

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK BÖLÜMÜ ANABİLİM DALI

**DARBENİN SİNEMADAKİ İZDÜŞÜMLERİ:
HATIRLAMA KÜLTÜRÜNDEN
UNUTMA KÜLTÜRÜNE 12 EYLÜL FİLMLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU

Ankara 2010

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK BÖLÜMÜ ANABİLİM DALI

**DARBENİN SİNEMADAKİ İZDÜŞÜMLERİ:
HATIRLAMA KÜLTÜRÜNDEN
UNUTMA KÜLTÜRÜNE 12 EYLÜL FİLMLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU

Tez Danışmanı

Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Ankara 2010

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI

**DARBENİN SİNEMADAKİ İZDÜŞÜMLERİ: HATIRLAMA
KÜLTÜRÜNDEN UNUTMA KÜLTÜRÜNE
12 EYLÜL FİLMLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

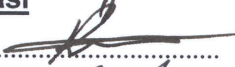


Tez Danışmanı : Prof.Dr. S. Ruken Öztürk

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk
Doç. Dr. Funda Senol Cantık
Yrd. Doç. Dr. Gökhan Atılgon

İmzası




.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi01.07.2010


**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(22.1.07./2000)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

YILDIZ DERYA BİRİNCİOĞLU

İmzası

.....


İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
KISALTMALAR	III
GİRİŞ	1
1. KOLEKTİF BELLEK	7
1.1 Belleğin Unutma ve Hatırlama Pratikleri ile İlişkisi.....	11
1.1.1 Yaşananların Maskelenmesi	11
1.1.2 Unutulanların Açığa Çıkışı.....	13
1.1.3 Geçmiş Politikası:Yüzleşme ya da Bastırma	17
1.2 Etkisi Geçmeyen Gerçek: Travma	21
1.3 Müebbet Travmadan Kurtuluş: Sağaltım Süreci.....	25
1.4 Temsil Stratejilerine Yansıyan Travma	29
2. 12 EYLÜL 1980 ASKERİ DARBESİ	33
2.1 Darbeyi Hazırlayan Koşullar:	
Askeri Muhtıra ve Siyasal Çatışmalar (1971–1980).....	33
2.2 Darbe Süreci.....	40
2.3 Darbenin Üç Bilinmeyenli Altyapısı	42
2.3.1 12 Eylül ve Dış Destek Alımı.....	42
2.3.2 12 Eylül İdeolojisi	44

2.3.3 12 Eylül'ün Ekonomi Politikası	48
2.4 1982 Anayasası	51
2.5 12 Eylül Askeri Darbesi ve 1982 Anayasası'nın Topluma Yansımaları	55
2.6 Darbe Sonrası Süreç ve Yeni Politikalar:12 Eylül'ün Kültürel Sürece Etkisi	59
2.7 Sansür ve Otosansür	61
3. SEÇİLEN FİMLERİN ANALİZİ	65
3.1 <i>Vizontele Tuuba</i>	65
3.2 <i>Babam ve Oğlum</i>	73
3.2.1 Hesaplaşma mı? Yenilgi mi?	78
3.3 <i>Eve Dönüş</i>	81
3.3.1 Gölgede Kalmaya Direnenler	84
3.3.2 Başkalaşan İnsan	87
3.4 <i>Beynelmilel</i>	89
3.5 <i>Zincirbozan</i>	96
3.6 <i>O... Çocukları</i>	101
3.7 <i>Son Cellat</i>	105
SONUÇ	112
KAYNAKÇA	118
EKLER	125
ÖZET	135
ABSTRACT	136

KISALTMALAR

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AP	Adalet Partisi
CGP	Cumhuriyetçi Güven Partisi
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
IMF	İnternational Monetary Fund
DİSK	Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
ETKO	Esir Türkleri Kurtarma Ordusu
KİT	Kamu İktisadi Teşekkülleri
MC	Milliyetçi Cephe
MGK	Milli Güvenlik Konseyi/Kurulu
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
MSP	Milli Selamet Partisi
NATO	North Atlantic Treaty Organisation/ Kuzey Atlantik Paktı
TRT	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
TSK	Türk Silahlı Kuvvetleri
YÖK	Yüksek Öğretim Kurulu/Kanunu

GİRİŞ

Türkiye toplumunda yaşanan travmatik olayların bir kısmı askeri müdahaleler döneminde yaşanmıştır. Türkiye'deki, 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 askeri müdahaleleri yaşanan travmatik olayların sadece birkaç örneğidir. Bu müdahaleler arasında sonuçları bakımından en şiddetli olanı, 12 Eylül 1980 askeri darbesiydi. Bu süreçte, toplum üzerinde ciddi bir devlet denetimi kuruldu. Baskıcı yasaların oluşturulmasıyla, toplumun direnen kısmı “uysallaştırılmaya” çalışıldı. Darbe altyapısını, ideolojik ve ekonomik etmenler üzerine kurdu ve bu etmenlerle toplumsal dönüşümü hedefledi. Bu dönüşüm amacıyla birçok girişimde bulunuldu; 24 Ocak kararlarının hayata geçirilmesiyle karma ekonomi yerini serbest piyasa ekonomisine bıraktı ve liberalizasyon politikaları çerçevesinde yapılan yeni girişimlerle, yeni iş alanları oluşturuldu. Ancak sosyal hakların gerilemesi, reel ücretlerin düşmesi ve işsizliğin her geçen gün artış göstermesiyle, toplum içerisindeki gelir dağılımı dengesizliği daha da belirginleşti. Ekonomi alanında bunlar yaşanırken, darbe ideolojik dönüşümünü yeniden organize ettiği Atatürkçülük ve din üzerinden gerçekleştirdi. Zorunlu din dersinin anayasaya girmesi sağlandı, imam hatiplilerin ilahiyat fakülteleri dışında diğer bölümlere girmelerinin önü açılarak İslam'a devlet desteği sağlandı.

Ayrıca yine bu dönemde, üniversiteler YÖK'e bağlanarak özerkliklerini yitirdiler. 12 Eylül sürecinde birçok kişi hak ve özgürlüklerinden yoksun bırakıldı, her türlü örgütlenme yasaklandı, kolektif irade ve kolektif ifade etme fikri aşağılandı ve cezalandırıldı. Askeri darbe, işkenceler ve yargısız infazlarla toplum üzerinde

ciddi bir baskı uyguladı. Bunun yanı sıra, sakıncalı bulunan yüzlerce film yasaklandı ve yüzlerce kitap yakıldı.

Baskıcı bir düzenin uygulamaları sonucu toplum, eleştiri yapma yeteneğini de kaybetti; apolitikleştirildi, sindirildi ve bastırıldı. Bu apolitikleştirme ve bastırma politikaları, mahrem olanın dışavurumunu, özel hayatın kamulaşmasını sağladı. Basında yapılan haberlerin kısıtlanması ve ilginin kamusal olandan özel olana kayması sonucu magazinleşme olgusu doğdu, insanların ilgisi başkalarının hayatları ve ilişkileri düzeyinde tutuldu. Toplum üyeleri, gün geçtikçe bireyselleşerek, siyasal-toplumsal hareketlenmeyi üretme geleneğinden uzaklaştırıldı, sorgulamanın, düşünmenin ve eleştirinin olmadığı bir yapıya dönüştürüldü.

Toplumun tamamının ekonomik, politik, kültürel ve sosyal yaşamını kökten etkileyen darbe girişimlerinin son bulması bir yana, onları 28 Şubat ve 27 Nisan'daki bazı müdahaleler takip etti. Bu girişimler bir kez daha gösterdi ki, travmaya uğrayan toplumu iyileştirme niyetinde olmayan ordu-devlet ikilisi, travmayı pekiştirmek için çaba sarf etmeye devam etmektedir. Bu müdahalelerin devamlılık göstermesi, darbe korkusunun her geçen gün canlı tutulması, 1980 darbesinin faillerinin aradan geçen 30 yıla rağmen hala yargılanmaması, geçmişle hesaplaşılmaması, geçmişin temsil edilmemesi, kayıpların yasının tutulamaması, bireysel travmaların toplumsal travmalara dönüşmesine neden olur. Bu durum, 12 Eylül'ü belirli bir zaman diliminde yaşanmış ve bitmiş bir olay olmaktan çıkarır. Bu sebeple, 12 Eylül 1980 askeri darbesi halen tazeliğini korumakta ve tartışılmaktadır. Bu konudaki tartışmalar özellikle “kolektif bellek süreçlerinin harekete geçirilmesi” ve “kolektif bellek kaybı” üzerinde ağırlık kazanır.

Kolektif bellek bir yanda grupların ve bu gruplar içerisindeki kişilerin, bastırılmış olan travmalarla yüzleşmesini sağlarken diğer yanda travmalarla yüzleşememeyi ve geçmişin tahrifinin de gerçekleşmesini sağlayacak bir alan yaratır. Sinema da bu alanın yaratılmasında geçmişle yüzleşmek/tahrif etmek için kullanılan araçlardan biridir. Yüzleşme/tahrif sürecinde sinema, unutmanın ve hatırlamanın birer aracı olarak rol oynar. Bu araç, neyin hatırlanması gerektiğini, neyin unutulması gerektiğini ve de nasıl hatırlanması ve unutulması gerektiğini bugünün anlam, istek ve ihtiyaçlarına göre belirler. Toplumlar, yakın geçmişe ait travmatik olaylara olan ilgisizliğe, kendi geçmişini bastırma isteğine yani kolektif bellek yitimine, sinema ve televizyondan aktarılanlarla direniş gösterir. Asuman Suner bu direniş fikrini, nostalji kültürünün her geçen gün popülerlik kazanmasıyla ilişkilendirir. Ona göre, unutulmaya karşı koyan ve kendini zorla hatırlatan “hayalet ev” figürü, varlığıyla bastırılanın geri dönüşünü sağlarken, diğer taraftan, geçmişin silinmeyen izleri sinema sayesinde bugüne taşınır. Böylelikle, sinemanın izleyicilere aktardıklarıyla yitirilenin, idealleştirilenin, özlenenin ve hatta hesaplaşmanın gerçekleşmesi sağlanır (Suner, 2006: 15-16). Bu bağlamda, sinema “hayalet ev” figürüyle travmatik olaylara dair toplumsal ve tarihsel tanıklığın ötesine giderek travmanın iyileştirilmesi, faillerin sorgulanması, irdelenmesi ve eleştirilmesinin mümkün olduğu bir alana dönüşür. Peki, bugün 12 Eylül filmleri olarak kategorileştirilen filmlerde yer alan 12 Eylül askeri darbesi temsilinin hatırlattıklarının yanında unutturdukları nelerdir? 1980 askeri darbesi toplumda bir travma yaratmıştır ve bu filmler hatırlattıkları ve unutturduklarıyla beraber düşünüldüğünde yaşanan travmayı yansıtmakta mıdır? 12 Eylül filmleri, komedi ve melodramatik anlatılarla izleyiciyi rahatlatmayı mı yoksa geçmişle ilişkiyi/hesaplaşmayı mı amaçlamaktadır? Kolektif belleğin resmi tarih

anlatısı ve hakim söylemle yeniden inşa edildiği düşünülürse, bu filmlerin farklı bellek türleri ya da bellek süreçlerinin harekete geçmesini sağladığından söz edilebilir mi? Araştırma bu sorulara cevap aramaktadır.

Çalışmanın temel savı, 12 Eylül filmlerinde, 12 Eylül askeri darbesi temsilinin eksiklikler barındırdığıdır. Filmlerde fon ya da odak noktası olarak kullanılan 1980 askeri darbesi yaşanan travmanın yansıtılmasının ve temsil edilmesinin önüne geçer. Başka bir deyişle, bu filmler yaşanan toplumsal travmaların farklı cephelerine değinmek isterken darbenin neden ve sonuçlarını teğet geçerler. Kolektif belleğin, toplumsal koşullarla belirlenmesi, çarpıtma dinamikleriyle etkileşim içerisinde olması ve hatırlama-unutma politikalarıyla yeniden inşa edilmesi, temsil biçiminin belirlenmesinde etkili olur. Bu gerçeklikle, anlatıda yer alan geçmiş, gerçekte yaşanan geçmişin temsilini yaratmaz, bunun yerine geçmiş dönemden izler taşıyan özellikleri, anlatısında barındırarak o dönemi yeniden kurgular. Anlatıda yer alan melodramatik yapının ağırlığı, eleştirel politik analiz, travmanın anımsanması ve dönemin sorgulanması edimini zayıflatır. Bu haliyle kurgulama, geçmişle sağlanacak özdeşleşmesinin önünü tıkar, gerçekte hatırlanması gerekenleri maskeler, böylelikle de, yaşanan travmanın sınırlı düzeyde temsil edilmesine ve travmanın yansıtılmasına ve anlamlandırılmasına engel olur.

Bu çalışmada, 12 Eylül filmleri olarak nitelendirilen, 12 Eylül 1980 darbesini ya da darbe sonrası olayları konu edinen filmlerin 12 Eylül travmasını nasıl temsil ettikleri incelenmiştir. Çalışmanın amacı, kolektif bellek-travma ilişkisi bağlamında Türk sinemasında 12 Eylül 1980 darbesini sinemasal temsil stratejileri açısından incelemektir.

Çalışmanın alanını, Türk sinemasında çekilen ve 12 Eylül 1980 askeri darbesini anlatan filmler oluşturmaktadır. Döneme ilişkin 34 film tespit edilmiştir, ancak sınırlama yapılabilmesi için bunlardan sadece 2000 yılı sonrası çekilen ve kolektif bellek kaybına direniş olarak gösterilen filmler arasından 7 tanesi belirlenmiştir. Filmlerin belirlenmesinde Sırrı Süreyya Önder (2009: 128) ve Ömer Uğur'un röportajlarında (Yücel, 2009: 278) belirttikleri 2000 yılı öncesi çekilen filmlerin ağırlıklı olarak metafor ve alegoriden yararlanarak 1980 askeri darbesini fon olarak kullandığı, ancak daha sonra çekilen filmlerin özellikle de kendi filmlerinin 12 Eylül darbesine yeni pencereler açarak o döneme tanık olma alanı sağladığı yani toplumsal bellek yitimine direniş amacı taşıdığı yönündeki açıklamaları da etkili olmuştur.

Belirlenen Filmler;

<i>Vizontele Tuba</i>	Yılmaz Erdoğan	2003
<i>Babam ve Oğlum</i>	Çağan Irmak	2005
<i>Eve Dönüş</i>	Ömer Uğur	2006
<i>Beynelmilel</i>	Sırrı Süreyya Önder Muharrem Gülmez	2006
<i>Zincirbozan</i>	Atıl İnaç	2007
<i>O.... Çocukları</i>	Murat Saraçoğlu	2008
<i>Son Cellat</i>	Şahin Gök	2008

Tez üç bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturan konular ele alınmıştır. Bunlar kolektif belleğin tanımı, oluşma ve aktarılma koşulları, belleğin hatırlama ve unutma politikaları başlıkları arasında, çarpıtma dinamikleriyle ilişkileri irdelenmektedir. Ayrıca kolektif bellek - travma ilişkisi ve travmanın sinemadaki temsil stratejileri çalışmada yer alır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Türkiye’de askeri darbelerin yarattığı siyasal ortamı çözebilmek için 1971-1980 döneminde Türkiye’deki siyasal hayatın gelişmelerine yer verilmiştir. Öğrenci hareketleri ve fraksiyon çatışmaları, darbe öncesi siyasi, ekonomik ve sosyal yaşam, 12 Eylül askeri darbesi ve darbenin topluma etkisi bu çalışmada yer alan konular arasındadır. Bu bilgiler temel alınarak, filmlerde 12 Eylül 1980 askeri darbesinin izlerini sürmek mümkün olmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, belirlenen filmlerin, darbe döneminden hangi izleri taşıdığı, bizlere o dönemi nasıl aktardığı incelenmiştir. Çarpıtmaya uğratılan ve yeniden inşa edilen kolektif belleğin, hatırlattıklarının yanında unutturmaya çalıştıkları ve filmlerde 12 Eylül travmasının nasıl temsil edildiği incelenmiştir.

1. KOLLEKTİF BELLEK

Kolektif bellek kavramı, 1920'lerde Fransız sosyolog Maurice Halbwachs tarafından ortaya atıldığında birçok eleştiriyile karşılaşmıştır. Hatırlamanın toplumsal etkilerden bağımsız olmadığına ilişkin kavrayışın gelişmesiyle birlikte kolektif belleğe ilişkin farklı disiplinlerin yapmış olduğu çalışmalar gelişme göstermiştir. Bugün belleğin bireysel nitelikte oluşunun yanı sıra toplumsal nitelikte olduğunun da kabulü, kolektif bellek kavramının etki alanını küçük topluluklardan çıkararak uluslar ve devletler gibi büyük topluluklara dönüştürür. Halbwachs'ın tüm toplum biçimlerinde belleğin önemli olduğu konusundaki ısrarı ve modern toplumların bugüne ait bazı politik hedefleri desteklemek için geçmişi yeniden biçimlendirme tercihlerine yaptığı vurgu, kolektif bellek kavramının yeniden önem kazanmasını sağlamıştır.

Maurice Halbwachs, toplumsal koşullarla ilişkilendirdiği bellek kavramını otobiyografik bellek, tarihsel bellek ve kolektif bellek olmak üzere üç kategoride inceler. Ona göre, otobiyografik bellek, kendi deneyimlediğimiz olayları içerir ve geçmişteki anıların paylaşımı adı altında nesiller boyu süren bir aktarım özelliğine sahiptir. Tarihsel bellek, tarihsel kayıtlar yoluyla bizlere ulaşır. Bu bellek türünde kişiler olayları doğrudan hatırlamazlar, ancak okuma yazma gibi birtakım edimlerin sonunda ya da bir araya gelen kişilerin anma ve festival gibi etkinlikleri sonucunda oluşan bir canlandırma ile hatırlama gerçekleşir. Kolektif bellek de ise, grup üyeleri tarafından ortak olarak paylaşılan ve kimlikleri biçimlendiren aktif bir geçmişin varlığından söz edilir (Assmann, 2001: 38-39, Connerton, 1999: 61-63, Sancar, 2008: 39-43).

Halbwachs çalışmalarında, belleğin sosyal koşullara olan bağlılığını “sosyal çerçeve” kavramıyla açıklar. Ona göre, nörolojik ve fizyolojik açıdan bireysel bir belleğin oluşmasından ziyade, sosyal koşullar tarafından çevrelenen bir bellek vardır (Assmann, 2001: 39-40). Başka bir deyişle, sosyalizasyon sürecinin birebir etkilediği ve belirlediği bir bellek bulunmaktadır. Böylelikle Halbwachs, algılardan oluşan bireysel bellek ile anılardan oluşan toplumsal belleği kesin çizgilerle birbirinden ayırır.

Halbwachs, “sosyal çerçeve” kavramından yola çıkarak toplumu, belleğin ve hatırlamanın merkezine oturtur. Dolayısıyla bireye ait olan hafızanın toplumsal olarak belirlendiğini ve toplumdan soyutlanan bireyin de hafızasının olamayacağını belirtir. Bir grup ya da birey, geçmişini bağlantı kurduğu ilişkiler çerçevesinden hatırlar. Bu sebeple, bu ilişkilerin dışladığı her şey unutulmak durumundadır (Assmann, 2001: 41). Yani belleğin devamlı iletişim içerisinde dinamik bir yapıya sahip olduğu düşünüldüğünde, bu iletişimin yavaşlaması veya durması halinde unutmaya kaçınılmazdır.

Halbwachs’ın, belleğin “toplumsal olarak çerçevelenmiş” bir yapı olduğunu söylemesi kolektif bilincin, toplumsal olarak inşa edildiğini gösterir. Bu inşacı görüşle, geçmişin hatırlanması artık sadece bellekte depolanan bilginin geri çağırılmasından öte yapıcı bir sürece dönüşür.

Bartlett’e göre, birey, geçmişini kendi bilgi ve beklentileriyle uyuma gösterecek “bellek izleri” üzerinden yeniden kurgular (Özakpınar, 1997: 21-23). Böylelikle geri çağırma işlemi dış unsurlarla (bugüne dair kavrayışlar, ilgi ve ihtiyaçlar vb.) etkileşim haline girerek toplumsal güçler tarafından yeniden inşa

edilir. Bugünün ihtiyaçları ve kavrayışlarıyla yeniden inşa edilen geçmişin, aynı zaman ve mekan ilişkisine sahip olmasına rağmen değişebileceği görülür.

Bartlett ve Halbwacs'ın özellikle geçmişin yeniden inşa edilebilirliğine dair vurguları, bireysel seçimlerin geçmiş imajları anımsamada ya da yüzleşmede tam anlamıyla etkili olmadığını, bunun yanı sıra, geçmişe ait bazı toplumsal çatışmaların ne ölçüde ve hangi görünümde hatırlanacağı ya da unutulacağı belirlenmesinde, bireyin dışında bazı toplumsal koşulların etkinlik kazandığını gösterir.

Halbwacs'a göre kolektif belleğin bir diğer özelliği de aktarılabilir olmasıdır. Grup üyeleri ile paylaşılan dil, toplumsal ve kültürel bağlamlar, anmalar, olaylar, simgeler bu aktarılabilirliği sağlar (Connerton, 1999: 61). Bu dinamik yapı sayesinde oluşan kolektif bellek, toplumdaki baskın söylemler ve politik güç dengelerinin etkisiyle dönüşüme uğrayarak kişisel, zihinsel bir eylem olma özelliğini kaybeder. Aktarılabilirlik sayesinde, geçmişini kendileri yaşamamış bireyler de o döneme ait imgeleri "kültürel yapıntılar" aracılığıyla oluşturabilirler (Schudson, 2007: 182). Kısaca bu inşacı yaklaşıma göre, geçmiş, hatırlanan şeyler, dönemin şartları dikkate alınarak değil, bugünün koşulları altında yani şimdinin istek, kaygı, korku ve düşünceleri üzerinden anlamlandırılır. Böylelikle geçmiş her geçen gün değişerek yeniden inşa edilir.

Halbwacs'ın çalışmalarından hareketle kolektif bellek kavramı üzerine önemli çalışma yapanlardan birisi de Jan Assmann'dır. Assmann, kolektif belleğin işleyişini iletişimsel bellek ve kültürel bellek olarak iki kategoride inceler.

Jan Assmann'a göre, iletişimsel bellek, insanın dil yeteneğini ve başkalarıyla iletişimini içerir. İletişimsel bellek, kuşağa özgü bir bellek niteliği taşır ve yakın

geçmişe ait anıları kapsar. Ona göre, iletişimsel deneyimle kazanılan bu bellek bireyin yaşam süresiyle doğrudan ilişkilidir ve gündelik pratiklerle iletişimsel akışı sağlar. Assmann, iletişimsel bellek kavramı ile belleğin gücünü taklit etme ve saklama eyleminden alarak yorumlama ve hatırlama eylemine verir. Ona göre, kültürel bellek ise, geçmişten gelen anlamların taşınmasını yani bilinçlilik durumunu içerir. Gündelik olmayan olayların hatırlanmasında devreye girer (Assmann, 2001: 25). Başka bir deyişle, kültürel bellek geçmişin belirli noktalarına eğilir. Anın bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır ve gerçeği değil hatırlanan tarihi yeniden inşa eder. Her ne kadar gündelik pratiklerden ve iletişimden beslense de onlar tarafından belirlenmez. Kültürel bellek, geçmişle bağlantı kurarak hatırlamayı ve hatırlanan şeylerin nesillere aktarılmasını sağlar. Bu aktarım sırasında anıtlar, mezar taşları, idoller gibi anlam içeren sembollerin yanı sıra ikonlar ve temsiliyetler gibi zaman ve kimlik algısı yaratma özelliğine sahip şeylerden de yararlanır (Assmann, 2001: 143). Bu işleviyle kültürel bellek, toplumsal kimliklerin temelini oluşturur.

Kültürel belleğin, bireysel hatırlama işlevine sahip olmaması ve belleğin daima özel taşıyıcılar tarafından aktarılması kültürel belleği iletişimsel bellekten ayıran en önemli özelliklerden biridir. Assmann, “kültürel bellek” ile insanların nörolojik, fizyolojik ve psikolojik yapısının dışında, belleğin dış boyutunun etkinliğinden bahseder. Başka bir deyişle, iletişimsel bellek gibi kendiliğinden yayılmayan kültürel bellek, grup kimliğini korumak adına “resmi ideoloji” ve “resmi tarih” gibi iktidarında etkinlik alanına dahil olan unsurları içerir (Göka, 2009: 21). Halbwacs’ın sosyal çerçeve kavramında olduğu gibi Assmann da bellek oluşumunda toplumsal ve kültürel çevrenin belirleyiciliğine vurgu yapar. Bu belirleyicilerin etkisi çerçevesinde hatırlama ve unutma pratikleri gerçekleşir.

1.1 Belleğin Unutma ve Hatırlama Pratikleri ile İlişkisi

Unutulanların belli bir süre sonra bellekte hatırlamaya neden olması bu ilişkinin birbiriyle iç içe olduğunu gösterir. Bu anlamda, bellek, unutma ve hatırlamayla ilişkili düalistik bir yapıya sahiptir. Psikanalitik kuram, “hatırlamanın bir çeşit unutma” olduğunu ve hatırlanan şeylerin, unutilan, bastırılan ve bilinçdışına atılan şeyleri işaret ettiğini ve onların yerine geçtiğini söyler (Suner, 2006: 26). Bu bağlamda bellek, unutma ve hatırlama diyalektiğiyle sürekli etkileşim içerisinde, karışık, iç içe geçmiş, özel ve simgesel hatıralardan beslenir ve bunun yanı sıra her türlü bastırma, sansür gibi etkilere karşı duyarlıdır.

1.1.1 Yaşananların Maskelenmesi

Unutmayı açıklayan birçok kuram vardır. Ancak bireysel ya da toplumsal travmanın unutilmasına dair en açıklayıcı çalışma güdülenmiş unutma kuramıdır. Güdülenmiş unutma kuramına göre, kişiye rahatsızlık veren, istenmeyen duygularla ilişkili olan konular ya da fikirler, baskı altına alınarak unutilur. Suçluluk, kaygı ve baskı gibi unsurların ağırlık kazanması sonucu hatırlanmak istenmeyen şeyler bilinçaltına atılır ve böylelikle unutilur (Binbaşoğlu, 1991: 110).

Unutma ve bastırma politikasının açıklanmasında “kolektif suç” kavramı, etki ve sonuçları arasındaki ilişki bakımından önem kazanır. Kolektif suç, sadece geçmişte yaşanan travmatik olayların failleri olmak anlamına gelmez. Kolektif suç aynı zamanda, failleri alkışlamak, seyretmek onları desteklemek, yaşananları görmezden gelmek ve mağdurlara yardım etmekten kaçınmayı da içerir (Bora, 2009: 14-16). Başka bir deyişle, topluluğun üyeleri faillerle sürdürdükleri dayanışma sonucunda işlemedikleri suçların sorumluluğunu üstlenmiş olurlar. Özellikle geçmiş

darbe, soykırım, katliam ve cinayetlerle dolu olan toplumlarda yani suçların kolektifleştiği, faillerin sorgulanmadığı toplumlarda, kolektif suçun sorumluluğunu üstlenmek, toplumsal bütünleşmeyi sağlamak için atılan bir adım olarak görülebilir. Ancak bu suç ortaklığı, sadece unutma sürecini hızlandırır ve pekiştirir.

Unutma, toplumsal bütünleşmenin sağlanması açısından kaçınılmaz olarak toplumlar kadar bireyler için de gereklidir. Marc Augé, burada bireysel unutma tercihlerine toplumsal katkıların sağlanarak unutma kültürünün yaygınlaştırıldığını belirtir. Artık bellek, yeni anıların kaydedilmesinde eskilerin devreden çıkarılması prensibiyle çalışmasının yanı sıra, hatırlamak istemediklerinden kurtulmak için farklı unutma biçimleri de geliştirmeye başlar. Böylelikle geçmişin acı veren ağırlığı geride bırakılmış olur (Augé, 1999: 5). Augé, bu ağırlıktan kurtulmak için üç unutma biçiminin ağırlıklı olarak geliştirildiğini söyler.

Ona göre, ilk unutma biçimi geriye dönmedir. Bu unutma biçiminde, şimdiki zaman ve her geçen gün ona benzemeye başlayan yakın geçmiş unutulmuş, daha eskide bulunan ve kaybolan geçmişin yeniden bulunması sağlanır. Travmanın yaşandığı geçmiş zaman ve travmanın tekrarının yaşandığı şimdiki zaman unutulmuş, daha eskiye, travma öncesi zamana gidüş söz konusudur. Başka bir deyişle, daha eskide bulunan geçmiş zamanı öne çıkarma işlemi gerçekleştirilir (Augé, 1999: 169-171).

İkinci unutma biçimi ertelemedir. Bu unutma sürecinde geleceğin, geçmişin geri dönüşümleri ile özdeşleşmesi, şimdiki zamanı yeniden bulması ve anlamlandırması çabası hakimdir. Başka bir deyişle, geçmişe atıfta bulunarak şimdi kavranmaya çalışılır (Augé, 1999: 171-173).

Üçüncü unutma biçimi ise yeniden başlamadır. Bu unutma biçiminde, geçmiş tamamen unutulmuş geleceğe dair yeni başlangıçlar gerçekleşir (Augé, 1999: 173-175). Yaşanan olayın ya da olayların aslında gerçekleşmediğine olan inanç hakimdir. Kolektif travmalar yaşayan toplumların özellikle en çok başvurduğu unutma biçimlerinden biridir; ancak bu unutma biçimi travmatik olaylara maruz kalan bireylerin ya da grupların hayatlarının bir evresinde anımsatıcıların da etkisiyle yaşanan acının tekrarlanmasına ya da gündelik yaşam pratiklerinde kendine yer bulmasına neden olur. Burada bastırmaya uğrayan şey olaya ilişkin anılardır. Yani, burada bastırılan şey olay değil anıdır. Bu sebeple bu unutma biçimi daha sonraki süreçlerde yarayı/travmayı/olayı başka biçimlerde yeniden ortaya çıkarır.

1.1.2 Unutulanların Açığa Çıkışı

Kolektif unutma gibi kolektif hatırlama da travmanın dönüştürülmesinde oldukça önemlidir. Hatırlama, geçmişte yaşanan acı olayların hatırdaki tutulması ve bunların gelecekte yaşanmaması için gereklidir. Aynı zamanda hatırlama, özellikle travmanın iyileştirilmesinde ve anlamlandırılmasında yani yas çalışmalarının hayata geçirilmesinde oldukça önemli bir rol oynar. Hatırlama, haksızlıklara karşı direnişi simgelemesinin yanı sıra, uzlaşmanın da sağlanması için zemin hazırlar. Mağdur ve fail toplulukları arasındaki ilişkiyi irdeleyerek toplumların özgürleşmesinde etkili olur. Bu sebeple, hatırlama, kolektif bellek süreçlerinin harekete geçirilmesinde oldukça etkilidir.

Bellek, her ne kadar kişisel bir görünüme sahip olsa da toplumsallaşma süreciyle şekillenir ve toplumsal olarak belirlenir. Bu belirleme sürecinde, diğer gruplarla girişilen etkili iletişim hatırlamayı bireysel bir eylem olmaktan çıkarır.

Bellek, artık önceden depolanan materyallerin geri çağırılma işleminden öte, her düşüncenin bir diğer düşünce için uyarılar oluşturduğu bir çağrışım zinciri içerisinde hareket eder (Binbaşıoğlu, 1991: 105). Algılama aşamasından geçen düşünceler, gerçekte yaşanan olaylar, bir grubun belleğinde yer edinebilmesi sürecinde bazı kavramlar ve semboller iletirler. Böylelikle kullanılan bazı “hatırlama figürleriyle” bellek, toplumun düşünceler sisteminin bir parçası haline gelir (Assmann, 2001: 42). Yani bellek, her ne kadar kişisel olsa da ilişki içerisinde olduğu kişi, dil, sözcük, yer, tarih gibi toplumların maddi ve manevi kültürlerinden etkilenir. Hatırlama pratiği, kendi başına gerçekleşmez. Bunun için özellikle Assmann’ın “hatırlama figürleri” adını verdiği bazı anımsatıcıların bu süreklilik ve akışın sağlanmasında etkili olması gerekir. Hatırlama figürleri, toplumun olaya/olaylara tanık olan üyelerine yaşananları hatırlatırken, şahsen tanık olmayanlara ise tanıtma imkânı yaratır. Assmann, hatırlama ediminin gerçekleşmesi için, soyut bir mekân ve zaman algısının gerekliliğinden söz eder. Ortak yaşanan zaman ve mekân sayesinde gönderilen çağrışımlar sonucu canlandırma ve güncelleştirme gerçekleşir. Jan Assmann’ın “hatırlama figürlerine” benzer bir kavramlaştırmayı “hatırlama araçları” ile Avishai Margalit yapar. Margalit, müze, televizyon ve sinema gibi zaman ve mekân algısı yaratma özelliğine sahip, tarihin yeniden inşasını sağlayan bu araçların toplumsal anımsatıcılar olduğunu belirtir (aktaran Doğruöz, 2007: 69). Connerton da Halbwach ve Margalit’ten farklı olarak kolektif belleğin taşıyıcısı olan anma törenleri ve bedensel pratiklerin önemine dikkat çeker (Connerton, 1999: 63). Connerton’a göre törenler, canlandırılan şey ile canlandırılanlar arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Ancak, Connerton, periyodik olarak tekrarlanan bu ritüellere ve canlandırmalara belleğin tek taşıyıcı faktörüymüş gibi

önem arz eder. Oysa bu uygulayımsallığın dışında Margalit'in toplumsal anımsatıcılar olarak belirlediği hatırlama araçlarının taşıyıcılık üzerindeki etkisi daha belirgin ve görünürdür.

Hatırlama, bir diğer yol olarak varlığını onu taşıyan gruplar içerisindeki iletişimsel akış sayesinde gerçekleştirir. Bu sebeple de, ortak anılara sahip toplumsal bir grupta dinamik bir ilişki içerisinde olmalıdır (Assmann, 2001: 44). Ne kadar çok anlatılır, alımlanır, sahiplenilir, yorumlanır ve iletişim sürecine geçerse grubun bilinci de o denli etkili olacaktır. Kolektif belleğin temelini oluşturan “ortaklık” ve “aidiyet” duygusu ortak değerlerin meşruiyetini de beraberinde getirir. Bu “ortaklık” ve “aidiyet” duygusunun ardından zamanla “sahiplenme” duygusu ortaya çıkar. Kolektif belleği oluşturan ve kuşaklar boyu aktarılmasını sağlayan bu “ortaklık” duygusudur. Toplum üyeleri, “ortak kimlik” taşıdıkları yönündeki inanışlarıyla toplumsal birlikteliği sağlarlar. Toplumsal birliktelik duygusuna sahip topluluklar, belirli amaçlar doğrultusunda toplumsal gerçekliği meydana getirir (Connerton, 1999: 54). Bu anlamda toplumsal anımsatıcılar, hatırlama figürleri ve ritüeller topluluk kimliğini güçlendirici örtük bir işleve sahip, topluluğun varoluşunu sürdürebilmesi için gereksinim duyduğu pratiklerdir.

Hatırlamanın bir diğer önemli özelliği ise, tarihin yeniden kurulmasını sağlamasıdır. Bellek, geçmişe dair olayların tümünü koruyamadığı için yenilerin kaydedilmesinde eskilerin silinmesi gerekliliğiyle hareket eder. Bu sebeple, hatırlama ancak grubun, geçmişini kendi bağlamında yeniden oluşturduğu biçimiyle gerçekleşir. Bir başka deyişle, grubun, önemli diye anlattıkları, vurguladıkları ve yansıttıkları üzerinden hatırlama gerçekleşir. Bu da ister istemez hatırlama sürecinde, ilerleyen zamanın içinde bulunduğu koşulların ve değişkenlerin dikkate alınmasına

ve bu haliyle yeniden yorumlanarak oluşmasına sebep olur. Sürekli iletişim içerisinde olan bellek sadece kendi yaşadığı ve öğrendiği şeyleri hatırlamaz. Birey kendisinin deneyimlemediği olayları da, kendisine yakın gördüğü, özdeşim kurduğu grupların yansıttıkları üzerinden hatırlar (Sancar, 2008: 42-43). Bu bağlamda Halbwacs'a göre bellek, geçmişi yansıtan bir ayna değil, geçmişi yeniden inşa eden, belgeleyen, yorumlayan ve öyküleyen bir yapıdır. Böylelikle kolektif belleğin geçmişi, şimdiyi ve geleceği içermesi, onun bilinçli olarak tekrarlanan bir yeniden kurma ve yaratma işlemine sahip olduğunu gösterir. Bu yeniden kurma aracılığıyla gerçekleşen hatırlama pratikleri sonucu grubun/toplumun edineceği kimlik, toplumun kendi yarattığı kimlik olması halinde kolektif belleğin bilinç düzeyine işaret eder. Ancak bu pratiklerin, toplumun kendi içi dinamikleri yoluyla değil de iktidar eliyle oluşturulması ve yönlendirilmesi halinde, toplumun bilincinden söz etmek mümkün değildir. Artık iktidarın müdahale alanı haline gelmiş, iktidarın kendi öyküsünü yazarken kullanacağı kaynakların merkezi olmuştur (Sancar, 2008: 28). Bu zorluğu aşmak ya da çözmek ancak geçmişle kurulan ilişkinin niteliğine, yani geçmişle kurulacak ilişkiye; geçmişin nasıl hatırlandığı, hangi yönleriyle hatırlandığı ya da nelerin unutulmaya terk edildiğinin belirlenmesine bağlıdır.

