

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM DALI
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEMADA 12 EYLÜL ASKERİ DARBESİ

MELİHA İNCE
02716013

TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. İSMET AKÇA

İSTANBUL
2010

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANABİLİM DALI
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEMADA 12 EYLÜL ASKERİ DARBESİ

MELİHA İNCE
02716013

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:
Tezin Savunulduğu Tarih:
Tez ~~Oy birliği~~ / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Ünvan Ad Soyad
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. İsmet Akço
Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Özen Erözden
Prof. Dr. Fulya Ataçon

İmza

F. Ataçon

İSTANBUL
2010

ÖZ

SİNEMADA 12 EYLÜL ASKERİ DARBESİ

Meliha İnce

Eylül, 2010

Bu çalışmada, 12 Eylül askeri darbesinin ve toplumsal etkilerinin sinemaya hangi yönleriyle yansıdığına inceleme yapılacaktır. Bu bağlamda yaşanan olayların sinemaya nasıl aktarıldığı incelenecek, toplumsal olguların sanatı nasıl etkilediği gözlemlenecektir. Bu incelemeyi yapabilmek amacıyla öncelikle sanat ve toplum ilişkisi irdelenecek ve sanatçının toplumsal olaylardan bağımsızlığı tartışılacaktır. Bu kapsamda sanat, sinema, toplum ve tarih ilişkisine dair çalışmalardan yararlanılacaktır.

Toplumsal gelişmelerin sinema sanatına etkisini gözlemlemek üzere 1945’li yıllardan itibaren Türk siyasal hayatındaki gelişmeler çerçevesinde 1960, 1971 ve 1980 askeri darbelerinin sonuçları üzerine odaklanılacaktır. 12 Eylül 1980 askeri darbesinin öncesi ve sonrası toplumsal etkileri bağlamında incelenecektir. Bu etkilerin sinemada izini sürmek amacıyla, 12 Eylül filmi olarak tanımlanabilecek 39 film arasından, darbeden etkilenen farklı kesimleri ve darbenin farklı etkilerini konu alan filmlerin seçilmesine özen gösterilmiştir.

Tez çerçevesinde 12 Eylül askeri darbesini temel ve yan anlam düzeyinde işlemiş olan 39 film incelenmiştir. Çekilen filmler arasından döneme ait anlamlı bir analiz yapabilmek amacıyla **Prens, Sis, Bütün Kapılar Kapalıydı, Eve Dönüş, Vizonte Tuuba, Zincirbozan** filmleri seçilmiştir. Bu bağlamda döneme ait filmleri inceleyerek yönetmenlerin farklı konular üzerinden filmlerde dile getirdikleri izlenimler ile 12 Eylül askeri darbesinin ve darbe sonucu yaşanan dönüşümün sinemaya nasıl aktarıldığı incelenecektir.

Bu çalışma kapsamında amaçlanan, yaşanan olayların sinemaya nasıl yansıdığını incelemek, toplumsal olguların sanatı nasıl etkilediğini gözlemlemektir. Eserin topluma olan etkisi, izleyicinin filmi algılama biçimi sinema ve toplum ilişkisinde önemli yer tutar. Ancak bu çalışmada izleyicinin algılamasına ayrıntılı olarak değinilmeyecek, filmin oluşumundan sonra izleyici üzerindeki etkisi ve algılanış biçimi çalışmanın temel noktalarından birisi olmayacaktır. Bu çalışma yalnızca toplumsal olayların sinema sanatında hangi biçimlerde yer bulduğu konusunu ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: 12 Eylül Askeri Darbesi, 12 Eylül Filmleri, Türk Sineması, Sinema ve Siyaset.

ABSTRACT

SEPTEMBER 12TH MILITARY COUP IN CINEMA

Meliha İnce

September, 2010

In this study, September 12th 1980 military coup, and how and in which ways its social consequences were reflected in cinema will be analyzed. In this context, how events were narrated in cinema, and thus, how social facts influenced art will be studied. In order to make this kind of analysis, firstly art-society relations will be analyzed, and then artist's independence from social events will be discussed. In this context, several theoretical approaches concerning art, cinema, society-history relations will be used.

In order to assess social impacts on cinema, the study will be focused on the consequences of military coups in 1960, 1971 and 1980 within the framework of Turkish political life since 1945. Social life before and after September 12th 1980 military coup will be examined in the context of coup's social consequences. In order to follow these effects in cinema, among 39 movies called "September 12th movie" special care has been paid to selecting the ones reflecting different political and social groups, and different effects of the coup.

In the framework of the study, 39 movies which narrated the coup in terms of main themes and secondary themes related to the coup were analyzed. In order make an extensive analysis of the period, among these 39 movies, "*Prenses, Sis, Bütün Kapılar Kapalıydı, Eve Dönüş, Vizontele Tuuba, Zincirbozan*" were selected. These movies and how September 12th military coup and its transformative consequences were reflected in cinema through the impressions of film directors will be analyzed.

The aim of this study is to examine how events were reflected in cinema and how social facts influenced art. The impact of creative work on society plays an important role in the perception of audience and cinema-society relations. However, in this study the perception of audience will not be discussed in details. The effects of movies on audience will not be one of the main points of our study. This study exclusively suggests to handle how and in which ways social events are processed in the art of film making.

Key words: September 12th Military Coup, September 12th Turkish Movies, Turkish Cinema, Cinema and Politics.

ÖNSÖZ

Bu çalışma birçok değerli insanın katkıları ile tamamlanmıştır. En başta tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. İsmet Akça'ya teşekkür etmek istiyorum. Uzun soluklu ve birçok kez değişikliğe uğramış bu tez çalışmasının her aşamasında gösterdiği destek, yol gösterici ve somut yönlendirmeleri olmasa bu çalışmanın tamamlanması mümkün olamazdı.

Bununla birlikte bu uzun yolda maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen ve bana inançlarını yitirmeyen aileme de çok büyük teşekkür borçluyum.

Bu çalışmanın da ötesinde her zaman yanımda olmuş gerek umudumu korumamı sağlayan, gerekse yol gösterici olarak desteklerini hiç esirgemeyen dostlarıma teşekkür ediyorum. Onların başında bana inancını hiç yitirmeyen Hakan Koçak'a, tezin gidişatı konusunda her zaman destek veren Cumhuriyet'e ve Canan'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak da yüksek lisanstaki arkadaşlarıma hem güzel fikirleri hem de sundukları tüm destek için tek tek teşekkür ederim.

İstanbul, Eylül 2010, Meliha İnce

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	vi
1. GİRİŞ	1
2. SANAT VE TOPLUM İLİŞKİSİ	4
2.1. Sanat İçin Sanat Yaklaşımı	5
2.2. Mimesis Yaklaşımı.....	6
2.3. Marksist Estetik.....	7
2.4. Sinema ve Toplum	10
2.5. Sinema ve Siyaset	12
2.6. Siyasal Sinema	13
3. TÜRKİYE SİYASAL HAYATI VE ASKERİ DARBELER	18
3.1. Çok Partili Hayata Geçiş ve Demokrat Partinin Kuruluşu	19
3.2. Otoriter Uygulamalar (1954-1960)	24
3.3. Demokrasiye İlk Ara; 27 Mayıs Askeri Darbesi.....	29
3.4. 12 Mart 1971 Muhtırası Sonrası	39
3.5. 12 Eylül 1980 Asker Darbesi.....	46
4. TÜRK SİNEMA TARİHİ.....	51
4.1. 1980 Öncesi Türk Sineması.....	51
4.2. 1980 Sonrası Türk Sineması	57
4.3. 12 Eylül Filmleri Üzerine	59
4.4. Filmler Üzerine	69
5. SİNEMADA 12 EYLÜL FİMLERİ.....	73
5.1. Prens; Sol Örgütler Olmasaydı... ..	74
5.1.1. Sol Dediğin.....	75
5.1.2. Taraf Olmak ya da Olmamak	78
5.1.3. Baskı, Şiddet ve Yenilmişlik.....	79

5.1.4. Üçüncü Yol	80
5.2. Gerçeklerin Karanlıkta Kaldığı Bir Film; Sis	81
5.2.1. Dönüşüm	82
5.2.2. Sisten Arta Kalan	85
5.3. Tutunamayanlar; Bütün Kapılar Kapalıydı	86
5.3.1. Cezaevi Gerçeği ve İşkence	86
5.3.2. Kayıp Kahramanlar	87
5.3.3. Alışıldık Bir Son	89
5.4. Eve Dönüş	90
5.4.1. İşçi Sınıfı ve 12 Eylül	91
5.4.2. İşkenceler ve Sol	92
5.4.3. Korkak, Ürkek ve Sindirilmiş	93
5.4.4. Sonuç Üzerine	95
5.5. Mümkün Olmayan Bir Masal; Vizontele Tuuba	96
5.5.1. Darbe Öncesi “Neşe” ve Hafife Alma	96
5.5.2. Masalın Sonu	98
5.6. Zincirbozan	100
5.6.1. Ve Darbe...	104
5.6.2. Darbeden Arta Kalan	106
5.6.3. Gerçekler Üzerine	107
6. SONUÇ	109
KAYNAKÇA	118
EKLER	127
EK.1.	127
ÖZGEÇMİŞ	137

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AET	: Avrupa Ekonomik Topluluğu
AKDTYK	: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
AP	: Adalet Partisi
CENTO	: Central Treaty Organization - Merkezi Antlaşma Teşkilatı
CGP	: Cumhuriyetçi Güven Partisi
CHF	: Cumhuriyet Halk Fırkası
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CMP	: Cumhuriyetçi Millet Partisi
CKMP	: Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
DEV GENÇ	: Devrimci Gençlik Dernekleri Federasyonu
DDKO	: Devrimci Doğu Kültür Ocakları
DİSK	: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DP	: Demokrat Parti
DPT	: Devlet Planlama Teşkilatı
EMİNSU	: Emekli İnkılap Subayları
ETKO	: Esir Türkleri Kurtarma Örgütü
IMF	: International Money Foundation/Uluslararası Para Örgütü
KİT	: Kamu İktisadi Teşekkülleri
KTC	: Kıbrıs Türk Cemiyeti
MBK	: Milli Birlik Komitesi
MC	: Milliyetçi Cephe
MDD	: Milli Demokratik Devrim
MGK	: Milli Güvenlik Konseyi/Kurulu
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MNP	: Milli Nizam Partisi
MP	: Millet Partisi
MSP	: Milli Selamet Partisi
NATO	: North Atlantic Treaty Organisation / Kuzey Atlantik Paktı
OECD	: Organisation for Economic Co-operation and Development / Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü bazen de İktisadi İşbirliği ve Gelişme Teşkilatı
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TCF	: Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası
TİP	: Türkiye İşçi Partisi İşveren Sendikaları Konfederasyonu
TKP	: Türkiye Komünist Partisi
TİSK	: Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu
TSK	: Türk Silahlı Kuvvetleri
TÜRK-İŞ	: Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu
TÜSİAD	: Türkiye Sanayici ve İş Adamları Derneği
THKO	: Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu
THKP-C	: Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi
TİİKP	: Türkiye İhtilalci İşçi Köylü Partisi
TKP-ML	: Türkiye Komünist Partisi-Marksist Leninist

TÖS : Türkiye Öğretmenler Sendikası
THKP-C : Türkiye Halk Kurtuluş Partisi Cephesi
SCF : Serbest Cumhuriyet Fırkası
SSCB : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

1. GİRİŞ

Sanatın hiçbir dalının toplumsal ve siyasal olaylardan etkilenmeden üretimini sürdürebilmesi düşünülemez. Walter Benjamin'in de dediği gibi; sanat yapıtı yaratıldığı andan başlayarak tarihin egemenliği altına girer.¹ Sinema, tiyatro, edebiyat, dans, müzik, resim ve heykel hatta yapı sanatı dahi gelişim süreçlerinde toplumsal ve siyasal olaylardan karşılıklı olarak etkilenirler. Dünyada yaşanan birçok kritik olay yansımalarını sanatın farklı dallarında bulurken, Türkiye'de de tüm sanat dallarında toplumsal hayatın dönüm noktası olan süreçlerin etkilerini gözlemlemek mümkündür. Bu dönüm noktalarından belki de en önemlisi olan ve bugün hala etkisini sürdüren 12 Eylül askeri darbesi sanatın her dalını önemli ölçüde etkilemiş ve darbenin sanatsal üretim süreçlerine farklı yansımaları olmuştur. 12 Eylül askeri darbesi sonrası toplumsal ve siyasal anlamda büyük baskılar yaşanmıştır. Bu baskılardan düşünsel hayat ve sanat da ciddi şekilde etkilenmiş, sansür sanatın her dalında etkili olmuştur. Toplumda uygulanan yoğun şiddetin yanında, liberal politikaların da etkisiyle yaşanan ekonomik ve kültürel değişime verilen tepkiler toplumsal düzeyde olmaktan çok sanatsal düzeyde karşılık bulmuştur.

12 Eylül askeri darbesine sanatsal alanda gösterilen en önemli tepkiler sinema sanatından gelmiştir. Sinemanın yıkıcı ve arındırıcı yönünü² en iyi vurgulayanlardan biri olan Abel Gance; "Shakspeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar... Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, dahası dinler... sinema yoluyla dirilmeyi beklemekteler"³ sözleri ile günümüzde sinemanın önemini vurgulamaktadır. Gance'nin işaret ettiği gibi sinemanın önemini benimseyen bu çalışma, özellikle sinemadan hareketle döneme siyasal bir bakış açısıyla bakmayı

¹ Benjamin, Walter, **Pasajlar**. (Çev) Ahmet Cemal, 5 bs. (İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 2004),53.

² Benjamin, **age**, 55.

³ Gance, Abel, **Le temps de l'image est venu: L'art cinématographique II**, Paris, 1927, 94-96 (Aktaran: Benjamin, **age**, 55-56.)

hedeflemektedir. Diğer sanat dalları arasından sinemanın seçilmesinde, ulaştığı kitlenin çeşitliliği, diğer sanat dallarına göre bireysel beğenilerden çok kolektif bir çalışmanın ürünü olması ve varolduğu topluma ilişkin izler taşıması etkili olmuştur.

Bu çalışma, 1980’li yıllardan günümüze kadar çekilen ve 12 Eylül 1980 askeri darbesini filmin odağına yerleştirmiş 12 Eylül filmleri üzerine hazırlanmıştır. Bu çalışmada amaçlanan sinemaya dair sanatsal bir eleştiri yapmak değil, yaşanan olayların sinemaya nasıl yansıdığını araştırmaktır. Bu amaçla 1984 yılından itibaren 12 Eylül askeri darbesi ile ilgili çekilen ve sayısı 39’u bulan tüm filmler tek tek incelenmiştir.⁴ Ancak tezin amacı bu 39 filmin tamamının askeri darbeyi ne şekilde yansıttığını incelemek değildir. Çünkü bu konu tezin sınırlarını aşacaktır. Bu nedenle, 39 filmde anlatılmaya çalışılan ve 12 Eylül askeri darbesinin genel manzarasına odaklanan; işkence ve baskılar, cezaevi gerçeği, toplumsal hayata uyum sorunu, aydınların durumu ve son olarak da değişen anlatım biçimi olarak mizahı örneklememizi sağlayacak altı film seçilmiştir. Bunun yanında filmlerin seçiminde, filmlerin ana konusunun 12 Eylül askeri darbesi olmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca seçilen filmlerin farklı toplumsal grupları temsil etmesine, askeri darbenin farklı sonuçları üzerinde durmasına, bireyin ve toplumun yaşadığı dönüşümü aktarmasına ve son olarak darbenin nedenlerine farklı açılardan yaklaşmasına özen gösterilmiştir.

Çalışmada filmlerin tarihsel olarak dönemi ne kadar yansıttığı, nasıl betimlediği ve dönemi betimlerken hangi özneleri kullandığı üzerinde durulmuştur. Bunun yanında çalışmada ülkeyi 12 Eylül askeri darbesine götüren nedenler ve darbenin sonuçları seçilen filmlerde incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümde sanat ve toplum ilişkisi üzerinde durulmuş, toplumsal ve siyasal olayların sanatı etkilediği tezi farklı bakış açılarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Ardından sinemanın, toplumsal değişimleri ve dönüşümleri, sanatsal bir gerçekliğe sadık kalarak nasıl aktardığı üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise filmlerin nasıl bir toplumsal ve siyasal yapıda üretildiğini anlamak için 1950’den başlayarak Türkiye siyasal hayatı hakkında kısa bir bilgilendirme yapılmıştır.

İkinci bölüm ile dönemin tarihsel koşullarının filmlerde nasıl karşılık bulduğunun incelenebilmesi için zemin oluşturmak istenmiş ülkenin siyasal, ekonomik ve kültürel yapısı hakkında bilgilendirme yapılmıştır. Tarihsel sürecin özellikle 1950’lerden

⁴ Çalışmada konu edilen Gökyüzü, Çözümler, Hoşçakal Umut filmleri temin edilemediği için izlenememiş filmler hakkındaki bilgilere ikincil kaynaklardan ulaşılmıştır.

başlayarak anlatılmasının Türkiye’de 1980’lerden sonra ağırlığını giderek fazla hissedeceğimiz militarizasyon sürecinin ilk adımının 1960 askeri darbesiyle atılmasıdır. 1960 askeri darbesinin anlaşılabilmesi açısından tarihsel arka plan 1950’den başlayarak çok partili hayata geçiş ile başlatılmıştır. Özellikle 12 Eylül askeri darbesi öncesinde Türkiye’de ordunun siyasal iktidar ile ilişkisi ve dönemin aktörlerinin kim olduğunun net olarak ortaya konulması bize filmlerin analizi sırasında önemli veriler sunmuştur. Bunun yanında darbe sonrası yaşanan baskı ve şiddetin sonuçlarının ve uygulanan liberal politikaların toplumun çeşitli kesimleri üzerinde nasıl bir etki yarattığı ikinci bölümde verilen tarihsel bilgiler ışığında filmlerde incelenen konulardan biri olmuştur.

Çalışmanın ana konusu olan filmlerden ilk üçü darbenin ilk on yılında çekilen ve hala darbenin etkisinin yoğun olarak hissedildiği, sansürün hala bir kontrol aracı olarak kullanıldığı erken dönemden seçilmiştir. İncelenecek filmlerin diğer üçü ise ülkenin en azından sanatta görece daha “demokratik” sayılabilecek bir dönemi olan 2000’li yıllardan seçilmiş ve işlenen konular ve işleniş biçimleri arasındaki farklar gözlemlenmeye çalışılmıştır. İncelenen filmlerden ilki olan Prenses 12 Eylül darbesinin “mağduru” olarak tanımlanan sol örgütlere diğer 12 Eylül filmlerinin aksine eleştirel bir yerden bakan bir örnek olması açısından önemlidir. Çalışma 12 Eylül filmlerinin en büyük eksiklerinden biri olan sürecin bütününe odaklanma ve bireylerin yaşadığı dönüşümü gösterme sorununu bir nebze aşmış olan Sis ile devam eder. 12 Eylül filmi denince akla gelen en yaygın konu cezaevi ve işkence filmleridir. Bütün Kapılar Kapalıydı gerek başkahramanının kadın olması gerekse cezaevi sonrası toplumsal hayata uyum problemi yaşayan kahramanları anlatması sebebiyle inceleme için seçilen filmlerden olmuştur. Çalışmaya, 2000’li yıllardan sonra çekilen üç film ile devam edilmiştir. İşkence ve sınıf gerçeğinin ilk defa bu kadar görünür olduğu Eve Dönüş ve dönemi mizahi bir dille anlatan Vizontele Tuuba çalışmada dönemin izlerini süreceğimiz diğer filmlerdendir. Son olarak belgesel bir film niteliği taşıdığı iddia edilen ve bugüne kadar çekilen 12 Eylül filmleri arasında gerek Türk siyasetinde gerek dünya siyasetinde neden sonuç ilişkisi ortaya koyan Zincirbozan’ın incelenmesi ile dördüncü bölüm sona erdirilmiştir.

Sonuç bölümünde ise incelenen filmler ve tarihsel veriler karşılaştırılmış, 12 Eylül askeri darbesinin filmlere yansımaları incelenerek elde edilen sonuçlar tartışılmıştır.

2. SANAT VE TOPLUM İLİŞKİSİ

Sanatın toplumsal olaylardan etkilenmeden üretim sürecini devam ettirebilmesi düşünülemez. Sanat yapıtlarının tümü toplumsal olayların yanında siyasal ve ekonomik durumdan da beslenir ve buradaki değişim ve dönüşümleri eselerine yansıtmıştır. Türkiye’de ve dünyada birçok toplumsal olayın sanatın her dalına yansımaları görmek mümkündür.

Sanat, en bilinen anlamı ile duygu ve düşüncelerin dışa vurumudur; bireysel duygululuk içinde tarihsel ve toplumsal gerçeğin anlatıldığı yoldur.⁵ Sanat ve kitle iletişim araçları yaşamı yansıtan “ayna”lar gibidir. Onlardan yararlanarak yaşadığımız döneme, dönemin olgularına, sorunlarına ve ilişkilere değişik açılardan bakabilir.⁶ Sanat tarihsel ve toplumsal gerçeği yansıtırken bazen olanı bazen de olması isteneni yansıtır.

Çalışmada sanatın tarih boyunca ilerlediği iki yön incelenirken Aslı Daldal’ın *1960 Darbesi ve Türk Sineması’nda Toplumsal Gerçekçilik* kitabında izlediği yöntem benimsenmiştir. Birinci yön sanat için sanat olarak bilinen Immanuel Kant’ın “yücelik” kavramına dayanan sanat yapıtlarının biçimsel güzelliğinin ve bu güzellik duygusunun yarattığı “aşkın” hislerin yüceltilmesi prensibidir. Estetik duygu mantıkla değil bu “güzel” kavrayışı ile şekillenir. Kant’a göre, sanatçı, kendi yaratıcı sürecinde her çeşit kazanç ya da dünyevi “mesaj” kaygısından uzak durmalıdır.⁷ İkinci prensibe göre; Aristo’ya dayanan “mimesis” kavramını temel alır. Mimesis çevrenin, doğanın (kısaca hayatın ya da “gerçeğin”) yansıtılmasına, taklidine dayanır. Ancak mimesis temelli bu temsil çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir: Her sanatçı psiko-sosyal olguları estetik dile aktarırken farklı tutumlar takınır. Böylelikle, kendi yolundan, dünyadaki varlığımızı hem özetler hem de yoğunlaştırır. Bu estetik doktrinler temel alınarak biçimlenmiş çeşitli toplumbilimsel kuramlar vardır. Bu kuramlar sanatçıyı

⁵ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 6.bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 96.

⁶ Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, (Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992), 56.

⁷ Immanuel Kant, *Observation on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, (Los Angeles: University of California Press, 1960), aktaran: Aslı Daldal, *1960 Darbesi ve Türk Sineması’nda Toplumsal Gerçekçilik*, (İstanbul: Homer Kitabevi, 2005), 2.

tekil olarak ele alıp, ruhbilimsel ya da toplumsal etkilerini ortaya serebilecekleri gibi, belirli sanatsal “akımların” hangi sosyal kaynaklardan beslendikleri, ortaya çıkmış ya da kayboluş süreçlerinin hangi toplumsal, siyasal ve grup dinamikleri içerisinde cereyan ettiğini de aydınlatırlar.⁸

2.1 Sanat İçin Sanat Yaklaşımı

19. yüzyılda büyük bir yozlaşma yaşayan Fransa’da başlayan akımın temsilcileri olan sanatçılar, bu yozlaşma karşısında toplum hayatından uzaklaşarak, toplumla bağlarını koparmışlardır. Bu anlayışı destekleyen sanatçılar toplumsal olaylara ve yaşanan sorunlara gözlerini kaparken, sanatın tam özerkliğini benimserler. Bu duruş onları Kant’ın estetik felsefesine yaklaştırırken toplumdan uzaklaştırıp, yabancılaştırır.⁹

“Walter Abel’e göre sanat için sanatın başat estetik anlayış haline geldiği dönemlerde, (Jung’un deyişiyle) “toplum ana rahmine geri dönmektedir. Toplumsal gerilimin baş edilmez düzeye geldiği durumlarda soyut sanat anlayışı yaygınlaşır. Ruhbilim araştırmalarının gösterdiği gibi, özneler acı veren çağrışımlardan zihinsel olarak kaçmaya çalışır. Soyut sanat ya da “sanat için sanat” tercihinin arkasında da, acı veren toplumsal deneyimlerden, benzer bir kolektif kaçış eğilimi bulunmaktadır.”¹⁰ Sanatçı Jung’un tabiriyle “anne karnına geri dönmeyi “manalı bir eser yaratabilmek için ihtiyaç duyduğu saf değerleri ve güzelliği kendi ruhunda, sanatın sınırları içinde aramayı seçer.”¹¹

Bu akıma ciddi eleştirilerle yaklaşan Plekhanov sanat için sanat savunucularını bireyciliğe vurgu yapıp, özgürlük savaşlarına kayıtsız kalarak, karşı oldukları yoz burjuvazi düzenini yeniden üretmekle suçlar. Marksist bir bakış açısıyla mutlak doğrunun bilimsel düşünce ile ortaya konabileceğine inanan Plekhanov, bilgi üretme zorunluluğu olmayan sanat gibi alanlara bu yöntemin uygulamasında kimi sorunlar olduğunu kabul etmekle beraber; toplumsal ilişkilerden tamamen bağımsız özerk bir

⁸ Aslı Daldal, *age*, 12.

⁹ *age*, 13.

¹⁰ Walter Abel, *The Collective Dream in Art*, (Cambridge: Harvard University Press, 1957) aktaran: Daldal, *age*, 14.

¹¹ Daldal, *age*, 15.

estetik üretimin imkansızlığını ortaya koyar.¹² Plekhanov sanatçı ile toplum arasında yadsınamayacak bir bağ olduğunu aşağıdaki şekilde vurgular:

“Saf sanat hiç bir zaman var olmadı. Belli bir dönemin ve toplumun estetik ülküleri, bir yandan biyolojik şartlar ve ırksal özellikler, bir yandan da, bu toplumun ya da sınıfın ortaya çıkmasını ve yükselmesini sağlayan tarihsel koşullarla belirlenir. Sanatsal idealler, özel “içerik” açısından zengindirler ve bu zenginlik hiç bir zaman tesadüfî değildir. Bu yüzden kendisini “saf sanata” adayan kişi, estetik zevkini yaratan o özel biyolojik, tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsızlaşmış olmaz. Sadece, oldukça bilinçli bir şekilde, bu koşulları görmezden gelir”¹³

2.2 Mimesis Yaklaşımı

Mimesis sanat için sanat anlayışının tersine sanatı bilime yaklaştırır, çünkü “gerçeği” gözlemlemek ve yeniden üretmekle ilgilenir. Mimesis savunucularına göre, ne kadar soyut, fantastik ya da saçma olursa olsun, bir sanat eserini ortaya çıkaran unsurlar, doğaüstü, aşkın idealar evreninde değil, deneyimler dünyasından doğar. Aristoteles, mimesis’i hem taklit hem de yansıtma anlamında kullanır.¹⁴

Aristoteles, mimesis kavramından hareket eder ve sanat teorisini bu kavramın etrafında şekillendirir. Sanatı kopya etmekle ya da taklit ile nitelendirirken sanatın yararlı olmasının dışında kendi içinde keyif veren bir kopyası olduğunu da söyler.¹⁵ Aristoteles, “Poetika” adlı eserinde sanatları üç bakımdan birbirinden ayırır; taklit (mimesis) etmede kullanılan araçlar bakımından, taklit edilen nesnelere bakımından, taklit tarzı bakımından. Aristoteles için, mimesis yalnızca sanatın özünü oluşturan bir etkinlik değildir, aynı zamanda insanda doğuştan vardır ve insan bu özelliğiyle diğer canlılardan ayrılır. Aristo insanın meydana getirdiği her şeyin ve tüm insan bilgisinin temelinde, mimesis olduğunu söyler.¹⁶

Aristo’ya göre sanat gerçeği yansıtmalıdır. Ancak bu gerçek hemen şimdi var olan gerçeklik olmak zorunda değildir; sanat bize mümkün olan, daha iyi bir gerçekliği öğretebilir. Gerçekliği sadece şu anda var olan değil, potansiyel olanla da tanımlama anlayışı, ileriki çağlarda hümanist ve/veya sosyalist Batılı sanatçı ve düşünürler tarafından tekrar ele alınacaktır. Mimesis kavramının, “sanat için sanat” anlayışında

¹² **age**, 15.

¹³ George V. Plekhanov, **Art and Society Art**, (New-York: Oriole Editions, 1974) 29’dan aktaran: Daldal, **age**, 16.

¹⁴ Daldal, **age**, 16.

¹⁵ Gunner Kkirbekk -Nils Gilje, **Felsefe Tarihi**, çev. Emrullah Akbaş-Şule Mutlu, (İstanbul: Üniversite Kitabevi), 117.

¹⁶ Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunali, 18. bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009), 11-20.

bulunmayan, normatif bir yönü de vardır. Mimesis felsefesi, hayatın daha iyi bir hale getirilmesi, yani değiştirilmesi inancını da içinde barındırır.¹⁷

Aristoteles bu görüşlerini Poetika'da şu sözlerle açıklar: “Ozan, tıpkı ressam ya da başka herhangi bir imge yapıcısı gibi, taklit eden biri olduğuna göre, şu üç durumdan birini taklit etmek zorundadır. Her zaman; ya var olmuş ya da şimdi var olan şeyleri, ya var oldukları söylenen ya da var gibi görünen şeyleri.”¹⁸

2.3 Marksist Estetik

Marksist kuramın kurucularından Marx ve Engels'in sanata olan yakın ilgilerine rağmen, sanat konusunda bir kuram geliştirmedikleri bilinir. Marksist sanat kuramını Marksist sanat tarihçileri ve eleştirmenler Marksizm'in temel ilkelerinden yola çıkarak oluşturmuşlardır. Marksist teorisyenler tarafından oluşturulan bu teoriler arasında dahi önemli farklılıklar vardır. Marx ve Engels'den sonra Marksist Estetik kuramının gelişmesinde Plehanov, Troçki, Lunaçarski, Georg Lukacs gibi düşünürlerin katkısı önemlidir.

Marksist estetiği, iki döneme ayırarak inceleyebiliriz. Birinci dönem 1934'e kadar olan ve henüz Sovyetler Birliği Komünist Parti'si tarafından saptanmış bir görüşün olmadığı fakat toplumcu gerçekçilik kuramının kabul edildiği dönemdir. Parti tarafından belirlenmiş bir görüş olmadığından bu dönem de Rus Biçimcileri'nin çalışmalarını da görmek mümkündür. İkinci dönem ise 1934'den sonra başlayan ve sanat anlayışını Sovyetler'de resmi bir nitelik kazanıp “toplumcu gerçekçilik” adını aldığı dönem.¹⁹

Marksist estetik, tarihin akışı içerisinde yansıtma kuramına bağlı kalarak gelişimini sürdürür.²⁰ Engels; Marksist estetik teorisinde, sanatı çoğunlukla, hayatın yansıtılması olarak ele alır ve sanatın hayatı yansıtıp yansıtmadığı üzerine durur.²¹ Marksist estetik'e göre, biricik gerçeklik insan gerçekliğidir. Bunun dışında sanat için bir başka gerçeklik alanı yoktur ve olamaz da. Çünkü sanatın gidişi, bir temel diyalektiğin özel

¹⁷ Daldal, **age**, 17-18.

¹⁸ Aristoteles, **age**, 70.

¹⁹ Moran, **age**, 41-42.

²⁰ **age**, 40.

²¹ Murat Belge, **Marksist Estetik Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme**, (İstanbul: Birikim Yayınları, 1997), 40.

bir yansıması olduğuna göre, sanatı, genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmemiz olanak dışıdır.²²

Marksist estetik kuramları, sanat ve toplumsal bağlam arasındaki ilişkiyi irdeleme amacı taşıyan en kapsamlı ve bilimsel çabayı oluşturur. Marksist kurama göre; sanat üretim ilişkilerinin belirlediği toplumsal altyapıya dayanan bir üstyapı ögesidir. Sanatsal üretimin niteliği de, toplumun üretim ilişkilerini belirleyen ekonomik temelle yakından ilintilidir. Marksist estetik kuramı üzerine çalışan filozoflar, sanat ve toplum arasındaki ilişkiye yaklaşımları bakımından farklılık gösterir. Mimesis kuramı “gerçeğin yansıması” olarak Ortodoks Marksist estetik literatürde temel bir yere oturur. Ama sanatın ekonomik altyapıdan ne derece özerk olduğu ya da başka bir deyişle sanatın ne derece bir “yaratma edimi” olduğu da sık sık tartışılır. Kimi Marksist düşünürler sanata daha özerk bir alan tanır ve Kant’ı bile Marksist estetik kuramı içerisinde kullanmakta bir sakınca görmez. Bazıları ise, sanatı ekonomik dizgenin neredeyse bir “gölge olgusu” olarak yorumlar.²³

Sanat için sanat yaklaşımını açıklarken fikirlerinden bahsettiğimiz Plekhanov Marksist estetik kuramının en önemli temsilcilerindedir. Plekhanov sanatın doğuşunu, sosyal sınıflarla sanat eserleri arasındaki ilişkiyi, estetik, zevk ve fayda gibi konuları maddeci bir perspektiften açıklar;

“Sanat ürünleri, toplumsal ilişkilerden doğan olgu ya da olaylardır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle insanların estetik beğenileri ve dolayısıyla sanatçıların eserleri de değişir. Belirli bir toplumsal dönemin insanı, hep bu dönemin zevklerini belirten sanat ürünlerine yakınlık gösterir. Sınıflara bölünmüş bir toplumda, belli bir döneme özgü zevkler, çoğunlukla bu toplumu oluşturan sınıflara göre değişir.”²⁴

Plekhanov’un ardından Lucien Goldman’ın da çalışmalarından bahsetmek gerekir. Marksist estetik kuram üzerine çalışmalar yapan Lucien Goldman, “genetik yapısalcılık” olarak adlandırdığı kuramı ile kendi katkısını bir sanat sosyolojisi olarak tanımlamakta, ideolojik ve estetik yapılar arasındaki türdeşliğin ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır. Onun geliştirdiği kuram daha önceki yansıtma kuramlarından bir kopuşu ifade etmektedir. Goldman’a göre toplumun edebi eserlerle olan ilişkisinin doğrudan ve pasif bir ayna yansıması ile hiçbir alakası yoktur. Bu bir anlamda, tarihi olarak belirlenmiş, insanların kendi aralarındaki ilişkiler aracılığıyla gelişen ve

²² İsmail Tunalı, **Marksist Estetik**, (İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1976), 80-83.

²³ Daldal, **age**, 19

²⁴ Jean Freville, Georgi Plekhanov, **Sosyalist Açından Toplum, Sanat ve Eleştiri**, çev. Asım Bezirci, (İstanbul: Yön Yayıncılık, 1991), 47.

güçlkle oluşabilen, tutarlılığı tarihin devinimi ile yeniden tartışmaya açılan bir inşadır.²⁵

Plekhanov'dan sonra bu kuramın en önemli teorisyeni Georg Lukacs'dır. Georg Lukacs, idealist felsefeden yola çıkarak, Hegel'in mirası ile Marksizm'i sentezler. Lukacs'a göre sanatın işlevi, gerçekliği taklit etmek ve bilinci usdışı öğelerden kurtarıp, eleştirel bir tutum takınmasını sağlamaktır.²⁶ Bu yüzden de "gerçekçi" yapıt, hem günceli hem de potansiyel olanı özetleyen "tipik" karakterler kurmalıdır.²⁷

Stalin döneminin siyasal ve estetik dayatmalarını şiddetle eleştiren Lukacs, toplumcu gerçekçiliğin zaman zaman "toplumcu doğalcılığa" indirgendiğini, gerçekliğin gizli düzenini, zenginliğini ve güzelliğini kavrayamadığını söyler. Toplumcu gerçekçilik "tipler" yaratmak yerine "açıklayıcı kişilikler" kurgular.²⁸ Lukacs, sanatçıların siyasal denetim altına alınmasına da karşı çıkmış ve Marx'ın sanayi toplumundaki yabancılaşmayla ilgili kuramına da yeni boyutlar kazandırır.²⁹

Marksist estetik kuramında iki sıkıntılı alandan bahsedilebilir. Birincisi Marksist estetiğin kuramı inşa edilirken büyük çoğunlukla "yazın" alanına odaklanması, edebiyatın genellenerek sanat olarak anılması yanlış yönlendirmelere sebep olabilmektedir. İkincisi ise yaratıcı olarak sanatçının fazlasıyla önemsiz görünmesidir.³⁰

Marksizm'in sanat anlayışına katkısı açısından Bourdieu'nun sanata bir "alan" olarak belli özerklikler tanınması önemlidir. Özellikle sinema gibi melez dallar için Bourdieu'nun vurguladığı "sanatsal alanın" kendi iç mantığı, yani o sanat dalına içkin özellikler, tarihsel gelenekler, endüstrinin yapılanışı da göz ardı edilmemelidir.³¹

Marksist estetikte sanatçının fazlasıyla önemsiz hale getirilmesi sanatçının bireysel özellikleri, ruhsal yapısı, dünyayı algılayışı, kısaca "var oluşu" genelde sadece sınıfsal kökenlerine indirgenir. Bourdieu'ya göre ise, toplumsal sınıflar yekpare bir yapı değildir; içerisinde değişik pozisyonlar vardır. Örneğin burjuvazi içerisinde "egemen" ve tahakküm altında duruşlar mevcuttur. Sanatçı ise egemen burjuvazi

²⁵ Michel Lequenne, **Marksizm ve Estetik**, çev. Erhan Bener, (İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2000), 67.

²⁶ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, (Bursa: Asa Kitabevi, 2000), 252.

²⁷ Daldal, **age**, 23.

²⁸ Lukacs, **age**, 135.

²⁹ Bozkurt, **age**, 253.

³⁰ Daldal, **age**, 27-28.

³¹ **age**, 27-28.

içerisinde “tahakküm altında” bir pozisyona sahiptir.³² Bununla birlikte Bourdieu’ya göre kültürel kaynakların ulaşılabilir olması ve görece iktisadi yoksunluk, sanatçıların entelektüel oluşumunu etkiler.³³

Tezin konusu olan filmlerin incelemesi sırasında filmlerin çekildikleri dönemle beraber yönetmen ve senaristlerinin de sınıfsal kökeni, ruhsal durumu ve toplum içindeki duruşu göz önüne alınarak bir inceleme yapılacaktır. Böylece aynı tarihsel dönemi anlatan filmler incelenmesine rağmen, anlatımda kullanılan dil ve metaforlardaki farklar da çalışmanın konusu haline getirilmeye çalışılacaktır.

2.4 Sinema ve Toplum

“Film gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca isterse gerçek ya da tümünden düşsel entrika olsun, Tarih’tir; postulatımız da şu: cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de), insanın inançları niyetleri, imgeseli, en az Tarih kadar Tarih’tir.”³⁴

Sanat ve toplum ilişkisine dair ana kuramların aktarılmasının ardından çalışmanın bu bölümünde sinema ve toplum ilişkisi üzerine yaklaşımlar incelenecektir.

Sinema diğer sanatlar ve kitle iletişim araçları gibi, toplumsal yapının bir ürünüdür; toplumsal yapıya bağlı olarak gelişir ve değişir. Genel olarak tüm sanat yaratıları ile toplumsal yapı şöyle tanımlanır: “Bir üst yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar, hem toplumun ekonomik alt yapısından, hem de üst yapıyı oluşturan bilişsel dizgenin farklı öğelerinden etkilenir. Ancak sanat yaratıları da toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler.”³⁵

Kracauer’e göre, bir ulusun filmleri o ulusun toplumsal durumunu diğer sanatsal medyaya oranla daha fazla ortaya çıkarır. Bunun nedenleri şu şekilde sıralanabilir; filmler bireysel ürünler değildirler, bireysel tercihler diğer alanlara oranla daha az belirleyicidirler. Popüler film motifleri var olan kitle arzularını tatmin etmeye yönelik çalışırlar. Sinema söylenmeyene ışık tutar ve yeraltında saklanana ortaya çıkarır.

³² Daldal, *age*, 27-28.

³³ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, (Columbia University Press, 1993) aktaran: Daldal, *age*, 27-28.

³⁴ Ferro Marc, *Sinema ve Tarih*, (İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995), 32.

³⁵ İbrahim Armağan, *Sanat Toplum Bilimi-Demokrasi Kültürüne Giriş*, (İzmir: İleri Kitabevi, 1992), 9’dan aktaran: Güçhan Gülseren, “Sinema-Toplum İlişkileri”, *Kurgu Dergisi*, s.12 1993), 52.

Kameranın gözü algılanmayan davranışları, insan ilişkilerinin görünmeyen dinamiklerini, bir ulusun özelliklerini ve kültürün bilinçaltını, “görsel hiyeroglifler” gibi ortaya çıkarır.³⁶

Sinemayı diğer tüm sanat dallarından özel bir yere konumlandıran özelliği yaygınlığı ve ulaştığı kitlenin çeşitliliğidir. Ayrıca sinema, nesneleri düşüncelerin yerine kullanabilmesi, anlatım yollarının çeşitliliği, kurgu, ışık, kamera hareketleri ve çekim ölçekleri gibi özellikleriyle seyirciyi etkileyebilen, belirli düşünce kalıplarına çekebilene bir sanat dalıdır.³⁷ Beslendiği toplumun ekonomik, toplumsal ve siyasal koşullarından etkilenerek ortaya çıkan sinemanın elinde bulundurduğu bu güç, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde bu sanat dalını etkin kılar.³⁸

Kültürün biçimlenmesindeki katkısı kadar kolektif bilincin oluşmasında ve yaygınlaşmasında da önemli bir araç olan sinema, resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağıdır ve bu nedenle ideolojik ve politik eğilimlerden uzak olduğu düşünülemez.³⁹

Sinema sanatı toplumsal değişmelerden etkilendiği kadar yaratıcısının da algısından etkilenir. Yaratıcı toplumsal olguları bir değerlendirme süzgecinden geçirir, bu değerlendirme süreci sırasında onlara kendi dünya görüşünü, düşünce, duygu ve yorumlarını ekler. Yaratıcının süzgecinden geçmiş tüm bu olgular salt toplumu yansıtan değil; sorgulayan, açıklayan, yorumlayan, yönlendiren ve duyarlılık yaratan bir sanata dönüşür.⁴⁰

Sanatın hiç bir dalının toplumun kendisinden ve dinamiklerinden bağımsız olamayacağı, ekonomik, kültürel ve tarihsel dönüşümleri belirgin bir şekilde kendi gelişim sürecine yansıtacağı bugün genel kabul gören bir görüştür. Sinema gerek ulaştığı kitlenin yaygınlığı ve çeşitliliği, gerek görsel olarak anlatımı desteklemesinin verdiği çekicilikle belki de bu yansımaların en rahat gözlemleyebileceğimiz sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır.

³⁶ Deniz Bayraktar Sevgen, “Sinema ve Sosyoloji: Görsel Hiyerogliflerle Toplumsalın Temsili”, Aylin Dikmen Özarslan, **Sanat ve Sosyoloji**, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005), 16.

³⁷ Güçhan, **age**, 62-72

³⁸ Faruk Kalkan, **Türk Sineması Toplum Bilimi**, (İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 1998), 4.

³⁹ G. Jowett, J. M. Linton, **Movies As Mass Communication**, (Sage, London, 1989), 109 aktaran: Güçhan, **age**, 69.

⁴⁰ **age**, 5.

2.5 Sinema ve Siyaset

Toplumun bilinçlenmesinde olduğu kadar manipüle edilmesinde de önemli bir etkisi olduğunu bildiğimiz ve aynı zamanda oluşumu sırasında toplumsal dinamiklerden etkilendiğini kabul ettiğimiz sanatın siyasetten uzak olduğunu düşünmek imkânsızdır.

Siyasetin bir parçası olan ve onu doğrudan etkileyebilen halkın, siyasete katkısının niteliği ve yönü hakkında etkisi bulunacak olan her türlü olay, çalışma ya da eserin, siyasal bir yanı olduğu gerçektir. Bu bakış açısı ile bakıldığında istediği kadar siyaset dışı olma özeni ve savında bulunsun, istediği kadar ‘sanat sanat içindir’ anlayışının altına sığınsın ‘sanat’ dediğimiz olayın mutlaka siyasal bir yanı mevcuttur. Sanat sadece sanatçının yaptığı işin kendisine getirdiği kişisel tatmin, rahatlama olarak kalamayacağı için sanat eseri, kaçınılmaz olarak diğer tüm insanlar üzerinde de etki sahibi olacaktır. Tüm sanat dalları gibi sinema da toplumda bu etkiyi gerçekleştirir, yaygınlığı ve etki gücü, bilinçlenme olayına diğer tüm sanatlardan daha güçlü ve doğrudan biçimde katkı sağlar.⁴¹

Sinema ile siyaset arasındaki ilişki, sadece “siyasal sinema” türünün sınırları çerçevesinde gerçekleşmez. Sinemanın, kendisi siyasal bir olaydır, siyasal bir yapısı ve etkisi vardır. Konuları siyasetten uzak gibi görünen türler ve filmler de dahil olmak üzere tüm filmleri belli bir ideoloji biçimlendirmektedir. Bu filmlerde belli bir dünya görüşünün, değerler sisteminin propagandasını ve aynı zamanda savunuculuğunu yapar; bu dünya görüşünün yaygınlaşmasına, kabul edilip sahiplenmesine katkı koyar.⁴²

Ertan Yılmaz sanatçının, bilinçli ya da bilinç dışı olarak, sanat yapıtlarına siyasi görüşlerini ve sahip olduğu değerleri yansıttığını savunur. Siyaset sanata içkindir bu nedenle özellikle sinemada yönetmenin siyasal olanı filmine yerleştirmek için özel olarak çabalamasına gerek yoktur. Siyasal olan bir söz ya da ufak bir ayrıntıyla bütünü kapsayacak şekilde filme girebilir. Siyasal olan yalnızca filmde izlediklerimizden ibaret değildir. Seyirci, yönetmenin anlatmak istediklerini anlamasa

⁴¹ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız**, 3. bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003), 30-31.

⁴² **age**, 31-32.

da, filmi izlerken etik, kültürel değerlerinin yanı sıra siyasal düşüncelerini de birlikte getirir. Film kendi değer ve düşünceleriyle izler ve ona göre anlamlar çıkarır.”⁴³

2.6 Siyasal Sinema

12 Eylül askeri darbesinin üzerinden 30 yıl geçmiş olmasına rağmen henüz Türkiye’de 12 Eylül filminin yapılmadığı çeşitli çevrelerce sıkça dile getirilir. Bu çalışmanın konusu bu tartışmanın bir parçası olmak yerine 12 Eylül’ü konu alan filmlerde darbenin nasıl yer bulduğunun araştırılmasıdır. Siyasal sinemanın örneklerinden olan ve 12 Eylül askeri darbesini konu alan filmler üzerinde bir inceleme yapmadan önce Türkiye’de ve dünya’da siyasal sinemanın doğuşu ve genel özellikleri üzerinde durmak gerekmektedir.

Atilla Dorsay, siyasal sinemayı dört kategoriye ayırır. 1. Özellikle yakın geçmişin bilinen önemli siyasi olaylarını perdeye yansıtan filmler. 2. Siyasi düşüncenin aktarılması için düşsel olaylardan yararlanan filmler. 3. Yerinde çekilen ve olayların perdeye yansımaları sağlayan; belgesel sinema 4. Hiciv yoluyla yapılan fantezi siyasi sinema.⁴⁴

Atilla Dorsay’a göre siyasal sinema “olaylılığı bir yana bırakıp, doğrudan doğruya siyasal bir içerik edinmeyi deneyen, seyircisinin dünya görüşünü, giderek siyasal tercihini belli bir doğrultuda hızlandıracak bir şok yaratmayı amaçlayan sinemadır.”⁴⁵ Dorsay siyasal sinemayı konusunu bizzat siyasetten alan, siyasal yanı belirgin biçimde öne çıkan sinema olduğu görüşündedir. Dorsay’a göre, bu filmler ya siyasal düzeni, ya bir toplumu, ya da siyasal olayı anlatmalıdır.⁴⁶

Ertan Yılmaz ise siyasal sinemayı aşağıdaki şekilde tanımlar;

“Kimi yönetmenler siyasal olanın, filme verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler filmin temel anlam (gördüklerimiz) düzeyinde değil de yan anlam (görünenin ardındaki) düzeyinde bulunmasını tercih eder. Kimileri ise her iki anlam katında da siyasete yer verirler. Şimdiden üç düzey tespit etmiş olduk. İşte adına “siyasal sinema” denen tür bu üçüncü düzeyde yer alan filmlerle ilgilidir. Bu düzeyde yer alan filmler için siyasal olan, yalnızca bir dayanak, bir çıkış noktası ya da işlenen bir motif gibi bir araç olmanın ötesine geçerek, giderek bir amaç haline gelmiştir. Örneğin siyasal denen sinema içinde yer alan pek

⁴³ Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, (Ankara: Kitle Yayınları, 1997), 10’dan aktaran: Galip Deniz Altunay, “12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), 57.

⁴⁴ Dorsay, **age**, 33-34.

⁴⁵ **age**, 32.

⁴⁶ **age**, 35.

çok yönetmen, filmlerinin “daha iyi ve yaşanılabilir bir dünya” özlemine/hedefine/mücadelesine katkıda bulunması isteğini reddetmeyecektir. Bu ise açıkça siyasal bir amaçtır. Ama bu saptama filmin estetik, teknik vs. boyutunun ikinci plana atıldığını ileri sürmüyor, kimi yönetmenler için böyle olsa da. Dolayısıyla, siyasal denen sinemanın ayırt edici yanı, siyaseti kullanış, ele alış tarzından gelmektedir.”⁴⁷

Bunun yanında hangi filmlerin siyasal sinema olmadığı ayırımına gelince Atilla Dorsay’ın tanımlaması açıklayıcı olacaktır. Atilla Dorsay’a göre, siyasal bir konuyu perdeye getirmekle siyasal sinema yapılmaz. Siyasal sinema; siyasal yanı belirgin biçimde öne çıkan bir sinema türüdür. Doğrudan doğruya siyasal bir içeriğe sahip, seyircinin dünya görüşünü ve siyasal seçimini belli bir doğrultuda etkilemeyi amaçlayan bir sinemadır.⁴⁸

“Siyasal sinema, bir sınıfsal gerçeğe onu tahkik amacıyla ve tam bir tarafsızlıkla yaklaşan bir sinemadır. Bunu yaparken, toplumsal temele oturmayan, kesinlikle özel durumları yansıtan tüm görünümleri bir yana itmek ve işini uluslararası anlaşılmayı kolaylaştıracak, diğer yandan basit didaktizmin tuzaklarına düşmeyi önleyecek bir üslupla yapmak zorundadır.”⁴⁹

Siyasal sinemanın yapılış amacına gelindiğinde bu konuda ki görüşlerde bir ortaklaşma yaşanmaktadır. “Siyasal nitelikli filmlerin başlıca amacı izleyicisini şu ya da bu düzeyde siyasallaştırmaktır. Oysa siyasallaşma büyük ölçüde sistem için tehlike oluşturur, var olan siyasal yapının sorgulanmasına yol açar. O halde siyasal sinemanın başlıca amacı, verili bir durumun (düzenin, sistemin, ilişkilerin v.s.) değiştirilmesinin gerektiğini iletmeğidir.”⁵⁰

Siyasal sinemanın dünyanın farklı ülkelerinde farklı uygulamalarını ve çeşitlerini görmek mümkündür. Siyasal sinemanın ülkelerin tarihindeki önemli siyasal olayları konu aldığı düşünülürse her ülkede ortaya çıkışı ve ağırlık kazanışı farklı dönemlere denk gelmiştir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sonrası çekilen savaş filmleri, soykırım filmleri, darbeleri konu alan filmler, emperyalist savaş sonrası ulus devlet olma sürecini anlatan filmlerin hepsi siyasal film kategorisine girmektedir. Bu

⁴⁷ Yılmaz, **age**, 10’dan aktaran: Galip Deniz Altınay, “12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,2007), 57.

