

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

# **12 EYLÜL FİLMLERİNDE ŞİDDETİN SUNUMU**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Hazırlayan  
Galip Deniz ALTINAY**

**Tez Danışmanı  
Doç. Dr. S.Ruken ÖZTÜRK**

**Ankara, 2007**

## İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
------------	---

### I. BÖLÜM: 12 Eylül Döneminde Türkiye

1. 12 Eylül Darbesi ve 1980 Sonrası Siyasi Yapılanma .....	10
2. 1980 Sonrası Ekonomik Yapılanma .....	24
3. 1980 Sonrası Yaşanan Sosyo-Kültürel Değişim.....	30
4. 12 Eylül Döneminin Anti-Demokratik Uygulamaları.....	36

### II. BÖLÜM: Şiddet

1. Şiddet Nedir?.....	42
2. Şiddetin Özellikleri.....	47
3. Şiddetin Kökeni.....	49
4. Şiddet Türleri .....	50

### III. BÖLÜM: 12 Eylül Filmleri ve Şiddetin Sunumu

1. Siyasal Sinema ve 12 Eylül Filmleri.....	56
2. 12 Eylül Filmlerinde 12 Eylül Öncesi Terör Olaylarına Bakış.....	66
3. 12 Eylül Filmlerinde Sol Harekete Bakış.....	73
4. 12 Eylül ve Solcu Karakterler.....	78
5. 12 Eylül Filmlerinde Cezaevi ve İşkence.....	90
6. 12 Eylül Filmlerinde Değişime Uğrayan Kahramanlar.....	98
SONUÇ.....	101
KAYNAKÇA.....	110
EK: ÇALIŞMADA İNCELENEN FİLMLER.....	123
ÖZET.....	128
ABSTRACT.....	129

## GİRİŞ

Sinema, toplumda yaşanan değişimleri, gerilimleri, rahatsızlıkları, yani toplumsal dinamiği “sanatsal gerçekliği” içinde temsil eder. 12 Eylül 1980, Türkiye’nin yakın tarihi için bir dönüm noktası olmuştur. 12 Eylül askeri darbesi, Türkiye’de 1980 sonrası dönemin başlangıcını ilan etmesi nedeniyle simgesel olarak önem taşımaktadır. Türk Silahlı Kuvvetleri’nin ülke yönetimine el koyması ile Türkiye bütün demokratik kurumların ortadan kaldırıldığı, insan haklarının o güne kadar görülmemiş boyutlarda ihlal edildiği karanlık bir dönemi yaşamak zorunda kalmıştır. Bu dönemde başlatılan uygulamaların askeri yönetim tarafından yasal dayanaklara kavuşturulmasıyla, 12 Eylül’ün yarattığı anti-demokratik toplumsal yapılanmalar ve süreçler sonraki dönemlerde daha da yerleşerek devam etmiştir.

1980’ler, Türkiye’de örgütlenme ve düşünce özgürlüğünün alabildiğince kısıtlandığı, aydınlar ve kültürel kurumlar üzerindeki baskıların yoğunlaştığı ama buna rağmen bir toplumsal muhalefetin ortaya çıkmadığı/çıkarılmadığı bir dönemdir. Siyasi platformlarda suskunluğa itilen kitleler gündelik hayatın öteki alanlarında adeta bir “patlama” içine girmişlerdir. Liberal ekonomik politikaların benimsediği “piyasa’nın alternatifsizliğinin” kabul edildiği, tüketmenin ve zenginleşmenin hayatın biricik anlamı haline getirildiği 1980’li yıllarda yaşanan patlama bireyciliğın ilanıdır, başarmanın sırrının rekabetten geçtiği düşüncesinin genel kabul görmesidir. Hayatın özel anlarının dahi piyasaya açılmasıdır, kültürün metalaşması ve üretme-yaratma ideallerinin yerini kazanma hırsının almasıdır. Bu eğilimler toplumun bütün kesimlerine hâkim olmuş ve yoksul kitleler bu piyasa içinde eğer yolunu bulurlarsa köşeyi dönmelerinin, sınıf atlamanın mümkün olacağına inandırılmışlardır. 1980

sonrası Türk sinemasında da bir anda zenginleşen, sınıf atlayan karakterlerin hikâyelerinin ağırlık kazanması toplumda yaşanan değişimlerin bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır.

Yeşilçam filmlerinin hikâyelerinin gerçeğe dönüştüğü bu yıllarda, sinema piyasasında 70'lerden devralınan bir kriz devam etmektedir. Bununla beraber 1980 başlarından itibaren Türk sineması'nda bir değişimin işaretlerini veren adımlar atılır.

70'lerin toplumsal-gerçekçi çizgisinde yürüyen yönetmenler kırsal kesimde yaşanan sorunların yanı sıra, büyük kentten yoksul insanları üzerinde yeni ekonomik düzenin açtığı yaraları anlatan filmler çekerler. Eleştirel olmayı hedefleyen toplumsal güldürü filmlerinin yanı sıra, kadın sorunlarını, 12 Eylül döneminin getirdiği acıları, aydınları konu alan filmler, 1970'lerde seks filmleri furyası ve arabesk filmler nedeniyle en önemli izleyici kitlesi olan aileyi ve kadın seyirciyi kaybetmiş olan sinemayı tekrar gündeme getirir. Bu gelişmelerle birlikte özellikle entelektüel kesimler sinema ile yakından ilgilenmeye başlar. İfade ve yaratma özgürlüğünün son derece kısıtlı olduğu bir dönemde 12 Eylül Türkiye'sinin güncel sorunlarını, popüler konuları perdeye taşıyan filmler, gazete ve dergiler aracılığıyla kamuoyunda hemen büyük bir yankı bulmuş, tartışılmıştır.

12 Eylül askeri darbesinin Türk toplumunun siyasal, kültürel, toplumsal, ekonomik hayatına getirdiği değişimler içinde belki de en çok dikkati çeken, düşünsel alandaki kısıtlamalar ve bunun sonucu olarak da baskıydı. Yaşanan baskılarla beraber depolitizasyonun da hâkim olduğu 1980'ler Türkiye'sinde olumsuzlukları dile getirmek için kültürel ürünler üzerinden muhalefet yapılmaya çalışılmıştır. Ancak kültürün de metalaşma sürecine girerek piyasaya tabi olması Türk sinemasını muhalif olmak ile toplumun yükselen değerlerini yansıtarak

piyasada kendine yer bulmak ikilemi ile karşı karşıya getirmiştir. 80'lerde çekilen birçok film muhalif olmayı hedeflemiştir. Ancak hem yaşanan olayın sıcaklığı hem de hayatın bütün alanları gibi sinemanın da “değerler değişimi”nden kendisini soyutlaması sonucu Türkiye’de yaşanan şiddet ve onun getirdiği acılar içerdiği çelişkilerle birlikte sinemaya yansımıştır. 1980 sonrası Türk sineması işlediği temalar, yaratılan karakterler, seçilen çevreler ve mekânlar ile 12 Eylül’ün biçimlendirdiği Türkiye’nin bir aynası olmuştur. 12 Eylül rejimi düşünceyi suç olarak görmüş, cezalandırmış, bilime ve sanata büyük bir darbe vurmuştur. Tüm bu yaşananlar eksik şekilde de olsa 12 Eylül filmlerinde yansımalarını bulmuştur. Bu nedenle 12 Eylül’ü konu edinen bu filmler o döneme ait yansımaları bizlere göstermeleri nedeniyle önem taşımaktadır.

