hâlihazırda sınırlı olan partiye/parti politikalarına muhalefet imkânı daha da daralmıřtır¹². “Fırkanın varlığından ve eylemlerinden bağımsız herhangi bir siyasal etkinlik düşünmek olanaksızdı. Bunun nedeni, Fırka’nın ulusa, ulusun devlete, dolayısıyla Fırka’nın aynı zamanda devlete özdeş sayılmasıydı” (elik, 2019: 76). Bir diğer menfi sonuç, Mustafa Kemal dahil kurucu/yönetici elitin hemen hemen tamamının asker kökenli olması nedeniyle devlet kurumları ile birlikte sivil toplumun da militarist bir anlayışa gark olmasıdır. “Eğer militarizmi, geniş bir tanımla, askerî değerlerin yüceltilmesi ve sivil alanı biçimlendirmesi olarak ele alacak olursak, Türkiye’nin tarihini ve bugününü militarizm kavramına başvurmadan anlayabilmek mümkün değildir” (Altınay, 2009: 1246). Türkiye’de özellikle yönetimsel aygıtlar ve eğitim, militarist müdrike ile dizayn edilmiştir.

Yukarıda temel nitelikleri sıralanan Kemalist ideolojinin Türkiye’de resmî/kurucu ideolojiyi ihtiva ettiğini belirtmiştik. Bir parti veya bir akımın ideolojisi olmaktan çok Türkiye Cumhuriyeti Devletinin resmî ideolojisi olarak Kemalizm; uzun yıllar boyunca Türkiye “siyasa”sını ve toplumsal yaşamını tayin eden tek sistematik düşündür.

¹²“Ali Naci Karacan (1895-1955) 1930’da gayet aıkszldr: ‘Hürriyet değil faşizm gibi bir irade istiyoruz. (...) Faşizm nasıl milli bir irade ve inkılabın silahla emniyet altına alınması ve muhafazası demekse, bize de onun gibi bir idare lazım değil elzemdir. (...) Halkın istediği hürriyet değil refahtır. Refahı getirecek olan çalışmadır ve çalışma için huzur ve nizam lazımdır. Bunun içindir ki, biz faşizm gibi bir idare istiyoruz... Devlet sngdr. (...) Muhalif gazeteciler faşizmden korkuyorlar. Biz istikll mahkemesi istemiyoruz. Ondan daha kuvvetli bir şey, yeni bir sistem, anarşiye karşı 50 senelik bir zapturapt idaresi istiyoruz” (Karacan’dan akt. Bora, 2020: 140).

Kemalizm'in bu baskın karakteri, Türkiye'de farklı siyasal ideolojilerin yeşermesine imkân vermemiştir.

“Her ulusal devlet, bir anlaşma üzerine kuruludur. İster zorla ister barışçıl yollardan elde edilmiş olsun, o ulusal devletin hükmedeceği topraklar üzerinden yaşayanların ortak kabulleri vardır. Bu ortak kabuller, bir arada yaşamanın olmazsa olmaz birkaç asgarî kuralından oluşur genellikle. Oysa Türkiye’de, parti kurarak, seçime girerek, Meclis’te söz sahibi olarak, hatta hükümet olarak yapılan siyaset, kendi tercihlerine bırakılmış olması gereken konularda da idarenin talimatlarına tâbidir. Çünkü başka yerde birkaç asgarî kuralla tanımlanan alan, bizde üstüne karargâhlar kurulmuş engin bir arazidir. (...) Yani ‘modern Türkiye’de, siyaset denen alanın belirlenmiş sınırları, parti kurup siyaset yapmaya soyunacak kimseyi herhangi bir ‘siyasî düşünce’ geliştirme mecburiyetiyle karşı karşıya bırakmıyor. Olsa olsa ‘eğilimleri’ olabiliyor siyasîlerin”(Kıvanç, 2009: 67-69).

Kemalizm bu bakımdan o kadar belirleyicidir ki, yalnızca kendisine paralel seyreden veya kendisinden çatallanan diğer fikir akımlarını değil, kendisine karşı olan akımları/ideolojileri bile -karşıtlık ilişkisi bağlamında- belirler hale gelmiştir.

“Türkiye gibi kaderin ilginç bir cilvesi olarak tıpkı coğrafyası gibi siyasî topografyası da fay kırıklarıyla dolu olan bir ülkede siyasal ideolojileri gösterdikleri özelliklere göre belirli sınıflandırmalara tâbi tutarak aralarındaki ilişkileri buna göre çözümlemenin hayli güç olduğu gerçektir. (...) Bunun öncelikli nedeni ideolojik söylemin genellikle oldukça naif kalmasının sistematik bir toplumsal ya da siyasal kuram oluşumunu engellemesidir. Ancak bundan daha önemli neden olarak Türkiye’deki otoriter zihniyet gösterilebilir. Özellikle resmî ideolojinin bazen yaşamın tüm alanlarına nüfuz etmeye çalışan baskın ve etkin rolü, farklı ideolojilerin kendilerini tutarlı ve bütünlüklü şekilde ortaya koymalarını engeller. Bunun karşısında sosyalizmin ya da liberalizmin içlerinde Kemalist öğeler barındıran karikatürize edilmiş halleri, -rejim için daha az tehlikeli görüldüğünden olsa gerektir- siyasal düzlemde kendilerini daha rahat ifade etme imkânı bulur. Bu nedenle Cumhuriyet’in ilk yıllarından başlayarak uzun seneler boyunca pek çok liberal aydının genel olarak özgürlükçü fikirlere sahip olmalarına rağmen rejimin hassas olduğu noktalara gelindiğinde resmî ideolojinin genel eğiliminden sapmadıkları görülür” (Beriş, 2018: 389-390).

Kemalizm'in bu baskın karakterinden sol da nasibini almıştır. “Geniş anlamda solcu kategorisi altında değerlendirebileceğimiz isimler Atatürk’e referans vermenin sistemle barışma/sisteme kendini kabul ettirme yolunda etkili olabileceğini keşfettiler” (Demirel, 2009: 420). Şu anda kendilerini “ulusalcı” ve “Kemalist solcu” diye adlandıran gruplar; ideolojilerini tabana yaymak ve siyasal ve toplumsal meşruiyetlerini artırmak için söylemlerinde sükerlarizm, halkçılık ve devletçi ekonomi anlayışı gibi Kemalist ideoloji ile sol değerlerin çakiştıkları noktaları öne çıkarma eğilimindedirler. Fakat yine de sözü edilen

ideolojik gruplar arasındaki çoğunluğun resmî/kurucu ideoloji ile tamamen paralel bir fikriyata sahip olduğu söylenemez. “Sol-Kemalistleri resmî ideolojiyle kesin bir özdeşleşme konumundan ayıran, cumhuriyetin kuruluşundan sonraki süreçte, siyasal iktidarın, mülk sahibi sınıflara (büyük toprak sahipleri, ticaret burjuvazisi vb.) ‘ödünler’ vererek toplumsal dönüşüm sürecini sonuna götüremediği inancıdır” (Savran, 1985). Bir başka etken de 12 Mart ve 12 Eylül askerî darbelerinin asker-sivil bürokrasi içindeki sol eğilimli Kemalistlerde yarattığı ideolojik kırılmadır. Aydınlar ve askerler arasında mevcut olan ve Türkiye tarihi boyunca üstlendikleri “kurtarıcılık” misyonu, gerek toplumsal-siyasal, gerek düşünsel-ideolojik konumları açısından 12 Mart 1971 Askerî Muhtırası itibarıyla büyük bir kırılma yaşamıştır (Coşkun, 1991).

Özetleyecek olursak, bu bölümde Türkiye’nin resmî/kurucu ideolojisi olan Kemalizm’e karakterini veren bazı temel kavramların çelişkili ve tartışmalı oldukları öne sürülmüştür. Kıvanç’a (2009: 64-65) göre; örneğin çağdaş uygarlık hiçbir zaman Batı demokrasisi olarak anlaşılmamış ve uygulanmamıştır. Batıcılık olarak uygulanan politikaların yüzeysel olduğu ve temsili demokrasinin bile ancak on yıllar sonra uygulanabildiği ve uygulandığında da sonucun iki bakan ve bir başbakanın idamına giden bir süreç olduğu dile getirilmiştir. Laiklik de cumhuriyet döneminin hiçbir aşamasında gerçekleşmemiş bir idealdir. Devlet, dinin yalnızca toplumsal etkinliğini kırmaya çalışmıştır. Bunun dışında kendisine yararlı olacağı zaman kullanılmak üzere kendi güdümünde tutmaya ve -yeri geldiğinde- kullanmaya devam etmiştir. Kemalizm’in bir başka köşe taşı ise milliyetçiliktir. Bu kavram da teori ile realitenin, tutum ile uygulamaların çelişkileri arasında boşlukta asılı durmaktadır.

Yukarıda sıralanan tüm bu çelişkilerin en önemli kaynağı, inkılapların Osmanlı’dan kalan hiçbir sınıfsal problemi çözmeye yönelmeden bitirilmiş olmasıdır. “Kemalistler tıpkı kendilerinden önceki İttihatçı reformcular gibi, gerçek bir sosyo-ekonomik devrim ya da reform programının önünü açmayı birdenbire durdurdular. Ülkedeki mülkiyet ilişkilerini değiştirmek için hiç girişim olmadı”(Zürcher, 2020: 206). Şimdi; Türkiye’nin kendine has sınıfsal yapısı ışığında, resmî/kurucu ideolojinin sınıfsal boyutu ile bu ideolojinin temel çelişkileri arasındaki diyalektik ilişki irdelenecektir.

3.1.3. Kemalist İdeolojinin Sınıfsal Boyutu

Yeni cumhuriyeti kuran egemen sınıf, Osmanlı'nın asker-sivil bürokratlarıdır. Bu sınıf, Osmanlı'nın son dönemindeki reform/restorasyon sürecinde faaliyete geçen modern eğitim kurumlarından yetişmiş donanımlı insanlardı. “Eğitimli elitin içindeki bu yeni unsurlardan dört tanesi özel önem taşımaktadır: Subaylar, memurlar, hukukçular ve gazeteciler. Bu dört meslek grubunun mensupları yeni Türkiye'nin hazırlanmasında ve kuruluşunda, sayılarıyla kıyaslanmayacak oranda rol üstlendiler” (Lewis, 2020: 623). Daha önce Korkut Boratav'dan ödünç aldığımız bir görüşe göre; Kemalist devrimin, esasında Osmanlı'nın son döneminde başlayan burjuva devriminin devamı/tamamlayıcısı olduğunu belirtmiştik. Fakat ne Osmanlı'nın son döneminde ne de cumhuriyet Türkiye'sinde bir burjuva sınıftan söz edilebilir. Bu nedenle asker-sivil bürokrasi, burjuva devriminde burjuva sınıfının alması gereken misyonu devralmak durumunda kalmıştır. Bu da herhangi bir burjuva düzenindeki alışlagelmiş sınıf ve mülkiyet ilişkilerinin Türkiye'de daha farklı ve nevi şahsına münhasır bir hale gelmesine neden olmuştur.

“Özellikle ‘milli’ denebilecek bir burjuvazinin tarih sahnesine çok geç çıkması ve cılız kalması sonunda, bu sınıfça üstlenilmesi beklenen tarihi misyon (ve en başta burjuva devrimi) hep başka sınıf ve tabakalara devredilmiş; bunun sonunda devlet ve küçük burjuva aydınları ile burjuvazi arasında Batı modellerinden farklı karmaşık bağıntılar, vesayet ve temsil ilişkileri doğmuştur. Türkiye’de güçlü bir sınıf haline gelirken bile burjuvazi bu gücünü, kıyasıya rekabet koşullarında etkinliğini ve üstünlüğünü her gün ekonomik olarak kanıtlama zorunluluğundan kaynaklanan bir dinamizmden değil, devlet mekanizmasının kendisine sağladığı özel imkânlardan kazanmış; dolayısıyla başarısını bu mekanizmaya ulaşmada ve onu etkilemedeki becerilerine borçlu olmuştur. (...) Bu nitelikleri taşıyan bir burjuvazinin, Türkiye kapitalizmini dinamik bir gelişme sürecine taşıyabilecek rekabetçi, atılcı, yenilikçi, yaratıcı bir toplumsal aktör olarak görülmesi yanıltıcı olmaktadır” (Boratav, 2012: 238-239).

Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra toplumsal yapıya baktığımızda üç temel ekonomik sınıf görürüz Bunlar; Tüccarlar, büyük toprak sahibi çiftçiler ve asker-sivil bürokrasidir.

“Cumhuriyet idaresi bir sacayağı üzerinde durmaktadır. *Eşraf* (toprak ağaları ve Anadolu tacirleri), *bürokratlar* (İstiklal Savaşından gelen kadroyla öteki yüksek memurlar) ve *tüccar*. Bu üçlünün bürokrat kesimi Milli Mücadele’de başı çeken, ateşe ilk atılandır. Samimidir. *Eşraf* (Anadolu tacirleri, toprak ağaları vb.) mücadeleye bazı zorunluluklardan ötürü sonradan katılan gruptur. *Tüccar* ise genellikle İstiklal Savaşı’nın dışında, hatta karşısındadır. Ufukta görünen zaferin

nimetlerini paylaşmak üzere, son dakikada sacayağına dahil olmuştur” (Cem, 2021: 250).

Başkaya (2018: 242) ise yeni cumhuriyetin kuruluş aşamasındaki hâkim sınıflarını şu şekilde kategorize etmektedir:

“Kurulan yeni devlet; giderek ideolojik üstyapı kurumları bakımından (ve oluşturulan yeni kurumlar) burjuva olsa da, büyük ölçüde pre-kapitalist, yarı-kapitalist, kapitalist toprak ağaları, bir kısım ayan-eşraf, şeyhler, sivil-militer bürokrasinin üst düzeylerinde yer alanlar, Anadolu tüccarı ve büyük liman kentlerinin (İzmir-İstanbul vb.) komprador burjuvazisinden oluşan bir ‘egemen sınıflar bloku’ oluşmuştu”.

Burada dikkati çeken en önemli husus, cumhuriyet kurulduktan sonra bile aslında Batı tipi bir burjuva sınıftan bahsedilemeyeceğidir. Bu varsayımdan hareketle Boratav’ın burjuva devriminin Kemalist devrim neticesinde tamamlandığı iddiası da boşa çıkmaktadır. Çünkü bunun için gerekli sınıfsal evrelerin o günün Türkiye’inde gerçekleştiğini söylemek güçtür. Osmanlı döneminde ticaret ve zanaat, gayrimüslim tebaa ile yabancı Levantenler tarafından icra ediliyordu. İttihatçılar devlet yönetimini fiilen ele geçirdiği andan itibaren söz konusu bu alanları millileştirme/Türkleştirme siyaseti izlemiştir. “Millî iktisattan murat edilen, zaferden önce yabancılara azınlıkların elinde bulunan ekonomik güçlerin bu kez yerli tüccar ve eşrafa transfer edilmesinden ibarettir” (Cem, 2021: 239). İttihatçıların ve Kemalistlerin uygulamaya koyduğu ekonominin Türkleştirilmesi politikaları, Millî Mücadele döneminin de itici unsurlarından biridir.

“Anadolu kentlerinde ‘Müdafaa-i Hukuk’ örgütleri genellikle Müslüman toprak sahipleri ve tüccarlarından destek görüyordu. Bu kişilerin birçoğu, devlet ihaleleri yoluyla ve sürülmüş ya da göç etmiş Yunanlıların ve Ermenilerin topraklarını, taşınmazlarını ve işlerini, hemen hiçbir şey ödemedi devralmak suretiyle zenginleşmişti. Bu nedenle Yunanlıların ve Ermenilerin hak iddialarına karşı koymak için çok güçlü bir saikleri vardı” (Zürcher, 2020: 180).

Kapitalist orta sınıfın, devletin millî burjuvazi yaratma çabası neticesinde ortaya çıkması, -yukarıda belirtildiği üzere- burjuvazinin taşınması gereken serbest rekabet dinamizmi gibi vasıfların Türkiye’de çok geç yeşermesine neden olmuştur. Bu da örneğin Avrupa’da burjuva sınıfının yükselişi sonrası bu sınıfın siyasal talepleri neticesinde gerçekleşen demokratik süreçlerin Türkiye’de gerçekleşmemesine neden olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra hayata geçirilen Kemalist reformların ideolojik ardalını bu tarihsel olgular ışığında daha iyi anlaşılacaktır.

Cumhuriyetin resmî/kurucu ideolojisinin; hayata geçirilen üstyapı reformları her ne kadar tepeden inmece bir anlayışla dayatılsa da, başat sosyo-ekonomik sınıflar arasında kabul görmesi çok sürmemiştir.

“Kemalistler kasaba ve kentlerde, kendi pozitivist, laik ve modernlik taraftarı ülkülerini destekleyen grubu çarpıcı şekilde genişletmeyi başarmışlardı. Kemalist ‘devrimin’ kasabalardaki temsilcileri bürokratlar, subaylar, öğretmenler, doktorlar, avukatlar ve büyük ticari işletmelerin girişimcilerdi. Sanatkâr ve küçük esnaf ise bastırılmış geleneksel kültürün belkemiğini oluşturmaktaydı”(Zürcher, 2020: 228).

Fakat devletin resmî/kurucu ideolojisi olan Kemalizm’in, toplumun çoğunluğunu oluşturan alt ekonomik sınıfa mensup kitleler arasındaki karşılığının aynı düzeyde olduğu söylenemez. Bunun en önemli nedeni kuşkusuz uygulamaya konan birçok üstyapı reformunun, bu kitlelerin gündelik hayatındaki hiçbir soruna tekabül etmemesidir.

“Esasında reformlar Türk halkının büyük çoğunluğunu oluşturan köylülerin yaşamını hemen hiç etkilememiştir. Anadolu bir köylü ya da bir çoban hiç fes giymemiştir, bu yüzden de fesin kaldırılmasından dolayı özel bir endişeye düşmemiştir. Karısı zaten peçe takmazdı, bu nedenle peçenin engellenmek istenmesi, o ve karısı için bir anlam ifade etmiyordu. Ne okuyabiliyor ne de yazabiliyordu; harflerin dünyası onun için zaten önemsizdi. 1934 yılında soyadı almak zorunda kalmıştı, ama bütün köylüler (bugün de) ilk isimlerini kullanmayı sürdürmektedir ve soyadları sadece resmî amaçla kullanılmaktadır. Yeni medeni kanun çokeşliliği yasadışı kılmıştı, çokeşliliğe paraca gücü yeten çiftçiler, gerekirse çoklukla yapıldığı üzere, eve ikinci kadın alabilmekte; bu kadınla evlenmeksizin ondan doğan çocuklarını resmî nikâhlı eşinin kütüğüne geçirebilmektedirler” (Zürcher, 2020: 228).

Yalnızca üstyapı alanlarıyla sınırlı kalan inkılapların köylü ve işçi sınıfı için zannedildiği kadar önemli olmaması bir yana, var olan tahakküm ilişkilerini sürdürme işlevi açısından, söz konusu inkılaplar alt sınıflar için menfi sonuçlar da doğurmuştur. “Üretim ilişkilerine dokunmadan yapılan ‘düzenlemeler’, inkılaplar olsun, abartıldığı kadar önemli olmadığı gibi, ekseri sömürü ve bağımlılık ilişkilerini de içselleştirip, sömürüyü derinleştirebilir” (Başkaya, 2018: 66). Nitekim Osmanlı dönemi boyunca her türlü tahakkümün ve yoksulluğun nesnesi olan Anadolu köylüsü, Cumhuriyet sonrasında da maruz kaldığı sosyo-ekonomik koşullardan kurtulamamıştır. Bu da Kemalist Cumhuriyet’in -resmî/kurucu ideolojinin kopuş söylemi çerçevesinde iddia ettiği gibi- yeni bir anlayışla teşekkül edilmiş bir ülke değil, aksine ideolojik ve yapısal anlamda Osmanlı İmparatorluğu’nun ardılı olduğunun bir başka kanıtıdır. Tıpkı Osmanlı reformistleri gibi Kemalist elitler de icraatların sınıfsal boyutunu görememişler veya -o günün koşulları içinde- görmezden gelmişlerdir.

“Bir toplumda devrimden söz edebilmenin koşulu, tarihsel olarak geri toplumsal sınıfların etkisizleştirilip daha ileri sınıfların toplumsal süreci belirler hale gelmesidir. Mustafa Kemal bu anlamda hiçbir köklü yeniliğe yanaşmadı. Zaten toplumsal güç dengeleri ve geçerli hâkim sınıf ittifakı köklü dönüşümlere asla izin vermezdi. Toplumsal (egemen) sınıfların gücü onun kişisel iradesinden daha önemliydi. Böylesi bir ortamda (üretim ilişkilerine dokunmadan) yapılan ‘inkılaplar’, Türkiye’nin azgelişmişlik yolunda daha hızlı ilerlemesinden öteye bir anlam taşıyamazdı. Milli Mücadele’yle çıkarları tehlikeye giren mülk sahibi sınıfların sömürü olanakları güvence altına alındı. Doğrudan üreticiler (emekçi kitleler) cephesindeyse, sömürü ve baskının derinleşmesinden öteye bir ‘yönelim’ söz konusu olmadı... Resmî ideologların diline doladığı ‘inkılaplar’ emekçi insanlar için büyük önem taşımıyordu. Elli yılı aşkın bir zamandır abartılan inkılaplar III. Selim, II. Mahmut döneminden beri yapılagelenlere yenilerinin eklenmesinden öteye şeyler değildi” (Başkaya, 2018: 164).

“*Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*” adlı eserinde İsmail Cem, Atatürk inkılaplarının üstyapı reformları ile sınırlı kalmış olmasının, dönemin yönetici elitleri ile toplumdaki hâkim sınıflar arasındaki zaruri ittifaktan kaynaklandığını öne sürmektedir.

“Eşrafın nüfuzunu ve çıkarını kırmaya yönelik davranışlar belki de Cumhuriyet’e karşı eşrafın ‘din elden gidiyor’ sloganıyla bayraklaştırdığı bir isyana yol açacaktır. Çeşitli güçlülere yenileri eklenecektir. Bürokratlar tüccar karşısında da buna benzer bir açmazdadırlar. Ekonominin çarkını çevirmek için asgari bilgiye sahip bir müttefike ihtiyaç vardır ki, bu bilgi ancak tüccarda mevcuttur. (...) Bu ters koşullar içinde biçimlenen Cumhuriyet yönetimi, toplumun üstyapısına ileri biçimler getirmek isteyen bürokratlarla temeldeki geri sosyal düzeni aynen sürdürmek amacındaki eşrafın ve üstyapı Batılılaştığı oranda daha çok kazanan tüccarın bir koalisyonu olmuştur. Bu güç birliğinin sonucu, durgunluktur, çok yavaş bir değişimdir. Cumhuriyetin son Osmanlılardan devraldığı geri sosyal düzenin uzun süre devam etmesi, bu gerçeğin en açık belirtisidir. Medeni Kanun gelmiş, hilafet gitmiş, Cumhuriyet kurulmuş, kıyafet değişmiş, harfler değişmiş, fakat sosyal ve ekonomik düzen temelde aynı kalmıştır. İnkılaplar bu sosyal temeli değiştirememiş, değiştirmeye yönelik gelecekteki bir iktidarın karşılaşacağı engellerden bazılarını kaldırmıştır.

O iktidar ise gelmemiştir” (Cem, 2021: 256).

3.2. “Yeni” Türkiye ve “Yeni” Resmî İdeoloji

Cumhuriyetin kuruluşunun ardından Kemalist ideoloji; bir resmî/kurucu ideoloji olarak kısa zamanda devletin tüm kurumlarına ve topluma nüfuz etmiştir. Kemalist ideolojinin aşınma süreci; 12 Eylül askerî darbesi sonrası darbeci generallerin İslam’ı resmî ideolojik söyleme dâhil etmesiyle başlar ve siyasal İslamcı AKP hükümetleri ile bu aşınma tamamlanarak resmî ideolojinin şimdiki sürümü ortaya çıkmış olur. Bu bölümde öncelikle sözü edilen ideolojik sapmanın uygulayıcı öznesi olan siyasal İslamcı ideolojinin

tarihsel arka planı ortaya konmuştur. Bu maksatta “Türk-İslam Sentezi” fikriyatının yeşerdiği Aydınlar Ocağı ve bu fikriyatı benimseyen siyasî teşekküllerin eleştirel ideolojik çözümlemeleri yapılmıştır. Yukarıda sunulan tüm bu ideolojik dönüşümün arka planında yürürlüğe konan küresel neoliberal ekonomi politikaları ve bu politikaların Türkiye’ye yansımaları da ayrı bir başlıkta ele alınmıştır. Zira 80 sonrası ideolojik kırılmanın politik özneleri konumundaki İslamcı/yeni sağ hükümetlerin benimsediği ve hayata geçirdiği sosyo-ekonomik modeller, neoliberalizm kavramına başvurmadan anlaşılamaz.

Bu çalışmada 1980 yılı; resmî ideolojinin aşınmaya başlaması ve yeni biçimini alması sürecinin miladı olarak değerlendirilmektedir. Bu sürecin iki veçhesi; yani hem siyasal alanı yeniden düzenleyen 12 Eylül darbesi sonrası ideolojik kırılma, hem de sosyo-ekonomik alanı yeniden düzenleyen 24 Ocak Kararları sonrası neo-liberal kırılma bu yılda gerçekleştirilmiştir. Resmî ideolojinin yeni sürümünü tayin eden söz konusu süreçler iki ayrı başlıkta irdelenecek; son olarak da resmî ideolojinin aldığı nihai form, AKP’nin “Yeni Türkiye” söylemi çerçevesinde irdelenmiştir.

3.2.1. İdeolojik Kırılma

12 Eylül sonrası cunta yönetimi, yeni bir tür siyaset biçimi tasarlamış ve “1982 Anayasası” vasıtasıyla bu biçimi uygulamaya koymuştur. Bireysel hakların daraltıldığı ve yürütme organının güçlendirildiği bu yeni biçim, elbette resmî ideoloji olan Kemalizm’in de yeniden yorumlanmasını gerektirmiştir. Kemalizm’in bu yeni yorumunun en önemli unsuru dinin algılanış ve kullanılış biçimindeki kaymadır. Kemalist ideolojiye göre din, bireylerin kendi iç dünyalarıyla sınırlandırılmış manevi bir müessesedir. Devlet, yarattığı kurumlar vasıtasıyla dinin toplumsal etkisini kontrol altına almış ve zorunlu haller dışında bu alanın geçişkenliğini sınırlandırmıştır. 12 Eylül sonrasında ise din, yüceltilen “millî birlik” nosyonunun ideolojik harcı olarak kullanılmak üzere resmî ideolojiye eklemlenmiştir.

1980 sonrası ideolojik kırılmanın diğer veçhesi ise küresel neoliberal anlayışın dayattığı “ideolojisizlik ideolojisi”nin Türkiye’deki serüvenidir. 12 Eylül darbecileri, siyasetin kendisini ve siyasi ideolojileri, 70’ler boyunca yaşanan idari ve toplumsal sorunların baş sorumlusu olarak görmüşlerdir. Dünya’daki neoliberal ideolojik çözümleri de arkasına alan yönetici elitler, sözü edilen ideolojisizlik ideolojisini topluma aşılacak

için devletin tüm yapısal unsurlarını seferber etmişlerdir. Topluma içkin olan bütün ideolojik unsurları imha eden cunta rejimi; bu boşluğu Atatürkçülüğün yeni formu ve siyasal İslamcı ideoloji ile doldurmaya yönelmiştir.

Bu bölümde; öncelikle siyasal İslam'ın tarihsel ardalını özetlenecek, daha sonra ise 1980 sonrası İslamcı anlayışın fikrîsel temeli olan “Türk-İslam Sentezi” ideolojisi ve bu ideolojinin resmî ideoloji biçimini alma süreci irdelenmiştir.

Evrensel anlamda siyasal İslam ya da kısaca İslamcılık, Batı toplumlarının kurdukları tahakküme karşı İslam dünyasına özgü kurtuluş ve uyanış hareketleri olarak tanımlanmaktadır (Gündoğdu, 2019). Türkiye’de İslamcılığın tarihsel seyrine baktığımızda ise, bu tanımlamaya paralel olarak, Osmanlı’nın Batı karşısındaki mağlupluğunun tasdiki anlamına gelen art arda toprak kayıplarına verilen ideolojik reaksiyonlar biçiminde oluşmaya başladığı görülmektedir. Balkanlar ve Rumeli’de milliyetçi isyanların neticesinde gerçekleşen toprak kayıpları, Osmanlı’yı dinî bakımdan daha homojen bir hale getirmiş, bu da Osmanlıcı fikirlerin yerini yavaş yavaş İslamcılığın almasına neden olmuştur. İslamcılığın bu dönemdeki yükselişinin bir diğer nedeni de ardı ardına yapılan ıslahatların daha seküler bir devlet teşekkülünü tasavvur etmesidir. İslamcılık, devletteki bu ideolojik sapmaya karşı ulemanın muhalefetinden beslenmiştir. Aynı zamanda ulema, popülizme yönelerek reaksiyoner muhalefetine halktan karşılık yaratmaya çalışmıştır.

“İmparatorluk son asrını, batılılaşma akımını benimseyen merkezdeki elit bürokrasi güdümünde askeri örgütlenmeden başlayarak, devamında idari, mali ve nihayet rejimin şekline yönelik yeniden yapılandırmaları içeren geniş çaplı bir modernleşme hamlesiyle noktalamıştır. Buna paralel, ulemanın devlet aygıtı içindeki etkin rolü, XVIII. yüzyılın başından itibaren kademeli olarak azalmış ve imparatorluk, XX. yüzyıla ulemanın geleneksel elit statüsünü ve meşruiyetini yeniden kazanma arayışında halk desteğine yöneldiği siyasal konjonktür içerisinde girmiştir” (İnceoğlu, 2009).

Cumhuriyet Türkiye’sinde ise siyasal İslam’ın bir muhalefet biçimi olarak ortaya çıkması, Kemalist laikçi politikalara verilen ideolojik karşılığın bir sonucudur.

“Hükümetin popüler dinin çoğu dışavurumunu bastırmada, en azından kentlerde başarılı olmasına karşın, popüler din kuşkusuz yok olmadı. Tarikatlar büyük ölçüde yeraltına kaydı. Ama, otoriter ve -bilhassa 1940’larda- git gide gözden düşen bir yönetim biçiminin dayatılması ve popüler İslâm’ın bastırılması yoluyla, hükümet İslâm’ı siyasallaştırdı ve onu bir muhalefet aracına dönüştürdü. Kemalistlerin

popüler dine sırt çevirerek, kendileriyle halk kitlesi arasındaki bağları kestikleri de söylenebilir”(Zürcher, 2020: 227).

Devlet otoritesi ile mücadele etmek, İslamcı düşüncenin organik bir parçası değildir. Bu, Şerif Mardin’e göre, aslında İslamcılarının bir başka ideolojik tehdide verdikleri bir başka ideolojik reaksiyondur. Bu reaksiyonların ideolojik saiklerinin en önemlisi, İslamcı tahayyülün fikrî kaynağı olan Muhammed Peygamberin sözleri ve eylemlerinin siyasi karşılıklarındaki herhangi bir çatışma ihtimalidir.

“İslâm’ın başından beri, İslâmî inançları ilkel saflığıyla korumayı devlet birimini korumak kadar önemli sayan bir akımla karşılaşırız. Devlet bu saflığı ortadan kaldıracak eğilimler gösterirse devlete karşı konur. Bu tutum, İslâm tarihinde ve Osmanlı tarihinde beliren uzun bir halk ayaklanmaları geleneğinin tarihsel-toplumsal içeriğini oluşturur. İslâm’ın ilk çağlarında gördüğümüz hadis-ehli (*ehlü’l-hadis*) bunun bir halkasını teşkil ediyorsa, halkanın diğer ucunu Müslüman Kardeşler teşkil eder. Osmanlı İmparatorluğu’nda da bu gibi bir davranışın birçok örneklerini göstermek mümkündür. Babaîlerin isyanından beri izleyebildiğimiz bu zincirin bir çeşit İslamcı popülizm oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu popülizmin modern zamanlardaki belirtileri 1908’den sonra İttihat ve Terakki’ye karşı koyan genel akımda görebiliriz. Bir hayli değişmiş bir şeklinin Demokrat Parti’nin desteğini sağlamış olduğu şüphe götürmez. Zamanımızda bir diğer şekli, MSP’nin aldığı destekte görülür” (Mardin, 2020: 18).

İslamcılığın veya genel olarak muhafazakârlığın “dine aykırı, din karşıtı” söylemlerinin altındaki ideolojik kaynak budur. Fakat İslamcılığın salt dini referanslar çerçevesinde ideolojisini kurgulaması, Kemalist Cumhuriyet’te büyük bir meşruiyet sorununa yol açabilirdi. Bu yüzden siyasal İslam, bu meşruiyet sorununu Kemalist ideolojinin temel ilkelerinden biri olan milliyetçiliğe yaslanarak çözümleme yoluna gitmiştir. “Milliyetçi-muhafazakâr” konsept bu şekilde ortaya çıkmıştır.

“Hem politik faaliyet hem de politik düşüncede dile gelme bakımından milliyetçilik ve muhafazakârlık Türkiye’nin politik düzeninde daha meşru zemini oluşturduğundan, İslamcılık meşruiyet problemini sıklıkla bu söylemler vasıtasıyla gidermeye çalışmıştır. Bu yüzden kendi düşünsel doğrultusunun selameti aleyhine Türk sağına eklenmiş olan bir yönü vardır” (Yılmaz, 2009: 476).

Milliyetçi-muhafazakâr konsept, Türk sağı içinde öyle baskın bir karaktere kavuşur ki, muhafazakârlığın içsel dinamiklerinin de etkisiyle, milliyetçi tasavvurları reddeden her türlü İslamcı anlayış derhal dışlanır. Bu yüzden milliyetçilik, Türkiye’de siyasal İslamcılığın temel karakteristiklerinden biri haline gelmiştir.

“Türkiye’de İslâmi kesim içindeki her oluşumun yolu, bir şekilde, milliyetçilikle kesişir ve çakışır. Milliyetçilikle kesişme ve çakışma yerine ‘çatışma’yı göze almak ise, salt entelektüel düzlemde veya toplumsallaşma bakımından ‘marjinal’ bir düzeyde kalmayı göze almak anlamına da gelir. Bu durum, yönetici elitlerin milliyetçiliğinin ulus-devlet inşası sürecinde Türkiye toplumu tarafından zamanla içselleştirildiğinin göstergesidir” (Karabaşoğlu, 2009: 695).

Siyasal İslamcıların Kemalizm’den aldıkları bir diğer karakteristik nitelik kültüralist eğilimlerdir. “Osmanlı gibi olmak” ereği, siyasal çıktısının ötesinde, İslamî kültüre dönüşü imleyen mutaassıp bir görüştür.

“Kemalist seçkinler ‘Türk Uluğu’nu, Osmanlı geçmişinin olumsuz bakiyesi yüzünden unutulmaya ve soğumaya yüz tutmuş küllerinden yeniden yaratma işine giriştiler. Bu inşa biçimi asla sorgulanmaksızın, onun yöneldiği uygarlık projesi kısmen sorunsallaştırıldı, milliyetçi muhafazakârlarca. Kültüralizmi Kemalizmden öğrenen milliyetçi muhafazakârlar, söylemlerinin kurucu bir bileşimini Batılılaşma hamlesinin bizleri köklerimizden kopardığı tezi üzerine inşa ettiler. Onların kültüralizmi, ulusun küllerinden yeniden doğuşuna değil, milli kültürün yeniden ihyasına dayandırıldı” (Taşkın, 2007: 57-58).

1980’li yıllarda başlayan ideolojik aşınmaya giden sürecin en önemli köşe taşları; “Türk-İslam Sentezi” ideolojisi ve 1970 yılında bu ideoloji etrafında örgütlenen Aydınlar Ocağı’dır. Bu iki önemli etmen arasında organik bir bağ vardır. “Türk-İslam Sentezi düşüncesi ilk kez 1973 yılında, üç yıl önce kurulan Aydınlar Ocağı’nın görüşü olarak ortaya atılmıştır (Çağlar ve Uluçaklar, 2017). Ne ki, sentezi ortaya atan İbrahim Kafesoğlu, aynı zamanda söz konusu derneğin ilk başkanıdır. Derneğin amacı kısaca; millî ve manevi değerleri yıkıcı ve bozucu akımlara karşı, Türk ahlâk ve geleneklerini, Türk dilini ve sanatını müdafaa etmektir (“Amacımız”, t.y., par. 1). Buradan da görüleceği üzere derneğin amacı, aslında, sentezin ideolojisini uygulamaya koymaktır. Söz konusu ideolojinin kamusal alandaki uygulama sahası ise Devlet Planlama Teşkilatı’dır.¹³ “Sentezin fikirleri somut birtakım kurumlarda işlerlik kazanmıştır. Bu kurumlar Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurulu (ADTYK) ve Devlet Planlama Teşkilatı (DPT)’dir. Sentezin düşüncesi bu kurumlarda özellikle ete kemiğe bürünmüştür ve somut anlamda politikalara dönüştürülmüştür” (Akarçay, 2008).

Türk-İslam sentezinin Lacancı anlamda bir fantezi olduğunu öne süren Dursun (2002), bu fantezinin bileşenlerini şu şekilde sıralamaktadır. (1) Türk olmak,

¹³ Turgut Özal, DPT’nin kuruluşunda görev almış ve daha sonra bu kurumun müsteşarlığını yapmıştır (“Turgut Özal”, t.y., par. 2-3). “24 Ocak Kararları” da Özal’ın müsteşarlığı sırasında bu kurum tarafından hazırlanmıştır.

Müslüman olmakla mümkündür. Dinin sentez içindeki önemi, milleti millet yapan asli ve belirleyici unsur olmasıdır. (2) Milli kültür, birliği ve bütünlüğü sağlar. Ziya Gökalp'in hars-medeniyet ayrımından hareketle milli kültürün -özellikle Batı'ya karşı- bütüncül bir konumlanma yaratacağı inancına dayanan bu iddia, kültürler arasına konan suni hiyerarşik yapı ile temellendirilir. (3) Türk kültürünün üstün olma niteliğinin ve hâkimiyetinin asırlardır sürdüğü iddiası ise tarihte gerçekleşmiş birçok önemli olayın/gelişmenin Türkler eliyle veya dolayısıyla gerçekleştiği tarihsel iddiası üzerine inşa edilmiştir. Bu düşünsel zemin üzerine kurulan Türk-İslam sentezi ideolojisi, dışsal tehditleri bertaraf edecek güçlü bir devlet tasavvur eder. Bu da 12 Eylül cuntacılarının ve 1982 Anayasası sonrası kurgulanan siyasal rejimin ihtiyacı olan ideolojik yapıyı teşkil ediyordu.

“Türk-İslam sentezi ideologlarının Türkiye üzerine yaptıkları okumalar, sürekli bir tehdit algısına dayalıdır. Bu tehdit algısı ve ‘Türkiye üzerine oynanan oyunlar’ söylemi, mutlak bir devlet anlayışı ile devletin ve milletin bekasının her şeyin üstünde olduğu bir zihni tasarıma yol açar. Bu kurgunun yol açtığı doğal sonuç, otoriter, muhafazakâr ve milliyetçi bir rejim ve toplum tasavvuru olmuştur. Türk-İslam sentezi, toplumda içkin olan manevi ve dini değerleri öne çıkararak, ’80 sonrası otoriter bir biçimde düzenlenen siyasal rejimin toplum tarafından kabullenilmesinde başarılı olmuştur” (Basmacı, 2009).

Özellikle 1970’ler boyunca yaşanan siyasi çalkantılar ve toplumsal olayların siyasal teröre dönüşmesi, cuntacılar tarafından darbenin sebebi olarak gösterilmiştir.