1.1.3 Geçmiş Politikası: Yüzleşme ya da Bastırma

İktidar, kendi erkini kuvvetlendirmek adına kültürel/ideolojik ikna süreçleri ya da toplumsal bellek süreçlerinin harekete geçirilmesini etkili bir şekilde kullanır. Sinema, içinde bulunduğu coğrafyanın tarihi olaylarından, kültüründen, egemen ideolojilerinden ve gündelik yaşam pratiklerinden etkilenir. Böylece sinema iktidarın bellek oluşumu ve ikna süreçleri için en etkili araçlarından biri haline gelir. Üst dil, egemen söylem ve ideolojiyle şekillenen tarih; yazılacak ve yazılmayacakları, temsil pratiğinde kimlerin nasıl temsil edileceğini, anlamların nasıl üretileceğini ve kodlamaların nasıl yapılacağını belirler, bu çizilmiş çerçeveye toplumda bakma, anlama, yorumlama ve hatırlama geleneklerini yeniden şekillenir (Süalp, 2006: 45). Başka bir deyişle, tarih/geçmiş, belgelere dayansa da belgelerin yorumlanmasında, anlatıcının öznelliği kaçınılmaz olarak ön plandadır ve bu nedenle her zaman ideolojiyle eklemlenmeye açık bir konumdadır. Zaman ve mekân yaratımına sahip sinema da tarih yazımından çoğu kez bir malzeme olarak yararlanır ve kendi anlatısını oluşturur. Bu yararlanma sürecinde tarihin yazılışına etki eden iktidar ilişkilerinden de dolaylı olarak etkilenir.

Michel Foucault, Fransız filmleri üzerine yaptığı eleştirilerinde sinemanın bellek yaratmada etkili bir araç olduğunu muhalefet ve direnmenin bir alanı olabileceği gibi yeniden biçimlendirmenin ve kontrol altında tutmanın da bir aracı olduğunun altını çizer (Doğruöz, 2007: 69).

Sinemanın, muhalif ideolojilerin yanı sıra egemen ideolojik söylemleri de yeniden üreten bir araç olması, iktidarın “toplumsal bütünleşmeyi” sağlaması için unutmama kültüründen yararlanarak bastırma politikaları geliştirmesine ve toplumda

istediği algıyı yaratmasına olanak sağlar. Ancak, burada gerçekleşen unutmaya, geçmişe ait olayların tamamı ya da bir kısmının silinmesinden ziyade yeniden kurgulanan geçmişin hatırlanmasını içerir. Sancar, geçmişin ağır yüklerinden kurtulma amacı güden iktidarların, geçmişin izlerini silmek için unutmaya politikasını daha doğrusu başka türlü bir hatırlama politikasını, Antik Roma'dan beri kullandığını belirtir (Sancar, 2008: 35-37).

İktidarlar, hatırlamanın toplumsal olayları içermesi durumunda iki yaklaşım geliştirir. Bunlardan ilkinde, geçmişin iktidar yapısını koruyup kollamak görevi üstlenilir, diğerinde ise onun iktidarından kurtulmak amaçlanır. İlkinde, gurur duyulan ve özellikle pekiştirilmek istenen unsurların etkin bir şekilde hatırlanması gayreti hâkimdir. Kahramanlık hikâyeleri, yaşananların ya da yapılanların gerekliliğine olan vurgu egemendir. Diğerinde ise geçmiş, yani yaşanan rahatsızlık veren olaylar, “hatırlama yasakları” kullanılarak bastırılır ya da inkar edilir. Burada itici, nefret uyandıran olayların bellekte kaydedilmesi ve bu olumsuzluğun yeniden hatırlanmasına dair bir direnç ve reddediş vardır. Bastırma ya da inkar yoluna gitmeyen iktidarlar ise, olayların tamamının unutulmasından ziyade farklı hatırlama politikaları kullanma yolunu tercih eder (Sancar, 2008: 49-53). Hatırlama politikaları çeşitlilik gösterebilir ve hatırlama politikalarının işlerlik kazanmasında belleğin, çarpıtma dinamikleriyle etkileşimi önemli bir rol oynar. Belleğin, toplumsal, kültürel, psikolojik ve tarihi etkilerle ilişki içerisinde olması, sosyal kurallar ve normlarla şekillenmesi, onun çarpıtılmaya hazır bir ortam içerisinde olduğunu gösterir. Bu sebeple, bellek, kültürel kalıplar vasıtasıyla “ezberletilenlerle” hatırlama politikalarını belirler. Hatırlama politikalarının işlerlik kazanmasında, Michael

Schudson, üç çarpıtma sürecinden bahseder; araçsallaştırma, öyküleştirme ve uzlaşımsallaştırma (Schudson, 2007: 182).

Araçsallaştırma sürecinde, şimdiki zamanın daha iyi anlaşılması için geçmiş/travma kullanılır. Daha çok herhangi bir güç dengesinin varlığını sürdürmek için kullanılan yöntemlerden biridir. Buradaki hatırlama eyleminde, olayın oluşu ve sebepleriyle ilgilenilmez, burada amaçlanan, farklılaştırılan ve değiştirilen geçmişten faydalanmaktır. Toplumsal birliğin sağlanması için toplumların sıklıkla uyguladığı bellek çarpıtma dinamiklerinden biri olan, toplumsal çatışmaları bastırma, sansürleme ve “örtbas etme” girişimleri, araçsallaştırma durumları arasında yer alır.

Schudson, araçsallaştırmada iki derecelendirme yapar. Birinci derece araçsallaştırma da geçmiş, daha çok güncel çıkarların şimdiki zamana hizmet etmesi için kullanılır. Burada geçmişin kahramanlık içeren ve şöhret kazandırabilecek öğeleri ön plana çıkarılarak yorumlanır. İkinci derece araçsallaştırmaya, reklam ve film kültüründe sıklıkla rastlanır. Burada ise geçmişin anlamı/yorumu aranmaz, tam aksine beğeni sağlayabilecek ve pazarlanabilecek olması ön plandadır (Schudson, 2007: 184-185).

Öyküleme sürecinde, geçmiş bir anlatı kalıbı çerçevesinde öyküleştirilir. Hatırlama, öykünün çizdiği sınırlarla belirlenir. Kültürel kalıplarla oluşturulan bu öykü, çatışmaları ve düğümleri içerir. Bu çarpıtma dinamiğinde, geçmişin aktarımından ziyade onun ilginçleştirilmesi, basitleştirilmesi amaçlanır. Bunun yanı sıra, geçmişin daha az dramatikleştirildiği, daha az öyküleştirildiği anlatılar, geçmişe göndermeler yaparak şimdinin anlaşılmasını sağlayıcı bir etki yaratabilir (Schudson, 2007: 189).

Son olarak uzlaşısallaştırma sürecinde, düzenlenmiş, yapılmış ve inşa edilmiş olan geçmiş ön plandadır. Bireyler ve toplum tarafından inşa edilen geçmiş en çok bilinen ve hatırlanandır, geçmişe ait kaydedilen, arşivlenen bilgiler ve malzemeler kaydedilmeyenlere oranla bellekte daha çok yer ederler. Böylelikle hatırlama, belgelenen ve kaydedilenler üzerinden gerçekleşir Ayrıca uzlaşısallaştırmanın bir yöntemi olarak anıtlştırma ve anmalar kullanılır. Bu yöntem, o zamanki şartların korunduğunu gösterme çabasını içerir. Anıtlştırma ve anma, geçmişe özel bir önem yüklenmesine ve geçmiş kavrayışının değişmesine sebep olur. Ancak bu anlam değişikliği çoğu zaman çatışmaları da beraberinde getirir (Schudson, 2007: 193-195).

Günümüzde bireyin bilinçli ya da bilinçsiz olarak maruz kaldığı etkiler sebebiyle, kaybettiği geçmiş hatıraları ve beraberinde gelecek tasarıları, bireyin yaşadığı kimlik sorununa dönüşür. Buradan hareketle kimliğin yaratılmasında kolektif belleğin belirgin ve etkin rolü reddedilemez. Toplum, bireylerini kişisel geçmiş ve tarihinin tüm detaylarıyla yeniden şekillendirirken, oluşan kolektif bellek, toplumlara yukarıdan dayatılan, tarihsel olayları farklı anlama ve anlamlandırma pratiklerinin hiçe sayıldığı tek taraflı bir perspektif sunar. Bu sunumda, kahramanlık ve başarı hikâyeleri ile kurban ve mağdur hikâyelerini birbirine dönüştürmeyi tercih eder (Sancar, 2006: 18). Sancar geçmişin şimdiyle ilişkilendirilip, mağdurluğun kahramanlıkla değiştirilmesini şöyle açıklar:

Bireyler gibi toplumlar da herhangi bir suçluluk ya da utanç duygusu yaşamadan gururla bakabilecekleri, yani özdeğer duygularını şüpheyeye düşürmeyecek, tam tersine pekiştirecek dönemleri hatırlama eğilimindedirler. Tıpkı bireyler gibi toplumlar da, kendilerine ilişkin algılarıyla tarihsel olgular arasında bir uyumsuzluk olduğunda, özalgılarını sorgulamak yerine, hafızayı manipüle etmek suretiyle geçmiş ile bugünü birbirine yakınlaştırmaya, ikisini uyumlaştırmaya;

özetle geçmişi bugünün ihtiyaçlarına uydurmaya çalışırlar. Böylece özalgılarını teyit etmiş olurlar (Sancar, 2006: 19).

Kendini ifade etmenin ve konumlandırmanın yolu olarak bir kimliğe bürünmek, anlatılan hikâyeye başlar. Birey kendine ait hissettiği kimliğin hikâyesini anlatır. Anlatıldığı kadarıyla tarihin taşıyıcılarından biri konumundaki birey, devlet/iktidar/toplum tarafından gerek zorla gerek de içerisinde kendisini anlamlandırabildiği ve kimliğini çerçevelediği bir form bulduğu için dönüştürülen hikâyeyi kabul eder (Bilgin, 1999: 61). Dolayısıyla bireyler, mağdurluğun kahramanlıkla yer değiştirdiği ulusal belleği inşa sürecine “bilinçli” bir katkıda bulunur. “Biz” kimliği altında birleşen topluluk üyeleri geçmişi “sürekli” kılabilirdiği ölçüde koruyabilir yani sahip oldukları ortak temsilin ve ortak dilin devamlılığını sağlarlar. Bu sayede, aidiyetin yanı sıra toplumsal dayanışma ve birliği de oluştururlar. Bu birliğin korunması için de, değişimler mümkün olduğunca göz ardı edilmeye çalışılır.

Toplumsal kimliğin yansıması olan kolektif belleğin, ortak bir perspektiften bakmayı sağlaması, yani geçmişin bu kavrayışa uydurulması, onun toplumsal ortaklığı sağlamak adına bugünün anlam ve ihtiyaçlarıyla yorumlanmasına ve gerçekliğinin başka bir şekle bürünmesine neden olabilir. Böylelikle bu birlik, aidiyet ve dayanışma, geçmiş acıları bünyesinde saklayan bir yapıya dönüşebilir.

1.2 Etkisi Geçmeyen Gerçek: Travma

Türkiye bugüne kadar başta Ermeni tehciri olmak üzere 12 Eylül darbesi ve daha çeşitli birçok travmatik olayla karşı karşıya kalmıştır. Mağdurların

iyileştirilmesi, toplumla ilişkilerinin yeniden düzenlenmesi ve toplumla bütünleşmenin sağlanması için devletin geçmişle yüzleşmesi gerekir; ancak bu bütünleşme için gerekli olan yas süreci çeşitli sebeplerle ertelenir, olayların üzerinden yıllar geçmesine rağmen bir türlü travma/travmalar iyileşmez/iyileştirilmez. İktidarın varlığını sağlamlaştırmak için tarihi yeniden kurma arzusu ve unutmanın sağaltıcı yönüne yapılan vurgular, her geçen gün artarken, hatırlama geçmişin kahramanlık içeren öğelerini kapsar ve kolektif suçların, acıların, travmaların üzeri örtülüp unutulur.

Bu hatırlama unutma paradoksu içerisinde Türkiye’de yaşanan birçok travmatik olay tek tek bireyleri etkilemesinin yanı sıra toplumun tümü üzerinde de etkili olur. Travmanın bireyler ya da toplumlar üzerindeki etkisine geçmeden önce öncelikle travmanın psikanalizdeki tanımıyla başlamak daha anlamlı olacaktır.

Travma psikanalizde, bir sarsıntı sonucu oluşan duygusal yarayı ifade eder. Dışsal etkiler sonucu oluşan bu şokun bireyde açmış olduğu duygusal yara onun zihinsel, bedensel ve sosyal yapısında birtakım bozulmalar yaratır (Yılmaz, 2007: 165). Bu bozulmaya/travmaya sebep olan kitlesel şiddet ve katliam deneyimlerinin etkileri uzun süre etkili olabilir.

Yaşanan travmanın, kurbanın hayat ve beden bütünlüğünü tehdit etmesi, kurbanın, uygulanan şiddet karşısında savunmasız kalması onun kuvvetli bir çaresizlik, kontrol kaybı ve yoğun korku ile çevrelenmesine neden olur. Bu çaresizlik hissiyle çevrelenen bireylerin duygu, bilinç ve belleklerinde derin ve kalıcı değişimler oluşur (Herman, 2007: 43-44). Travmatik anlarda yoğun korku ve kaygı durumuyla baş edebilmek için mağdur ya da mağdurlardan acı veren olayı, anı ya da

uyaranı bilinçten kovarak bu sürecin bağımsız olarak devam etmesini sağlamaları istenir. Bu istemli tutum sayesinde, mağdur duyu sistemlerini tamamen kapatarak acının en az şekilde hissedilmesini sağlar. Başka bir deyişle, bu savunma mekanizmasıyla, yaşanan olayın kendi başına değil de başkasının başına gelmiş hissi sağlanır ve bu yabancılaşmayla anılar bilinçaltına itilir. Bu süreç sayesinde hatırlama artık kolay olmayacaktır (Paker, 2009: 26). Ancak Freud'un da belirttiği gibi ruhsal, travmatik olayların temelinde hatırlananlardan çok unutulmalar yer alır. Bilinçaltında yer alan bu anılar çağırılmadan bireylerin ergenlik ya da yetişkinlik dönemlerinde, yaşanan olayın zamanına göre değişerek hayatlarının belli dönemlerinde geri gelirler. Tam anlamıyla bir hatırlama olmasa da davranışlarında, günlük yaşam pratiklerinde, konuşmalarında yani yaşantılarının merkezlerinde daima bulunur. Özetle, daha sonraki süreçlerde hatırlamanın gerçekleşmesine rağmen, mağdur, travmatik yaralarından kurtulmak için bazı unutma biçimleri geliştirebilir (Kaptanoğlu, 2009: 33).

Geliştirilen unutma biçimleri, travmanın etkilerinin geçici olarak kaybolmasını sağlarken, travmayı hatırlatan figürlerin devamlılığı, travmatik yarının uzun süre kalıcı olmasına sebep olur. Travmanın iyileştirilememesi ve acı veren olayların belli aralıklarla hatırlanması bu olaylara maruz kalan bireylerin ilişkilerinde de sorunlar yaratır. Öncelikli olarak travmatize olan bireyler, temel güven duygusunu yitirir, dünyanın nasıl bir yer olduğu ve ne kadar güvende oldukları sorularına cevap arar. Güven duygusu eksikliğinin yaratmış olduğu terk edilmişlik hissiyle başta aile olmak üzere ilişkili olduğu tüm grup ve ortaklıklardan topluma kadar giden bir zincir içerisinde yabancılaşma ve kopuş süreci yaşanır. İnanç krizine sebep olan bu durum birey ve toplum arasındaki bağın kopmasına sebep olur.

Travmatik olayların yarattığı bir diğer tahrip ise, bireylerin kendilik inancının zayıflamasıdır. Travma mağdurları kendi otonomilerinin istila edilmiş ve yaralanmış olması sonucu utanç ve kuşku duygularıyla çevrenir (Herman, 2007: 67-69). Bu çevrenme sonucu utanç duygusu, mağdurların toplumsal ilişkilerden soyutlanıp içe kapanmalarına sebep olurken, kuşku duygusu mağdurların toplum üyeleriyle ilişkilerini sorgulamalarına sebep olur. Mağdurların bu kayıplarından kurtulmaları ve iyileşebilmeleri için yas tutmaları gereklidir. Yas süreci, travmatik olayların çözülmesinde, toplumla mağdurlar arasındaki ilişkinin yeniden inşa edilmesinde ve toplumun olaylara bakışı, geçmişi sorgulaması ve onunla hesaplaşmasında önem kazanır. Bellek, yas sürecini geciktirmek için, travmatik olayların bölünmüş, yaralı kısmını benim/bizim başım(ız)a bunlar gelmedi inkârını kullanarak unutabilir. Ancak bu unutma, daha doğrusu görmezden gelme durumu kendini semptomlarla daima orada canlı tutar. Bu yaradan arınma ancak onun sembolize edilip hakikatiyle uzlaşması sonucunda gerçekleşir (Kaptanoğlu, 2009: 33). Başka bir deyişle kolektif bellek, travmatik olayların hatırlanmasında, yaranın saptanması, tamir edilmesinde ve mağdurların düzene ve adalete olan güvenlerinin tazelenmesinde en önemli unsurlardan biridir.

Kolektif belleğin tazelenmesinde, Walter Benjamin'in geleneksel hikâye veya anlatılar içerisinde yer almayan anıların deneyimlenemeyeceğine olan vurgusu, geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkinin tasarlanabileceği ve bu birbiriyle etkileşimli ilişkinin bellekte bir iz bırakabileceği söylemi, toplumsal bütünleşmenin sağlanması, travmatize olanların iyileştirilmesi ve toplumun geçmişle hesaplaşarak, geleceği bu tür yaralarından arınmış olarak tasarlaması açısından önemlidir (Benjamin, 1993: 123).

Kolektif belleğin tazelenmemesi, bireysel travmaların iyileştirilmemesi faillerin ve fiillerinin sorgulanmaması bireysel travmaları kolektif travmalara dönüştürür. Bu dönüşüm sonucunda toplumların travma karşısındaki tutumu iki şekilde olur.

İlk tepki, yaşanan travmatik olayın inkârı ve kabullenilmemesidir. Bu tepkiyle yüzleşmeden kaçılır. Travmatik olayların hatırlanmasında fail, suçunun sorumluluğunu en aza indirmek için sessizlik, inkâr ve bastırma gibi birtakım unutmayı teşvik edici yöntemlere başvurur. Bu sayede fail gerçeğin yeniden anlamlandırılmasını ve tanımlamasını sağlar (Binbay, 2005: 80).

İkinci tepkide, kaybın ne olduğu, nasıl bir anlam taşıdığı değerlendirilerek travma kabul edilir. Bundan kaçmak yerine kabul edilerek yasın/sağaltımın yaşanması sağlanır (Binbay, 2005: 81).

1.3 Müebbet Travmadan Kurtuluş: Sağaltım Süreci

Mazlum veya kurban olma hali, toplumsal veya bireysel travma yaşayan topluluk ya da kişilerin kurtarılması gereken bir durumdur. Kurbanlaşmanın bir sorun olarak algılanması ve grubun ya da bireylerin kurban olduklarını kabul etmesi sağaltım yolunda atılan ilk adımdır. Bununla beraber travmanın etkisinden kurtulmak için mağdurlar, öncelikle güven, otonomi, kimlik gibi bazı hasarlı yapıları yeniden inşa etmelidir (Yüksel, 2009: 219). Bu inşa adımıyla başlayan sağaltım ve arındırma süreci üç aşamada gerçekleşir.

Birinci aşama, güvenliğin sağlanmasıdır. Bu evrede, travma sonucu güç ve kontrol duyguları zarar gören kurbanın, bu zararının onarılması hedeflenir. Travma

mağdurlarına travmanın tekrarlanmayacağı bir ortamın sağlanacağı güvencesinin verilmesi sonucunda iyileşme sağlanır. Bu sebeple de, öncelikle beden kontrolü üzerinden güvenlik sağlanır. Travma sonrası semptomların en aza indirgenmesi ve temel beden ihtiyaçlarının (uyku, yeme, içme vb.) sağlanmasıyla mağdurun kendine verebileceği zarar minimum seviyede tutulur. Daha sonra kademeli olarak güvenli bir çevrenin tesisi sağlanır (Herman, 2007: 220). Burada mağdurun hasar gören yapılarını yeniden kazanmasının yanı sıra bundan sonra hayatının geri kalanında nasıl bir yol izlemek istediğine ve ne tür tedbirlerin gerekli olduğuna karar vermesi beklenir.

Sağaltımın ikinci aşaması, hatırlama ve yas evresidir. Öncelikle geri dönüşü olmayan kayıp kabul edilir. Bu evrede, mağdurun/mağdurların yitirdikleri şeyi, yaşadığı travmatik anıyı tüm detaylarıyla derinlemesine hatırlaması, gözden geçirmesi ve bu zihinsel etkinliği diğerlerine anlatması beklenir. Bu hatırlama süreci, travmatik anı yeniden yapılandırılacak ve dönüştürülecektir (Kaptanoğlu, 2009: 35). Bu yapılandırma ve dönüşüm sürecinde hatırlama, sadece birey ve topluluğun kendisini değil aynı zamanda yeni tanıkları da içine alan bir bellek çalışması haline geldiğinde ve hatırlama olaylarla beraber duyguları da kapsadığında bir anlam ifade edecektir (Herman, 2007: 230). Bir başka deyişle, travmatik anın tanıklar önünde yeniden hatırlanması ve anlamlandırılması; “ne oldu”, “neden oldu”, “nasıl oldu” sorularına yanıt bulunmasını ve acı deneyimin sembolize edilmesini sağlar. Diğer taraftan, tek başına gerçekleşen ve hisleri içermeyen bir hatırlama eylemi, gerçeğe dokunamayacağı için mağdurların belleklerindeki huzursuzluğu

yatıştıramayacak ve arındırma/katharsis¹ işlevini sağlayamayacaktır. Bu sebeple, travmatik anların yeniden anlamlandırılması s¼recinde sosyal grup ile girişilen hatırlama eylemi, kolektif suçların ve faillerin ortaya çıkarılmasını sağlayacak aynı zamanda, yas tutma s¼recini başlatacak nitelikte olmalıdır.

Yas tutma eylemi, en çok bağışlama, intikam ve telafi fantezileri ¼zerinden gerçekleşir.

Bağışlama fantezisinde, ilk olarak failin, suçunu tanıklar ¼n¼nde itiraf etmesi gerekir. Bu itiraf sayesinde bug¼ne kadar ink¼r edilen olay açığa çıkacaktır. Geçmişin hakikate ulaşması sonucu mağdur, ¼fkesinden arınabileceğini ve travmanın olumsuz etkisinden sıyrılabilceğini hayal eder. Bu arınma sayesinde mağdur, fail karşısında kaybettiği g¼c¼ yeniden kazanır (Herman, 2007: 246).

Telafi fantezisinde ise, zararın kabul¼, failin ¼z¼r dilemesi yoluyla sağlanır. Burada mağdurun iyileşmesi yine failin davranışları ve s¼ylemleri ¼zerinden gerçekleşir. Acısını anlayıp kabul etmesini beklediği son kişi olan saldırganın s¼ylemeyi kabul ettiği şeyler çerçevesinde mağdur, kaybettiği g¼veni yeniden inşa eder (Herman,2007: 246-248).

İntikam fantezisinde de, fail ve mağdur yer değiştirir b¼ylelikle de cezalandırma gerçekleşir. Aynada ters d¼nm¼ř bu intikam g¼r¼nt¼s¼yle karşılaşan mağdur, faile misilleme yaparak acılarından kurtulacağını hayal eder. Ancak bu suçlu mağdur yer değişimi, geçmişin obsesyon haline gelmesine neden olur. Suçlunun mağdura verdiği zararı anlamasının tek yolunun misilleme olduğu

¹ Katharsisin gerçekleşmesi için kişinin korku ve acıma duyguları yaratanla ya da olaylarla ¼zdeřleřerek bu duygularından sıyrılması gerekmektedir. Ancak bu empatik ¼zdeřleřmede, kişiler ve olaylarla ¼zdeřleřmenin gerçekleşmesinin yanı sıra, belirli bir mesafeye de ihtiyaç vardır. Yani taklit bu arınmanın gerçekleşmesine ket vurucu bir etkiye sahiptir.

yönündeki düşünce, yasin yavaşlamasına ve iyileşmenin gecikmesine sebep olur. İntikam duygusu, mağdurun duygularını ve acılarını yeniden şiddetlendirerek, kaybedilen güç duygusunun kazanılmasını sağlarken, uğradığı kaybın hiçbir intikam fantezisiyle telafi edilemeyeceği gerçeği ise, kurbanın daha da çaresiz hissetmesine neden olur (Herman, 2007: 244-245).

Yas süreci sonucu mağdur, kimliğine yapışan ve bugüne kadar unutmak ya da bastırmak zorunda olduğu anılarını dönüştürerek travmanın yeniden yapılanmasını sağlar. Ancak bu, travmanın etkisinden tamamen kurtulduğu anlamına gelmez. Kurban, geleceğe dair yeni ilişkiler ve umutlar beslese de bu anı/olayı hiçbir zaman unutmayacak ve travmayı anımsatıcı etkiye sahip olan araçlarla karşılaştığı müddetçe hatırlamaya devam edecektir. Sadece travma, artık bu kişilerin hayatının merkezinde yer almayacak ve hayatlarını yönlendirmeyecektir.

Travmanın sağaltımına yönelik üçüncü evre de yeniden bağ kurma evresidir. Güvenliği sağlanan ve yas tutma sürecini başarıyla tamamlayan bireyler otonomilerini, güç ve kontrollerini sağlar ve kurban oldukları gerçeğini kabul ederek hayatlarına devam eder. Ancak Vamık Volkan, bu kurban olma algısının, kendi acısından başka bir şey düşünmeyerek sadece diğerlerini suçlamaya dönüşmemesi gerektiğini, yani bu kabulün “kutsal mazlumluktan” arındırılmadığı müddetçe iyileştirici bir etkisinin olmayacağı belirtir (aktaran Yüksel, 2009: 220).

İnsanların travmanın üstesinden gelebilmesi ve geleceğe dair adımlar atabilmesi için, kayıpları yavaş yavaş telafi ederek başkalarıyla daha önce geliştiremediği ilişkileri geliştirmeye başlaması gerekir. İnkâr, yadsıma gibi savunma mekanizmalarını kullanarak yas tutma başarısızlığı geçirmeyen ve travmanın

etkisinden yeni ilişkiler ağı kurarak kurtulan bireyler, yaşadıkları acı anları başkalarının da yaşamış olduğu gerçeği sonucunda bazı misyonlar üstlenerek kendileri dışında toplumun sağlığı için de adalet arayışına yönlenebilir. Kamusal ifşalar sayesinde geçmişle yüzleşmenin gerçekleşmesini sağlayabilir. Böylelikle kendi yasal mücadelesinin yanı sıra toplumsal hesaplaşmaya da katkı sağlar.

1.4 Temsil Stratejilerine Yansıyan Travma

Travma öncelikli olarak bireyseldir; bu sebeple çeşitlilik ve farklılık gösterebilir. Travmanın bu çeşitliliğini ve farklılığını ifade etmek için kullanılan öyküleme ve betimleme teknikleri, travmanın asıl şeklinin bozulmasına ve gerçeğin örtbas edilmesine sebep olabilir. Özellikle, klişeleşmiş öğelerin kullanımıyla oluşturulan öyküleme ve betimleme yöntemleri, travmatik anın/olayın acı ve korkusunun ifade edilmemesini ve travmanın unutulmasını sağlayabilir. Ancak, travmaya dair genel öyküleme ve betimlemeler sadece olumsuz bir değerlendirmeden daha fazlasını hak etmektedir. Bu sebeple, travma anlatısı üzerine sinemada aktarılanlar düşünüldüğünde, her biri farklı canlandırılan ve farklı etkiler bırakan birçok film bulunmaktadır. Bu filmler, bireysel travma farklılıklarından yola çıkarak izleyiciye yaşanan anın/olayın temsilini sunar. Temsilin içinde barındırdıkları, travmanın/geçmişin hatırlanmasını, anlamlandırılmasını ve dönüştürülmesini sağlayabilir. Böylelikle, travmanın aykırılığı ve ifade edilemeyen karakteri gösterilebilir. Bu nedenle, sinemanın travmayı anlatıp anlatmadığının belirlenmesinin yanı sıra, sinemanın aktardıklarıyla izleyicinin travma karşısında nasıl konumlandırıldığı da önemli hale gelir. Bu bağlamda, Ann Kaplan ve Ban Wang, sinemadaki travma çalışmalarının, izleyicinin kendisi için nasıl bir izleme pozisyonu

belirlemesine olanak sağladığını incelemiştir. Travma çalışmalarının belirlediği izleyici pozisyonlarına geçmeden önce, Ann Kaplan ve Ban Wang'ın travmaya bakışını kısaca belirtmek daha anlamlı olacaktır.

Kaplan ve Wang'e göre travma, insanların kendileri tarafından oluşturulan bir durumdur ve insanların kendileriyle ilgili davranışları aracılığıyla anlaşılabilir ve değiştirilebilir. Değişikliğin yapılması ve travmanın incelenmesinde bu davranışların yanı sıra tüketilen kültürel değerler, içinde bulunulan sosyal çevre, ideolojik söylem ve daha birçok unsurun etkinlik kazandığı unutulmamalıdır. Kaplan ve Wang (2004: 8-10), tüm bu etkenlerle çevrelenen filmlerin izleyici üzerindeki etkisine dair yani, sinemada travmatik olayların temsiline dair, tedavi, şok, röntgencilik ve tanıklık olmak üzere dört stratejiden bahseder.

Bu temsil biçimlerinden ilki tedavi stratejisidir. Tedavi stratejisinde, geleneksel anlatı yapısı içerisinde travma sunulur ve film rahatlatıcı/teselli edici bir finalle sonlandırılır. Bu teselli edici/rahatlatıcı etki izleyicide boşalma, gerilimin sona ermesi yani katharsis yaratır. Bu strateji, genellikle travmayı geçmişte yaşanan, tespit edilebilir ve ifade edilebilir bir olay olarak ele alan melodram ve komedi² türlerinde ağırlıklı olarak uygulanır. Bu tarz filmlerde travmatik olayların iyileştirilebilir yanlarının olmasına rağmen Kaplan ve Wang, travmanın tam olarak temsil edilemediğini ve bu stratejinin travmanın unutulmasını isteyen toplum üyelerinin ihtiyaçlarına karşılık geldiğini belirtir (2004: 10).

² Travmanın melodramatik temsili için Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi* filmi, travmanın komedi türündeki temsili içinde Roberto Benigni'nin *Hayat Güzeldir* filmi örnek olarak gösterilebilir (Kaplan, 2004: 10).

Diğer strateji ise, toplumsal anımsatıcı görevi üstlenen sinemanın travmayı tekrar travmalaştırılarak izleyiciyi şok ettiği pozisyonudur. Bu şok etme stratejisinde, acı ve kayıplara dair sert, şiddetin sıklıkla yer aldığı görüntüler hakimdir. Bu temsil biçiminde izlenmesi zor, olumsuz görüntüler çokça kullanılır. Bu olumsuz görüntülere maruz kalan izleyiciler yaşanan travma hakkında bilgi sahibi olamayıp filmi yarıda bırakabileceği gibi tam aksine yaşanan ikinci travma sayesinde bu kayıplar hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak isteyebilirler ve bu konuya olan ilgilerini daha da arttırarak hesaplaşmanın sağlanması yönünde adımlar atabilirler (Kaplan ve Wang, 2004: 11).

Bir diğer temsil biçimi de röntgenciliktir. Bu strateji, günlük yaşam pratikleri arasında yer alan yani son derece alışık olunan bir izleyici konumudur. Her gün televizyon karşısında saatlerce kaza, cinayet, savaş, linç gibi olayların tekrar tekrar izlendiği/gözlendiği bir izleyici pozisyonudur. Bu stratejide, travma başkasının başına gelen bir olaymış gibi sunulduğu için röntgencilik/gözetlemenin hazzı ön plandadır. Bu hazzın kuvvetini arttıracak müzik, yavaş çekim teknikleri gibi dramatik unsurlar da çokça kullanılarak travmanın içi boşaltılıp, estetize edilir. Travmanın estetize edilmesiyle temsil edilemediğine dair eleştiriler iki kaygı üzerinden temellenir. İlkinde siyasetin estetikleştirilmesi söz konusudur. Burada iktidarın/devletin söylemlerini sinema ve kültür endüstrisinden yararlanarak kendini ifade etme girişimi ve kolektif bellek oluşturma girişimi olarak kullanması göze çarpar. Diğer bir deyişle, travmatik deneyimlerin ve “kahramanlıkların” tüketim için gösterişli bir şekilde sunulması, sinemanın ideolojileri kuvvetlendirici bir etkiye sahip olmasına sebep olur. Diğerinde ise, kültür endüstrisi ve medya tarafından egzotiklik vurgusu hâkimdir. Bu egzotiklik vurgusunda, geçmişte yaşanan ve

belgelenen sert, acımasız olayların yetersiz temsili ve hafifletilmesi söz konusudur. Bu temsille kurbanlar kullanılır, travmatik olaylara dair eleştirel alımlama zorlaşır ve izleyicinin alttan alta sadistçe zevk alması sağlanır. Görselliğin sıradanlaşması ve estetikleştirilmesiyle travmanın izleri silinir (Kaplan ve Wang, 2004: 12-14).

Son temsil stratejisi de tanıklıktır. Bu temsil biçiminde, travmatik olaya dair gerçek görüntüler, tanıklar, fotoğraflar ve belgeler bilgi vermek amacıyla izleyiciye sunulur. Tanıklık stratejisi izleyiciye empatik özdeşleşme imkânı sağlar. Bu özdeşleşme ile izleyici “duygusal olarak oradaymış” izlenimine sahip olur ve travmatik olayların nasıl olduğu sorusunu, neler yaşandığını hatırlamaya başlar. Bu temsil biçimiyle, toplumsal anımsatıcı rolü üstlenen sinema tarafından travma, ikinci defa travmatlaştırılmadan, izleyicinin kurban ya da kurbanlarla özdeşleşmesi sağlanarak dönüştürülür (Kaplan ve Wang, 2004: 14).

2. 12 EYLÜL 1980 ASKERİ DARBESİ

Türkiye, 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra yaklaşık 10 yıl aralıklarla askeri muhtıra ya da darbelerle karşı karşıya kalmıştır. Askeri inisiyatifin bu denli yoğun yaşandığı ve siyasi hayatın çeşitli müdahalelerle kesintiye uğratıldığı dönemlerde Türkiye’de, sosyal, ekonomik ve kültürel yaşam başta olmak üzere çeşitli alanlarda ciddi değişimler görülmektedir.

1980 yılında gerçekleşen askeri darbe ve sonraki yıllarda devam eden darbe rejimi Türkiye’nin siyasal ve toplumsal hayatında derin izler bırakması sebebiyle bu güne kadar birçok çalışmaya konu olmuştur.

Bu bölümde Türkiye’yi 12 Eylül darbesine götüren süreç, yapılan saptamalarla kısaca özetlendikten sonra darbeyi yapanların oluşturmak istedikleri “yeni toplum” modeli irdelenmektedir.