⁴⁸ Dorsay, **age**, 32.

⁴⁹ Dorsay, **Sinema ve Çağımız-1**, 1984, s. 31, Aktaran: Battal Odabaşı, “Fransız Siyasal Sineması ve Jean-Luc Godard”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995).

⁵⁰ Yılmaz, **age**, 11’den aktaran: Galip Deniz Altınay, “12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), 57.

⁵⁰ Dorsay, **age**, 32.

filmlerin bir kısmı propaganda sineması olarak yaptırılmış ve özellikle iktidar sahipleri tarafından desteklenerek ülke kimliğinin inşası için kullanılmıştır.

Bunun yanında sinema sanatının etkin olarak kullanıldığı Avrupa’da özellikle toplumsal ve siyasal hareketlenmenin yaşandığı 1968’li yıllardan sonra siyasal film örnekleri artmıştır.⁵¹ Siyasal film örneklerine Atilla Dorsay ayırdığı dört kategoriye temel alarak şu örnekleri verir. “Yakın geçmişin bilinen, önemli siyasal olaylarını perdeye yansıtan filmlerden ve ilk önemli Fransız siyasal filmi sayılan Costa-Gavras’ın *Z’si*” ilk kategori olarak belirttiği filmler arasında gösterilmiştir. “Anlatılan olayların düşsel olduğu fakat bazı düşüncelerin verilmesi için araç olarak kullanıldığı filmlerde ise Godard, Elio Petri, Francesco Rosi” bu kategorinin en önemli temsilcileri olarak sıralanmıştır. Dorsay’ın “siyasal sinemanın en güçlü dalı olarak nitelediği belgesel sinemanın önemli temsilcilerinin ise *17. Paralel* filmi ile Joris Ivens ve *La vie est à Nous (Hayat Bizimdir)* adlı filmiyle Jean Renoir” olduğunu belirtmiştir. “Renoir’ın bu filmi aynı zamanda propaganda sinemasının ilginç ve düzeyli bir örneği sayılmıştır.” Dorsay “siyasal sinemanın son kategorisi olan hiciv yoluyla yapılan fantezi sinemasının ise özellikle Amerika’da yapıldığını vurgulamış ve Robert Downey yapımı *Putney Swope* filmi bu kategorinin örneklerden biri olarak göstermiştir.”⁵²

Siyasal sinemanın farklı biçimlerde üreilmeye devam ediyor olması yanında sinemanın yaygınlığı, gücü ve etki alanı düşünüldüğünde sinemanın egemen ideoloji tarafında kullanılmaması düşünülemez. Propaganda sineması olarak tanımlanan bu sinema türü siyasal sinemadan farklı olarak “sanatı siyasete feda eder ve bir tek kez bir tek olayda işe yarar.”⁵³

Propaganda sinemasına verilebilecek en iyi örneklerden biri 1917 Sovyet devriminden sonra hükümetin film stüdyolarını ulusallaştırıp sinemacılığı genel olarak devrimci hareketin denetimi altına almak için çalışmalarına başlamasıdır. Okuma yazma oranı düşük olan Sovyetler Birliği’nde halka bilgi ve sosyalist düşünceleri yayma amacıyla kullanılan sinema Lenin’den sık sık alıntulandığı gibi Sovyetler “... için sinema tüm sanatların en önemlisi” olarak algılanmıştır. Eisentein’in 1925

⁵¹ Ertan Yılmaz, **1968 ve Sinema**, (Ankara: Kitle Yayıncılık, 1997), 12.

⁵² Dorsay, **age**, 33-34.

⁵³ Dorsay, **age**, 41-42.

yılında çektiği *Potemkin Zirhlisi* bu dönemin en önemli filmlerindedir.⁵⁴ Benzer bir uygulama 1922’de Mussoli’nin iktidar gelmesi ile devam etmiştir. Kurduğu Cinecitta stüdyolarıyla halkın eğlenmesini ve oyalanmasını sağlayarak vatandaşların gerçek, yani siyasal, sorumluluklarını düşünmemelerini sağlamayı amaçlamıştır.⁵⁵ Benzer bir yönelim Hitler’in iktidarı boyunca da gözlemlenmiştir. Hitler’in iktidara gelmesinin ardından Avrupa sinemasında oldukça egemen olan Alman sinemasının önemli temsilcilerinden solcu ve Yahudi yönetmenler sürgüne gönderilmiştir.⁵⁶ Bu dönemden sonra devletin de desteğiyle sinema eğlence ve gösteri sanatına dönüşmüştür. Bunun yanında aynı dönemde doğrudan Hitler’in siyasal iktidarını pekiştirmek için Leni Riefensthal tarafından yapılan *İradenin Zaferi* gibi filmler de çekilmiştir.

Türkiye’de propaganda filmlerinden çok siyasal sinema örneklerine rastlanmaktadır. Türkiye’de siyasal sinemanın ortaya çıkışı ise 27 Mayıs 1960 sonrasına denk gelir. 27 Mayıs’ın topluma getirdiği görece özgürlük havası ve siyasal tartışmalarda farklı öznelerin öne çıkması, sinemada da yansımaları bulur. Politik ve ideolojik bakış açılarındaki zenginleşme, sinemada da yankı bulur ve toplumda filizlenen sol düşünceler, ilk toplumcu filmlerin yapılmasını sağlar. Darbe sonrası yaşanan bu toplumsal dönüşüme tepkiler gecikmez ve 1960’ların sonunda yaşanan siyasal bunalım, sinemaya da yansır. 12 Mart 1970 askeri darbesiyle şekillenen süreçte toplumcu sinema beklenmedik bir şekilde gelişir.⁵⁷

Aslı Daldal çalışmasında Türkiye’de sinemasal gerçekçiliğin toplumun benlik arayışlarına koşut geliştiğini aktarmıştır. Hatta toplumsal gerçekçilik akımının dönemin başat ideolojik atmosferinin bir “gölge olgusu” olduğu, bu akımın yönetmenlerinin hepsinin kapitalizm karşıtı, siyasal anlamda angaje yönetmenlerden oluştuğu tespitini yapmıştır. Aslı Daldal toplumsal gerçekçi olarak tanımlanan tüm filmlerin arka planını toplumsal olayların oluşturduğunu, ana konusunun sıradan insanın gerçek sorunlarına değindiğini ve bu sorunlarla ilgili doğrular ortaya koyduğunu belirtmiştir.⁵⁸

⁵⁴ Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, çev. Ahmet Fethi, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003) 386-387.

⁵⁵ Dorsay, **age**, 40.

⁵⁶ Geoffrey Nowell-Smith, **age**, 387.

⁵⁷ Dorsay, **age**, 45-46.

⁵⁸ Daldal, **age**, 59-63.

1960'ların toplumsal gerçekçi filmlerinin başarısının yanında Türk sinemasında siyasal sinemanın varlığı bir o kadar zayıf kalır. Önemli tarihsel olaylar filmlerde konu olarak seçilmezken bu olgular seçildiğinde ise tek yönlü ve yüzeysel anlatımlar karşımıza çıkar. Mirahmetoğlu, Türkiye'de siyasal film yapılamamasını siyasal kültürümüze bağlar. Siyasal kültürümüzün özelliklerini otorite, bağlılık ve uyumculuk olarak tanımlar. Siyasal kültürümüzde karşı çıkma, eleştirme kavramlarının yerleşmemiş olmasının otosansür olayını etkili kıldığını, bunun yanına siyasal sinemanın örneklerinin yaşadığı gişe kaygısı da eklenince malzemenin etkin bir sinema diliyle kullanılmadığını söyler.⁵⁹

Türkiye'de gerçek anlamda siyasal sinemanın yapılıp yapılmadığı tartışması hala sürerken 12 Eylül filmi olarak adlandırılan örnekler arasından seçim yapılırken “hem temel, hem de yan anlam katında” siyasete yer veren filmler olmasına özen gösterilmiştir. Bu kritere bağlı kalmaya çalışarak 12 Eylül askeri darbesinin neden, sonuç ve etkilerini farklı açılardan, farklı özneler üzerinden anlatmaya çalışan filmler çalışmanın konusu olacaktır. Seçilen filmleri incelemeye geçmeden önce filmlerin konusu olan 12 Eylül askeri darbesine gelene kadar Türkiye siyasetinin, ekonomisinin ve toplumunun geçirdiği evreler çok partili hayatın başladığı 1950'lerden itibaren aktarılacaktır.

⁵⁹ Yasemin Mirahmetoğlu, “Siyasal Sinema”, **Antrakt**, s.45, (1995): 11.

3. TÜRKİYE SİYASAL HAYATI VE ASKERİ DARBELER

İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana, Avrupa dışındaki birçok ülkede orduların devlet yönetimini periyodik devralışı, büyük bir teorik yazın yığına yol açmıştır.⁶⁰ Türkiye Cumhuriyeti de 87 yıllık tarihinde 1960 ve 1980 yıllarında yaşadığı iki askeri darbe yanında 1971 yılındaki askeri muhtırayla da bu geleneğe dahil olmuştur. Türkiye'de askerin siyasal hayattaki ağırlığını anlamak için 1960'daki ilk darbe girişiminden önce 1876 ve 1908 yıllarında devletin yapısında yaşanan değişikliklerde askerin oynadığı role bakılmalıdır. Hatta bu tarihsel olguyu anlamak için Osmanlı ordusuna bakmak, özellikle yeniçerilerin Osmanlı siyasal hayatında oynadığı rolü incelemeye kadar götürmek mümkündür. Fakat çalışmanın ana konusu Türkiye'de askerin siyasal hayattaki yeri ya da militarizmin kökenlerini araştırmak olmadığından, "Türkiye'de siyasal iktidar ilişkileri ve yapıların analizinde kurumsal bir aktör olarak ordunun ve bir yönetim tekniği olarak militarizmin çok önemli bir yer işgal ettiği"⁶¹ kabul edilmesine rağmen çalışmada bu konuya detaylıca yer verilmemiştir.

Bunun yanında Türkiye'de militarizmin farklı biçimleri, Osmanlı ve Cumhuriyet tarihinin farklı dönemlerine önemli damgalar vurmuştur. 27 Mayıs 1960 darbesi sosyo-politik iktidar ilişkilerinin militarizmle yönetilmesi ve bunun kurumsal, yasal, ideolojik vb. düzenlemeleri ile belirli bir niteliksel sıçrama göstermesi sebebiyle ayrılır. Bu nedenle 12 Eylül askeri darbesiyle yoğunlaşacak militarizasyon sürecinin kökenlerini 1960-1980 arası döneme bakarak anlamak mümkündür.⁶² Buradan hareketle 12 Eylül filmlerinde askeri darbenin izlerini ararken kullanacağımız tarihsel arka planı aktardığımız ikinci bölüm özellikle "sürekli darbe rejiminin"⁶³ kökenlerinin başlangıcı olan 1960'ları önceleyen 1950'lerden, yani çok partili hayata geçiş ile başlatılmıştır.

⁶⁰ William Hale, **1789'dan Günümüze Türkiye'de Ordu ve Siyaset**, (İstanbul: Hil Yayınları, 1996), 253.

⁶¹ İsmet Akça, "Ordu, Devlet ve Sınıflar: 27 Mayıs 1960 Darbe Örneği Üzerinden Alternatif Bir Okuma Denemesi", ed. Evren BaltaPaker, İsmet Akça, **Türkiye'de Ordu, Devlet ve Güvenlik Siyaseti**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010), 351.

⁶² Akça, **agm**, 351.

⁶³ Ahmet İnsel, "MGK Hükümetleri ve Kesintisiz Darbe Rejimi", Birikim, s:96, 1997'den aktaran İsmet Akça, **agm**, 351.

3.1 Çok Partili Hayata Geçiş ve Demokrat Partinin Kuruluşu

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) ekonomiyi dönüştürürken bürokrasinin ayrıcalıklı toplumsal konumunu korumayı hedefleyen bir politika izlenmiştir. 1920'lerdeki kısa bir dönem hariç CHF önderliğindeki bürokrasi, yeni doğmakta olan burjuvaziyle devlet resmîyetinin üst makamlarını kaynaştıran bir devlet kapitalizmi düzenini kurmak üzere egemenliğini sürdürmüştür.⁶⁴ CHF'nin bu yıllar boyunca Meclis'te tek parti konumunda olup Meclis çalışmalarını tek başına yürütüyor olması muhalefet eksikliğini de beraberinde getirmiştir. Hükümete karşı muhalefet eksik olmamış ancak CHF safları dışında bir muhalefet de ortaya çıkmamıştır.⁶⁵

Bu durum 17 Kasım 1924 yılında Ali Fuat ve Rauf Orbay gibi eski subayların CHF'den istifa ederek Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nı kurmasına kadar devam etmiştir. TCF "demokrasiye bağlılığını"⁶⁶ her fırsatta vurgularken parti programında da siyasal ve ekonomik olarak liberalizm yanlısı olduğunu açıklamıştır.⁶⁷

TCF ancak 1925'e kadar faaliyetini sürdürebilmiştir. Kürt isyanları sebebiyle sıkıyönetim ilan edilmiş ve hükümete iki yıl olağanüstü yetkiler veren Takrir-i Sükûn yasası çıkarılmıştır. Muhalif basın organları kapatıldı. Aynı dönemde İstiklal Mahkemelerinin kurulması TCF'ye yönelen baskıları arttırdı ve Parti 5 Haziran 1925'de kapatılmıştır.⁶⁸

TCF'nin ardından siyaset sahnesine çıkan Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın (SCF) kuruluşu ise bambaşka bir zemine denk gelmiştir. CHF'nin uzun yıllardır tek parti olarak siyasi arenada kalması partinin meşrutiyetinin sorgulanmasına sebep olmuştur. Serbest Cumhuriyet Fırkası ise bu meşrutiyet sorgulamasına engel olmak amacıyla bizzat Mustafa Kemal'in isteğiyle Paris büyükelçisi Fethi Okyar tarafından 12 Ağustos 1930'da kurulmuştur. CHF'den istifa eden milletvekillerince kurulan SCF'nin programının CHF'den tek farkı daha liberal bir söyleme sahip olmasıydı. SCF kurulduğunda sadece Meclis'te yer alacak bir muhalif parti olarak

64 Çağlar Keyder, "İktisadi Gelişme ve Bunalım:1950-1980" ed. İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, **Geçiş Sürecinde Türkiye**, 3. bs, (İstanbul, Belge Yayınları, 1998), 310.

65 Ahmad Feroz, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, çev. Yavuz Alogan, (İstanbul: Kaynak Yayınları, 1999), 74.

66 Ahmad Feroz, **Modern Türkiye'nin...**, 74.

67 Mete Tunçay, **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Yönetiminin Kurulması**, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999), 104-108.

68 Mete Tunçay ve diğ., **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, 5. bs. (İstanbul: Cem Yayınevi, 1997), 101.

görüldüğünden CHF'den ve hükümetten destek görmüştür. Mustafa Kemal'in amacı partinin bir iktidar seçeneği haline gelmesi değil, mevcut hükümete yumuşak bir rakip olmasıydı.⁶⁹

CHF hükümetine yönelen baskıları azaltmak amacıyla kurulan SCF'nin Ankara yanında, Anadolu'daki örgütlenmelerinin başarısı, muhaliflerin gösterdiği destek ve 5 Ekim yerel seçimlerine itiraz ederek seçim sisteminin değiştirilmesini istemesi SCF'nin beklenenden fazlasını yaptığı izlenimini oluşturmuştur. Tüm bu zaman içerisinde Mustafa Kemal'in ve uygulamalarının karşısında olan güçler gerek basında gerek yerel toplum düzeyinde SCF'yi desteklemeye başlamıştır. Bu durum Mustafa Kemal'in yaklaşan genel seçimlerde CHF'yi destekleyeceğini açıklamasına sebep olmuştur. Bu açıklamanın üzerine Mustafa Kemal ile konuşmasının ardından Fethi Okyar partiyi 12 Kasım 1930'da kapatma kararı almıştır.⁷⁰

Cumhuriyetin erken yıllarında yapılan bu çok partili hayata geçiş teşebbüslerinin ardından tek parti döneminin kapanması için 7 Temmuz 1945 yılında Nuri Demirağ'ın kuracağı Milli Kalkınma Partisi'nin (MKP) faaliyete geçmesini beklemek gerekecektir.⁷¹ Siyasi olarak bir varlık gösterememesine rağmen MKP'nin kuruluşu demokratikleşme yolunda önemli bir adım olmuştur

Siyaset sahnesine farklı partilerin çıkmaya başladığı bu dönemde CHP⁷² savaş dönemi koşullarını yarattığı aşırı karla güçlenen ticaret burjuvazisi, tarım politikaları konusunda parti yönetimiyle ters düşen büyük toprak sahipleri ve tarım burjuvazisini kendinden uzaklaştırmış, Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu üzerine çıkan tartışma partide bir çatlamaya sebep olmuştur.⁷³ Tüm bunlara sınıfların varlığını reddeden, sendikal örgütleri yasaklayan otoriter düzenlemeleri eklenince CHP toplumsal tabanını iyice daraltmıştır.⁷⁴ Bu daralmayı izleyen dönemde Demokrat Parti'nin (DP) 7 Ocak 1946'da Celal Bayar önderliğinde kuruluşu büyük toprak sahiplerinin, tarım

⁶⁹ Tunçay, **Türkiye Tarihi 4**, 106-107.

⁷⁰ Emre Kongar, **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, 7. bs, c.1-2, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), 156.

⁷¹ Feroz Ahmad, Bedia Turgay Ahmad, **Türkiye'de Çok Partili Politikanın Açıklamalı Kronolojisi, 1945 – 1971**, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1976), 4.

⁷² CHF 1935'teki 4. Kurultay'da "Cumhuriyet Halk Partisi" adını almıştır.

⁷³ Sungur Savran, "1960, 1971, 1980: Toplumsal Mücadeleler, Askeri Müdahaleler", **Onbirinci Tez**, s. 6, (1987):134.

⁷⁴ Akça, **agm**, 367-368.

ve ticaret burjuvazisiyle ittifak halinde Kemalist önderlikten kopuşunun simgesel ifadesi olmuştur.⁷⁵

CHP, DP'nin kuruluşuna halkın hat safhada olan hoşnutsuzluğunu demokratik yollara yönlendirmek, Dünya Savaşı'ndan sonra değişen dengeler çerçevesinde Sovyetler Birliğine karşı Batı'ya kayıtsız şartsız katılmak için ikna olmuştur.⁷⁶

Tek parti döneminin devletçi politikalarının ve otoriter uygulamalarının yanında DP kuruluşundan itibaren “sınıf farkı gözetmeden hayatın her kesiminden gelen insanlar DP'yi hastalıklarına deva olacak bir ilaç olarak görünmüştür.” DP'nin kurulmasına basın kanunundaki değişikliklerle gazete ve dergi çıkarma üzerindeki kısıtlamaların kaldırılması da eklenince ülkede kısa zamanda kapsamlı bir liberalleşme yaşanmıştır.⁷⁷ DP 1946 yılında yapılan seçimler öncesi baskı, hile ve usulsüzlükten uzak, nisbi temsil istemi ile bir seçim gerçekleştirilmesini istemiştir. Ayrıca devlet bürokrasisinin yansız davranacağı, adli denetim altında her türlü müdahalenin engelleneceği bir seçim istediğini mitingler düzenleyerek ortaya koymuştur. Tüm bu taleplere rağmen 1946 seçimleri son yasal düzenlemeler uyarınca adli denetim dışında açık oy-gizli sayım ve çoğunluk sistemine göre yapılmıştır. DP'nin seçimlere hile ve baskı karıştığı yolundaki itirazlarına rağmen bu iddialar seçim sonuçlarının değişmesine yetmemiştir.⁷⁸ 21 Temmuz 1946'da yapılan seçimlerde CHP Meclis'teki sandalyelerin 395 tanesini kazanırken DP sadece 64 sandalye elde etmiştir.⁷⁹

Seçimlerden sonra parti içindeki muhalefetin ayrılıp Milli Partiyi (MP) kurmasıyla, 1946 yılına gelindiğinde DP, elitist yapıya ve onun modernleşme adına yürüttüğü kültürel ve sosyal yabancılaşma yaratıcı politikalara karşı kitlesel yükselişi temsil etmeye başlamıştır. DP 1948'den 1950'ye kadar parti örgütlerini sağlamlaştırarak, kitle desteği elde edip, seçim yasasının seçimlerin güvenli ve tarafsız bir şekilde yapılacak şekilde değiştirilmesini sağlamak için baskı yaparak geçirmiştir.⁸⁰ “DP'ye bırakılan mevziler, geriye dönüşe imkân tanımayan bir toplumsal alan yaratmıştır. Ekonominin en uygun biçimde nasıl yönetileceği üzerinde seçkinlerin kendi

⁷⁵ Savran, **agm**, 135.

⁷⁶ Cem Eroğlu, “Çok Partili Düzenin Kuruluşu: 1945-1971”, **Geçiş Sürecinde Türkiye**, ed. İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak 3. bs. (İstanbul: Belge Yayınları, 1998), 113-115.

⁷⁷ Kemal Karpat, **Osmanlı'dan Günümüze Asker ve Siyaset**, (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010), 232.

⁷⁸ Mete Tunçay ve diğ., **age**, 143

⁷⁹ Karpat, **age**, 232.

⁸⁰ **age**, 232-235.

aralarında vardıkları mutabakat, anti-otoriter akımı durdurmak için artık yeterli olmamıştır. Bu bozgunu siyasi bir çözümün takip etmesi kaçınılmaz olmuştur.”⁸¹

1950 seçimlerine yaklaşırken DP seçim kampanyasında hükümetin demokratik olmayan politikalarını ve özellikle devlet kontrolüne dayanan ekonomi politikalarını kınamıştır. Benzer bir şekilde laiklikle vatandaşları dinsel özgürlüklerinden yoksun bıraktığı ve ülkeyi dinsizliğe sürüklediği gerekçesiyle sert bir şekilde eleştirmiştir. Bu eleştiriler sonrasında CHP şeriat mahkemelerinin yeniden açılması, halifeliğin geri getirilmesi gibi talepleri görmezden gelirken İmam Hatip okullarını açmıştır.⁸² DP 1948 ve 1949’daki ara seçimleri boykot ederek CHP’nin Aralık 1949’da seçimlerde yargı denetimi ilkesini kabul etmesini sağlamıştır.⁸³

DP kurulduktan 4 yıl sonra girdiği 14 Mayıs 1950 seçimlerinde % 53.3 oy oranı ile 401 milletvekilliği, CHP % 39.9 oy oranı ile 69 milletvekilliği kazandı. Millet Partisi ise % 3.1 oy oranı ile 1 milletvekilliği kazanırken, 9 bağımsız milletvekili de parlamentoya girmiştir.⁸⁴ DP’nin seçim başarısı için çeşitli görüşler olmakla beraber bunlardan en önemlisi DP’nin temsil ettiği “taşra küçük burjuvazisinin, Batı Anadolu’daki büyük toprak sahipleri ve tüccarlarla yaptığı ittifakla, köylülüğün önemli bir kesimini de peşinde sürüklemesidir. Böylece bürokrasinin önderliğindeki geleneksel CHP tabanını yenilgiye uğratmıştır.”⁸⁵

“1950’li yıllardaki ekonomik değişimle beraber iktidara gelen DP’nin devletçi politikaları terk edip daha fazla özgürlüğü savunan popülist anlayışı tarımda 1946’dan bu yana başlayan dönüşümü hızlandırmıştır. Bu dönemde Marshall yardımı ve benzeri kredilerle tarımsal gelirden meydana gelen artış, kırsal dönüşümünde başlangıcı olmuştur. Amerikalı uzmanların tavsiye ettiği gibi Türkiye verimsiz fabrikalara değil tarıma yatırım yapmaya başlamıştır.”⁸⁶ 1947 Truman Doktrini çerçevesinde ABD’nin kendisi için çizdiği yola kolaylıkla uyum sağlamıştır.⁸⁷ Tarımsal faaliyetlerin yoğun olduğu bölgelerden seçim zaferiyle dönen DP, iktidarı boyunca popülist politikalarının bir uzantısı olarak ucuz krediler ve kamu yatırımlarıyla ekonomiyi dönüştürmeye devam etmiştir.

⁸¹ Çağlar Keyder, **Devlet ve Sınıflar**, 8. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), 161.

⁸² Karpat, **age**, 233-234.

⁸³ Eroğlu, “Çok Partili Düzenin Kuruluşu: 1945-1971”, **age**, 119.

⁸⁴ Sadettin Bilgiç, **Türkiye’de Seçimler ve Seçim Kanunları**, (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1995), 7.

⁸⁵ Mete Tunçay, “Siyasal Hayat/Siyasal Gelişimin Evreleri”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, c.7, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983): 1977.

⁸⁶ Keyder, **age**, 166.

⁸⁷ Savran, **agm**, 134.

Ekonomideki hızlı dönüşümün yanında uluslararası arenada da Türkiye hareketli günler yaşamıştır. Türkiye Haziran 1950’de başlayan Kore savaşına Birleşmiş Milletlerin çağrısı üzerine bakanlar kurulunun kararı ile katılmıştır. CHP’nin kararın içeriği ile ilgili herhangi bir itirazı olmamasına rağmen, kararın savaş ilanı olması sebebiyle TBMM tarafından alınması gerektiğini savunmuştur. Ülke genelinde bu kararın ABD’nin yanında olmak anlamına geldiği savunularak karara olumlu bakılmıştır. Kore Savaşı’nın sonucunda Türkiye 21 Eylül 1951’de NATO üyesi olmaya davet edilmiş ve 19 Şubat 1952’de TBMM’nin anlaşmayı onaylaması ile NATO üyesi olmuştur.⁸⁸

Uluslararası desteği arkasına alan DP ekonomide liberalizmi savunan yaklaşımına paralel olarak dış ticareti serbestleştirmiş ve özel girişimciler karşısındaki bürokratik engelleri yıkmaya çalışmıştır. Kurduğu Türkiye Sınai Kalkınma Bankası aracılığıyla kamu olanaklarını özel girişimcinin önüne sermiştir. Adnan Menderes’in de dâhil olduğu büyük toprak sahiplerinin çıkarlarına da hizmet etmek için devlet elindeki boş arazileri dağıtmış, yaygın bir makineleşmeye gidilerek Ziraat Bankası kredilerini de arttırmıştır. Bunlara ek olarak yabancı sermaye önündeki engelleri aşmak için 1 Ağustos 1951 tarihinde Yabancı Sermaye Yatırımlarını Teşvik Kanunu’nu ve 1954 tarihli Petrol Kanunu’nu çıkarmıştır.⁸⁹

DP ekonomide liberalizmi hayata geçirmek adına attığı adımlarla kıyaslandığında siyasal alanda aynı liberal yaklaşımı göstermemiştir. CHP’ye yoğun bir saldırı başlatan DP CHP’yi devlete ait para ve mülkleri ele geçirmekle, devletin fonlarıyla finanse edilen Halkevleri’ni CHP’nin kültürel kolları olmakla suçlamıştır. Sonunda Meclis Halkevleri’nin kapatılmasını ve devlet fonlarından sağlanan CHP mülklerinin çoğunun hazineye devredilmesini öngören bir yasa çıkarmıştır.⁹⁰ DP iktidara geldikten sonra Genelkurmay Başkanlığı da dâhil olmak üzere yüksek rütbeli subayları görevden alıp yerlerine CHP ile ilişkisi olmayan, kendilerini zor durumda bırakmayacak kişileri atamıştır.⁹¹ 8 Ağustos’ta Meclis’te kabul edilen yasa ile CHP’nin mal varlığına el konulmuştur.⁹² DP bu dönemde yaptığı tüm bu uygulamalarla CHP’den farksız biçimde muhalefeti sindirmeye yönelik büyük çabalar sarf etmiştir. Ocak 1954’te Atatürk devrimlerine karşı geldiği gerekçesiyle 1948

⁸⁸ Çavdar, **Türkiye’nin Demokrasi Tarihi**. 3. bs. (Ankara: İmge Yayınları, 2004), 32-34.

⁸⁹ Eroğlu, “Çok Partili Düzenin Kuruluşu: 1945-1971”, **age**, 123-124.

⁹⁰ Karpat, **age**, 137-138.

⁹¹ Feroz Ahmad, Bedia Turgay Ahmad, **age**, 48

⁹² **age**, 87.

yılında kendilerinden ayrılarak kurulan Millet Partisi hakkında kapatma kararı verilmiştir.⁹³ Demokrat Parti giderek büyük eleştirilerle iktidarı elinden aldığı CHP gibi otoriter bir çizgiye kaymaya başlamıştır. DP, iktidarda geçirdiği ilk dönemde bir yandan siyasal liberalizmden uzaklaşırken, öte yandan iktisadi liberalizme elinden geldiğince yaklaşmaya çalışmıştır.⁹⁴

DP'nin iktidarı süresince liberal ve kalkınmaya yönelik yatırım planları çerçevesinde toplumun sınıf dengelerini değiştirmiş, büyük toprak sahipleri ve sermaye çevreleri zenginleşirken işçiler, memurlar, aydınlar, asker ve bürokrasi yaşam standardını büyük ölçüde kaybetmiştir. DP'nin iktidara gelmesinden ardından ayrıcalıklı konumlarını kaybeden bu grubun içinde, CHP'nin temsil etmiş olduğu aydınlar ve asker – sivil bürokratlarda vardı. Değişen sınıfsal dengelerle beraber 1954 seçimlerinden sonra ortaya çıkan otoriter dönem DP'yi kurulduğu günkü iddialarından çok farklı bir noktaya taşımıştır.

İktidara gelmesinin ardından 4 yıl geçtikten sonra 1954 genel seçiminde DP bir önceki genel seçime göre oylarını artırarak % 56.6 oy oranı ile 490 milletvekili çıkarmıştır. CHP ise % 34.8 oy oranı ile 30 milletvekilliği elde etmiştir. Ayrıca bu seçimde Cumhuriyetçi Millet Partisi (CMP) % 4.8 oy oranı ile 5 milletvekilliği kazanırken, 10 bağımsız milletvekili de parlamentoya girmiştir.⁹⁵

3.2 Otoriter Uygulamalar (1954-1960)

Demokrat Parti'nin ikinci dönemi tarım ürünlerinin fiyatlarının düşüşü, ihracattaki gerileme ve döviz sıkıntısıyla beraber, ihracat açığının da artmasına sebep olmuştur. ABD'den istenen krediler bu açığı kapatmak için yetersiz kalınca 1953 yılında dış ticaret üzerinde ciddi kısıtlamalara gidildi ve ithal ikameciliğin ilk uygulamalarına geçilmiştir.⁹⁶ Bu karar henüz Türkiye'de yeni yeni büyümekte olan imalat sınıfının önünü açan bir adım olmuştur. Dünya savaşlarından sonra varlık vergisi gibi yasalarla gayrimüslimlerden Müslüman halka doğru el değiştiren sermaye 1950'lerin başında yatırımlara başlamıştır.

⁸⁷ Eroğlu, “Çok Partili Düzenin Kuruluşu: 1945-1971”, *age*, 121.

⁹⁴ *agm*, 123.

⁹⁵ Bilgiç, *age*, 8.

⁹⁶ Keyder, *age*, 178.

1954 seçim zaferinden sonra otoriter uygulamalarına hız veren DP'nin ilk uygulamalarından biri, muhaliflere oy veren Malatya ilini ikiye bölerek Adıyaman ilini oluşturması olmuştur. Seçimdeki tutumlarından dolayı Kırşehir ili ise ilçeliğe indirilmiştir. Aynı dönemde memurların emeklilik süresi 30 yıldan 25 yıla indirilmiştir. Bu yasa ile beraber Yargıtay, Sayıştay, Danıştay ve Üniversite profesörleri kontrol altına alınmıştır. DP basın özgürlüğünü kısıtlayıcı ciddi adımlar da attı ve muhalif gazetecilere karşı sert bir tutum takınılmıştır.⁹⁷ Radyo yoluyla propaganda olanağı kaldırılmış ve 30 Haziran 1954'de seçim yasası değiştirilerek muhalefetin önüne çok büyük engeller konmuştur.⁹⁸

DP'nin toplumsal hayatın her alanında uyguladığı baskı ve sansür uygulamalarından azınlıklarda paylarına düşeni almıştır. Yaşanan ekonomik sıkıntılar sonucu ülkede bulunmayan bazı malların sorumluluğu, Yunanlıların bu malları Türkiye'den temin ettikleri söylenerek Yunan turistlere atılmaya çalışılmıştır.⁹⁹ Gayrimüslimlere yönelik tüm karalamalar sadece bir kıvılcım olarak adlandırılabilir “Atamızın evi bomba ile hasara uğradı”¹⁰⁰ haberi ile doruk noktaya ulaşmıştır. Kıbrıs Türk Cemiyeti ve Talebe Birliklerinin oluşturduğu gruplar İstanbul'da ardından İzmir ve Ankara'da gayrimüslimlerin evlerini ve dükkânlarını yağmalamıştır. 6-7 Eylül olayları olarak tarihimize geçen bu saldırılar sonucu sıkıyönetim ilan edilmiştir.¹⁰¹ Olaylarla ilgili sol görüşlü şahıslar tutuklanmış ve tüm suç komünistlere yıkılmıştır. Olay günü çıkan gazetelerde askerinin kalabalığı durdurmaya çalıştığı yazılmasına rağmen daha sonra görgü tanıkları ve Meclis üyelerince yapılan açıklamalarda askerinin olayları durdurmak konusunda “geç ve yetersiz kaldığı” kabul edilmiştir. Adnan Menderes olaylarla ilgili açıklamasında olayların tam bir komünist hareketi olması ya da Kıbrıs olaylarıyla ilgili olmaması durumu söz konusu olsaydı güvenlik güçlerinin tutumlarının daha başka olacağını iddia etmiş, “şeytan rahmani bir kılığa girerek karşımıza çıkmıştır”¹⁰² ifadesini kullanmıştır. “Menderes hükümetinin azınlıklara karşı baştaki liberal politikası, gittikçe zorlaşan ekonomik koşullarla yavaş yavaş değişmiş ve mevcut ilişkiler gerginleşmeye başlar hale gelmiştir.”¹⁰³ Bu şiddetin sonucu olarak saldırılar sonrası ülkeyi terk eden gayrimüslimlerin elindeki sermaye

⁹⁷ Tunçay ve diğ., **Türkiye Tarihi 4**, 181-183.

⁹⁸ Eroğlu, “Çok Partili Düzenin Kuruluşu: 1945-1971”, **age**, 125.

⁹⁹ “Yunan Seyyahları Teşkilatlı Şekilde Kaçakçılık Yapıyor”, **Hürriyet**, 04 Eylül 1955, 1.

¹⁰⁰ **İstanbul Ekspres**, 06 Eylül 1955, 1. , aktaran: ‘6/7 Eylül Dosyası’, **Tarih ve Toplum**, s.33, 140

¹⁰¹ “Hadiseleri Önlemek İçin Şehirde Sıkı Tedbir Alındı”, **Hürriyet**, 07 Eylül 1955, 1

¹⁰² “Örfi İdare Altı Ay Devam Edecek”, **Hürriyet**, 13 Eylül 1955, 5.

¹⁰³ Güven, **age**, 39.

ile Sünni Müslüman-Türk burjuvazinin önü açılmış ve ekonomideki durgunluğun bu yolla giderilmesi planı uygulanmıştır.

DP Sünni Müslüman-Türk burjuvazinin önünü açarken, iktidarı boyunca ordunun yüksek komuta heyetini de partiye yakın isimlerden oluşturmuş emekli generalleri parti kadrolarına alarak orduyu nötralize etmeye çalışmıştır.¹⁰⁴ Tüm bu kadrolaşmaya rağmen 1960'lara gelindiğinde askerlerin büyük bir çoğunluğu geçim sıkıntısı içindeydi ve silahlı kuvvetler içinde bulunduğu bu ekonomik durumu kabullenememiştir.¹⁰⁵ Sadece askerler değil, kültürel sermaye sahipleri, sivil bürokrasi ve 1950'lerin kapitalistleşme sürecinde kentlerde ortaya çıkan yeni orta sınıf DP'nin ekonomik büyüme stratejisinin plansızlığını, sosyal dengesizliğini ve otoriter uygulamalarını eleştirmiştir.¹⁰⁶

Ekonomik sıkıntıların 1950'lerin sonuna doğru gittikçe arttığı bir dönemde seçimler 1957 yılında yapılmış ve yine DP'nin zaferiyle sonuçlanmıştır. Ancak bu kez DP'nin oyu bir önceki seçimlere göre azalmıştır. DP'nin milletvekili sayısı 419 iken, CHP 178 milletvekili kazanmıştır. DP'nin küçükte olsa uğradığı bu yenilgi Menderes'in 1950-1956 döneminde başarılı olan ekonomik politikalarının artık dinamizmini kaybettiğinin göstermiştir. Bu gerileme sadece 1954 ve 1955'de hasatın kötü olmasından değil aynı zamanda gelir dağılımdaki dengesizliğin giderek artmasından da kaynaklanmıştır. Giderek yükselen enflasyon sebebiyle maaşlı gruplar arasındaki memnuniyetsizlik gitgide artarken köyden kent göç ederek gecekondü mahallerinde yaşamaya başlayan düşük gelirli halkın rahatsızlıkları baş göstermeye başlamıştır.¹⁰⁷

1957 seçimlerinden sonra DP'nin baskıcı politikalarının ve ekonominin kötüleşmesinin ardından CHP de halkın hükümetten duyduğu rahatsızlığı kendi lehine kullanmanın yollarını aramıştır. CHP Anayasa'nın değişmesi, yürütmenin yetkilerinin dengelenmesi, bağımsız yargının güvence altına alınması ve bütün siyasal sistemin demokrasinin ilkeleriyle uyumlu hale getirilmesi yönünde teklifler içeren bir bildiri yayınlamıştır.¹⁰⁸

CHP'nin bu adımına karşılık hükümet; muhalefet, basın, üniversiteler kısacası bütün toplumsal güçleri devre dışı bırakacak politikalara devam etmiştir. 14 Temmuz 1958

¹⁰⁴ Akça, **agm**, 370.

¹⁰⁵ Orhan Erkanlı, **Anılar, Sorunlar, Sorumlular**, (İstanbul: Baha Matbaası, 1972), 376.

¹⁰⁶ Akça, **agm**, 374.

¹⁰⁷ Karpat, **age**, 239.

¹⁰⁸ **age**, 240.

yılında Irak'ta darbe olması muhalefeti etkilemiş ve DP'de darbe fobisi yaratmıştır. Menderes CHP'ye karşı etkin bir baskı kampanyası başlatmıştır. Partisinin İzmir Kongresinde "Tıpkı ticaret vurguncularına karşı Milli Koruma Kanunuyla tedbir alınmıyorsa, siyasetteki vurgunculara karşıda tedbirler almak zaruri oluyor" demiştir. Menderes'in 12 Ekim'de 'şer ve düşmanlar cephesi' diye nitelediği CHP politikasına karşı "Vatan Cephesi" yaratma yoluna gitmiştir. Menderes, CHP'yi destekleyenlere karşı kendilerini destekleyen halkı Vatan Cephesi'nde toplanmaya davet etmiştir. Tüm bu uygulamalarla halk kamplara ayrılmaya sürüklenmiş ve hükümet giderek kontrolü kaybetmiştir. Kontrolü kaybettikçe de daha baskıcı politikalar izlemiştir. 1959 yılında kapatılan gazete ve tutuklanan gazeteci sayısı had safhaya ulaşmıştır.¹⁰⁹ Bu önlemler ile yetinmeyen hükümet muhalefeti susturmak için bir tahkikat komisyonu kurmuş, CHP ise hükümetin baskıcı politikalarını protesto etmek için gösteriler düzenlemiştir.¹¹⁰

28 Nisan 1960'da kurulan tahkikat komisyonu savcıların, sivil ve asker yargıçların tüm yetkileri ile donatılmıştır. Komisyona bütün yayınlara sansür koymak, her türlü toplantıyı ve siyasal eylemi yasaklamak gibi olağanüstü yetkiler verilmiştir.¹¹¹

Ana muhalefete uygulanan yoğun baskıyla birlikte siyasal yaşamda da farklı gelişmeler söz konusuydu. 16 Ekim 1958'de Türkiye Köylü Partisi ile Cumhuriyetçi Millet Partisi birleşmesinden Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP) oluşmuştur. CKMP 1969'da Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) adını almıştır. 24 Kasım 1958'de ise Hürriyet Partisi CHP'ye katılmıştır.¹¹²

1950'lerin sonuna gelindiğinde sadece muhalefet değil ekonomik politikalardan en kazançlı çıkan kesim olan büyük sanayi burjuvazisi bile, gelişigüzel himaye ve kredi politikalarından memnuniyetsizliğini belirtmeye başlamıştır. Uluslararası arenada ise ABD hükümeti ve OECD her yıl yapılan yardım taleplerinden şikâyetçi olmuş, yardımın devam etmesi karşılığında hükümete 1970'lerin IMF paketlerinin öncüsü olacak bir istikrar programı kabul ettirilmiştir.¹¹³

¹⁰⁹ Faroz Ahmad, **Demokrasi Sürecinde Türkiye, 1945–1980**, (İstanbul: Hil Yayınları, 1996), 81-82

¹¹⁰ **age**, 240.

¹¹¹ Kongar, **İmparatorluktan Günümüze...** 167.

¹¹² İlhami Soysal, "Türk Siyasal Yaşamında Yer Almış Başlıca Siyasal Dernekler, Partiler ve Kurucuları", **Cumhuriyetten Günümüze Türkiye Ansiklopedisi**. c.8. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983): 2017.

¹¹³ Keyder, **age**, 187.

Tüm bu gelişmeler yaşanırken Orgeneral Cemal Gürsel, 3 Mayıs 1960'da yönetimi yeniden yapılandıracak bir muhtırayı Savunma Bakanı Ethem Menderes'e göndermiştir. Gürsel mektupta; Cumhurbaşkanının istifasını, kabineden bazı bakanların çıkarılmasını ve yeni kabinenin mutlak dürüst kişilerden kurulmasını, İstanbul, Ankara Valileri ve Emniyet Müdürleri'nin görevden alınmalarını, Tahkikat komisyonunun sonlandırılmasını, gözaltına alınan gazeteci ve öğrencilerin af kanunuyla serbest bırakılmalarını, tüm antidemokratik kanunların kaldırılmasını, din istismarcılığından vazgeçilmesini ve silahlı kuvvetlerin sorunlarına çözüm getirilmesini istemiştir.¹¹⁴

“Demokrat Parti, ülkenin modern tarihinde, desteğini serbest bir seçimde dile getirebilmiş çok büyük sayıda gerçek taraftara sahip ilk siyasal örgüt olmasından dolayı, Türk siyasetinde tamamıyla yeni bir olgu olmuştur.”¹¹⁵ Fakat Türkiye'de çok partili hayata geçiş denemelerinin başlangıcından bu yana biçim ve işleyiş itibarıyla demokratik bir yapısı olmamıştır. İç muhalefeti susturmak, uluslararası kamuoyunun baskılarına göğüs germek gibi sebeplerle başlayan çok partili hayata geçiş süreci tam da bu sebeplerden başarılı olamamıştır. Özgürlüklerin kısıtlanması, popülist politikaların artması, ortaya çıkan yeni partileri de daha önceki partilerin kopyaları haline getirmiştir. DP popülizmi, giderek belirginleşmekte olan sınıfsal ayrımları örten/yadsıyan ve işçi sınıfının oluşum sürecinde dağıtıcı bir stratejiyi başarıyla uygulamıştır.¹¹⁶ DP tarafından iktidara gelmeden önce muhalif durulan baskıcı politikaların benzeri ve hatta daha fazlası yine kendisi tarafından bizzat tekrarlanmıştır.

DP'nin kuruluşundan bu yana uyguladığı hegemonya projesi kapsayıcılığını kaybetmiş, CHP'nin liderliğindeki hegemonya projesi ise DP'ninkinin aksine güç toplamıştır. İki toplumsal bloğun karşı karşıya geldiği bu dönem ordu içerisinde özellikle alt ve orta rütbeli subaylarda yaygın olan DP karşıtlığı ile birleşmiş ve orduyu CHP tarafından kurulan yeni hegemonya projesine¹¹⁷ yakınlaştırmıştır. Ordu

¹¹⁴ Ersal Yavi, **İhtilalci Subaylar : Türk Ordusu İçindeki Gizli İhtilal Örgütleri : Fotoğraflar Belgeler Tanıklar Anılarla 1905-1962 Dönemi 1. kitap**, (İzmir: Yazıcı Yayınevi, 2003), 240-241.

¹¹⁵ Erik Jan ZÜRCHER, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995), 316.

¹¹⁶ Hakan Koçak, “Türkiye İşçi Sınıfı Oluşumunun Sessiz Yılları: 1950ler”, **Toplum ve Bilim**, s.113, 2008, 103.

¹¹⁷ Yeni hegemonya projesinin tüm unsurları Ocak 1959'daki XIV. Kurultay'da yayımlanan “İlk Hedefler Beyannamesi”nde ortaya serilir. İlk Hedefler Beyannamesi'nde “modern demokrasiye, halk egemenliğine, hukukun üstünlüğüne, sosyal adalet ve güvenliğe dayalı bir devlet düzeni” önerilmektedir. Bu yeni projenin temel bileşenleri şunlardır: düşünce ve ifade özgürlüğü, din ve inanç özgürlüğü, basın hürriyeti, toplanma ve dernek kurma hürriyeti, grev hakkı, sendika ve mesleki

içindeki subayların ordunun modernleşmesi yönündeki beklentileri de karşılanmayınca DP karşıtı darbeci eğilimler de beslenmiştir.¹¹⁸

3.3 Demokrasiye İlk Ara; 27 Mayıs Askeri Darbesi

1957'deki başarısız olan darbe girişiminin¹¹⁹ ardından 27 Mayıs 1960'ta 38 subaydan oluşan darbeci grup, cumhurbaşkanı, hükümet üyeleri ve Demokrat Parti milletvekillerinin tümünü tutuklamıştır. 27 Mayıs sabahı radyodan okunan bildiri de darbenin nedenleri duyurulmuştur. Bildiri de siyasal iktidarın asker tarafından devralınmasına rağmen Türkiye'nin, dış politika açısından NATO'ya ve CENTO'ya bağlılığı bildirmiştir.¹²⁰

Türk Silahlı Kuvvetleri'nin, yönetime el koyması, 27 Mayıs bildirisine yansımayan ancak daha sonraki uygulama ve açıklamalara yansıyan üç ana nedene dayandırılmıştır. Birinci gerekçe, Demokrat Parti'nin demokrasiden sapmış olmasıdır. İkinci gerekçe, Demokrat Parti'nin kendi yandaşlarına değişik ve ayrıcalıklı işlem yaparak halkı ikiye bölmesidir. Üçüncü gerekçe ise, Demokrat Parti'nin Atatürk Devrimleri'nden ödünler vermesidir.¹²¹ Bu gerekçelerle suçlanan dışişleri bakanı Zorlu, eski başbakan Menderes ve maliye bakanı Polatkan 14 Ekim 1960'da Yassıada'da başlayan yargılamalar sonucu idam edilmiştir.

Planlı ekonomi üzerinde uzlaşan bürokratlar, sanayiciler askerin de desteğini aldıktan sonra yaptıkları 27 Mayıs 1960'daki darbesi ile sadece siyasal yaşamda değil ekonomide de yeni bir dönem başlamıştır. İktidara gelen Milli Birlik Komitesi'nin

teşekküller kurma hakkı, kanun önünde eşitlik, yargı bağımsızlığı ve anayasa mahkemesinin kurulması, iki meclisli parlamenter yapı, nispi temsile dayalı seçim sistemi, planlı kalkınma, fertleri maddi ihtiyaçların baskısından kurtarmak, sosyal hakların tanınması. aktaran Akça, **agm**, 382.

¹¹⁸ Akça, **agm**, 382-384.

¹¹⁹ Dokuz subayın hazırladığı darbe girişimini, 20 Aralık 1957 Cuma günü Kurmay Binbaşı Samet Kuşçu ihbar etmiş ve bu dokuz subay tutuklanmıştır. Tutuklanan dokuz subay hükümete karşı komplo kurmakla suçlanmışlardır. 4 aylık sorgulamanın ardından haklarında herhangi bir kanıt bulunmadığından serbest bırakılmışlardır. İhbarcı Samet Kuşçu ise yalan ifadeden iki yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Tutuklamalar 16 Ocak 1958'de kamuoyuna açıklanmıştır. aktaran: Ersal Yavi, **İhtilalci Subaylar: Türk Ordusu İçindeki Gizli İhtilal Örgütleri: Fotoğraflar Belgeler Tanıklar Anılarla 1905-1962 Dönemi 1. Kitap**, (İzmir: Yazıcı Yayınevi, 2003), 225.

¹²⁰ İsmet Gencer, **Hürriyet Yolunda**, (Ankara: Doğuş Ltd. Şirketi Matbaası, 1960) aktaran: Emre Kongar, **age**, 168.

¹²¹ Hikmet Özdemir, **Siyasal Tarih**, **Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, c. 4, Sina Aksin (drl.), 7. bs (İstanbul: Cem Yayınevi, 2002), 156.