“Cumhuriyet tarihinin son otuz yılında gerçekleşen bu üçüncü askeri darbe, ilk ikisinden farklı olarak sadece dönemin iktidarını, bir siyasal devinimi değil **doğrudan siyaset olgusunun-kurumunun kendisini hedef almıştır**. Darbeciler her tür siyaseti, 1970’lerin ikinci yarısından darbe tarihine dek giderek ivme kazanan terörün kaynağı, sorumlusu olarak görmüş ve göstermiştir. Bunun sonucu olarak da kendi programlarını ‘**depolitizasyon**’; toplumun siyasetten uzaklaştırılması, yalıtılması olarak belirlemişlerdir.” (Coşkun, 1992).

Halkın depolitizasyonu için aydınların ve entelektüellerin fikirlerini tabana ulaştırma yolları yasalar aracılığıyla engellenmiştir. “Öğrencilere, öğretmenlere ve devlet memurlarına parti üyeliği yasaktı. Yeni partilerin kadın ya da gençlik kolları kurmalarına, sendikalarla ilişkilerini geliştirmelerine ve köylerde şube açmalarına izin verilmeyerek, toplumda kök salmaları olanaksızlaştırılmıştı” (Zürcher, 2020: 323). Depolitizasyondan doğan ideolojik boşluk ise Türk-İslam sentezi ile doldurulmuştur. “Aydınlar Ocağı’nın milli ve dini değerleri öne çıkaran Türk-İslam sentezi düşüncesi, 12 Eylül sonrasındaki ideolojik boşluğun doldurulmasında ve toplumun apolitize edilmesinde devlet elitlerince

başvurulan önemli bir kaynak olmuştur” (Basmacı, 2009). Politikayı toplumsal huzursuzluğun asıl müsebbibi olarak gören darbeciler, toplumun apolitize edilmesi için dinin toplumsal ve politik işlevini kullanmaktan da çekinmemişlerdir. “Dinin insanın gönüllü olarak otonomisinden vazgeçmesine neden olan yapısı, onu devlet aklının kullanmaktan imtina etmediği en verimli ideolojik araç haline getirir”(Kurtoğlu, 2009: 632). Kemalist ideoloji, yeni siyasal erkler tarafından uygulamaya konan “ideolojisizlik ideolojisi” için uygun bir düşünsel zemine ve din tasavvuruna sahip olamayacak kadar girift politik alt-metne sahipti. Bu boşluk da dinin siyasal işlevi kullanılarak kapatılmıştır. “Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşundan başlayarak Türklük ve İslamlık arasındaki ilişkileri de eklemlleyen bir dizi son derece karmaşık söylemsel manevraları gerektiren Kemalizmin 1980’lerde çökmeye başlaması, Türk-İslam sentezinin hegemonya mücadelesinde edindiği güçlü yer ile yakından ilgilidir. (Dursun, 2002). 1980 sonrasındaki koşulların yeni bir resmî ideolojiyi ve “Atatürkçülüğün yeni bir versiyonu”nu gerektirdiğini öne süren Başkaya’ya (2018: 315-316) göre; bunun üç nedeni vardır:

1. Atatürkçülüğün geleneksel yorumunda sola karşı net bir tavır yoktu, bu nedenle sol ile aradaki sınır çizgisinin belirginleştirilmesi gerekiyordu.
2. Dine karşı gösterilen yaklaşımın da yumuşatılması gerekiyordu. Zira resmî dinî söylem; hem sol harekete ve radikal İslamcı hareketlere karşı bir panzehir niteliği taşıyordu, hem de ABD’nin isteği doğrultusunda “devlet kontrolündeki İslam’ın iktidarda olduğu ülkelerle” sıcak ilişkiler kurulabilmesi için din üzerindeki geleneksel Kemalist baskının yumuşatılması gerekiyordu. Burada söz edilen resmî dinî söylemin çerçevesini “Türk-İslam Sentezi” oluşturuyordu.
3. Devlet aygıtı içindeki bağımsızlık yanlısı, “anti-emperyalist”, kalkınmacı ideolojiye bağlı unsurların tasfiye edilmesi gerekiyordu.

Resmî/kurucu ideolojinin aşınması, dinin devlet tarafından bir ideolojik etmen olarak kullanılması ile başlamıştır.

“Devlet, Türk-İslam sentezine ‘toplumu bütünleştirici harcı yeniden kurma’ gayretiyle yönelirken, bu ideoloji adeta bir ‘resmî ideoloji’ niteliği kazanmıştır. Ya da daha doğru bir ifadeyle, senteze İslamcılık ve milliyetçilik arasında yeni bir eklemlenme kurma yönünden bulunmaz bir fırsat yaratarak askeri darbe, bu ideolojiye resmî ideoloji ölçüsünde bir güç ve nüfuz kazandırmıştır” (Dursun, 2002).

Resmî/kurucu ideolojinin bu yeni sürümü için eğitim kurumları araçsallaştırılmıştır. Özellikle sol ideolojilerin habitatı olan üniversiteler yeni kurulan Yüksek Öğretim Kurumu'na bağlanmış, “Din kültürü ve Ahlak Bilgisi” dersi zorunlu hale getirilmiştir.¹⁴

“‘Din ve ahlâk’ın bütün okulların temel öğretim programının bir parçası haline gelişinin 1980 sonrasındaki askerî yönetim zamanında olmuş olması bir rastlantı değildir. Bu dini eğitim tamamıyla Sünni içerikliydi; yurtseverlik ve anne, baba, devlet ve (Türk ‘Tommy Atkins’i Mehmetçik’te cisimlenen) ordu sevgisi, dini bir görev gibi sunuluyordu. 1983’ten sonra bu sentez, Özal’ın ANAP’ında rehber bir ilke haline gelmişti”(Zürcher, 2020: 329-330).

1987 yılında Aydınlar Ocağı tarafından yayınlanan “Millî Mutabakatlar” adlı metin; hem resmî/kurucu ideolojinin 80 sonrası yaşadığı kırılmayı göstermesi bakımından, hem de Türk sağının o tarihten itibaren siyasi yönünü işaret ediyor olması dolayısıyla önem arz etmektedir.

“Bu belgede ocağın temel fikirleri kimi önemli yeniliklerle anlatılıyordu. Muharrem Ergin, Aydın Bolak, Süleyman Yalçın imzalı yazı; Türk milletinin beka davasının altının çizilmesi, Türkiye’nin ‘jeo-politik’ önemi dolayısıyla oturduğu topraklardan kalk git denilen tek milletin Türk milleti olduğu ve bu yüzden de Türk milletinin tehlikeli dış ve iç güçler karşısında hep uyanık ve tetikte olması gerekliliği vurgulanarak başlıyordu. Ardından tüm bu özel koşullar nedeniyle yani her milletin ayrı sosyal ve kültürel yapısı olduğundan ve kendine has bir idare tarzı olması gerektiğinden hareketle Türkiye için tek yolun ‘Türk demokrasisi’ olabileceği söyleniyordu. Güçlü ve kudretli devletin önemi belirtiliyor, esas olanın fert değil devlet ve millet olduğu vurgulanıyor ve ancak 1982 Anayasası’yla bunun Türkiye’de tam olarak gerçekleştiği belirtiliyordu” (Alper ve Göral, 2017: 587).

Söz konusu metnin temel başlıkları tek tek ele alındığında, 1980 sonrası egemen ideolojiyi aşındırmaya başlayan ve sonunda söz konusu ideolojiye egemen olan Türk-İslam sentezinin karakteristiğini şekillendiren anlayış ortaya çıkmaktadır: Buna göre bu anlayışı tanımlayan temel kavramlar; milliyetçilik, popülizm, mutaassıp gelenekçilik, reaksiyonerlik, kutsal devlet tasavvuru, millî birlik/beraberlik vurgusu, iç ve dış tehdit algısı ve liberal ekonomi anlayışıdır.

İdeolojik sapmanın başlangıcından günümüze kadar geçen süre içinde Türkiye siyasetine hâkim olmuş anlayışlara ve onları temsil eden/onları uygulamaya koyan figürlere yekûn olarak baktığımızda, yukarıda özetlenen milliyetçi-muhafazakâr anlayışın

¹⁴ 1982 Anayasasında yer alan 24. madde: “Din kültürü ve ahlâk öğretimi ilk ve ortaöğretim kurumlarında okutulan zorunlu dersler arasında yer alır” (Gözübüyük, 2009: 45).

egemen olduğu göze çarpmaktadır. Fakat bu muhafazakârlık, şimdiki zamanlara özgü daha mutaassıp nitelikler taşıyan bir tür popülist tutuculuktur.

“(...) modern dünyadaki haliyle bir muhafazakâr, geçmişin değerlerini korumayı üstlenen biri değil, aksine şu anda kendisinin sahip olduğu, içinde yaşadığı değerleri gelecek kuşaklara dayatan biridir. Oğullarının ve kızlarının kendi bildiği değerlere göre yaşamalarını isteyen birinin halidir muhafazakârlık. Bu açıdan statüko geçmişin akideleştiği bir değerler manzumesi olmaktan çok geleceğin ‘yenilik’ ve ‘başkalık’ tehlikelerine kendini oranlayarak korumaya çalışan, çoğu zaman bölük pörçük bir değerler çizgisidir” (Baker, 2017: 101).

Bu muhafazakâr çizgide özellikle iki isim göze çarpmaktadır: Özal ve Erdoğan. 1983 yılında iktidara gelen Turgut Özal, yaşamını yitirdiği 1993 yılına kadar ülkeyi yöneten kişi konumundadır. Recep Tayyip Erdoğan da 2002 yılından günümüze kadar geçen süre boyunca Türkiye Cumhuriyeti’ni yöneten kişidir. 1993-2002 yılları arasında kısa aralıklarla siyasal iktidarı kazanan isimler içinde milliyetçi-muhafazakâr çizginin - kısmen- dışındaki tek isim Bülent Ecevit’tir. 40 yılı aşan bu süre zarfında hâkim olan ekonomik anlayış da hemen hemen aynıdır. Yöneten zihniyetler muhafazakâr olmasına karşın, benimsenen ekonomi modeli hep liberaldir. Buradaki genellenmenin dışındaki tek isim de Necmettin Erbakan ve onun “millî ekonomi modeli”dir. Politik temayüllerdeki otoriter/totaliter tona rağmen ekonomik olarak liberal politikalarda ısrar edilmesi, Türkiye’ye özgü bir çelişki meydana getirmiştir.

“Türkiye’ye has neo-liberalizm tarzı, 1960 sonrasında kendi kaderine el koymak için harekete geçen Türkiye toplumunun kolektif iradesi nezdinde aslında demokratik modernliğin değerlerine karşı topyekûn bir savaş açan bir otoriter zihniyet ile yapısal uyumu gözetken piyasacı mantığın sentezi üzerinde şekillendi. (...) Böylece ‘piyasa’ ile ‘devlet zoru’ çok girift biçimlerde iç içe geçti. Türk-İslâm-piyasa sentezi olarak gündeme gelen yeni sağcılık her üç öge arasında, toplumsal, kamusal ve demokratik değerlere karşı kendi içinde gerilimli ama dışa karşı güçlü bir ittifak kurdu. Sonraki yirmi yıla damgasını vuracak olan ise devlet merkezli egemenlik pratikleri ile piyasa merkezli liberalleşme arasındaki bu gerilimli işbirliği ilişkisi olacaktı” (Özkazanç, 2018: 637-638).

3.2.2. Neo-Liberal Kırılma

Neoliberalizm, tüm dünyanın 1980 sonrası yaşadığı köklü dönüşümü imlemek için kullanılan bir kavramdır. Biz burada (şimdilik) kavramın ekonomik boyutu ile ilgileneceğiz. “Kavramın yaygın olarak bilinen temel boyutu; ekonomik sistemdeki ve emek piyasasındaki dönüşüm nedeniyle Keynesçi refah devleti modelinden neoliberal

devlete geçiş karşılık gelmekte” (Gezgin, 2019). Bu neoliberal dönüşüm; Ecevit’in 1979 yılında başbakanlık görevinden istifa ettikten sonra görevi devralan Süleyman Demirel’in yeni bir istikrar programı hazırlama görevini Özal’a vermesi ve IMF’in istekleri doğrultusunda “24 Ocak Kararları” olarak bilinen yeni küresel ekonomik düzene uyum programının yürürlüğe girmesi ile başladı. “Bu kararlar, 1970’li yıllarda IMF’nin dış tıkanma koşulları altında bunalan pek çok azgelişmiş ülkeye empoze ettiği standart *istikrar politikası* paketi ile daha ziyade Dünya Bankası tarafından geliştirilen tipik bir *yapısal uyum* programının tüm bilinen unsurlarını içermekteydi” (Boratav, 2012: 148-149). Elbette ekonominin radikal bir biçimde liberalleşmesi, o dönemin siyasal konjonktürü içinde mümkün değildir. Fikret Başkaya’ya göre uyum programının yürürlüğe girmesinden kısa bir süre sonra gerçekleştirilen 12 Eylül darbesi, bu programın -derhâl- uygulanmasını sağlamıştır.

“Bu politikaların devreye sokulması, geniş toplum kesimlerinin daha da yoksullaştırılması anlamına gelir. Bu yüzden de, sınırlı da olsa demokratik bir ortamda uygulama şansı olmayan politikalardır. Söz konusu politikaların uygulanabilmesi devlet terör rejimiyle, askerî diktatörlükler sayesinde mümkün olabilir. İşte Türkiye’de 24 Ocak 1980’de başlatılan, ama asıl rengini 12 Eylül devlet terör rejimiyle alan ‘dışa dönük’, ‘ihracat öncülüğünde büyüme’ modelini de bu bütünlük içinde kavramak gerekir. Aksi halde yapılan tahliller boşlukta kalmaya mahkûmdur”(Başkaya, 2018: 324).

Korkut Boratav, 24 Ocak Kararları ile 12 Eylül darbesi arasındaki simbiyotik ilişkiyi benzer biçimde sorgulamaktadır.

“İşte 12 Eylül 1980’de gerçekleşen rejim değişikliği, 24 Ocak programının önündeki bu önemli engeli ortadan kaldırdı. Özal’ı sadece fiilen değil, resmen de ‘ekonominin patronu’ konumuna getiren 12 Eylül rejimi, sonraki üç buçuk yıl boyunca iktisat politikalarının ‘sermayenin bir karşı saldırısı’ biçiminde gelişmesini, işgücü piyasasını ‘askeri’ bir denetim altında tutarak gerçekleştirdi” (Boratav, 2012: 148).

Alev Özkazanç da söz konusu siyasal gelişmeleri, Batılı ülkeler ile yaptığı mukayese çerçevesinde değerlendirmiştir.

“1970’lerin sonlarından itibaren Batılı ülkeler refah devletinin radikal soldan sıkıştırılmasına karşı otoriter-popülist bir tepki gösterip yeni sağa doğru kayarken, iç savaş boyutlarına varan çok daha şiddetli bir çatışma yaşayan Türkiye’de egemenlerin reaksiyonu açık bir askerî darbe biçimini almıştı. Dolayısıyla 1980 sonrasında Türkiye, küresel kapitalizmin yeni evresine öncelikle darbe eşliğinde başlatılan bir pasif devrim yoluyla yapısal uyum göstermeye zorlandı. Batı’daki oluşumlara paralel şekilde Türkiye’de de yeni sağcı bir hükümet on yıla damgasını

vurdu. Böylece 1980’ler Türkiye tarihine kapitalizmin derinleşmesi ve giderek burjuva hegemonyasının gelişmesinde önemli bir atılım evresi olarak geçti” (Özkazanç, 2018: 637).

12 Eylül rejimi ve darbe ile garanti altına alınan neoliberal ekonomik program neticesinde Türkiye’de toplumsal, siyasal ve ekonomik açıdan radikal dönüşümler gerçekleşmiştir. Öncelikle seçim sisteminde yapılan köklü anayasal değişiklikle yürütme organının alanı genişletilmiştir. “Yeni seçim sistemi büyük partilerin lehine düzenlenmiş bulunuyordu, çünkü yasayı yapanlar, küçük partilerin 1980 öncesindeki ölçüsüz ağırlığını sistemin yıkılışının nedenlerinden biri olarak görmekteydiler. Bunun sonucu olarak %45, ANAP’a yeni mecliste salt çoğunluk sağladı”(Zürcher, 2020: 323). Bu düzenlemeler seçim barajı ile birlikte halkın çoğunluğunu nispi düzeyde bile temsil etmeyen parlamento yapılarına teşne bir siyasal sistem ortaya çıkarmıştır. Örneğin 2002 Genel Seçimleri’nde halkın ancak %53’ü mecliste temsil edilebilmiş, oyların üçte birini alan AKP, tek başına iktidar olarak geniş yürütme yetkileriyle donatılmıştır.

1980 sonrası Türkiye’inde dış ilişkiler de radikal bir değişim geçirmiştir. Resmî/kurucu ideoloji, genellikle Batıcı bir dış politika izlemiş olmasına rağmen Doğu bloku ile de bir denge politikası gütmeyi bilen, nispeten bağımsız olarak niteleyebileceğimiz bir dış politikaya sahipti. Fakat darbe sonrası dış politika neredeyse tamamen ABD güdümüne girmiş, Özal döneminde de bu eğilim değişmemiştir.

“Parlamente ‘demokratik’ ortam söz konusuysa, Türkiye’nin bu ölçüde ABD yörüngesine girmesi, emperyalizme NATO anlaşması dışında ‘ekstra olanaklar sunması’, ‘kolaylıklar sağlaması’ mümkün olmazdı. Yunanistan’ın NATO’nun askerî kanadına dönmeye razı olunması, Muş ve Batman’da ABD’ye yeni üsler verilmesi, Türk-ABD Yüksek Savunma Konseyi, Çevik Kuvvet Projesi’ne Türkiye’nin dahil edilmesi, Ortadoğu’da bir kriz halinde Türkiye’nin üsleri 24-48 saat süreyle (Evren tarafından) ABD’nin kullanımına izin sözü verilmesi vb. ancak başına buyruk bir askerî diktatörlük geçerliyse mümkün olabilirdi”(Başkaya, 2018: 318).

Dış politikadaki köklü dönüşümün bir diğer vechesi ise bölgesel konulardaki “Yurtta sulh Cihanda sulh” parolasıyla imlenen pasif tutumun daha aktif bir nitelik kazanmasıdır.

“İlk neoliberal dalga’nın mimarı olan dünyaya açılımcı, çağ atlaticı Özal, özellikle içteki ‘reform’ları bir şekilde rayına soktukta sonra, Sovyetler Birliği’nin ve Doğu Bloku’nun dağılması konjonktürünün ve örneğin ‘Mr. President’la olan ilişkilerinin

rüzgârını da arkasına alarak kolları sıvamış ve kabaca Osmanlı'nın gerileyişe başlamasından o güne dek bilinçaltına itilmiş olan aktif dış politika kavramını tekrar tedavüle sokmuştur" (Denk, 2009: 1209).

Bu dış politik eğilimdeki dönüşüm o dönem için istenilen noktaya gelemese de daha sonra bu mirası devralan AKP hükümetleri tarafından "Neo-Osmanlılık" ve "stratejik derinlik" etiketleriyle devletin başat dış politik perspektifi haline getirilecektir.

"(...) Özal ve Demirel'in duruma göre Türk-İslâmcı pragmatist çizgisinin, 'model' ve 'abi' olma söyleminin gerisinde merkezin uzantısı bir Türkiye 'vizyon'u olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu arayış, Turancı çizgiyi bile düş kırıklığına uğratan çeşitli nedenlerle başarıya ulaşamadı belki ama en azından bir sonraki adıma, yani 2000'lerdeki ikinci neoliberal dalganın fikir babası değilse de uygulayıcısı olan AKP hükümetleri döneminde artık açıkça anılmaya uygulanmaya başlanan neoOsmanlıcı dış politikaya bir zemin de oluşturdur" (Denk, 2009: 1210).

Neoliberal programı katı bir biçimde uygulayan başka ülkeler gibi Türkiye'de de zenginler ile yoksul yığınlar arasındaki uçurum derinleşmiştir. Bu politikalar; Türkiye'de sınıfsal farkların derinleşmesine ve bunun akabinde radikal sosyolojik dönüşümlere neden olmuştur.

"Ekonomide meydana gelen değişim sayesinde Türk toplumu, özellikle kentlerde ve kasabalarda radikal biçimde dönüştürülmüştür. 1950'lerden beri devam eden sürecin 1980'lerde hızlandığı görüldü. Genellikle bir 'zenginler ve yoksullar' toplumu olarak betimlenen Türkiye, Thatcher'ın Britanya'sında benzer bir fenomeni betimleyen John Rentoul'un sözleriyle, bir 'zenginler, yoksullar ve çok zenginler' toplumu haline geldi. Orta sınıfı oluşturan eski 'zenginler'in çoğu 'yoksullar' düzeyine inmek zorunda kaldı ve yoksullar daha da yoksullaştılar. Ancak, pek çok kişi, özellikle Özal ve onun partisiyle bağlantılı olanlar yükseldiler; bu tür insanlar yeni Türkiye'nin omurgası haline geldiler.

Bunlar Türkiye'nin, eski siyasal seçkinler sahneye hâkimken geri planda kalan taşra burjuvazisini simgeliyorlardı. Tek parti rejiminin 1950'de sona ermesinden sonra yavaş ve ihtiyatlı biçimde, Demokrat Parti önderliğini bir darbede tasfiye eden 1960 askeri darbesinden sonra daha güçlü bir biçimde ortaya çıktılar. Süleyman Demirel bu taşralı tabakanın bir üyesiydi ve onun hükümette olduğu dönemde daha da geliştiler. Turgut Özal isminin ilk kez 1967'de, Demirel tarafından Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı'na atandığında işitilmesi rastlantı değildir" (Ahmad, 2008: 245-246).

Resmî/kurucu ideolojinin eski sahibi asker sivil bürokrasi, egemen konumunu bizzat kendilerinin yarattıkları millî burjuvaziye bırakmıştır. Mütedeyyin burjuvanın siyasal erkten hak talep etmeye başlamaları, Süleyman Demirel ve Turgut Özal gibi geçmişleri bu sınıfla paralel figürlerin siyasi başarıları ile ilişkilidir.

“Özal’ın Müslüman kitlelerin orta sınıflaşma arzularını başarıyla harekete geçirdiği sıklıkla dile getirilmiştir. Onun, artık siyasetin en belirleyici odaklarının büyük kentler olduğu bir ortamda, ‘taşralı’ geçmişine rağmen, devlette, iş dünyasında ve siyasette hızla yükselmesi, Müslümanların kültürel mağduriyet hissiyatını, iktisadi-politik yükselme özlemleriyle birleştirebilmelerini kolaylaştırıcı bir etken oldu”(Taşkın, 2007: 296).

Söz konusu sınıf daha sonra AKP hükümetleri eliyle; Özal’ın gerçekleştirdiği değişimin rüzgârını arkasına alarak ve uluslararası konjonktürden de faydalanarak devletin egemen sınıfı haline gelecektir.

Neoliberal iktisat anlayışının Türkiye’de sınıfsal çelişkileri derinleştirdiğinden daha önce söz edilmişti. Bu anlayışın küreselleşmeci niteliği de bu çelişkilerin derinleşmesine ve çatallanmasına neden olmuştur. Bunların başında tüm dünyayı etkisi altına “tüketim ideolojisi” gelmektedir. Daha önce ödemeler dengesi kaygısıyla sınırlandırılan tüketim mallarının ithalatı, Özal döneminde serbest bırakılmış, bu da küreselleşmenin etkisiyle tüketim arzusunu beslemiştir. “Üretme yeteneğine sahip olunmayan malların tüketilmesine olanak veren model, ülkeyi dünya ekonomisi bütünlüğü içinde ‘gecekondu statüsüne’ sokarak, çevrede yer almasına ve bunun süreklilik kazanmasına neden olur”(Başkaya, 2018: 306). Bu ekonomik modelin Türkiye’deki sonucu önü alınamayan dış ve iç borçlanmadır.

“Hükümet, ithalat kısıtlamalarının kaldırılması yoluyla iç piyasada rekabeti teşvik ederek, sanayi ürünlerinin fiyatlarını düşürmeye çalıştı. Bilhassa 1979-1980’de yaşanan yokluklardan sonra, dükkânlardaki farklılık hemen göze çarpıyordu. Avrupa’nın, Japonya’nın ve ABD’nin en son tüketim malları artık Türkiye’de de mevcuttu. Lüks mallar serbestçe ithal edilebiliyordu, ancak bunlar özel bir vergiye tâbiydiler. Bu vergiden gelen gelir, konut edindirme programında kullanılıyordu. Sonuç, tüketim önderliğinde ani büyüme ve canlanmaydı. Lüks malların tüketimi, bu yıllarda serveti artan kişilerle (bunlar, hızla büyümekte olan ithalat ve ihracat, bankacılık, haberleşme ve turizm sektörlerinde çalışan kişilerdi) sınırlı kalmıyordu. Orta sınıflar içerisinde, gelirleri gerçek anlamda azalmış olan kesimler (örneğin devlet sektöründeki herkes) dahi bir alışveriş sevdasına düşmüştü. Bunu, büyük çaplı taksitle satın alma ve kredi sistemi sayesinde yapabiliyorlardı. Teknolojiye, lükse ve modern yaşamın şaşaasına müthiş bir açlık vardı; bu -sık sık ifade edildiği gibi- ‘bir yaşamamışlık duygusu’ ve açığı kapatma ihtiyacıydı”(Zürcher, 2020: 337-338).

Ekonomik, toplumsal ve siyasal alanlara hücum eden neoliberal tesirler, Türkiye’de hızlı bir Amerikanlaşmaya sebep oldu. Adnan Menderes’in “küçük Amerika” hayali gerçekleşmişti. Liberal politikalar ve özelleştirmeler neticesinde devletin -kısmen-

korumacı ekonomik anlayışı terk edilmişti. Anadolu tefekkürünü özetleyen “Azıcık aşım kaygısız başım” mantığı, yerini “Ben de isterem” zihniyetine bırakmıştı.

“Yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre bırakmış gibiydi. (...) Uzun yıllar ağabeyinin arzusu, onuru, ağırlığı altında ezilen, onun adaletine sığınmak zorunda kalan, başkasının onuru uğruna dünya nimetlerinden mahrum kalan küçük kardeş sonunda basmıştı çığlığı: ‘Ben de isterem’” (Gürbilek, 2016: 16).

Buradaki ağabey-kardeş benzetmesini eski egemenler (yani Kemalist asker-sivil bürokrasi) ile yeni egemenler (yani İslamcı küçük burjuvazi) şeklinde okumak mümkündür.

3.2.3. AKP ve ‘Yeni Türkiye’si

Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP), 2001 yılında Recep Tayyip Erdoğan liderliğinde kurulan ve kendisini “muhafazakâr demokrat” bir kitle partisi (“Siyaset”, t.y., par. 1) olarak tanımlayan bir siyasi partidir. Şu ana kadar katıldığı her seçimde birinci parti olmayı başarmış ve bu süre zarfında gerçekleştirilen üç referandumdan da istediği sonucu alabilmiştir. AKP, 2002 yılından günümüze dek ülkeyi yöneten tek siyasi erk konumundadır.

“Türk-İslam Sentezi” ideolojisini benimseyen AKP kurucuları, siyasal İslamcı “Millî Görüş” geleneğinden gelmektedirler. Hareketin önderi olan Necmettin Erbakan’ın kurduğu Milliyetçi Selamet Partisi (MSP) 1980’de, Refah Partisi (RP) 1998’de ve Fazilet Partisi (FP) 2001’de kapatılmıştır.

“Fazilet Partisi, Refah Partisi’nin doğrudan devamı olmakla suçlandı ve Mayıs ayında, yorulmak bilmeyen Vural Savaş partiye dava açtı. İki yıldan az bir süre sonra, 22 Haziran 2001’de Anayasa Mahkemesi gerçekten de partiyi yasakladı. Bu, FP içerisinde, tam bir İslâmcı çizgiden yana olan muhafazakârlarla, partiyi geniş bir merkez sağ harekete dönüştürmek ve İslâmcı söylemi terk etmek isteyen yenilikçiler arasındaki tartışmaları en son raddeye çıkardı. Yenilikçiler kaybedince, Abdullah Gül’le Tayyip Erdoğan’ın liderliklerinde ayrılarak, 14 Ağustos 2001’de Adalet ve Kalkınma Partisi’ni (Ak Parti, AKP) kurdular. İslâmcılar yine yeni bir isimle, Saadet Partisi (SP) olarak yollarına deva ettiler. Bu bölünme muhtemelen ordunun başından beri amaçladığı bir şeydi, ama sonraki gelişmeler büyük pişmanlığa yol açacaktı”(Zürcher, 2020: 364).

AKP'nin siyasal düşünce yapısı, her ne kadar içinden geldiği “Millî Görüş” eksenli bir ideolojik altyapıya sahip olsa da ekonomik ve siyasal açıdan daha liberaldir. Bu bakımdan AKP, daha çok Özal ve onun neoliberal çizgisinin devamıdır diyebiliriz. Erdoğan'ın kişiliğinde cisimleşen AKP ideolojisi; Türk-İslam Sentezi ideolojisi etrafında kurgulanmış olmasına karşılık, yıllar içinde belirli durumlara verilen belirli reaksiyonlar neticesinde şekillenmiştir ki söz konusu reaksiyonerliğin de bu ideolojiyi tanımlayan unsurlardan biri olduğu daha önce zikredilmişti. AKP, siyasal iktidar olduğu 20 yıla yakın süre boyunca ideolojik söylemini karşılaştığı tehditlere göre yeniden ve yeniden kurgulamayı ve oy kitlesini de buna her seferinde ikna etmeyi başarmıştır.

AKP ideolojisinin karşı kutbunda yer alan ilk ve en büyük ideolojik rakibi cumhuriyetin resmî/kurucu ideolojisi olan Kemalizm'dir. AKP'nin handikabı, Türkiye'de yönetici elitin (asker-sivil bürokrasi sınıfı) çoğunluğunun ideolojik olarak kendisi ile hesaplaşma içinde olan Kemalist kadrolardan müteşekkil olmasıdır. AKP'liler bu kadrolara karşı bir yandan yıllar süren bir varoluş mücadelesi vermişler, bir yandan da bu dezavantajlarını siyasi alanda proaktif bir şekilde kullanmasını bilmişlerdir. “Paradoksal olarak, iktidardayken bile AKP mazlum zihniyetine sahipti. Bunun sebebi, hükümet ve parlamentonun AKP'nin elinde olmasına rağmen, devlet mekanizması, yargı, polis ve ordunun ise olmamasıydı” (Zürcher, 2020: 376). “E-Muhtıra” krizi ve “AKP'ye kapatma davası” gibi menfi gelişmelerin işaret ettiği üzere, resmî ideolojiye göbekten bağlı devlet kadroları, Erdoğan'a hiçbir zaman güvenmemişler, onu ve partisini devlet ideolojisine ve dolayısıyla devlete karşı bir tehdit olarak görmüşlerdir. Erdoğan da arkasındaki halk desteğini “biz-onlar” söylemi çerçevesinde Kemalistlere karşı kullanmıştır. Kendi tabanını konsolide etmek için bu söylemin dozunu gittikçe artırmış ve toplumsal ayrışmayı derinleştirmiştir. “(...) Yeni bazı toplumsal sorunlar AKP döneminde kronik hale gelmeye başlamıştır. Toplumun ‘her durumda AKP'yi destekleyenler’ ve ‘ne olursa olsun AKP'yi istemeyenler’ biçiminde ikiye bölünmesi bu kronikleşen sorunların başında gelir” (Sancar, 2016). İslam dininin kural ve uygulamalarını toplumsal yaşamın tüm cenaplarına katma misyonu ile hareket eden ve siyasi söylemlerini bu erek üzerine inşa eden AKP hükümetleri, ister istemez resmî-kurucu ideolojiyi içselleştirmiş olan Kemalist kitleleri de kendisine karşı konsolide etmiştir. “AKP, ülkeyi farklı bir kültürel yöne sevk etme hakkı olduğuna inanıyordu çünkü kendini ‘milli irade’nin temsilcisi olarak görüyor, Türkiye yurttaşlarının çoğunluğunun partiye oy vermediği gerçeğini net şekilde göz ardı ediyordu”(Zürcher, 2020: 387). Erdoğan'ın ülkeyi kendi mutaassıp çizgisine çekme ve

“dininin, dilinin, beyninin, ilminin, ırzının, evinin, kininin, kalbinin davacısı bir gençlik” (“Kindar Gençlik”, 2012) yetiştirme idealleri; toplumun giderek daha da sekülerleşmesiyle (Ertit, 2020: 270) sonuçlanmıştır.

AKP’ye ideolojik direnç gösteren kurumların başında Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) gelmekteydi. Kendilerini hükümete karşı bir muhalefet partisi gibi konumlandıran generaller, uzun yıllar boyunca hükümete açıktan cephe almışlardır. 2007 yılında yapılan Cumhurbaşkanlığı seçimleri tartışmaları bağlamında Genelkurmay Başkanlığı, internet sitesinden bir bildiri yayınlamıştır (“E-muhtıra'nın Kronolojisi”, 2011). “E-muhtıra” olarak tarihe geçen bu bildirideki laiklik vurgusu dikkate değerdir. Yıllar içinde Erdoğan tarafından hayata geçirilen yasal düzenlemeler sonucunda askerî bürokrasinin siyasi gücü kırılmıştır.

“Milli Güvenlik Kurulu’nun (MGK) rolünde yapılan değişiklikler ordunun durumunu kökten değiştirdi. MGK şimdi, başından beri kâğıt üzerinde olageldiği üzere, bir tavsiye organı haline geldi. Kabinenin, onun tavsiyesine göre hareket etme zorunluluğu sona erdi ve güçlü sekreteryası, araştırma yapma, her seviyedeki devlet organından bilgi toplama ve kendi tavsiyelerinin icrasını takip edip kontrol etme hakkını yitirdi. İlk kez MGK’ya bir sivil sekreter atandı. Savunma bütçesinin önemli bölümleri ilk kez parlamentonun dikkatli incelemesine tabi tutuldu. Mayıs 2004’te, kötü şöhrete sahip Devlet Güvenlik Mahkemelerinin varlığına askerî yargıçlarıyla birlikte son verildi ve Genelkurmay Başkanlığı kendi üyelerini, yüksek öğrenim, radyo ve televizyonu denetleyen kurullara tayin etme hakkını kaybetti”(Zürcher, 2020: 377).

Ordunun “düzenin koruyucusu” misyonunun fiilen ortadan kaldırılması ve askerler içindeki Kemalist eğilimlerin bastırılmasında “Ergenekon” ve “Balyoz” Davalarının etkisi büyüktür. 2007 yılında başlayan soruşturmalardan yaklaşık bir buçuk yıl sonra ilk iddianame hazırlanmıştır. İddianameye göre emekli ve muvazzaf generallerin de bulunduğu “Ergenekon” adlı terör örgütü, “Türkiye Cumhuriyeti Hükümetini cebren ortadan kaldırmaya teşebbüs” etmişlerdir (“Dokuz soruda Ergenekon”, 2013). Bu davalar 2019 yılında sonuçlanmış, yıllarca tutuklu olarak yargılanan birçok asker, gazeteci, yazar ve siyasetçi beraat etmiştir (“Ergenekon Davasında Karar”, 2019). Sonuç olarak darbe teşebbüslerinin yargılanması amacıyla başlayan davalar, yıllarca sürecek bir tür ideolojik süre avına dönüşmüştür.

AKP’ye karşı resmî/kurucu ideolojiyi müdafaa eden bir diğer kurum ise yargı organıdır. 2002 ve 2008 yıllarında AKP’ye karşı açılan kapatma davaları bunu

kanıtlamaktadır. 2008 yılında “laikliğe aykırı fiillerin odağı haline geldiği” gerekçesiyle açılan kapatma davası Anayasa Mahkemesi’nde görüşülmüş ve sonuç olarak partinin Hazine yardımının yarısından mahrum bırakılmasına karar verilmiştir (“Ak Parti Kapatılmasın”, 2008)¹⁵. 2010 yılında yapılan referandum ile Hâkimler ve Savcılar Yüksek Kurulu’nun (HSYK) yapısı değiştirilmiş, bu yolla yargı mensuplarının ideolojik yalınkatlığı kırılmıştır.

Devlet mekanizmasının kilit kadroları AKP’lileşene kadar ideolojik kavga çeşitli şekillerde devam etmiştir. Bu süreç boyunca Kemalistlerden boşalan kadrolar ise Fethullah Gülen adlı vaize bağlı dinci bir örgütün müritleri tarafından doldurulmuştur.

“Hareket, yeteneğin farkına varma ve onu biçimlendirmede son derece başarılıydı. Bu yüzden de, başladıktan otuz yıl sonra, iyi eğitim görmüş -ve dindar-ekonomiciler, işletmeciler, hukukçular ve yöneticilerden oluşan büyük bir kadro oluşturmuştu. Bu, AKP’nin 2002 seçim zaferinden sonra en çok ihtiyaç duyduğu şeydi. Parti nüfusun büyük bir kısmının ve iş dünyasının önemli bir kesiminin desteğine sahipti ama yargı, cumhuriyet savcılıkları, polis ve kamu yönetiminin çoğu hâlen Kemalistlerin elindeydi. Partinin kendisinde, nispeten iyi eğitilmiş olan mesleğinde uzman az kişi bulunuyordu çünkü AKP’nin ve onun içinden çıktığı Refah Partisi’nin destek tabanı, hep küçük tüccarlar ve üreticilerle yoksul kent göçmenleri kitlesinin birlikteliği olagelmisti. Sonuç olarak sanki Gülen’in hareketi ile Erdoğan’ın partisi birbirleri için yaratılmıştı” (Zürcher, 2020: 384).

2012 yılındaki MİT soruşturmalarından itibaren AKP hükümetine karşı adeta gayrinizamî harp başlattığı anlaşılan Fethullahçı örgüt üyeleri ise 15 Temmuz darbe girişimi sonrası başlatılan geniş tutuklama ve yargılama dalgası neticesinde devletin tüm kadrolarından tasfiye edildiler. Darbe girişiminin hemen ertesinde ilan edilen OHAL iki yıl sürmüş, bu süreçte 36 Kanun Hükmünde Kararname (KHK) yürürlüğe girmiştir. Birçok alanda yeni düzenlemeler öngören bu yasa değişikliklerinin son halkası ise OHAL döneminde gerçekleştirilen 16 Nisan 2017 Anayasa değişikliği referandumudur. Bu referandum ile “Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi”ne uyum yasaları hayata geçirilmiştir (Erem, 2018). Yeni sistemle Erdoğan; parti genel başkanı, Cumhurbaşkanı, Başbakan ve Bakanlar Kurulu yetkilerini tekeline almıştır. Üniversite rektörlerinden bakanlara ve üst düzey başka birçok yetkiliyi atama hakkı elde eden Erdoğan; yüksek yargı mensuplarının da %69’unu bizzat atayabilecektir. Ayrıca Türk Silahlı Kuvvetleri’nin kullanılmasına karar

¹⁵Üyeler içerisinde “kabul” oyu veren isimlerin birçoğunun Ahmet Necdet Sezer tarafından, “red” oyu veren tek ismin ise Turgut Özal tarafından seçilmiş olması anlamlıdır (“Hangi Hakimi Kim Atadı”, 2008).

verme ve yeni kararname çıkarma yetkisi bulunan Erdoğan, Bakanlar Kurulu’nu da tek denetleyen kişi konumundadır (Arikan ve Yıldız, t.y.).