2.1 Darbeyi Hazırlayan Koşullar: Askeri Muhtıra ve Siyasal Çatışmalar 1971–1980

12 Mart 1971 Askeri muhtırası, niteliği ve hangi görüşün inisiyatifi temelinde şekilleneceğinin belirlenmesi açısından Türkiye’de çok az kişi tarafından anlaşılabilirdi³. Feroz Ahmad’in de belirttiği gibi bu müdahalenin gelişi birçok kişi tarafından beklenmekteydi ancak müdahalenin niteliği ya da alacağı yönü tayin etmek zordu. 1960 sonrası özgürlükler ortamını fazla bulan komutanlar, “ülkeyi anarşiye,

³ 1971 Muhtırasının ilk maddesinin 1961’den sonra görev alan hükümetlerin Anayasanın öngördüğü reformları yapmadığı yönündeydi. Bu durumda ister istemez müdahalenin ilerici bir nitelik taşıdığını düşündürmekteydi. Ancak bu müdahalenin öncülerinden Memduh Tağmaç’ın “sosyal gelişme ekonomik gelişmeyi aşmıştır” sözüyle özdeşleşerek sosyal gelişmeyi törpüleyici girişimlerde bulunulması ve sonraki süreçteki sıkıyönetim ve tutuklamalar döneminin yaşanması müdahalenin gerçek amacını göstermiştir (Yılmaz, 1997: 182).

toplumsal ve ekonomik karışıklığa” sürüklemekten sorumlu tuttıkları hükümetin feshedilmesini istiyorlardı (Ahmad, 2007: 177). Yani olayları sonlandıracak güçlü bir hükümetin kurulmaması halinde ordu, “Atatürkçü ilkeler” temelinde bu karışıklığa son vermek için gerekli müdahaleyi yapacaklarını bildirmekteydi. Karışıklıktan sorumlu tutulan hükümetti ve hükümet sorununu çözüme görevi yine meclise bırakıldı. Silahlı Kuvvetler’de baskın olan komünizm karşıtı eğilimin Adalet Partisi (AP) ve diğer partilerle dayanışma içine girmekten başka seçeneği yoktu, çünkü 12 Mart’ın yapılış amacı buydu. Bu mantık çerçevesinde, ordu, sol tehditler karşısında savunmasız kalan ve Türkiye’nin kapitalistleşen, değişime uğrayan toplumsal, ekonomik ve siyasal hayatında güçlü bir iktidar olmayı başaramayan hükümetin yönetimi devretmesini sağladı. Yapılan müdahalenin işlevsel olması ve meşru kılınması için yeni rejimin güçlendirilmesi gerekiyordu. Bu sayede, yeni rejim otoriter ve garantili bir temele oturtuldu (Cizre, 2002: 120). Siyaset çevrelerinde ordunun bu tutumu başta Demirel ve İnönü olmak üzere sert eleştirilerle karşılandı. Yeni hükümetin oluşturulmasında partisinden ayrılması koşuluyla Nihat Erim’in ismi öncelik kazandı (Yılmaz, 1997: 187).

Erim hükümeti tarafından, ülkeyi, 27 Mayıs öncesi döneme götürme çabalarıyla Anayasanın bazı maddelerinde değişiklikler yapıldı. 1971-73 ara rejimi döneminde 1961 Anayasasının 55 maddesi değiştirildi, bu maddeler çok geniş hak ve özgürlükler yelpazesini içermekteydi: Böylece temel haklar ve ödevler başta olmak üzere, din, vicdan ve basın özgürlüğü, üniversitelerin, radyo ve televizyonun özerkliği, dernekler ve sendikalar, yasama meclisinin görev ve yetkileri sona erdirildi. Ayrıca Anayasa Mahkemesinin yetkileri de sınırlandırıldı. Yine bu dönemde “Devlet Güvenlik Mahkemeleri” kuruldu (Zürcher, 2008: 376).

Erim hükümetinin ardından kurulan Ferit Melen ve Naim Talu hükümetleri Ekim 1973 seçimlerine kadar iktidarda kaldılar.

1974'de Bülent Ecevit başkanlığında 10 ay süren CHP-MSP karma hükümeti kuruldu. Bu koalisyonun en önemli özelliği, ekonomik yoksulluk ve ezilmişliklerini din yoluyla savunan bir parti olan MSP ile CHP'nin sosyal ve ekonomik sınıf ve tabakalarının birbiriyle benzer bir yapı göstermesiydi. Ancak bu benzer yapının olması iki partinin bazı üyelerinin birbirlerini din sömürüsü yapmak ve Atatürk ilkelerinin tümünün karşısında olmakla suçlamalarına engel değildi. Hükümetin kurulmasında gösterilen anlayışlı bakış açısı, hükümetin icraatlarını yaparken yerini katılmış bir tavra bıraktı. Her iki parti içindeki sesler gittikçe yükselmeye başladı (Özdemir, 2005: 270-271).

1974'de Kıbrıs'a Yunanistan destekli faşist eğilimli EOKA'cılarının müdahalesi sonucu Ada'da yaşayan Türklerin haklarını savunmak, dönemin Ecevit hükümetine düştü. Rum milislerin Türklere yönelik saldırılarını sonlandırmak için askeri operasyonların yapılması kararları alındı. Kıbrıs çıkarması MSP-CHP koalisyonunun ortaklaşma konusunda zorlanmasının somut bir diğer örneğiydi. MSP, Adanın komple işgal edilmesini isterken, CHP ise Ada halkının güvenliğinin kontrol altına alınmasını istiyordu. İki parti arasındaki bu zihniyet ayrımı koalisyonun dağılması sürecini daha da hızlandırdı (Özdemir, 2005: 272).

Dağılan hükümetin yerine yenisini kurma çabaları yeni hükümet bunalımlarını doğurdu. 1973 seçimlerinin kahramanı Ecevit'in giderek popülerlik kazanması, CHP'nin iktidara emin adımlarla ilerlemesi ve sosyalist solun eylemlerinin artış göstermesi, sağ partilerde, birleşmenin gerçekleşmemesi halinde iktidar

olamayacakları kaygılarına sebep oldu. Bu birleşme, bütünleşme gayretini sağın ideoloji üreticiliği görevini üstlenen Aydınlar Ocağı üyelerinin söylemleri ateşledi. Tüm bu söylemler ve görüşmeler sonunda içerisinde AP, Milli Selamet Partisi (MSP), Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP) ve Milliyetçi Hareket Partisinin (MHP) bulunduğu ve kendilerini “Milliyetçi Cephe” olarak adlandıran bir hükümet kuruldu (Çavdar, 2008: 242-243). İlerleyen süreçte Süleyman Demirel tarafından kurulacak olan 2. Milliyetçi Cephe hükümeti de iktidarda oldukça kısa bir süre kalacaktı. MC hükümetleri, ilk aşamada, parçalanmış sağ AP odaklı olarak birleştirip toparlayarak iktidara getirmeyi hedefledi. Bu hedefe ulaşan MC hükümetleri, CHP ve Ecevit ile özdeşleştirilen bir komünizm korkusu ve tehdidi algılaması içerisindeydiler, izledikleri politika ve çizdikleri strateji de bu algılama üzerinden şekillenmekteydi. Belirlenen bu strateji çerçevesinde, MC hükümetlerinin ağırlıklı çoğunluğunu oluşturan AP üyeleri, ordu-CHP ilişkilerinin yeniden oluşturulması için girişimlerde bulundular: CHP'nin Kıbrıs harekâtının başarısını ordunun elinden alarak kendi siyasal amaçları için kullandığını, “Ulusal Savunma Kavramı” ve “Özel Harp Dairesi” ile ilişkili “kontrgerilla” tartışmalarını başlatarak ordu karşıtı bir davranış sergilediği ve alınan kararlarda MGK'ya hiç danışılmadığı, böylelikle de, görev ihmalinde bulunduğu yönünde eleştiriler getirdiler (Cizre, 2002: 149-167-178).

Milliyetçi Cephe hükümetlerinin izlediği politikanın bir diğer ayağını ise siyasi şiddet olayları oluşturdu. MC iktidarının “komandoları” ve “akıncıları” üniversitelerde ve kendi görüşleri dışındaki insanlara karşı silahlı eylemlerde en ön saflarda yer aldılar. Artan sokak olaylarıyla 1970'lerin son çeyreğinde siyasi cinayetler katlanarak ilerledi (Cizre, 2002: 150).

Tarihe “Kanlı 1 Mayıs” olarak geçen 1977 yılının 1 Mayıs’ında kutlamalara gölge düşürüldü, Taksim meydanında toplanan kalabalığa açılan ateş, büyük bir paniğin yaşanmasına sebep oldu. Polis panzerlerinin kalabalık üzerinde yürütülmesi ve silah kullanımı 36 kişinin ölümüne yol açtı. Faillerinin bir türlü bulunamadığı bu olayda Tevfik Çavdar, kontr-gerilla etkisinin ve sağ basının işçi bayramı öncesi provokatif haberlerinin etkili olduğunun altını çizer (Çavdar, 2008: 246). Dönemin çeşitli partileri tarafından her ne kadar görmezden gelinse de, ülkedeki terör olaylarının gerisinde sağ eylemcilere yardım edip onları kışkırtan, devlet içerisinde görünmez, sivil otoriteye bağlı ve sorumlu olmayan bir örgütlenmenin varlığı inkâr edilemez bir görünüm kazanır.

Bununla beraber değerlendirilmesi gereken diğer olaylar da, 1978’de yaşandı. Ankara’da Haluk Kırcı’nın aralarında bulunduğu silahlı üç kişi, Türkiye İşçi Partili (TİP) oldukları bilinen yedi kişiyi Bahçelievler’de öldürdü, kimliği belirsiz şahıslar tarafından her gece kahvehaneler taranmaya başlandı. Havanın kararmasıyla sokağa çıkmaya korkar hale gelen insanlara, siyasi şiddet her geçen gün acımasız yüzünü artarak gösterdi. Yine bu dönemde mahalleler sağ ve sol görüşlü insanlarca paylaşıldı ve “kurtarılmış bölge” kavramı dillere yerleşti (Çavdar, 2008: 51).

1978 yılının Aralık ayında Kahramanmaraş’ta komünizm karşıtı film gösterilen sinemaya ses bombası atıldı ve bu eylemi düzenleyen grup “sinemayı komünistler bombalıyor” kışkırtmalarıyla halkı ayaklandırılıp, çoğunluğunu Alevi ailelerin oluşturduğu çocuk, yaşlı, kadın ve erkek toplam 105 kişinin ölümüyle sonuçlanan bir katliam gerçekleştirdi. Benzer kışkırtmalar, 1979 yılında Çorum’da meydana geldi. Buradaki olaylarda ise 26 kişi hayatını kaybetti. 1979 yılı Eylül ayı ve 1980 yılı Eylül ayı arasındaki bir yıl süresince siyasi çatışmalarda hayatını kaybeden insan sayısı ise

üç bine ulaştı (Yılmaz, 1997: 354). Türk siyasal yaşamında siyasal şiddetin hem sağdan hem soldan durmaksızın can aldığı dönemde, partilerin şiddet olaylarının kökenine ve önlenbilmesine ilişkin tespitleri farklılık gösterdi. AP, anarşinin kökeninde, komünizm ve Kürtçülüğün yattığını ve bunların da Anayasal tedbirlerle önlenbileceğini belirtirken, CHP ise, şiddet olaylarının kaynağını 1961 Anayasası'nın uygulanmamasına, yapılan değişikliklere ve kapitalizmden kaynaklanan sosyo-ekonomik düzensizliklere bağladı. Bu farklı bakış açısı, çeşitli illerde doruk noktasına ulaşan siyasal şiddetin durdurulması için uygulanması önerilen yöntemlerin birbiriyle çelişmesine sebep oldu: Sıkıyönetim uygulamasının amacına ulaşamadığı yönündeki serzenişlere, “güler yüzlü sıkıyönetim uygulaması” isteğinin, olayların müdahalesini geciktirdiği ve etkisiz kıldığı eleştirileri eklenerek yaşanan kaos ortamının sonlandırılması daha da çıkmaza sokuldu (Cizre, 2002: 150-151).

Toplumsal yaşamda yer alan bu siyasal çatışmaları ekonomi alanındaki olumsuzluklar takip etti. Döviz dar boğazı, ülkeyi içinden çıkılmaz bir duruma sürükledi. “Yoklar ve kuyruklar yılı” olarak anılan bu yıllarda başta odun, kömür, tüpgaz, benzin, et, pirinç, şeker, tuz, çay gibi pek çok temel tüketim maddesi bulunamaz hale geldi (Yılmaz, 1997: 327). Toplum üyeleri, sosyal, siyasal ve ekonomik düzlemdeki sınırlılıklarla tamamen çevrelendi. Yönetilme sorununun baş gösterdiği, güvenliğin ciddi bir sorun haline geldiği, temel besin maddelerine erişmenin imkânsızlığı ve bu dönemdeki çeşitli koalisyon hükümetlerinin başarısızlıkları yeni seçimleri zorunlu hale getirdi. 14 Ekim 1979'da yapılan ara seçimler sonucunda boş kalan koltuklar Demirel hükümeti tarafından dolduruldu. 1971-1979 yılları arasında AP'nin uyguladığı politika stratejisinin de etkisiyle Silahlı Kuvvetler, Milli Güvenlik Kurulu, Devlet Güvenlik Mahkemeleri, Olağanüstü Hal

Yönetimi ve sıkıyönetim gibi ordu bünyesinden çıkan güvenlikle ilgili kurum ve kuruluşlar etkin hale getirildi ve siyasal bir çizgiye çekildi. Ümit Cizre, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yüksek kademesinin tüm siyasal partilerin karştı bir yönde siyasallaşarak, siyaset üstü bir noktaya ilerlediğini, bu siyasal ideoloji, yapı ve süreçlerin üstünde bir yolda ilerlerken Kemalizm ideolojisinden de beslendiğini belirtir. Cizre'ye göre, Kemalizm ideolojisi, değişen dünya standartlarına eklenmek için eski geleneklerinden sıyrılıp yalnızlaşarak, "çağdaş sağcı" kimliğine bürünür ve bu değişim sayesinde piyasa ekonomisini benimser/benimseyebilir (2002: 157).

1973-80 dönemlerinde uygulanan politikalarla Silahlı Kuvvetlerin siyasal belirleyiciliğinin sınırları yeniden çizildi ve belirlenen bu yeni stratejiyle Silahlı Kuvvetler siyasallaşarak politik arenada kendine yer edindi. Bundan sonraki süreçte üstü çok da kapalı olmayan uyarılarla darbe sürecinin yaklaştığına dair sinyaller vermeye başladı. Ancak bu sinyaller siyasal yaşamda kendine 12 Eylül 1980'e kadar bir muhatap bulamadı.

Her hükümetin bir öncekini zayıflıkla ve çaresizlikle suçladığı, siyasi kutuplaşmaların her geçen gün arttığı bu dönemde, kendi iktidarını çıkış yolu olarak gören Demirel'in müsteşarı Turgut Özal'ın katkılarıyla alınan 24 Ocak kararları hastalıklı ekonomi için tedavi yöntemi olarak sunuldu. Bu kararlarla şunlar amaçlandı; ekonominin dış rekabete açılması, yabancı sermayenin özendirilmesi, dış satımın artırılması, ekonomide devlet sektörünün daraltılması, devlet müdahalelerinin en aza indirilmesi, özel kesimin sermaye birikiminin özendirilip desteklenmesi, piyasa mekanizmalarının özgürce işlemesinin sağlanması (Çavdar, 2008: 227). Ancak alınan bu kararlar, uygulamaya konulması aşamasında bazı zorluklar taşımaktaydı.

Bu bağlamda iktidarda bulunan AP üyelerinin gözden kaçırdıkları gerçek şuydu: Bu süreçte hükümetin, siyasi cinayetleri çözemeyişi, ekonomik olumsuzlukları ve yoksulluğu durduramaması, Cumhurbaşkanlığı seçimleri sürecinde de üst üste bir mutabakata varılamaması yetersiz ve başarısız bir hükümet eleştirisini güçlendirmekteydi. Tedavi olarak sunulan 24 Ocak kararları tek başına hükümetin iktidarda kalmasına yetmezdi, halk üzerindeki olumlu izlenimini kaybeden hükümete siyasallaşan askeri kanadın tolerans gösterme niyeti yoktu. Tüm bu olumsuzluklar darbenin köşe taşlarını oluşturdu. Artık 27 Mayıs'ta olduğu gibi belirli bir partiye karşı ve ondan beslenerek değil, halkın desteğini alarak yapılacak bir müdahale amaçlanmaktaydı. Bu çerçevede şartların olgunlaştığı inancına sahip olan komutanlar, 11 Eylül'ü 12 Eylül'e bağlayan gece malum kararı aldılar.

2.2 Darbe süreci

12 Eylül 1980'de saat sabaha karşı 4'de TRT radyolarından İstiklal Marşı ve Harbiye Marşı eşliğinde Türk Silahlı Kuvvetleri, *Milli Güvenlik Konseyi*⁴ "İç Hizmet Kanununun verdiği Türkiye Cumhuriyetini koruma ve kollama görevini... yerine getirme kararını aldıklarını" belirterek yönetime bir kez daha el koydu. Kenan Evren, Harp Okullarının açılış töreninde yaptığı konuşmada bu müdahalenin gerekliliğini şu sözlerle açıkladı:

Bu yaşlarda bu çağda sakın ola ki politikaya bulaşmayın. Biz bugün politikaya atıldıysak, yurdumuzu düştüğü felaketli durumdan, her zaman olduğu gibi, milletimizi düzlüğe çıkarmak için buna mecbur kaldık. Atatürk'ün bize direktifi de hep bu olmuştur. Ne zamanki bir ordu politikanın içine girmiştir, o ordu yavaş

⁴ Milli Güvenlik Konseyi Genel Kurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Sedat Celasun'un da içinde bulunduğu 5 kişiden oluşmaktaydı.

yavaş disiplinini kaybetmeye ve çökmeye başlamıştır. Bunun en bariz misalini bizim yakın tarihimizde balkan harbinde görebiliriz. Onun için bizim yaptığımız bu hareketi, kendinize misal alarak ola ki politikanın içine atılmayın. Biz orduyu politikadan kurtarmak için emir komuta zinciri içinde bu hareketi yapmak zorunda kaldık. Eğer yapmasaydık, bundan evvelkiler gibi ordu politikanın içine girerdi (Evren, 1991: 81).

12 Eylül hükümeti demokrasiye indirilen darbeyi ortadan kaldırmak amacıyla yapılan bu harekâtın temel hedeflerini şu şekilde özetledi: Milli birliği koruma; anarşi ve terörü önleyerek can ve mal güvenliğini yeniden tesis etme; devlet otoritesini hâkim kılma ve koruma; sosyal barış, milli anlayış ve beraberliği sağlama; sosyal adalete, ferdi hak ve hürriyetlere ve insan haklarına dayalı laik cumhuriyet rejimini işlerli kılma; makul bir sürede yasal düzenlemeleri tamamladıktan sonra sivil idareyi tesis etmek (Cemal, 2004: 52-53). Ancak yayınlanan bildiride, ülkeyi 12 Eylül öncesi duruma sürükleyen en önemli etkenin geniş hak ve özgürlükler içeren 1961 Anayasası olduğunun vurgulanmasıyla, darbe hükümetinin temel hedeflerinin görünenden biraz daha farklı olduğu anlaşıldı (Tanör, 2005: 30-31). 1971 ve 1973 yıllarında yapılan anayasa değişiklikleri ve sınırsız özgürlük vaat eden anayasanın kısıtlanması, generaller tarafından yeterli bulunmadı. Dolayısıyla 1980 darbesinin asıl hedeflediği 1961 Anayasasının tamamıyla değiştirilmesinin yanı sıra yeni bir toplumsal yapının oluşturulmasıydı.

Darbe yönetiminin toplumsal yapı ve anayasanın değiştirilmesinde bu kadar ısrarlı olmasını, 12 Eylül öncesi değişen dünya konjonktürü ve bu değişimin Türkiye'ye etkilerini incelemeden kavramak olanaklı değildir. Bu sebeple, öncelikli olarak darbe sürecinin altyapısını incelemek ve bu altyapıyı anarşi ve terör olaylarına son verme söylemi ile ilişkilendirmek gerekir. Çünkü darbenin

altyapısını oluşturan dış destek, rejim ideolojisi ve rejim ekonomisi gibi unsurlar sayesinde iktidarın, siyasal ve sosyal politikalarına karşı gösterilecek direnç önlenmiştir.

2.3 Darbenin Üç Bilinmeyenli Altyapısı

2.3.1 12 Eylül Darbesi ve Dış Destek Alımı

1980'lerde Ortadoğu ve Asya'da yaşanan gelişmeler, İran devrimi ve Sovyetlerin Afganistan müdahalesi Amerika Birleşik Devletleri'nin karşıt rejimler endişesini her geçen gün artırıyordu. Amerika Birleşik Devletleri, emperyalist denetimini etkili bir şekilde kullanabileceği ve her hangi bir müdahale durumunda etkin olabileceği bir pozisyon yaratmak için bu bölgeyi kendisine bağlı hale getirmek istiyordu (Birand, 1986: 92-102). Bu planlar dahilinde, ABD'nin Türkiye'nin siyasal hayatıyla ilgilenmesi ve alınan kararlarda etkin roller oynaması son derece doğaldı.

1970 sonlarında dünyayı tek bir pazar olarak birleştirmek ve sermayenin akışkanlığı önündeki engelleri kaldırmak amacıyla ekonomik etkilerin itici bir güç haline dönüştürülmesi yolunda adımlar atıldı. Bu ideolojinin dayanağını “dışa dönük büyüme modeli” oluşturuyordu ve bu modelin uygulanması için aktif olarak görevlendirilen kuruluşlar, Uluslararası Para Fonu, Dünya Bankası ve Dünya Ekonomik Forumu gibi kurumlardı. Ekonomik anlamda dünyanın bütünleşmesinin refahın yaygınlaşması için gerekli olduğu söylemi ile bu model meşrulaştırılmaya çalışılıyordu. ABD, dışa dönük büyüme modeliyle bir yandan hegemonik gücünü korumayı planlarken diğer yandan da jeopolitik istikrarı sağlamayı ve uluslararası siyaset arenasındaki konumunu kuvvetlendirmeyi amaçlıyordu (Brown, 2002: 38). IMF ve Dünya Bankası'nın geleneksel projelerden “yapısal uyum kredileri

anlaşmalarına” dönüşen uygulamaları da bu çerçevede değerlendirildiğinde anlam kazandı. Yani, bu kurumlar ile kredi verilen ülkeler arasında ekonomik programa uyacağı yönünde güvence alınması sayesinde IMF ve Dünya Bankası’nın anlaşma yapılan ülkelerin ekonomilerini denetim altına alması sağlanıyordu.

Hikmet Özdemir, IMF ve Dünya Bankası destekli 24 Ocak kararlarının alınmasını bu modelin işlerlik kazanması yolunda atılan bir adım olarak nitelendirir. Özdemir, ayrıca bu kararların hazırlanması sürecinde muhalefetten yoksun bir hükümet modeline ihtiyaç duyulduğunu bu sayede ekonomik denetimin yanı sıra siyasi denetimin de kontrol altında tutulabileceğine dair bir inanın olduğundan söz eder. Ona göre, Amerika Birleşik Devletleri kurguladığı ekonomi politikasının (24 Ocak kararları) yürürlüğe girmesini sağlamak için, Türkiye’deki siyasal iktidarın başarısızlıkları (Cumhurbaşkanlığı seçimlerinin bir türlü sonuçlandırılmaması) ve iktidarın “güçlü bir muhatap” olamayışını kullanarak, yeni bir siyasal yapının oluşturulmasında etkili bir rol oynar (2002: 279). Darbe öncesi oluşan anarşi olaylarına müdahalenin yetersiz kalışı ve hükümetin olayların sonlandırılmasındaki tepkisizliği dış destek alımıyla sürecin hızlandırılabilceği tezini bu noktada destekler.

12 Eylül darbesinin dış kaynaklardan beslendiği yönündeki değerlendirmeler bugüne kadar komplo teorileri arasında belirtilse de, Yetkin’in (1994: 28-29) bu konudaki somut verileri ve Şili darbesiyle arasında kurduğu benzerlikler oldukça dikkat çekicidir. Yetkin, Şili darbesinde demokratik sisteme son verilip askeri bir yönetimin başa geçtiğini, yönetimin, 19.200 kamu görevlisinin işine son verdiğini, Türkiye’de ise bu sayının 20.000 civarında olduğunu belirtir. Bunların dışında, yönetimin üniversitelere el atarak bazı bölümleri kapattığını ve birçok öğretim

görevlisinin üniversiteden uzaklaştırıldığını da söyler. Tüm bu benzerlikler içerisinde en önemli yere sahip olanı ise, askeri yönetimin kendi iktidarı için Katolikliği ideolojik bir silah olarak kullanmasıdır (1994: 42). Şili’de yaşananlar Türkiye’de de yaşandı. Darbe hükümeti, rejimin ideolojisini kuvvetlendirmek için dini unsurları kullandı. Bu anlamda, iki darbe de ideolojik yaklaşım, demokratik hakların sınırlandırılması ve baskıcı bir yönetimin uygulamaları konularında benzerlik gösterir. Şili darbesinin ABD temelli olduğunu belirten Yetkin, bu benzerliklerden yola çıkarak 1980 darbesinin aynı şablon üzerinden temellendirildiğini belirtir.

Darbenin, dış destekle gerçekleştiğine vurgu yapan bir diğer yazar da Tevfik Çavdar’dır. Çavdar (2008: 263), darbenin oluşunu ilk olarak ABD’nin CIA’de görevli ve Türkiye politikasıyla yakından ilgili olan Paul Henze tarafından Beyaz Saray’a “bizim çocuklar başardı” şeklinde iletilmesinin bu ilişkinin ifşa edilmesinde önemli olduğunu belirtir.

Tanör de ABD’nin yakın ilgisine dikkat çeker (Tanör, 2005: 32–33). Darbeden bir gün önce Hava Kuvvetleri Komutanı’nın ABD’den yeni dönmesi, darbenin ilk olarak ABD resmi sözcüleri tarafından duyurulması ve bunun yanı sıra görevinden ayrılan ABD başkanının Türkiye’nin siyasi yapılanmasının ülkesi açısından da son derece önemli olduğunu belirtmesi alınan bu kararda ABD’nin nasıl bir etkisi olduğu sorularının yeniden sorulmasını sağlar.

2.3.2 12 Eylül İdeolojisi

Bu süreçte darbe rejimi, toplumun yeniden şekillenmesi adına egemen olan ideolojileri yıkma ve yerine yeni ideolojiler getirme girişimi içerisinde bulunmaktaydı. Taha Parla, (2005: 226) darbenin oluşumuna sebep olarak gösterilen

“ideolojilerin ayıklanması” girişimiyle, yeni bir ideolojinin topluma benimsetilmeye çalışıldığından bahseder. Ona göre, bu ideoloji 1970’lerde ortaya atılan Türk-İslam sentezidir; ancak bu sentez, 12 Eylül süreciyle yeni bir dönemece girer. Birleştirici bir unsura sahip olduğu vurgulanan İslam, sürekli olarak desteklenir ve darbe sonrası ilerleme kaydederek dış politika bağlamında da yeni açılımlar sunmaya başlar. Parla, bu açılımla oluşan yeni sentezin “Türk-İslam-NATO sentezi” olarak isimlendirir ve buradaki din unsurunun “NATO’nun denetimindeki, devletin gözetimi altındaki din” olduğunun altını çizer. Ayrıca Parla, ABD’nin 1980’lerde Sovyet tehdidine karşı uyguladığı “yeşil kuşak” (koruyucu İslam kuşağı⁵) projesini, 1980 darbesi ve bu darbe sonrası devlet tarafından benimsenen Türk-İslam sentezi arasındaki ilişkiyi çeşitli yönleriyle vurgular.

Benzer bir yorumu Tanıl Bora ve Kemal Can da “12 Eylül’ün Resmi İdeolojisi, Faşist Entelejensiya ve Türk-İslam Sentezi” adlı makalelerinde yapar. Aydınlar Ocağı tarafından benimsenen Türk-İslam sentezinin resmi ideolojiyle ortak payda da buluşturma düşüncesini yani “dinci olmayan ama dindar olan devlet” düşüncesinin 12 Eylül rejimince kabul gördüğünü, aynı zamanda teknoloji, iktisadi, siyasal ve askeri ittifaklar düzleminde Batı’nın sentez dışı bırakılmamış olmasının önemini her iki isim de belirtir (1990: 28–33). Burada huzur müessesesi olarak sunulan dinin, toplumsal yaşamdaki önemine dikkat çekilir. Tarikatların örgütlenme yapılarının kuvvetlenmesi, çağdaş dünyaya ayak uydurma zorunluluğu içerisinde bulunan Türkiye için sorun yaratmaktadır. Bu sebeple, dinin devletin müdahalesi doğrultusunda etki alanını genişletmesi gerekliliğine özellikle dikkat çekilir. Kısaca

⁵ ABD, Türkiye-Suriye-Arabistan ve Pakistan’ın oluşturduğu “resmi-yasal İslam” anlayışını sadece Sovyet tehdidine karşı değil aynı zamanda İran’ın devrimci İslam anlayışına karşıda kalkan görevi görmesini istiyordu (Bora ve Can, 1990: 33).

Türk-İslam sentezinin özünü, milliyetçiliğin ve İslam'ın toplumsal ve siyasal yapı açısından tehdit olarak algılanan öğelerinden arındırılarak, dindarlığın milli kimliğin bir parçası olarak kabul edilmesi düşüncesi oluşturur.

“Türkiye’de dinden beklenen işlevlerin, devletin müdahalesi ve inisiyatifi ile gerçekleştirilmesi gerekliliği” çerçevesinde oluşturulan yeni din politikası, öncelikli olarak zorunlu din dersinin anayasaya girmesini ve imam hatiplilerin ilahiyat fakülteleri dışında diğer bölümlere girmelerinin önünü açtı, böylelikle de, İslam’a devlet desteği sağlandı. Ayrıca yine darbe sonrası Alevi köylerine cami yapılması ve burada çalıştırılmak üzere imamların görevlendirilmesi yani Sünnileştirme politikaları, milli birlik ve bütünlüğü tehdit edici unsurlar karşısında devletin takındığı tekleştirme uygulamaları olarak görüldü.

12 Eylül’ün solu bastırmak için dini ideolojik bir silah olarak kullanmasını sol eğilimli grupların yanı sıra sağ eğilimli gruplar da eleştirdi. Bu eleştiriler ağırlıklı olarak şu noktada toplandı; 12 Eylül rejimi, belirgin olarak İslamizasyon programı uygulamaktaydı. Ancak bu program dahilinde uygulanan din, gerçek İslam değildi. Buradaki din, Kemalizm ile İslam’ın sentezlenmesinden oluşan devlet İslam’ının bir görünümüydü (Dilipak, 1990: 67).

Çetin Yetkin’in darbe hükümetinin ideolojik yaklaşımında din’i etkin bir şekilde kullanmış olmasına dair yorumu biraz daha farklıdır. Yetkin, imam hatip okulları konusundaki değerlendirmesinde şu noktaya dikkat çeker. Ona göre, imam hatip okulları konusunda 12 Eylül yönetimine yüklenilmektedir. Ancak bu konunun çıkış noktasına bakıldığında bu okulların ilk açılma girişiminin 1947’de İnönü tarafından gerçekleştirildiğinin altını çizer. Yetkin, darbe hükümetine, açılan yeni

okulları sormak yerine, neden açılan okulların kapatılması girişiminde bulunulmadığı sorusunun sorulmasının daha anlamlı olacağını belirtir (1994: 13–87). Bu anlamda, darbe hükümeti daha önceden etkin hale getirilen imam hatip okullarını kapatmak bir yana rejim ideolojisinin “medeni ve aydın din adamı” yetiştirme politikasıyla bu okullarının varlığını sürdürmesini sağlayarak bu politikayı besler. Aynı zamanda okullarda din derslerinin zorunlu hale getirilmesiyle de bu politikayı daha da güçlendirir. Derslerin içeriği ve farklı mezheplere mensup kişilerin de bu tabiiyet altında olduğu düşünüldüğünde ve darbe öncesi mezhep çatışmalarının körüklenmeye çalışıldığı dikkate alındığında, bu uygulamanın darbe gerekçeleriyle, yani toplumda barış ortamı yaratma söylemiyle de çeliştiği görülür.

Yine bu yeni politika çerçevesinde Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu darbe yönetimince oluşturulan Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu’na bağlanarak Atatürkçülük⁶ yeniden düzenlendi ve topluma sunuldu (Ahıska, 1988: 2399).

Kaplan’a göre, 12 Eylül rejimi, devletin ekonomik, sosyal ve kültürel alanlardaki egemenlik ilişkilerine “sahip-köle” derecesinde bağlı yurttaşlar yetiştirme girişiminde bulunmakta, bunu yaparken de Atatürk milliyetçiliği ve ilkelerinden faydalanan bir politikadan yararlanmaktaydı. Yazar, bu politikanın uygulanamadığı yerlerde Atatürk ilkeleri ve milliyetçiliğinin yeniden organize edildiğini, bu anlamda da Atatürkçü ve aydın din adamları yetiştirmenin hükümetin öncelikli hedefi olduğunu belirtir. Ayrıca Kaplan, askeri rejim sonrası görevi devralan Özal

⁶ 1982’den itibaren ortaöğretim kurumlarında okutulan İnkılâp Tarihi ve Atatürkçülük kitaplarında, Atatürk’ün “kesinlikle dinsiz olmadığını” hiçbir dönemde “Anadolu’da Cumhuriyet dönemindeki kadar cami yapılmadığı” yönünde bilgilere yer verilmiş böylelikle “laik ve Müslüman” bir devlet modeli çizilmiştir (Bora ve Can, 1990: 33).

hükümetinin de bu yaklaşımı sürdürdüğünü “milli manevi ve ahlaki değerlere sahip dengeli nesillerin yetiştirilmesi” ilkesine sahip çıktığını söyler (1999: 312–314). Böylelikle, hükümetin sivilleşmesi sonrasında uygulanan politikalar askeri yapıdan farklı olmadı ve darbe hükümeti ideolojisi aslında üç yıl süreyle değil 1990’ların başına kadar bir şekilde varlığını sürdürmeye devam etti.

2.3.3 12 Eylül’ün Ekonomi Politikası

12 Eylül darbesi, aynı zamanda egemen sınıfların yeni bir ekonomi modeli biçimlendirmesi açısından da önemliydi. 1970’lerde tartışılmaya başlanan bu modeller yerli ve uluslararası sermaye açısından Türkiye kapitalizmi, dünya ekonomisiyle eklemlenecekti ancak bu eklemlenmenin gerçekleşmesi için öncelikli olarak yeniden-üretim sürecinin yapılandırılması gerekmektedir. Modelin gelişimine yönelik alınan 24 Ocak kararlarının, Türkiye’nin içinde bulunduğu toplumsal, siyasi ve ekonomik darboğazda uygulanması ne yazık ki mümkün gözüküyordu ve darbenin oluşumu, kararların uygulanabilirliği açısından da kaçınılmaz bir öneme sahipti (Ahıska, 1988: 2388–2389). Modelin odağında sanayinin ihracata yönelik bir yapı kazanması yer alıyordu. Sermaye birikim modeli, ithal ikameci yapının tasfiyesini sağlamaktaydı. Bu modelin geliştirilmesi için bir dizi önlemlerin alınması öngörüldü; öncelikli olarak para arzının kısılması, devlet harcamalarının sınırlandırılması ve ücretlerin dondurulması yoluna gidilerek enflasyonun indirilmesi hedefleniyordu. Yine bu politika çerçevesinde sağlık, sosyal güvenlik, eğitim gibi alanlardaki toplumsal harcamaların kısıtlanması yoluna gidildi (Tonak ve Schick, 2003: 378). İhracat, döviz kazandırıcı iktisadi faaliyetlerin teşviki amaçlı yeni kararlar alındı ve böylelikle büyük firmaların, ihracat, müteahhitlik ve ulaştırma hizmetlerinde avantaj sahibi olması sağlandı. Ayrıca devalüasyon politikaları

uygulandı. Türk parası gün geçtikçe değer kaybederken, Amerikan dolarına bir o kadar değer kazandırıldı. Sistemle bütünleşme için uygulanan diğer yöntem ise yabancı kaynakların ülkeye çekilmesiydi. Bu amaçla, darbe sonrası yabancı sermaye için petrol yasası ve serbest bölgelerin kurulması gibi oldukça çekici imkânlar zinciri oluşturuldu. Ayrıca KİT projelerinin yabancı yatırımcılara ihale edilmesi yine bu imkanlar dahilindeydi (Ahıska, 1988: 2390). Tüm bu uğraşlara rağmen istenilen amaca ulaşamadı ve yabancı sermaye girişi bu dönemde önceki yılların üzerine çıkamadı. Ekonomi, sanayi alanının değil hizmet alanının büyümesiyle yön değiştirdi.