(MBK)¹²² ilk icraatı 12 Haziran 1960'ta hem darbeye hem de MBK'nin varlığına yasal bir dayanak sağlayan geçici bir anayasa çıkarmak olmuştur. MBK içerisinde darbenin amacı ile ilgili çeşitli görüş ayrılıkları vardı fakat Ekim 1960'da MBK içindeki tasfiye¹²³ iktidarın parlamenter demokrasiye dönüşten yana olduğunu göstermiştir.¹²⁴ Bu tasfiyenin ardından 27 Mayıs sürecinde oluşan CHP liderliğindeki yeni toplumsal blok ve hegemonya etkisini çok daha güçlü bir şekilde hissettirmiştir.¹²⁵

MBK iktidarı sivil hükümete devretmeden ordu ve orta sınıfın rahatsızlıklarını gidermek için subay ve memurların maaşlarını iyileştirmeye gitmiş, OYAK'ın kurulmasıyla askerlere ek sosyal güvenlik hizmeti sağlayarak ordunun kapitalist ekonomiyle eklemlenmesini sağlamıştır. Ayrıca birkaç ay içinde orduda kapsamlı bir tasfiye süreci yaşanmıştır. Tüm bu uygulamalar göz önünde bulundurularak orduyu darbeye götüren sebepleri ekonomik ve mesleki çıkarları olarak görülmemelidir. Darbenin asıl sebebi ordunun DP'nin siyasal, iktisadi ve sosyal uygulamalarından duydukları rahatsızlık olmuştur. Ordu darbeyi meşrulaştırırken DP'nin ve devletin ulusal ve popüler olanı temsil etme yeteneğini yitirdiğini, devletin bir zümrenin aracı haline geldiği iddiasını kullanmıştır.¹²⁶

DP'nin geçmiş dönemde tabanının desteğini kaybetmemek için uyguladığı popülist politikanın gereği kontrolsüzce dağıttığı destekleme kredilerinin denetlenmesi için Devlet Planlama Teşkilatı (DPT) kurulmuştur.¹²⁷ DPT, planlama ve sermaye birikiminin sorunsuz bir şekilde yeniden üretimini sağlamak ve iktidar bloğunun birliğini kurmak, diğer yandan da sosyal planlama ve adalet ile tabi sınıfların desteğini alma işlevini üstlenmiştir.¹²⁸ Bunun yanında darbenin hemen sonrası uygulanan kredi dağıtımını gibi işlemlerin kontrol altına alınacağı, kamu sanayi yatırımlarının durdurulacağı, her türlü gayr-i meşru kârların, tekelleşmenin ve istismarlığın önüne geçmeye çalışılacağı açıklanmıştır. Bu geçici kararlarla burjuvaziyi tedirgin etsede aslında ekonomik çıkarları disipline etmek ve kaynakların

¹²² MKB Cemal Gürsel önderliğinde 38 subaydan oluşuyordu.

¹²³ “On dörtler” ileride milliyetçi hareketin önderi Alparslan Türkeş’inde bulunduğu, iktidarın sivilere devredilmesine sıcak bakmayan ve tasfiye edilene kadar komite içindeki ağırlığı oldukça fazla olan bir gruptu.

¹²⁴ Karpat, **age**, 244.

¹²⁵ Akça, **agm**, 389.

¹²⁶ Akça, **agm**, 384-387

¹²⁷ Karpat, **age**, 244.

¹²⁸ Akça, **agm**, 395.

“rasyonel ve planlı kullanımını” amaçlayan girişimler olmuştur. Nitekim askeri yönetim burjuvazinin bu kararlar karşısındaki rahatsızlıklarını gidermek için 23 Haziran 1960’ta sanayiciler ve ihracatçılar için kredileri serbest bırakmıştır.¹²⁹

Darbe sonrası rejimi meşrulaştırmak adına üniversitedeki hocalar tarafından hazırlanan anayasa 9 Temmuz 1961’de halkoyuyla kabul edilmiştir. 15 Ekim 1961 yılında normal seçimler yapılmıştır. MBK’si idareyi sivil hükümete bırakmıştır. Cemal Gürsel Türkiye Cumhuriyeti’nin dördüncü Cumhurbaşkanı seçilmiştir. Yeni anayasa demokrasiyi korumak için yeni kurumlar getirmiştir. Tek başına iktidara gelen partinin ve çıkaracağı kanunların Cumhuriyet senatosu ve anayasa mahkemesi ile denetlenmesi sağlanmıştır.¹³⁰ Nisbi seçim sisteminin uygulanmaya başlaması Milli Güvenlik Kurulu’nun (MGK) kurulması bu dönem de gerçekleşmiştir.

MGK kimi zaman hükümetin yerini alarak iktidar ve karar alma merkezi olarak görev yapmıştır. MGK’nın uygulamaya geçmesi askerin devlet otoritesini siyasetçilerle paylaşma girişimi olarak tanımlanmıştır. Milli Savunma, İçişleri, Maliye, Ulaştırma ve Çalışma Bakanı gibi sivil üyeler yanında Genelkurmay Başkanı hava, deniz, kara kuvvet temsilcileri de kurulun bir üyesi olarak belirlenmiştir.¹³¹ Kurulun yapısının yanında MGK üyesi Haydar Tuğkanat’ın kurul üzerine görüşleri MGK kurulmasındaki niyeti net olarak ortaya koymuştur:

“Komite, oy çoğunluğu ile iktidara gelecek olan siyasi partilerin yeni anayasamızda kurulacak ikinci cumhuriyeti de dejenere edip yeni bir ihtilale sebep olmalarını önlemek için, yeni Anayasa ile Millî Güvenlik Kurulu’nu bir tedbir olarak getirmiş ve vazifelerini de açık seçik belirterek Cumhurbaşkanı ve Kurulun asker üyelerini de millî güvenliğimizi ilgilendiren her türlü problemde temel görüşlerini bu kurula bildirmekle, hem görevli hem sorumlu kılmıştır...”¹³²

1960 darbesi sadece egemen sınıflar ve bürokrasi açısından değil, farklı toplumsal kesimlerde de tartışmalara ve gelişmelere yol açmıştır. Bu toplumsal kesimlerden üniversiteler darbenin hemen sonrasında 147 öğretim üyesini bulan bir tasfiye ile karşılaşmıştır.¹³³ Üniversitelerde yapılan tasfiyelerin ardından orta sınıfın önemli bir kesimini oluşturan kültürel sermaye sahiplerinden sistem yanlısı öğretim üyeleri

¹²⁹ agm, 392.

¹³⁰ Kongar, **21. Yüzyılda...**, 160-162.

¹³¹ Ali Bayramoğlu, “Asker ve Siyaset”, ed. Ahmet İnel-Ali Bayramoğlu **Bir Zümre, Bir Parti. Türkiye’de Ordu**, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2004), 78.

¹³² Haydar Tuğkanat, “Millî Güvenlik Kurulu”, **Akşam Gazetesi**, 22 Eylül 1966 aktaran: Ali Bayramoğlu, “Asker ve Siyaset”, ed. Ahmet İnel-Ali Bayramoğlu **Bir Zümre, Bir Parti. Türkiye’de Ordu**, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2004), 78.

¹³³ Karpat, **age**, 243.

organik aydınlar gibi hareket etmeye başlamıştır. Bu destek öğretim görevlileriyle sınırlı kalmamış öğrenciler toplu gösterilerle darbeye desteklerini göstermiştir.¹³⁴

Darbenin muhatabı olan ve 1950'lerin ikinci yarısından sonra güçlenen işçi sınıfı hareketi ve tek temsilcisi Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu (Türk-İş) darbeyi açıkça desteklemiştir. Askeri rejim ise işçilerin taleplerini karşılayacağına dair beyanlarda bulunmuş, sendikacılığın serbest bırakılarak işçilere toplu sözleşme hakkının verileceğini ve bir sosyal güvenlik sistemi kurmayı planladıklarını ifade etmiştir. Sendika, toplu iş sözleşmesi ve grev hakkını tanıyan 1961 Anayasası ve sonrasında işten çıkarılmalara yönelik eylemlerle kendini gösteren ve 1961 Sarayhan mitingiyle iyice görünür kılınan işçi sınıfı askeri darbe yönetimi tarafından henüz politik iddialara sahip olmayan ve ekonomik taleplere odaklanmış bir çeşit müttefik olarak görülmüştür. Askeri rejimin işçi sınıfını dönem içinde konumlandığı yeri belirleyen etken sıklıkla iddia edildiği gibi işçi sınıfı hareketinin yokluğu değil, hem ellili yıllar hem de askeri rejim süreci içinde işçi sınıfı hareketinin niteliği olmuştur.¹³⁵

1960 darbesi sonrası hazırlanan yeni anayasa 1980 darbesine kadar Türk siyasal hayatındaki önemli öznelerden biri olacak sol hareketin de yükselmesine zemin hazırlamıştır. Anayasa'da işçilere sendika kurma, grev hakkı ve aynı zamanda işverenlerde sendika kurabilme hakkı tanınmış, devletin bölünmez bütünlüğüne ve anayasaya saygılı olduğu sürece önceden izin almaksızın siyasal parti kurmasının da önünü açmıştır.¹³⁶ 13 Şubat 1961'de Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) kuruluşu da bu dönemde gerçekleşmiştir. TİP Mehmet Ali Aybar önderliğindeki Sosyalist Parti ile birleşerek 1965'de seçimlere girmiştir.¹³⁷

Türkiye İşçi Partisi bir grup sendikacı ve onlara destek veren aydınlar tarafından sosyalist bir parti olarak kurulmuştur. TİP farklı muhalif seslerin bir araya geldiği bir parti oldu ve gücünü koruduğu dönem içerisinde 1960'lı yıllarda Türk siyasal hayatında önemli bir yer tutmuştur. Başlangıçta olabildiği kadarıyla bütün sol TİP'i destekler ve ya destekler görünürken, 1965 ile 1969 arasında (yani iki seçim arasında) bu durum değişmiştir. Türkiye Komünist Partisi (TKP) geleneğinden gelen Hikmet

¹³⁴ Akça, **agm**, 389-390.

¹³⁵ Akça, **agm**, 391.

¹³⁶ Karpat, **age**, 246.

¹³⁷ Murat Belge, "Türkiye İşçi Partisi" **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, c.8. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983): 2120-2130.

Kıvılcımlı ve Mihri Belli tarafından temsil edilen geleneğin yanında Doğan Avcıoğlu önderliğindeki Yön dergisi sahneye çıkmıştır. Yön dergisini CHP içindeki sol kanatla ve Kadro dergisi çevresindeki aydın kesimle ilişkileri vardı.¹³⁸

“TİP ve muhalifleri arasındaki temel fark Türkiye ile ilgili analizlerindeki farklılık ve bu farklılıktan kaynaklanan mücadelenin verilme biçimi arasındaki anlaşmazlıktır. TİP ülkeyi tamamen olmasa da batılılaşmış ve azımsanmayacak ölçüde işçi hareketi oluşmuş bir ülke olarak tanımlamıştır. Yapılması gereken bilinçlendirilmemiş proletaryayı partiye inandırmak, ülke ve dünya sorunlarını sınıfsal açıdan ortaya koyup legal yollardan iktidarı almak olarak tanımlanmıştır.”¹³⁹

TİP’in sosyalist devrimine karşılık Milli Demokratik Devrim (MDD) savunucularının görüşü ise TİP’den farklı olarak “Türkiye’nin hala büyük ölçüde feodal, kapitalizmin kurulmadığı, emperyalizmin etkisi altında dışa bağlı bir komprador sınıfı yaratmanın ötesine geçemeyen bir ülke olduğu yönünde olmuştur. Proletarya yeteri kadar güçlenmediğinden milli demokratik devrim aşamasında olan ülkede mücadelenin öncülüğünü “asker sivil aydın zümrenin” üstlenmesi gerekmiştir. Çok partili hayata geçişten sonra MDD görüşüne göre komprador-feodal ittifakın partisi önce Demokrat Parti, sonra Adalet Partisi (AP) idi.”¹⁴⁰

1968’de tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de hareketli yıllar olmuştur. Batı Avrupa’da güçlenen öğrenci hareketleri, sosyalist ülkelerdeki gelişmeler tüm dünyada solu ile beraber Türkiye’deki sol hareketleri de görünür kılmıştır. Özellikle Avrupa’daki öğrenci hareketleri Türkiye’de ki üniversitelerde de karşılık bulmuştur. İşgaller ve yoğun eylemliliklere sınıf tabanlı yaklaşımı sebebiyle sıcak bakmayan TİP’e rağmen MDD anlayışı bu hareketliliği sahiplenmiştir. Yükselen öğrenci hareketine TİP’in mesafeli yaklaşımı üniversitede aktif siyasetle uğraşan gençlerin kendilerini destekleyen MDD hareketine yakın hissetmesine ve bu ikili kutupta MDD tarafında yer almasına sebep olmuştur.¹⁴¹

TİP’in gücünü yitirmesinde etkili olan unsurların başında Çekoslovakya’nın işgaline karşı gösterdiği tepki gelmiştir. Sovyetlerin Çekoslovakya’ya girmesi, TİP yöneticileri tarafından tepki ile karşılanmıştır. Aybar yaşananlar karşısında “sosyalist

¹³⁸ Murat Belge, “Türkiye Cumhuriyetinde Sosyalizm (1960’tan sonra)” **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, c.7. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983):1955

¹³⁹ **agm**, 1956.

¹⁴⁰ **agm**, 1956-1957.

¹⁴¹ **agm**, 1957.

devletler arasında müdahalelere yer yoktur” açıklamasını yapar ve müdahaleye tepkisini dile getirmiştir. Bu açıklamaları sonrasında Aybar, Stalin’le özdeşleştirdiği “ceberut sosyalizme” karşı “insan yüzlü”, “güler yüzlü” “demokratik” sıfatlarıyla ifade ettiği bir sosyalizmi savunmuştur.¹⁴²

Bu gelişmeler sırasında MDD hareketinin eylemlilikleri desteklemesi MDD’yi etkin konuma getirmiştir. Çünkü bu hareket ve eylem biçimi, asker-sivil aydın zümreye öncelik tanıyan ve 27 Mayıs’ın gerçekleşme tarzını örtük bir model olarak zihninde yaşatan MDD grubu için çok elverişli bir ortam sağlamıştır.¹⁴³

27 Mayıs sonrasında Milli Demokratik Devrim ve Türkiye İşçi Partisi ile birlikte soldaki akımlardan biri de Yön dergisi çevresidir. Yön’ü 1930’ların kadro dergisinin bir devamı olarak nitelemek mümkündür. Dergi 1961-67 yılları arasında yayınlanmıştır. Yön dergisi 1960 sonrasında Kemalist devrimciliği her zaman temelinde tutarken, 1950’lerin Forum dergisinden gelen etki ile sosyal demokrasiye ilişkin yazılar da yayınlanmıştır. Bunun yanında TİP’in ortaya çıkması ve işçi sınıfının yükselişe geçmesi ile beraber Yön işçi sınıfının sorunsallarına da yer vermiştir. Yön Hareketi 12 Mart 1971 askeri darbesiyle siyaset sahnesinden çekilir. Yön hareketi büyük sosyal dönüşümlerin “yukarıdan devrim” ile gerçekleşeceğine inandığı için askeri darbe planları yapan bir siyasi hareket olarak nitelenmiştir.¹⁴⁴

Sosyalist hareket içerisindeki iki ana akım dışında varlığını farklı eylemliliklerle duyurmaya başlamış gruplar ortaya çıkmıştır. Ülke gündemini sarsan eylemlilikler gerçekleştiren bu gruplardan Türk Halk Kurtuluş Örgütü (THKO) 4 Mart 1971’de Ankara’da dört Amerikan askerinin kaçırılması eylemini organize etmiştir. Eylemciler fidye ve tüm tutuklu devrimcilerin serbest bırakılmasını isteyen bir bildiri yayınlamıştır. Olayların ardından THKO’nun merkezi olarak bilinen Orta Doğu Teknik Üniversitesi, güvenlik güçleri tarafından sarılmıştır. Tüm güvenlik güçleri eylemin sorumlusu olarak gösterilen örgütün lideri Deniz Gezmiş’i arıyordu fakat bulamamıştır.¹⁴⁵

¹⁴² Ergun Aydınoglu, *Türkiye Solu 1960-1980 Bir Amneziğin Anıları*, 2. bs. (İstanbul, Versus Yayınevi, 2008), 157.

¹⁴³ Belge, *agm*, 1957.

¹⁴⁴ Aydınoglu, *age*, 86-91.

¹⁴⁵ Mehmet Ali Birand, Can Dündar, Bülent Çaplı, “**12 Mart, İhtilalin Pençesinde Demokrasi**”, 5. bs. (Ankara: İmge Kitabevi, 1997), 213.

Sol örgütlerin ve gençlik hareketlerinin siyasette ön plana çıkması 1960'dan sonra giderek güçlenen işçi sınıfı ve sendika hareketlerinin oluşturduğu rüzgâr ile açıklanmıştır. 1963'te daha grev hakkı yasalaşmadan başlayan Kavel grevi başta olmak üzere, 1960'lı yılların Berec, Paşabahçe ve Haliç'te yoğunlaşan fabrika işgalleri yanında 15-16 Haziran eylemlerinin hepsinde işçi sınıfı kadar fabrikaların çevresindeki gecekonduculardan oluşan işçi mahallelerinin katkısı büyük olmuştur.¹⁴⁶

TİP'in Türk-İş'in partiler üstü politika anlayışında olan hâkim kanadıyla siyasal bakış açılarında çelişkilerin yaşanmaya başlaması 1967'de Türk-İş'ten kopan Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu'nun (DİSK) kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Türk-İş'in partiler üstü politikasına karşın ortaya çıkan sendikalara müdahale çok gecikmemiştir. 1970 yılında 1317 sayılı yasada yapılan değişiklik ile belli bir faaliyet biriminde çalışanların üçte birinden fazlasını temsil eden sendikalara yaşama hakkı tanımlanmıştır. Dönemin iktidar sözcüleri bu yasa değişikliğinin DİSK'i ortadan kaldırmak amacıyla kullanacaklarını ifade etmişlerdi.¹⁴⁷

Yasaya parlamentoda TİP ve CHP muhalefet ederken sokaklarda Türkiye işçi sınıfı hareketindeki en önemli direnişlerden biri olan 15-16 Haziran olayları yasayı protesto niteliğinde başlamıştır. DİSK bir yükselişin ürünü olarak doğmuştu ve kuruluşunun ardından varlığı yeni ve daha güçlü bir yükselişin nedeni haline gelmiştir.¹⁴⁸ Buna paralel olarak gelişen sol hareketler de yükselen işçi hareketinin gittikçe siyasallaşmasını sağlamıştır.

Bu dönemde sosyalizmin dışında kalan sol kesimde görülen en önemli hareket CHP içinde yer almıştır. 1961-1965 koalisyon hükümetleri döneminde toplumsal dayanağının giderek eridiğini, buna karşılık Sol'un güçlendiğini fark eden İsmet İnönü ilk kez Temmuz 1965'te Abdi İpekçi'ye, partisinin "ortanın solunda" yer aldığını açıklamıştır. Sol eğilimler Ekim 1966'daki kongrede Bülent Ecevit'in genel sekreter olmasıyla önemli bir aşama kaydetmiştir. CHP içindeki bu farklılaşma gelenekçi kanadı sarsmış ve Turhan Fevzioğlu önderliğindeki sağcı kesim partiden ayrılıp, Mayıs 1967'de Güven Partisi'ni kurmuştur.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Koçak, **agm**, 124.

¹⁴⁷ Alpaslan Işıklı, "Sendikacılık, İşçi Hareketleri Cumhuriyet Döneminde Türk Sendikacılığı", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, c.7, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983,), 1833-1834.

¹⁴⁸ Işıklı, **agm**, 1834.

¹⁴⁹ Eroğlu, **agm**, 149.

Yükselen sol ve solun yükselişine karşı kendini yeniden konumlandıran CHP ile beraber 1960 sonrasında en önemli aktörlerinden biri ve DP'nin devamı olduğu kabul edilen Adalet Partisi (AP) 11 Şubat 1961'de kurulmuştur. AP ilk anda DP'nin oy mirasına konmak isteyen diğer partiler gibi kabul edilmiştir. Tamamen özel girişim ve serbest piyasa yanlısı olan AP programını 1961 anayasasının gereklerine uydurmuş ve programında karma ekonomi ilkesi benimsemiştir. 29 Kasım 1964'te genç ve yeni siyaset adamı olan eski Devlet Su İşleri Genel Müdürü Süleyman Demirel Adalet Partisi başkanlığına seçilmiştir.¹⁵⁰

1965 yılındaki seçimlere kadar hükümet kurma görevini alan CHP seçimlere kadar üç hükümet kurmuştur. 1965 seçimlerinde AP'nin yüzde %52.9 oy alması sonucu iktidarı kaybetmiştir. 1965 seçimlerinde CHP %28.7, TİP ise %3 oranında oy almıştır.¹⁵¹

Adalet Partisi montaj nitelikli bir sanayinin artışını sağlarken çamaşır makinesi, elektrik süpürgesi, buzdolabı gibi ürünleri halkın sıradan gereksinimleri haline getirmiştir. Büyük sanayi ülkede artan tüketimle beraber aşama kaydederken, firma içinde oluşturduğu iş bölümünü ucuz maliyet, yüksek kazanç arzusu ile firma dışına kaydırmış küçük sanayiye de iş olanakları sağlamıştır. Bu gelişmeler sebebiyle muhalefetin iddia ettiğini aksine 1965-1969 döneminde AP ile yığınların diyalogu oldukça sağlamdı.¹⁵²

Demirel AP geleneksel yanını vurgulayarak, komünizm karşıtı söylemleriyle 1971'e kadar iktidarda kaldı. İzlediği bu politika hem partisindeki konumunu sağlamlaştırılmış hem de partisini iktidarda tutmuştur AP'nin iktidarda olduğu dönem olan 1963-1968 arası "komünizmle mücadele" derneklerinin sayısı on beş kat artmıştır.¹⁵³ 1968 sonrasında MGK'da işçi grevleri ve eylemleri, gençlik ve sol hareketler gündemin ana maddesini oluşturmuştur.¹⁵⁴ 1971'e gelindiğinde ise sol ve sağ grupların eylemlilikleri, işçilerin fabrika, öğrencilerin üniversite işgalleri ve sokaktaki şiddetlerinin artması sonucu AP'nin muhalefeti kontrol altında tutacak ve sokaktaki şiddeti önleyebilecek gücü kalmamıştır. "Yaygınlaşan boykotlar gösteriler ve

¹⁵⁰ Tefik Çavdar, "Siyasal Partiler/Adalet Partisi", c.8, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983): 2090.

¹⁵¹ Karpat, **age**, 251.

¹⁵² Çavdar, "Siyasal Partiler/Adalet Partisi", 2092.

¹⁵³ Karpat, **age**, 251.

¹⁵⁴ Kongar, **21. Yüzyılda...**, 167.

¹⁵⁴ Akça, **agm**, 405.

işgallere Süleyman Demirel'in yaklaşımı "yürümekle sokaklar aşınmaz" biçiminde olmuştur."¹⁵⁵

Demirel'in eylemlilikleri hafife alır bu tavrına rağmen, AP'nin iç güvenlik meselelerinde başarısız olduğu görüşü 1969 seçimlerinden tek başına iktidar olmasına rağmen değişmemiş ve hegemonyasının daralmasına neden olmuştur. Bu hegemonya sorunu partinin çizgisinin popülist-kalkınmacılıktan otoriter popülizme kaymasına sebep olmuştur. Partinin, ana gündemini ise yükselen toplumsal ve siyasal hareketler karşısında 1961 Anayasası'nın getirdiği demokratikleşmeye son verilmesi ve "devletin otoritesinin yeniden tesis" edilmesi oluşturmuştur. Bir yandan, Anadolu küçük burjuvazisinin ve büyük toprak sahiplerinin AP'nin sanayi sermayesi merkezli politikalarından soğuması, diğer yandan ithal ikameciliğe dayalı sermaye birikim stratejisinin ilk krizini aşmak üzere AP'nin sanayi burjuvazisini ihracata yöneltme çabaları neredeyse tüm sermaye kesimlerinin kısa bir süre için AP'ye mesafe almasına yol açmıştır. İktidar bloğu içindeki bu bölünme AP'nin hegemonyasının daralmasına neden olmuş ve "yönetememe krizi içinde olduğu" değerlendirmelerini güçlenmiştir.¹⁵⁶ 1970 sonrasında Demokrat Partisi ve Milli Nizam Partisi (MNP) girişimleri hakim sınıflar arasındaki yönetememe krizinin başka bir ifadesi olarak karşımıza çıkmıştır.¹⁵⁷

AP'nin ortaya çıkan şiddete müdahale etmemesini Emre Kongar dört ana sebebe bağlamıştır. Bunlardan birincisi AP'nin Menderes örneğinden korktuğu için etkili önlemler almaya yanaşmadığı, kendini şiddeti durduracak önlemler alacak kadar güçlü görmediğini söylemiştir. İkincisi AP'nin sol eylemlere karşı sağ militanları kullanmayı yeğlemiştir. Üçüncüsü kargaşayı abartarak ve nedenini de hükümetin yetkisizliğine bağlayarak, ülkeyi istediği Anayasa değişikliklerine hazırlamıştır, sonuncusunun ise; dinamizmini yitiren AP'nin şiddet eylemlerine dönük sağda destek arama gereksinimi olduğunu belirtmiştir.¹⁵⁸

AP'nin halk desteğinin azalmasında çok büyük öneme sahip olduğu daha sonra ortaya çıkacak olan başka bir gelişme daha vardı. Askeri rejimin devamlılığından yana olduğu için 1960'da sürgüne gönderilen Albay Alparslan Türkeş'in liderliğinde iki

¹⁵⁵ Çavdar, "Siyasal Partiler/Adalet Partisi, 2092.

¹⁵⁶ Akça, **agm**, 406.

¹⁵⁷ Savran, **agm**, 150.

¹⁵⁸ Kongar, **İmparatorluktan Günümüze...**, 184.

küçük parti (CKMP ve MP) birleşerek Şubat 1969'da Milliyetçi Hareket Partisi'ni (MHP) kurmuştur.¹⁵⁹

Temelleri 27 Mayıs öncesi atılan ve askeri rejiminin kurumsallaştırdığı yeni hegemonya projesinin hedefi demokratik bir devletin koşulu olan planlı kalkınmanın, sosyal adalet ve uyumun sağlanacağı, sınıf çatışmalarının engellendiği bir durum yaratmak olmuştur. “Tüm bu yeni hegemonya projesinin arkasındaki politik rasyonalite güvenlik eksenli bir siyaset anlayışıydı. Kapitalist bir toplumsal yapının sınıf çatışmasına izin vermeden güvenlik içinde yeniden üretilmesi sosyal güvenlik ve milli güvenlik ayağı ile yapılmıştır. Yani ordu DPT'yi ve 1961 Anayasasını bu tarz bir yeni siyasal rasyonaliteye dayanan hegemonya projesinin iki temel aygıtı olarak belirlenmiştir. 27 Mayıs'ın inşa ettiği sosyal/milli güvenlik devleti mimarisi tam da bir sınıf siyaseti gereği idi.”¹⁶⁰

Bir yandan AP'nin sermaye merkezli politikalarından rahatsız olan çevreler diğer yandan giderek güçlenen sol ve işçi sınıfına karşı iç güvenliğin sağlanamaması da eklenince 12 Mart 1971'de Genelkurmay Başkanı aracılığıyla Silahlı Kuvvetler Komutanları, Cumhurbaşkanı ve Meclis Başkanlarına bir muhtıra verilmiştir. Verdikleri muhtıra ile sivil hükümeti, ülkeyi “anarşi, kardeş kavgası, sosyal ve ekonomik huzursuzluklar içine” sürüklemek ve “Anayasanın öngördüğü reformları tahakkuk ettirmemiş” olmakla suçlayarak, eğer hükümet acilen gereken tedbirleri almazsa Silahlı Kuvvetlerin “kanunların kendisine vermiş olduğu, Türkiye Cumhuriyetini korumak ve kollamak görevini yerine getirerek, idareyi doğrudan doğruya üzerine alacağını” belirtmiştir.¹⁶¹ Bunun üzerine Süleyman Demirel “...Muhtırayı anayasa ve hukuk devleti anlayışıyla bağdaştırmak mümkün değildir. Bu durum muvacehesinde hükümetimin istifasını saygı ile arz ederim” diyerek başbakanlıktan istifa etti ve 26 Mart'ta Nihat Erim başkanlığında geçici bir hükümet kurulmuştur.¹⁶²

¹⁵⁹ Karpat, **age**, 253.

¹⁶⁰ Akça, **agm**, 395-396.

¹⁶¹ İrvin C. Schick, E. Ahmet Tonak, Sonuç, **Geçiş Sürecinde Türkiye**, ed. İrvin C. Schick, E. Ahmet Tonak, 3. bs. (İstanbul: Belge Yayınları, 1998), 387.

¹⁶² Birand, Mehmet Ali, Dündar, Can & Çaplı, Bülent, **age**, 236.

3.4 12 Mart 1971 Muhtırası Sonrası

12 Mart Türkiye’deki sol hareketleri hedef almış gibi görünse de esas hedef yükselen işçi sınıfı hareketidir. İşçi sınıfı hareketini durdurmak için ise 1960 sonrası siyasal rejimi geriletmek için çalışılmıştır¹⁶³ 1960’ların ortasında grevlerin ertelenmesi, işçi eylemlerine askerın müdahalesi, sıkıyönetim uygulamalarıyla baskının görünür hale geldiği dönem 12 Mart muhtırası ile sonuçlanmıştır.¹⁶⁴

12 Mart’taki muhtıranın ardından AP ve CHP bu muhtıraya önce olumsuz bir tepki verirken daha sonra daha ılımlı bir tavır takınmıştır. Bu dönemden sonra 1961 anayasasıyla verilen tüm hak ve özgürlükler baskı altına alınmaya başlanmıştır. Hükümet sivil iktidara teslim edilmiş gibi görünmesine rağmen ordu iktidar üzerindeki baskısını korumuştur.

1971 muhtırası sonrasında yapılan baskıların büyük bir kısmı sola ve işçi sınıfına yönelmiştir. Baskı dönemi boyunca öğrenciler, sanatçılar, işçiler, aydınlar, gazeteciler gözaltına alınmıştır. Birçok genç silahlı çatışma sonrasında ölmüş, Deniz Gezmiş ve arkadaşları idam edilmiştir. Grev yasağının da etkisiyle yatırım artarken reel ücretler düşmeye devam etmiştir.¹⁶⁵ Muhtıradan sonraki uygulamaların ana eksenini işçi sınıfının toplumsal ve siyasal hareketini baskı altına almak, özellikle anayasal değişikliklerle devleti otoriterleştirmek ve ithal ikameci kapitalizmi bürokratik-otoriter bir tarzda yönetmeye geçmek olmuştur.¹⁶⁶

1971 rejiminin iktisadi önlemleri ise esas olarak büyüyen bir işçi hareketi karşısında burjuvazinin tümünün konumunu güçlendirmeyi amaçlamıştır. Ama daha özgül olarak büyük sanayi sermayesini kayıran bir etkisi de vardı. Askeri müdahale sona erdiğinde büyük sanayi sermayesinin iktisadi egemenliği pekişmiştir. Bu nedenle 1971 muhtırasının ardından özgürlüklerin kullanışı üzerine getirilen kimi kısıtlamalar burjuvazi tarafından genellikle olumlu karşılanmıştır. 1971 rejimi, burjuvaziye otoriter kapitalist yönetimin ilk örneğini sunmuştur.¹⁶⁷

Nihat Erım’in ilk hükümetinin kısa süreli oluşu ve ikinci hükümetinin de başarısızlığı, kendisinden beklenen reformların gerçekleştirilememesine sebep olurken dönemin öne

¹⁶³ Savran, **agm**, 149.

¹⁶⁴ Akça, **agm**, 405.

¹⁶⁵ Schick, E. Ahmet Tonak, **agm**, 387.

¹⁶⁶ Akça, **agm**, 406.

¹⁶⁷ Keyder, “Türkiye Demokrasisinin Ekonomi Politikası”, 68.

çıkın ismi Süleyman Demirel olmuştur. Çok partili hayatın fiilen askıya alındığı iki yıl içerisinde en az zararlı çıkan AP ve Demirel'di. Yıllardır değiştirmek için mücadele ettikleri 1961 Anayasası'nın özgürlükleri genişleten maddeleri değiştirilirken, sol örgütler siyaset alanından devlet eliyle uzaklaştırılmıştır.¹⁶⁸

1971 ve 1973 yılında yapılan Anayasa değişikliklerinde; temel hakların kullanılmasına yeni sınırlamalar getirilmiş, gözetim altında tutma süresi önce 7 sonra 15 güne çıkarılmış, memurların sendikalara üye olmaları yasaklanmıştı. Aynı zamanda hükümete kanun hükmünde kararname çıkarma yetkisi tanınmış, TRT'nin özerkliği kaldırılmış, üye seçiminde hükümetin etkin olduğu Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin kurulmasına karar verilmiştir.¹⁶⁹

Yapılan tüm bu yasal düzenlemelerin yanında ordu ülke çapında yeniden başlayan çatışmalara karşı çok sert önlemler almıştır. Solun bastırılmasında ordu tarafından desteklenen sağcı sivillerin üyesi olduğu yeraltı örgütleri aktif rol oynamıştır. Sağcı örgütlerin solu bastırmaya yönelik müdahaleleri yanında aralarında Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu'nun (THKO), Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi'nin (THKP-C), Türkiye İhtilalci İşçi Köylü Partisi'nin (TİİKP) ve Türkiye Komünist Partisi'nin-Marksist Leninist (TKP-ML) üyelerinin bulunduğu birçok kişi yakalanmış ve birçoğu hapis cezasına çarptırılmıştır. DİSK, Devrimci Gençlik Dernekleri Federasyonu (DEV GENÇ), Devrimci Doğu Kültür Ocakları (DDKO), Türkiye Öğretmenler Sendikası (TÖS) gibi işçi, gençlik ve öğretmen örgütlerinin yanında, basın kanuna uygun bir şekilde yayınlanan birçok gazete, dergi ve kitap hakkında dava açılmıştır. Gizli örgüt üyeliği ile suçlanan dernek üyeleri 5 ile 15 yıl arasında değişen hapis cezalarına çarptırılmıştır. Bu derneklerin yanı sıra Türkiye İşçi Partisi ve Milli Nizam Partisi kapatılırken MHP ve onunla bağlantılı örgütlere karışılmamıştır.¹⁷⁰

Kuruluşundan itibaren tüm siyasi mücadelesini işçi sınıfı hareketine ve örgütlerine karşı yöneltmiş olan ve 1975'den sonraki tüm siyasi stratejisini de ülkede iç savaş yaratarak bu iç savaşın askeri darbeye uygun zemin hazırlaması üzerine kuran MHP'nin Türk Siyasal hayatına girişi CKMP ile olmuştur. 1961 darbesi sırasında ordudan ihraç edilen Alparslan Türkeş ve arkadaşları yeni parti kurmaktansa CKMP'ye doktrinlerini benimsetmeye yönelmiştir. Bu ele geçirme çalışmasının

¹⁶⁸ Tunçay ve diğ., **Türkiye Tarihi 4**, 227.

¹⁶⁹ **age**, 232.

¹⁷⁰ Tunçay ve diğ., **Türkiye Tarihi 4**, 232,233

sonunda Milliyetçi Hareket Partisi 9 Şubat 1969 yılında kuruldu. Parti programlarında ve Türkeş'in kitaplarında MHP'nin amacı "yeni bir devlet düzeni kurmak" olarak belirtilmiştir. MHP her fırsatta sınıfçı sosyalizme, kapitalizme bunların birer sapması olan komünizme, faşizme karşı olduğunu vurguladı ve savunduğu doktrinle "Büyük Türkiye"yi yeniden canlandıracağını yinelemiştir.¹⁷¹

1965'den sonra partinin genç kadroları Ülkü Ocakları Derneği'nde örgütlenmeye başlamıştır. MHP 1965'ten 1973'e kadar katıldığı genel seçimlerde başarılı olamadığı halde AP'nin MHP'yi kollaması ve ona yöneltilen suçlamalara göğüs germesi, AP'nin ülkücü gençlerden demokratik ve solcu kesimlere karşı vurucu bir güç gibi faydalanmış olmasından kaynaklanmıştır. 1975'te AP'nin önderliğinde kurulan bir koalisyon hükümetinde iki bakanlığın MHP'ye verilmesi parlamentoda değil sokakta temsil ettiği bu gücün karşılığı olmuştur.¹⁷²

Siyasi yelpazenin diğer tarafında duran CHP ise güçlenen işçi sınıfı ile beraber köyden kente göç ile birlikte oluşan gecekondu halkının ileriye dönük yüksek beklentilerini kullandığı kavramlarla karşılaşmıştır. Bunlara ek olarak pazar ekonomisi ile bütünleşmenin gerçekleştiği kırsal alandaki hızlı değişme süreci içinde yaşayanlar da CHP'nin kullandığı bu kavramlara değer vermiştir.¹⁷³

Bu kesimlerden aldığı destek ve Bülent Ecevit'in genel başkan seçilmesi CHP'ye olumlu yansımış ve 14 Ekim 1973'te yapılan genel seçimlerde AP'den beklenen zafere rağmen CHP birinci parti olarak çıkmayı başarmıştır. CHP'nin oyları tek başına iktidar olmasına yetmemiştir. AP ile koalisyon yapmak istemeyen Ecevit, Necmettin Erbakan başkanlığındaki Milli Selamet Partisi (MSP) ile 26 Ocak 1974 tarihinde koalisyon hükümeti kurmuştur.¹⁷⁴

CHP'nin koalisyon ortağı MSP, MNP kadroları tarafından 11 Ekim 1972'de kuruldu. MNP genel başkanı Necmettin Erbakan Ekim 1973'te MSP'nin genel başkanı seçilmiştir. MSP toplumsal ve kültürel hayatın İslami ilkeler uyarınca yeniden gelenekselleştirilmesini öneren yeni-İslamcı parti olarak Türk siyaset sahnesine çıkmıştır. Mesajını çok kısa bir sürede seçmen kitlesine iletmeyi başararak 1973'te

¹⁷¹ Mehmet Ali Ağaoğulları, "Siyasal Partiler/Milliyetçi Hareket Partisi, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, c.8, (İstanbul, İletişim Yayınları, 1983): 2111-2113.

¹⁷² **agm**, 2116-2117.

¹⁷³ Kongar, **21. Yüzyılda ...**, 181.

¹⁷⁴ Faroz Ahmad, **Demokrasi Sürecinde ...**, 311-313.

aldığı oylar ile üçüncü büyük parti olmuştur.¹⁷⁵ MSP'ye göre Türkiye'nin geri kalmışlığının en önemli nedenlerinden biri, Cumhuriyet döneminde izlenen eğitim politikalarıydı. Bu politika milli kültürümüzün reddedilmesine, milli bir tarih bilincinden yoksun öğrenciler yetiştirilmesine yol açmıştır. MSP'nin katıldığı koalisyon hükümetlerine yönelttiği en sert eleştiri, birlikte iktidar oldukları partilerin sosyal adaleti sağlamakta çaba göstermediklerine ilişkindi.¹⁷⁶

Bunların yanında 1970'li yıllarda kurulan Milliyetçi Cephe koalisyonları zamanında MSP "Batı Kulübü" diye nitelendirdiği güçlere karşı saldırılarıyla IMF ile olan ilişkilerin gerginleşmesine sebep olmuştur.¹⁷⁷ Çünkü kendinden önce gelenler gibi MSP de Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesini Batılılaşma uğruna İslam uygarlığının reddedilişine bağlamıştır.¹⁷⁸

1970'lerin en önemli sorunlarından biri Kıbrıs meselesiydi. 1974 yılında milliyetçi eğilimlere sahip EOKA Yunan askeri darbesinden destek alarak adada bir askeri darbe gerçekleştirmiştir. Bu gelişmeler sonrasında Ecevit adada yaşayan Türklerin haklarını korumayı siyasetin birinci gündemi haline getirmiştir. Aynı günlerde 1971'de yasaklanan haşhaş ekimine Ecevit tarafından yeniden izin verilmesine ABD ambargo ile karşılık vermiştir. Bu gelişme ülkede 1968'dekine benzer bir ABD aleyhtarı dalganın yayılmasına yol açmıştır. CHP-MSP hükümeti bu dönemde Londra antlaşmasına göre Kıbrıs'taki yükümlülüklerini ve haklarını korumak istediklerini açıklamıştır. Bu talepleri kabul edilmeyince adaya iki askeri müdahale düzenlediler. Ecevit ve CHP bu dönemde kamuoyunda büyük bir prestij kazanmıştır.¹⁷⁹ Ecevit bu dalgadan yararlanmak istemiş ve tek başına iktidar olabilme planlarıyla başbakanlıktan istifa edip erken seçim talebinde bulunmuştur. Fakat diğer partiler CHP'nin bu planını görüp erken seçime onay vermemiştir.

Ecevit'in istifasının ardından hükümet kurma çabaları 1975'te Demirel önderliğinde AP, MSP, MHP, CGP ve bağımsızlardan oluşan Birinci Milliyetçi Cephe (MC) adı verilen koalisyon hükümeti ile son bulmuştur. Bu hükümet Demirel'den çok MHP ve MSP'ye yaradı. Nüfuzlarını aşırı ölçüde arttıran bu partiler sorumlu oldukları

¹⁷⁵ Binnaz Toprak, "Dinci Sağ", **Geçiş Sürecinde Türkiye**, ed. İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, 3. bs. (İstanbul: Belge Yayınları, 1998), 249.

¹⁷⁶ Binnaz Toprak, "Siyasal Partiler/Milli Selamet Partisi", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, c.8 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983): 2107

¹⁷⁷ İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, "Uluslararası Boyut: Ticaret, yardım ve Borçlanma" ed. İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, **age**, 373.

¹⁷⁸ Binnaz Toprak, "Dinci Sağ", 250.

¹⁷⁹ Tunçay ve diğ., **Türkiye Tarihi 4**, 239.

bakanlıklarda binlerce memurun işine son vermiş ve kendi kadrolarını buraya yerleştirmeye başlamıştır.¹⁸⁰

1977 seçimlerinde Ecevit'in CHP'si %41.4 oy olarak 213 milletvekili ile birinci parti olarak çıkmıştır. AP'nin oyu %36.9'a milletvekili sayısı da 189'a yükselmiştir. MHP ise oy oranını üçe katladı ve milletvekili sayısını 16'ya yükseltmiştir. Ecevit'in başarısızlıkla tamamlanan hükümet kurma girişiminden sonra Demirel'in liderliğinde MHP'nin ağırlıkta olduğu bir İkinci Milliyetçi Cephe adı verilen koalisyon hükümeti kurulmuştur.¹⁸¹ Bu hükümet Ocak 1978'e kadar iktidarda kalabilmiştir. Bu yıllar burjuvazi içerisindeki çatışan hiziplere kısa dönemli politikalar yardımıyla doyurucu ödülleri sağlandığı bir dönem olarak nitelendirilir.¹⁸²

İkinci Milliyetçi Cephe hükümetin gensoru ile düşürülmesinin ardından 5 Ocak 1978'de üçüncü kez Ecevit hükümeti kurulmuştur. CHP'e 1977 yılında yapılan seçimlerdeki başarısını liberal burjuvazinin, solun büyük bir bölümünün ve örgütlenmiş işçilerin yoğun desteğiyle elde edilmiştir. İktidarda kaldığı kısa süre boyunca da CHP'nin sol ile dirsek teması, uluslararası finans kuruluşu ve küçük burjuvazi ile ilişkisini zayıflatmıştır. CHP'nin tüm toplumsal sınıfları memnun etme çabası başarısız olunca işçi sınıfı ve burjuvazi partiden yavaş yavaş desteğini çekmiştir. Bu duruma IMF ilişkilerin bozulması ve dış yardım almadaki başarısızlıklar eklenince Ecevit hükümetine güven sarsılmıştır.¹⁸³

CHP hükümeti iktidara geldiğinde ithal girdisinin tahsisini merkezi olarak saptamaya kalkışarak piyasada kargaşaya yol açmıştır. Bunu da kaçakçılıktan elde edilen aşırı karlar izlemiştir. Döviz sıkıntısıyla başlayan darboğaza, temel girdilerdeki darlık, siyasi iktidarların yetersiz yönetimi de eklenince durum iyice kötü bir hal almıştır.¹⁸⁴

Ekonomik istikrarsızlığın yanında 1977 yılında Taksim meydanında yapılan 1 Mayıs kutlamalarında kalabalığın üzerine açılan ateşte 34 kişi ölmüştür. Olayların failleri yakalanamamıştır.¹⁸⁵ Ecevit, 1978 yılının ilk 15 gününe 30 siyasi cinayet ve 200 yaralama olayı ile başlamıştır. Polis kuvvetleri olayları durdurma noktasında yetersiz

¹⁸⁰ Karpat, **age**, 263.

¹⁸¹ Karpat, **age**, 263.

¹⁸² Çağlar Keyder, "Türkiye Demokrasininin Ekonomi Politikası", ed. İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, **Geçiş Sürecinde Türkiye**, 3 bs. (İstanbul: Belge Yayınları, 1998), 71-72.

¹⁸³ Schick, Tonak, Sonuç, 373.

¹⁸⁴ Keyder, "İktisadi Gelişme ve Bunalım", 321-322.

¹⁸⁵ Tanzer Sülker Yılmaz, **Türkiye'de Gençlik Hareketleri**, (İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1997), 327.

kaldı hatta polis birlikleri bile sağ ve sol olarak ayrılmış durumdaydı.¹⁸⁶ Bu dönemin en önemli şiddet olaylarından biri TİP'li yedi gencin Ankara Bahçelievler'de silahlı üç kişi tarafından katledilmesi idi. Bahçelievler Katliamı olarak adlandırılan bu olayın failleri bulunamamıştır.¹⁸⁷

Doruk noktaya ulaşan şiddet eylemleri, mezhep kavgasını kışkırtan Malatya belediye başkanı Hamid Fendoğlu'nun ve ailesinin bombalı paketle öldürülmesi ve ardından yapılan Kahramanmaraş katliamı Ecevit hükümetini büyük krize sokmuştur. 22 Aralık 1979'da milliyetçi görüşe mensup Ökkeş Konger'in komünizm karşıtı bir film oynatılırken sinemaya bomba koyması ve suçu komünistlere atmasıyla harekete geçen grup, Kahramanmaraş'taki Alevi vatandaşlar ve sol görüşlü kişilerin evlerini basarak bebekleri dahil acımasızca öldürmüştür.¹⁸⁸ Ordu dahil güvenlik güçleri olaylara müdahale etmemiştir. Resmi rakamlara göre 109 kişi öldü, 176 kişi ağır şekilde yaralanmış ve 500 ev ve iş yeri tahrip edilmiştir. Bu durum halkın hükümete ve güvenlik güçlerine güvenini azaltacak ülkenin pek çok yerinde işçi mahallelerinde saldırgan gruplara karşı direniş komiteleri kurulacaktı.¹⁸⁹ Bu yaşananların ardında 25 Aralık 1978'de 13 ilde sıkıyönetim ilan edilmiştir.

14 Ekim 1979 yılında yapılan ara seçimlerde boş olan 5 milletvekilliğinin hepsini AP'sini kazanması sonucu Ecevit hükümeti istifa etmiş ardından Demirel tarafından dışarıdan desteklenen bir azınlık hükümeti kurulmuştur. AP hükümete gelir gelmez, üçüncü istikrar önlemleri paketini hazırlamaya koyulmuştur. Bu önlemler 24 Ocak 1980'de ilan edilmiştir.¹⁹⁰

Ülkedeki iç savaşın yanında özellikle 1970'lerin ikinci yarısında artan ücretler burjuvazi için büyük bir yük olmaya başlamıştır. 1960'ların ortasında sermayedarların gösterdiği güçlü direnişe rağmen büyük mücadelelerle yükseltelen ücretler kar oranının sınırlayıcı etkisinin yanı sıra sermaye birikiminin önünde de ciddi bir engel oluşturmuştur. Ücretlerin yüksekliği Türkiye sermayesinin uluslararası pazarda gücünü zayıflatırken, etkin işçi sınıfı hareketi de yabancı sermayenin ülkeye akışını durmuştur.¹⁹¹ Bunun sonucunda TÜSİAD basın organlarına verdiği ilanla hükümetin yürüttüğü ekonomi politikalarını eleştirmiştir. İşçi ücretlerinin denetim altında

¹⁸⁶ Ahmad, **Demokrasi Sürecinde...**, 352.

¹⁸⁷ Yılmaz, **age**, 353.

¹⁸⁸ **age**, 354.

¹⁸⁹ Tunçay ve diğ., **Türkiye Tarihi 4**, 245.

¹⁹⁰ Tunçay ve diğ., **Türkiye Tarihi 4**, 246.

¹⁹¹ Savran, **agm**, 145-146

tutulmasını, KİT'lerin rasyonel çalıştırılmasını, tam rekabetin olacağı bir ekonomik düzenin yaşanan karışıklıkların çözümü olacağını söylemiştir.¹⁹²

24 Ocak Kararları ile devletin ekonomik alandaki gücü azaltılmış, sanayi stratejisi ithal ikamecilikten ihraç ürünlerine yönlendirilmiştir. Kararlar devletin sosyal harcamalarının azaltılması yanında vergilerin artırılması, işçi ve memur maaşlarındaki artışların kısılanması yolu ile iç talebin düşürülerek enflasyonun indirilmesi hedeflenmiştir. 24 Ocak Kararları, DİSK'in önderliğinde işçi sınıfının etkin direnişiyle karşılaşmıştır. DİSK vergi reformu önerisine karşı harekete geçerken muhalefet partileri ise KİT'lere yapılan sübvansiyonun kaldırılmasına tepki göstermiştir. Ülkenin içinde bulunduğu bu ortamda, AP azınlık hükümetinin yeni ekonomik paketi uygulayabilmesi mümkün olmamıştır.¹⁹³

Sıkıyönetime rağmen şiddet eylemlerinin son bulmaması, eski başbakanlardan Nihat Erim'in, DİSK başkanı Kemal Türkler'in öldürülmesi ve Çorum'da yaşanan olaylar sonrasında toplumsal gerginlik kontrol edilemez bir hal almıştır. Silahlı kuvvetler sıkıyönetime rağmen terörün devam etmesinin sebebini yürürlükteki anayasanın ve yasal düzenlemelerin etkili önlem alınmasını engellemesine bağlamıştır.¹⁹⁴

Askeri darbenin habercisi 27 Aralık 1979 yılında silahlı kuvvetlerin Cumhurbaşkanı'na verdiği uyarı mektubu olmuştur. 12 Mart'tan farklı olarak bu sefer uyarı mektubu sadece partileri değil tüm anayasal kuruluşları uyarmıştır. Dönemin başbakanı Demirel ve tüm politik çevreler mektuptan ancak 2 Ocak 1980 günü gazetelerde yer alınca haberdar olmuştur.¹⁹⁵

Siyasal önderlik ciddi bir bölünme yaşarken, toplumdaki kutuplaşma ve bölünmeye Türkiye tarihinin yaşadığı en derin iktisadi bunalım da eklenince 1977 sonrasında derinleşen bunalımın parlamenter bir yöntemle çözülmesi burjuvazi için imkansız hale gelmiştir. Türkiye kapitalizminin yeni bir doğrultuda gelişebilmesi için işçi sınıfı mücadelesinin gerek siyasi gerek iktisadi kazanımlarının kalıcı bir şekilde geriletilmesi gerekmiştir. 12 Eylül böyle bir ortamda hakim sınıfların siyasi bölünmüşlüğüne bir cevabı olarak ortaya çıkmıştır.¹⁹⁶

¹⁹² Çavdar, **age**, 253.

¹⁹³ Schick, Tonak, "Uluslararası Boyut: Ticaret, yardım ve Borçlanma", 377-378.

¹⁹⁴ Ahmad, **Demokrasi Sürecinde...**, 424-425.

¹⁹⁵ Cüneyt Arcayürek, **Demokrasi Dönemecinde Üç Adam**, 3. bs. (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 2000), 46-47.

¹⁹⁶ Savran, **agm**, 151-152.