1982 Anayasası’nın yürütme organına verdiği geniş yetkilerden faydalanan AKP hükümetleri, resmî ideolojinin kendileri için tehdit olabilecek unsurlarını yavaş yavaş yontmuşlar ve bu tehdidin ortadan kalktığını düşündüklerinde ise resmî ideolojiyi sahiplenmişlerdir. Tüm bunlar olana kadar 12 Eylül darbecilerinin dizayn ettiği siyaset ve yönetim anlayışı, Kemalist muhaliflerce -işlerine geldiği ölçüde- sahiplenilmiştir.

“AKP iktidarından önce, cumhurbaşkanının yetkili ama sorumsuz olmasını, 1982 Anayasası’nın anti-demokratikliğini ve YÖK’ün üniversite özerkliğini zedeleyen konumunu eleştirenlerin, AKP iktidarı sırasında bu kurumları neredeyse dogmatik bir şekilde savunmaları ancak fikir yoksunu siyaset bağlamı içinde anlaşılabilir. Ne var ki, merkezîyetçiliğin bir handikabı, merkezî kurumların beğenmediklerimiz tarafından ele geçirilmesi olasılığıdır. İşte bu olasılık belirdiğinde/gerçekleştiğinde, yıllarca saygın ve muteber sandığımız kurumlar ve kurallar değersizleştirilebilmektedir ki, bu bizi başlangıç noktasına geri döndürür: Türkiye’de siyasetin kurumsallaşmış bir kurallar çerçevesi yoktur ve Türkiye’de siyaset aslında kaba bir güç mücadelesinden ibarettir” (Çınar, 2009: 508-509).

12 Eylül’den miras kalan anti-demokratik kurumlar ve anayasal düzenlemeler; 2007, 2010 ve 2017 referandumları neticesinde gerçekleştirilen geniş çaplı anayasa değişikliklerine rağmen yürürlükte kalmaya devam etmiştir. “Cumhurbaşkanına hakaret” suçu, bu anti-demokratik yasalardan biridir ve özellikle son yıllarda sıkça tartışma konusu olmuştur. Hakaret suçunu düzenleyen genel hükümlerden ayrı olarak Türk Ceza Kanununun 299. Maddesinde yer alan Cumhurbaşkanına hakaret suçu, uygulamada eleştiri niteliğindeki söz ve davranışların da hakaret olarak cezalandırılmasına neden olduğundan ceza hukukunun genel ilkelerine aykırı bir düzenlemedir (Doğan, t.y.). Erdoğan’ın Cumhurbaşkanı seçildiği 2014 yılından 2019 yılı sonuna kadar bu yasa kapsamında toplam 128 bin 872 soruşturma açılmış, görülen davalarda 9 bin 556 kişi mahkûm olmuştur (Topuz, 2020). Hakaret gibi hukuksal çerçevesi yoruma açık olan bir suç isnat edilerek açılan söz konusu davalar, siyasal erke yöneltilebilecek herhangi bir eleştiriye de engellemesi ve hatta cezalandırması açısından anti-demokratik olarak nitelenebilir.

Özellikle hakaret suçunun dahi cezai yaptırım öngörmesinin artık Avrupa’da da terk edilmek istenen bir düzenleme olduğu da düşünülürse, özel olarak cumhurbaşkanına hakaretin suç olarak düzenlenmiş olması daha da kabul edilmesi güç bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki, devlet başkanı olarak Cumhurbaşkanı, hem bir

politikacı olması hem de devleti temsil etmesi yönleriyle İHAS¹⁶ uygulamasına göre eleştiriye en çok kabul etmesi gereken kişilerden birisidir (Atakan, 2016).

Mehmet Ali Aybar'ın veciz sözüne atıfta bulunarak denebilir ki “Türkiye’de kişisel iktidarı engelleyecek gelenekler, kurumlar yoktur” (Aybar’dan akt. Adak ve Turan, 2009: 138). Buna bir de 12 Eylül sonrası teamüller eklendiğinde, siyasal erki elde eden herhangi bir liderin kendi kişi kültürüne dayalı iktidarını inşa etmesi kaçınılmazdır.



¹⁶ İnsan Hakları Avrupa Sözleşmesi

4. POPÜLER TÜRK SİNEMASI VE ONUN İDEOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ

Filmlerin ideolojik eleştirilerinin yapıldığı bu bölümde, Yeşilçam sineması, popüler Türk sinemasının merkezinde konumlandırılmıştır. Kendisine has üretim, dağıtım ve gösteriminden anlatım biçimlerine dek geniş bir kavrayışı imleyen Yeşilçam sineması, 1950’li yıllardan 1990’a dek süren geniş bir dönemde etkinliğini sürdürmüştür. Yeşilçam döneminden önce yerli sinema sektörünün âdeta tek adamı olan Muhsin Ertuğrul gibi “sinema dili oldukça ilkel” (Özgüç, 1993: 15) tiyatrocü kökenli sinemacıların dönemi dışında, popüler yerli filmleri, Yeşilçam ve sonrası olarak kategorize etmek mümkündür. Bu bölümde, öncelikle Yeşilçam sinemasının ekonomi politik bir değerlendirmesi yapılmış, ardından popüler filmler ile tür olgusu arasındaki simbiyotik ilişki ortaya konmuştur. Yeşilçam dönemindeki ve sonrasındaki popüler filmler, türsel sınıflandırmaları çerçevesinde ele alınmış, bu yolla iki dönem arasındaki ideolojik farklılık ortaya çıkarılmıştır. Popülerlik, türlerin ve türler kapsamında değerlendirilen filmlerin seçiminde temel belirleyendir. Yapılan literatür taramasında, Yeşilçam döneminde melodram, komedi ve kostüme avantür filmlerin en popüler türler olduğu tespit edilmiştir. “Yeni Türk sineması” olarak adlandırılan son dönemdeki popüler yerli filmlerde ise korku, komedi ve aksiyon türlerinin popüler olduğu görülmüştür. Korku filmleri içinde “cin filmi” olarak tanımlanabilecek alt türe mensup filmler, aksiyon filmleri içinde ise askerî operasyon filmleri bu dönemde oldukça yaygındır. Filmlerin seçiminde ele alınan temel kıstasın popülerlik olduğu belirtilmişti. Bu çalışmada popülerlikten kasıt edilen ise izlenme sayılarını ifade eden gişe rakamlarının yanı sıra, televizyon kanallarında gösterilme sıklığı ve kendinden sonra gösterime girmiş filmlere etkisidir.

4.1. Popüler Türk Sineması: Yeşilçam ve Sonrası

Yeşilçam; 1950’li yıllardan itibaren popüler Türk filmlerinin üretim merkezi olan sokağın adıdır. Bu sokakta yer alan yapım şirketlerinin ürettiği filmler ve bu filmlerin dağıtım ve gösterim ayaklarından ortak biçimsel ve anlatı yapılarına dek tüm müştereklerin meydana getirdiği birleşime Yeşilçam sineması denir. Özön’ün (1985: 356) “Sinemacılar Dönemi” olarak dönemleştirdiği ve daha sonra onu takip eden sinema tarihçisi ve akademisyenlerin mutabık olduğu görüşe binaen 1950 öncesi ve sonrası olarak bir ayırım

yapılmaktadır¹⁷. Buna göre 1949’da gösterime giren *Vurun Kahpeye*’den (Ö. Lütfi Akad) itibaren (Scognamillo, 2014: 113) tiyatro biçimi ve teamüllerinden kurtulan Türk sineması, sinemanın öz niteliklerinden yararlanarak kendi dilini yaratabilmiştir (Çetin Erus, 2005: 41). Yeşilçam yapım, dağıtım ve gösterim sisteminin baskın yapısı; bu sistemin dışında herhangi bir sinema piyasası, akımı ve hatta neredeyse herhangi bir film çekilmesine bile müsaade etmediği için Yeşilçam sinemasının var olduğu 1950’li yıllardan 1990 başlarına kadarki dönemde popüler Türk sineması eşittir Yeşilçam genellemesi yapmak -her genellenenin öyle veya böyle kusurlu olduğunu baştan ikrar ederek- yanlış olmayacaktır.

1950 yılı, Türkiye siyasal hayatında da bir dönüm noktasını işaret eder. Yapılan genel seçimlerde devletin kurucu partisi CHP’ye karşı siyasî bir zafer kazanan liberal çizgideki Demokrat Parti’nin karayolları ve elektrik ağı politikaları neticesinde sinema, toplumun her kesimine ulaşmıştır. Yine bu dönemde liberal ve Amerikancı politikalar toplumun da aynı istikamette dönüşümüne sahne olmuştur. Yeşilçam sineması da aynı dönemde Hollywood hegemonyası altında ezilen sektörün içine doğmuştur. Bu iki gelişme arasında diyalektik bir ilişki olduğu açıktır. “Sinemada tiyatrocular dönemi tek parti, tek lider ve CHP anlayışını bir bakıma yansıtırken, Yeşilçam dönemi Demokrat Parti’nin geçerli kıldığı anlayışın ve buna bağlı gelişmelerin izlerini taşır, o ortamın ürünüdür” (Ayça, 1996: 135). 1950 öncesinde yalnızca birkaç yapım şirketi ve tiyatro oyuncularından mütevellit sinema sektörü nispeten az sayıda film gösterime sokabiliyordu. Sinema salonlarında çoğunlukla Hollywood filmleri ve Mısır yapımı melodramlar gösteriliyordu. Yıldırım (2016: 27-28); Yeşilçam sinemasının bu iki ana kaynaktan beslendiğini belirtmektedir. Birinci kaynak, 2. Dünya Savaşı döneminde Türkiye sinemalarını işgal eden ve halkın yakın ilgisi ile karşılaşan Mısır melodramlarının patetik karakteridir. İkinci kaynak ise Hollywood klasisizmi ve bu biçimin doğal taşıyıcısı olan türlerdir. Bu dönemde gösterime giren söz konusu filmleri izleyerek sinema ile tanışan sanatçı ve yapımcılar, bu iki sinema ekolünün etkisinde Yeşilçam sinemasını yaratmışlardır.

1950 yılını takiben geçen 20 yıllık dönem, “Yeşilçam’ın altın çağı” olarak adlandırılmaktadır. Çekilen film ve satılan bilet açısından bakıldığında gerçekten Türk sineması adına oldukça parlak ve verimli zamanlar olduğu aşîkârdır. “1950 ve 1960’lı yıllar, sinemacılarımız için bir altın çağ oldu. Türkiye’de ellili yıllarda uygulanan karayolu

¹⁷“Türkiye’deki ilk kuşak okullu sinema tarihçilerinin 1970’lerin sonundan 1990’ların ortasına kadar yazdıklarına bakıldığında eserlerinin teorik ve metodolojik çerçeveden bir hayli uzak olduğu ve Özön’ün Türk sinema tarihyazımı şeklini neredeyse hiç sorgulamadıkları kolayca tespit edilebilir (Yıldırım: 2016: 15).

politikasının da yardımıyla sinema, bir eğlence aracı olarak tüm Anadolu kentlerini, kasabalarını, hatta köylerini bile kapladı” (Esen, 1996: 26). Yılda 250 milyonu bulan bilet rakamlarına daha sonra yerli sinema için bir başka altın yılları işaret eden 2000 sonrasında bile yaklaşılamamıştır. Fakat söz konusu niceliksel ve tecimsel başarı; bir sinema akımı¹⁸, ulusal bir film dili veya en azından nitelik açıdan doyurucu ve uluslararası başarı kazanmış filmlerin belirli bir süreklilik arz ettiği bir film endüstrisine evrilememiştir. Hatta nitelik bir yana, Türk halkının yerli sinemaya gösterdiği teveccühün raddesine rağmen sinema adına bir endüstriden söz etmek bile mümkün değildir.

“Ne yazık ki, sinemacıların altın çağı, Türk Sineması’nın altın çağına dönüştürülemedi. Kazanılan paralar, endüstrinin oluşturulması için yatırılmadı. Sinemanın kazancı, sinemaya dönmedi. Bu hızlı üretim sırasında kalite de göz ardı edildi. Halk, nasıl olsa izliyordu. Yaratıcılık için, yenilikler için zaman yoktu. Alışılmış kalıplar, eldeki aygıtlar yetiyordu çarkın dönmesine. Günün tatlı kârından başka bir şey düşünmeyen ve sinema sanatından anlamayan; dünyadaki gelişmelerden haberdar olmayan işletmeciler, ileriye göremedikleri için sinema alanına yatırım yapmadılar. Daha gelişmiş araç gereçle, daha iyi film yapmayı düşünmediler” (Esen, 1996: 27).

Sinema tarihçisi Nijat Özön, Yeşilçam sinemasını şu şekilde tarif etmektedir: “Karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodramlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersi, ağa-yoksul sevgililer üçgeni, kitabi konuşmalar, beyaz ya da pembe diziler, din ticareti...” (Özön’den akt. Yıldırım, 2016: 27). Türk sinemasını geleneksel Türk temaşa sanatlarına yaklaştıran unsurlardan bazıları -yukarıda da üzerinde durulan- iki boyutlu karton karakterler ve dramatizasyon eksikliğidir. Her ne kadar sesi de kullansa bile görsel temelli bir sanat olan sinemanın Türkiye’de sözlü kültürden bu kadar etkilenmesinin söz konusu dramatizasyon sorununda etkisi oldukça yüksektir.

“Türk sineması bir yönden dramatik süreci kullanır, ama gerçek anlamda bir drama süreci ortaya koyamaz. Yüzeysel ve klişe tavır ve davranışlar tüm insanlar tarafından algılanabilir anlamları değil, Türk toplumunun, o da belli bir kesiminin kabul edebileceği belirli anlamları işaret eder. Bu nedenle evrenselleşemez, çünkü karakterlerle ortaya konan tavır ve davranışlar, olaylar evrenselleştirilmeyip şahsi sınırlar içinde kalmaya mahkûm edilmiştir. (...) Türk sinemasının üslubu belki de bu özelliklerinde gizlidir: İki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatılarla getirilen yabancılaşma, bunlar geleneksel Türk perde sanatı Karagöz oyunlarının, bugün hâlâ, film gibi temeli

¹⁸“Sadece konusal özellikler sanatsal anlamda bir ‘akım’ yaratma gücünden yoksundur. (...) Bu yüzden Türk sinemasında sanatsal anlamda hiçbir akım olmadığını kesinlikle söyleyebiliriz” (Coşkun, 2009: 11).

fotoğraf gerçekliği olan aracıda bile sürdürüldüğünü düşündürür” (Güleryüz, 1996: 55-56).

Elbette Yeşilçam yalnızca bu özellikleri ile tarif edilip açıklanamaz. Bu nitelikler birçok Yeşilçam filmi için geçerli olmakla birlikte Yeşilçam denince akla ilk gelen ve bu sinemanın biçimsel ve anlatısal karakterinin üzerine inşa olduğu Ö. Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan ve Yılmaz Güney gibi sinemacılar alıntılanan bu niteliklerin çok ötesinde bir sinema dili yaratmışlardır. Fakat bir film endüstrisinin oluşamaması ve Özön’ün yukarıda sıraladığı bu menfi niteliklerin piyasayı baskılamasının nedenleri nelerdir? Bu soruya farklı sinema tarihçisi ve akademisyenleri farklı yanıtlar vermişlerdir. Yeşilçam sinemasının yapısal sorunları bu yanıtlar eşliğinde irdelenmiştir.

Onaran’ın (1994: 98-99) aktardığı Yeşilçam sinema sisteminin ekonomik sorunları şu şekilde özetlenebilir: Öncelikli sorunlardan biri ham filmidir. İthal edilen ham filmlerin maliyetinin dövize endeksli olması ve alımların belirli bir kota ile sınırlandırılmış olması bu metanın sıklıkla kara borsaya düşmesine, dolayısıyla yapım maliyetlerinin yükselmesine neden olmuştur. Yapım maliyetlerini artıran bir başka sorun da bankaların film çekmek için kredi vermemeleri, bu nedenle de sıklıkla tefecilerden alınan ve %70’lere varan faizli borçlardır. Büyük yapım şirketleri ile salon sahipleri arasında yapılan tröst anlaşmaları ise özellikle küçük ölçekli ve nispeten bağımsız yapımcıları yıpratmıştır.

Yeşilçam sinemasının önündeki en önemli sorunlarından biri “bölge işletmeciliği sistemi” olarak bilinen piyasanın kendine has yapım ve dağıtım açısından ileri gelmektedir. 1960’lardan itibaren Türk sinemasında ‘işletmeci egemenliği’ kurulmuş; Anadolu, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılmıştır. Her bölgenin seyirci özelliklerinin neler olduğuna karar verenler işletmeciler; salonlarla da doğrudan ilişki içinde olduklarından, seyircinin ilgisi hakkında epey bilgili idiler. Zira dağıtım yaptıkları bölgelerde yer alan bazı büyük sinema salonlarının da sahipleriydiler. Fakat yalnızca kâr amacı güden bu araçlar, yapımcılar kadar bile sanatsal endişe duymuyorlardı. Film yapımı doğrudan işletmecilerin verdiği avanslarla gerçekleşiyordu, bu nedenle, büyük ya da küçük tüm yapım şirketleri, sanatçılar ve çalışanlar, şu ya da bu ölçüde işletmecilerin isteklerine bağımlı oldular (Abisel, 2005: 106). Sanatsal hiçbir kaygıları olmayan işletmeciler, daha önce denenmiş ve başarılı olmuş filmlerin biçimsel ve anlatısal özelliklerinin değiştirilmemesinden yanaydılar. Bu da Türk sinemasında uzun yıllar boyunca yeni sanatsal üslup ve ifade biçimlerine ilişkin herhangi bir arayışı imkânsız kılmıştır. Bu sistemin Yeşilçam

sinemasına dair bir başka önemli mirası da yıldız sistemine ilişkindir. “Anadolu’nun bölge işletmeleri, seyircinin eğilimine göre İstanbul’daki yapımcılara sipariş vermekte, hangi baş oyuncular istediğini bildirmektedir. O oyuncular üzerine yatırım yapmakta, para koymaktadır. Baş oyuncular mitik-tipler, proto-tipler olduğu için zaten öyküler de az çok belirlenmiş olmaktadır” (Ayça, 1996: 142). Bölge işletmecilerinin talepleri üzerine benzer senaryolar ve benzer roller içinde hapsolan yıldız oyuncular, sistemin içindeki işlevlerinin önemi gereği -filmin maliyetinin tamamına kıyasla- oldukça yüksek ücretler almaktaydılar. Özön’den aktaran Tunç’a (2012: 99) göre 1963 yılında ortalama, bir erkek yıldıza ödenen ücret, tüm film maliyetinin %16’sına tekabül etmekteydi. Daha sonraki yıllarda büyük yapım şirketlerinin kombin sözleşmeleri bu rakamların daha da yükselmesine neden olmuştur. Doğru sermaye politikaları gütmeyen ve bölge işletmecilerinden aldıkları bono ve senetlerle ayakta kalabilen yapım şirketleri, artan maliyetler karşısında genellikle filmin prodüksiyon kalitesinden ödün vermeyi yeğlemiştir. “Genelinde Yeşilçam’ın olanakları hep sınırlı olmuştur, sınırlı çekim zamanında, sınırlı negatifle, sınırlı parayla ve sınırlı donanımla, neredeyse hep ucu ucuna filmler çekilmiştir. Öykülerin, film kişilerinin kalıplaşmasına, hep belli mekânların kullanılmasına bu koşullar da kuşkusuz etkili olmuştur” (Ayça, 1996: 142).

Yeşilçam sinemasının bir diğer önemli engeli, Türkiye’de yıllarca farklı tür ve biçimlerde sinemaya ket vuran sansür mekanizmasıdır. 1932 yılında merkezi bir sansür kurulunun oluşturulması ve 1939 yılında yürürlüğe giren “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname” ile sansür olgusu sinema alanını düzenlemeye başlamıştır. Gösterime girmeden önce filmleri izleyen kurul üyeleri, yıllarca akıl almaz nedenlerle filmleri sansürlemişlerdir. “*Aşık Veysel’in Hayatı*” (Metin Erksan, 1952) filmi tarladaki ekinlerin boyları kısa olduğu gerekçesiyle sansürlenmiştir. “*Şafak Bekçileri*” (Halit Refiğ, 1963) filmi ise “Türk ordusunun uçağı düşmez, üniformalı bir pilot öpüşemez” denilerek sansüre uğramıştır. Tunç Başaran’ın filmi “*Otobüs*” (1974), Türk insanını aşağıladığı gerekçesiyle sansürlenmiştir (Albay, t.y.). Yine Türk sineması tarihi boyunca onlarca film “politik” oldukları gerekçesiyle sansüre uğramış ve gösterimleri engellenmiştir. Filmleri kısıtlı bir maliyet ve kısıtlı bir zaman içinde çekmek zorunda olan yapım şirketleri, sansüre “takılmamak” için senarist ve yönetmenlere karşı sansür kurulundan bile daha acımasız olmuşlar ve sinema sektörü çoğunlukla kendi oto-sansür mekanizmasını işletmiştir.

“Yönetmenlerin yeniliklere yönelmesi, konulara, kavramlara ve sorunlara farklı yaklaşımlarla eğilmesi çok güç. Çünkü, bir filmin senarist ve yönetmeni her şeyden önce yoğun bir ‘otosansür’ uygulayıcısı olmak zorunda. Senaryoların hazırlanışında sürekli olarak sansür kılıcını başlarının üzerinde hissetmeleri onları, bu içsel mekanizmayı kullanmaya itiyor. Bu durumun film işletmelerinden gelen baskıyla birleşmesi, sinemamızda yeni adımları geciktiren ve köstekleyen etkenlerden biridir” (Abisel, 2005: 101).

Daha önce çekilmiş, sansür kurulundan geçmiş ve gösterime girmiş bir film; konusundan senaryosuna, prodüksiyonundan oyuncularına dek her yönüyle daha sonra çekilecek filmler için bir model/prototip haline gelmekte, bu da Yeşilçam filmlerinin temel problemi olan “kendi kendisini kopya etme”nin gerekçesine dönüşmektedir.

Yeşilçam sinemasının doğrudan halkın aktüel tercih ve yönelimlerine göbekten bağlı olması, devletin sansür ve vergi dışında sinema ile ilgilenmemesinin bir sonucudur. Yerli ve/veya bağımsız herhangi bir filmin maddi olarak desteklenmemesi, telif yasası gibi fikrî hakları koruyacak ve gözetecek herhangi bir mekanizmanın olmaması, kamera arkasında veya önünde çalışan kesimlerin yetiştirilmesi için herhangi bir çaba içine girilmemesi sözü edilen ilgisizliği imleyen birkaç örnektir.

“Türkiye’de Cumhuriyet Devleti 1934 yılından başlayarak, özellikle musiki ve tiyatro alanında merkezi bir düzenlemeye girişmişti. Musiki ve tiyatro tek parti döneminde kültür ve sanat devrimlerinin esas alanları kabul edilmiş, devlet bu sanatçıların yetişeceği eğitim kurumlarını (konservatuarları) yeniden düzenleyerek, yetiştirdiği sanatçıları çalıştırabileceği teşkilatlar da kurmuştu. Ama sinema, devletin bu himayesinin dışında bırakılmıştı. (...) Yani, musiki ve tiyatro alanlarının tersine, Türkiye’de bir ülke sinemasının varlığı devlet iradesi ile değil, halkın, daha doğrusu seyircisinin talep ve eğilimleri doğrultusunda ortaya çıkmıştı” (Refiğ, 1996: 182).

Bu yapısal yokluklar ve yetersizlikler içinde Yeşilçam sineması her daim rüzgârın estiği yöne doğru savrulmuştur. Bu nedenle de Yeşilçam sineması denince sofistike bir sinema dili ve biçiminden ya da iktisadî manada bir sinema endüstrisinden bahsetmek güçtür.

Tüm bu menfi yapısal sorunları sıraladıktan sonra şu soruyu da sormak ve cevaplandırmak gerekmektedir: O zaman Yeşilçam sineması içinde kendine has üslubu ve hikâyesi olan başarılı filmler nasıl çekiliyordu? Elbette sorunun cevabı bu dönemde sektör içerisinde kendi kendisini yetiştirebilmiş vizyoner sinemacılar ve onların ortaya koydukları maddi-manevi gayretlerde gizlidir. Metin Erksan, Ö. Lütfi Akad ve Yılmaz Güney gibi

birçok sinemacı; siyasi, iktisadi ve sektörün kendi iç dinamiklerine ilişkin birçok engelle rağmen kendi sinema üsluplarını inşa edebilmişler ve bu üsluplar temelinde kendi koşullarının çok ötesinde sinema eserleri ortaya koyabilmişlerdir. Sektörün müsaade etmediği yeni arayışlar peşinde koşan bu sinemacılar adeta bir “dava adamı” hüviyetinde mücadele etmişlerdir. Bu gayretler dışında üzerinde durulması gereken bir başka olgu da “amortisman filmleri”dir. “Bazı büyük yapım firmaları, zaman zaman değişik türden denemelere girişebiliyordu. Özellikle, yıl sonunda yapılan ve ‘amortisman filmi’ denilen filmler bu işe yarıyordu. Bunlardan herhangi biri olumlu sonuç verdiğinde, ertesi yıl öteki firmalar da benzeri filmler üretmeye başlıyordu”(Abisel, 2005: 108). Her yılın son birkaç ayında çekilen ve o yıl içinde kâr getirmeyen filmler, yapım şirketleri tarafından zarar olarak gösteriliyor ve vergiden düşürülüyordu. Bu sayede maliyeti büyük oranda vergi iadesi biçiminde geri alınan filmler, bir sonraki yılın başından itibaren en kötü koşulda bile batmamış ve kendisini kurtarmış oluyordu. Bu filmler genellikle ya özensiz ve az maliyetli tutuluyor, ya da yönetmen ve senaristlerin farklı denemeler gerçekleştirmeleri için bir fırsata dönüştürülüyordu. Elbette belirtmek gerekir ki amortisman filmleri yeni denemeler amacıyla değil, vergiden kaçmak amacıyla çekilen ucuz ve kalitesiz filmlerdir. Filmlerin yıllar geçtikçe kalitesizleşmesi, kalitesizlikte birbirini takip etmesi ve sektörün “yozlaşmaya başlaması” (Onaran, 1994: 98) bu tip üretilen filmler ile ilişkilidir. Fakat sistemin çatlağından yararlanan sinemacılar, o çatlaklardan sızarak yeni ve özgün eserler de verebilmişlerdir.

Yeşilçam sinemasına dair yukarıda sıralanan ekonomik ve yapısal sorunlar yıllar içerisinde Türkiye’nin başka siyasal, toplumsal ve ekonomik sorunlarıyla birleşmiş ve yerli sinema üretimi bitme noktasına gelmiştir. Yerli sinemanın 1950’li ve 1960’lı yıllarda yaşadığı altın çağ, 1970’ler itibarıyla yerini kriz yıllarına bırakmış, 1980’lerde videokaset piyasasının yarattığı yalancı bahar da kısa sürmüş ve Yeşilçam sistemi 1990 itibarıyla sonlanmış. Bu süreç boyunca sinema sektörünü bitme noktasına getiren etmenler ve yaşanan sosyo-politik ve ekonomik gelişmeler diyalektik bir perspektif ile ele alınmıştır. Daha sonra ise bu süreç boyunca çeşitli sinema çevrelerinin tarafı olduğu kuramsal tartışmalar irdelenmiştir.

1970’ler; Türkiye’de iç ve dış siyasetten ekonomiye birçok krizin yaşandığı ve 1950’lerden beri devam eden köyden kente göçün ayyuka ulaşarak birçok sosyolojik problemi de beraberinde getirdiği yıllardır. Bu yıllarda kent nüfusu köy nüfusunu geçmiş

ve büyük kentler hızlı gecekondulaşmanın getirdiği birçok sorunla yüzleşmek durumunda kalmıştır. “68 kuşağı” olarak bilinen ve tüm dünyada farklı protesto gösterilerinin baş aktörü olan gençlik hareketlerinin Türkiye’deki yansımaları da sokaklara, meydanlara ve üniversite kampüslerine yayılmıştır. Çeşitli sol ideolojilere mensup gençlerin kitlesel protestoları ve şiddet eylemleri; kolluk kuvvetlerinin güdümündeki aşırı sağcı ve paramiliter gruplarla karşılaştığında -buna bir de tarihsel Alevi-sünni gerilimi eklenince- 1970’ler boyunca yaşanan sokak terörü kaçınılmaz olmuştur. 1971 yılında Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından yayınlanan muhtıradan sonra sol siyaset bastırılmış, 27 Mayıs 1960 darbesi sonrasında yaşanan nispi özgürlük ortamı tekrar dağıtılmıştır. 1973 Petrol Krizi ve 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı sonrası yaşanan ambargolar da Türkiye’yi hem ekonomik hem de dış siyaset açısından yıpratıcı diğer gelişmelerdir.

Bu dönemde sinema sanatını ilgilendiren en önemli gelişme kuşkusuz televizyon yayınının başlaması ve yaygınlaşmasıdır. İlk kez 1968 yılında Ankara’da başlayan televizyon yayını, 1972 yılı itibarıyla tüm ülkeye yayılmıştır (Dural Tasouji, 2015). Önce devlet tekelinde bulunan ve sadece TRT’den yapılan yayınlar, 1990 yılında özel televizyonların yayın hayatlarına başlamaları ile çeşitlenmiştir. Fakat bu gelişmeler gerçekleşene kadar Türk seyircisi uzun yıllar boyunca devlet televizyonunun “resmiyeti” ile yetinmek zorunda kalmıştır. Peki, seyirci bu dönemde tek bir kanaldan “resmî” yayın yapan siyah-beyaz televizyonu nasıl Yeşilçam’ın renkli, karnavalesk ve popülist dünyasına tercih etmiştir? Bu sorunun cevabı yukarıda sıralanan 1970’lere dair sosyo-kültürel ve ekonomik gelişmelerde yatmaktadır. Televizyon her şeyden önce ucuz bir eğlence aracıdır. Dayanıklı tüketim malı olan televizyon bir kere satın alınır ve cüzi bir elektrik sarfıyatı dışında ücret gerektirmez. Sinema ise -özellikle Yeşilçam seyirci prototipi olan aileler söz konusu olduğunda- her film için tüm aile bireylerine alınan bilet ücretleri, sinema salonu uzaksa yol ücreti, çocukların ihtimal dâhilinde çıkarabilecekleri türlü masraflar ve gazoz-çekirdek demektir. Bu da, televizyonu, ekonominin giderek kötüleştiği bir ülkenin orta-alt ekonomik sınıfına mensup kitleleri için sinemaya tercih edilir kılmaktadır. “Televizyonun rekabeti çok kötü bir dönemde ve sinemamızın sorunlarından ötürü zayıfladığı günlerde ortaya çıktı. Üstelik televizyonun Türkiye’de yaygınlaşmaya başladığı dönemde Türkiye ekonomik dar boğazlara da girmek üzereydi” (Öngören, 1996: 237). Ekonomik krizler ve devalüasyonlarla boğuşan halkın eğlenmek için televizyonla yetinmeye başlamasının öncelikli sebebi budur. Devlet erkinin de halkın evinde oturup televizyon izlemesinden, eğlenme maksadıyla bile olsa sokağa çıkmasını ve kamusal alanlarda birbirleriyle

etkileşim içinde olmasını tercih etmeyeceği aşikârdır. Bu nedenle televizyon yayınının yaygınlaşması ivedilikle gerçekleştirilmiştir. “Nasıl Yeşilçam’ı yaratan, sinemanın Anadolu’da yaygınlaşmasıysa, Yeşilçam’ın sonunu getiren de televizyonun Anadolu’ya açılması, yaygınlaşması oldu” diyen Kara ve Ayça’ya (2007) göre televizyonun yaygınlaşması bir devlet ve hükümet politikası olarak kitleyi denetim altında tutmak ve yönlendirmek için kullanılmıştır.

Halkın televizyonu sinemaya tercih etmesinin bir diğer sebebi de söz konusu yıllarda yaşanan siyasî çatışmaların mahalle-sokak çatışmasına/terörüne dönüşmesidir. O dönemde kitleler için sinemaya gitmek yerine evde televizyon izlemek, ekonomik zorunluluğun ötesinde bir güvenlik ihtiyacına dönüşmüştür. Halkı sinemaya gitmekten alıkoyan bir başka etmen de sinema salonlarını âdeta istila eden “ucuza mal edilen, 16 mm.’lik, kalitesiz” (Kuyucak Esen, 2010: 134) seks filmleridir. Yeşilçam’ın en büyük izleyici kitlesi olan kadınlar ve aileler zamanla ucuz ve kalitesiz seks filmlerinin gösterildiği salonlardan ayaklarını kesmişlerdir. 1970’ler itibariyle renkli filmlerin yaygınlaşması da ham film ve post-produksiyon maliyetlerini artırdığı için hâlihazırda gelirleri azalan sinema sektörünü daha da zor duruma düşürmüştür. Şimdi, burada sıralanan olumsuzluklar birlikte ve diyalektik bir perspektifle ele alındığında durumun vahameti gözler önüne serilecektir. İç ve dış ekonomik etmenler dövizin artmasına neden olmuş, üzerine bir de sık sık gerçekleştirilen devalüasyonlar eklenmiştir. Tamamı ithal edilen ekipman ve sarf malzemelerinin fiyatları bu nedenle katlanmıştır. Renkli filmin yaygınlaşması da maliyetlerin fahiş bir şekilde yükselmesine neden olmuştur. 20 yıllık altın çağın getirdiği kârı sektör içi yatırımlara yöneltmeyen ve 1970’ler boyunca yaşanan gelişmelere hazırlıksız yakalanan yapımcılar, çareyi 16 mm. kalitesiz seks komedisi -veya düpedüz porno- filmler çekmekte bulmuşlardır. Tek mekânda kostümsüz, dekorsuz çekilen ucuz ve kalitesiz filmler günü kurtarmaktan öteye gidememiştir. Buna bir de o dönemde revaçta olan ve kostüme avantür olarak bilinen şovenist şiddet pornosu filmler eklenince kadınların ve ailelerin başı çektiği Yeşilçam’ın eski seyirci popülasyonu yerini lümpen erkek kitleye bırakmıştır. Ezcümle; ekonomik ve yapısal sorunlar filmlerin kalitesizleşmesine, filmlerin kalitesizleşmesi seyircinin sinemaya küsmesine, seyircinin sinemaya küsmesi de sektörün daha büyük ekonomik ve yapısal krizlere girmesine ve sonunda iflasına neden olmuştur. Güçhan’a (1992: 91) göre, Türkiye’de sinemanın bir seks sömürüsüne dönüşmesinin en muhafazakâr iktidar dönemlerinde ortaya çıkmasındaki

çelişki de dikkate değerdir. Bu filmlerin o dönemde iki aşamalı sansür mekanizmasından nasıl geçtiğini Kuyucak Esen (2010: 137) şu şekilde tarif etmektedir:

“Sansüre aşk filmi olarak gönderdikleri senaryo, çekim sırasında çıplak sevişme sahneleriyle donatılmaktadır. Bu sahneler kurgulanmadan film, sansürün ikinci aşamasına gönderilmekte, izin alındıktan sonra sevişme sahneleri eklenerek vizyona sokulmaktadır. Daha sonra geliştirilen daha pratik bir yöntem de şöyledir: Para derdine düşmüş olan yapımcılar, sansürden daha önce geçmiş ve gösterilmiş olan filmlerini yeniden gösterime sürmektedirler. Tabii ki aralara seks sahneleri, hatta porno düzeyinde sahneleyerek. ‘Döşeme’ olarak adlandırılan bu parçalarla, eski filmin seks sahneli versiyonuna ‘döşeme film’ denmektedir”.

Bu gelişmeler sonucunda 1980’li yıllarda sinema üretimi giderek azalmış ve sonunda bitme noktasına gelmiştir. Yeşilçam sinemasına özgü yapım, dağıtım ve gösterim sistemi bu yıllar itibariyle nihayete ermiştir. Televizyonun yaygınlaşması ile ters orantılı olarak sinema salonlarının sayısı gittikçe azalmış, bölge işletmeciliği sistemi de 1985 yılı itibariyle sonlanmış. Çekilen film sayısındaki düşüşle birlikte seyirci sayıları da aynı oranda düşmüştür. “1970’de 246.662.310 olan yıllık seyirci sayısı, 1986’da 40.202.751’e düşmüş bulunuyor” (Abisel, 2005: 127). İktisadî hacim bu kadar daralmış olmasına rağmen, yerli sinema sektörünü bir süre daha ayakta tutan iki gelişme yaşanmıştır. “Türkiye’de filmcilik, 1980 sonrasında iki ayrı koldan yürümeye başlar. Bir yanda, yalnızca ya da özellikle sinema seyircisi düşünülerek hazırlanan projelerin yapımını yüklenen firmalar, öte yanda ise doğrudan video piyasası için film üreten firmalar yer almaktadır” (Bilgiç, 2002: 103). Almanya’da çalışan Türkler için yerli filmleri videokaset formatında basıp satan irili ufaklı şirketler; çekilen filmlerle talebi doyuramayınca Türkiye’ye gelerek geçmiş Yeşilçam filmlerinin teliflerini satın almaya başlamışlardır. Yapımcıların daha önce çektikleri filmleri topluca satın alan bu şirketler, tek tek düşünüldüğünde çok cüzi ücretler ödemiş olmalarına karşın, yapımcılara en azından o dönemde ayakta kalabilecekleri meblağları ödemişlerdir. Almanya’da yaşayan ve sıra hasreti çeken gurbetçilerin yerli yapımlara olan rağbeti zamanla eski Yeşilçam filmleriyle bile karşılanamayınca, söz konusu videokaset şirketleri yapımcılardan vizyona girmeyecek ve yalnızca video piyasasına çıkacak filmler sipariş etmeye başlamışlardır. Bu filmler sadece video formatında izleneceği için özensiz renk, ışık ve dekorlar eşliğinde; sınırlı mekânda ve basit senaryolarla çekilmiş; bu da Yeşilçam sineması denince akla gelen olumsuz nitelikteki örneklerle nice yenilerini eklemiştir. İşte 1980’li yıllar boyunca yerli film yapımcıları, sadık seyirciyi sinemaya küstürmesine rağmen bu şekilde çekilmiş

filmlerle varlıklarını sürdürebilmişlerdir. 1990 yılından itibaren artık Yeşilçam sineması tüm karakteristiğini kaybederek sona ermiştir.

“1991 yılına gelindiğinde ne bölge film işletmeciliği, ne video bayiliği, ne de Türk filmi gösteren sinema kalmamıştı. Eski filmleri ucuza kapatan televizyon şirketleri, yeni filmlerin yapımını desteklemeye de pek hevesli görünmüyorlardı. 50’li yıllarda ortaya çıkan ‘Türk Sineması’, seyircisini bütünüyle kaybettiği 90’lı yılların başında batmıştı” (Refiğ, 1996: 186).

1980’ler itibariyle seyircisini kaybeden Türk sinemasında yeni bir tür film yapma pratiği hâsıl olmuştur. Bunlar; seyirci beklentisi olmayan ve “auteur” anlayışı ile çekilen sanat filmleridir.

İşletmelerin etkinliğinin ortadan kalkması ve yönetmenlerin parayı daha kişisel yollardan temin etmesi onlara belli ölçüde bir bağımsızlık sağladı. (...) Film, arz ve talep konusu bir meta olmaktan çıktı ve seyirciye nasıl ulaşacağı, seyircinin de onu nasıl tüketeceği problemlerinden muaf bir sanat eseri haline geldi (Erdoğan, 2001: 224).

Genellikle içsel, varoluşsal konularla ilgilenen ve belirli bir biçim kaygısı gözetilerek çekilen bu filmlerin yönetmenleri Yavuz Özkan, İrfan Tözüm ve Erden Kıral gibi eski kuşak Yeşilçam’dan kalanlar ve Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Yeşim Ustaoglu gibi kendi kendisini yetiştirmiş, okullu entelektüellerdir.

