

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI

KISA FİMLERDE 12 EYLÜL 1980 DARBESİ'NİN ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CEVAHİR ÇOKBİLİR

İSTANBUL 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI

KISA FİMLERDE 12 EYLÜL 1980 DARBESİ'NİN ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CEVAHİR ÇOKBİLİR

Danışman: Prof. Dr. SEMİR ASLANYÜREK

İSTANBUL 2018



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Cevahir ÇOKBİLİR

Anasanat Dalı : Film Tasarımı

Tezin Adı : Kısa Filmlerde 12 Eylül 1980 Darbesinin Etkisi

Jüri Komisyonu tarafından 18 /06/2018 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje/Esermetni savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Prof. Semir ASLANYÜREK	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Asıl Jüri Üyeleri		
Prof. Selahattin YILDIZ	Maltepe Üniversitesi G.S.F	
Dr. Öğr. Üyesi Nigar ÇAPAN KAVRUK	Marmara Üniversitesi G.S.F	
Yedek Jüri Üyeleri		
Prof. Oktay YALIN	Maltepe Üniversitesi G.S.F.	
Dr. Öğr. Üyesi Yüce SAYILGAN	Marmara Üniversitesi G.S.F	

Adı geçen öğrencinin 22/06/2018 tarihindeki mezuniyeti, yukarıdaki bilgileri ve jüri komisyonu kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 12/09/2018 tarih ve XIII-5 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür



KISA FİLMLERDE 12 EYLÜL 1980 DARBESİ'NİN ETKİSİ

ÖZET

Kısa film sinemanın araçları ile gerçekleştirilen bir anlatı türüdür. Kısa filmi özgün kılan, süresi ile kendine özgü nitelikleri ve yapısıdır. Bu tür filmler tıpkı uzun metrajlı film gibi anlatım potansiyeli içermektedir. Dolayısıyla kısa filmin içerdiği özellikler ile filmsel anlatının özgün bir türü olduğu görülmektedir. Video filmlerin ortaya çıkışı kısa filmin dönüşümünü hızlandıran ana sebep olmuştur. 1980'li yıllarda, kablo ve uydu kanallarında gerçekleşen artış, kısa filmleri büyük bir pazar haline getirmiştir. Bu dönemde, 12 Eylül 1980 darbesi, kültür ve sanat ortamları ile sinemayı da derinden etkilemiştir. Diğer tüm sanat dalları gibi sinema da, içinde bulunduğu toplumun ekonomik, siyasi ve teknolojik koşullarından etkilenmiştir. Yapılan bu çalışmanın amacı da, kısa filmlerde 12 Eylül 1980 darbesinin etkilerinin incelenmesidir.

Anahtar Kelimeler; Kısa film, sinema, Türk sineması, 12 Eylül 1980 darbesi

THE EFFECT OF SEPTEMBER 12, 1980 COUP d'État ON SHORT FILMS

ABSTRACT

Short film is a kind of narration performed with the tools of cinema. The duration and the characteristics of a short film are what makes it unique. Such films contain narrative potential just like the feature-length films. Thus, it is a unique type of film narrative with its characteristics. The emergence of video films is the main reason for the emergence of short films. In the 1980s, the increase in cable and satellite channels made short films a big market. During this period, the 12 September 1980 coup deeply affected the cinema, culture and art scene. Like all other art branches, cinema is influenced by the economic, political and technological conditions of the society it belongs to. The aim of this work is to examine the effects of the September 12, 1980 coup on short films.

Keywords: Short film, cinema, Turkish cinema, September 12, 1980 coup

İÇİNDEKİLER

ÖZET

ABSTRACT

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. Sinema Alanında Kısa Filmler.....	3
1.1. Sinema.....	3
1.2. Sinemada Anlatı Türleri.....	7
1.2.1. Klasik Anlatı Sineması.....	9
1.2.2. Çağdaş Anlatı Sineması.....	11
1.2.3. Postmodern Sinema.....	13
1.3. Kısa Film.....	14
1.3.1. Kısa Filmin Tarihi.....	17
1.3.2. Kısa Film Türleri.....	18
1.3.3. Kısa Film-Teknoloji İlişkisi.....	21
1.3.4. Kısa Filmde Anlatı Yapısı.....	23
İKİNCİ BÖLÜM.....	26
2. 12 Eylül Darbesi ve Türk Sineması.....	26
2.1. Darbenin Kısa Tarihçesi ve Uygulamaları.....	30
2.2. Sıkıyönetim.....	34
2.3. 1980 Sonrası Türkiye’inde Ekonomik, Sosyal, Kültürel ve Siyasal Dönüşümler.....	36
2.3.1. 1980 Sonrası Neo-Liberal İktisat Politikaları.....	38
2.3.2. 1980’lerden Günümüze Toplumsal, Kültürel ve Politik Dönüşümler.....	44

2.4. Darbe Sonrası Kültürel Yozlaşma ve Türk Toplumundaki Değişimler.....	52
2.5. 1980 Sonrası Türk Sinemasının Politik ve Toplumsal Dönüşümü.....	58
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	73
Uygulama.....	73
SONUÇ.....	80
KAYNAKÇA.....	83

GİRİŞ

Belli bir dönemin içinde var olup da o dönemin genel şartlarından etkilenmemiş herhangi bir kültürel yapı ya da ürün yoktur. Herhangi bir sanat eseri de kendisini çevreleyen sosyal ve siyasi koşullardan bağımsız olarak bir anlam taşımaz. Diğer tüm sanat dalları gibi sinema da, içinde bulunduğu toplumun ekonomik, siyasi ve teknolojik koşullarından etkilenmektedir. Sinema, toplumda ortak bir görüş yaratma işlevine sahip, kültürel hayata biçim verebilen güçlü bir sanattır. Kitleler üzerinde etkili bir sanat ve iletişim aracı olarak sinema, toplumla sürekli karşılıklı bir iletişim içindedir. Sinemacı, gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir; onlara kendi dünya görüşünü, düşünce, duygu ve yorumlarını ekler ve tüm bunları filme aktarır. Bu açıdan bakıldığında sinema sanatı sadece yansıtma özelliğine değil, sorgulama, yorumlama, yönlendirme gibi özelliklere de sahiptir. Türk sinemasının tarihi gelişme süreci, toplumla ilişkileri açısından incelendiğinde, toplum hayatındaki gelişmelerin sinemadaki yansımaları açıkça görülmektedir.

12 Eylül askeri müdahalesi ile başlayan ve Turgut Özal hükümetleri döneminde sürdürülen depolitizasyon politikası, sinema izleyicisi üzerinde de derin izler bırakmıştır. Toplumun yerine bireyi, toplumsal çıkarın yerine bireysel çıkarı koyan bu politikalar izleyici yapısını da aynı doğrultuda değiştirmiştir. Hükümetlerin izlediği bireyselleşme politikaları bir de televizyonun ve video kaset teknolojisinin gelişmesi, neredeyse her eve girmesiyle zaten sıkıntılı bir süreç geçiren sinemanın, büyük darbe görmesine neden olmuştur. Bu sıkıntılı zamanlarda seyirci sinema salonlarından uzaklaşmıştır. 12 Eylül, sinema izleyicisinin yapısını olumsuz bir biçimde değiştirmiştir. 12 Eylül toplumsal olayları, anarşi ortamını sona erdirmiştir, bununla birlikte, 12 Eylül ile başlayan toplum mühendisliği çalışmaları insanları kültürsüzleşmeye, tek tip insan modeline sürüklemiş, popüler kültür ön plana çıkarılmış, üreten bir toplumdaki ziyade bir tüketim toplumu oluşturulmaya çalışılmıştır.

12 Eylül darbesiyle beraber sinemada yaşanan değişimlere baktığımızda politik söylemin sesinin kısıldığı ve bu sesi açmaya kimsenin cesaret edemediği yıllarda arabesk filmler sinemaya oldukça tesir etmeye başlamıştır. 1970'li yıllarda ortaya çıkan arabesk kültür ve söylem asıl kitlesel patlamasını 1980'lerde yaşamıştır. Kadının konu edildiği filmler ve cinsellik teması da bu dönemde sinemanın önemli konuları arasında yer almaktadır. İktidarın siyasi yönelimleriyle ortak olarak sinemada da birtakım yeni konular ortaya çıkmış dini

içerikli filmler ve bu ekseninde yapılan tartışmaların sinemaya yansıdığı görülmektedir. Toplumsal çıkarların gözetildiği, insanların bunun uğruna mücadele ettiği, kolektif bir kültürün kitlesel bir biçimde benimsendiği bir süreçten sonra bireycilik, kişisel çıkarlar, kariyer edinme gibi insanları yalnızlaştıran, birbirine yabancılaştıran ve birbiriyle rekabete zorlayan bir yaşam her türlü vaaz edilmiş bu uğurda özellikle televizyon gibi yaygın kitle iletişim araçları feda edilmiştir. Dünyadaki siyasal konjonktüre uygun olarak özellikle neo liberal politikalar ve bu politikaların yaratacağı sonuçlar sinemada da karşımıza çıkmaktadır. Bireycilik, içe dönüş, bunalımlar, tarihsel ve toplumsal bağlamdan kopuk filmler, kadının özgürlük sorununu işleyen ve da siyasal içerikli filmlerde sorunun özüne inemeyen hastalıklı yaklaşımlar göze çarpmaktadır. 80'li yıllarda hukuksal bir düzenleme olmaksızın Türkiye'ye giren ve tatlı karlar bıraktığı için her köşe başına açılan kulüpler aracılığıyla yayılan video kasetler de yabancı filmler ile birlikte bu tür arabesk filmleri evlere kadar sokmuşlardır. Seksen sonrasında yapılan filmler geleneksel anlatım biçimlerini tamamen dışlayarak bütünüyle batılı dramatik kalıpları hedeflediğinden ve sosyokültürel yapıda benzer bir toptan batılılaşma da mümkün olamayacağından filmlerdeki biçim içerik uyumsuzluğu açıkça hissedilir hale gelmiştir.

Kısa filmler ise Türkiye'de kendi belleğini oluşturamamış bir alandır. Yüz yıllık Türk sinema tarihi kısa film alanını es geçmiştir. Böylece Türkiye'de kısa film alanında toplumsal hafıza boşluğu oluşmuştur. Sinema okullarının ve özel televizyon kanallarının açılmasıyla birlikte 1990'lardan sonra kısa film yapımında büyük bir artış olmuştur. Video formatının ve sayısal teknolojinin yarattığı teknik olanakların kısa film yönetmenlerine sağladığı büyük kolaylıklar da bu artışı desteklemiştir. Yaklaşık yüzyıldır var olan kısa film Türkiye'de ancak 1995 yılında çıkarılan bir yönetmelik ile devlet tarafından resmen tanınmıştır. Kısa filmlerde 12 Eylül 1980 darbesinin değerlendirildiği bu çalışmada öncelikli olarak sinema alanında kısa filmler konusuna yer verilmiştir. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında ise 12 Eylül 1980 darbesi ve Türk sineması konuları ele alınmıştır. Yapılan bu çalışma ile ilgili alanda yapılacak diğer araştırmalara katkıda bulunacağından önemli olduğu düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Sinema Alanında Kısa Filmler

Sinema tam anlamıyla bir anlatıdır. Sinema düşüncesi, “hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığı ile öyküler anlatmak” şeklinde ifade edilir.¹ Sinemanın ilk olarak kısa filmlerle başlamasında üretim koşulları ve teknik olanaklar belirleyici olmuştur. Takip eden yıllarda sinemada uzun metrajlı film / kısa film ayırımına gidilmiştir. 1896-1912 yılları arasında sinema ekonomik değere sahip bir sanat olma yönünde gelişim göstermiştir. Bu dönemin sonu, uzun metrajlı filmin ortaya çıkışıdır.² Ekonomik kaygıların sonucunda, endüstrileşen sinema sektörünün dışında kalan kısa film sinema sanatının içerisinde ise var olmaya devam etmiştir.

1.1. Sinema

Modern dönemde sanat bilincinin oluşmasıyla sanat alanı değişime uğramıştır. Yeniden yapılandırılarak geleneksellikten modernizme dönüşen sanatın alanına yeni sanat dalları katılmıştır. Bu sanat dallarının en yenilerinden birisi sinemadır.

İnsanlık böylece icadından çok daha önceleri düşlediği sinemaya nihayet kavuşma olanağı bulmuştur.³ Tansuğ’un ifadesiyle, öncelikle icat edilen sinematografıdır, sinema ise daha çok bir sonuçtur.⁴ Sinemanın başlangıcı filmin teknik aygıtı anlamına gelen sinematografa dayanır. Sinematografin icadı ile ilgili ilk belirlenmesi gereken nokta, öncelikle kolektif ve

¹ Yuriy M. Lotman, **Sinema Göstergebilimi**, (Çev. O. Özügül), Ankara: Nirengi Kitap, 2012, s.57

² James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?** İstanbul: Oğlak Yayınları, 2010, s.220

³ Andre Bazin, **Sinema Nedir?** (Çev. İ. Şener), Ankara: İzdüşüm Yayınları, 2007, s.25

⁴ Sezer Tansuğ, 1988, **Sanatın Görsel Dili**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988, s.99

eklektik bir buluş olduğudur. Sinematograf farklı bilim insanlarının buluşlarının bir araya getirilmesiyle ortaya çıkmıştır.⁵

Sinematograf pratik olarak on dokuzuncu yüzyılda icat edilmiştir fakat böyle bir aleti icat etme çabaları çok daha önceye dayanır. On birinci yüzyılda yaşamış Arap gökbilimci İbn-i Heysem'in eserlerinde bu yönde fikirlere rastlanır.⁶ Öncesinde Yunan bilgini Batlamyus gözlerden çıkan ışığın nesneye yansıdığını belirtirken; nesne- ışın kuramını geliştiren İbn-i Heysem gerçekleştirdiği deneyler ile ışığın gözlerden çıkmadığını, aksine nesnelere yansıdığını kanıtlamıştır.⁷ Görmenin yapısını bugünkü anlamında tanımlayan ilk kişi olan İbn-i Heysem, böylelikle optik alanında yüzyıllar sonra ortaya çıkacak gelişmelerin öncüsü olmuştur. Camera obscura (karanlık oda) ve lanterna magica (büyülü fener) gibi teknik buluşlar sinematografin icadında büyük rol oynamıştır. Camera obscura karanlık kutu olarak fotoğraf makinesine karşılık gelmektedir. Camera obscuranın tarihi Rönesans'a kadar uzanır. Leonardo da Vinci'nin ilkelerini açıkladığı camera obscura'nın basılı ilk açıklamasını Giovanni Battista Della Porta 1558'de yayınladığı Natural Magic adlı kitapta yapmıştır. Camera obscura basit bir optik kurala dayanır. Üzerine yansıtılan görüntüleri kayda yarayan fotoğraf filmi hariç çağdaş fotoğraf kamerasında var olan temel elemanlara sahiptir.⁸ Lanterna magica ise projeksiyon makinesinin, yani göstericinin öncüsüdür. Camera obscura ve lanterna magica, fotoğraf makinesinin ve dolaylı olarak sinematografin icadına katkıda bulunmuştur.⁹

İlk kez 1826 yılında Joseph Niepce bir fotoğrafı kaydetmeyi başarmıştır. Niepce ile ortak çalışmalar yürüten Louis Daguerre, 1839 yılında ilk pratik fotoğraf makinesini icat etmiştir. Aynı dönemde benzer çalışmalar yapan William Henry Fox Talbot bugünkü anlamda modern fotoğrafçılığın temeli sayılan negatif kayıt ve pozitif çoğaltım sistemini geliştirmiştir. Daguerre'in kayıtları pozitif olduğu için çoğaltılamazken, Talbot'un negatifleri sonsuz çoğaltım olanağı sağlamıştır. Kâğıt negatifin yerini 1851'de Frederick Scott Archer'ın geliştirdiği ıslak levha negatif filmin alması hareketli görüntünün kaydedilmesinin yolunu

⁵ C.W. Ceram, **Sinemamanın Arkeolojisi**, (Çev. H. Aydın), İstanbul: Agora Yayınları, 2007, s.2

⁶ Monaco, s.73

⁷ Hüseyin Gazi **Topdemir, İbn El-Heysem ve Yeni Optik**, Ankara: Lotus Yayıncılık, 2008, s.106

⁸ Monaco, s.73

⁹ Tansuğ, s.99

açmıştır.¹⁰ Fotoğraf ayrıca alışılmış görme biçiminin kalıbını kırarak başka bir görme alışkanlığı yaratmıştır.¹¹

Fotoğrafın icadı dolaylı olarak sinematografin icadını da beraberinde getirmiştir. Tüm bu teknik gelişmeler Batı'da eş zamanlı olarak ilerlemiştir. George Eastman, 1889'da sinematograf için geliştirdiği rulo fotoğraf filminin patent başvurusunda bulunmuş ve sinematografinin son temel ögesi de böylece tamamlanmıştır.¹² Gölge eğlencelerini göstermek için kullanılan göstericiler ise çok daha önceden icat edilmiştir. Bu durumda, filmlerin yansıtılabilmesi için son bir aygıt gerekmektedir. Kare geçerken ışık parladığında film kısa bir süreliğine durduğu için filmin aralıklı hareketini yaratacak bir mekanizmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Amerikalı mucit Thomas A. Edison'un sahibi olduğu Edison Manufacturing Company ile Fransız Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler gerekli son mekanizmayı da ekleyerek sinematografi ve gösterim aygıtlarını geliştirirler.¹³ Böylelikle 1895'te bütün teknik ögeler bir araya getirilerek sinematograf nihayet icat edilir. Edison'un elektrikle çalışan "kinetograph"ına karşılık Lumiere Kardeşler'in sinematografi; elle kurulabildiğinden ve hafifliğinden ötürü her yere taşınabilen, hem kamera hem gösterici olarak kullanılabilen bir aygıttır.¹⁴ Geliştirdikleri aygıtın teknik açıdan barındırdığı üstünlükler nedeniyle sinematografin mucidi olarak kabul edilen Lumiere Kardeşler patentini aldıkları sinematografa adını verme onuruna sahip olurlar. Yunanca kinema (hareket) ile graphein (yazmak) sözcüklerinden türetilen sinematograf, "hareket ile yazmak" anlamına gelmektedir. Nitekim Fransız Sineması'nın ünlü yönetmeni Robert Bresson da sinematografi hareketli imgelerden ve seslerden oluşan bir yazı olarak tanımlayacaktır.¹⁵ Henüz teknik olarak ses ögesi eklenmese de durağan fotografik görüntü, sinematograf aracılığıyla artık hareketli görüntüye dönüşmüştür. Sinematograf böylelikle fotoğrafın gerçekliğine ve durağanlığına devinimi eklemiştir.

Sinematograf ile ilk filmi onu icat eden Lumiere Kardeşler yapmışlardır. Lumiere Kardeşler'in çektiği, 28 Aralık 1895'te Paris Grand Cafe'de halka açık gösterimi yapılan

¹⁰ Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınları, 2006, s.306

¹¹ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, (Çev. O. Akınhay), İstanbul: Agora Yayıncılık, 2011, s.120

¹² Monaco, s.74

¹³ David Bordwell ve Kristin Thompson, **Film Sanatı: Bir Giriş**, (Çev. E. Yılmaz ve E.S. Onat), Ankara: De Ki Yayınları, 2009, s.441

¹⁴ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, Ankara: De Ki Yayınları, 2010, s.31

¹⁵ Robert Bresson, **Sinematograf Üzerine Notlar**, (Çev. N. Güngörmüş), İstanbul: Nisan Yayınları, 2000, s.17

Trenin Gara Giriş, sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilir. Sinematografi yalnızca basit bir kayıt aracı olarak kullanan Lumiere Kardeşler henüz sinemasal anlatımı yakalayamamışlardır. Trenin Gara Giriş, sinematografik anlatım dilinden yoksundur. Film, adından daha fazlasını sunmaz. Perdeye yansıyan, yalnızca bir trenin gara girişidir. Tek bir çekimden oluşan filmde ancak kamera açısı ve perspektiften söz edilebilir.

Bazin'e göre, "filmi basit bir canlı fotoğraf olmaktan ayıran şey, nihayet bir dildir."¹⁶ Sinema sanatı ancak yönetmenler bilinçli olarak sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretim için onlardan yararlanmaya başladıkları zaman adım adım gelişmiştir.¹⁷ Yeni bir öykü anlatma aracı olarak sinema; birincil olarak 'öykü anlatma' misyonunu üstlenmiş, kitlelerin ilgisini öyküler anlatarak çekmiştir. Filmsel öykü anlatımı ilk olarak, tek makaralık filmler çeken George Melies, Edwin S. Porter, David W. Griffith gibi yönetmenler tarafından yaratılmıştır.¹⁸

Sinema tekniğinin gelişmesinde önemli rol oynayacak birçok yeniliği dizgeli olarak ilk kez George Melies kullanmıştır. Bu yeniliklerin başında film hileleri, efekt, mizansen, storyboard (resimli taslak), senaryo, stüdyo çekimi gelmektedir. Melies'in en önemli filmi olarak kabul edilen Ay'a Seyahat (1902), sinema sanatında anlatımın yaratıcı imkânlarının neler olabileceğini ortaya koymuştur. Tiyatronun anlatım olanaklarından yararlanan Melies, mizansen (sahneleme) bir anlatım aracı olarak sinemaya kazandırmıştır. Sinema böylelikle Melies ile birlikte öyküler anlatan düşsel bir alan haline gelmeye başlamıştır.

Edwin S. Porter'ın yönettiği Büyük Tren Soygunu (1903) birçok yönden klasik anlatı sinemasının ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Filmde aksiyon neden-sonuç doğrultusunda gelişir. Olay örgüsü; soygun ve soyguncuların yakalanması doğrusal bir çizgide ilerler. Porter bu filmde yakın çekimleri, çevrinme hareketini özellikle de koşut (paralel) kurguyu kullanarak sinemaya özgü anlatımdan yararlanmıştır. Bununla birlikte Porter'da sinemasal anlatım bilinci tam olarak yerleşmemiştir. Örneğin Bir İtfaiyecinin Hayatı (1903) filminde bir kadın ve çocuğun yangından kurtarılışının iki farklı şekilde kurgulanması anlatımı sekteye uğratar.¹⁹

¹⁶ Bazin, s.12

¹⁷ Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, (Çev. R.Ü. Tamdoğan), İstanbul: Hil Yayınları, 2010, s.35

¹⁸ Ayşen Oluk, **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul: Hayalet Yayıncılık, 2008, s.11

¹⁹ Mehmet Baydur, **Sinema Yazıları**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.50-51

Porter'in uyguladığı koşut kurguyu geliştiren David W. Griffith sinemayı bir sanat düzeyine ulaştırmıştır. Griffith'in yönettiği *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) ve *Hoşgörüsüzlük* (1916), sinemanın tiyatronun hâkimiyetinden kurtularak özgün bir anlatı türüne dönüşmesinde en önemli gelişim noktası olarak kabul edilmektedir.²⁰ Yakın çekim, baş çekim gibi çekim ölçeklerini; ana sahne tekniği (master scene technique), üçlü çekim tekniği (triple take technique) gibi anlatım tekniklerini; fade-in (açılma), fade-out (kararma) gibi noktalama işaretlerini; paralel öyküleri, ritim ve dramatik etki yaratan koşut kurguyu sinemasal bilinçle ilk kez Griffith kullanmıştır. Onun yönettiği filmler, sinemanın artık bağımsız ve kendine özgü bir sanat olduğunu kanıtlayacak niteliktedir.²¹ Kuşkusuz o döneme kadar ki tüm sinema tekniklerini ve anlatım öğelerini Griffith bulmamıştır ancak sistematik olarak ilk kez onun tarafından kullanılmıştır. Sinema, Griffith ile birlikte sanat düzeyine ulaşmış ve teknik bir buluş olan sinematograftan sanatsal bir anlatım aracına dönüşmüştür. Bu bağlamda; başlangıçta teknik açıdan fotoğrafla, öykü anlatma özelliğinden dolayı da edebiyat ve tiyatroyla birçok ortak özelliği paylaşan sinema, kendi anlatı yapısını oluşturması sonucunda anlatı dünyasına dâhil olmuştur.

1.2. Sinemada Anlatı Türleri

Anlatı, insanlık tarihi ile başlar. Anlatı; bütün zamanlarda, bütün toplumlarda var olmuştur. Dramda, mitte, trajedide, komedide, pantomimde, tabloda, çizgi resimlerde, sıradan bir haberde, konuşmada, sinemada anlatı hep vardır.²²

Nedensellik bağlamındaki bir diğer tanıma göre anlatı; zamansal ve nedensel olarak anlamlı bir biçimde bağlantılı bir dizi olayın göstergesel temsilidir.²³ Göktürk ise anlatıyı söylem düzleminde ele alarak, durumları, olayları, kişilerin ilişkilerini öyküleyen söylem biçimi olarak tanımlar.²⁴ Benzer bir tanıma göre anlatı, belirli bir zaman dilimi içindeki gerçek ya da kurgusal olayları ve durumları ele alan bir söylem türüdür.²⁵ Anlatının işlevi bir hikâye anlatmak ve dolayısıyla gerçek ya da kurmaca olayları, olguları nakletmektir.²⁶ Görüldüğü

²⁰ Melis Oktuğ, *Sinemada Anlatı: Senaryo*, İstanbul: Galata Yayıncılık, 2008, s.21

²¹ Nijat Özön, *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul: Gerçek Yayınları, 1972, s.188

²² Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, (Çev. M. Rifat ve S. Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.101

²³ Susana Onega ve Jose Angel Garcia Landa, *Anlatıbilime Giriş*, (Çev. Y. Salman ve D. Hakyemez), İstanbul: Adam Yayınları, 2002, s.12

²⁴ Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.149

²⁵ Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1998, s.30

²⁶ Gerard Genette, *Anlatının Söylemi*, (Çev. F. Aydar), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011, s.171

gibi anlatı terimi ile ilgili tanımlar anlatının bir söylem biçimi olmasına ve nedensellik ilkesine vurgu yapmaktadır.

Anlatılar genel olarak kurmaca anlatılar ve kurmaca olmayan anlatılar olarak ikiye ayrılır. Eco, kurmaca anlatıyı yapay anlatı, kurmaca olmayan anlatıyı ise doğal anlatı olarak adlandırır.²⁷ Kurmaca anlatılar; destan, masal, fabl, tragedya, komedy, roman, öykü, fıkra, film, televizyon dizilerini vb. kapsar. Kurmaca olmayan anlatılar ise; mektup, anı, yaşamöyküsü, günce, deneme, tarih kayıtları, bilimsel metinler, gazete yazıları gibi türlerdir.²⁸

Anlatı, edebiyatta da sinemada da vardır. Ortaya konulan kuramsal yaklaşımlara bağlı olarak; öykü ve söylemin bağıntılı şekilde, bir bütün olarak anlatı yapısını oluşturduğu görülmektedir. Kurmaca anlatılar için geçerli olan bu dizge, sinema sanatı için de geçerlidir.²⁹

Sinema tam anlamıyla bir anlatıdır. Sinema düşüncesi, “hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığı ile öyküler anlatmak” şeklinde ifade edilir.³⁰ Diğer kurmaca anlatılar gibi sinemasal anlatı da öykü ve söylem olmak üzere iki bölümden oluşur. Öykü; olayları, karakterleri, çevresel özellikleri (mekân) kapsar. Söylem ise; olay örgüsü, zaman, kurgu, ses, mizansen ve sinematografik araçlar aracılığıyla öykünün ifade edilişidir.³¹ Öykü ve söylem düzeyi sırasıyla dramatik düzey ve teknik düzeye karşılık gelmektedir. Bir başka deyişle; öykü bir filmin “ne”si, söylem ise “nasıl”ıdır. Öykü ve söylem bölümleri birlikte ve bir bütün halinde sinemasal anlatı yapısını oluşturur.³²

Sinema mimesise; göstermeye, öykü olaylarını karakterler aracılığıyla canlandırmaya dayalı bir anlatı sanatıdır. Anlatının öğeleri karakterler aracılığıyla temsil edilir; olaylar ve durumlar karakterlerin etrafında gelişir. Karakterin öyküdeki olayları geliştirmek, düşünce ögesini iletmek gibi bir işlevi vardır. Karakter yaratımı; fizyolojik, sosyolojik, psikolojik olarak üç boyuta sahiptir.³³ Buna göre, karakter bu üç boyutun birleşimi olarak tasarlanır.

²⁷ Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (Çev. K. Atakay), İstanbul: Can Yayınları, 2012, s.154

²⁸ Oluk, s.117

²⁹ Seymour Chatman, **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı** (Çev. Ö. Yaren), Ankara: De Ki Yayıncılık, 2009, s.18

³⁰ Lotman, s.57

³¹ Abisel, s.205

³² Oluk, s.176

³³ Feridun Akyürek, **Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak**, İstanbul: MediaCat Kitapları, 2012, s.172

Fiziki veriler; cinsiyet, yaş, vücut yapısı (ince, uzun, atletik), duruş, çekicilik / iticilik, saç rengi ve stili, giysilerin durumu, hareketler ve ifade, konuşma tarzı (aksan, argo, diksiyon), engelleri (büyüme bozuklukları, hastalıklar) vb. kapsar. Toplumsal veriler; isim, etnik köken, toplumsal sınıf, eğitim, meslek (gelir ve çalışma koşulları), yaşam koşulları, aile (evli/bekâr, çocuk, ailenin diğer üyeleri ile ilişkiler), arkadaşlar, hobiler, siyasi görüş ve bağlantılar, dini görüş ve bağlantılar gibi özellikler çevresinde tanımlanır. Psikolojik veriler ise; hedefler, düşler, düş kırıklıkları, kişisel zaafı, huy, zekâ, tavır (iyimser-kötümser, asi, neşeli, mutlu, fedakâr, bencil vb.), temel değerler (kutsal sayılan, değer atfedilen değerler; aile yaşamı, çok çalışma vb.), duygusal, cinsel yönelimler, kompleksler (utangaçlık, korkular, saplantılar vb.), özel yetenekler (müzik, spor vb.) gibi çok çeşitli özellikleri içerir.³⁴

Sinemada klasik anlatı, çağdaş anlatı ve postmodern anlatı olmak üzere üç anlatı türü bulunduğunu söylemek mümkündür.

1.2.1. Klasik Anlatı Sineması

Klasik anlatı sineması aynı zamanda popüler sinema, geleneksel sinema, ana akım sinema ve yaygın sinema gibi adlarla anılır. Klasik anlatı sineması yükselen bir dramatik eğriye; yani doruk noktasına ve belirgin bir sona sahiptir. Buna göre; serimlenen öykü çatışmayla düğümlenir, merak ve gerilimin yükseldiği doruk noktasının ardından genellikle düğüm çözülerek öykü son bulur. Klasik anlatı sinemasına hâkim olan bu dramatik anlatı yapısı Aristo'ya kadar uzanmaktadır.³⁵

Aristo'ya göre; anlatının görevi, katharsis aracılığıyla “uyandırdığı acıma ve korku duyguları sonucunda ruhu tutkularından arındırmaktır”. Katharsis; “seyircinin, kendini sahnedeki olayla özdeşleştirilmesi sonucu, sahnede yaşanan çözülme anında yaşadığı duygusal boşalmadır”. Anlatının izleyicide katharsis ve özdeşleşme yaratması için olayların mantığa uygun bir

³⁴ Bob Foss, **Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, (Çev. MK. Gerçekler), Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, 1994, s.128

³⁵ Metin Gönen, **Paradoksal Sanat Sinema**, İstanbul: Versus Yayınları, 2008, s.14

şekilde birbirlerine bağlanması gerekir. Aristo'ya göre anlatı; “başı, ortası ve sonu” olan bir bütündür.³⁶

Öykü, belirli bir olaylar dizisi ve karakterler aracılığıyla anlatılır. Tarihsel olarak kurmaca film yapımında genellikle klasik anlatı biçimi egemen olmuştur. Bu egemen tarz en gelişmiş halini Amerikan stüdyo filmlerinde edindiği için “Hollywood Sineması” olarak da adlandırılır.³⁷ Başka bir ülke sinemasında çekilmiş bile olsa klasik anlatı sinemasının genel kurallarını barındıran bir film klasik Hollywood tarzında kabul edilebilir.