1971 muhtırasından sonra siyasal hayatta yakalanamayan istikrar sebebiyle hükümetlerin hiç biri sokaktaki ve üniversitedeki şiddetin önüne geçememiştir. 12 Eylül'e giden süreçte hem birikim hem de CHP ve AP arasındaki hegemonya krizinin ordu ve hakim sınıflar tarafından okunması "anayasal düzenin, yaşam ve mülkiyet güvenliğinin tehdit altında olduğu" şeklinde olmuştur.¹⁹⁷ Ülke 12 Eylül askeri darbesine dünyadaki değişen yeni ekonomik düzene uyum sağlama ve IMF politikalarının koşulsuz şartsız sağlanabileceği bir ortam yaratarak "sınıf siyasetine son vermek amacıyla sürüklenmiştir."¹⁹⁸

3.5 12 Eylül 1980 Asker Darbesi

12 Eylül askeri darbesinin gerekçelerini Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren radyo ve televizyonda yaptığı konuşmasında şu şekilde sıralamıştır: "1. İç ve dış düşmanlar devletin bağımsızlığına yönelik haince saldırılar içindedir. 2. Atatürkçülük yerine irticai ve diğer sapık fikirler üretilmiş, devlet kurumları, okullar, işçi örgütleri ve siyasi partiler de iç savaşın eşiğine getirilmiştir. 3. Anayasal, kuruluşlar ve devlet organları işlemez durumdadır." Evren, saydığı bu sebeplerin ve "iç hizmet kanununun verdiği Türkiye Cumhuriyeti'ni koruma kollama görevini Türk Milleti adına üstlenmiş olan TSK'nin yönetime el koyduğunu bildirmiştir. Evren, amacın ülke bütünlüğünü korumak, devlet otoritesini sağlamak ve demokratik düzenin işlemesine engel olan sebepleri ortadan kaldırmak olduğunu" bildirmiştir.¹⁹⁹

21 Kasım 1981'de İstanbul'da sıkıyönetim yetkilileri ordunun iktidara el koymasından sonra 1245, son 11 gün içinde ise 460 kişinin tutuklandığını bildirmiştir. Bütün ülkede yaklaşık 8000 kişi tutuklanmıştı ve 90 günlük süre içinde gözaltında tutulup, dayak yiyen ve yargılanmadan serbest bırakılanlar da düşünüldüğünde bu sayı çok daha fazlaydı.²⁰⁰

12 Eylül askeri darbesi sonrasında, en çok ihlal edilen haklar arasında yaşama hakkı ve kişi dokunulmazlığı gelmiştir. 1971-1973 aralığı hariç, uygulamadan düşen idam cezaları yeniden uygulanmıştır. Yargısız infazlar ve işkenceler uzun yıllar devam

¹⁹⁷ Akça, **agm**, 406.

¹⁹⁸ **agm**, 406.

¹⁹⁹ Kenan Evren, **Kenan Evren'in Anıları I**, (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1990), 546 -547.

²⁰⁰ Feroz Ahmad, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, (İstanbul: Sarmal Yayınları,1994), 260.

etmiştir. Yargı yoluna başvuru hakları kısıtlandığından, hak arama özgürlüğü ile adil yargılanma ilkelerinden uzaklaşmıştır. Ülkeden çıkışlar kısıtlanır. Siyasal partiler, bütün dernekler, DİSK, MİSK gibi işçi konfederasyonları kapatılır ve mallarına el konmuştur. Ülkedeki tüm grev ve lokavtlar ertelenmiş. Basın organlarına otosansür uygulanmıştır.²⁰¹

Bu dönemde yaşanan şiddetin ve baskının boyutları basına yansıdığı kadarıyla bile ele alındığında durumun ciddiyetini anlamak için yeterlidir:

Darbe sonrasında “650 bin kişi gözaltına alındı. 1 milyon 683 bin kişi fişlendi. Açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı. 7 bin kişi için idam cezası istendi. 517 kişiye idam cezası verildi. Haklarında idam cezası verilenlerden 50’si asıldı (18 sol görüşlü, 8 sağ görüşlü, 23 adli suçlu, 1’i Asala militanı). İdamları istenen 259 kişinin dosyası Meclis’e gönderildi. 71 bin kişi TCK’nin 141, 142 ve 163. maddelerinden yargılandı. 98 bin 404 kişi “örgüt üyesi olmak” suçundan yargılandı. 30 bin kişi “sakıncalı” olduğu için işten atıldı. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı. 30 bin kişi “siyasi mülteci” olarak yurtdışına gitti. 300 kişi kuşkulu bir şekilde öldü. 171 kişinin “işkenceden öldüğü” belgelendi. 937 film “sakıncalı” bulunduğu için yasaklandı. 23 bin 677 derneğin faaliyeti durduruldu. 3 bin 854 öğretmen, üniversitede görevli 120 öğretim üyesi ve 47 hakimin işine son verildi. 400 gazeteci için toplam 4 bin yıl hapis cezası istendi. Gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi. 31 gazeteci cezaevine girdi. 300 gazeteci saldırıya uğradı. 3 gazeteci silahla öldürüldü. Gazeteler 300 gün yayın yapamadı. 13 büyük gazete için 303 dava açıldı. 39 ton gazete ve dergi imha edildi. Cezaevlerinde toplam 299 kişi yaşamını yitirdi. 144 kişi kuşkulu bir şekilde öldü. 14 kişi açlık grevinde öldü. 16 kişi “kaçarken” vuruldu. 95 kişi “çatışmada” oldu. 73 kişiye “doğal ölüm raporu” verildi. 43 kişinin “intihar ettiği” bildirildi.”²⁰²

Darbenin ardından Bülent Ecevit Silahlı Kuvvetlerin hükümetin isteği doğrultusunda hareket etmediğini, sağcı teröristlerin merkezi haline gelmiş bazı şehirlerde sıkıyönetim istediğini fakat Kenan Evren’in ellerindeki kuvvetin daha fazla sıkıyönetime elvermeyeceğini söylediğini aktarmıştır. Ecevit, “nasıl olduysa Kenan Evren 12 Eylül günü Silahlı Kuvvetlerin gücünün 67 ile de yeteceği kanısına varmıştır” açıklamasını yapar.²⁰³

12 Eylül’ün ardından devlet güçlerinin uyguladığı şiddet ve baskı devam ederken askeri otoritenin meşrutiyetini sağlamak amacıyla yeni anayasa hazırlığına başlanmıştır. “Milli Güvenlik Konseyi’nin çıkardığı, temel hak ve özgürlükleri iyice kısıtlayan, yargı denetimini daraltan, yürütmeye idareye ve kolluk güçlerine hak sınırlamakta dahil olmak üzere aşırı yetkiler veren yasalar anayasa hükmüne dönüşmüştür.”²⁰⁴ Kenan Evren “Ben hiçbir yer ve hiçbir zamanda, hazırlanacak yeni anayasa, 1961 Anayasası’ndan daha ileri özgürlükler getirecek demedim. Tam tersine o anayasa bize bol geldi, içinde oynamaya başladık, oynaya oynaya 12 Eylül’e geldik

²⁰¹ Tanör, **age**, 29-35.

²⁰² “Darbenin Bilançosu”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 11 Eylül 1994, 17.

²⁰³ Çetin Yetkin, **Türkiye’de Askeri Darbeler ve Amerika, 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül’de Amerika’nın Yeri**, (Ankara: Ümit yayıncılık, 1995), 173-174.

²⁰⁴ Bayramoğlu, **agm**, 82.

dedim. Toplumun güvenliği, toplumun huzuru için kişi hak ve menfaatlerinden fedakârlıkta bulunmak zorundayız,”²⁰⁵ açıklamasıyla anayasanın hazırlanış mantığını açıklamıştır.

Hazırlanan anayasa darbeyi yapan 5 general’in dahil olduğu Milli Güvenlik Konseyi’nin onayından sonra 7 Kasım 1982’de referanduma sunulmuştur. Yeni anayasa % 91.37 gibi bir oy oranıyla kabul edilmiştir. “1982 Anayasası’nda Devlet-Birey-Toplum ilişkilerinde devlet bireye ve topluma karşı, devlet içi alanda da siyasal organlar yargıya karşı, siyasal organlar içinde yasama yürütmeye karşı, yürütme içinde Cumhurbaşkanı hükümete karşı, idare içinde de merkezîyetçilik, yerinden yöneticilik ve özerkliklere karşı güçlenmiştir.”²⁰⁶

Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koyduktan sonra ekonomiyi 24 Ocak kararlarının mimarı olan Turgut Özal’a teslim etti. Bu “teslimiyet” bir anlamda 24 Ocak Kararları’nın aynen, hem de istikrarlı bir siyasal ortamda uygulanacağını en somut güvencesiydi. Nitekim Batı dünyası, özellikle IMF’nin ardındaki Amerika, 12 Eylül harekâtına her türlü kolaylığı gösterdi.²⁰⁷

Birçok yazarın hem fikir olduğu gibi 24 Ocak kararları için darbe ortamı biçilmez kaftandı. Hikmet Özdemir; “Söz konusu ekonomik istikrar paketinin ancak muhalefeti olmayan hükümetlerce (tercihen askeri rejimlerde) yürürlüğe konabileceği herhalde 24 Ocak Kararları’nı hazırlayan teknisyenler ile IMF ve Dünya Bankası çevrelerince biliniyordu. En azından Latin Amerika’daki uygulamalar o yönde idi.”²⁰⁸ diyerek bu görüşü desteklemiştir. 24 Ocak kararları ve uygulamalarının sonuçları Türkiye’de ciddi dönüşümlerin tetikleyicisi olmuşsa da bu kararlar ülkenin yakın tarihinde hiçbir şeyin nedeni değil, olsa olsa kapitalizmin yeni döneminin ebesi olarak yorumlanmıştır.²⁰⁹

12 Eylül askeri darbesinin etkilerini en ağır şekilde hisseden toplumsal kesimlerden biride üniversiteler ve aydınlar olmuştur. Üniversitelerin merkezileştirilerek mali ve idari özerklikleri, dolayısıyla akademik özerklikleri ortadan kaldırılarak, Yüksek Öğretim Kurumu’na (YÖK) bağlanması sonucu üniversiteler kontrol altına alınmıştır.

²⁰⁵ Kenan Evren, **Kenan Evren’in Anıları II –III- IV. Cilt**, (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1991), 237.

²⁰⁶ Bülent Tanör, Korkut Boratav, Sina Akşin, **Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye 1980–2003**, (İstanbul: Cem Yayınları, 2004), 53.

²⁰⁷ Kongar, **İmparatorluktan Günümüze...**, 204.

²⁰⁸ Tunçay ve diğ. **Türkiye Tarihi 4**, 246.

²⁰⁹ Savran, **agm**, 144.

Ayrıca Yüksek Öğretim Kurumu Kanunu'na bir madde eklenerek üniversite çalışanlarının “usulüne uygun olarak” görevinden alınabilmesini sağlayan yasa ile 1402'likler olarak bilinen²¹⁰ birçok öğretim görevlisi görevlerinden uzaklaştırılmıştır. Aydınların ve öğrencilerin düzen tarafından fethedilmesi hedefini Rauf Tamer “Eğer bir kuşağı çekip alabilirsek darbe bütün hedeflerine ulaşmış olacaktır”²¹¹ sözü net olarak ifade etmektedir. Rauf Tamer öğrencileri, üniversitenin bir kuşağını kastediyordu. Öğrenciler müstakbel aydınlar, öğretim üyeleri de hâlihazırdaki aydınlar olarak görülecek olur ve düşünce dünyasının bunlar etrafında döndüğü ve buradan beslendiği düşünülürse, üniversiteye vurulan kılıç çok esaslı bir sonuç yaratmıştır.²¹² Kongar 12 Eylül sonrası gençliğin hiçbir şey bilmeye meraklı olmadığı, bilgiye yalnızca kendi çıkarı için ilgi duyduğu²¹³ tespitinde bulunarak amaçlanan dönüşümün başarıya ulaştığını kanıtlamıştır.

Türkiye'deki sermayedarların 12 Eylül askeri darbesine yaklaşımını ise Rahmi Koç'un açıklamasından anlayabilmek mümkündür:

“12 Eylül harekâtından önce her şeyi demokratik bir sistem altında yapmak zorundaydık. Bu da karar almak, yasa ya da yönetmelik çıkarmak için aylar geçmesini gerektiriyordu. Yani her şey güç ve uzun zaman içinde gerçekleşebiliyor, her şeye politik açıdan bakılıyordu. Ekonomik yaklaşım hep arkadan geliyordu. Askeri yönetim altında fark, alınan kararların parlamentodan geçmesi gibi bir zorunluluk olmadığından çok hızlı hareket edebiliyor ve üstelik askeri yönetim yanlış bile yapsa bunu kısa sürede düzeltebiliyor. En önemlisiyse tüm bu işlemler yapılırken politik yaklaşımlar söz konusu olmuyor. Çünkü askeri yönetimin parlamentoda sandalye kaybı ya da seçmen kaybı diye bir kaygısı yok.”²¹⁴

Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu (TİSK) başkanı Halit Narin darbenin hemen ardından “şimdiye kadar biz ağladık onlar güldü. Şimdi sıra onlarda”²¹⁵ diyerek darbenin sınıfsal temelini açıkça ortaya koymuştur.

Darbenin vitrindeki ismi Özal'ın arkasında bıraktığı mirası dört ana başlıkta toplayan Kongar ilk mirasın ekonomik miras olduğunu belirtmiştir. Kongar, Özal döneminde dışa kapalı ithal ikameci bir ekonomiden dışa açık, uluslararası bir rekabete dönük ekonomiye geçiş yapıldığını vurgulamıştır. Bunun yanında yüksek enflasyon ve gelir dağılımındaki adaletsizlik ekonomik mirasın en belirgin özelliğidir. Siyasal mirasa gelindiğinde otoriter ve kapalı devlet anlayışının ve siyasal İslam'ın güçlendiği bir

²¹⁰ Haldun Özen, **Entelektüelin Dramı; 12 Eylül'ün Cadı Kazanı**, (İstanbul: İmge, 2002), 36.

²¹¹ Ertuğrul Kürkçü, “Türkiye'de Geleneksel Siyaset İktidarı Orduyla Paylaşma Sanatıdır”, ed. Seyfi Öngider, **Son Klasik Darbe**, (İstanbul: Aykırı Yayınları, 2005), 24.

²¹² **age**, 24.

²¹³ Kongar, **21. Yüzyılda...**, 332.

²¹⁴ Günay Kubılay, “12 Eylül ve İşçi Hareketi”, **Özgür Üniversite Forumu**, (İstanbul: Canan Matbaacılık, 2005), 113.

²¹⁵ **agm**, 113.

ortam söz konusudur. Toplumsal mirasta ise sivil toplumun etkisine kapalı, emekçi örgütlenmelerinin zayıflatıldığı, tarikat ve cemaatlerin örgütlenmek konusunda özgürleştiği ve yöneticilerin bireysel keyfi uygulamalarının ortaya çıkması sayılmıştır. Kongar son miras olarak kültürel mirası işaret eder. Kültürel mirası; feodal değerler sisteminin vefa dürüstlük gibi olumlu yönlerinin terk edildiği, otoriterlik ve sömürü gibi olumsuz yönlerinin korunduğu, sadece bireyci ve çıkarıcıların desteklediği, vahşi kapitalist sömürü anlayışına yönelik, melez bir değerler sistemi²¹⁶ olarak tanımlamıştır.

12 Eylül askeri darbesi kültürel mirasının yanında yasal sonuçları itibariyle de Türkiye siyasi tarihinde önemli bir yere sahiptir. 12 Eylül, hem devletin işleyişinin her yönüyle militerleşmesi, hem askeri otoritenin etkilerinin, hem de askeri özerkliğin mutlaklaşmasının ifadesidir. Darbe sonrası Silahlı Kuvvetler kurucu iktidar olmanın ötesinde yasa koyucu iktidar haline dönüşmüştür.²¹⁷

12 Eylül askeri darbesi büyük bir toplumsal ve siyasi dönüşümün sadece bir parçasıydı. Yeni bir toplum inşa etmenin ve yeni dünya düzeninin Türkiye’de uygulanabilmesi için ortam hazırlayan bir adımdı. Darbenin ilk yılları özgürlüklerin kısıtlandığı, şiddetin doruk noktasına ulaştığı bir ortamda geçerken, 1980’lerin ikinci yarısından itibaren liberal politikaların getirdiği özgürleşme ve bireyselleşme döneme damgasını vurmuştur. Apolitizasyon toplumun bütününe hakim olmuştur. Darbe sonrası üniversitelerin ve aydınların toplumun dışına itilmeye çalışılması, devletin onaylamadığı herhangi bir politik eylemin gerçekleştirilmesine izin verilmemesi ülkeyi fırsatçılığın ve bireyselliğin ön plana çıktığı bir ortama sürüklemiştir

²¹⁶ Kongar, **21. Yüzyılda...**, 332.

²¹⁷ Bayramoğlu, **agm**, 82.

4. TÜRK SINEMA TARİHİ

Bu bölümde çalışmanın ana konusu olan 12 Eylül filmlerini incelemeye başlamadan önce Türk sinemasının tarihsel gelişimi üzerinde durulmuştur. Bölüm tezin ana konusunu oluşturmadığından 12 Eylül filmlerini ve yaşanan dönüşümü daha iyi anlamak için özellikle Türk sinemasının geçirdiği evrelere kısaca değinilmiş, konular ve karakterlerin dönüşümü hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır.

4.1 1980 Öncesi Türk Sineması

Türkiye’de ilk film gösterimlerinin Abdülhamid zamanında sarayda yapıldığı (1896) ve Bertrand isimli bir Fransız’ın bu görevi yerine getirdiği bilinmektedir.²¹⁸ Halka sinema gösterimi ise 1897 yılında Sigmund Weinberg tarafında İstanbul’da gerçekleştirilmiştir. Sinemanın gördüğü rağbet üzerine Odeon Tiyatrosunda gösterimlere devam edildiği gibi, Tepebaşı’nda “Pathe” sineması yapılmıştır.²¹⁹

İlk Türk filmi olarak ise, 1914 yılında Türkiye’nin savaşa girmesinin ardından, 1877-1878 Türk-Rus savaşının anısı olarak Yeşilköy’e dikilen Rus Abidesi’nin yıkılmasını, filme çeken yedek subay Fuat Uzkınay’ın, belgesel olarak ortaya koyduğu “Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” adlı filmi kabul edilmiştir.²²⁰

Sinemanın Osmanlıya girişinden 1980’li yıllara kadar devletin sinemaya ilgisi, 1948 yılındaki vergi indirimi dışında sadece sansürle sınırlı kalmıştır. Türk sinemasının resmi bir çatıda toplanması “Merkez Ordu Sinema Dairesi” (1915) ile gerçekleşmiştir. Daha sonraki yıllarda Kemal ve İpek film gibi özel şirketlerin kurulmaya başlaması ile Türk sinemasının ilk filmleri sahnelenmeye başlamıştır.²²¹

Ayça Engin Türk Sinemasının gelişimini başlıca üç evreye ayırır. İlk evre başlangıcından İkinci Dünya Savaşına kadar olan dönemi kapsar ve İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul tekeline dayanır. İkinci evre savaş sonrasındaki ama

²¹⁸ Ayşe Karaosmanoğlu, **Babam Abdülhamid**, (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları,1960) aktaran: Alim Şerif Onaran, **Muhsin Ertuğrul Sineması**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981), 20.

²¹⁹ Onaran, **age**, 21.

²²⁰ Burçak Evren, **Türk Sinemasının Doğum Günü**, (İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları, 2003), 10.

²²¹ Esin Coşkun, **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009), 31,32.

asıl 1950-1970 yılları arasında etkisini sürdüren Yeşilçam dönemidir. Üçüncü evre ise 1970'lerin sonlarından başlayarak ve özellikle 1980'lerde gelişen Türk Sinemasının yönetmenler dönemidir.²²²

Nijat Özön, ise Türk sinemasını dört döneme ayırır; İlk Dönem, (1914 –1923) Tiyatrocular Dönemi, (1923-1939) Geçiş Çağı, (1939-1950) Sinemacılar Dönemi, (1950-1970), Genç/Yeni Sinema Dönemi. (1970-1987)²²³ Benzer bir ayrımı da Alim Şerif Onaran yapar. Onaran Türk sinemasını dört bölüme ayırır; Tiyatrocular Dönemi, (1923-1939) Geçiş Dönemi (1938-1952), Sinemacılar Dönemi (1952-1963) 1963 - 1980 yılları arasında Türk Sineması.²²⁴

Çalışmamızda Türk sinemasının gelişiminden bahsederken Alim Şerif Onaran'ın dönemselleşmesinden yararlanılmıştır.²²⁵ Onaran tarafından Tiyatrocular dönemi olarak anılan 1922-1939 yılları arasın Muhsin Ertuğrul döneminde birkaç istisna sayılmazsa tek bir yönetmenin dışında kimsenin çalışmadığı İpek Film egemenliği söz konusudur. Tek bir yönetmen ve oyuncu kadrosu olarak da Muhsin Ertuğrul'un yönetimi altında bulunan Şehir Tiyatroları vardır.²²⁶ Muhsin Ertuğrul 1922-1924 yılları arasında Kemal Film ile de filmler çekmiştir. Filmlerin çoğu edebi uyarlamalardan oluşmaktadır. Kemal film döneminin bir diğer özelliği sansasyon merakıdır. Gerçekten bu dönemde yapılan filmlerin çoğu, o yıllarda halkın ilgilendiği konulardan seçilmiştir.²²⁷

1939'lardan 1950'lere kadar olan Geçiş Dönemi, Faruk Keçç'in **Taş Parçası** adlı filmiyle başlamış ve 1950'lerin başında Lütfi Akad'ın Vurun Kahpeye ile başlattığı Sinemacılar Kuşağı'nın ortaya çıkışıyla sona ermiştir.²²⁸

1939 yılında çıkarılan Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname'nin ağırlığı dönemin ilk yıllarından hissedilmeye başlanmıştır. II. Dünya Savaşı dolayısıyla kapanan Avrupa sineması yerine 1938- 1944 yılları arasında ülkeye gelen Mısır filmleri aynı yıllarda çekilen yerli filmlerin sayısını aşmaktaydı.

²²² Ayça Engin, Türk Sineması Seyirci İlişkileri, **Kurgu Dergisi**, s.11, (1992): 117.

²²³ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, 1. Cilt, (Ankara: Kitle Yayınları, 1995), 19-35.

²²⁴ Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması (1. Cilt)**, 2. bs. (Ankara: Kitle Yayınları, 1999), 5.

²²⁵ Sinema eleştirmenleri tarafından Türk sinemasının ayrıldığı dönemler isim olarak farklılık gösterebilir dahi tarihsel olarak birbirine yakın yılları ve benzer dönemsel özellikleri kapsamaktadır. Çalışmada Onaran'ın dönemselleştirmesinden yararlanılmasının sebebi konu ile ilgili kaynaklarda ağırlıklı olarak Onaran'ın çalışmasının tercih edilmesidir.

²²⁶ Coşkun, **age**, 19-20

²²⁷ Onaran, **Türk Sineması (1. Cilt)**, 25-30.

²²⁸ Coşkun, **age**, 24-26.

Bu dönemde yeni yapımevleri kuruldu ve bu yapımevleri tiyatrocular dışındaki gençleri de çalıştırmaya başlamıştır. Bunun ilk önemli sonucu Tiyatrocular tekelinin sona ermesi olmuştur. Bu dönemde çekilen filmler Tiyatrocular ve Mısır filmlerine alışmış halktan yeterli ilgiyi görmemiştir. Tiyatrocular dönemi yıkılmış fakat yerine altyapı yönünden sağlam bir sinema endüstrisi kurulamamıştır. Bundan dolayı Geçiş Dönemi sinemacıları ortaya önemli bir yapıt koyamamıştır.²²⁹

1950–1970 yılları arasında süren Sinemacılar Dönemi'nin ilk bölümü 1960 yılına kadar sürmüştür. Bu dönemin en belirgin ismi Lütfi Ömer Akad'dır. Onu Metin Erksan, Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Osman Seden takip eder. Gerçek anlamıyla sinema bu dönemde başlar fakat çok partili hayata geçiş sırasında yaşanan ekonomik sarsıntılar, demokrasi eksikliği sinemayı da etkilemiştir. Ekonomi alanındaki serüvencilik, gelişmiş gibi görünen oysa çürük temellere dayanan bir sinema endüstrisine yol açmıştır. Uygulanan ağır sansürden dolayı sinema dilinin kurulmasında problem yaşanmış, siyasal alandaki gericilik sinemaya da yansımış din duygularını sömüren filmler çekilmiştir.²³⁰

Alim Şerif Onaran'ın Sinemacılar Dönemi (1952-1963) olarak tanımladığı dönemde Yeşilçam filmleri olarak adlandırılan filmlerin ortaya çıkışı DP'nin iktidara gelmesi ile paralellik göstermiştir. Aralarında organik bir işbirliği olmamakla beraber DP iktidarı ile başlayan siyasal, ekonomik ve kültürel yaşamdaki yeni oluşumlar Yeşilçam sinemasının da oluşumunu belirlemiş ona kaynaklık etmiştir. Türk filmlerinden alınan verginin indirilmesi, peş peşe yeni film yapımevlerinin açılmasını özendirilmiş ve film sayısında artışa sebep olmuştur.²³¹ “Bu filmlerde kullanılan, kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodram, çarpık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, kitabi konuşmalar, ağa yoksul sevgililer üçgeni gibi konular izleyicilerin beğenilerinde onarılmaz yaralar açmıştır.”²³²

Sinemacılar Döneminde 1950–1960 yılları arasında özellikle kan davasını konu alan filmler, salon komedileri ve bunun yanı sıra piyasa romanlarından uyarlanan birçok

²²⁹ Özön, **age**, 25-26.

²³⁰ **age**, 29-31.

²³¹ Engin, **agm**, 120.

²³² Özön, **age**, 31.

film çekilmiştir.²³³ DP'nin özendirilmesi ile beraber sinemaya yatırım artarken ortaya çıkan filmler ülke ve toplum gerçekliğini yansıtmaktan uzaktır.²³⁴

Bu durum Sinemacılar Döneminin ikinci yarısında, 27 Mayıs 1961 askeri darbesini ardından değişmiştir. Hazırlanan yeni anayasayla beraber kurulan siyasi partiler Türkiye toplumunun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yaratmıştır. Siyasi canlılığın sinemada da kendini göstermesi gecikmemiştir. Bu dönem toplumun yapısını ve yapı içerisinde bulunan insanların birbirleriyle olan ilişkilerini anlatmaya çalışan “toplumsal gerçekçilik” dönemini başlatmıştır.²³⁵

27 Mayıs öncesi uygulanan popülist politikalarla dışa bağımlı hale getirilen ülkede sinema, “1961 darbesi ile birlikte topluma ve toplumsal endişelere daha yakın konuları toplumsal gerçekçilik akımıyla ele almaya başlamıştır. Bu dönem içerisinde sinemada; Halk Sineması, Devrimci Sinema, Milli Sinema ve Ulusal Sinema gibi farklı türler ortaya çıkmıştır.”²³⁶ “27 Mayıs 1960 hareketi ile birlikte, sinemayı toplumsal kaygılarla kullanma eğiliminin giderek öne geçtiğine tanık oluyoruz. 1960'dan 1965'e dek dönem içerisinde, toplumsal sorunları dile getirme yolunda ilgiye değer atılımlar belirmiştir. Bu atılımların başarıları, kuşkusuz, yönetmenlerin gerçekliğe yaklaşış açıları ile orantılıdır. Ama ne olursa olsun geleneğinde ilk kez sinemayı bilinçli olarak kullanma yolunda adımlar atılmaya başlanmıştır. İlk kez bu filmlerle yerlilik, bir yer, bir giysi yerliliği, olmaktan çıkarılmış; nesnel gerçekliğin belirlediği bir birikim olarak algılanmaya başlamıştır.”²³⁷

Aslı Daldal “Türk toplumsal gerçekçiliğini, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan uğraşı” olarak tanımlamıştır. Aslı Daldal, bu dönemin yönetmenlerinin “Türk sinemasını tanımlayabilecek bir benlik resmi bulma çabasında” olduğunu belirtir. “Böylece toplumsal gerçekçi harekete iki önemli görev yüklemiştir: varolan

²³³ Kurtuluş Kayalı, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, (Ankara: Ayyıldız Yayınları, 1994), 15.

²³⁴ Mesut Uçakan, **Türk Sinemasında İdeoloji**, (İstanbul: Düşünce Yayınları, 1997), 20.

²³⁵ Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, (İstanbul: Hareket Yay. 1971), 24.

²³⁶ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi II. Cilt**, (İstanbul: Metis Yayınları, 1987), 9-10.

²³⁷ Mehmet Ergün, **Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney**, (İstanbul: Doğrultu Yayınevi, 1978), 55.

toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktarmak ve özgün modern bir sinema dili yaratmak.”²³⁸

Bu türün ilk örneğini oluşturacak film, Metin Erkan’ın 27 Mayıs değişimini haber veren nesnel toplumsal incelemesi Gecelerin Ötesi filmidir (1960).²³⁹ Bu film yanında Metin Erkan’ın yönettiği Yılanların Öcü, (1962) Acı Hayat, (1963) ve Susuz Yaz (1964) toplumsal gerçekçi olarak adlandırılacak diğer filmler arasındadır. Erkan’ın dışında Halit Refiğ’in yönettiği Yasak Aşk (1961), Şehirdeki Aşk (1963), Gurbet Kuşları (1964) ve Haremde Dört Kadın (1965) Ertem Göreç’in Karanlıkta Uyananlar (1965) ve Duygu Sağıroğlu’nun yönettiği Bitmeyen Yol da (1965) bu tür filmler arasında gösterilebilir. Ömer Lütfü Akad’ın; Tanrının Bağışı Orman, (1964) Üç Tekerlekli Bisiklet, (1962-65) Hudutların Kanunu, (1966) Ana (1967) ve Vesikalı Yarım, (1968) "Göç Üçlemesi" olarak bilinen Gelin (1973), Düğün (1974), Diyet (1974) filmleri de "toplumsal gerçekçi" filmler olarak nitelendirilebileceğimiz önemli yapıtlardır.²⁴⁰

1960-1965 yılları arasında Türk sinemasını etkisi altına alan toplumsal gerçekçi akım 1965’de AP’nin iktidara gelmesi ile etkisini yitirmeye başlamıştır. Vedat Türkali bu durumu şöyle değerlendirmiştir:

“Aslında 1965’de AP iktidarıyla birlikte bu ‘toplumsal gerçekçilik’ eğiliminin duralaması, bir çeşit yazgıydı. Kaçınılmaz bir şeydi bu; sinema bundan çok kötü etkilendi ve sansür daha bir haşmetiyle üstümüze çöktü. Sansür bizde hep bir ‘neden’ gibi saldırıya uğramıştır, yanlışlık buradan gelir, sansür ‘sonuç’tur. Sansür bizim sosyo-ekonomik yapımızın bir sonucudur ve bu yapı değişmedikçe de bu değişmez.”²⁴¹

Adalet Partisi’nin 1965’ seçimlerini kazanmasıyla beraber siyasal kimliği gereğiyle Türk sinemasında bu dönemde dini filmler dönemi başlamıştır. “Milli Sinema” olarak adlandırılan bu filmler, İslami değerlerin toplum ve birey hayatındaki yerini ve önemini vurgulayan konular içerir.

1970’lere gelindiğinde film üretimi yılda 200-300’e yükselmiştir. Fakat nicelik olarak yüksek sayılabilecek bu artış nitelik olarak aynı seviyede değildi. Seks filmleri,

²³⁸ Daldal, *age*, 58.

²³⁹ *age*, 60.

²⁴⁰ Scognamillo, *age*, 15-28.

²⁴¹ Yedinci Sanat (1974), “**Aydın Konuşması: Senaryocu – Yönetmen Vedat Türkali ile Konuşma**”, 17, Temmuz: 18–45, aktaran: Işık Karahanoğlu, “1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri”, (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2007), 29.

arabesk filmler, dini filmler ve ikinci sınıf macera filmlerinin oranı oldukça yükselmiştir.²⁴² 1970’li yıllarda aile filmi adını alan, çoğunlukla ev içini, kapalı kapılar ardını anlatan filmler ortaya çıkmıştır. Aile filmleri ile beraber 1969 yılında Ayşecik ile ilk örneği çekilen çocuk kahramanlı melodramlarda izleyicinin beğenisine sunulmuştur.²⁴³

Aile filmleri ve melodramlarla toplumun sinemaya ilgisi korunmaya çalışılırken sansür uygulamaları da 1970’lerin sonuna doğru iyice artmıştır. Bu dönemde Yılmaz Güney, Acı, Ağıt, Baba, Umutsuzlar ve Arkadaş gibi belli bir seviyenin üstündeki filmlerinin yanı sıra politik tavrıyla da dikkat çekmiştir.²⁴⁴ “Yılmaz Güney sinemasına genel olarak baktığımızda özündeki zengin insan malzemesi ağırlıktadır, halkçıdır. Çünkü halkını tanımış, kendine özgü yalın bir anlatım dili kullanmıştır. Sürekli insanı anlatmıştır. Çünkü Güney sinemasının özü insandır.²⁴⁵ Yılmaz Güney filmlerinin izleyici tarafından benimsenmesi ve kabullenilmesinin en önemli sebebi de bu olmuştur.

Seks ve arabesk film furçasına rağmen 1970’li yıllarda genç yönetmenler sinemaya adım atmış ve önemli yapıtlar üretmeye başlamıştır. Bu dönemin önde gelen genç yönetmenleri Zeki Ökten, Ömer Kavur, Şerif Gören, Bilge Olgaç gibi çoğu 20’li ve 30’lu yaşlardaki yönetmenlerdi. Genel anlamda bu yönetmenleri birleştiren tek şey sinemaydı. Tüm bu genç yönetmenler sinemaya kolayca girebilmiş, kişisel çıkışlarla bir ilgi uyandırabilmiştir. Bu yönetmenlerden Bilge Olgaç kimi iddialar taşıyan, kimi ticari kalıplardan ayrılmayan filmlere imza atmıştır. Olgaç’ın 1975 yılında Yılmaz Güney’in senaryosundan çektiği *Bir Gün Mutlaka* gerek siyasal film örneği olarak gerekse de belgeselci yaklaşımı ile gerçekleri yansıtan bir film olmuştur.²⁴⁶

1970’li yılların en önemli yönetmenlerinden Zeki Ökten ve Şerif Gören ise Yılmaz Güney’in mirasçıları olarak tanımlanmıştır. Yılmaz Güney’in incelikli ve gerçekçi senaryolarını değerlendiren bu iki yönetmen Türk sinemasına önemli katkılar sağlamıştır. Şerif Gören’in kendisini kanıtladığı *Endişe’nin* (1974) ardından çektiği *Yol* dünya sinemasına bir katkı olarak değerlendirilmiştir. Zeki Ökten ise Yılmaz Güney senaryosuyla *Sürü* (1978) ve *Düşman* (1979) filmlerini çekmiş, 1982 yılında

²⁴² Scognamillo, *age*, 27.

²⁴³ Umut Tümay Arslan, *Bu Kabuslar Neden Cemil?*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2005) 47-50.

²⁴⁴ Scognamillo, *age*, 25-29.

²⁴⁵ Agah Özgüç, *Türklerle Türk Sineması*, (İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005), 20.

²⁴⁶ Scognamillo, *age*, 116-117.

çaktığı *Faize Hücum* filmiyle de bağımsız ve özgün bir sinemacı olduğunu kanıtlamıştır.²⁴⁷

4.2 1980 Sonrası Türk Sineması

1980 askeri darbesi ile birlikte toplumsal yaşamın tüm alanlarına devlet baskısı ve yasakları egemen olurken kültürel yaşam da bu baskı ve kısıtlamalardan etkilenmiştir. Birçok akademisyen, aydın, sinemacı geçerli sebepler ve kanıt olmaksızın gözaltına alındı ve işkenceye maruz kalmıştır. Turgut Özal'ın iktidara gelmesiyle uygulanan liberal politikaların etkisiyle toplumun apolitikleştirilmesi süreci sinemacıları da etkilemiştir.

Film sayısı 100'lerin altına düşerken ticari sinemanın kurtuluşu, kesin bir son bulan seks filmleri furyasının yerine geçen arabesk türü müzik dramaları ile olmuştur.²⁴⁸ Bunun yanında 1980'lere gelindiğinde konulara yaklaşımda belgeci bir tutum insanı doğal çevresiyle ele alıp inceleme, değerlendirme göze çarpmaya başlamıştır. Böylece eskinin, film türü ne olursa olsun her özelliği birbirine benzeyen, her davranışı önceden bilinen kalıplaşmış kahramanların yerine, değişik, ayrı özellikleri olan kişiler sinemaya girmeye başlamıştır.²⁴⁹

80'li yıllara gelindiğinde, eski tabular ve kurallar değişmiş, ruhsal çözümlemelerden ve düz öykülerden hoşlanmadığı söylenen seyircinin karşısına, bir dizi sorunlu, bunalımlı, kendi içinde çatışmalar yaşayan, iletişim problemi olan karakterler çıkarılmıştır. Sinema seyircisi, kolayca çözümlenen, baştan belli olan basit bir tipolojiye alışmışken, birdenbire karşıtlıklar içinde bocalayan, kendini arayan ve sorgulayan, 12 Eylül sonrasının şokunu geçiren karakterlerle tanışmıştır. Bu karakterler toplumu, düzeni ve kendi dünyasını eleştiren, geçmişiyile hesaplaşmaya çalışan, ruhsal durumu kolay kolay anlaşılamayan, kimi aşırı politize, kimi özentiyeye kapılmış insanlardan oluşmuştur. Bu değişime; hem sinema sanatçısı hem de sinema seyircisi tepki oluşturmuştur. Yeni sinemanın yeni kuşak yönetmenleri konuları ve karakterleri değiştirmişler, seyirci ise bu yenilikleri oldukça zor benimsemiş hatta çoğu hala benimseyememiştir.²⁵⁰

²⁴⁷ Özgüç, *age*, 20-21.

²⁴⁸ Scognamillo, *age*, 33-34.

²⁴⁹ Atilla Dorsay, Teyzem, *Cumhuriyet Gazetesi*, 1986, s.4 aktaran: Canan Uluyağcı, "1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar", *Kurgu Dergisi*, s.19, (2002):2.

²⁵⁰ Scognamillo, *age*, 429.

70'lerde sayıları gittikçe artan seks ve arabesk filmlerinin yanında Yılmaz Güney, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Şerif Gören gibi isimlerin yönettiği eleştirel, halkçı filmleri yerini 80'lerde toplumsal bağlamdan bağımsız olarak ele alınan birey ve onun iletişim sorunlarına odaklanan filmlere bırakmıştır. Aydını ve sorunlarını odak alan sinema, halkı tamamen bir kenara itmiş ve onun varlığını aydınının çıkmazının kaynağı olarak sunmuştur. 1980 sonrası Türk sinemasında pek çok örnekte ısrarla halkın kabalığı, altyapısızlığı ve bunun karşısında aydın insanın çaresizliği, elinden bir şey gelmezliği vurgulanmıştır. 80'lerde bireysel sinema adı altında yapılan pek çok çalışma, halka aydını "anlaşılmaz bir dille konuşan, bunalımlı, soğuk, çıkışsız ve kendi kültürüne uzak", aydına da halkı "aydınlanmanın önündeki engel koyun sürüsü" olarak sunarak aydın-halk arasındaki uçurumun derinleşmesinde bir etken olmuştur."²⁵¹

12 Eylül askeri darbesine giden süreçte halkın bireysel hak ve özgürlükleri, sınıfsal çıkarları ve hatta can güvenliğinin korunması için verilen mücadelede toplumsal güçleri ve aydınları yeteri kadar desteklememesi, aydında halka karşı bir öfke ve çaresizlik hissi yaratmıştır. Darbeden sonra kendisini yenilmiş gibi hisseden aydınlar ve sosyalistler halk tarafından yalnız bırakılmışlıklarını bu dönemde çekilen filmlere yansıtmıştır. Bunun yanında darbe sürecinde aydınların tutumunu eleştirel bir gözle inceleyen filmler de mevcuttur. Gerek soyut ve toplumsal hayatta karşılığı olmayan konularda girilen tartışmalar, gerek aydının kendine öncü misyonu biçmesi halk ile aydın arasındaki uçurumu arttırmıştır. 1980 sonrası özellikle darbeyi konu alan filmlerde aydın; kişisel tatmini için mücadele eden, anlaşılmayan bir dil ile konuşan, toplumsal kültürden ve isteklerden uzak bir karakter olarak yer bulmuştur. Tüm bu gelişmeler sonucu tezin de konusu olan 1980'den sonraki filmlerde "Yeşilçam'ın anonim yaratıcılığı, yerini yönetmenlerin kişisel dünyalarına, kişisel biçimlerine, kişisel sorularına, kişisel sinemalarına bırakmıştır."²⁵²

Darbenin doğrudan etkileri yanında ilerleyen dönemde yaşanan toplumsal ve kültürel değişimde sinemanın anlatım özelliklerini farklılaştırmıştır. "Yaşanan kültürel değişimle birlikte filmlerin konuları, kahramanları da değişmiştir. 1980'de yaşanan bu büyük ve hızlı değişim Türk sinemasının anlatım özelliklerini olumsuz yönde etkilemiştir. Ailelerin sinema salonlarından kopması halk filmi örneklerinin yerini

²⁵¹ (www.sineport.com,03.02.2004), aktaran Nermin Orta, "Türkiye'de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)", (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005), 73.

²⁵² Engin, **agm**, 132.

arabesk, karate ve seks filmlerinin almasına sebep olmuştur. 1970'lerin sonlarında örnekleri görülmeye başlayan arabesk filmler 1980'lerde Türk sinemasında kendisine büyük bir yer edinmiş, Orhan Gencebay'ın oyunculuğa başlaması ile 1980'li yıllara gelindiğinde arabesk filmlerin sayısında artış yaşanmıştır. Türk toplumu artık gecekondulaşmanın ekonomik sorunlarının dışavurumu olan arabesk kültürüne alışmıştır.”²⁵³

Murat Belge bu dönemde ortaya çıkan arabesk kültürü için şunları söyler:

“Arabesk dediğimiz müzik ve yaşama biçimi, Türkiye'nin hızlı ve sarsıcı bir değişim geçirdiği bir dönemde patladı. İnsanlar oyuncakçı dükkânına girmiş yoksul çocuk gibi şaşkın ve hayata hayrandılar. Kendilerine sunulan dünya nimetlerinin tam olarak neye yaradığını, nasıl kullanılması gerektiğini bilmiyorlardı. Renge, sese, pırıltıya, çatapata yöneldiler. Almak ve sahip olmak istediler. Çoğu da sahip olamadı.”²⁵⁴

Yoğunlaşan arabesk filmlerinin yanında 1980'li yıllarda seyircinin ilgisini çeken tek tür aile tipi komediler olmuştur. 1980 sonrasında çekilen birçok filmde olduğu gibi güldürü filmlerinde de terör, devrim ya da siyasi konulara rastlanmaz. Buna rağmen çekilen filmler güldürü filmleri de olsalar toplumsal yaşantıya değinmektedir. Bu filmlerde özellikle 1980 sonrasında toplumda yaşanan ekonomik ve kültürel çözülme, geçim sıkıntısıyla artan, kent yaşamının zorlukları sinemacıların ele aldıkları belli başlı konular olmuştur.²⁵⁵

1980'li yılların sinemaya olan yansıması yaşanan siyasi ve ekonomik sorunların yok sayılarak farklı konulara odaklanılmasına sebep olmuştur. Toplumsal gerçekçilikle birlikte, ulusal sinema, halk sineması ve milli sinema gibi kavramlar 1980'lerle başlayan depolitizasyonla ortadan kalmış, yerini macera, arabesk ve aile tipi komedi filmlerine bırakmıştır. Darbenin etkilerinin azalmasının ardından Türk Sineması'nda Mesut Uçakan'ın *Öç* filmi ile başlayan siyasi film örnekleri görülmeye başlanmıştır. Tezin de konusu olan, ağırlıklı genç yönetmenler tarafından çekilen bu filmler dolaylı ya da doğrudan yaşanan darbeyi eleştiren veya darbenin sonuçlarını anlatan filmlerdir.

4.3 12 Eylül Filmleri Üzerine

Türk Sineması'nda 1980 öncesi yaşanan toplumsal ve siyasal olayları, 12 Eylül askeri darbesi ile gelen baskı dönemini, tutuklanma korkusuyla farklı ülkelere yerleşmek

²⁵³ Sedef Bayburtoğlu, “1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul”, (Mimar Sinan Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005), 45.

²⁵⁴ Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe*, 2. bs. (İstanbul: Alan Yayınları, 1986), 414.

²⁵⁵ Bayburtoğlu, *age*, 46.

zorunda kalanları, bu dönemde tutuklanan, uzun yıllar cezaevinde kaldıktan sonra çıkanları ve ülkede değişen toplumsal ilişkileri konu eden filmler “12 Eylül filmleri” olarak adlandırılmıştır. Bu filmler konuları gereği siyasi bir olayı incelemek ile beraber hepsinin siyasal film kategorisine girdiğini söylemek doğru değildir. Çünkü bu filmlerin bir kısmında 12 Eylül askeri darbesi yan anlam olarak kalmış, anlatılması amaçlanan esas konu olarak kullanılmamıştır.

Bu güne kadar çekilen ve 12 Eylül filmleri olarak nitelendirilen filmlerin hiç birinde askeri darbenin nedenleri ve sonuçları doğrudan konu edilmemiştir. Fakat ülkeyi 12 Eylül askeri darbesine götüren süreç çekilen 39 film ile Türk sinemasında yoğun şekilde işlenmiştir. Çekilen filmlerin büyük çoğunluğu 12 Eylül öncesinde yaşanan terörü, şiddeti, sağ ve sol örgütlerin çatışmasını, toplumdaki ideolojik kamplaşmayı, aydın halk çatışmasını ve darbe sonrası cezaevine girip çıktıktan sonra toplumsal hayata uyum problemi yaşayan karakterleri konu almıştır. Karakterlere gelindiğinde ise filmlerde genellikle 1980 öncesinde sol örgütler içinde yer almış, devrimci karakterler, aydınlar ve sol görüşlü kahramanları görürüz. Çoğu erkek olan bu kahramanların bireysel ve toplumla hesaplaşmaları filmlere damgasını vurmuştur.

Tezin ana konusu olan filmleri incelemeye başlamadan önce 1984 yılından başlayarak çekilen 12 Eylül filmleri hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Bu kısa özetin filmlerin genel karakterini anlatması, çeşitliliği ve anlatım biçimini göstermesi ve incelenecek filmler öncesi bir zemin oluşturması amaçlanmıştır.

12 Eylül filmlerinin ilki Mesut Uçakan’ın *Öç* (1984) filmi olarak kabul edilir. Film sol örgüt üyesi üç üniversite öğrencisinin yurtdışına kaçacakları gün, aileleri ile vedalaşmaya giderken İslami ideolojiyi benimsemiş bir arkadaşlarıyla girdikleri hesaplaşmayı ve sonuçta kendi kendilerine yaşadıkları sorgulamayı konu almaktadır. Murat Belge bu filmde Mesut Uçakan’ın öğrencilere taraflı davrandığını, devrimcilere adil bakmadığını ileri sürer.²⁵⁶

Öç’ün ardından 1980 öncesi sola yakınlığı ile bilinen Sinan Çetin 1986’da 12 Eylül üzerine iki film çeker; *Prenses ve Gökyüzü*. Her iki film de, Çetin’in siyasi görüşünden fazlasıyla etkilenmiştir. İki filmde de sol ve sağ ideolojiyi benimseyen iki insan grubu en bilindik kalıplarla tasvir edilmiştir. *Prenses*’te sol örgüt üyeleri hayatı ve insanı yaşamlarının merkezinden çıkarmış, sadece “başkaları” için yaşayan büyük

²⁵⁶ Necip Tosun, **Mesut Uçakan’la Sinema Söyleşileri**, (İstanbul: Nehir Yayınları, 1992), 89.

devrimci laflar eden ve idealleri uğruna herkesi kurban verebilecek insanlar olarak anlatılmıştır. “Gökyüzü”nde de Çetin’in sürekli soru soran, düzeni sorgulayan anlatımı dönemin somut dinamiklerini göz önüne sermemiştir.”²⁵⁷

Şerif Gören’in çektiği *Sen Türkülerini Söyle’nin* (1986) kahramanı yedi yıl cezaevinde yatmış olan Hayri’dir. Filmde Hayri’nin cezaevinden çıktıktan sonra sol ideolojiden kopan eski arkadaşlarıyla ve ailesiyle ilişkisi anlatılmaktadır. Filmde Hayri’nin cezaevinde işkenceye maruz kaldığını gördüğü kâbuslar üzerinden anlarız. Film yasaklar sebebiyle açık bir şekilde gösterilmeyen sadece geri dönüşlerle varlığı hissettirilen işkence sahneleri ile 12 Eylül eleştirisi yapar. Fakat benzerleri gibi bu filmde en önemli zaafı Hayri’nin geçmişte nasıl bir insan olduğuna dair hiç bir ipucu vermemesidir. Bu nedenle cezaevinde geçirdiği yıllar ve işkenceler sonrası Hayri’nin davranışlarının nasıl değiştiğini anlamamız mümkün olmaz 12 Eylül sonrası sol görüşten uzaklaşıp düzene ayak uyduran arkadaşlarıyla iletişim kuramayan Hayri’nin giderek artan yalnızlığı filmin ana konusunu oluşturur.

Zeki Ökten tarafından çekilen *Ses* (1986) filminde de cezaevinden çıkan kahramanın hapisten çıktıktan sonra günlük hayata uyum sağlamadaki problemi anlatılmaktadır. 12 Eylül filmlerinin en popüler konularından biri gözaltında işkence kavramıdır. *Ses*’te de diğer filmlerde olduğu gibi kahramanın hapis dönemi hakkında herhangi bir kare gösterilmez. Kahramanın cezaevinde yaşadıkları ile ilgili bugünkü davranışları sayesinde bilgi edinilmektedir. Karakterin insanlarla yaşadığı iletişim problemi, topluma olan yabancılaşması, tedirgin davranışları ve sonuçta psikolojik bozukluklarının ortaya çıkışı ile filmde 12 Eylül’ün birey üzerinde yarattığı tahribat anlatılmaktadır.

Sen Türkülerini Söyle’de olduğu gibi *Ses’te* de kahramanın geçmişi, kişisel özellikleri, cezaevi sonrası yaşadığı psikolojik değişimi hakkında film boyunca hiçbir şey öğrenemeyiz.

Başka bir cezaevi klasiği Zeki Alasya tarafından çekilen *Dikenli Yol’dur* (1986). Filmin kahramanı 12 Eylül öncesinde sol görüşlerinden dolayı cezaevine girmiş olan Hüseyin’dir. Hüseyin cezaevindeyken ağabeyi onun arkadaşlarından birine yardım ederken öldürülür. Kahramanımız, cezaevi sonrası abisinin ölümünden onu sorumlu

²⁵⁷ 12 Eylül Türk Sineması 1, <http://www.bildirgec.org/yazi/12-eylul-turk-sineması-1>, [01.07.2010].

tutan ailesi ile hesaplaşmak zorunda kalacak ve film Hüseyin'in ailesiyle kurduğu gerilimli ilişkisi üzerine odaklanacaktır.