Yeşilçam’ın sonunu imleyen 1990’lı yıllar, aynı zamanda yeni Türk sinemasının da doğuşunu müjdelemektedir. “*İstanbul Kanatları Altında*” (Mustafa Altıoklar, 1996) ve “*Eşkiya*” (Yavuz Turgul, 1996) filmlerinin kazandıkları gişe başarılarından itibaren Türk seyircisi yerli sinemaya tekrar dönmüştür. Bu tarihten itibaren hem sanat sinemasında hem de gişe filmlerinde gerçekleşen nitelik ve nicelik patlaması; birkaç yıl içinde sinema sektörüne dair birkaç yapısal müdahalenin sonucudur diyebiliriz. Bunlardan ilki yasal bir düzenlemedir. 1986’da kabul edilen 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu ile film denetimi İçişleri Bakanlığına bağlı bir polis denetimi olmaktan çıkarıldı ve Kültür Bakanlığının görevleri arasına sokuldu (Dorsay, 2005: 16). Diğer yapısal düzenleme ise yerli filmlerin desteklenmesine dairdir. 3-5 Mayıs 1990 tarihinde Kültür Bakanlığı öncülüğünde gerçekleştirilen Sinema Kurultayı, sinema sektörüne dönük koruma, önlem ve sosyal güvencelerin yanı sıra yerli filmlere verilecek destek ve teşvikleri de karara bağlamıştır (Tunç, 2012: 167). Bu sayede ulusal ve uluslararası festivallerde başarılar kazanabilecek nitelikteki sanat filmleri, vizyon kaygısı/beklentisi olmadan hayata

geçirilebilmiştir. Elbette uzun yıllar bu tip filmlerin bakanlık desteği, uluslararası fonlar ve festival getirileri ile kendi başına bir janra dönüştüğünü ve zaman içinde kendi içine kapanık, seyircisiz bir sinema yarattığını da belirtmek gerekir¹⁹.

Avrupa sinemasının ürünlerinin ortak yapımını, dağıtımını ve gösterimini desteklemek, sinema profesyonelleri arasında işbirliğini teşvik etmek üzere Avrupa Konseyi tarafından 1989 yılında oluşturulan Eurimages fonuna Türkiye de 1990 yılında katılmıştır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.). Bu fonun Türkiye’deki bağımsız filmleri maddi olarak desteklemesinin yarattığı olumlu gelişmeler bir yana, aynı zamanda fonun uluslararası işbirliğini teşvik etmesi neticesinde birçok yerli sinemacı, Avrupa’daki film çekme pratiklerini ve teknik gelişmeleri tanıma fırsatı da bulmuştur.

Dönemin siyasî otoritesi, özellikle bağımsız filmler açısından olumlu sonuçlar doğuran politikaları hayata geçirmiş, fakat o sıralar can çekişen popüler sinemanın da fişini çekmiştir. 1987 yılında Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan bir dizi değişiklik ile Amerikan film şirketlerinin Türkiye’de yatırım yapmalarının önü açılmıştır. “Amerikan majörleri” olarak adlandırılan büyük film şirketleri; yasal ve sektöre dair gerekli düzenlemeler yapılması halinde film yapımına ve yerli filmlerin yurtdışındaki tanıtımından dağıtımına kadar birçok konuda büyük yatırımlar yapılacağına dair sözlü teminatlar vermişlerdir. Fakat yıllar içerisinde bu şirketlerin Türkiye’yi yalnızca büyük bir pazar olarak gördükleri ve kendi büyük bütçeli Hollywood filmlerinin dağıtımını yaparak kısa süre içinde dağıtım imparatorlukları kurdukları anlaşılmıştır.

“Diğer ülkelerde de, bizde de televizyonun ve video’nun rekabeti ve öteki nedenler çok sayıda izleyicinin sinema salonlarından uzak durmasına yol açmıştı. Sinema salonlarının çoğu kapanmaya başlamıştı. Açık tutulanlar ise bakımsız, harap ve kışın soğuktu. Amerikan film dağıtım tekelleri bu salonların sahiplerine, çok sayıda izleyicinin geri döneceğine değin güvence verdiler. Ama önce bu salonlar onarılacak ve kışın ısıtılacaktı; film gösterim aygıtları ve tekniği, salonun ses düzeni, kötü koltuklar ve diğer yetersizlikleri geliştirilecekti. Amerikan dağıtım tekelleri, salon sahipleriyle herhangi bir yazılı sözleşme bile yapmadan bu sorunların giderilmesini istediler. Arkasından Türkiye içindeki kitle iletişim araçlarından da yararlanılarak önce Amerikan filmlerinin bir güzel tanıtımı yapıldı ve arkasından da aynı Amerikan filmleri bu salonlarda sergilenmeye başlandı” (Öngören, 1996: 235-236).

¹⁹ Sektör içinde âdeta yerel bir efsane gibi dilden dile aktarılan “300 bin civarındaki festival filmi izleyicisi” (Aydemir vd., 2016) bile bu filmleri tercih etmemiş, 2000 yılından beri çekilen ve sanat filmi olarak nitelendirilen bu tür filmleri -bazı istisnalar hariç- 5-10 bin civarında seyirci salonlardan izlemiştir.

Türkiye’de film dağıtım sektörü 1990’lardan bu yana UIP (Paramount ve Universal), Warner Bros ve Twentieth Century Fox’un Türkiye’deki tek dağıtıcısı olan Özen Film’in tekelindedir. Bu şirketler, sinema salonlarına -çoğunlukla kendi yapım şirketlerinde çekilen- Hollywood yapımı yüksek bütçeli “blockbuster” filmler ile daha az gişe yapacak diğer Hollywood filmlerini paket olarak sattıkları için kısa sürede yerli ve bağımsız filmlerin gösterim şansları kalmamıştır (Çetin Erus, 2007). Sinema oyuncusu Füsun Demirel, o dönemde yaşananları şu şekilde özetlemektedir:

“‘Sizi kurtarmaya karar verdik. Dış ticaret mevzuatımızda engelleyici maddeleri kaldıracğıız. Bu sayede Amerikan film şirketleri serbestçe ülkemize gelecekler. Gelecekler ve sinemamızı kurtaracaklar. Bu şirketler burada filmler çekecekler. Milyarlarca liralık bütçeleriyle, stüdyolar, platolar kuracaklar. Sinemacılarımıza yeni iş alanları açacaklar. Hatta bizim filmlerimizi dünyaya dağıtacaklar’ (oysa yuvamızı dağıttılar). En yetkili ağızlardan bunlar söyleniyor. İstila sonucu önce ana merkezdeki sinemaları kaybettik. Hiçbir şey yapılamadı, hiç ses yok. Sonra semt sinemaları kaybedildi. Tembel ağıtlar dışında gıkımızı çıkaramadık” (Demirel, 1996: 151-152).

1990’lı yıllar boyunca özellikle genç kuşağın sinema salonlarında yalnızca Amerikan filmlerine maruz kalması, 2000’lerde yerli sinema dilinin dönüşümüne de neden olmuştur. Öncelikle büyük bütçeli Amerikan filmlerinin prodüksiyon kalitesi izleyici profiline değışmesine ve beklentinin artmasına neden olmuştur. Özellikle genç izleyici, artık yerli filmlerden de asgari prodüksiyon kalitesi arar olmuştur. Amerikan filmlerinin yerli filmler üzerindeki bir başka etkisi de üsluba ilişkindir. 2000’den sonra yerli filmler biçimsel, anlatısal ve türsel bakımdan Amerikanlaşmıştır.

“1990’ların başında popüler ve kişisel sinema arasındaki savaş, yavaş yavaş su yüzüne çıkmaya başlamış ve popüler sinemayı, teoride de olsa savunmaya kalkanlar artık Türk izleyicisinin kendi sinemasıyla buluşması gerektiğı yolunda tezler öne sürüyordu. Ne var ki, ağır maliyet koşulları ve her şeyden önemlisi kusursuz Hollywood yapımları, seyircinin beğeni ve eğilimlerinde farklı kapıları aralamıştı. Daha doğrusu farklı kalıplardan çok, bütün dünyada olduğu gibi pahalı Amerikan filmlerini izlemek, tek seçeneğe dönüşmüştü” (Vardan, 2003: 748).

Yerli sinema sektörüne giren yabancı sermaye, dağıtım ağından sonra zaman içinde gösterim ağını da tekelleştirmiştir. “2000’li yılların başından itibaren yaygınlaşmaya başlayan AVM kültürü, film izleme alışkanlıklarını da değıştirmiştir. Şu anda İstanbul ve İzmir’de bulunan sinemaların %80,4’ü, Ankara’da bulunan sinemaların ise %85,4’ü AVM’lerde bulunmaktadır” (Rekabet Kurumu’ndan akt. Sancar, 2020: 85). AVM’lerde bulunan tüm salonlar -ki yarısına yakını CGV’ye ait Cinemaximum olmak üzere- büyük

zincir şirketlerin şubeleridir. Güney Kore menşeli CGV'nin aynı zamanda yerli film dağıtımının %44,4'ünü üstlenen CGV Mars Dağıtım'a sahip olduğu düşünüldüğünde tekelleşmenin boyutları da anlaşılacaktır (Sancar, 2020: 84-85). Geline bu noktada çekilmiş herhangi bir yerli filmin, niteliği ne kadar iyi olursa olsun, vizyondaki kaderi birkaç uluslararası şirketin kararına bağlıdır.

1990 yılı itibariyle Türk insanının yaşamına giren özel televizyon kanalları, o dönemde yerli sinemanın sonunu hazırlayan bir diğer önemli faktördür. Anayasanın hükümlerince televizyon yayını devlet tekelinde olmasına karşın Cem Uzan ve -dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın oğlu- Ahmet Özal'ın sahibi oldukları TV kanalı "Star I", Almanya'dan Türkiye'ye uydu vasıtasıyla yayın yapmaya başlamıştır (Pazarbaşı, 1994). 1992'den itibaren sayıları hızla artan özel kanallar, sık sık eski Yeşilçam filmlerini yayınlamışlardır.

"1990 yılında korsan yayıncılıkla Türk toplum hayatına giren özel televizyon kanalları, her hafta, her çeşitten yüzlerce film göstererek bir yıl içinde Türk Sineması'nın işini bitirmişlerdir. 1991 yılına gelindiğinde ne bölge film işletmeciliği, ne video bayiliği, ne de Türk filmi gösteren sinema kalmamıştı. Eski filmleri ucuza kapatan televizyon şirketleri, yeni filmlerin yapımını desteklemeye de pek hevesli görünmüyorlardı. 50'li yıllarda ortaya çıkan 'Türk Sineması', seyircisini bütünüyle kaybettiği 90'lı yılların başında batmıştı" (Refiğ, 1996: 186).

Özel televizyon kanalları Türk izleyicisinin eğlence anlayışını da kökten değiştirmiştir. O güne kadar devlet televizyonunun resmî yayın anlayışına alışkın seyirci; 90'lı yıllardan itibaren birbirinden farklı birçok televizyon kanalının reyting için her tür popülist yöneme başvurmasına ve reklamlar ve çeşitli yayınlar vasıtasıyla tüketim kültürünün pompalanmasına maruz kalmıştır. Bu da insanların yerli filmlerle ilgili tutum ve taleplerinde radikal dönüşümlere neden olmuştur.

"Birden devlet kanallarının ciddi, tumturaklı, hafiften otoriter, kuralcı ve konvansiyonel çehresi yerine özel televizyonculuğun çok daha özgür, neşeli ve popüler yüzünü gören seyirci, öncelikle evine kapanıp bu yeni TV anlayışının nimetlerini tüketmeye koyulmuştur. Dışarı çıkıp sinemaya gittiğinde ise, birden başlayan yeni ve parlak Amerikan damgalı filmleri izlemeyi seçmiştir. Türk sineması, 1970'lerde ilk TRT yayınından, 1980'lerde video olayı, renkli TV, ikinci kanal gibi şeylerden yemediği darbeyi bu iki yeni olgudan yiyecek ve seyircisini âdeta bıçakla kesilmiş gibi birden yitirecektir" (Dorsay, 2005: 12).

Bir yapım şirketinin 1994 yılında yaptığı araştırmaya göre o dönemde sinema seyircilerinin %80'ini 15-30 yaş arası insanların oluşturduğu belirtilmektedir (Bilgiç, 2002: 105). Bu da o dönemde yaşanan dönüşümün geleceği şekillendirme kapasitesi hakkındaki önemi işaret eder.

1990'da Yeşilçam'ın üretim biçiminde anlatı yapısına kadar tüm kendisine has bileşenleriyle birlikte tarihe karıştığını söylemiştik²⁰. 1996 yılını milat kabul ederek popüler Türk sinemasının yavaş yavaş toparlandığı ve 2000'ler itibariyle hem üretim bakımından hem de seyirci sayıları göz önüne alındığında oldukça yüksek bir ivme yakaladığı görülmektedir. Artık yeni popüler Türk sineması, Yeşilçam'ın eski şaşaalı günlerini de aşan ve dünyaya filmler ve diziler ihraç eden bir sektör konumundadır. Fakat Yeşilçam'dan kalma yapısal ve anlatısal bazı sorunların sürdüğünü ve bununla birlikte yeni yapısal sorunlarla da boğuştuğunu burada belirtmek gerekir.

4.2. Yeşilçam Sinemasına İlişkin Kuramsal Tartışmalar

Yeşilçam sinemasına ilişkin kuramsal tartışmaların, Türk kültürü içinde Yeşilçam'ın kapladığı alanla kıyaslandığında, oldukça sınırlı ve kadük kaldığı görülmektedir. “Yeşilçam Sineması'nın, tasarlanmış düşünsel bir temeli olmamıştır. Ne Yeşilçam'ı var edenler böyle bir çaba (bilinç) içine girmişlerdir, ne de bu konuda kültür çevrelerinde olumlu, yapıcı bir çaba görülmektedir.” (Ayça, 1996: 139). 1960'lı yıllara kadar kayda değer bir teoriden ve tartışmadan bahsetmek mümkün değildir. Bu tarihten sonra uzun bir süre boyunca sektörün içinden bazı isimler ile Sinematek Derneği çevresindeki sinema yazarları arasında bir tartışma süregelmiştir. Tartışmanın bir tarafında “Ulusal Sinema Hareketi” savunucuları bulunmaktadır. Kemal Tahir'in özellikle Marx'ın “Asya Tipi Üretim Tarzı” kavramını ele alış biçiminden ve bu kavramı kullanarak yaptığı Türk sanatına ilişkin yorumlarından etkilenen Metin Erksan, Ö. Lütfi Akaf, Atıf Yılmaz ve Duygu Sağıroğlu gibi sinemacılar Halit Refiğ öncülüğünde bir araya gelmişlerdir (Çilingir, 2017). Burada Refiğ'in, Yeşilçam'ı bir halk sineması olarak tanımlaması dikkate değerdir.

²⁰ Türk sineması söz konusu olduğunda her kriz döneminde yerli sinemanın iflas ettiğine, bittiğine ilişkin tartışmalar yapılagelmiştir. “Türk Sinemasının Bugünü ve Yarını” adlı makalesinde Scognamillo (1996: 243-245); 1947'de, 1967'de, 1973 ve 1980'li yıllardan itibaren de sık sık “Türk sineması öldü, Türk sineması elden gidiyor, gitti” tartışmalarının yapıldığını, bunların bir yere kadar doğru olmakla birlikte genellikle kısa ve anlık çarelerle karşılık bulduklarını belirtmektedir.

“Türk Sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, millî kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir... Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının filim seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir ‘halk sineması’dır” (Refiğ, 2009: 87).

1965 yılında Onat Kutlar öncülüğünde kurulan Türk Sinematek Derneği, kuramsal tartışmada ulusal sinemacıların karşı kutbunda yer alan hizbin bir araya geldiği oluşumdur. “Türk seyircisi sessiz sinemanın başyapıtlarını, Sovyet klasiklerini, Alman dışavurumcu sinemasını, Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga akımlarını, İsveç, Polonya, Meksika, Brezilya, Japonya sinemalarını hep Sinematek aracılığıyla tanıdı” (Teksoy, 2009: 921). Dernek bünyesinde gerçekleştirilen sinema gösterileri ile Türkiye seyircisi tecimsel olmayan sinema ile tanışma fırsatı bulmuştur. “Yeşilçam düzeninin değiştirilmesini gerektiğini düşünen Sinematekçi aydınlara göre bunun yolu, halkın desteği ile gerçekleştirilecek politik eylemsellikten geçmektedir. Halkın harekete geçmesi için de devrimci filmler çekilmesine ve gösterilmesine gereksinim vardır (Kaymal, 2020). Batı standartlarında filmler çekilmesini isteyen dernek üyelerine göre Yeşilçam sineması, anlatı yapısı ve biçim bakımından söz konusu seviyenin altındadır. Kutlar (1997: 12); “*Seyyit Han*” (Yılmaz Güney, 1968) üzerine kaleme aldığı bir eleştiri yazısında yerli sinemayı şu şekilde tarif etmiştir: “Bir ‘görüntü sanatı’ olan sinema nedense yönetmen ve senaryocularımız tarafından hep bir ‘entrika sanatı’ olarak ele alınmış, ucuz resimli romanlarda ya da vodvillerde olduğu gibi karmakarışık, inandırıcı olmayan birtakım olayların peş peşe sunulduğu ile seyirci mekanik bir ilgiye zorlanmıştır”. Burada şu hususa dikkat edilmesi gerekir ki; ulusal sinemacılar ile sinematekçiler arasındaki ayrım Yeşilçam sinemasının niteliği ile ilgili değildir. Aynı zamanda bir Yeşilçam yönetmeni olan Refiğ; Yeşilçam’ın özellikle yıldız sistemi ve yabancı filmlerin etkisi ile basmakalıplaştığını ve bu nedenle ulusallığını yitirdiğini kabul etmekte, fakat kurtuluşu, Sinematekçiler’in ileri sürdüğü gibi Batı menşeli düşünsel ve sinemasal etmenlerde değil, aksine geleneksel Türk sanatlarında aramak gerektiğini ileri sürmektedir (Kara, 2020). Açıkçası Sinematekçiler ile ulusal sinemacılar arasındaki tartışma, sinemaya dair kuramsal bir tartışmadan çok, Türkiye entelijansiyasında yüz yıldan fazladır süregelen Batıcı/yerelci eksenindeki ideolojik kavganın bir başka tezahüründen ibarettir. Yıldırım’ın (2016: 21-22) o dönemde tartışılan yeni sinemanın miladına ilişkin anlattıkları, ideolojik kamplaşmanın düzeyi hakkında ipucu vermektedir.

“Özön’ün diyalektik bakış açısı, özellikle 1960’ların ikinci yarısından itibaren, Türk sinemacılarını *tu kaka* Yeşilçam’dan yana olan işbirlikçiler ve Yeşilçam’a karşı olan bağımsızlar şeklinde ikiye bölmüş ve kutuplaştırmıştır. 1960’lar Türkiye’inde egemen Yeşilçam sinemasına karşı yeni, alternatif ve bağımsız bir sinema isteyenler ve bunu -sadece- Güney’in yazdığı, yönettiği, oynadığı ve yapımcılığını üstlendiği filmlerde görenler bizzat SD [Sinematek Derneği, MKS] çevreleridir. İkisi de auteur filmi olan, ikisi de bağımsız olarak çevrilen *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965) ve *Umut*’tan neden ikincisi yeni/genç sinemanın ilk örneği olarak sunulmaktadır? 1970 yapımı *Umut*’un Altın Koza’yı kazandıktan sonra ticari gösterime çıkabilmesi, önce yasaklanması sonra kısmen sansürlenmesi, yılın sinema olayı haline gelmesi, angaje yönetmeni üzerindeki ağır baskılar, 1973 yılında Paris’te ticari gösterime çıkması ve tabii ki eserin siyasal duruşu -Türkiye solu topu ve tüfeği ile bu filmi sonuna kadar desteklemiştir- bunda etkili midir?” (Yıldırım, 2016: 21-22).

Elbette bir tarafın tamamen yönetmen, senarist ve diğer kamera arkası çalışanlarından oluşması; diğer tarafın da sinema yazarı/eleştirmenlerden oluşması bu kavgaın bir başka yönünü, eleştirmen-sanatçı gerilimini işaret eder.

Yeşilçam’ın rekortmen senaristlerinden Bülent Oran söz konusu tartışmayı şu şekilde aktarmaktadır:

“Filmlerin ülke çapında yaygınlaşıp geniş izleyici yığınlarının sevgisini topladığı bu dönemde, Yeşilçam sinemasına ters düşen bir sınıf çıkar ortaya... Yeşilçam’a yakınlık gösteren basit seyirci kalabalığına karşı, Türk insanından uzak ve kendini bu geniş halk kesiminin tepesinde gören ve entel adı verilen süper aydınlardır bunlar. Başlarlar veritirmeye... Yeşilçam sineması uzun yıllar bu iki kesimin çelişkisi ve sinsi çatışması içinde çalkalanır... Yeşilçam’ı sevenler ile nefret edenler... Yani iki zıt kutup... Seven çoğunlukla söven azınlık... Susan halk kesimiyle, aleyhte yazan bir avuç insan... Sessiz çoğunluk diyebileceğimiz geniş izleyici kitlesi ile bu insanlara dürbünün tersiyle bakan amatör entelektüeller... Bu patırtı sürer gider...” (Oran, 1996: 283).

Burada Yeşilçam sineması halkın teveccühü sebebiyle olumlanmış, eleştirenler ise halktan kopuklukla suçlanmıştır. Şüphesiz, bir sinemanın niteliğini yalnızca seyircinin gösterdiği ilgi ile açıklamak, en basitinden ideoloji olgusunu görmezden gelmek olur. Bir filmin çok sayıda insan tarafından izlenmesinin birçok nedeni vardır ve filmin niteliğinin seviyesi bu nedenlerden sadece biridir. Yine bir diğer önemli senarist Hüseyin Kuzu da Yeşilçam’ın altın çağında halkın sinemaya ilgisini şu şekilde açıklamaktadır:

“Sinemamızın altın çağında yılda 300 civarında film üreterek dünyada 4. sıraya yükselmemizden övünçle bahsedenler tam burada bazı gerçekleri atlarlar. Onlara şu basit soru hiç sorulmadı. ‘Seyirci/halkın gideceği başka ucuz eğlence aracı veya

mekânı var mıydı?’ Yoktu. Seyirci sinema salonlarına önüne ne gelirse gitmeye mecburdu” (Kuzu, 1996: 263).

Özön’ün Yeşilçam sinemasına dair bölümün başında ele aldığımız görüşleri ile birlikte düşündüğümüzde ortaya şu sonuç çıkmaktadır: Yeşilçam taklit, tekrar ve duygu sömürüsü sineması olmasına rağmen; Türkiye halkının başka bir eğlence seçeneği olmadığı için Yeşilçam’ı dünyanın en büyük film üreticilerinden biri haline getirdi. Bu iki iddianın teşrih ettiği çıkarıma Kayalı’nın (1994: 32) şu sorusunu sormak gerekmektedir: O zaman neden bazı yerli filmler çok tutmuş, bazı filmlerse daha az izlenmiş veya batmıştır?

“Yeşilçam filmlerine, tarihi boyunca, yabancı filmler hep kaynaklık etmiş, esin vermiştir. Hatta bu nedenle hala bugün de Yeşilçam’ı ‘taklit, yoz’ bir sinema olarak tanımlayanlar vardır. Gerçekten de Yeşilçam sinemacıları, esinlenmenin ötesinde, yabancı filmleri taklit de etmişlerdir, bunu açık açık da yapmışlardır. Ama Yeşilçam, özentili bir taklit etme olayını aşmış, kendisi olma başarısını gösterebilmiştir” (Ayça, 1996: 133).

Geleneksel Türk temaşa sanatlarından izler taşıyan Yeşilçam sineması, biçimsel ve anlatısal tüm kusurlarına rağmen hâlâ üzerine konuşulmaya, yazılıp çizilmeye ve hatta yoğun bir biçimde izlenmeye devam etmektedir. Telifsiz korsan yayın yapan uydu kanallarında halen tüm gün Yeşilçam filmleri gösterilmektedir. Erler Film, Arzu Film gibi birçok eski Yeşilçam yapım şirketinin YouTube kanallarının milyonlarca abonesi bulunmakta ve birçok film milyonlarca kişi tarafından bu platformlarda izlenmektedir. Bu nedenle Yeşilçam sineması analiz edilirken indirgeyici ve toptancı yargılardan kaçınmak elzemdir.

4.3. Popüler Türk Sineması ve Tür Olgusu

Tür (genre); belirli bir biçime, içeriğe ve üsluba sahip sanat yapıtlarını tanımlamak ve kategorize etmek için kullanılan terimdir. Sinema söz konusu olduğunda ise tür kavramı sanatsal anlamlandırmanın ötesine geçmekte ve birçok alanı imleyen bir konsepte dönüşmektedir. Tür; filmlerin üretiminden, popüler tüketiminden ve alımlamasından akademik film çalışmalarına dek film kültürünün birçok veçhesinde kullanılan bir kavramdır (Langford, 2005: 7). Bir filmin türü, sinemanın tecimselleştiği ve popüler kültür metası haline geldiğinden beri, filmlerin üretimini ve tüketimini belirleme kapasitesi çerçevesinde ele alınmış ve popüler sinemanın temel bileşeni olagelmıştır. “Sinema filmlerini türleştirme ve sınıflandırma eğilimi, sinemanın ilk yıllarından itibaren tamamen

pazarlama stratejisine yönelik bir tutumdur ve gişe kaygısının ön planda olmasından kaynaklanan bir yaklaşım sonucu oluşmuştur” (Kırel, 2014: 243). Bu nedenle akademik film çalışmaları, türleri genellikle bu tecimsel veçhesinden ibaret görmüşlerdir. “Geleneksel eleştirel düşünce, hangi biçimde olursa olsun türleri popüler olanın alanına göndermiş ve çoğunlukla kanondan dışlamıştır” (Grant, 2007: 29). Elbette türler sinema endüstrisi içinde üretim ve pazarlama imkânları çerçevesinde ele alınmıştır. Sinemada tür olgusu, önceden belirlenmiş uylaşımalar nedeniyle hem üretimin seri hale gelmesi açısından hem pazarlama açısından hem de onu neyi tüketeceğini bilen seyircinin hazzını garantilemesi açısından son derece önemlidir. “Sanayi içinde üretilen sinemaların tek tipleştirme, makinelerle üretilme ve teknoloji ile ilişkisi, iş bölümü gibi unsurlar üzerinden eleştirisi ve analizi bize bir filmin analizinde derin bilgiler sunacağı gibi bir sektör olarak sinemanın dünya üzerindeki serüvenine de ışık tutacaktır” (Akbal Sualp, 2014: 111). Bu nedenle bu çalışmada, popüler Türk sinemasının ideolojik dönüşümünü irdelemek için Türk sinemasındaki türler ve tür olgusu ele alınmıştır. Fakat türleri yalnızca bir üretim ve pazarlama stratejisi olarak görmemek ve belirli türlerin yıllar içinde kazandığı uylaşımların sanatsal ifade biçimlerini zenginleştirdiği de unutmamak gerekir.

Çalışmanın bu aşamasında tür kavramı, öncelikle sinemanın endüstriyel üretimindeki işlevi çerçevesinde ele alınmıştır. Zira tür olgusu, başlangıcından beri popüler sinemanın vazgeçilmez unsurlarından biridir. Popüler sinema da kitle kültürünün vazgeçilmez unsurudur. “Popüler filmler, kapitalizmin kurallarına göre yapılan sinema endüstrisinin, yepyeni bir teknolojiyi kullanan kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleridir”(Abisel, 1999: 13). Tür filmlerinin uylaşımsal kodları, popüler piyasa filmlerinin üretimi için elverişli imkânlar sunar. Örneğin bir yapım şirketinin belirli bir türde çekeceği film için hazırlayacağı dekor, ışık, oyuncu seçimi ve hatta senaryonun genel hatları bile bellidir. Bu filmi bitirdikten sonra da söz konusu uylaşımları âdeta üretim bandı mantığıyla başka filmler çekmek için kullanabilir. Film bitirdikten sonra pazarlama aşamasında da tür etiketi önemli bir işlev görür. Bir filmin aksiyon, macera, korku veya gerilim gibi sektörce bilinen bir türe ait olması, filmin gösterim aşamasında salonlara satılması için de salonlarda izleyicilere satılması için de büyük bir avantaj sağlamaktadır. Altman (2003: 322-323); türlerin film sektöründeki işlevlerini üç ana başlıkta özetlemiştir:

1. Yapım: Tür kavramı, yapım kararları için bir şablon oluşturur. Örtük bir bilgi biçimi olarak, yapım ekibinin üyeleri arasında ayrıcalıklı bir iletişim tarzı sunar.

2. Dağıtım: Tür kavramı, ürün farklılaştırmanın temel yöntemini sunar, böylece yapımcı ile dağıtımçı ya da dağıtımçı ile gösterimci arasında kestirme bir iletişim tarzı oluşturur.
3. Tüketim: Tür kavramı, izleyici ilgisinin standart kalıplarını tarif eder. Bu haliyle gösterimci ile izleyici ya da izleyicilerin kendi aralarındaki iletişimi kolaylaştırır” (Altman, 2003: 322-323).

Türsel kodların yukarıda değinilen işlevleri film endüstrisi için öylesine hayatidir ki, en bilinen türlerin -ya da en az bu türler kadar bilinen alt türlerinin- dışında kategorize edilmiş popüler piyasa filmlerine rastlamak oldukça güçtür.

Tür filmlerinin seyirci üzerindeki en önemli işlevi; onlara bildikleri, alışık oldukları bir dünya sunarak hem filmsel hazzı garanti altına almak hem de başı sonu belli olmayan, tehlikelerle dolu gerçek yaşamlarından kaçarak nereye varacağı belli türsel uyaşımaların güvenli kollarında hoşça vakit geçirmelerini sağlamaktır. Bir film türü, törensel kapasitesiyle, belirli temel kültürel çelişkileri ve çatışmaları, izler kitlenin aşına olduğu ve erişebileceği benzersiz bir kavramsal yapıya dönüştürür (Schatz, 2003: 97). Elbette bu manada (yani işlevsel olarak) tür sinemasının çocukları uyutan peri masallarından farkı yoktur. Kitle aracılı toplumda, efsanevi hikâyelerimiz için kamp ateşi yerine film ekranlarının etrafında toplanıyoruz. Efsanelerle kıyaslandığında, tür filmleri, özellikle kolektif bilincimizde daha derinden kök salmış sorunlarımıza ve ikilemlerimize hitap eden, hatta zahiren çözen seküler hikâyeler olarak anlaşılabilir (Grant, 2007: 29). Bu açıdan popüler tür filmleri en az peri masalları ya da halk destanları kadar ideolojiktir.

“Masallar toplumdaki çelişkileri çözüp toplumu bir arada tutan değerleri aşlamaya çalışıyorlarsa, bunu da başı sonu belli tek bir olay örgüsü içinde yapıyorlarsa, kişilik çözümlemelerine yer vermeyip kişiler bir iki özellikleriyle tanıtılıyorsa, genellikle de birbirine karşıt tipler seçiliyorsa, çeşitli masallarda sık sık tekrarlanan ya da birbirine benzeyen öğeler yer alıyorsa, bütün popüler filmlerle, bu arada Türk filmleriyle masallar arasında benzerlik bulunabilir” (Onaran, 1997: 121).

Bu anlatıların belirli ideolojik usulleri vardır. Bunlardan ilki -yukarıda da ele alınan- bilinen bir dünyayı, tahmin edilebilir bir yöntemle aktarmaktır. Türe özgü uyaşımalar, anlatısal tekrarı ve stereotip karakterleri gerektirir. “Mitlerin yaşananların aşikâr gizemini anlamaya yardımcı olma iddiası yalnızca, bilinmeyen bilinenle ilişkilendirmeye son bulur. Dolayısıyla, anlatıların kurmaca dünyalarında yaşananı

sorgulayıp tartışmak, yeni seçenekler sunmak yerine, yinelenenle, alışılmış olanla benzerlik kurulur. Bu açıdan popüler anlatılar sık sık stereotiplere ve uyaşımlara başvurur” (Abisel, 2005: 205). Popüler tür filmleri çoğunlukla konuları ve olay örgülerinin ötesinde biçimsel olarak da muhafazakârdırlar. Filmlerin biçim ve içerik olarak birbirini takip etmesi; seyirciye, var olan dünyanın olasılıklar arasındaki tek dünya ve algıladığı gerçekliğin de o ana kadar algılayabildiği tek gerçeklik olduğunu söylemektedir. Bunun için de filmsel gerçekliğin, seyircinin kendi gerçekliğine olabildiğince yaklaşması gerekmektedir.

“Popüler filmsel anlatılardaki ideolojik tavrın -yani genelde ‘dünya işte böyledir’ iddiasıyla özelde insan, aşk, zenginlik vb. böyledir iddialarının- seyirci tarafından onaylanması için toplumsal deneyimle bağların iyi kurulması ve söylemin inandırıcılığı sağlayabilmesi, yani gerçekmişgibiliği [verisimilitude] kurabilmesi önemlidir. Kendi de ideolojik bir nitelik arz eden ‘gerçeğin yansıtılması’ iddiası aslında sanatsal ve popüler temsillerdeki dolayımamları gözden saklayıcı, bir anlamda tüm ilişki biçimlerini yeniden üretmeyi hedefleyen bir nitelik taşımaktadır. Burada en azından gerçekliği statükoyla özdeşleştirme gibi ideolojik bir tehlike vardır”(Abisel, 2005: 220).

Popüler sinema endüstrisinin sağladığı prodüksiyon imkânları ile gerçeğe en yakın dünyayı kurup, sonra da bu düzenlenmiş dünya içinde seyircinin kendi dünyasından alışık olduğu tahakküm ilişkilerini filmsel anlatının içine yedirmek, seyirciyi içinde bulunduğu koşullara karşı pasifize etmek ve mevcut statükoyu doğallaştırmak anlamına gelir. Elbette, gerçekmişgibilinin çalışma prensibinin türden türe değiştiğini de burada belirtmek gerekir. Örneğin aniden bir şarkının başlaması bir gerilim ya da savaş filminin aksine bir müzikal için gayet uygundur, dolayısıyla olası, anlaşılabilir ve inandırıcıdır (Neale, 2003: 161). Yaratılan dünya içinde sunulan iyi-kötü karşıtlığı da belirli bir duygular karmaşası üretir ve mutlu sonun sebep olduğu katarsisle seyirci, gerçek yaşamına tatmin olmuş bir şekilde geri döner. “Tür filmleri eylemden çok tatmin, isyandan çok merhamet ve korku üretir. Statükonun korunmasına yardımcı olarak yönetici sınıfın çıkarlarına hizmet eder” (Hess Wright, 2003: 42). Popüler filmlerin sık sık çatışma ve gerilimlere başvurması ve bunların mutlu son ile nihayete erdirilmesi; filmin kahramanı ile özdeşleşme yaşayan seyirci açısından kendi dünyasındaki olumsuzluklara dair yanılsamalar yaratmaktadır. “Burada da türlerin özel bir rolü ve önemi vardır, çünkü izleyicilerin toplumsal birlik ve gelecekteki mutluluğuna ilişkin yanlış varsayımlara cezbedilmesi, türsel uzaşımlar aracılığıyla gerçekleşir” (Altman, 2000: 27). Popüler Türk sinemasında ise çatışma ve gerilimlerle birlikte özellikle entrikalara sıkça başvurulması, yukarıda değinilen ideolojik yanılsamaya,

kötü durumdaki birinin daha kötü durumlarla karşılaştığında yaşadığına benzer bir rahatlama da eklenmektedir. Yeşilçam'ın en büyük ideolojik yanılsamalarından biri, ölümü gösterip sıtmaya razı etmek olmuştur.

Popüler filmlerin anlatı yapısı kapalılık arz eder. Hemen hemen tüm popüler filmler mutlu sonla biter. Bu, katarsisin de gereğidir. Öte yandan anlatı yapısının kapalılığı, seyirciye farklı bir anlamlandırma imkânı da sunmaz “Eğer filmsel metnin içinde alternatif okuma imkânı varsa, yani film kendi yapısı içinde ideolojik zıtlıklar taşıyorsa seyirci için farklı okuma mümkündür. Ayrıca, filmsel anlatının ulaştığı sonuçlardan tatmin olunmaması da seyircinin farklı okumasını devreye sokabilir”(Abisel, 2005: 223). Popüler tür filmleri, belirli bir etik ve ahlaki perspektif içinde anlatı yapısını inşa eder, bu bakımdan ahlakçıdır. “Nasıl iyi vatandaş olunacağı, vatanperverliliğin boyutları, iyi bir aile, eş, iyi ve kötü bir kadın olmanın biçimleri, çocukların nasıl yetiştirilmesi gerektiği, tutkulu bir aşkın nasıl olması gerektiği, namus meselesi, iyi, kötü, günah, sevap yeniden ve yeniden tanımlanır” (Akbal Sualp, 2014: 116-117). Yeşilçam ile kıyaslandığında popüler Amerikan filmlerinde yer alan ahlakçılık zahiridir, öykünün içine gömülüdür. Yeşilçam ise söze dayalı anlatı yapısını burada da kanıtlar. Karakterler öğüt verirken âdeta seyirciye seslenirler. Hatta bazen dördüncü duvarı yıkarak açık açık seslenirler.

“Türk sineması genelde bir erdem sinemasıdır. Filmlerin çoğunda neyi nasıl yapmamız gerektiği söylenir. Bol bol ahlâk dersi verilir. Bu derslerden en çok payı genç kızlar alır ama erkekler de öğüt dinlemekten kaçamazlar. Filmler, baba sözü dinlemediği için kötü yola düşen kızları, kötü yola düşmüş kadınları, kumara, alkole bağımlı olan erkek çocukları ibret olarak gösterirken manevi değerlerin, aile bağlılığının, geleneksel insan ilişkilerinin yararları anlatılır” (Bayram, 1997: 22). Yeşilçam'dan kalan miras, 2000 sonrası popüler Türk sinemasına da yansımıştır.

4.3.1. Yeşilçam'ın Egemen Türleri, Egemen İdeolojisi

Louis Gianetti, filmleri ideolojik açıdan üç kategoride inceler: Tarafsız, kapalı ve açık filmler (Gianetti'ten akt Erkılıç, 1997). Açık Filmler, izleksel olarak yönlendirilmiş filmlerdir. İdeolojik perspektifi hikâyeye dolayısıyla seyirciye aktarma gayesi taşır. Politik filmler, ideolojik açıdan açık filmlerdir. Kapalı filmler ise seyirciye ideolojik bir çatışma alanı sunar ve bu bakımdan seyirciyi serbest bırakır. Sanat filmlerinin birçoğu ideolojik açıdan kapalıdır. Tarafsız filmler ise seyircinin herhangi bir ideolojik çıkarsama yapmasını engeller ve dikkati eyleme yönlendirir. Kaçış sineması, ideolojik açıdan -görünürde-

tarafsızdır. Egemen ideoloji açısından ise en ideolojik filmler, bu popüler eğlence filmleridir. Egemen ideoloji hayata içkindir, gündelik hayatın akışı içinde çoğunlukla fark edilmez. Fark edildiğinde bile doğa yasası gibi addedilir. Bu bakımdan egemen ideolojilerin popüler anlatılarda yeniden ve yeniden üretilmesi rıza üretimi açısından hayati önem taşır. Popüler filmler, eğlenceli hikâyeler ve sürükleyici kurgu yöntemleri sayesinde izleyiciyi afallatır. Bu şekilde seyirci perdede gördüklerini sorgulayacak alan bulamaz. Popüler bir film için seyirciyi filmin dünyasına sokmak başarı kıstasıdır. Ona kurgulanmış film evreninde aslında kendi gerçekliğinin bir mikrokozmosunu sunar. Özdeşleşme sayesinde kendi gerçekliğinin tezahürünü perdeden izlemesini sağlar. Kendi yaşamında var olan güç ve tahakküm ilişkilerinin kurgulanmış gerçeklik içinde de doğalmış gibi sunulması, seyircide rıza üretimi işlevi görür. Bu nedenle bir topluma içkin egemen ideolojinin izini sürmek için popüler filmler oldukça elverişli imkânlar sunarlar.