Peter Wollen, “sinemanın yedi büyük günahı” başlığı altında aslında klasik anlatı sinemasında öne çıkan yedi özelliği sıralamaktadır: geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, belirli son, kurmaca ve hoşlanma. Özdeşleşme temeline dayalı bir yapı kuran klasik anlatı sineması bu özellikler çerçevesinde biçimlenir.³⁸

Klasik anlatı, çoğunlukla çözümle sonuçlanan kapalı bir yapısı olmasından ötürü nedensellik ilkesi üzerine kuruludur. Yani her olay bir ötekinin nedenidir. Klasik anlatı filmlerinde anlatının öğeleri olay örgüsü ile bağlantılı olarak gelişmektedir. Karakterler, psikolojik motivasyonları tanımlanmış ve belli amaçlara yönelmiş durumdadır. Karakterlerin belirgin ve somut amaçları vardır; yaşadıkları olaylar zaman ve mekân özellikleri ile birlikte sunulur. Yan olaylar ve karakterler ana öykü etrafında gelişirler. Anlatının mutlak bir sona ulaşarak, olay örgüsünde birlik ve bütünlük sağlanmasına kapalı biçim denir.³⁹

Klasik anlatı filmlerinin çoğu, çatışmaların çözümlendiği belirgin bir son ile biter. Bu yönüyle klasik anlatı sineması kapalı biçime sahiptir. Klasik anlatı filmlerinde dramatik yapı ve olay örgüsü; serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluşur. Anlatının başlangıcındaki öykü olaylarını, karakterleri gösteren olay örgüsü bölümüne *serim* denir. Serim yaklaşık 20-30 dakikayı kapsar.⁴⁰

Düğüm; heyecan ve gerilimin ya da diğer duygusal etkilerin yoğunlaştığı, çıkarların çatıştığı, merakın arttığı anlatım noktalarıdır. Eylemi ilerleten durum genellikle kahraman (protagonist) ve karşısında yer alan karşıt karakter (antagonist) arasındaki ilişkiden doğar. Kahraman veya

³⁶ Aristoteles, *Poetika*, (Çev. B. Çınar), Ankara: Alter Yayınları, 2010, s.30-35

³⁷ Bordwell ve Thompson, s.94

³⁸ Seçil Büker, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara: Dost Yayınları, 1985, s.99

³⁹ Oluk, s.43

⁴⁰ Bordwell ve Thompson, s.86

karşıt karakter eyleme geçip karşısındakine tepkisini gösterdiğinde ortaya bir sorun çıkmış olur. Düğüm, kahramanın bir sorunla karşılaştığı ve sorun karşısında en azından şimdilik çaresiz kaldığı durum olarak tanımlanabilir. Düğüm noktalarında izleyicide çözüme dair beklenti oluşur.

Dramatik yapı çatışmalarla somutlaştırılır. Temel izlek (tema), çatışma aracılığıyla ortaya konur. Çatışma, dramatik yapının en hareketli kısmı olan ve Aristoteles'in orta bölüm olarak adlandırdığı bölümde yoğunlaşır. Serim kısmında tanıdığımız kişiler, ilk düğüm atıldıktan sonra orta bölümde eylemleri aracılığıyla çeşitli çatışmalara girerler. Öykünün aksiyon çizgisi çatışmalarla ilerler.⁴¹

Doruk noktası (climax) genellikle çatışmaların son bulunduğu "çözüm" bölümünün kapsamındadır. Doruk noktası, olay örgüsündeki çatışmalar ve düğümler dizisinin en üst noktasına denir. Burası, değişim ya da coşkunun doruğa ulaştığı noktadır. Olaylar çözüme ulaşırken, devinim bu noktadan başlayarak yön değiştirip alçalmaya başlar. Bu arada izleyici katharsise (arınma) ya da bilinçlenmeye ulaşır. İşlenen temaya bağlı olarak kişinin öne çıktığı filmlerde kahramanın yönelişinin değişim anı; olayların öne çıktığı filmlerde ise, ana olayın yönelişindeki dönüm anı doruk noktadır.⁴²

Çözüm; olay örgüsünde sergilenen sorunların ve çatışmaların belirgin ve ilgi çekici bir biçimde çözüme ulaştırıldığı bölümdür.

Klasik anlatı sinemasında olay örgüsü mutlak bir sonuca doğru ilerleme eğilimi gösterir. Klasik anlatı sinemasında söylem araçları dramatik yapının kurulmasına aracılık eder. Örneğin kurgu, izleyiciye bir film izlediği gerçeğini hatırlatmayacak şekilde saydamlaşmıştır.

⁴³ Klasik anlatı sinemasının kurgu biçimi devamlılık kurgusu olarak adlandırılır. Devamlılık kurgusu anlatımda devamlılığını sağlamayı amaçlar.

1.2.2. Çağdaş Anlatı Sineması

⁴¹ Oluk, s.40-41

⁴² Akyürek, s.132

⁴³ Mario Pezella, *Sinemada Estetik*, (Çev. F. Demir), Ankara: Dost Yayınları, 2006, s.29

Çağdaş anlatı; Aristo'nun ortaya koyduğu dramatik yapıdan farklı özellikler içeren bir anlatı türüdür. Düzensiz olarak ilerleyen olay örgüsü çağdaş anlatı içerisinde önemini yitirir. Aristo'nun tarif ettiği anlamda belirgin bir olay örgüsü yoktur. Çağdaş anlatının temeli öyküden/olay örgüsünden daha çok karakterlerdir. Karakter, öykünün önüne geçer; birey ve onun yabancılaşma, iletişimsizlik gibi sorunları gündeme gelir.⁴⁴

Genel bir ifadeyle; çağdaş anlatı sinemasını Batı toplumunun yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu olarak tanımlamak mümkündür. Çağdaş anlatı sineması, stüdyo sistemi klasik Hollywood anlatılarından kesin çizgilerle ayrılmıştır.⁴⁵ Geleneksel Hollywood sinemasına karşı yeni bir estetik arama çabaları özellikle 1950'lerden itibaren hızlanmış ve ilk örneklerinden birisine Fransız yönetmen Jean-Luc Godard ile kavuşmuştur. Böylece Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışı sinemadaki karşılığını çağdaş anlatı filmlerinde bulmuştur. Brecht'in kuramsallaştırdığı epik tiyatro; Aristoteles'çi olmayan, özdeşleşme temeline dayanmayan bir tiyatro anlayışıdır. Epik tiyatro; epizodik anlatım, göstermecilik, yabancılaştırma efektleri, tarihselleştirme gibi yöntemleri kullanarak izleyicinin özdeşleşme yaşamasını ve katharsise ulaşmasını önlemeye çalışır.⁴⁶ Bu amaç doğrultusunda da eleştirel düşünen ve sorgulayan, etkin bir izleyici profili yaratmayı hedefler.

Wollen, klasik anlatının yedi büyük günahına çağdaş anlatının yedi büyük erdem ile karşılık verdiğini ileri sürer: geçişli anlatının karşısında geçişsiz anlatı, özdeşleşmenin karşısında yabancılaşma, saydamlığın karşısında öne çıkma, tekli anlatım karşısında çoklu anlatım, kapalılık karşısında açık uç, hoşlanmanın karşısında rahatsız olma, kurmacanın karşısında gerçeğe yakınlık.⁴⁷ Bu özellikler çerçevesinde çağdaş anlatı, klasik anlatıdan farklı bir anlatı türü olarak belirmektedir. Çağdaş anlatı filmleri klasik dramatik eğriye bağlı olarak gelişmez; doğrusal çizgi yerine döngüsel olarak ilerler. Dolayısıyla çağdaş anlatı filmleri birbiriyle bağıntılı sahneler yerine bağımsız epizotlardan oluşur. Nedensellik bağları gevşer ve zayıflar.

Çağdaş anlatı ve klasik anlatı arasındaki başlıca ayrım sorunların ele alınış biçiminde ortaya çıkar. Bir öyküye, olay örgüsüne dayalı olan klasik anlatıda kahramanların başından geçen olaylar anlatılır. Çağdaş anlatıda da kahramanlar ve olaylar vardır ama burada öne çıkan;

⁴⁴ Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 2010, s.125

⁴⁵ John Orr, **Sinema ve Modernlik**, (Çev. A. Bahçivan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s.12

⁴⁶ Oluk, s.45

⁴⁷ Büker, s.99

tutarlı bir olay örgüsünün anlattığı somut bir sorun değil, daha çok görüntü ve konuşmaların sunduğu soyut bir sorundur. Çağdaş anlatılarda kavramlar, değerler, olaylar, kahramanlar ve yaşam sorgulanır fakat izleyicinin dikkati somut bir sorun üzerinde tutsak edilmez. Somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için kullanılır.⁴⁸

Düz bir çizgide ilerlemeyen, süreklilikten yoksun durumdaki olaylar mutlak bir bitişe doğru ilerlemezler. Amaç, izleyicide sona dair merak uyandırmak değildir. Bu nedenle serim-düğüm-çözüm uğraklarının olmadığı çağdaş anlatıda olaylar birbiriyle belirli bir ilgi içinde bulunmazlar. Aristo, epik anlatıdaki olaylar arasında ortak denilebilecek neredeyse hiçbir bağ bulunmadığını belirtir.⁴⁹ Aralarında belirgin bir bağlantının olmadığı sahneler anlatı içerisinde tek başlarına ve bağımsız olarak yer alır.

Çağdaş anlatı sinemasında söylem araçları, salt öyküye hizmet etmek ve tekniği saydamlaştırmak üzerine kurulu değildir. Kurgu anlayışı, olay örgüsünün doğrusal olarak ilerlemediği, devamlılığın kesikliliğe uğradığı döngüsellik destekler niteliktedir. İzleyici atlamalar-kopukluklar aracılığıyla öyküden uzaklaşarak gerçek yaşama ve sorunlarına odaklanır. Görüntünün alan derinliği klasik film kurgusunun önüne geçer. Böylece yaşamın parçalara ayrılamayan akışı yansıtılmış olur. Ses boyutu ve diğer söylem araçları da anlatıdaki devamsızlıkları belirginleştirerek klasik dramatik eğriyi parçalar. Çağdaş anlatı sineması, olay örgüsünde bütünlük sağlayarak mutlak bir sona ulaşmadığı için “açık biçime” sahiptir. Olay örgüsünün belirgin sonuçları vermemesi, çağdaş anlatı filminin göreceli olarak açık uçlu bir “son” ile bitmesine neden olur.⁵⁰

1.2.3. Postmodern Sinema

Postmodern kavramı, 1950’lerin sonlarından itibaren kapitalist kültürün her alanında ortaya çıkan eğilim ve akımları kuşatan kavramsal bir çerçeve olarak kullanılmaktadır. Postmodern kavramının yaygınlaşmasında Jean-François Lyotard’ın 1979’da yayımladığı Postmodern Durum adlı kitabının büyük bir etkisi olmuştur. Modern sözcüğünün önüne getirilen ve sonra,

⁴⁸ Oluk, s.45-46

⁴⁹ Aristoteles, s.79

⁵⁰ Gönen, s.56

sonrası, ötesi anlamına gelen “post” ekiyle türetilen postmodernizm sözcüğü artık yeni bir dönemin başladığına işaret etmektedir.⁵¹

Jean-François Lyotard ve Francis Fukuyama'nın büyük anlatılar olarak tarif ettiği devrin sona ermesinin sanattaki karşılığı, “yüce estetiğin” terk edilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Yaşam ile sanat ve seçkin ile popüler sanat arasındaki sınırlar teker teker silinmiş; her nesnenin sanat yapıtı ve her insanın sanatçı olabileceği düşüncesine ulaşılmıştır. Bu yönüyle postmodernizm; mimaride, görsel sanatlarda, sinemada, popüler müzikte yeni bir hareketi betimlemektedir.⁵²

Sinema, postmodernizm ile 1980'lerde buluşmuştur. Postmodernizm genel olarak şu terimlerle tanımlanır: nostaljik yani geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceleri somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar... Sözü edilen nitelikler, postmodernizmin sinemaya yansıyan özellikleridir. Postmodernizm düşüncesinin temelinde çoğulculuk, eklektizm vardır. Tarih, geçmiş, şimdi ve klasik, modern, postmodern iç içedir. Postmodern filmler klişelere, türlerin kodlarına, çağdaş anlatının diline öykünerek oyun oynarlar.⁵³

Postmodern sinema tam olarak belirginleştirilmiş sınırlara sahip değildir. Günümüzde postmodernin alanında kavramların içinin boşaltıldığını belirtmek mümkündür. Bir bakıma anlam, anlamını yitirmiştir. Postmodern yapıtlarda bu durum, derinsellikten yüzeyselliğe geçişi ifade etmektedir. Gerçek ve derin manalar yüzeyselliğe feda edilir hale gelmiştir. Böylece yüzeysel olan ve çabuk tüketilen sanat ürünleri ve filmler ortaya çıkmaktadır.

1.3. Kısa Film

Kısa film sinemanın önemli bir türüdür.⁵⁴ Kurmaca kısa film (short fiction film) uzun metrajlı film ile ortak bir kaynaktan; sinemanın yüz yıllık birikiminden yararlanmakla beraber kendi

⁵¹ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınları, 2006, s.339

⁵² Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk, **Postmodernizm ve Sinema**, Ankara: Bilim ve Sanat, 1997, s.14

⁵³ Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 10-11

⁵⁴ Akyürek, s.106

yolunda ilerler. Kısa filmi özgün kılan, süresi ile kendine özgü nitelikleri ve yapısıdır.⁵⁵ Her şeyden önce kısa film, süresinin uzun metrajlı filme göre çok daha az olması nedeniyle kendine özgü nitelikleri olan ayrı bir sinema türü olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, sinema literatüründeki çeşitli tanımlar kısa filmin öncelikle süresine vurgu yapmaktadır.

Kısa film, süresi 30 ya da en fazla 45 dakikayı geçmeyen bir sinema türüdür. Parker'a göre kısa film bir dakikadan 30 dakikaya kadar uzanan bir süre aralığına sahiptir.⁵⁶ Bir diğer tanımda kısa filmin süresinin bir dakikadan daha az olabileceği gibi en fazla 30 dakika uzunlukta olabileceği vurgulanmaktadır.⁵⁷

Türkiye'de 5 Eylül 1995 tarihinde Resmi Gazetede yayınlanan 22395 sayılı Sanatsal İçerikli Filmlerin Desteklenmesi, Yaptırılması ve Satın Alınmasına İlişkin Yönetmelikte kısa filmin süresi, “kurmaca, deneysel, belgesel, kurmaca, canlandırma, video art gibi başlıklarla anılan ve süresi 30 dakikadan fazla olmayan filmler ile süresi 30-60 dakika arası olan filmlerden, Değerlendirme Kurulu'nca kısa film olduğuna karar verilenler” olarak belirlenmiştir.⁵⁸ Bu tanımdan hareketle değerlendirme kurulunun 30 dakikayı aşan bir filmi de kısa film olarak kabul edebileceği anlaşılmaktadır. Kısa film sinemasal bir şiir olarak değerlendirilmektedir. Şiirselliğe ulaşılabilmesi için kısa filmin süresinin 15-20 dakikayı aşmaması gerektiği ifade edilir. Kısa filmde şiirsel yoğunluğa ancak böyle ulaşılacaktır.⁵⁹

Kısa filmlerin başlıca gösterim alanları olan festivallerin süre ölçütleri de birbirinden farklıdır. Antalya Altın Portakal Film Festivali kısa filmlerin süresini 30 dakika, İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği (İFSAK) 20 dakika ile sınırlandırmaktadır. Çoğunlukla 30 dakika ile sınırlandırılan kısa filmlerin farklı süre sınırlıklarına da rastlamak mümkündür. Oberhausen Film Festivali 35 dakikayı, BBC Short Film Festival 40 dakikayı, Krakov, Brest,

⁵⁵ Şefik Güngör, “Kısa Metraj Film, Kısa Film” **Türk Sinemasında Kısa Film**, (Ed. SM. Dinçer), Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, 1996, s.93

⁵⁶ Nathan Parker, **Kısa Filmler Nasıl Yapılır, Nasıl Dağıtılır**, (Çev. E. Ekici), İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011, s.18

⁵⁷ Erkan Can, **Kısa Film**, Konya, Tablet Yayınları, 2010, s.15

⁵⁸ 22395 Sayılı Sanatsal İçerikli Filmlerin Desteklenmesi, Yaptırılması ve Satın Alınmasına İlişkin Yönetmelik, 1995,

http://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/sanatsal_icerikli_filmlerin_desteklenmesi_yaptirilmesi_ve_satin_alinmasina_iliskin_yonetmelik_1069/antrakt_49_64_65.pdf (21.04.2017)

⁵⁹ Hilmi Etikan, **Film Üzerine Panel ve Söyleşiler**, (Ed. O. Uman), İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, 2002, s.12

Uppsala ve San Francisco Uluslararası Film Festivali 60 dakikayı üst sınır olarak kabul etmektedir. Fransa’da 25-40 dakika uzunluğundaki filmler orta metrajlı kabul edilir.⁶⁰

Farklı tanımlarda da görüldüğü üzere kısa filmin süresine dair kesin bir fikir birliği bulunmamaktadır. Buna rağmen yaygın olarak kısa filmin süresinin 30 dakika ile sınırlandırıldığı görülmektedir. Süresinin uzun metrajlı filme göre az olması kısa filmin özellikleri açısından yapılan tanımlarda da belirleyici olmaktadır.

“Kısa süre içerisinde, sinema kurallarına ve sanatına sadık kalarak, yönetmenin kendi yeğlediği bir yöntemle, özgün, anlaşılır öykü anlatmak... Tasarlanan olayı/öyküyü/duygu ve düşünceyi; anlamı oluşturan ve destekleyen devinimli görüntülerle anlatmak... Bu, sinemanın önemli bir türü olan kısa filmin özellikleridir.”⁶¹ Eisenstein ise kısa filmi şiire benzetmektedir: “her çekim bir şiir dizesine benzemeli, kendi başına yeterli olmalıdır. İzlediğimizde, o çekimdeki fikir bir kristal berraklığında anlaşılabilir.”⁶²

“Süresi uzun metrajlı film kadar olmayan ve aktarmak istediği mesajı çok daha kısa bir sürede, hızlı bir şekilde aktarmak durumunda olan, kısa hikâyeye benzeyen ve ilginç sonu olan; bir fikri kısa zaman diliminde vurgulayan ve yoğun bir zaman örgüsü içeren” gibi tanımlamalar kısa filmin açıklanmasında kullanılan temel ifadeler olarak öne çıkmaktadır.⁶³

Kısa film tıpkı uzun metrajlı film gibi anlatım potansiyeli içermektedir. Kısa filmin çoğunlukla sinema amatörleri ya da sinema okulu öğrencileri tarafından gerçekleştirilen amatör bir pratik olarak algılanması bu anlatım potansiyelinin yeterince kabul görmesini engellemektedir. Buna göre kısa film, bir öğrenme pratiği ve uzun metrajlı film yönetmenliğine geçiş için bir referans noktası olarak algılanmaktadır. Kuşkusuz kısa film, öğrenme pratiği olarak yönetmenine öğrenme deneyimi kazandırır. Bir yönetmenin uzun metrajlı film yönetmeden önce, çekeceği kısa filmlerle kendisini ispatlaması beklenir. Nitekim Alain Resnais, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Roman Polanski, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem vb. gibi birçok yönetmenin uzun metrajlı filmde önce ya da sonra kısa film yönettikleri görülmektedir. Görüldüğü gibi, sinema öğrencileri

⁶⁰ Jim Piper, **Kısa Film Yapımı**, (Çev. G. Metin), İstanbul: Say Yayınları, 2013, s.22-23

⁶¹ Akyürek, s.106

⁶² Sergei Eisenstein, **Kısa Film Senaryosu**, (Çev. O. Akinhay), İstanbul: Agora Yayıncılık, 2008, s.73

⁶³ Nezh Orhon, “Kısa Filmin Doğası ve Kısa Film Yapım Yönetim Özellikleri” (Ed. D. Bayraktar), **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008, s.423

veya amatörler dışında sinema profesyonelleri tarafından ileri düzeyde teknik imkânlarla çekilen kısa filmler de bulunmaktadır. “Koza” (1995), “Kıyıda” (1998), “Poyraz” (2006) ve “Sessiz” (2012), Türkiye’de bu ileri teknik düzeyden yararlanan, yurt içi ve yurt dışında çok sayıda seçkin festivalden ödülle dönen kısa filmlere birer örnek olarak verilebilir. Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu gibi uzun metrajlı film yönetmenlerinin çektiği kısa filmler de sinema profesyonellerinin yaptıkları kısa filmlere örnek teşkil etmektedir. Bu örnekler kısa filmin yalnızca uzun metrajlı filme geçiş için bir sıçrama tahtası olmadığını ortaya koymaktadır.⁶⁴

Ortaya konulan yaklaşımlar ve tanımlar sonucunda; kısa filmin içerdiği özellikler ile filmsel anlatının özgün bir türü olduğu görülmektedir. Süre, yapım ve dağıtım biçimlerindeki farklılıklar, kısa film ve uzun metrajlı film arasında açık bir ayrımı beraberinde getirmektedir. Sonuç olarak farklı yaklaşımları geniş kapsamlı bir tanımda bir araya getirmek gerekirse; kısa film, film dilinin olanaklarından yararlanarak öyküsünü yaklaşık 1-30 dakikalık zaman diliminde anlatan ve sinemanın ticari kalıplarının dışında bırakılsa bile sinema sanatının içerisinde hep var olan bağımsız bir sinema türü olarak tanımlanabilir.

1.3.1. Kısa Filmin Tarihi

İnsanlığın sinemayla ilk tanışması kısa filmler aracılığıyla olmuştur. Sinemanın başlangıç yıllarında çekilen “Arrival of a Train at La Ciotat/Trenin Gara Girişi” (1896), “A Trip to the Moon/Ay’a Seyahat (1902),” “The Great Train Robbery/Büyük Tren Soygunu” (1903) gibi filmler teknik olanaklara ve üretim koşullarına bağlı *olarak* birer kısa filmidir. Sinemanın ilk ortaya çıkışından 1900’lü yılların başlangıcına kadar olan dönemde çekilen filmler 12-30 metre, yani birkaç dakika uzunluğundaydı. 1900’lü yıllarla birlikte makaraların uzunluğu 200 metreye, süresi 15 dakikaya kadar ulaşmıştır.⁶⁵ Bu dönemde Griffith, uzun metrajlı filmler çekmeden önce, çektiği yüzlerce kısa film ile sinematografik anlatının temellerini atmaya başlamıştır.⁶⁶ Benzer şekilde Charlie Chaplin de uzun metrajlı filmler yapmadan önce, “Sabahın Biri,” “Kaplıcalar,” “Bir Köpeğin Hayatı,” “Şarlo Cephede” gibi çok sayıda kısa film çekmiştir. Chaplin’in ünlü tiplemesi “Şarlo” ilk kez bu kısa filmlerde ortaya çıkmıştır.

⁶⁴ Can, s.35-36

⁶⁵ Ceram, s.163

⁶⁶ Monaco, s.220

1896-1912 yılları arasında sinema, ekonomik değere sahip bir sanat olma yönünde gelişmiştir. Bu dönemin sonu, uzun metrajlı filmin ortaya çıkışıdır. 1913 yılına dek yapılan filmler on beş dakika ya da daha kısa süreli olmuştur. İlk kez Griffith'in "Judith of Bethulia/Bethulia"lı Judith-1914" filmiyle daha uzun süreli filmler bir standart haline gelmeye başlamıştır.⁶⁷ Uzun metrajlı filmin sinemada standart haline gelmesi, ekonomik değer taşımayan kısa filmi sinema endüstrisinin dışında bırakmıştır. Çünkü kısa filmin süresi sinema endüstrisinin öngördüğü ticari yapıya uymamaktadır.

Kısa film, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın da olumsuz etkisiyle uzunca bir süre sessizliğe gömülmüştür. Sinemada kısa film/uzun metrajlı film ayrımına gidilmesinin ardından gerçek anlamda bilinçli kısa film yapımı başlamıştır. İleride sinema tarihinde yer edinecek dünyaca ünlü yönetmenler kısa filmler yapmaya başlamışlardır.⁶⁸

Kısa film bilinci 1950'li yıllarda olgunlaşmaya başlamıştır. Tüm dünyada, özellikle de Batı'da döneme damgasını vuran özgürlükçü düşünce ve toplumsal değişim rüzgârından etkilenen sinema, bir ifade biçimi ve karşı tavır olarak yeniden şekillenmeye başlamıştır. Egemen sinema söylemine karşı çıkan; muhalif, anarşist ve radikal sinemacı kuşağı ortaya çıkmıştır. Bir alternatif olarak underground sinema bu yıllara damgasını vurmuştur. Bu koşullar içinde gelişen kısa film türü özellikle Avrupa sinemasında etkin olmuştur.⁶⁹

Fransa'da "Truffaut 400 Darbe" adlı ilk uzun metrajlı filmini yapmadan önce "Ziyaret" (1954), "Yaramazlar" (1957) ve Jean-Luc Godard ile birlikte "Suyun Tarihi" (1958) adlı kısa filmleri çekmiştir. Godard ilk uzun metrajlı filmi "Serseri Aşıklar"dan önce "All Boys Are Called Patrick" (1957) isimli kısa filmiyle dikkat çekmiştir. Alain Resnais sinemaya ilk olarak "Van Gogh" (1948), "Gauguin," "Guernic" (1950) adlı kısa filmleri ile adım atmıştır.⁷⁰ Resnais'in kısa filmleri ile ilk uzun metrajlı filmi "Hiroşima Mon Amour" (Hiroşima Sevgilim/1959) arasındaki benzerlikler dikkat çekmektedir. Bu kısa filmler de "Hiroşima Sevgilim" gibi zaman ve bellek ile ilgilidir. Ayrıca Resnais'in Auschwitz kampını konu alan "Night and Fog" (1955) adlı kısa filmi sinema çevrelerinde büyük yankı uyandırmıştır. Aynı dönemde Polonya'da Roman Polanski, "Two Men and a Wardrobe" (1958), İngiltere'de

⁶⁷ Pat Cooper ve Ken Dancyger, **Kısa Film Yazmak**, (Çev. Ü. Uzun), İstanbul: Afa Yayınları, 2005, s.12

⁶⁸ Monaco, s.106

⁶⁹ Can, s.38

⁷⁰ Monaco, s.106-109

Lindsay Anderson, “O Dreamland!” (1954), İtalya’da Federico Fellini, “Toby Dammit” (1963) gibi kısa filmler aracılığıyla sinema tarihinde yer edinmeye başlamışlardır.⁷¹

Kısa film yönetmenliğinden uzun metrajlı filme geçiş 1960’lı yıllardan itibaren Amerika’daki sinema öğrencilerinin de tarzı olmuştur. Martin Scorsese, Oliver Stone, Francis Ford Coppola, George Lucas bu öğrencilerden bazılarıdır. Lucas’ın “THX 1138” (1966) ve “Scorsese’in It’s Not Just You, Murray!” (1964) adlı filmleri sinema öğrencileri tarafından yapılmış en iyi kısa filmlerden bazılarıdır.⁷²

1.3.2. Kısa Film Türleri

Kısa süreli filmler; kurmaca, belgesel, deneysel, animasyon, reklam-tanıtım filmi ve video klip olarak altı türe ayrılmaktadır.

Kurmaca;

Film öyküleri planlanmış ya da planlanmamış olabilir. Burada tartışılan teknikler, çoğunlukla olayların seçildiği, düzenlendiği ve birbirine bağlı aksiyonlar dizisi halinde sahnelendiği planlı bir yaklaşımla ilgilidir.⁷³ İyi belgesellerin çoğunluğu, katıksız bir gerçek ile dikkatlice düzenlenmiş bir kurmacanın karışımı olan ikili bir yaklaşımdan yararlanır. Film öyküleri planlanmış ya da planlanmamış olabilir. Kısa filmin kurmaca ya da diğer adıyla konulu film türünde, öncelikle bir önerme ve bu önerme doğrultusunda bir öyküden hareket edilir. Ancak kısa filmde ele alınan öykünün dramatize edilmesi, uzun çevrimli filmlerden farklı olarak daha çarpıcı öğelerin kısa bir anlatım yoluyla aktarılması sonucu gerçekleşir.⁷⁴ Öykülü kısa filmler daha çok ekonomik anlatımlar uygular. Kurmaca kısa filmlerde uzun girişlere ve detaylı karakter anlatımlara başvurulmaz. Sembolik anlatımlar ile konuların anlatılması hedeflenir. Güngör’e göre; uzun çevrimli filmde farklı olarak, öykülü kısa film genellikle küçük bir ekip ve bütçeyle gerçekleştirildiği ve ticari kaygılardan uzak kalabildiği için, hiç kimsenin beklentisine boyun eğmeden, yaratıcısının tüm özgürlüğünü taşır. Bu durum, öykülü

⁷¹ Cooper ve Dancyger, s.14

⁷² Cooper ve Dancyger, s.15

⁷³ Daniel Arijon, **Film Dilinin Grameri I: Durağan Sahneler**, İstanbul: Es Yayınları, 2005, s.30

⁷⁴ Can, s.51

kısa filmin ele avuca sığmaz bir özellik göstermesine, kendi türü arasında da önemli anlatım farklılıkları barındırmasına yol açar.⁷⁵

Kurmaca film türü en çok ilgi duyulan türdür. Mutlaka anlatılan bir konu vardır. Bu konu genellikle dramatize edilerek anlatılır. Süre kısıtlı olduğu için genellikle çarpıcı ve anlık öyküler tercih edilir. Kurmaca film serim, düğüm, çözüm gibi bölümlere ayrılır. Genel olarak kurmaca süreleri en fazla 30 dakikayı geçmemektedir. Zira 30 dakika sonrası orta çevrimli film olarak kabul edilmektedir. Kısa filmde öykü uzun çevrimli filme göre farklılıklar gösterir. Kısa film de öykünün çarpıcı bölümleri kısa bir anlatım yolu ile aktarılmasından oluşur.⁷⁶

Belgesel;

Sinema öykülü filmlerle ilerleyerek farklı alanlar oluşturmuştur. Sinemanın stüdyo dışında da var olduğu unutulmamalıdır. Belgesel filmin doğuşu sinemanın doğuşuyla aynı tarihtir. Çünkü ilk filmler belgesel sinema olarak kabul edilir. Louise Lumiere, belgesel filmin öncüsü Barnow'un ifadesi ile belgesel filmin yaratıcısıdır. Belgesel için ilk önce dikkatli bakmak, yani görmek dinlemek ve hissetmektir. Gözlem belgesel filmin anahtarıdır.⁷⁷ Belgesel filmler daha çok bir dönemin ötesinde olarak oluşmuştur; bu kısmen amatör çalışmaların sonucu, kısmen de estetik kaygıların neden olduğu bir durumdur.⁷⁸ Belgeseller belli bir amaca hizmet etmektedirler. Bu bir propaganda gereksinimi nedeniyle olabildiği gibi modern deneyimlerin yüzeyinin ortaya konması şeklinde de olabilir. Belgesel film sanat ve belgenin gözleme dayanarak elde edilebilecek bir film türüdür. Belgesel filmde ele alınan bireylerin sahip oldukları görüş açısının da aynı yönde düşünülmesi gereklidir. Bu sebeple toplumun yaşamını sürdürmek için kullanılan bir sanat türüdür. Belgesel filmi iletişim aracı olarak kullanıldığını düşünürsek toplumun gerçeğini gösterdiğini söyleyebiliriz. Rotha'ya göre belgesel filmin en önemli görevleri şunlardır;⁷⁹

- i. Halkı ve problemlerini sergilemek,
- ii. Bir halk kesimini diğerlerine tanıtmak

⁷⁵ Piper, s.62

⁷⁶ Piper, s.63

⁷⁷ Gündüş Simten, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, İstanbul: Alfa Yayınevi, 1998, s.16

⁷⁸ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000, s.49

⁷⁹ Rotha, s.79

- iii. Zayıflıkları araştırmak
- iv. Olayları bildirmek
- v. Toplumun hakim sınıfı arasında daha geniş ve içten bir anlayış yaymaktır.

Konuyu doğal çevresinde veya benzer bir çevrede işleyerek objektif olarak yansıtan belgesel filmin özellikleri şunlardır:⁸⁰

- i. Sinemacı kendi yaşadığı çağı ve toplumun önemli sorunlarını ilgili tüm bilgileri toplayarak inceler.
- ii. Konu iyice kavrandıktan sonra taslak hazırlanır.
- iii. Film konunu geçtiği yerde ve ya benzer bir ortamda geçer
- iv. Bu gerçek yansıtılırken nesnel kalmaya çalışır
- v. Görüntü ve açıklamaları herkes tarafından anlaşılabilir şekilde olmalıdır.
- vi. Belgesel filmde genel amaç sorunları ortaya koymak çözümlerini araştırmak ve bulmak diye belirlenebilir.

Belgesel, tıpkı kısa film gibi hakkında çok çeşitli tanımların yapıldığı bir film türüdür. Seyide Parsa'nın da ifadesi benzer niteliktedir. Ona göre; belgesel kavramının kesin bir tanımını yapmak zor, hatta imkansızdır. Bu alanda çalışan farklı kişiler, farklı tanımlar yapmaktadırlar.