Bu önem nedeniyle 12 Eylül Türkiye’sinin özelliklerini içinde barındıran genelde “1980 sonrası Türk sineması” özelde “12 Eylül filmleri” araştırılmayı beklemektedir. Çünkü sinema, içinde varolduğu topluma ilişkin izler taşıyan bir sanattır. Bu nedenle 12 Eylül filmlerinde de bu dönem yaşananlara ilişkin çeşitli yansımalar bulunmaktadır. 12 Eylül filmlerinde şiddetin nasıl sunulduğuna ilişkin yapılan bu çalışmada da bu filmler o dönem yaşanan şiddet olaylarının yansımalarını içermeleri nedeniyle incelemeye değerdir. Tabi ki 12 Eylül filmlerinde şiddetin sunumuna ilişkin yapılacak bir çalışma sadece filmlerin kendilerine bakılarak yapılabilecek bir çalışma değildir. Bu filmlerin nasıl bir yapı içinde ortaya çıktığını görmemiz bakımından da toplumsal verilere ihtiyacımız vardır. Sonuçta siyasi, ekonomik ve kültürel yapısını bilmediğimiz bir dönemin sinemasını değerlendirmek gerçekçi bir yaklaşım değildir.

Toplumun bütününe etkileyen, etkileri günümüze değin süren 12 Eylül üzerine bugüne dek 31 filmin yapıldığı saptanmıştır. 12 Eylül öncesini ya da sonrasını yaşayan olayları, acıları, değişimleri konu alan bu filmler genel olarak “12 Eylül” filmleri olarak tanımlanmıştır.

**Belirlenen filmler şunlardır:**

<i>Öç</i>	Mesut Uçakan	1984
<i>Sen Türkülerini Söyle</i>	Şerif Gören	1986
<i>Dikenli Yol</i>	Zeki Alasya	1986
<i>Ses</i>	Zeki Ökten	1986
<i>Prenses</i>	Sinan Çetin	1986
<i>Yağmur Kaçakları</i>	Yavuz Özkan	1987
<i>Sen De Yüreğinde Sevgiye Yer Aç</i>	Şerif Gören	1987
<i>Su Da Yanar</i>	Ali Özgentürk	1987
<i>Kimlik</i>	Metin Gülgen	1988
<i>Av Zamanı</i>	Erden Kıral	1988
<i>Bütün Kapılar Kapalıydı</i>	Memduh Ün	1989
<i>Kara Sevdalı Bulut</i>	Muammer Özer	1989
<i>Sis</i>	Zülfü Livaneli	1989
<i>Darbe</i>	Ümit Efekan	1990
<i>İkili Oyunlar</i>	İrfan Tözüm	1990
<i>Suyun Öte Yanı</i>	Tomris Giritlioğlu	1991
<i>Uzlaşma</i>	Oğuzhan Tercan	1991
<i>Bekle Dedim Gölgeye</i>	Atıf Yılmaz	1991

<i>Hoşçakal Umut</i>	Candan Evcimen İöz	1993
<i>Bir Sonbahar Hikayesi</i>	Yavuz Özkan	1993
<i>özölmeler</i>	Yusuf Kurenli	1994
<i>80. Adım</i>	Tomris Giritlioğlu	1995
<i>Babam Askerde</i>	Handan İpekçi	1995
<i>Gerilla</i>	Osman Sınay	1995
<i>Gölün Bittiği Yer</i>	İsmail Güneş	1998
<i>Eylöl Fırtınası</i>	Atıf Yılmaz	1999
<i>Vizontele Tuba</i>	Yılmaz Erdoğan	2003
<i>Babam ve Oğlum</i>	ağan Irmak	2005
<i>Eve Dönüş</i>	Ömer Uğur	2006
<i>Beynelmilel</i>	Sırrı Süreyya Önder Muharrem Gülmez	2006
<i>Zincirbozan</i>	Atıl İnaç	2007

Türk sinemasının darbelere karşı kayıtsızlığını 12 Eylül'le bozduğu söylenebilir. Türkiye'de daha önce yapılan askeri darbelere ilişkin çok az sayıda film varken sadece 12 Eylül 1980 askeri darbesine ilişkin 31 filmin yapılmış olması, film sayısındaki bu farklılık bile araştırmaya değer bir olgudur.

Bu çalışmada, Türkiye'de şiddetin en yoğun yaşandığı dönem olan 12 Eylül döneminde geçen hikâyelerin anlatıldığı filmlerde şiddetin nasıl sunulduğunu, yaşanan şiddetin bu filmlere nasıl yansıdığını göstermek amaçlanmıştır.

Çalışmanın temel savı 12 Eylül filmlerinde, o dönemde yaşanan ve etkilerini günümüze kadar devam ettiren şiddetin son derece dar bir çerçeveden bizlere sunulduğudur. 12 Eylül filmlerinin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel gerçekliklerle bağlantılarının tam olarak kurulamaması nedeniyle şiddet sunumları

karşımıza sadece askeri darbe ve hemen sonrası yaşanan tutuklamalar ve görülen işkencelerle sınırlı kalmıştır. Oysa 12 Eylül döneminde toplumun büyük kesimi çok farklı biçimde şiddete maruz kalmıştır.

Baskı ve şiddetin korkunç boyutlarda ve hiçbir hukuk tanımadan uygulanması güvensizliği ve paranoyayı doğurmuş, özellikle aydınlar ve sanatçılar için toplum güvenilmez bir hal almıştır. Aydınlar bu dönemde yaşadıkları hayal kırıklıkları nedeniyle ideallerinden uzaklaşmış, geçmişinden kopmuş ve ideolojik dönüşüme uğramıştır. Eski ideallerin yerini piyasada tutunma ve popülerlik çabaları almıştır. Bu süreç aydın ve sanatçının Türkiye gerçekliğinden uzaklaşıp kendi içine kapanmasıyla sonuçlanmıştır. Bunlara ek olarak siyasi partilerin ve sendikaların kapatılmasıyla siyaset yapma hakkının bireylerin elinden alınması, YÖK'ün kurulup üniversiteler üzerinde bir baskı unsuru haline getirilmesi, basın-yayımda sansür denetimin artması yoluyla askeri yönetim toplumu büyük bir sessizliğe mahkum etmiştir. Sessiz kalmayanlar ise gözaltına alınmış, fişlenmiş ve işkencelere maruz kalmıştır.

Yine bu dönemde ekonomide 12 Eylül öncesinde çıkarılan 24 Ocak Kararları ile başlayan temelsiz ve içi boş liberalleşme çalışmaları toplumun büyük kesimi üzerinde önemli bir ekonomik baskı oluşturmuştur.

12 Eylül rejimi bir yandan da gericiliği destekleyerek bireyleri yaşanan baskı ve şiddetten kaçıp dine sığınmaya yöneltmiştir. Zorunlu din dersi eğitimi, değiştirilen müfredatlar ve ders kitaplarının 12 Eylül rejiminin uygun gördüğü ideoloji çerçevesinde düzenlenmesi sonucunda toplum ideolojik açıdan da baskı altına alınmıştır. Tüm bunlar Türkiye'de 12 Eylül askeri darbesinden başlayarak günümüze kadar etkilerini sürdüren farklı şiddet türleridir.



Çalışmanın araştırma alanı 12 Eylül dönemi Türkiye ve Türk sinemasında çekilen 12 Eylül filmleridir. Çalışmada önce döneme ilişkin toplumsal gelişmeler anlatılmış, ekonomik-kültürel veriler tespit edilmiş ve araştırma konusu filmler de bu tespitlerin ışığı altında yorumlanmıştır. Belirlenen 31 filmde 20 tanesine ulaşılmış, şiddetin nasıl sunulduğuna ve şiddetin sonuçlarına bu 20 film üzerinden bakılmıştır.