Yeşilçam sineması, Türkiye’de uzun yıllar boyunca egemen iletişim biçimi olarak egemen ideolojinin tekrar ve tekrar dolaşıma girmesine ve bu yolla egemen ideolojinin yayılmasına aracılık etmiştir. Bu anlamda, sinemanın bir sanat türü olmasının yanında, bir kitle iletişim aracı olarak her tür ideolojik tahakküme rıza üreten bir mekanizma olduğu unutulmamalıdır. Yeşilçam sineması, egemen ideoloji için rızayı, egemen türler ve bu türlere egemen olan belirli türsel uylaşımlar aracılığıyla üretebilmiştir. Her tür, ayrı ayrı ve kendi uylaşımları temelinde ele alındığında her ne kadar farklılık arz etseler de aslında farklı yollardan aynı ereğe ulaşırlar. Tür kuramının önündeki en büyük engellerden biri, türleri ayrı ayrı ele alma eğilimidir. Aslında türler, farklı ideolojik gerilimlerle aynı stratejiyi kullanarak başa çıkarlar (Wood, 2003: 63). Bu çalışmada tür olgusunun söz konusu uylaşımları, anlatı yapıları ve karakter analizleri gibi içsel dinamikleri, tür filmlerinin ideolojik işlevinin analizi kapsamında değerlendirilmiştir. Popüler Türk sinemasının geçmişine bakmak ve oradan şimdiki sinemaya dair ideolojik çıkarımlar yapmak, tür olgusuna eğilmeyi gerektirmektedir. “Yeşilçam dönemi Türk sineması tarihine eğilmek ilk ve zorunlu olarak tür sineması tarihi ile uğraşmaktan geçmektedir çünkü türler, Yeşilçam’ın *raison d’être*’dir” (Yıldırım, 2016: 38).

Bu çalışmada Yeşilçam filmleri ve türleri, sektör içinde kapladığı alan ve seyirci üzerindeki ideolojik etkisinin boyutu göz önüne alınarak incelenmiştir. Buna göre baskın türlerin melodram, kostüme avantür ve komedi olduğu görülmektedir. Bu türlere mensup filmlerin, popüler bir ticari film den seyircinin beklediği/talep ettiği üzere farklı yoğun

duygular yaşatan filmler oldukları ilk bakışta göze çarpmaktadır. Yerli film izleyicisi için bir film, lunapark oyuncağı gibi bir eğlence aracıdır. Filmin düşünsel veya görsel boyutu geri plandadır, hatta bu kıstaslar Yeşilçam seyircisi açısından çoğunlukla yok hükmündedir. Salona kadar gidilmiş ve bilet alınmış bir filmde “elle tutulur” bir karşılık beklenmektedir. Bu da o filmin ya ağlatması ya da güldürmesidir. Kostüme avantür filmler ise şovenizmi çıplak şiddetle harmanlayarak izleyiciyi âdeta hipnotize eder. Söz konusu üç tür, bu türlerin en belirgin özelliklerini ifa eden film örnekleri ile ideolojik alt metinleri ve işlevleri çerçevesinde değerlendirilmiştir.

4.3.1.1. Melodramlar

Melodram, popüler Türk sinemasının en baskın türüdür. Bu tür içinde değerlendirilebilecek filmlerin sayısının çokluğu bir yana, diğer türlerde çekilmiş filmleri etkileme kapasitesi anlamında da melodramın söz konusu baskınlığı göze çarpmaktadır. Herhangi bir yerli aksiyon, suç veya tarihi kostüme avantür filmde de melodramik özellikler görmek olasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi Yeşilçam bir erdem sinemasıdır ve melodram filmlerin en baskın özelliği ahlak dersi vermesidir. Arslan’a (2005: 17) göre melodramlar; masumiyetin bozulduğu modern dünyada seyircinin kendi suçluluk hissinden kaçmasına yardım etmektedir. Melodramlar, iyi-kötü ve suçlu-masum gibi zıtlıklar çerçevesinde neyin doğru, neyin yanlış olduğunu dikte eden filmlerdir. Bu niteliği çerçevesinde söz konusu türe özgü filmlerin çoğunlukla klasik anlatı yapısına sahip olması da daha anlaşılır olmaktadır. Zira klasik anlatı yapısının öyküde boşluk bırakmayan yapısı gibi melodram filmler de ahlaki söylemi açısından seyirciye herhangi bir değerlendirme imkânı tanımaz. “Dolayısıyla melodramlar da neyin ahlaki neyin ahlaki olmadığını, özellikle karakterler üzerinden belirgin farklılıklar yaratarak ve de geride hiçbir soru işareti kalmayacak şekilde izleyiciye açıklar. İzleyici kimin ve neyin iyi, kimin ve neyin kötü olduğu kanısına kolaylıkla varır” (Turgay, 2019). Bu bakımdan Yeşilçam sinemasının iki boyutlu karton karakterleri, ahlakçı söylem rejimi ve büyük eşitleyici tutumu ile melodrama oldukça yakındır.

Bostan’a (2020) göre tıpkı Fransız Devrimi’nde aristokraziye karşı toplumun geniş kesimlerini örgütlemeyi başaran burjuva popülizminin melodramik muhayyilesi veya ABD’de Büyük Bunalım yıllarında toplumsal muhalefetin söylemini oluşturan tekel ve kurumsal sermaye karşıtı popülizmin dramatik muhayyilesinin sinemadaki melodramik

tezahürü gibi Türkiye’de de tek partili yılların katı modernleşme tasavvuruna karşı II. Dünya Savaşı sonrası süreçte daha yumuşak ve kapsayıcı bir modernleşme tasavvuru ortaya koyan demokratik kültür politikası sinemada Yeşilçam melodramıyla karşılık bulmuştur. Tek parti döneminde tiyatro, opera veya sanat müziği gibi “yüksek” bir sanat olarak kabul edilmeyen sinema; halkın devlet erkini tepesinde hissetmediği bir alan olarak algılanmıştır. Yani Türkiye’de popüler sinema; yalnızca gerçek sorunlardan uzaklaşma anlamında bir kaçış sineması değil, aynı zamanda totaliter devlet anlayışından da kaçışın vesilesi olmuştur.

4.3.1.1.1. *Şaka ile karışık*: “Söyle be! yalan da olsa hoşuma gidiyor”

Yapımcı bir aileden gelen ve Yeşilçam’da 150’den fazla filmin yönetmenliğini üstlenen Osman F. Seden’in çektiği *Şaka İle Karışık*; zengin oyuncu kadrosu ile dönemin en popüler filmlerinden biridir. Filmde Sadri Alışık’ın canlandığı “Ofsayt Osman” karakteri, evsiz bir serseridir. Etrafındaki insanlar tarafından sık sık alaya alınan Ofsayt Osman, bir gün, iki zengin iş adamının aralarındaki iddiaya alet olur. “Dünyada berduşların, serserilerin arasında da iyi yürekli, mert ve efendi insan çıkıp çıkmayacağı” üzerine bahse tutuşan Hüsrev Ağa (Kadir Savun) ve Ferhat Ağa (Aziz Basmacı), karakola giderek Nubar Terziyan’ın canlandığı Emniyet Müdürü’nden azılı bir serseri bulmalarını rica eder. O sırada tesadüfen nezarethanede olan Ofsayt Osman, serserileri temsil etmek üzere seçilir ve bir milyon liralık çek verilerek ondan bu çeki bir ay boyunca bozdurmaması istenir. Eğer Osman bu müddet boyunca parayı harcamazsa Ferhat Ağa, sahip olduğu çiftlikleri Hüsrev Ağa’ya verecek; tersi durumda ise Hüsrev Ağa, kızı Zühre’nin (Çolpan İlhan) Ferhat Ağa’nın oğlu ile evlenmesine müsaade edecektir. Milyonluk çeki teminat olarak göstererek kıyafet, otomobil ve büyük bir yalı alan Osman ve serseri arkadaşı Kemal (Efgan Efehan), zamanla zengin insanların ve büyük şirketlerin hedefi olmaya başlarlar. Aslında gazeteci ve roman yazarı olan ve bu kimliğini gizleyen Kemal ise Hüsrev Ağa’nın gazeteci kızı Zühre’ye âşık olmuştur. Kemal’in bir hikâyesinin peşinde olduğunu ve bu nedenle Osman’ın yanında serseri rolünde olduğunu fark eden Zühre, Osman’ın hikâyesinin tüm ayrıntılarını içeriden öğrenebilmek ve Kemal’den önce tefrika ettirebilmek için bu bilgiyi sonuna kadar saklar. Osman ve Kemal’in yerleştikleri yalının bitişiğinde yaşayan ve ekonomik olarak zor durumda olan iş adamı Hulusi (Hüseyin Baradan) ve eşi Ayla (Ajda Pekkan), Osman’ı zengin zannetmekte ve dolandırmak için çeşitli planlar yapmaktadırlar. Bu sırada Osman, deniz kenarında intihar

etmek üzere olan Filiz'in (Filiz Akın) hayatını kurtarmış ve aralarında bir aşk başlamıştır. Pavyonda şarkıcılık yapan Filiz'in kalp rahatsızlığı olan ve kısa süre içinde ABD'de ameliyat olmazsa ölecek olan bir kardeşi vardır. İlaç parasını bile ödeyemeyen Filiz, kardeşinin ameliyatı için 200 bin lira bulması gerekir. Çalıştığı pavyonun sahibi, Filiz'e, Osman adında Adanalı zengin bir adamın kendisiyle birlikte olması için yüklü miktarda para teklif ettiğini söyler. Filiz de kardeşi için teklifi kabul eder ve aynı gece kumardan kazandığı parayı Filiz'e vermek için pavyona giden Ofsayt Osman'ı, kendisiyle birlikte olmak için pavyoncuya para veren Adanalı Osman zanneder. Gerçeği anladığında ise Filiz, Ofsayt Osman'a aşkını ilan eder ve kardeşi için gereken ameliyat parasını ondan ister. Osman, Filiz'e zengin olmadığını söyleyemez. Ayla ve Hulusi ise bu sırada Osman'ı dolandırmak için bir plan yapmıştır. Onu sarhoş ederek bir kontrat imzalatırlar ve bu sayede Hulusi iflas etmekten kurtulur. Osman, bahsin son günü çeki bozdurur ve Filiz'e ameliyat için gereken bedeli verir. Hulusi'nin imzalattığı kontrat nedeniyle tutuklanan Ofsayt Osman, çıkarıldığı mahkemede çeki neden bozduğunu anlatır, fakat kontratla bir ilgisinin olmadığını söyler. Ayla ise duruşmanın sonunda dayanamayarak Hulusi ile birlikte Osman'a kumpas kurduklarını itiraf eder.

Şaka İle Karışık filminin alt metnine bakıldığında ilk dikkat çeken unsur Doğu-Batı karşıtlığıdır. Filmde birçok açıdan söz konusu karşıtlık ilişkisi kurulmuş ve Doğu'ya özgü özellikler olumlanmıştır. Osman'ın çeperindeki iki kadın karakterde bunu görebiliriz. Filmin *femme fatale*'i Ayla'nın dış görünüşü Filiz'e kıyasla daha modern ve Batı tipidir. Kısa saç kesimi ve kürklü kıyafetleri zenginliği ve Batılı hayat tarzını imler. Söylediği şarkılar Batılı ezgilere sahiptir. Tavır ve tutum olarak da -Batı'ya ve Batılı değerleri benimsemiş insanlara atfedildiği üzere- "hafıfmeşrep"tir. Osman'ı ayartmaya çalışması ve bunu eşi Hulusi'nin gözünün önünde yapması filmde sık sık vurgulanır. Eşi ile birlikte partiler düzenlerler ve viski içerler. Hâlihazırda bu uyuşumsuz ifade biçimleri, Yeşilçam sinemasında Batılı değerleri benimsemiş ve yozlaşmış karakterleri göstermek için sık sık kullanılır. Filiz'in saçları ise, birçok sahnede yarıya kadar örtüyle kapatılmış, uzun ve arkadan toplanmıştır. Şarkı söylediği sahneler haricinde, üzerinde bir pardösü vardır. Göklüberk Özlü ve Nasiriaghdam'ın (2015) "*Türk Sinemasında Kadın Karakterlerin Giyim Tarzlarında Kültürel Anlamlar*" adlı çalışmalarında; Yeşilçam filmlerinde kadın giysilerinin aile değerlerinin göstergesi ve eril kültürün onayladığı davranış biçimlerinin simgesi oldukları saptanmaktadır. Filmde ayrıca Filiz'in de bir bar şarkıcısı olmasına rağmen "iffetine düşkün" olduğu tekrar tekrar vurgulanmaktadır. Ayrıca Filiz kendi kararı

doğrultusunda da şarkıcı olmamıştır. Genç ve güzel bir kadın olduğu için başka işler yapılması türlü şekillerde engellenmiş, o da “sarhoşlara ve itlere” şarkı söylemek zorunda bırakılmıştır. Ayla’nın söylediği Batı ezgili pop şarkılara karşılık, Filiz “Tombalacık Halimem” ve “Kızılıklar Oldu Mu” adlı halk türkülerini söylemektedir. Ayla, eşinin iflas etmemesi için başka bir erkekle birlikte olmak zorunda kalmasına karşılık; Filiz, kardeşinin hayatını kurtarmak için tanımadığı bir erkekle para karşılığı birlikte olmayı göze almaktadır. Ayla’nın Osman ile cinsel yakınlaşmaları açık açık ve erotik bir tarzda gösterilirken, Filiz ve Osman arasındaki öpüşme ve sevişmeler çeşitli kamera devinimleri ile kadraj dışında bırakılmıştır. Ezcümle, eylemleri birbirine hemen hemen koşut olan bu iki kadının filmde ele alınış biçimi ve filmin retorığı; seyirciye birini iyi ve masum, diğerini ise kötücül ve suçlu olarak ispatlama gayreti içindedir. Bunu yaparken de seyirciye hiçbir değerlendirme yapma ve idrak etme alanı bırakılmamaktadır. Filmde gerçekleşen her hadise ve her ahlakî çıkarım, sahnedeki herhangi bir kişi tarafından sözle de ifade edilmekte, ahlaki çıkarsamaların -seyirci iyice bellesin diye- âdeta üzerinden geçilmektedir.

Zühre; kader mahkûmu masum Filiz ve yozlaşmış kültürel değerlerin temsilcisi *femme fatale* Ayla arasında konumlandırılmış ideal Türk kadınıdır. Avrupa’da gazetecilik eğitimi almış akıllı ve her tür tehlikeye karşı uyanık bir kadındır. Olayların iç yüzüne hâkimdir ve uzun bir süre Osman’ın masumiyetine inanan tek kişidir. Kemal’in Osman hakkındaki yanlış intibasını düzelten de Zühre’dir. Film boyunca ahlaki hiçbir sorunsalın nesnesi yapılmaz. Emniyet müdürü, komiser ve hâkim gibi kamu görevlileri de devlet erkini temsil etmek üzere benzer bir üst kategoride konumlandırılmış karakterlerdir.

Filmin başından sonuna dek süren egemen ideolojik söylemlerden biri de “Allah büyüktür” kaderciliğidir. Ofsayt Osman’ın talihsizliği her fırsatta vurgulanmakta, fakat bunun bir gün tersine döneceği de temenni edilmektedir. Doğduğu günden beri şanssızlıkların ve tersliklerin peşini bırakmadığı başkarakter, tüm bunlara rağmen filmin çizdiği ahlak dünyasının dışına çıkmamış ve mutlu sona müteakip ödülünü almıştır. Film boyunca yaptığı tüm eylemler bir nedensellik ilişkisi çerçevesinde sunulmuştur. Sözünü tutamayıp çeki bozması da, kumar oynaması da aşkın bir neden uğruna gerçekleşmiştir. Dışsal olumsuzluklara rağmen sabır göstermek ve “iyilik mutlaka mükâfatını alır, bu dünya olmasa öteki dünyada” kaderciliği, Yeşilçam filmlerinde sıkça tavsiye edilen bir tutum ve davranış biçimidir. Bununla birlikte ele alınması gereken bir diğer husus da

tesadüflerin anlatı yapısı içindeki önemidir. Filmin anlatı yapısının dikte ettiği felsefe; hayatın başımıza gelen tesadüflerden ibaret olduğu ve kaderimizin emrettiği olumsuzluklara sabır göstererek sonunda mükâfatlandırılacağımız yönündedir. Hayatın akışı içinde yeni yollar bulmak için harekete geçmek yerine, olana sebat gösterip hayatın sundukları içinde mutluluğu bulmak temenni edilir.

4.3.1.1.2. *Acı Hayat*: “Yere batsın böyle zenginlik”

1960 yılında çektiği “*Gecelerin Ötesi*” filmi ile Türkiye’de toplumcu gerçekçi sinemayı başlatan Metin Erksan; 1962 yılında “sosyal melodram” olarak nitelenen “*Acı Hayat*” filminin senarist ve yönetmenliğini üstlenmiştir. Ağdalı bir aşk hikâyesinin anlatıldığı filmde Mehmet (Ayhan Işık) ve Nermin (Türkan Şoray), birbirini seven ve evlenme hazırlığı yapan çifttir. Mehmet, gemilerde kaynakçı olarak çalışır, Nermin ise bir kuaför salonunda manikür-pedikür yapmaktadır. Evlenmek için barınabilecekleri bir ev arayan çift, bir türlü maddi olarak karşılayabilecekleri uygun bir yer bulamazlar. Bu sırada lüks bir villaya pedikür yapmaya giden Nermin, burada ikamet eden Ender (Ekrem Bora) tarafından beğenilir. Nermin, Ender’in ısrarlı tavırlarına karşılık vermez, fakat bir ilişkisi olduğunu söyleyip reddetmez de. Daha sonra ise Ender’in ısrarına dayanamaz ve onunla buluşur. Buluştukları evde sarhoş olan Nermin, sabah uyandığında kendisini Ender ile birlikte yatakta çıplak bulur. Mehmet ise o sırada uygun bir ev bulmuştur. Nermin’i bu eve getirerek ona sürpriz yapar ve aldığı nişan yüzüklerini gösterir. Nermin ise ona ihanet ettiğini, başka birini sevdiğini ve onunla evleneceğini söyler. Büyük bir hayal kırıklığı yaşayan Mehmet, işini bırakmayı düşünmeye başlar. Nermin, Ender’e iki aylık hamile olduğunu ve hemen evlenmeleri gerektiğini söyler. Ender, ailesine durumu anlatır, fakat annesi Belkıs (Handan Adalı) da babası Burhan (Memduh Alpar) da bu evliliği uygun görmezler. Bu sırada parkta bir piyangocunun ısrarına dayanamayarak bilet alan Mehmet, piyangodan bir milyon lira kazanır ve zengin olur. Burhan’ın para teklifini reddeden Nermin, Ender’in tuttuğu evde yaşamaya başlar. Bir süre sonra Nermin, sarhoş olup olay çıkardığı bir eğlence mekânında Mehmet ile karşılaşır. Mekânın sahibi olan Mehmet; Nermin’i, Ender’i ve Ender’in kız kardeşi Filiz’i (Nebahat Çehre) kovar. Olayın ertesinde mekâna dönen Nermin, Mehmet’e hâlâ onu sevdiğini söyler. Mehmet onu reddeder, fakat Nermin yaşadıklarını ona anlatır ve bir anlık zaafi nedeniyle tüm bunları yaşadıklarını söyler. Bu sırada konuşulanları Filiz de duyar ve gerçeği öğrenir. Buna rağmen Nermin’i tersleyen Mehmet onu tekrar kovar. Zamanla arkadaş ve sevgili olan Filiz ve Mehmet, bir

gece birlikte olurlar. Ertesi gün intikam almak için Burhan'ı arayan Mehmet, kızı Filiz'le birlikte olduğunu ona söyler. Bunu öğrenen Ender ise eğlence mekânına giderek Mehmet ile kavga eder. Kavganın ardından evine dönen Mehmet, burada Nermin ve Filiz'in onu beklemekte olduklarını görür. Mehmet, Nermin'in gözleri önünde Filiz'e evlenme teklifi eder. Dayanamayan Nermin ise intihar eder.

Benzer türdeki Yeşilçam filmlerinin aksine *Acı Hayat*'ta ilk dikkati çeken unsur, başlangıçtan itibaren karakterler arasındaki sınıfsal çelişkinin ön planda tutulmasıdır. Bu filmde başkarakterler Nermin ve Mehmet'in işçi sınıfından olduklarının ve izdivaçlarının önündeki en büyük engelin de bir ev kiralayacak kadar bile paraya sahip olmadıklarının altı çizilir. Bu bakımdan *Acı Hayat*, herhangi bir melodram gibi zengin oğlan-fakir kız ikiliğine yaslanmaz. Fakat zenginliğe ve fakirliğe atfedilen uyuşmalar en karikatürize şekilde bu filmde de mevcuttur. Üst sınıfa mensup zengin karakterler burada da eğlenceye düşkün, anlık hazlarının peşinde ve bu uğurda başkalarının hayatını mahvetmekten imtina etmeyen kişiler olarak resmedilmişlerdir. Viski içmek ve Batı ezgili müzikler eşliğinde dans etmek bu filmde de karakterler hakkında bilgilendirici türsel uyuşmalar olarak göze çarpmaktadır. Yine bu insanların dejenere olduklarını vurgulayan hafifmeşrep tutumları da birkaç sahnede gösterilmektedir. Ender'in Nermin'i ayartmaya çalıştığı bir sahnede "Kimi istersen sev, hiç umurumda değil" demesi ve Burhan'ın Mehmet-Filiz ilişkisini öğrendikten sonra ilk endişesinin "ticari itibarı" olması, Yeşilçam sinemasında zengin ve dejenere güruhu tanımlayan uyuşmalara iki örnektir.

Türsel uyuşmalara ve klasik anlatı yapısına sıkı sıkıya bağlı Yeşilçam sinemasının masallara ve efsanelere benzeyen yapısı daha önce zikredilmişti. Ele alınan filmin hikâyesi de ancak peri masallarında olabilecek türden bir rastlantısal olay sonucunda kırılmaktadır. Evlenmek üzere iken sevdiği kadının ihanetine uğrayan Mehmet, psikolojik olarak yıkılmış ve dikkatini işine vermekte bile zorlanmaya başlamış bir halde iken büyümlü bir atmosfere sahip bir parkta yalnız başına yürümektedir. Zor durumdaki masal kahramanlarına sihirli bir güçle yardım eli uzatan masal perileri gibi; karşısına kısa, tombul ve kaytan bıyıklı bir piyangocu çıkar ve ısrarla bir bilet almasını ister. Hatta Mehmet'in biletini seçmesine bile müsaade etmez ve kendi uğurlu rakamlarının bulunduğu bileti almasını salık verir. Daha sonra bu bilete gerçekten büyük ikramiye isabet eder ve Mehmet zengin olur. Zenginlik sayesinde sadece intikamını değil, aynı zamanda hayatın ondan esirgediği her şeyi satın

alır. Fakat tıpkı masallardaki sihirler gibi bir anda gelen bu zenginlik, lanetini de beraberinde getirmiş ve hayatı boyunca âşık olduğu kadının intiharına sebep olmuştur.

Yeşilçam'da çekilmiş bir melodramda genellikle esas oğlan ve esas kız onurlu ve ahlaklı tavırlar sergilerler. Yaşanan olumsuzluklar, onları çevreleyen kötücül karakterlerin ihtirasları neticesinde gerçekleşir. *Acı Hayat*'ta ise başkarakterlerin ahlakî konumları daha bulanıktır. Ne hikâyenin kötü karakteri Ender yeterince kötüdür, ne de başkahraman Mehmet yeterince masumdur. Filmde gerçekleşen menfi olayların tümü, zengin insanların arasında kendi sınıfsal yoksunluğunun farkına varan Nermin'in bir anlık insanî bir zaaf göstermesinden kaynaklanmıştır. Fakat bu zaafının sonuçlarına da film boyunca katlanmak zorunda kalmıştır. “Yerli filmlerde gözü yükseklerde olmak hiç doğru bulunmamakta, yaşam mücadelesindeki azimli karakterler onaylanırken bile bu durum vurgulanmaktadır” (Abisel, 2005: 255). Nermin, aşkı ile sınıfsal çelişkiler arasında kalır. Ya evlenip sahip olduğu sınıfsal konumun bile daha aşağısına razı olacak (Mehmet, evlendikten sonra çalışmasına izin vermeyeceğini söylemiştir.) ya da sınıf atlamak için sevmediği biriyle evlenecektir. Nermin bu sınıfsal çelişkinin pençesinde sarhoş olup Ender ile birlikte olmuştur. O noktadan sonra ise filmin ahlakçı anlayışının tezahürü olarak kader, Nermin'e cezasını, Mehmet'e de kefareti vermeye başlamıştır. Bunu imleyen asansör sahnesinde Nermin aşağı doğru inişe geçtiği sırada bir kesme ile Mehmet'in yükselişine şahit oluruz.

Filmsel haz da, finaldeki katarsis de Nermin'in üst sınıfa yükselme zaafı nedeniyle başına gelen kötülükler aracılığıyla yaratılmıştır. Önce Ender'in ve ailesinin, daha sonra ise Mehmet'in Nermin'e karşı kötü davranışları ve hakaretleri; filmin retoriği içinde “iffetini korumamanın bedeli” olarak sunulmuştur. Filmin sonunda Nermin intihar etmiş ve âdeta kendi namusunu temizlemiştir. Filmin retoriğine hâkim olan ahlakçı anlayış, Nermin'e ölümden başka bir yol bırakmamıştır.

4.3.1.2. Kostüme avantür filmler

Kostüme avantür, Yeşilçam sinemasına özgü “kitsch” bir film türüdür. İtalyan “giallo” ve Amerikan “b filmleri” gibi estetik ve anlatı itibarıyla “aşırı” özellikler taşıyan kostüme avantürler, genellikle çizgi romanlardan ya da tarihte geçen bir olaydan temellenerek anlatılan fantastik, milliyetçi kahramanlık öyküleridir. Kostüme avantürler hakkında yazan sinema yazarları, genellikle bu türün iki özelliği üzerinde durmuşlardır: Bu

filmlerin kostümlü filmler olmaları ve bu filmlerde söz konusu edilen tarihin “sözde” bir tarih olmasıdır (Karadoğan, 2001). Bu tür filmlerin en bilinen örneklerinden “Karaoğlu”, “Malkoçoğlu”, “Kara Murat” ve “Tarkan” serileri; tarihsel arkaplanı, fantastik karakterler ve olay örgüsü ile harmanlayan çizgi romanlardan uyarlanmış filmlerdir. Fantezi ürünü kahramanların karşısında, tarihten ödünç alınmış kişilerin antagonist olarak konumlandırılması; perdeye yansıyan fantastik olayların ayağının bir nebze yere basmasını sağlamaktadır.

“Tarihi fantazyaya türünün örnekleri olan bu filmlerde gerçekliğin bir yansıması değil de yansımanın gerçekliği işlenmektedir. Daha açık bir ifadeyle tarihsel gerçeklik işlenmez bu filmlerde. Sadece bir simgesel sanat dalı olan sinemada bir özne ve öteki gösterilir. Yani bunlar Türk ve düşmanlarıdır. Yansımanın gerçekliğinden kasıt gerçek hayattan sinemaya yansıyan bazı duyguların gerçekmiş gibi gösterimidir” (Çelik, 2016: 188).

Bu filmler; 1970’lerden itibaren sinemaların yeni baskın seyirci profili olan lümpen erkeklerin milliyetçi hislerinden filmsel haz devşirerek, aslında bu filmlerdeki fantastik kahramanlar aracılığıyla seyircinin kendi yenilmişliklerine karşı sahte zaferler yaratmış olurlar. Bu nedenle bu tür filmler için seçilen tarihsel rakipler daima milliyetçi retorikte düşman olarak görülen millettten ve/veya dinden insanlardır. Elbette birinci sırada Türklerin ezeli rakipleri Yunanlar gelmektedir. O dönemde Kıbrıs’taki iç çatışmalar, Kıbrıs Barış Harekâtı ve akabinde Türkiye’ye uygulanan ambargoların var olan ekonomik sorunları daha da artırması nedeniyle milliyetçi reaksiyonlar içerideki ve dışarıdaki Yunanlara yönelmiştir. Bunun tezahürü olarak da birçok kostüme avantürde “kahpe” Bizans, fantastik Türk kahramanları tarafından sık sık fethedilmiştir. Osmanlılar’ın müzmin rakibi Hristiyan Batı ülkeleri ve Orta Asya Türk devletlerinin düşmanları olan Çinliler de bu tür filmlerde şeytanlaştırılan antagonist figürlerdir.

4.3.1.2.1. Kara Murat: Fatih’in Fedaisi: “Yiğit birine benziyorsun, Türk müsün yoksa?”

Türk sinemasında birçok popüler kostüme avantür ve komedi filmine imza atan Natuk Baytan’ın 1972 yılında çektiği “Kara Murat: Fatih’in Fedaisi” filmi, özellikle 1970’lere damgasını vuran tarihi fantastik filmlerin öne çıkan tüm özelliklerini muhtevasında barındırmaktadır. Bu filmde, tarih içinden seçilen olay ve kişilerin, bir çizgi roman kahramanı ile karşılaşmalarından doğan fantastik maceralar anlatılmaktadır.

Yeşilçam’a özgü kostüme avantür türünün en bilinen örneklerinden biri olan Kara Murat serisi, çizer Rahmi Turan tarafından yaratılan çizgi romanın sinema uyarlamasıdır. Söz konusu anlatının ilk uyarlaması olan “*Kara Murat: Fatih’in Fedaisi*”nde; Fatih Sultan Mehmet (Bora Ayanoğlu); iki yıldır taahhüt ettiği vergileri vermeyen ve insanları sırf Türk ve Müslüman oldukları gerekçesiyle acımasız işkencelerden geçirerek öldüren Eflak Voyvodası III. Vlad’a “haddini bildirmek” üzere Çakırcı Hamza Paşa’yı (Atıf Kaptan) gönderir. Eflâk’a giden kabileyi gizlice takip eden küçük yaştaki Kara Murat, Hamza Paşa’nın izni ile kabileye katılır. Bu sırada Vlad’ın askerlerinin baskınına uğrayan Hamza Paşa ve Yeniçeriler, Vlad’ın sarayına getirilerek burada acımasız şekilde öldürülürler. Hamza Paşa kazığa oturtulur. Kazıklı Voyvoda olarak da bilinen III. Vlad, küçük yaştaki Kara Murat’tan, ağabeyinin kolunu ve bacağına baltayla kesmesini ister. Bu şartla bağışlanacak ve İstanbul’a gönderilecektir. Kara Murat, ileride ağabeyinin ve diğer Türklerin intikamını alabilmek için Vlad’ın isteğini kabul eder. Ağabeyi öldükten sonra Kara Murat zindana kapatılır. Burada Zeynep isminde bir Türk kıızıyla tanışan Kara Murat, bir gün geri gelip onu kurtaracağına söz verir ve ona bir yüzük armağan eder. Filmin başında annesi ve babası Hristiyan olmayı reddettikleri için Vlad tarafından katledilen Zeynep de Murat’a bir kolye verir. Daha sonra İstanbul’a gönderilen Murat, Fatih Sultan Mehmet’e tanık olduklarını anlatır. Fatih, ordularını Bükreş’e gönderir ve Vlad’a karşı büyük bir zafer kazanır. Kazıklı Voyvoda ve Kraliçe Lucia (Mualla Omay) Macaristan’a kaçarlar. Vlad’ın kardeşi yeni Eflak Voyvodası olur ve Osmanlı’ya ağır bir vergi ödemeyi kabul eder. Yeniçeri Ocağı’nda askerî eğitim alan Kara Murat, yıllar sonra Fatih Sultan Mehmet’in fedaisi olur. Kardeşinin ölümünden sonra tekrar tahta çıkan Kazıklı Voyvoda, gelen Osmanlı elçilerini zindana attırır. Bunun üzerine Fatih, Kara Murat’ı Eflak’a göndererek ondan kayıp elçileri kurtarmasını ve Eflak ile Macaristan arasında yapılmış askerî antlaşmayı ele geçirip kendisine ulaştırmasını ister. Kara Murat, Eflak’a vardığında Prens Nikol’dan (Atilla Ergün) intikamını almak isteyen Mihail (Erol Taş) adında bir köylünün hayatını kurtarır ve ikili arkadaş olurlar. Nikol ve adamlarını öldüren Kara Murat, Nikol’un yanındaki Prenses Angela’nın (Hale Soygazi) gitmesine izin verir. Angela’nın şahit olduklarını Vlad’a anlatması üzerine, Vlad’ın emriyle şehirdeki tüm yabancılarla birlikte Kara Murat da Vlad’ın huzuruna getirilir. Getirilen yabancılar içinden Nikol’un katilini teşhis etmeye çalışan Angela, Kara Murat’ı gördüğünde boynundaki kolyeyi fark eder ve onun bir zamanlar kendisini kurtarmaya söz veren Türk olduğunu anlar, fakat onu ele vermez. Bu sayede Angela’nın da aslında bir zamanlar annesi ve babası Vlad tarafından öldürülen Zeynep olduğu anlaşılır. Vlad’ın tüm esirleri kazığa

oturtma emri vermesi üzerine, Murat aradıkları kişinin kendisi olduğunu haykırır. Yine de tüm esirleri öldürten Kazıklı Voyvoda, Kara Murat'ı sorgulamak için ayırır. Murat, sorguda kimliğini gizler ve Cafer adında bir Arnavut olduğunu söyler. Vlad ondan cellât Popesco (Yusuf Sezer) ile dövüşmesini ister. Kaybederse öldürüleceğini, kazanırsa canının bağışlanacağını söyler. Murat, kapatıldığı zindanda Türk elçiler ile karşılaşır. Onlardan Vlad'ın Macarlar ile antlaşma yaptığını öğrenir. Akşam olduğunda Murat'ı zindandan çıkaran Kraliçe, onunla birlikte olur ve koynundaki muskadan dolayı onun bir Türk casusu olduğunu anlar. Kendisine sahte bir kılıç verilmiş olmasına rağmen dövüşü kazanan Kara Murat, rakibi Popesco'nun canını bağışlar. Vlad, dövüşün sonunda Murat'ın kimliğini ifşa eder ve Fatih'in Murat için yazdığı fermanı okutturur. İşkencelere rağmen Eflak'a gelme nedenini söylemeyen Kara Murat'ın idam edilmesine karar verilir. Fakat cellât Popesco, asarak öldürmüş süsü vererek Murat'ı kaçırmayı başarır. Daha sonra Macaristan Krallığı'ndan Eflak'a gelen Macar rahiplerin yerine geçen Murat ve Mihail, kaleye girerek Osmanlı elçilerini kurtarmaya çalışırlar fakat başarılı olamazlar. Bu sırada antlaşmayı ele geçirmeye çalışan Angela, Vlad'ı zehirlemeye teşebbüs eder. Angela'nın niyetini fark eden Vlad, onu yakalatır ve konuşturmak için işkence eder. Kara Murat, Angela ve elçileri kurtarmak için gerçek kimliğini açıklar ve taarruza geçer. Popesco ve Mihail ile düşman askerlerini bir bir öldüren Kara Murat; sonunda Vlad'ı kazığa oturtur, Angela'yı -yani Zeynep'i- kurtarır ve gizli antlaşma ile birlikte Vlad'ın kellesini Fatih'e getirmeyi başarır.

Kara Murat serisinin bu ilk filminde antagonist olarak seçilen tarihsel figür, III. Vlad'dır. Kazıklı Voyvoda olarak da bilinen Rumen hükümdar, kendisine rakip olabilecek soyluların, savaş esirlerinin ve sıradan köylülerin ölü bedenlerini dev kazıklara saplayarak sergilemesi ile nam salmıştır. Kardeşi ile birlikte uzun yıllar Tokat Kalesi'nde esir olarak tutulmasından dolayı Türklere karşı husumetinin olduğu bilinmektedir (Gerçek Dracula: Kazıklı Voyvoda Kimdi?, 2021). III. Vlad'ın antagonist olarak Kara Murat'ın karşısında konumlandırılması, birden fazla ideolojik işlevi yerine getirmektedir. Kostüme avantür filmlerde kahramanlar, resmî tarih anlatısı içinde Türk milletine atfedilen devletlerin askerleridirler. Kara Murat ve Malkoçoğlu Osmanlıdır, Tarkan ise Hun'dur. Bu fantastik kahramanların düşmanları ise söz konusu devletlerin tarihsel rakipleri olan tarihsel kişiliklerdir. Osmanlılar'ın filmlere konu edilen düşmanları genellikle Batı dünyasından seçilmiştir. Batılı ve Hristiyan olan düşmanlar, masum insanlara sırf Türk ve/veya Müslüman oldukları gerekçesiyle işkence eden sadistlerdir. “*Kara Murat: Fatih'in Fermanı*” (Natuk Baytan, 1973) filminde Bizans komutanı Nikol, birçok sahnede Türkleri

toplattırır ve sebepsiz yere onlara işkence eder. “*Malkoçoğlu Cem Sultan*” (Remzi Jöntürk, 1969) filminde de Gaddar Hamolka kadınlara tecavüz eder ve onları öldürür. Bu bakımdan III. Vlad’ın seçilmesi, “sadist kefer” tipolojisi açısından önemlidir. Burada dikkat edilmesi gereken husus; filmlerde milliyetçi alt metnin hem Türklere atfedilen cesur, güçlü, mert gibi müspet özellikleri ön plana çıkararak, hem de özellikle Batılı ve Hristiyan yabancılara menfi nitelikler atfederek kurulduğu görülmektedir. Bu da gecikmiş Türkiye modernleşmesinin yarattığı “Batılılara karşı Batılı olmaya çalışan Doğulu” sendromundan kaynaklanmaktadır.

Batı’dan gelen milliyetçi akımlar etkisindeki azınlık isyanlarına engel olamayan Osmanlı, Avrupa Kıtası’ndaki topraklarını kaybetmiştir. Özellikle Ruslara karşı kaybedilen bir dizi savaştan sonra Batı karşısındaki güçsüzlüğünü kabul etmek zorunda kalan Osmanlı yönetici elitleri, çareyi Batılılaşma politikalarında aramıştır. Osmanlı yıkıldıktan sonra Batı ülkelerine karşı yürütülen ulusal kurtuluş mücadelesi neticesinde kurulan modern Türkiye Cumhuriyeti’nde de bu kimlik sorununun tezahürleri devam etmiştir. Cumhuriyet Türkiye’si ulus inşası sürecinde her ne kadar “Türklük” ve “Batılılık” merkezli bir kimlik kurmaya çalışsa da Türk toplumu, kendisini -Osmanlı’dan miras kaldığı üzere- öncelikle Müslüman olarak tanımlamıştır. Yıllarca resmî ve gayri resmî tanımlamalar içinde sıkışan kimlik politikaları, 1970’lerden itibaren Türk-İslam sentezinin ortaya çıkması ve 1980’ler itibarıyla “resmiyet” kazanması sayesinde toplumsal karşılığını da bulmaya başlamıştır. Toplumdaki kimlik tanımlama ihtiyacının kostüme avantür filmler aracılığıyla karşılandığını ileri süren Yıldırım’a (2007) göre “biz”i oluşturan tarihi ve kültürel özün merkezinde din vardır.