Sosyal haklar gerilemeye, reel ücretler düşmeye başladı. Büyümenin durdurulamamasıyla işsizlik oranlarında artış gözlemlendi. Türkiye dünya sistemiyle bütünleşme yolunda bambaşka bir sonuçla karşı karşıya kaldı. Önceki dönemlerden kalan borçlar ve kaynak yaratma sorunları yine bildik bir yöntemle dış borçlanmayla aşılmaya çalışıldı. Ülke böylelikle yabancı finans gruplarına daha bağımlı hale getirildi (Ahmad, 2007: 241-245).

Yeni modelin geliştirilmesinde ve yeniden yapılanmanın sağlanmasında sermaye içi grupların çatışmaları da önemli bir rol oynuyordu. 1980 öncesi gittikçe güçlenen bir alan haline gelen “yer altı sermayesi” diğer grupları olduğu kadar IMF’yi de rahatsız ediyordu. Devletin, aldığı ültimatolar sonucunda baskı gücünü bu alandaki insanlar üzerinde kullanması yeni “yer altı sermaye” oluşumlarını engelleyemiyordu. Küçük işletmecinin alanda yaşamasına izin verilmeyerek el değiştirme süreci hızlandırıldı artık sadece büyük holdingler bu piyasada kendilerine yer bulabilmekteydi. “Büyük balık küçük balığı yer” anlayışı sayesinde sermayenin merkezileştirilmesi girişimleri başarılı oldu (Tonak ve Schick, 2003: 398).

1981’de uygulanan liberalizasyon politikaları çerçevesinde, banka mevduat ve faizlerinin serbest bırakılması sonucu bankerlik hızla yaygınlaşan bir sektör haline dönüştü. Turgut Özal’ın ekonomik liberalizasyon politikası çerçevesinde, faizlerin cazibesine kapılanlar piyasada yeni insanlara iş kapıları yarattılar, bu sayede bankerler etkinlik kazanmaya başladı. Ancak bu faiz cazibesi bir süre sonra yaratılan spekülasyonlara ve aşırı talebe cevap veremeyerek bankerleri iflase sürükledi (Ahıska, 1988: 2392–2393).

1981–82 yıllarında uygulanan bir diğer politika da, tekelci sermayenin bastırılmasıydı. Bu yolla büyük toprak sahipleri geriletılarak tarımdan sanayiye kaynak ve sermaye aktarımı sağlandı. Darbe sonrası ekonomik gelişmeleri Çavdar şu şekilde değerlendirir. Ona göre, darbe, Türkiye’ye vahşi kapitalist bir düzen getirme çabasıdır. Çavdar darbeyi faşist bir eylem olarak nitelendirir ve bu eylemin 24 Ocak kararlarını uygulama yoluna gittiğini ve Özal’ın önce ekonomi sonra demokrasi anlayışıyla hareket ederek, yasa ve düzenin korunması görevini sıkıyönetime bıraktığını belirtir (2008: 263–265).

Önce ekonomi sonra demokrasi anlayışına vurgu yapan Feroz Ahmad’a göre, Özal kendi iktidarını kuvvetlendirmek için iktidarın ona sunduğu tüm imkanları son derece başarılı bir şekilde kullandı. Bu imkanlardan birisi 1980’lerin başında oluşturulan fon ekonomisidir. Fon ekonomisi, 1984’de bütçenin çeyreğini oluştururken 1986’da yarısını oluşturdu. Yurtdışına çıkanlardan alınan paralar sayesinde oluşturulan fonların hukuksal yapısına dair yapılan araştırmalarda, yasalara uygun rüşvet olduğu sonucunun çıkması üzerine Ahmad, hükümetin bunu seçim yatırımı olarak kullandığını belirtir ve 1984 seçimlerinin başarısını da buna bağlar (2007: 226-245).

Karma ekonomiden serbest piyasa ekonomisine geçiş surecinde Turkiye'nin korunmuş iç pazarı ve ithal ikameci sanayiye olan bağımlılığının azaltılması hedeflendi. Bu anlayış çerçevesinde, rekabetin gelişmesiyle sadece iyi olanlar hayatta kalabildi. Ayrıca sanayi dışa açılma ve kendine yeni pazarlar bulabilme açısından teşvik edildi. Bu dönemde, ücretler alanında yapılan kısıtlamalar ve buna ek olarak piyasa içindeki malların fahiş fiyatlarla satılması sonucu ulusal servet artış gösterdi, ancak toplumun ekonomik yapısında kırsal ve kentsel kesimlerde farklılaşmalar oluşmaya başladı. Kırsal kesim yoksullaşırken, taşradaki ve kentteki orta kesimde büyüme görüldü; zenginlerin daha zengin, fakirlerin daha fakir olduğu bir gelir dağılımı baş gösterdi (Boratav, 2000: 23-28).

Yukarıda anlatılanlar çerçevesinde, 12 Eylül ideolojisi irdelendiğinde görülen gerçek şudur ki; 12 Eylül darbesi oluşturduğu anarşi ve kardeş kavgasına son, st söylemi ile üç bilinmeyenli altyapısını (yeni ekonomi modeli, dış politika ve yeni ideolojik açılım) görünmez kılar. Oysa darbenin oluşmasına ve varlığını sürdürmesine bu görmezden gelen altyapısı olanak sağlar.

2.4 1982 Anayasası

“Aksaklıkların giderilmesi ve demokrasinin getirilmesi” söylemiyle hareket eden 12 Eylül yönetimi, 1961 Anayasasının yerine geçecek bir anayasanın çalışmalarına darbe sonrası hiç vakit kaybetmeden başladı. Bu alışmalar dahilinde, darbe hükümeti, “yeni politika” ve “yeni politikacılar” açılımını getirdiği kısıtlamalarla gerçekleştirdi.

1980 darbesini yapanlar, iktidarı sivillere devretmeden önce siyasi düzende köklü değişiklikler yapılacağını ve bu değişikliklerin de 1961 Anayasasının

oluşturduğu mekanizmayı tamamen farklılaştırmayı hedeflediğini belirtti. Bu bağlamda, 12 Eylül, 27 Mayıs'tan farklı olarak emir komuta zinciri içerisinde hiyerarşinin özellikle vurgulandığı bir yapıya sahipti. Ayrıca, 12 Eylül darbesi, devletin, siyasal ve ekonomik yapısının yeniden kurulması amacını taşımaktaydı. Bu yeniden yapılanmanın anahtarı olarak görülen yeni Anayasanın oluşturulmasında öncelikli olarak 160 üyeli Danışma Meclisi oluşturuldu, bu meclisin üyeleri Milli Güvenlik Kurulu tarafından atandı. Danışma Meclisi daha sonra 15 üyeli bir Anayasa Komisyonu seçti ve bu komisyon 17 Temmuz 1982 tarihinde ilk Anayasa taslağını hazırladı (Tanör, 2005: 42-45).

Bu anayasa, 1961 Anayasasından farklı olarak şunları içermekteydi; ilk olarak iktidar yürütmenin elindeki tüm yetkileri toplandı, ayrıca Cumhurbaşkanı ve MGK'nun yetkileri artırıldı. Zürcher, darbe hükümetinin yeni siyasal sistemin oluşturulmasına eski siyasetçilerden kurtulmakla başladığını ve tüm yetkilerin MGK bünyesinde toplanmasının ardından oluşturulan bakanlar kurulunda bürokratların ve eski subayların bulunmasına rağmen eski siyasetçilerinin yer almamasının, generallerin sahip olduğu bakış açısını tüm açıklığıyla ortaya koyduğunu belirtir (2008: 402-403).

Tepki anayasası olarak da isimlendirilen bu anayasa, “fertleri devlete karşı koruma” ilkesini yerinden ederek “devleti fertlere karşı koruyan” bir hale getirdi. Bu ilkedan hareketle; temel hak ve özgürlükler, ulusal çıkarlar, ulusal güvenlik, cumhuriyet düzeninin tehlikede olması durumlarında, “kamu sağlığı” sebebi ile askıya alınabilir ya da sınırlandırılabilirdi. Darbe yönetimi, toplumun “aşırı politize” olma durumunu sonlandırma amacıyla son derece kararlıydı. Bu sebeple, birçok örgüt, kurum ya da kuruluşlara “siyaset yasağı” getirildi (Kongar, 2007: 198-199).

Bu anayasanın bir diğerk önemli özelliği de, Cumhurbaşkanı'nın yetkilerinde görülen artıştı. Ahmad (2007: 220) ve Tanör (2005: 49) bu noktada anayasa taslağının 1958 Fransız “*De Gaulle*” anayasasıyla benzerliğine dikkat çekerek. Ahmad ve Tanör, Cumhurbaşkanının parlamentoyu feshedebilme yetkisinin olması ve ülkeyi genel seğıimlere götürebilmesi, olağanüstü hal durumlarında yetkili kişi olması, mahkeme ve kurumların belirlediği adaylar arasından, Anayasa Mahkemesi üyelerini seğıebiliyor olması, ayrıca tek başına aldığı kararlar yüzünden aleyhinde yargı yoluna başvurulamamasıyla cumhurbaşkanının yetkilerinin artırıldığını belirtir. Yetkilerin bu denli arttırılması sonucunda oluşturulmak istenen merkezizetçi yapıya bir adım daha yaklaşıldı. 1982 Anayasası, 1961 Anayasasının tersine, yürütmenin yetkilerini artırarak ona güçlü bir yapı kazandırdı. Ayrıca, 1982 Anayasası, 1961 Anayasasından farklı olarak, basında haberlerin sunumuna dair (sansür) bazı yeni uygulamalar oluştururken, beraberinde din ve vicdan özgürlüğüne, kolektif hak ve özgürlüklere (toplantı ve gösteri yürüyüşü, dernek kurma, sendikal faaliyetler vb.) sekte vuran bir yapıya da sahipti.

82 Anayasasıyla beraber referanduma sunulan bir diğerk madde de Evren'in Cumhurbaşkanı olması için hazırlanan maddeydi. Darbeyi yapanlar istenilen toplumsal ve siyasal yapının tam anlamıyla işlerlik kazanmadığını düşünerek, Orgeneral Evren'in de yedi yıllık bir dönem için cumhurbaşkanı olacağını bildiren bir maddeye ihtiyaç duydular. Bu ihtiyaç, anayasa paketinin içerisinde sunuldu. Anayasa taslağı 3 ay boyunca tartışıldıktan sonra 19 Ekim tarihinde onaylanarak referanduma sunulmasına karar verildi. Halkın büyük çoğunluğunun “evet” dediği anayasa oylaması sayesinde Evren cumhurbaşkanı oldu.

Zürcher, Evren'in siyasal terörü bastırıldığı için halk tarafından desteklendiğini belirtir. Ancak generallerin işi riske atmayarak halka, oy kullanmamaları halinde beş yıl oy kullanmama ve para cezası gibi yaptırımları uygulayacaklarını belirtmelerinin de etkili olduğunun altını çizer. Ayrıca Zürcher, bu başarıyı Anayasayı eleştirecek tüm girişimlerin yasaklanmasına⁷ ve Evren'in seçimi kazanmak için il il gezerek “anayasaya evet” propagandası yapmasıyla önündeki tüm engelleri kaldırmasına bağlar (2008: 405-406).

Çavdar ise, bu dönemde anayasa oylaması üzerindeki baskıyı şu örnekle somutlar:

Oy pusulasının konacağı zarflar çok ince kağıtlardan yapılmıştı ve zarfın içinde kırmızı “hayır” oylar son derece rahat görülebiliyordu. Bu durumda seçmen üzerinde ciddi bir baskı ortamı yaratıyordu. Ayrıca mavi ve kırmızı renkler hakkında konuşulması dahi darbe hükümetinin hassasiyetinin artırılmasında etkili olmuştu. Tüm bu çabalar başarıyla sonuçlanmış ve anayasa %91,4 evet oyu alarak kabul edilmişti (2008: 271).

12 Eylül hükümetinin, her fırsatta darbe öncesi ortama dönülmeyeceğinin garantilenmesi halinde iktidarda kalmayacaklarını belirtmesine rağmen Evren'in cumhurbaşkanlığı için kendisini tek aday olarak göstermesi, anarşi ve kardeş kavgasına son üst söylemiyle çelişen girişimlerden biridir. Başka bir deyişle, toplumun sürüklendiği kaos ortamının nedenlerine sıkı sıkıya tutunan Evren'in yetkileri artırılan cumhurbaşkanlığı görevi ile siyasi hayattaki varlığını sürdürme

⁷ “Siyasi parti üyelerinin ülkenin siyasi ve hukuki geçmişi ile geleceği hakkında sözlü-yazılı demeç vermeleri, makale yazmaları ve toplantı yapmaları”nın yasaklanmasının yanı sıra “sıkıyönetim komutanlıklarının aldıkları kararların tartışılması ve kamuoyunu yanıltıcı ve etkileyici sözlü-yazılı demeç ya da makale yayımı” da yasaklanmıştır (Tanör, 2005: 33–39).

çabalarının önü açılırken ekonomik entegrasyonun mimarı Turgut Özal'ın da kabinede yerini almasıyla 12 Eylül'ün arka planının işlerlik kazanması sağlanır. Böylelikle hak ve özgürlükleri kısıtlayan 1982 Anayasası darbeyi hazırlayanların yeni rejim üzerindeki otoritesinin bir süre daha geçerli olmasını sağlar.

2.5 12 Eylül Askeri Darbesi ve 1982 Anayasası'nın Topluma Yansımaları

12 Eylül darbesi sonrası, toplumsal ve siyasi işleyişe dair tikanıklıkların izleri, oldukça geniş bir alanı kapsadı. Öncelikli olarak, 12 Eylül harekâtının temel amaçları arasında yer alan “vatandaşın can ve mal güvenliğinin en kısa zamanda yeniden sağlanması” ifadesi doğrultusunda sıkıyönetim ilan edildi. Bu karar dahilinde ülkenin tümü aynı anda sıkıyönetim ile tanıştı (Üskül, 1988: 103). Bu uygulama, 12 Eylül'ü “can pazarından kurtuluş” olarak görenleri, darbe öncesini bir kâbus olarak nitelendirenleri ve söylemleriyle darbeyi meşrulaştıranları haklı çıkardı⁸ (Cemal, 2004: 384-385). Sıkıyönetim sayesinde terör ve anarşi olayları bir günde bıçak gibi kesildi. Darbe hükümeti, anarşi olaylarının kesilmesinin başarısını sıkıyönetim yasasında yapılan değişikliklere bağladı. Evren, Demirel'in “darbe öncesinde de sıkıyönetim vardı ve komutanlar istese terör ve anarşi olaylarını engelleyebilirdi” yönündeki eleştirilerine, “devlet de devlet gibi olunca yani devlet devletliğini bilince, mücadele kısa sürede meyvesini vermiş ve anarşi olayları büyük ölçüde ortadan kalkmıştır” cevabını vererek daha önce durdurulamayan kaosun sorumluluğunu, darbe öncesi iktidarda olan “güçsüz hükümetin” omuzlarına bıraktı (Evren, 1995: 78). Bu uygulamaları Sıkıyönetim yasasında yapılan şu değişiklikler takip etti;

⁸ 12 Eylül sonrası basının darbeye karşı tutumu kısaca şu şekilde özetlenebilir: Mehmet Barlas, “12 Eylül öncesi bir kâbus geride kalmıştır, devlet kurtarılmıştır, artık sıra demokrasinin kurulmasındadır” şeklinde darbe tutumunu okuyuculara aktarırken (Cemal, 2004:384-385) Oktay Ekşi'de darbenin ertesi gün rahatlığı yaşattığını, terörden kaynaklanan hayatta kalma korkusuna son verildiğini kaydetmiştir. Gazeteler, darbenin kolaylıkla gerçekleşmesi sonucundan yola çıkarak, tüm halkın, tüm ülkenin darbeye destek verdiğini iddia etmişlerdir (Dursun, 2005: 197-225).

gözaltı süresi 15 günden 30 güne çıkarıldı, ancak uygulama aşamasında 30 gün olarak belirlenen bu süre 90 güne kadar uzatıldı. Böylelikle “yaşama hakkı ve kişi dokunulmazlığı” hiçe sayılarak yargısız infazlar yapılmaya başlandı (Ahıska, 1988: 2408).

Genelkurmay Başkanlığı'nın 1982'de yayınladığı istatistiklere göre, 12 Eylül'ün siyasi profili şu şekildeydi; 14.086'sı “solcu”, 2941'i “ayrılıkçı” ve 347'si “sağcı” olmak üzere 17.734 kişi hakkında örgüt davası açıldı. İnsan Hakları Derneği'nin 12 Eylül darbesinin bilançosuna dair açıklamaları ise çok daha can alıcıydı. “Hainleri asmayıp da besleyelim mi?” zihniyetine sahip askeri hükümet tarafından, 1980-1984 yılları arasında 50 kişi idam edildi. Bunların 18 'i sol, 8'i sağ görüşlü ve 23'ü de adli suçtan hükümlüydü. Bu dönemde, 650 bin kişi gözaltına alındı, 210 bin kişi hakkında dava açıldı, 230 bin kişi yargılandı ve 1.683.000 kişi ise fişlendi (Gürsel, 1998: 812). 1980–1983 yıllarında işkenceden öldüğü saptanabilen kişilerin sayısı ise 55'ti. İşkence, darbe hükümeti tarafından inkâr edilmek bir yana sanıklardan doğru cevap almak için meşrulaştırılan bir yöntem olarak vurgulandı. Generaller, işkenceyi “tepesi atan güvenlikçilerin” sırtına yükledi ve daha sonra artan dış baskılara cevap niteliğinde açtığı birkaç başarısız soruşturmaya sonuçlandırdı (Ahmad, 2007: 218). Evren 12 Eylül felsefesini, sağ ve sol çatışmasının ortadan kaldırılması olarak açıkladı. Bu çerçevede Evren, hapisanelerde karıştır-barıştır siyaseti uyguladı ve infazlarda ayırım yapılmadığını göstermek için idamların bir sağdan bir soldan gerçekleştiğini açıkladı.

Zürcher de, Evren'in bu açıklamasını 1980 döneminde hükümet tarafından yaratılan terörün 1971–73 yıllarına oranla daha adil ve tarafsız olduğunu belirterek destekler. Ancak yazar, yine de hükümet temelli olan bu terörün her ne kadar

ülkücüleri kapsar bir niteliğe sahip görünse de, sol üzerindeki baskın etkisinin görmezden gelinemeyeceğini özellikle vurgular (2008: 403-404). Zürcher'in açıklamaları ve Genelkurmay'ın kendi belgelerindeki veriler göz önünde bulundurulduğunda, 12 Eylül felsefesinin, sağ-sol çatışmasına son verme amacını, solu bastırma girişimine dönüştürdüğü görülür.

Darbe hükümeti, toplumsal baskıyı yaratmak için gözaltılar ve soruşturmalara, yeni uygulamalar geliştirerek eklemelerde bulundu. Komutanlar, kamu kuruluşunda çalışan öğretim üyesi, memur ve işçileri ideolojik eğilimlerine göre yaftalayarak, sakıncalı olduğunu düşündüklerini 1402 sayılı Sıkı Yönetim Kanunu⁹ kapsamına dahil ederek sürgün ettiler. Bu dönemde birçok kamu görevlisinin çalışma yeri değiştirildi ya da işlerinden atıldı (Özen, 2002: 34).

12 Eylül sürecinde birçok kişi hak ve özgürlüklerinden yoksun bırakıldı, işkence ve insanlık dışı davranışlara maruz kaldı, sakıncalı bulunan 937 film yasaklandı, 251 kitap yakıldı. 2000'in üzerinde basın davası yoluyla 3000 gazeteci mahkemeye verildi. 458 süreli yayın yasaklanırken, 13 gazete hakkında da 303 dava açıldı. Tüm bu baskılardan yılan 30 bin civarında kişi siyasi mülteci olarak çeşitli ülkelere sığındı (Karaca, 2001: 13-14-50).

12 Eylül rejimi, darbe öncesi işgal, boykot ve kanlı eylemlerin üniversitelerde tezgâhlandığını belirterek, 1970'lerdeki çatışmalı ortamdan bu kurumu sorumlu tuttu.

⁹ 12 Mart sonrası 15 Mayıs 1971 tarihinde çıkarılan bu yasa 19 Eylül 1980 tarihinden itibaren yapılan değişikliklerin ardından uygulanmaya konmuştur. Yapılan değişiklik ise şu şekildedir; "sıkıyönetim komutanlarının genel güvenlik, asayiş ve kamu düzeni açısından çalışmaları sakıncalı görülen veya hizmetleri yararlı olmayan kamu personelinin statülerine göre atanması veya işine son verilmesi, yerel yönetimde çalışanların görevden uzaklaştırılması veya işine son verilmesi hakkında istemleri ilgili kurum ve organlarca derhal yerine getirilir." Ayrıca 14 Kasım 1980 yapılan başka bir değişiklikle, "bu kanun çerçevesinde işten atılanların ya da statüsü değişenlerin iptal istemine dair yargı yolu kapatılmıştır" (Aslandaş ve Bıçakçı, 2006: 46).

Üniversitelerin toplumsal yapıya ve çağdaş hedeflere uygun hale getirmek için, Yüksek Öğretim Kanununun çıkarılarak üniversitelerin denetim altına alınmasına karar verildi. YÖK'ün ilkeleri arasında “öğrencilere Atatürk ilke ve inkılâpları doğrultusunda Atatürk milliyetçiliğine bağlı, hizmet bilincinin kazandırılmasının sağlanması, milli kültür, örf ve adetlere bağlı, evrensel kültür içerisinde kendi kültürel değerlerini koruması ve geliştirmesi, milli birlik ve beraberliği kuvvetlendirici ruh ve irade gücü kazandırılması...”gibi 12 Eylül'ün yeniden yapılandırmaya çalıştığı toplumsal ve siyasal yapıya uygun bireylerin sahip olması istenilen özellikler yer aldı (Evren, 2000: 446).

Ahmet İnel, YÖK kanununun ideolojik tınısı yüksek bir çerçeve çizdiğini belirterek, bu kanunun, etnik vurgusu milliyetçilik olan ve kutsal addedilen devlete tabi olma refleksiyle şartlandırılan yurttaşlar yetiştirme amacının yüksek öğrenimdeki tezahürü olduğunu söyler (İnel, 2003: 74). Yetkin ise, YÖK kanunu ile üniversitelerin özerkliklerini kaybederek devletin kontrolü altına alındığını ancak bu kanunun maddeleriyle çelişen bir eğitim anlayışına da göz yumulduğunu, üniversitelerin İslamcılarının ellerine terk edildiğini belirtir (1994: 95–110). Aslında daha önce de vurgulandığı gibi bu girişim, 12 Eylül hükümetinin “Atatürk ilke ve inkılâpları yolunda ilerlemek” hedefinde olduğunu söylemesine rağmen pratikte bu amaca uygun hareket etmeyerek, Türk-İslam ideolojisinin alttan alta desteklendiğini somut bir şekilde gösterir.

2.6 Darbe Sonrası Süreç ve Yeni Politikalar: 12 Eylül'ün Kültürel Sürece

Etkisi

12 Eylül sürecinde, toplumsal yaptırımlar, ağır işkence ve baskı süreçlerinin etkisi, toplumun kültürel yapısını değiştirirken, aynı zamanda basın anlayışının da farklılaşmasına neden oldu. Toplumsal muhalefetin hiçe sayıldığı, eleştirel bakışın sindirilmeye çalışıldığı hatta haber yapma ve haber alma özgürlüklerinin bile kısıtlanması pahasına yeni bir gazetecilik anlayışı oluşturularak basın magazinleştirildi, özel hayat kavramının kamuda yer edinmesiyle halk olanlardan uzaklaştırıldı, apolitikleştirildi. Apolitikleştirme politikasının uygulanmasında siyasi partilerin, sendikaların, derneklerin kapatılması her türlü toplumsal örgütlenmenin önünün kesilmesi de son derece etkiliydi. “Düzen değiştirilemez, hak ve hürriyetlerin korunması için hak ve hürriyetlerin kısıtlanması gerekir” anlayışıyla apolitikleştirilen toplumun kültürel yaşamını darbe sonrasında bireyselleşme ve görselleşme kavramları özetledi (Çubukçu, 1996: 839).

12 Eylül sonrası kültürel iklime dair yapılan yorumlarda, gerek darbe politikasının gerekse dünyanın farklı kesimlerinde beliren akımların bu süreçte etkili olduğuna dair görüşler ağırlık kazandı. Murat Belge, 80’lerde ortaya çıkan yeni akımların bireyselleşme sürecinde etkili olduğunu ve dünyanın hemen her yerinde bu değişimin görüldüğünü belirtir. Belge, batıda “Ben Çağı” (Me Age) olarak adlandırılan süreçte bireylerin kendilerini hayatın merkezine koyan bir bakış açısına sahip olduklarını, dolayısıyla tarihi ve toplumsal olayları da bu çerçeveden değerlendirdiklerini belirtir. Ancak Belge, 80’lerde batıya hâkim olan bu bakış açısının Türkiye’de de işlerlik kazanmasının darbenin yaratmak istediği “yeni insan,

yeni kültür” anlayışıyla da doğrudan ilişkilendirilmesi gerektiğinin altını çizer (1996: 827).

80’lerin kültür politikasını incelediğimizde karşılaştığımız bir diğer olgu da gecekondü kültürü ve bununla bire bir ilintili olan arabesktir. Kırsal kültürün değerlerinden tam olarak arınamayan ve kent kültürüne de tam olarak adapte olamayan, yoksulluğun, umutsuzluğun ve kaderciliğin kısıcında yaşayan insanların kendilerini ifade etme aracı olarak gördükleri arabesk, hayatın tüm alanlarına sızma imkânı buldu (Kongar, 2007: 234-236). Aydın Çubukçu, arabeskin toplumun tüm alanlarına bu denli nüfuz etmesini 12 Eylül’ün geliştirdiği politikalara bağlar. Çubukçu, Kibariye ve İbrahim Tatlıses örneklerinden yola çıkarak şarkılarının darbecilerin politik tutumuna uyum ve tutarlılık gösterdiğini bu sebeple de popülerlik kazanan bu motiflerin rastgele seçilmediğini belirtir (1996: 839).

Darbe dönemi sonrası, bireyselleşen toplumu oluşturan üyeler iki ana gruba ayrıldı. Bunlardan ilkinde, benmerkezci, toplum sorunlarına ilgisiz ve kariyer edinme telaşına düşen bireyler bulunurken, ikinci grubu ise, yoksulluğun sınırında olan ve tek derdi günü kurtarmak olan insanlar oluşturdu (Bayramoğlu ve Bozacı, 2009: 158).

Toplumun bu ikili yapısının yanı sıra 80’ler dönemi kültür politikaları da iki paradoksu barındırmaktaydı. Bu politikaların bir yanını yasaklamaların hâkimiyeti oluştururken, öte yanını da sınırsız özgürlükler alanı oluşturuyordu. Bu dönemin girift yapısına dair en çarpıcı yorumu Nurdan Gürbilek, “sözün bastırılması” ve “sözün patlaması” kavramları üzerinden yapar. Gürbilek’e göre, merkezi iktidarın baskıladığı ve bastırdığı yaşam pratiklerinin karşısına antitez olarak çıkan merkezlessiz ve kendiliğinden görülen söz patlaması, kültürün tüm alanlarında kendine yer bulur.

Baskı sonrası yaşanan içe çekilme, mahremin dışavurumu olarak bir patlamaya dönüşür. Bu dışavurum, basın yoluyla güncelleşti. Basın, zamanla bu sektördeki sermaye birikimleriyle kendilerine yeni hedef kitleler oluşturarak yayın hayatına girer. Medyanın gündelik yaşam pratikleri arasında yerini almasıyla meta-tüketim ilişkisine yeni boyut kazandıran reklamcılık bu dönemde popülerlik kazanır. Yaşamın her alanına sinen tüketim merakı mahremiyeti, özel hayat kavramlarını da yerle bir eder. Özel hayat kamuya açılır, özgürleşme vaadi ve pazar arayışı arasındaki ilişki sonucu kültür endüstrisinin ürünlerine dönüşür (2007: 21-54). Dolayısıyla bu süreçte “özel hayat” gazetecileri, dergileri, romanları, şarkıları, sinemaları kendi dillerini, kendi görüntülerini ve imajlarını yaratır.

Her geçen gün bireyselleşen ve görselleşen toplum üyeleri, gösteri üzerinden şekillendirilmek istenen bakış açısına ve bilinç oluşumuna dahil olur (Debord, 2006: 36). Debord’un da özellikle belirttiği gibi, gösteri, yaşam koşullarını belirleyen ve kitle iletişim araçlarını elinde bulunduran iktidarın aynası görevini görür. Bu anlamda gösteri, iktidarın kesintisiz söylevini yapmaktan ve onu övmekten öteye geçemez (2006: 43). Görünür olmanın meta ile ilişkilendirilmesiyle toplumsal yaşamın tümünü işgal eden tüketim olgusu, aslında iktidar tarafından belirlenen rol modellerin manipülasyonlarıyla yapılan seçimlerin, bireyler tarafından kendi seçimleriymiş gibi algılanmalarına sebep olur. 12 Eylül darbesi sonrası liberal ekonomik yaşama geçişle başlayan bu yanlış algılama kültür politikaları üzerinde bugün dahi etkisini son derece yoğun bir şekilde gösterir.

2.7 Sansür ve Otosansür

Sansür kavramı üzerine bugüne kadar Michel Foucault’nun “iktidar her yerdedir” söyleminden beslenerek “sansür her yerdedir hatta insanın beyninin içinde

bile” söylemine dönüştürülen birçok tanımlama yapıldı (Öztürk, 2009: 48). Sansür kavramının bu denli geniş tanımlamalar içermesi başlı başına bir çalışmanın konusunu oluşturabilecek potansiyele sahiptir. Bu sebeple, bu çalışma da, sansür kavramı biraz daha dar anlamıyla yani, iktidarı temsil eden otoritenin, film, radyo, televizyon gibi iletişim araçlarını yayın öncesi denetimi, manipüle etmesi ve engellemesi olarak ele alınmaktadır.

Yeni bir toplum modeli oluşturmayı hedefleyen 12 Eylül hükümeti, depolitizasyon sürecini hızlandırmak için fiziksel ve psikolojik şiddetin yanı sıra basın özgürlüğünü hatta düşünce özgürlüğünü de içine alarak yasaklamaların hüküm sürdüğü bir ortamın yaratılmasını sağladı. Ağır sansür yasasından korkanların uyguladıkları oto sansürle, toplum düşünemez, sorgulayamaz bir hale geldi ve sadece bireysel istek ve ihtiyaçları çerçevesinde hayatlarını sürdürme amacı gütmeye odaklandılar.

Sıkı Yönetim Komutanlığının özellikle basın üzerindeki yoğun sansür uygulamasını en iyi özetleyen örneği Gazeteci Yalçın Pekşen şu şekilde belirtir:

12 Eylül yönetimi son derece sıkı bir sansür uygulamaktaydı. Öyle ki, Sıkı Yönetim Komutanlığından gelen yasaklar bildirisi sürekli olarak yenilenmekte ve bu doğrultuda birçok haber yasaklanmaktaydı. Yasaklar bildirisinin herkesin görebilmesi için yazı işleri salonunun duvarlarına asılıyordu. Ancak öyle bir gün geldi ki artık yeni gelen bildirimleri asacak yer kalmadı ve gazetenin diğer servislerine doğru ilerleyerek bütün gazeteyi kapladılar (Köktener, 2004; 205).

Uygulanan sansür ve yasaklanan haberler başta terör olayları olmak üzere askeri hükümeti eleştirel nitelik taşıyan haber, görüntü ve yazılardan, ekonomi haberlerine kadar geniş bir yelpazeye dayanıyordu. Böylelikle, toplum sadece siyasi olayların

varlığından habersiz kalmanın yanı sıra ülkenin içinde bulunduğu ekonomik koşullarından da habersiz tutuluyordu. Bu sayede, ekonominin darbe sonrasındaki dar boğazı topluma yansımıyordu-yansıtılmıyordu.

Basın hayatındaki sansürü, düşünce açıklama ve yayma özgürlüğünü düzenleyen 26.maddeyle 1982 Anayasasında meşruiyet kazanan sansür yasası takip etti. Artık bu yasa çerçevesinde, “radyo, televizyon ve sinema ya da benzeri yollarla yapılan yayınların izin sistemine dahil edilmesi” karara bağlandı (Gemalmaz, 1987; 340-352). Böylelikle yazılı basın dışında, görsel basında yasaklar dönemine dahil edildi.

12 Eylül döneminde sinema alanındaki sansür uygulamalarını bakılacak olursa, 1983 yılında, 83/7006 sayılı Bakanlar Kurulu kararı doğrultusunda “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük” oluşturulmasına karar verildi. Bu bağlamda Tüzük, daha önceki yıllarda yürürlükte olan ve 1979 yılında kaldırılan Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu’nun 6. Maddesine dayanan sansürün yeniden uygulamaya geçtiği anlamını taşımaktaydı. Bu tüzükte, “Film Denetleme Kurulu” ve “Film Denetleme Üst Kurulu” olmak üzere iki kurul bulunuyordu ve daha önceki kurulların yaptığı görevleri içeren bir görev dağılımına sahipti (Esen, 2000: 145). 1986’da Fiyap’ın (Film Yapımcıları Derneği) desteğiyle “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” çıkartıldı ve polis denetimindeki sansür uygulaması İçişleri Bakanlığına devredildi.

3257 sayılı kanunun 6. Maddesi gereğince çıkarılan “Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesi Hakkında Yönetmelik” ve bu yönetmeliğin 1. Maddesi çerçevesinde, denetimin sınırları şu şekilde çizilmekteydi; “Devletin ülkesi ve

bölünmez bütünlüğü, milli egemenlik, cumhuriyet, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak ve genel sağlık açısından suç ya da suça teşvik edecek unsurlar içermemesi, milli kültür, örf ve adetlerimize uygunluğu” (Çetin, 2000: 166). Bunların yanı sıra, yasada bulunmamasına rağmen “milli duyguları incitecek” ve “devletin siyasetini olumsuz yönde etkileyecek” unsurların bulunması da eklenmekteydi. Ayrıca, sansürün yasa dışında diğer birimlerce de sansürlenebileceğine dair en önemli örnek, denetlenmeden geçmiş filmlerin bir kez de mülki idari amirlikleri tarafından “bölgenin özellikleri itibariyle bir olaya sebebiyet vermesi” durumuna neden olmayacağı yönünde görüş bildirmesiydi. Yani sadece kurulun onayı bu süreçte yeterli değildi, beraberinde mülki idari amirliklerinde onayı gerekmektedir. Bu dönemin baskıcı yaklaşımı, 1986 yılında çıkarılan ve bazı çevrelerce “liberal” bir anlayışa sahip olduğu görüşünün ağırlık kazandığı yeni yasayla değişim gösterdi. Bu yasa, her ne kadar eski katı tutumunu beraberinde taşısa da yine bu dönemden sonra “12 Eylül filmleri” olarak isimlendirilen filmlerin çekilmesine bir parça da olsa olanak sağladı ve dönemin/darbenin beyazperdeye yansımaları önünü açtı (Özön, 1995: 61-62). Üçüncü bölümde esas olarak tartışılacak olan bu filmlerin dönemin şartları düşünüldüğünde yine belirgin bir baskıcı geleneğin izlerini taşıdığı açıkça görülür.