**Bu filmler:**

<i>Sen Türkülerini Söyle</i>	Şerif Gören	1986
<i>Dikenli Yol</i>	Zeki Alasya	1986
<i>Prenseler</i>	Sinan Çetin	1986
<i>Su Da Yanar</i>	Ali Özgentürk	1987
<i>Av Zamanı</i>	Erden Kıral	1988
<i>Bütün Kapılar Kapalıydı</i>	Memduh Ün	1989
<i>Darbe</i>	Ümit Efekan	1990
<i>İkili Oyunlar</i>	İrfan Tözüm	1990
<i>Suyun Öte Yanı</i>	Tomris Giritlioğlu	1991
<i>Uzlaşma</i>	Oğuzhan Tercan	1991
<i>Bekle Dedim Gölgeye</i>	Atıf Yılmaz	1991
<i>Hoşçakal Umut</i>	Candan Evcimen İçöz	1993
<i>Bir Sonbahar Hikayesi</i>	Yavuz Özkan	1993
<i>Babam Askerde</i>	Handan İpekçi	1994
<i>Gerilla</i>	Osman Sınav	1995
<i>Gülün Bittiği Yer</i>	İsmail Güneş	1998
<i>Eylül Fırtınası</i>	Atıf Yılmaz	1999

<i>Vizontele Tuuba</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

Şiddetin 12 Eylül filmlerinde nasıl sunulduğu Türk sinemasında bilimsel anlamda incelenmiştir. 12 Eylül filmleri birkaç makalede ve 1980 sonrası Türk sinemasını inceleyen tezlerde (Mirahmetoğlu, 1993; Esen, 1996; Erkılıç, 1997; Maktav, 1998) alt başlık olarak yer almıştır. Bu çalışma, bu alanda akademik bir çalışma olması bakımından ayrıca konuyla ilgili diğer tezlerden farklı olarak 12 Eylül filmlerinde şiddetin nasıl yer aldığını incelemesi bakımından önem kazanır.

Tez üç ana bölümden oluşmaktadır. “12 Eylül Döneminde Türkiye” başlığını taşıyan ilk bölümde, 12 Eylül Darbesi ve 1980 sonrası siyasi yapılanma, 1980 sonrası ekonomik yapılanma, 1980 sonrası yaşanan sosyo-kültürel değişimler ve 12 Eylül döneminin anti-demokratik uygulamaları anlatılmaktadır.

İkinci bölümde şiddet olgusu belirlenen başlıklar üzerinden tanımlamaya çalışılmıştır. Öncelikle şiddetin farklı tanımları üzerinde durulmuş, şiddetin özellikleri, kökeni ve türlerinden bahsedilmiştir.

Tezin üçüncü ve son bölümünde ise 12 Eylül filmlerinde şiddetin sunumuna belirlenen temalar çerçevesinden bakılmıştır. Öncelikle çalışmada incelenen filmlerin kısaca konuları ve olay örgüleri verilmiştir. Daha sonra da sırasıyla, şiddetin 12 Eylül öncesi terör olaylarını konu alan, 12 Eylül öncesi sol harekete bakan, 12 Eylül filmlerinde yer alan solcu kahramanlar üzerinden inceleyen filmlerde nasıl

sunulduğu, bu sunumların yapıldığı mekân olan cezaevi ve şiddetin sunulduğu biçim olarak işkencenin filmlerde nasıl yansıtıldığı incelenmiştir. Son olarak incelenen filmlerde şiddetin yarattığı sonuçlardan olan değişim geçiren karakterler teması incelenmiştir.

# I. BÖLÜM: 12 EYLÜL DÖNEMİNDE TÜRKİYE

## 1. 12 Eylül Darbesi ve 1980 Sonrası Siyasi Yapılanma

Türk Silahlı Kuvvetleri'nin 12 Eylül 1980'de yönetime el koyması Türkiye Cumhuriyeti tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Türkiye'de 12 Eylül 1980'den önce 27 Mayıs 1960'da ve 12 Mart 1971'de de yönetime müdahaleler olmuştur. Ancak 12 Eylül 1980 sonrasında askerî yönetimin oluşturduğu anti-demokratik kurumların etkinliği ve topluma dayatılan zihinsel değişimin etkilerinin günümüzde de sürüyor olması 12 Eylül 1980'deki müdahalenin diğerlerine göre daha etkili olduğunun bir göstergesidir.

Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren bu müdahalenin yapılma nedenlerini 12 Eylül'de radyo ve televizyonda yayınlanan konuşmasında şu şekilde sıralamıştır: “1. İç ve dış düşmanlar devletin bağımsızlığına yönelik haince saldırılar içindedir. 2. Atatürkçülük yerine irticai ve diğer sapık fikirler üretilmiş, devlet kurumları, okullar, işçi örgütleri ve siyasi partiler de iç savaşın eşiğine getirilmiştir. 3. Anayasal kuruluşlar ve devlet organları işlemez durumdadır”. Evren, bu sebeplerden dolayı iç hizmet kanununun verdiği Türkiye Cumhuriyeti'ni koruma kollama görevini Türk Milleti adına üstlenmiş olan TSK'nin emir komuta zinciri içinde yönetime el koyduğunu, amacın ülke bütünlüğünü korumak, devlet otoritesini sağlamak ve demokratik düzenin işlemesine engel olan sebepleri ortadan kaldırmak olduğunu bildirir ( K. Evren, 1990: 546 – 547).

Bu bildirin yayımlanmasından iki gün sonra (14 Eylül 1980) Kenan Evren devlet başkanı ilan edilmiş, bütün yasama ve yürütme yetkileri Milli Güvenlik Konseyi'nin elinde toplanmıştır. Yine bu olağanüstü dönemde milletvekillerinin

dokunulmazlığı kaldırılmış, parti liderleri TSK'nın gözetiminde belirli yerlerde ikamete mecbur edilmiştir. Yönetimi üstlenen konsey tüm sendikaları kapatıp paralarını bloke etmiş, tüm grev ve lokavtları ertelemiştir. Tüm siyasi faaliyetler durdurulmuş ve belirlenen sıkıyönetim bölgelerinde askeri mahkemeler kurulmuştur. Gözaltı süresi on beş günden otuz güne çıkarılmıştır. Ayrıca bu mahkemelere Ceza Kanunu'nun 141. ve 142. maddelerinde belirtilen ideolojik suçları yargılama yetkisi verilmiştir. Grevlerin, gösterilerin, toplantıların yasaklanması, sakıncalı görülen yayınların durdurulması ve yine sakıncalı olduğu düşünülen kamu personelinin görevden uzaklaştırılması yetkisi de komutanlara verilmiştir.

“21 Kasım 1981'de İstanbul'da sıkıyönetim yetkilileri ordunun iktidara el koymasından sonra 1245, son 11 gün içinde ise 460 kişinin tutuklandığını bildirdi. Bütün ülkede yaklaşık 8000 kişi hapisteydi ve 90 günlük süre içinde gözaltında tutulup, dayak yiyen, tehdit edilen ve yargılanmadan serbest bırakılanlar da hesaba katılırsa bu sayı çok daha fazlaydı” (Ahmad, 1994: 260). Kenan Evren de kaleme aldığı anılarında hangi gün kaç kişinin yakalandığını yazmıştır. Ülke tam anlamıyla bir hapishaneye dönüştürülmüştür. Yargısız infazlar, idam cezaları, işkence ve insan hakları ihlalleri toplumda derin yaralar açmış, askerî rejim ise tüm bu anti-demokratik uygulamalara rağmen terörü önlemiş olmasını bir meşruiyet kaynağı olarak kullanmıştır.