⁸¹ Bu tanımlardan birisi de Özön'e aittir. Özön, belgesel filmi; "kurmacaya yer vermeyen ya da pek az yer veren konusunu doğrudan doğruya doğadan alan dışımızdaki dünyayı, gerçeğe elden geldiğince uyararak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan film türü" olarak tanımlamaktadır.⁸²

Belgesel film olaylardan etkilenerken toplumsal konuları işler. Çok önemli araştırmalar sonucu ortaya çıkar. Halkın bir bölümünü diğerine tanıtır. Gerçek ortamda çekilir ve kurmaca filmde olduğu gibi özel kıyafete, makyaja gerek yoktur. Yönetmen ne kadar öznel bakmamaya çalışsa da kendi görüşünü de filme katar. Belgesel film de insan öğesi çok önemlidir. Künüçen'in de ifade ettiği gibi, canlı ve derin bir belgesel filmi gerçekteştirmek için başlı başına insanı işin içine sokmak ve göstermek gerekir. Aslında "Trenin Vincennes Garı'na Girişi" filmi belgesel film sayılabilir. Belgesel film formu daha

⁸⁰ Simten, s.21

⁸¹ Hale Künüçen, "Görüntülerle Erenlerin İzinden" **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı: 17, 2001, s.1703

⁸² Arijon, s.29

gelişmiş çeşitlenmeler sunar. Belgesel filmlerin çoğunluğu sadece bir değil, ortak bir güdülenme doğrultusunda gelişen birden fazla olay ile uğraşır.⁸³ Belgesel film konusunu doğallıktan alır. Gerçek ile kurmacanın karışımı olan ikili yaklaşımdan da yararlanabilir. En önemlisi halkın sorunlarını göz önüne serebilmeli olayları bildirebilmelidir. Belgesel filmler olayın geçtiği mekanda çekilmelidir. Doğal ses ağırlıklıdır ve film için özel müzikler bestelenir. Belgesel film konusunu toplumdan alır. Sorunları gözler önüne serer.

Belgesel filmler haber belgeseli, gezi belgeseli, toplumsal belgesel, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, tarih belgeseli, propaganda belgeseli ve derleme belgeseli olmak üzere 8'e ayrılır. Türkiye'de belgesel filmin başlangıcı için kesin bir tarih verilmemekle birlikte 14 Kasım 1914 günü Ayastefanos'taki Rus anıtının yıkılışının 150 metrelik filmini çeken Fuat Uzkınay'ı ilk Türk yönetmen olarak kabul edilebilir.⁸⁴ Türk belgeselinin geçirdiği evrim 3 farklı şekilde incelenir: a) başlangıcından Cumhuriyete kadar belgesel filmler b) Cumhuriyet'ten İkinci Dünya Savaşı'na kadar belgesel filmler c) İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze belgesel filmler

1.3.3. Kısa Film-Teknoloji İlişkisi

Bütün sanat dalları teknoloji tarafından biçimlendirilir.⁸⁵ Günümüzde sayısal teknoloji kısa filmin gelişiminde ve yaygınlaşmasında en önemli araç olmuştur. Kısa film; önce video, ardından sayısal teknoloji devrimiyle daha da bağımsızlaşmış ve yaygınlaşmıştır. Kısa filmin teknik açıdan son 10-15 yılda geçirdiği en önemli değişiklik; kameralardan yazılımlara kadar sayısal teknolojinin gelişmesi, ucuzlayarak yaygınlaşması ve ulaşılabilirliği olmuştur. Böylece pek çok kısa film bağımsız yönetmenler tarafından üretilebilmiş ve internet ortamında bir kısa film patlaması yaşanmıştır.⁸⁶

Video filmlerin ortaya çıkışı kısa filmin dönüşümünü hızlandıran ana sebep olmuştur. Kablo ve uydu kanallarında 1980'lerin ortalarında gerçekleşen artış ile birlikte televizyon kanalları kısa filmler için büyük bir pazar haline gelmiştir.⁸⁷

⁸³ Arijon, s.30

⁸⁴ Gündeş Simten, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi, Türkiye'ye Yansıması**, İstanbul: Alfa Yayınları, 2001, s.1

⁸⁵ Monaco, s.69

⁸⁶ Can, s.78

⁸⁷ Parker, s.310

Sayısal teknolojinin üstünlüğünü ilan etmesinden önce video bilgisini kaydetmek için kullanılan en yaygın tür analog sistemdir. Analog formatların en büyük dezavantajı, bozulma ve veri kaybının olmasıdır.⁸⁸ Kısa film yapımında sayısal teknoloji kullanımı 1990'ların başında başlamış, 2000'li yıllarla birlikte giderek yaygınlaşmıştır. Sayısal teknoloji analog sisteme oranla kullanıcıya büyük kolaylıklar sağlamıştır. Bu kolaylıklar şu şekilde sıralanabilir;⁸⁹

- i. Daha fazla hız: Sayısal sistemlerin en önemli özelliğidir. Film malzemesine “anında rastgele erişim” olanağı sağlar. Eski mekanik sistemlerde kurgucu aradığı çekimin yerini fiziksel olarak bulmak ve makineye takmak zorundadır. Bilgisayarda ise herhangi bir çekime bir tık ile erişilebilir.
- ii. Düşük maliyet
- iii. Daha küçük ekip: Yapım öncesinde ve kurgu aşamasında daha az eleman gerektirir.
- iv. Malzemeye kolay erişim: Kurgu sırasında malzeme üzerinde işlem kolaylığı sağlar.
- v. Yönetmen malzemeyi gözden geçirebilir: Mekanik sistemlerde bir çekim filmde kullanıldığında yönetmen artık o çekimin kesilmemiş halini izleyemez.
- vi. Değişik kurgu seçeneklerinin korunması: Sayısal kurgu bir sahnenin değişik birçok halini kaydedebilir ve gerektiğinde çağrılmak üzere bellekte tutabilir. Mekanik kurguda ise “geri dönmenin” maliyeti zaman ve para açısından yüksektir. Bunu yapabilmek için sahneyi kopyalamanız gerekir.
- vii. Sesin gelişkin kullanımı: Sayısal teknoloji sistemleri birçok ses kuşağı kullanabilirler ve bunları otomatik olarak görüntüyle eşlenmiş halde tutabilirler. Mekanik sistemlerde iki veya üç kuşaktan fazla ses olamaz.
- viii. Özel efektlerle uyum.

Teknolojik ilerlemeler sayesinde film yapmak artık yalnızca profesyonellere özgü bir uğraş olmaktan çıkmıştır. Artan görüntüleme kalitesi ve bilgisayar temelli düzenleme sistemleri artık insanların yüksek görüntü kalitesine sahip filmleri rahatça yapmalarını olanaklı kılmaktadır. Modern sayısal kameraların belki de en belirgin özelliği düşük ışıklı ortamlarda dahi yüksek verimle çalışmalarınıdır. Bu kameralar ile her yerde, neredeyse alacakaranlıkta bile çekim yapmak mümkün hale gelmiştir. Sayısal kameranın sağladığı kolaylıklar ekipman

⁸⁸ Parker, s.116

⁸⁹ Murch, **Göz Kırparken**, (Çev. İ. Canikligil), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007, s.70

ihtiyacını azaltmış, ekipmanların daha erişilebilir olması ile de birçok kişi kısa film yapma imkanı yakalamıştır. Bunun bir sonucu olarak gerek internet, gerekse dünya çapındaki birçok film festivali aracılığıyla da kısa filmlerin gösterilme oranı artmıştır. İnternet ortamı, sahip olduğu hızlı yayın akışı ile kısa filmlerin gösterimini ve yayılmasını kolaylaştırmıştır. Böylelikle internet kısa filmlere büyük bir izleyici potansiyeli sağlamaktadır.⁹⁰

Akıllı cep telefonları ve taşınabilir bilgisayarların ortam akışları ve indirme seçenekleri kısa filmlerin doğası ile kusursuz bir uyum göstermektedir. Apple, Nokia ve Orange gibi büyük markaların kendi kısa film yarışmalarını düzenlemeye başlamaları tesadüf değildir. iTunes programı da kısa film indirme seçeneğini kullanıma açmıştır. Hızlı bir biçimde ilerleyen internet pazarına benzer biçimde bu yeni teknolojiler de kısa filmler için büyük bir pazar olma potansiyelini taşımaktadır.⁹¹

1.3.4. Kısa Filmde Anlatı Yapısı

Filmsel anlatı, kuşkusuz sinemanın araçları ile gerçekleştirilen bir anlatıdır; ayrıca her anlatının sadece genel yasalarını değil, yalnız filmsel anlatı tarzına ait özgüllüğü de yansıtmaktadır.⁹² Kısa filmin, yalnızca filmsel anlatının genel kurallarını değil, başlı başına kısa filmin anlatı tarzına ait özgüllüğü yansıttığını belirtmek mümkündür. Zira ortalama 90 dakika süreye sahip bir uzun metrajlı film ile çok daha az süreli bir kısa filmin aynı anlatıma sahip olması güçtür. Uzun metrajlı film daha fazla olayı çok daha uzun bir zaman diliminde sunma şansına sahipken, kısa filmin en azından süresi nedeniyle bu imkânı yakalaması zordur.

Farklı yazınsal biçimlerin; öykü, roman, şiir, tiyatrunun birbirlerinden çok farklı dil kullanımları vardır. Edebiyatta öykülerin kısa romanlar olmaması gibi, kısa filmler de uzun metrajlı filmlerin kısaltılmışı değildir. İki film türünün anlatım biçimleri farklıdır. Kısa filmde öyküyü etraflıca anlatmak için yeterince uzun bir zaman dilimi yoktur, doğrudan asıl konuya

⁹⁰ Piper. S.47-48

⁹¹ Parker, s.310

⁹² Lotman, s.103

girmek gerekir. Bir sanat formu olarak kısa filmin kendine özgü dili ve estetiği vardır. Bir kısa filmi değerli kılan, anlatacaklarını bu değerler bütünü içinde anlatabilmesidir.⁹³

Kısa film sinemanın araçları ile gerçekleştirilen bir anlatı türüdür. Kısa film ve uzun metrajlı filmde anlatı yapısı dizgesel olarak aynıdır; her iki film türü de öykü ve söylem bölümlerinden oluşur. Bu bağlamda kısa film, uzun metrajlı film ile aynı - ortak anlatı yapısı şemasını kullanır. Burada vurgulanması gereken nokta; kısa filmde anlatı yapısının özgül farklılıklar taşıyabileceğidir. Bu özgül farklılıkları ortaya çıkaran başlıca nedenlerin kısa filmin kendine özgü süresi, yapısı ve anlatım olanakları olduğu söylenebilir.

Kısa film uzun metrajlı filme göre daha yalın ve farklı anlatı özelliği taşımaktadır. Kısa film ile uzun filmi birbirinden ayıran temel öge, anlatım dilleridir. Kısa filmin anlatı yapısında öne çıkan başlıca nokta, öykünün anlatımında sadeliğin sağlanmasıdır. Truffaut, bir film yapımında en önemli niteliğin açıklık ve yalınlık olduğunu vurgulamaktadır.⁹⁴ Kısa filmde yalınlıktan kastedilen, karakter sayısının az oluşu ve konunun sadeliğidir. Kısa filmler başlangıçtan itibaren kimin öyküsünü anlattıklarını belli ederler. Genellikle kısa film, bir ya da birkaç karakterin öyküsüdür. Öykü, sadeliğine paralel olarak hızlı biçimde gelişir. Öykünün ve olayların gelişimi genellikle birkaç dakikalık zaman diliminde gerçekleşir. Birden çok öykü hattı bulunmaması öykünün bu gelişiminde etkilidir.⁹⁵ Süre kısıtlılığı, karakter tasarımının çok daha hızlı yapılmasına neden olur. Böylelikle kısa sürede tanımlanmış, az sayıda karakter çevresinde dönen bir tema işlenir.

Uzun metrajlı filmdeki yan öyküler, klasik dramatik kalıplar ve tema çeşitliliği gibi özelliklere karşılık kısa film; fazla yan öyküye başvurmadan, az sayıda temaya sadık kalarak öyküyü kısa sürede çarpıcı olarak anlatmayı dener.⁹⁶

Kısa film, süre kısıtlılığının etkisiyle öyküsünü yoğunlaştırılmış biçimde anlatmak durumundadır. Böylece, dar zaman aralığına sıkıştırılmış az sayıda görüntüyle yoğun anlamlar üretmek mümkün olabilir. Buna göre kısa filmin; kısalık, yoğunluk ve birlik gibi üç önemli belirleyici yönü vardır. Yönetmen, anlatımını doğrudan değil de zengin ve karmaşık

⁹³ Oktuğ, s.25

⁹⁴ Orhon, s.427

⁹⁵ Cooper ve Dancyger, s.17

⁹⁶ Aksu, "Sinemanın Başlangıcı Kısa Filmidir" (Ed. SM. Dinçer), **Türk Sinemasında Kısa Film**, Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, 1996, s.34

okumalara olanak sağlayan açık metinler kanalıyla izleyiciye yönlendirir. Kısa filmin özgünlüğü de bu noktada anlam kazanır. İzleyici anlatıdaki temel unsurları ve görüntüde gizlenenleri bulmak durumunda kalır.⁹⁷ Başka bir deyişle; kısa film doğası gereği uzun metrajlı filme göre daha ekonomik anlatım yöntemleri kullanır. Simgesel anlatıma, çağrışımlara ve dolayısıyla alt okumalara açıktır. Ticari kaygılardan uzak kalabildiği için de yapımcının beklentilerine aldırmadan yönetmenin tüm yaratıcılığını yansıtma olanağına sahiptir.

Kısa filmin en belirgin özelliklerinin başında zamansal sınırlılık, yani kısalığı gelmektedir. Bu nedenle öykü, kısa bir zaman diliminde anlatılır. Kısa film aralıksız bir anlatı zamanına sahip olabilir. Yani yk zamanı, söylem zamanı (olay örgüsü zamanı) ve ekran zamanı birbirine yakın bir süreye denk gelebilir. Örneğin altı dakika uzunluğundaki bir kısa film sadece bu altı dakika içinde olup biteni sunabilir.⁹⁸

yk ve olay örgüsü söylem araçları tarafından işlenir. Kısa filmi kurgu bağlamında açıklayan Eisenstein, kurgunun anlamını ve özgül yanlarını yoğunlaştırılmış dramaturjik czmlerin oluşturduğunu belirtir.⁹⁹ Kısa filmde yoğunlaştırılmış bir kurgunun olması anlatıdaki ritmi de beraberinde getirir. Yapısı gereği kısa filmlerde ritim olgusu daha da öne çıkararak anlatımı yoğunlaştırmaktadır.

Süre kısıtlığı nedeniyle kısa filmlerin “zaman-mekân tasarımı” ve “karakter yaratımını” yeterince ayrıntılı olarak sunamayacağı, bundan dolayı düğüm ve doruk noktası cvresinde oluşturulan bir olay örgüsünden yoksun olduğu ifade edilmektedir.¹⁰⁰ Yine de bu yaklaşımın geçerliğini belirli bir kısa filmin özelinde değerlendirmenin daha doğru olacağı söylenbilir. Kısa filmde söylem, sinemanın genel söylem araçları kapsamında oluşturulur. Bu noktada, söylem araçlarının kullanımını kısa filmin süre temelli özgül yapısı içerisinde değerlendirmenin daha sağlıklı olacağı belirtilebilir.

⁹⁷ Mustafa Sözen, “Türk Kısa Filmlerinde Ses Tasarımı ve rnek Uygulamalar” **Selçuk İletifim Dergisi**, 2009, ss.148-160, 2009, s.148-149

⁹⁸ Cooper ve Dancyger, s.235

⁹⁹ Eisenstein, s.5

¹⁰⁰ Sözen, s.149

İKİNCİ BÖLÜM

2. 12 Eylül Darbesi ve Türk Sineması

Toplumların geleceklerini oluşturabilmeleri için geçmişlerine ihtiyaçları vardır. Toplumsal bir kimlik oluşturmak, oluşturulan bu kimliği bir umutla geleceğe taşımak, geçmiş bilinciyle, hatırlamayla doğrudan alakalıdır. Toplumlarda ortak bir bellek geçmişten aktarılan bilgiler ile

oluşurken, bu bilgiler hatırlamayla şekillenmektedir. Yani bir toplumun belleği olabilmesi için hatırlama mekanizmalarının işlevlerini yerine getiriyor olması gerekmektedir.

İçinde yaşanan anın anlamlandırılması, geçmişi bilmekle olanaklıdır. Toplumsal bellek, egemen sınıfların ihtiyacına cevap verecek şekilde yeniden kurgulanır. Dolayısıyla “gerçek” olanın dışında, farklı bir tarih bireylerin belleklerine kodlanabilmektedir. Bu anlamda soru sormak ve karşımıza çıkan bilgileri sorgulayabilmek için de doğru biçimde sorgulayabilme yetisine sahip olmak önemlidir. Burada dikkat edilmesi gereken asıl nokta, bize sunulan bilgiye karşı farklı bakış açıları geliştirerek sunulan verinin analizini sağlayabilmektir. Toplumsal bellek her zaman yeniden kurmalara tabiidir. Bir toplumun benliği, onun inanç ve değerlerinde, ayin ve kurumlarında düzenlenir. Toplumsal bellek aynı zamanda, zaman ve mekanla da ilişkilidir. Geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz, ilerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir.¹⁰¹ Toplumsal bir belleği oluşturmanın, bu belleğe katkıda bulunmanın, o dönemde yaşananları geleceğe aktarmanın en önemli sanatsal araçlarından biri sinemadır. Filmler çekildikleri dönemler hakkında ciddi bilgiler içermesiyle adeta toplumsal belleğin deposu işlevini görmektedir.

12 Eylül müdahalesi, kültür-sanat ortamlarını da, sinemayı da sonuçlarını otuz üç yıldır yaşadığımız biçimde kökten etkilemiştir. “Gemisini kurtaran kaptan,” “her koyun kendi bacağından asılır” felsefelerinin dayatıldığı ortamlarda, kültür-sanat ürünlerinde de kalitesizliğe verilen prim sistemin kurumlarınca desteklenir, özendirilir. Prenslerin, türedi zenginlerin, tüketim çılgınlığını destekleyen medyanın egemen olduğu, apolitikleşen, “çağ atlayan ileri demokrasi” Türkiye’inde sanatın da içi boşaltılmaya çalışılırken, bir kültürsüzlük ve cehalet ortamı dayatılır. Konuşan, çağ atlayan Türkiye’nin, geline yeni noktada “ileri demokrasinin” anlamı bastırılmış, geleceği karartılmış, kavramların içi boşaltılmış, karmaşa dolu bir Türkiye’dir. Bu dönemde oluşturulan bilgi kirliliği ile toplumun gerçek bilgiye ulaşmasının önüne geçilmeye çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda toplum, kendi sorunlarından uzaklaştırılmıştır. Televizyon ve özel kanalların yaygınlaşması sonucunda beyin yıkama programlarının çoğalması bu kirliliklerin üretilmesinde önemli işlev görmüştür. Bu kalitesizlik içinde haber programları bile magazinleştirilmiştir. Darbe sonrası oluşturulan seçilmişlerin sisteminde, tüketim toplumunun ve iktidarın sunduğu nimetlerin

¹⁰¹ Nazmiye Karadağ, “12 Eylül ve Toplumsal Belleğin Sinematografik Sunumu” *Cinemascope*, 11: 52-54, 2007, s.52

cazibesine kapılan küçük aydınlar, aydınlar, muhalif bireyler saf değiştirebilmişler böylece çürüme toplumun her katmanında yaşanmıştır.¹⁰²

12 Eylül döneminde bine yakın filmin içeriğinin sakıncalı görülmesinde şüphesiz cunta yönetiminin bir kitle iletişim aracı olan sinemayı çok ciddi bir tehdit olarak algılamaları yatmaktadır. Tarihsel, politik ve ekonomik gücün hakimiyeti için kitle iletişim araçlarının hakimiyeti önemlidir. Kitle iletişim araçları dikkatleri belirli sorunlara yönelterek güç sahibi olanlara ayrıcalık tanıyabilme yetisine sahiptir. Sinema da, diğer kitle iletişim araçları gibi resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağıdır ve bu nedenle içeriği zararsız gibi gözükse de değer yargılarından, ideolojik ve politik eğilimlerden uzak değildir. Toplumdaki baskın ideoloji, filmlerde sunulan ideoloji ile daha da güçlenir.¹⁰³ Sinemanın ilk bakışta fark edilemeyen bu kuvveti 12 Eylül döneminde, istenmeyen ideolojik bir tehdit aracı olarak algılanmasına neden olmuştur.

12 Eylül 1980 askeri müdahalesi, 1960 askeri müdahalesi ve 1961 Anayasası'nın getirdiği ılımlı ortamı yok ettiği gibi, ister istemez Türk sinemasına da çok ciddi zararlar vermiştir. Türk sinemasında 12 Eylül 1980 müdahalesinden en fazla etkilenenler, siyasal-toplumsal bir duruş sergileyen sinemacılar olmuştur. Çünkü muhalif düşünen insanlar her zaman bir tehdit unsuru olarak algılanmıştır. İnsanların muhalif olmalarını engellemek için geçmişlerine ait izlerin silinmesi, bu insanların tek tip düşünen bir toplum haline gelmesi gerekmektedir. 12 Eylül'ün yasakçı, engelleyici zihniyetinin amacı budur. Bu durumda, dönemin en popüler kitle iletişim araçlarından biri olan sinema da payına düşeni almıştır. Zira sinema, toplumsal iktidarın devamlılığı açısından önemli olduğu gibi, toplumsal dönüşümü amaçlayan 12 Eylül cuntası için de çok önemli bir mekanizmadır. Nitekim cuntanın kontrolündeki bir ana akım sinema, filmleriyle egemen ideolojinin meşrutiyetini, devamlılığını sağlayacaktır.

Belli bir dönemin içinde var olup da o dönemin genel şartlarından etkilenmemiş herhangi bir kültürel yapı ya da ürün yoktur. Herhangi bir sanat eseri de kendisini çevreleyen sosyal ve siyasi koşullardan bağımsız olarak bir anlam taşımaz. Diğer tüm sanat dalları gibi sinema da, içinde bulunduğu toplumun ekonomik, siyasi ve teknolojik koşullarından etkilenmektedir. Sinema, toplumda ortak bir görüş yaratma işlevine sahip, kültürel hayata biçim verebilen güçlü bir sanattır. Kitleler üzerinde etkili bir sanat ve iletişim aracı olarak sinema, toplumla

¹⁰² Mesut Kara, **Sinema ve 12 Eylül**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012, s.102-104

¹⁰³ Karadağ, s.52

sürekli karşılıklı bir iletişim içindedir. Sinemacı, gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir; onlara kendi dünya görüşünü, düşünce, duygu ve yorumlarını ekler ve tüm bunları filme aktarır. Bu açıdan bakıldığında sinema sanatı sadece yansıtma özelliğine değil, sorgulama, yorumlama, yönlendirme gibi özelliklere de sahiptir. Türk sinemasının tarihi gelişme süreci, toplumla ilişkileri açısından incelendiğinde, toplum hayatındaki gelişmelerin sinemadaki yansımaları açıkça görülmektedir. Sinema alanında önemli değişikliklerin yaşandığı onar yıllık zaman dilimleri, ülkenin sosyal ve siyasi hayatında da önemli değişimlerin yaşandığı dönemlere tekabül etmektedir. Bu onar yıllık periyotlar ise, 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 askeri müdahaleleriyle karakterize edilen dönemlerdir.¹⁰⁴

Bu dönemde yapılan filmler arasında genelde siyasal-toplumsal nitelik taşıyan filmler daha çok 1980'lerin ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin en önemlileri, cunta askeri yönetiminin yadsıdığı, dışarıda kazanılan başarılarla rağmen hiçbir biçimde kabullenilemeyen filmler olmuştur. Bu hususta tezat olan, baskıcı, sansürcü, yadsıyıcı anlayışın giderek hafiflediği 1980'lerin ikinci yarısında, sinemacıların artık bu tür siyasal-toplumsal mesajlar içeren bir sinemayı yapmak istememeleridir. 1980'lerin sonlarında sansürün neredeyse fiilen işlemez hale gelmesine karşın, sinemamız artık topluma dönük filmlerden vazgeçmiş, daha çok bireyci şeyler üretmeye koyulmuştur.¹⁰⁵

12 Eylül ile birlikte, sinemada politik ve ideolojik filmler uzunca bir süre tümüyle yasaklanmıştır. Anarşik eylemler, kapılarının önünde vurulan insanlar ortadan kalkmıştır ancak tüm bunlar fikir özgürlüğüne uzun vadede çok büyük zararlar getirmiştir. Dolayısıyla sinemada ideolojik ve politik filmler uzun bir süre durakladığı için psikolojik filmler ortaya çıkmıştır. Türk sinemasında hiçbir zaman tam olarak işlenmemiş "birey" kavramı ortaya çıkmıştır. Çok canlı, çok inandırıcı, çok nüanslı, teferruatlı birey tasvirleri görülmüş ve buna koşut olarak ilk defa bu kadar ciddi bir akım şeklinde kadın filmleri ortaya çıkmıştır.¹⁰⁶

12 Eylül neticesinde ortaya çıkan 1982 Anayasası ve sonrasında takip edilen siyaset, toplum üzerinde çok büyük tahribata neden olmuştur. 12 Eylül askeri darbesi sonrasında, dönemin

¹⁰⁴ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1996, s.16-17

¹⁰⁵ Dorsay, s.18

¹⁰⁶ Alim Şerif Onaran ve Bülent Vardar, **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, Beta Basım Yayın, İstanbul, 2005, s.166

buyurduğu bireycilik politikasına paralel olarak “birey olamadık, birey olmak lazım” söylemi hakimdir. “Özgürlük, birey olmak” söylemlerinin ardında belli bir dünya görüşü ve ona uygun anlamlandırmalar vardır. Siyasi iktidarın Turgut Özal’a geçmesiyle gerçek ifadesini bulan bu dönüşüm hareketi çerçevesinde, toplum, “depolitize” edilmeye çalışılmıştır.¹⁰⁷

12 Eylül askeri müdahalesi ile başlayan ve Turgut Özal hükümetleri döneminde sürdürülen depolitizasyon politikası, sinema izleyicisi üzerinde de derin izler bırakmıştır. Toplumun yerine bireyi, toplumsal çıkarın yerine bireysel çıkarı koyan bu politikalar izleyici yapısını da aynı doğrultuda değiştirmiştir.¹⁰⁸ Hükümetlerin izlediği bireyselleşme politikaları bir de televizyonun ve video kaset teknolojisinin gelişmesi, neredeyse her eve girmesiyle zaten sıkıntılı bir süreç geçiren sinemanın, büyük darbe görmesine neden olmuştur. Bu sıkıntılı zamanlarda seyirci sinema salonlarından uzaklaşmıştır.

12 Eylül, sinema izleyicisinin yapısını olumsuz bir biçimde değiştirmiştir. 12 Eylül toplumsal olayları, anarşi ortamını sona erdirmiştir, bununla birlikte, 12 Eylül ile başlayan toplum mühendisliği çalışmaları insanları kültürsüzleşmeye, tek tip insan modeline sürüklemiş, popüler kültür ön plana çıkarılmış, üreten bir toplumdan ziyade bir tüketim toplumu oluşturulmaya çalışılmıştır.

2.1. Darbenin Kısa Tarihçesi ve Uygulamaları

12 Eylül askeri darbesinin gerekçelerini Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren radyo ve televizyonda yaptığı konuşmasında şu şekilde sıralamıştır:

- i. İç ve dış düşmanlar devletin bağımsızlığına yönelik haince saldırılar içindedir.
- ii. Atatürkçülük yerine irticai ve diğer sapık fikirler üretilmiş, devlet kurumları, okullar, işçi örgütleri ve siyasi partiler de iç savaşın eşiğine getirilmiştir.
- iii. Anayasal, kuruluşlar ve devlet organları işlemez durumdadır.

Evren, saydığı bu sebeplerin ve “iç hizmet kanunun 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

¹⁰⁷ Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.332

¹⁰⁸ Dorsay, s.13

demokratik düzenin işlemlerine engel olan sebepleri ortadan kaldırmak olduğunu” bildirmiştir.

109

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.¹¹⁰

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 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 oto-sansür uygulanmıştır.¹¹¹

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.¹¹²

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.”¹¹³ 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

¹⁰⁹ Kenan Evren, **Kenan Evren’in Anıları**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1990, s.546-547

¹¹⁰ Feroz Ahmad, **Modern Türkiye’nin Oluşumu**, (Çev. Y. Alogan), Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995, s.260

¹¹¹ Bülent Tanör, Korkut Boratav ve Sina Akşin, “Bugünkü Türkiye 1980-2003” **Türkiye Tarihi 5**, Cem Yayınları, İstanbul, 2004, s.29-35

¹¹² Çetin Yetkin, **Türkiye’de Askeri Darbeler ve Amerika, 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül’de Amerika’nın Yeri**, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1995, s.173-174

¹¹³ Ali Bayramoğlu, “Asker ve Siyaset” **Bir Zümre, Bir Parti, Türkiye’de Ordu**, (Ed. A. İnşel ve A. Bayramoğlu), Birikim Yayınları, İstanbul, 2004, s.82

oynaya 12 Eylül'e geldik dedim. Toplumun güvenliği, toplumun huzuru için kişi hak ve menfaatlerinden fedakârlıkta bulunmak zorundayız,"¹¹⁴ açıklamasıyla anayasanın hazırlanış mantığını açıklamıştır.

Hazırlanan anayasa darbeyi yapan 5 generalin 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 yönetim ve özerkliklere karşı güçlenmiştir."¹¹⁵

Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koyduktan sonra ekonomiyi 24 Ocak kararlarının mimarı olan Turgut Özal'a teslim etmiştir. Bu "teslimiyet" bir anlamda 24 Ocak Kararlarının aynen, hem de istikrarlı bir siyasal ortamda uygulanacağına en somut güvencesiydi. Nitekim Batı dünyası, özellikle IMF'nin ardındaki Amerika, 12 Eylül harekâtına her türlü kolaylığı göstermiştir.¹¹⁶

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 Kararlarını hazırlayan teknisyenler ile IMF ve Dünya Bankası çevrelerince biliniyordu. En azından Latin Amerika'daki uygulamalar o yönde idi."¹¹⁷ 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.¹¹⁸

¹¹⁴ Kenan Evren, **Kenan Evren'in Anıları II-III-IV. Cilt**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1991, s.237

¹¹⁵ Tanör vd. s.53

¹¹⁶ Emre Kongar, **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s.204

¹¹⁷ Tunçay, Mete, Cemil Koçak, Hikmet Özdemir, Korkut Boratav, Selahattin Hilav, Murat Katoğlu, Ayla Ödekan. **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1997, s.246

¹¹⁸ Sungur Savran, "1960, 1971, 1980: Toplumsal Mücadeleler, Askeri Müdahaleler" **Onbirinci Tez**, 6: 132-168, s.134

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.

Ayrıca Yüksek Öğretim Kurumu Kanunu'na bir madde eklenerek üniversite çalışanlarının “usulüne uygun olarak” görevinden alınabilmesini sağlayan yasa ile 1402'likler olarak bilinen birçok öğretim görevlisi görevlerinden uzaklaştırılmıştır. Aydınların ve öğrencilerin düzen tarafından fethedilmesi hedefini Rauf Tamer “Eğer bir kuşağı çekip alabilirsek darbe bütün hedeflerine ulaşmış olacaktır”¹¹⁹ 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. Kongar 12 Eylül sonrası gençliğin hiçbir şey bilmeye meraklı olmadığı, bilgiye yalnızca kendi çıkarı için ilgi duyduğu tespitinde bulunarak amaçlanan dönüşümün başarıya ulaştığını kanıtlamıştır.¹²⁰

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 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 desteklendiği, vahşi kapitalist sömürü anlayışına yönelik, melez bir değerler sistemi olarak tanımlamıştır.¹²¹

¹¹⁹ Ertuğrul Kürkçü, “Türkiye’de Geleneksel Siyaset İktidarı Orduyla Paylaşma Sanatıdır” **Son Klasik Darbe** (Ed. S. Öngider), Aykırı Yayınları, İstanbul, 2005, s.24

¹²⁰ Kongar, **21. Yüzyılda...**, s.332

¹²¹ Kongar, **21. Yüzyılda...**, s.332

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.¹²²

12 Eylül askeri darbesi büyük bir toplumsal ve siyasi dönüşümün sadece bir parçasıydı. Yeni bir toplum inşa etmenin ve yenedünya 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.

2.2. Sıkıyönetim

12 Eylül 1980 tarihine gelinmeden önce Türkiye’de 20 ilde “sıkıyönetim” uygulaması ilan edilmişti. 1978 yılında Kahramanmaraş’ta yaşanan olaylar nedeniyle, 13 ilde sıkıyönetim ilan edilmişti. Hemen ardından diğer illerde devam eden terör olayları ile birlikte toplamda 20 ilde sıkıyönetim uygulamasına geçildi. 12 Eylül ile birlikte, tüm yurttaki sıkıyönetim uygulaması ilan edildi. 1980 yılından 1987’ye kadar ülke genelinde görülen uygulama, süreç içerisinde 1984’den itibaren, il il kaldırılmaya başlamıştır.