3. SEÇİLEN FİLMLERİN ANALİZİ

1980 askeri darbesinden toplumdaki birçok alan gibi Türk sineması da etkilenmiştir. Toplumun tüm alanlarına sızan baskı ortamı bu alanda da etkinliğini göstermiş, sansür belirli bir süre bu alandaki çalışmaları engellemiştir. 1980 askeri darbesini izleyen dönemde Özal'ın seçimleri kazanmasının ardından baskıcı ortamın anti tezi olarak beliren kültürel patlama, video sektörünün gelişimi, yabancılarla yapılan anlaşmalarda Hollywood sinemasının örneklerinin salonları doldurması her ne kadar sinema endüstrisini etkilese de bu patlama toplum-sinema etkileşimini daha da kuvvetlendirmiştir. Darbe sonrasında Türk sinemasında kadın sorunu, göç olayları, hızlı kentleşmenin yarattığı arabesk olgusu ve siyasal-toplumsal eleştirinin ağır bastığı konulara yer verilmiş, 80'lerin kültürel iklimi perdeye aktarılmıştır. 1984 yılından itibaren de 12 Eylül 1980 askeri darbesini konu alan filmlerden örnekler sunulmaya başlamıştır. Bugün halen yaşanan toplumsal travmanın farklı cephelerine değinen bu filmler darbe dönemine yeni pencereler açarak izleyicinin o döneme tanık olmasını sağlar. Çalışmanın bu son bölümünde çalışmanın alanını oluşturan ve 2000 yılı sonrası çekilen yedi filmin, yani *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2006), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006), *Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder ve Muammer Gülmez, 2007), *Zincirbozan* (Atıl İnaç, 2007), *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008), *Son Cellat* (Şahin Gök, 2008) adlı filmlerin kolektif bellek travma ilişkisi bağlamında çözümlemeleri yapılmaktadır.

3.1 *Vizontele Tuuba*

Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele Tuuba* filminde, Türkiye'nin doğusundaki bir kasabadan Ankara'ya okumaya gelen Yılmaz'ın gözünden kasabada yaşanan değişimler ve 12 Eylül darbesi anlatılır.

Filmde dış ses “nereden aklıma geldi bilmiyorum, her şey olup bittikten yirmi dört yıl sonra.... mazide tamamlanmamış ödev kalmasın istedim.... Ankara’da 1980 yılının herhangi bir sonbahar sabahıydı...” der ve bugünün perspektifinden Yılmaz’ın geçmişte yaşadığı bir zamana lise yıllarına izleyiciyi götürür.

Yılmaz, edebiyat öğretmenin “yazı nasıl geçirdiniz” konulu kompozisyon ödevini yapmaya çalışırken kâğıda sadece büyük harflerle “TUUBA” yazabilir. Yılmaz’ın o gün yazabildiği bu tek isim izleyiciyi Yılmaz’ın çocukluğunun mutluluk mekânına doğru yola çıkarır. Açılış jeneriğinde verilen toplumsal olaylar, çatışma görüntüleri ve siyasilerin açıklamalarından filmin yakın geçmişe ait bazı olaylara değinilebileceği izlenimi oluşur. Filmde, Güner Sernikli’nin (Tarık Akan) kütüphanesi olmayan bir kasabaya kütüphane müdürü olarak atanmasıyla başlayan hikâyeye Yılmaz’ın Türkiye’de/kasabada/evde yaşanan olaylarla zorunlu olarak çocukluktan yetişkinliğe geçişi, masumiyetin/masumiyetinin yitirilişi anlatılır.

Bülent Görücü, *Vizontele Tuuba* filmi ile ilgili eleştirisinde filmde yer alan 12 Eylül darbesinin Yılmaz Erdoğan’ın gördüğü ya da yıllar sonra görmek istediği bir darbe olduğunu söyler. Ve sinopsisinden aldığı “siyasi şiddet ülkeye egemendir, Sağda ve solda onlarca değişik fraksiyon türemiştir, Bu anlaşılmaz saçma ve komik ‘anarşik’ atmosfer ‘Vizontele’ şehrine çok başka ve kendine özgü biçimde yansımıştır” alıntısıyla filmde darbenin “kör didişme, kardeşin-kardeşi vurduğu, sağ-sol kavgasının hüküm sürdüğü” bir sürece indirgendiğini belirtir. Görücü, bu

değerlendirme sonucunda Erdoğan'ın bu filminin “küfür”¹⁰ filmleri sınıflandırması arasında yer alabileceğini de ekler (2007: 33).

Yıldırım Türker, (2004) *Radikal* Gazetesindeki yazısında ise film ile ilgili şu değerlendirmeleri yapar:

... Filmde çizgi film solcuları karşısında ellerinde *Tercüman* gazetesiyle beceriksiz, komik timsahlar gibi gezinen sağcılar. Nazlı Ilıcak'ın bile coşkuyla karşıladığı filmde 12 Eylül'ü bekleyen günler, Erdoğan'ın küçük kasabasına bir avuç zekası gelişmemiş, ahlaki ve zekası tekamül etmemiş solcu kliklerin itişmeleriyle yansıtılıyor. Darbenin cemseleri o çocukları yüklenip bir bilinmeze uzaklaştırırken Erdoğan'ın içli sesi o çocukların kimi yapmak istediklerinin yasal olmadığını bildikleri lakin onları yapmadıklarını söyleyerek sorumlulara ince bir sitem yolluyordu.

Yıldırım'ın bu sert eleştirisinde belirttiği gibi, filmde sağcı ve solcu karakterler karikatürize edilmiş, neye inandıkları, neyi düşündükleri, niye sağcı/solcu olduklarına değinilmeden içi boşaltılarak anlatılmıştır. DFKD örgütünün kuruluş yıldönümü için Vatan tepesine derneğin adını yazdırdıklarında geçen şu konuşma karakterlerin karikatürleştirilmesini somutlar:

DFKD üyesi üç kişi Vatan tepesindeki yazıya bakarlar.

Mahmut: Emin arkadaşına bir hediye alalım.

Nazif: Ne mesela?

Mahmut: Bu konuyu sonra konuşalım.

¹⁰ Görücü'nün “küfür” filmleri sınıflandırması Yalçın Küçük'ün “küfür romanları”ndan esinlenerek oluşturduğu bir eleştiridir. Küçük, Eylülizm hastalıklı sanat tezinden yola çıkarak eleştirdiği bu eserinde Latife Tekin ve Ahmet Altan örneklerine de yer vermiştir. Yaşanan bu darbe döneminin patolojik yansımaları üzerinde durmuştur. Darbe sonrası yaşanan toplumsal-siyasi değişimleri hastalık metaforu üzerinden değerlendirmiştir. Görücü de Küçük'ün bu eleştirisine gönderme yaparak filmdeki eksikleri, yetersizlikleri aynı alandan eleştirmeye çalışmıştır.

Nazif: Evet, evet bu konuyu sonra konuşalım, yazının fotoğrafını çekip Diyarbakır'a mı gönderelim?

Mahmut: Bu işi Emin yapar mı?

Nazif: Hediye den sonra mı?

Mahmut: Ne sonra mı?

Nafiz: Neyse sonra konuşalım.

Serhat: Bu yazıyı Emin mi yazmış?

Aynı zamanda Mahmut'un İlyas'la arasında geçen konuşmada "eylem kararlılığında bir sorun var mı, çevresel etkenler göz önüne alındı mı, devrimci kime denmez" sorularını sorup sonra da sevgilisi Adile'ye pusula göndermesi yine karakterlerin karikatürleşmesini somutlayan başka bir örnektir.

Karikatürleşen karakterlerin diğ er örneğ i ise, Vatan tepesine yazılan dernek adının bir gün sonra değ iştirilmesi üzerine iki dernek arasında harf yazımı yüzünden çıkan tartışmanın tutuklamayla bitmesiyle görülür. Bu tutuklanmada ailelerin olaya müdahale etmesi, çocuklarına davranışları (onların kafalarına vurmaları, bir daha yapmamaları konusunda onları uyarmaları) bu kavga sahnesinin müsamereleştirilmesini sağlar ve karakterlerin doldurulamayan boşluğunu/alt yapısızlığını gösterir.

Filmde 12 Eylül öncesi solcu karakterlerin temsili dışında tarihsel kayıtlar kullanılarak yaşanan olaylar/siyasi atmosfer aktarılır. Asuman Suner'in (2006: 84) dışarıdan içeriye sızan ve beraberinde kötülük getirdiğini söylediğ i televizyon

sayesinde Türkiye'nin yakın tarihinde yaşanan en karmaşık ve şiddet dolu olaylarından kasabalı/izleyici haberdar olur. Televizyon, eski başbakan Nihat Erim'in ve DİSK Başkanı Kemal Türkler'in öldürülmesini, sokaklardaki fraksiyon çatışmalarını, taranan kahvehaneleri göstererek darbe öncesi toplumsal-siyasal atmosferi hatırlatır.

Erdoğan'ın bir önceki filmi *Vizontele*'de devleti temsil etmek için kullandığı televizyon, *Vizontele Tuuba*'da da kullanılır. *Vizontele*'de devlet tarafından gönderilen, iç-dış, önce-sonra karşıtlığını anlatan ve belediye başkanının ailesine kötü haberi veren televizyon filmde devleti temsil eder. Bu alet kasabanın dışarıyla/devletle olan ilişkisini kurar. Bu ilişkinin kurulduğu ilk gün devlete hizmet eden, devletin uygulamalarını destekleyen bir aileye çocuğunun ölüm haberi bu alet tarafından verilir. Bu haber sonrası devletin oğlunu koruyamadığını gören ve onu kaybeden aile (Siti ana) bu travma karşısında devlete olan güvenini yitirir ve "devleti" gömerek cezalandırır. (Filmde yer alan bu cezalandırma pratiği aynı zamanda baba-oğul ilişkisinin ilk görünümü çocuğunu istemeden kurban eden baba figürü ile verilir) İlk filmde yer alan bu cezalandırma pratiği *Vizontele Tuuba* da devletin affedilmesi, dirilmesi ve tekrar kasaba ile ilişkiye geçirilmesi şeklinde görülür. Gömüldüğü yerden çıkarılan televizyon kütüphaneye getirilir. Kasabada artık birkaç televizyon bulunmaktadır ve kasaba halkı o dönemde yaşanan toplumsal-siyasal atmosferi/dışarıyla ilgili bilgileri bu araç sayesinde öğrenir.

Bozulan televizyonu tamir etmek için eve götüren Emin uzun süre uğraştıktan sonra çalıştırmayı başarır. Ancak bu sırada uyuya kalmıştır ve açık unuttuğu televizyondan Kenan Evren'in ulusa sesleniş konuşması verilir. Bu konuşmaları savaş filmi zannedip kapatırken Türkiye'nin en baskıcı askeri darbesinin izleri

ekrana yansır. İzleyici bundan önceki sekansta gecenin karanlığında geçen askeri araçlardan darbe haberinin verilmek üzere olduğunu anlar. Darbe haberinin kasabadaki diğer evlerde bulunan televizyonlardan değil de bir önceki filmde devletin belediye başkanına gönderdiği ve sonrasında cezalandırılan televizyondan verilmesi, yönetmenin bilinçli olarak bu televizyona bir anlam yüklediği izlenimini uyandırır. Dolayısıyla, Erdoğan'ın vizontelesi burada devleti temsil eder. Devlet bir kez daha yapılan müdahaleyi (kötü haberi) vizontelede verir. Filmde baba-oğlu ilişkisinin ikinci görünümü çocuksu toplum ile topluma askeri darbeye dışarıdan zorba bir müdahale ile gelen devlet denetimi arasında kurulur. Sokağa çıkma yasağının olduğu duyurulan kasabada sadece tanklar ve askerler vardır. Darbenin bundan sonraki rotasını sakıncalı görülenlerin tutuklanması oluşturur. Başta kütüphane müdürü Güner Sernikli olmak üzere kasabada dernek üyesi olan herkes tutuklanır. Filmin sonunda bu tutuklamalardan bazılarının döndüğü bazılarının ise uzun zaman haber alınmadığı söylenerek darbe sürecinde gözaltılar ve tutuklamalara dair yaşananlar hatırlatılmaya çalışılır. Tuuba ve annesinin kasabayı terk edişi, Yılmaz'ın çocukluğunu/masumiyetini kaybedişi görsel olarak değil, sözel olarak ve dramatik yoğunluğu arttıracak etkiye sahip olan Sezen Aksu'nun *Gülümse* adlı şarkısı ile aktarılır. Ancak bu duygu yoğunluğunu sağlaması için seçilen müzik de, yaşanan travmanın/darbenin Tuuba'yı, Yılmaz'ı, kasabayı, Türkiye'yi nasıl etkilediğinin resmini çizemez ve hatırlatmalar darbe sürecinde yaşanan travmaların izleyiciye aktarılmasını sağlamaz.

Filmde yaşanan siyasal-toplumsal atmosfere dair olayların gösterilmesine rağmen 12 Eylül darbesinin neden yapıldığı tam olarak belirginleşmez. Hangi sebeplerin darbenin alt yapısını oluşturduğu, siyasilerin yaşanan olaylar karşısındaki

tutumu, toplumun terör olaylarına bakışı anlatılmaz. Tüm karakterlerin “ortam çok karışık” demesi bile darbe öncesi yaşanan ortam ile ilgili yeterli anlatımın oluşmasını sağlamaz. Görücü’nün eleştirisinin aksine karakterlerin dönemin solcu/sağcı karakterlerini tam olarak temsil edememesi nedeniyle filmde 12 Eylül 1980 darbesi öncesi yaşanan kör didişme, kardeşin kardeşi vurduğu anlamı çıkarılmadığı gibi darbecilerin her fırsatta tekrarladığı, 12 Eylül askeri müdahalesinin bu karışıklığı sonlandırmak amacıyla yapıldığı anlamı da çıkarılamaz. Çünkü bu karakterlerin ne için tartıştığı, ne için mücadele ettiği tam olarak gösterilmez. Dolayısıyla bu eksik temsil 1980 darbesinin nedenlerinin anlaşılmasını güçleştirir, nedenleriyle beraber hatırlanmasını zorlaştırır.

Filmin darbe anlatımı dışında başka konulara da odaklandığını belirten Asuman Suner, *Vizontele Tuuba* filminin 12 Eylül 1980 darbesi öncesi yaşananları anlatan bir film olmasına rağmen “tarihsel film” kategorisinde değerlendirilmesinin mümkün olmadığını, geçmişi çocuklukla özdeşleştirerek taşraya odaklandığını bu sebeple de nostalji filmleri arasında yer alabileceğini belirtir (2006: 49-50). Suner’e göre Türk nostalji filmlerinde geçmiş bir tür “ toplumsal çocukluk dönemi” olarak tasavvur edilir. Nurdan Gürbilek, toplumun kendini mağdur edilmiş çocuk olarak algılama eğilimine 1970’lerin sonu ve 1980’lerin başında başladığını, bu eğilimin altında ise toplumun askeri bir darbenin ardından adil olmayan bir siyasi iktidarın karşısında kendisini çocuk olarak konumlandırma çabasının olduğunu belirtir (Gürbilek, 2001: 42). Çocukluğun mutluluk mekânı olarak değerlendirilen taşraya, ağırlıklı olarak merkezi devlet otoritesiyle ilişkilendirilen ve dışarıdan müdahalelerin/kötülüklerin gelmesi taşranın korunaklı ortamını sarsar, toplumun uyumunu bozar ve çocukluk korunamayarak yarım kalır. Taşranın artık korunaklı bir

ev, mutluluk mekânı olamaması, korunamayan çocuklukla beraber yitip giden masumiyet yerini mağdur edilmiş çocuk imgesine bırakır (Suner, 2006: 84-91). Yönetmen, anlatısına dahil ettiği mağdur edilmiş çocuk imgesini filmin başından sonuna (Deli Emin, dernek üyesi çocuklar, Yılmaz karakterleri de çocukluğu hala yaşayan karakterlerdir) kadar kullanarak “mağdur toplum” ve “zorba devlet baba” ilişkisine bu imge üzerinden bir eleştiri getirmeye çalışır.

Bunun dışında Suner’e göre nostalji filmlerinde yer alan taşra, köy ve kent arasında sıkışmış, arada kalmış, geç kalmış ve bu yönüyle de ne tam içeride ne tam dışarıda yer alabilmiş, ikili bir yapıya sahiptir. Aynı zamanda filmlerde yer alan taşra bir yanda mahrumiyeti, sınırlılıkları ve hüznü, öte yanda samimiyet, coşku ve neşeyi ifade etmektedir. *Vizontele Tuuba* filminde de taşranın genel özellikleri arasında yer alan herkesin birbirini çok iyi tanması, çıkan politik anlaşmazlıkların, sorunların şamata atmosferi içerisinde eritilmesi kullanılır. Filmdeki insan ilişkilerinde saflık ve samimiyetin yön verdiği bir anlatımla hüznün ve mizah, farkındalık ve çaresizlik bir arada sunulur (2006: 55-60).

Vizontele Tuuba’da, 12 Eylül öncesi yaşanan toplumsal-siyasal atmosfer, tüm çatışmalar ve anlaşmazlıklar mizahi yönünün ağır bastığı bir anlatımla aktarılır. Bu aktarımla film geçmişte yaşanmış ama izleri halen süren darbeyi hesaplaşmış, yası tutulmuş, bir olay olarak ele alır. Somut olarak gösterilen geçmiş, mizahi anlatımla birleşince yaşanan travmayı iyileştirici/tedavi edici bir etkiye sahip olur ve Doğruöz’ün de belirttiği gibi Kaplan ve Wang’ın tedavi stratejisine karşılık gelir (2009: 240). Bu strateji çerçevesinde film olayların hatırlanmasından çok unutulmasını sağlayabilir.

3.2 Babam ve Oğlum

Babam ve Oğlum, 12 Eylül darbesinde tutuklanan ve işkence nedeniyle hastalanan Sadık'ın (Fikret Kuşkan) oğlu Deniz'e (Ege Tanman) daha iyi bir gelecek sağlamak için baba evine dönüşünü anlatır.

Sevilay Çelenk, *Babam ve Oğlum*'u eleştirirken filmin “büyük aile” dramından, bir tür taşra “sit-com” undan çıkamayan bir hikâyeye dayandığını belirtir. Bu aile motifinin, aile-ulus, ülke-yuva, anne-vatan ve baba-devlet eşleşmeleriyle ilişkilendirildiğinde hesaplaşmaya, dönüştürmeye ve yüzleştirmeye olanak sağlayabileceğini ancak işin içine yönetmenin de sabırsızlığının eklenmesi sonucu filmin böyle bir yüzleşmeyle kapanamadığını söyler (2006: 108). *Babam ve Oğlum* filmi ölümcül bir hastalığı sonrasında yaşanan kaybı ve baba-oğul arasındaki küslüğü, sevgi bağına melodramatik yapının aşırılıklar, tesadüfler, karakterlerin duygu durumlarıyla paralel ilerleyen müzik gibi özelliklerinden yararlanarak anlatır ve bu anlatıyı bir yandan mahrumiyeti, kısıtlılıkları ve hüznü diğer yandan da samimiyeti, coşku ve neşeyi içeren taşranın ikili yapısını kullanarak güçlendirir.

Film, köy ve büyükşehir arasında kalan taşranın ne içeride ne dışarıda olma halini, bir türlü o tamlığa sahip olamayışını Sadık karakteri üzerinden somutlar. Ne gidebilmiş ne kalabilmiş olan Sadık, içindeki gizil burukluğu ve hüznü yani yaşadığı bu yarımılığı rakı sofrasında Özkan'la paylaşır. Filmde yer alan taşra ortamı tam da Asuman Suner'in belirttiği gibi küçük, samimi, herkesin birbirini çok iyi tanıdığı, iç içe yaşadığı “korunaklı, sıcak bir ev” gibidir. Filmde taşra, saflık, masumiyet ve samimiyetin yön verdiği ilişkilerin yaşandığı, çatışmaların ve sorunların şamatanın içinde yumuşadığı ve çözüldüğü bir atmosferdir (2006: 54-60). Bu samimi, sıcak ev

ortamı izleyicinin Yeşilçam geleneğinden aşına olduğu “neşeli günler, bizim aile” filmlerinin aile ilişkilerini de içerir. Bu sayede izleyicinin hem Yeşilçam geleneği, hem de kendi ailesi ile kurduğu benzerlikler sonucunda karakterlerle özdeşleşmesi kolaylaşır. Melodramın sürekli yas halinde olmayı engelleyen ve izleyiciyi rahatlatan bu özelliği, Kaplan ve Wang’ın tedavi stratejisine denk gelir (Doğruöz, 2009: 249). Filmde yer alan 12 Eylül travması geçmişe ait bir olay olarak ama neden-sonuç bağı zayıf bir travma olarak yani doğum, ölüm ve yıkımla öyküleştirilen bir travma olarak sunulur.

Babam ve Oğlum filminin 12 Eylülle-travmayla ilişkisine dair küçük ipuçları açılış jeneriğinde yer alan işkence görüntüleri (Filistin askısı, soğuk su vs.) ile verilir. Eve geç saatte sarhoş dönen Sadık’ın karısı ile aralarında geçen konuşmadan toplumsal-siyasal ortamın karışık olduğu ve bu karışıklıktan çekinen yazı işleri müdürünün Sadık’ın yazısını gazetede yayınlamadığını öğreniriz. Darbe öncesi yaşanan atmosfer bu sahne ile izleyiciye aktarılır.

Babam ve Oğlum filminin darbe dönemini anlatan tek sahnesi darbe sabahının anlatıldığı sahnedir. Bu sahnede izleyici darbenin gerçekleştiğine ilişkin bilgi sahibi olur. Sevilay Çelenk hikâyenin ideolojik/politik ögesinin bu denli savsaklandığına dair düşüncelerini şu şekilde belirtir:

Açılış sahnesinde, sancılar içindeki hamile karısını-karnındaki abartılı yastığı içe çökerterek- sırtına vuran, çığlık çığlığa bir yardım ararken sesine karşılık komşu evlerden hiçbir ses alamayan ve en sonunda bir park köşesinde onun ölümüne seyirci kalan Sadık’ın çaresizliğinde, darbenin ulusal ölçekte yol açtığı yıkımın ve acının sembolik, kişiselleştirilmiş bir temsili sunuluyor. Bir devrimcinin kendi uzamında deneyimlediği bu ani travma aracılığıyla ulusal travmanın vehametini kavramamız bekleniyor (2006: 113).

Çelenk, filmi toplumsal-siyasal travmaya yorum getirme çabasından ziyade travma sonrası sakatlanan erkeğin eve dönüş hikayesi olarak değerlendirir.

Benzer bir değerlendirmede bulunan Hilmi Maktav (2006) ise 12 Eylül sabahının bir askeri darbe olarak değil, tuhaf bir bilinmezlik içinde yansıtıldığını belirterek film ile ilgili şu noktaya dikkat çeker:

Darbe kelimesini tuhaf bir şekilde akla gelecek en son karakter söylüyor filmde. Sıradan bir asker 'darbe oldu hemşerim' diyor. Ama uzaylıların dünyayı istila etmesine benzeyen bir atmosfer yaratan darbeyi kimin, niçin gerçekleştirdiği öylesine muallakta kalmış ki, 12 Eylül'le savrulan bir ailenin hikayesini izleyen yüz binler, bu melodramı baştan olayların bir 'askeri darbe' sebebiyle gerçekleştiğinin farkında bile olmadılar sanki.

Maktav'ın da belirttiği gibi darbenin nedenlerine ilişmeyen bu sahne ve sonrasında flash-backlerle Sadık'ın yaşadığı travmaya ait birkaç görüntü, 12 Eylül'ün eleştirilmesini ve sorgulanmasını güçleştirir. 12 Eylül darbesinin baskıcı uygulamalarını hatırlatırken onun neden yapıldığını, nasıl bir ideolojiye sahip olduğunu ve neyi amaçladığını unutturur.

Babam ve Oğlum 1980 darbesini sorgulamak yerine duygusal öyküyü ön plana çıkararak yüzeysel kaldığı yönünde olumsuz eleştiriler alırken, bir yandan da 12 Eylül sürecinde yaşanan parçalanmayı ve işkenceyi ele aldığı için olumlu eleştiriler de alır.

Oğuz Demiralp filmdeki baba-oğul ilişkisine iki düzeyde bakılabileceğini belirtir. Demiralp'in işaret ettiği ilk düzey üç kuşak (dede, baba, torun) arasındaki ilişkilerin duygusal açıdan yorumlanabileceği düzeydir. Bu düzeyde Türk kültürüne

uyum sağlayan kan bağının sevgi bağı olarak kutsallaşması, kutsanması ön plandadır. Bu kutsama/kutsallaştırma, baba-oğul arasındaki çatışmanın, sorunların ve anlaşmazlıkların aşılmasını, geçmişte yaşananlardan arınmayı sağlar (2009: 120). Ancak bu ilk düzeydeki duygusal yoğunluk, yüceleştirilen sevgi ilişkisi sayesinde baba-oğul arasındaki çatışmanın uzlaşmaya dönüştürülmesi, Zahit Atam ve Erman Bostan'ın da belirttiği gibi geçmişteki tercihlerinden hata duyanlar veya çocuklarını ne uğruna kaybettiğini açıklamakta zorlanan ebeveynler için bir “katharsis” işlevine sahip olabilir (2006: 131). İkinci düzey, bu sevgi ilişkisinin tarihsel arka planı ile birlikte seyredilebileceği düzeydir. Demiralp, Sadık'ın 12 Eylül sabahı yaşadığı kaybın/travmanın bireysel planda yorumlanmasından öte toplumsal bir niteliğe sahip olduğunu, yine bu kaybın darbenin “kaş yaparken göz çıkardığı” gerçeğini gösterdiğini belirtir. Demiralp'e göre Sadık filmde, gençlik heyecanı ile “memleketi kurtarma” telaşına kapılıp, babasının ona sunduğu güvenli ve öngörülür bir geleceği iter, yani Sadık, İstanbul'da ziraat fakültesinde okuyup tarlanın başına geçmek ve taşranın güzel kızı Birgül'le evlenmek yerine gazetecilikte okumayı, şehirli bir kızla evlenmeyi ve sol mücadelede yer almayı seçerek taşra yaşamının dışına çıkar. Ona göre, Sadık ve Hüseyin Efendi arasında yaşanan bu gerilim, 1980'lerde birçok baba ve oğul arasında gelişen “memleket meseleleri” çatışmasını somutlar. Sadık darbe sonrası yaşanan parçalanmaları, tarihin işkence kurbanlarını temsil eder (Demiralp, 2009: 121). Ancak bu ikinci düzeyde bireysel travmanın aslında toplumsal travmayı temsil ettiği ve bu şekilde yorumlanması gerektiği düşüncesi, filmin darbe dönemine ait sunduğu yetersiz verilerle tam olarak gerçekleşemez. Filmde varolan eksiklik (darbenin neden-sonuç bağı içermemesi) ya da fazlalık (baba-oğul dramı) travmanın toplumsallaşmasının önüne geçer. Bunun yerine farklı düzeylerde yaşanan bireysel

travmaların görünümelerini sunar. Bu travmalardan ilki Sadık'ın eşinin kaybı, tutuklanması, işkence görmesi ve ölmek üzere olduğunu öğrenmesiyle içe içe geçmiş travmalar zinciridir. Sadık yaşadığı bu travmalar sonucu, kendine güvenini yitirmiş, durgunlaşmış, tedavi edilemeyecek düzeyde hastalanmış ve sessizleşmiştir. Arka arkaya yaşanan bu kayıpları kabullenen Sadık en çok da ölmek üzere olmasının etkisiyle geçmişinde yarım bıraktığı işleri tamamlamak, kişisel hesaplaşmaları gerçekleştirmek için adım atar. Hüseyin Efendi ve Birgül'le barışması Sadık'ın yaşamındaki travmalardan birinin iyileşmesini sağlar.

İkinci görünüm, toplumsal travmadan etkilenen, annesiz ve babasız kalan Deniz' in yaşadığı travmadır. Yönetmen, Deniz'e zengin bir hayal gücünü dışavurma imkânı yaratarak, masalsi-fantastik sahnelerle yaşadıklarına karşı bir direniş alanı oluşturur (Çelenk, 2006: 114). Babasının yasını tutarken aynı Sadık'ın yaşadığı travmada olduğu gibi Deniz de sessizliği seçmiştir; ağlamaz, konuşmaz, tepki vermez. Yaşanan kaybı inkâr eder, içine kapanır, kendi düş dünyasında bu gidişi değerlendirir ve bu direniş alanı sayesinde, kaybın sağaltımını yaşar.

Üçüncü travma görünümü ise baba-oğul çatışmasıyla izleyiciye sunulur. Baba-oğul ilişkisinde kahramanın geçmişinde baba figürü benliğin ortaya çıkışında yoktur ya da eksiktir. Bu eksiklik anlatı boyunca telafi edilmeye çalışılsa da babanın maddi ya da kavramsal varlığı her zaman problem teşkil eder. Anlatıda yer alan baba sevgisinden mahrumluk görünümüne bürünen eksiklik, ilerleyen sahnelerde yerini babanın otoritesiyle fazlalık algısına bırakır (Arslan, 2005: 11). Deniz'in direniş alanını oluşturan fantastik-masalsi anlatım bu fazlalık algısını kuvvetlendirir. Erkek olmanın baba-oğul ilişkisinin karışık ve çatışmalı zemini, yani baba-oğlun imkânsız bir aradalığı ya oğlun ölmesi ya da babanın ölmesini gerektirir (Arslan, 2005: 11).

Fazlalık algısı, oğlunu kaybeden ve bundan kendisini sorumlu tutan Hüseyin Efendi'nin yaşadığı travma ile yarılr. Hüseyin Efendi durdurmadığı/durduramadığı, sahip çıkmadığı/çıkamadığı, devletten korumadığı/koruyamadığı oğlunu kaybetmiştir ve şimdi tüm bunlardan kendisini sorumlu tutar, suçlar. Bu suçluluk duygusu abartılı reaksiyonlar vermesine neden olur. Cenaze töreni sonrası eve dönerken arabadan inip kollarını açarak “benim yüzümden, burada kollarımı açıp böyle dursaydım, onu durdursaydım bu olmazdı” diye ağlayıp, sinir krizi geçir ve yaşadığı travmayı izleyiciyle paylaşır. Travmanın bu doruk noktası kaybın nedenini/kaynağını kendine yöneltme durumu, yani babanın iktidarını kaybediş anı bir kadının bakışıyla iyileştirilir. Gülbeyaz'ın Hüseyin Efendiye “aç kollarını ve durdur bakalım” dediği ve Salim'in de koşarak babasını devirdiği sahneyle sağaltılır. Bu sahne aynı zamanda babanın iktidarını kaybetmesi anlamını da taşır. Sadık'ın ölmesiyle çözüme kavuşan erillik meselesi beraberinde babanın da iktidarını kaybetmesini getirir.

3.2.1 Hesaplaşma mı, Yenilgi mi?

Sadık ve Hüseyin Efendi arasındaki çatışma aslında tam olarak bir hesaplaşmayı içermez. Baba ve oğul arasında geçen konuşma “bana vermediğin odayı, bana kendi hayatında açmadığın yeri ona ver baba!”dan ziyade “bana vermediğin odayı, ona verebilecek misin baba” haline dönüşebilseydi, bu imayı taşıyabilseydi, filmdeki bu yenilgi içeriğine sahip cümle bir sorgulama/hesaplaşma alanına dönüşebilirdi. Ancak Sadık burada babasının onun seçimlerine ilişkin tahakkümcü duruşunu sorgulamak yerine, bana hayatında bir yer açmadın/oda vermedin bari Deniz'e bir yer aç/oda ver, şeklindeki kabullenici hale dönüşür. Bu durum da bizi Demiralp'in filmde ailenin sevgi bağı ile kutsanmasından dolayı tüm anlaşmazlıklarını bu ilişki ile çözdüğü değerlendirmesine geri döndürür.

Filmin, baba-oğul “hesaplaşması” arasına sıkışan 12 Eylül askeri darbesinin sol üzerindeki etkisi, babasıyla Sadık’ın bahçede konuştukları sahnede, Sadık’ın beraber mücadele ettiği, acılarını paylaştığı arkadaşları için “ bir zamanlar aynı yola baş koyduğum arkadaşlarım reklam şirketinde. Diğerleri iktidar borazanı çalan gazetelerde, acıyıp bana iş verdiler. Köpeğe kemik atar gibi. Kendilerini temizlemek, ruhlarını temize çıkarmak için” der ve değişen dönüşen solcular dışında solun nasıl bir baskıyla karşılaştığına, neden böyle bir dönüşümün yaşandığına değinmez. Yönetmen, bu sözlerle darbe sonrası değişen insan profilini ve solcuları eleştirir. Aynı zamanda bu sözlerle Sadık’ın “memleketi kurtarmak için mücadele ettim, savaştım, ama memleketin umurunda değilmiş” vurgusu da güçlendirilir.

Atam ve Bostan, *Babam ve Oğlum*’un rakı sofrası sahnesinde yer alan darbe öncesi mücadelenin topluma yansımadağı-halktan kopuk yapıldığı önermesine, 1980 öncesi Türkiye’sinin ana damarlarından birini militanlığın oluşturduğunu ve bu militanlığın da geniş bir yaş aralığını içerdiğini belirterek karşı çıkar. Darbe sonrası solun içinde bulunduğu durumu ve halktan kopukluk vurgusunun darbe sonrası yaşanan şiddet, tutuklama ve yargılamalarla da ilişkilendirilmesi gerektiğini çünkü solun özellikle önderler düzeyinde kayıplar yaşadığını belirtir. Ayrıca da 1980’lerde dünya ekseninde yaşanan Murat Belge’nin de “Me Age” olarak isimlendirdiği bir kimliksizleştirme politikasıyla “bekle ve gör” politikasının işlerlik kazandığını bu perspektiften bakıldığında eleştirinin yersiz olduğunun altını çizer (Atam ve Bostan, 2006: 134).

Film, anlatısında barındırdığı sol eleştirisinin eksikliklerine, darbenin kimler tarafından yapıldığı, darbenin neden yapıldığı, Sadık’ın neden tutuklandığı, 12 Eylül’ün özellikle cezaevlerinde uygulanan karıştır-barıştır felsefesi ile sağ ve sol

görüşlü insanları "barıştırma" girişimlerinin gösterilmemesini de ekleyerek eksikliklerin sınırlarını genişletir. Ayrıca darbe sonrası uygulamaya geçen 24 Ocak kararlarını, ekonominin değişen yapısını, ANAP'ın ekonomi öncelikli girişimlerini ve bunların topluma yansımalarını da göstermeyerek ve "taşrada hiçbir değişiklik olmadı" algısını Sadık'ın "burada her şey eskisi gibi" demesi ile tekrar tekrar izleyiciye aktararak darbenin bu kasabaya uğramadığı, buradaki insanlar üzerinde bir etkiye sahip olmadığı hissini kuvvetlendirir. Oysa 12 Eylül sonrası toplumun siyasi, kültürel ve ekonomik yapısındaki değişim Türkiye'nin başta şehirleri olmak üzere tüm köy ve kasabalarında da hissedilmiştir. Dolayısıyla film, 12 Eylül darbesi ile ilgili eksik veri sunarak, o dönemin işkence dışında yaşanan şeylerin olduğu gerçeğinin unutulmasına neden olur.

Filmin bu denli popülerlik kazanması ve izleyiciyi derinden etkilemesinin nedenleri arasında, 12 Eylül travmasının Sadık karakteri üzerinden somutlanması değil, "neşeli günler, bizim aile" filmlerini anımsatan bir aile dramının işlenmesi olabilir. Filmin Yeşilçam geleneği benzeri bir aile ilişkisinden yararlanması, izleyicinin yıllarca izlemeye alışık olduğu ve kendi aile üyelerine de benzeyen karakterlerle özdeşleşmelerini kolaylaştırır. Ancak yine de anlatısının arka planına 12 Eylül'ü alan bir film, her ne kadar izleyicisi ile kurmaca olduğu ve birebir yaşananları anlatmak/aktarmak zorunda olmadığı yönünde görünmez bir anlaşma imzalarsa da, özellikle dönem filmleri gerçekliğe benzerlik boyutunda izleyicinin varolan esnekliğini oldukça sınırlandırır (Çelenk, 2006: 113). Bu nedenle bu tür filmler gerçeklikle kurduğu temsil ilişkisinde esnekliği göz ardı eder ve izleyiciye o dönemi mümkün olan en yakın temsille sunmaya çalışır. *Babam ve Oğlum*'un da arka planına 12 Eylül 1980 darbesini almış olması, yapımcı ve yönetmenin, "eski

zaman Yeşilçam filmlerine benzer bir film yapmaya çalıştık” sözlerinin dışında belli kaygılarla, belli sorgulamalarla bu filmin yapıldığını düşündürür.