“Tarkan, Karaoğlan, serileri ve çağdaşları daha çok Türklük, Asyalılık temalarının altını çizmektedir. Malkoçoğlu, Battal Gazi ve Kara Murat serileri ise “kefereye karşı gaza” yapma temasını işleyerek Türk-İslam söyleminin altını çizmektedir. Bu eserlerin hala daha belli ölçüde popülerliğini korumasında en önemli etkenlerden birisi de yapımcılarının sezgisel olarak hâkim ve sürekliliği olan ideolojik söylemi beyaz perdede yansıtmış olmalarıdır” (Yıldırım, 2007).

Filmin temel çatışması Müslüman Türk ve kefer ecebiler üzerine kurulmuştur. Filmin İstanbul’un Müslümanlarca fethedilmesine ilişkin hadisle başlaması, ölüm pahasına dinini değiştirmeyi reddeden Müslümanlar ve handa şarap içmeyi reddeden başkahraman;

söz konusu filmin o dönemde herhangi bir Yeşilçam filminde görülmeyecek yoğunlukta din vurgusu taşıdığını göstermektedir. Fakat bir yandan da her kostüme avantür kahramanı gibi Kara Murat da cazibesi ile düşman prensesleri baştan çıkarır ve onlarla cinsel ilişkiye girer. Seks filmlerinin sinema salonlarını yavaş yavaş ele geçirdiği bir dönemde, kostüme avantür filmler de yoğun bir biçimde çıplaklığa ve erotizme başvururlar. Dönemin lümpen seyirci profilinde yerleşmiş olan “Türkün cazibesine dayanamayan ecnebi” önyargısı da onaylanmış olur. Her kostüme avantür filmin kahramanı gibi Kara Murat da ya cinsel cazibesi ile (transparan tüllü elbisesi içindeki Kraliçe Lucia gibi), ya mertliği ile (aman dileyen ve canı bağışlanan Popesco gibi), ya da bileğinin gücü ile “ecnebi kefereler”i alt etmeyi başarır. İçerideki ve dışarıdaki politik sorunların ve ekonomik krizlerin sonuçlarıyla her gün karşı karşıya kalan seyircinin kırılan gururu da böylece tamir olmuş olur.

4.3.1.2.2. *Tarkan*: “Ulusum, ulusların en büyüğüdür”

1969 yılında Tunç Başaran tarafından yönetilen çizgi roman uyarlaması “*Tarkan*” filmi, dönemin en popüler kostüme avantür filmlerinden biridir. Filmde Ediz Hun’un canlandığı Tarkan adlı Hun savaşçının, Savaş Tanrısı Mars’ın kılıcını ele geçirme macerası konu edilmektedir. Roma İmparatoru Valentinyanus (Kayhan Yıldızoğlu), gladyatör savaşçısı Lucius’u (Deniz Gürsoy); Büyük Türk Hun İmparatoru Attila (Oktar Durukan) da Tarkan’ı Vandal ülkesinde olan ve yerini yalnızca Rahip Moro’nun (Mustafa Yıldız) bildiği kılıcı bulup getirmesi için görevlendirir. Vandal Kralı Genseriko (Mümtaz Ener), kızı (Lale Belkıs) ve emrindeki askerlerden biri olan Örümcek (Danyal Topatan) de kılıca sahip olmak istemektedirler. Yola çıkmadan önce bir hana giden Tarkan, burada Bige (Zuhal Aktan) ve Kulke’yi (Moris) Romalı askerlerden kurtarır. Bige ve Kulke, Tarkan’a katılmak isterler. Tarkan kabul etmemesine rağmen, ikili onun peşinden gizlice gider. Bir handa konakladığı sırada hancı Hugo (Lütfü Engin), Vandal askerleri ile Tarkan’a pusu kurarlar. O sırada handa olan Lucius da Tarkan’a katılır ve birlikte kaçmayı başarırlar. Yolda Lucius da Tarkan’a bir pusu hazırlamıştır. Yakalanan Tarkan ve köpeği Kurt (Con) Roma’ya götürülür. Genseriko’nun kızı ve Kuzmo (Behçet Nacar) Rahip Moro’yu öldürerek kılıcın yerini gösteren haritayı ele geçirirler. Bu sırada baskın yapan Gelseriko Kuzmo’yu tek gözünden yaralar. Genseriko’nun kızı ise babasının kendisini öldürmemesi için haritayı okuduktan sonra ateşe atar. Artık kılıcın yerini tek bilen odur. Genseriko da onu bir kaleye kapatır. Roma’da esir düşen Tarkan, arenada Kombo adlı gladyatörle dövüşür ve onu yener. İmparator Valentinyanus’un emrine rağmen onu

öldürmez, fakat daha sonra Tarkan'ın canını kurtarmak için okların önüne kendisini atar ve ölür. Roma Kraliçesi Evdoksia (Birsen Ayda) tarafından kurtarılan Tarkan, onun yardımıyla kaçmayı başarır, fakat o da Kombo ile aynı kaderi paylaşır. Köle pazarından Bige ve Kulke'yi kurtaran Tarkan, onlardan tekrar geri dönmelerini ister, fakat onlar Tarkan'ı takip etmeye devam ederler. Romalı gladyatörlerin kaldığı bir handa geceleme isteyen Tarkan, burada da pusuya düşürülür, fakat buradan da kaçmayı başarır. Yolda ise Genseriko'nun kızı ve Kuzmo Tarkan'ı ele geçirir. Genseriko'nun kızı, babasından intikam almak için Tarkan'a kılıcın yerini söyler. Genseriko, kızını öldürür ve Tarkan'ın peşine düşer. Vandallardan kaçan Tarkan, bir Hun kalesine sığınır. Burada Azuk'un (Mehmet Ali Akpınar) kuşatmasını bertaraf eder ve onu öldürür. Mars'ın kılıcının bulunduğu Cehennem Mağarası'na giden Tarkan, burada Örümcek'i öldürür ve kılıcı alır. Mağaranın dışında onu bekleyen Genseriko'yu da öldürür ve kılıcı Attila'ya teslim eder.

Tarkan serisinde, daha önce irdelenen Kara Murat filmlerinin aksine Türklük vurgusu ve alametleri yoğun olarak kullanılmıştır. Filmde Tarkan'a çoğunlukla “Türk” diye hitap edilmektedir. Attila da kendisini “Büyük Türk Hun İmparatorluğu Başbuğu” olarak tanıtır ve savaşçı niteliklerini sık sık vurgular. Cengâverleriyle Avrupa'da taş üstünde taş bırakmayacağını, Türklerin nasıl bir ulusun evlatları olduklarını onlara öğreteceğini söyler. Türkleri sembolize eden kurt imgesinin de sıkça kullanıldığını belirtmek gerekir. Tarkan'ın sadık yoldaşı da “Kurt” isimli bir köpektir. Serinin devam filmi “*Tarkan Gümüş Eyer*”de (Mehmet Aslan, 1970) de -bir Türk efsanesine referansla- küçük yaştaki Tarkan bir kurt tarafından büyütülmektedir.

Hem *Tarkan* filminde hem de *Kara Murat: Fatih'in Fedaiesi* filminde türsel uyulaşımın ötesinde birçok ortaklık bulunmaktadır. İki filmde de -ve elbette bu filmlerin devam filmlerinde de- Türklere ve diğer milletlere atfedilen özellikler hemen hemen aynıdır. Türklerin karşısında konumlandırılan düşman unsurlar gerektiğinde kaçmaktan imtina etmeyen, korkak ve acizdirler. Filmlerin başkarakterleri ise ölümden korkmayan, kendisini misyonuna adanmış, cesur kişiliklerdir. Kahraman, silahsız kişiyi -düşmanı dahi olsa- öldürmez. Bu nedenle bu filmlerde kahraman karşısındaki rakibini silahsız bırakırsa, anlatımın gereği olarak rakip bir yerinden bir silah çıkarır ve kahraman da onu öldürmek zorunda kalır. Elbette bunlar her kahramanlık hikâyesinde az çok olabilecek türsel uyulaşımlardır. Fakat söz konusu her filmde yabancı kadın ve erkeklerin eylemlerini cinsel dürtülerinin/acziyetlerinin belirliyor olmasına karşılık, Türklerin cinsel albenilerini bile

misyonlarını gerçekleştirmek için âdeta bir enstrüman olarak kullanmaları, söz konusu uyaşımaları aşan benzerliklerdir. Bu filmlerde hem Türkler hem de düşmanları gerektiğinde hileye başvurumaktadırlar. Fakat filmsel retorik içinde aynı şeyin tezahürleri olarak sunulmazlar. Türk kahramanların başvurduğu hileler, bir yüce ideal uğruna yapılmış kurnazlıklar olarak sunulurken, yabancı karakterlerin yaptığı hileler daha çok kişisel menfaatlerin bir gereği olarak zuhur etmektedir.

4.3.1.3. Komedi filmleri

Seyirciyi güldürmek yoluyla eğlendirmeyi amaçlayan filmler komedi türü içinde değerlendirilmektedir. Komedi türünün kökeni Antik Yunan dönemine kadar gitmektedir. Popüler kültür/halk kültürü ile komedi arasındaki ilişki de söz konusu döneme dek uzanmaktadır. “Comos, halk, curcuna, üstelik köy anlamına gelir. Oidia ise Ezgi demektir. Dolayısıyla, komedya curcuna yahut halk ezgisi manasına gelmektedir” (Özçelik, 2017). Kelimenin etimolojisinden de anlaşılacağı üzere komediler halkın eğlenme gereksinimini karşılamaktadır. “Popüler sinema popülerliğini, hayattaki belirsizlikleri doldurmasına ve toplumun ihtiyaç duyduğu insani gereksinimleri karşılamasına borçludur. Seyirci, popüler bir filmi izlerken duygusal bir katılım gerçekleştirmektedir” (Abisel’den akt. Hakkıoğlu, 2019). Popüler Türk sinemasına baktığımızda da komedi filmlerinin seyircilerin çoğunluğunun belirli ihtiyaçlarını karşıladığını söyleyebiliriz.

“Sözü edilen seyirci kesimi, içinde bunaldığı yaşam koşullarının dışına çıkmak amacıyla pek çoğu için evden çocuğuyla birlikte çıkıp gidebileceği tek eğlence yerinin sinema olduğu unutulmamalıdır. Sinemaya yöneldiğinden, onlara gerçek gibi görünen durumlardan yola çıkan filmler yoluyla pembe dünyalar ya da en azından ‘pembe sonlar’ sunmak son derece cazipti. Bu seyirci, gerçi duygulanmaya açık ve istekliydi ama kendi yaşamında zaten mutsuz sonları yaşaya yaşaya yeterince bunaldığından hiç olmazsa perdede olağanüstü rastlantıların getirdiği kavuşmaları - servete, aşka, çocuğa, anaya, babaya vb.- izlemek istiyordu. Böylece daha önceki yıllarda rastlanan mezarlıklı, gözyaşlı mutsuz sonlar yerini mutlu sonlara bıraktı. Seyircisi aile olan bu tür filmlerin ailevi konuları işlemesi kaçınılmazdı” (Abisel, 2005: 74-75).

Gerçek sorunların bunaltıcı etkisinden kurtulmak için sinemanın gerçeküstü dünyasına sığınmak, sinemasal evrenin ideolojik işlevinin en çıplak görüngüsüdür. Komedi filmlerinin bir başka ideolojik işlevi ise sıradan insanları ele alış biçiminden ileri gelmektedir. “Düzen içi iletisi ağır basan komedyalarda seyirciye gülmesi için çizilip sunulan tipler, gerçekte, seyirci kitlesinin arasında çoğunluğu oluşturan olağan

insancıkların benzeri denilecek kadar hayattan, onların arasından alınıp -sahnedecanlandırılan tiplerdir.” (Oskay’dan akt. Hakkıoğlu, 2019). İzleyicinin dünyasından yaratılan bu tipler, ideolojik iletilerin içselleştirilmesinde oldukça elverişlidirler. Komedi filmleri, çeşitli karşıtlıklardan yararlanarak anlatı yapısını inşa eder ve mizah da sıklıkla bu yolla üretilir. Yeşilçam komedilerinde bu karşıtlıklar genellikle zengin-fakir, muktedir-avam ya da Batılı-Doğulu biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bu karşıtlıklar ayrı ayrı veya bir arada tezahür edebilirler, fakat ideolojik işlevleri hemen hemen ortaktır: Doğulu fakir avamı avutmak.

“Yoksul aileler genellikle sevecen, sıcak bir ortamda yaşarlar. Üyeleri birbirlerine destek, dayanak olur. Bu durumu, yerli film seyircisinin çoğunluğunu oluşturan yoksul kesimlerin, sınıfsal çelişkileri yaşarken, zengin çevrelerde ahlâkın ve ailevi değerlerin nasıl ayaklar altına alındığını görüp rahatlayarak hallerinde memnun olmalarını, onlara imrenmemelerini sağlayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirebiliriz” (Abisel, 2005: 79).

Bu açıdan ailenin, söz konusu komedi filmlerinde bir çatışma ve mücadele alanı olarak anlatının merkezinde yer aldığını ve toplumsal tahakküm ilişkilerinin yapı taşı olarak onun ideolojik temsili açısından da çok çeşitli imkânlar sunduğunu söyleyebiliriz.

4.3.1.3.1. Kapıcılar Kralı: “Acımayın efendim, para bu çarıklılarda”

Seyit (Kemal Sunal), İstanbul’da bir apartmanda kapıcılık yapmaktadır. Karısı Hacer (Sevil Üstekin) de aynı apartmanda temizlikçidir. Gürültü şikâyeti nedeniyle ayaklanan apartman sakinleri, Seyit’ten apartman yöneticisi Fehmi’nin (Can Kolukısa) müdahale etmesi için kapısını çalmasını isterler. Fehmi, karısıyla kavga ederek gürültü çıkaran Nuri’yi (Güner Sümer) uyarmaya gittiğinde, apartman sakinleri onu yalnız bırakır. Fehmi de yöneticilikten istifa eder. Onun yerine emekli Albay Zafer (Bilge Zobu) apartman yöneticisi olur ve Seyit’i askerî disiplinle çalıştırmaya başlar. Mahir (Özcan Özgür) ve arkadaşı (Sevda Ferdağ), kendilerine karı-koca süsü vererek Übeyit Bey’in (Feridun Çölgeçen) evini kiralarlar. Burada bir süre apartman sakinlerinin güvenini kazanmak ve daha sonra Übeyit Bey’in paralarını çalmak niyetindedirler. Mahir ve arkadaşının tuttuğu evin temizliği sırasında apartmana ait malzemelerin kullanıldığı gören Zafer öfkelenir ve kapıcıya verilen bahşişi kaldırdığını söyler. Hacer bayılır. Yapılan muayenede hamile olduğu anlaşılır. Fehmi’nin tekrar eşi ile kavga etmesinden kaynaklanan gürültü nedeniyle, apartman sakinleri bu kez de yönetici Zafer’e şikâyetlerde

bulunurlar. Bunun üzerine Zafer, seslerin geldiği dairenin kapısına gelir ve Seyit'ten kapıyı kırmasını ister. Tam kapıyı kıracağı anca kapı açılır ve Seyit Fehmi'nin üzerine düşer. Nuri Seyit'i döver, apartman sakinleri ise yine evlerine kaçarlar. Zafer, apartmana yangın söndürme tüpleri getirtir ve Seyit'e bir hafta içinde yangın tatbikatı yaptıracağını söyler. Bunun için de kapıcı ziline üç defa basacağını söyler. Fakat zile banka müdürü Mithat'ın (Yüksel Gözen) küçük kızları basar ve tatbikatı başlatırlar. Alkollü olan Seyit yangın söndürme tüpü ile tüm apartmanı köpükler. Zafer, diğer sakinleri de örgütleyerek Seyit'in kovulması için harekete geçer. Mahir ve arkadaşı Seyit'ten Üveyit Bey'in evinin anahtarını alabilmek için onu evlerine davet ederler, fakat anahtarları almayı başaramazlar. Sonunda Mahir'in ev arkadaşı Seyit'i eve davet eder. Seyit kıyafetlerini çıkardıktan sonra kadın çığlık atarak daireden dışarı çıkar ve apartman sakinlerinden yardım ister. Seyit'in saldırdığını iddia eder. Yaşanan karmaşada Mahir, anahtarları alır Üveyit Bey'in evine girer. Durumun farkına varan Seyit, Mahir'i suçüstü yakalar. Seyit, apartmanın % 51 hissesini satın alır ve yöneticiliği kaldırarak kendi kurallarını koymaya başlar.

Kapıcılar Kralı filminin merkezinde yer alan apartman; o dönem Türkiye'deki sınıfların alegorisi olarak tasarlanmıştır. Kapıcı dairesinde oturan Seyit ve ailesi, toplumsal sınıfların en altında yer alan işçi sınıfını temsil etmektedir. Onların üzerindeki katta ise memur ve doktor oturmaktadır. Kalabalık bir ailesi olan Memur Ferit, geçim sıkıntısı çekmektedir. Apartmandan içeri girmeden önce alacaklar olup olmadığını kontrol eder, kira ve su bedelini dahi ödeyemez. Onun karşı dairesinde oturan doktor ve ailesinin ekonomik durumları daha iyidir. Filmde doktorun kürtaj operasyonları gerçekleştirerek para kazandığı belirtilmektedir²¹. Bir üst katta da Sarhoş (Şevket Altuğ) ve ilk apartman yöneticisi Fehmi oturmaktadır. Sarhoş; çalışmayan, etrafındaki olan bitenle ilgilenmeyen ve eşinden gizli durmadan içki içen biridir. Fehmi ise 1970'li yılların basiretsiz politikacı tiplemesinin bir tezahürüdür. İkinci bölümde değinildiği üzere 1970'li yıllarda Süleyman Demirel ve sağ/muhafazakâr Adalet Partisi ile Bülent Ecevit ve sosyal demokrat Cumhuriyet Halk Partisi arasında çetin siyasî mücadeleler yaşanmıştır. Bu iki parti arasındaki rekabet, nispeten küçük diğer partilerin siyasal alanda kapladıkları alandan daha fazla önem kazanmasına neden olmuş, bu da hâlihazırda istikrarlı bir şekilde işlemeyen

²¹ Kürtaj, Türkiye'de 1983 yılında yürürlüğe giren "2827 No'lu Nüfus Planlama Yasası"na kadar belirli kısıtlamalara tabi idi. Şu anda da evli bir kadının kürtaj olabilmesi, evli olduğu erkeğin olurlarına tabidir (O'Neill vd., 2020). Ele alınan filmdeki kürtaj sahnesinde de biri koca, diğeri doktor olan iki erk(ek)in Hacer'in kürtajını tartışması, kadın bedeni üzerindeki biyopolitik tahakküm mekanizmasını da göstermektedir.

siyasî mekanizmaların daha da aşınmasına neden olmuştur. 1979 yılında yaşanan Cumhurbaşkanlığı “seçememe” hadisesi, gelinen noktayı göstermesi açısından önemlidir. İşte apartman yöneticisi Fehmi de bu yönetici profilini temsil etmektedir. Fehmi’yi canlandıran oyuncu Can Kolukısa, zayıf ve sakın mizaçlı bir dış görünümüne sahiptir. Seyit ile birlikte yumurta pişirdikleri sekansta taktığı mutfak önlüğü ile kadınsılaştırılmıştır. Eşi ve kızı evde olmadığında nerede olduklarını bilmemektedir ve Seyit dâhil herkes ona “kılıbık” diye hitap etmektedir. Bir üst katta ise araba ticareti yapan Nuri ve eşi ile karşı dairede Makbule (Hikmet Gül) ve kızı yaşamaktadırlar. Agresif davranışlar sergileyen Nuri’yi mafyaya, her yerde gözü kulağı olan Makbule’yi de basına benzetmek mümkündür. Onların bir üst katında da banka müdürü Mithat ve Albay emeklisi Zafer aileleriyle ikamet etmektedirler. Bunlar Türkiye’deki yönetici eliten temeli olan asker-sivil bürokrasiyi temsil etmektedirler. Zafer, Fehmi’nin yöneticiliği bırakmasının ardından yönetimi devralmış otoriter bir karakterdir. Seyit’in karşısında konumlandırılmıştır. Ona karşı maddi-manevi baskı uygulamaktan çekinmez. Mithat da Zafer’in yordakçısıdır. Apartmanın en üst katında oturan Übeyit ise sermaye sınıfını temsil etmektedir. Para işleterek ve tefecilik yaparak geçinir. Kulakları çok iyi duymamaktadır. Yani etrafında ve apartmanda olan bitene karşı “sağır”dır. Übeyit’in karşı dairesine ise sonradan Mahir ve arkadaşı taşınmıştır. Bu kişiler de Türkiye’de yasadışı işler yaparak para kazanan suçlulardır. Filmin temel çatışması, birbirleri ile öyle veya böyle anlaşılan orta ve üst sınıfın emekçi sınıfı sömürmesi ve emekçilerin de bu tahakküm ilişkisi içindeki yaşam mücadelesi üzerine kurulmuştur. Örneğin emeği temsil eden başkarakter Seyit’in iş tanımına uygun çalıştırılmayarak emeğinin sömürülmesi filmde birçok kez vurgulanmıştır. Kapıcılığın yanı sıra kalorifercilik, hamallık ve itfaiyecilik de yapan Seyit’in çalışma saatleri de hemen hemen tüm gününü almaktadır.

Filmde yer alan bir başka karşıtlık da kentli-köylü çatışması üzerinden kurulmuştur. Apartman sakinleri, Seyit ve ailesine dair olumsuz yakıştırmalarını köylü kimlikleri üzerinden yaparlar.

Köylülükleri birkaç kez diğer karakterler tarafından hor görülerek vurgulanan ve sokaktaki diğer apartmanların kapıcıları ile benzer kültürel özelliklere sahipmiş gibi görünen Seyit ve ailesi, kırdan kente yönelen göç dalgasının şehirlere taşıdığı, kentin Weberci rasyonel işbölümü için talep ettiği eğitim ya da mesleki niteliklere sahip olmayan ve bu yoksunluklarını beden gücünü sermayeye çevirerek kapatmaya çalışan insanların açık bir temsilidir (Erdemir, 2019).

Hacer'in fenaştığı sahnede kentli-köylü çatışması doruğa ulaşır. Üst perdeden konuşan Doktor'un eşi, Makbule ve Albay'ın konuşmalarına karşı Seyit'in çocukları onları sessiz ve mahcup bir halde izlemektedirler.

—“Sabahtan akşama kadar ayakları sudan çıkmıyor ki.

—Köylü... Bakmaz bunlar kendilerine.

—Doğru valla, bir ayakkabı bile almazlar.

—Acımayın efendim, para bu çarıklılarda.

—Geçen ay iki çift ayakkabı verdim.

—Yanlış! Vermeyin efendim. Giymez bunlar, biriktiriyorlar. Daha demin yakaladım, apartmanın malzemelerini çalmışlar.

—Ayol bir bardak su içirseydiniz kıza, açlıktan bayılmıştır. Bu namussuz Seyit lokmalarını sayıyor valla.”

1950'ler boyunca yığınlar halinde köyden kente göçen insanlar, mekân olarak da istihdam olarak da şehre “sığamamışlar”, Atamer'in (2011) aktardığı üzere bu iki gereksinim için de illegalleşmek zorunda kalmışlardır: “Kente yeni gelen ve kentteki taşralıları oluşturan bu göçmenler, gerek konut sorununu gerekse de emek pazarında bir yer edinme sorununu yasal olmayan, marjinal yollarla çözüyor, bu açıdan kentin eski yerleşikleri tarafından hoş karşılanmıyorlardı”. Seyit, eğitimsiz bir köylü olarak şehrin ona sunduğu en uygun işte, yani kapıcılık mesleğini icra ederek geçiniyordu. Şehrin dinamikleri, onun sınıf atlaması için yeterince gevşek değildi. O da sistemin çatlaklarından yararlanarak kendisine yeni bir yol açmış ve bu şekilde sınıf atlayabilmiştir. Bu uğurda kiracıların hesaplarıyla oynamış, kaçak sigara ve alkol satmış ve hatta kira bedellerini Übeyit Bey aracılığıyla faiz karşılığı işletmiştir. Sonunda elde ettiği meblağ ile de apartmanın %51 hissesini satın alarak çalıştığı ve ikâmet ettiği apartmanın tek karar mercii haline gelebilmiştir.

Ekonomik açıdan kente uyum sağlamakta zorlanmayan Seyit ve ailesinin kültürel olarak daha korumacı yaklaşıtları ve kırsal kültürlerini büyük ölçüde koruyarak kente eklemlendikleri görülmektedir. Burada da Türkiye'de 1950'lerden itibaren yaşanan köyden kente göçün kentlerde yarattığı kültürel ve sosyolojik sorunlara dair tespitlerin yer aldığı görülmektedir. “Hepsi Anadolu'nun çeşitli yörelerinden ve folklorik kültürlerinden gelmiş bu insanlar ne kendi kültürlerini devam ettirebildiler ne de kent değerlerini benimsediler,

ikisinin arasında yeni bir alt kültür oluşturdular” (Güçhan, 1992: 92). Seyit’in özellikle kültürel ve ailevi konulardaki muhafazakâr -hatta mutaassıp- tutumu ile türlü hilekârlıkları ve özellikle Mahir’in eşi ile arasındaki cinsel gerilim arasındaki karşıtlık ilişkisi, Güçhan’ın sözünü ettiği alt kültürün görünümlerinden biridir.

James C. Scott’ın “Tahakküm ve Direniş Sanatları” adlı çalışmasında irdelenen iktidar ve tahakküm mekanizmaları, Seyit ile apartman sakinleri arasında görülmektedir. Scott’a (2021: 173) göre “zor, itaat üretilebilir ama fiilen itaat edeni gönüllü itaate karşı aşılır”. Bu nedenle ezilenler; muktedirler arasında farklı, onların yokluğunda farklı davranmakta ve sözü edilen iktidar mekanizmalarına kendilerine has direniş yöntemleri geliştirmektedirler. Seyit de Albay’ın hakaretlerine ve yıldırma politikalarına karşı kendisine has bir biçimde karşılık vermektedir. Albay’ın tüm çabalarına rağmen yüzüne karşı nezaketini ve saygısını eksik etmeyen Seyit, Albay arkasına döner dönmez içten içe küfürle sözler sarf eder ve alaylı bir tavır takınır. Albay, her fırsatta Seyit’e iş tanımının dışında işler yükler ve bunun için ekstra ücret ödemeyi reddeder. Seyit ise bakkal hesapları ile oynayarak geçim sıkıntısı çeken memur ailenin borçlarını Albay’ın ve diğer muktedirlerin üzerine yazar. Albay’ın oğluna sattığı kaçak viski için ondan fahiş bedeller alır. Seyit, bu yolla hakkı olan ücreti, hakkı olmayan yöntemlerle tanzim etmiş olur.

4.3.1.3.2. *Gülen Gözler*: “Beterin Beteri Var, Haline Şükret Dostum”

Sadık Şendil’in senaryosunu yazdığı ve Ertem Eğilmez’in yönettiği “*Gülen Gözler*” (1977), bir aile komedisidir. Filmin başkarakteri, Yaşar (Münir Özkul) isimli bir marangoz ustasıdır. Film boyunca Yaşar ve eşi Nezaket’in (Adile Naşit) kızlarını evlendirme macerası konu edilmektedir. Ailenin en büyük kızı Fikret (Ayşen Gruda), Vecihi (Şener Şen) ile evlenmek istemektedir. Üniversitede okuyan İsmet (Müjde Ar) ise Yaşar Usta’nın eski arkadaşı müteahhit Yunus’un (Nejat Gürçen) oğlu Temel (Mahmut Hekimoğlu) ile, evin ortanca kızı Nedret (İtir Esen) de kimya öğrencisi Orhan’la (Ahmet Sezerel) evlenmek istemektedirler. Parasızlık, üç kadının da evlenmesine engel olur. Vecihi, “Boing’i Ankara asfaltına indirdiği için” işinden kovulmuş bir pilottur. İsmet ile birlikte üniversite eğitimine devam eden Temel, babasına İsmet ile evlenmek istediğini söyler, fakat babası Yunus, oğlunu döver ve evden kovar. Yaşar Usta da kızını dolandırıcı olarak gördüğü Yunus’un oğluna vermek istememektedir. İsmet evden kaçmış gibi yaparak babasını ikna eder. Baba evinden kovulan Temel ile İsmet evlenirler, tüm düğün masrafları

da Yaşar'dan çıkar. Ablasının evlendiğini gören Nedret de evlenmek istediğini annesine söyler. Fakat Yaşar'ın imkânı ikinci bir düğün yapmaya elvermez. Bu nedenle parasız birinin kızıyla evlenmesine müsaade etmez. Orhan da okulunu bitirmiş ve mühendis olmuş gibi yaparak Yaşar'dan kızı Nedret'i ister. Düğün masraflarını da Orhan'ın ödeyeceğini zanneden Yaşar, kızının evlenmesine müsaade eder. Nezaket, düğün masrafları için Yunus'tan borç ister. Yunus da bir miktar faiz ve oturdukları evin ipoteği karşılığında Nezaket'e borç vermeyi kabul eder. İki kardeşinin evliliğinin ardından babasını ikna etmek için intihar etme numarası yapan Fikret yine babasını ikna edemez. Orhan, evin çatı katında sabun tozu imalatı yapmaya başlar. Buradan kazandığı parayla da Nezaket'in Yunus'a olan borcunu ödemeyi tasarlar. Ödemenin vadesi gecikince Yunus evi Şevket'e (Şevket Altuğ) satacağını söyler. Yağmur yağan bir gün, çatı katında bulunan sabun tozları sızıntı nedeniyle köpürür ve köpükler bütün eve dolar. Kendisinden gizlenen her şeyi öğrenen Yaşar, evi terk eder. Ertesi gün Nezaket ve kızlar Yaşar'ı eve geri getirirler. Yunus'a olan borcu da Vecihi öder. Yunus'un inşaatı çöker ve her şeyini kaybeder. Vecihi, uçağı ile Yaşar ve ailesinin evine çarpar ve Fikret'i tekrar babasından ister. Sonunda Yaşar Vecihi ve Fikret'in evlenmesine müsaade eder.

Yeşilçam'ın altın çağının yerini kriz yıllarına bıraktığı 1970'lerde Arzu Film ve sahibi Ertem Eğilmez öncülüğünde aile komedisi filmleri revaçtadır. Söz konusu dönemde bu alt türe giren filmlerin oldukça fazla olmasının birkaç nedeni vardır. Öncelikle bu filmler çok az mekânda, çoğunlukla bir evde filme alındıkları için çekim olanakları açısından avantajlıdırlar. Özellikle renkli film ve diğer olumsuz ekonomik etmenlerin yarattığı kısıtlılıklar bu sayede en aza indirilebilmiştir. Benzer kadro ve konular ile çekilmesi de seri üretim mantığı ile maliyetlerin düşmesini sağlamıştır. Bu tür filmler, dönemin seyircisini yakalama gücü itibarıyla da oldukça avantajlıdırlar. Seyirci tipi de filmin yarattığı özdeşleşmeyi güçlendirmektedir. Genellikle ailece film izleyen dönemin seyircileri, bu filmlerde kolayca özdeşlik kurabildikleri için film, mali açıdan seyircinin teveccühü sayesinde kendisini kurtarabilmektedir. Aynı zamanda bu özdeşleşme sayesinde seyirci, filmin ideolojik etmenlerine daha açık hale gelmektedir. Örneğin, kendisini anne ya da evin büyük kızı ile kolaylıkla özdeşleştiren kadın seyirci, filmin evreni içindeki doğrular ve yanlışlara dair ideolojik ön kabulleri de içselleştirir.

4.3.2. “Yeni” Türk Sinemasının “Yeni” Türleri

1996 yılı Türk sineması için yeni bir milat olarak kabul edilmektedir (Suner, 2006: 34). Bu yıldan itibaren kendisine özgü üretim, dağıtım, gösterim ile biçim ve anlatım gibi birçok niteliğini kaybetmeye başlamıştır. Tür olgusu da bu dönüşümden payını almıştır. Tıpkı diğer birçok kalemde olduğu gibi popüler yerli sinemanın türsel uyuşmaları da Amerikanlaşmıştır. Yukarıda ele alınanlar gibi Yeşilçam’a özgü türler, yerini daha “global” türlere bırakmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere, 1990’lar boyunca Amerikan sinemasına yoğun bir biçimde maruz kalan özellikle genç izleyici, 2000’e doğru toparlanmaya çalışan yerli sinema sektöründen de benzer özelliklere sahip filmler talep etmeye başlamıştır. Söz konusu dönüşümün müspet tarafı ise yerli sinemanın bu talebi karşılamak için prodüksiyon kalitesini artırmak zorunda kalması ve niteliğin git gide yükselmesidir.

Yerli sinemanın Amerikanlaşmasını, dönemin kültürel ve politik atmosferine değinmeden ele almak mümkün değildir. Üçüncü bölümde ele aldığımız 1980 sonrası küresel neoliberal dönüşümün Türkiye’ye yansımaları, Özal’ın radikal politikaları ile gerçekleşmiştir. “1980’li yılların toplumun depolitize edilmesi çabası artık tam anlamıyla meyvesini vermiş, insanlar tüketime ve haz veren sanat eserlerine alıştırılmıştı.” (Dorsay, 2005: 14). Sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasî açıdan hızla Amerikanlaşmanın sonucu olarak yerli sinema da birçok açıdan otantizmini yitirmiştir.

4.3.2.1. Korku filmleri

Korku türünün, özellikle Hollywood başta olmak üzere tüm dünyada en popüler türlerden biri olmasına karşılık, Türkiye’de 2000’li yıllara kadar çok az örneği bulunmaktadır. Türkiye’de sanatta ve edebiyatta genel olarak bir “korku türü” kültürünün olmaması, İslam dininin yapısal özellikleri ile açıklanmaktadır (Ayaz, 2007). Yerli sinemada bu türe dair örneklerin azlığının en önemli nedenlerinden biri kuşkusuz korku filmlerinin imaja dayanan yapısıdır. Popüler Türk sineması ise eski temaşa sanatlarındaki gibi söze dayalı yapısı nedeniyle çok az sayıdaki yerli korku filmi de nitelik açısından zayıftır. 2000’lere gelindiğinde ise korku türünün üretimi ve izlenmesi açısından âdeta bir patlama yaşanmıştır. Kirel’e (2014: 264) göre; 2000’li yıllardan itibaren korku sinemasına olan ilginin ve bu tür yapımların artmasının nedenlerinin başında AKP ve onun izlediği

muhafazakâr politikalar etkisinde İslam’a dair referansların gündelik yaşamda daha çok yer alması/kabul görmesi ve dolayısıyla bu konuda muhafazakâr bir zeminin yaratılmış olması gelmektedir. Sözü edilen artışın diğer nedenleri ise reklam sektöründen gelen insan ögesinin ve yeni yapım kaynaklarının oluşması ve sinemaya giden genç seyircilerin artışıdır. “Genç seyircinin daha önceleri Hollywood kaynaklı korku filmlerinden beslendiği düşünülürse, yıllardır seyircinin korku filmi konusunda bir kültürel zemininin oluştuğu da düşünülebilir” (Kirel, 2014: 265). 1990’lı yıllar boyunca yerli film izleme pratiğinden mahrum kalan özellikle genç izleyici, Hollywood türlerine aşina olmuştur. Daha sonra ise bu türden filmlere duyulan talep yerli yapımcılarca da karşılanmaya başlanmıştır. Geleneksel noktada korku türünün Türkiye’de her yıl belirli bir yapım ve izleyici sayısına ulaşan temel türlerden biri haline geldiği görülmektedir. Hollywood biçiminin ve türsel uylaşımlarının 1990’lar boyunca yerli sinemaya nüfuz etmiştir. Romantik komedi ve aksiyon filmleri gibi türsel uylaşımların içerisinde kalınarak çekilen yerli popüler filmlerin aksine, yerli korku filmlerinde yeni bir alt tür yaratılmış ve hemen hemen çekilmiş tüm filmler bu alt türün uylaşımları dışına çıkmamıştır. Kısaca “cin filmi” olarak adlandırabileceğimiz bu alt tür, İslam dinine göre Dünya’da insanlarla birlikte yaşayan metafiziksel yaratıkların insanlara büyüler veya başka nedenlerle musallat olması ve zarar vermesini konu etmektedir. Cinler, insanlara tek taraflı zarar verebildikleri ve bunun için motivasyonlarının da katı olmaması gibi nedenlerle özellikle Müslüman insanlarda korku mekanizmasını çalıştırma potansiyeli oldukça yüksek yaratıklardır. Bu nedenle korku türünde ele alınan filmlerden birisi “*Dabbe: Zehr-i Cin*”dir (Hasan Karacadağ, 2014). Bu film, Türkiye’de en fazla gişe rakamına ulaşmış korku filmidir (Box Office Türkiye, t.y.a). 2000’li yıllarda korku furiasını başlatan “*Okul*” (Yağmur Taylan, Durul Taylan, 2004) filmi de hemen hemen aynı sayıda izlenmiş bir başka yerli yapımdır. Biçimsel olarak Hollywood’dan alışık olduğumuz “teen slasher” ile “intikam peşindeki hayalet” temalarının karışımı olan film, yerli sinemada 2000 sonrasında türlerin Amerikalılaşmasının en tipik örneklerinden biridir.

4.3.2.1.1. *Okul*: “Son zamanlarda gençler Hollywood filmi izliyor diye üzülyorduk”

Gösterime girdiği 2003 yılında yerli korku furiasını başlatan *Okul*, bir grup lise öğrencisinin yaşadığı ürkütücü olayları konu etmektedir. Gökalp (Burak Altay), içine kapanık ve edebiyat meraklısı bir öğrencidir. Âşık olduğu Güldem’e (Nehir Erdoğan) zarflar içinde gizlice hikâyeler göndermektedir. Bir gün bu zarflardan biri Güldem’in arkadaşları tarafından bulunur. Mektubu ile dalga geçilmesini kaldıramayan Gökalp intihar

eder. İntiharının üzerinden tam bir yıl geçer ve Gökalp'in ruhu, eski okul arkadaşları ve öğretmenlerinden intikam almak için geri döner. O gece Güldem, daha önce Gökalp'ten aldığı mektubun hemen hemen aynısını bulur. Gökalp'in hayaleti, bu mektup aracılığıyla Güldem'e bazı ipuçları verir. Güldem, Ersin (Berk Hakman), Burak (Cem Kılıç), Şebnem (Sinem Kobal) ve Ceyda (Melisa Sözen) sınav stresinden uzaklaşmak için geceyi okulda geçirmeye karar verirler. Eğlenmek için ruh çağırma seansı gerçekleştirirler ve bazı ürkütücü şeylere tanık olurlar. Ersin ve Burak, kız arkadaşları Güldem ve Şebnem'i yalnız bırakmamak için hafta sonunu okulda geçireceklerini söylerler, fakat aslında sınav kağıtlarını değiştirmek için kalmışlardır. Gökalp'in ruhu, okuldaki herkesi korkutur. Arkadaşları tek tek kaçar ve Güldem'i yalnız bırakırlar. Filmin sonunda tüm olanların Gökalp'in hikâyelerinden biri olduğu anlaşılır.