Harekatın hedefleri oldukça yapıcı gözükse de her askeri darbeden sonra görülen sıkıyönetim kuralları, sıkıyönetim komutanlarının da yetkilerinin arttırılması ile birlikte, 1970’lerdeki ortamın tam tersine dönüşüp ve bu kez, her türlü grev, toplantı, gösteri yasaklara takılıyordu.

“Yasama ve yürütme yetkilerini üstlenen MGK ilk ağızda toplum ve çalışma yaşamının değişik kesimlerini ilgilendiren önemli kararlar aldı. Grev ve lokavtlar ertelendi; toplu iş sözleşmesi yapılan iş yerlerinde işçilere % 70 oranında ve avans olarak ek ödeme yapılması

¹²² Bayramoğlu, s.82

kararlaştırıldı; çalışanlara işbaşı yaptırıldı. DİSK, MİSK ve Hak-İş'in paraları bloke edildi. Faaliyetleri durdurulan bu kuruluşlara bağlı 84 sendikanın adları Çalışma Bakanlığı'nın bir tebliğiyle açıklandı. . Türk- İş'e bağlı sendikalar ise faaliyetlerine devam edebileceklerdi. Bu arada devlet ve hukuk düzenini ilgilendiren önemli kararlar da alınmaktaydı. Bakanlar Kurulu dağıtılmış olduğundan, müsteşarlar bir süre için bakan yetkisi verildi. Bütün yurttaki sıkıyönetim ilan edilmiş olduğundan, bu durumun gerektirdiği adli düzenlemeler de yapıldı ve yeni sıkıyönetim bölgelerinde Sıkıyönetim Askeri Mahkemeleri kuruldu. Bunlara atama yapma yada buralarda çalışan yargıç ve savcılar görevden alma yetkisini MGK yüklendi. Nitekim çok geçmeden uzun listeler halinde atamalar yapıldı. Bu arada gözaltı süresi 15 günden 30 güne çıkarıldı. Genelkurmay Sıkıyönetim Koordinasyon Başkanlığınca yapılan açıklamaya göre 50 parlamenter gözetim ve güvence altına alındı.”¹²³

Sıkıyönetim uygulamasında ölüm oranları ve can güvenliği konusunda ciddi değişimler yaşanmıştır. Sıkıyönetimle birlikte, birçok siyasi siyasetten uzaklaşma ya da hapis cezasına çarptırılmıştır. Yasaklılık süreleri 1 ayı bulacaktı. Sonraki süreçte ise yalnızca siyasiler değil, kültür ve sanat camiasından da birçok kişi ya sansüre uğrayacak, ya da yurtdışına gidecekti.

Kişiler hakları alanında en çok zarar görenlerin başında yaşama hakkı ve kişilerin dokunulmazlığı gelmiştir. 1964'ten beri normal dönemlerde (1971-1973 aralığı dışında) uygulamadan düşmüş olan idam cezaları uygulanmaya başlamıştır. Yargısız infazlar ve işkence iddiaları ve hatta olguları yaygınlaşmıştır. Kişilerin güvenliği de 90 güne kadar uzatılan gözaltı süreleri nedeniyle ortadan kalkmıştır. Yargı yoluna başvuru hakları kısıldığından, hatta 3 yıldan az hapis cezaları için temyiz hakkı kaldırıldığından, hak arama özgürlüğü ile adil yargılanma ilkelerinden uzaklaştırılmış, hak ihlalleri iyice yaptırımsız kalmıştır. Bu dönemde, yargı kararı olmadan ve sıkıyönetim komutanlarının kararıyla “bir daha kamu hizmetinde çalıştırılmak üzere” görevlerine son verilen kamu personelinin son verilen kamu personelinin sayısı on binin üstünde tahmin edilmektedir. Vatandaşlık Kanununda yapılan değişiklikler, yurt dışına kaçmak zorunda kalan pek çok kişi yurttaşlık haklarını yitirmiş, ayrıca ülkedeki mal varlıklarından da yoksun kalmıştır.¹²⁴

Bu noktada 1982 Anayasasına da mutlaka değinmek gerekir. 80 sonrası kuşağın “apolitik” olmasının en büyük sebeplerinden olan 1982 Anayasası, referandum sonucu halkın yüzde

¹²³ Tanör vd. s.34

¹²⁴ Tanör vd. s.40

sekseninden fazlasının evet oyu verdiği anayasa, 1961 anayasasına göre temel hak ve özgürlükleri kısıtlayıcı bir anayasadır. “1982 Anayasası 1961 Anayasasına oranla daha az “katılımcı” bir demokrasi modelini benimsediği genel olarak kabul edilmektedir. 1982 Anayasası, belli ölçüde bir depolitizasyonu, yani siyasetten uzaklaşmayı amaçlamıştır. Örneğin 1982 Anayasasının ilk şekline göre, siyasi partilerin kadın kolu, gençlik kolu ve benzeri yan kuruluşlar kurmaları keza, dernekler, sendikalar, vakıflar, kooperatifler ve kamu kurumu niteliğinde meslek kuruluşları ve bunların üst kuruluşları ile siyasi ilişki ve işbirliği içinde bulunmaları yasaktı.”¹²⁵

Sıkıyönetim ortamını değiştiren ve hareketlendiren gelişme ise 1983 yılında Turgut zal’ın liderliğinde kurulan Anavatan Partisi olmuştur. Koalisyon hükümetleri ve sıkıyönetimden çıkmış olan Türkiye, uzun yıllar sonra bir partinin tek başına iktidarlığını görmekteydi. Her ne kadar 1984’de yasaklı siyasetçilerin siyasete de geri dönmeleri sağlanmış olsa da, halk özellikle ekonomik beklentilerden dolayı seçimini zal hkmetinden yana yapmıştır.

Turgut zal’ın “farklı” başbakan davranışları vb. gelişmeler sıkıyönetimden çıkmış halka, bir rahatlama sağlayacak ancak bu da ilerleyen süreçte hem toplumsal hem kültürel anlamda dengelerin altüst olmasına sebep olacaktır. 1980 sonrası haberleşme ve medya alanında yaşanan gelişmeler, Hürriyet gazetesinin manşetine konu olmuş, halk renkli televizyon yayınına büyük bir heyecanla beklemiştir. Renkli televizyona geçilmesi ile başlayan süreçte, zal dönemi ile birlikte özel televizyonların kurulması, kültürel anlamda büyük değişimlere yol açmış, halkın eğlence ve bilgi edinme şeklinin günümüze kadar uzayan süreçte değişmesini beraberinde getirmiştir.

2.3. 1980 Sonrası Türkiye’inde Ekonomik, Sosyal, Kültürel ve Siyasal Dönüşümler

Kenan Evren 12 Eylül müdahalesini, birçok kez hastalığa bulunmuş bir are biçiminde sundu: parlamenter sistem “felce uğramıştı”, demokrasi “sağlıklı” işlemiyordu; yapılan müdahale ise “acılı bir reçete” idi. Aslında Evren, herhangi bir hastalık metaforu ve iyileştirme söylemi kullanmadan, çok daha doğrudan, daha askeri terimlerle de darbeyi meşrulaştırdı: Bu bir “taarruz planı” idi; düzen karşıtlarının “başının ezilmesi” gerekliydi.¹²⁶

¹²⁵ Kemal Gözler, **Anayasa Hukukuna Giriş: Genel Esaslar ve Türk Anayasa Hukuku**, Ekin Yayıncılık, Bursa, 2010, s.192

¹²⁶ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992, s.70-71

Ahmad'ın belirttiği gibi 1980 darbesinin amaçlarından biri de Özal'ın aradığı, siyasetin ve her türlü muhalefetin yokluğuyla belirlenen bir sükûnet dönemini yaratmaktı. “Müdahalenin Türkiye'nin geleceği açısından aynı derecede önemli sonuçlar yaratacak bir hedefi daha vardı: bütün toplumu depolitize ederek uzun vadeli istikrar sağlayacak yeni bir siyasal yapılanma.”

127

Belge, bütün “otoriter” devletlerin, “uyusal” bir toplumu ve halkı gerektirdiğini, 12 Eylül'ün de Türkiye'de “ ‘uyusal’ olmamakta direnen bir kısım insanı” yok ettiğini kaydeder. Belge'ye göre 12 Eylül, “binlerce insanın kapatıldığı hapishaneleri ayrıca kişilik ezmenin, insanları manen, gerekiyorsa da madden yok etmenin kurumları haline getirdi. Ayrıca, eğitim sisteminde ve toplumda ideolojik kanalların işleyişinde aldığı tedbirlerle, özgür ve özgün düşünceyi tıkamak için elinden geleni yaptı. Kısacası, işin özünde, bireyselliği yok ederek Türkiye halkını bir sürü haline getirmeye çalıştı.”¹²⁸

Demirer'in de ifade ettiği gibi “Daha sonra yayımlanan darbeci anılarından öğrendiğimize göre uzun bir planlama sonrasında uygulamaya konan darbe, siyasal, yönetsel ve kültürel alanı burjuvazinin talep ve gereksinimleri doğrultusunda düzenlemek, önüne çıkan sınıf eksenli sol muhalefetin gelişimini engellemek amacıyla köklü ve kalıcı değişiklikler yapmaya girişti.”¹²⁹

1960'lardan beri önemli bir rol oynayan kent gençliğinin siyasetten arındırılması başlıca hedeflerden biriydi. Bu arındırma işlemi, devrimciler, sosyalistler ve sendikacıların yanında, Barış Derneği içinde örgütlenen, Türkiye seçkinlerinin en üst tabakasının da içinde yer aldığı nükleer silahsızlanma hareketinin üyelerini de kapsıyordu. Soldan gelecek her türlü muhalefetin ezilmesi gerekiyordu. Temizlik harekâtından üniversiteler de nasibini almıştı: 6 Kasım 1981'de kabul edilen Yüksek Öğretim Yasası'nın başlıca amacı, merkez soldaki bütün öğretim elemanlarının temizlenmesi ve öğretim kurumlarını 12 Eylül rejiminde ideolojik saflığın bekçileri olan “milliyetçi-muhafazakârların” eline teslim ederek, üniversitelerin siyasetten arındırılmasıydı. MHP'nin temsil ettiği aşırı sağ da, kendi ideolojisinin “Türk-İslam

¹²⁷ Ahmad, s.249

¹²⁸ Murat Belge, **12 Yıl Sonra 12 Eylül**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1992, s.10

¹²⁹ Yücel Demirer, “Darbelerin Darbesi ve Şimdiki Zamanı Hatırlamak” **Birikim**, 198: 65-70, 2005, s.66

Sentezi” denilen bir form içinde kabul edilmesine ve “Aydınlar Ocağı” olarak bilinen bir grup tarafından savunulmasına rağmen ezilmiştir.¹³⁰

Kurucu düşman figür olan komünizme karşı “Atatürkçülüğün yegâne *milli* dolayısıyla yegâne *meşru* ideoloji olduğu savı, ordunun yaydığı milliyetçilik söyleminin, hegemonik iddiası itibarıyla kilit unsurudur”. (...) “Vatanseverlikle Türk olma ile eşanlı kullanılan Atatürk Milliyetçiliği terimi” ise, “12 Eylül 1980 Askeri Darbesi sonrasında ordu yönetimi tarafından, milliyetçiliği, ülkücülerin yetki ve sorumluluk alanından çıkartarak devletin ve resmi ideolojinin uhdesine almak amacıyla da vurgulanmıştı.”¹³¹

Cunta rejimi “Türk-İslam sentezini” resmi ideoloji olarak benimserken, İslam’ı da sol hareketlere karşı bir araç olarak görmüş ve desteklemiştir. Askeri rejim altında İmam Hatip Okulları açılmış ve eğitim müfredatlarına zorunlu din dersleri konulmuştur. Hatta rejimin başındaki Kenan Evren, Nur Cemaatinin o dönemki lideri Mehmet Kırıcı ile görüşerek onun desteğini aramıştır.¹³²

Gürbilek’in belirttiği gibi 1980 sonrası Türkiye’sine ilk bakışta çelişik gibi görünen ancak pek çok açıdan birbirini tamamlayan iki farklı stratejinin egemenliğindeki bir kültürel iklim hâkim olmuştur; “iki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80’ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir ret, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahlarının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir “Konuşan Türkiye”. Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biriydi 80’ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtulduğu bir hafifleme ve serbestlik dönemi. 80’ler Türkiye’sinin ayırt edici yanı yalnızca bu karşıtlıkları çarpıcı bir biçimde bir araya getirmesi

¹³⁰ Ahmad, s.259-261

¹³¹ Ayşe Gül Altınay ve Tanıl Bora, “Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik” (Ed. T. Bora), **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.152

¹³² İlhan Uzgel, “AKP: Neoliberal Dönüşüm Yeni Aktörü” (Ed. B. Duru ve İ. Uzgel), **AKP Kitabı: Bir Dönüşümün Bilançosu**, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.13

değil, birbirinden hiçbir zaman tam kopmamış bu kültürel stratejileri, görünürdeki bütün çatışmaya karşın birbirleriyle uzlaştırarak var edebilmiş olmasıydı.¹³³

Gürbilek'e göre 1980'lerde biraz da şiddetini geç kalmışlığından alan bir bireyselleşme isteği göze çarpıyordu. İhmal edilmiş kişisel istekler bu yıllarda daha rahat ifade edilebiliyordu “ama aynı zamanda arzu denen şey de o zamana değin olmadığı kadar başkalarının arzularına tabi olmuş, çoğu zaman tüketme arzusundan ibaret kalmıştı.”¹³⁴ Bu tüketim arzusunun da kuşkusuz 1980 sonrası uygulanan neo-liberal iktisat politikalarıyla güçlü bağları vardı.

2.3.1. 1980 Sonrası Neo-Liberal İktisat Politikaları

Dönemin başbakanlık müsteşarı Turgut Özal tarafından 24 Ocak 1980 Kararları ile serbest piyasa ekonomisine geçiş yönünde atılan ilk adım, Türk lirasının yabancı paralar karşısında konvertibl olmasına uzanan bir sürecin ilk basamaklarıydı. Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana iktisat politikaları alanında en radikal kararların alındığı 80'li yıllar aynı zamanda Türkiye'nin toplumsal ve siyasal alanda yaşadığı en çalkantılı dönem olarak tarihe geçmiştir. Darbe sonrası serbest piyasa ekonomisine geçilmesiyle birlikte 80 öncesinde, karaborsadan, kaçakçılardan ve bavul ticareti yapanlardan temin edilebilen ithal sigara, içki ve giyim eşyası gibi ürünler önce vitrinleri, sonra da vitrinleri seyre dalan insanların hayallerini süslemeye başlamıştı. Bu durumun yanı sıra TRT'nin renkli yayına geçmesi, Özal'ın sık sık ABD'ye gitmesini örnek alan bir zümrenin Amerika seyahatleri, Amerikan pop kültürünün, Kıta Avrupa'sından sonra Türkiye'yi de istila etmesi gibi çeşitli nedenlerle Türkiye'deki gündelik yaşam renklenmiş ve Amerikanlaşmıştır.¹³⁵

Darbe sonrasında sendikaların ve örgütlü solun bastırılmış olması Özal'ın hazırladığı “istikrar programının” icrasını kolaylaştırmıştı.¹³⁶ Bu noktadan itibaren Korkut Boratav'dan yararlanarak, dönemin neo-liberal iktisat politikaları özetlenmeye çalışılacaktır.

Boratav, 24 Ocak ve 12 Eylül operasyonlarıyla, burjuvazinin 1977-79 krizine yanıt verdiğini kaydeder. Ona göre “bu yanıt, esas olarak işgücü piyasasının ekonomi-dışı, yani askeri, yasal ve idari yöntemlerle disiplin altına alınmasıdır.” Sendikal faaliyetlerin askıya alınması, DİSK

¹³³ Gürbilek, s.8-9

¹³⁴ Gürbilek, s.10

¹³⁵ Rıfat N. Bali, *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2002, s.20-25

¹³⁶ Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.425

yöneticilerinin yargılanması, grev yasağı ve ücret belirlenmesinde toplu sözleşme yerine Yüksek Hakem Kurulu kararının uygulanmaya konması, sözü geçen askeri yöntemlerin örnekleri arasında sayılabilir. 1982 Anayasasının emek-sermaye ilişkilerinde açıkça emek aleyhtarı ve sermayeden yana tavır alan hükümleri, askeri rejimin giderayak çalışma hayatına ilişkin olarak getirdiği bir dizi yasal düzenleme ve bunların uygulamaya konması ise, işgücü piyasasının yasal ve kurumsal yöntemlerle nasıl zapturapt altına alınmaya çalışıldığını göstermektedir. “Burada sözü edilen gelir politikalarına ilişkin düzenlemelerde askeri yönetim, TOBB (Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği) ve TİSK (Türkiye İşveren Sendikaları Konfederasyonu) lobilerinin görüşlerini sadakatle” izlemiştir. Bu yıllarda emek aleyhindeki politikalar, yalnızca örgütlü işçi sınıfına dönük olmayıp memur maaşlarında, emekli ikramiyeleri ve kıdem tazminatlarında, tarıma yönelik destekleme politikalarında da büyük çaplı reel ve görelî gerilemeler söz konusudur.¹³⁷

Boratav’ın belirttiği gibi Özal iktidarının “altın yılları” olarak nitelenebilecek 1984-87 arası dönemde “bölüşüme dönük politikaların ücretler ve tarımsal destekleme ile ilgili boyutlarında, askeri rejimin hedefleri esas olarak” devam ettirilmiştir. Ancak sıkıyönetim ve Yüksek Hakem Kurulu uygulamalarının son bulması, kullanılan araçların kısmen de olsa değişimini zorunlu kılmıştır. “1982 Anayasası’nın ve onu izleyen sosyal mevzuatın işgücü piyasalarının işleyişini emek aleyhinde” dönüştüren tüm unsurları, ANAP hükümeti tarafından kullanılmış; ayrıca iktidar, sendika hareketinin yapısındaki zaaf ve çelişkileri etkili biçimde sömürmüştür. 1988’e kadar, başta Türk-İş’e bağlı olanlar olmak üzere, tüm sendikalar etkisizleştirilmiştir.¹³⁸

Öte yandan yine Boratav’a göre bu yıllarda, halk sınıflarına dönük olarak “yoz” bir popülizm de uygulanmıştır. “Bu yaklaşımın özellikle kentli yoksul kitlelere dönük ana hedefi, bu kitlelerin saflarında sınıf bilincinden yoksun ve sermayenin (ANAP’ın) programına ve ideolojisine teslim olabilecek kalabalık gruplar yaratmak olmuştur.” 1984 yılında büyük ölçüde ANAP kontrolüne geçen kent belediyeleri, bu stratejinin uygulanmasında kilit rol üstlendi. Gecekonduklara yönelik tapu tahsis belgeleri, imar afları ve kent planlaması perspektifinden yoksun imar izinleri, hızlı kentleşme sonucu ortaya çıkan kentsel rantların, yoksul katmanlara intikal etmesinde önemli pay sahibi oldu. “Vergi iadesi”, “fak-fuk fonu”

¹³⁷ Korkut Boratav, “İktisat Tarihi (1981-2002)” (Ed. S. Akşin), **Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003**, Cem Yayınları, İstanbul, 2008, s.191

¹³⁸ Boratav, s.192

gibi uygulamalar da kentli yoksulların “ekonomik sorunlarının çözümünü, işgücü piyasasının dışına taşıyan yeniliklerdir.” Bu yönelimleri, 1985 yılında özellikle belediyelerin önemli rol oynadığı ve kamu yatırımlarından kaynaklanan genişleme konjonktürünün istihdamı artırıcı etkileri desteklemiştir. İç talep genişlemesi ve ithalatta liberalizasyonun ortak katkılarıyla, tüm sınıfları belli ölçülerde etki altına alan tüketim mallarında bolluk duygusu, “yoz” popülizmin etkilerini pekiştirmiştir. “Böylece, sınıf tabanlı ekonomik taleplere, yani sendikal örgütlenmeye, ücret müdahalesine, köylünün desteklenme taleplerine karşı katı ve ödünsüz bir çizgi izlenirken, aynı kitleleri ‘kentli, gecekondulu, yoksul ve tüketici’ özellikleriyle tatmin etmeye çalışan bir strateji ANAP’ın bölüşüm politikalarına egemen olmuştur.”¹³⁹

1985 yılı başlarında katma değer vergisinin kabulüyle, vergi sistemi büyük ölçüde gelir vergisine bordro kesintisiyle katılan ücretlilerin ve (verimli bir vergi olan KDV sayesinde) tüketicilerin katkılarına dayanan bir hal aldı. Özal hükümetinin bu eğilimlerinde, aynı dönemde ABD’de Reagan yönetiminin izlediği “arz yönlü iktisat” yaklaşımının reçetesi olan “vergi oranlarını hafifleterek hâsılatı artırma” beklentilerinin etkileri sezilmektedir. Ancak tıpkı ABD’deki gibi “Türkiye’de de bu yaklaşım, vergi hâsılatının milli gelir içindeki payını düşürmüştü; sermaye sınıfları lehine verilen vergi ödümleri, sonraki yılların mali krizinin oluşumuna katkı yapmıştır.”

ANAP kısaca KİT olarak bilinen kamu iktisadi teşebbüslerinin de krizine doğru giden tohumları atmıştır. Hazine’nin KİT yatırımlarına katkısı büyük ölçüde daraltılmış, böylece PTT, TEK, THY gibi yatırımcı özelliğini sürdüren KİT’ler büyük ölçüde iç ve dış borçlanmaya sürüklenmiş ve sonraki yıllarda kamu işletmeleri faiz yükü nedeniyle ağır finansal tıkanmalara saplanmış. Sanayi kesimindeki KİT’lerde ise, yatırımların durma noktasına gelmesi, teknolojik aşınmaya ve verimde gerilemeye yol açmıştır. ANAP iktidarı, özelleştirmeyi de program olarak benimsemiş ve ilk uygulamalarını başlatmıştır.¹⁴⁰

Dış ekonomik ilişkiler açısından Özal’ın “altın yıllar”ının “belirleyici özellikleri, ithalatta liberalizasyon, ihracatta çok cömert teşvikler ve döviz kurunda zaman içinde ılımlı tempoda reel devalüasyonları hedefleyen bir esnek kur sistemi” ile özetlenebilir. İthalatta kotalar bu

¹³⁹ Boratav, s.192-193

¹⁴⁰ Boratav, s.194-195

dönemde büyük ölçüde kaldırılmış, “gümrük tarifeleri indirilmiş; ancak birçok durumda indirilen tarifeleri telafi eden ve keyfi olarak artırılıp azaltılabilen fon uygulamaları yaygınlaşmıştır.” Çok yaygınlaşan ve keyfi nitelikler de taşıyan ihracat teşvikleri “hayali ihracat” skandallarının patlak vermesine neden olmuştur. Döviz kontrollerinin hafiflemesi, banka ve şirketlerin yurt dışında, bireylerin ise yurt içinde döviz tutmalarına izin verilmiştir.¹⁴¹

“Bölüşüm politikalarında dönüm noktası, bir yandan 1989 yılının işçi eylemleri”, diğer taraftan aynı yılın Mart ayında ANAP’ın yerel seçimlerde çok ağır bir yenilgiye uğramasıyla gerçekleşti. Kamu sektörü işçilerinin öncülük ettiği ve “bahar eylemleri” olarak anılacak olan protesto hareketleri, uzun süren bir uykudan uyanarak bunlara katılan sendikalar, kamuoyunda sempatiyle karşılanan demir-çelik, SEKA ve Zonguldak grevleri, iki referandum yenilgisiyle büyük bir seçim hezimetinin üst üste gelmesi, ANAP’ı gönülsüz de olsa popülizme dönmeye zorladı. 1989 yılında kamu sektörü işçilerine % 42’lik bir zam verildi, bunu memur zamları izledi. Özel sektördeki toplu sözleşmeler, aynı oranda olmamakla birlikte, aynı doğrultuda anlamlı ücret artışlarıyla nihayetlendi. “Destekleme alımlarına ayrılan kaynaklar da görece olarak 1980’li yıllarda ilk kez 1989’da arttırıldı” ve bu artış, 1992’ye dek kesintisiz sürdü. Böylece toplumun emekçi sınıfları, “on yıllık bir olumsuz konjonktürü, 1989 yılında kendi lehlerine çevirebildiler.”¹⁴²

Ancak, ücret ve maaşlarda meydana gelen yükselişleri telafi edecek kimi mekanizmalar da işletilmeye başlanmıştı. Özel sektörde işten çıkarma, sendikasızlaştırma ve iş hukukunun uygulanmadığı istihdam biçimleri yaygınlaşmış, 1988’i izleyen yıllarda kayıt dışı istihdamda artış gerçekleşmişti. Sendikal hareketteki canlanma, iki yıllık süreç içinde işini kaybetme tehdidinin katkısı ile duraklamış, hatta özel sektörde sendikalaşma oranları geriledi. Kamu kesiminde ise, yükselen ücret-maaş maliyetleri, artan vergi hasılatıyla karşılanamadığından kamu açıkları büyümüştü. Böylece KİT’lerde mali kriz derinleşmiş ve özelleştirmeye ek gerekçeler sağlanmıştı. Diğer taraftan, kimi kamu kuruluşları da taşeronlaşma gibi esnek uygulamaları yaygınlaştırarak, işgücü maliyetlerindeki artışın etkilerini hafifletmeye” çalışmışlardı. Bu tablonun sonucunda, bilhassa kamu kesiminde toplu sözleşmeden yararlanan

¹⁴¹ Boratav, s.195

¹⁴² Boratav, s.195

işçilerin durumunda belirgin bir düzelme sağlanırken, 1993 yılına gelindiğinde sendikal hareketin gücü ve etkisi ciddi biçimde aşınmış vaziyetteydi.¹⁴³

Finansal sistemde bu yılların en çarpıcı yeniliği, Ağustos 1989'da kabul edilen 32 sayılı kararla dış dünya ve Türkiye arasındaki sermaye hareketlerinin serbest bırakılmasıdır. İlk baştaki miktar kısıtlamaları çok kısa bir süre içinde tamamen kalkacak, 1990 yılı başlarında IMF'nin ölçütlerine göre Türk lirası konvertibl kabul edilecektir. “Sermaye hareketlerinin serbest bırakıldığı bir ortamda para (faiz) ve döviz kuru politikaları birbirine bağlanır ve Merkez Bankası bunlardan sadece birini uygulayabilme durumunda kalır.” Takip eden yıllarda Merkez Bankası sınırlanmış hareket serbestisinin gerilimini sürekli yaşamış, kamu açıklarının finansmanından kaynaklanan zorlamalar, Merkez Bankası ile Hazine arasındaki ilişkilerin gerginleşmesi sonucunu doğurmuştur.¹⁴⁴

Türkiye 1994 ve 2001'de çok ağır, 1998-99'da ise daha sınırlı üç finansal kriz” yaşamıştır. 1989-1993 yıllarının popülizme savrulma dalgasını düzeltme işi ise söz konusu krizleri yöneten IMF programları tarafından üstlenildi. İşsizlik tehdidi ve örgütlü işçi hareketinin özünü oluşturan KİT sisteminin adım adım tasfiyesi, sendikalaşma oranını 1960 öncesi bir düzeye indirdi. Tarımsal destekleme ise, kriz akabinde uygulanan bütçe kısıtlamaları nedeniyle daraltıldı. Sonuçta Türkiye'de tarımsal fiyatların seyri, önemli ölçüde uluslararası ve yerel piyasa koşullarına tabi olmuştur.

Mali sistem, sürdürülmesi çok güç açıklara sürüklenmişti ve bu, artan istikrarsızlığın belirleyici öğelerinden biriydi. Yüksek faizli iç borçlanma, vergi sisteminde kalıcı bir iyileştirmenin yapılmaması ve vergi hasılatının arttırılması için genellikle en kolay ve en adaletsiz yolların seçilmesi (KDV ve özel tüketim vergisi türü dolaylı vergilerin ölçsüz derecelerde yükseltilmesi) ülkenin ekonomik tablosunu betimlemekteydi. 1994 sonrasında “etkinlik amacıyla özelleştirme” söylemi, yerini giderek “kamu açıklarını kapatma amacı ile özelleştirme” söylemine bıraktı. “Zamanla özelleştirme uygulamalarının örtülü hedeflerinden birinin, siyasal iktidara yakın iş çevrelerine avanta ve kaynak aktarımı olduğu da ortaya” çıkacaktı. Sermaye hareketlerinin serbestleştiği koşullarda, para ve döviz kuru politikaları da zaman içinde yalpalamalar gösterdi.¹⁴⁵

¹⁴³ Kürkçü, s.34

¹⁴⁴ Yetkin, s.176

¹⁴⁵ Boratav, s.197-198

Bütün bu gelişmeler Türkiye ekonomisinin yönetiminde IMF ve Dünya Bankası'nın belirleyici roller alması ile sonuçlandı. 1994 sonrası dış ticaret politikaları ise, AB ile imzalanan Gümrük Birliği anlaşmasına bağımlı kaldı. Türkiye'nin Dünya Ticaret Örgütü üyeliği dolayısıyla üstlendiği yükümlülükler, Gümrük Birliği'nin gereksinmelerinden çok daha hafif kalmıştır. Özetle yeni yüzyılın başlarında ülke ekonomisinin yönetimi, Washington'a (ABD, IMF, Dünya Bankası'na) teslim olmuş görünmektedir. Bu arada yasama ve yürütme organlarının ana çabalarından biri ise AB'ye tam üyelik için gerekli Kopenhag Kriterlerinin hayata geçirilmeye çalışılmasıdır.¹⁴⁶

1981-2002 yılları arası bir bütün olarak ele alındığında iktisat politikalarının “yapısal uyum” diye adlandırılan serbestleşme boyutunda bir süreklilik takip edilebilir. “Dönemin ilk on yılına Turgut Özal'ın çeşitli konumlarda damgasını vurmuş olması bu sürekliliğe katkı yapmış; 1991'de iktidara gelen DYP-SHP” hükümeti, kısa bir duraksamanın ardından, özellikle Çiller başbakanlığından sonra aynı politikalara bağlı kalmıştır. “Aynı saptama kısa süreli REFAH-YOL hükümeti dönemi sayılmazsa, 1995 sonrasının tüm hükümetleri için geçerlidir. Kitle tabanı ve programı bakımından neo-liberalizme uyum gösterdiği söylenemeyecek DSP ve AKP liderliğinde kurulan hükümetler de, uluslararası finans kuruluşlarından gelen yeniden yapılanma önerilerine büyük ölçüde” teslim olmuşlardır.¹⁴⁷

Türkiye önce askeri yönetim, ardından Özal iktidarlarıyla neoliberal küreselleşmeye eklemlenme yolunda hızlı bir giriş yapmıştı. Ancak gerek sık değişen iktidarların özelleştirme gibi kapsamlı işlevleri yerine getirmemesi, gerek İslamcı hareketin nereye yöneleceği konusundaki belirsizlik, gerekse Kürt sorununun askeri yöntemlerle çözülmesi konusundaki ısrarın, Silahlı Kuvvetlerin rolünü ve önemini arttırması ve bütün bunlara eşlik eden ekonomik krizler gibi nedenlerle bu hız kesintiye uğradı. “Bu durumda Türkiye'nin dönüşümü, on yıllık gecikmeye uğramış, 2000'li yıllarda AKP bu dönüşüme yeni bir hız kazandıracak zinde bir aktör olarak oraya çıkmıştı.”¹⁴⁸

2000'li yıllar Türkiye'sine damgasını vuran AKP, özellikle TSK karşısındaki güç dengesini koruyabilmek için ABD ve AB'nin dış desteğini arkasına almaya çalışmış, bu nedenle de özellikle AKP'nin ilk iktidar döneminde siyasi değişim için IMF ve AB “çırpınışları” her

¹⁴⁶ Boratav, s.198-199

¹⁴⁷ Boratav, s.199

¹⁴⁸ Uzgel, s.25

zamankinden daha fazla kullanılmıştır. Böylece neoliberal kurumsallaşma süreci ivme kazanarak devam etmiştir. “Yoksullukla ve yolsuzlukla mücadele adına bu dönemde uygulamaya konan neoliberal politikalar, Türkiye’de bir yandan uluslararasılaşmış sermayenin bir yandan da AKP’nin güçlenmesinin önünü açan siyasi ve iktisadi düzenlemeleri beraberinde getirmiştir.”¹⁴⁹

2.3.2. 1980’lerden Günümüze Toplumsal, Kültürel ve Politik Dönüşümler

Gürbilek’e göre “kültürel çoğullaşma” ya da “kültürün parçalanması” olarak ifade edilebilecek bir değişim, özellikle 1980’lerin ikinci yarısından itibaren birçok alanda kendisini hissettirdi. Bu, bir bakıma bir “aşağı kültür” patlamasıydı. Her ne kadar 1960’lardan beri ülkede bir kitle kültürü oluşumundan söz edilebilmekteyse de ve arabesk olarak adlandırılan müziğin kökleri 1970’lerde olmakla birlikte, yaşanan şeyi bir patlama olarak nitelendirmeyi mümkün kılan değişim, ’80’lerde gerçekleşti. Gürbilek’e göre bunun, bazı açılardan kalabalıkların kültürel kimliklerini, siyaset dolayımı olmaksızın, daha dolaysız denilebilecek yollardan ortaya koymaya başlamasına ya da ortak bir siyasi dilin biçimlendirmedeği bir kültürel kimlik arayışına denk düştüğünü söylemek de mümkündür. Elbette söz konusu dolaysız ifade biçiminin, “kültür endüstrisi” olarak tanımlanabilecek bir mekanizmaya eklenen, kışkırtılmış bir yönü vardı. Ancak Gürbilek’e göre “esas vurgulanması gereken, 80’lere damgasını vuran patlamanın, bu toplumun bugüne kadar inşa ettiği modern kimliğe yönelik bir tepkiyi, doğrudan, çıplak bir tepkiyi içeriyor olmasıydı.”¹⁵⁰

Yine Gürbilek’in açıkladığı gibi 1980’ler sadece bir “kışkırtmadan”, bir endüstriden ibaret değildi. Kışkırtmanın söz konusu olduğu yerde aynı zamanda bastırılan arzular, dışlanmışlıklar, eksiklik ve mahrumiyet de bulunmaktaydı. Ancak Gürbilek ortada bir çelişkinin var olduğunu da gözden kaçırmaz; zira geri dönen, hiçbir zaman bastırılanın ta kendisi değildir. Geri dönerken aslında taşıdığı vaadi de tüketmiş olduğundan bize çıplak bir öfke, bir arsızlık ve bir açlık gibi görünür. Geri dönen şeyler çoktan başka şeylere dönüşmüştür, çünkü onlara baskı ortadan kalkmadığı halde geri dönme olanağını veren tek şey piyasadır.¹⁵¹

¹⁴⁹ Pınar Bedirhanoglu, “Türkiye’de Neoliberal Otoriter Devletin AKP’li Yüzü” (Ed. İ. Uzgel ve B. Duru), **AKP Kitabı: Bir Dönüşümün Bilançosu**, Phoenix Yayınları, Ankara, 2009, s.50

¹⁵⁰ Gürbilek, s.103

¹⁵¹ Gürbilek, s.107

1980 sonrası serbest piyasa ekonomisi uygulamaları sonucunda işadami, yönetici ve teknokrat sınıfın geliri artmaya, varlık düzeyi yükselmiştir. Toplumsal muhalefetin öncü aktörleri olan sol kesimin ve sendikaların neredeyse mevcut olmadığı bir ortamda, iş dünyasının önemli bir kısmı kamuoyunda çok daha görünür olmaya başlamıştı. Değişen koşullardan cesaret alan bu kesim, imaj yenilemeye de karar vermişti. Bu kabuk değişimine en önemli destek medyadan gelmişti. Mükemmelen işleyen medya-işadami ilişkisi sayesinde, iş adamları akla gelebilecek her konuda “bilge insan” ve “toplumsal referans” payeleri kazanmıştı.¹⁵²

80 sonrası dönemde siyasal, toplumsal ve ekonomik yeniden inşa süreci medya sektöründe de karşılığını bulmuştur. 1980’lerin basın sektöründe ilk bakışta çelişkili görünen iki gelişme yaşanmıştı; bir yandan basın üzerindeki baskı ve denetim artarken, öte yandan da basın sektöründeki sermaye birikimi o güne değin görülmemiş biçimde artmıştı. Yeni gazeteler çıkmış, haftalık haber dergileri yayın hayatına girmişti. Bu dergiler giderek kadınlar, erkekler, gençler, ev kadınları, işadamları, çalışan kadınlar, genç profesyoneller gibi daha tanımlı okur kitlelerine seslenmeye başlamıştı.