21 Eylül 1980'de emekli Oramiral Bülent Ulusu'nun Başbakanlığı'nda bir hükümet kuruldu. Kabine, içinde sivil üyeler barındırır da -mesela Turgut Özal hükümette ekonomik işlerden sorumlu başbakan yardımcılığı görevindeydi- aslında askeri özellikte bir kabineydi. 1 Kasım 1980'de demokratikleşme programı açıklandı

ve bu program gereğince oluşturulan Danışma Meclisi bir yıl sonra 23 Ekim 1981’de anayasa çalışmalarına başladı.

Yeni Anayasa’nın kamuoyunda tartışılması siyaset kapılarının yeniden açılmasını sağladı. Yapılan eleştiriler karşısında endişeye kapılan hükümet 12 Şubat’ta, kapatılan partilerin önderlerinin tartışmalara katılmalarını yasaklayan bir yasa çıkardı. Halka ülkenin hâlâ askerî bir yönetim altında olduğunu hatırlatmak için Barış Derneği’nin 44 üyesi tutuklandı. Eski Başbakan Bülent Ecevit’in gözaltına alınması, yargılanması ve hapsedilmesi siyasal gerilimi arttırdı. Evren, hemen bir uyarıda bulunarak “Türkiye’nin hâlâ demokrasiye geçiş aşamasında olduğunu, 12 Eylül’ün Türkiye’nin son fırsatı olduğunu ve bu fırsatın kaçırılmaması gerektiğini söyledi” (Ahmad, 1994:261). Kenan Evren “Anayasa’ya Evet Kampanyası” dolayısıyla yaptığı konuşmalarda 1961 Anayasası’nı hedef almıştı. 29 Ağustos 1982’de yaptığı Afyon konuşması askerî yönetimin anayasa ve hukuk anlayışını açıkça ortaya koymaktadır:

“Ben hiçbir yer ve hiçbir zamanda, hazırlanacak yeni anayasa, 1961 Anayasası’ndan daha ileri özgürlükler getirecek demedim. Tam tersine o anayasa bize bol geldi, içinde oynamaya başladık, oynaya oynaya 12 Eylül’e geldik dedim. Toplumun güvenliği, toplumun huzuru için kişi hak ve menfaatlerinden fedakârlıkta bulunmak zorundayız,”(1991:237) diyen Evren, kampanyanın sonunda amacına ulaşmış ve 7 Kasım 1982’de referanduma sunulan yeni anayasa % 91.37 gibi ezici bir oy oranıyla kabul edilmiştir.

“1982 Anayasası’nda Devlet-Birey-Toplum ilişkilerinde devlet bireye ve topluma karşı, devlet içi alanda da siyasal organlar yargıya karşı, siyasal organlar içinde yasama yürütmeye karşı, yürütme içinde Cumhurbaşkanı hükümete karşı,

idare içinde de merkezîyetçilik, yerinden yöneticilik ve özerkliklere karşı güçlenmiş bulunmaktadır” (Tanör, 2004:53). Birey karşısında devleti yücelten, kişisel hak ve özgürlükleri olabildiğince kısıtlayan 1982 Anayasası ile askerî rejim 1980 Eylül’ünden beri sürdürdüğü anti-demokratik uygulamaların kurumsallaşmasını ve yasal bir çerçeveye oturmasını sağlamıştır. Gerçek demokrasilerde yasama, yürütme ve yargı kuvvetlerinin birbirleriyle dengede olması gerekirken bu yeni oluşturulan yapı kuvvetler dengesini başından itibaren kuramamıştır.

Anayasa oylamasıyla birlikte Kenan Evren de yedi yıl için cumhurbaşkanı seçilmiştir. Nisan 1983’te çıkarılan Siyasal Partiler Kanunu ile siyasal partili hayata geçiş çalışmalarına başlanmıştır. Ancak çıkarılan bu kanun 1980 öncesinde faal olan partilerin ve yöneticilerinin bir kısmına siyaset yasağı getirdiği için demokratikleşme çabaları yine belirli bir boyutun ötesine geçememiştir. Bu dönemde art arda pek çok yeni parti kurulmuştur.<sup>1</sup> Ancak bu yeni partiler de MGK’nın kapatma kararlarından ve vetolarından paylarını almışlardır. Bu süreç sonunda sadece üç parti seçime girmeye hak kazanabilmiştir. Bunlar, Orgeneral Turgut Sunalp’in başkanlığındaki Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP), Turgut Özal’ın kurduğu Anavatan Partisi (ANAP) ve Necdet Calp başkanlığındaki Halkçı Parti’dir (HP).

Askerî rejim MDP’nin iktidar olmasını istiyordu. Kenan Evren seçimden iki gün önce yaptığı konuşmayı “MGK’nın bu üç senelik icraatından memnunsanız Konsey icraatını devam ettirecek ve bir daha memleketi kargaşa ortamına sürüklemeyecek bir yönetimi iş başına getireceğinize inanıyorum” diyerek bitirmişti (Evren, 1991: 399). Düşünülen bu sistemde HP’ye de “evcilleştirilmiş sol parti” (Tanör, 2004:58) olarak muhalefeti temsil etme rolü verilmişti. 1982’den sonra

---

<sup>1</sup> Nisan 1983’te çıkarılan Siyasal Partiler Kanunu’nun ardından Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP), Büyük Türkiye Partisi (BTP), Anavatan Partisi (ANAP), Halkçı Parti (HP), Yüce Görev Partisi (YGP), Refah Partisi (RP), Sosyal Demokrasi Parti (SODEP) gibi yeni partiler kurulmuştur.

başbakan yardımcılığından ayrılan Turgut Özal'ın kurduğu ANAP'a ise sıcak bakılmıyordu. Ancak Evren'in ve askerî rejimin düşündüklerinin ve söylediklerinin tersine ANAP, 6 Kasım 1983'te yapılan seçimden oyların yüzde 45'ini alarak birinci parti olarak çıktı. HP yüzde 30, MDP yüzde 23 oy aldı. "Yeni seçim sistemi büyük oranda oy alan partilerin lehine düzenlenmişti çünkü yasayı yapanlar küçük partilerin 1980 öncesi ölçsüz ağırlığını sistemin yıkılışının nedenlerinden biri olarak görmekteydiler. Bunun sonucu olarak yüzde 45'lik oy oranı ANAP'a yeni mecliste salt çoğunluk sağladı" (Zürcher, 1995:411).

ANAP 1984 Mart'ında yapılan yerel seçimlerden de birinci parti olarak çıkmayı başararak iktidarını sağlamlaştırdı. Genel seçim öncesi tavırlarının aksine Turgut Özal Kenan Evren'le uyumlu bir beraberlik sergileyerek iktidarının ilk yıllarında olası bir gerilimden uzak durmayı da başardı.