1987 yılına gelindiğinde en az bir yıl önceki kadar hareketli bir döneme rastlarız. Yavuz Özkan'ın *Yağmur Kaçakları* filmi siyasi sığınma isteği reddedilen bir hükümlünün Türkiye'ye dönerek hapishaneye girme sürecindeki yalnızlığını konu edinir. Şerif Gönen ise *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* filminde 12 Eylül sonrası girdiği siyasi davalarda ünlemiş, sosyal demokrat bir partinin avukatlarından biri olan Ali İhsan'ı konu alır. Filmde Ali İhsan'ın yaşadığı sorunlar ve bir kadınla ilişkisi üzerine karşılaştığı suçlamalara, 12 Eylül zihniyetini eleştirerek karşı çıkışı anlatılmaktadır.

1987 yılında Muammer Özer tarafından çekilen *Kara Sevdalı Bulut* başkahramanının bir kadın olması açısından önemlidir. Genel olarak 12 Eylül filmlerinde egemen olan erkek kahraman döngüsü bu film ile yıkılmıştır. Filmde sadece sendika üyesi olduğu için, iş yerinden bir arkadaşının ihbarı ile gözaltına alınan Sibel'in uğradığı işkence sonucu, akli dengesini yitirmesini ve çevresiyle hesaplaşmasının öyküsü anlatılmaktadır.

Ali Özgentürk'ün *Suda Yanar'ı* (1987) ise Nazım Hikmet'in hayatı ile ilgili bir film çekmek isteyen bir yönetmenin yaşadığı zorluklar üzerinden o dönem yaşanan baskıları göstermeye çalışmıştır. Filmdeki en önemli öğelerden biri "68 kuşağının devrimci ruhunun çok gerilerde kaldığını ve devrimim ancak hoş bir hayal olduğunu vurgulamasıdır. Filminde kahramanımızın sevgilisinin dediği gibi o günler 'Tarih kadar eski'dir."²⁵⁸

Yasaklar sebebiyle işkence sahneleri gösterilmeyen filmlerden biri de Ümit Elçi'nin 1987 yılında çektiği *Bir Avuç Gökyüzü'dür*. Filmin kahramanı Ahmet cezaevinde geçirdiği günlerin ardından, bu günlerin etkisinden kurtulamamıştır. Sevgilisi Neşe'nin dışında herkese, her şeye kuşkuyla bakmaktadır. Ahmet'in eşi de yaşadıklarından dolayı sürekli Ahmet'i suçlamaktadır. Son olarak Ahmet yargılandığı davadan cezasının kesinleştiğini öğrenir ve bu durum içinde bulunduğu korkuları ve yalnızlığı daha da arttırır. Fakat Ahmet'in cezasının ne olduğu konusunda filmde herhangi bir ipucu verilmez. Ahmet'in sadece yazar olduğunun ve iktidardakilerin

²⁵⁸ Metin Altuok, Türk Sinemasının Politik Halleri, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=463&makale=Türk%20Sinemasının%20Politik%20Halleri>, [07.07.2010].

“üstüne fazla gittiğinin” vurgusu yapılır. Film Ahmet’in cezaevine girmesini isteyen kişilerce etrafının kuşatılmışlığını attığı her adımın takip edilmesini konu alır. *Bir Avuç Gökyüzü* darbe sonrası uygulanan baskı politikalarının ve cezaevi gerçeğinin bireylerin hayatında yarattığı tahribat üzerine odaklan filmlerden biridir.

1988’e geldiğinde karşımıza çıkan ilk 12 Eylül filmi darbenin hemen öncesinde terörden kaçarak Cunda Adası’na sığınan yazarın hikayesini anlatan *Av Zamanı’dır* (1988). Erden Kıral imzalı film Cunda’ya sığınan yazarın şiddetten kaçılmayacağını anlaması ve adada tanıştığı bir kadından ilham alarak yeniden yazmaya başlamasını konu alır. Melih Gülgen tarafından 1988 yılında çekilen *Kimlik* ise 12 Eylül öncesi bir sol örgüt içerisindeki ideolojik ayrışma ile başlar. İdeolojik ayrışmanın parçası olan ve fikirlerini dergi yolu ile duyurmak isteyen karı koca ülkeyi dolaşarak halka daha yakın olmak için yollara düşer. İstanbul’a döndükleri gün örgüt evlerinin arkadaşları tarafından kendilerine haber verilmeden boşaltıldığını görürler. Kendilerini terk edilmiş ve yalnız hissettikleri bu gece 12 Eylül askeri darbesi gerçekleşir. Film darbe sonrasında baskılara direnmeye çalışan bu çiftin 12 Eylül sonrası değişimini ve topluma ayak uydurmaya çalışmasını konu alır. Kimlik, kadın ve erkeğin değişip olgunlaştıktan sonra mücadeleye tekrar katılmayı konuştukları bir gece evlerine polisin gelip, her ikisinin de kimliklerine zımba basılarak sakıncalı buldukları sahne ile sona erer.

12 Eylül filmleri arasında bazı yazarlar arasında farklı bir yere konulan *Sis Zülfü* Livaneli tarafından 1988 yılında çekildi. Film eski hakim bir babanın farklı sol örgütlere üye iki oğlundan birisinin öldürülmesi üzerine kurulur. Öldürülen kardeşin mensubu olduğu örgüt ve polis diğer erkek kardeşten şüphelenmektedir. Film oğullarından birini kaybetmiş olan bir babanın diğerini de kaybetmemek ve onu koruyabilmek için verdiği mücadele ve bu mücadele sırasında yaşadığı düşünsel değişimi konu alır.

İrfan Tözüm tarafından çekilen *İkili Oyunlar* (1989) 12 Eylül sonrası değişime uyum sağlayamayan 68 kuşağından bir karı kocanın hikâyesini anlatır. Soyut kavramlarla süslü diyaloglarla iç hesaplaşma yaşayan kahramanların darbe öncesi inandıkları her şeyi sorgulayan tavırları filmin ana konusunu oluşturur. Filmde 68 kuşağının aydın

devrimci kahramanlarının ‘Ben hâlâ devrimcilik oynayamam’ diyen uslanmış ağabeylere dönüşmesini izleriz.”²⁵⁹

12 Eylül filmlerinin en bilinenlerinden biri Tunç Başaran tarafından yönetilen *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) filmidir. Beş yaşındaki bir çocuğun gözüyle kadınlar hapishanesinin ve sevginin öyküsüdür anlatılan. Film siyasi tutuklu İnci ile Barış’ın özgürlük, hapishane, yalnızlık ve kapatılmışlık duygusunu gözler önüne serer.

Bir kadın kahramanın konu edildiği başka bir film de *Bütün Kapılar Kapalıydı*. Film, 1990 yılında Memduh Ün tarafından çekilmiştir. Filmde 6 yıldır cezaevinde olan Nil’in cezaevinden çıkışının ardından günlük yaşama uyum sağlayamaması ve günden güne ruh sağlığını kaybetmesi anlatılır.

1990’lı yıllara gelindiğinde örgüt arkadaşlarını ele veren bir adamın pişmanlık yasasından yararlanarak yüzünü ve kimliğini değiştirdikten sonra yaşadıklarını anlatan Ümit Efekan yapımı *Darbe* de (1990) 12 Eylül filmleri arasındadır. Yavuz Özkan’ın 1991 yılında çektiği *Ateş Üstünde Yürümek* ise sahnelenmek için hazırlanan bir oyunun provalarından kesitlerle Türkiye siyasi tarihini anlatmaya çalışır. Oyunun konusu kurtuluş savaşından başlayarak 1980 askeri darbesi de dahil olmak üzere Türkiye’deki siyasi ortamın bale ve dansla anlatılmasıdır. Bu filmde de 12 Eylül askeri darbesi aydınlık düşüncelerin engellendiği, ülkenin karanlık bir döneme sürüklendiği konusunu işlemektedir.

1991’de çekilen diğer bir film ise *Suyun Öte Yanı’dır*. Tomris Giritlioğlu’nun çektiği film de yurtdışına kaçmak için yıllar önce geldiği Cunda adasına geri dönen adamın hikayesi anlatılır. Adamın sürekli kaçak yaşamak ve ailesini bir daha görememe endişesi ile kalıp hapse girmek arasındaki ikilemini konu alan filmde adamın suçunun ne olduğunu öğrenemeyiz. Aynı yıl Oğuzhan Tercan tarafından çekilen *Uzlaşma’da* (1991) ise Abdi İpekçi cinayeti odağında sağ örgütlerin terörü, silah kaçakçılarının ülke içindeki şiddeti kar uğruna desteklemesi ve dönemin aydınlar üzerinde yarattığı baskıyı anlatılır.

Bekle Dedim Gölgeye (1990) Atif Yılmaz yönetmenliğinde 68 kuşağının üç arkadaşının bu dönemden 80’lere uzanan süreçteki hikâyelerini anlatır. Yılmaz filmde öğrencilik yıllarında sol hareket içerisinde yer almış, ardından cezaevine girip çıkan

²⁵⁹ Metin Altıok, “Türk Sinemasının Politik Halleri”, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=463&makale=Türk%20Sinemasının%20Politik%20Halleri>, [07.07.2010].

üç arkadaşın yaşadıkları yabancılaşma ve hayata tutunma mücadelelerini konu edinmiştir. Uzun diyaloglar ve umudun yok olduğu bir film olan *Bekle Dedim Gölge*'ye sonunda üç kahramanın da ölümüyle biter.

Canan Evcimen İçöz 1993 yılında çektiği *Hoşçakal Umut*'da 12 Eylül'ün klasik konusu çerçevesinde gezinir. Film hapishaneden yeni çıkan Oruç Yılmaz'ın toplumdaki değişime uyum çabalarını, arkadaşları ile olan ilişkilerinde yaşadığı zorlukları anlatır.²⁶⁰

12 Eylül askeri darbesini çocukların gözünden anlatan filmlerden biri de Handan İpekçi'nin *Babam Askerde* (1994) filmidir. Film de farklı toplumsal sınıflardan gelen üç ailenin babalarının gözaltına alınma sürecini anlatır. Ailelerden ilki karı kocanın işçi olduğu bir ailedir. İlk aile vardiyalı yoğun bir çalışma hayatının yanında üç erkek çocuklarıyla yaşam mücadelesi vermektedir. İkinci aile doktorluk yapan karı koca ve kızları Ekin'den oluşmaktadır. Diğer aile ise gençliklerinde sol örgüt içinde yer almış şu anda fabrika sahibi olan karı koca ile kızları Pelin'den oluşmaktadır. Ekin ve Pelin'e babaları gözaltına alındığında babalarının askere gittiğini söylerler. Film bu üç çocuğun hapishanede karşılaşmalarıyla sona erer. Yusuf Kurçenli'nin çektiği *Çözümler* (1994) de darbenin oluşturduğu toplumsal değerlere uyum sağlayamayan ve kardeşini siyasal olaylara soktuğu için idam edilmesine yol açtığını düşündüğü için suçluluk hisseden bir adamın öyküsünü anlatır. Film adamın, kocası siyasi suç sebebiyle cezaevinde olan bir kadınla duygusal ilişkisi etrafında, 12 Eylül döneminin yarattığı tahribatı anlatmaktadır.²⁶¹

1994 yılında çekilen diğer bir film ise Yavuz Özkan yapımı *Bir Sonbahar Hikâyesi*. Filmde batı dilleri edebiyatı bölümünde öğretim görevlisi olan kadın ile eğitimini ABD'de tamamlanmış bir iktisatçı arasındaki aşk hikayesi ana konuyu oluşturur. İlişkilerinde yaşanan anlaşmazlıkları 12 Eylül öncesi yaşanan toplumsal olayları her iki kahramanın verdiği farklı tepkiler ve bireylerin yaşadığı dönüşüm ile açıklamaya çalışan film 12 Eylül askeri darbesini yan anlam olarak kullanmıştır. Darbe öncesi ülkede görülmeye başlanan liberal politikaların bireylerin dönüşümünde nasıl bir rol

²⁶⁰ Galip Deniz Altınay, "12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu", (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı),63.

²⁶¹ Sinematurk, *Çözümler*,
<http://www.sinematurk.com/film.php?action=goToFilmKeywordsPage&filmid=1065&type=film#konu>, [08.07.2010]

oynadığı sol görüşlü öğretim görevlisi ve kocası arasındaki iletişimsizlik ve hayata bakış açıları arasındaki fark üzerinden anlatılmaya çalışılır.

Osman Sınav'ın 1994 yılında çektiği *Gerilla'nın* konusu ise diğer filmlere oranla farklılık gösterir. Filmde 12 Eylül öncesi silah kaçakçılığıyla uğraşan bir adamın evine gelen tehdit mektupları sonucu yaşadıkları anlatılır. Filmde darbe öncesi ülkenin içinde bulunduğu terörü destekleyen bir silah kaçakçısının üzerinden 12 Eylül dönemindeki şiddet olaylarına değinilir. Silah kaçakçısının kişisel çıkarı için kullandığı sol örgütlerden birinin almaya çalıştığı intikama odaklanan film 12 Eylül askeri darbesini yan anlam olarak işleyen filmlerdendir. Tomris Giritlioğlu'nun *Suyun Öte Yanı*'ndan sonraki ikinci 12 Eylül filmi *80. Adım'da* (1996) ise 12 Eylül sonrası yurtdışına kaçan bir hükümlünün 1983 seçimleri sırasında yurda dönerek kendisi ve arkadaşlarıyla hesaplaşmasını anlatır. Film darbe anını göstermez öncesi ile de ilgili sadece üniversitede bir grup arkadaş tarafından çıkarılan yangın olayını göstermektedir. Film esas olarak darbe öncesi sol görüşlü bir grup arkadaşın birbiri ile hesaplaşmasını anlatır. Arkadaşlardan biri Anavatan Partisi ile siyasete atılırken, diğeri yangın sonrası gözaltında uğradığı işkencelerden ruhsal dengesini yitirmiştir. Yurtdışına kaçan ama yakalanarak ülkeye geri gönderilen Korkut ise işkencede gösterdiği korkusuzca tavırlarıyla “yenilen” tüm arkadaşlarının öfkesini kazandığı için şimdi onunla hesaplaşmak istemektedirler. 80. Adım darbe sonrası sol görüşlü kişilerin yaşadığı dönüşümü ve kendi iç hesaplaşmalarını konu alır.

12 Eylül döneminde gözaltına alınan İhsan'ın işkence sürecini anlatan *Gülün Bittiği Yer* (1998) İsmail Güneş'in yönetmenliğini üstlendiği bir film. Gözaltından çıktıktan sonra tren ile evine dönmeye çalışan kahramanımızın, yolculuğu boyunca sayıklamaları ve geriye dönüşleriyle yaşadığı işkenceleri izliyoruz. Evine dönmeye bir türlü cesaret edemeyen İhsan tren yolculuğunda tanıştığı, oğlu da işkence sırasında ölen savcı ile ailesine haber gönderir. Filmin ikinci yarısı savcının oğluna benzettiği İhsan'ın neler yaşadığını anlamaya çalışması ile geçer. Güneş'in filmi de benzerlerindeki eksikliklere sahiptir. Film İhsan'ın gözaltından önceki yaşamıyla ilgili yeterli bilgi vermezken, 12 Eylül'ün adamın üzerinde nasıl bir dönüşüme sebep olduğunu anlamamızı engeller. Film sadece yoğun işkence sahnelerine bir önceki örneklerinden daha açık bir şekilde odaklanır. Film 12 Eylül döneminin nedenleri ve işkence dışındaki sonuçlarına değinmeden sona erer.

Uçurtmayı Vurmasınlar ve Babam Asker’de filmlerinden sonra Atif Yılmaz’da 1999 yılında çektiği *Eylül Fırtınası’nda* bir çocuğun gözünden o dönem yaşanan baskı ve işkenceleri anlatır. Filmin ana konusunu Ayten’in kocası Rasim’i yakalamak için gözaltına alınması ve gözaltında gördüğü işkenceler oluşturur. 12 Eylül döneminde şiddetin boyutlarını gözler önüne sermeye çalışan film, uzun işkencelere rağmen Rasim’in yerini söylemeyen Ayten yanında yakalandığında işkencelere dayanamayıp arkadaşlarını ele veren Rasim üzerinden sola da eleştiride bulunur.

2000’li yıllardan sonra 12 Eylül filmlerinde bir tarz değişikliği gözlenmeye başlar. Yılmaz Erdoğan’ın 2003 yapımı *Vizontele Tuuba’sı* ile başlayan bu akım dönemi mizahi dille anlatan filmlerin ilkinin oluşturur. Film Kürt bölgesinde bir kasabaya 12 Eylül öncesi sürgün gönderilen bir kütüphane müdürünün burada yaşadıklarını ve 12 Eylül darbesinin onun ve tüm kasabanın yaşamını nasıl değiştirdiğini konu alır.

Ana konu olmamakla beraber yan anlam açısından düşünüldüğünde 12 Eylül filmleri arasında sayılabilecek Çağan Irmak imzalı 2005 yapım *Babam ve Oğlum* 12 Eylül sonrası girdiği cezaevinde sağlığı bozulan bir adamın oğlunu yıllardır görmediği ailesinin yanına götürme hikâyesini anlatır. Yan anlam olarak 12 Eylül askeri darbesini konu alan Babam ve Oğlum tam bir 12 Eylül filmi olarak nitelendirilemese de, yarattığı etki ile 12 Eylül askeri darbesini ve o dönem yaşananları yeniden gündeme getirmiştir.

12 Eylül’de yaşananları mizahi bir dilde anlatan ikinci film olan *Beynelmilel* (2006) Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez tarafından çekilmiştir. Önder filmde 1980 askeri darbesinin ardından ülkenin değişen durumunu küçük bir kasaba halkının ve bu kasabada çalışan gevendelerin gözünden bizlere aktarır. Film 12 Eylül askeri darbesini mizahi öğelerle anlatırken, siyaset ile hiç ilgisi olmayan insanların dahi kullandıkları dil, yaptıkları meslek sebebiyle baskıya uğrayabileceklerini anlatmaktadır. Yasak olduğu gerekçesi ile düğünlerde Kürtçe şarkı çalınmasının engellendiği gösterilerek 1980’li yıllarda yoğunluk kazanan Kürt hareketine vurgu yapılır. Kasabadaki herkesin “yasa dışı” ve ya “anormal” gördüğü her davranışını güvenlik güçlerine haber veren Suphi karakteri ise darbe sonrası toplumun getirildiği durumu çok iyi anlatan bir örnektir. Filmin iki ana kahramanı Gülendam ve sol görüşlü Haydar arasındaki aşk da cunta rejiminin engeline takılmıştır. Haydar cunta rejiminden dolayı devrimcilerin ancak ölüm ile nişanlı olduğunu söylemektedir. Gülendam Haydar’a kavuşmasının tek yolunun askeri rejimin sona ermesine bağlı

olduğunu anlayınca, kasabalarına konseyin geleceği gün konseyi “cuntalar olmasın” pankartıyla karşılar.

Ömer Uğur’un *Eve Dönüş* (2006) adlı filmi 12 Eylül filmleri arasında bir ilk olma özelliğine sahiptir. Uğur, ilk defa bir işçi ailesinin yaşadıkları üzerinden 1980 askeri darbesinin insanların hayatlarını nasıl etkilediğini anlatır. Film 12 Eylül askeri darbesinin hemen ardından siyasi olaylarla hiçbir alakası olmadığı halde gizli bir ihbar üzerine gözaltına alınan ve hiçbir somut delil olmaksızın günlerce işkence gören Mustafa’nın hikayesini konu alır.

Selma Köksal tarafından çekilen *Fikret Bey* de (2007) Babam ve Oğlum gibi 12 Eylül’ü yan anlam olarak barındıran filmlerdendir. Film 12 Eylül’de bir siyasi suçtan hapis yattıktan sonra yurt dışına gitmiş olan oğlunun yüzünü beş yıldır görmeyen Fikret Bey’in ayrılmak zorunda olduğu fabrikasında geçirdiği bir günü anlatır. 2007 yılında çekilen diğer bir film ise Atıl İnanç imzalı *Zincirbozan’dır*. Gazeteci Abdi İpekçi suikastı ile başlayarak, 12 Eylül 1980 darbesine kadar tırmanan terör olaylarını, dönemin siyasi aktörleri olan Süleyman Demirel, Bülent Ecevit ve Kenan Evren’in de dahil olduğu bir perspektiften anlatıyor.

İlk 12 Eylül filminin sahibi Mesut Uçakan 2007 yılında çektiği ikinci 12 Eylül filmi *Anka Kuşu-Bana Sırrını Aç’la* karşımıza çıkar. Filmin kahramanı Selman’ın gazeteci olan babası 12 Eylül askeri darbesi sırasında kaçarılır. Yaşadıkları bölgede bir tarikatın üyesi olan ve tüm “erdemleri” kendinde bulduran babasının kaçırlmasından dolayı tarikatı suçlayan Selman geçmişini geride bırakarak İstanbul’a gider. Film bu aşamadan sonra bir 12 Eylül filmi olmaktan çıkar ve bir yönetmenin varoluşsal problemleri ve gerçeği aramasına odaklanır. Çektiği filmlerle ülkedeki olumsuzluklara karşı koymak istediğini anladığımız ama bu olumsuzlukların neler olduğunu ya da filmleri ile bunu nasıl yapacağını anlayamadığımız bir yönetmendir Selman. Sonunda huzuru ve gerçeği İslam’da bulup tarikata geri dönen Selman içinde bulunduğu toplumun çürümüşlüğünden ve yalnızlığından Allah’a sığınarak kurtulur. Film 12 Eylül askeri darbesini bir yan anlam olarak kullanmakla beraber filmin ilk dakikalarını oluşturan bombalama eylemleri, kaçırmalar ve 1980’li yıllarda yaygınlaşan tarikatlar hakkında küçük ama ilişkisiz ipuçları vermekle yetinir.

Son dönemde özellikle ismi ve popüler oyuncu kadrosuyla kalabalık bir izleyici kitlesine ulaşan en son 12 Eylül filmlerinden *O... Çocukları* Murat Saraçoğlu

tarafından 2008 yılında çekilmiştir. Sırrı Süreyya Önder'in senaryosunu yazdığı filmde darbe sebebiyle yurtdışına kaçmak zorunda kalan Meryem kızını yanında götüremez ve onu seks işçilerinin çocuklarının bakıldığı bir eve bırakmak zorunda kalır. Film Meryem'in kızının yurt dışına çıkma aşamasını ve bu dönemde yaşadıkları zorluk ve baskıları mizahi bir dil ile anlatır. Filmde 12 Eylül döneminde yaşanan olaylar ve olayların sorumluları karikatürize edilmiş dönem içinde yaşanan şiddet ve baskıya neredeyse hiç değinilmemiştir. O... Çocukları son dönemde yine kendisinin çektiği Beynelmilel ve Yılmaz Erdoğan'ın çektiği Vizonte Tuuba gibi dönemi mizahla anlatma geleneğinin bir devamı olarak nitelendirilebilir.

12 Eylül filmlerinin sonuncusu Şahin Gök tarafından 2008 yılında çekilen *Son Cellat* filmidir. Film sol görüşlü bir örgüte üye olan oğlunun ölümünün ardından oğluna göstermediği anlayış sebebiyle kendini suçlu hisseden savcı Yusuf'un hikayesini anlatır. Film Yusuf'un oğlunun ölümünün ardından oğlu ile aynı örgütten kişiler ile afiş asarken hapse atılması ile başlar. Savcı Yusuf işlemediği bir cinayetle suçlanıyordur. Cezaevinde olduğu süreçte yine cinayetle yargılanan cahil bir köylü olan, arabacı Cabbar'la arasında bir dostluk kurulur. Yaşanan şiddetin orantısızlığı haksız yere idam edilen savcı ile simgeleştirilirken, cahil bir köylünün askeri darbeyi sebeplerini ve sorumlularını nasıl algıladığı ve ona nasıl algılatıldığı üzerine önemli bir filmidir.

4.4 Filmler Üzerine

Yukarıda saydığımız 12 Eylül filmlerinin büyük bir bölümün ilk karesinde belirttiği gibi gerçek olaylar ve kişilere dayanmaz, filmler bu dönemde geçen hikâyelere dayanmaktadır. Siyasal sinemanın en önemli özelliği gerçek olayların sinemaya aktarılmasıdır. Bu nedenle bu filmlerin bir kısmı siyasal sinema olarak nitelendirilmeyebilirler. Ancak "anlattığı öykü, verdiği mesaj doğrudan siyasetle ilgili olan"²⁶² ve kurmaca olayları konu alan filmler de siyasal sinema olarak değerlendirildiği için saydığımız bu filmler de 12 Eylül filmi olarak kategoriye dâhil edilebilir.

²⁶² Yasemin Mirahmehmetoğlu, "Siyasal Sinema 2", *Antrakt*, s.45, (1995): 59.'dan aktaran aktaran: Galip Deniz Altınay, 12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı),65.

12 Eylül filmleri ilk olarak 1980’li yılların ortalarında çekilmeye başlanır. Bu filmlerin büyük bir çoğunluğunun konusu darbe sonrasında uygulanan işkencedir. Kâbuslar, sesler ve geriye dönüşlerle işkencecilerin hatta işkencenin kendisinin görünmediği işkence sahneleri, bu filmlerin ortak özelliğidir. Ses, Sen Türkülerini Söyle, Bir Avuç Gökyüzü, Kara Sevdalı Bulut bu filmler arasında gösterilebilir.

1980’li yıllarda çekilen filmlerin büyük bir bölümünde kahramanlar genellikle erkektir. Hemen hemen hepsi sol görüşlü olan bu kahramanlar darbenin ardından cezaevine girmiş ve burada gördükleri işkenceler sonrasında, ruhsal ve fiziksel hasarlara uğramışlardır. Tüm kahramanlar cezaevinden çıktıktan sonra, başta kendileri olmak üzere, geçmişle, aileleriyle, arkadaşlarıyla ve toplumun bütünü ile bir hesaplaşmaya girerler. Dikenli Yol, Sen Türkülerini Söyle, Kara Sevdalı Bulut, Bütün Kapılar Kapalıydı, Ses, Gülün Bittiği Yer, Hoşçakal Umut filmlerinin başrollerini cezaevinden çıktıktan sonra yeni toplumsal değerlere uyum sağlayamayan aile eve arkadaşlarıyla iletişim kurmakta zorluk çeken kahramanlar oluşturmuştur. Kahramanların büyük bir kısmı kendisini, yalnız, köşeye sıkışmış hissederken sosyalleşmek ve insanlarla ilişki kurmakta zorluk çekerler. Cezaevi süreci kahramanları, sindirmiş ve yalnızlaştırmıştır.

Filmlerin kahramanlarının sadece erkekler değil kadınlar da olmasını görmek için 1990’lı yıllar beklenecektir. Kara Sevdalı Bulut, İkili Oyunlar, Uçurtmayı Vurmasınlar, Bütün Kapılar Kapalıydı gibi filmlerde işlenen konu değişmemekle beraber karakterler değişmiş ve filmler farklı bir boyut kazanmıştır. Bu filmlerle beraber darbe sırasında uygulanan işkence gerçeğinin yanında tecavüz olgusu da ortaya çıkmıştır. Aynı işkence sahnelerinde olduğu gibi tecavüz anı da net olarak gösterilmez. Karakterlerin cezaevi sürecine yapılan kısa geri dönüşler, gördüğü hayaller ve kabuslarla anlatılmaya çalışılan tecavüz, kahramanların psikolojisinin bozulmasına sebep olurken, Kara Sevdalı Bulut filminde olduğu gibi evliliklerinin de bitmesine sebep olmuştur.

90’lara gelindiğinde 12 Eylül konulu filmlerin konularında farklılaşma gözlemlenmektedir. Bu dönemde yönetmenler, 12 Eylül askeri darbesini çocukların gözünden anlatan birçok film çekmiştir. Babam Askerde ve Eylül Fırtınası bu filmlere verilebilecek örneklerdendir. 2000’li yıllara gelindiğinde Babam ve Oğlum, O... Çocukları ve Vizontele Tuuba gibi filmlerde de askeri darbe dönemi çocukların gözünden aktarılmış ve ya çocuklar filmlerin başrolünde bulunmuştur.

2000’li yıllara gelindiğinde ise dönemi mizahi bir bakış açısıyla yorumlayan filmler ön plana çıkmıştır. Vizontele Tuba, Beynelmilel ve O... Çocukları bu filmler arasındadır. 1980 sonrası çekilen karanlık ve karamsar 12 Eylül filmlerinin yerini alan bu filmler geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Mizahi öğelerin varlığı, özellikle sol görüşlü karakterlerin karikatürize edilmesi farklı kesimlerce eleştirilmiş olsa da bu filmler ulaştığı kitlenin çeşitliliği ve sayısı düşünüldüğünde 12 Eylül askeri darbesini ve sonrasında uygulanan baskı ve şiddeti yeniden gündeme getirmesi açısından önemli filmlerdir.

12 Eylül askeri darbesinin üniversitelerde yarattığı baskıyı gözler önüne seren Bir Sonbahar Hikayesi, yeni liberal politikaların etkisi altında kalan toplumun değişen değer yargılarını göstermesi açısından önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Yeni liberal politikaların dönüştürdüğü topluma vurgu yapan ikinci bir film ise Sen Türkülerini Söyle filmidir. Hayri’nin hapisneden çıktıktan sonra arayıp bulduğu hepsi eskiden sol görüşlü olan arkadaşlarının geçirdiği dönüşüm, bireyselleşme, maddi beklentilerin her şeyin önüne geçtiği bir dünyayı anlatmaktadır.

Siyasal sinemanın en önemli kategorilerinden biri olan belgesel sinemasının örneklerine 12 Eylül filmleri arasında rastlanmaz. Bu kategoriye sokulabilecek en yakın film canlandırma tekniği ile çekilen Zincirbozan’dır. Fakat Zincirbozan filminin taraflı, tarihsel ve toplumsal gerçekleri çarpıtan senaryosu onu iyi bir belgesel sinema örneği olmaktan uzaklaştırır.

Çalışmanın başında da değinildiği gibi filmlerin bir kısmında 12 Eylül askeri darbesi yan anlam olarak işlenmiştir. Öç, Gerilla, Ateş Üstünde Yürümek, Yağmur Kaçakları, Babam ve Oğlum, Fikret Bey, Anka Kuşu Bana Sırrını Aç, bu filmler arasındadır.

12 Eylül filmlerinde en önemli konulardan birini de aydınlar oluşturur. Bir Sonbahar Hikayesi, Uzlaşma, Bir Avuç Gökyüzü ve Anka Kuşu Bana Sırrını Aç filmlerinde 12 Eylül askeri darbesinin doğrudan ya da dolaylı olarak etkilediği aydın karakterinin yaşadıklarını izlemek mümkündür.

Bugüne kadar çekilen 39 film arasında başarılı örneklerin olmadığını söylemek yanlış bir saptama olacaktır. Buna rağmen filmlerde anlatılan öykülerin özellikle darbe öncesi yaşanan olayların sebeplerini göz ardı eden, neden sonuç ilişkisi kurmadığı için darbenin karakterler üzerinde yarattığı değişimi tam olarak anlatamayan filmler olduğunu söyleyebiliriz. Seyircinin doldurması gereken boşluklar yerine, darbenin

neden sonuç ilişkisini ortaya koyan, toplumsal koşulların bireyi nasıl dönüştürdüğünü inceleyen filmler için bir süre daha beklemek gerekecektir.

5. SİNEMADA 12 EYLÜL FİMLERİ

12 Eylül filmi olarak adlandırılabilir 39 film arasından Prenses, Sis, Bütün Kapılar Kapalıydı, Eve Dönüş, Vizonte Tuuba ve Zincirbozan çalışmanın konusu olan 12 Eylül askeri darbesinin sinemaya nasıl yansıdığını incelemek adına seçilmiştir. Bu bölümde darbeden etkilenen farklı kesimleri konu alan, darbenin nedenlerini ve sonuçlarını farklı temalar üzerinden anlatan filmler üzerinden 12 Eylül askeri darbesinin sinemaya nasıl yansıdığı tartışılacaktır. İncelenecek filmlerin her birinin 12 Eylül filmleri arasında bir “akımı” temsil etmesine ya da 12 Eylül askeri darbesine farklı perspektiften bakan filmlerden oluşmasına özen gösterilmiştir.

Çalışmanın konusu olan filmlerden ilk üçü 1990 ve öncesi filmlerden oluşmaktadır. Çalışmanın ilk filmi olan Prenses, 12 Eylül askeri darbesini anlatan filmlerin ilk örneklerinden olması ve darbenin mağduru olarak görülen sol örgütlere getirdiği farklı bakış açısı sebebiyle incelemenin konusu yapılmıştır. Diğer bir film ise darbeyi en iyi anlattığı ifade edilen filmlerden biri olan Sis’tir. Sis birçok 12 Eylül filminde görülen kahramanların yaşadığı dönüşümü yansıtamama kısır döngüsünden bir nebze kurtulabilmiştir. Bu nedenle Sis, çalışmada özellikle 12 Eylül askeri darbesine giden sürecin bireyin dönüşümünde nasıl bir rol oynadığını aktarabilmek için seçilmiştir.

Bütün Kapılar Kapalıydı filminin seçiminde ise iki önemli nokta mevcuttur. Birincisi 12 Eylül filmlerinin en belirgin konularından biri olan, cezaevinden çıktıktan sonra toplumsal hayata uyum sağlayamayan sol görüşlü kahramanların, topluma yabancılaşmasını ve yalnızlaşmasını anlatan örneklerden biri olmasıdır. Bütün Kapılar Kapalıydı’yı benzer filmler arasından seçmemizin sebebi ise genelin aksine filmin ana kahramanının kadın olmasıdır.

Çalışmada incelenecek diğer üç film ise 2000’li yıllardan sonra çekilen filmlerden seçilmiştir. Bu dönemden sonra çekilen filmlerin büyük bir kısmının 12 Eylül filmleri arasında bir ilk olma özelliği taşıması bu tercihin ilk sebebidir. İncelenecek filmlerden dördüncüsü olan Eve Dönüş, gerek işçi sınıfını görünür kılması gerekse de işkence sahnelerindeki açıklık nedeniyle çalışmada değinilecek filmlerden biri olarak

seçilmiştir. Yılmaz Erdoğan'ın yönettiği Vizontele Tuuba'da Eve Dönüş gibi bir ilki temsil etmektedir. 12 Eylül askeri darbesini mizahi bir yolla anlatmaya çalışan bu film 12 Eylül filmlerine farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bunun yanında filmin mizahi öğeleri barındıran diğer filmler arasından seçilmesinde ulaştığı kitlenin çeşitliliği ve büyüklüğü etkili olmuştur.

Çalışmanın konusu olan son film ise Zincirbozan'dır. Film darbenin sebeplerini, darbeyi yapan aktörleri işaret etmesi ve darbenin arkasında yatan “asıl” sebepleri açığa çıkartmaya çalışması ile diğer filmler arasından ayrılır. Özellikle daha önce hiçbir filmde yapılmayan dönemin siyasilerinin de darbe öncesi yaşadıklarını ekrana taşıyan Zincirbozan'ın belgesel niteliği taşıdığı iddia edilse de film büyük çoğunluğuyla kurgusaldır.

5.1 Prens; Sol Örgütler Olmasaydı...

Sinan Çetin'in 1984 yapımı filmi Prens 12 Eylül filmlerinin ilk örneklerindedir. Film üç ana karakter üzerinden 12 Eylül askeri darbesinden önceki toplumsal kamplaşmayı ve ülkenin içinde bulunduğu durumu farklı bakış açılarıyla yansıtmayı amaçlar. Film moda fotoğrafçısı olan Selim'in, önemli bir eylem için İstanbul'a gelen sol örgüt üyesi Tarık'ın ve İstanbul'a üniversite eğitimi için gelen Nevres'in hikayesini konu alır.

Prens, Nevres'in Tarık'ın katı tutumu ve mücadeleden başka bir şey düşünmeyen tavrı ile konfor alanından çıkmayan, tek amacı hayattan keyif almak olan, hiç bir şeyi kendisinin mutluluğundan üstün tutmayan Selim arasındaki seçimini konu alır. Yönetmen, Nevres'in bu iki erkek arasındaki seçimi üzerinden aslında hayatı nasıl yaşamak istediğimiz sorusunun yanıtını bulmaya çalışır.

Filmin “iyi” karakteri Selim bir sabah uyanır, “şahsi ve özgür bir hayat” yaşamayı istediği için karısını terk edip, bir gemiye binip uzaklaşmak ister. Şehri terk etmeye hazırlanırken, İstanbul'a edebiyat fakültesinde okumak için gelen Nevres ile tanışır. Bu tanışma Selim'in hayatını değiştirecek ve Selim Nevres'e aşık olacaktır. Nevres'e “prens” diye seslenmeye başlayan Selim ona, jestler ve sürprizlerle dolu, zevk almaktan başka hiç bir şeyin önemli olmadığı bir hayat vaat etmektedir.

Film, darbe öncesi sol örgütlerin hayata bakışı ile politika ile ilgisi olmayan, dünyadaki liberal politikaların bir uzantısı olan “birey” olma anlayışı ile yaşayan kesimlerin arasındaki farklı tutum ve davranışlar üzerine kurulmuştur. Bir yandan Nevres’in mutluluğu için elinden gelen her çabayı gösteren Selim diğer yanda Nevres’i sürekli hor gören, tutarsız ve bireysel olmakla suçlayan Tarık vardır.

5.1.1 Sol Dediğin...

Prenses’te Nevres’in Tarık’a aşkıyla, Tarık’ın katı tutumunu kabullenmeye çalışmasını ve onun istediği gibi biri olmak için kendisiyle savaşmasını izleriz. Nevres mücadeleye insani duygularla bağlı ve herkes için daha güzel bir dünya vadettiğine inandığından mücadelenin bir parçası olmak istemektedir. Nevres’in mücadeleye inancına rağmen Tarık’ın söylemlerindeki bazı tutarsızlıklar ve katı tutumu sebebiyle kafası karışmaktadır. Bu nedenle Nevres mücadeleye inanmak istese de Tarık’ın onu örgütün bir parçası yapma çabasına tam olarak kendini veremiyordur.

Nevres Tarık’ın kendi için hazırladığı eğitim programını takip etmiyor, verilen kitapları okumak yerine “denize bakıp hayal kuruyordur.” Tarık ise Nevres’in “faydalı bir unsur” olmasını istemektedir. Bunun için Nevres’in daha bilinçli, tutarlı olması ve bireyci anlayışından kurtulmaya çalışması gerekmektedir.

Filmde, sol örgütler ile halk arasındaki bakış farklılığı, sol örgütlerin toplumu aslında istemedikleri ve tam olarak anlamadıkları bir düşünceye angaje etme çabası Tarık’ın Nevres’i bilinçlendirme çabasıyla karşımıza çıkar.

Yönetmen, Nevres’in İskenderun’dan getirdiği kırmızı koltuğu, Nevres’in konfor alanını ve bireyciliğinin simgesi olarak kullanır. Nevres’in bu koltuğa düşkünlüğü Tarık tarafından büyük bir öfke ile karşılanmaktadır. Nevres ise çocukluğundan beri yanından ayırmadığı koltuğun nasıl bireyci bir alışkanlık ve özel zevk anlamına gelebildiğini ve mücadeleye ne zararı olduğunu anlayamamaktadır.

Yönetmen, Tarık’ın davranışları üzerinden dönemin sol hareketleri içerisindeki dar bakış açısını, sekter davranış biçimlerini göstermek ister. Her şeyi kitabına göre harfi harfine uygulamaya çalışan Tarık, insan olmanın verdiği beğeni, zevk gibi kavramları

hayatına sokmayan bir karakterdir. Tarık için mutluluk sadece mücadele sona erdiğinde duyulacak bir duygu olabilir.

Sinan Çetin, bir dönem kendisinin de yakın ilişkilerde bulunduğu sola eleştiriyi öyle abartmıştır ki Tarık Nevres'in üniversiteye gitmesini bile gerekli görmemektedir. Normal eğitim sisteminin Nevres'e bir faydası olmadığını savunur. Tarık'a göre Nevres sadece "görüntüyü kurtarmak" ailesinden para alıp İstanbul'da kalabilmek için okula gitmelidir. Nevres'in okulda okuyacağı bilgilerden daha faydalı bilgiler olduğunu iddia eden Tarık Nevres'in üniversite yerine ona bütün dünyayı açıklayabilecek dünya görüşünü öğrenmesi gerektiğini söyler. Çetin'in sola yönelttiği bu eleştiriyi abartılı bulmamak mümkün değildir. Dönemin sol örgütlerinin kimi davranışları birey olmaktan çok örgütün bir neferi olma yolunda gençleri eğitirken dahi eğitimin gereksiz, paravan olarak kullanılacak bir argüman olduğu fikrinden uzaktır. Entelektüel birikimi ve hatta Tarık'ın kendi sözleriyle "bilinçlenmeyi" bu kadar önemseyen bir solun üniversite eğitimini gereksiz görüyor olması ancak abartılı bir yaklaşım olarak tanımlanabilir.

Filmde sadece Tarık değil, dahil olduğu birimin bütün üyeleri, ağızlarından olumlu tek bir söz çıkmayan, mücadeleyi insan yaşamının önünde tutan, mücadele için kendilerini feda etmektен çekinmeyen karakterler olarak çizilirler. Çetin'in Tarık'ın dahil olduğu sol örgütün üyelerinin bulunduğu örgüt evinde yarattığı atmosfer, üyelerin bağırarak yaptığı klişe konuşmalar sol örgütleri, ürkütücü, bağınaz, karanlık göstermek için kullanılan başka bir sahnedir. Yapacakları eylem dışında hiçbir şey düşünmeyen, sürekli sorgulayan bakışlarla emir verir gibi konuşan örgüt üyeleri hayattan ve insanlardan kopuk bir şekilde resmedilir.

Tarık yapacakları önemli bir eylem için İskenderun'dan gelmiştir. Örgüt mücadeleye faydalı bir unsur olmadığı için Tarık'ın Nevres'le bu kadar yakınlaşmasını doğru bulmamakta ve Tarık'ın Nevres ile görüşmeyi bırakmasını istemektedir. "Biz gelecek güzel günler için yaşıyoruz, zevk için yaşamıyoruz" diyerek Tarık örgüt üyeleri tarafından uyarılır. Tarık ise Nevres'in fırsat verilirse faydalı bir unsur olacağı konusunda ısrarcıdır. Tüm bu konuşmaların yapıldığı toplantıda, tüm örgüt üyelerinin aynı anda birbirini dinlemeden, hep aynı şeyleri söyleyerek başlayan konuşması bir süre sonra sloganlar ve silah seslerine dönüşür, ağızlarından artık sözcükler değil slogan atan insanların ve otomatik silahların sesi duyulmaktadır.

Çetin, sosyalizm mücadelesini bilimsellikten ve insan odağından çıkararak dini bir inanışmış gibi gösterir. Tarık'ın mücadeleyi yaşayış ve tanımlayış biçimi üzerinden solu dogmatik, sorgulanmaz ve kutsal olarak niteler. Çetin, Tarık'ın cebinden çıkardığı kitapçığı Nevres'e göstererek "Bu kitabı her zaman kalbimin üstünde taşıyım, bu kitap kutsaldır." sözleriyle bu konuya vurgu yapar. Aynı sahnede Tarık Nevres'e "kutsal" kitaptan bazı bölümler okurken aynı sol örgüt üyelerinin konuşmalarında olduğu gibi Tarık'ın söyledikleri de sloganlara ve silah seslerine dönüşür.

Ağızından çıkan sözcüklerin anlamsızlaşmış silah seslerine döndüğü Tarık'a karşılık Selim "Hiç bir düşünce uğruna ölmeye değmeyeceğini" düşünmektedir. Nevres'in gerekirse mücadele için ölünebileceği, herkesin fedakarlık yapması gerektiği tezine karşılık "eğer ülke benim kelle gidince mutlu olacaksa olmasın" diyerek karşılık vermektedir.

Çetin sol eleştirisine, Selim'in ölüm ile arasına koyduğu mesafe yanında solun eylemleri için kendi hayatlarının bir anlamı olmadığını söylemeleri ve yapacakları önemli eylemde "Kimin öleceğine üst komiteden arkadaşlar karar verecek" diyerek hayatlarını başkalarının isteğine bırakmalarını gösterir. Hem Tarık hem de örgüt arkadaşları gerekirse ölmeye hazırdır fakat üst komiteden eylemi gerçekleştirecek kişinin mutlaka bir kadın olması emri gelir. Komitede hiç kadın olmadığından ve eylemi başka bir birime devretmek istemediklerinden bugüne kadar mesafe ile yaklaştıkları Nevres'i örgüte almaya karar verirler. Nevres'i dahil etmeyi planladıkları eylemde Nevres'in eylemin sonunda kesin öleceğini bilmek, Tarık'ı durdurmaz. Nevres örgüte kabul edilir ve faydalı bir unsur olması için eyleme dahil olacağı söylenir. Örgütün üyelerinden birinin Nevres'in durumdan haberdar edilmediğini bilmeden yanlışlıkla eylemde muhakkak öleceğini söylemesine rağmen, Nevres eyleme destek vermeye devam eder. Nevres bu görevi Tarık için kabul etmiştir, Tarık ise Nevres'in kendi için değil "halkı için ölmeye ve öldürmeye razı olmasını" istemektedir.

Örgüt, planlanan eylemi Nevres'in son anda, kimseyi vuramayacağını söylemesi ile gerçekleştiremez. Nevres "Daha güzel bir dünyaya birini öldürerek mi varacağız" sorusunu Tarık'a sorduğunda, kovulur. Tarık eylemi kendi tamamlamak istemesine rağmen o da korkar ve başarılı olmaz. Kaçarken hem kendi vurulur hem de bir arkadaşın ölümüne sebep olur. Örgüt hem Nevres'in eylemi gerçekleştirememesinden

hem de Tarık'ın başarısızlığından dolayı Tarık'ı cezalandırmaya karar verir. Tarık'ı öldürmesi için bırakılan arkadaşı da Tarık'ı vurmuş gibi yapar ama öldüremez.

Tutarlılık ve bilinçten bahsederek ne kadar kararlı olduğunu sürekli tekrarlayan, mücadele için ölümü göze alabileceğini sık sık dile getiren Tarık'ta en az Nevres kadar “korkak” davranmış, “tutarlı” olamamıştır. Çetin bu sahnede hem solun söyledikleri ile yaptıkları arasındaki farkı gözler önüne sermeye çalışırken bir yandan da sol örgütler içindeki şiddet ve cezalandırma mekanizmasını hatırlatmak ister.

5.1.2 Taraf Olmak ya da Olmamak

Prenses'te toplum adeta ikiye bölünmüş gibidir. Herkes “taraf” olmuştur. Taraf olmayanın bertaraf olacağı vurgusu Selim'in karısı ile yaptığı konuşmada özel olarak belirtilmiştir. Selim karısını kendi hayatını kurtarmayıp, başkalarının hayatını kurtarmaya çalışmakla suçlar. Selim, mücadeleyi sadece kendi hayatı ve mutluluğu için uğraşacak cesareti olmayan insanların, kendilerini oyalamak için edindikleri bir hobi gibi görmektedir. Selim karısına “Toplum kurtarmakla meşgul kişiliğin toplum kurtulunca ne ile uğraşacak” diye sorarak bu görüşünü ortaya koyar.

Filme belirli aralıklarla Selim'in dikenli teller arasında görünmesi yalnızlığını, sıkışmışlığını göstermek amacındadır. Selim hayatının kontrolünün kendinde olmadığını düşünmekte bunun için etrafındaki her şeyden ve herkesten uzaklaşmak istemektedir. Darbe öncesi kutuplara ayrılmış ülkede bir taraf olmak istememekte, taraf olmasının, kendi dışında birileri için mücadele etmesinin, hatta ölümü göze almasının mantığını anlayamamakta ve bunu reddetmektedir.

Nevres'in Tarık ile olduğu her an sokaklarda birileri vurulur ve şiddet Nevres'in yanı başındadır. Tarık Nevres'in bilinçlenmesi ile ilgili sürekli nasihatler verirken Nevres'in Selim ile ise bambaşka bir hayatı vardır. Tarık'ın bireyci alışkanlık olarak nitelediği kırmızı koltuğu Selim gittikleri her yere götürür. Kırlarda, deniz kenarında hayatın güzelliği ve yaşamaktan daha değerli bir şey olamayacağı ile ilgili uzun konuşmalar yapar. Filmin kötü karakteri peşine sürekli şiddeti ve ölümü takarken iyi karakteri ise yaşamın tadını çıkarmayı vadetmektedir.

Nevres bir yandan bilinç düzeyi olarak Tarık'a yetişemezken Selim'i ise bir dünya görüşü olmamakla suçlamakta, ezilenle ezen arasında bir tercih yapması gerektiği

konusunda telkin etmektedir. Selim ise dünya görüşünün sadece yaşamak olduğunu sürekli tekrarlar. Nevres mücadelenin parçası olmaktan bilerek ve isteyerek kaçınan Selim'e mesafeli yaklaşmasının yanında, "tüm dünyayı kucaklayan kutsal ve bilimsel bir dünya görüşüne sahip Tarık'a ise "bir şey hem kutsal hem de bilimsel olabilir mi?" diye sormaktadır.

Sinan Çetin, solun halkı kurtarma amacına rağmen, ülkeyi nasıl bir "kargaşaya" sürüklediğini bir metaforla açıklamayı seçer. Çetin bunun için Selim'in Nevres'in fotoğraflarını çekmek için hazırladığı mağaza mankeni ve demir parmaklıklardan oluşan hayali ülkesini kullanır. Fotoğraf çekimi sırasında Selim ve arkadaşları "prensesin" mutluluğu için hayali ülkeyi kurtarmaya çalışırken birbirleriyle girdikleri mücadelede mankeni parçalarlar. Şaka olarak sadece Nevres'in gözüne girmek için başlayan oyun, bir süre sonra arkadan gelen bombalama ve silah seslerine boğulur. Kurtarılmaya çalışılan manken paramparça olmuş, Selim ve arkadaşları birbirine girmiştir. Çetin o dönem solun halkı kurtarmak için düzeni değiştirme isteğini ve bunun yarattığı kargaşayı filme bu şekilde yansıtır.

Çetin'in sol örgütleri "güzel bir dünya" kurmak amacıyla da olsa yaptıkları her şeyin sonunun yıkım olduğunu, özgürlük adına, kurtarmayı amaçladıkları insanlara zarar verdiklerini filmdeki bu sahne ile anlatır. Ülkenin 12 Eylül askeri darbesi öncesi içinde bulunduğu iç savaş ortamını siyasal hareketler arasındaki kavgaya bağlayan Çetin, darbenin gerçek sebeplerine filmde hiç değinmez. Filmde gerçekten bir "sağ", yoktur. Şiddetin kim tarafından, neden yapıldığı, ülkenin hani sosyo ekonomik durumlardan geçtiği konusuna filmde hiç değinilmez.

5.1.3 Baskı, Şiddet ve Yenilmişlik

Prenses'te 12 Eylül askeri darbesi öncesi yaşanan baskı ortamı Tarık ve Nevres'in vapurdan inmesi sırasında yapılan kimlik kontrolleri ile ekrana taşınır. Dönemin şiddet olaylarını ise gazete haberlerindeki fotoğraflardan, radyodaki bombalama ve baskın haberlerinden, duvara yazı yazarken ya da sokakta bildiri dağıtırken vurulan insanlardan takip ediyoruz. Hatta sokaktaki çatışmaların birinde hiç suçu olmayan bir hamalın vurulması sahnesiyle Çetin, ülkedeki şiddetin hiç hatası olmayan insanlara dahi verdiği zararı göstermeye çalışarak, o dönemde taraf ol ya da olma ölmek ve öldürmenin ne kadar kolay olduğu anlatmaya çalışır.