Haber konularının en fazla kısıtlandığı dönem, aynı zamanda gazete ve dergilerin hem sayısının hem de türünün büyük bir artış gösterdiği bir dönem oldu. Bir alandaki daralma başka bir alandaki genişlemeye tekabül etmekteydi: Basının bu yenileşmeyi gerçekleştirebilmesi, pazar arayışındaki başarısı, o zamana kadar Türkiye’de neredeyse hiç tanımlanmamış ve pek az kurcalanmış alanlara doğru genişlemesine, yeni haber bölgeleri yaratmasına ve bunları tüketime sunmasına dayanıyordu. Özel hayat bu alanlardan biri olarak kamuoyunun gündemine geldi. Gazete ve dergiler, “onu kuşattıkları, ona ilişkin beklentiler yarattıkları, onunla ilgili hazları kışkırttıkları, ona dair fanteziler oluşturdukları, nihayet ona müdahale edebildikleri ölçüde yeni bir haber kaynağı yaratmış oldular.”¹⁵³

Askeri yönetim, siyasi örgütler yanında gençlik, üniversite, sendika ve kitle örgütlerini başarıyla çökerttiği gibi, solun bir değerler sistemi olarak sonraki kuşaklara seçenek olmasının engellenmesinde de büyük rol oynamıştı. Böylece 1980’lerin değerler sistemini en çok etkileyen kişi de kuşkusuz Turgut Özal oldu. Özal liderliğindeki ANAP ise bir tür “kozmopolit kültür ittifakı”na dayanıyordu: “Sınıflarüstü arabesk kültürün en zengin, en

¹⁵² Bali, s.19-20

¹⁵³ Gürbilek, s.53-54

müreffeh kesimiyle, kentlere kuşaklar boyu kök salmış sermaye çevrelerinin, özellikle de finans kesiminin ittifakı.” Özal’da simgeleşen ideoloji, elitizm ve popülizmden esintiler taşıyan bir ideolojydi.¹⁵⁴

Tek başına iktidar olduğu “altın yıllar”da ANAP, “orta direk” sloganıyla, toplumun/milletin omurgasını teşkil eden basit, mütevazı halkı, “sessiz çoğunluğu” idolleştirmişti. “Orta direk” imgesi, emekleri, girişimcilikleri ve sadakatiyle Türkiye’yi ayakta tutmalarının yanında, “milli değerlerin de “makul ölçüsünü” belirlediği vazedilen orta sınıfların gönlünü okşayan bir imge”ydi.¹⁵⁵

1980’li yıllarda üniversite gençliği ise, Kenan Evren’in çizdiği yolda, İhsan Doğramacı’nın “emin ellerine” teslim edildi. Hayri Kozanoğlu’na göre bu kuşağa, “Doğramacı Kuşağı” ve hatta Doğramacı’nın “Çocuk Bakımı” kitabıyla büyüyen, sonra da Doğramacı’nın YÖK’üyle olgunlaşan “Çifte Kavrulmuş Doğramacı Kuşağı” da denebilir.¹⁵⁶

Kozanoğlu, 1980 sonrası gençliğin geçmiş kuşaklardan farklarının altını çizerek döneme “yuppie’lik ideolojisinin” damgasını vurmakta oluşunu eleştirmektedir. Medyada sıklıkla kullanılan “yuppie” kelimesi, İngilizce kentli, genç profesyoneller anlamına gelen “young urban professionals”dan türetilmiştir. 80 gençliği üzerine yapılan kimi araştırmalar da Kozanoğlu’nun yuppie egemenliği savını doğrular niteliktedir. Örneğin *Nokta* dergisinde üniversiteye hazırlık dershanelerine giden gençler üzerine yapılan ve 1991’de yayımlanan bir araştırmanın bulgularına göre tüm öğrencilerin gelecek hayallerini süsleyen şey, özel şirkette yönetici olmaktır.¹⁵⁷

Buna göre toplumda görülen değişimi çabucak kavrayan gençlerin önemli bir kısmının artık tek ideali, zamanın ruhuna uygun biçimde başarılı olmak, başka deyişle çok para kazanmaktır. Yine *Nokta* dergisinin 1998 yılında yaptığı bir araştırmada Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü birinci sınıf öğrencisi bir gencin söylediği şu sözler çarpıcıydı: “Para maddi bağımsızlığın sembolü, bizim tek kurtuluşumuz. Ben her bakımdan tam bir kapitalistim. Zira

¹⁵⁴ Can Kozanoğlu, **Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s.18

¹⁵⁵ Tanıl Bora ve Nergis Canefe, “Türkiye’de Popülist Milliyetçilik” (Ed. T. Bora), **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.660

¹⁵⁶ Kozanoğlu, s.121

¹⁵⁷ Demet Lüküslü, **Türkiye’de Gençlik Miti:1980 Sonrası Türkiye Gençliği**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.122

uzun vadede ulaşmak istediğim her şey paraya dayanıyor. Daha iyi, rahat bir yaşam için, özel arabalar, evler, iyi yiyecekler, giysiler... Bunları istiyorum ve başaracağım.”¹⁵⁸

Şerif Mardin’in ortaya koyduğu gibi, Osmanlı’dan itibaren Türk toplumu hiçbir zaman tüccar bir toplum olma özelliği göstermemiştir; statü kazandıran şey de para gibi bir nesne değil, devlete hizmet etmektir.¹⁵⁹ 1950’lerde başlayan ve 1980’lerde zirveye ulaşan ekonomi politikalarının bir sonucu olarak, özel sektör atağa geçmiş ve zenginlik başlı başına bir değer olarak toplumda yerini almıştır. Türkiye toplumunun kültürel kodundaki bu değişimden Demet Lüküslü’nün belirttiği üzere en çok nasibini alan gençler olmuştur. Yuppie terimi ya da yuppie kuşağı da kültürel kod değişiminin simgesi haline gelmiştir.¹⁶⁰

Turgut Özal’la başlayan yeni dönemde topluma önce “para bilinci” sonra da “tüketici olma” bilinci yerleşmiştir. Bali’nin belirttiği gibi bu bilincin yerleşmesinde gazetelerdeki köşe yazarlarının payı büyüktür. Bunlar Batı’daki “daha iyi” ve “daha ileri” yaşam koşullarını örnekler vererek sürekli methetmişlerdir.¹⁶¹ Dışa açılma süreci, AB kapısındaki bekleyiş ve bu ortamda esen hava, Türkiye’de bir sürü şeyi değiştirmiştir. Cumhuriyet ideolojisinin tepeden inme ve soyut Batılılaşma hedefinin yerini, sonuçta yine tepeden inme, ancak bu kez medyanın ustalığı sayesinde tepeden yumuşak inme bir “Batılı gibi olma”, yer yer bayağı somut bir Avrupalı olma hedefi almıştır.¹⁶²

12 Eylül askeri darbesinden sonra uygulanmaya başlanan serbest piyasa ekonomisi, ülkenin devletçi ve dışa kapalı yapısını kökten değiştirmekle kalmadı, Türkiye toplumu piyasaların serbestleşmesiyle birlikte hep arzuladığı ancak hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleştiremediği bir şeye ulaşma fırsatı buldu: “Batılı olmak, Batılı gibi yaşamak.” Bunun için henüz Batı ülkelerinin tüketim düzeyine erişmemiş olan toplumu yeni baştan tasarlamak, tüketim alışkanlıklarını değiştirerek bir anlamda yeniden inşa etmek gerekiyordu. “Hayattan zevk almayı” ve tüketmeyi zamanın ruhu olarak benimsemiş Batı’nın tüketim kalıplarına uygun “yeni insanın” inşasında “sınıf atlama ve seçkinler arasında yer alma dürtüsünü sürekli

¹⁵⁸ Bali, s.52

¹⁵⁹ Şerif Mardin, **İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.116

¹⁶⁰ Lüküslü, s.124

¹⁶¹ Bali, s.306

¹⁶² Kozanoğlu, s.69

tahrik eden” medyanın da rolü büyüktü. Darbe sonrası toplumsal muhalefet ezilmiş, 12 Eylül öncesinin “solcularından” bir kısmı politikayla ilgilenmeyi bırakıp medya, iletişim ve reklam başta olmak üzere iş hayatına atılmış ya da ANAP saflarında siyaset meydanlarında yer almıştı. Uluslararası alanda Soğuk Savaş’ın sona ermesi ve komünizmin çöküşü, 12 Eylül sonrası ezilmiş sol kesimi, büsbütün bir umutsuzluğa sevk etti, devrim artık gerçekleşmeyecek kadar uzak bir hayaldi.¹⁶³

Bora’ya göre 12 Eylül’ün sistem muhalifleri ve sol karşısında kazandığı en büyük başarı, bozgunculuğu ve mağlubiyet psikolojisini yerleştirmesidir; solda açılan derin yaranın üzeri de “sinizm” kabuğuyla bağlanmıştır. Peter Sloterdijk’in “Sinik Aklın Eleştirisi” kitabındaki kavramsallaştırmadan yararlanarak bakıldığında kurumlaşmış 12 Eylül-sonrasında solun psiko-düşünsel evrenine, “pis” gerçekçi, akıl ettiğinin icabını yapamayan, bunun mutsuzluğunu bir tür alaycılıkla telafi eden, karamsar, dekadanlığa yakın türden bir sinizmin hâkim olduğu söylenebilir.¹⁶⁴

Soldaki 12 Eylül sonrası post-travmatik politik aczin bir veçhesi olan sinizmin kaynağında, çok derin bir güçsüzlük duygusu bulunmaktadır. Muhalefetin, itirazın etki edemeyeceği bir güç karşısında olma duygusu muhalefeti sinik hale getirmektir. Öznellik kapasitesinin kaybı, “yapabilme”, eyleyebilme potansiyelinin daralmasına işaret eder. Soldaki güçsüzleşme deneyimi konusunda, sınıfsal farkları da gözden kaçırmamak gerekir. Kapitalizmin global ölçekteki yeni modernleşme dalgası, Keynesyen çağda eğitimle edinilmesi mümkün toplumsal konumları, saygınlıkları, bunların sağladığı güven ve etkinliği aşındırdı ve istikrarsızlaştırdı. Eğitimli orta sınıflar, bu değişimi kapsamlı bir yenilgi, gerileme, haksızlığa uğrama, mağduriyet duygusu olarak deneyimlemekte; sol aydınındaki sınıfsal etkinlik ve itibar kaybı genel anlamda solculuğun etkinlik ve itibar kaybıyla iç içe geçmiş şekilde algılanmaktadır. “Geri döndürülmesi zor görünen güçsüzleşmeyi, öznellik kapasitesi kaybı sürecini deneyimlerken “namus belasına” itirazda bulunmak ve bu itirazların nafile olduğunu hissetmek... ve güçsüzlüğün, 12 Eylül döneminin “çıplak” korkusunu başka bir zeminde yeniden üreterek yerleştirdiği korku... bu ruh haleti, sinizmin kaynağıdır.”¹⁶⁵

¹⁶³ Bali, s.345-346

¹⁶⁴ Tanıl Bora, **Sol, Sinizm, Pragmatizm**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2010, s.23

¹⁶⁵ Bora, s.29

1990'ların dünyasında alt sınıfların yaşadığı güçsüzlük ve korku ise yukarıdaki tablodan farklıdır. “Yoksulluk ve maduniyet içinde deneyimlenen öznellik yokluğu, özne-liğin bir imkân olarak görülmemesi” orta sınıfların ‘mukayeseli’ ve görelî öznellik kaybından, çıplak ve telafisiz olmasıyla farklılaşır.

Özetle, öznellik kapasitesi kaybını çarpıcı biçimde tecrübe edenler, 80 öncesini “bilenler”dir ve söz konusu kayıp duygusu onlar aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Bununla birlikte 12 Eylül sonrası sürecin koşulları, sol ortam içinde 12 Eylül öncesinin özgüvenli politik-toplumsal deneyimine sahip olmayan, dolayısıyla o deneyimin “kaybıyla” bastırılmamış, “sakatlanmamış” “yeni” insanları da “sıfırdan” travmatize etmeye müsaittir. Devletin terörize edici uygulamalarının yanı sıra, Kürt sorunu, kimlik politikasının kazandığı etkinlik, kapitalist rasyonalitenin hükümranlığı, globalleşme gibi süreçler değiştirici, dönüştürücü bir politik etkinlik imkânını alabildiğince daraltan, güçsüzleştiren deneyimler olarak yaşanmıştır ve yaşanmaktadır.¹⁶⁶

Gürbilek, 1980'lerin kültürel iklimini açıklarken “bastırılanın geri dönüşü”nden söz ediyordu; 1990'lı yıllarda da Kemalist modernleşme projesinin (başta Kürtler ve İslamcılar olmak üzere) “bastırdıkları geri dönmeye” devam etti. “Beyaz Türkler” ve “Zenci Türkler” gibi kavramlar kullanılır olmuştu. Amerikan toplumundaki WASP (Beyaz, Anglo-Sakson, Protestan) gruba referansla kullanılan “Beyaz Türkler”, eğitimli, yabancı dil bilen, Türkiye'nin “Avrupalı” kesimine karşılık gelirken, “Zenci Türkler” kırdan kente göç etmiş, eğitim düzeyi düşük, muhafazakâr kesimi tanımlar. “Birinci kategori toplumun yeni elitlerini, Avrupalı vitrinini temsil ederken, “ötekiler” olumsuzlanan, görülmek istemeyen, yok farz edilen kesimi oluşturur. Biri ülkenin geleceği, gururu iken diğeri kaçınılması, korunması gereken “tehlikeli” bir gruptur.”¹⁶⁷

“Beyaz Türkler”, başlangıçta “Batı kültürüyle yoğrulmuş, kozmopolit seçkin kentliler”e gönderme yaparken, zamanla Cumhuriyet'in laik niteliğini taviz vermeden sürdürmeye kararlı, Cumhuriyet ve Kemalizm savunucuları anlamında da kullanılmaya başlandı. “Zenci Türkler” ifadesini, siyasal anlamda en çok kullanan ise milliyetçi, muhafazakâr ve İslami

¹⁶⁶ Bora, s.30-31

¹⁶⁷ Lüküslü, s.119

değerleri temsil eden “İslami” basındı. “Zenci Türkler” söylemi RP’nin yerel seçimlerdeki büyük başarısının ardından kendini belli etti. İslami kesim, laiklik savunucusu Kemalist seçkinler, TSK ve basın tarafından kendilerine karşı yürütülen stratejiye karşı tepkisini “ikinci sınıf vatandaş” konumuna indirgendiklerinin altını çizerek dile getirmiş, bunu yaparken de “Zenci Türkler” söyleminden bereketli biçimde yararlanmıştı.¹⁶⁸

28 Şubat 1997’de ordu tarafından hükümete, içinde 18 Hükümün yer aldığı bir belge sunuldu. Erbakan, ilköğretimi sekiz yıla çıkararak bir yasa çıkarılmasını da sağlayan bu belgeyi gönülsüz de olsa iki gün sonra imzalamak zorunda kalmıştı. Çevik Bir’in emriyle Genel Kurmay bünyesinde irtica ile mücadele etmek üzere “Batı Çalışma Grubu” kuruldu. Yargı mensupları, gazeteciler, akademisyenler Genelkurmay’a davet edilerek yükselen irtica tehlikesi ve bununla mücadele yolları konusunda “bilgilendirildiler”. Açık bir darbe olasılığından endişe eden Erbakan, başbakanlığı bırakmak durumunda kalmış; dönemin cumhurbaşkanı Demirel tarafından ana muhalefet partisi lideri Mesut Yılmaz’ın hükümeti kurmakla görevlendirilmesiyle, Refah-Yol dönemi sona ermişti. Sonradan “postmodern darbe” olarak anılacak olan bu sürecin sonunda, Erbakan’ın başbakanlığı kaybetmesinin yanı sıra Refah Partisi de laik Cumhuriyet ilkesine aykırı eylemleri nedeniyle Anayasa Mahkemesi kararınca kapatılacaktı.¹⁶⁹

28 Şubat sürecinin ardından Beyaz Türkler-Zenci Türkler karşılaştırması daha da yaygınlaştı. Koalisyonun büyük ortağı RP’nin, TSK’nın yanında, *Hürriyet*, *Milliyet*, *Sabah* gibi ana akım gazeteler tarafından da oluşturulan kamuoyu baskısı sonucunda hükümeti bırakmak zorunda kalması, “İslami kesimde bir itilmişlik, kenarda kalmışlık, ne yaparsak yapalım, kendimizi kabul ettiremeyeceğiz, statükoyu değiştiremeyeceğiz” duygusu yaratmıştı.¹⁷⁰

28 Şubat sürecinden bir ders çıkaran ve iktidara gelmek kadar orada kalmanın da yollarını bulmak gerektiğini anlayan “yenilikçiler”, Milli Görüş içinden koparak, Recep Tayyip Erdoğan’ın ifadesiyle “Milli Görüş gömleğini” çıkarttı ve 2000’li yıllar Türkiye’si “zenci Türkler”in iktidarına sahne oldu. Kasım 2002 seçimlerinde oyların % 34’ünü alarak birinci parti konumuna gelen AKP, Temmuz 2007 seçimlerinde ise oy oranını % 46,54’e çıkararak gücünü arttırdı. “Beyaz Türkler” (kentli, orta sınıf, laik kesimler) ise kendilerine yönelik bir

¹⁶⁸ Bali, s.330

¹⁶⁹ Uzgel, s.16

¹⁷⁰ Bali, s.331

tehdit olarak gördükleri bu iktidar karşısında “ulusalcılık” olarak tarif edilmeye başlanan bir çizgiye kaydı.

2012’ye gelindiğinde “ustalık dönemi”ndeki AKP’nin giderek milliyetçi vurguları ağır basan bir muhafazakârlığı, başka deyişle Türk-Sünni İslam sentezini siyasal ve kültürel alanda hegemonik hale getirdiği söylenebilir. 2000’lerin diğer iki egemen milliyetçilik versiyonu ise az önce de ifade edildiği üzere “ulusalcılık” ile birlikte MHP’nin temsil ettiği ırkçı-etnisist-faşizan milliyetçiliktir. Birbirlerine muhalif gibi görünen AKP ile MHP arasındaki sınıfsal-ideolojik benzerliği Laçiner şöyle tespit eder:

“AKP ve MHP arasındaki mücadele, ne iki farklı sınıf blokunun ne de iki farklı ideolojinin karşı karşıya gelmesidir. İç-merkez Anadolu’nun kırsal ve kentli -daha ziyade kasabalı-alt/orta sınıf- katmanlarının pasif destekçiler -kitlesel destek- işleviyle katıldığı, Türklük faktörüne daha fazla buna mukabil iktisadî beceri ve dinamizme daha az eğilimli orta-üst toplumsal statü sahiplerinin yönlendiriciliğinde bir milliyetçi/muhafazakârlık ile, muhafazakârlık ve din/Sünnilik dozu daha belirgin bir Türk milliyetçiliğini aynı pasif kitlesel desteği yönlendirmek için kullanan iktisadî beceri ve dinamizm düzeyi daha yüksek bir üst-orta sınıf ideolojisi olarak -daha ılımlı denilen- milliyetçiliğin arasındaki hegemonya mücadelesidir söz konusu olan.”¹⁷¹

“Yeni-Kemalist dalganın ’60’ların ve ’70’lerin sol-Kemalist söyleminden devraldığı “ulusalcılık” söylemi” ise, “resmi (Atatürkçü) milliyetçiliğin ‘sol’ iddialı bir versiyonudur.”¹⁷² Şeriat korkusu, “bölünme” korkusu ve “cumhuriyet elden gidiyor” korkusu birleşerek yüce bir sığınak ihtiyacını doğurmuş ve bu ihtiyacı karşılayan da Atatürkçülük söylemi olmuştur.¹⁷³ 2000’li yılların ulusalcılığı, eğitilmiş, kentli, laik orta sınıfların güvensizlik duygusuna hitap etmekte ve “Türkiye’de koyu laisist, bir Atatürkçülük anlayışıyla bağlantılı ve bu özgül anlamda Cumhuriyetçi bir milliyetçilik anlayışı olarak” karşımıza çıkmaktadır. 2000’lerde siyasal alan AKP hükümeti ile Kemalist-ulusalcı blok (sivil-asker bürokrasinin Kemalist kanadı ve CHP) arasındaki mevzi savaşına sahne olmuştur. Başka deyişle siyasal alanın baskın dikotomisi bu iki taraf arasında kurulmuştur. Gürpınar’a göre özellikle 12 Eylül 2010

¹⁷¹ Ömer Laçiner, “AKP ve MHP'nin "Kürt Sorunu" Üzerinden Milliyetçilik Mücadelesi” **Birikim**, 236-237, 2009

¹⁷² Tanıl Bora, “Türkiye’de Milliyetçilik Söylemleri: Melez Bir Dilin Kalın ve Düzensiz Lügati” **Birikim**, 67: 9-24, 1994, s.14

¹⁷³ Cem Kozanoğlu, **Pop Çağı Ateşi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s.62

anayasa değişikliği referandumu sonrasında, güç dengelerinin önemli ölçüde değiştii söylenebilir. Bu değişimden sonra, AKP açılan alanda gücünü konsolide etmeye yönelik siyasalara giriştikçe ona yönelik muhalefet de ulusalcı söyleme yamalar geliştirmeye ve aynı zamanda AKP muhalifliği söyleminin spektrumunu geliştirmeye çalışmaktadır. Ancak tüm bu söylemleri çeşitlendirme arayışlarında “ana omurga” sabit kalmış görünmektedir. Aynı şekilde, güç mücadelesini (şimdilik) kaybetmiş ve hatta yenilmiş görünen (siyasi) ulusalcılığın aksine yoğun endoktrinasyon bombardımanı etkileriyle içselleştirilmiş bir ulusalcı zihinsel teyakkuz halinin devamlılığı baki kalacak gibi görünmektedir (...) Yani siyasi olarak büyük darbe yemiş ve Türkiye’deki siyasi anlamda hâkim ideolojik merkez olmaktan çıkmış gibi görünen ulusalcılık, siyasi düzlemdeki gerileyişine karşı kitleselleştii ve topluma ve özellikle de orta sınıflara nüfuz ettiği derecede merkezi, belirleyici ve kalıcı olmayı sürdürmektedir.¹⁷⁴

2.4. Darbe Sonrası Kültürel Yozlaşma ve Türk Toplumundaki Değişimler

Kuşkusuz 12 Eylül 1980 darbesi beraberinde bir takım toplumsal ve kültürel değişimleri getirmiştir çünkü, darbeden sonra Türk toplumu ruhsal bir boşluk içerisine düşmüştür. Bunun en önemli nedenlerinden biri 1970’lerde yaşanan acılardır. İnsanlar henüz 1970’lerin sıkıntısı üzerinden atamadan, darbeden bir dönem sonra sıkıyönetimin yani baskının, sansürün etkisi altına girmişler ve kişisel hak ve özgürlükler konusunda ciddi sıkıntılarla karşılaşmaya başlamışlardır. 1970’lerdeki rahat düşünsel alanın aksine 1980 darbesi ile birlikte, yazılan, okunan, izlenen her şeye karışan, sıkı kurallar koyan bir döneme girmek sosyal bir travmaya sebep olmuştur.

1980’lerin ilk yarısında Türkiye’de çıkan gazetelere göz attığımızda bir şeyi fark edeceğiz: 12 Eylül’ün hemen ardından darbeyi meşrulaştırmayı amaçlayan “anarşi ve terör” haberleri dışında, kamuyu ilgilendiren pek bir şey olmuyor gibidir. Örneğin Hürriyet gazetesinin hemen hemen tamamı, aile cinayetlerine ayrılmıştır. Karısını öldüren kocalar, çocuklarını öldüren anneler, kardeş cinayetleri... Bütün bu görüntülerde, o sırada yaşanan baskının, günlük hayatın sıradan bir olgusu haline gelmiş devlet şiddetinin işaretlerini bulmak imkansızdır. “Tam da devletin tekeli haline geldiği bir durumda, şiddet sanki özel hayatın bir olgusuymuş gibi ayrışır; ancak aile içi bir olay olarak anlamlandırılabilir, özel nedenler dışında bir nedeni

¹⁷⁴ Gürpınar, s.10-11

yokmuş gibidir.”¹⁷⁵ Siyasal anlamda da bakıldığında sıkıntılı bir süreç ortaya çıkmış sıkı yönetim döneminde partilerin feshedilmesi, siyasilerin sürgün edilmesi, beraberinde düşüncelere karşı başlayan hareketler, durumu idamlara varana kadar vahim bir hale getirecek ve Kenan Evren “Her iki taraftan da astım,” “asmayalım da besleyelim mi? “ cümleleriyle hafızalara kazınacak, cezaevlerinde yaşanan işkenceler kitaplara ve filmlere konu olacak, aile ilişkilerini bozacak ve sonucu ruhsal travmalara, intiharlara kadar götürecektir. Bu anlamda 12 Eylül darbesi, toplumsal bir bunalımdır.

1980’lerin hemen başında elli yıllık uygulamadan birkaç yıl içinde vazgeçilmesi, Türkiye’de kitleleri hem ürkütmüş hem de şaşırtmıştır. “Baba” olarak görülen ve öyle algılanan devlet temel işlevlerinden uzaklaşınca, toplum doğan boşluğu kendi dinamikleriyle doldurma yoluna gitmiştir. Bu gelişmenin sağladığı olanaklarla da despotik devlet kavramı ve modeli aşılrken, sivil toplum arayışları yükselmiş, fakat eşzamanlı olarak dinsel eğilimlerin etkinleşmeye başladığı gözlemlenmiştir.¹⁷⁶

Bu dönemde yürürlüğe konulan zorunlu din dersi, YÖK’ün açılması ve üniversitelerin özerk kurumlar olmaktan çıkması, Kenan Evren meydanlarda Kuran-ı Kerim sallaması, 1980 ve sonrasında yaşanacak din suiistimaline de açıkça örnek oluşturmaktadır.

“Üniversite... 12 Eylül olunca, biri dışında bütün rektörler Kenan Evren’e tebrik telgrafı çektiler. YÖK’le ödüllendirildi üniversite. O da kendi ödülünü sundu: Kenan Evren’e “fahri hukuk doktoru” payesini verdi. Evren, cüppeler giydi. Çok darda kalmış bir üniversite bir otokrata, ne bileyim, meteoroloji, zooloji, botanik doktorluğu bağışlasın. Hukuk, Evren’in üzerinde step dansı yaptığı alandı. Cinayete kurban gidenin malını cinayeti işleyene vermek nasıl bir iştir?”¹⁷⁷

Toplumlar baskı dönemlerinde iki türlü tepki verir. Ya içe kapanır ya da bir patlama dönemi yaşar. 12 Eylül sonrası Türk toplumu siyasal ve düşünsel anlamda bir içe dönüş yaşamıştır. “İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80’ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemiydi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı

¹⁷⁵ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınevi, İstanbul, 2014, s.53

¹⁷⁶ Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal ve Siyasal Dönüşüm**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2002, s.103

¹⁷⁷ Belge, s.17

hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendinin var etmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir ret, inkar ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi...”¹⁷⁸

1980’ler bir yandan da cinsel kimliklerin rahatlıkla tartışıldığı, ahlak ve özel hayat gibi konularda değişimlerin yaşandığı, özellikle Özal sonrası dönemde, ki bir başbakan olarak kendisinin de rahat tavırlar içerisinde olmuş olması dikkat çekicidir, gazetelerde ve televizyonlarda, magazinsel haberlere geniş bir şekilde yer verilen bu dönemde sanatın ve kültürün ihmal edilmiş olması beklenen bir sonuçtur. Devlet o kadar çok özel hayata müdahale eder hale gelmiştir ki, şarkıcı Bülent Ersoy’un geçireceği cinsiyet değişimi operasyonu TBMM’de tartışılmıştır. Zeki Müren giydiği kıyafetler yüzünden TRT ekranlarına çıkamamış, Arabesk şarkıcıların hayatları sürekli gazetelerde ve televizyonlarda yer almış, fakat bunun yanında basılan kitaplar toplatılmış, yasaklanmış, hatta yakılmıştır.

Cinsellik ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze dökülmüş; cinsel eğilimler sınıflandırılmış (Eşcinseller, Biseksüeller, Transeksüeller, Zıtcinseller), kuşaklar ayrıştırılmıştı (68 Kuşağı, 80 öncesi solcu kuşağı, 88 yuppi adayları kuşağı, hatta darbecilik bile bir kuşak özelliği olarak yorumlanmıştı: 27 Mayıs Kuşağı.”¹⁷⁹

Atatürkçü kimliğini ön plana çıkararak halkın ilgisini çekmeye çalışan Kenan Evren ve hükümetinin, Atatürk’ün önderliğinde kurulan Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu’na yeterli özeni göstermemesi, Cumhuriyet tarihine ait belgelerin arşivlerde çürümesi birtakım kelimelerin sadece sözde kaldığına en güzel örneklerdendir. Beraberinde gelen hükümetlerde askerinin çok sıkı denetimi altında kalmaya devam ettiği için asla özgür bir ortam oluşmamıştır.