Yaşanan bu gelişmelerle birlikte ANAP, Türkiye'de 1980'li yıllarda yaşanan sosyo-ekonomik değişimin yönlendiricisi haline gelmişti. Turgut Özal Türkiye'nin şimdiye kadar gördüğü liderlerden farklı özelliklere sahipti ve partisinin de farklı özelliklere sahip olduğu iddiasındaydı.<sup>2</sup> "ANAP tıpkı Adalet Partisi (AP) gibi muhafazakâr, Milli Selamet Partisi (MSP) gibi geleneklere bağlı, Milliyetçi Halk Partisi (MHP) gibi milliyetçi idi ve hatta sosyal demokratlar gibi o da sosyal adalete inanıyordu" (Ahmad, 1994:270). Turgut Özal'ın ısrarla vurguladığı bu durum ANAP'a büyük yarar sağlıyordu. ANAP'ın bu farklı eğilimleri birleştiren bir çatı olduğu vurgusuyla parti kendini 1980 öncesinin ayrılıkçı havasından soyutlamış oluyordu. Böylelikle bir yandan böyle bir hükümet isteyen askerlere hoş görünmüş oluyor bir yandan da toplumda oluşmuş olan 1980 öncesine dönme fobisinden

---

<sup>2</sup> Türkiye Turgut Özal'la birlikte ilk kez Ret Kid okuyan, arabesk dinleyen, eğlence dünyası ile yakın ilişkilerde bulunan ve geleneksel protokol kurallarının dışında davranan bir liderle tanışmış oluyordu (Belge, 1992:23).



faaydalanılarak partiye puan toplanıyordu. Ayrıca yine tüm bu eğilimlerin hepsinin barındırılması tüm bu partilerin sloganlarını kullanarak geleneksel oyların toplanması imkânını ANAP'a veriyordu.

*“Oysa ANAP bunların hiçbirisi değildir. ANAP, bir toplumun depolitizasyon sürecinde ortaya çıkmış, toplumun politik birikimini ve bilincini yok etmeyi kendisine amaç olarak seçmiş bir partidir. Türkiye'deki politik kitlenin sağ oylar üzerine oturduğu net biçimde görülmüştür. Hem toplumu depolitize etmek, böylece bireyin bilincini törpülemek çabasıyla, hem de sağ tabanı elinde tutma özlemiyle ANAP daha kuruluş aşamasında dört eğilimi birleştiren, neredeyse partiler üstü, daha doğru bir deyişle politika üstü bir siyasal kimlik kazanmaya çalışmış ve bunu da başarmıştır” (Kahraman, 1995:179 – 180).*

1985'de HP ve SODEP birleşerek SHP adını aldı. Mayıs 1986'da Erdal İnönü partinin genel başkanlığına seçildi. Bu birleşmeyi reddeden Bülent Ecevit 1985 Kasım'ında Demokratik Sol Parti'yi (DSP) kurdu. Rahşan Ecevit partinin genel başkanlığını üstlendi. MDP ise 1986'da kendini feshetti.

6 Eylül 1987'de yapılan referandum sonunda % 50.2'lik oy oranıyla, 1980 öncesi parti liderlerinin siyasi parti kurmalarını, siyasi partilere katılmalarını yasaklayan Anayasa'nın geçici 4. maddesi kalktı. Bunun nedeni söz konusu isimlerin bir şekilde kendi vekil partilerini kurmalarının engellenememesidir. Siyasi yasakların kalkması ile DYP genel başkanlığına Süleyman Demirel, DSP genel başkanlığına Bülent Ecevit, MÇP genel başkanlığına Alparslan Türkeş, RP genel başkanlığına da Necmettin Erbakan getirildi. “Böylece Evren'in 'eskiye rağbet olsaydı bitpazarına nur yağardı' sözünü etmesinden topu topu dört yıl sonra bütün eski liderlerin isimleri değişmiş ya da liderler yeni partilerinin başına geçmişlerdi” (Tanör, 2004: 72 – 73).

29 Kasım 1987 Milletvekili Genel Seçimlerinde %36.31 oranında oy alan ANAP, seçim sisteminin sağladığı avantajla tekrar iktidar oldu. SHP ve DYP meclise girmeyi başarırken DSP, RP ve MÇP seçim barajını aşamadıkları için meclise giremediler. 1987 Aralık'ında ikinci kez kurulan ANAP hükümeti aynı programla icraatına devam ettiyse de bu dönemde bir gerileme sürecine girdi. "Özal'a ve partisine olan desteğin azalmasının ana nedeni kuşkusuz süren yüksek enflasyon (enflasyon 1980 öncesindeki %80 civarındaki seviyesine geri dönmüştü) ve bunun satın alma gücünde sebep olduğu aşınmaydı. Ortalama ücretlinin satın alma gücü 1980'den beri % 47 azalmıştı. Bir diğer neden de yönetimi sarsan, hısım ve akraba kayırcılığı ve yolsuzluklardı" (Zürcher, 1995: 417).

ANAP'ın güç kaybı 1989'daki yerel seçimlerde iyice ortaya çıktı. SHP, İstanbul, Ankara, İzmir, Adana gibi büyük illerin belediye başkanlıklarını kazandı. Tüm bu güç kaybına rağmen ANAP 11 Nisan 1989'da yapılan güven oylamasında güvenoyu almayı başardı.

ANAP ve Türkiye açısından dönüm noktası olan olaylardan biri de 6 Kasım 1989'da Kenan Evren'in Cumhurbaşkanlığı süresinin dolması üzerine Turgut Özal'ın cumhurbaşkanı seçilmesiydi. Özal'dan boşalan ANAP genel başkanlığına Yıldırım Akbulut getirildi. Bu dönemde parti yine Özal tarafından yönlendirildi. Özellikle Ağustos 1990'da Körfez Krizi sırasında Turgut Özal'ın çeşitli ülke başkanları ile sürekli telefon görüşmeleri yaparak hükümet adına hareket etmesi Çankaya ile muhalefet arasındaki gerilimi iyice arttırdı. Turgut Özal, Başbakanlığında sergilediği kural tanımazlığını Cumhurbaşkanlığı makamına da taşımış ve Cumhurbaşkanlığı makamının tarafsızlığını ortadan kaldıran bir portre çizmiştir.

Ömer Laçiner'e göre, "1980'lerin ortasında yeniden kurulan partilerimiz, 12 Eylül rejimince yürütülen devletin köklü inançları dolayısıyla özel olarak pekiştirilmiş bir ideoloji düşmanlığı, siyasetin aşağılanması kampanyasının 70'li yılların sonlarında beliren apolitikleşme ile de birleşen etkilerinden ders alarak bu kampanyaya ve süren apolitikliğe uyarlanmış olarak" (1993:17) kurulmuştur. Bu anlayışın dışında kalan sol partiler ise 80'lerden 90'lara uzanan süreçte pek çok sorunla yüz yüze gelmiştir.

"1987 – 91 arası dönemde özellikle sosyalist solda yeni partilerin kurulması dikkat çekiciydi. Şubat 1988'de Sosyalist Parti kuruldu. 15 gün sonra Cumhuriyet Başsavcılığı bu parti için Anayasa Mahkemesi'nde kapatma davası açtı. İki yıl kadar sonra Türkiye Komünist Partisi ile Türkiye İşçi Partisi'nin birleşmesinden Türkiye Birleşik Komünist Partisi doğdu. Kürk kökenlilerin çoğunlukta olduğu siyasiler Halkın Emek Partisini kurdular. Daha sonra Sadun Aren'in başkanlık edeceği Sosyalist Birlik Partisi kuruldu. Bu partilerin hiçbiri esaslı bir gelişme göstermedi, ya da Anayasa Mahkemesi'nce kapatıldı" (Tanör, 2004:89).