Nevres, halkı için bir şey yapma niyeti olmadığı için yaşayan Selim’i terk etmiş fakat eylem sırasında yaşadıklarından dolayı tekrar Selim’e gidip “af dilemiştir.” Tarık ise çatışma sırasında yaralandığı için doktor bir arkadaşına gider. Eskiden sol görüşlü olduğunu anladığımız doktorun yaşananları ne kadar anlamsız gördüğüne dair uzun diyalogunu izleriz;

“...bütün bir toplumu kurtarma büyüüne bende kapılmışım. Bu kurtarıcılık görevi hangi nedenle üstümüze yüklenmişti bilmiyorum. Biz kendimizi bile doğru dürüst tanımazken, bir anda ülkenin sorunları çözmekle görevlendirilmiş insanlar olarak görülmeye başladık. Arkadaşlarımız öldüler, arkadaşlarımız birbirlerini öldürmeye başladılar. ...Ölümü ne kadar çabuk kabullenmiştik. Hayatımızın değeri düştükçe ölümün değeri yükseldi. Yaşamak nerdeyse suç haline gelirken, ölüm alkışlanıyordu. Zaten kişisel hayata engel olan bin yıllık bir göçebe toplumundan geliyorduk bu nedenle çok kolay kamplara ayrıldık, güruh halinde davranmaya başladık. Toplumu kurtarmak isteyenler bizlerle bir başka toplum oluşturduk. Kendi aramızda ahlaki değerler yarattık. Ölmek, acı çekmek, sürünmek ...parasızlık, en büyük erdem haline geldi. Yaşamak aşık olmak, ... Fütursuzca gülmek yavaş yavaş suç haline gelmişti. ... Gerçekte bir savaş yoktu ama iç savaşta gibiydik. Kurtarmaya çalıştığımız toplumda bir kenarda bizi izliyordu. ... Biz kim oluyoruz da bizden kurtarılmayı talep etmeyen bu toplumu kurtarmaya çalışıyoruz. ... Bizim gibi heyecan duymadıkları için onlara kızıyoruz. Aslında bizim gibi heyecan duymalarını beklemek bana saçma gelmeye başladı. Toplum kendini kurtarması gereken zamanda ve yerde kendini kurtaracaktır.”

Çetin bu uzun diyalogla sol örgütlerin amaçlarının ne kadar yersiz, yöntemlerinin ise ne kadar geri ve ilkel olduğunu bir kez daha eski bir sol görüşlü doktorun ağzından anlatmış ve günah çıkartmıştır.

5.1.4 Üçüncü Yol

Nevres, Tarık ve Selim arasında bir karar vermek zorunda kalır. Fakat ikisini de seçmeyecektir. Ne başkalarının mücadelesinin “kutsal” değerlerinin bir neferi olacaktır ne de hayatta kendisinden başkasını düşünmeyen bir insanla hayatına devam edecektir. Nevres’te toplum da taraf olmak zorunda değildir. Üçüncü bir yol vardır toplumun karşısında ve Nevres bu yolu seçer.

Filmin son karesinde görünen “68’li yılların samimi heyecanı ile ölen, acı çeken, hapis yatan sevgili arkadaşlarımın anısına...” sözleri Sinan Çetin’in filmdeki karakterlere yakınlığını ve geçmiş ile hesaplaşmakta olduğunu kanıtlamaktadır.

Prens 12 Eylül filmlerinin ilk örneklerinden biri olmakla beraber yönetmeni Sinan Çetin’in geçmişiyle ve bir dönem aktif olarak yer aldığı sol örgütlerle hesaplaştığı bir film olmuştur. Örneğin Prens’te solcular, cesur laflar eden ama işe gelince kendilerinden dahi korkan, insanları kendi amaçları doğrultusunda kullanan, çıkarıcı; sağcılarsa, yaşamaktan güzel hiçbir şey olmadığını kendilerine düstur edinen,

düşünmeye, ideallere gerek duymayan, maneviyata değer vermeyen insanlar olarak çizilmiştir”.²⁶³

Nevres ile temsilini bulan toplum ise, taraf olmaya zorlanmakla beraber sadece mutlu olmayı istemektedir. Kendini her iki tarafa da ait hissetmemekte sadece zorunlu olduğu zamanlarda ve mutluluğu yakalayacağını bildiği zamanlarda bir tarafa yakın durmaktadır. Sonunda ise kararını verir. Hiç bir tarafta olmayacak ve kendi hayatını kendi doğrularını yaşayacaktır. Yani doktorun dediği gibi “toplum kendini kurtarması gereken zamanda ve yerde kendini kurtaracaktır.” Kendi dışında bir kurtarıcıya ihtiyacı yoktur.

Sinan Çetin’in darbe ve sonrasında çeşitli hayal kırıklıkları yaşadığı, 12 Eylül askeri darbesi sırasında yaşananlardan solu sorumlu tuttuğu, kişisel tarihine paralel olarak anlaşılmaktadır. Çeşitli sol grupların, hayata, sosyalizme ve örgütlenmeye farklı baktıkları Türkiye’deki fraksiyon çokluğundan da net olarak anlaşılacak bir şeydir. Çetin’in vurgulamaya çalıştığı kimi ahrazların bazı sol örgütlerde yaşadığı otobiyografi ve anı kitaplarıyla resmi bir nitelik kazandığı gerçektir. Fakat 12 Eylül sonrası çekilen ilk filmlerden birinde darbe ve yarattığı toplumda başlattığı dönüşümü anlatmak yerine katı, insan odağından uzak, örgüt içi şiddetin ön plana çıktığı bir solu anlatmak objektiflikten uzak bir yaklaşımdır. Çetin, darbenin sebepleri, ardından nasıl bir toplumsal dönüşüm yarattığı, darbe öncesi yaşanan siyasi ve ekonomik olaylara hiç değinmeden, solun “dar bakış açısını” göstermeye çalışarak darbenin tek sorumlusunu sol örgütler olarak göstermiştir. Prens, bir 12 Eylül filminden çok, Sinan Çetin’in kendi tarihiyle hesaplaşma filmidir.

5.2 Gerçeklerin Karanlıkta Kaldığı Bir Film; Sis

1988 yılında çekilen ve Zülfü Livaneli’nin yönettiği Sis, şu ana dek 12 Eylül ile ilgili yapılan filmlerde rastlanan odaklanma problemini bir derece aşabilmiştir. Filmin konusunun 1960 yılından başlaması, kahramanların, toplumsal koşulların ve yaşanan olayların geçmişini aktarılmasını kolaylaştırıyor. Bu nedenle Sis çekilen diğer 12 Eylül filmlerine göre fark yaratıyor. Film 1960 askeri darbesinden başladığı,

²⁶³ 12 Eylül Türk Sineması 1, <http://www.bildirgec.org/yazi/12-eylul-turk-sineması-1>, [01.07.2010].

kahramanların ve o dönemin koşulları ile ilgili bilgi verdiği için yıl 1978'i gösterdiğinde iki Türkiye arasındaki farkı net olarak görebiliyoruz.

Sis, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi ile başlar. Filmin ana kahramanı olan Ali Fırat o dönem hakim olarak çalışmaktadır. Fransa'da okuyan kardeşinin aksine 1960 darbesini destekler ve hatta büyük sevinç ile karşılar. Bu sevinç sadece Ali Fırat'ın değil tüm ailenin hatta tüm ülkenin paylaştığı bir sevinç gibi gösterilir. Apartmandaki komşular büyük bir mutlulukla darbeyi kutlamaya gelirken, mahallenin bakkalı bedava gazoz dağıtarak gösterir sevincini.

5.2.1 Dönüşüm

Filmin ana karakteri Ali Fırat “devletin sadık bir memuru ve çok izole bir çevrede yaşayan bir insandır. İşi ile evi arasında, yasalarla düzenlenmiş bir hayatı yaşayan ve çizginin öbür tarafında kalan gerçek Türkiye'yi görmeyen bir insan.”²⁶⁴ Ali Fırat'ın 1960 askeri darbesini büyük sevinçle karşılamasına rağmen, askere, ülkedeki adalet mekanizmasına olan sonsuz güveni ve dürüstlüğü 1978'lere geldiğinde yaşadığı olaylar sonunda değişecektir. Ali Fırat, aradan geçen 18 yılın ardından oğulları Murat ve Erol'un sol örgütlerle ilişkileneceği üzerine farklı bir dünyayı keşfeder.

Ali Fırat'ın oğulları üniversitede okumakta, okul ailelerinin yaşadığı yere uzak olduğu için Murat ve Erol öğrenci evlerinde beraber yaşamaktadır. Murat, evlerinde kimliği belirsiz bir kişi tarafından vurulur. Polisin sorduğu kuşku dolu sorulardan dolayı eskinin hakimi dönemin avukatı Ali Fırat da farklı bir sol örgüt üyesi olan oğlu Erol'dan şüphelenmeye başlar. Oğulları ile arasındaki mesafeden dolayı onların yaşamı hakkında çok şey bilmeyen ve onları yakından tanımayan Ali Fırat Bey, cinayeti araştıran savcının ve Murat'ın örgütünün benzer iddialarda bulunmasından endişe duyar. Bu nedenle oğlu Erol'u korumak için bir müvekkilinin ada da kullanılmayan evine götürür ve bir süre orada kalmasını ister.

1960'lı yılların sadık memuru Ali Fırat söz konusu oğlu olunca yasalara ve devlete olan güvenini yitirmiştir. Bir yandan Murat'ın katilinin bulunması için araştırmalar yaparken diğer yandan Erol'un Murat'ın dahil olduğu sol örgüt tarafından cezalandırılmasını engellemeye çalışmaktadır.

²⁶⁴ Ali Hakan, “İmgeler ve Tatlar”, **Beyazperde**, s.1 (1989): 8.

Tüm bu saklanma sırasında Erol konuyla ilgili hiç bir şey söylemez ve sessizliğini korur. Çocukluklarından beri yakın bir ilişkileri olmayan babası ile aralarındaki ilişki her iki kardeşinde sol örgütlere dahil olmalarından sonra daha da gerilmiş ve aile birbirinden daha da uzaklaşmıştır.

Ali Fırat'ın dayanamayıp üstü kapalı bir şekilde kardeşini öldürüp öldürmediği sorusunu Erol cevapsız bırakır. Film boyunca kardeşin kardeşi öldürmüş olabileceği ihtimali seyirciye hissettirilir. O dönem yaşanan şiddet olaylarını 12 Eylül askeri darbesini destekleyenlerin kullandığı söylem olan “kardeşin kardeşi vurması” olarak nitelenmesi üzerine kurulan film de bu ihtimal Ali Fırat'ı derin bir korkuya, güvensizliğe ve yalnızlığa sürüklemektedir. Film, Ali Fırat'ın yaşadıkları üzerinden 12 Eylül askeri darbesi öncesi yaşananların sadece olayların öznesi olanları değil, onlarla ilişkide olanların da hayatlarını ve bakış açılarını değiştirdiğini göstermektedir.

Tarih 1978'i gösterdiğinde ülkede şiddetin yoğun olarak yaşandığı bilinmektedir. Ali Fırat'ın babası o dönemde ülkede yaşananları “bu gidişle kurban vermeyen aile kalmayacak” diye anlatır. Ali Fırat ve ailesi 1980 öncesi yaşanan olayları “iç savaş” olarak tanımlarken eski asker emeklisi dede iç savaşın sebebinin siviller olduğunu düşünmektedir. Bu iç savaşın sona ermesiyle ilgili çözümünü “100 kişiyi ipe çek Taksim meydanında bak bir daha yapıyorlar mı” diyerek açıklar.

Filmde dönem içerisinde yaşanan baskılar Murat'ın kitaplarının kız arkadaşı tarafından yakılarak yok edilmesi resmedilmeye çalışılır. Ali Fırat'ın Hüseyin'in evini ziyareti sırasında yolunun kesilmesi ve kimlik kontrolü yapılması ile de ülkedeki güvenliğin ne noktada olduğunu göstermek amacındadır. Faili meçhul cinayetler, emekli öğretmenler ve doktorlar gibi sıradan kişilerin öldürülmesi ölümün 12 Eylül öncesi yaşanan dönemde ne kadar tekinsiz olduğunu vurgulamaktadır.

Ali Fırat, Erol'u polislerden ve Murat'ın örgütünden korumaya çalışırken daha önce dört cinayete adı karışmış biri oğlunun katili olarak yakalanır. Hüseyin Altın, İstanbul'a köyden göç etmiş, yoksulluk içinde gecekonduda geçen on üç çocuklu bir ailenin 19 yaşındaki oğludur. Filmde Hüseyin Altın'ın ailesi 1980 öncesi yaşanan yoksulluğu gözler önüne sermek için kullanılmıştır. Yatalak baba, evlere gündeliğe giden anne köyden kente göçün arttığı ve şehirlerde yeterli istihdamın sağlanmadığı 1970'lere ait oldukça gerçekçi bir kesittir. Hüseyin'in abisi 1970'lerin sonlarında

güçlenmeye başlayan tarikatlarla ilişkiliyken, Hüseyin ise sağ örgütlerle ilişkilendirilmiştir. İşlediği dört cinayeti de sahiplenen Hüseyin, sorgu sırasında pişman olmadığını söyler. O kadar insanı öldürme sebebini, “onlar vatanın düşmanıydı. Komünist zenginlerdi hepside” diyerek açıklar. Oysa öldürdüğü insanların zenginlikle hiç bir alakası yoktur; biri gazeteci, ikisi emekli öğretmen, bir tanesi de doktordur.

Livaneli filmdeki sağ karakteri oluştururken 1980 öncesi sıkça rastlanan bir profili kullanmıştır. Çoğu göç yoluyla İstanbul’a gelmiş, yoksul ve eğitimsiz olan bu kişiler “cahil cesaretine” sahiptirler. Kimi neden öldürdüklerini bile bilmeden adam öldürmekte ve bunun için ölümü bile korkmadan göze alabildiklerini söylemektedirler. Bu “korkusuz” gençler adam öldürmekten zerre kadar korkmazken, siyasal görüşlerinin simgesi olan bıyıklarının cezaevi kuralları gereği kesilmesine şiddetle itiraz ederler.

Ali Fırat Erol’un kardeşini öldürüp öldürmediğini bilmemektedir. Buna rağmen Erol’un polis tarafından ve ya Murat’ın örgütü tarafından cezalandırılma ihtimaline karşılık yıllar önce tanıştığı Osman Reis ile Erol’u yurt dışına çıkarmak istemektedir. 1960’ların sadık memuru, bir kaç parça balığı bile rüşvet olur diye kabul etmeyen Ali Fırat yasalara karşı gelerek oğlunu korumaya çalışmaktadır.

Ali Fırat, Osman Reisi aramak için yola çıktığı Fatsa yolunda polislerden kaçan bir genci arabasına alır. Ukala ve mesafeli tarzı ile kendisini kurtaran Ali Fırat’a minnet duymayan çocuğun gidecek ya da saklanacak bir yeri yoktur. Normal şartlarda çocuğu kurtarmak için hiç bir şey yapmayacak olan Ali Fırat, oğulları ile yaşadıkları iletişimsizlik sebebiyle, kendi oğullarıyla kuramadığı ilişkiyi bu yolcu ile kurmaya çalışıyor. Yolcuya ailesi, onlara bakış açısı, birini öldürüp öldüremeyeceği üzerine sorular soran Ali Fırat oğulları ile ilgili keşfedemediklerini bu yolcu üzerinden anlamaya çalışıyor. Fakat yolcunun umursamaz, küçük gören tavrından dolayı çocuğu arabasından indir. Çocuk arabadan iner inmez polisler tarafından fark edilir ve dur ihtarına uymadığı için ateş edilir. Çocuğun vurulup vurulmadığı film de muğlak kalır ama bu olay Ali Fırat’ın darbe öncesi yaşanan olaylara bakışında kırılma noktasını oluşturur.

Hüseyin’in katil olduğu neredeyse kesindir fakat basının yaşanan şiddet eylemlerini konu alan yazı dizisinde Erol ve Murat’ı kurban olarak seçmişlerdir. Kardeşin kardeşi

vurması haberi ciddi sansasyon yaratacağından, Murat'ın örgütü de suçlu olarak Erol'u gördüğünden, Erol kurban olmaktan kurtulamayacaktır.

Ali Fırat sonunda Osman Reis'i bulur. İlk tanıştığı yıllarda olduğu gibi reis gene sigara ve viski kaçakçılığı yapıyordur ama silah kaçakçılığı yapmadığı konusunda yemin eder. O dönem yaşanan şiddet olaylarında kullanılan silahların kaçak yolla ülkeye geldiği, ülkede bu alanda bir pazar oluştuğu düşünüldüğünde filmdeki bu vurgu önemlidir. Osman Reis Erol'u yurt dışına kaçırmayı kabul eder. Fakat kaçacakları sabah Erol saklandığı yerin kapıcısı tarafından ihbar edilir ve yakalanır.

5.2.2 Sisten Arta Kalan

Filmin sonunda önce oğlunu öldürdüğünü düşündüğü diğer oğlunu kurtarmaya ve yaşananlara anlam vermeye çalışan Ali Fırat, filmin sonunda artık suçsuz olduğunu bildiği ama düzenden koruyamadığı oğlunu kurtaramamanın verdiği üzüntü ile yıkılmıştır. Oğlunu kurtarmanın tek umudu polis tarafından götürülmüştür. Gazetelerde yapılan haber dosyasında oğlunun resimleri çıkmaktadır, kaçacakları hiç bir yer kalmamıştır. Filmin sonundaki çaresizlik ve kasvet filmin bütününe işlemiştir. Erol'un sürekli karanlık bir odada saklanması, filmde güneşli aydınlık bir günün sadece Fatsa yolunda görülmesi, Osman Reisin yakalanıp Erol'un kaçacağı hiçbir yerin kalmadığı sabah İstanbul'un ürküten sessizliği bu çaresizliğin görülebileceği sahnelerdendir.

Ali Fırat oğlunun başına gelenlerle “toplumda sağcılar, solcular olduğunu, derin bir yoksulluk yaşandığını, bu yoksulluğun insanları belli davranışlara ittiğini, dini tarikatlar, akımlar olduğunu, yani yasalarla düzenlenmiş, resmi gazetede, TV'de radyoda verilenlerin dışında bir Türkiye olduğunu kavıyor. Ve bu kavrayış, onun yıkılışı oluyor.²⁶⁵

Film diğer 12 Eylül filmlerinden farklı olarak darbenin öncesini ve kahramanların darbe öncesindeki ruh hallerini başarıyla yansıtmaya açısından önemlidir. Ali Fırat üzerinden 18 yılda fikirlerinde meydana gelen değişiklikler rahatça gözlemlenebilmektedir. Bunun yanında diğer filmlerde olduğu gibi darbenin,

²⁶⁵ agm, 8.

sebepleri aktörleri Sis'te de açık değildir. Filmde, sol ve sağ örgütler yanında İslami hareketleri de gösteren Livaneli, bu üç öznenen hiç birine detaylı olarak değinmez.

Sis, bir bürokratin iki darbe arasındaki dönüşümünü anlatırken başarılı olmasına rağmen, Şükran Esen'inde değindiği gibi olayın toplumsal boyutunu vermekte yetersiz kalır. Sis'te, 70'li yıllardaki siyasal çalkantıların toplumsal boyutları göz ardı edilir.²⁶⁶ Filmde teröre ve terörün sorumlularına değinilmez ve terör ve şiddet olayları, farklı siyasi gruplardaki gençlerin birbirini öldürmesine indirgenir.

5.3 Tutunamayanlar; Bütün Kapılar Kapalıydı

Bütün Kapılar Kapalıydı Memduh Ün tarafından 12 Eylül'den 10 yıl sonra 1990 yılında çekilmiştir. Film 12 Eylül filmleri arasında en popüler konulardan biri olan darbe sonrasında cezaevine giren ve cezaevinden çıktıktan sonra topluma uyum sağlamakta zorluk çeken bir karakteri anlatmaktadır. Bir önceki bölümde 12 Eylül filmlerinden bahsederken de değindiğimiz gibi Bekle Dedim Gölgeye, Suyun Öte Yanı, Sen Türkülerini Söyle, Ses, Dikenli Yol, Hoşçakal Umut, Eylül Fırtınası gibi filmler benzer konuları işleyen filmlerdendir. Çalışmada incelenmek üzere özellikle Bütün Kapılar Kapalıydı'nın seçilmesinin sebebi bu filmin en başarılı örneklerden biri olmasının yanında diğer 12 Eylül filmlerinin erkek karakterlerine karşın, Kara Sevdalı Bulut ve Eylül Fırtınası filmleri ile beraber ana kahramanın bir kadın olmasıdır.

5.3.1 Cezaevi Gerçeği ve İşkence

Nil, 12 Eylül askeri darbesi sonrası cezaevine girmiş ve 6 yıl cezaevin kalmıştır. 1987 yılında cezaevinden çıkan Nil İzmir'e ailesinin yanına gider ve annesi ile abisinin yanında yaşamaya başlar. Nil'in cezaevine neden girdiğine filmde hiç yer verilmez, sadece darbe öncesi sol örgütlerden birine üye olduğunu öğreniriz. Nil'in cezaevinde yaşadıkları konusuna sadece bir kaç sahne ile değinilir. Nil'in işkenceye uğradığı, gözlerinin kapatıldığı, tecavüze uğradığı gördüğü kabuslar ve geri dönüş sahneleriyle anlatılmaya çalışılır. Bu sahnelerde işkenceyi yapanlar açık bir şekilde

²⁶⁶ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, 2. bs. (İstanbul: Beta Basım Yayım, 2000), 209.

gösterilmemesine rağmen, işkence yapılan yer cezaevi olduğu için yapanların devletin güvenlik güçleri olduğu anlaşılmaktadır. Nil'in yeğeni Burak'ın depoda gizlice yanına gelerek elindeki silahla Nil'i korkutması sırasında Nil'in ürkmesi cezaevinde yaşadıklarından kalan bir korkunun gösterilmeye çalışılmasıdır.

Benzer örneklerinde olduğu gibi bu filmde de 12 Eylül'de cezaevinde uygulanan şiddet ve tecavüz olayı açık bir şekilde gösterilmez. Bu konuda hiç bir şey söylememeyi de doğru bulmayan yönetmen bir kaç geri dönüş sahnesi ile yetinir. Yönetmen sadece cezaevindeki şiddet uygulamalarını değil, darbe öncesi yaşanan şiddete de filmde hiç yer vermez. Ülkeyi 12 Eylül askeri darbesine götüren siyasal ve ekonomik olaylara hiç değinmeyen film, diğer örneklerinde olduğu gibi darbenin neden ve sonuçları üzerinde de hiç bir şekilde durmaz.

Film, tarihsel olarak 12 Eylül askeri darbesine giden dönemi anlatmakta yetersiz kalırken esas odaklandığı konu Nil'in cezaevinde geçirdiği dönüşümdür. Yönetmen Nil'in toplumsal hayata alışmakta zorluklar üzerinden darbenin insanlar üzerindeki etkisini anlatmakla yetinir. Nil ailesinin yanına dönmüş fakat ne annesi ne de abisi ile iletişim kuramamaktadır. Cezaevinde yaşadıklarını anlatamamakta ve içinde bulunduğu yalnızlığı ailesi ile dolduramamaktadır. Cezaevinde gördüğü işkence sonucu resim yapma tutkusu elinden alınan Nil, uğradığı tecavüzdü dolayı da erkeklerle iletişime geçmekte zorluk çekmektedir.

Nil o kadar yalnızdır ki daha önce aynı örgütten olduğunu anladığımız ve polisten kaçmaya çalışırken öldürülen arkadaşı Hasibe'nin yazdığı mektupları defalarca okuyup, mezarı başında onunla konuşur. Mezarın başında söylediği "hiç kimseyle konuşmak gelmiyor içimden" cümlesi cezaevinde geçirdiği onca yıldan sonra insanlardan ne kadar uzaklaştığını, "hızla değişen şeylere uymaya çalışırken bilincinin nasıl zorlandığını" anlatır.

5.3.2 Kayıp Kahramanlar

Nil'in cezaevinden çıktıktan sonraki ruh halini yansıtmaya çalışan yönetmen bu konuda başarılı olmakla beraber Nil'in darbe öncesinde nasıl bir insan olduğuna dair fazla ipucu vermez. Lise arkadaşı Özlem Nil'i lisedeyken deli dolu, romantik ve çok inatçı olarak tanımlar. Bu tanımlama dışında cezaevi öncesinde nasıl biri olduğuna dair filmde hiç bir ipucu verilmez.

Nil'in karakterine dair fazla ipucu vermeyen yönetmen hayatına dair ise çok genel açıklamalarda bulunur. Nil, İstanbul'da üniversitede okurken Erkan ile evlenmiş fakat cezaevine girmeden Erkan'dan ayrılmıştır. Cezaevinden çıktıktan sonra tek amacı ve yaşama bağlanmasındaki yegane sebep babası ile kalan kızı Deniz'dir. Yönetmen bütün film boyunca Nil'in kızına kavuşmak için hayatını yoluna sokmaya çalışmasını anlatır ve yaşamasının tek sebebini Deniz'e bağlar.

Kahramanımız, kızını babasından alabilmek için cezaevine girmeden önce öğrencisi olduğu Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönmeye ve iş bulup hayatını yoluna sokmaya çalışır. Fakat okula yeniden kabul edilmez ve af çıkmasını beklemesi istenir. Sabıka kaydı sebebiyle yeni iş bulmakta zorlanır. Ancak geçmişi ile ilgili yalan söyleyerek bir işe kabul edilir. Oradan da başarılı işler yapıyor olmasına rağmen kendisini üniversiteden tanıyan bir asistanın patronuna geçmişini açıklaması ile işten atılır.

Nil'in hayatını kurmasına yardımcı olan insanlardan biri de Kanada'dan yeni dönen Ateş'tir. Ateş Nil'e duygusal bir yakınlık besler ve onu içinde bulunduğu bunalımdan kurtarmak için elinden geleni yapar. Ateş uzun yıllar yurtdışında kalmıştır. Nil'in cezaevinden çıktıktan sonra yaşadığı topluma uyum problemini kendisi de yaşamaktadır. "Aslında ikimizin de yapmaya çalıştığı şu kalabalığa karışmak, yokluğumuzda nasıl değiştiğini bilmediğimiz kalabalığa" sözleriyle Nil ile arasındaki yakınlığı anlatmaya çalışır. Bu yakınlık darbe sonrası değişen toplumsal yaşama uyum sağlayamayan, yaşadığı yere ve insanlara kendini ait hissetmeyen iki insanın birbirine sığınmasıdır.

Eski bir sabıkalı olduğundan iş bulamayan Nil Ateş'lerle beraber çalışmaya başlar. Fakat onu hayatta tutan tek gerekçesi olan kızı Deniz'i özlemekte ve kendi hayatını düzene soktukten sonra Deniz'i gidip alma fikrinin uzuyor olması onu yıpratmaktadır. Ateş Nil'i yeniden hayata bağlamanın tek yolunun Deniz'i babasından almak olduğunu anlar ve Nil ile beraber Çeşme'ye kızını almaya giderler.

Filmin bu sahnesinde Nil'in cezaevinde yaşadığı süreçten ne denli etkilendiği net olarak açığa çıkar. Çünkü Nil'in Erkan'dan hiç çocuğu olmamıştır. Nil cezaevinde yaşadığı işkencelere karşı koyabilmek ve dayanabilmek için Deniz diye bir kızı olduğunu uydurmuş ve buna inanmıştır. Deniz'e yazdığı mektuplar ve bir gün ona kavuşabilme hayali ile cezaevinde geçirdiği seneleri atlatan Nil, aslında kendi kendine yarattığı bir hayalin peşinden Çeşme'ye gelmiştir.

5.3.3 Alışıldık Bir Son

Nil'i hastaneye yatıran Ateş uzun bir tedavi evresinden sonra Nil'i hastaneden çıkarır. Doktorların deyimiyle Nil tedavi sonrası kendi gerçeğini kabullenmiş ve onunla yaşamayı öğrenmiştir. Nil'in yaşama tutunmak için artık ne Deniz'e ne de başka bir düşe ihtiyacı kalmamıştır. Nil hastaneden çıkar fakat yaraları o kadar derindir, geçmişi o kadar özlüyor ve o günlere yeniden dönmeyi o kadar istiyordur ki hayatla baş edemez. Ateş ile adaya gittikleri bir gün bütün ada gezisi boyunca yıllar önce kaybettiği Hasibe ile ada da geçirdiği günleri hatırlar. Nil'in "geçmişin gerçek ve kurmaca anılarından başka tutunacak hiçbir şeyi kalmamıştır. Her şeye rağmen yeni bir gelecek kurma umudu ise toplumun yeniden yapılanmış kurumları ve insanı yadsıyan değer yargıları karşısında parçalanır."²⁶⁷Artık tutunacak bir şeyi kalmayan Nil ada dönüşü vapurdan atlayarak intihar eder.

Bütün Kapılar Kapalıydı, 12 Eylül döneminde cezaevinden çıkan insanların yaşadıkları psikolojik şiddeti göstermesi bakımından önemlidir. Film, 12 Eylül döneminde gözaltına alınan, işkence gören ve cezaevinde geçirdiği dönemin ardından hayata tutunmaya çalışan binlerce insanın ortak yaşam öyküsünü anlatır. Çoğu işkence görmüş olan bu insanların bir kısmı işkenceler sonrası fiziksel hasarla kurtulmuşken bir diğer kısmı ise bedensel olarak işkenceye dayanabilmiş fakat ruhsal olarak yaşadıklarını kaldıramamıştır. Hayatlarının en güzel dönemlerini, hayallerini, umutlarını ve sevdikleri insanların bir kısmını kapatıldıkları duvarlar arasında bırakmışlardır.

12 Eylül mağduru bu kişilerin ödedikleri bedel bu noktada bitmez, kapatılmışlıkları cezaevinden çıktıktan sonrada devam eder. 12 Eylül sonrası yaşanan sosyal ve toplumsal dönüşüm sebebiyle aileleri, arkadaşları farklılaşmış onlar ise bu farklılaşmayı yakalayamamıştır. Liberal politikalarla bireyselleşen, yalnızlaşan, sadece para kazanmak ve tüketmek için yaşayan insanlar haline gelmişlerdir. Bu nedenle aynı Nil gibi benzer filmlerin karakterleri de dışarıda da kendilerini bir o kadar yalnız ve güvensiz hissederler. Sonunda Nil'in topluma yeniden uyum sağlayamaması ve tek çözüm yolunu ölümden bulması 12 Eylül filmlerinin benzer sonlarından birine bizi götürür.

²⁶⁷ Mehmet Açar, "Film Setlerinden; Bütün Kapılar Kapalıydı", **Beyazperde**, s.4, (1990):13.

5.4 Eve Dönüş

Fabrikada çalışan Mustafa ve Esmâ'nın 12 Eylül askeri darbesi sırasında alt üst olan hayatlarını anlatan "Eve Dönüş" filminin senaryosu ve yönetmenliği Ömer Uğur'a ait.

Mustafa ve Esmâ karakterleri üzerinden işçi sınıfının 1980'li yıllardaki yaşamına dair izler bulduğumuz filmde; her iki kahraman da, aldıkları televizyonun taksitini ödemek için vardiyalı olarak çalışan, bu çalışma düzeni nedeniyle birbirlerini ve hatta çocuklarını dahi göremeyen karakterlerdir. Mustafa ve Esmâ ev sahiplerinin onları evden çıkarma isteğine, ev kiralının yüksekliği sebebiyle direnmektedirler. Kazandıkları para yeni bir eve taşınmak için yeterli değildir.

Çalışma kapsamında Eve Dönüş filminin seçilmesinin iki nedeni var. Birincisi genelde 12 Eylül filmlerinde kahramanlar olaylarda taraf olmuş ve belirli bir ideolojik birikime sahip insanları konu alırken, Eve Dönüş siyasetle hiç ilgisi olmayan, hatta darbenin olmasına sokaklardaki güvenliğin sağlanması açısından memnun olan bir karakter üzerinden anlatılır. Film bu anlamda 12 Eylül askeri darbesinin etkilediği kesimlerin sadece belirli siyasi gruplar olmadığını, çok daha geniş anlamda toplumun bütününe etkilediğini ortaya koyar. Filmi diğer 12 Eylül filmlerinden ayıran diğer bir özellik ise işçi sınıfını görünür kılıyor olmasıdır. Filmde darbenin neden yapıldığına dair detaylı bir analiz olmamakla birlikte, Mustafa karakteri üzerinden darbe öncesi dönemin sendika örgütlenmelerinin yoğunlaştığı, işçi sınıfının politik olarak güçlenip bilinçlendiği bir döneme denk geldiği anlaşılmaktadır.

Film Mustafa ve Esmâ'nın hayatına yoğunlaşmadan önce klasik bir sahne ile başlar. Duvara yazı yazan sol örgüt üyeleri bir bekçinin silahına el koymuş işleri bitene kadar bekçinin gitmesine izin vermemektedirler. Polisin gelmesi ve çatışmanın başlaması ile sol örgüt üyeleri dağılır ve bekçinin silahını da başı belaya girmesin diye sokağa bırakırlar. Çatışma devam ederken polisten kaçan sol örgüt üyeleri Mustafa'nın evinin bahçesine girer. Çatışma sesleri ile uykusundan uyanan Mustafa çok korkar, tüm ışıkları ve televizyonu kapatarak evde olduğu anlaşılmasın diye saklanır. Filmin ilk sahnesi olarak izlediğimiz bu görüntüler ülkede yaşanan şiddetin tespiti için bir veri niteliğindedir. 1980 öncesi şiddet siyasetle hiç ilgisi olmayan Mustafa'nın evinin bahçesine kadar girebilmektedir. Ayrıca duvara yazı yazan sol örgüt üyeleri ile bekçi arasında geçen konuşmalar, sonrasında bekçinin silahının başı derde girmemesi için

sokağa bırakılması, sol örgütleri sempatik göstermek için kullanılan kareler olarak karşımıza çıkar.

5.4.1 İşçi Sınıfı ve 12 Eylül

Eve Dönüş, güçlenen ve örgütlenen işçi sınıfını konu almakla beraber, siyasetten uzak duran “lumpen” işçi sınıfına da filmde yer vermektedir. Yönetmen bu vurguyu gerek Mustafa gerekse de Mustafa’nın işçi arkadaşları üzerinden göstermeye çalışır. Fabrika önünde sol örgütlerden birinin dağıttığı bildiride “İşçiler birleşin, birleşin ve direnin” yazısını okuyan Mustafa bildiriye okuduktan sonra “emrin olur” der ve bildiriye yere atar. Mustafa’nın siyasetle ilgisi olmayan hatta sol örgütlerin yapmaya çalıştığı şeyi küçümseyen bir kesime dahil olduğu, öğle yemeğinde sendikalı bir işçinin masalarına gelerek Mustafa ve arkadaşlarını sendika toplantısına davet ettiği bölümde de görülmektedir. Toplantı konusunda ısrarcı olan ve onları toplantıya katılımları için ikna etmeye çalışan sendikalı işçi, Mustafa ve arkadaşları konuyu ciddiye almayınca onları lumpenlikle suçlar ve “zaten işçi sınıfının başı senin gibiler yüzünden boktan kurtulmuyor.”der. Buna karşılık lumpenlikle suçlanan işçi “asıl işçilerin burnu senin gibi kılavuzlar yüzünden boktan çıkmıyor” diyerek işçi sınıfının büyük bir kısmının sol ile yakın bir ilişkisi olmadığını aktarmaya çalışır.

Mustafa’nın lumpen bir işçi olduğunu, tatil gününde Gülhane Parkı’nda yapmayı planladığı pikniğin 12 Eylül askeri darbesi nedeniyle iptal olmasına evde verdiği tepkiden de anlıyoruz. Esmâ’nın darbe haberini alınca aklına gelen ev kiralarının artıp atmayacağı olur. Mustafa ise tepkisini “E be kardeşim madem ihtilal yapacaktınız, bari bizim çalıştığımız güne denk getirseydiniz de biz de bedavadan evde yatsaydık. Şimdi bizim tatili de yediniz.” diyerek gösterir.

Mustafa’nın asker emeklisi kayınbabası orduyla şaka olmayacağını, bu ülkenin politikacılarının vatanın evlatlarını birbirine düşürmesine ordunun izin vermeyeceğini, darbeye “vatanın kurtulduğunu”, söyler. Kore gazisi olan Mustafa’nın kayınbabası “ortalığın komünistlere bırakıldığını, oysa kendilerinin komünistlerin kökünü kazımak için Kore’ye kadar gidip vurup vurulduklarını” söyleyerek darbeyi destekler. Mustafa ise “gerekirse bizde bu vatan için ölürüz öldürürüz” diyerek kayınbabasının görüşlerini destekler. Yönetmen, sol ve sosyalist örgütler dışında “normal vatandaşın” askeri darbeden rahatsız olmadığını hatta bir kısmının desteklediğini bu sahnelerde

anlatmaya çalışır. Ayrıca Mustafa'nın kayınbabasının "bu ülkenin politikacılarının vatanın evlatlarını birbirine düşürmesine ordu izin vermeyecektir" sözleriyle eski bir ordu mensubunun darbeye giden sürece siyasetçilerin göz yumduğunu, hatta bunu desteklediğini düşündüğü mesajı verilmiştir.

Darbenin ardından ülkede yaşanan şiddet olaylarının, gözaltıların yoğunlaştığını, özellikle fabrika girişlerindeki kimlik kontrolleri sırasında sendikacı işçilerin gözaltına alındığını görüyoruz. Tüm ülkede gece 22:00'dan sonra sokağa çıkma yasağı uygulanmaktadır. Sokaklardaki anonslarla, yapılan her türlü direnişin en ciddi şekilde cezalandırılacağı söylenmektedir. Tüm bu şiddet ve gözaltılar karşısında Mustafa "bu işlere karışmasalardı" diyerek gözaltına alınanların "suçlu" olduğunu ve bu yapılanları hak ettiğini düşündüğünü bize gösterir. Mustafa'nın film boyunca tekrarladığı, kendisinin ve eşinin de bu işlerle alakası olmadığı için zarar görmeyeceği iddiası bir gece yarısı evlerinin polis tarafından basılmasıyla gerçekliğini yitirir. Yapılan bir ihbar üzerine gözaltına alınan Mustafa'nın sol bir örgüt üyesi olduğu düşünülmektedir.

5.4.2 İşkenceler ve Sol

Bu aşamadan sonra yönetmen, 12 Eylül döneminde yaşanan şiddeti, yargısız infazı, halkın nasıl sindirildiğini Mustafa'nın gözaltında tutulduğu süreç ile anlatır. Mustafa da karakolda tutulan diğerleri gibi şiddete ve yoğun işkenceye maruz kalır. Ellerinde bir ihbardan başka hiç bir kanıt bulunmayan polis, Mustafa'nın bir polisin öldürülmesine adı karışan sol örgüt üyesi Şehmuz olduğunu itiraf etmesini ve örgütle ilgili bilgileri kendilerine vermesini ister. Sendikaya bile zorla üye olan, sol örgütlerin eylemliliklerini dalgaya alan, darbe izin gününe denk geldi diye üzülen Mustafa yaşadıklarına anlam verememekte ve suçlu olmadığını tekrarlamaktadır.

Yönetmen, Eve Dönüş'te sıradan insanın hikayesini anlatırken bunun yanında filmde sol Altan Ereklî'nin canlandırdığı hoca karakteri ile temsil edilir. Hoca aydın kimliği nedeniyle hapse girer ve işkenceye maruz kalır. Hoca karakteri filmde erdemli ve iyi solcuyu temsil ederken Mustafa'nın sorgusu sırasında yüzleştirildiği iki sol örgüt üyesi ise hocanın tam tersidir. Biri çözüldüğü ve daha fazla işkence görmek istemediği için Mustafa'nın Şehmuz olduğunu söylerken diğeri gerçek Şehmuz'un kaçmasına fırsat tanımak için Mustafa'nın Şehmuz olduğunu itiraf eder. Ayrıca bu

iftira ile “biz burada işkencedeyiz, peki o kahraman işçi sınıfı nerde” diyerek işçi sınıfından bir nevi öcünü alır.

Filmde sol ile sınıf arasındaki mesafeyi göstermeye çalışan yönetmen, bunun için önce fabrikadaki işçilerin sendikacılara karşı tutumunu kullanırken, gözaltı sahneleri boyunca da sol örgüt üyelerinin darbe sonrası işçi sınıfının kendilerini yalnız bırakmasına olan öfkesini farklı şekilde yansıtır. Mustafa'nın hoca ile konuşması sırasında “abi valla benim bu işlerle ilgim yok” sözüne karşılık hocanın “sen ve senin gibilerin bu işlerle ilgisi olsaydı şu an burada olmazdık” sözü yönetmenin aydın kesimin darbe sonrası işçi sınıfını yaşananların sorumlularından biri olarak görmesi durumunu anlatan sahnelerdendir.

12 Eylül askeri darbesinden sonra herkes “tehlikeli”dir. İlkokul öğretmeni, “basit bir işçi” artık herkes devlet için birer düşmandır. Devlet saldırganlaşmış ve halka korku yaymaya başlamıştır. Mustafa'ya işkence yapan Türk polisi devletin temsili gibidir. Sorgusuz sualsiz, şüpheli ve şiddet dolu bir tavırla davranan karakter dönemde yaşanan acımasızlığın ve zulmün resmedilmesidir.

Eve Dönüş'ü önemli yapan noktalardan bir diğeri de işkence sahnelerini diğer filmlere göre daha cesur göstermiş olmasıdır. İşkence sahneleri diğer filmlerdeki gibi, sesler, kabuslar, irkilmelerle değil işkencecisi de deşifre edilerek filme konu olmuştur. Film devletin güvenlik güçlerinin işkence yaptığını ve kullandığı yöntemleri açık bir şekilde göstermiştir.

Gözaltında yaşanan işkencelere ve uygulanan şiddete rağmen Kenan Evren televizyondan yaptığı açıklamalarında kesinlikle işkence yapılmadığını söylemektedir. Gözaltında şiddet devam ederken, dışarıda kalanlar için de sıkıyönetim yüzünden hayat zorlaşmıştır. Esmâ Mustafa gözaltına alındıktan sonra işinden mazeret gösterilmeden çıkarılmış, ev sahibi tarafından evinden kovulmuştur.

5.4.3 Korkak, Ürkek ve Sindirilmiş

22 günün ardından Şehmuz yakalanır ve Mustafa serbest bırakılır. Mustafa'nın serbest bırakıldığı gün hoca uğradığı işkenceye daha fazla dayanamayacak duruma gelmiştir. Mustafa'ya evinin adresini verir ve evdekilere durumunu bildirmesini ister. Mustafa serbest bırakılırken burada olan burada kalır tehdidi ile yaşadıklarının

hiçbirini anlatmaması için uyarılır. Siyasi şubeden ayrılırken günlerce kendisine işkence yapan polisin elini öpmeye çalışan Mustafa, darbe sonrası yaratılan hakkını dahi savunmaya korkan, sinmiş insanı temsil etmektedir.

Hapse girmeden önce 12 Eylül darbesini olumlu bulan Mustafa hapiste geçirdiği sürenin sonunda dışarı çıktığında ne düşüneceğini ve ne hissedeceğini bilemez bir haldedir. Günler geçmesine rağmen sokakta dolaşırken işkencecilerinin hayalini görmekte, her ani harekette irkilmekte normal hayata uyum sağlayamayıp insanlara güvenini yeniden kazanamamaktadır.

Gözaltında Şehmuz olduğunu iddia eden iki sol örgüt üyesine rağmen, kendisine destek olan ve Şehmuz olmadığını söyleyerek bir nevi hayatını kurtaran hocanın son isteğini yerine getirecek cesareti bile kendinde bulamamaktadır. Polislerin söylediği gibi yaşadıklarını unutmaya, hiç bir şey olmamış gibi davranmaya, dikkat çekmemeye çalışmaktadır. Bu durum hocanın bir çatışmada öldüğünü gazetede okumasına kadar sürer. Tüm korkularına rağmen hocaya olan borcu yüzünden verdiği adrese gider ama kapı tam açılacakken korkar ve kaçar. Darbenin ve sonrasında uygulanan baskı ve şiddetin bir insanda yaptığı değişikliği net olarak gözlemleyebildiğimiz bu bölüm önemlidir. Gözaltı öncesi, ev sahibinin karşısına hiç düşünmeden çıkan, gerekirse vatan için öleceğini ve öldürebileceğini söyleyen “cesur” Mustafa yerine, çaldığı kapının açılmasını bekleyemeyen birini yaratmıştır askeri darbe.

Evin önündeyken polislere yakalanan ve yaşadıklarını unutmaması bir kez daha hatırlatılan Mustafa bu konuşmada kendisini ihbar edenin ev sahibi olduğunu öğrenir. Büyük bir öfke ile ev sahibini bulmaya kahveye gider, fakat o kadar yorgundur, yaşadıkları Mustafa’yı o kadar sindirmiştir ki “neden?” diye bile soramaz.

Eve Dönüş, filmin sonunda ana teması olan suçlu ya da suçsuz her kesimin darbeden etkilendiği yönündeki savına geri döner. Mustafa’yı kahvede gören eski arkadaşları, Mustafa’nın suçu olmasaydı gözaltına alınmayacağına dair konuşmalarının hemen ardından, kahveye gelen polisler tarafından sırf verilen eşkale benziyorlar diye gözaltına alınırlar.

Filmin son sahnesinde 12 Eylül’ün bilançosu verilir. 12 Eylül 1980-1983 yılları arasında;

“TBMM kapatıldı, anayasa iptal edildi, siyasi partiler, dernek ve sendikalar yasaklandı. 650.000 kişi gözaltına alındı, 230.000 kişi yargılandı, 50 kişi idam edildi, 171 kişi işkenceden öldü. 299 kişi cezaevinde, 95 kişi "çatışmada", 14 kişi açlık grevinde öldü. 217 kişi kuşkuyla biçimde öldü.

16 kişi "kaçarken" vuruldu. 43 kişinin "intihar" ettiği bildirildi. 30.000 kişi fişlenip işten çıkarıldı. 14.000 kişi vatandaşlıktan atıldı. 39 ton kitap, dergi ve gazete yakıldı ve imha edildi. 937 sinema filmi "sakıncalı" bulunarak yasaklandı. Cuntacılar yaptıkları anayasaya kendilerini koruyan maddeler koydukları için yargılanamadılar. Türkiye hala cuntacıların yaptıkları anayasa ile yönetilmektedir.”

5.4.4 Sonuç Üzerine

Eve Dönüş, işçi sınıfını 12 Eylül’ü konu alan bir filmde görünür kılmaması açısından önemli bir filmidir. Fakat 12 Eylül öncesi 15-16 Haziran direnişi, Tarih direnişi, Kavel direnişi gibi pek çok büyük ve başarılı direniş örgütleyen bir işçi sınıfının tamamının darbe öncesi ve sonrası yaşananlara bu kadar duyarsız kaldığını düşünmek pek mümkün değildir. İşçi sınıfı içerisinde siyasetle ve sendikal örgütlenmeyle ilişkisi olmayan kesimler olduğu gibi 1980 öncesi kitlesel direnişler ve eylemler düzenleyecek kadar önemli bir sayıda sol örgütler ve sendikalarla birlikte hareket etmiştir.

12 Eylül filmlerinin çoğunda sol ve aydın kesimden karakterler başroldeyken, Eve Dönüş’te siyasetle hiç bir ilgisi olmayan sıradan birinin darbeden nasıl etkilendiği anlatılarak şiddetin ve yaşananların boyutları gösterilmeye çalışılmıştır. Filmde darbede yaşanan şiddet ve adres sormazlık önemli ölçüde yansıtılırken ülkeyi darbeye getiren koşullara hiç değinilmemiştir.

1980’li yıllarda sol örgütler ve aydınlar tarafından verilen mücadelede işçi sınıfının toplumsal güçleri ve aydınları yeteri kadar desteklememesi, bu sebeple aydınlarda ve sol örgütlerde halka karşı oluşan kırgınlık filmde ele alınan konulardan biridir. Mustafa ve hocanın konuşmalarında Mustafa, hocayı yakından tanıdıkça onun da kendisine benzediğine ve benzer zevkleri olduğuna şaşırır. Film, işçi sınıfının da aydına bakışını, aydını kendisinden ne kadar farklı ve uzakta gördüğünü göstermesi açısından önemli sahneler içermektedir.

Eve Dönüş de ağırlık olarak sol örgüt üyelerinin cezalandırıldığını görürüz. Film de sağ görüşlü tek kişi siyasi şubede işkence görürken, “beni bırakıp gidip komünistlerle uğraşsanıza” sözleriyle yer bulur. Fakat filmin ilerleyen sahnelerinde bir daha sağ görüşlü bir örgüt üyesine rastlanmaz. Yönetmenin bu tercihi ile darbenin en çok sol örgütleri etkilediği anlatılmaya çalışılmaktadır. Eve Dönüş eksikliklerine rağmen 12 Eylül döneminde yaşanan şiddeti tüm çıplaklığıyla ve önceki filmlerde gösterilmeyen bir cesaretle anlatır.

5.5 Mümkmn Olmayan Bir Masal; Vizontele Tuuba

Yılmaz Erdoğan tarafından otobiyografik öğelerle süslenerek çekilen Vizontele Tuuba tüm ülke siyasi bir kaosun içindeyken, küçük bir “masal şehrinde” 12 Eylül öncesini ve 12 Eylül günü yaşananları anlatır.

Film Ekim 1980’de darbe sonrası karanlık bir Ankara sabahında okulun ilk dersinde Yılmaz’ın sınıfında başlar. Tercüman gazetesi ile sınıfa giren ve dersi bir asker edasıyla, her söylediğini tekrar ettirerek anlatan, despot, öğrencilerine alaycı tavırla yaklaşan bir hoca onlardan yaz tatillerini nasıl geçirdiklerini yazmalarını ister.

Yılmaz, yazın başında Güneydoğu Anadolu’da olduğunu anladığımız ama yerini tam öğrenemediğimiz sakin memleketine bu ödev vasıtasıyla döner ve bu dönüşle şehri yakından tanımaya başlarız. Hikayenin geçtiği şehir devlet memurlarının sık sık rapor ve izin alarak şehirde bulunmadığı, doktor lojmanının yapıldığı günden beri boş kaldığı bir yerdir. Film Yılmaz’la birlikte, ailesi ve köyün delisi Emin’in yanında, şehre sürgüne gönderilen Güner Sernikli’nin etrafında şekillenir.

5.5.1 Darbe Öncesi “Neşe” ve Hafife Alma

“Tüm ülke siyasi bir kaosun içindedir. Siyasi şiddet ülkeye egemendir. Sağda ve solda onlarca değişik fraksiyon türemiştir. Bu anlaşılmaz saçma, acıklı ve komik “anarşik” atmosfer “Vizontele” şehrine çok başka ve kendine özgü biçimde yansımıştır. Bu şehirde hiç sağcı yoktur. Bunun yerine tam olarak hangi konuda anlayamadığı bilinmeyen iki dernek vardır; DEKD ve DFKD!”²⁶⁸ Ülkedeki diğer bir siyasi temsil ise Adalet Partili belediye başkanıdır. O da filmin başında ekrana gelen ve Yılmaz’la iki satır yazı yazamadığı için dalga geçen despot hocası gibi sağ görüşün temsilcisi Tercüman gazetesini okumaktadır. Güven vermeyen ve ülkedeki değişen siyasal rüzgâra göre sürekli yön değiştiren karakter filmde sağın tek temsilini oluşturmaktadır.