12 Eylül 1980 darbesi ve baş mimarı Kenan Evren, anarşi ve terör ortamının yarattığı kaosu Atatürk ilke ve inkılaplarına verdiği zarardan, gerek mitinglerde gerek demeçlerinde sık sık bahsetmiştir, ancak “Atatürkçülük” e bağlı olduğu iddia edilen bir dönemde Milliyet gazetesinin 8 Mart 1981 tarihli “Aktüalite” sayısında çıkan bu yazı oldukça dikkat çekicidir. Emin Çölaşan’a ait yazıda, darbe sonrası süreçte, tarihimize ilişkin birçok belgenin kötü koşullarda saklandığına dair iddialar yer almakta Atatürkçülük söyleminin fazlasıyla

¹⁷⁸ Gürbilek, s.9

¹⁷⁹ Gürbilek, s.24

gündeme geldiği 1980’lerde, Milliyet gazetesinde yer alan bu haberde “Atatürk Şiirleri Antolojisi” adlı eserin tanıtımına yer verilmiştir.1981’in Atatürk’ün doğumunun 100.yılı olması da bunun en önemli nedenlerinden biridir.

Devlet, bireye rağmen fakat birey için, her şeyi hazırlamış, tasarlamış ve bireyin her konuda bilmesi ve bilmemesi gerekenleri özenle seçip ayıklamıştır. Bu 1980 darbesinden sonra o kadar benimsenmiş bir anlayıştır ki, ulusal kimlik konusundan, kültürel kimlik konusuna kadar her alanda bu görüşün yaygınlaştırılması yetmiyormuş gibi devlet, bu yaklaşımını siyasal karar alma ve siyasal katılma süreçlerini de denetleyerek göstermiştir. Siyasal süreç devletin çok sıkı denetimi altında kurulan ‘yeni’ partilere bırakılmıştır. Kitle iletişim araçlarını genel olarak denetleyen TRT’de, bu oluşum ortamı, medyası olmuştur.¹⁸⁰

Toplum istenildiği gibi duyarsızlaşmış ve tepkisizleşmiştir. 12 Eylül hükümeti bunu başarmıştır. “80’lerin egemen söyleminde “emek” ve “sömürü” kavramları gözden düşmekle kalmadı, tümüyle bir yan anlamdan, bir çağrışımından, bir ideolojik yükten ibaret kaldı; yok edilmek ya da bir an önce unutulmak istenen bir solculuğu, onunla özdeşleştirilen bir bölüğü ya da iktidarı simgeler oldu.”¹⁸¹

Bütün otoriter devletler, uysal bir toplumu ve halkı ön-gerektirir. 12 Eylül Türkiye’de bunu sağlamak için elinden geleni yaptı. Uysal olmamakta direnen bir kısım insanı doğrudan doğruya fiziksel olarak imha etti, ortadan kaldırdı. Binlerce insanın kapatıldığı hapishaneleri ayıca kişilik ezmenin, insanları manen, gerekiyorsa da maddeten yok etmenin kurumları haline getirdi. Ayrıca, eğitim sisteminde ve toplumda ideolojik kanalların işleyişinde aldığı tedbirlerle, özgür ve özgün düşüncüyü tıkamak için elinden geleni yaptı. Kısacası, işin özünde, bireyselliği yok ederek Türkiye halkını bir sürü haline getirmeye çalıştı.”¹⁸²

Kuşkusuz toplumdaki bu yıpranmayı beraberinde getiren sebeplerden biri de 1970’lerden sonra 1980’lere damgasını vuran arabesk kültür oldu. Arabesk’in bu denli hızlı biçimde yayılması, sanat dalları arasında kendine bir yer edinmesi, klasikleşmiş eserlerin ve yeni üretimlerin kan kaybetmesine daha günlük ve daha yüzeysel bir kültürün kabul görmesine sebep olmuştur.

¹⁸⁰ Kahraman, s.133

¹⁸¹ Gürbilek, s.25

¹⁸² Belge, s.10

1980'lerin unutulmayacak karelerinden olan "Ağlayan Çocuk" resmi, gerek evlerde, gerek işyerlerinde ilgi görmüş aslında sosyolojik bir çıkarım yapmanın da yolunu açmıştır. Türk halkı içinde yaşadığı bunalımı bu resimle yansıtmıştı. Acı, yükseltelen bir değer halini almıştı. Arabeskte bunun en büyük savunucusu olarak her alanda kendini gösterip, bir yaşam tarzına dönüşmüştü.

"Ağlayan çocuk posteri, bu toplumun kötü yazgısını sevmeye çabasındaki yeni bir evrenin habercisiydi. 80'lerde yaşanan "acı" patlamasının ilk örneklerinden biri. Nitekim "acıların çocuğu" kavramı da adını, 80'lerin ortalarında bir çocuk şarkıcının, Küçük Emrah'ın aynı adla filme de çekilen şarkısından aldı. Küçük Emrah için yine o yıllarda çekilen "Boynu Bükükler" filmi de imgeyi pekiştirmiş olmalı. Türk toplumu askeri bir darbenin ardından, adil olmayan bir siyasi iktidarın karşısında kendini bir kez daha çocuk konumunda bulduğu, bu yazgıyı bir kez daha sevmek zorunda bırakıldığı 80'lerde, yalnızca gözü yaşlı çocuk yüzlerini, yalnızca çığlık çığlığa acıdan söz eden şarkıcıları değil, büyük şehrin bir kez daha acıyla, acının da çocuklukla özdeşleştirdiği bütün bu sahneyi çok sevdi."¹⁸³ 153 Aslında Arabeskin yükselişi bir nevi alternatifsizlikten de kaynaklanmaktadır. Toplum önüne sunulan kavramı sorgulamadan benimsemiş, ve kendisine uyarlamıştır. Bunalım ve sosyal travmanın adı, Arabesk olmuştur.

Arabesk, Küçükkaplan tarafından 1980'lerde hakim olan bir yaşam tarzı olarak belirlenmiş ve ne kadar inkar edilmek istenirse de bir döneme damgasını vuran bir kavram olduğu belirtilmiştir. Emre Kongar'ın, Arabesk üzerine görüşlerine şu şekilde yer vermiştir. "Türkiye'de devlet genellikle "yasakçıdır." Herhangi bir konuda, "Devlet yapsın" yahut "Devlet desteklesin" bile deseniz, derhal bir "yasaklar manzumesi" ile karşılaşsınız. Böyle bir durumda, bir de, "Devlet denetlensin" dendiğinde olacakları bir düşünün. Kültürel alanda yüzyıllardır "üretime" değil de "yasağa" dönük bir devletin varlığı, sonunda bizi Arabesk'e bile mahkum etmiştir."¹⁸⁴

Bu döneme damgasını vuran dolmuşlardan teyplerin sökülmesine ise şu şekilde değinmiştir: "İşte tam bu noktada, "Devlet", belki de bu kısırlıktaki sorumluluğunun kefarecini ödermişçesine, "minibüslerde çekilen işkenceye" son verdi. Aslında bu yasak hem "kültürel"

¹⁸³ Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınevi, İstanbul, 2012, s.42

¹⁸⁴ Uğur Küçükkaplan, Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s.24

değildi. Hem de “özgürlükçü” idi. Özgürlükçü idi, çünkü Arabesk’ten ve gürültüden hoşlanmayanları, “Arabeskçilerin” baskısından koruyordu. Bu nedenle de derhal ve çok etkin bir biçimde uygulanabildi. “Osmanlının yasağı üç gündür” sözünün “atasözü” haline geldiği toplumumuzda, bu etkin uygulamanın nedeni, yasağın, toplumun ve insanın tabiatına uygun düşmüş olması idi.”¹⁸⁵

Kongar’a göre, “konuya biraz eğilmiş olan kişi, hemen “arabesk” ile “minibüs” arasındaki ilişkiyi bilecektir. Aslında “minibüs” ile “arabesk” aynı kökenden güç ve kuvvet alan iki kavramdır: Her ikisinin de ardında, “gecekondu gerçeği”, olanca ürkütücülüğü ile yatmaktadır. Dikkat edilirse, “minibüs müziği” olarak toplumda güçlü bir “imge” sahibi olan Arabesk, “gecekondu halkı” tarafından sevilme, aranmakta ve “tüketilmektedir.”¹⁸⁶ Gecekondu gerçeği olmasaydı, Arabeskin de bu denli güçlenmeyeceğine dair görüşleri ise şu şekildedir: “ Minibüs ile köşeyi dönmek, “kente göç” olayının “itici güç” işlevini gören düşlerinden biridir. Üzerine filmler çekilmiş, fotoromanlar yazılmıştır. Fotoromanlar, sesli olmadıkları için, onları okurken kulağımıza Arabesk çalınmaz ama gözlerimizin önünde onun nağmeleri, “gecekondu yaşamının sosyal içerikli temaları” dans eder. Arabesk, minibüs, fotoroman üçlüsü, “gecekondu gerçeğinin” yansımalarıdır. Büyük kentlerin nüfuslarının önemli bir bölümünün, hele üç büyük kentin nüfusunun yarısından fazlasının, gecekondu bölgelerinde yaşadığını hatırlarsanız, bu konudaki “toplumsal gerçeğin” boyutları ve bu boyutların “nicel büyüklüğü” tüylerinizi ürpertmeye yetecektir. Kaldı ki, “Nitel büyüklük” inanın bana, nicel büyüklüğü kat kat aşmıştır.”¹⁸⁷

1980’lerde cinsellikte yaşanan patlama ise, kapalı toplumun yarattığı sonuçlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Özel hayatın ifşası, kavramsal derinlikten uzaklaşma, toplumun ilgisinin bu yöne kaymasına sebep olmuştur. “80’deki askeri darbe Türkiye’de birçok şeyle birlikte bu “seks furyasını” da sona erdirdi. Kısa bir süre için: Çünkü, hemen ardından,80’lerin ikinci yarısında bunu bir bakıma kültürün tamamını pornografikleştirmeyi hedefleyen ikinci “seks furyası” izledi. Bu ikincisi, birçok açıdan farklıydı. Herşeyden önce çok daha yaygındı; yalnızca kötü sinemaların izbe salonlarına girebilen erkeklerin değil, erkek

¹⁸⁵ Küçükkaplan, s.25

¹⁸⁶ Akın Ok, **12 Eylül Şiddeti ve Arabesk**, Akyüz Yayınları, İstanbul, 2004, s.33

¹⁸⁷ Kongar, s.48-49

kadın çoluk çocuk herkesin bakışına sunulmuştu. İkincisi, medyanın reklam ve eğlence sektörünün sağladığı dil sayesinde çok daha “kültürel” bir nitelik kazanmıştı. Kendisini yasaklasa, gizlilikle, suçluluk duygusuyla ya da bütün bunları hafifletmesi beklenen bir komiklikle tanımlanmış bir alt kültür olarak değil, kültürün kendisi olarak sunuyordu.”¹⁸⁸

1980’lerde basın, magazinden ibaretti. Gazeteler, siyasi gelişmeler yada bilim, kültür ve sanat ile ilgili haberler vermek yerine, sanatçıların özel hayatlarından ve vahşice işlenen cinayetlerle doluydu. 1980’ler daha duygusuz ve daha maddeci bir neslin yetişmesinin de böylece önünü açacaktı.

1993 yılında düşünceleri yüzünden katledilen aydınlarımızdan Uğur Mumcu, dönemin sanatsal gelişimlerine köşesinde şu şekilde yer vermiştir. “Niçin böyle? Niçin yurtdışında Türkiye’yi yüz akı ile temsil eden kültür ve sanat elçilerimize bizim TRT’imiz kapalıdır? İkinci sınıf barlarda bile şarkı söyleyemeyecek nice insanı allayıp pullayıp ekrana getiren TRT, niçin bir Livaneli’ye, bir Timur Selçuk’a kapılarını sımsıkı kapatıyor? Evet niçin, niçin Kurtuluş Savaşımızın türkülerini seslendiren Ruhi Su’ya kapanmıştı TRT kapıları?”¹⁸⁹

1970’li yıllara değin, Türkiye’de aydın konusunda olumlu imgenin geniş ölçüde geçerli olduğu görülür. Üniversite öğretim üyelerinin, yazarların, sanat adamlarının görüş ve eğilimleri toplumda önemli bir ağırlık taşıyabilmişti. Öğretmenler, hatta öğrenciler, çevrelerinde belirli bir saygınlık yaratabilmişlerdi. 70’li yıllarda bu tablonun yavaş yavaş değişmeye başladığını izliyoruz. Aydın artık saygı görmediği gibi, güvenle de karşılanmamakta ve (aydın için en acısı) görüşleri artık pek önemsenmemektedir.¹⁹⁰

2.5. 1980 Sonrası Türk Sinemasının Politik ve Toplumsal Dönüşümü

12 Eylül darbesi her türlü sanatsal alanı etkilediği gibi sinemasal alanı da etkilemiş, bir yandan özgür ve bağımsız bir sinemanın önünü tıkarken diğer yandan onu yeniden şekillendireceği toplumun hamuruna uygun bir ideolojik araç olarak kullanmayı da başarmıştır. Sonuç itibariyle bu toplumun sanatını üreten insanlar da sadece bu toplumun diğerlerinden bağımsız olmayan bir kısımdır. “Diğerlerinin” yaşadığı acılar, politik koşullar, toplumsal süreçler ve bunların yaratacağı sonuçlar (depolitize olma, korkular, işkenceler,

¹⁸⁸ Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, s.22

¹⁸⁹ Uğur Mumcu, **Bütün Yazıları, 12 Eylül ve Şeriat**, Umag Vakfı Yayınları, Ankara, 1997, s.272

¹⁹⁰ Türker Alkan, **12 Eylül ve Demokrasi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1986, s.39

baskılar...) ne ise sanatı üretenler için de aynıları geçerlidir. Bu durumda en mikro haliyle sıradan bir insan üzerinde 12 Eylül ne tür izler bıraktıysa sanatsal alanda da (sanatı üreticilerinden bağımsız düşünmediğimiz takdirde) bu izleri görmek kaçınılmazdır.

Göz önünde tutulması gereken önemli noktalardan biri, sanatın politikadan, ideolojilerden, toplumsal-sosyal-ekonomik yapıdan soyutlanamayacağı gerçeğidir. 1980 askeri darbesi ile değişen Türkiye gibi, sinema da ciddi değişimler yaşamıştır. Esen'in ifade ettiği gibi, "sanat, içinden çıktığı toplumun ürünüdür."¹⁹¹ Adanır, bu koşullarda Türk sineması için "düzensiz gelişen Türkiye gibi düzensiz, dengesiz ve çarpık bir gelişme sergilemiştir"¹⁹² diye ifade ederek bu durumu vurgulamıştır.

Türk sinema tarihini yazan Giovanni Scognamillo bu konuya çoğu kez değinmiş özellikle tarihsel bir dönem olan 12 Eylül sonrası Türk sinemasını anlatırken siyasal-toplumsal sürecin belirleyiciliğinin altını çizmiştir: "Herhangi bir ülkenin sinemasını ülke sorunlarından ve gidişatından soyutlamak olanaksızdır. Türk sinemasında dönemsel olarak yaşanan enflasyonist yaklaşımı bunun doğurduğu furyaları duraklamaları kriz ve geçiş yıllarını tüm bunların ortaya attığı çözüm şekillerini ucuz ya da olumsuz olarak eleştirmek son derece kolaydır. Ama bütün bunlar siyasal toplumsal ekonomik süreçlere yerleştirilip açıklanmadıkları sürece varılacak sonuçlar getirilecek eleştiriler sağlam ve geçerli bir temele dayanmış sayılamaz."¹⁹³

Türkiye'de sinemanın kültür hayatı açısından önemli olduğu dönem aslında kabaca 1960-75 yıllarını kapsamaktadır. Yıllık film üretimi, artan salon sayısı, çalışanları ve seyircisiyle sinema önemli bir ekonomik alan ve popüler kültür biçimi olmuştur. Seyirci ile arasındaki bağ sinemayı, magazini ve dedikoduları ile de toplumsal yaşamın önemli bir ayağı haline getirirken, bu yıllar aynı zamanda geleneksel modern tartışmalarının ortaya çıktığı ve sınıfsal eşitsizliklerin gündeme geldiği yıllardır. Aynı yıllarda, popüler yerli filmler ise toplumsal ve ekonomik çatışmaları gizlemede ve yumuşatmada görev yüklenmişlerdir.¹⁹⁴ Devlet-sermaye kesimi ve medya ayaklarından oluşan entegre bir imaj üretme organizasyonunun topluma yetmişlerdeki ideolojik kalıplar yerine batılı tüketim kalıplarını yükselen değerler adı altında

¹⁹¹ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta Yayınları, İstanbul, 2000, s.19

¹⁹² Oğuz Adanır, **Kültür, Politika ve Sinema**, PMP Basım ve Yayıncılık, İstanbul, 2006, s.23

¹⁹³ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Kambalçı Yayınevi, İstanbul, 2003, s.10

¹⁹⁴ Nilgün Abisel, **Bir Dünya Nasıl Kurulur, Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine Sinema Yazıları**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997, s.123-126

benimsetmeye çalıştığı, tüketime göre statü aramanın kentli olmanın ön koşulu olduğunun savunuculuğunu yaptığı görülmektedir.¹⁹⁵ 1980’li yılları bu konuda bir dönüm noktası olarak gören Nilüfer Göle 1950’lilerde başlayan toplum ağırlıklı modernlik arayışlarının 80’lerden itibaren değişimin eksenini oluşturduğunu ifade etmektedir. Göle’ye göre modernleşmecilik tanımını batı kültürel modelinden alır, taşıyıcıları ise batıcı seçkinlerdir. Modernlik ise ancak yerel toplumsal dokular üzerine kurulabilir ve insan-doğa ilişkisinden kaynaklandığı kadar insan-insana ilişkilerden de üretilmektedir.¹⁹⁶ Pösteki ise, bireysel özgürlük kavramını temel alan bir toplumsal örgütlenme biçimini öneren modernleşmenin “bireycilik ya da ayrışma kültürünün” ürünü oluşuna dikkatimizi çekerek, modernleşme kuramında batı toplumlarının sosyokültürel, ekonomik ve politik yapısının idealleştirilmesi ve batılı değer yargılarının evrenselleştirilmesi olgusunu vurgular. Bu tartışmalardan etkilenen sinemamız da 1960’lardan sonra toplumu hatırlamış, 1970’lerde bir bunalıma girmiş ve bu on yılın sonlarında seks filmleri ile çıkmazdan kurtulmaya çalışmıştır. 1980’den sonra ise içine kapanan, psikolojik ve kadın sorunlarına değinen filmlerle salonlara gelen sinema endüstrileşmemenin sıkıntısını her dönemde yaşamıştır.¹⁹⁷

12 Eylül darbesiyle beraber sinemada yaşanan değişimlere baktığımızda politik söylemin sesinin kısıldığı ve bu sesi açmaya kimsenin cesaret edemediği yıllarda arabesk filmler sinemaya oldukça tesir etmeye başlamıştır. 1970’li yıllarda ortaya çıkan arabesk kültür ve söylem asıl kitlesel patlamasını 1980’lerde yaşamıştır. Kadının konu edildiği filmler ve cinsellik teması da bu dönemde sinemanın önemli konuları arasında yer almaktadır. İktidarın siyasi yönelimleriyle ortak olarak sinemada da birtakım yeni konular ortaya çıkmış dini içerikli filmler ve bu ekseninde yapılan tartışmaların sinemaya yansıdığı görülmektedir. Toplumsal çıkarların gözetildiği, insanların bunun uğruna mücadele ettiği, kolektif bir kültürün kitlesel bir biçimde benimsendiği bir süreçten sonra bireycilik, kişisel çıkarlar, kariyer edinme gibi insanları yalnızlaştıran, birbirine yabancılaştıran ve birbiriyle rekabete zorlayan bir yaşam her türlü vaaz edilmiş bu uğurda özellikle televizyon gibi yaygın kitle iletişim araçları feda edilmiştir. Dünyadaki siyasal konjonktüre uygun olarak özellikle neo liberal politikalar ve bu politikaların yaratacağı sonuçlar sinemada da karşımıza çıkmaktadır.

¹⁹⁵ Can Kozanoğlu, **Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s.79-81

¹⁹⁶ Filiz Bilgiç, **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s.118

¹⁹⁷ Nigar Pösteki, **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s.13-14

Bireycilik, ie dönüş, bunalımlar, tarihsel ve toplumsal bağlamdan kopuk filmler, kadının özgürlük sorununu işleyen ve da siyasal içerikli filmlerde sorunun özüne inemeyen hastalıklı yaklaşımlar göze çarpmaktadır. Tüm muhalif seslerin susturulduğu süreçte muhalif sinemacıların bir kısmı da cezaevlerine girip işkencelere maruz kalmıştır. Şerif Gören, Necmettin Çobanoğlu, Gani Turanlı, Erol Batıbeki işkence gören sinemacılardan birkaçıdır. Ayrıca sinemacıların sendikası; DİSK'e bağlı Sine-Sen kapatılmıştır ve 1991 yılına kadar da kapalı kalır. İdamla yargılanan sendikacılar 6 aydan 2,5 yıla kadar hapis cezasına çarptırılır. Bu durum muhalif sinemacıları sektörden uzaklaştırırken 12 Eylül üzerine ve siyasal-toplumsal konular üzerine eleştirel film yapılmasını da olumsuz yönde etkilemiştir. Neredeyse 1986 yılına kadar bu konular üzerine pek bir şey söylenmemiştir. Toplumsal içerikli filmler bir yana "bireysel çabalarla gerçekleştirilen filmler bile askeri yönetim tarafından devlet-karşıtı olarak nitelenir, yasaklanırlar. Türk sinemasının, Yol (1981) ve Hakkari'de Bir Mevsim (1982) gibi filmler aracılığı ile dışarıya açılma fırsatı da engellenir."¹⁹⁸ "Seks filmleri yerlerini arabesk ve şarkıcı filmlerine bırakırken, toplum sorunlarını işleyen filmler de birey sorunlarına doğru yönelir. Siyasal iktidarın "sivil" yönetime devredildiği dönemde Türk sinemasının başlıca türlerinin, akımlarının ve yönetmen kuşaklarının genel serüveni, dönem içinde toplumun yaşadığı siyasal-toplumsal serüvenle paralellik taşır."¹⁹⁹

12 Eylül 1980'de silahlı kuvvetlerin yönetime el koyması Türkiye için bir dönüm noktasıdır. Liberal ekonomi politikası ile her şey piyasa malı olarak değerlendirilirken tüketim olgusu da yerleşmiş ve toplum bir depolitizasyon sürecine girmiştir. 12 Eylül'ü eleştiren filmler pasif kalırken aydınlar da kendi sorunlarına gömülmüşlerdir. İleriye dönük bir adım olarak kadın kahramanların rollerinin değiştiği filmlerin sayısında artış görülmüş, kadının cinsel özgürlüğü ve bunalımları da sinemada yer almaya başlamıştır.²⁰⁰

Toplumsal yaşantıda meydana gelen çalkantılara paralel olarak seksen sonrası Türk sinemasında karşımıza ağırlıklı bireye, bireyin kendi özünü aramasına ilişkin konular çıkmaktadır. Toplumsal yapıya dayatılan "bireycilik" sonucunda, Yeşilçam ideolojisi,

¹⁹⁸ Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları 1990-2004**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s.14

¹⁹⁹ Dorsay, s.21

²⁰⁰ Pösteki, s.13-14

popülizm ve geleneksellik de tarihe karışır. Yeşilçam'ın içinden doğan “gerçekçi” sinema da geçerliliğini yitirir.²⁰¹

1980’lerde genç yönetmenlerin sinemaya girmesiyle birlikte farklı anlatım tarzları ve yeni konuların kullanıldığı film örnekleri görülmektedir. 1984 yılında ilk filmi Fahriye Ablayı çeken Yavuz Turgul kendine has tarzı ve anlatımıyla dikkatleri çekmiştir. Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Eğilmez gibi isimler üretkenlik açısından verimli bir dönem geçirirken Lütfi Akad ve Metin Erksan sessiz kalmayı tercih eden yönetmenler arasında yer almaktadır. Seksenli yılların kendine özgü koşulları Türk sinemasını da etkilemiştir. Yönetmenler bireysel bir yaklaşım, kendilerine özgü bir anlatım dili oluşturma çabası içine girerken, karakter yaratılarak dramatik bir yapı kurulmaya çalışıldığını, bu arada ikincil kişilerin de ihmal edilmediğini görmekteyiz. Zaman-mekan-dramatik yapı arasındaki uyuma da özen gösterilmektedir. Öncelikle filmlerde ön plana çıkarılan karakterin eylemleri ve entrika ile ilgili veriler aracılığıyla kurulmaya çalışılan dramatik yapı hakkında genel bilgiler verilir.²⁰²

1980’li yıllarda kamerasını kadınların dünyasına çeviren sinemacıların sayısı oldukça fazladır. Kadının toplumda hala özne olarak görülmediği, feodal ilişki biçimleri içinde konumlandırıldığı bu coğrafyada 1980 öncesinde politikleşen halkın kadın yarısı haklarını aramaya başlamış, bu dönemde özellikle feminist hareketler önem kazanmıştır: “1980 sonrasında feminist gruplar toplum içinde kendilerini iyiden iyiye göstermeye başlamış ve Türk sineması da bu duruma uzak duramamıştır. Toplumda ortaya çıkan bu değişim kadın açısından hem önemli sorunları beraberinde getirmiş hem de modernleşmeyi körüklemiştir. Geleneksel kalıplar yıkılmaya başlamış, çağdaş değerler önem kazanmıştır. Buna bağlı olarak da toplumdaki aile yapısı ve kadının yeri gelişmelere paralel olarak sürekli değişmiştir.”²⁰³ Bu gelişmelerle beraber kadınlar iş hayatında var olup, eğitimde önemli bir paya sahip olurken yine de onlara geleneksel anlamda biçilmiş rollerin dışında bir hayatın varlığından çok fazla

²⁰¹ Esra Biryıldız, **Sinemada Akımlar**, Beta Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.49

²⁰² Bilgiç, s.157

²⁰³ Dorsay, s.83

söz edemeyiz. Ülkemizde bugün hala kadınlar kendilerine dayatılan ve çoğu kez kendilerinin de içselleştirdiği bu yaşam biçimine karşı mücadelelerini sürdürmektedirler.

1980'lere kadar Türk sinemasında kadın tipleri incelendiğinde başlıca iki tip kadın görülmektedir. Kadınlar ya namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan, (kendi cinsel tercihleri olmayan) sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadınlardır. Ya da cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlardır. Bu iki ana tipin dışında, Türk sineması, filmlerde ortalıkta gezinen, olayın akışı içinde perde görünen ama varlıkları bile fark edilmeyen kadınlarla doludur.²⁰⁴

1980'nin ilk yıllarında iyice düşen film sayısı ile birlikte, Türk sinemasında konu ve işleyiş değişiklikleri gözlenmiştir. Seks filmleri yerlerini arabesk ve şarkıcı filmlerine bırakırken, toplum sorunlarını işleyen filmler de birey sorunlarına doğru yönelmişlerdir. Özellikle kadının birey olabilme sorunlarına, evlilikte erkekten beklediklerine; toplumun kadına bakışına değinen filmler dikkat çekecek kadar artmıştır. 80'li yıllarda çekilen bu filmler incelendiğinde, Türk sinemasının kadına bakışında iki ayrı çizgi görülür. Bu dönemde çekilen filmler, kadına yaklaşım biçimine, bakış tarzına göre iki ayrı kategoriye ayrılabilir: Birinci kategorideki, arabesk filmler ve ticari amacı ön planda tutan diğer Yeşilçam filmlerinde değişen bir şey yoktur. Geleneksel Yeşilçam tarzı bakış sürmektedir. Kadın tipleri iki uçtadır. İyi uçtaki melek kadınlar ve kötü uçtaki şeytan dişiler. İkinci kategorideki filmlerde ise, kadın artık insandır. Gerçekten insan gibi iyi özellikleri de bulunabilir. Düşünür, başkaldırır, cinsel istek duyar, iş yaşamında başarılı olmaya çalışırken iyi bir anne de olmaya uğraşır. Toplumun içinden çıkarılmış kadın kişilikleri çizmeyi, gerçekçi olmayı amaçlayan filmlerin bakışıdır bu. Kadına ve sorunlarına, yaşama olduğu gibi çok yönlü, değişik açılardan bakmaya çabalayan filmlerin oluşturduğu kategorinin bakışı. Türk sinemasının sadık izleyicisi olan ev kadınlarını yeniden salonlara çekmek için, aşk filmlerine ve eski kadın tiplerine dönmüşlerdir. Doğal olarak izleyici televizyondaki yabancı diziler yoluyla estetik ve teknik açıdan biraz daha eğitildiği için Türk filmleri de bu açılardan daha iyi düzeye ulaşmak zorunda kalmıştır. Geleneksel Yeşilçam tarzı filmlerde 80'li yıllarda da kadın tipi yine edilgen; ya masum, erkeğinin kadını, çocuğunun anası, kaderin rüzgarıyla sürüklenen; ya da dişiliği ön planda olan yuva düşmanı, kötü kadın tipidir. Talihliyse evlenir, mutlu olur talihsizse geneleve düşer,

²⁰⁴ Esen, s.29

mutsuz olur. Kadın sorununa daha gerçekçi ve çok boyutlu yaklaşan sinemada kadın filmleri şu şekilde bir tablo çizer;²⁰⁵

- i. Öncelikle kadın olmaktan gelen özellikleri ve sorunları işleyen kadın filmleri,
- ii. Diğer konuları işlerken kadını gerçekçi olarak ele alan, almaya çalışan filmler.

Seksenli yıllarda Türkiye sinemasına damgasını vuran kadın filmleri furçasının bir anlamda mirası olarak, kadın karakterlerde Yeşilçam sinemasının kadınlarına oranla bir derinlikten söz etmek mümkün olmuştur. Özellikle kadının bir birey olabilme sorunlarına, evlilikte eşlerinden beklentilerine ve toplumun kadına olan bakışına değinen filmler ciddi şekilde artış göstermiştir.

Günümüzde de tartışılan göç konusu da, 1950'lerde Türkiye'nin gündemine girmiş, 1960-70'lerde ise oldukça hızlı bir ivme kazanmış ve 1980'lere geldiğimizde beraberinde yarattığı gecekondulu ve arabesk kültürüyle kent hayatına özellikle de İstanbul'a damgasını vuran bir sorunsal olarak hem hayatın içinde hem de beyazperde de karşımıza çıkmıştır.

Köylülükten çıkan ve topraktan kopan fazla emek kente göçtüğünde buraya uyum yapması ve modern kentlere has sosyal organizasyon ve kurumlarla bütünleşmesi kolay olmamaktadır. Bunun nedeni esasında kentlerimizin yeter hızla yeni bir yapıya ulaşır kırsal bölgeden kopan nüfusu emecek koşulları yaratamayıdır.. Sağlıklı bir modern kent yapısı büyük çapta sanayi ve onunla beraber gelişecek modern formel örgütlerin ortaya çıkması ile oluşur. Oysa bunlar Türkiye kentleşmesinde çok sınırlıdır. Kırdan göçen fazla nüfusun kentteki meslek yapısı bu yönü çok iyi aydınlatmaktadır. Göçen nüfusun oturduğu gecekondulu bölgelerinde yapılan bütün araştırmalara göre, buradaki aile reislerinin büyük çoğunluğu küçük memurluk, becerisiz işler, küçük ticaret, ayak satıcılığı, çeşitli eşya onarımı benzeri işlerle uğraşmaktadırlar. İncelemelerdeki becerili işçi kategorilerindeki işlerde ayakkabıcı, terzi marangoz, kamyon şoförleri, oto onarım işleri kalfalarından oluşmaktadır. Bütün bu uğraşlar gereğince sanayileşmiş bir düzene ait değildir. Kırsal tarımsal yapıdaki değişme ile kentsel endüstriyel yapıdaki değişme arasındaki hız farkı yüzünden kentlere yığılmış, üretici olmayan, küçük hizmet işlerinde çalışır çok az bir geliri bulunan büyük yığınların gerek çalıştıkları işte gerekse kazandıkları küçük gelirden hiçbir güvenlik yoktur. Müphem fakat

²⁰⁵ Esen, s.41-43

güçlü bir güvensizlik duygusu egemendir.²⁰⁶ Ruşen Keleş göç olgusunun sanayileşme sürecinden bile daha hızlı gerçekleşmiş olduğunu bunun da kentlerde çarpıklığın doğmasına, gecekondulaşmaya neden olduğunu belirtir.²⁰⁷

Gazete haberlerinden eksik olmayan gecekondular romanımıza, öykümüze, resmimize, fotoğraflarımıza, filmlerimize kısacası tüm sanat ürünlerimize ve yaşam anlayışımıza, değerlerimize, zevklerimize girmiş ve etkilemiştir. 1950’lerde önemli bir toplumsal olgu olarak dikkatleri çeken ve günümüze dek olanca hızıyla süren köyden kente göç olayı, Türk sineması içinde de yerini almıştır. Göç konusunu ilk kez ciddi boyutlarda ele alan yönetmen gurbet kuşları filmiyle Halit Refiğ’dir diyebiliriz. 1980 sonrasında iç göç konusuna değinen önemli filmler olarak bir ölçüde Ali Habib Özgentürk’ün “At”ını, Memduh Ün’ün “Gülsüm Anası”ını, Erdoğan Tokatlı’nın “Fidan”ını, Muammer Özer’in “Bir Avuç Cennet”ini ve Nesli Çölgeçen’in “Züğürt Ağa”sını ele alabiliriz. Ancak seksenli yıllarda göç konusunu fon olarak kullanan çok sayıda ticari film çekilmiştir. Özellikle arabesk filmlerde köyden kente göçmüş insanların dramları, bol göz yaşlı olarak kullanılmıştır.²⁰⁸

Esen kitabında Almanya’ya göç eden gençlerin uyuşturucu, tarikat gibi yönelimlerinin olduğunu belirtmiş, genel olarak bu kitlelerin Almanya’da kabul görmeyip çok kötü şartlarda çalışırken yaz tatillerinde geldikleri Türkiye’de de döviz makinesi olarak algılanmakta olduğunun ve bıyık altından gülünen, topluma uyum sağlayamadıkları düşünülen insanlar olarak görüldüklerinin altını çizmiştir.²⁰⁹ Bu klasik Almanca tiplemesi filmlere de yansımıştır. Ama dış göç filmlere güldürü unsurundan çok “gurbet” duygusunun uzantısı olan dramlarla damgasını vurmuştur. Gidenin (erkek) dönmediği ya da çoğu kez değişerek döndüğü, bekleyen (kadın) sonsuz bir sadakatle, çürürmesine beklediği ya da sadece gurbette karşılaşılan sorunlar (ikinci sınıf vatandaş muamelesi ya da kültürel uyuşmazlıklar) filmlerin başlıca konuları olmuşlardır.