20 Ekim 1991 seçimlerine, partilerin seçim sisteminin geldiği dezavantajları en aza indirmek amacıyla kurdukları ittifaklar damgasını vurdu. Demokratik Merkez Parti, DYP'ye katıldı. SHP seçim listesine HEP kökenli adayları aldı. IDP, MÇP ve RP de üçlü ittifak oluşturdular. Seçim sonunda en yüksek oyu %27.3 ile DYP almıştı. Meclise ise ANAP, SHP, DSP ve RP girmeyi başarmıştı. Ancak hiçbir parti tek başına iktidar olmasına yetecek çoğunluğu elde edememişti. Yeni TBMM'nin 6 Kasım 1991'deki açılışında HEP'li iki milletvekilinin yemin sırasında Kürtçe ifadeler kullanmaları mecliste ve kamuoyunda tepkiyle karşılandı. Seçimden sonra

RP ittifakı dağıldı. DYP ve SHP tarafından Süleyman Demirel Başbakanlığı'nda bir koalisyon hükümeti kuruldu. Böylelikle ANAP da ilk kez muhalefete düşmüş oldu.

*“Hükümet programının özellikle demokratikleşme konusundaki vaatleri kamuoyunda iyimser bir beklentiye yol açtı, program ülke hukuk sisteminin ve Anayasa'nın baştan sona yenileneceğini bildiriyordu. Bu doğrultuda yeni bir anayasa hazırlanacak, 12 Eylül rejimin bütün yasaları gözden geçirilerek değiştirilecek, işkence önlenecek, yargı güvenceleri sağlanacak olağanüstü hal mevzuatı ve uygulaması düzeltilecek, üniversitelerin özerkliği gerçekleştirilecek, sendikal haklar da Dünya Çalışma Örgütü (ILO) standartlarına getirilecekti” (Tanör, 2004:93).*

Özellikle insan hakları konusunda yaşanan olumsuzluklar ve Kürt sorunun büyük boyutlara ulaşmış olması koalisyon hükümetinin bu paketiyle çakışınca hükümetten beklenen umutlar da arttı. Aralık 1991'de iki liderin Güneydoğu'ya düzenledikleri gezi, Demirel'in açıkça “Türkiye Kürt realitesini tanımalıdır” (*Milliyet*, 9 Aralık 1991) ifadesini kullanması, Kürtçe gazete ve dergi yayınlanması konusundaki yasağın kalkması, Irak'taki bazı Kürt liderlerle görüşülmesi umut verici girişimlerdi, ama sadece umut olarak kaldı. Güneydoğu politikasında belirgin hiçbir değişiklik olmadı. “Kürtlerin ulusal kimliklerini özgürce ifade edebilme, kendi kültürel özellik ve kurumlarını geliştirebilme hak ve imkânına kavuştuklarında, çok geçmeden bunu bir ilk hedef sayıp kendi ayrı milli devletlerini kurmaya yönelecekleri kaygısı ” (Laçiner, 1992:5), bu politikaların gerekçesini oluşturdu ve çözüm konusunda askerî bakış açısı geçerliliğini korudu. Devletin ve PKK'nın (Partiya Karkeren Kürdistan / Kürdistan İşçi Partisi) şiddete yönelik eylemleri devam etti. Koalisyon hükümeti insan hakları konusunda da beklenen adımları atamadı. Ceza Muhakemesi Usul Kanununun (CMUK) değişiklikleriyle kısmi düzenlemelere

gidilmesine rağmen, Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin yetkilerine giren alanlarda bir değişiklik yapılmadı.

17 Nisan 1993'te Turgut Özal'ın ölümü siyaset sahnesinde değişikliklere yol açtı. Özal'ın yerine Süleyman Demirel Mayıs 1993'te Cumhurbaşkanı seçildi. Demirel'den boşalan DYP Genel Başkanlığı'na Tansu Çiller getirildi ve Haziran 93'te yeni bir DYP-SHP koalisyonu kuruldu.

27 Mart 1994'te yapılan yerel seçimlerden RP'nin birinci parti olarak çıkması Kemalist-laik kesimlerde kaygıyla karşılandı. 1995 milletvekili genel seçimlerinde RP'nin oyların % 21'ini alarak meclisin birinci partisi haline gelmesi siyasi dengeleri değiştirdi. RP'nin iktidar olmasının önünü kesmek için zorlamayla kurulan DYP-ANAP koalisyonu kısa sürede sona erdi. Çok sayıda yolsuzluk suçlamasıyla karşı karşıya olan Tansu Çiller RP'nin yardımıyla bu suçlamalardan kurtulmak ve ne olursa olsun hükümette kalmak için RP ile koalisyona girdi. Haziran 1996'da Necmettin Erbakan'ın başbakanlığında RP-DYP koalisyon hükümeti kuruldu. Tansu Çiller'in seçim kampanyası sırasında RP'yi irtica ile suçlamasına ve partisinin laikliğin bir güvencesi olacağına dair sözlerine rağmen bireysel hesaplarla böyle bir koalisyona girmesi tepkiyle karşılandı.

Yine bu hükümet zamanında meydana gelen bazı olaylar, hükümete karşı olan tepkilerin yoğunlaşmasına neden oldu. 12 Ocak 1997'de Başbakanlık Konutu'nda tarikat şeyhlerine iftar verilmesi, tüm kamu kuruluşlarına genellikle İmam Hatip okulları mezunu kişilerin yerleştirilmesi tepkilerin giderek artmasına yol açtı.

DYP-SHP koalisyon hükümeti sırasında meydana gelen "Susurluk Olayı" ise sadece bu hükümeti sarsmakla kalmadı. Bu tarihten sonra da pek çok olaya yol açtı.

3 Kasım 1996'da Susurluk yakınlarında bir kamyonu çarpan Mercedes marka arabanın içinde bir polisin, bir milletvekilinin ve bir suçlunun çıkması ve bu kişilerin üzerinde sahte kimliklerin ve kaçak silahların bulunması pek çok soruyu da beraberinde getirdi. Olay bir anda hükümeti de için alan bir skandala dönüştü. 8 Kasım'da İçişleri Bakanı Mehmet Ağar istifa etti. Kendisi sahte kimlikleri sağlamakla suçlanıyordu. Bir takım davalar açıldı, iki hükümet raporu hazırlandı, bir de meclis araştırması yapıldı. Sonunda bazı kişiler mahkûm oldu, fakat genel olarak edinilen izlenim, işin kökenine gidilmediği yönündeydi. Bu rezaleti küçümsemeye çalışan Refahyol hükümeti bu olaydan ağır yara aldı. İşin dikkati çeken önemli bir yönü de halkın katıldığı yolsuzluklara karşı “1 dakika karanlık” kampanyası oldu. 1997'de 1 Şubat'tan 9 Mart'a kadar saat 21.00'de yapılan bu eylem toplumun hükümetten duyduğu memnuniyetsizliği göstermesi bakımından önemliydi. Bu arada dilimize, yolsuzluklara alet edilen ve gizli (yasal olmayan)işler yapan devleti anlatmak için “derin devlet” deyimini kazandırıldı.