Yılmaz Erdoğan, film boyunca DEKD ve DFKD örgütlerinin sudan sebeplerle ettikleri kavgaları ve hiç bir konuda birbirleriyle anlaşamamalarını vurgular. Bununla da yetinmez, bu iki dernek içindeki sol ritüellerle dalga geçer ve konuyu mizahi bir anlayışla aktarır. Bu karakterlerin neden sol görüşlü olduğuna, her iki örgüt arasında

²⁶⁸ <http://www.vizonteleuuba.com>, [13.07.2010].

nasıl bir fark olduğuna film boyunca hiç değinilmez. Tüm karakterler gibi sol örgüt üyeleri de masal şehrinin masalsı kahramanlarıdır. Erdoğan 12 Eylül öncesi yaşanan şiddet olaylarının anlamsızlığını bu sahnelerle vurgulamak ister. Sol örgüte mensup karakterleri halkın daha kolay kabul edebilmesi için mizah ögesini en çok bu karakterler üzerinde kullanır. Yıldırım Türker, Erdoğan'ın yarattığı bu karakterlerin “bir avuç zekâsı gelişmemiş, ahlâkı ve kafası tekamül etmemiş solcu klikler”²⁶⁹ olduğunu söyleyerek filmi eleştirir.

Darbe öncesi ülkede yaşanan şiddetli ideolojik çatışma, filmde bir komedi unsuru olarak yer almıştır. Kasabada kavga eden DEKD ve DFKD örgütlerinin üyeleri jandarma tarafından tutuklandıktan sonra karakoldan aileleri tarafından çıkarılır. 12 Eylül döneminde gözaltında işkence gerçeğinin kabul edildiği bugün bu gençlerin birkaç nasihatle nasıl kurtulduğu sorusu akla gelmektedir. Gene filmde o dönem gençlerin hayatına mal olan çatışmaların çok naif bir sokak kavgasına benzetildiğini görmekteyiz.

Gözaltına alındıkları zaman komutanın “devrim yapacaklarmış, yapıldı zaten. Sosyalizmi getireceklermiş iyi bir şey olsa devlet getirmez mi?” şeklindeki sözleri askerin o dönem yaşanan olaylara bakışını göstermektedir. Bu çıkışına rağmen komutan ailelerle yaptığı görüşme sonucunda babacan bir tavırla gençleri affeder. Yönetmenin çizdiği komutan karakterinin 12 Eylül öncesi ve hatta sonrası karşılaşılan asker profili olmadığı kesindir. İşkencenin ve güvenlik güçlerinin uyguladığı şiddetin resmiyet kazandığı 1980'lerde bu profilde bir komutanın olması büyük bir yanılısamadır. Yönetmen, filmin sonuna kadar şiddeti gerçek boyutlarıyla yansıtmaktan kaçınmıştır.

Sol görüşleri sebebiyle ülkenin bir ucunda kütüphanesi olmayan bu şehre kütüphane müdürü olarak gönderilen Güner Sernikli filmde diğer sol karakterlere göre daha az karikatürizedir. Çevirdiği kitap yüzünden yargılanmış ve cezaevinde kalmıştır. Ülkenin farklı şehirlerine sürülmüş ama umudunu hiç kaybetmemiştir. Devlet, Güner Sernikli'yi tüm bu baskılara rağmen yıldırnamamıştır. Güner belediye başkanı ile beraber kütüphanesi olmayan bu köye bir kütüphane yapmaya karar verir ve halkın da desteğiyle işe başlar.

²⁶⁹Yıldırım Türker, “Vizontele'den 78'lilere”, **Radikal**, 16 Şubat 2004.

Şehirdeki şiddetin naif bir halde karşılık bulduğu Vizontele Tuuba filminde gerçeklikle bağlantı sadece televizyon ile kurulur. Nihat Erim'in ve DİSK Başkanı Kemal Türkler'in öldürülmeleri, kahvehanelerin taranması gibi olaylar halk tarafından televizyondan seyredilir ancak herhangi bir yorumda bulunulmaz. Filmde darbe olduğu haberi de yine televizyondan öğrenilir. Masalsı motiflerle anlatılan şehir, darbenin ardından ülke gerçekliği ile yüzleşir.

5.5.2 Masalın Sonu

Filmin sonlarına doğru mizah ögesi giderek azalır. Uzak diyarlardaki bu "masalsı şehir"de halk, askerlerin sokaklarda dolaşmaya başlaması ile şiddet ve baskıyı üzerinde hissetmeye başlar. Kasabanın bin bir zorlukla kurulan kütüphanesi ve ülkenin farklı yerlerinden halk tarafından gönderilen onca kitap askerler tarafından dağıtılır. Sürgüne gönderilen Güner tutuklanır ve şehrin diğer sol örgüt üyeleri ile bir arada hiç sebep gösterilmeden kamyonlarla götürülür.

Film babasının götürülmesinden sonra şehirden ayrılmak zorunda kalan Tuuba için Emin'in tepeye "Tuuba" yazmasıyla biter. Filmin son karesinde yazının etrafında askerleri görürüz. Tepeye yazılan yazıyı sol bir örgütün yazdığını düşünüp hangi örgüt olabileceğini bulmaya çalışmaktadırlar. Sonunda askerlerden biri yazıyı çözer; Türkiye Ulusal Uygur Barış Akademisi! Yönetmen, kullandığı son ironi ile toplumun bütününe paranoyaya sürüklendiğini net bir şekilde gözler önüne serer.

Yılmaz Erdoğan'ın Vizontele Tuuba'sında sistemin yapısal sorunlarına ve bundan kaynaklanan çelişki ve çatışmalara dair eleştirileri göremeyiz. Bu filmde "Erdoğan'ın da "kırmızı çizgiler"i olduğu, mayınlı zemine girildiğinde hemen geri adım atmayı tercih ettiği görülüyor. Mücessem halde bulunan otorite karşısında eleştiriden özenle kaçınıyor. Örneğin filmin bir sahnesinde kütüphane müdürünün jandarma komutanına karakolda kendisine ikram edilen çayın kalitesinden ötürü askerlerin yoksul yöre halkının sahip olmadığı ek imkanları bulunduğu yönündeki imalı sözlerini izliyoruz. Ancak birkaç sahne sonra durum "düzeltiliyor" ve içilen çayın tadının daha kaliteli bir marka olmasından değil, çay demlemeyi iyi beceren bir erden kaynaklandığını öğreniyoruz."²⁷⁰

²⁷⁰ Emrah Beriş, "Vizontele Tuuba Ne Anlatıyor?", **Radikal**, 8 Şubat 2004.

Film 1980 öncesi Türkiye’de yaşanan terör olaylarına ilişkin pek fazla veri vermemiş ve yaşanan şiddetin sebeplerini açıklamamıştır. Dönemin tarafları eksik ve karikatürize biçimde tanımlandığı gibi darbeyi hazırlayan koşullar hakkında da bir bilgi edinilemez. Filmin sonunda, kasabada tutuklanan kişiler götürülürken, bu görüntülerin üzerine konuşan dış ses “Götürülenlerin bir kısmı birkaç yıl sonra geri geldi, kimisi ise hiç geri dönmedi. Yapmak istediklerinin bir kısmının yasadışı olduğunu biliyorlardı ama yapmak istediklerini hiçbiri yapmamıştı”²⁷¹ diyerek asıl şiddetin darbeden sonra başladığını ima eder. Götürülenler ve geri gelmeyenler arasında hiç bir şey yapmayanların da bulunması o dönemde herkesin darbeden etkilendiğini vurgulamaktadır.

Yıldırım Türker, “Vizontele Tuuba filmini Yılmaz Erdoğan’ın kendi kişisel barışmasını ince bir sitemle taçlandırarak renklendirmesi olarak tanımlar.” “Yakın tarihimizle ilişkimizi çoğunlukla geçmişi terk edip dolabın üstüne kaldırma gayretinden” ibaret gören Türker, bu konuda “hazır ve eğlenceli formülleriyle yolumuzu aydınlatanların, her zaman baş tacı edildiğini” yazar. Türker’e göre “romantik tınlı, şiirle çakırkeyif anlatıcılarıyla, kahramanlarını küf kokulu bir şükranla anan, eski Yeşilçam masalı tadında çatılmış belgesellere olan düşkünlüğümüz, yakın geçmişimizle kurmaya yatkın olduğumuz ilişkinin türünü aşikâr eder. Bu kurgu anlayışını belirleyen çizgi, barışmaya can atan, mağduriyetinden veremli tatlar çıkaran, yüce gönüllü bir arabuluculuk gayretidir.”²⁷²

Yılmaz Erdoğan ile yapılan bir söyleşide, o da filmi “bir hesaplaşmadan çok ‘tanıklığı anlatıyor’²⁷³ diyerek tanımlar. Yılmaz Erdoğan mizah ögesini kullanarak filmin geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış olmakla beraber hala 12 Eylül askeri darbesinin yarattığı hasarları üzerinde taşıyan birçok insanı unutmuş gibidir. Yaşananların şiddetini, etkilerini eksikli aktardığı gibi aktarmış olduklarını da büyük bir naiflikle anlatmıştır. Türker’in de dediği gibi bu film Yılmaz Erdoğan’ın 12 Eylül ile barışma filmi olmanın ötesine gidemeyen bir film olmuştur.

²⁷¹ <http://www.vizonteletuuba.com>, [13.07.2010].

²⁷² Türker, **age**.

²⁷³ Erkan Aktuğ, “Yılmaz Erdoğan Böyle Anlatır”, **Radikal**, 21 Ocak 2004.

5.6 Zincirbozan

“Şimdilik kesin bir şey söyleyemiyorum. Ama burnuna gelen, pislik kokusu ne diye soracak olursan onu söyleyebilirim. Tuzak. Bu tuzağın içine düştük. Sadece biz değil herkes düştü bu tuzağın içine sağcısı da solcusu da. Ama şimdi geriye çekilip bakınca, sanki her şey darbenin gerçekleşmesi içinmiş gibi geliyor bana. Darbeye kadar başarısız bir tane eylemimiz yok. Ama sonra tam tersi. İşin içinde bir pislik var diyorum.”²⁷⁴

Avni Özgürel’in senaryosunu yazdığı Atıl İnaç, Selda Yıldırım ve Ebru Kahraman’ın yönetmenliğini yaptığı 2007 yılı yapımı film, ismini 12 Eylül sonrasında ikisi BTP’li, yedisi CHP’li ve yedisi AP’li 16 siyasetçinin, 2 Haziran 1983 tarihinden itibaren 4 ay süreyle sürgüne gönderildikleri, Çanakkale’deki Zincirbozan askeri tesislerinden alır.

Filmin senaristi gazeteci Avni Özgürel ülkenin önde gelen gazetelerinde çalışmıştır. 12 Eylül döneminde darbeye itiraz eden Yeni Sözcü gazetesinde yazdığı yazılar sebebiyle mahkumiyet cezasına çarptırılmıştır. MHP’ye yakınlığı ile bilinen Özgürel’in ifadesine göre partiden ihraç edilmiştir. Gerek mesleğinin getirdiği avantajlardan gerekse de siyasetin içinde aktif olarak bulunduğundan 12 Eylül askeri darbesine yakından tanıklık etmiş bir kişidir.

Zincirbozan, Abdi İpekçi cinayetinden başlayarak darbeye giden süreci ve darbenin sonrasındaki bir kaç yılı ele alır. Filmin ana konusu askeri darbeye giden süreçte yaşanan her şeyin bir “tuzak” olduğudur. Sağcısı, solcusu, askeri, sivil bu tuzağa bilerek ya da bilmeyerek dahil olmuş ve kandırılmışlardır. Sol örgütler devrim için mücadele ettiklerini düşünürken, askeri darbe için gerekli şiddet ortamını CIA desteği ile sağlamışlardır. Sağcılar ise “devletin” güvenliği adına bu şiddetin bir parçası olmuştur.

ABD desteği ile CIA aracılığıyla planlanan bu “oyun” askerin, güvenlik güçlerinin bile haberdar olmadığı oldukça detaylı çalışılmış bir plan olarak gösterilir. CIA’in ülkede askeri darbe istemesinin sebebi ise 1974 senesinde gerçekleşen Kıbrıs müdahalesi sonrası Kıbrıs’ta oluşan yeni dengenin alt-üst ettiği Yunan siyasetinin NATO’nun askeri kanadından çekilme kararı üzerine çöken ittifakı onarmak için ABD’nin planladığı bir oyun gibi yansıtılmaktadır.

Film ülkede artan şiddet olaylarının askeri toplantıda masaya yatırılması ile başlar. O dönemde yoğun şekilde devam eden şiddet olayları ve faili meçhul cinayetlerin sayısı

²⁷⁴ Avni Özgürel, Zincirbozan, 2007.

telaffuz edilirken güvenlik güçlerinin can güvenliğinin kalmadığı bir ortamda yaşadıkları vurgulanır. Ülkede yaşanan olayların asker ve polis güçleri tarafından dahi kontrol edilemez bir hal aldığı, Çorum, Kars, Fatsa, Ceylanpınar'daki olaylar telaffuz edilerek hatırlatılır.

Bu görüntülerin ardından ülkede yaşanan şiddet olaylarını iki Amerikalı ve MİT görevlisi olan Cüneyt'in değerlendirmesiyle izleriz. Filmin bütününde vurgulanacak olan ana tema bu sahnede ortaya çıkar. Konuşmalardan Amerikalıların Abdi İpekçi Cinayeti ve Çorum olaylarında payları olduğu, ülkeyi iç karışıklığa götürmek için planladıkları bu olayların ortaya çıkmaması için yapılması gereken hazırlıkların konuşulduğu bir bölüm izleriz.

MİT görevlisi Cüneyt'in ekibinin üyesi olan Sedat'ın sol örgütlerden birinin eylemlerini yönetmesi, eylem için gerekli malzemelerin MİT tarafından temin edilmesi, idealleri uğruna mücadele eden gençlerin kullanıldığı teması film boyunca tekrarlanır. Ülkede yaşanan şiddet karelerini gösterirken sadece sol örgütlerin yaptığı eylemlilikler ekrana yansır. Basılan kahveler, vurulan insanlar, gasp edilen arabalar "hırsız değil devrimciyiz" sözleriyle sol örgüt üyeleri tarafından meşrulaştırılmaya çalışılır. Bu gençler her şeyden habersiz CIA'den aldıkları silah ile önce eski başbakanlardan Nihat Erim'i darbe sonrasında ise arkadaşlarının davasında tanıklık yapacakları bilgisi kendilerine ulaştırılmış bir Emniyet Müdür Yardımcısını öldürürler. Senarist, solun yarattığı şiddeti göstermeye çalıştığı bu bölümde bununla da yetinmez. Şiddet sol içine de sızar. Deşifre olan sol örgüt üyesi liderlerinin isteği üzerine başka bir arkadaşı tarafından öldürülür. Yukardan gelen emirlere sorgusuz sualsiz uyan ve "kullanılan" sosyalist gençler filmin en önemli karakterlerindendir. Dış güçler tarafından kardeş kardeşe vurdurtuluyordur.

Özgürel'in sol örgütlerle hesaplaşması burada bitmez. Sol örgütlerdeki erkek üyelerin istedikleri kadın üye ile cinsel ilişkiye girebileceği, bunun da emir komuta zincirinin bir parçası olduğu ve özellikle yöneticilerden biri tarafından talep edildiğinde sorgusuz sualsiz kabul edileceği bilgisi verilir. Hatta daha ileri gidilerek "abi, terslik eder, gerçi bize eder de sana da eder mi bilmiyorum. Canan var?" gibi açıklamalarla, yöneticiye örgüt içindeki farklı kadınlar arasında seçme şansı verilir.

Özgürel filmde solun o dönem yaşadığı mağduriyet yerine sol örgütleri zan altında bıraktığına dair filme gelen eleştirilere aşağıdaki cevabı verir;

“Batının büyük oranda romantik solcuları, yani sınırsız hepsi kendilerini emperyalizme karşı bir mücadeleye adanmış silahlı örgüt mensubu; ‘12 Eylül insanların üzerinden silindir gibi geçti siz niye bunu anlatmadınız’ diyorlar. Bu anlamda çok kızdırdılar. Evet, doğru 12 Eylül bunları yarattı, silindir gibi geçti insanların üzerinden. Ama biz solun mağduriyetini anlatmak üzere bir film yapmadık. Kesinlikle şu eleştiriye katılmıyorum; solun mağduriyetini ört- pas etmek için de yapmadık. Bir askeri darbe süreci yaşandı bunun üzerini kapamak zaten mümkün değil.”²⁷⁵

Filmde sol örgütlerin şiddet eylemlerine ve kullandıklarına geniş yer veren Özgürel, ülke içindeki şiddetin diğer tarafı olan sağ örgütlenmeye sadece bir karede yer verir. İlerleyen bölümlerde Abdullah Çatlı olduğunu anlayacağımız Mehmet Özbay adlı karakter, ülkedeki şiddet eğilimlerine katılmaya “şimdi asın kesin diyorlar ama yarın bizi ortada bırakacaklar” endişesi ile pek gönüllü olmayan sağcı genci şöyle telkin eder: “Biz doğruyu yapıyoruz, için ferah olsun. Bu noktadan sonra duramayız.” Ülkücü genç, ortada kalma korkusunu tekrarlayınca; “Ortada kalmak falan diye bir şey yok, çıkar aklından bunları. Sen bana bak, yahu ben bağladım işi. Benimle öyle bir kördüğüm oldular ki artık kimse çözmez. Bu saatten sonra parti martide umurumda değil, ülkü ocakları falan bunlar hikaye...” ifadeleriyle gence güven verir ve Kemal Türkler cinayeti için ikna eder.

Filmi diğer 12 Eylül filmlerinden ayıran en önemli özelliklerinden biri tarihsel olaylar çerçevesinde olayları aktarması ve dönemin siyasi liderlerinden AP genel başkan Süleyman Demirel, CHP genel başkanı Bülent Ecevit ve MSP genel başkanı Necmettin Erbakan’ın askeri darbeye giden süreçte takındığı tutumları filme yansıtmasıdır.

Zincirbozan’da Süleyman Demirel, tam bir demokrat, halk adamı, korkusuz bir kahraman gibi resmedilir. Kendisini ziyaret eden üst düzey bir askeri görevli, ülkedeki şiddeti durduramamalarının sebebini yetkisizlik ve mahkemeye çıkarılma korkusundan olduğunu ama durumdan da çok rahatsız olduklarını ifade eder. Bu sözler üzerine Süleyman Demirel; “Yetki dediniz verdik. Şimdi yetmez yeni yetki diyorsunuz. Benden Takriri Sükun, İstiklal Mahkemeleri, Tunceli Kanunu çıkartmamı beklemeyin lütfen. Önünüze geleni öldürün diye yetki veremem” açıklaması yapar. Bu sahne daha önce iki kere askeri darbe yaşamış bir ülkede gene böyle bir tehlike söz konusuysen ne kadar korkusuzca bir tavır takındığının göstergesidir adeta.

²⁷⁵Gülsen İşeri, Zincirbozan’da Türkeş Neden Yok, **Haber 7**, 22 Nisan 2007. <http://www.haber7.com/haber/20070422/Zincirbozanda-Turkes-neden-yok.php>, [15.07.2010].

Filmde Bülent Ecevit ise Süleyman Demirel'e oranla daha naif daha az mücadeleci bir karakter olarak resmedilmiştir. Demirel'in ordudaki ve güvenlik güçlerindeki hareketlenmeden haberdar olduğunda darbe olasılığını aklına getirmesi ve bu konuda bilgi almaya çalışmasına karşın Ecevit'in bu konuda bilgilendirme geldiğinde bunun abartılı bir düşünce olduğunu iddia etmesi bunun örneklerindedir.

MSP ve Necmettin Erbakan'ı filmin ilk sahnelerinde görmemize rağmen Erbakan filmin sonlarına doğru konunun dışına çıkar. Filmde Necmettin Erbakan'ın Ecevit'in tarafsız bir kişinin başbakanlığında koalisyon önerisine karşılık kendi başbakanlığını dayatması ve Konya mitinginde milli marşın yuhalanması olayları ile izleriz. Senarist 1980 sonrası güçlenecek İslami örgütlerin sinyalini bu sahnelerle seyirciye hatırlatmak istemiştir.

Özgürel diğer siyasilerin aksine hiç değinmediği Alparslan Türkeş'in filmde olmamasını ise şu şekilde açıklar;

“Türkeş'i özellikle koymadık, çünkü Türkeş diğer siyasi liderler gibi şöyle bir geçilecek isim değildi. Herkes süttten çıkmış ak kaşık değil. Türkiye'nin mevcut tablosu içinde payı var, eli kirlidir. Baktığımızda Türkeş idam istemiyle yargılanmış ama idam edilmemiş biri. Sadece bir filmin Türkeş'i anlatması lazım. Biz onu aklıyormuş pozisyonuna gitmek istemiyoruz. Ayrıca ben Türkeş'i akladığımızı da düşünmüyorum. Çünkü Türkeş'in 80 dönemini anlatmak o kadar da kolay bir şey değil. Uzun uzun anlatmanız lazım ve bunu tüm samimiyetinizle anlattığınız zaman da ertesi gün başınıza ne geleceğini açıkçası ben kestiremedim. Ama korkutan bir tereddüt değil. Tabii ki Türkiye'nin üzerinde oynanan oyunda inanılmaz bir etkisi vardı. Ve birilerinin kalkıp anlatması mutlaka gerekir, çok da cüretkâr bir şekilde anlatılması gerekir. Ama onu kim anlatır şu anda bilmiyorum.”²⁷⁶

Özgürel 1980 öncesi yaşanan siyasi olayların önemli aktörlerinden biri olan milliyetçi hareketi görmezden gelip, bu tercihiyle milliyetçi hareketi aklamaya çalışırken filmde esas vurguyu Amerika'nın komplo teorisi üzerine odaklamaya devam eder. CIA görevlisi Richard, MİT görevlisi Cüneyt'e darbeye giden dönemde orduya ve kendilerine düşen görevi şu şekilde açıklar;

“Ordu ancak işlerin kontrolden çıktığı noktada o da ancak itekleme ile harekete geçer. Ama bizim bunu beklemeye tahammülümüz yok. Doğu Akdeniz savunması doğu cephesi diye bir şey kalmadı. NATO'nun 40 yılda geliştirdiği planların tamamı çöpte şu an. Bunca ülkenin 40 yılda Sovyetlere karşı geliştirdiği taktik, strateji ne varsa kullanılmaz hale geldi. Neden? Söyleyeyim. Türkiye Yunanistan'ın ittifaka dönmesini protesto ettiği için. Ecevit de Demirel de eski kafada Kıbrıs'ta iki bölgeyi çözüme evet desinler, Ege'de kıta sahanlığında anlaşalım geri çekelim vetoyu diyor Demirel. Olacak iş değil. Adımı git Kıbrıs'ta vur. Sonra barış yapacağız diye bir daha vur, hepsinde Amerika İngiltere arkanda olsun ve Yunanistan bilsin bunu. ... Türk Yunan savaşına gider bu. İşte bu yüzden bir süre daha sıkı çalışılması gerekiyor. Sağdan soldan eylemler gerek, Ankara'yı askerleri sarsacak, siyaseti dibe itecek eylemler, buna mecburuz.

²⁷⁶ Gülsen İşeri, *age*.

Bu konuşmanın ardından MİT görevlisi ise; Ülkenin durumunun ortada olduğu, örgütlerin yapısının şiddet eylemlerine zaten müsait olduğu, kendilerinin sadece ses getirecek eylemleri organize ettiğini, yakında da Nihat Erim'in öldürülmesine karşın karşı tarafta bir şey patlayacağını haberini verir. Bu açıklamaların ardından çalışmalarından sonuç alınmaya kadar devam edeceklerini de ekler. Bir kaç gün sonra filmde Reis karakteri olarak adlandırılan Abdullah Çatlı liderliğinde bir grup sağ görüşlü militan tarafından DİSK genel başkanı Kemal Türkler öldürülür.

Türker'in öldürülmesinde dikkat çeken iki önemli unsur vardır. Bunlardan birincisi, Kemal Türkler'in makam arabasının Mercedes gibi lüks bir araba olmasıdır. Bu karede Özgürel'in "Sendika ağaları"na gönderme yaptığı açıktır. İkincisi ise, cinayetin Nihat Erim'i öldüren silahın aynısı ile işlenmesidir. Bu olayda tüm olayların tek elden planlandığının göstergesi olarak kullanılır.

5.6.1 Ve Darbe...

12 Eylül askeri darbesinin yapıldığı gece filmin iki önemli karakteri sağ örgüt lideri Mehmet (Abdullah Çatlı) ve sol örgüt lideri Kaya devlet tarafından yurtdışına "göreve" gönderilirler. İki karakterin havaalanında birbiriyle karşılaştığı sahne her ikisinin de planlanan oyundan haberdar olmadığını anlatmaktadır.

Ecevit'in 12 Eylül gecesi darbe olma ihtimalini Rahşan Ecevit ile paylaştığı sahneden sonra Rahşan Hanım "farkında mısın daha çok CHP'lilerde var bu yönde bir beklenti askerle konuşup onlara yakın olma hevesi" diye yakını. Darbe haberinin ardından ise "soğukkanlı olmak lazım bence. Hatta bu süreç fırsata bile dönüştürülebilir. Yıllardır hayal ettiğin yeni siyasetin inşası açısından bakıyorum ben" sözleri ile Özgürel CHP'nin askere olan yakınlığını hatta askeri darbeye olumlu bir yaklaşımı olduğunu ima etmektedir.

Demirel ise haberi sükunet ile karşılar. Askerlerin kendisini "güvenlik" gerekçesiyle Hamzaköy'e transferine hazırlanırken dolaptan ilk seccadesini çıkarır. Özgürel bu karede AP'nin İslami yanına vurgu yaparken, AP'nin iddia ettiği gibi komünistlere karşı Müslüman halkın temsilcisi olduğu vurgusunu yapar.

Ecevit ve Demirel ile beraber Hamzaköy'e gönderilen Necmettin Erbakan da "güvenlikleri sebebiyle bir süre burada tutulur. Hamzaköy'deki komutan tarafından

12 Eylül'ün lüzumlu olduğu yönünde bir beyanat vermeleri önerilir, bu sayede çıkışlarının kolaylaşacağı sinyali verilir. Fakat Demirel ve Ecevit bu öneriyi reddeder. Bir süre sonra Ankara'ya dönen liderlere, partilerinin kapatıldığı ve siyaset yapmalarının yasaklandığı bildirilir. Bu sahnelerde de Özgürel, Demirel'in partisinin kapatılması olayına verdiği tepkiyi "bizler bir fikri temsil ediyoruz. Milliyetçi muhafazakar, hürriyetçiyiz ve hak hukuktan yanayız. Bu fikir parti kapatmasıyla ortadan kalkmaz. Çok partili hayattan vazgeçilemeyeceğine ve en güçlü kadro bizde olduğuna göre vesveseye kapılmayın ve ortadan kaybolmayın. Vakit geçirmeden yeni bir partinin kuruluşu için hazırlık yapın. Yılmayacağız çünkü biz doğru yoluz..." sözleriyle yer verir. Özgürel, Ecevit'in partisinin kapatılması olayına karşılık istifasını vermesi ve kapatılmaya itiraz etmesi ile hapse girmesinin yanında Demirel'in mücadeleyi bırakmayan, kuvveti halkından aldığını vurgulayan tavrını ön plana çıkarır. Ecevit baskılara karşı tutumunu, bireysel ve daha şahsi bir mücadele yöntemiyle sürdürürken, Demirel popülist politikalarına devam eder.

Darbenin ardından ülkede devlet eliyle yapılan şiddet, baskı, gözaltılar Zincirbozan'da yer almaz. Filmde darbe sakince yapılmış, kimsenin canı yanmamış ve her şey bir süre sonra rayına oturmuş gibi bir atmosfer yaratılır. Oysa çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan 1980'li yılları anlattığımız bölümde rakamlar bunun tam tersini söylemektedir.

Ülkedeki kontrolsüz şiddetin ve aslında olayların tarafı olmayan sıradan insanların bile 12 Eylül askeri darbesinden etkilendiğini tek bir sahnede görüyoruz. Askerin gözaltına aldığı 9 "misafiri" karakola getirdiğini üstlerine bildirmesinin ardından gözaltına alınanlardan biri kaçır. Askerler üstlerine birini ellerinden kaçırdıklarını söylemekten korktuklarından, gözaltına alınanların sayısını 9'a tamamlamak için sokaktaki simitçiyi de gözaltına alırlar. Neye uğradığını şaşırıp ve sonunun ne olacağını bilmeden askeri arabaya binen Simitçi, merkeze götürüldüğünde bırakılacağı sözüne inanır. Sonrasında gözaltında yediği dayak ve cahilliği sebebiyle gözaltından çıkamaz, cinayetten yargılanır ve idama mahkum olur.

Sol örgütlerin darbeden sonra uğradığı baskı, işkenceler, dayaklar filmde görmezden gelinir. Darbe sırasında yaşanan şiddet olaylarına örnek olarak sadece sol örgüt üyesi ve bir askeri öldürmekten yargılanarak, 17 yaşında idama mahkum edilen Erdal Eren'e değinilir.

5.6.2 Darbeden Arta Kalan

Darbenin ardından Kenan Evren “yasal zemin oluşturmak adına” Turhan Fevzioğlu’nu çağırıp kabineyi kurma görevini ona vermiştir. Kabineyi Kemal Cantürk ve Turgut Özal ile kurmaya girişen Fevzioğlu bir süre sonra “iç ve dıştan gelen memnuniyetsizlikler” sebebiyle görevden alınır ve yerine emekli Oramiral Bülent Ulusu getirilir.

Darbenin ardından olaylar çözülmeye başlar devleti için çalıştığını zanneden Sedat aslında ABD için çalıştığını fark eder. Sol örgütler liderleri Kağan’ın ve Sedat’ın darbeden sonra ortadan kaybolmasından rahatsızdır ve içlerinde bir sızma olduğunu düşünmekte ve tedirgin bir şekilde saklanmaktadırlar. Sol örgüt üyelerinin aralarında yaptığı konuşmada, etraftaki insanların sakinliğini görünce “darbe kimsenin umurunda değil nasılsa” tespiti 12 Eylül askeri darbesine halkın direnmediğini göstermek için vurgulanmaktadır.

Özgürel’in darbe sonrası toplumda herhangi bir rahatsızlık olmadığını gösterme çabası ile halkın yaşanan şiddetten yorulmasından dolayı askeri darbeyi kabullendiği anlatılmak istenmiştir.

12 Eylül sonrası dünyanın bütününe etkisi altına almış yeni liberal politikaların Türkiye’deki uygulayıcısı ve Türkiye’nin darbeden sonraki 10 yılının en önemli siyasetçilerinden Turgut Özal da bu dönemde ortaya çıkar. Göreve çağrıldığını Demirel’e haber veren Turgut Özal Demirel’in icazetini alır. İcazetin alınmasının ardından CIA yetkilisi ile bir araya gelen Özal ülkedeki petrol sıkıntısının ABD tarafından çözüleceğinin, IMF ve Dünya Bankası’ndan gelecek kredilerin garantisini alır. Karşılığında da Demirel’in ısrarla veto ettiği Yunanistan’ın NATO’ya girişine onay verilir.

Özgürel film boyunca ülkenin her kesiminden insanın ABD’nin tuzağına düştüğü ve kullanıldığı sinyali verirken, askeri darbenin planlayıcısı Kenan Evren’in bu olaylardan haberdar olmadığını, darbe sonrası Evren’in askerlerine “Ne oldu bu örgütlere ihtilal oldu bırakalım mı bu silahları dediler. Harekattaki çocuklar bunun bir tahlilini yapsınlar” sözleriyle vurgular. Harekatın yaptığı araştırma sonucu komplodan haberdar edilen Evren ne diyeceğini bilemez ve devam eder. “Her kesimden isim var burada: bizden, siyasetten, basından, iş dünyasından, kaçakçılardan, terör örgütlerinden: aklım almıyor.” Karşısındaki istihbaratçıya “ne

yapacağız?” diye danışan paşa “bir şey yapmanın yararı yok, çünkü karşımıza duvar çıkar” karşılığını alır. İstihbarat memuru daha Sonra Evren’e önerisini sunar; “Kullandıkları çocukların önemli olanları yurtdışında, açıkçası bazı operasyonlarda bunları kullanabiliriz diye düşünüyorum. Ermeni işi önem kazanacak mesela orda” diyerek ASALA ile uzun süren mücadelede kullanılan Abdullah Çatlı gibi militanları adres gösterecektir.

Özgürel, darbenin ardından 1990’lı yıllarda işlenen faili meçhul cinayetlerde de CIA’i adres gösterir. CIA ajanının Cüneyt’e “ayağımıza takılan fazla meraklı tipleri almak lazım” sözleriyle Hiram Abbas ve Uğur Mumcu’yu adres göstermesi “bugünün işi değil bu ama bir gün şart” ifadesi ile kanıtlamak istemektedir.

Film 1983 yılında seçimlere girilmesi ile devam eder. ABD komplosu darbe ile sınırlı kalmamış, dünyadaki yeni liberal politikaların Türkiye’de rahatlıkla uygulanması için gerekli ortamın sağlanmasında Turgut Özal’ın tek adres olması için çalışmalarına devam etmektedirler. CIA ajanlarının Türkiye’de yapılacak seçimleri nasıl etkileyebilecekleri üzerine yaptıkları konuşma ABD’nin seçim stratejisini anlatır;

-Şu anda Özal’ı desteklersek asker bize tepki gösterir ama seçim kampanyaları sırasında müdahale edebiliriz.

.....

-Şüphesiz.yapılması gereken Evren’in Özal’a karşı olduğunu açıklamasını sağlamak.

-Açıklar mısınız?

-Bak, Türk halkı askeri sever.

-Ama bugüne kadar onların açıktan veya gizliden destek verdiği hiçbir parti seçilmedi.

-Bu kesin. 1960’da, 63 ve 70’de hep aynı şey oldu ve şimdi de olacak. Sadece Evren’in, Özal’ın partisine karşı olduğunu açıklaması yeterli.

Bu diyalogların ardından Evren üç yıldır süregelen “istikrarın” korunmasını sağlayacak ve bir daha kargaşa ortamının yaratılmasına izin vermeyecek bir yönetimin seçileceğine inandığını söyler ve Turgut Sunalp’i adres gösterir. Ama her şey Amerika’nın planladığı gibi olur ve Turgut Özal’ın Anavatan Partisi, Sunalp’in Milliyetçi Demokrasi Partisi’nin iki katı oy alarak iktidar olur. Film Özal’ın seçimi kazanması, Demirel’in Zincirbozan’a götürülmesi ile son bulur.

5.6.3 Gerçekler Üzerine

Zincirbozan’ı diğer 12 Eylül filmlerinden ayıran en büyük özelliği askeri darbenin arka planını açıklama çabasıdır. Özgürel filmde, gerek ekonomik, gerek siyasi gerek

de dış politikadaki dengeleri gözler önüne sermeye çalışır. Fakat bu çabası başarılı olamaz. 12 Eylül askeri darbesini anlatırken, tarihsel olayların büyük bir kısmını çarpıtıp, en önemli öznelerden biri olan işçi sınıfını yok sayar. İşçi sınıfının yükselişi ile beraber güçlenen solu, örgüt içi cinayet işleyen, cinselliğin bir meta olarak görüldüğü bir yer olarak tanımlar. Hem sol hem sağ örgütlerin tümü ABD tarafından yönlendirilerek bu çatışmaların birer parçası olmuşlardır. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik ve siyasal durum bir kaç karakterin planlayıp yönettiği bir oyunmuş gibi lanse edilir.

Darbe sırasında devletin güvenlik güçlerinin uyguladığı şiddet görmezden gelinmiş, sadece darbe öncesi sol örgütlerin çatışmalar, kahve baskınları, soygunlar ve gasp yoluyla halkı tedirgin ettiği üzerinde durulmuştur. Zincirbozan'ı Prensese'i bir kenara koyarsak incelenen, hatta çekilen filmler arasında sol örgütlere en fazla eleştiri getiren film olduğu söylenebilir. Bunun yanında filmde darbenin yıkıcı etkilerinden çok, darbenin yapılmasına sebep olan süreç ekrana getirilmiş, asker aklanmış, halk huzur bulmuş olarak gösterilmiştir.

Tarihsel gerçeklik çarpıtılarak, sağ örgütlerden özellikle Alparslan Türkeş'ten bahsedilmemesi filmin yanlı bir şekilde çekildiği fikrine ağırlık kazandırmaktadır. Oysa MHP yöneticilerinin "fikri iktidarda, kendi zindanda" açıklamasından da anlaşılacağı üzere MHP ve Alparslan Türkeş'in darbenin önemli aktörlerinden biri olduğu görmezden gelinmiştir. Zincirbozan diğer 12 Eylül filmlerinden yapmayı istediği şey açısından ayrılmış olmakla beraber gerçeklerin çarpıtılması ve tarihsel bilgilerdeki tutarsızlıklar filmin önemini azaltmıştır.

6. SONUÇ

12 Eylül 1980 askeri darbesi Türkiye siyasal yaşamında bir dönüm noktasını oluşturur. Demokrasinin sekteye uğratarak, insan haklarını ve düşünce özgürlüğünü engelleyen uygulamalarla ülke çağ dışı bir ortama sürüklenmiştir. 1982 anayasası ile tüm bu uygulamalar hukuksal bir zemine oturtulurken, dünyada etkisini hızla gösteren yeni liberal politikalar, Türkiye’de 24 Ocak kararları ile karşılık bulmuştur. İki kutuplu dünyanın sona ermesiyle yeni liberal politikalar ve Amerika hegemonyası tek seçenek olarak görülmüş, Türkiye’de Turgut Özal önderliğinde kapitalist dünyaya eklenme sürecine hem ekonomik hem de kültürel olarak hız verilmiştir. Bu dönemde tüketim kültürünün ön plana çıkıp ekonomik değerlerin her şeyin önüne geçtiği bir ortamda bireyciliğin hızla yükseldiği, kişisel çıkarların ön planda tutulduğu ve toplumsal değer yargılarının baş aşağı olduğu bir süreç yaşanmıştır.

Türkiye’de 12 Eylül askeri darbesinin ve 24 Ocak kararlarının etkileri devam ederken dünya da Reagen-Thatcher döneminin etkisi altındaydı. Dünyanın geriye kalan tüm ülkelerinde de bireyselleşmenin meşruiyet kazandığı, apolitikleşmenin hızla yayıldığı ve ekonomik kazancın her şeyin önüne geçtiği yıllardı. Tüm dünyayı saran bireycilik ile beraber dayanışma duygusu yok olurken, kendin dışında başkaları için bir şey yapmak safça bulunmaya başlanmıştır. Tüm bu ekonomik, politik, kültürel ve ahlaki dönüşümle birlikte genel olarak farklı ülkelerde yaşanan toplumsal ve siyasal gelişmelere karşı oluşan ilgisizlik sıra kendi ülkemizdeki gelişmelere geldiğinde de pek değişmemiştir.

Dünyadaki tüm bu gelişmelere paralel olarak, 12 Eylül askeri darbesinin ülkede yarattığı şiddet ortamı toplumda ciddi bir korku yaratmıştır. Düzenle uyum içinde kalmayanların, farklı bir gelecek hayali kuranların başına gelenler toplumu sisteme entegre olmaya itmiştir. Sendikalar ve sivil toplum örgütlerinin kapatılması ve uzun

yıllar boyunca sağlıklı bir şekilde işleyememesi toplumsal muhalefetin sonu olmuştur. Üniversitelerde yapılan yapısal değişimler, YÖK'ün kurulması ve görevden alınan öğretim üyeleriyle birlikte üniversiteler “aydın” yetiştiren kurumlardan “düzen” insanı yetiştiren kurumlara dönüşmüştür. Eğitim seviyesindeki düşüş apolitikleşmeyi ve toplumsal duyarlılığın yok olmasını da beraberinde getirmiştir.

Siyasal hayatta yaşanan tüm bu gelişmeler, kültür ve sanat hayatını ciddi bir şekilde etkilemiş, sanatın her dalı, özellikle darbenin ilk 7 yılı, yoğun sansür uygulamalarına maruz kalmıştır. 1980 sonrası 12 Eylül askeri darbesini anlatan filmlerin büyük bir çoğunluğunda liberalleşen ve bireyselleşen toplumun izlerini bulmak mümkündür. Özellikle yan karakterlerde bireyci alışkanlıkların ön plana çıktığı eşit ve özgür bir dünya hayali kuran kahramanların zenginliği baş tacı eder duruma gelişti izlenmektedir. 12 Eylül öncesinin iddialı kahramanları artık toplumu kurtarmak yerine, kişisel çıkarlarını ön planda tutmakta ve hayattan zevk almanın yollarını aramaktadırlar. Sen Türkülerini Söyle, İkili Oyunlar, Bir Sonbahar Hikayesi, Anka Kuşu-Bana Sırrını Aç, Hoşçakal Umut yozlaşan toplumu gözler önüne sermeye çalışırken bir yandan sol örgütlere de eleştiri getiren filmlerdendir.

“Cezaevi gerçeği”ni anlatan 12 Eylül filmlerinde ise “eski kafalı”, hala geçmişteki idealist düşünceleri ile toplumda yer edinmeye çalışan, çoğu gençlik yıllarını cezaevinde geçirmiş ana karakterlerin ne ailelerine ne de değişen topluma uyum sağlayamamaları konu edilmiştir. Sen Türkülerini Söyle, Bütün Kapılar Kapalıydı, Bekle Dedim Gölgeye, Dikenli Yol, Bir Avuç Gökyüzü, Darbe filmlerinin dahil edilebileceği cezaevi filmlerinin kahramanları yoğun işkence ve uzun tutukluluk süresinin etkilerini hem fiziksel hem de ruhsal olarak üzerinden atamamıştır. İçinde buldukları toplumda bir kısmının artık savaşacak gücü kalmamışken, bir kısmı değişen toplumsal yaşama karşı sessiz bir karşı koyuş içine girmiştir. Bekle Dedim Gölgeye, Sen Türkülerini Söyle, Bütün Kapılar Kapalıydı, Bir Sonbahar Hikayesi filmlerindeki kahramanlar karşı koyuşları ile geçmişlerini korumaya çalışırken çoğu başarısız olmuştur. Kahramanların bir kısmı mücadele etmekten yorulup intiharı seçerken bir kısmı ise artık tanıyamadığı arkadaşlarını ve ailesini geride bırakmıştır.

12 Eylül askeri darbesi sonrası yoğun şekilde uygulanan baskı, şiddet ve işkenceler mücadele ruhunun kaybolmasına neden olmuş, toplumu korkak, güvensiz ve kendi hayatı dışında hiçbir şeyle ilgili söz söyleyemeyecek insanlar haline getirmiştir. Yeni liberal politikalar ülke sorunlarından habersiz ve hatta bu sorunların kendisini

ilgilendirmedigine inanan apolitik bir nesil yetiştirirken, 12 Eylül askeri darbesi sırasında baskı ve işkenceye maruz kalan ve yaşadıklarını kabullenip yollarına devam etmek zorunda bırakılmış bir kuşak vardır. Gülün Bittiği Yer, Bütün Kapılar Kapalıydı, Kara Sevdalı Bulut, Bekle Dedim Gölgeye de olduğu gibi yaşananların muhataplarının bir kısmı hayatlarına geri dönemeyip intiharı veya kaçmayı seçerken, bir kısmı da Eve Dönüş ve Beynelmile’deki gibi artık “haddini” bilen, korkarak ve her an yaşadıklarının tekrarlanabileceği endişesi ile yaşamak zorunda bırakılmıştır.

Çalışmada incelenen filmlerin çoğunluğu yukarıda tariflenen kahramanlardan oluşmuştur. Çoğunun geçmişte kim olduğunu, nasıl bir “suç” işlediğini, işkence ve cezaevi sürecinin hayatında ve kişiliğinde nasıl izler bıraktığını anlayamayız. Aynı işkence sahnelerinde olduğu gibi kahramanların hayatlarına dair edindiğimiz tüm bilgilere kısa geri dönüşlerle sahip oluyoruz. Sis bir dönem filmi gibi kurgulanması ve kahramanların kısa bir süre de olsa darbe öncesi hayatlarına dair ipuçları vermesi açısından diğer 12 Eylül filmlerinden ayrılan filmlerden biridir. Eve Dönüş de benzer bir şekilde Sis kadar uzun bir tarihsel süreci kapsamamasına rağmen filmin kahramanlarının darbeden önceki hayatları hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlar ve darbenin etkilerini karakterler üzerinde daha rahat gözlemlememize olanak verir.

Genel olarak tüm 12 Eylül filmleri karanlık ve umutsuzdur. Yenilmişlik duygusunu filmlerin başından sonuna kadar yoğun bir şekilde hissederiz. En önemlisi bu yenilgi için artık kabullenmek dışında yapabilecek hiçbir şey yoktur. Bunun yanında toplumsal gerilimin arttığı, şiddetin ve baskıların yoğun olarak hissedildiği dönemlerde soyut sanat anlayışı yaygınlaşır ve yaşananlardan kaçmanın bir yolu olarak “sanat için sanat” anlayışı etkisini arttırır. 12 Eylül askeri darbesi döneminde de benzer bir etki gözlemlenmiş ve bu durum Kara Sevdalı Bulut, İkili Oyunlar ve bir kısmı ile Prenses filmlerinde yansımaları bulmuştur.

12 Eylül denildiğinde akla ilk gelen tema işkence olmasına rağmen 12 Eylül filmlerinde bu konuya açık bir şekilde değinilmemiştir. Darbenin ilk yıllarında sansürün de etkisiyle işkence sahnelerinin filmlerin çoğundan çıkarıldığı hatta bir kısmının gösterimine izin verilmediği bilinmektedir. Bunun yanında ilerleyen yıllarda da yönetmenler kullanılan sesler, rüyalar, geri dönüşler ve çeşitli simgelerle kahramanların işkenceye maruz kaldığını üstü kapalı bir şekilde göstermekle yetinmiş, açık bir şekilde göstermeyi tercih etmemişlerdir. Uygulanan işkencelerin boyutları ise filmlerde farklı şekillerde vurgulanmıştır. İşkence kimi zaman kahramanlarda, Ses,

Bekle Dedim Gölgeye ve 80. Adım filmlerinde olduğu gibi fiziksel hasarlar yaratırken: kimi zamansa Kara Sevdalı Bulut ve Bütün Kapılar Kapalıydı da olduğu gibi, karakterlerin tecavüze uğramasının da etkisiyle ruhsal sağlıklarını yitirmesine sebep olan bir olgu olarak gösterilmiştir.

12 Eylül filmlerinin genel özelliklerinden biri de şiddeti uygulayan kişilerin açık bir şekilde teşhir edilmemesidir. İşkencenin cezaevinde ve karakollarda yapılmasından dolayı güvenlik güçleri tarafından yapıldığı açık olmakla beraber yönetmenler bu keşfi yine seyirciye bırakır. Bu konunun istisnası hem şiddeti yapanların kim olduğunu hem de şiddetin boyutlarını açık bir şekilde gösteren Eve Dönüş ve Gülün Bittiği Yer filmleridir.

12 Eylül filmlerinde 1980’lerde ülkede yaşanan şiddet olayları genel olarak televizyondaki, radyodaki ve gazetelerdeki haberlerden ekrana yansıtılmıştır. Dönemin önemli simalarının faili meçhul cinayetlere kurban gidişi, sokaktaki çatışmalar, kahvehanelere yapılan saldırılar ve sokakta sebepsiz yere vurulan insanlarla şiddetin tüm ülkeye yayıldığı hatta taraf olmayanları bile hedef aldığı yansıtılmaya çalışılmıştır. 12 Eylül filmlerinde askeri darbenin yapılma sebebi “kardeşi kardeşe vurduranları” durdurmak, ülkeyi içinde bulunduğu iç savaş ortamından çıkararak “toplumsal barışı sağlamak” olarak açıklanarak darbeye “meşruluk kazandırılmış” olmasına rağmen ülkedeki şiddet ortamının nedenlerine değinilmemiştir. Zincirbozan, 12 Eylül filmlerindeki bu eksikliği gidermeye çalışır fakat filmdeki tarihsel çarpıtmalar, darbeyi sadece Amerika’nın bir komplosu olarak gösterme çabası ve hatta planlanan komplodan askerlerin dahi haberdar olmaması gibi konular nedeniyle Zincirbozan da darbenin sebeplerini tarihsel ve toplumsal gerçekleri saptırarak taraflı bir bakış açısıyla anlatır. 12 Eylül filmlerinde işkenceyi yapanların açık bir şekilde gösterilmemesi eksikliğin yanında Zincirbozan’da ordunun şiddet uygulamalarına hiç yer verilmemiştir. Hatta ülkenin içine düşürüldüğü “tuzak” tan ordu tamamen habersizmiş gibi gösterilerek aklanmaya çalışılmıştır.

12 Eylül filmlerinin hiç biri Türkiye’de 1960’tan başlayarak güçlenen işçi hareketlerine değinmemiştir. 1960’lardan başlayarak güçlenen sol ile beraber hareketlenen işçi sınıfı dünyadaki yeni liberal politikaların bir uzantısı olan 24 Ocak kararları ilan edildiğinde ciddi eylemlilikler örgütlemiştir. IMF ile yapılan görüşmeler ise gene işçi sınıfı tarafından büyük tepki ile karşılanmıştır. Dünya kapitalist sistemine eklemlemeye çalışan Türkiye’nin içinde bulunduğu istikrarsız siyasi

durumda bu kararların uygulanabilmesi mümkün değildi. 12 Eylül askeri darbesi bu kararların uygulanabilmesi için uygun bir zemin yarattı. 12 Eylül filmlerinin hiç biri Türkiye’de yaşanan bu ekonomik dönüşümden ve işçi sınıfı hareketinden bahsetmemiş, darbenin yükselen işçi sınıfı hareketini engellemek ve yeni liberal politikaların rahatça uygulanabileceği bir ortam yaratmak için yapıldığı analizini ekrana taşımamıştır. İşçi sınıfını görünür kılmaması açısından Eve Dönüş ve Amerika tarafından Türkiye’nin kapitalist sisteme eklenmesi amacıyla gerekli ortamın yaratılması sonucu darbe sürecine gidildiğini anlatan Zincirbozan’a rağmen her iki film de darbenin sınıfsal yapısı hakkında net bilgiler vermemiştir.