Ticari Türk sineması 70’lerde kendisine çıkış yolu olarak seks filmlerini seçmişti. Ancak 12 Eylül’le beraber seks filmleri sansüre takılınca bu sefer de arabesk müzisyenlerin başrolünde oynadığı, bol türkölü bol acılı yeni bir tarz çıkmıştır ortaya. Bu tarz sinemada kendiliğinden

²⁰⁶ Mübeccel Kıray, **Sosyal Yapı ve Nüfus Artışı İkilemi**, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1982, s.15-16

²⁰⁷ Ruşen Keleş, **Kentleşme Politikaları**, İmge Kitabevi, Ankara, 2000, s.375

²⁰⁸ Esen, s.105

²⁰⁹ Esen, s.125

ye da tesadüfen oluşmamıştır. Tıpkı yetmişlerde seks filmlerinin ortaya çıkışının gerçek bir zeminin, ciddi sebeplerinin hayatta bir karşılığının olması gibi (siyasal çatışmalar, maddi yetersizlikler ve işsizlik, televizyonun sinemaya olumsuz etkisi, izleyici azlığı) arabesk filmlerin seksenlerde patlamasının da toplumsal konjonktürle çok ciddi etkileşimi olduğunu söyleyebiliriz.

Köyden kente doğru yaşanan hızlı göç sonucu, yeni bir yerleşim alanı olarak ortaya çıkan gecekondulaşma ve bununla beraber doğan yeni kültür kentli olma durumunu da farklı hale getirmiştir. Köyden kente göç eden insanlar artık köylü olmaktan çıkmış; ama kent yaşamını da tamamen benimseyememiştir.²¹⁰ Bu çelişki ortamının bir ürünü olan ve her iki kültürün de öğelerini taşıyan bu insanların, beslenmeden giyime, eğlence anlayışından yaşama tarzına varıncaya dek her alanda farklı özellikler taşıdığı görülmüştür. Köyden kente gelen ve kent insanına özenen insanlar zamanla onlar gibi tüketmeye çalışmış ancak maddi gücü buna elvermediği için de kalitece daha düşük olan taklide yönelmeye başlamıştır. Dolayısıyla bu insanlar bir yandan her şeye sahip olduğunu düşünerek kendisini tatmin etmiş bir yandan da bunların birer taklit olduğunu bilerek her zaman daha fazlasına özenmiştir. Bu durum sadece giyim kuşamda değil beslenme tarzında da kendini göstermiştir. Kent insanının tükettiği hazır yiyecekleri tüketmeye başlayan gecekondu insanı evine geldiğinde yerde tek bir tabaktan yemek yemiş ve bu çelişki zamanla hayatının her aşamasına yayılmıştır.

Ticari sinema 70'li yılların başında, müzik alanında beliren hareketlenmeyi de gözden kaçırmamıştır. Gecekondu halkının ve kente yeni gelen kitlelerin benimsediği arabesk müzikten ve arabesk müzikçilerden yararlanmıştır. Şarkılarını gece gündüz dinledikleri Orhan Gencebay'ı Ferdi Tayfur'u sinemada da izleyecektir sevenleri. 1980'li yılların başında gelen askeri darbe ve getirilen kesin yasaklar seks filmleri yasağını yürürlüğe geçirince ticari sinema bir an bocalamıştır. Ama bu kez arabesk müzikçilere sarılarak kendisini boğulmaktan kurtarmıştır.²¹¹ Siyasal baskı yüzünden kesin bir son bulan seks filmleri furyasına bir antitez oluşturan ve eski kalıplarla beslenen arabesk müziğin ünlü şarkıcıları beyazperdeye yeni oyuncular kazandırarak ya da daha önce var olanları destekleyerek film endüstrisine iyice yerleşmekteydi.²¹² 1980'lerde toplumda geleneksel değerler yok olurken yerlerine pozitif

²¹⁰ Mustafa Özodaişık, **Cumhuriyet Dönemi Yeni Nesil Yetiştirme Çabaları 1923-1950**, Çizgi Kitabevi, Konya, 1999, s.82

²¹¹ Esen, s.146

²¹² Scognamillo, s.183

kentsel değerler konulamamıştır. Sonradan kentli olan insanlar kentle bütünleşememişler ve arabesk bir yaşantının öznesi olmuşlardır.

80’li yıllarda hukuksal bir düzenleme olmaksızın Türkiye’ye giren ve tatlı karlar bıraktığı için her köşe başına açılan kulüpler aracılığıyla yayılan videokasetler de yabancı filmler ile birlikte bu tür arabesk filmleri evlere kadar sokmuşlardır.²¹³ Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Küçük Emrah, Ceylan, İbrahim Tatlıses gibi isimler arabesk müziği sinemada da temsil etmiş isimlerdir. Ağâh Özgüç’ün yaptığı bir tespite göre arabesk filmler seks filmlerinden daha tehlikelidir toplum için. Çünkü seks dışı, arabesk içe dönük bir olgudur. Ne kadar iğrenç boyutlara ulaşırsa da seks filmleri seyirciyi bir anlamda rahatlatmakta arabesk türü filmler ise karamsarlığa, acıya ve mazoşist duygulara yönelmektedir.²¹⁴ 1980’lerin arabesk filmi çeken yönetmenlerden ilk akla gelenler; Osman Seden, Temel Gürsu, Remzi Jöntürk, Orhan Aksoy, Melih Gülgen, Ümit Efehan, Sami Güçlü’dür. Ve 1980’lerin hem müzik hem oyunculuk açısından önemli arabesk sanatçıları: İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Gökhan Güney, Bergen, Küçük Emrah, Gülden Karaböcek’tir.

Türk sinema tarihinde siyasal toplumsal içerikli filmlerin ortaya çıkışı 1960 sonrasına denk düşmektedir. Gerek 1961 anayasasının ülkede yarattığı demokratik hava gerek ülke halkının ve özellikle gençliğinin dünyadaki siyasal konjonktüre paralel olarak hızla politikleşmesi Türk sinemasının da bu yönde bir ivme kazanmasını tetiklemiştir. 70’lere geldiğimizde ülke genelinde olduğu gibi yönetmenler de siyasal açıdan bir kutuplaşmaya gitmiş ve ulusal sinema, milli sinema, devrimci sinema gibi akımlar doğmuştur. 1960’larda toplumsal olanın rağbet görmesi Susuz Yaz (Metin Erksan, 1963), Karanlıkta Uyuyanlar (Ertem Göreç, 1964) gibi önemli filmlerin ortaya çıkmasını tetiklemiş, grev-sendika-sömürü gibi konular gündeme gelmiştir. Ancak 12 Eylül Darbesiyle beraber en büyük darbeyi de politik içerikli filmler almıştır. Öncelikle darbe ve devamında gelişen baskılar, sansür, yeni liberal politikalar ve süreç içinde sinemacıların nasıl konumlandığı düşünülürse Türk sinemasının toplumsal ve siyasal eleştiri filmleri üretme konusunda çektiği sıkıntılar da daha anlaşılır olur.

1980’de askeri yönetimle birlikte yasaklamalar ve denetimler etkili ve kesin bir biçimde uygulanmaya başlayınca bir yandan seks filmleri ortadan kalkarken, bir yandan da toplumcu ve gerçekçi filmler engellemelerle karşılaşmıştır. Seks filmlerinin toplum üzerindeki zararlı

²¹³ Esen, s.143

²¹⁴ Esen, s.148

etkileri giderilirken, bunun yanı sıra toplum sorunlarını ele alan, insan haklarını vurgulayan, toplumdaki çelişkileri dile getiren, düşündürücü filmlerin yararlı etkileri de, birtakım siyasal endişelerle yok edilmiştir.²¹⁵

12 Eylül'ün ardından toplumsal eleştiri yapmaya çalışan, 70'li yıllarda sansürün yasaklarını bazı ödünler vererek de olsa aşmayı başarabilen siyasal filmler de 12 Eylül sansürüne takılır. Hem ticari sinemacılar hem siyasi sinemacılar engellenirler. 1980 askeri darbesinin ülkede yarattığı siyasal tablo film konularını da etkiler. Genel olarak toplumsal eleştiri filmleri yapılabilsede 12 Eylül askeri rejim eleştirisi yapan filmler ancak 1986'da gündeme gelebilir. 1986 yılından başlayarak darbenin sonuçları, getirdiği özgürlük kısıtlamaları, siyasal düşünceleri nedeniyle tutuklanmış kişilerin çıktıklarında yaşadıkları sorunlar, toplumsal psikolojik acılar film temaları arasına girer. "12 Eylül filmleri" olarak adlandırılan bu filmler olaylara siyasal yönlerinden çok insani acılardan yaklaşırlar.

Sinemacıların toplumsaldan çok bireyle ve onun iç dünyasıyla ilgilendikleri bu dönemde Metin Erksan, Lütfi Akad gibi sinemacılar sessiz kalmayı tercih etmiştir. Sürü, Düşman gibi filmlerin yaratıcısı Zeki Ökten Kemal Sunal güldürülerine kaymış, Şerif Gören Yol filminden sonra kadın filmlerine ya da güldürülere kaymış, Hakkâri'de Bir Mevsim'in yaratıcısı Erden Kıral Tarkovski ya da Angelopoulos vari üslup arayışlarına yönelmiş, Ali Özgentürk, Yusuf Kurçenli gibi yönetmenler siyasal angajman taşıyan filmlerden daha stilize daha bireyci bir tarza yönelmiş, Sinan Çetin ise Özalcı politikaları sindirmiş ve uygulamıştır. Anayurt Oteli toplumsaldan uzaklaşan, siyasal olandan kaçan sinemamız için en azından bireyin tam olarak keşfedilmesi açısından çok önemli bir filmidir.²¹⁶

1986'daki uygun ortamı beklemeden çekilen tek 12 Eylül filmi senaryosunu Yılmaz Güney'in tutuklu bulunduğu cezaevinde yazdığı ve yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı Yol filmidir. 1981 yılında, sıkıyönetim sürdüğü günlerde çekimleri gerçekleştirilen "Yol" sansür tarafından yasaklandığı için gösterime girememiştir. Filmin izleyicisiyle buluşabilmesi ancak 1999 yılında mümkün olabilmıştır.²¹⁷

²¹⁵ Esen, s.41

²¹⁶ Dorsay, s.18-20

²¹⁷ Esen, s.195

1980'den sonra sinema yaygın şekilde edebiyatın daha doğrusu edebiyatta şekillenen genel yaklaşımların etkisi altına girmiş, özgün senaryolara dayanan sıra dışı filmler azalmıştır. Yönetmen açısından sinemada neyin anlatılacağı sorun olmaktan çıkmış nasıl anlatılacağı sorun olmaya başlamıştır. Dolayısıyla da sinemada yönetmenlerin anonim üsluplarından söz edilemeyeceği belirtilip bireysel üsluba geçildiği söylenmiştir. İçerik boşaltılınca anlatım önemli oranda öne çıkmıştır. Sinemanın biçimsel sorunlarının anlaşılmasına ve çözümlenmesine çalışılmıştır. Bireysel üslup sorununun içeriği bir kenara ittiği 1980 sonrasında toplumsal konulardan uzaklaşma edebiyat uyarlamalarıyla da ilişkilendirilmektedir.²¹⁸

Abisel'e göre bilmek özellikle 80'li yıllarda sorun haline gelmiş görünmekte ve bu dönemin özellikle toplumsal-siyasal içerikli filmlerinde mutsuzluk getiren, acı çektiren bir hal olarak tanımlanmıştır. Toplumsal sorunlarla baş edememenin sonunda varılan karamsar nokta yine geriye yönsemeli bir tavır, bilgiyi reddetmeyi getirdiğini, bunun bir başka nedenin de sorunları çözmede bireyin gücüne güven eksikliği ve yol gösterici bir otorite konusunda yaşanan boşluk olduğunu dile getiren yazar bu anlamda düşüncelerin yol göstericiliğinden yana olan çok az örneğin var olduğunu söyler.²¹⁹ Abisel bu filmlerde insanın yaşam ve fikir mücadelesi yüceltirse bile hep bir beklentisizlik, yenilgi ve karamsarlığın söz konusu olduğunu söylemektedir. Aslında bu tespit dönemi inceleyen araştırmacıların genel kanısıdır denilebilir.

Seksen sonrasında yapılan filmler geleneksel anlatım biçimlerini tamamen dışlayarak bütünüyle batılı dramatik kalıpları hedeflediğinden ve sosyokültürel yapıda benzer bir toptan batılılaşma da mümkün olamayacağından filmlerdeki biçim içerik uyumsuzluğu açıkça hissedilir hale gelmiştir. Roy Armes'in üçüncü dünya aydınlarının yaptıkları sinema ile ilgili ifadesi bu durumu daha iyi betimlemektedir; "genellikle yerel izleyici için biçim açısından çok karmaşık ve batılı seyirci için de öz açısından çok sınırlı" olarak anlaşılabilen muğlak bir sinemadır.²²⁰ Bilgiç, 80 sonrası üslup arayışları üzerine yazdığı kitabında bu dönemin çelişkisi ve zaafi olarak biçim-içerik uyumsuzluğundan, sanatçıların topluma yol göstermek yerine

²¹⁸ Abisel, s.244

²¹⁹ Abisel, s.259

²²⁰ Dorsay, s.85

neredeyse onların bir iki adım gerisinde oluşlarından ve biçim tartışmalarına takılıp kalmış sinemacıların çıkmazlarından söz etmektedir.²²¹

12 Eylül'le beraber toplumun tüm katmanları siyasetten uzaklaştırılmaya çalışılmış, yaratılan yeni kültür ve değerler ile 80 öncesindeki özgürlük-eşitlik-demokrasi mücadelesi veren kitlelerin bir daha asla dirilmemesi için her türlü baskı- şiddet yaratılmış sonrasında ise hem baskılar, sansürler devam etmiş hem de rıza yoluyla kaybedilen hegemonya yeniden, daha güçlü ve daha ezici/yıkıcı bir şekilde oluşturulmuştur. Seksenli yıllarda yaşanan depolitizasyonla 70'lerdeki gazoz-sinema ilişkisi ivme kazanmış ve süreç "Nuri Alço" gerçeğini yaratmıştır. 12 Eylül Darbesiyle siyasetten uzak, tarihten ve toplumsal ilişkilerden kopuk bir sinema ortaya çıkmıştır.²²²

70'li yılların sonlarına geldiğimizde seyirciler sinema salonlarından tamamen uzaklaşmış, sinema alanında ciddi bir işsizlik sorununun baş göstermesiyle televizyon ve reklam sektörüne bu alandan kaymaların yaşanmıştır. 1979 yılında videonun varlığı bu duruma ilaç gibi gelmiş, özünde sinema izleyicisini salonlardan uzaklaştıran bir mantalitesi olan video o günlerde evine kapanmış olan Türk izleyicisi için en azından onları sinemayla buluşturması ve sektörün bir nebze olsun canlanması noktasında çelişkili de olsa önemli bir görev üstlenmiştir. Bu yıllarda yapım dağıtım sistemi de değişmeye başlar. Yeşilçam'da yapımcı ve onların bölge dağıtımçılarından sağladığı avansın yerini 1982'lerden itibaren 10 yıl boyunca video şirketlerinden gelen finansman kaynağı alır. Hollywood filmlerinin Türkiye'de dağıtım hakları da, yine bu sinemanın kendi yapısının ürettiği dağıtım tekellerine verilir. Böylece Türk filmlerinin yerini hızla Hollywood yapımları almaya başlar.²²³

12 Eylül askeri darbesiyle başlayan Turgut Özal hükümetleri döneminde sürdürülen depolitizasyon politikası, sinema izleyicisi üzerinde de derin izler bırakır. Toplumun yerine bireyi, toplumsal çıkar yerine bireysel çıkarı koyan bu politikalar izleyici yapısını da aynı doğrultuda şekillendirir.²²⁴ Türk film izleyicisi, televizyon, video, siyasal ve ekonomik koşullar, anarşi ve terör, 12 Eylül'ün öncesi ve sonrasındaki koşullar ve Amerikan sinemasının hegemonyası gibi çeşitli nedenler yüzünden sayıları giderek azalan yerli

²²¹ Bilgiç, s.136

²²² Dorsay, s.13-14

²²³ Abisel, s.119-120

²²⁴ Dorsay, s.13

yapımlardan koparak artık en ucuz eğlence biçimi haline gelmiş olan televizyona sığınmıştır.²²⁵ 80 sonrasındaki antidemokratik ortam da izleyiciyi sinemadan uzaklaştırır. 1975'te 150 milyon olan seyirci sayısı 1985'e gelindiğinde 42.5 milyona kadar düşer. Buna paralel olarak aynı yıllar arasında sinema salonu sayısı 1350'den 767'ye geriler. 12 Eylül ve sonrasında uygulanan politikaların izleyici yapısına olumsuz etkilerinden biri de, yabancı-yerli film izleme oranıdır. 12 Eylül öncesinde yerli film izleyicisi yabancı film izleyicisinin üç katıdır. 1982'den başlayarak yerli film izleyicisi yabancı film izleyicisine göre azalır.²²⁶ Sinema izleyicisinin sayısının artmaya başlaması, 12 Eylül rejiminin gevşemeye başladığı 1986 sonrasına rastlar. Ancak, sinema izleyicisinin yapısında önemli değişiklikler gözlenmektedir. Seksen öncesinde "ailelerin eğlencesi" sinemaya artık gençler daha çok ilgi göstermektedir.

Dorsay, 12 Eylül sonrasında genç kuşağın film tercihlerini şu şekilde yorumlamıştır: "Genel ortamın kültürsüzleşmesine karşın, toplumsal-siyasal çabaların, örgütlerin, eylem biçimlerinin azlığı, giderek yokluğu, genç kuşakları daha çok kültüre ve sanata yöneltti. Gerçi dönemin, eğitim alanında yıllardır süregelen yetersizlikten de kaynaklanan genel bilgi ve kültür eksikliği özelliği, kimi zaman bu yönelmeyi kısır, yüzeysel ve güdük kılmadı değil. Örneğin sanat adına en ucuz kitle kültürü örneklerine, en bayağı popüler üretim çabalarına rağbet edildi, en boş adlar baş tacı edildi."²²⁷

1980'lerin izleyici profiline bir bocalama içinde olduğu aşıkardır. Yeşilçam'ın klasik tarzından sonra içe dönük, bireyin sorunlarını işleyen, psikolojik çözümler gerektiren ve bunun için yeni bir dil ve tarz yaratan Türk sinemasının izleyicisiyle yakalayamadığı ritim zaten sinemadan uzaklaşmış olan bu kitleyle aradaki açığı farkının artmasına sebep olmuştur. Esen'e göre; 12 Eylül dönemi sansürün en etkili olduğu dönemdir. Genel ifade özgürlüğü kısıtlamalarıyla çakışarak etkisini arttırmıştır.²²⁸ 12 Eylül ile birlikte sinema alanında da tüm kuruluşlar kapatılmış ve kimlikleri hakkında yıllar süren davalar başlatılmıştı. Yeşilçam bu şoku ancak 1985'lerden sonra atlatabilmiş ve örgütlenme çabaları ciddi biçimde gelişmiştir.²²⁹

12 Eylül bir yanı sıra siyasal ve toplumsal bir yenilgi olsa da, bu yenilgi zaman içinde bir yılgınlık ve korku kültürüne yerini bırakmış olsa da bu tabloyu tamamen iç karartıcı bulmayan

²²⁵ Scognamillo, s.369

²²⁶ Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya I. Cilt**, Kitle Yayınları, Ankara, 1995, s.53

²²⁷ Dorsay, s.22

²²⁸ Esen, s.145

²²⁹ Dorsay, s.23

eleştirmen Atilla Dorsay bu sürecin bütün olumsuzluklarına rağmen sinema açısından düşünüldüğünde “sanatın özgül sorunlarına eğilen” yeni bir kuşak yarattığını söyler ancak bu eğilimin yüzeysel oluşunu da ifade eder:

“Sinema seksenlerde toplumun gündemindeydi. De-politizasyon denilen şeyin bir olumlu sonucu olmuştur: siyasal-toplumsal düşünce ve eylemden uzaklaşan (uzaklaştırılan) genç kuşaklar, sanatın özgül sorunları üzerinde daha çok durmaya yöneldiler. Genel ortamın kültürsüzleşmesine karşın, siyasal toplumsal çabaların, örgütlerin, eylem biçimlerinin azlığı giderek yokluğu, genç kuşakları daha çok sanata ve kültüre yöneltti. Bu yönelme kısmen yüzeysel kısır ve güdük kalmıştır. Çünkü yılların eğitimsizliği ve cehaleti bilgi ve kültür eksikliği ve yetersizliği buna sebep olmuştur.”²³⁰

Ayrıca Dorsay sanatın ve özelde sinemanın 80’lerin gündemine gelmesinin ilginç gelişmelere yol açtığını belirtmiş; sinema kitaplarının sayısının artmasını, sinema okullarının çoğalmasını, sinema üzerine programlar yapılmasını olumlu gelişmeler olarak sıralamıştır.²³¹

1980’lerde sinemada fantastik, gerçeküstücü, düşsel öğelerin yer alması da bir diğer yeniliktir. Tabii teknolojinin kullanımı da olumlu yönde bir ilerleme kaydetmiştir. Çeşitli türlerin ortaya çıkışı Yeşilçam’ın tek tip ve kitlesel izleyici kitlesini parçalayarak küçük ve farklı beğenileri olan izleyici kitleleri yaratmayı sağlamıştır.

90’lı yıllarda sinemaya sıradan, yoksul, alkolik, suçlu insanlar birer anti kahraman olarak konu olmuştur. Yaşanılan ekonomik sıkıntılar bu insanların sayısını artırmıştır. Sinema bu insanları perdeye getirmiştir. Türkiye’de yaşanan hızlı kültürel değişimin neden olduğu deformasyon marjinal düşüncelere sahip olan, hayatı farklı algılayan, köşe dönücü bir kuşağı yetiştirmiştir. Bu gelişmenin neden olduğu kültürsüzleşme, suç işleme ya da farklı yaşam tarzları da sinema da işlenmeye başlanmıştır. 1990 sonrası politik içerikli filmlerde bireysel problemlerin (kısmen) aşıldığı ve bu filmlerde 12 Eylül dönemi ve sonrasında ağırlıklı olarak incelendiği görülmektedir.²³²

²³⁰ Dorsay, s.22

²³¹ Dorsay, s.23

²³² Pösteki, s.58-59

Turgut Özal'ın “dinin siyasallaşmasına”, “siyasal İslam”a verdiği önemli destek, 1990'lı yıllarda “siyasal İslam”ı artık açıkça “şeriat devleti” kurma çabalarına dönüşmesine de yol açar. Özal döneminde yükselen değerlerin basında gelen Milliyetçi Muhafazakar politikalar radikal unsurları da zaman içinde beslemeye başlayınca sinemada da dertlerini anlatmak isteyen milliyetçi, muhafazakar, hatta İslami yönüyle daha fazla öne çıkan filmler çekilmeye başlanır. Bir tür olarak İslami filmlere 12 Eylül öncesinde de rastlamak mümkün, ancak 1990'lı yıllarla birlikte bu filmlerin söylemindeki radikalizm, muhalefet biçimi farklı bir yere denk düşer, iktidara giden bir politik güçle birlikte bir dönem önemli sayıda seyirciyi sinemaya çekmeyi başarır. 1990'dan sonra İslami filmlerde artık “hidayete ermenin” ne yüce bir şey olduğunun ötesinde, filmlerde politik bir söylem hâkim olmaya başlar. Bu politik söylem Türkiye'de İslamîyet'teki değişime paralel olarak bir yaşam tarzı öngörerek var olan sistemi eleştirirken yerine kimi zaman, sadece muhafazakâr, kimi zaman da liberal bir muhafazakarlık koyar. “Beyaz Sinema” kavramı kapsamına giren filmlerin ortaya koyduğu İslami motifler ve kaygılar, 1980 sonrasının politik ortamının da katkısıyla, önceki dönem örneklerine göre daha belirgindir. Beyaz Sinema, 90'lı yılların ilk yarısından itibaren üretim hızını kaybetmeye başlar. Bu filmlerin yerini özel kanallarda gösterilen diziler ve 2000'li yıllarda gelişen VCD-DVD teknolojisinin gelişimiyle paralel olarak kurulan VCD-DVD kulüplerinde satılan filmler ve çizgi filmlere bırakır.²³³

2000'li yıllar siyasette gündemin çok çabuk değiştiği, 1980'lerde ekilen tohumların çiçek açtığı yıllardır. Apolitik kuşak nihayet yetişmiştir. Küreselleşme ile farklılıkların gündeme gelmesi yalanı altında milliyetçilik artmış ve insanlar, duygular, beğeniler tek tipleştirilmiştir. 2000'li yıllarda Türk sinemasına popülarite, büyük galalar/tanıtımlar ve tabii gişe kaygısı damgasını vurmuştur. Bu kaygı ile yönetmenler popüler filmlere yönelmiş, şarkıcılar ve mankenler popülaritesinden yararlanan oyuncular olurken, yeni izleyici kitlesi olan “gençlik” in isteklerine uygun olarak güldürü filmlerinde de artış olmuştur.²³⁴

2000'lerde 12 Eylül 1980 Askeri Darbesini konu alan filmler: Vizontele Tuba (Yılmaz Erdoğan, 2004), Babam ve Oğlum (Çağan Irmak, 2005), Eve Dönüş (Ömer Uğur, 2006), Beynelmîlel'dir (Sırrı Süreyya Önder/Muharrem Gülmez, 2007). Bu filmler güldürü

²³³ Atilla Dorsay, **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları 1990-2004**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s.53-54

²³⁴ Scognamillo, s.422

unsurlarını katarak 80'lerin siyasal içerikli filmlerindeki aşırı karamsar tabloyu dağıtmış, şiddetin dozunu biraz daha artırarak gerçeğe biraz daha yaklaşmış, politik olmayan insanların hayatını 12 Eylül'ün nasıl etkileyebileceği gibi farklı ya da izleyiciye umutsuzluk aşılamayan politik tipleri ile daha önceki yaklaşımları aşan yaklaşımlar sergilemişlerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Uygulama

Bu çalışma, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin etkilerini taşıyan kısa filmlerin değerlendirilmesi amacını taşımaktadır. Çalışmada amaçlanan sinemaya ilişkin sanatsal bir eleştiri yapmak değil, yaşanan olayların etkilerinin nasıl yansıdığını araştırmaktır. Dolayısıyla 1980 darbesinin etkilerinin görüldüğü kısa filmlerden örnekler verilecektir. Genel olarak, darbeyi konu alan filmlerde anlatılmaya çalışılan ve 12 Eylül askeri darbesinin genel manzarasına odaklanan; işkence ve baskılar, cezaevi gerçeği, toplumsal hayata uyum sorunu, değişen yaşam koşulları, cezaevi, işkence, darbenin izlerinin kişileri nasıl etkilediği, darbe sürecinde ve sonrasında birey ve toplumun yaşadığı dönüşümdür.

Türk Sineması'nda 1980 öncesi yaşanan toplumsal ve siyasal olayları, 12 Eylül askeri darbesi ile gelen baskı dönemini, tutuklanma korkusuyla farklı ülkelere yerleşmek zorunda kalanları, bu dönemde tutuklanan, uzun yıllar cezaevinde kaldıktan sonra çıkanları ve ülkede değişen toplumsal ilişkileri konu eden filmler genel olarak, "12 Eylül filmleri" olarak kabul edilmektedir. 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.

Bugüne kadar çekilen ve 12 Eylül filmleri olarak nitelendirilen filmlerin hiç birinde askeri darbenin nedenleri ve sonuçları doğrudan konu edilmemiştir. Ancak ülkeyi 12 Eylül askeri darbesine götüren süreç çekilen filmlerle 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 sorunu yaşayan karakterleri konu almıştır. Bu bölümde, 12 Eylül 1980 darbesinin etkilerinin görüldüğü kısa filmlere örnek olarak Yorgan, 1982, Be Deng Sessiz, Deng Sesler, Gregor ve Nar Zamanı filmleri değerlendirilmektedir.

YORGAN

Filmin Künyesi;

Yapımcı: Vural Turunç

Yönetmen: Caner Yalçın

Senaryo: Caner Yalçın

G. Yönetmeni: Feza Çaldıran

Kurgu: Eytan İpeker

Oyuncular: Esmem Madra, Hikmet Karagöz, Ayşegül Devrim, Serkan Keskin, Sarp Aydınoglu, Murat Gedik

12 Eylül darbesi sonrası yaratılmak istenen toplum yapısı Türkiye'nin tüm kesimlerine kabul ettirilmeye çalışılırken, filmler de, ister 12 Eylül'ün kendisini konu alsın ister almasın, dönemin karakteristik özelliklerini içinde barındırmaktadır. 12 Eylül Filmleri adı altında yapılan filmlerin yanı sıra, diğer filmlere de kişiliğini, karakterini veren, filmlerin içinde

üretildiği dönemdir. Bu özellikler kimi zaman filmlerin üretim biçimlerinde, kimi zaman içeriklerinde kimi zaman da söylenmeyen, suskun kalınan yerlerde kendini gösterir.

12 Eylül’le beraber toplumun tüm katmanları siyasetten uzaklaştırılmaya çalışılmış, yaratılan yeni kültür ve değerler ile 80 öncesindeki özgürlük-eşitlik demokrasi mücadelesi veren kitlelerin bir daha asla dirilmemesi için her türlü baskı şiddet yaratılmış sonrasında ise hem baskılar, sansürler devam etmiş hem de rıza yoluyla kaybedilen hegemonya yeniden, daha güçlü ve daha ezici/yıkıcı bir şekilde oluşturulmuştur. Yorgan filmi de bu dönemde yaşanan acımasızlık ve zorbalığın kısa bir öyküsünü yansıtır.

Filmde bir düğün hediyesi olarak bir yorgancıya, yorgan sipariş edilir ve evlenecek kişilerin adlarının baş harflerinin de yorganın ortasına işlenmesi talep edilir. D ve H harflerinin işlendiği yorgan vitrine konur. Ancak, harflerin işlendiği yorgan, gece sokaktan geçen bir güvenlik görevlisinin dikkatini çeker ve anlamlandıramadığı için merkeze hızla geri döner. Bir sonraki karede, silahlı askerlerin yorgancı ve ailesi zorla yataktan kaldırarak merkeze götürmeleri yer alır. Sorgulama esnasında görevlilerin, gelinle damadın baş harflerini, “Devrimci Hareket” şeklinde yorumladıkları anlaşılır. Bu nedenle gerek yorgancı gerekse ailesi şiddete maruz kalır ve işkence görürler. “Suç delili” olarak kabul ettikleri “yorgan” ise filmin son karesini teşkil eder.

12 Eylül darbe dönemine yönelik olarak, o yıllarda yaşanan durum ve verilmek istenen mesajın etkili bir şekilde, 9 dakikalık sürede iletilmesi filmi başarılı kılmaktadır. Her ne kadar konunun muallakta kaldığı gibi bir algılama söz konusu olsa bile, söylem ve görüntüler o dönemde yaşananların bir yansımasıdır.