*“Yaklaşık bir yıl süren bu koalisyon, Milli Güvenlik Kurulu toplantısının yapıldığı 28 Şubat 1997'de resmiyette olmasa bile bitmiş oldu. Bu toplantıya katılan üst düzey komutanlar köktendinciliğin yayılmasını önlemek için 18 maddelik bir paket önerdiler. Ayrıca bu paketin kabul edilmesi konusunda çok kararlı olduklarını da bildirdiler. Bu talepler arasında tarikatlarca işletilen okul, yurt vb.lerinin kapatılması, kadrolaşmaya son verilmesi ve zorunlu eğitimin beş yıldan sekiz yıla çıkarılması gibi önemli maddeler vardı. Hukuken söz konusu önlemler hükümete tavsiye niteliğindediydi fakat hükümet bunlara uyması konusunda zorlanıyordu” (Tanör, 2004:173).*

Tüm bu baskılar sonucu Necmettin Erbakan 18 Haziran 1997'de istifasını verdi. Yeni hükümet Mesut Yılmaz'ın başbakanlığında ANAP, DSP ve DYP'den

kopan milletvekillerinin oluşturduğu DTP'nin katılımı ile oluşturuldu. CHP de hükümeti dışardan destekliyordu. Bu tablo nedeniyle, kurulan bu koalisyon RP'ye karşı oluşturulan "bir Milli Mutabakat hükümeti" olarak görüldü. Fakat bu süreçte ortaya çıkan gerginlikler günümüze kadar gelen laik-İslamcı çatışmasına ve MGK'nın siyasetteki rolüne ilişkin pek çok tartışmaya neden oldu.

16 Ocak 1998'de Anayasa Mahkemesi RP'yi laiklik karşıtı etkinliklerinden ötürü kapattı. Aynı kararlar Erbakan dâhil, yedi RP milletvekili milletvekilliklerini yitirdiler ve beş yıl süre ile siyasetten yasaklandılar. RP'nin kapatılmasından sonra açığa kalan milletvekilleri kapatılma ihtimaline karşı 17 Aralık 1997'de kurulan Fazilet Partisi'ne geçtiler.

ANAP'a yönelik yolsuzluk iddiaları hükümetin sonunu getirdi ve Mesut Yılmaz 25 Kasım'da istifasını verdi. Uzun bir hükümet arayışından sonra ANAP ve DYP'nin desteklediği Ecevit başkanlığında bir azınlık hükümeti kuruldu. 11 Ocak 1999'da yönetime gelen bu hükümetin amacı erken seçim yapmaktı. Bu hükümet döneminde 16 Şubat 1999'da PKK lideri Abdullah Öcalan'ın yakalanıp Türkiye'ye getirilmesinin de etkisiyle DSP 18 Nisan'da yapılan genel seçimlerde %22 oranında oy alarak birinci parti oldu. Bülent Ecevit, MHP ve ANAP'ın katılımı ile yeni hükümeti kurdu.

2002 yılına kadar göreve devam eden bu hükümet döneminde de yolsuzluklar ön plandaydı. İçişleri Bakanı Sadettin Tantan'ın yolsuzluklara karşı mücadeleye girişmesi ile üst üste operasyonlar düzenlendi. Ancak Enerji Bakanlığı'ndaki yolsuzlukları hedef alan operasyon sonucu Enerji Bakanı Cumhur Ersümer'in istifa etmesiyle hükümette bir sarsıntı yaşandı. Bu yaşanan olaylardan sonra Sadettin Tantan da görevinden istifa etmek durumunda kaldı.

10 Aralık 1999 günü sonuçlanan AB'nin Helsinki Zirvesi'nden Türkiye'yi adaylığa kabul etme kararı çıktı. Bu karar Türkiye'nin 2000'li yıllarına damgasını vuracak olan bir karardı. Bundan sonra hükümetlerin asıl hedef olarak karşılırlarına koyacakları şey Avrupa Birliği'ne tam üyelik olacaktı ve günümüze kadar gelen süreye bu tam üyeliği elde etmek için yapılması gerekenler damgasını vuracaktı.

5 Mayıs 2000'de Anayasa Mahkemesi Başkanlığı görevini yürüten Ahmet Necdet Sezer Cumhurbaşkanı seçildi. "Sezer sessiz, alçakgönüllü, ciddi bir insan görünümündeydi. Fakat Sezer'in kolay idare edilebilecek bir insan olduğunu sananlar yanıldılar. Sezer ilkeli ve kararlı bir Cumhurbaşkanı çıktı" (Tanör, 2004:179). Sezer bu görev için seçilirken kendisinin bu kişilik özellikleri etkili olmuştu. Onun hükümetin icraatlarına müdahale etmeyeceği ve uyumlu bir çalışma yürüteceği düşünölmüştu. Ancak işlerin başta düşünöldüğü gibi gitmeyeceği 19 Şubat 2001'de Milli Güvenlik Kurul toplantısında çıkan tartışmada belli oldu. Ülke büyük bir ekonomik bunalıma girdi. "MGK'da yaşanan tartışma sonrası üç gün içinde borsa %29.3 düştü, yıl boyunca Türk Lirası %130 değer kaybetti, enflasyon %90'a çıktı. 1.5 milyon kişi işsiz kaldı. 20 banka kapandı. 40.000 bankacı işten çıkarıldı" (Tanör, 2004: 1800). Hükümet bu kriz ortamında ekonomi yönetiminin başına Dünya Bankası Genel Müdür Yardımcılarından biri olan iktisatçı Kemal Derviş'i geçirdi. Derviş arkasına TBMM'nin ve medyanın büyük desteğini alarak IMF'nin istediği 15 kadar yasayı iki-üç ay içerisinde çıkarttı. Fakat bu yasalar hükümete IMF karşısında belli bir rahatlama sağladıysa da vatandaşlara ağır yükler yükledi.

22 Haziran 2001'de Anayasa Mahkemesi Fazilet Partisi'ni kapattı. Bir ay sonra 20 Temmuz'da Recai Kutan önderliğinde Saadet Partisi kuruldu. Fakat bu



sefer parti içi tartışmalar bir önceki parti kapatılmasında olduğu gibi kolay atlatılmadı ve Recep Tayyip Erdoğan ve Abdullah Gül önderliğindeki grup 14 Ağustos'ta Adalet ve Kalkınma Partisi'ni kurdular. Böylelikle günümüze kadar gelen süreçteki en etkin aktörlerden biri de ortaya çıkmış oldu.

2002 yılının başından itibaren Bülent Ecevit'in sağlığı nedeniyle giderek daha fazla tartışılan hükümet, Temmuz ayında DSP içinde başını İsmail Cem, Hüsamettin Özkan ve Kemal Derviş'in çektiği art arda istifalar nedeniyle en ağır darbeyi almış oldu. Tüm bu yaşananlardan sonra 3 Kasım 2002'de seçimlerin yapılmasına karar verildi.

3 Kasım 2002'de yapılan genel seçimler sonucu yalnızca iki parti meclise girebildi. AKP %34'lük bir oy oranıyla mecliste 2/3 oranında bir çoğunluk ve isterse Anayasa'yı bile değiştirebilecek bir konum elde etmişti. CHP de %19'lük oy oranıyla meclise girebilmişti. DYP %9,5, MHP %8 ve ANAP %5 oranında oy almıştı. DSP ise aldığı %1'le paramparça oldu. Bu sonuçlardan sonra Tansu Çiller DYP, Mesut Yılmaz da ANAP Genel Başkanlıklarından istifa ettiler. Ecevit ve Bahçeli ise yine partilerinin başında kalmayı tercih etmişlerdi.

Seçim sonuçlarına bakıldığında seçmenin varolan durumdan memnun olmadığı ve bir değişiklik istediği görülmüştür. AKP'nin bu kadar yüksek oranda oy almasında seçmenin farklı görüneni deneme isteği rol oynamış görünmektedir. İktisadi bunalım ve onun yarattığı sefalet duyulan tepki de bu bunalımı yaratan partilerin oy oranındaki büyük düşüşte kendisini göstermiştir.