12 Eylül filmlerinde darbe sırasında uygulanan baskılara ve şiddetin kurbanı olan karakterlere baktığımızda, bu karakterlerin çoğu erkek ve sol görüşlüdür. 12 Eylül askeri darbesinin “mağduru” olan sol, filmlerin ana odağını oluştururken darbeden sol kadar etkilenmeseler de 1980 öncesi dönemde oynadıkları role rağmen sağ ve İslami görüşe sahip kişilere filmlerde yer verilmez. Sadece 12 Eylül sonrası anlatan ve darbeyi yan anlam olarak işlemiş filmlerden Anka Kuşu- Bana Sırrını Aç darbe sonrası güçlenen İslami harekete, imam hatiplere ve tarikatlara değinmiştir. Bunun dışında filmlerin büyük çoğunluğunda işçi sınıfı hareketi yok sayılarak, 12 Eylül askeri darbesi devletin sadece sol örgütlerin sonunu getirmek için yaptığı bir eylem olarak işlenmiş ve dönemi anlatırken diğer aktörleri yok saymıştır. Darbenin farklı aktörlere etkisini anlatan filmlerden Son Cellat, Eve Dönüş ve Beynelmile filmlerinin kahramanları ise siyasi olaylarla ilgisi olmayan yargısız infaz kurbanı olan kişilerden oluşmuştur. Zincirbozan’da sadece yakalananların sayısı üstlerine bildirdikleri ile tutsun diye sokaktan gözaltına alınan ve sonuçta adam öldürmekten idam cezasına çarptırılan simitçi de bir yan karakter olmasına rağmen bu temayı işlemiştir. Prens, Sis, Ses, Sen Türkülerini Söyle, Dikenli Yol, Darbe, Hoşçakal Umut, Babam Askerde, Eylül Fırtınası, Vizonte Tuuba, Babam ve Oğlum, O... Çocukları filmlerinde ise darbenin muhatabı sol görüşlü kişilerdir. 12 Eylül filmlerinde darbenin nedenleri açık bir şekilde gösterilmediğinden ve darbe doğrudan solu ve işçi sınıfını hedef aldığından filmlerin kahramanlarının sol görüşe sahip kişiler olması doğaldır. Bunun yanında toplumsal dinamiklerin hepsini dikkate almadan yapılan bir film nasıl dönemi anlatmakta yetersiz kalıyorsa, darbenin muhatabı olmasa da dönemin tüm aktörlerini konu almayan filmlerde dönemi anlatmakta yetersiz kalmaktadır.

Ana karakterleri kadın olan Bütün Kapılar Kapalıydı, Eylül Fırtınası ve Kara Sevdalı Bulut gene sol karakterleri ekrana getirmesiyle birlikte, yaşanan dönemi ve sonuçlarını kadınların gözünden anlatması açısından önemli filmlerdir. Bu üç film solun erkek egemen görüntüsünü kırması ve darbeden erkekler kadar kadınların da aynı koşullarda etkilendiğini göstermeleri açısından önemlidir. Özellikle kadınlara uygulanan şiddetin yanında her üç filmde de işlenen tecavüz olgusu ekrana hiç gelmezken sadece kahramanlar üzerinde yarattığı travmadan anladığımız ve birkaç geri dönüş ile keşfettiğimiz bir gerçek olarak kalır.

12 Eylül sonrasını anlatan filmlerde ağırlıklı olarak tutuklamaların, hapishanede geçen dönemlerin ve sonrasında bu dönemin yarattığı hasarın üzerinde durulmasının sebebini Ertuğrul Kürkçü'nün sözleri açıklık getirir niteliktedir;

“...hapsedilen insanlar sadece kendileri girmediler, onlar cezaevinde bulunurken onlarla bağı olan tüm insanlar; arkadaşları, sevdikleri, aileleri, mahalledeki dostları, nihayet ilişkide buldukları insanların da hayatta sahip oldukları bağların ucu ya da düğümü cezaevine girmiş oldu... 12 Mart'ta olduğu gibi devrimci sınıfların, devrimci güçlerin sadece elitleri değil aşağı yukarı bunlarla münasebette bulunmuş herkes bu süreci çok ağır yaşadı”²⁷⁷

Kürkçü'nün tespitinin yansıdığı filmlerden Sen Türkülerini Söyle, Dikenli Yol, Sis, Kara Sevdalı Bulut, Babam Askerde, Eve Dönüş ve O... Çocuklarında sadece filmin ana kahramanları değil aileleri de yaşanan baskıdan ve şiddetten etkilenmiştir. Filmlerin ana kahramanları mağdurluklarına rağmen ailesinin toplumsal olarak dışlanmasına gayri iradi sebep olmuş, kendileri de ailelerini kaybetme noktasına gelmiştir. Şiddeti ve baskıyı doğrudan yaşamayan yan karakterler ise, tacize uğramış, işini ve evini kaybedip hayatını idame ettiremez durumda bırakılmıştır.

12 Eylül filmlerinde bir diğer göze çarpan konu ise darbe öncesi aydınların uğradığı baskıdır. Darbe öncesi yaşananlara çözüm üretmeye çalışan, mücadelenin bir parçası olma çabasına rağmen “halk” ile arasındaki mesafe yüzünden anlaşılamayan aydın profillerine 12 Eylül filmlerinde de rastlarız. 12 Eylül askeri darbesi sonrasında aydının halk tarafından yeteri kadar desteklenmediğini düşünen ve aydının yalnızlığını konu alan filmler çekilmiştir. Topluma özellikle darbe sonrası yaşanan yalnızlık duygusu ile beraber duyulan bu kızgınlık, aydının toplumdan giderek uzaklaşarak bireyselleşmesine sebep olmuştur. “Aydın bunalımı” konulu filmler 1980 sonrası 12 Eylül filmleri haricinde de Türk sinemasında önemli bir yere sahiptir. Su

²⁷⁷ İskender Savaşır, “Hapishane Tanıklıkları”, **Defter**, 1989, sayı 9: 97'den aktaran: Galip Deniz Altınay, 12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu, (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı), 78.

Da Yanar, Av Zamanı, İkili Oyunlar, Anka Kuşu-Bana Sırrını Aç, Uzlaşma, Kimlik, Suyun Öte Yanı ve Bir Sonbahar Hikayesi başrollerinde aydınların olduğu filmlerdendir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan tarihsel koşulların oluşturduğu zemin göz önünde bulundurularak, birkaç 12 Eylül filminde özellikle "suçluların" kim olduğu konusunda çarpıtmalar yapılmıştır. Prensese'te diğer 12 Eylül filmlerinin aksine sol örgütler suçlanmış, en kaba halleri ile karikatürize edilmiş ve yaşanan şiddetin ve terörün sorumlusu olarak gösterilmiştir. Zincirbozan'da ise 12 Eylül'ün tek sorumlusu Amerika gibi gösterilirken, sol örgütler ise "ahlaksız" maşa olarak kullanılan ve şiddete eğilimli profiller olarak işlenmiştir.

12 Eylül filmlerinin ana karakterlerini oluşturan sol görüşlü kişiler birkaç farklı şekilde betimlenmiştir. Sen Türkülerini Söyle, Ses, Bütün Kapılar Kapalıydı, Bekle Dedim Gölgeye, Eve Dönüş gibi filmlerde sol, idealleri uğruna mücadele eden ve ağır bir şekilde yenilgiye uğramış kişiler olarak yansıtılmıştır. Öç, Prensese, Zincirbozan, 80. Adım gibi filmlerde ise sol, ciddi zaafı olan, kaba, şiddete meyilli, farklı odaklarca maşa olarak kullanılan, ahlaksız ve insan odaklı düşünmeyen kişiler olarak karikatürize edilmiştir. Vizontele Tuuba'da ise sol, "suçu" olmayan naif hatta "ne yaptığını, neden yaptığını" bilmeyen karakterler olarak karşımıza çıkmıştır.

Türkiye'de 12 Eylül filmi olarak nitelenen filmlerde darbe asıl konu olarak yer almamıştır. Çekilen 39 filme rağmen darbenin nedenlerini ya da oluşum aşamasını filmlerde göremeyiz. 12 Eylül askeri darbesinin nedenleri filmlerin hiç birinde açıklık kazanmamıştır. Darbenin sonrasında yaşanan siyasal ve kültürel değişimin toplumun farklı kesimlerine nasıl yansıdığı ise sınırlı şekilde gösterilmiştir.

Vizontele Tuuba ve Beynelmillel ile birlikte son dönem 12 Eylül filmlerinde gerek mizah dilinin kullanılması gerekse filmlerin ana karakterlerinde yapılan değişiklikler, yeni biçim arayışlarından kaynaklanmaktadır. Çalışmada da değindiğimiz Vizontele Tuuba örneğinde olduğu gibi bu denemelerin, içerik üzerine yapılan eleştirileri daha da arttıracaklarını söylemek mümkün. Bu filmler özellikle "karakterlerin, anlatılan hikâye süresince bir değişim yaşamaması, ele alınan sürece tanıklığın ötesinde bir eleştiri getirilmemesi ve eleştirilen sürecin sorumlularının bugünkü sistemle

ilişkilendirilmemesi ya da yaşananların hayalileştirilmeleri gibi, siyasi film tanımı açısından çok çeşitli arazlar barındırmaktadır.”²⁷⁸

Bunun tarihsel ve toplumsal olayların çarpıtılması üzerine kurulu başarısız bir deneme dahi olsa Zincirbozan’ın ve Eve Dönüş filmlerinin varlığı 12 Eylül filmlerinde bugüne kadar gizli kalan işçi sınıfı ve Amerika gibi aktörlerin ortaya çıkışı, şiddetin ve sorumlularının görünür hale gelmesi, kişilerin hayatında nasıl dönüşümlere yol açtığına anlaşılmaması açısından önemli adımlardır.

12 Eylül filmlerindeki eksikliklerden anlaşıldığı gibi, Türkiye’de siyasal film geleneği oluşmamıştır. Bu geleneğin oluşmamasında sansür ve demokratikleşmenin yokluğu önemli bir etkidir. Özellikle 2000’li yıllardan sonra sansürün ciddi oranda azalmasıyla, kültür ve sanat alanında görece demokratikleşmenin de verdiği etki ile darbenin hemen sonrasında çekilen filmlere oranla son yıllarda daha etkin filmler yapılmıştır. 2000’li yıllara gelene kadar çekilen filmlerde işkence, ortaya koyulamayan bir gerçeklik olarak karşımızda dururken, 1998 yılında çevrilen Gülün Bittiği yer ve 2006 yılında çekilen Eve Dönüş ile görünür kılınmıştır. Bu görünürlük sadece işkencenin boyutlarını göstermesi açısından değil aynı zamanda işkenceyi yapanları açıkça teşhir ettiğinden ve “herkesin” işkenceye uğradığı algısını vurgulaması açısından da önemlidir. Ayrıca, her iki filmde de kahramanların sonrasında hayatlarının nasıl değiştiğine dair ipuçları bulmak mümkündür. Bunun yanında 2000’li yıllardan sonra içerik açısından yeterli olmasa da darbenin kendisinin mizahi bir dil ile anlatılması, darbenin sorumluları ile dalga geçilebilmesi önemli bir adımdır. Özellikle gene bu dönem yapılan filmlerde darbenin muhatabının sadece sol örgütler değil tüm ülke olduğu vurgusu artmış, şiddete uğrayanların ve onların çevresindeki herkesin bu süreçten etkilendiği daha fazla vurgulanmaya başlamıştır.

1980’li yıllarda çekilen filmlerde kahramanlar ağırlıklı olarak sol görüşlü olduğu için darbenin onların hayatındaki etkisi filmlere damgasını vurmuştur. Daha sonraları Son Cellat, Vizontele Tuuba, Beynelmilel ve Eve Dönüş gibi filmlerde toplumun siyasetle alakası olmayan kesimlerinin de şiddete nasıl maruz kaldığı gösterilmeye çalışılmıştır.

12 Eylül askeri darbesi gibi farklı toplumsal dinamiklerden beslenen, nedenleri ve sonuçları açısından farklı aktörleri etkileyen bir olayın tüm yönleriyle tek bir filmde

²⁷⁸ Metin Altıok, “Türk Sinemasının Politik Halleri”.
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=463&makale=Türk%20Sinemasının%20Politik%20Halleri>, [07.07.2010].

anlatılması zor bir beklentidir. Buna rağmen son dönemlerde çekilen 12 Eylül filmleri, konu ve anlatım çeşitliliği, kahramanların farklı toplumsal kesimlerden seçilmesi ve yaşananlara dair daha cesur sahnelere yer verilmesi açısından olumlu gelişmeler göstermektedir. Bu gelişmeler 12 Eylül askeri darbesinin neden sonuç ilişkisi içerisinde çok boyutlu bir yansımasının önümüzdeki dönemlerde sinemada karşılık bulacağına sinyallerini vermektedir.

Son aylarda Anayasa değişikliği ile önceki yıllara oranla daha fazla tartışılmaya başlanmasına rağmen bugün hala Türkiye 12 Eylül askeri darbesi ile hesaplaşmasını tamamlayamamıştır. Diyarbakır Cezaevi'nin müze yapılma projesi, Ankara'da açılan işkence müzesi, Devlet Tiyatrosu'nda yıllardır oynanan Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü oyunu, son yıllarda popülerleşen dönem dizilerine rağmen toplum bu konuyla yüzleşmek yerine unutmayı tercih etmiştir.

Hesaplaşmanın tamamlanamaması, darbeye dair tarihsel olarak üstü örtülü birçok konunun bulunması, 12 Eylül'ün yasının tutulup tutulmaması gerektiği üzerine dahi farklı görüşler olması, yönetmenler ve senaristleri filmin hem tarihçisi hem de analizcisi olmak zorunda bırakmıştır. Ayrıca politik, kültürel ve ahlaki olarak önemli kırılmalara yol açan bir siyasi olayı tarafsız bir şekilde tüm aktörleriyle aktarmak yönetmen açısından da tarihsel bir olgunluk gerektirmektedir.²⁷⁹ Çalışmada incelenen filmlerden özellikle Prenses, Sis ve Zincirbozan da görüldüğü gibi yaratıcıların çoğu bu olayların muhatabı da olduğundan bu nesnellik ve olgunluk filmlere yansıyamamıştır. Çekilen 39 filmin ağırlıklı sol görüşlü kişiler tarafından yapılmasından dolayı 12 Eylül filmlerinin sadece bir kaçında darbenin önemli aktörlerinden olan sağ ve İslamcı harekete değinilmiştir.

Ülkeyi 12 Eylül'e götüren sürecin tek bir bakış açısıyla açıklanamayacağı ve dönemin karmaşıklığının unutmaması gerekir. Bununla beraber piyasa tarafından belirlenen bir endüstri olan sinemanın, gişe kaygısı sebebiyle hem artistik hem de politik bakımdan yaratıcısını kısıtladığı unutulmamalıdır. Tüm bu tespitler çerçevesinde toplumsal olarak 12 Eylül ile yüzleşilmeden, belki de hukuksal olarak 12 Eylül ile hesaplaşmadan, "gerçek" bir 12 Eylül filminin çekilmesini beklemek zordur.

²⁷⁹ Ertuğrul Kürkçü, 12 Eylül Üzerine Söyleşi, 14.09.2010

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Ahmad, Feroz. **Demokrasi Sürecinde Türkiye, 1945–1980**. İstanbul: Hil Yayınları, 1996.

_____. **Modern Türkiye'nin Oluşumu**. çev. Yavuz Alogan. 2. bs. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1999.

_____. Bedia Turgay Ahmad. **Türkiye'de Çok Partili Politikanın Açıklamalı Kronolojisi, 1945 – 1971**. 1. bs. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1976.

Arcayürek, Cüneyt. **Demokrasi Dönemecinde Üç Adam**. 3. bs. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 2000.

Aristoteles. **Poetika**. çev. İsmail Tunalı. 18. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.

Arslan, Umut Tümay. **Bu Kabuslar Neden Cemil?**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Aydınoğlu, Ergun. **Türkiye Solu 1960-1980 Bir Amneziğin Anıları**. 2. bs. İstanbul: Versus Yayınevi, 2008.

Belge, Murat. **Marksist Estetik Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme**. İstanbul: Birikim Yayınları, 1997.

_____. **Tarihten Güncelliğe**, 2. bs. İstanbul: Alan Yayınları, 1986.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**. çev. Ahmet Cemal. 5 bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004

Bilgiç, Sadettin. **Türkiye'de Seçimler ve Seçim Kanunları**. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1995.

Birand, Mehmet Ali, Can Dünder, Bülent Çaplı, **12 Mart, İhtilalin Pençesinde Demokrasi**. 5. bs. Ankara : İmge Kitabevi, 1997.

Bozkurt, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları**. Bursa: Asa Kitabevi, 2000.

Coşkun, Esin. **Türk Sinemasında Akım Araştırması**. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009.

Çavdar, Tefik. **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi**. 3. bs. Ankara: İmge Yayınları, 2004.

Daldal, Aslı. **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.

- Dorsay, Atilla. **Sinema ve Çağımız**. 3. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003
- Ergün, Mehmet. **Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney**. İstanbul: Doğrultu Yayınevi, 1978.
- Erkanlı, Orhan. **Anılar, Sorunlar, Sorumlular**. İstanbul: Baha Matbaası, 1972.
- Esen, Şükran. **80'ler Türkiye'sinde Sinema**. 2. bs. İstanbul: Beta Basım Yayım, 2000.
- Evren, Burçak. **Türk Sinemasının Doğum Günü**. İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları, 2003.
- Evren, Kenan. **Kenan Evren'in Anıları I**. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1990.
- _____. **Kenan Evren'in Anıları II –III- IV. Cilt**. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1991.
- Ferro, Marc, **Sinema ve Tarih**. 1. bs. İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995.
- Freville, Jean, Georgi Plekhanov. **Sosyalist Açından Toplum, Sanat ve Eleştiri**. çev. Asım Bezirci. İstanbul: Yön Yayıncılık, 1991.
- Güçhan, Gülseren. **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992.
- Hale, William. **1789'dan Günümüze Türkiye'de Ordu ve Siyaset**. İstanbul: Hil Yayınları, 1996.
- Kalkan, Faruk. **Türk Sineması Toplumbilimi**. İzmir: Ajans Tümer Yayınları, 1998.
- Kayalı, Kurtuluş. **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**. Ankara: Ayyıldız Yayınları 1994.
- Keyder, Çağlar. **Devlet ve Sınıflar**. 8. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Kkirbekk, Gunner, Nils Gilje. **Felsefe Tarihi**. çev: Emrullah Akbaş-Şule Mutlu, İstanbul: Üniversite Kitabevi
- Kongar, Emre. **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**. 7. bs, c.1-2. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- _____. **21. Yüzyılda Türkiye**, 12. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- Kürkçü, Ertuğrul. "Türkiye'de Geleneksel Siyaset İktidarı Orduyla Paylaşma Sanatıdır", ed. Seyfi Öngider, **Son Klasik Darbe**, İstanbul: Aykırı Yayınları, 2005: 21-41.
- Lequenne, Michel. **Marksizm ve Estetik**. çev. Erhan Bener (çev.), İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2000.
- Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. 6.bs, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

- Geoffrey Nowell-Smith. **Dünya Sinema Tarihi**. çev: Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Onaran, Alim Şerif. **Türk Sineması 1. Cilt**. 2. bs. Ankara: Kitle Yayınları, 1999.
- Özen, Haldun. **Entelektüelin Dramı;12 Eylül'ün Cadı Kazanı**. İstanbul: İmge, 2002.
- Özgüç, Agah. **Türklerle Türk Sineması**. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005.
- Özön, Nijat. **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları. 1. Cilt**, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.
- Refiğ, Halit. **Ulusal Sinema Kavgası**. İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi II. Cilt**. İstanbul: Metis Yayınları, 1987.
- Tanör, Bülent, Korkut Boratav, Sina Akşin. **Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye 1980–2003**, İstanbul: Cem Yayınları, 2004.
- Tosun, Necip. **Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri**. İstanbul: Nehir Yayınları, 1992.
- Tunalı, İsmail. **Marksist Estetik**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1976.
- Tunçay, Mete. **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Yönetiminin Kurulması**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.
- Tunçay, Mete, Cemil Koçak, Hikmet Özdemir, Korkut Boratav, Selahattin Hilav, Murat Katoğlu, Ayla Ödekan. **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**. 5. bs. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.
- Uçakan, Mesut. **Türk Sinemasında İdeoloji**. İstanbul: Düşünce Yayınları, 1997.
- Yavi, Ersal. **İhtilalci Subaylar: Türk Ordusu İçindeki Gizli İhtilal Örgütleri: Fotoğraflar Belgeler Tanıklar Anılarla 1905-1962 Dönemi 1. Kitap**. İzmir: Yazıcı Yayınevi, 2003.
- Yetkin Çetin. **Türkiye'de Askeri Darbeler ve Amerika, 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül'de Amerika'nın Yeri**. Ankara: Ümit Yayıncılık, 1995.
- Yılmaz, Ertan. **1968 ve Sinema**. Ankara: Kitle Yayıncılık, 1997
- Yılmaz, Tanzer Sülker. **Türkiye'de Gençlik Hareketleri**. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1997.
- Zürcher, Erik Jan. **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

MAKALELER

Açar, Mehmet. “Film Setlerinden; Bütün Kapılar Kapalıydı”. **Beyazperde**. s:4 (1990): 12-13.

Ağaoğulları, Mehmet Ali. “Aşırı Milliyetçi Sağ”, ed. İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, **Geçiş Sürecinde Türkiye**. 3 bs. İstanbul: Belge Yayınları, 1998: 189-236

_____. “Siyasal Partiler/Milliyetçi Hareket Partisi”. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c.8, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 2111-2119.

Akça, İsmet. “Ordu, Devlet ve Sınıflar: 27 Mayıs 1960 Darbe Örneği Üzerinden Alternatif Bir Okuma Denemesi”. **Türkiye’de Ordu, Devlet ve Güvenlik Siyaseti**. ed. Balta Paker, Evren, Akça, İsmet. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010: 351-406.

Bayramoğlu, Ali. “Asker ve Siyaset”. **Bir Zümre, Bir Parti. Türkiye’de Ordu**, ed. İnel, Ahmet – Bayramoğlu, Ali İstanbul: Birikim Yayınları, 2004: 59-117.

Belge, Murat. Türkiye Cumhuriyetinde Sosyalizm (1960’tan sonra). **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c.7 İstanbul: İletişim yayınları, 1983: 1955-1962.

_____. “Türkiye İşçi Partisi”. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c.8. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983

Çavdar, Tevfik. “Siyasal Partiler/Adalet Partisi”. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c.8. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 2089-2103.

Engin, Ayça. “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”. **Kurgu Dergisi**. s.117, 1992: 117-133.

Eroğlu, Cem. “Çok Partili Düzenin Kuruluşu: 1945-1971”. **Geçiş Sürecinde Türkiye**. ed. Schick, İrvin Cemil, Tonak, Ertuğrul Ahmet 3. bs, İstanbul: Belge Yayınları, 1998: 112-158.

Güven Dilek, “Türk Milliyetçiliği ve Homojenleştirme Politikası; 6/7 Eylül Olayları ve Failler’, **Toplumsal Tarih**, s.141 (2005):41.

Hakan, Ali. “İmgeler ve Tatlar”. **Beyazperde**. s.1 (1989): 8-11

Işıklı, Alpaslan. “Sendikacılık, İşçi Hareketleri Cumhuriyet Döneminde Türk Sendikacılığı”. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c.7 İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 1826-1838.

Keyder, Çağlar. “Türkiye Demokrasisinin Ekonomi Politikası”, ed. İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, **Geçiş Sürecinde Türkiye**. 3 bs. İstanbul: Belge Yayınları, 1998: 38-75.

_____. “İktisadi Gelişme ve Bunalım:1950-1980” ed. İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak. **Geçiş Sürecinde Türkiye**. 3. bs. İstanbul: Belge Yayınları, 1998: 310-325

- Koçak, Hakan. “Türkiye İşçi Sınıfı Oluşumunun Sessiz Yılları: 1950’ler”. **Toplum ve Bilim**. s. 113 2008: 90-126.
- Kubilay, Günay. “12 Eylül ve İşçi Hareketi”, **Özgür Üniversite Forumu**. İstanbul: Canan Matbaacılık, 2005: 109-129.
- Mirahmehmetoğlu, Yasemin. “Siyasal Sinema”. **Antrakt**. s.44, (1995): 10-11.
- Özdemir, Hikmet. “Siyasal Tarih (1960-1980)”, ed. Sina Aksin. **Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908- 1980**. c. 4, 5. bs, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997: 191-261.
- Pamuk, Şevket. “İthal İkamesi, Döviz Darboğazları ve Türkiye, 1947-1979”. ed. Korkut Boratav, Çağlar Keyder, Şevket Pamuk, **Kriz, Gelir Dağılımı ve Türkiye’nin Alternatif Sorunu**. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1984: 37-69.
- Savran, Sungur. “1960, 1971, 1980: Toplumsal Mücadeleler, Askeri Müdahaleler”. **Onbirinci Tez**. s. 6, (1987):134.
- Schick, İrvin Cemil, E. Ahmet Tonak. “Sonuç.” **Geçiş Sürecinde Türkiye**. 3. bs. İstanbul: Belge Yayınları, 1998: 386-400.
- _____. “Uluslararası Boyut: Ticaret, Yardım ve Borçlanma” ed. İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, **Geçiş Sürecinde Türkiye**. 3 bs. (İstanbul: Belge Yayınları, 1998:354-375.
- Sevgen, Deniz Bayraktar. “Sinema ve Sosyoloji: Görsel Hiyerogliflerle Toplumsalın Temsili”. **Sanat ve Sosyoloji**. ed. Aylın Dikmen Özarıslan. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005:13-21
- Soysal, İlhami. “Türk Siyasal Yaşamında Yer Almış Başlıca Siyasal Dernekler, Partiler ve Kurucuları”, **Cumhuriyetten Günümüze Türkiye Ansiklopedisi**. c.8. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 2010-2103.
- Toprak, Binnaz. “Dinci Sağ”. **Geçiş Sürecinde Türkiye**. 3. bs. İstanbul: Belge Yayınları, 1998: 237-254
- _____. “Siyasal Partiler/Milli Selamet Partisi”. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c.8. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 2104-2110.
- Tunçay, Mete. “Siyasal Hayat/Siyasal Gelişmenin Evreleri”. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c.7, ? bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983: 1967-1990
- Uluyağcı, Canan. “1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar”. **Kurgu Dergisi**. s.19, (2002):1-8

İKİNCİL KAYNAKLAR

- “6/7 Eylül Dosyası”, **Tarih ve Toplum**, s.33, 140 (Aktaran: İstanbul Ekspres, 06.09.1955)
- Abel, Walter. **The Collective Dream in Art**, (Cambridge: Harward University Press, 1957) (Aktaran: Daldal, Aslı. **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005)
- Armağan, İbrahim. **Sanat Toplum Bilimi-Demokrasi Kültürüne Giriş**. (İzmir: İleri Kitabevi, 1992),9. (Aktaran: Güçhan Gülseren, Sinema-Toplum İlişkileri, **Kurgu Dergisi**, s:12 1993)
- Benlisoy, Foti. “6–7 Eylül Olayları Öncesi Basında Rumlar”, **Toplumsal Tarih**, Eylül, 2000, s.81 (Aktaran: Armaoğlu, Fahir. “1955 Yılında Kıbrıs Meselesinde Türk Hükümeti ve Türk Kamuoyu”, **AÜ SBF Dergisi**, c: XIV, 1959, No:2–3)
- Bourdeiu, Pierre. **The Field of Cultural Production**, (Columbia Univesity, Press, 1993) (Aktaran: Daldal, Aslı. **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005)
- Dorsay, Atilla. **Sinema ve Çağımız-1**, 1984, s. 31, (Aktaran: Odabaşı, Battal. “Fransız Siyasal Sineması ve Jean-Luc Godard”. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995).
- _____. “Teyzem”. **Cumhuriyet Gazetesi**, 1986, s.4 (Aktaran: Uluyağcı, Canan, “1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar”. **Kurgu Dergisi**. s.19, 2002)
- Gencer, İsmet. **Hürriyet Yolunda**, (Ankara: Doğu Ltd. Şirketi Matbaası,1960) (Aktaran: Hikmet Özdemir, **Siyasal Tarih, Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, c. 4, ed. Sina Aksin, 7. bs (İstanbul: Cem Yayınevi, 2002)
- Giritli, İ.,“Some Aspect of the New Turkish Constitution”, MEJ, 16, 1962, s.2, vd), (Aktaran: Karpat, Kemal, **Osmanlı’dan Günümüze Asker ve Siyaset**, 1.bs. (İstanbul: Timaş Yayınları, 2010)
- İnsel, Ahmet. “MGK Hükümetleri ve Kesintisiz Darbe Rejimi”, **Birikim**, s:96, 1997’den aktaran İsmet Akça, agm, 351, (Aktaran: Akça, İsmet, “Ordu, Devlet ve Sınıflar: 27 Mayıs 1960 Darbe Örneği Üzerinden Alternatif Bir Okuma Denemesi”, ed. Evren ,BaltaPaker, İsmet Akça, **Türkiye’de Ordu, Devlet ve Güvenlik Siyaseti**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Ünivesitesi Yayınları, 2010),
- Jowett, G. J. M. Linton, **Movies As Mass Communication**, (Sage, London, 1989),109 (Aktaran: Güçhan, Gülseren. **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1992)
- Kant, Immanuel. **Observation on the Feeling of the Beautiful and Sublime**, Los Angeles: University of California Press, (1960), (Aktaran: Daldal, Aslı. **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005)

Karaosmanoğlu, Ayşe. **Babam Abdülhamid**. İstanbul: Güven Basımevi, 1960 (Aktaran: Alim Şerif Onaran, **Muhsin Ertuğrul Sineması**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981)

Keyder, Çağlar. **State and Class In Turkey: A Study in Capitalist Development**, London: Verso, 1987, (Aktaran: Daldal, Aslı. **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005)

Mirahmetoğlu, Yasemin. “Siyasal Sinema 2”, **Antrakt**, s.45, (1995): 59 (Aktaran: Galip Deniz Altınay, 12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007)

Plekhanov, George V. **Art and Society Art**, (New-York: Oriole Editions, 1974) s.29 (Aktaran: Daldal, Aslı. **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005)

Savaşır, İskender. “Hapishane Tanıklıkları”. **Defter**. 1989, s.9: 97 (Aktaran: Galip Deniz Altınay, 12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007)

Haydar Tunçkanat, “Milli Güvenlik Kurulu”, **Akşam Gazetesi**, 22 Eylül 1966 (Aktaran: Ali Bayramoğlu, “Asker ve Siyaset”, ed. Ahmet İnsel-Ali Bayramoğlu **Bir Zümre, Bir Parti. Türkiye’de Ordu**, İstanbul: Birikim Yayınları, 2004)

www.sineport.com, [03.02.2004]. (Aktaran: Nermin Orta, **Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004)**, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005)

Yedinci Sanat (1974), “**Ayın Konuşması: Senaryocu – Yönetmen Vedat Türkali ile Konuşma**”, 17, Temmuz: 18–45, (Aktaran: Karahanoğlu, Işık. “1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri”. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi, 2007)

Yılmaz, Ertan. **1968 ve Sinema**, (Ankara: Kitle Yayınları, 1997) 10. (Aktaran: Galip Deniz Altınay, “12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu” Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007)

ELEKTRONİK KAYNAKLARI

Altıok, Metin. “Türk Sinemasının Politik Halleri”.

<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=463&makale=Türk%20Sinemasının%20Politik%20Halleri>

Gülşen İşeri, Zincirbozan’da Türkes Neden Yok, Haber 7, 22 Nisan 2007.

<http://www.haber7.com/haber/20070422/Zincirbozanda-Turkes-neden-yok.php>

Sinematurk, “Çözümler”.

<http://www.sinematurk.com/film.php?action=goToFilmKeywordsPage&filmid=165&type=film#konu>

“12 Eylül Türk Sineması 1”.
<http://www.bildirgec.org/yazi/12-eylul-turk-sineması-1>

<http://www.vizonteletuuba.com>

GAZETELER

Aktuğ, Erkan. “Yılmaz Erdoğan Böyle Anlatır”, **Radikal Gazetesi**, 21 Ocak 2004.

Beriş, Emrah. “Vizontele Tuuba Ne Anlatıyor?”. **Radikal Gazetesi**. 8 Şubat 2004.

Türker, Yıldırım. “Vizontele’den 78’lilere”. **Radikal Gazetesi**. 16 Şubat 2004.

Taşçıyan, Alin. “Ezberbozan Zincirbozan”. **Milliyet Gazetesi Pazar Eki**. 08 Nisan 2007.

“Darbenin Bilançosu”. **Cumhuriyet Gazetesi**. 11 Eylül 1994.

“Hadiseleri Önlemek İçin Şehirde Sıkı Tedbir Alındı”. **Hürriyet Gazetesi**. 07 Eylül 1955.

“Kıbrıs’ın Statüsünde En Ufak Bir Değişiklik Kabul Etmeyeceğiz”. **Hürriyet Gazetesi**. 28 Ağustos 1955.

“Örfi İdare Altı Ay Devam Edecek”. **Hürriyet Gazetesi**. 13 Eylül 1955.

“Yunan Seyyahları Teşkilatı Şekilde Kaçakçılık Yapıyor”. **Hürriyet Gazetesi**. 04 Eylül 1955.

TEZLER

Altınay, Galip Deniz. “12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu”. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Bayburtoğlu, Sedef. “1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul”. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

Boztepe, Veli. “1960 Ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri”. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Erkılıç, Hakan. “Sinema ve İdeoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi”. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.

Ertem, Ece Cihan. “Romanlarda 12 Eylül Asker Müdahalesi”. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Maktav, Hilmi. “1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları”. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.

Mirahmehmetoğlu, Yasemin. “Sinematografik Bir Tür Olarak Siyasal Sinema ve Türkiye’deki Durum”. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993.

RÖPORTAJ

Kürkçü, Ertuğrul, “12 Eylül Üzerine Söyleşi”. İstanbul. 14.09.2010,

Ek 1. Film Künyeleri

ÖÇ (1984)

YÖNETMEN: Mesut Uçakan.

SENARYO: Raşit Anaral, Mesut Uçakan.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Erdoğan Engin.

YAPIM: Ömür Film

OYUNCULAR: Bulut Aras, Mahmut Hekimoğlu, Salih Kırmızı, Oya Aydoğan.

PRENSES (1986)

YÖNETMEN: Sinan Çetin.

SENARYO: Sinan Çetin.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Ertunç Şenkay.

MÜZİK: Arif Erkin.

YAPIM: Ömür Film.

Oyuncular: Serpil Çakmaklı, Tunç Okan, Mahmut Hekimoğlu, Talat Bulut, Mustafa Alabora.

GÖKYÜZÜ (1986)

YÖNETMEN: Sinan Çetin.

SENARYO: Sinan Çetin.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Uğur İçbak, Erdoğan Engin.

MÜZİK: Mihenk Grubu.

YAPIM: Varlık Film.

OYUNCULAR: Lucie Strobe, Ayhan Seçkin, Tekin Mutlucak, Sinan Çetin, Süleyman Soyer.

SEN TÜRKÜLERİNİ SÖYLE (1986)

YÖNETMEN: Şerif Gören.

SENARYO: Şerif Gören, Turgay Aksoy.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Aytekin Çakmakçı.

MÜZİK: Çağdaş Türkü Grubu.

YAPIM: Uzman Film

OYUNCULAR: Kadir İnanır, Sibel Turnagöl, Aytaç Öztuna, Sibel Otin, Tunca Yönder, Merih Fırat, Şerif Gören.

SES (1986)

YÖNETMEN: Zeki Ökten.

SENARYO: Fehmi Yaşar.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Orhan Oğuz.

MÜZİK: Tarık Öcal.

YAPIM: Şeref Film.

OYUNCULAR: Tarık Akan, Nur Sürer, Güler Ökten, Kamuran Usluer, Kamuran Yüce, Orhan Çağman, Yavuz Çetinkaya

DİKENLİ YOL (1986)

YÖNETMEN: Zeki Alasya.

SENARYO: Çetin Öner.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Ertunç Şenkay.

MÜZİK: Arif Erkin.

YAPIM: Özer Film.

OYUNCULAR: Kadir İnanır, Mine Baysan, Eşref Kolçak, Nezih Tuncay, Muadelet Tibet, Barış Altay, Hülya Koçyiğit.

YAĞMUR KAÇAKLARI (1987)

YÖNETMEN: Yavuz Özkan.

SENARYO: Yavuz Özkan.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Romain Winding.

MÜZİK: Onna Tunç

YAPIM: Yeni Sinemacılık.

OYUNCULAR: Tarık Akan, Aurelie Toledano, Ayşegül Aldinç, Seray Gözler Yeniay, Selin Şaşmaz,

SENDE YÜREĞİNDE SEVGİYE YER AÇ (1987)

YÖNETMEN: Şerif Gönen.

SENARYO: Hüseyin Kuzu.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Erdal Kahraman.

MÜZİK: Bora Ayanoglu.

YAPIM: Burak Film.

OYUNCULAR: Kadir İnanır, Sibel Turnagöl, Erdal Özyağcılar, Aytaç Öztuna, Serra Yılmaz.

SU DA YANAR (1987)

YÖNETMEN: Ali Özgentürk.

SENARYO: Işıl Özgentürk.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Ertunç Şenkay.

MÜZİK: Sarper Özsan.

YAPIM: Asya Film.

OYUNCULAR: Tarık Akan, Natalie Douverne, Şahika Tekand, Turgut Savaş, Ayberk Çölok, Suna Selen, Meral Çetinkaya, Hikmet Karagöz.

KARA SEVDALI BULUT (1987)

YÖNETMEN: Muammer Özer.

SENARYO: Muammer Özer.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Muammer Özer.

MÜZİK: Ahmet Güvenç.

YAPIM: Kinomozaik

OYUNCULAR: Zuhall Olcay, Haluk Bilginer, Şahika Tekand, Bülent Oran, Gökhan Mete, Sonat Bilgin.

BİR AVUÇ GÖKYÜZÜ (1988)

YÖNETMEN: Ümit Elçi.

SENARYO: Çetin Altan.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Aytekin Çakmakçı.

MÜZİK: Sezer Bağcan.

YAPIM: Varlık Film.

OYUNCULAR: Aytaç Arman, Şahika Tekand, Zuhall Olcay, Engin İnal, Zerrin Abraş, Ömer Korkmaz.

AV ZAMANI (1988)

YÖNETMEN: Erden Kıral.

SENARYO: Ferit Edgü.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Kenan Ormanlar.

MÜZİK: Sarper Özsan.

YAPIM: Mine Film.

OYUNCULAR: Aytaç Arman, Şerit Sezer, Zihni Küçümen, Nüvit Özdoğru, Dilaver Uyanık.

KİMLİK (1988)

YÖNETMEN: Melih Gülgen.

SENARYO: Haşmet Zeybek.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Mustafa Yılmaz.

YAPIM: Tezcan Film

OYUNCULAR: Tarık Akan, Nebahat Çehre, Zeki Ökten, Elif İnci Onat.

SİS (1988)

YÖNETMEN: Zülfü Livaneli.

SENARYO: Zülfü Livaneli.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Jorgen Jurgens.

MÜZİK: Zülfü Livaneli, Mikos Teodorakis.

YAPIM: İnter Film.

OYUNCULAR: Rutkay Aziz, Uğur Polat, Aslı Altan, Sevtap Parman, Menderes Samancılar, Kenan Pars,

İKİLİ OYUNLAR (1989)

YÖNETMEN: İrfan Tözüm.

SENARYO: Bilgesu Eranus.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Ertunç Şenkay.

YAPIM: Muhteşem Film.

OYUNCULAR: Tarık Akan, Zeliha Berksoy, Erol Demiröz, Mehmet Ulay, Tomris Çetinel, Behram Kolukısa, Hatice Boran.

UÇURTMAYI VURMASINLAR (1989)

YÖNETMEN: Tunç Başaran.

SENARYO: Feride Çiçekoğlu.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Erdal Kahraman.

MÜZİK: Özkan Turgay.

YAPIM: Magnum Film.

OYUNCULAR: Nur Sürer, Ozan Bilen, Füsün Demirel, Rozet Hubes, Güzin Özipek, Özlem Savaş, Güzin Özyağcılar.

BÜTÜN KAPILAR KAPALIYDI (1990)

YÖNETMEN: Memduh Ün.

SENARYO: Süheyla Acar Kalyoncu.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Orhan Oğuz.

MÜZİK: Önder Focan.

YAPIM: Uğur Film.

OYUNCULAR: Aslı Altan, Uğur Polat, Nalan Örgüt, Sabahat Işık, Dilek Damlacık, Ali Uyandıran, Eray Özbal.

DARBE (1990)

YÖNETMEN: Ümit Efekan.

SENARYO: Bekir Yıldız, Haşmet Zeybek.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Ertunç Şenkay.

MÜZİK: Cahit Berkay.

YAPIM: Tuğçe Film.

OYUNCULAR: Kadir İnanır, Nilgün Akçaoğlu, Bülent Bilgiç, Menderes Samancılar, İhsan Baysal.

ATEŞ ÜSTÜNDE YÜRÜMEK (1991)

YÖNETMEN: Yavuz Özkan.

SENARYO: Yavuz Özkan.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Pierre Novio, Ertunç Şenkay.

MÜZİK: Vedat Biçkin, Tuğrul Karataş, Oğuz Abadan.

YAPIM: Z-1 Film Atölyesi, Fono Film.

OYUNCULAR: Yılmaz Zafer, Hülya Aksular, Semiha Berksoy, Kürşat Alınacıık, Erdoğan Akduman, İlhan Kilimci, Yeşim Tozan

SUYUN ÖTE YANI (1991)

YÖNETMEN: Tomris Giritlioğlu.

SENARYO: Feride Çiçekoğlu

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Orhan Oğuz.

MÜZİK: Yeni Türkü.

YAPIM: TRT

OYUNCULAR: Nur Sürer, Selçuk Yöntem, Meral etinkaya, Uğur Polat, Halil Ergün, Pıtırıcık Akkerman, Oktay Kaynarca, Gülenay Akşar, İsmet Üstekin, Mehmet Günsür.

BEKLE DEDİM GÖLGEYE (1990)

YÖNETMEN: Atıf Yılmaz.

SENARYO: Barış Pirhasan, Ümit Kıvanç.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:Orhan Oğuz.

MÜZİK: Serdar Ataşer, Ayşe Tütüncü.

YAPIM: Yeşilçam Film, STM Film.

OYUNCULAR: Hale Soygazi, Aytaç Arman, Cüneyt Çalışkur, Metin Belgin, Mehmet Gürhan, Kerim Soysal, Füsün Demirel, Lale Yurdatapan, Sema eyrekbaşı, Fuat İşhan, Kemal Bekir.

UZLAşMA (1991)

YÖNETMEN: Oğuzhan Tercan.

SENARYO: Sabahattin etin, Oğuzhan Tercan.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Aytekin akmakı.

MÜZİK: Zülfü Livaneli.

YAPIM: Belge Film.

OYUNCULAR: Halil Ergün, Berhan şimşek, Nur Sürer, Kutay Köktürk, Salih Kalyon, Reis elik, Ayfer Gür, Oğuz Kirazcı.

HOşçAKAL UMUT (1993)

YÖNETMEN: Canan Evcimen İçöz.

SENARYO: Nuray Oğuz, Ayla Kutlu.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Tefvik şenol.

MÜZİK: Turgay Erdener.

YAPIM: TRT.

OYUNCULAR: şerif Sezer, Kürşat Alnıaçık, Altan Gördüm, Zafer Yılmaz, Hamza Zeytinoğlu, Özlem Güveli, Süeda il, Nur Subaşı, Aydın Tolon.

BİR SONBAHAR HİKAYESİ (1994)

YÖNETMEN: Yavuz Özkan.

SENARYO: Yavuz Özkan.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Ertunç Şenkay.

MÜZİK: Cahit Berkay.

YAPIM: Z film.

OYUNCULAR: Zuhal Olcay, Can Togay, Kaan Girgin, Meltem Cumbul, Sinem Üretmen, Nazan Kırılmış, Alp Buğdaycı, Asuman Sümer.

BABAM ASKERDE (1994)

YÖNETMEN: Handan İpekçi.

SENARYO: Handan İpekçi.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Fırat Şenol.

MÜZİK: Sinan Hatipoğlu.

YAPIM:

OYUNCULAR: Gülnihal Yazıcı, Yunus Gencer, Ceylan Öcal, Zuhal Gencer, Füsün Demirel, Yasemin Aklaya, Ali Sürmeli, Nurettin Şen, Mehmet Atak, Selçuk Uluergüven, Murat Dal, İsmail Hakkı Şen, Haluk Kurtoglu.

ÇÖZÜLMELER (1994)

YÖNETMEN: Yusuf Kurçenli.

SENARYO: Yusuf Kurçenli.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Colin Mounier.

MÜZİK: Cem İdiz.

YAPIM: Yeni Yapımlar Ltd.

OYUNCULAR: Tarık Akan, Nurseli İdiz, Ömer Çolakoğlu, Savaş Dinçel, Mehtap Anıl, Metin Yıldırım.

GERİLLA (1994)

YÖNETMEN: Osman Sınav.

SENARYO: Nurcan Devres.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Tevfik Şenol.

MÜZİK: Özhan Eren.

YAPIM: TRT.

OYUNCULAR: Mehmet Aslantuğ, Fikret Hakan, Ayşegül Aldinç, Güneş Gürzümar, Tomris Oğuzalp, Recai Topaç, Alper Tatar, Evin Kalkancı, Selda Bakırtaş, Azade Küçükaycan, Nihat Nikerel, Özgür Tatar, Mustafa Şimşek, Füsün Demirel.

80. ADIM (1996)

YÖNETMEN: Tomris Giritlioğlu.

SENARYO: Mehmet Eroğlu

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Yavuz Türkeri

MÜZİK: Münir Nurettin Neken

YAPIM: TRT.

OYUNCULAR: Haluk Bilginer, Zuhâl Olcay, Levent Ülgen, Derya Alabora, Hümeýra Akbay, Emre Baykal, Selçuk Yöntem, Altan Erekli.

GÜLÜN BİTTİĞİ YER (1998)

YÖNETMEN: İsmail Güneş.

SENARYO: Ömer Lütfi Mete.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Mehmet Gün Beken.

MÜZİK: Haluk Levent.

YAPIM: Mavi Yapım.

OYUNCULAR: Cüneyt Arkın, Tolga Tibet, Yağmur Kafişoğlu, Bülent Bilgiç, Mümtaz Sevinç,

EYLÜL FIRTINASI (1999)

YÖNETMEN: Atuf Yılmaz.

SENARYO: Gaye Borahioğlu.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Erdal Kahraman.

MÜZİK: Taner Çıray.

YAPIM: Ulus Filmcilik, Delta Film.

OYUNCULAR: Tarık Akan, Zara, Kutay Özcan, Deniz Türkali, Hazım Körmükçü, Oktay Sözbir, Meral Çetinkaya, Cezmi Baskın, Yosi Mizrahi, Cengiz Tünay, Mesut Akutsa, Ayten Uncuoğlu, Selahattin Duman.

VİZONTELE TUUBA (2003)

YÖNETMEN: Yılmaz Erdoğan.

SENARYO: Yılmaz Erdoğan.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Uğur İçbak.

MÜZİK: Kardeş Türküler.

YAPIM: BKM Film.

OYUNCULAR: Yılmaz Erdoğan, Demet Akbağ, Tarık Akan, Tuba Ünsal, İdil Fırat, Tolga Çevik, İclal Aydın, Cezmi Baskın, Bican Günalan, Salih Kalyon, Şener Kökkaya, Zeynep Tokuş, Meral Çetinkaya

BABAM VE OĞLUM (2005)

YÖNETMEN: Çağan Irmak.

SENARYO: Çağan Irmak.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Rıdvan Ülgen.

MÜZİK: Evanthia Reboutsika.

YAPIM: Avşar Film.

OYUNCULAR: Fikret Kuşkan, Çetin Tekindor, Şerif Sezer, Yetkin Dikiciler, Binnur Kaya, Ege Tanman, Özge Özberk, Halit Ergenç, Erdal Tosun, Bilge Şen.

BEYNELMİLEL (2006)

YÖNETMEN: Sırrı Süreyya Önder-Muharrem Gülmez.

SENARYO: Sırrı Süreyya Önder.

MÜZİK: Aytekin G. Ataş-Sırrı Süreyya Önder.

YAPIM: BKM Film.

OYUNCULAR: Özgü Namal, Cezmi Baskın, Nazmi Kırık, Meral Okay, Oktay Kaynarca, Umut Kurt.

EVE DÖNÜŞ (2006)

YÖNETMEN: Ömer Uğur.

SENARYO: Ömer Uğur.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Mustafa Kuşçu.

MÜZİK: Tamer Çıray.

YAPIM: Limon.

OYUNCULAR: Mehmet Ali Alabora, Sibel Kekilli, Savaş Dinçel, Altan Ereklı, Cengiz Küçükayvaz.

FİKRET BEY (2007)

YÖNETMEN: Selma Köksal Çekiç

SENARYO: Selma Köksal Çekiç

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Mustafa Kuşçu

MÜZİK: Süleyman Alnitemiz.

YAPIM: Bir film.

OYUNCULAR: Erol Keskin, Ahmet Fuat Onan, Gökçe Algan, Metin Arslan.

ZİNCİRBOZAN (2007)

YÖNETMEN: Atıl İnaç, Selda Yıldırım, Ebru Kahraman.

SENARYO: Avni Özgürel.

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Gökhan Tiryaki.

MÜZİK: Emre Dündar.

YAPIM: Kenda.

OYUNCULAR: Bülent Emin Yarar, Suavi Eren, Haldun Boysan, Fatih Yıldız, Mehmet Ali Nuroğlu.

ANKA KUŞU BANA SIRRINI AÇ (2007)

YÖNETMEN: Mesut Uçakan

SENARYO: Mesut Uçakan

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Mehmet Gün

MÜZİK: Serkan Akgün

YAPIM: Sinema Ajans Ltd. Şti.

OYUNCULAR: Kaan Girgin, Kenan Bal, Gafur Uzuner, Yalçın Dümer, Aysun Güven

O... ÇOCUKLARI (2008)

YÖNETMEN: Murat Saraçoğlu.

SENARYO: Sırrı Süreyya Önder.

MÜZİK: Tufan Kıraç.

YAPIM: Dinamik.

OYUNCULAR: Özgü Namal, Sarp Apak, Demet Akbağ, Altan Ereklı, İpek Tuzcuoğlu, Sezin Akbaşoğulları, Mahir İpek, Zeynep Deniz Özbay.

SON CELLAT (2008)

YÖNETMEN: Şahin Gök.

SENARYO: Macit Koper, Hülya İniş

MÜZİK: Mazlum Çimen.

YAPIM: Zebil Yapım.

OYUNCULAR: Kadir İnanır, Turgay Tanülkü, Mazlum Çimen, Erol Demiröz, Necla Fide.

ÖZGEÇMİŞ

Meliha İnce, 1981 İskenderun doğumludur. Lise öğrenimini 1998 yılında Şemsettin Mursaloğlu Lisesi'nde, 1998-2002 yılları arasında İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Uluslararası İlişkiler bölümünde lisans eğitimini tamamlamıştır. 2005 yılından bu yana Yıldız Teknik Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler bölümünde yüksek lisans öğrencisidir. 2006-2009 yılları arasında Oxygen Danışmanlıkta işe alım danışmanı olarak çalışmıştır. 2009 Aralık ayından bu yana da Merck İlaç Ecza ve Kimya şirketinde İnsan Kaynakları Uzmanı görevini sürdürmektedir.