3.3 *Eve Dönüş*

Ömer Uğur *Eve Dönüş* filminde, işçi olan Mustafa'nın (Mehmet Ali Alabora) yaşadıkları üzerinden 12 Eylül 1980 askeri darbesini anlatır. Bu filmde, tek derdi taksitlerini ödemek, tuttuğu takımın maçlarıyla ilgilenmek olan bir işçinin, yani darbeyi sevinçle karşılayan, ülke kurtuldu diyen ve siyasetten uzak olan “sıradan vatandaşın” 12 Eylül serüveni detaylandırılır. İşçi hakları ve sendikal faaliyetlerle ilgilenenlere mesafeli davranan Mustafa'nın, 12 Eylül 1980 darbesi olduğu sırada ev sahibi tarafından haksız yere sol örgüt üyesi olarak ihbar edilmesi sebebiyle gözaltında yaşadığı işkence-travma anlatılır. Geniş bir halk kesiminin darbeye dair tutumu Mustafa karakterinin “bizim tatil planı yattı, keşke bu ihtilali iş günü yapsaydınız biz de fazladan tatil yapardık” sözleriyle yansıtılır. Mustafa'ya göre darbe onun dinlenme-eğlenme özgürlüğüne vurulan bir darbedir. Daha sonraki süreçte yaşananlarla bu darbe, Mustafa karakteri üzerinden somutlanan ancak sıradan vatandaşların hayatlarını dönüşüme uğratan bir müdahaledir. Bu sebeple *Eve Dönüş*, 1980 askeri darbesinin sadece ideolojik angajmanı olan insanların değil, toplumun tümü üzerinde etkili olduğunu gösterir.

Film, darbe öncesi toplumsal-siyasal ortamı, sol örgütlerin afiş çalışması yaparken, bildiri dağıtırken ve slogan atarkenki görüntüleriyle yansıtır. Ayrıca filmin birçok sahnesinde duvardaki yazıların sunumu görsel ve sözel olarak dönemi hatırlatacak-yansıtacak argümanların etkili bir şekilde kullanıldığını gösterir. Filmde darbe haberinin kamuoyuna verilisinde Kenan Evren'in ulusa sesleniş konuşması

kullanılır, radyodan MGK bildirileri okunur ve bu bildiriler sonrası Hasan Mutlucan'ın “yine de şahlanıyor” adlı 12 Eylül darbesiyle özdeşleşen türküsü çalınır. Film anlatısında kullandığı bu tarihsel kayıtlarla darbe dönemine dair yaşananları gerçekçi bir atmosferde izleyiciye sunar.

Eve Dönüş, komutanların hükümete el koyduklarını belirten televizyon görüntülerinin, radyodan okunan bildirilerin, Milli Güvenlik Konseyinin fotoğraflarını kullanarak ve kapanış jeneriğinde 12 Eylül bilançosunu aktararak, yaşanan travmaya dair izleyiciye bilgi verir. Bu tanıklık stratejisi sayesinde tarihsel anlatının inandırıcılığı güçlendirilir ve empatik özdeşleşmenin gerçekleşmesi sağlanır. Böylelikle, izleyicinin filmden uzaklaştırmaya yönelik eğilim engellenmiş olur. Aynı zamanda uygulanan işkencenin farklı şekillerde (Filistin askısı, elektrik, falaka, soğuk su vs.) uzun sahnelerle gösterilmesi ve dış seslerle görüntülerin birleştirilmesi darbe döneminde bu insanlık suçuyla karşı karşıya kalanların ve yaşanan travmaların tekrar tekrar izleyiciye aktarılması Kaplan ve Wang'ın şok stratejisinin de filmde kullanıldığını gösterir. Filmde şok stratejisini desteklemek için sıklıkla kullanılan işkence-şiddet görüntüleri melodramatik yapılarla desteklenerek izleyicinin bu görüntülerden etkilenip filmi yarıda bırakmasını ve ikinci defa travma yaşamasını engelleyebilir. Bu sayede izleyicinin geçmişteki olaylara ilgisinin kaybolmasının önüne geçilebilir ve izleyiciyi o dönemde ne oldu ve neden oldu sorularına cevap aramaya bu konuyu araştırmaya yönelebilir.

Eve Dönüş, her ne kadar 12 Eylül darbesini işkence üzerinden anlatan cesur bir film olarak değerlendirilse de aslında gözaltı sürecinde yaşadıkları nedeniyle aile hayatı dağılan bir karakterin hikâyesini melodramatik özellikleri kullanarak izleyiciye aktarır. Bu melodramatik yapının varlığı, Mustafa ve Esmâ'nın

kavuşamaması, Mustafa'nın işkence sırasında yaşadığı acıları Esmâ'nın da o anda hissetmesi, Mustafa'nın yanlışlıkla gözaltına alınması ve bu yanlışlığın anlaşılması sonucu Mustafa'nın serbest kalması gibi durumların da eklenmesiyle izleyicinin rahatlamasına olanak sağlar. Bu açıdan film, geçmişte yaşanan travmayı tespit edilebilir bir olay olarak ele alır. Ancak bu tedavi stratejisinin izleyici üzerinde yarattığı teselli edici etki, hesaplaşmanın önüne geçilmesine neden olabilir.

Film, hükümetin darbe ideolojisinin amaçları arasında yer alan “sorgulamayan, sessiz toplum modelinin” hayata geçirilmesinde araç olarak kullandığı işkencenin, uygulayıcılarını somut olarak gösterir. Ancak bu işkence sürecinin 12 Eylül'ün sistemli bir uygulaması mı yoksa darbe yönetiminin sürekli dile getirdiği gibi “münferit” bir uygulama mı olduğu sorusuna net bir cevap vermez. Buna ek olarak *Eve Dönüş*, çalışmanın ikinci bölümde anlatılan 1980 darbesinin altyapısına dair ipuçları da sunmaz. Dönem filmi olmasına ve 12 Eylül askeri darbesini konu almasına rağmen darbe niye oldu, darbe ideolojisi, felsefesi neyi içermekteydi, işkence dışında darbe sürecinde neler yaşandı, toplumun siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarında ne gibi değişiklikler oldu, sorularına cevap üretmez ve darbe döneminin bu izlerini perdeye taşımaz. Cevapsız kalan sorular darbenin bu yönlerinin unutulmasına sebep olabilir. Film eksikler taşıdığı, yetersiz kaldığı bu konulara darbenin yanlışlıklar-hatalar içerebileceği önermesini de ekleyerek 1980 darbesinin neden-sonuç bağı içerisinde değerlendirilmesini engeller. Bu neden sonuç bağının eksikliği darbenin “normalleştirilmesi”, “hafifleştirilmesi” algısına neden olabilir.

3.3.1 Gölgede Kalmaya Direnenler

Film, kapalı, karanlık, klostrufobik mekânlarla desteklediği 12 Eylül anlatısını karakterleriyle de zenginleştirir. Filmde, Mustafa karakteri dışında üç karakter daha ön plana çıkar. Bunlardan ilki, Mustafa'nın Kore gazisi olan kayınpederidir. Bu karakter, kendisi de emekli asker olması sebebiyle askerın/darbeyi olumlu bulanların/askerin kararlarını ve uygulamalarını destekleyenlerin bakış açısını yansıtır. Kore gazisi (Savaş Dinçel), askerın “başarısız bir hükümet” istemediğini ve sol eğilime karşı olduğunu “komünistlerin kökünü kazımak için Kore'ye gittik, bu ordu başka ordulara benzemez, işte bu ordu sayesinde vatan kurtuldu” sözleriyle izleyiciye aktarır. Yine bu karakterin işkence ile ilgili görüşleriyle darbe hükümetinin işkence karşısındaki tutumunun paralellik göstermesi de darbeyi olumlu bulanların bakış açısının yansıtıldığını net bir şekilde gösterir.

İkinci olarak hoca karakteri sol içindeki zıtlığı ve tutum farklılığını yansıtması açısından önemli bir figürdür. Bu figür, darbenin oluşunda siyasetle ilgilenmeyen sıradan vatandaşların da sorumluluğu olduğuna inananların, bu sorumluluğu açığa çıkarmak için uyguladıkları farklı davranışları sorgulama imkanı yaratır. Aynı örgüte üye olan turist ve Niyazi'nin, Mustafa'yı işkencenin de etkisiyle teşhis etmesi ve darbenin olmasından sorumlu tuttıkları bu “apolitik” vatandaş-vatandaşları cezalandırması, tutum farklılığını net bir şekilde gösterir. Filmde bu teşhis-cezalandırma pratiği sonucunda devrimci mücadeleye zorunlu bir katkı sağlanırken, aynı zamanda yaşanan bu acıları görmezden gelenler tarafından da işçi sınıfının yaşadıklarının anlaşılacağı vurgulanır. Ancak hoca daha önceki karşılaşmalarında Mustafa'nın “benim ne sağ ile ne sol ile ilgim var. Ben basit bir işçi parçasıyım bu işlere aklım ermez zaten” demesiyle darbe hakkındaki

düşüncelerini öğrenmiş ve “sen ve senin gibilerin bu işlere aklı erseydi bugün ne sen burada olurdu ne de ben” cevabı ile siyasetle ilgilenmeyen, askerın yaptıklarını sorgulamadan kabul eden ve destekleyen Mustafa’yı darbenin bu denli baskı içermesinden sorumlu tutmuş ve bir yerde Niyazi ve turist ile aynı noktada ortaklaşmıştır. Ancak hocanın ısrarla Mustafa’nın Şehmuz olmadığı iddiasını sürdürmesi ve varolan apolitikliği bu şekilde bir teşhisle cezalandırmaması sol içindeki tutum farklılığının başka bir görünümüdür. Doğan Yılmaz, *Eve Dönüş* eleştirisinde, Ömer Uğur’un Türkiye solunu nereye oturtacağına karar veremediğini, bu kararsızlık nedeniyle sola karşı politik bir tutumdan ziyade ahlaki bir tutum takındığını söyler. Yılmaz, 12 Eylül askeri darbesine ahlaki çerçeveden bakmanın yaşananlara toplumsal bir meşruiyet kazandırmaya zemin hazırlayacağını belirtir ve filmi bu yönüyle yetersiz bulduğunun altını çizerek (Yılmaz, 2006) . Bülent Görücü de Yılmaz’ın işaret ettiği bu politik- ahlaki tutum arasındaki gerilimli noktanın filmin 12 Eylül’le ilişkisinin anlaşılmasında önemli olduğunu ve yönetmenin solu konumlandırış biçiminin eksiklikler barındırdığını belirtir. Ancak Görücü’ye göre *Eve Dönüş*, 12 Eylül filmleri olarak kategorileştirilen filmler arasında darbeyi başrol alan ilk filmidir (Görücü, 2007: 35). Bu sebeple diğer filmler arasından belirgin bir farkla ön plana çıkmaktadır. *Eve Dönüş* filmi Görücü’nin bu olumlu eleştirisine yani darbeyi tarihsel veriler kullanarak gerçekçi bir atmosferde sunmasına rağmen darbenin hatalar/yanlılıklar içerebileceği önermesini anlatısına dahil etmesi ile darbenin belirli bir amaç çerçevesinde bilinçli olarak yapıldığı gerçeğini maskeler. Darbenin/darbecilerin hatalar yapabileceği düşüncesi düzenli olarak planlanan bu müdahalenin etki gücünün zayıflamasına sebep olabilir. Oysa 12 Eylül askeri müdahalesi 12 Eylül 1980 tarihinden yaklaşık 4 ay önce yapılması planlanmış ancak

Türkiye'nin darbe ortamı için yeterli şartlara sahip olmadığı, askerın müdahale alanının kısıtlı olduğu gerekçesiyle darbe 12 Eylül tarihine ertelenmiştir. Darbenin toplumun tümü üzerinde etkili olduğunu anlatmak için kullanılan bu önerme, tüm bu ilerisi düşünülerek hazırlanmış müdahalenin bir anda gelişi güzel düzenlendiği düşüncesinin oluşturulmasına ve darbenin “normalleştirilmesi”, “hafifleştirilmesi” algısının yaratılmasına neden olabilir.

Üçüncü öne çıkan figür de baş komiserdir (Cihan Canova). Bu figür sayesinde dönemin güvenlik güçlerinde görev alan insanların bakış açıları, kendi inançları, sadakatleri ve davranışları izleyiciye aktarılır. Hatta Mustafa'nın işkenceden kurtulmak için polise her suçlamayı kabul edeceğini söylediğinde baş komiserin “sahtekâr mıyız biz? Biz burada düzmece ifade mi imzalatıyoruz? Sen kusacaksın biz yazacağız ve sen de imzalayacaksın” demesi ile yaptığı işe olan inancını, sadakatini net bir şekilde gösterir. Dolayısıyla filmde polisin gözaltı sürecindeki tutumu, davranışları, iş ve aile yaşamındaki farklılıkları açıkça yansıtılır. Aynı zamanda baş komiserin Mustafa'nın yanlışlıkla gözaltına alındığı gerçeği anlaşıldıktan sonra değişen davranışları da bu çerçevede aktarılır. Komiserin, hatasının telafisi için Mustafa'ya çay-yemek ısmarlamak istemesi, onların da insan olduğunu, yorulduğunu, bu sebeple hata yapabileceklerini ve bu sert uygulamanın “asıl suçluları” ortaya çıkarmak için yapmak zorunda olduklarını söylemesi yani basit bir “pardon” ile tüm yaptıklarını ülkenin asayişini sağlama görevine bağlaması, darbe hükümetinin söylemi ile benzerlik taşır. Darbe sürecini değerlendirenler 12 Eylül öncesi yaşanan şiddet olaylarıyla darbe sürecinde yaşananları karşılaştırdığında darbe döneminde yaşanan bilançonun müdahale öncesine göre zaman zaman “münferit” ve “yanlışlık” içeren olayların yaşanmasına rağmen daha adil olduğunun

altını çizer. Bu anlamda film, darbe hükümetinin söylemini kolluk kuvvetinin söylemi üzerinden aktarır.

Ömer Uğur, Mustafa'nın serbest bırakılması sırasında komiserin elini öptüğü sahneyi özgürlükleri kısıtlayıcı olan 1982 Anayasasının halk tarafından %92 oyla kabul edilmesiyle ilişkilendirir (aktaran Vardan, 2006). Yönetmen, iktidar ve birey arasındaki ilişkinin temsilini Mustafa ve komiser arasındaki ilişkiyle gerçekleştirir.

Komiserin Mustafa'ya yanlışlıkla gözaltına alındığını açıkladığı sahne yas çalışmalarında sıklıkla yer alan telafi fantezisi bağlamında da okunabilir. Travmanın faili olan komiserin yapılan hatayı-zararı kabul etmesi ve onların da yanlışlık yapabileceğini söyleyerek kendince af dilemesi, Mustafa'nın kendisini anlamasını beklediği son kişi olan komiserin beden bütünlüğünü tehdit eden etkisinden sıyrılabileceği hayalini kurmasına neden olur. Bu hayal dahilinde Mustafa travmanın devamlılığında kurtulacağını zanneder. Hatta Mustafa'nın komiserin elini öpmesi, faili affetmesi ve yaşananları unutma yolunda atılan bir adım olarak da görülebilir. Aynı zamanda Mustafa'nın komiserin elini öpmesi biat kültürünün somutlanması olarak da değerlendirilebilir.

3.3.2 Başkalaşan İnsan

Mustafa yaşadığı travmanın etkisiyle çaresizlik, yoğun korku ve güvensizlik duygularıyla çevrelenir. Travmanın bu etkisi onun beden diline de yansır. Travmayı ya da travmanın failerini çağrıştıracak sesler, üniformalı insanlar, cop benzeri aletler (hatırlama araçları) yaşanan yaranın tekrar anımsanmasına sebep olur. Yaşanan travmatik olayın tahribi Mustafa'nın arkadaşlarıyla, ailesiyle ne konuşacağını bilememesine, kendini toplumsal ilişkilerden soyutlanmasına da sebep olur. *Eve*

Dönüş, 1980 askeri darbesinin travmatik etkisini, güven duygusu eksikliği, sarsılan kimlik algısı ve travma sonrası oluşan septomları kullanarak izleyiciye yansıtır. Bu semptomların kullanımı izleyicinin Mustafa ile empatik özdeşleşmesini sağlar. Bu özdeşleşmenin bir görünümü de Mustafa'nın kayınpederinin evindeki banyo sahnesinde yaşanır. Mustafa, aynada işkenceyle ve bu işkence sonucu yaşadığı, beden diline de yansıyan değişimiyle karşılaşır. Bu ayna sayesinde kendisiyle, kendi gerçekliğiyle karşılaşmak isteyen izleyicilerin de yüzleşebilmeleri sağlanır. Bu ayna sahnesiyle ikili özdeşleşme gerçekleşir. İzleyici Mustafa ile özdeşim kurarken bir yandan da kendi gerçekliğiyle yüzleşebilir.

Mustafa'nın travma sonrası yaşadığı değişimi-dönüşümü somutlandığı bir diğer görünüm ise hocanın ailesine onun aslında çatışmada değil de gözaltında işkenceden öldüğünü söyleyemediği andır. Yönetmen, Mustafa'nın gerçeği hocanın ailesine söyleyip söylememe konusunda yaşadığı gelgitleri izleyiciye, düş ve gerçek boyutunda tekrar tekrar aktarır. En sonunda ailesine haberi vermeden polislerle yakalanan Mustafa'nın bir kez daha psikolojik şiddetle sindirilmesi yaşananları yaşadıklarını sorgulayamayacak hale gelmesi sonraki sahneyle pekiştirilir. Yaşadığı değişimi, travmayı polislerin tehdidiyle bir kez daha yaşayan Mustafa, kendisini ev sahibinin ihbar ettiğini öğrenmesine rağmen ev sahibine bunun hesabını soramaz, onunla karşılaştığında hiçbir şey olmamış gibi davranır, onun ısmarladığı çayı içer. Böylelikle Mustafa, darbe hükümetinin “sessiz ve baş eğen, sürü haline gelen toplum” (Belge, 2000: 18) idealinin göstergesi olarak filmde sunulur.

3.4 Beynelmilel

Beynelmilel filmi, 12 Eylül sonrası, 1982 yılında Adıyaman’da yerel müzik topluluğu olan Gevendelerin yaşadıkları olaylar üzerinden 12 Eylül askeri darbesini anlatır.

Film, sıkıyönetimin uygulandığı kasabada eğlenmek, eğlendirmek ve para kazanmak için farklı yollara başvuran Gevendelerin ihbar sonucu askerlere yakalanması ile başlar. Bu sahneyi komutanlıktan gelen yasaklı türkülerin-şarkıların listesi ve belediye anonsundan “düğünlerde nasıl eğlenileceğine” dair sıkıyönetim bildirimlerinin yayınlanması takip eder. Filmin ilk birkaç dakikasında 12 Eylül hükümetinin ideal ve devletine bağlı vatandaş yaratmak için halkın boş zamanını bile devlet denetiminde tutma arzusu gösterilir.

Film, yönetmen Sırrı Süreyya Önder’e göre militer zihniyetin gözler önüne serilmesi ve kolektif belleği imha etme çabalarına karşı direniş amacını taşır (2009: 128). Bu amaçla Önder, filmde eğlenme biçimlerini yeniden organize eden darbe yönetiminin diğer uygulamalarına da değinir. Bu yeniden organize edilen eğlenme kültürü bilgisini istasyonda sokağa çıkma yasağına yakalanan yolcuların yaşadıkları ve kasabanın her köşesinde uygulanan kimlik sorguları izler.

Filmin açılış sahnesinde tutuklanan Gevendelerin asker tarafından çağdaş bir orkestraya dönüştürülme kararı ve bu karar çerçevesinde Gevendelerin yaşadığı değişim ilk olarak onlara bir üniforma tahsis edilmesi ile başlar. Lejyoner kıyafetleri giydirilen Gevendelerin davulu, kemanı ve klarneti batılı enstrümanlar olan trombon ve saksafon gibi aletlerle değiştirilir ve nota bilmeyen bu grup marş çalmaya zorlanır.

Askerlerin belirlediği şekilde giydirilen Gevendeler, bu uniformalarla resmileştirilmiş, askerleştirilmiş ve batılılaştırılmış olur (Doğruöz, 2009: 243).

Vizontele Tuuba ve Babam ve Oğlum filmlerinde olduğu gibi *Beynelmilel*'de de taşranın ikili yapısı ön plana çıkar. Hatta taşranın bu köy-kent arası sıkışmışlığı, doğu-batı kültürü arasında sıkışan Gevendelerin zorunlu batılılaşma serüvenine de karşılık gelir. Önder, Cumhuriyet döneminden beri yukarıdan aşağıya uygulanan bu modernleşme meselesini iki örnekle eleştirir. Bunlardan ilki Gevendelerin asker tarafından değiştirilen yöresel kıyafetleri ve görünümleridir. İkincisi ise askerler tarafından değişime uğrayan cenaze ritüelinde Mozart'la başlayan ve "Allahümme Sali" ile son bulan müziklerdir. Önder, topluma tam olarak yansımayan bu modernleşme hareketini Gevendelerle ilişkilendirir ve dışarıdan bakıldığında giyimleriyle ve enstrümanlarıyla değişime uğrayan bu insanların sentezler arasında kalışına tekrar tekrar değinir. Aynı zamanda bu sahne, 12 Eylül sonrası arzulanan "birlik ve beraberlik" ortamının sağlanması ve Türkiye'yi yabancı kültür saldırısı altından kurtarmak için harekete geçirilen Türk-İslam sentezinin izdüşümü olarak da okunabilir. Türk-İslam sentezinin özünde dinin (İslam) milletin (Türkler) değerlerini, kültürünü, kimliğini koruduğu, Türklerin kendisine yabancılaşmadan ve Batı ile "aynileşmeden" kurtaran özelliği sayesinde "milli kültürü" güvence altına aldığı düşüncesi hakimdir. Fethi Açıkel Türk-İslam sentezini "Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi" adlı makalesinde mazlumluk, eziklik ideolojisiyle ilişkilendirir. Açıkel'e göre mazlumluk ruhu, dinden gelen çile, ızdırap ve hınç söylemlerinin gündelik yaşamdan siyasal aygıtta transfer olmasıyla bir yanda sınırsız sevgi ve şefkat gereksinimini, diğer yanda iktidar istemini ve intikam eğilimlerinin, kısaca iki yönlü mekanizmanın oluşmasını sağlar (Açıkel, 1996: 163). Özellikle 80'lerde güçlenen

kutsal mazlumluk söylemi çerçevesince biçimlendirilen Türk-İslam sentezi, Türkiye'nin kapitalistleşme sürecinde yaşanan hayal kırıklıkları, mağduriyetleri, eksiklikleri, yoklukları huzur ideasından yararlanıp geri getirileceği vaadine dayandırarak toplumsal intikam arzusunu ve tanzim duygusunu örgütler (Açıkel, 1996: 156). Gevendelerin sinik mazlumluğu Türk-İslam sentezinin motiflerini yansıtan şarkıların çeşitliliğinde görünüm kazanır.

Film aynı zamanda üniformanın altındaki gücün olumsuz etkisini de ortaya çıkarır. Toplumun üniformaya/askere olan biat etme kültürünü somutlar. Gevendeler kasaba halkı tarafından düğün ve cenazeler dışında bir saygı göremezken askerler tarafından orkestraya dönüştürülmesinden sonra sokaklarda lejyoner kıyafetleriyle dolaşarak sahip olamadıkları saygınlığı üniformanın altında yatan olumsuz güçle edinmeye çalışırlar. Gevendelerin sokak ortasında yürürken arabacının onlara “laav! Gevendeler! Hele kenardan yürüyün” demesi üzerine grup üyelerinden birinin “biz askeri bandoyuz. Bir düğmemiz kopsa ananı yeniden evlendirirler. Yoksa sen Konsey'e mi sövdün?” diyerek cevap vermesi ve arabacının “hâşâ benim babam, Tövbe de, Allah işinizi rastgetirsin, Aha da buyurun geçin” diyerek gruba yol vermesi ve bu konuşmaya şahit olan kasabalının orkestrayı alkışlaması yaşanan bu biat kültürünü örnekler. Biat etme kültürü, siyasal sisteme karşı duygusal veya faydacı destek niteliği taşıyan kültürel ayarlama olgusu ile açıklanabilir. Nur Vergin, bu kültürel ayarlama olgusunun toplumda var olan değerler ve normlar sayesinde gerçekleştiğini, toplumsal norm ve değerlerin sisteme yöneltilecek taleplerin etik açıdan aktarılmaması gerektirdiği ya da üslubun yumuşatılarak aktarılması gerektiği yönünde bir belirlemeye sahip olduğunu belirtir. Bu olgu sayesinde yetersizliklere karşı geliştirilebilecek olan talepler ve direnişler önlenir. Vergin'e göre, kültürel

ayarlamının etkinlik kazanması mevcut rejimin benimsenmiş olmasına ve milli bütünlüğe sahip çıkmasından dolayı hükümete karşı bir güven duygusunun oluşmasına bağlıdır. Ayrıca Vergin, özellikle Türk toplumunda kurumsallaşmış bir başkaldırı kültürünün mevcut olmamasıyla biat kültürünün geliştiğini belirtir (2003: 46). Film bu argümandan yararlanarak Türk toplumunun darbe karşısındaki tutumunu izleyiciye aktarmaya çalışır.

Eve Dönüş filminde asker/darbenin toplum üzerindeki etkin gücü yani aşırı korkunun bireylerde yarattığı davranış motifleri, Mustafa'nın kendisine işkence yapan komiserin elini öpmesi ile gösterilirken, *Beynelmilel*'de ise Konsey üyelerinin resimlerinin bulunduğu pankartın yere düşmesi sahnesinde izleyiciye aktarılır. Pankartın yoldan geçen bir kasabalının üzerine düştüğü ve yere düşen pankartı alan kasabalının üç kez öpüp başına koyduğu sahnede yani pankartın Kuranla özdeşleştirildiği sahnede film *Eve Dönüş*'ün bir adım daha ötesine geçerek darbecilerin kutsallaştırılmasını ve topluma yayılan korku kültürünü gösterir. Bu anlamda *Beynelmilel* toplumun darbe ve darbecilere dair bakışını farklı unsurlara değinerek sunar.

Beynelmilel aynı zamanda 12 Eylül darbesinde sıkça görülen muhbir vatandaş gerçeğini de aktarır. Suphi, bu geleneğin yansıtılmasında öne çıkan bir karakterdir. Filmin açılış sahnesinde onları kamyona almayan Gevendeleri sıkıyönetim komutanlığına ihbar eden Suphi, filmin geri kalan sekanslarında kasabada yaşananları, Haydar'ın pankart eylemini hatta Haydar ve Güldam arasında geçen konuşmaları Abuzer'e jurnalleyerek darbe döneminde toplum üyelerinin sıklıkla uyguladığı bu geleneği çeşitli şekillerde örnekler. Aynı zamanda Suphi karakteri darbeyi destekleyenlerin bakış açısının yansıtılması açısından da önemlidir. Bu

karakter sayesinde darbe rejimine karşı oluşabilecek her türlü olumsuz olayı engelleme girişiminde bulunanların ve bu rejimin devamlılığını sağlamaya çalışan insanların davranışlarının, eylemlerinin perdeye yansması sağlanır.

Filmdeki tek solcu Haydar karakteridir. Üniversite öğrencisi olan Haydar okuduğu kitaplar, dinlediği müzikler, darbe hakkındaki olumsuz düşünceleri ve çevresindekileri bilinçlendirme çabaları ile solcuların bakış açısını yansıtmaya çalışır. Ancak bu karakterin darbeye neden karşı olduğu, konsey üyelerine karşı böyle bir direnişe neden başvurduğu filmde tam olarak anlatılmaz. Bu da Haydar'ın konuşmalarının karşılık bulmasını zorlaştırır.

Kasabanın güzel kızı Gülendama (Özgü Namal) üniversite sınavlarına hazırlanır ve kaymakam olmak ister. Haydar'a âşıktır bir yanıyla da ona hayrandır. Haydar'a olan aşkının da etkisiyle Haydar'ın verdiği kitapları okumaya, dinlediği müzikleri dinlemeye başlar. Gülendama taşranın sahip olduğu ikili yapı gibi bir yanda okuduklarını hayata geçirmeye çalışırken öte yandan sahip olduğu kültürel değerlerle hareket eder ve hiçbirisini tam yapamayarak arada kalır. Haydar ve Gülendama'nın konuşmalarında yer alan sosyalizmin kadın sorununa bakışı ve Gülendama'nın bilinçlenme süreci Haydar'a yakınlaşma çabasından öteye geçemez. Abuzer (Cezmi Baskın) ve Tekin'in yeni açtıkları pavyondan yola çıkarak örneklendirilmeye çalışılan bu kadın sorunu bir yere bağlanamayan diğer diyaloglara eklenir.

Güendama, Dilber ve Semra arasında geçen konuşmada, Güendama "pavyon kültürü kadın bedeninin aşağılanmasıdır. Zaten bu düzende de kadınları iki kere sömürüyorlar,... bütün ezilen kadınların kurtuluşu devrime bağlıdır" der. Semra da "pavyon evden daha iyi. En azından bulaşık yıkamıyoruz,...biz devrimi de gördük

Cemal Gürsel Paşa yapmıştı zamanında, ... devrimden sonra sendikalı olarak çalışabilirsiniz dediler ben de bizim mekan sahibine sordum,... ne desin. Bir pavyona bir kavat yeter, ikincisi kalın kalır dedi” cevabını verir. Film her ne kadar anlatısına kadın sorunu yerleştirmeye çalışsa da bu diyalog Gülendam’ın kitaplardan alıntılıdığı sözlerin bir karşılık bulamadığını gösterir. Filmde karşılık bulamayan ve ayrık duran diğer konuşmalar ise Görücü’nün de belirttiği gibi Haydar ve Gülendam arasında yaşanan diyaloglardır. Filmde sonuca varamayan bu diyaloglar izleyicinin gülmesinin hesaplandığı komik öğeler olarak sunulur (2007: 34).

Gülendam’ın dinlediği Enternasyonal marşını duyan Abuzer’in Konsey üyeleri için bu marşı hazırlaması ve karşılama töreninde çalmaya başlamalarıyla Komutanların Enternasyonal karşısında verdiği tepki çalışmanın ikinci bölümde anlatılan ordunun sosyalizmi bir tehlike olarak gördüğü ve aslında darbe felsefesinin özellikle sol ideolojileri baskılamayı hedeflediğini fikrini yansıtır.

Filmde Enternasyonal marşı öncesi darbecilerin şiddet girişimlerine dair örnekler sunulmazken, marşın çalınmaya başlaması ile darbenin bireyler üzerindeki travmatik etkisi görülür. Filmde 12 Eylül travması Gülendam üzerinden iki görünüme sahip olur. İlk travma Suphi’nin Haydar’ı askere ihbar etmesi ve o arada Gülendam’a sesini duyurmaya çalışan Haydar’ın vurulmasıyla yaşanır.

İkinci travma ise Haydar’ın kaybını daha kabullenmeden gözaltına alınan Gülendam ve babasının sorgusunda yaşanır. Sorgu sırasında marşı nereden duydun sorusuna istediği cevabı alamayan askerler Abuzer’i işkence uygulamak için başka bir odaya götürürler. Gülendam’ın bu sessizliğinin bedelini Abuzer hayatıyla öder. Yıllar sonra televizyonda Kızılordu’nun çaldığı Enternasyonal marşını duyan

Gülendam, aynı anda şaşkınlığı ve hüznü yaşar, geçmişte yaşananları hatırlayarak kızına “bu marşın bestesi dedene ait” der, inandığı/inanmak istediği bu acı gerçekle 12 Eylül darbesinin bilançosunda yer alan ölümlerin nedenlerinden birini gösterir. Ancak *Beynelmilel* de *Eve Dönüş*'te olduğu gibi 12 Eylül darbesinin yanlışlıklar hatalar içererek ideolojik angajmanı olamayan insanları etkilediği önermesini içerir. Şartların olgunlaşmadığı gerekçesiyle ertelenen ve emir komuta zinciri içerisinde son derece düzenli olarak planlanan bir darbe olduğu düşünüldüğünde, filmde yer alan bu önerme bir yönüyle planlı olarak yapılan ve politik/ideolojik angajmanı olan insanların pasifize edilmesini amaçlayan askeri darbenin aslında bu planlar çerçevesinde yapılmadığı, baskılamayı hedeflediği kesimin üzerinde belirgin bir etki gücüne sahip olmadığı düşüncesinin oluşmasına neden olabilir. Filmde yer alan sokağa çıkma yasağı, yasaklar bildirilerinin okunması, MGK üyelerinin resimlerinin bulunduğu pankartların gösterilmesi ve iki karakterin Enternasyonal yüzünden öldürülmesiyle 12 Eylül darbesinin bazı yönleri hatırlatılır. Ancak *Vizontele Tuuba* ve *Babam ve Oğlum* filmlerinde olduğu gibi *Beynelmilel* de 12 Eylül askeri darbesinin arka planında nelerin olduğu, darbenin neden yapıldığı anlatılmaz/unutturulur. Filmde bir yanda Haydar'ın ve Abuzer'in öldürülmesi gibi trajik olaylar anlatılırken diğer yanda Gevendelerin başına gelenler, pavyondaki kadınlarla Gülendam'ın konuşmaları, yaşadıkları mizahi bir dille aktarılır. Filmde ağırlıklı olarak yer alan bu komedi temsil stratejileri içerisinden tedavi stratejisine karşılık gelir ve hatırlanmasından çok yaşananların unutulmasını sağlayıcı bir etkiye sahiptir. Ancak Doğruöz, *Beynelmilel* filmi eleştirisinde bu tedavi stratejisinin rahatlatıcı/arındırıcı yanının bulunduğu okumalarının aksine farklı bir okuma ile güldürmenin düşünmeye ve hatırlamaya teşvik eden bir başka yanının bulunduğunun

altını çizerek (2009: 224) filmin anlatısında barındırdığı mizahi öğelerle izleyicinin rahatlaması ve yaşananları unutmamasından ziyade hatırlattıkları çerçevesinde olanları düşünmeye ve sorgulamaya yönelik bir alan oluşturabileceğini belirtir. Film her ne kadar hatırlama pratiği alanında daha fazla öğeye sahip olsa da kapanış sahnesindeki rahatlatıcı sonla Doğruöz'ün bu tersten okumasını geçersiz kılar ve darbeye/travmayla hesaplaşmanın önüne geçerek engelleyebilir.

Filmde aynı zamanda yasaklar bildirilerinin okunması, dükkânların camlarına asılan Türk bayrağı ve konsey üyelerinin fotoğraflarının gösterilmesi yani tarihsel kayıtların kullanılması tanıklık stratejisinin de kullanıldığını ve böylelikle filmin inandırıcılığının kuvvetlendirilmeye çalışıldığını gösterir.

3.5 Zincirbozan

Atıl İnaç'ın adını 12 Eylül askeri darbesi sonrası bazı siyasilerin zorunlu olarak ikamete tabi tutulduğu Çanakkale'deki askeri tesislerden alan *Zincirbozan* filmi, Türkiye'nin yakın tarihinde en önemli olayların yaşandığı 1978-1980 yıllarını konu alır.

Film, gazeteci Abdi İpekçi suikastı ile başlar, 1980 askeri darbesi öncesi yaşanan terör olaylarını, siyasetçilerin terör karşısındaki tutumlarını, bu eylemlerle başa çıkma mücadelelerini, ordunun yönetime el koymasını, siyasi liderlerin sürgün edilişlerini ve darbe sonrası ortamı anlatır. Filmin ilk sahnelerinde darbe öncesi yaşanan karışık siyasal atmosferin oluşmasında ABD'nin etkisi olduğu bilgisi verilir. Bu sahneleri CIA'in Türkiye bağlantısı olan Cüneyt'in (Ege Aydan) sağ ve sol örgüt liderleriyle yaptığı eylem planları takip eder. Eylemler ve faili meçhuller konusunda tepkisiz kalan siyasiler, sıkıyönetimin olayları sonlandıramaması, polisin olaylar

karşısındaki yetersizliği, yetki sorunu tartışmaları ve komutanların darbenin gecikmesi durumunda ABD'nin devreye gireceği yönündeki konuşmaları aktarılır. Film başladığı ilk sahneden son sahneye kadar darbe öncesi ve sonrası yaşanan her şeyin ABD tarafından planlandığını söyler. Dolayısıyla film tuzağa düşürülme temasından yola çıkarak dört iddiada bulunur (Doğruöz, 2009: 247).