1982

Yönetmen: Yıldırım Yıldırım

Senaryo: Yıldırım Yıldırım

Sanat Yönetmeni: Onur Uzun

Oyuncular: Erdal Demir, İshak Atak, Bilal Çakay, Serkan Güney, Adnan Kırıış, Osman Özkan, Muhittin Akarsu, Hasan Yılmaz, Burhan Balkır

1982 adlı film, Kenan Evren'in yönetime neden el koymak zorunda kaldıklarını ifade eden bir söylemiyle başlamaktadır. Filmin konusu bir kıraathanede geçmektedir, kahvehanenin sahibinin videoya bir kaset koymas ı olayların bir başlangıcını teşkil etmektedir. Bu arada devriye gezen iki askerin görüntüsü ve kıraathane sahibinin sürekli olarak camdan dışarıyı kontrol etmesi kasette şüpheli bir yayın olduğunu düşündürmektedir. Ancak ilerleyen karelerde kasetteki filmin, bir çiftin aşk sahnesi görüntüsüne ait olduğunu göstermektedir. Kıraathanede bulunan kişilerin sessizce bu filmi izlemeleri ve kahvehane sahibinin de sürekli dışarıyı kontrol ediş i, uygulanan baskının ne boyutlarda olduğunu bir göstergesidir. Sürekli olarak alıp götürülme korkusu içinde yaşayan vatandaşların normal bir filmi bile gizlice seyretme zorunda bırakılmaları, bulunulan ortamda her şeyden ve herkesten çekinildiğini, en basit bir olayda bile hapse atılma korkusu yaşadıkları açıkça hissedilmektedir. Askerlerin en sonunda kıraathaneden içeri girerek ne seyredildiğine bakmaları ve üstelik seyredilenin (ki bu arada kaset hızla değiştirilmiştir) bir orkestra eşliğinde çalınan klasik batı müziği olması trajikomik bir durum yaratmaktadır. Askerlerin bunu garipsemesi ve dışarda da halkın kültüründen söz etmeleri de ayrı bir ilginçlik taşımaktadır. Film karesi ise Kenan Evren'in halkın mutluluğunu düşündüğüne ve bunun için her şeyi yapacaklarına ilişkin söylemiyle son bulmaktadır.

Bu film aynı zamanda, 1982 anayasası ile birlikte sansürün devreye girmesini de hicivli bir tarzda belirtmektedir. Bu dönemde genel ifade özgürlüğü kısıtlamalarıyla çakışarak etkisini arttırmıştır. 1980 dönemi, bir yanılla siyasal ve toplumsal bir yenilgi durumunda olmakta ve bu yenilgi zaman içinde bir yılgınlık ve korku kültürüne yerini bırakmıştır. 1980'lerle başlayan tüm değerlerin eskisi gibi olmayacak şekilde farklılaşma süreci 1990'larda da devam etmiştir. Ekonomik ve politik alandaki gelişmeler toplumu derinden etkilerken sinema alanında ise 90'ların çehresine uyan birtakım yeni oluşumların kendilerine yol buldukları görülmektedir. 70'lere kadar Yeşilçam üç ana eğilimden etkilenmiştir: ticari filmler, ulusalcılık ve gerçekçilik. 70'lerde ise toplumcu gerçekçilik etkili olurken 12 Eylül sonrasında ise toplumsal muhalefet susmuş, iç hesaplaşma bireyleşme ve fantazyaya ön plana çıkmıştır.

12 Eylül 1980 darbesinin olumsuz koşulları hakkında anlatılması gereken çok şeyler vardır. Zira bu dönemde çok sayıda insan yaşanan şartların haricinde fiziksel olarak da büyük acılar

çekmişlerdir. Sayısız insan da salt düşünceleri nedeniyle ağır bedeller ödemiştir. Bu kısa filmde ise tüm bu durumlara farklı bir yerden yaklaşılmaya çalışılmıştır.

SESSİZ (BE DENG)

Yönetmen: Rezzan Yeşilbaş

Sanat Yönetmeni: Tuba Ataç

Oyuncular: Belçim Bilgin, Cem Bender

Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Müdürlüğü'nün desteğiyle Diyarbakır'da çekilen "Sessiz" kısa filmi, cezaevi koşullarında yasak olmasına karşın yeni bir çift ayakkabı götürmek isteyen bir kadının öyküsünü sade ve basit bir dille yansıtmaktadır.

Oyunun konusu, 1984 yılında Diyarbakır'da yaşayan bir aile etrafında gelişir. Kocasına ayakkabı alan kadın cezaevi şartlarına göre sadece Türkçe konuşulmaya izin verildiğinden dili bilmediği için sessiz kalmaktadır. Anadillerini açıkça konuşamayan çift sadece bakışarak anlaşmaktadır. Kocasının yeni ayakkabılarını ayağına giymiş olan kadın, masanın altından gizlice kocasıyla ayakkabı değiş tokuşunu gerçekleştirir ve yine sessizce cezaevini terk ederek evine döner.

12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte katı bir şekilde uygulamaya geçen etnik dil yasağının yalın ve sade bir tarzda işlendiği bu filmde, cezaevindeki kara tahtada da net olarak görüldüğü üzere, "Türkçe konuş, çok konuş" sloganı, bu dönemin yasakçı zihniyetinin açık bir göstergesidir. 1982 anayasasının 3. maddesi (4. maddesi ile birlikte), resmi dil/devlet dili olarak Türkçeyi, hiçbir kuşkuyla yer vermeyecek biçimde Türkiye Cumhuriyeti'nin temel niteliğinden biri olan tescil etmektedir. Ayrıca bununla da yetinmeyerek Türkçeyi tek anadili olarak kabul etmiş ve benzeri hiçbir demokratik sistemde görülmeyen bir düzenleme olan "kanunla yasaklı dil" kavramını yaratmıştır. Anayasanın "düşünceyi açıklama ve yayma hürriyeti" başlıklı 26. maddesinin üçüncü fıkrası, "düşüncelerin açıklanması ve yayılmasında kanunla yasaklanmış olan herhangi bir dil kullanılamaz" hükmünü, "basın hürriyeti" başlıklı 28/2 maddesi ise, "kanunla yasaklanmış olan herhangi bir dilde yayım yapılamaz" hükmünü içermektedir.

Yani, kanunla yasaklı dil ile kastedilen, sayıca en büyüklerini Kürtler, Çerkezler ve Lazların oluşturduğu diğer Müslüman etnik grupların anadilleridir. Bu, düşüncelerin açıklanması ve yayılmasında yasaklanan dillere ilişkin esas ve usullerin düzenlendiği 1983 tarihli ve 2932 sayılı “Türkçeden Başka Dillerle Yapılacak Yayınlar Hakkında Kanun” ile teyit edilmiştir. Sözü edilen kanunun 3. maddesinde ise, Türk vatandaşlarının anadili belirlenmiş ve bununla bağlantılı yasaklar sayılmıştır; buna göre, “Türk vatandaşlarının anadili Türkçedir. a) Türkçeden başka dillerin anadili olarak kullanılmasına ve yayılmasına yönelik her türlü faaliyette bulunulması, yasaktır.” 1982 anayasasının 26/3 ve 18/2 maddeleri ile 2932 sayılı kanun, 12 Eylül rejiminin farklı kimliklerin reddi bakımından uyguladığı kapsamlı sindirme pratiğinin önemli dayanaklarından birini oluşturmuştur.

Dolayısıyla, 12 Eylül 1980 darbesi ile Kürtçe konuşmak yasaklanmıştır. Kürt vatandaşların çoğunluğu teşkil ettiği illerde her kamu alanında “Türkçeden başka dilde konuşmak yasaktır” levhaları asılmıştı. Bu düzenleme, AB uyum yasaları çıkana kadar başarıyla korunmuştur. “Sessiz” adlı kısa filmde de görüldüğü üzere, 12 Eylül sonrasında Diyarbakır cezaevine yakınlarını görmeye gelen kişiler, görüşme sürecinde yakınlarına sadece bakarak, tek kelime konuşmadan görüş sürelerini doldurmaktaydılar.

GREGOR

Yönetmen: Derya Tekin

Konu, özü itibarıyla bir cezaevinde geçmektedir. Koğuştaki üç mahkum, taş duvarın arkasında kalan diğer mahkumlarla soru-cevap usulüyle iletişimde bulunmaktadır. Başlangıçta yan taraftan gelen cevabın teyidi alındıktan sonra soru sorma sırası diğer tarafa geçtiğinden, gelen soruyu yanıtlama sırası da kısa filmdeki üç mahkum karaktere gelmektedir. Karşı taraftan gelen soru ise ünlü bir yazarın hikayesindeki böceğe dönüşen karakterin adının ne olduğudur (ki sonradan adının Franz Kafka'nın “Dönüşüm” kısa hikayesindeki Gregor Samsa olduğu öğrenilecektir). Aralarında sorunun yanıtını tartışırken gelen polisler tarafından şiddete maruz kalırlar. İçlerinden biri sorgulama odasına götürülür ve işkence edilerek isim ve adres sorulur, söylediği anda serbest bırakılacaktır. Mahkum, “Gregor” yanıtını verir, ancak bu “Gregor”un kim olduğu kendisine sorulunca gülmeye başlar. İşkenceden sonra tekrar koğuşa götürülür. Film boyunca yan taraftaki mahkumlarla soru-cevap iletişimi ve polislerin

dayak, işkence ve sorgulama durumlarıyla sürer. Sonuçta Gregor'un bir hikayede geçen "böcek" olduğu, soruyu diğer mahkumlara soran mahkum tarafından polisler söyletir. Mahkumlar arasında bir iletişim aracı olarak genel kültüre yönelik soru-cevap uygulamaları, görevliler tarafından sürekli yanlış anlaşıldığından ve her zaman olduğu gibi geri planda bir örgüt ya da bir kod adı arandığından, bu tür durumlar filmde kara mizah ya da trajikomik betimlemelerle ön plana alınmış ve darbe dönemi işkence ve baskıları hicivli bir tarzda yorumlanmıştır.

İnsanlığın ilerlemesinin, hep özgür düşünme ile gerçekleşebileceği ve bu hak ve özgürlüklerin en önemlisinin, düşünce hakkı olarak ortaya çıkmıştır ve bu hakkın tam anlamıyla özgür olması gerekir. Birçok özgürlük ise düşünce özgürlüğü için aracı bir işlev görmektedir. Buna karşılık, düşünce özgürlüğünün kendisi de diğer hak ve özgürlüklerin önemli bir kısmı için "besleyici" bir işlevi yerine getirir. Düşünce özgürlüğü "eksen" özelliğine sahip olup, ona ilişkin hukuksal rejim ötekileri doğrudan etkilemektedir. Düşünce özgürlüğü, aynı zamanda çoğulculuğun ve demokratik rejimin ön koşuludur. Özgürce düşünce hakkının bulunduğu yerde, bunu tamamlayıcı bir öge olarak konuşma hakkının da bulunması gerekmektedir. Düşünce hakkının bulunmadığı yerde konuşma hakkı da bulunamaz. Bu iki hak birbiriyle çok yakın ilişkilidir ve genel olarak birbirlerini tamamlarlar.²³⁵

İfade özgürlüğünün tanınması, bireysel ve toplumsal yarar ve gelişme amacına hizmet eden birçok düşünceye dayanmaktadır. Her şeyden önce, ifade özgürlüğünün, insan onuru ve insanın maddi ve manevi varlığını geliştirme hakkına dayandığı söylenmektedir. İfade özgürlüğü sayesinde, insanın kendisini entelektüel ve iletişimsel açıdan geliştirmesi gerçekleşecektir. 12 Eylül askeri rejimi ile kamu özgürlükleri ve temel haklar önemli ölçüde kısıtlanmıştır.

NAR ZAMANI

Yazan ve Yöneten: Cevahir Çokbilir

Filmin konusu, 12 Eylül askeri darbesinden beri görmediği oğlu için her nar zamanı, oğlunun çok sevdiği narları toplayan ve çürüdükçe onları atan ve sürekli olarak oğlunun dönüşünü bekleyen bir annenin öyküsüdür. Kız çocuklarının anneye birlikte yürürken "anayız, bacıyız,

²³⁵ Ali Fuad Başgil, **Demokrasi Yolunda**, Yağmur Yayınevi, İstanbul, 2009, s.75

faşizme karşıyız” şarkı nakaratı, darbe döneminin adeta halk arasında bir yansımasıdır ve o dönemin nasıl algılandığını vurgular. Hayatta olup olmadığı belli olmayan ve belki de asla dönemeyecek olan oğlunu, sakladığı narlarla bıkmadan bekleyen bir annenin acısını yansıtan başarılı bir kısa film öyküsüdür. 12 Eylül döneminde yitip gidenleri nar taneleri ile metaforik olarak ifade eden ve darbe dönemini farklı bir yaklaşımla ele alan bir canlandırmadır.

12 Eylül’ün sonrası ortaya çıkan bu tabloda bizim özellikle altını çizmeye çalışacağımız nokta şudur: bütün bu unsurların sonucu, yalnızlık, parçalanmışlık, bireycilik, korku ve tabii hem fiziki hem de ruhsal olarak yaşanan ve yaşanmaya devam eden büyük bir toplumsal travma yaşanmıştır. Toplumsal doku öylesine değişmiş ve biçimlenmiştir ki, bizatihi 12 Eylül’le hesaplaşma yapısal olarak nerdeyse olamaz hale gelmiştir. Bu yapının değişmesi/kırılması ancak istikrarlı, dengeli toplumsal hafızayı ve kişisel hafızayı besleyen bir karşı çıkış ve hesaplaşma duygusunu sürekli gündemde tutacak bir toplumsal duruşla sağlanabilir. 12 Eylül hem 1980 öncesi toplumsal hareketlenmeleri yok etmiş, kitlelerin hakları ve hak arama özgürlüklerini elinden almış ve geleceği olmayan bir toplum yaratmıştır. Üzerinden uzun yıllar geçmiş olsa da 12 Eylül oluşturduğu hukuku, yeni toplumsal değerleri, siyasal örgütlenme şekilleri ve siyasal örgütleri, üniversiteleri, kurum ve kuruluşları ile günümüzde hala ideolojik-politik-kültürel hegemonyasını sürdürmektedir.

SONUÇ

Kısa filmin en belirgin özelliklerinin başında zamansal sınırlılık, yani kısalığı gelmektedir. Bu nedenle öykü, kısa bir zaman diliminde anlatılır. Kısa filmde yoğunlaştırılmış bir kurgunun

olması anlatımdaki ritmi de beraberinde getirir. Yapısı gereği kısa filmlerde ritim olgusu daha da öne çıkarak anlatımı yoğunlaştırmaktadır.

Çalışmanın konusunu teşkil eden 12 Eylül 1980 darbesinin etkileri de kısa filmlerde görülmüştür. 7-15 dakikalık bir süre içinde anlatılmak istenen kara mizah, hiciv ve trajikomik üslupta verilmekte ve izleyicilerde beklenen algı oluşturulmaktadır. 12 Eylül döneminde bine yakın filmin içeriğinin sakıncalı görülmesinde şüphesiz cunta yönetiminin bir kitle iletişim aracı olan sinemayı çok ciddi bir tehdit olarak algılamaları yatmaktadır. Kitle iletişim araçları dikkatleri belirli sorunlara yönelterek güç sahibi olanlara ayrıcalık tanıyabilme yetisine sahiptir. Sinema da, diğer kitle iletişim araçları gibi resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağıdır ve bu nedenle içeriği zararsız gibi gözükse de değer yargılarından, ideolojik ve politik eğilimlerden uzak değildir. Toplumdaki baskın ideoloji, filmlerde sunulan ideoloji ile daha da güçlenir. Sinemanın ilk bakışta fark edilemeyen bu kuvveti 12 Eylül döneminde, istenmeyen ideolojik bir tehdit aracı olarak algılanmasına neden olmuştur.

Türk sinemasında 12 Eylül 1980 müdahalesinden en fazla etkilenenler, siyasal-toplumsal bir duruş sergileyen sinemacılar olmuştur. Çünkü muhalif düşünen insanlar her zaman bir tehdit unsuru olarak algılanmıştır. İnsanların muhalif olmalarını engellemek için geçmişlerine ait izlerin silinmesi, bu insanların tek tip düşünen bir toplum haline gelmesi gerekmektedir. 12 Eylül'ün yasakçı, engelleyici zihniyetinin amacı budur. Bu durumda, dönemin en popüler kitle iletişim araçlarından biri olan sinema da payına düşeni almıştır. Zira sinema, toplumsal iktidarın devamlılığı açısından önemli olduğu gibi, toplumsal dönüşümü amaçlayan 12 Eylül cuntası için de çok önemli bir mekanizmadır. Nitekim cuntanın kontrolündeki bir ana akım sinema, filmleriyle egemen ideolojinin meşrutiyyetini, devamlılığını sağlayacaktır.

Kitleler üzerinde etkili bir sanat ve iletişim aracı olarak sinema, toplumla sürekli karşılıklı bir iletişim içindedir. Film yapımcıları, gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir; onlara kendi dünya görüşünü, düşünce, duygu ve yorumlarını ekler ve tüm bunları filme aktarır. Bu açıdan bakıldığında sinema sanatı sadece yansıtma özelliğine değil, sorgulama, yorumlama, yönlendirme gibi özelliklere de sahiptir.

12 Eylül neticesinde ortaya çıkan 1982 Anayasası ve sonrasında takip edilen siyaset, toplum üzerinde çok büyük tahribata neden olmuştur. 12 Eylül askeri darbesi sonrasında, dönemin buyurduğu bireycilik politikasına paralel olarak “birey olmadık, birey olmak lazım” söylemi

hakimdir. “Özgürlük, birey olmak” söylemlerinin ardında belli bir dünya görüşü ve ona uygun anlamlandırmalar vardır. Siyasi iktidarın Turgut Özal’a geçmesiyle gerçek ifadesini bulan bu dönüşüm hareketi çerçevesinde, toplum, “depolitize” edilmeye çalışılmıştır. 12 Eylül, sinema izleyicisinin yapısını olumsuz bir biçimde değiştirmiştir. 12 Eylül toplumsal olayları, anarşi ortamını sona erdirmiştir, bununla birlikte, 12 Eylül ile başlayan toplum mühendisliği çalışmaları insanları kültürsüzleşmeye, tek tip insan modeline sürüklemiş, popüler kültür ön plana çıkarılmış, üreten bir toplumdaki ziyade bir tüketim toplumu oluşturulmaya çalışılmıştır.

12 Eylül askeri darbesi büyük bir toplumsal ve siyasal dönüşümün sadece bir parçasıydı. Yeni bir toplum inşa etmenin ve yenedünya 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.

Kişî hakları alanında en çok zarar görenlerin başında yaşama hakkı ve kişî dokunulmazlığı gelmiştir. Yargısız infazlar ve işkence iddiaları ve hatta olguları yaygınlaşmıştır. Kişî güvenliği de 90 güne kadar uzatılan gözaltı süreleri nedeniyle ortadan kalkmıştır. Yargı yoluna başvuru hakları kısıldığından, hatta 3 yıldan az hapis cezaları için temyiz hakkı kaldırıldığından, hak arama özgürlüğü ile adil yargılanma ilkelerinden uzaklaştırılmış, hak ihlalleri iyice yaptırımsız kalmıştır.

Kısaca ifade etmek gerekirse, öznelik kapasitesi kaybını çarpıcı biçimde tecrübe edenler, 80 öncesini “bilenler”dir ve söz konusu kayıp duygusu onlar aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Bununla birlikte 12 Eylül sonrası sürecin koşulları, sol ortam içinde 12 Eylül öncesinin özgüvenli politik-toplumsal deneyimine sahip olmayan, dolayısıyla o deneyimin “kaybıyla” bastırılmamış, “sakatlanmamış” “yeni” insanları da “sıfırdan” travmatize etmeye müsaittir. Devletin terörize edici uygulamalarının yanı sıra, Kürt sorunu, kimlik politikasının kazandığı etkinlik, kapitalist rasyonalitenin hükümlerliliği, globalleşme gibi süreçler değiştirici, dönüştürücü bir politik etkinlik imkânını alabildiğince daraltan, güçsüzleştirilen deneyimler olarak yaşanmıştır ve yaşanmaktadır.

12 Eylül darbesi her türlü sanatsal alanı etkilediği gibi sinemasal alanı da etkilemiş, bir yandan özgür ve bağımsız bir sinemanın önünü tıkarken diğer yandan onu yeniden şekillendireceği toplumun hamuruna uygun bir ideolojik araç olarak kullanmayı da başarmıştır. Sonuç itibariyle bu toplumun sanatını üreten insanlar da sadece bu toplumun diğerlerinden bağımsız olmayan bir kısımdır. “Diğerlerinin” yaşadığı acılar, politik koşullar, toplumsal süreçler ve bunların yaratacağı sonuçlar (depolitize olma, korkular, işkenceler, baskılar...) ne ise sanatı üretenler için de aynıları geçerlidir. Bu durumda en mikro haliyle sıradan bir insan üzerinde 12 Eylül ne tür izler bıraktıysa sanatsal alanda da (sanatı üreticilerinden bağımsız düşünmediğimiz takdirde) bu izleri görmek kaçınılmazdır.

KAYNAKÇA

22395 Sayılı Sanatsal İçerikli Filmlerin Desteklenmesi, Yaptırılması ve Satın Alınmasına İlişkin Yönetmelik, 1995,

http://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/sanatsal_icerikli_filmlerin_desteklenmesi_yaptirilmasi_ve_satin_alinmasina_iliskin_yonetmelik_1069/antrakt_49_64_65.pdf (21.04.2017).

Abisel, Nilgün. **Bir Dünya Nasıl Kurulur, Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine Sinema Yazıları**, Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997.

Abisel, Nilgün. **Sessiz Sinema**, Ankara: De Ki Yayınları, 2010.

Adanır, Oğuz. **Kültür, Politika ve Sinema**, İstanbul: PMP Basım ve Yayıncılık, 2006.

Ahmad, Feroz. **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, (Çev. Y. Alogan), İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995.

Aksu, Yüksel. "Sinemanın Başlangıcı Kısa Filmidir" (Ed. SM. Dinçer), **Türk Sinemasında Kısa Film**, Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, 1996.

Akyürek, Feridun. **Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak**, İstanbul: MediaCat Kitapları, 2012.

Alkan, Türker. **12 Eylül ve Demokrasi**, İstanbul: Kaynak Yayınları, 1986.

Altınay, Ayşe Gül ve Bora, Tanıl. "Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik" (Ed. T. Bora), **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Arijon, Daniel. **Film Dilinin Grameri I: Durağan Sahneler**, İstanbul: Es Yayınları, 2005.

Aristoteles, **Poetika**, (Çev. B. Çınar), Ankara: Alter Yayınları, 2010.

Arnheim, Rudolf. **Sanat Olarak Sinema**, (Çev. R.Ü. Tamdoğan), İstanbul: Hil Yayınları, 2010.

Bali, Rıfat N. **Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar**, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2002.

Barthes, Roland. **Göstergebilimsel Serüven**, (Çev. M. Rifat ve S. Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Baydur, Mehmet. **Sinema Yazıları**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Bayramoğlu, Ali. "Asker ve Siyaset" **Bir Zümre, Bir Parti, Türkiye'de Ordu**, (Ed. A. İnel ve A. Bayramoğlu), İstanbul: Birikim Yayınları, 2004.

Bazin, Andre. **Sinema Nedir?** (Çev. İ. Şener), Ankara: İzdüşüm Yayınları, 2007.

Bedirhanoğlu, Pınar. "Türkiye'de Neoliberal Otoriter Devletin AKP'li Yüzü" (Ed. İ. Uzgel ve B. Duru), **AKP Kitabı: Bir Dönüşümün Bilançosu**, Ankara: Phoenix Yayınları, 2009.

Belge, Murat. **12 Yıl Sonra 12 Eylül**, İstanbul: Birikim Yayınları, 1992.

Bilgiç, Filiz. **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Biryıldız, Esra. **Sinemada Akımlar**, İstanbul: Beta Yayıncılık, 2000.

Bora, Tanıl. "Türkiye'de Milliyetçilik Söylemleri: Melez Bir Dilin Kalın ve Düzensiz Lügati" **Birikim**, 67: 9-24, 1994.

Bora, Tanıl. **Sol, Sinizm, Pragmatizm**, İstanbul: Birikim Yayınları, 2010.

Bora, Tanıl ve Canefe, Nergis. "Türkiye'de Popülist Milliyetçilik" (Ed. T. Bora), **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Boratav, Korkut. "İktisat Tarihi (1981-2002)" (Ed. S. Akşin), **Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003**, İstanbul: Cem Yayınları, 2008.

Bordwell, David ve Kristin Thompson, **Film Sanatı: Bir Giriş**, (Çev. E. Yılmaz ve E.S. Onat), Ankara: De Ki Yayınları, 2009.

Bresson, Robert. **Sinematograf Üzerine Notlar**, (Çev. N. Güngörmüş), İstanbul: Nisan Yayınları, 2000.

Büker, Seçil. **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Ankara: Dost Yayınları, 1985.

Büker, Seçil. **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 2010.

Büyükdüvenci, Sabri ve Semire Ruken Öztürk. **Postmodernizm ve Sinema**, Ankara: Bilim ve Sanat, 1997.

Can, Erkan. **Kısa Film**, Konya, Tablet Yayınları, 2010.

Ceram, C.W. **Sinemannın Arkeolojisi**, (Çev. H. Aydın), İstanbul: Agora Yayınları, 2007.

Chatman, Seymour. **Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı** (Çev. Ö. Yaren), Ankara: De Ki Yayıncılık, 2009.

Cooper, Pat ve Ken Dancyger. **Kısa Film Yazmak**, (Çev. Ü. Uzun), İstanbul: Afa Yayınları, 2005.

Demirer, Yücel. "Darbelerin Darbesi ve Şimdiki Zamanı Hatırlamak" **Birikim**, 198: 65-70, 2005.

Dorsay, Atilla. **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1996.

Dorsay, Atilla. **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları 1990-2004**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Eco, Umberto. **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (Çev. K. Atakay), İstanbul: Can Yayınları, 2012.

Eisenstein, Sergei. **Kısa Film Senaryosu**, (Çev. O. Akınhay), İstanbul: Agora Yayıncılık, 2008.

Erden, Aysu. **Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1998.

Esen, Şükran. **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, İstanbul: Beta Yayınları, 2000.

Etikan, Hilmi. **Film Üzerine Panel ve Söyleşiler**, (Ed. O. Uman), İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, 2002.

Evren, Kenan. **Kenan Evren'in Anıları II-III-IV. Cilt**, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1991.

Evren, Kenan. **Kenan Evren'in Anıları**, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1990, .s.546-547

Foss, Bob. **Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, (Çev. MK. Gerçeker), Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, 1994.

Genette, Gerard. **Anlatının Söylemi**, (Çev. F. Aydar), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.

Göktürk, Akşit. **Okuma Uğraşı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Gönen, Metin. **Paradoksal Sanat Sinema**, İstanbul: Versus Yayınları, 2008.

Gözler, Kemal. **Anayasa Hukukuna Giriş: Genel Esaslar ve Türk Anayasa Hukuku**, Bursa: Ekin Yayıncılık, 2010.

Gündeş Simten, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi, Türkiye'ye Yansıması**, İstanbul: Alfa Yayınları, 2001, s.1

Güngör, Şefik. "Kısa Metraj Film, Kısa Film" **Türk Sinemasında Kısa Film**, (Ed. SM. Dinçer), Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, 1996.

Gürbilek, Nurdan. **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul: Metis Yayınevi, 2012.

Gürbilek, Nurdan. **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul: Metis Yayınları, 1992.

Gürbilek, Nurdan. **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul: Metis Yayınevi, 2014.

Kahraman, Hasan Bülent. **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal ve Siyasal Dönüşüm**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2002.

Kara, Mesut. **Sinema ve 12 Eylül**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

Karadağ, Nazmiye. “12 Eylül ve Toplumsal Belleğin Sinematografik Sunumu” **Cinemascope**, 11: 52-54, 2007.

Keleş, Ruşen. **Kentleşme Politikaları**, Ankara: İmge Kitabevi, 2000.

Kıray, Mübeccel. **Sosyal Yapı ve Nüfus Artışı İkilemi**, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 1982.

Kongar, Emre. **21. Yüzyılda Türkiye**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

Kongar, Emre. **İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

Kozanoğlu, Can. **Cilalı İmaj Devri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.

Kozanoğlu, Cem **Pop Çağı Ateşi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

Küçükkaplan, Uğur. **Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Künüçen, Hale. “Görüntülerle Erenlerin İzinden” **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı: 17, 2001.

Kürkçü, Ertuğrul. “Türkiye’de Geleneksel Siyaset İktidarı Orduyla Paylaşma Sanatıdır” **Son Klasik Darbe** (Ed. S. Öngider), İstanbul: Aykırı Yayınları, 2005, .s.24

Laçiner, Ömer. “AKP ve MHP'nin "Kürt Sorunu" Üzerinden Milliyetçilik Mücadelesi” **Birikim**, 236-237, 2009.

Lotman, Yuriy M. **Sinema Göstergibilimi**, (Çev. O. Özügül), Ankara: Nirengi Kitap, 2012.

Lüküslü, Demet. **Türkiye’de Gençlik Miti:1980 Sonrası Türkiye Gençliği**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Mardin, Şerif. **İdeoloji**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Monaco, James. **Bir Film Nasıl Okunur?** İstanbul: Oğlak Yayınları, 2010.

Mumcu, Uğur. **Bütün Yazıları, 12 Eylül ve Şeriat**, Ankara: Umag Vakfı Yayınları, 1997.

Murch, Walter. **Göz Kırparken**, (Çev. İ. Canikligil), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.

Ok, Akın. **12 Eylül Şiddeti ve Arabesk**, İstanbul: Akyüz Yayınları, 2004.

Oktuğ, Melis. **Sinemada Anlatı: Senaryo**, İstanbul: Galata Yayıncılık, 2008.

Oluk, Ayşen. **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul: Hayalet Yayıncılık, 2008.

Onaran, Alim Şerif ve Vardar, Bülent. **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, İstanbul: Beta Basım Yayın, 2005.

Onega, Susana ve Jose Angel Garcia Landa. **Anlatıbilime Giriş**, (Çev. Y. Salman ve D. Hakyemez), İstanbul: Adam Yayınları, 2002.

Orhon, Nezih. “Kısa Filmin Doğası ve Kısa Film Yapım Yönetim Özellikleri” (Ed. D. Bayraktar), **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008.

Orr, John. **Sinema ve Modernlik**, (Çev. A. Bahçıvan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997.

Özodaışık, Mustafa. **Cumhuriyet Dönemi Yeni Nesil Yetiştirme Çabaları 1923-1950**, Konya: Çizgi Kitabevi, 1999.

Özön, Nijat. **Karagözden Sinemaya I. Cilt**, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

Özön, Nijat. **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul: Gerçek Yayınları, 1972.

Parker, Nathan. **Kısa Filmler Nasıl Yapılır, Nasıl Dağıtılır**, (Çev. E. Ekici), İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2011.

Pezella, Mario. **Sinemada Estetik**, (Çev. F. Demir), Ankara: Dost Yayınları, 2006.

Piper, Jim. **Kısa Film Yapımı**, (Çev. G. Metin), İstanbul: Say Yayınları, 2013.

Pöstecki, Nigar. **1990 Sonrası Türk Sineması**, İstanbul: Es Yayınları, 2005.

Rotha, Paul. **Belgesel Sinema**, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.

Savran, Sungur. “1960, 1971, 1980: Toplumsal Mücadeleler, Askeri Müdahaleler” **Onbirinci Tez**, 1987, 6: 132-168.

Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.

Simten, Gündeş. **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye’ye Yansıması**, İstanbul: Alfa Yayınevi, 1998.

Sontag, Susan. **Fotoğraf Üzerine**, (Çev. O. Akinhay), İstanbul: Agora Yayıncılık, 2011.

Sözen, Mustafa. “Türk Kısa Filmlerinde Ses Tasarımı ve Örnek Uygulamalar” **Selçuk İletişim Dergisi**, 2009, ss.148-160, 2009.

Tanör, Bülent; Boratav, Korkut ve Akşin, Sina. “Bugünkü Türkiye 1980-2003” **Türkiye Tarihi 5**, İstanbul: Cem Yayınları, 2004.

Tansuğ, Sezer. **Sanatın Görsel Dili**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.

Topdemir, Hüseyin Gazi. **İbn El-Heysen ve Yeni Optik**, Ankara: Lotus Yayıncılık.

Tunçay, Mete; Koçak, Cemil; Özdemir, Hikmet; Boratav, Korkut; Hilav, Selahattin; Katoğlu, Murat ve Ödekan, Ayla **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.

Uzgel, İlhan. “AKP: Neoliberal Dönüşüm Yeni Aktörü” (Ed. B. Duru ve İ. Uzgel), **AKP Kitabı: Bir Dönüşümün Bilançosu**, Ankara: Phoenix Yayınları, 2009.

Yetkin, Çetin. **Türkiye’de Askeri Darbeler ve Amerika, 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül’de Amerika’nın Yeri**, Ankara: Ümit Yayıncılık, 1995.

Yılmaz, Mehmet. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınları, 2006.

Zürcher, Erik Jan. **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1999.