Sınıfın yaramazları Ediz (Caner Özyurtlu) ve Orçun (Deniz Güngören), aralarında porno film CD'si takas ederken okul müdürü Vedat'a (Ahmet Mümtaz Taylan) yakalanırlar. Filmler, "*Adı Vasfiye*" (Atıf Yılmaz, 1985) ve Bay E (Sinan Çetin, 1995) gibi Türk filmlerinin CD kutularının içine konmuştur. Vedat, öğrencilerinin yerli film izlemelerine çok sevinir ve bu kutulardan birini alarak tüm okula izletir. Filmı başlatmadan önce yaptığı konuşmada "Bilindiği üzere, 80'li yıllardan itibaren başlayan kültürel yozlaşma ile birlikte Türk halkı ve Türk gençliği, kendi kültürüyle hiçbir alakası olmayan Amerikan sinema endüstrisinin ürünlerine ilgi gösterir oldu." der. Burada 1980 sonrası kültürel yozlaşmadan kasıt, neoliberal iktisadın kültürel alana getirdiği ve oradan götürdüğü şeylere ilişkin bir yakınmadır. 1970'ler boyunca tüm dünyada etkin hale gelen "kuralsızlık" politikalarını imleyen neoliberalizm, 24 Ocak kararları ile Türkiye'ye gelmiş ve 12 Eylül Darbesi ile yürürlüğe girmiştir. Başını kaldıranın başının ezildiği, her türlü özgürlüğün rafa kaldırıldığı darbe atmosferinde; tarihinin hiçbir döneminde olmadığı kadar "liberal" hale gelen ekonomi politikaları; ülkenin kültürel alanının da Amerikanlaşmasına neden olmuştur. Bu yozlaşmadan yerli sinema da payını fazlasıyla almıştır. Hollywood yapımı filmler salonların neredeyse tamamını işgal ederken, yerli filmlerde biçim ve içerik açısından Hollywoodlaşmıştır. İlginçtir ki Türk gençliğinin kendi kültürüyle hiçbir alakası olmayan Amerikan sinema endüstrisinin ürünlerine ilgi göstermesinden yakınan film; öyküsünden karakter yapılarına, biçimsel özelliklerinden türsel uyuşmalarına dek Hollywood korku-komedi janrının kötü bir imitasyonundan ibarettir.

Filmin öyküsü temelde “aşk üçgeni”ne dayanmaktadır. Hollywood’un sık sık kullandığı gibi *Okul*’da da çatışmanın kaynağı, okulun popüler figürü ile sevgili olan kadına entelektüel fakat içine kapanık erkeğin âşık olmasıdır. Buraya kadar *Okul* ile sıradan bir Amerikan gençlik filmini ayırt eden tek değişken, Ersin’in okulun Amerikan futbolu takımının kaptanı değil, ÖSS’ye (Öğrenci Seçme Sınavı) hazırlanan hırslı ve başarılı bir lise öğrencisi olmasıdır. Yan karakterler de bu açıdan oldukça klişedir.

Okul, bir gençlik filmi olduğu kadar bir hayalet²² filmidir de. Öldükten sonra yarım kalmış herhangi bir meseleyi tamamlamak veya düpe düz intikam almak için geri dönen hayalet teması ele alınır -ki filmin içinde de bu kalıbın bir açıklaması yapılır. Gökalp’in hayaleti de onu intihara sürükleyen arkadaşlarından intikam almak için geri dönmüştür. Hayaletler, fizik kurallarına uymayan paranormal mevcudiyetleriyle mücadele edilmesi mümkün olmayan sinematik varlıklardır. Bu alt türün korku ve gerilim bakiyesi de kurbanların çaresizliğinden ileri gelir. Nitekim Gökalp’in (kurgusal) hayaletinin gazabı da önlenememiştir. Okulda hayaletin hedefi olan herkes, kendi zaafları temelinde cezalandırılmıştır. Elbette bir korku mekânı olarak okul da yalnızca binalardan teşekkül değildir. Filmde okulun da kişileştirildiği ve Gökalp’in intikamına iştirak ettiği görülmektedir. Bir sahnede tavandan akan suyun tuzlu olduğunu fark eden Müdür Vedat, okulun ağladığını söyler. Bir başka sahnede de okulda yaşanan ahlaki çöküntünün cezasız kalmayacağı ve okulun intikamını alacağı belirtilmektedir.

4.3.2.1.2. *Dabbe: Zehr-i Cin*: “Mantığımız bazen dostumuz, bazen de en azılı düşmanımızdır”

Filmde Ömer (Ümit Bülent Dinçer) ve Dilek (Nil GÜnal) adlı evli çiftin hayatı, Dilek’in gördüğü bir rüyadan sonra altüst olur. Endişelenen Dilek’in isteği üzerine Ömer, eve güvenlik kamerası sistemi taktırır. Dilek,arkadaşı Harun’a (Emir Özbek) ve sevgilisi Seda’ya (Pelin Acar) gördüğü rüyadan bahseder. Harun da Dilek’in anlattıklarınınİslam mitolojisinde cin adı verilen metafiziksel yaratıklarla ilgili olabileceğini söyler ve bir mercan taşını Dilek’in avucunun içine koyarak cinlerin onu takip edip etmediklerini öğrenmeye çalışır. Dilek, paranormal varlıkları orada da görür ve cinlerin ona musallat olduğu anlaşılır. Bunun üzerine Dilek, Harun’un tavsiyesi üzerine Belkis (Sultan Koroğlu Kılıç) isimli bir cinci kadından yardım istemeye karar verir. Ömer ise Dilek’in bir

²² Filmin uyarlandığı ve Doğu Yücel imzalı kitabın ismi de “Hayalet Kitap”tır.

psikiyatridan yardım alması gerektiğini düşünür. Bir gece Dilek yine paranormal şeyler görür ve eşini uyandırır. Harun hiçbir şeye inanmaz, fakat sonunda o da bazı korkunç şeylere tanık olur ve Belkıs'tan yardım almaya ikna olur. Ömer ve Dilek'in evine gelen Belkıs, burada bazı büyü nü nesneler bulur. Evde çok sayıda kötü niyetli cin olduğunu, Dilek'e zehir büyü nü yapıldığını ve bundan kurtulmak için eve bir cini davet edeceğini söyler. Bir cin çağırma seansı hazırlanır ve cin, Belkıs ile iletişime geçer. Bazı deliller onlara Üç Gölge adlı bir köyü işaret eder. Derhal köye giden Dilek ve Harun, burada Zincirli Deli Yasin (Murat Seviş) ile tanışır. Yasin onları metruk bir yere götürür ve onlara gerçeğini anlatır. Dilek doğduktan bir süre sonra ölümcül hastalıklar onun vücudunu sarmış, ailesi de bebeklerini kurtarmak için bu köye getirmişlerdir. Köylüler bir büyü ile Dilek'in hastalıklarını o köyde yeni doğmuş bir bebeğe nakletmişlerdir. Zincirli Deli Yasin, Dilek'i cinlerden kurtarır. Fakat bu sırada Harun, Yasin'i kazmayla öldürür ve Dilek'i Belkıs'a götürür. Belkıs, Dilek'in yaşaması için büyü yapılarak öldürülen bebeğin kendisine ait olduğunu söyler. Harun da Belkıs'ın oğludur. Dilek'in başına gelen her şey, Belkıs'ın ölen bebeğinin intikamını almak için tertiplenmiştir. Harun da Seda'nın Ömer ile ilişki yaşadığını Dilek'e söyler. Ömer, bir büyü etkisinde iken Seda'yı öldürür. Belkıs, kötücül cinleri çağırarak Dilek'e işkence eder.

Dabbe serisi boyunca işlenen toknofobik önermelerin, *Dabbe: Zehr-i Cin*'de de tekrarlandığı görülmektedir. Buna göre Kuran'da adı geçen "Dabbe'tül Arz" isimli kıyamet alameti varlık, aslında tüm dünyayı saran internettir. Bu fantastik önerme, ele aldığımız filmin başında da tekrarlanmaktadır. Dabbe serisi boyunca metafiziksel şeylere inanmayan ve yalnızca "gördüğüne inanan" karakterlerin; filmlerin olay örgüleri ve retorikleri ile çeşitli şekillerde "ikna edilmesi" de benzer bir toknofobik anlayışın ve bilimsel bilgiye karşı duyulan şüphenin tezahürleridir. Örneğin, "*Dabbe 4: Cin Çarpması*" filmindeki cinlere inanmayan ve bilimsel bilgide ısrar eden psikiyatrist Ebru (Irmak Örne) gibi Ömer de cinlerle ve büyülerle ilgili anlatılan her şeyi reddeder. Bu karakterlerin alenen gördükleri şeyleri bile reddetmekte ısrar etmesi de söz konusu retorik açısından dikkate değerdir. Sonunda bu kişiler bir bakıma bu akılcı ısrarlarının bedelini öderler. Filmin retoriği içinde inananlar ile inanmayanlar arasında bir karşıtlık ilişkisi kurulur veyine filmin sunduğu gerçek dışı imgeler ve olaylar vasıtasıyla rasyonel önermeler bir bir çürütölmüş olur. Burada Ömer'in kullandığı dil ve üslup da dikkate değerdir. Türkiye'de cinlere ve büyülere inanmayan insanların kullandığı "üfürükçü" ve "şarlatan" gibi yakıştırmaların Ömer tarafından sık sık kullanıldığı görülmektedir.

Yeni Türk sineması döneminde çekilmiş “cin filmleri”nin niceliksel başarısı yekûn olarak düşünüldüğünde siyasal ve sosyolojik bazı dönüşümlerin izlerine rastlanmaktadır. Türk korku sinemasını, Türk sinemasındaki İslamî sinemanın dördüncü evresi olarak değerlendiren Ayaz’a (2007) göre; “Türk Sineması’nda korku filmlerinin ortaya çıkışı İslamcılarının iktidara geldiği ve gericiliğin toplumsal dokuya nüfus ettiği bir döneme denk gelmektedir”. Sosyal yaşantının her alanında dinî referanslara maruz kalan yerli sinema seyircisi için dinî referanslarla bezeli sinema filmleri de tecimsel açıdan “makul” birer “ürün” haline gelmektedir. Bu bölümde ele alınan *Dabbe: Zehr-i Cin* filminin Türkiye’de sinema salonlarında en fazla seyirciye ulaşmış korku filmi olması (Box Office Türkiye, t.y.a) da, 2000’lerden itibaren vizyona girmiş korku filmlerinin hemen hemen tamamının bu alt türe ait olması da bu bakımdan şaşırtıcı değildir.

4.3.2.2. Operasyon filmleri

Operasyon terimi, özellikle 1990’lı yıllardan itibaren TSK (Türk Silahlı Kuvvetleri) ile PKK (Partîya Karkerên Kurdistanê) arasında yaşanan yoğun çatışma döneminde sıkça yazılı ve görsel basında kullanılan bir kavram haline gelmeye başlamıştır. 2000’lerden sonra ise kavramın kullanım alanı gittikçe genişlemiştir. Artık siyasette, ekonomide veya sporda sık sık operasyon “çekilmektedir”. Bu da 90’lardan beri, Türkiye’de toplumsal dinamiklerin gittikçe militerleşmesinin bir göstergesidir. “Operasyon lâfının kendisi, askerî ve polisiye mecazların politikayı istilasının bir aletidir” (Bora, 2014). Operasyon kavramı birçok alanda, birçok farklı anlamda kullanılmasına rağmen, burada sözü edilen, askerî terminoloji içindeki anlamının baskınlığıdır.

2000 sonrası Türk sineması, askerî operasyonları, Hollywood estetiği ve aksiyon türü uylarımlarını kullanarak bir alt tür haline getirmiştir. Bu alt türün ilk örneği “*Deli Yürek Bumerang Cehennemi*”dir (Osman Sınav, 2001). Türk sinemasının ilk “sınır ötesi” operasyonu ise “*Kurtlar Vadisi: Irak*”tır (Serdar Akar, 2006). Fakat bu alt türüne stetik ve anlatı sınırları, “*Nefes: Vatan Sağolsun*” (Levent Semerci, 2009) ile belirginleşmeye başlamıştır. Bu filmin ardından benzer biçimsel ve öyküsel özellikler taşıyan ve aynı militer-milliyetçi hamasetten beslenen çok sayıda film çekilmiştir. “Kahramanlara bu denli ihtiyaç duyan bir toplumun gerçek ya da kurmaca bu hikâyeleri sürekli olarak yeniden üretmesi ve toplumuna sunması kaçınılmazdır” (Yılmaz, 2011). Özellikle askerî hareketliliklerin arttığı ve politik gündemin operasyonlar vasıtasıyla belirlendiği

zamanlarda gösterime giren bu filmlerin gişe rakamları da -filmlerin yapımcıları açısından- oldukça tatmin edicidir. “Ait olduğu dönemin siyasal ve toplumsal etkileriyle biçimlenen sinemadaki muhafazakâr söylem, hem hâkim olarak siyasal dili yansıtmakta hem de toplumdaki muhafazakâr yapının belirginleşmesine ve güçlenerek yeni biçimler kazanmasına neden olmaktadır” (Avcı Aksoy, 2016: 318). Bu anlamda söz konusu operasyon filmleri ile operasyonlar ve operasyonların meşruiyeti arasında simbiyotik bir ilişki olduğu söylenebilir.

Video klip estetiğinden sıkça yararlanan ve aksiyon sahnelerini yoğun bir biçimde kullanan bu filmler, seyirciye düşünme ve hazmetme fırsatı vermez. Müziklerin ve ağır çekimlerin sıkça kullanılması, hem olayların dramatize edilmesini kolaylaştırır hem de anlatı içinde âdeta dolgu malzemesi işlevi görür. Operasyon filmlerinin söz konusu estetik uyuşmalarının kaynaklarından birisi de yapımcı ve yönetmenlerin reklam sektöründen gelmiş olmalarıdır. Bu açıdan *Nefes: Vatan Sağolsun*’u milat olarak kabul edebiliriz. Bu filmde önce çekilen *Kurtlar Vadisi: Irak* ile sonra çekilen *Dağ* serisi arasındaki estetik farklılık da bundan kaynaklanmaktadır.

4.3.2.2.1. Kurtlar Vadisi: Irak: “Ben siyasi parti lideri değilim, asker de değilim, senin de dediğin gibi Türk’üm”

Film, 2003 yılında Irak’ta görev yapan Türk askerlerinin başına çuval geçirilmesi olayı ile başlar. Billy Zane (Sam William Marshall) isimli bir sivil görevlinin başını çektiği Amerikan askerleri, Irak’ta yer alan gizli bir askerî üsse baskın yapar ve içinde görev yapan 11 Türk askerini tutuklar. Bu askerlerden biri, intikamlarını alması için Polat’a mektup yazar ve ardından intihar eder. Polat (Necati Şaşmaz), Memati (Gürkan Uygun) ve Abdülhey (Kenan Çoban); aşağılanan Türk askerlerinin intikamını almak için Kuzey Irak’a giderler. Burada bir otele bomba yerleştirip şantaj yaparak Billy ve beraberindeki askerlerin kafalarına çuval geçirmek isterler. Billy de Polat ile birlikte bulundukları otel lobisini küçük çocuklar ile doldurur. Polat da planından vazgeçmek zorunda kalır. Bu sırada bir düğünde havaya ateş açıldığı gerekçesiyle Amerikan askerleri birçok insanı tutuklar. Damat ve bir çocuk düğün alanında öldürülür. Ebu Ali (Caner Kurtaran), düğünde ölen çocuğun intikamını almak için Billy ile birlikte çok sayıda Amerikan askerinin bulunduğu bir meydanda intihar saldırısı düzenler. Birçok kişi ölür veya yaralanır. Billy de hafif yaralanarak saldırıdan kurtulur. Saldırıyla ilişkisi olduğu düşünülerek Türkmen lider

Hasan (Yavuz İmsel) Amerikalılarca sorgulanır ve infaz edilir. Hasan'ın yaveri, Polat'ın yerini Billy'ye söyler. Düğünü saldırıya uğrayan ve burada kocasını kaybeden Leyla (Bergüzar Korel), Polat ve arkadaşlarını Abdurrahman Halis Kerkuki'nin (Ghassan Massoud) tekkesinde saklamayı başarır. Polat ve arkadaşları, Billy'ye hediye edilen piyanonun içine bomba düzeneği kurarlar. Bomba patlar, fakat Billy yine tesadüfen kurtulur. Kerkuki'nin tekkesine baskın yapan Amerikan askerleri, önüne geçen herkesi öldürür. Filmin sonunda Billy Leyla'yı, Polat da Billy'yi öldürür.

Serdar Akar'ın yönettiği *Kurtlar Vadisi: Irak*; 2006 yılında gösterime girdiğinde, aynı adlı televizyon dizisinin popülerliğinin ve Irak Savaşı'nın o dönemde ulusal ve uluslararası gündemde kapladığı hacmin etkisi ile oldukça yoğun bir şekilde izlenmiş, konuşulmuş ve tartışılmıştır. Türk askerlerinin başına çuval geçirilmesi veya Amerikan askerlerinin Iraklı esirlere sistematik işkenceleri gibi gerçek olaylardan beslenen ve bu olayları kurgusal dünyasında yeniden canlandıran film, ideolojik eleştiri için de oldukça geniş bir anlam evrenine sahiptir. Filmin olay örgüsüne baktığımızda gerçek olayların kurgusal olaylarla ve kişilerle sık sık harmanlandığı görülmektedir. Bu da filmin gerçek olaylara dair manipülatif yapısını gözler önüne serer.

Filmin hikâyesinde çatışmanın nasıl başladığına baktığımızda, karşımıza “Türklük onurunun yeniden tesisi” çıkmaktadır. Polat, çuval olayının ardından Amerikalılara “haddini bildirmek” için kendi “sınır ötesi operasyon”unu düzenler. Filmin kötü adamı “Sam Amca”, Polat'ı en hassas yerinden yakalayarak, onu mağlup eder. Çocuklara karşı duyduğu merhamet ile misyonu arasında kalan kahramanımız, hemen hemen tüm popüler aksiyon filmi kahramanları gibi taviz vermek zorunda kalır. Bu, kurtarıcı konumundaki kişinin moral motivasyonunun altını çizmek için başvurulmuş klasik bir yöntemdir. Kahraman, kendisinden veya misyonundan çok masum insanları gözetir. Kötü ise, kahramanın bu “zaafını” her seferinde kullanmaktan imtina etmez.

Yeşilçam'dan miras kalan yabancıların düşmanlaştırılması ve düşmanların şeytanlaştırılması refleksi, *Kurtlar Vadisi: Irak*'ta da devam ettirilmiştir. Antagonist Sam'in Hristiyanlığına yapılan vurgu, yabancıların öldürmek ve işkence etmek konularındaki hoyratlığı ve bunun da tıpkı kostüme avantür filmlerdeki gibi “Müslüman-kefere” karşıtlığı çerçevesinde sunulması, çalışmanın daha önceki bölümlerinde ele alınan kostüme avantür filmleri aratmamaktadır. Bu filmde yeni olansa, filmin anlatı yapısındaki

ve biçimsel özelliklerindeki Hollywood etkisidir. Örneğin benzer konuları işleyen veya benzer coğrafyada geçen herhangi bir Hollywood filminde olduğu gibi burada da filmin tamamına nüfuz eden self-oryantalizm, biçimde de içerikte de dikkati çekmektedir. Irak, iri gözlü Arap güzeli Leyla gibi kurtarılmayı bekleyen yabancı ama masum biri olarak cismanileşmektedir. Bir başka yenilik de kahramanlık öyküleri anlatan yerli filmlerde sık rastlanan düşmanlaştırmının, ele aldığımız filmde yabancılarla sınırlı kalmamasıdır. Filmde Kürtler, Türkiye’deki yaygın milliyetçi reflekslere koşut bir biçimde düşmanlaştırılmaktadır. Polat ve arkadaşları sınırı geçtikten sonra (muhtemelen) Peşmerge²³’ye bağlı silahlı kişilerce durdurulur. “Kürtler ‘Irak’a gelmelerinin amacının ne olduğunu’ sorduğunda, Polat ‘insan satın almaya geldik; burada ucuz olduğunu duyduk’ diyerek, Kürtlerin satılmışlığını, ABD’nin Kürtleri satın aldığını ima ederek onları aşağılıyor” (Erdoğan, 2006). Sam’in Pazar yerinde Arap, Türkmen ve Kürt temsilcileriyle yaptığı görüşmede Kürt temsilcinin Sam ve dolayısıyla ABD yanlısı tavrı da bu açıdan kayda değerdir.

4.3.2.2.2. *Dağ 2: “Eskiden Türk olmanın bir ayrıcalığı vardı”*

Yönetmen Alper Çağlar, 2012 yılında çektiği “*Dağ*” ile Hollywood tarzı aksiyon estetiğini kullanarak askerî bir konuyu ele almıştı. Gişedeki başarısının yanı sıra kendisine küçük bir hayran kitlesi de yaratan bu filmin ardından, 2015 yılında, bu bölümde ele alınan devam filmi gösterime girdi. En fazla izlenen yerli aksiyon filmlerinden olan *Dağ 2*, son yıllarda sinema vizyonlarında sıkça görülmeye başlanan askerî operasyon filmlerinden biridir.

Aralarında Oğuz (Çağlar Ertuğrul) ve Bekir’in (Ufuk Bayraktar) de bulunduğu bir Türk askerî özel kuvvetler timi, Irak’ta bulunan esir gazeteci Ceyda’yı (Ahu Türkpençe) IŞİD (Irak Şam İslam Devleti) militanlarınca infaz edilmek üzereyken kurtarır. Her biri zorlu eğitim süreçlerinden geçmiş askerler, bir yandan geçmiş travmaları ile mücadele ederken, bir yandan da karadan Türkiye’ye ulaşmaya çalışmaktadırlar. Ekip, bir Türkmen köyünde mola verir. Telsizden bu köyün bir gün sonra düşmanlarca yağmalanacağı öğrenilir. Bu köydeki kız çocuklarını ve Ceyda’yı gelen helikoptere bindirirler, kendileri de köyü savunmak için kalırlar. IŞİD militanlarıyla girilen çatışmalarda tim komutanı

²³Kuzey Irak Bölgesel Yönetimi’ne bağlı silahlı Kürt birliği.

Yarbay Veysel Gökmuşa (Murat Serezli) ve bazı askerler yaşamını yitirir. Filmin sonunda köy IŞİD istilasından kurtarılır.

Yıldız oyuncularla doldurulmuş, aksiyon sahnelerine boğulmuş her popüler, ticari ve konvansiyonel savaş filminde olduğu gibi *Dağ 2*'de de temel ideolojik yanılsama, savaşın gerekliliğine dairdir. Bu tür filmlerde dramatik yapı içinde yaratılan “mutlak kötülük” ile mücadele etmenin tek yolu “onların anladığı dilden konuşmak”, yani onları yok etmektir. Bu nedenle film öyküsü içinde yer alan her tür savaş yöntemi ve şiddetin her biçimi meşruluk kazanmaktadır. Ele aldığımız filmde de tek motivasyon kaynağı kötülük etmek olarak kodlanan düşmana karşı Türk askerlerinin şiddete başvurusu da kaçınılmaz olarak sunulmaktadır. Bu filmin konusu özelinde işleyen meşruiyet mekanizmalarından bir diğeri de onlarca yıldır Türkiye gündemini sık sık meşgul eden sınır ötesi askerî operasyonlara dairdir. Türk Silahlı Kuvvetleri; terörle mücadele, bölgesel huzur ve barışın tesisi ile yeni göç dalgalarının engellenmesi (İletişim Başkanlığı, t.y.) şiarıyla Irak ve Suriye'ye sınır ötesi operasyonlar düzenlemektedir. Bu operasyonlar için gereken yetkinin TSK'ye verilmesi hasebiyle Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde (TBMM) yapılan tezkere görüşmeleri, söz konusu operasyonların meşruiyetine ilişkin tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Bu tartışmalar özetle; Türkiye'nin güvenliğini tehdit eden terör yapılanmaları ile “kaynağında” mücadele etme savı ile bir egemen devletin sınırlarını ihlal etmek ve siyasal sorunların çözümünü güvenlik politikalarında aramak savları arasında sürüp gitmektedir. *Dağ 2* filminin olay örgüsüne ve söylemine baktığımızda, söz konusu savlar içinde birinci kampta yer aldığını söyleyebiliriz. Filmin olay örgüsüne baktığımızda öykünün başlangıç noktası; TSK'ye bağlı bir birliğin gayrinizamî harp yöntemlerini kullanarak bir Türk gazeteciyi kurtarma operasyonu gerçekleştirmek üzere Suriye sınırlarına girmesidir. Muhalif gazeteci Ceyda kurtarıldıktan sonra da IŞİD ablukası altında yok edilmek üzere olan bir Türkmen köyü, söz konusu birlik tarafından canları pahasına kurtarılacaktır. Burada, bu çalışma açısından önemli birkaç nüans bulunmaktadır. Bunlardan biri, Ceyda'nın Türkiye Cumhuriyeti devletini ve TSK'yi eleştiren muhalif bir gazeteci olduğunun altının sık sık çizilmesidir. Bir diğeri nüans ise kurtarılan köyün bir Türkmen köyü olmasıdır. Savaşların savunma ereği ile meşrulaştırılması oldukça yaygındır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın yarattığı yıkımların ardından savaş sözcüğü eski meşruiyetini yitirmiş, savaş bakanlıkları da tüm dünyada savunma bakanlıklarına dönüşmüştür. Bu noktadan itibaren her tür savaş ve çatışma da “kendisini savunmak zorunda kalanlar” tarafından gerçekleştirilmiştir. Ele alınan filmde de

çatışmanın meşruiyet kaynağı, Türk milletine mensup insanların canının korunmasıdır. Filmin sonunda Yarbay Veysel Gökmuşa, emrindeki askerlere neden muhalif bir gazeteci için sınır ötesi bir operasyon düzenlediklerini açıklamak için cebinden bir not çıkarır ve okur: “Bütün görevlerin ötesinde vicdani bir görevimiz var. Hayatımızı, varlığımızı milletin bağına sokarak onlarla beraber düşman karşısında uğraşmak”. Mustafa Kemal Atatürk’e ait olan bu sözün ardından şunları söyler: “Bizden nefret de etse, âşık da olsa halkımızdan olanlara mutlak bir sorumluluğumuz var. Varoluş sebebiniz o sorumluluk. Bizimle geliş sebebiniz o sorumluluk”. Filmsel anlatının merkezinde yer alan bu meşruiyet mekanizmasına göre dünyanın neresinde olursa olsun Türk halkına mensup herhangi bir insanın canı TSK’nin sorumluluğu altındadır ve her tür nizamî ve gayrinizamî şiddetin meşruiyeti bu sorumluluktan ileri gelmektedir.

4.3.2.3. Komedi Filmleri

Komedi türü, Türk sinemasının başlangıcından Yeşilçam’a dek üretim ve seyirci ilgisi açısından her daim en popüler tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat özellikle Cem Yılmaz ve Şahan Gökçek gibi sinema dışı popülerliğini sinemaya taşımış yetenekli sanatçıların gişedeki başarılarının yarattığı rüzgârı arkasına alan popüler Türk sineması, 2000’ler boyunca sektörel bir atılım gerçekleştirmiştir. Çekilen film sayısı ve kesilen bilet sayılarının niceliğine bakıldığında komedi filmlerinin yerli sinema sektörünün tecimsel hacminin hemen hemen yarısına tekabül ettiği görülmektedir²⁴. Fakat bu filmlerle ilgili entelektüel ilgi ise sektörel yoğunluk ile tezat içindedir. Sinema yazarları ve akademisyenleri, komedi filmlerini ya ihmal etmiş ya da sadece belirli menfi nitelikleri çerçevesinde bu filmlere bakmışlardır. Bu da bize eskiden beri yerli sinemaya yöneltilen seçkin perspektifleri hatırlatmaktadır.

“Sinemaya geçmişte de tiyatrodan veya edebiyattan bakılarak değerlendirmeler yapılır, büyük sanat bağlamının dışında kalan bütün filmler, önemsiz, gerici, çağdışı, apolitik, alaturka, düzen yanlısı, ticari ya da çöplük sayılırdı. Seyircinin ilgi gösterdiği filmlere yönelik beğeni ürkekliği göstermek ya da onlardan alenen tiksindircesine bahsetmek yeni değil - gösteri sanatları kadar eski neredeyse. Böylesi bir hararet hep vardı, herhalde hep de var olacak” (Cantek, 2011).

²⁴ 1989’dan beri düzenli olarak tutulan gişe rakamlarına bakıldığında en fazla seyirci sayısına ulaşmış ilk on filmin altısı komedi filmidir (Box Office Türkiye, t.y.b).

Yerli komedi filmlerinin niteliksel değeri bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Burada, bu çalışma açısından önemli olan, yeni Türk sineması dönemi içinde çekilmiş komedi filmlerinin ideolojik alanda kapladığı potansiyeldir. Neoliberal dönüşümün dayattığı ideolojisizlik ideolojisinin de, tüketim ideolojisinin de, belirli alanlara hapsolmuş kadük tahakküm ilişkilerinin de en net görüldüğü filmler, 2000 sonrasında çekilmiş yerli komedi filmleridir.

4.3.2.3.1. *Recep İvedik 5*: “Türküz biz koçum!”

Serinin ilk filmi *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2008), komedyen Şahan Gökbakar’ın yarattığı bir televizyon programı karakterinin sinemaya uyarlanması ile ortaya çıkmıştır. Günümüze dek belirli aralıklarla beş adet devam filmi de çekilen *Recep İvedik* serisi için 2000’li yılların en popüler filmleri diyebiliriz. Zira bu bölümde ele alınan serinin beşinci filmi, 1989’dan beri tutulan gişe rakamlarına göre Türkiye’de en çok izlenmiş filmidir. 25 haftada toplam 7 milyon 437 bin kişi tarafından izlenen *Recep İvedik 5*’i 7 milyon 369 bin ile *Recep İvedik 4* takip etmektedir (Box Office Türkiye, t.y.b). Tüm serinin 24 milyondan fazla izlendiği düşünüldüğünde, söz konusu filmlerin yerli popüler film evrenini domine ettiği söylenebilir.

Serinin beşinci filminde Şahan Gökbakar’ın canlandığı *Recep İvedik*, İsmet isimli bir arkadaşının taziyesine gider. Uzun yol şoförü olan İsmet, bir sporcu kafilesini Üsküp’e götürmek için anlaşıp, fakat ölümü nedeniyle gidememiştir. Recep ve arkadaşı Nurullah (Nurullah Çelebi), İsmet’in yarım kalan işini tamamlamak için milli takım kafilesini götürmeye karar verirler. Otobüs yolda bir dinlenme tesisinde yemek molası verir. Molada kuru fasulye yiyen erkek sporcular Üsküp’e vardıklarında gıda zehirlenmesinden dolayı rahatsızlanır. Kafile başkanı (Deniz Ceylan) da tüm sporcuları müsabakalardan çekmeye niyetlenir, fakat Recep müsaade etmez ve başkanı bir tekerlekli sandalyeye bağlayarak alıkoyar. Kendisini yeni kafile başkanı ilan eden Recep, kamyoncu arkadaşlarından yeni bir kafile kurar ve gençlik olimpiyatlarında yarışmalara katılır. Türk sporcular ilk etapta birçok dalda madalya kazanırlar. Halterde Dünya rekoru kıran Recep, boks maçından önce Rus rakibine gizlice dopingli madde içirir ve onun diskalifiye olmasını sağlar. Bu sayede altın madalya kazanır. Daha sonra intikam almak isteyen Rus boksör, Recep’i soğuk hava odasına kilitler. Son olarak bayrak yarışında yarışan Türk atletler, Recep’in nihaî gayretiyle altın madalya kazanırlar.

Recep İvedik karakteri, “Dikkat Şahan Çıkabilir” adlı televizyon programında yalnız ve alkolik bir tip iken, filmlerde “bir halk kahramanı²⁵” olarak karşımıza çıkar. Bu filmlerde kente özgü belirli bir kültüre karşı karşıdan cephe alındığı görülmektedir. “Halktan” biri olan Recep, vasatın alışık olmadığı, sırf farklı veya yeni olduğu için yadırgadığı şeylerle -kendi bildiği yollarla- mücadele etmektedir.

“Kısaca hatırlanacak olursa, İvedik serinin ilk filminde beş yıldızlı bir otelin açık büfe, havuz başı, sauna, diskotek gibi mekânlarını birbirine katarken yeni orta sınıf tüketim alışkanlıkları ve tatil-eğlence biçimlerine kafa tutmakta; ikinci filmde yıkıcı yolculuğunu reklam ajansları, kahve pizza zincirleri, alışveriş merkezleri, süpermarketler gibi küresel ticaret ve tüketimin sembol odaklarına yöneltmekte; son filmde ise yoga, dans, aşçılık, müzik kursları, psikoterapi seansları ve paintball oyunları benzeri kent yaşamının stres giderici bir dizi ortamı içine girip bu alanları sıkıntıya sokmaktadır” (Pekman ve Tüzün, 2012).

Bu ikiliğin Türkiye’de daha önce de sıkça rastlanan köylü-kentli ve doğu-batı dikotomisinin bir başka veçhesi olduğu görülmektedir. Ele aldığımız filmde de bu ikilik; kafiledeki kadın sporcular ve müsabakalardaki diğer sporcular vasıtasıyla kurulmaktadır. Türk kadın sporcular, modern ve kentli bir görünüme sahiptirler. Kurallara riayet ederler. Vejetaryendirler. Erkek sporcular ise kurallara uymayarak diyetlerinde olmayan yemeği yedikleri için yarışmalara katılamazlar ve onların yerine Recep’in kamyoncu arkadaşları gelir. Saçı sakalına karışmış, orta yaşlı ve esmer erkekler; genç kadın sporcular tarafından aşağılanır. Kadın sporculardan biri; “Yani, gerçekten iğrenç. Bunlarla mı temsil edeceğiz Türkiye’yi? Şu tiplere bak! Öküzler resmen, resmen kamyoncular.” diyerek tepki gösterir. Kamyoncunun kadın sporcuya “bacım” diye hitap etmesinin ardından kadınlar hep bir ağızdan kızarlar ve onu “terbiyesiz” olarak nitelerler. Bir başka dikkat çeken detay da kadın sporcuların düzgün Türkçesine karşılık erkeklerin şiveli aksanlarıdır. Film boyunca çeşitli şekillerde kamyoncuların dış görünüşleri ve konuşma biçimlerinin alaya alındığı görülmektedir.

Filmin anlatı yapısına baktığımızda, yabancı sporcuların Türk sporcular karşısında düşmanlaştırıldığı ve yalnızca mağlup edilmesi gereken rakipler olarak kurgulandığı görülmektedir. Sadece bu biçimde filmde yer aldıkları için yabancı sporcular iki boyutlu karton karakterlerdir. Bu da seyircinin rakip sporcular ile özdeşlik kurmasını engeller ve onları “yabancı” alanına iter. Bu sayede Recep’in kazanmak için yaptığı her şey daha makul görünecektir. Recep’in Rus rakibine dopingli yiyecek verip, ardından onu komiteye

²⁵ Serinin ilk dört filminin afişinde “bir halk kahramanı” ifadesi yer almaktadır.

şikâyet ederek diskalifiye edilmesini sağlaması bile bu yapı içinde sırtmamaktadır. Rus sporcu, “kavgayı başlatan” kişi olarak sunulur ve bu sayede Recep’in cürümü meşru kılınır. Yabancı sporcuların belirli basmakalıp ön kabuller içinde gösterilmesi de buna yardımcı olmaktadır. Bunlardan birisi Yunan kültürüne ilişkindir. Filmde, yarışmalar başlamadan önce bir etkinlik düzenlenir ve her millettten kendi kültürlerine özgü yemekler ve dans gösterileri hazırlamaları istenir. Yunan yemeklerinin bazılarının Türk yemekleri ile aynı olması dolayısıyla Türkiye’de çokça sevilen ve sık sık tartışılan “Yunanların Türk yemeklerini kendilerine mal etme” konusu burada da ortaya çıkmaktadır. Yine aynı şekilde Ruslara, Romenlere ve Japonlara karşı da benzer önyargıların tekrar edildiği görülmektedir. Filmde Türklere ve Türklüğe ilişkin de bazı klişe ve önyargılar tekrarlanmaktadır. Atatürk’e atfedilen “Bir Türk Dünya’ya bedeldir” sözünü kanıtlarcasına farklı branşlarda madalyalar kazanan Recep, “Bize verilse bu imkânlar uçar giderdim de biz de kaldık Güngören’de” der. Bir başka sahnede de yine Recep “Türk’üz diye bu kadar ezmeyin bizi Avrupa’da” Bu ve buna benzer klişelerin filmde yer alarak yeniden ve yeniden üretilmesi ile seyircide “zaten bildiği şeylerin tasdiki” etkisi yaratılmış olmaktadır. Bu da filmin ideolojik etmenlerinin daha etkin hale gelmesini sağlar.

4.3.2.3.2. *Kocan Kadar Konuş*: “Kocan varsa varsın, yoksa geçmiş olsun”

Şebnem Burcuoğlu’nun aynı adlı çok satan romanından uyarlanan “*Kocan Kadar Konuş*” (2015, Kıvanç Baruönü) filminde genç bir kadının evlenme arzusunu konu edilmektedir. Ezgi Mola’nın canlandığı Efsun adlı başkarakter; ailesi ile birlikte yaşayan bir kadındır. Erkek arkadaşı Timur (Cem Kılıç) ile ilişkilerinin bitmesi ve kuzeni Merve’nin (Begüm Öner) evlilik kararı alması; Efsun’un üzerindeki evlilik baskılarını da artırmıştır. Bu nedenle “koca bulmaya karar veren” Efsun, annesi ve kardeşlerinin yardımıyla kendisine daha alımlı bir görünüm verir. Kız kardeşleri ile eğlenmeye çıktığı bir gece, lise aşkı Sinan (Murat Yıldırım) ile karşılaşır ve onunla bir süre görüşürler. Bu sırada evdeki kadınlar ise Efsun’u, Sinan’a yaklaşımı konusunda yönlendirmeye çalışırlar. Sinan’a karşı tutumu konusunda ailesinin etkisiyle olmadığı biri gibi davranmaya başlayan Efsun, Sinan ile ilişkilerinde bazı gerilimlere neden olur. Sonunda Sinan, Merve’nin düğününde Efsun’u terk eder. Fakat Efsun, Sinan’ın gönlünü alır ve ona evlenme teklif eder.

“%100 Türk Kızı” etiketi ile gösterime giren *Kocan Kadar Konuş* filmi; kadın-erkek ilişkilerine dair Türkiye’ye özgü tutum ve davranış kalıplarını eleştirme niyetiyle başlar, fakat ortaya çıkan sonuç, bu kalıpların sağlamasından ibarettir. Efsun karakteri, başta dış görünüşüne önem vermeyen entelektüel bir profil çizmektedir. Filmde hane halkının, iş arkadaşlarının ve erkek arkadaşının (yani sıradan insanların) bir üst kategorisi olarak konumlandırılır. Onları kendi “rasyonel” dünyasından tiye alır. Fakat kuzeninin evlenecek olması nedeniyle gelecek kaygısı yaşamaya başlar ve onlardan biri olmaya karar verir. Ve sonuç olarak bu kararının akabinde aşkı bulur ve mutluluğu keşfeder. Uyumsuzluğun, ayrıksılığın, rasyonelliğin ve entelektüelliğin bir gençlik hevesi olarak resmedildiği bu tabloda, evlilik de kurtuluştur. Peki, Efsun evlilik yolunda nelerden kurtulur? Filmin retoriğine baktığımızda öncelikle Efsun’un kendi olmaktan kurtulduğunu görürüz. Babasının deyimiyle çocukluğundan beri kardeşlerine benzemeyen, çıkıntılık yapan, herkes bez bebeklerle oynarken babasının peşinde ona kitap okutturmaya çalışan Efsun, onlardan biri olmaya karar verir. Babasının anlattığı bir anıya göre kardeşlerinin civcivi tavuk çıkmış, Efsun’un civcivi ise horoz çıkmıştır. Çocukluğundan beri farklı olan Efsun, evlilik yolunda onlar gibi “tavuk” haline gelir. Burada bu değişimin nedeni “koca faktörü”dür²⁶. Filmin “çıkıntı”larından bir başkası da Efsun’un babası Oktay’dır (İsmail İncekara). Fakat o değişmek veya mücadele etmek yerine kabul etmek ve razı olmak yolunu seçmiş gibidir.