Bunlardan ilki, 12 Eylül askeri darbesinin ardında ABD'nin olduğu iddiasıdır. Ülkenin bir tuzağa düşürüldüğü ve Yunanistan'ın NATO'ya dönüşünü veto eden Türkiye'nin bu kararını değiştirmesi için darbenin gerçekleştirildiği iddia edilir. Özellikle çalışmanın ikinci bölümde darbenin dış destek alımı yönündeki açıklamaları yansıtacak hatta onun da ötesine geçecek örneklerle ABD'nin darbenin gerçekleşmesindeki rolüne değinilir.

İkinci olarak, şiddet olayları, çatışmalar ve suikastların arkasında CIA ile işbirliği yapan bir merkezin/derin devletin bulunduğu iddiası yer alır. CIA'in İstanbul istihbarat bürosundan yönetilen planlar dahilinde siyasi gerilimi artırmak ve darbe şartlarını olgunlaştırmak için sağ ve sol örgüt üyelerinin maşa olarak kullanıldığı bilgisi verilir. İki örgütün aynı merkezden derin devlet ya da MİT tarafından yönetilmesi her eylemde aynı silahın kullanılması ile gösterilir. Aynı zamanda bu iddia eski Başbakan Nihat Erim, DİSK Başkanı Kemal Türkler ve İstanbul Emniyet Müdür Yardımcısı Mahmut Dikler'in öldürülmesi olaylarıyla desteklenir. Hatta Çorum olaylarının arkasında da derin devletle ilişki halinde olan ABD'nin olduğu vurgulanır.

Üçüncü olarak Turgut Özal'ın başbakanlığının arkasında da ABD'nin olduğu iddiası bulunur. Filmde Evren'in darbe sonrasında yeni başbakan olarak düşündüğü

Turan Feyzioğlu ile görüşen CIA'in adamı Cüneyt, ikinci adam olarak Özal isminin öncelik kazandığını ve kabinde yer alacağını öğrenir. Bunun üzerine ABD ile yakın ilişkileri olan Turgut Özal ile ABD'nin adamları arasında pazarlıklar gelişir ve ABD seçimlerde Evren'in Özal'a karşı gösterilmesi tekniği ile Özal'ın başbakan seçilmesini sağlar. Özal'ın IMF ve Dünya Bankası ile kurduğu sıkı bağlar, yeni ekonomi modelini uygulayacak niteliklere sahip olması ve veto kararının alınmasında Evren'i ikna etmesi ABD'nin onu desteklemesinde ön plana çıkan nedenler olarak verilir. Çalışmanın ikinci bölümde anlatılan Özal'ın sadece ekonominin yeniden yapılandırılması görevini üstlendiği ve yönetimi askerine eline bıraktığı açıklamalarından yararlanılarak Özal'ın yaptıkları yansıtılır.

Son olarak da Hiram Abbas ve Uğur Mumcu cinayetlerinin arkasında ABD'nin olduğu ve bu planların 1980'lerde yapıldığı iddiası bulunur. Filmde huzur ortamının gerekliliği için pis işlerinde yapılması gerektiği ve bunun içinde derin devlet ve tetikçiler ilişkisini güçlendiren komplo teorilerinden yararlanılır. Tüm bu iddialar çerçevesinde kurgulanan film, George Orwell'in *1984* adlı romanındaki "big brother"ı anımsatır. ABD'nin Türkiye'de olan tüm olayları planlaması, herkesi gözetlemesi, her odada/evde/şehirdeki konuşmalardan haberdar olması romandaki mekanizmaya sahip bir Türkiye örneği sunar. Oysa çalışmanın ikinci bölümünde de açıklandığı gibi ABD'nin darbe ile ilişkileri kurulmasına rağmen tüm olaylardan, çatışmalardan ve suikastlardan sorumlu tutulması yaşanan darbenin anlamlandırılmasında tek taraflı bir perspektifin yansıtılmasına neden olur. Serge Moskovici "Yabancı Parmağı, Komplo Zihniyeti" adlı makalesinde komplo suçlamasının ağırlıklı olarak üç amaç taşıdığını belirtir. Moskovici'ye göre ilk amaç, azınlıkların ontolojik statüsünü değiştirmektir. İnsanlar arasındaki ten, cinsiyet, din,

dil ya da politik eğilim farklılaşmalarından yola çıkarak birtakım klişeleşmiş yargılardan beslenerek bu ayrışımı belirginleştirmek için yapılır (Moskovici, 1996: 57). İkinci kullanım azınlıkların kitleler üzerindeki etkisini azaltmayı amaçlar. Bu kullanımda azınlıklar uzaktaki güçlerce oynatılan robotlar ve kuklalar olarak sunulur. Bu süreçte komplodan sorumlu tutulan azınlığın yabancılara işbirliği ile bu planları gerçekleştirdiği suçlamaları hakimdir. Özellikle devrim ya da darbe sırasında çıkan çatışmalar toplulukların rahatsızlıkları, istek ve taleplerinden ziyade komplo zihniyetine bağlanır (Moskovici, 1996: 47-58). Üçüncü kullanım ise, bir taraftar kitlesini yabancı bir topluluğa karşı harekete geçirmeyi amaçlar. Bu kullanımda da hınç psikolojisi komplo psikolojisi ile eşgüdümlü ilerler. Bu hınç psikolojisi azınlıklar ve yabancılar üzerinde saldırganlığı, şiddeti ve zarar vermeyi içeren bazı durumların yaratılmasına neden olur (Moskovici, 1996: 58).

Zincirbozan da komplo teorisi arkasında yabancının parmağı olduğu, bu süreçte amacına ulaşmak için azınlıkları (sağ ve sol örgütleri) kukla, piyon gibi kullandığı düşüncesini ağırlıklı olarak işleyerek darbe öncesi yapılan çatışmaları, eylemleri dış güçlerin isteklerine bağlar ve darbenin ordunun inisiyatifi dışında yapılan bir müdahale gibi gösterilmesine neden olur. Film daha da önemli olarak ordunun darbe sürecinde yaptıklarından sorumlu tutulamayacağı izleniminin oluşmasını sağlayabilir bu da hesaplaşmanın gerçekleştirilmesini engeller. Darbenin yapılmasında dış desteğin, derin devletin ve onunla ilişkili örgüt üyelerinin yer alması olasıdır. Ancak bu olasılığın kesinlik haline dönüştürülmesi darbenin nedenlerinin anlaşılmasında sınırlı bir çerçevenin çizilmesine neden olabilir. Diğer filmlere nazaran döneme dair geniş hatırlatma olanakları sunmasına rağmen darbenin sebebini sadece Yunanistan'ın NATO'ya dönüşünü engelleyen Türkiye'nin veto

kararı gibi gösteren *Zincirbozan* bu sınırlı açıklama sonucu darbenin nedenlerinin unutulmasına yol açabilir. Bu tek taraflı perspektifini filmde darbenin gündelik yaşam pratiklerine olan etkisinin ve toplumun darbe karşısındaki tutumunun yansıtılmamasıyla da belirginleştirir.

Doğruöz, filmde 12 Eylül'ün politik gerilim filmlerinde olduğu gibi kişiselleştirilerek ve gizli entrikalarla ilişkilendirilerek anlatıldığını yani filmdeki kişiselleştirmenin olayların arkasında bir bireyin olmasından ziyade ABD'nin olduğu şeklinde biçimlendiğini, bu biçimlendirmenin 1980 darbesinin temel nedenleri vermek yerine komplocu bir yaklaşıma sürüklediğini, bu sebeple de *Zincirbozan*'ın komplo filmleri ya da politik entrika filmleri arasında değerlendirilebileceğini belirtir (2009: 247). Film, politik entrika ve komplo filmleri kategorisinde yer almasının yanı sıra daha önceki 12 Eylül filmlerinden ağırlıklı olarak kullanılan tarihsel kayıtlar nedeniyle ayrılır. Dolayısıyla film siyasilerin ve dönemin temsili ile tarihsel film kategorisinde yer alabilecek düzeyde 12 Eylül askeri darbesine dair bilgi sunar.

Öncelikle film, Abdi İpekçi, Kemal Türkler, Nihat Erim, Mahmut Türker suikastlarını, Kenan Evren'in ulusa sesleniş konuşmasını, bu konuşma sonrası 12 Eylül bildirileri ile özdeşleştirilen Hasan Mutlucan'ın "yine de şahlanıyor" türküsünün çalınmasını, sokağa çıkma yasağını, siyasilerin karışık terör olayları karşısında yetersiz kalışını ve siyasilerin sürgüne gönderilişini, sağ/sol örgüt liderlerinin yurtdışına kaçışını/kaçırılışını aktararak tanıklık stratejisine karşılık gelir ve bu tarihi verileri kullanarak izleyiciye 1980 darbesinin farklı yönlerini özellikle siyasilerin bakış açısını ve darbenin muhatabı olan askerin bakış açısını yansıtır/hatırlatır. Buna ek olarak Erdal Eren ve Mustafa Pehlivanoglu idamlarını, cezaevlerinde uygulanan karıştır-barıştır felsefesini hatırlatır. Tüm bu hatırlatmalar

çerçevesinde film değerlendirildiğinde Kaplan ve Wang'ın tanıklık stratejisinin kullanıldığı görülür. Ayrıca *Eve Dönüş*, *Beynelmilel* filmlerinde olduğu gibi *Zincirbozan*'da da simitçi karakteri üzerinden darbenin “yanlışlıkla” suçu olmayan kişileri de etkilediği, suçlu bulduğu ve idam ettiğine değinilir.

3.6 O... Çocukları

Murat Saraçoğlu'nun O... Çocukları filmi, babası sorguda annesi yurtdışına siyasi mülteci olarak giden Hazan'ın yaşadıkları üzerinden 12 Eylül 1980 askeri darbesini anlatır.

Filmde, 1981 yılında İstanbul'da gözaltında alınan Metin'in (Gökhan Atalay) işkence görüntüleri Dona'nın (Özgü Namal) şan sınavı için seslendirdiği şarkının üzerine bindirilerek verilir. Filmin açılış ve kapanış sahneleri arasında yaşanan olaylar bu şarkı ile birbirine bağlanır.

Babam ve Oğlum ve *Eve Dönüş* filmlerinden farklı olarak estetize edilmiş bir işkence sahnesi ile film açılır. Sonraki sahnede *Küçük Karabalık* kitabını okuyan Meryem (Sezin Akbaşoğulları) ve Hazan'ın (Zeynep Deniz Özbay) polis tarafından arandığı ve Metin ile Selim'e de onların yerini öğrenmek için işkence yapıldığı anlaşılır. Film başladığı ilk anda 12 Eylül askeri darbesinin şiddet içeren yönünü ortaya koyar, aynı zamanda darbe döneminde yurtdışına kaçmak zorunda olan insanların mücadelelerine de değinir. Bu kaçış mücadelesi Saffet'in Meryem ve Hazan'ı Mehtap'ın (Demet Akbağ) evine getirmesi ile devam eder. Mehtap, eskiden fahişelik yapan sonrasında bu işi bırakıp, fahişelerin çocuklarına bakma işini üstlenen bir kadındır. Evde onunla beraber altı çocuk ve Hatice (İpek Tuzcuoğlu) yaşar. Hatice, yıllar önce istemediği biriyle evlendirilmiş, aile içi istismara uğramış, bir

çocuğunu orada bırakıp evden kaçmış ve sonrasında fahişelik yapmaya başlayan bir figürdür.

Film, İstanbul'un varoşlarında bir mahallede geçer ve mahallenin taşra benzeri ikili yapısı izleyiciye yansıtılır. Bu ikili yapı çerçevesinde, Ferdi'nin arabesk şarkıları söyleyerek kendisini ve diğer çocukları ifade etmeye çalışması 12 Eylül bölümde anlatılan darbe sürecinin kültür politikalarındaki izlerini yansıtır. Özellikle büyükşehirlerin gecekondu/varoş mahallelerinde ağırlıklı olarak görülen arabesk kültürü yerel değerlerin kent değerleriyle birleştirilmesiyle sunulur. Bu birleştirme çocukların *Feliçita* ve arabesk şarkıları söylemesiyle, karides yemeleriyle somutlanır ve 80'lerin sosyo-psikolojik atmosferi gözler önüne serilir. Bu ikili yapı sayesinde film dram ve mizahı da bir arada izleyiciye sunar.

İtalya'ya kaçan Meryem'in kızını İstanbul'da bıraktığını öğrenen mülteci bürosu yetkililerinin Dona'yı İstanbul'a göndermesiyle öykünün 12 Eylül askeri darbesi sonrası insanların yaşadığı şiddet ve baskı sonucu başka ülkelere kaçmak zorunda bırakılmalarını içeren ağırlık noktası kaymaya ve roller değişmeye başlar. Bu aşamadan sonra Meryem, Metin ve Hazan'ın yaşadıkları üzerinden anlatılan 12 Eylül askeri darbesi yerini Saffet (Sarp Apak) ve Dona'nın aşkına, Mehtap'ın evinde yaşayan kadınların sorunlarına, çocukların bir anlamda "yetim" oluşlarına ve törenin kadınlar üzerinde bitmeyen yaptırımlarının anlatılmasına dönüşür. Hatta bu babasız kalan çocuklar sendromu Saffet ve Dona'nın birlikte olamamaları/kavuşamamalarıyla da ilişkilendirilir. Film aynı zamanda Mehtap'ın evindeki koşulları çocuk psikolojisi ve eğitim açısından yetersiz bulan Dona'nın çocukları kötü hayat koşullarından kurtarma mücadelesine de dönüşür. Bu dönüşüm sürecinde onlara İtalyanca öğretmeye çalışan, doğum günü kutlaması organize eden,

farklı yemekler yapan, yeni şarkılar öğreten Dona, İstanbul'a Hazan'ı Meryem'e götürmek için gelmesinin yanı sıra kendisine yeni bir görev daha edinmiş olur. Bu iki görev Dona'yı kurtarıcı-kahramana dönüştür. Bu kurtarıcı kahramanlık yaşam koşulları değiştirilen balıkların ölmesi metaforuyla da izleyiciye sunulur. Hatta bu kurtarıcı-kahramanlık filmin sonunda Dona'nın evdeki tüm çocukları 23 Nisan için gelen İtalyan kafilesi gibi gösterip İtalya'ya götürmesiyle amacına ulaşır.

Film, daha önce 12 Eylül filmlerinin değinmediği bir konuya darbe nedeniyle siyasi mülteciliği seçen yaşamlara değinir. Filmde Dona'nın tercüman olarak mülteci bürosunda çalışma teklifi aldığı sahnede darbe döneminde Türkiye'den kaçmak isteyen insanların Balkanlardan İtalya'ya gelen mültecilerden daha fazla olduğu bilgisi verilir ve Türkiye'de yaşanan darbenin Mussolini'nin yaptıklarından daha kötü olduğu eleştirisi yapılır. Hatta yine bu sahnede darbe hükümeti tarafından 17 yaşında idam edilen Erdal Eren izleyiciye hatırlatılır.

Darbeye dair bu hatırlatmaları, diyalogların dışında “işçi köylü el ele, yaşasın mücadele” gibi yazıların ve afişlerin gösterilmesi izler. Bu görsel ve sözel hatırlama figürleri sayesinde dönemin temsili kuvvetlendirilmeye çalışılır. Aynı zamanda işkence'de ölen Selim'in intihar süsü verilerek Emniyetin 5. Katından atılması olayı da *Eve Dönüş* filminde Hoca'nın işkence sonucu ölmesine rağmen gazetelere çatışmada öldü şeklinde yansımalarıyla benzerlik gösterir. İki film de benzer örneklerle polis şiddetinin acımasız yüzünü izleyiciye aktarır. Ancak bu anımsatmaların yanı sıra filmde 12 Eylül darbesinin toplumun belli bir kesimini etkilediği izlenimi oluşturulur. Yaşadıkları mahallede darbe Metin dışında kimseyi etkilememiştir ve herkes yaşamına kaldığı yerden devam etmektedir. Kimse darbe ve darbeciler hakkında görüş bildirmez, sokağa çıkma yasağı yoktur ya da gösterilmez,

darbenin topluma ekonomik, siyasal ya da kültürel olarak nasıl yansıdığı, toplumun nelerden etkilendiği mahalle ölçeğinde anlatılmaz. O mahalle darbeden izole olmuş bir şekilde yansıtılır. Travmanın gelgitlerini yaşayan Hazan dışında- çoğu sahnede Hazan da bu travmayı aşmış görülür- diğer çocuklar mutlu mesuttur, esnaf halinden memnundur, kimsenin hayatında darbenin her hangi bir izi yoktur ya da darbenin izleri bir yıl içinde bir şekilde silinmiştir. Filmde yer almayan/gösterilmeyen/değinilmeyen bu konular darbenin bir fanusun içindeki belirli sayıdaki insanı etkilediği izleniminin oluşmasına neden olabilir, belleklerde bu bilginin kalmasını sağlayabilir. Film darbenin nedenlerine değinmediği gibi darbenin topluma yansımalarına da değinmez/değinemez. Dolayısıyla filmin bu eksiklikleri barındırması Schudson'ın öyküleme dinamiği çerçevesinde değerlendirilmesine neden olur. Darbe nedenlerinden ve sonuçlarından bağımsız olarak bir öykünün içine yerleştirilmiş, geçmişe yönelik göndermelerle dramatikleştirilmiş ancak darbenin hatırlanmasını ve sorgulanmasını anlatısındaki basitleştirmelerle zorlaştırmıştır.

Film anlatısında yer alan dramatik ve mizahi yapının etkisiyle ve mutlu sonla; Meryem'in Hazan'a, tüm çocukların rahat bir yaşama, Dona'nın uzun zamandır uğraştığı bursa kavuşmasıyla tedavi stratejisine karşılık gelir. Mutlu sonun verdiği rahatlama ve filmin 12 Eylül askeri darbesi ile ilgili yetersiz temsili nedeniyle sorgulamanın, hesaplaşmanın önüne geçer. Aynı zamanda film röntgencilik stratejisini de kullanır. Özellikle Metin'in işkence sahnelerinde kullanılan müzik bu hazzı kuvvetlendirir ve işkenceyi estetize eder. Metin ile özdeşleşim sağlayamayan izleyici Metin'in yaşadığı şiddeti başkasının başına gelen bir olay olarak izlemenin ötesine geçemez.

3.7 *Son Cellât*

Son Cellât filmi 12 Eylül askeri darbesini savcı Yusuf'un (Atilla Saral) yaşadıkları üzerinden izleyiciye aktarır. Yusuf, sol örgüt üyesi oğlunu 12 Eylül darbesi sonrası bir çatışmada kaybeder ve bu kayıp hem Yusuf'un hem de eşi Pervin'in (Julide Kural) hayatını bir anda değiştirir. Yusuf'un darbe hakkındaki olumlu düşünceleri yaşananlarla farklılaşmaya başlar. Filmde Yusuf (baba) ve Emre'nin (oğul) çatışması üzerinden devlet-vatandaş ilişkisi anlatılır ve baba simgesel olarak devlete benzetilir.

Nurdan Gürbilek, tematik unsurları baba-oğul ilişkisi üzerinden kuran popüler anlatı türlerini değerlendirirken bu ilişkinin çocuk kahramanların yaşadığı "yetimlik" haliyle ilişkilendirir. Ona göre, çocuğun yetimliği gerçek bir babanın yoksunluğundan ziyade adil bir babanın olmayışından kaynaklanır. Bu aciz baba-acıların çocuğu imgesi de haksız yere halkını cezalandıran devlet imgesi ve suçsuz yere cezalandırılan halk imgesiyle ilişkilendirilir (Gürbilek, 2001: 44). Asuman Suner, "aciz baba" temasının yer aldığı nostalji filmlerini değerlendirirken, bu temanın farklı şekillerde tezahür ettiğini belirtir. İlk olarak bu temayı zayıf, çocuğunu koruyamayan, istemeden kurban eden babalar oluşturur. Buradaki babalar, hizmet verdikleri, koşulsuz güvendikleri ve sonuna kadar bağlı oldukları devlete karşı çocuklarını koruyamazlar. Devlet otoritesi karşısında güçsüz, savunmasız kalırlar ve en sonunda oğullarını kaybederler. Bu temada, babalar devlete kör inançla bağlı iken anneler ise devlete koşulsuz güvenmez ve sisteme kuşkuyla bakarlar. Sahip oldukları bu yaklaşımla baba-oğul arasındaki çatışmayı durdurmaya/engellemeye çalışırlar (Suner, 2006: 86).

“Aciz baba” temasının ikinci görünümünü ise, simgesel iktidarla aşırı özdeşleşen babalar oluşturur. Devletin resmi ideolojisiyle aşırı özdeşleşen bu babalar oğullarına haksızlık ederler, ancak filmin sonuna doğru bu haksızlığın farkına vararak devlete karşı mesafe geliştirerek çocuklarına sahip çıkarlar (Suner, 2006: 87). *Son Cellat'ta* Yusuf ve Emre arasındaki ilişki bu iki “aciz baba” temasının birleşimiyle açıklanabilir. Devletin resmi ideolojisine aşırı bağlı olan Yusuf, oğluna haksızlık eder sürekli onunla çatışma halindedir. Ancak bir yandan da devlet otoritesi karşısında savunmasızdır, olanlardan oğlunu koruyamaz ve oğlunu kaybeder. Anne (Pervin) devlete karşı mesafeli tutumuyla baba-oğul arasındaki çatışmayı frenlemeye çalışır ama bu girişim yaşanan kaybın önüne geçmesine yetmez. Yaşadığı travma sonucu haksızlığını anlayan baba, devlete karşı yüz çevirir ve çocuğunun fikirlerine/çocuğuna sahip çıkar. Öykü ilerledikçe bu sahip çıkma durumu ile ilişkili olarak, devlet-vatandaş çatışmasını içeren ağırlık noktası kaymaya ve roller değişmeye başlar.

Devletin savunucusu olan savcı Yusuf devletin söylemini yeniden üretirken bir anda karşı söylem üretmeye başlar. Yusuf (baba) her seferinde Emre (oğlu) ile yasadışı işlere karıştığında “siz mi ülkeyi kurtaracaksınız” sözleriyle tartışmayı alevlendirirken bir anda oğlunun ölümü sonrası geçirdiği dönüşümle oğlunun yarıda bıraktığı işi tamamlamak için Emre'nin örgüt arkadaşlarıyla afiş çalışmasına katılmaya karar verir. Bu ani dönüşüm bazı soru işaretlerinin oluşmasına sebep olur: Yusuf'un siyasi görüşünü bir anda değiştirmesi oğlunun ölümü sonrası yaşadığı travmadan mı kaynaklanmaktadır? Eğer travmadan kaynaklanıyorsa izleyici bu travmayı göremediği için Yusuf'un geçirdiği değişime yabancılaşır. Yaşanan bu acı verici olay bireylerin bir anda siyasi görüşlerini değiştirmelerine sebep olabilir mi?

Yusuf nasıl bir “aydınlanmanın” sonunda devleti/darbeyi olumlayan bu fikirlerini terk etmiştir? Nasıl bir dönüşümün sonunda sürekli eleştirdiği, tartıştığı eylemi gerçekleştirir olmuştur? Film izleyiciye bu cevapları vermez ve *Missing* (1982) filmini anımsatır. Darbenin topluma yansımalarını anlatırken benzer bir hikâyeyi kullanan Costa Gavras’ın *Missing* filminde de baba-oğul çatışması üzerinden devlet-vatandaş ilişkisi sorgulanır. Filmin kendi içerisinde taşıdığı eksikler bir yana bırakıldığında, bu filmde de devletin düşüncelerini ve yaptığı girişimleri olumlu değerlendiren bir babanın oğlu ile yaşadığı çatışma anlatılır. Yine “aciz baba” teması burada da işlenir. Baba, oğlunun yaşadıklarını/kaybını anlatı içerisinde gelişen olaylarla öğrenir ve sonunda baba karakteri yaşadığı dönüşümle devlete karşı tavır takınır. Gavras, baba-oğul ilişkisi üzerinden darbeyi eleştirir. Yönetmen, ABD’nin Şili’deki darbenin gerçekleşmesindeki rolünü, darbe sonrası uygulanan imha operasyonlarını, devletin çıkarları söz konusu olduğunda kendi vatandaşlarını bile gözden çıkarabileceği gerçeğini izleyiciye aktarır. Bu sebeple, *Missing* yaşanan trajedinin izleyiciye aktarılmasında diyalog ve görüntülerle güçlendirdiği bu ilişkiyi etkili bir şekilde kullanır. Ancak, *Son Cellât*, *Missing*’in anlatısında yer alan bu dönüşüm benzeri bir dönüşümden yararlanmaz. Bu sebeple filmin başında yer alan baba-oğul çatışmasının bir anda Yusuf’un cezaevine girmesi sonucu baba-devlet baba çatışmasına dönüşmesiyle tıkanma yaşanır. Bu tıkanma değişen rollerle beraber idamla yargılanan Yusuf’un, cezaevinde devlet iktidarı ile mücadelesini başlatır. Yeni iktidar mücadelesini savcı Yusuf ve arabacı Bayram (Kadir İnanır) arasında yaşananlar belirler. Farklı iktidar ilişkilerinin anlatıldığı *Son Cellât*, bir yandan baba-devlet baba ekseninde diğer yandan mazlum-iktidar ilişkisi düzeyinde ilerler. İki karakterin de üzerine yıkılan cinayet suçu, karakterler arası bir benzerlik yaratır ve

karakterleri birbirine yaklaştırır. Bayram, içeride de dışarıda da bugüne kadar örselenmiş, horlanmış, dışlanmış ve silik bir figürü temsil eder. Hatta bu figürün kambur oluşu onun ezilmişliğini fiziksel görünümüne taşıyan bir ayrıntıdır.

Foucault'nun iktidar ilişkilerinin her yerde olduğu yönündeki açıklaması *Son Cellât*'ta da görülür. Foucault, iktidar ilişkilerinin kaynağının güç ilişkileri olduğunu belirtir ve ona göre iktidar, güç ilişkilerinin olduğu her yere sızar. Bu sızmayla iktidar ilişkileri, bir dil, bir göstergeler sistemi aracılığıyla ya da bir simgesel araçla bilgi aktaran iletişim ilişkilerinden yararlandığı gibi, iktidarın esas niteliğini oluşturan şiddet kullanımından da yararlanır. Bu sebeple iktidar, akışkan, sahiplenilemez ve merkezsiz bir yapıdır (Foucault, 2005: 70). Yaşamın her alanında varolan iktidar ilişkilerini, Bayram'ın hayatında dışarıda eşi ve arkadaşları, içeride ise koğuş arkadaşları oluşturur. İktidarın direnme ile olan bitişikliğini Bayram, koğuş içerisindeki baskıya Yusuf'un desteğiyle direnerek gösterir. Bu aşamadan sonra Yusuf, Bayram için kurtarıcı-kahramana dönüşür. Onun iktidar karşısında kaybolan gücünü yeniden kazanması için direnen Yusuf, koğuş ağasıyla tartışır, dayak yer ve hücre cezası alır. Tüm bu mücadelenin sonunda Bayram yitirdiği gücü yeniden kazanır. Ancak Bayram bu sefer mücadele etmesi daha zor olan bir iktidar ilişkisiyle karşı karşıyadır, o da devlet iktidarındır. Film, Elias Canetti'nin belirttiği gibi devlet iktidarını iki türde gösterir. İlkinde affetme, merhamet edimini kullanarak iktidarın yoğunlaştırılması ve güçlendirilmesi sağlanır. Bu affetme edimi de gerçek boyun eğmeyi sağlamak için kullanılır ve boyun eğmenin gerçekleşmesi için şiddet etkili ve etkin bir araçtır. İkincisinde ise iktidar etkinliğini yargılama ve mahkûm etme ediminde gösterir (Canetti, 2003: 299-302). Bu ilişki doğrultusunda özgürlük umudu/affetme edimi Bayram'a adaletin sakar eli olma görevini verir. Bu görevi

üstlenen Bayram da devletin yargılama, mahkûm etme iktidarının uygulayıcısı haline dönüşür. “ Adaleti” temsil eden Bayram, iktidar ve direnme arasındaki bitişikliği avukatına ve cezaevi müdürüne ilk infaz sonrası karşı çıkışıyla gösterir. Ancak bu direnme pratiği tam da Foucault’nun belirttiği gibi iktidarın gücünü arttırarak yeniden üretilmesine sebep olur.

Devletin derin ilişkiler ağından kesitlerin sunulduğu, iktidar ilişkilerinin farklı şekillerinin yer aldığı bu filmde son iktidar mücadelesi yağlı ipin ucunda karşılaşan savcı Yusuf ve arabacı Bayram arasında yaşanır. Film, cezaevinin, resmi olarak toplumsal düzene kastedenlerin ıslah edilmesinin beklendiği bir yer olması fikrini suçun yeniden işlenmesi/tekrarlanması çelişkisiyle yıkar.

Film, iktidar ilişkilerinin farklı boyutlarını 1980 askeri darbesinin gücünü arttırmak için yaptığı uygulamalarla ilişkilendirerek perdeye aktarır. Bu aktarım sayesinde izleyici darbe hükümetinin yaptığı uygulamaları ve alınan idam kararlarını bir kez daha hatırlayabilir. Bu hatırlatmaların sağlanması için kullanılan argümanlar filmde Kaplan ve Wang’ın temsil stratejileri sınıflandırmasından tanıklık stratejisinin kullanıldığını gösterir.

Yönetmen, Yusuf’un idamla yargılanmasına sebep olan bir askerin öldürülmesi olayını filme alarak 12 Eylül infazları arasında en çok konuşulan 17 yaşında idam edilen Erdal Eren’e göndermede bulunur. Ancak gerek bu gönderme, gerekse afiş çalışması yapan sol örgüt üyeleri ve cezaevinde bulunan solcu karakterler, içi doldurulamayan figürleri temsil ederler ve yaptıkları eylemler daha çok teatral bir havaya sahiptir. Filmde yer alan şiddet sahneleri de iki türde sunulur. Bunlardan ilki koğuş ağalarının/başlarının uyguladığı ya da mahkûmların kendi

aralarında uyguladıkları şiddettir ve film ağırlıklı olarak mahkûmlar arasında uygulanan şiddeti gösterir. Diğer şiddet sunumu ise cezaevi idaresinin yani gardiyanların uyguladığı şiddettir. Bu şiddet türü de filmde özellikle solcu karakterlere uygulanır. Ancak film şiddetin gerçek sebebinden bağımsız olarak birden bire koşan infaz koruma memurlarını ve şiddet görürken herhangi bir tepki vermek yerine sadece “gündoğdu” marşı söyleyen solcuları gösterir. Bu karakterlerin neden burada olduğu, neden şiddet gördüğü ya da kendilerini neden savunmadığı gösterilmez/belirtilmez. Dolayısıyla da neden gösterilmeden uygulanan bu şiddet cezaevi koşullarının ve orada yaşananların anlaşılmasını güçleştirir.

Filmde darbe ortamının yansıtılmasına ilişkin gösterilen sahneler tankların Amasya sokaklarında görüntülenmesi ve sol örgüt üyesi gençlerin özgürlük afişlerini astıkları anlardır. Bu sebeple film, 1980 darbesinin neden yapıldığını, toplumun bundan nasıl etkilendiğine değinmez. İzleyici, sadece Yusuf’u ziyarete gelen Pervin’in konuşmalarında darbenin sınırlarına dair ipuçları bulabilir. Bu konuşmada Yusuf “bir deprem yaşıyoruz, yetişkin çocuğu olan herkes bu depremi yaşıyor” der. Bu sözlerle darbenin sadece gençler üzerinde etkili olduğu, ailelerin ve diğer insanların bundan tali olarak etkilendiği sonucu çıkarılabilir. Oysa 12 Eylül darbesi, yaşı 18’in altında ve üstünde olan birçok bireyleri etkilemiştir. Film bu sözle darbenin izlerini belirli bir yaş grubu/kesim üzerinden sınırlandırır ve eksik bilgi sunar. Ağırlıklı olarak cezaevinde yaşananların anlatıldığı filmde 12 Eylül askeri darbesinin neden ve sonuçlarını filmde göremediğimiz gibi 12 Eylül’ün cezaevlerinde uygulanan karıştır-barıştır felsefesini yani darbenin sağ ve sol görüşlü insanlar üzerindeki uygulamalarını da bulamayız.

Son Cellat, 1980 askeri darbesinin sol üzerinde belirgin bir etkiye sahip olduğu, aynı zamanda darbenin, sıradan vatandaşları kendi ideolojisini hayata geçirmek için infaz memuru olarak kullandığı, yani sıradan vatandaşlara darbenin gerek mecazi gerekse gerçek anlamda “cellatlığı” yaptırdığı mesajını verir. Ancak film bu mesajı diyaloglarıyla ve seçtiği karakterlerle yansıtamaz. Filmde gerek ana karakterler gerekse yan karakterlerin darbe ile ilgili düşünceleri sloganvari bir nitelik taşır. Bu da filmin inandırıcılığını etkiler.

SONUÇ

Türkiye yakın tarihinde yaşadığı bazı travmatik olayların hatırlanmasında bellek kayıpları yaşamıştır. Bu kayıplardan biri de 12 Eylül 1980 askeri darbesidir. Toplumsal bütünleşmenin gerçekleşmesi için yaşanan bu kayıplar 12 Eylül 1980 askeri darbesinin sebeplerinin ve sonuçlarının neler olduğunun unutulmasına yol açar.

1978-1980 döneminde başlayan karışık toplumsal-siyasal atmosfer anarşinin ve terörün durdurulması amacıyla 12 Eylül askeri müdahalesiyle bastırılır. Bu süreci siyasal sistemin değişmesi, partilerin kapanması, 24 Ocak kararları, ekonomik modelin değiştirilmesi, düşünce özgürlüğünün sınırlandırılması ve kültürel alandaki değişimler takip eder. Bu süreçte yeni dünya düzeni ile eklemlenme çabasında olan Türkiye’de, bir yanda modernleşme, çağdaşlaşma yolunda adımlar atılırken, bir yanda hızlı değişim karşısında bütünlüğünü koruyamayacağı kaygısıyla bazı sınırlamalara, yasaklamalara, kurallara ihtiyaç duyulur. İnsanlar şiddet görür, öldürülür, yurtdışına kaçar, işlerinden atılır, toplumun yapısı değişir/değiştirilir. Tüm bunları yavaş yavaş kalkan yasaklamalarla beraber 80’lerin sosyo-ekonomik ikilemleri takip eder. Türkiye geçmişinden miras aldığı bu askeri darbenin izleriyle hesaplaşmadan/hesaplaşmadan modernleşme, çağdaşlaşma ve demokratikleşme mücadelesine devam etmektedir.

Travmatik etkiye sahip geçmişte yaşanan bu tarihsel olayın etkileri filmlerde belirli düzeylerde yansıtılır. Öncelikli olarak filmlerde darbe, büyük şehirlerden ziyade taşra ya da varoş mahalle ölçeğinde anlatılır. Dönemin sosyo-psikolojik durumunun yansıtılmasında taşranın, mahallenin sahip olduğu ikili yapıdan

yararlanılır. Bu ikili yapı, darbe döneminde yaşanan zorunlu modernleşme eleştirisiyle birleştirilir ve doğu-batı sentezi arasına sıkışan darbe mağdurları köy-kent ikilemiyle verilir. Böylelikle izleyici filmlerde taşraya yansıyan darbenin izlerini bulurken Türkiye'nin 80'lerdeki kararsız, "iki arada bir derede" kalmış sosyopsikolojik görünümü hakkında da bilgi sahibi olur.

Ayrıca filmlerde darbe döneminde yaşanan devlet-vatandaş ilişkisine, biat etme kültürüne de değinilir. Filmlerde devlet-vatandaş ilişkisine (baba-oğul) dair eleştiriler farklı görünümde sunulur. *Son Cellât* ve *Babam ve Oğlum*'daki devlet-vatandaş ilişkisi ve iktidar sorunu gerçek baba-oğul ilişkisi üzerinden anlatılırken *Eve Dönüş*'te bu ilişki devletin kolluk kuvvetleri (komiser) ve vatandaş (Mustafa) arasındaki ilişki ile aktarılır. *Vizontele Tuuba*'da ise devlet bambaşka bir görünüme bürünür; televizyon (devletin tek resmi kanalı) ve izleyici (kasaba halkı) arasındaki ilişki, Baba ve oğul yani devlet ve vatandaş ilişkisini somutlar.