Filmde tüketim ideolojisinin en saf görüngüsü, “olağanüstü hal” sekansında ortaya çıkmaktadır. Efsun’un depresyondan çıkma stratejisi, kuaföre giderek kendisine daha seksi ve kadınsı bir görünüm vermek ve “çılgınlar gibi” alışveriş yapmaktır. Geceyi de bir eğlence mekânında aşırı derecede alkol tüketerek geçirir. Tüketerek mutlu olabilen 21. Yüzyıl insanının bir tezahürü olan Efsun, filmin mutlu sonuna giden yolun taşlarını da bu sekansın akabinde döşemeye başlar.

Filmde sınıfsal farklılıkların olay örgüsü ve klişeler içinde kaybolduğu görülmektedir. Filmin başındaki kahve falı sekansında yer alan Aysel’in (Şebnem Sönmez);kıyafetleri, şivesi ve abartılı el-kol hareketleriyle gündelikçi olduğu aşikârdır, fakat hiçbir sahnede bu kişiye ilişkin herhangi bir bilgi yer almaz. Filmdeki bir başka alt sınıf karakter Mehmet Lütfi’dir (Bora Akkaş). O da kıyafetleri ve konuşması ile tipik bir kapıcıdır. Özellikle televizyon yapımlarından aşına olduğumuz bu tip; genellikle şiveli

²⁶ Filmin İngilizce adı “Husband Factor”dür.

konuşan, zihinsel ve/veya psikolojik sorunlar yaşayan ve fiziksel olarak da dezavantajlı olan kişilerdir. *Avrupa Yakası*'nın Gaffur'u, *Hayat Bilgisi*'nin Mennan'ı veya *Çocuklar Duymasın*'ın çaycı Hüseyin'i gibi isimleri bile taşırayı hatırlatacak şekilde seçilen bu karakterlerin tipik bir örneğidir Ömer Lütfi. Bir sahnede Efsun, Ömer Lütfi'nin kapıcı olduğunu -sanki ayıp bir şeyi ifade eder gibi- fısıldayarak söyler. Onun Efsun'a ilgisi bile ciddiye alınmaz. Çünkü film boyunca "makbul" erkek, fiziksel ve ekonomik açıdan "makul" olarak tanımlanmaktadır. Bu manada Sinan, hane halkının deyiimiyle "çekirdeksiz üzüm"dür. Zengin ve yakışıklı biri olarak "%100 Türk" kızlarının ideal koca adayıdır. Nitekim Efsun da onu ilk gördüğü anda âşık olmuştur. Daha açık ifade etmek gerekirse eski duyguları canlanmıştır. Zira Sinan ile Efsun lise yıllarında yakın arkadaşlardır ve birbirlerine karşı hislerini açıklamaktan çekinmişlerdir. Efsun'un tavukların arasına katılmaya karar verdikten hemen sonra Sinan ile karşılaşp ona âşık olması "tesadüf", filmin bir noktasında Efsun tarafından bile sorgulanır. Burada aşk müessesesinin, toplumsal normlara uymak için gereken mental hazırlığı sağlayan ideolojik bir yanılsama olduğu sonucu çıkmaktadır. Filmdeki bir başka temel ideolojik yanılsama da evlilik ile mutluluğun endekslenmesidir. Efsun, kuzeninin evlilik kararı sonrası evlenmek için yaşının geçtiğini düşünmeye başladığı için depresyona girer ve o noktadan itibaren evlilik, Sinan'ın deyiimiyle Efsun'un iki lafından biri haline gelir. İlişkileri başladığında da temel gayesi Sinan'ı evlenmeye ikna etmek olur ve sonunda bu uğurda onu kaybeder. Barışmak için evine gittiğinde ise Sinan'a evlilik teklifi eder. Filmin "mutlu" sonu, Sinan'ın Efsun'un teklifini reddetmemesidir.



5. SONUÇ

Türkiye’de egemen olan ve Kemalizm olarak adlandırılan Batıcı, modernist resmî/kurucu ideoloji; 1980’lerden itibaren değişmeye başlamış ve 2000’li yıllarda söz konusu dönüşüm tamamlanmıştır. Küresel ekonomik ve siyasal paradigmanın değişimi ekseninde; ekonomik olarak daha liberal, sosyal ve siyasal olarak ise daha muhafazakâr ideolojik unsurlar Türkiye’de egemen hale gelmiştir. Bu çalışmada, söz konusu radikal ideolojik dönüşümün sinemaya yansıyan veçheleri, popüler filmler ve onların türsel uyuşumlarındaki dönüşümler çerçevesinde ele alınmıştır.

Çalışmada öncelikle ideoloji kavramının tarihsel seyri özetlenmiş ve daha sonra bu anlam evreni oldukça geniş olan kavramın çerçevesi Marksist perspektif dolayısıyla belirlenmiştir. Çalışmanın yöntemini teşkil eden ideolojik eleştiri için, ideoloji kavramı daha çok yanlış bilinç ekseninde ele alınmıştır. Daha sonra da 20. Yüzyıl Marksist düşünürlerinin ideoloji kavramına katkıları da ayrı alt başlıklarda irdelenmiştir. Üçüncü bölümde ise Türkiye’de resmî/kurucu ideoloji, onun kökeni ve 1980 sonrasında itibaren yaşadığı kırılma ele alınmıştır. Burada çalışma açısından amaçlanan, Türkiye’deki resmî/kurucu ideolojinin ve 1980 sonrasında itibaren geçirdiği dönüşümün ortaya konması ve bu dönüşümün popüler yerli filmlerin anlatım biçimleri ve türsel uyuşumlarındaki dönüşümler ile paralelliklerinin ortaya konmasıdır.

Türkiye’de popüler sinema, uzun yıllar boyunca “Yeşilçam” ile özdeşleştirilmiştir. Zira Yeşilçam sineması ile kastedilen yapım, dağıtım ve gösterim sistemi; başka bir tür sinemanın varlığına imkân vermeyecek kadar kendi içine kapalı bir ekonomik sistemdir. Bu sistemin yerli sinema sektörüne egemen olduğu 1950-1990 yılları arasında Türkiye’de bağımsız bir sinemadan bile bahsetmek güçtür. Bu nedenle, çalışmada popüler Türk sineması açısından Yeşilçam bir milat olarak kabul edilmiş, önceki ve sonraki dönemler de “Yeşilçam öncesi” ve “Yeşilçam sonrası” olarak değerlendirilmiştir.

Yeşilçam öncesi Türk sinemasının Muhsin Ertuğul’un şahsında cisimleşen yapısı ile o dönem Türkiye siyasetinin tek partili yapısı arasında çeşitli paralellikler kurmak mümkündür. Yeşilçam sineması; anlatı, söylem ve ideoloji bakımından oldukça kapalı ve yalın kat bir yapıya sahiptir. Bu yapının yerli sinemaya hâkim olmasının en önemli nedenlerinden biri, Türkiye’deki egemen ideolojinin sosyal alanı da içine alan keskin ve

buyurgan niteliğidir. Bir üst kategori olarak devlet otoritesi, uzun yıllar boyunca yerli sinemayı sansür mekanizması vasıtasıyla belirli sınırlar içine hapsetmiştir. Yeşilçam sinemasının tüm ülke sinemasını tek merkezden idare etmeye, tröste ve tekelleşmeye teşne yapısı da söz konusu ideolojik kapalılık için oldukça işlevseldir. Bu bakımdan egemen ideoloji, sansür mekanizması ve Yeşilçam sineması arasında diyalektik bir ilişki olduğu açıktır.

Egemen ideolojinin çizdiği sınırlar, sansür mekanizması ve Yeşilçam'ın kâr odaklı tecimsel anlayışı; belirli anlatı kalıplarının içine hapsolmuş ve birbirini tekrar eden kısır bir yerli sinema dilinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Söz konusu kısır anlatım biçimlerinin en yalın tezahürü ise tür olgusunda kendisini göstermektedir. Türler, sinema endüstrilerinin gereksinimleri neticesinde doğmuş, belirli konular ve biçimsel özellikleri ifade eden filmsel kategorilerdir. Yeşilçam'daki gibi seyirci taleplerinin üretimi doğrudan belirlediği bir film üretim biçiminde, türsel uyuşumlar da seyircilerin gününbirlik eğilimleri etkisinde şekillenmiştir. Kamusal alandaki tek eğlencesi sinemaya gitmek olan seyirci için filmler, doğrudan belirli duyguları harekete geçirmelidir: Güldürmek, ağlatmak ya da milliyetçi hassasiyetleri okşamak gibi. Bu yüzden Yeşilçam'ın en popüler türleri komedi, melodram ve kostüme avantürlerdir. Komedi filmlerinin en yaygın ideolojik işlevlerinden biri, yarattıkları mikrokozmos içinde seyircilerin eğlenceli ve hoş vakit geçirerek gerçek sorunlarından -bir süre de olsa- yalıtılmalarını sağlamaktır. Bu çalışmada ideolojik eleştirisi yapılan Yeşilçam dönemi komedi filmlerinden *Kapıcılar Kralı*'nda ise sözü edilen ideolojik işlevin dışında, dönemin toplumcu gerçekçi eğilimleri de görülmektedir. Filmsel anlatının merkezinde yer alan apartman ve içinde yaşayan apartman sakinleri, Türkiye'deki sınıfsal çelişkileri yansıtmaktadır. Bu başlık altından incelenen *Gülen Gözler* ise bir aile komedisidir. Yeşilçam'da oldukça popüler olan bu alt türe ait filmde, mutlu ve huzurlu yaşam; ailenin birliği, babaya itaat, aza kanaat ve mütevazı hayat tarzı içinde resmedilmiştir. Yeşilçam melodramlarında da benzer ideolojik alt metinler tespit edilmiştir. *Şaka ile Karışık*'ta da *Acı Hayat*'ta da zenginlik, refah ve Batı kültürü gibi öğeler olumsuzlanmakta; yoksulluk, aile bağları ve yerel kültürel nüanslar ise olumlanmaktadır. Bu filmlerdeki bir başka temel ideolojik ardaan kaderciliktir. Kostüme avantür filmlerde de iyi-kötü karşıtlığı Müslümanlarla kefereler ya da Türkler ile onların müzmin siyasi/askeri rakipleri arasında kurulmaktadır. Bu yolla Türkiye seyircisinin gerçek yaşamı içinde kırılan gururu; sinemanın fantezi evreninde yeniden tesis edilmiş olur.

1980'lerden itibaren tüm dünyada radikal dönüşümlere neden olan neoliberalizm, Türkiye'de de hızlı bir küreselleşme ve liberalleşmeye neden olmuştur. Hemen hemen her alanda uygulanan neoliberal politikalar, kültürel alanın da kökten bir biçimde Amerikanlaşmasına neden olmuştur. Bu dönüşümün izlerini filmlerin türsel uyuşmalarındaki değişimlerde görmek mümkündür. Örneğin yukarıda sıralanan Yeşilçam'ın kendisine özgü anlatı biçimleri, 1990'lardan sonra gittikçe Hollywood etkisine girmiş ve bu anlamda yerli sinema dili de biricikliğini yitirmiştir. Bu yeni anlatım biçimlerinden biri korku türüdür. 2000'li yıllara kadar birkaç sayıyla ifade edilen yerli korku filmi örnekleri, bu tarihten itibaren çoğalmıştır. Özellikle genç yaştaki seyircilerin talep ettiği bu türün 2000'li yıllardaki ilk örneği *Okul*'dur ve Hollywoodvari biçimsel ve anlatı özellikleri taşımaktadır. Bu türün en fazla seyirci sayısına ulaşan örneği ise *Dabbe: Zehr-i Cin*'dir. Cin filmleri olarak kategorize edebileceğimiz bu alt türün popülerliği ile İslamî nosyonların devlet eliyle hayatın her alanına taşınması arasında ilişki kurulmuştur. Yine bu çalışmada Hollywood aksiyon sineması yapısının bir alt türü olarak değerlendirilen operasyon filmleri de biçimsel ve anlatı açısından her ne kadar yeni olsa da ideolojik söylem ve işlevleri açısından Yeşilçam kostüme avantür filmleri ile benzeşmektedir.



KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adak, S. ve Turan, Ö. (2009). Mehmet Ali Aybar, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (132-158). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akarçay, E. (2008). *Bir Muhafazakârlaştırma Projesi Olarak Türk-İslam Sentezi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Akbal Sualp, Z. T. (2014). Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (103-125). İri, Murat. İstanbul: Derin Yayınları.
- Akman, Ş. T. (2011). Türk Tarih Tezi Bağlamında Erken Cumhuriyet Dönemi Resmî Tarih Yazımının İdeolojik ve Politik Karakteri, *Hacettepe Hukuk Fak. Derg.*, 1 (1), 80-109.
- 'AK Parti kapatılmasın' Kararı Çıktı (2008, 30 Temmuz). Erişim adresi <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/ak-parti-kapatilmasin-karari-cikti-972729>
- Albay, P. (t.y.). Türkiye Sinemasında Sansürün Tarihi. Erişim adresi <https://fikritakip.co/turkiye-sinemasinda-sansurun-tarihi/>
- Alper, E. ve Göral, Ö. S. (2017). Aydınlar Ocağı, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 5 Muhafazakârlık* içinde (583-589). Çiğdem, Ahmet. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L. (2008). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, L. (2014). *Lenin ve Felsefe* (çev. Bülent Aksoy, Erol Tulpar, Murat Belge). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altınay, A. (2009). Tabulaşan Ordu, Yok Sayılan Militarizm, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (1245-1257). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altman, R. (2000). *Film/Genre*. Londra: British Film Enstitute Publishing.
- Altman, R. (2003). Sinema ve Tür, *Dünya Sinema Tarihi* içinde (322-333). Nowell-Smith, Geoffrey. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Amacımız. (t.y.). *Türk Ocağı Resmi İnternet Sitesi*. Erişim adresi <http://aydinlarocagi.org/amacimiz/>
- Anayasa (2021, Nisan). *1924 Anayasası*. Erişim adresi <https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/onceki-anayasalar/1924-anayasasi/>

- Argın, Ş. (2009). Türk Aydınının Devlet Aşkı ve Aşkın Devlet Anlayışı, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (85-111). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arikan, A. U. ve Yıldız, T. (t.y.). Başkanlık Sistemi Neler Getiriyor, Neler Götürüyor?. Erişim adresi <http://interaktif.sol.org.tr/baskanlik-sistemi/>
- Armaoğlu, F. (2020). *Türk Siyasi Tarihi*. İstanbul: Kronik Kitap.
- Arslan, S. (2005). *Melodram*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Aslan, T. (2008). İttihâd-ı Osmanî’den Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti’ne, *bilig*, 47, 79-120.
- Atakan, Onur (2016). Cumhurbaşkanına Hakaret Suçunun İfade Özgürlüğü Kapsamında Değerlendirilmesi, *Bahçeşehir Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 11 (141-142), 199-220
- Atamer, O. (2011). Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses Filmlerinde Merkez-Taşra İlişkisi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Avcı Aksoy, Ö. (2016). Muhafazakâr Sinemanın Dili ya da Sinemadaki Muhafazakâr Dil, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 12* içinde (313-326). Bayrakdar, Deniz. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ayaz, F. (2007). İkininli Yıllarda Türk Korku Sinemasının İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam’a Bakış, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (129-148). Dinçer, Süleymâ Murat. Ankara: Doruk Yayınları.
- Aydemir, Ş. vd. (2016). Kapalı Gişe Only Blockbusters Left Alive [video] https://www.youtube.com/watch?v=QXRJnj-jVvU&ab_channel=colouredgiraffes
- Aydın, S. (2009). Türk Düşüncesinde Alman Etkisi, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (947-970). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Başkaya, F.(2018). *Paradigmanın İflası*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Bağce, H. E. (2004). Türkiye’de Siyaset ve Resmî İdeoloji: Temel Yaklaşımlar, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2 (1), 197-224.
- Baker, U. (2017). Muhafazakâr Kisve, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 5 Muhafazakârlık* içinde (101-104). Çiğdem, Ahmet. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Basmacı, S. (2009). *Aydınlar Ocağı ve Türk-İslam Sentezi: 1980’lerden 2000’li Yıllara Devreden Milliyetçi-Muhafazakâr Bakış* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Bayram, N. (1997). İnsanı Üzen Eğlenceli Bir Film, *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları* içinde (21-37). Bükler, Seçil. Ankara: Doruk Yayımcılık.
- Belge, M. (2009). Türkiye'de Siyasî Düşüncenin Ana Çizgileri, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (39-62). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2017). Muhafazakârlık Üzerine, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce 5 Muhafazakârlık* içinde (92-100). Çiğdem, Ahmet. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2019). Mustafa Kemal ve Kemalizm, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce 2 Kemalizm* içinde (29-43). İnsel, Ahmet. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beriş, H. E. (2018). Türk Sağ ve Liberalizm, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce 7 Liberalizm* içinde (389-415). Yılmaz, Murat. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgiç, F. (2002). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bluhm, W. T. (2014). İdeoloji ve Politik Kültür, *İdeoloji Üzerine* içinde (23-60). Şahan, Can. İstanbul: Pales Yayınları.
- Bora, T. (2009). Türkiye'de Faşist İdeoloji "Hürriyet Değil Faşizm Gibi Bir İdare İstiyoruz", *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (349-369). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2014). *Oparasyon*. Birikim. <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-297-ocak-2014/2467/oparasyon/7019>
- Bora, T.(2020). *Cereyanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, K.(1982). *Türkiye'de Devletçilik*. Ankara: Savaş Yayınları.
- Boratav, K. (2012). *Türkiye İktisat Tarihi: 1908-2009*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Boétie, E. de la (1995). *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev*(çev. Mehmet Ali Ağaoğulları). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Bostan, M. (2020). "Popülist Akıl" Kavramı Çerçevesinde 1960'lar Türk Sinemasında İdeoloji (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Box Office Türkiye (t.y.a). *Seyirci Rekortmeni Korku Filmleri*. Erişim Adresi: <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/turler/korku-filmleri>
- Box Office Türkiye (t.y.b). *Tüm Zamanlar*. Erişim Adresi: <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar>
- Canatan, K. (2017). Sokak ve İdeoloji: Türkiye'de Resmi İdeolojinin Sokak, Cadde, Bulvar ve Meydanlara Yansımaları, *Çekmece İZÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (10-11), 1-24.

- Cantek, L.(2011). Ya Benimsin Ya Toprağın, *Birikim*, 268-269, 7-8.
- Cem, İ. (2021). *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Cesur, A. (2018). Tarihsel Süreklilik Bağlamında Resmi İdeoloji Olarak Kemalizm’in Entelektüel Temelleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (55).
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- CHP Tarihi (2021, 1 Nisan). Erişim adresi <https://www.chp.org.tr/haberler/chp-tarihi>.
- Corrigan, T. J. (2007). *Film Eleştirisi El Kitabı*(çev. Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Coşkun, Z. (1992). *Türk Romanında Siyasallaşma* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çağlar, A. ve Uluçaklar, M. (2017). Günümüz Türkçülüğünün İslamla İmtihanı: Türk-İslam Sentezi ve Aydınlar Ocağı, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Bahar (26), 119-139.
- Çam, Ş. (2008). *Medya Çalışmalarında İdeoloji Epistemolojik ve Metodolojik Sorunlar*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Çelik, M. A. (2016). *Politik Sinema Türk Kimliğinin İnşasında Türk Sinemasının Rolü - Tarihi Filmler ve Cüneyt Arkın Örneği*. İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Çelik, N. B. (2005). *İdeolojinin Soykütüğü I: Marx ve İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Çelik, N. B. (2019). Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 2 Kemalizm içinde* (75-91). İnsel, Ahmet. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çetin Erus, Z. (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es Yayınları.
- Çetin Erus, Zeynep (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. *Selçuk İletişim Dergisi*, 4 (4), 5-16.
- Çınar, M. (2009). Merkezlessiz Siyaset, Siyasetlessiz Merkez, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler içinde* (497-518). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çilingir, A. (2017). Türkiye’de Ulusal Bir Sinema Hareketi Oluşturma Çabaları ve Halit Refiğ. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 12 (4), 232-240.
- Çoban Balcı, A. (2016). Kemalist Modernleşme, Rejim ve Demokrasi Üzerine Tartışmalar, *AÇÜ Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (2), 81-99.
- Demirel, F. (1996). Çocukluk Düşlerim, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler içinde* (149-154). Dinçer, Süleymâ Murat. Ankara: Doruk Yayınları.

- Doğan, B. (t.y.).*Cumhurbaşkanına Hakaret Suçu Nedir?* Baran Doğan
<https://barandogan.av.tr/blog/ceza-hukuku/cumhurbaskanina-hakaret-sucu-cezasi-nedir.html>
- Dorsay, A. (2005). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dural Tasouji, C. (2015). Türkiye’de Televizyonun İlk Yıllarına İlişkin Sosyo-Kültürel Bir İnceleme (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Eagleton, T.(2015). *İdeoloji* (çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2016). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*(çev. Utku Özmkas). İstanbul: İletişim Yayınları.
- E-muhtıra'nın Kronolojisi (2011, 27 Nisan). Erişim adresi
<https://www.ntv.com.tr/galeri/turkiye/e-muhtiraninkronolojisi,0Sl6nw7mM0iKqufp3XMd6w/WEwSzUwe-kS6VBfNlzanLQ>
- Erdemir, A. (2019). Dikey İktidarın Sembolleştirilmesinde Babanın Adı: Kapıcılar Kralı Filminin Lacancı Analizi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erdoğan, İ. (2005). *İletişimi Anlamak*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, İ. (2006). Kurtlar Vadisi Irak: eski-göçebe Kabil’in yeni-emperyalist Habil’den öğ alışı. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 22, s. 71-136.
- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist Metodoloji ve Ötesi*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K.(2005). *Öteki Kuram*. Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, N. (2001). Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* içinde (219-230). Derman, Deniz (y. h.), Gökçe, Övgü (d.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ergenekon Davasında Karar Açıklandı (2019, 1 Temmuz). Erişim adresi
<https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/ergenekon-davasinda-karar-aciklandi/1520299>
- Erkılıç, H. (1997). Sinema ve İdeoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Ertit, V. (2020). *Sekülerleşme Teorisi*. İstanbul: Liberte Yayınları.
- Esen, Ş. (1996). Türk Sinema “Endüstrisi” Oluşmalı, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (25-30). Dinçer, Süleymâ Murat. Ankara: Doruk Yayınları.
- Freedon, M. (2011). *İdeoloji*(çev. Hakan Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Fukuyama, F. (1990). Tarihin Sonu Mu? *Dünya Solu Dergisi*, 3 (6), 96-119.

- Gerçek Dracula: Kazıklı Voyvoda Kimdi?*. (2021). Erişim adresi <https://arkeofili.com/gercek-dracula-kazikli-voyvoda-kimdi/>
- Geuss, R.(2018). *Eleştirel Teori*(çev. Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezgin, E.(2019). Türkiye’de Neoliberal Devletin İnşa ve Muhafazasında Çanakkale Savaşı Söyleminin Rolü Üzerine Bir Tartışma, *İdeal Kent*, 26 (10), 340-373.
- Gramsci, A. ve Forgacs, D. (2010). *Gramsci Kitabı Seçme Yazılar 1916-1935*(çev. İbrahim Yıldız). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Göklüberk Özlü, P. ve Nasiriaghdam, A. (2015). Türk Sinemasında Kadın Karakterlerin Giyim Tarzlarında Kültürel Anlamlar. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 40, 175-189.
- Gözübüyük, Ş. (2009). *Kanunlarımız: 1*. Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Grant, B. K. (2007). *Film Genre From Iconography to Ideology*. Londra: Wallflower Press.
- Gülalp, H. (2009). Türkiye’de Laiklik ve Sol, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (669-689). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gündoğdu, A. (2019). *Türkiye’de İslamcılık ve Gelecek*. Milli Düşünce. Erişim adresi <https://millidusunce.com/misak/turkiyede-islamcilik-ve-gelenek/>
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Güleryüz, K. (1996). Türk Sinemasında Üslubun Kökeni, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (49-56). Dinçer, Süleymâ Murat. Ankara: Doruk Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hall, S. (2014). “Bilimin Geri Tarafı: İdeoloji ve ‘Bilgi Sosyolojisi’”, *İdeoloji Üzerine* içinde (85-134). Şahan, Can.İstanbul: Pales Yayınları.
- Hangi Hakimi Kim Atadı. (2008, 15 Mart). Erişim adresi <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/hangi-hakimi-kim-atadi-505663>
- Hanioğlu, M. Şükrü (2009). “İttihatçılık”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (249-258). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hess Wright, J. (2003). Genre Film and Status Quo, *Film Genre Reader III* içinde (42-50). Grant, Barry Keith. Austin: University of Texas Press.
- Hür, A. (2009). Türk Milli Kimliğinin Kurucu Unsuru Olarak Ermeni Tabusu, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (1121-1148). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.

- İletişim Başkanlığı (t.y.) Sınır Ötesi Askeri Operasyonlar. Erişim Adresi: https://www.iletisim.gov.tr/turkce/stratejik_iletisim_calismalari/detaylar/sinir-otesi-askeri-operasyonlar
- İnceoğlu, E. (2009). *Türkiye’de Siyasal İslamcılığın Evrimi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Jameson, F. (2013). *Marksizm ve Biçim*(çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaçmazoğlu, H. B. (2009). Bazı Bilim İnsanlarının Türkiye’deki Siyasal Düşün Tarihine Katkıları Üzerine Bir Deneme, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (233-248). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kara, M. (2020). *Ulusal Sinema Hareketi, Sinematek ve Aydınlar*. Evrensel. <https://www.evrensel.net/yazi/86862/ulusal-sinema-hareketi-sinematek-ve-aydinlar>.
- Kara, M. ve Ayça, E. (2007). Post Yeşilçam’da Yeni Yönelimler. *Cinemascope*, 12, 72-81.
- Karabaşoğlu, M. (2009). İslâm ve Milliyetçilik Arasındaki İlişki ve Etkileşim, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (690-702). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karadoğan, R. (2001). Yerli Sinemada Türklüğün Mitleştirilmesi: “Kostüme-Avantür” Filmler (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karakoç, Ş. M. (2014). *Türkiye’de Resmi Devlet İdeolojisi ve Dış politikaya Yansımaları (1923-1938 Arası)* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi*. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kaymal, C. (2020). Türk Sinemasında Solun Soluğu. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21 (2), 383-395.
- Kırel, S. (2014). Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde (243-286). İri, Murat. İstanbul: Derin Yayınları.
- Kırvaşoğlu, O. (2015). Türk Sinemasında Çöküş ve Yükseliş Dönemleri. *Doğu Batı*, 75, 205-216.
- Kıvanç, Ü. (2009). Üstüne Ciltler Yazılmış Hayalet, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (63-83). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kindar Gençlik Nasıl Sansürlendi (2012, 24 Şubat). Erişim Adresi <https://odatv4.com/kindar-genclik-nasil-sansurlendi--2402121200.html>

- Krylov, B. (2009). “Önsöz”. Marx, Karl ve Engels, Friedrich, *Yazın ve Sanat Üzerine* içinde (s. 11-33). İstanbul: Sol Yayınları.
- Kurtoğlu, Z. (2009). Devlet Aklı ve Toplumsal Muhayyile Arasında Din ve Siyaset, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (617-633). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kutlar, O. (1997). Seyyit Han Üzerine, *Onat Kutlar’a Armağan Sinema Yazıları* içinde (9-19). Bükler, Seçil. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kuzu, H. (1996). Sinemada Kurumlaşma, Tarihi Yazan Gizli Eller ve “Zayıf Halka”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (129-148). Dinçer, Süleymâ Murat. Ankara: Doruk Yayınları.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı (t.y.). *Eurimages Üyeliği ve Sanat Filmi*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>
- Laclau, E. (2015). *Marksist Teoride Politika ve İdeoloji*(çev. Faruk Gültekin). İstanbul: Doruk yayınları.
- Langford, B. (2005). *Film Genre Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lenin, V. İ. (1980). *Sosyalizm ve Savaş*(çev. N. Solukçu). Ankara: Sol Yayınları
- Lenin, V. İ. (2016). *Ne Yapmalı?* (çev. Muzaffer Erdost). Ankara: Sol Yayınları.
- Lewis, B. (2020). *Modern Türkiye’nin Doğuşu*(çev. Boğaç Babür Turna). Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Lukacs, G. (2014). *Tarih ve Sınıf Bilinci*(çev. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları.
- Mahçupyan, E. (2009). Osmanlı’dan Bugüne Parçalı Kamusal Alanda “Toplum” Meselesi, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (273-284). Laçiner, Ö.. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mannheim, K. (2016). *İdeoloji ve Ütopya*(çev. Mehmet Okyayuz), Ankara: Nika Yayınevi.
- Mardin, Ş. (2015). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2018). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2020). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. (2017). *Yabancılaşma*(çev. Kenan Somer vd.). İstanbul: Sol yayınları
- Marx, K. (2018a). *1844 El Yazmaları* (çev. Murat Belge). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marx, K. (2018b). *Louis Bonaparte’ın 18 Brumaire’i*(çev. Sevim Belli), İstanbul: Sol Yayınları.

- Marx, K. ve Engels, F. (1997). *Komünist Partisi Manifestosu* (çev. Gaybi Köylü). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2009). *Yazın ve Sanat Üzerine*. İstanbul: Sol Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi - Feuerbach*(çev. Sevim Belli ve Ahmet Kardam). Ankara: Sol Yayınları.
- McLellan, D. (2012). *İdeoloji*(çev. Barış Yıldırım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Noether, E. P. (1971). Italian Intellectuals under Fascism, *The Journal of Modern History*, 43 (4), 630-648.
- Okyayuz, M. (2016). “*Karl Mannheim’da Bilgi Sosyolojisi ve İdeoloji Teorisi*” [Sunuş]. İdeoloji ve Ütopya, Ankara: Nika Yayınevi.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması I*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Onaran, O. (1997). Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme, *Onat Kutlar’a Armağan Sinema Yazıları* içinde (115-122). Büker, Seçil. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- O’Neil, M. L. vd. (2020). Türkiye’deki Kamu Hastanelerinde (Eğitim ve Araştırma Hastaneleri, Devlet Hastaneleri, İlçe Hastaneleri ve Şehir Hastaneleri) Kürtaj Hizmetleri Araştırması Raporu: Kadir Has Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Araştırma Merkezi. Erişim adresi: <https://gender.khas.edu.tr/sites/gender.khas.edu.tr/files/docs/2020-12/2020-kurtaj-arastirmasi-raporu.pdf>
- Oran, B. (1996). Yeşilçam Nasıl Doğdu/Nasıl Büyüdü/Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (129-148). Dinçer, Süleymâ Murat. Ankara: Doruk Yayınları.
- Öngider, S. (2009). Kemalist Rejimin İnşası: Tahrir-i Sükûn Kanunu, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (312-318). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öngören, M. T. (1996). Sinemamız ve Kurtuluşu, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (232-242). Dinçer, Süleymâ Murat. Ankara: Doruk Yayınları.
- Örs, B. (2007). *Modern Siyasal İdeolojiler*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özçelik, Ş. (2017). Sinemada Komedi: Son Dönem Türk Sinemasının Analizi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Özipek, B. B. (2009). Anglo-Sakson ve Fransız Siyasî Modelleri Arasında Osmanlı ve Cumhuriyet Modernleşmesi, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (971-980). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özkazanç, A. (2018). Türkiye'nin Neo-Liberal Dönüşümü ve Liberal Düşünce, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce 7 Liberalizm* içinde (634-657). Yılmaz, Murat. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. Ankara: Hil Yayınları.
- Pazarbaşı, B. (1994). Türkiye'de Özel Televizyonculuk ve Prodüksiyon Şirketleri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pekman, C. ve Tüzün, S. (2012). Recep İvedik: “Kahraman”dan “Ürün”e. *İleti-ş-im*, 17, 9-28.
- Politzer, G. (1975). *Felsefenin Temel İlkeleri*(çev. Muzaffer Erdost). Ankara: Sol Yayınları.
- Rahmann, J. (2015). *İdeoloji Kuramları*(çev. Şükrü Alpagut). İstanbul: Yordam Kitap.
- Ransome, P. (2010). *Antonio Gramsci Yeni Bir Giriş*(çev. Ali İhsan Başgül). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Refiğ, H. (1996). Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (177-187). Dinçer, Süleymâ Murat. Ankara: Doruk Yayınları.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ryan, M. (2013). *Eleştiriye Giriş*(çev. Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2016). *Politik Kamera*(çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, M. K. (2016). *Yeni Türk Sinemasında Sartre Varoluşçuluğu* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sancar, M. K. (2020). Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımına ve Değişen Seyir Kültürüne Bir Alternatif Arayışı: Başka Sinema, *Sinema Seyir ve Seyirci* içinde (77-92). Özsoy, Aydan. Konya: Literatürk Academia.
- Sancar, S. (2014). *İdeolojinin Serüveni*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Savran, S. (1985) Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Türkiye'de Burjuva Devrimi Sorunu, *11. Tez*, 1, 172-214.
- Schatz, T. (2003). The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study, *Film Genre Reader III* içinde (92-102). Grant, Barry Keith. Austin: University of Texas Press.
- Scognamillo, G. (1996). Türk Sineması'nın Bugünü ve Yarını, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (129-148). Dinçer, Süleymâ Murat. Ankara: Doruk Yayınları.

- Scott, C. J. (2021). *Tahakküm ve Direniş Sanatları*(çev. Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Seçkin, S. (2015). “Bedenime Sahip Olabilirsin Ama Ruhuma Asla!”: Yeşilçam Sineması’ndaki Melodramik Kalıpları Sorgulamak. *Doğu Batı*, 72, 213-253.
- Sennett, Richard (2016). *Karakter Aşınması* (çev. Barış Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Siyaset. (t.y.). 2023 Siyasi Vizyon içinde. Erişim adresi <https://www.akparti.org.tr/parti/2023-siyasi-vizyon/>
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şeker, N. (2009). Millî Mücadele Dönemi, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (1163-1176). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şık, A. (2019). Bir Türk Münevver ve Mütefekkiri Ord. Prof. Dr. Ali Fuad Başgil’e Bakış, *Ekonomi İşletme Siyaset ve Uluslararası İlişkiler Dergisi (JEBPIR)*, 5 (1), 63-78.
- Şimşek, B. (2011). *Kurucu İdeolojinin Kimlik Politikaları Bağlamında Sinemada Etnik Karşılaşmalar* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tanrıverdi, A. D. (2015). Sistem Karşıtı Partilerin İktidar Deneyimi: Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) Örneği (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Taşkın, Y. (2007). *Milliyetçi Muhafazakâr Entelijansiya*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi Cilt 2*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Terzi, Ü. (2017). Postmodern Sinema Bağlamında Türkiye’de Korku Sineması (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Thompson, J. B. (2013). *İdeoloji ve Modern Kültür*(çev. İdil Çetin). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Topuz, E. (2020, 16 Aralık). *Cumhurbaşkanı’na hakaret: Altı yılda 128 bin 872 soruşturma, 9 bin 556 mahkûmiyet*. Gazete Duvar. <https://www.gazeteduvar.com.tr/cumhurbaskanina-hakaret-alti-yilda-128-bin-872-sorusturma-9-bin-556-mahkumiyet-haber-1507370>
- Turgay, D. (2019). Melodram ve Tragedyanın Ahlaki Evreninin Çağan Irmak Filmlerindeki Dönüşümü. *Sinefilozofi*, 2019 Özel Sayı, 396-414.
- Turgut Özal. (t.y.). *Cumhurbaşkanlarımız* içinde. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı. https://www.tccb.gov.tr/cumhurbaskanlarimiz/turgut_ozal/

- Türk Dil Kurumu Sözlüğü (2020, 2 Haziran). *Hegemonya*. Erişim Adresi: sozluk.gov.tr/hegemonya
- Uçan Çubukçu, S. (2009). Türkiye’de Merkez Solun “Sosyal Demokratlaş(ama)ma” Vakası, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (519-544). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ülken, H. Z. (2021). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Üstel, F. (2019). “*Makbul Vatandaş*”ın Peşinde - II. Meşrutiyetten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vardan, U. (2003). 1980’lerden Sonra Türk Sineması, *Dünya Sinema Tarihi* içinde (745-753). Nowell-Smith, Geoffrey. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Wallerstein, I. (2004). *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham and Londra: Duke University Press.
- Williams, R. (2018). *Anahtar Sözcükler*(çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wood, R. (2003). Ideology, Genre, Auteur, *Film Genre Reader III* içinde (60-74). Grant, Barry Keith. Austin: University of Texas Press.
- Yaşlı, F. (2016). *İdeoloji: Bir Kavramın İzinde*. Ankara: Alabanda Akademi.
- Yaylagül, L. (2016). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yeğen, M. (2019). Kemalizm ve Hegemonya?, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 2 Kemalizm* içinde (56-74). İnsel, Ahmet. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldırım, T. (2016). *Türk Sinemasının Estetik Tarihi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Yıldırım, T. E. (2007). Tarihi Kostüme Avantür Sineması’nda Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, E. (2018). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine, *Sinemasal*, 1, 13-33
- Yılmaz, F. (2009). Türk Sağı ve Ekonomi Fikri, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 9 Dönemler ve Zihniyetler* içinde (475-496). Laçiner, Ömer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yılmaz, H. S. (2011). Amerikan Sinemasına Egemen Mutlu Son İdeolojisi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Žižek, S. (2011). “Toplumsalın Kalbindeki Film” [Sunuş]. Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji* (s. 11-15). İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S. (2015). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*(çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Zürcher, E. J. (2020). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*(çev. Yasemin Saner). İstanbul: İletişim Yayınları.





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : Sancar, Mustafa Kemal

Eğitim

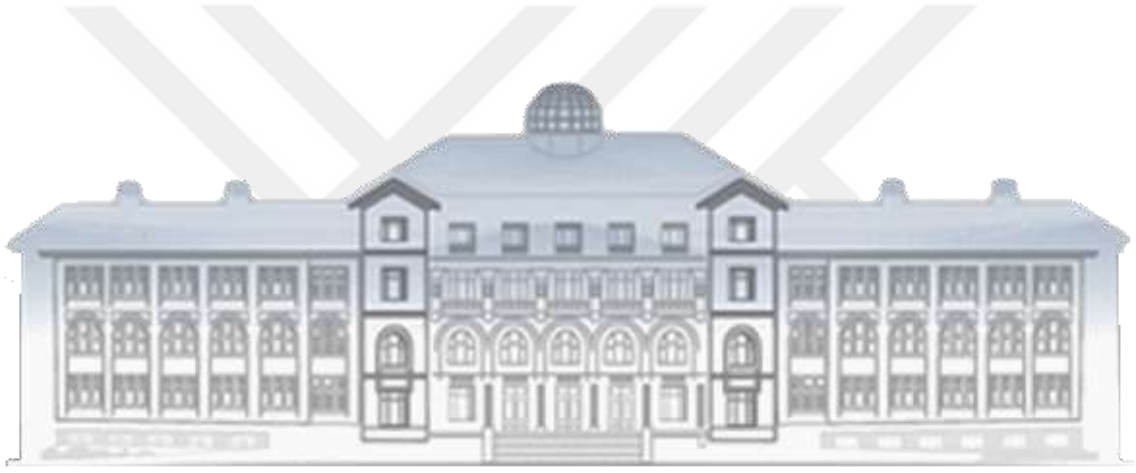
Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek lisans	Gazi Ü. Radyo, Televizyon ve Sinema	2016
Lisans	Ankara Ü. Gazetecilik	2013
Lise	Alpaslan A.Ö.L.	2006

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2013-2018	Gazi Üniversitesi	Arş. Gör.
2018-Halen	Batman Üniversitesi	Arş. Gör.

Yabancı Dil

80 (YÖKDİL)



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...