Filmlerde kadın karakterler darbeyi eş (Esmâ), sevgili (Gülendam), çocuk (Hazan, Deniz) ve anne (Pervin) olarak hep tali yaşarlar. *O...Çocukları* filmindeki Meryem hariç diğer filmlerdeki karakterlerinin hiçbiri 12 Eylül'ü doğrudan yaşamaz. Filmlerde darbenin kadın karakterleri doğrudan etkilememesi 12 Eylül'ün sadece erkekler üzerinde baskı yarattığı söyleminin ağır bastığı cinsiyetçi bir bakış açısının yansıtılmasına sebep olur. Oysa 12 Eylül sürecinde kadınlar fiziksel, psikolojik şiddetin yanı sıra sırf cinsiyetlerinden dolayı cinsel şiddete de maruz kalmışlardır. Bu gerçeğin görmezden gelinmesi baştan filmlerde 12 Eylül askeri darbesi temsilinin eksiklikler barındırdığını kabul etmek anlamına gelir. Daha önce çekilen 12 Eylül filmleri de dikkate alındığında *Eylül Fırtınası* ve *Bütün Kapılar Kapalıydı* filmleri hariç yönetmenlerin, erkek karakterler üzerinden darbenin etkisini anlatma eğilimine

sahip oldukları görülür. Yönetmenler, filmlerinde kadın karakterleri sadece seyirlik figürler olarak koymayı tercih ederler. Özellikle *Eve Dönüş*'teki Esmâ ve *O... Çocukları* filmindeki Dona, giyim tarzları, jest ve mimikleri, konuşmaları, otururken, uyurkenki görüntüleri ile bu seyirlik ihtiyacı karşılar niteliktedir.

Filmlerdeki kadın temsilinde yaşanan bu eksiklikleri darbe temsilinin yetersizlikleri izler. *Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş* ve *Son Cellat* filmlerinde darbe, sadece 12 Eylül sabahı yayınlanan Kenan Evren'in ulusa sesleniş konuşması ile verilir. Kullanılan bazı tarihsel kayıtlara rağmen bu konuşmayı sokaklardaki birkaç askerin görüntüleri takip eder ve yakın tarihin en baskıcı askeri darbesi filmlerde neredeyse hiç asker kullanılmadan anlatılır/temsil edilir.

Eve Dönüş ve *Beynelmilel* filmleri dışında işkenceyi yapanların davranışları, düşünceleri de filmlerde aktarılmaz. Bu sebeple darbe sürecinde uygulanan işkencelerin bireysel eylemleri mi yoksa 12 Eylül hükümetinin sistemli uygulamalarından biri mi olduğu sonucuna varılamaz. İşkenceyi uygulayanların filmlerde net olarak gösterilmemesi, bu uygulamaların bireysel eylemler mi yoksa kolektif eylemler mi olduğunun tam olarak anlaşılmasının işkence sonrası yaşanan travmaların bireysel düzeyde algılanmasına ve toplumsallaşamamasına neden olur. İşkence sonrası yaşanan travmanın toplumsallaşamamasının bir diğer nedeni ise karakterlerin 12 Eylül darbesiyle ilişkisinin tam olarak çizilememesi ve karakterle özdeşleşmenin sağlanamamasıdır. Bu bireysel travmalar sonrası yaşanan dönüşümü ağırlıklı olarak değişen insan profili üzerinden anlatmayı tercih eden filmler, "yeni toplum" modeline uyum sorunu yaşayan bireylerin değişimlerini, yaşanan toplumsal ve psikolojik travmaların izlerini sessiz, bocalayan, korkan ve yenik düşen figürler aracılığıyla aktarmaya çalışır. Darbe sonrası yaşanan bu trajik dönüşüm bile yukarıda

da bahsedildiği gibi karakterle özdeşleşmenin yolunu açamaz ve yaşanan olayın dolaylı olarak aktarılması, filmin “yaşanmış, bitmiş ve başkasının başına gelmiş” algısıyla izlenmesine neden olabilir.

Bireysel travmaları toplumsal travmalara dönüştürmede darbenin toplumun tümü üzerinde etkili olduğunu vurgulamak için hatalar/yanlışlıklar içerdiği önermesinden yararlanan *Eve Dönüş*, *Beynelmilel* ve *Zincirbozan* gibi filmler politik angajmanı olmayan insanların haksızlığa uğrayıp şiddet gördüğünü ve infaz edildiğini çeşitli örneklerle aktarır. Ancak anlatılarda yer alan bu önerme darbenin sınırlarını toplum bazında genişletirken bir yanıyla da darbenin önceden belirlenerek, bilinçli olarak yapıldığı algısının kırılmasına neden olur. Dolayısıyla filmlerde yansıtılan bu durum bir bakıma darbeyi “normalleştirir”, “hafifletirir” ve “doğallaştırır.”

Filmler, darbenin toplum üzerindeki etkisini egemen söyleminde kabul ettiği şiddet uygulamaları üzerinden anlatmayı tercih eder ve izleyicinin işkence üzerine düşünmesini, ona karşı tepki oluşturmasını sağlayabilir. Ancak 12 Eylül 1980 askeri darbesi sürecinde yaşanan baskılar ve uygulamalar sadece işkence ile sınırlı değildir. Toplumun düşünce yapısı, ekonomik yapısı, kültürel yapısı ve siyasi kültürü değiştirilmiş, ayrıca darbe erkekleri etkilediği kadar kadınları da etkilemiş, sindirmiş ve baskı altına almıştır. Bunların hiçbirisine değinmeden anlatılan bir darbenin geçmişte yaşanan gerçekliği temsil ettiğinden bahsedilemez. Darbe tüm anlatılar içerisinde bir şekilde yer alsada darbenin nedenlerine, sonuçlarına, etki alanlarına ve toplumun darbe karşısındaki tutumuna değinmediği için filmlerin ana temasını oluşturamaz ve Schudson’ın araçsallaştırma ve öyküleme dinamiklerinden öteye geçemez.

Sinema filmlerinin tarihi bir olayın aktarımını birebir yapması beklenemez, beklenmemelidir. Ancak yine de anlatısının arka planına 12 Eylül'ü alan filmler, yaşanan darbe sürecinin farklı cephelerine pencere açmaya çalışırken, gerçeklikle kurduğu temsil ilişkisinde esnekliği sınırlandırarak izleyiciye o dönemi mümkün olan en yakın temsille sunmaya çalışmalıdır. Çünkü dönem filmleri inandırıcılığının kuvvetlendirilmesi için esnekliğin azaltılması konusunda izleyiciyle örtük bir anlaşmaya varmıştır. Ancak bu örtük anlaşmanın sınırlarının belirsizliğiyle beraber egemen söylemden, resmi tarih anlatısından bir yönüyle etkilenen yönetmenler, her ne kadar bu söyleme direniş olarak anlatılarına 12 Eylül askeri darbesini alsalar da ve döneme dair eleştiriler getirmeye çalışsalar da iktidarın kurgusu olan gerçekleri dönemi, olayları, fikirleri ve kişileri tam olarak temsil edemezler. Başka bir deyişle, bir yönüyle unutmaya/unutturmaya karşı olan ve hatırlamayı/hatırlatmayı amaçlayan bu filmler farklı tarih okumalarından yararlansalar da yetersiz temsil edilen toplumsal gerçeklerle darbenin öyküleştirelmesinden öteye geçemez. Anın bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır ve gerçeği değil hatırlanan tarihi yeniden inşa eder. Bu yeniden inşa sürecinde idoller, ikonlar ve temsiliyetler gibi zaman ve kimlik algısı yaratma özelliğine sahip şeylerle girilen ilişki sonucunda Assmann'ın kültürel bellek adını verdiği bellek sürecinin harekete geçirilmesi sağlanabilir. Aynı zamanda hatırlananların sınırlarının çizilmesinde Halbwach'ın kolektif bellek kavramı ile doğrudan ilişkili olan otobiyografik ve tarihsel bellek süreçlerinin de harekete geçmesinin etkili olduğu unutulmamalıdır. Bu anlamda filmler, 12 Eylül askeri darbesine dair aktarılan detaylı sahnelerle (Filistin askısı, falaka, soğuk su gibi işkence çeşitleri, sokağa çıkma yasağı vs.) o dönemi yaşayanların otobiyografik belleklerinin harekete geçirilmesi ve kendi deneyimlerini hatırlama imkanı

yaratabilir. İzleyiciler, kendilerinin deneyimlemediği ancak tarihsel kayıtların filmler içerisine sıklıkla kullanılması sayesinde, (12 Eylül bilançosu ve MGK bildirisinin okunması, Evren'in ve Konsey üyelerinin fotoğrafları, Evren'in ulusa sesleniş konuşması vs.) dönemi yaşamamalarına rağmen tarihsel bilgiye sahip olabilirler ve filmler kullanılan bu tarihsel verilerle beraber tarihsel belleğin hareketlenmesini sağlayıcı bir etki yaratabilir. Bu sürecin yaratılmasında filmlerden aktarılanlar ve hatırlama figürlerinin yanı sıra izleyicilerin kolektif kimlikleri de önem kazanır. Dolayısıyla sadece filmlerin izleyici konumlandırmalarından yola çıkarak kolektif bellek üzerinde doğrudan bir unutma etkisi yarattığı söylenemez. Ancak filmlerin izleyicilerin bellek süreçlerini harekete geçirebileceği olasılığı ve filmlerin temsil mekanizmalarında barındırdıkları eksiklikler, yetersizlikler, dolaylı anlatımlar ve özellikle darbenin neden-sonuç bağının kurulması noktasında tıkanıp gerçeği dikkate alındığında filmlerin 12 Eylül 1980 askeri darbesini hatırlatmanın yanı sıra bazı yönleriyle unutturduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Açikel, Fethi (1996). “Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi”, *Toplum ve Bilim*, s.153-198, sayı:70 Güz.
- Ahıska, Meltem (1988). “12 Eylül Diktatörlüğü”, *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadelele Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 7, s.2388-2414.
- Ahmad, Feroz (2007). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Aslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemal?*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Aslandaş, A.Sedat ve Bıçakçı, Baskın (2006). *Popüler Siyasi Deyimler Sözlüğü*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, Jan (2001) *Kültürel Bellek*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atam, Zahit ve Bostan, Erman (2006). “Melodramdan Yansıyan 12 Eylül Üzerine Provokatif Düşünceler”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, s.132-139, sayı: 18-19.
- Augé, Marc (1999). *Unutma Biçimleri*, Om Yayınları.
- Bayramoğlu, Ayşe ve Bozacı, Sezin (2009). “Darbe Muhtıra Ortak Yapım: Küçük Birey”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.157-168, der. Deniz Bayraktar.
- Belge, Murat (1996). “Yeni İnsan, Yeni Kültür”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt:14, s. 826-830.
- Belge, Murat (2000). *12 Yıl Sonra 12 Eylül*, İstanbul: Birikim Yayınları.

Benjamin, Walter (1993). *Son Bakışta Aşk*, çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.

Bilgin, Nuri (1999). *Kolektif Kimlik*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Binbaşoğlu, Cahit (1991). *Öğrenme Psikolojisi*, Ankara: Gül Yayınevi.

Binbay, Tolga (2005). “Kalanlar: Türkiye Solunun 12 Eylül Yası”, *Birikim*, s.79-85, sayı: 198.

Birand, Mehmet Ali (1986). *12 Eylül Saat: 04.00*, İstanbul: Karaca Yayınları.

Bora, Tanıl ve Can, Kemal (1990). “12 Eylül’ün Resmi İdeolojisi, Faşist Entelejensiya ve Türk-İslam Sentezi” *Birikim*, s.24-39, sayı:18.

Bora, Tanıl (2009). “Söyledim ve Vicdanımı Kurtarımdan Ötesi?”, *Birikim*, s.7-17, sayı: 248.

Boratav, Korkut (2000). “İktisat Politikaları 1980–1994”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt:13, s.678-685.

Brown, John (2002). “Yönetişim ya da Neo-liberalizmin Siyasi Düzeni”, *Birikim*, s.36-43, sayı:158.

Canetti, Elias (2003). *Kitle ve İktidar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cemal, Hasan (2004). *Tank Sesleriyle Uyanmak 12 Eylül Günlüğü*, İstanbul: Doğan Kitap.

Cizre, Ümit (2002). *AP- Ordu İlişkileri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Connerton, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, çev. Alaaddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çavdar, Tevfik (2008). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*, İstanbul: İmge Yayınları.
- Çelenk, Sevilay (2006). "Anlatı Kapanır, Hayat Devam Eder... Yazı Tura-Babam ve Oğlum", *Birikim*, s.107-116, sayı:202.
- Çubukçu, Aydın (1996). "12 Eylül'ün Kültür Politikası ve Sonucu" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt:14, s. 838-840.
- Debord, Guy (2006). *Gösteri Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demiralp, Oğuz (2009). *Sinemanın Aynasında Türkiye*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dilipak, Abdurrahman (1990). *Bu Benim Dinim Değil*, İstanbul: Feriştat Yayınları.
- Doğruöz, Hakan (2007). "Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri", *Birikim*, s.68-80, sayı:222.
- Doğruöz, Hakan (2009). "Türk Sinemasında 12 Eylül Darbesinin Temsili", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.231-249, der. Deniz Bayraktar.
- Dursun, Davut (2005). *12 Eylül Darbesi Hatıralar, Gözlemler, Düşünceler*, İstanbul: Şehir Yayınları.
- Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Basım Yayın.
- Evren, Kenan (1991). *Kenan Evren'in Anıları*, İstanbul: Milliyet Yayınları, Cilt:3.

- Evren, Kenan (1995). *Unutulan Gerçekler*, Ankara: Tisamat Basım Yayın.
- Evren, Kenan (2000). *Seçme Konuşmalar 12 Eylül 1980-6 Kasım 1989*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Foucault, Michel (2005). *Özne ve İktidar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gemalmaz, Mehmet Semih (1987). “Türk Hukuk Düzenlemelerinde Sinema Filmlerinin Sansürüne Bakış”, *İstanbul Barosu Dergisi*, Cilt:61, s. 340-352, sayı:4-6 Mayıs-Haziran.
- Göka, Erol (2009). “Unutan ve Hatırlayan Toplum”, *Psikeart*, s.16-21, sayı:3.
- Görücü, Bülent (2007). “12 Eylül’ü Anlamak”, *Yeni Film*, s.27-35, sayı:13.
- Gürbilek, Nurdan (2001). *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2001). *Vitrinde Yaşamak:1980’lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürsel, Seyfettin (1998). “1980’li Yıllar ve Sonrası”, *Cumhuriyetin 75. Yılı Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Cilt:2.
- Herman, Judith (2007). *Travma ve İyileşme*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- İnsel, Ahmet (2003). “Bir Zihniyet Tarzı Olarak YÖK”, *Toplum ve Bilim*, s.72-80, sayı:97.
- Kaplan, İsmail (1999). *Türkiye’de Milli Eğitim İdeolojisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaplan, Ann ve Bang, Wang (2004). *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations*, Hong Kong: Hong Kong University Pres.
- Kaptanoğlu, Cem (2009). “Travma, Toplumsal Yas ve Bağışlama” *Birikim*, s. 32-36, sayı:248.

- Karaca, Emin (2001). *12 Eylül'ün Arka Bahçesinde: Avrupa'daki Mültecilerle Konuşmalar*, İstanbul: Gentaş Kültür.
- Kongar, Emre (2007). *12 Eylül Kültürü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Köktener, Aysun (2002). "Bir Gazetenin Tarihi Cumhuriyet", *Cogita*,s.205, sayı:34.
- Maktav, Hilmi (2006). "Vatan, Millet, Sinema", *Birikim*, sayı:207,
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=323&dyid=4852>.
- Moskovici, Serge (1996). "Yabancı Parmağı, Komplo Zihniyeti", *Birikim*, s. 45-59,
sayı:90
- Önder, Sırrı Süreyya (2009). *Beynelmilel*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Özakpınar, Yılmaz (1997). *Hafıza Yanılmalarının Doğuşu ve "İki Ayrı Hafıza Kodu" Teorisi*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Özdemir, Hikmet (2005). "Siyasal Tarih 1908–1980", *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908–1980*, İstanbul: Cem Yayınları, s. 227-286.
- Özen, Haldun (2002). *Entelektüellerin Dramı: 12 Eylül'ün Cadı Kazanı*, İstanbul: İmge Yayınları.
- Özon, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Öztürk, Serdar (2009). "Sansür ve Denetim Efsanesi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*, s.43-55, İstanbul: Bağlam Yayınları, der. Deniz Bayraktar.

- Paker, Murat (2009). “Maskeli Baloyu Bitirmek İçin Karşı-Psikolojik Harekat”,
Birikim, s. 24-31, sayı:211.
- Parla, Taha (2005). *Türkiye'nin Siyasal Rejimi 1980-1989*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, Mithat (2006). “Geçmişle Yüzleşmek: Bir Adalet ve Özgürleşme Sorunu”
Birikim, s. 18-26, sayı:211.
- Sancar, Mithat (2008). *Geçmişle Hesaplaşma*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schudson, Micheal (2007). “Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri”, *Cogita*, s.182-196, sayı:50.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, Zeynep Tül Akbal (2006). “Bir Deneyimin Tarihi; Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.41-47, der. Deniz Bayraktar.
- Taşkın, Yüksel (2003). “12 Eylül Atatürkçülüğü ya da Bir Kemalist Restorasyon Teşebbüsü Olarak 12 Eylül”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Kemalizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 570-583, Cilt:2.
- Tanör, Bülent (2005). “Siyasal Tarih 1980–2003”, *Türkiye Tarihi 5 Çağdaş Türkiye 1980–2003*, İstanbul: Cem Yayınları, s. 27-159.
- Tonak, E.Ahmet ve Schick, C.Irvin (2001). “Sonuç”, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, İstanbul: Belge Yayınları, s. 397-398.

- Türker, Yıldırım “Vizontele’den 78’lilere”, *Radikal*, 16.02.2004.
- Üskül, Zafer (1988). “Türkiye’de Sıkıyönetim Uygulamaları Üzerine Notlar”, *Toplum ve Bilim*, s.85-104, sayı:42.
- Vardan, Uğur “İdeolojik Değil Politik Bir Film” *Radikal*, 09.11.2006.
- Vergin, Nur (2003). *Siyaset Sosyolojisi*, Ankara: Bağlam Yayınları.
- Yılmaz, Tanzer Süker (1997). *Türkiye’de Gençlik Hareketleri*, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Yılmaz, Doğan (2006). “Eve Dönüş: 12 Eylül Üzerine”, *Yeni Film*, sayı:12
- Yılmaz, Nilgün (2007). “Yas ve Sıradan İnsanlar”, *PSİnema*, s.163-181.
- Yücel, Fırat (Moderatör) (2009). “Sinema, Politika ve Yönetmenlik”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.217-228, der. Deniz Bayraktar.
- Yüksel, Müberra (2009). “Anlaşmazlık Çözümü Süresinde İnsan Gerçekliği”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.277-297, der. Deniz Bayraktar.
- Yetkin, Çetin (1994). *12 Eylülde İrtica: Niçin ve Nasıl Gelişti*, Ankara: Ümit Yayınları.
- Zürcher, Erik Jan (2008). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, Çev.: Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları.

EKLER

VİZONTELE TUUBA

Yönetmen-Senaryo: Yılmaz Erdoğan

Oyuncular: Yılmaz Erdoğan, Tarık Akan, Altan Erkekli, Demet Akbağ, Tuba Ünsal

Yapım: BKM Film

Yapım Yılı ve Süresi: 2003, 127dk

Müzik: Rahman Altın- Kardeş Türküler

Özet:

1980 yılının yaz aylarında Güner Sernikli Güneydoğuda bir kasabaya kütüphane müdürü olarak atanır. Ancak bu kasabanın kütüphanesi yoktur. Deli Emin ve belediye başkanı hemen kütüphane yapmak için girişimlere başlar. Sernikli ailesi için kasabanın şartlarının zorluğu kütüphaneye olan ilginin azlığı ile gittikçe artar. Ama tüm bunlar kütüphanenin kasabalı için çekici bir yer haline getirilmesi için engel değildir. Kitapların, vizontelenin kütüphaneye getirilmesiyle kasabalının vazgeçemediği bir yer haline dönüşür burası. Ancak Türkiye’de tam anlamıyla bir kaos ortamı yaşanmaktadır. Türkiye’de yaşanan siyasi toplumsal ayrışmalar kasabada da yaşanır. DEKD ve DFKD adında iki dernek ülkenin birçok yerinde yaşanan farklılaşmaları kasaba ölçeğinde yaşar. Tüm bu yaşananlar çerçevesinde Güner Sernikli’nin kasabaya getirdiği bilgi ve kızı Tuba’nın yeniden hatırlattığı aşk çok az insan için önem taşır. Özellikle 12 Eylül günü kasabaya tankların gelmesiyle kasabaya çok az gelen güzel şeyler, uzun süre kalmadan gitmek zorunda kalır.

BABAM VE OĞLUM

Yönetmen-Senaryo: Çağın İrmak

Oyuncular: Fikret Kuşkan, Çetin Tekindor, Ege Tanman, Hümeyra Akbay, Şerif Sezer, Yetkin Dikiciler, Özge Özberk

Yapım: Avşar Film

Yapımcı: Şükrü Avşar

Yapım Yılı ve Süresi: 2005, 108dk

Müzik: Evanthia Reboutsika

Aldığı Ödüller: En İyi Erkek Oyuncu Ödülü (Fikret Kuşkan), İstanbul Film Festivali

En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (Şerif Şezer) , İstanbul Film Festivali

En İyi Film, 38. SİYAD Ödülleri

En İyi Yönetmen, Çağın İrmak, 38. SİYAD Ödülleri

En İyi Senaryo, Çağın İrmak, 38. SİYAD Ödülleri

En İyi Kadın Oyuncu, Hümeyra, 38. SİYAD Ödülleri

En İyi Erkek Oyuncu, Çetin Tekindor, 38. SİYAD Ödülleri

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, Şerif Sezer, 38. SİYAD Ödülleri

Türkiye Yazarlar Birliğı Sinema Ödülü

Özet:

1980 askeri darbesinde annesini kaybeden küçük Deniz, yedi yıl sonra hiç görmediği dedesinin Ege'deki çiftliğine doğru bir yolculuğa çıkar. Hüseyin Efendi (Deniz'in dedesi) ve Sadık (Deniz'in babası) yıllar önce okumaya diye gittiği büyük şehirde politik olaylara karışması nedeniyle küsmüştür. Bu sebeple Deniz ve Hüseyin Efendi yıllarca hiç görüşmemişlerdir. Sadık hastalığının tedavi edilemez olduğunu öğrenince her şeye rağmen baba evine dönmeye karar verir. Çünkü Deniz için güvenli bir yer ayarlaması, onu babasına emanet etmesi gerekmektedir. Bu çiftlikte Deniz'in yabancı olduğu bir aile ortamı vardır. Traktör kullanan ve telsizle konuşan bir babaanne, küs teyze, saf amca, sert mizaçlı bir dede... Hep bir ağızdan konuşan bu insanlar Sadık'ın kasabada bıraktıklarıyla yüzleşmesinde, Deniz'in yeni bir ev bulmasında son derece etkili olur.

EVE DÖNÜŞ

Yönetmen-Senaryo: Ömer Uğur

Oyuncular: Mehmet Ali Alabora, Sibel Kekilli, Altan Erkekli, Savaş Dinçel, Cihan Canova

Yapım: Limon

Yapımcı: Hayri Aslan

Yapım Yılı ve Süresi: 2006, 101dk

Müzik: Tamer Çıray

Aldığı Ödüller: En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (Sibel Kekilli),43. Altın Portakal Film Festivali

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü (Cihan Canova), 43. Altın Portakal Film Festivali

Özet:

Mustafa ve Esmâ beş yıllık evlilerdir. Görkem adında bir kız çocukları vardır. Karı-koca ikisi de işçidir. Vardiya ları çakışmadığı için birbirini görememekte ve eve yazdıkları notlarla haberleşmektedirler. Tek dertleri kendi evlerine çıkmak ve renkli televizyonun taksitleri ödemek olan Mustafa ve Esmâ'nın bir sabah kalktıklarında 12 Eylül 1980 askeri darbesi olduğunu öğrenmeleriyle hayatları bir anda değişir. Fabrikada ve mahallede tutuklamalar başlar. Her tutuklamamanın bir amacı olduğunu düşünen Mustafa başlarda bu durumdan memnundur. Ancak bir gece Mustafa'nın, Şehmuz kod adlı sol örgüt üyesi olduğu gerekçesiyle gözaltına alınmasıyla bu mutlu günler yerini şiddet ve acıya bırakır. Mustafa gözaltında güvenlik görevlilerinin sorgulama teknikleriyle mücadele ederken Esmâ da dışarıda ev sahibi ve iş yerinde Mustafa'nın gözaltına alınması sonrası yaşananlarla mücadele eder. 22 gün boyunca Örnektepe Halk Komitesi Başkanı Şehmuz olmadığını anlatmaya çalışır. Hatta zaman zaman ağır sorgulama koşullarının nedeniyle Şehmuz olduğunu kabul eder. Artık o Mustafa değildir, Şehmuz da değildir. 22 gün sonra serbest bırakıldığında kimlik problemi yaşamaya başlar.

BEYNELMİLEL

Yönetmen: Sırrı Süreyya Önder-Muharrem Gülmez

Senaryo: Sırrı Süreyya Önder

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

Yapım: BKM Film

Yapımcı: Necati Akpınar

Yapım Yılı ve Süresi: 2006, 35mm

Müzik: Sırrı Süreyya Önder- Aytekin Ataş

Aldığı Ödüller: En İyi Film Ödülü, 14.Altın Koza Film Festivali

En İyi Senaryo, 14. Altın Koza Film Festivali

En İyi Film Ödülü (Halk Jürisi), 14.Altın Koza Film Festivali

Ulusal Uzun Film Yarışması, En İyi Film Ödülü, 18. Ankara Uluslararası Film Festivali

Ulusal Uzun Film Yarışması, Onat Kutlar En İyi Senaryo Ödülü, 18. Ankara Uluslararası Film Festivali

Ulusal Yarışma En İyi Erkek Oyuncu Ödülü, Cezmi Baskın, 14. Altın Koza Film Festivali

Ulusal Yarışma En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü, Meral Okay ve Dilber Ay,
14. Altın Koza Film Festivali

En İyi Kadın Oyuncu Jüri Özel Ödülü, Özgü Namal, 26. İstanbul Film Festivali

En İyi Erkek Oyuncu Ödülü, Cezmi Baskın, 6.Pune Uluslararası Film Festivali
(Hindistan) 2008

En İyi Başrol Oyuncusu Ödülü, Cezmi Baskın, Karachi Uluslararası Film Festivali
(Pakistan) 2009

Özet:

1982 yılında Adıyaman’da yerel müzik grubu olan Gevendelerin Konsey üyelerinin karşılanması amacıyla sıkıyönetim komutanlığı tarafından bir orkestraya dönüştürülme sürecinde başta orkestra şefi Abuzer olmak üzere grup üyeleri çok yönlü bir değişim geçirir. Kıyafetlerinden müziklerine kadar etkili olan bu değişimi kasabasının Gevendelere olan tavırları takip eder. Bu süreçte açmak istedikleri pavyon için sanatçıların da Adıyaman’a gelmesiyle kasabada yaşanan olaylar renklenmeye başlar. Kasabaya sanatçılar dışında Abuzer’in kızı Gülend’am’ın çocukluk aşkı Haydar da gelmiştir. Okumak için gittiği Ankara’dan tatil için dönen Haydar ve Gülend’am arasında tam olarak dillendirilemeyecek bir aşk yaşanır. Gülend’am Haydar’a hayrandır onun gibi kaymakam olmak ister. Onun getirdiği kitapları okur, müzikleri dinler. Gülend’am’ın Haydar’a açılma girişimlerini, Haydar’ın Gülend’am’ı bilinçlendirme çabaları takip eder ve Konsey Üyelerinin kasabayı ziyareti için hazırlanan orkestranın Enternasyonal marşını çalmasıyla olaylar bir anda yön değiştirir.

ZİNCİRBOZAN

Yönetmen: Atıl İnaç

Senaryo: Avni Özgürel

Oyuncular: Bülent Emin Yarar, Ege Aydan, Haldun Boysan, Suavi Eren, Emre Karayel, Mehmet Ali Nuroğlu

Yapımcı: Mehmet Karaca, Avni Özgürel, Ayfer Özgürel

Yapım Yılı ve Süresi: 2007, 110dk

Müzik: Emre Dündar

Özet:

Gazeteci Abdi İpekçinin öldürülmesiyle başlayarak 12 Eylül darbesinin gerçekleşmesine kadar yaşanan terör olaylarını anlatır. CIA'in İstanbul sorumlusu Cüneyt, İstanbul'da kurduğu İstihbarat bürosu ile sağ ve sol örgütlerin eylemlerini planlamaya başlar. Cüneyt tüm planları İstanbul istihbarat sorumlusu Serdar'a iletir ve eylemcilerle görüşülmesini sağlar. Serdar sağ ve sol örgüt önderleriyle görüşmeler yaparak yapılacak eylemleri örgütler. Bu süreçte Türkiye'de siyasi suikastlar artış gösterir, karışık politik ortam gün geçtikçe artar. Siyasiler terör olaylarıyla başa çıkmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Ordu yaşananlardan haberdardır ve CIA müdahalesinden önce yönetime el koyar. Bu müdahale ile siyasilerin etkinliği sona erer. Başta Süleyman Demirel, Necmettin Erbakan ve Bülent Ecevit olmak üzere siyasiler sürgüne gönderilir. Partiler kapatılmaya zorlanır. Anayasa değiştirilir, yeni

partiler kurulur ve CIA'in desteği ile Özal başbakan seçilir. Toplum baskıcı yönetimin etkisinden yavaş yavaş kurtulmaya başlar.

O... ÇOCUKLARI

Yönetmen: Murat Saraçoğlu

Senaryo: Önder Sırrı Süreyya

Oyuncular: Özgü Namal, Demet Akbağ, Sarp Apak, İpek Tuzcuoğlu, Altan Erkekli

Yapım: Dinamik

Yapımcı: Selay Tozkoparan Oğuz

Yapım Yılı ve Süresi: 2008, 120dk

Müzik: Kıraç

Özet:

12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra siyasi suçlu olan Meryem ve Metin yurtdışına siyasi mülteci olarak gitmeye karar verir. Ancak Metin'in yakalanması nedeniyle bu iş Meryem'e düşer. Bu süreçte yaşanacak olumsuz kaçış koşulları kızı Hazan için uygun değildir. Meryem Hazan'ı bırakacak güvenli bir yer arar. Bunun için en güvenilir yer "Mehtap Anne"nin yuvasıdır. Bu yuva eski hayat kadını olan Mehtap'ın bu işi bıraktıktan sonra halen hayat kadınlığını sürdürenlerin çocuklarına baktıkları "Emanetçi Anne" evidir. Meryem İtalya'ya kaçtıktan sonra mülteci bürosuyla irtibata geçer ve Hazan'ın İstanbul'dan getirilmesi için Dona Türkiye'ye

gönderilir. Ancak Dona'nın yapılan plan dahilinde birkaç ay Türkiye'de kalması ve Hazan'a İtalyanca öğretmesi gerekir. Bu süre zarfında "Emanetçi Anne"nin evindeki yaşam koşulları Dona'nın beklediğinden biraz daha farklıdır. Dona'nın Mehtap Anne'nin koşullarına alışması biraz zaman alır. Ama bu sürede Saffetle ve evdeki çocuklarla ilişkileri gelişir. Çocukların yetim oluşu Dona'yı etkiler ve bu çocukların yaşam koşullarını değiştirmeye çalışır. Hazan'ın İtalya'ya götürülmesinde yaşanan aksilikler daha büyük bir sürprizle tüm çocukların İtalya'ya gidişleriyle sonuçlanır.

SON CELLÂT

Yönetmen: Şahin Gök

Senaryo: Macit Koper

Oyuncular: Atilla Saral, Kadir İnanır, Jülide Kural, Nihan Durukan, İskender Bağcılar, Erol Demiröz

Yapım: Zebil Yapım

Yapım Yılı ve Süresi: 2008, 111dk

Müzik: Mazlum Çimen

Özet:

Son Cellât 12 Eylül sonrası askeri darbe yönetimi sırasında, savcı Yusuf ile arabacı Yusuf'un, dönemin eylemci gençlerinin de tutuklu bulunduğu hapisanede gelişen dostluklarını anlatıyor. Bu onların dostlukla başlayan ve ibretlik bir acıya dönüşen yaşamlarından bir kesintinin öyküsü... Savcı Yusuf, devrimci eylemci oğlu emre ile

sürekli bir çatışma halindedir. Baba ile oğul arasında kalan anne Pervin ise, ne kadar çabalasa da ikisi arasındaki gerilime engel olamaz. Bir gün oğullarının çatışmada öldüğü haberini alan anne- baba sonunda yollarını ayırmaya karar verir. Yusuf oğluna sergilediği katı tavırlar nedeniyle suçluluk duygusuna kapılmış, ağır bir travma geçiriyordur. Bu duygusal değişim Yusuf'ta oğlunun yarıda bıraktığı işi tamamlama isteği uyandırır. Ancak oğlunun arkadaşlarıyla özgürlük afişleri asma eylemi sırasında bir askerin ölmesi Yusuf'un üzerine kalır. İdamla yargılanan Yusuf cezasının infazını beklerken cezaevinin saf, zavallı mahkûmuyla tanışır. Bayram karısının başka bir erkekle yatakta ölü bulmuştur ve bu cinayetlerden suçlanarak hapse atılmıştır. Bayram cezaevinde diğer mahkûmlar tarafından hor görülür, itilir. Yusuf ise bayram' okumayı yazmayı kendisini korumayı öğretir. Ancak Devlet bayram'a hakkındaki suçlamaların düşürülmesi karşılığında cellâtlık yapmayı önerir hatta zorlar. Birbirini izleyen cellâtlık görevinden sonra Bayram özgürlüğüne kavuştuktan sonra da huzura kavuşamaz.

ÖZET

Bu çalışmada Türk sinemasında 12 Eylül filmleri olarak kategorileştirilen, 12 Eylül 1980 askeri darbesi öncesi ya da sonrası yaşanan olayları konu alan filmlerin dönemi nasıl temsil ettikleri, yaşanan travmayı nasıl aktardıkları ve döneme ilişkin neleri hatırlatıp, neleri unutturdukları incelenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde, kolektif belleğin hatırlama ve unutma pratikleri ile ilişkisi, geçmişe ait travmatik olayların hatırlanmasında kullanılan yaklaşımlar, bu yaklaşımların travmanın görünümüne etkisi, kolektif bellek-travma ilişkisi çerçevesinde tartışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, toplumu 12 Eylül 1980 askeri darbesine götüren süreçte yaşanan toplumsal-siyasal atmosfer çizilmiş ve darbe sürecinde yaşanan ekonomik, siyasi, kültürel ve toplumsal dönüşümlere değinilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, birinci ve ikinci bölümdeki tartışmalardan yola çıkarak belirlenen filmlerin toplumsal ve tarihsel bağlamı ile ilişkisi, bu ilişki çerçevesinde hatırlattıklarının ve unuttuklarının neler olduğu, yaşanan travmaları nasıl aktardıkları, bu aktarımların kolektif bellek süreçleriyle ilişkisi tartışılmış ve kültürel temsil alanlarından biri olan sinemanın dönem filmlerini aktarırken perdeye gerçeğin izlenimini aktararak darbe ile hesaplaşma alanı mı yoksa egemen söylemi yeniden üreterek rahatlama/unutma alanı mı yarattığı saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 12 Eylül Filmleri, Travma, Kolektif Bellek, Hatırlama, Unutma.

ABSTRACT

The objective of this study is to reveal how the films before or after the military coup d'état of September 12, 1980 which were categorized as September 12 films in Turkish cinema sector represent this period, and how they demonstrated this trauma, and of what they reminded, and what unmarked, as well. Compatible with this, the association of collective memory with reminding and unmarking practices, the approaches adopted to remind of the bygone traumatic cases, and the impact of these approaches upon the traumatic appearance, and the collective memory and trauma relation have been discussed in the first chapter of this study.

In the second chapter, the social – political atmosphere in the process of September 12, 1980 military coup d'état has been examined and the economic, political, cultural and social transformations during this process have been studied.

In the third chapter, the relations of the films determined with the discussions in the first and second chapters with the social and historical context, and of what have been reminded and unmarked within the framework this relation, how the traumas have been reflected, and the relations of these reflections with collective memory process have been discussed and whether or not the cinema – one of the cultural representation areas – has resulted in relaxation / unmarking condition with readopting the dominant definitions or else resulted in a revenge area by presenting the period associated films have been determined.

Key Words: September 12 films, Trauma, Collective Memory, Reminding, Unmarking.