AKP tarafından kurulan yeni hükümet kendisini bir anda Avrupa Birliği'ne tam üyelik mücadelesi içinde buldu. Zaten günümüze kadar devam eden süreçte bu hükümet bir yandan AB kriterlerine uyum sağlama çalışmalarını sürdürürken diğer

yandan da tabanından gelen isteklerle uğraşmak durumunda kaldı. Özellikle baş örtüsü, imam-hatip okulları gibi konular toplumda gerilim yarattı, hâlâ da yaratmaya devam etmektedir. Yine AB'den gelen istekler doğrultusunda demokratikleşme konusundaki çalışmalar devam etmektedir. Toplumda bu konuda bir umut vardır ve önümüzdeki dönemde de Türkiye Cumhuriyeti siyasetine AB'ye uyum çalışmalarının egemen olacağı görülmektedir.

## **2. 1980 Sonrası Ekonomik Yapılanma**

Türkiye 1980'li yıllara ekonomik açıdan büyük bir krizle başlamıştı. 24 Ocak 1980'de uygulamaya konan ekonomik istikrar önlemleriyle Türk ekonomisinde yeni bir döneme girildi. Ekonomik, malî, kurumsal toplumsal ve siyasi olarak yeniden yapılanmayı öngören bu kararlarla serbest piyasa ekonomisine işlerlik kazandırılması, ithalat ağırlıklı bir modelden ihracata yönelik bir sanayileşme modeline geçilmesi ve Türkiye'nin dünya piyasasına eklenmesi amaçlanmıştı. Alınan kararlar gereğince önce yeni bir döviz kuru saptandı, Türk Parasının Kıymetini Koruma Hakkında Kanun değiştirildi, serbest döviz, serbest fiyat ve serbest faiz uygulamasına geçildi. İthalatı, ihracatı ve ülkeye yabancı sermaye girişini özendirici tedbirler alındı. İşin başından beri darbenin 1980 IMF paketinin uygulanması için gerekli istikrar ortamının yaratılmasını amaçladığı belliydi. Bu bağlamda Cunta liderinin, 12 Eylül'de televizyonda ilk kez halka hitap ederken, yeni rejimin hedefleri arasında dışa dönük bir kalkınma stratejisi uygulamasından söz etmesi ilginçti. "Ordu, sivil toplumun diğer kesimleri gibi iş dünyasına da güvenmiyor, fakat özel sektörün toplumun ve ekonominin vazgeçilmez bir unsuru olduğunu kabul eder görünüyordu. Üstelik ordu devletçi veya sosyalist çizgiler taşıyan belirsiz bir reform projesini değil, IMF kökenli bir istikrar programını

uygulamak üzere iş başına geliyordu” (Buğra, 1995:206). Askerî yönetim bu konuda ilk iş olarak 24 Ocak kararlarının mimarı Turgut Özal’ı ekonomik işlerden sorumlu başbakan yardımcılığına getirdi. Özal, 1981’deki banker skandalının ardından bu görevinden istifa etmek zorunda kalmıştı; ama 1983’te bu sefer başbakan olarak siyaset sahnesine çıkması Türkiye ekonomisinde bir dönüm noktası oldu.

“80’lerle birlikte tüm dünyada ekonomik ve toplumsal dengelerin piyasa mekanizmalarına tabi tutulması süreci hızlandı. Bütün amacı, karını maksimuma çıkarmaya çalışan girişimciyle kişisel yararını en yüksek noktaya taşımaya çalışan emekçi/tüketici ekseninde kurulan bir dünya fikri hatırı sayılır bir kitle desteği de kazandı. Bu dünyada sıkıntı etkisiyle de olsa tüm bireylerin refah düzeyinin yükseleceği, mutluluk ve dinamizmin artacağı inancı aşılandı. Devletin küçülmesi sloganıyla kamu tüm ekonomik faaliyetlerden elini eteğini çekecekti” (Kozanoğlu, 1997:110).

Dünyada öngörülen model buydu. Turgut Özal da bu anlayış doğrultusunda piyasa ekonomisini geliştirmeye yönelik bir politika izledi ama Türkiye’de devlet bütün küçülme söylemlerine rağmen hiçbir zaman ekonomiden elini eteğini çekmemiştir. Aksine “1980’lerin ilk yarısında devlet, kaynaklarını özel sektörün yeni dışa açılmacı modele uyum sağlaması yolunda harcadı. İhracata verilen yoğun teşvikler, vergi muafiyetleri lafları, düşük faizli krediler gibi yollarla 1980’lerin ilk yarısında devlet, maddi olanaklarını sermayenin emrine tahsis ederken anti-sendikal uygulamalar ve bunları ileriye dönük kurumsallaştıran bir anayasa ile de yeni modelin eksik yanlarını tamamladı” (Sönmez, 1994:35).

1981–2002 yılları arasında izlenen iktisat politikalarını konu alan yazısında Korkut Boratav tüm bu dönemi tek başına görmenin doğru olmadığını belirterek bu dönemi dört bölüme ayırmıştır: “1. Askerî Rejim Altında Liberal Ekonomi: 1981-

1983, 2. ANAP'ın Altın Yılları ve Tıkanma. 1984–1988, 3. Popülizme Kayış ve Sermaye Hareketlerinin Serbestleştirilmesi. 1989–1993, 4. Finansal Krizler ve Uluslararası Sermayeye Teslimiyet. 1994-2002” (Boratav, 2004:190). Boratav’a göre ANAP’ın altın yılları

*“...halk sınıflarına dönük olarak yoz bir popülizmin uygulandığı yıllardır. Bu yaklaşımı özellikle kentli yoksul kitlelere yönelik ana hedefi, bu kitlelerin saflarında sınıf bilincinden yoksun sermayenin (ANAP'ın) programına ve ideolojisine teslim olabilecek kalabalık gruplar yaratmak olmuştur. Ücretliye vergi iadesi, fak-fuk-fon gibi uygulamalar kentli yoksul kitlelerin ekonomik sorunlarının çözümünü işgücü piyasasının dışına taşıyan yeniliklerdir” (Boratav, 2004:193).*

Bahsedilen popülist politikaların güçlenmesine etki eden bir diğer gelişim de ithalattaki liberalizasyonun tüketim malları piyasasında yarattığı çeşitliliştir. “Vitrinlerin renklendiği, bollaştığı ve bir zenginliği işaret ettiği bu dönemde bir bolluk duygusu yaratılmış ve ekonomik zihniyet değişmeye başlamıştır” (Boratav, 2004:193). Hayri Kozanoğlu bu değişimi, ekonomi bağlamında halkın bütününün paylaştığı bir değişimin yaşandığı bir alan var mı sorusunu sorarak açıklamaktadır: “Buna evet demek ekonomi kültürü anlamında gerçekten mümkün. 1980 öncesi hisse senedi ile tahvilin farkını bilenler çok sınırlıyken, sermaye piyasası, fiyata kazanç oranı, temettü, yatırım fonu vb.ye uzanan bir terminolojiyi artık otobüslerden maç kuyruklarına kadar her yerde duyabilirsiniz. Artık yayınevleri aylık vade farkıyla kitap satıyorlar, dolar üzerinden ev tutulup, borçlar veriliyor, mahkemelerce nafakalar bağlanıyor. Buna en büyük katkı da Özal’dan geldi şüphesiz” (Kozanoğlu, 1993:65–66).

1983 seçim kampanyası sırasında Turgut Özal, işçi, memur, küçük esnaf ve çiftçi gibi sabit gelirli toplum kesimlerini işaret eden “orta direk” deyimini kullanarak siyasi ve ekonomik literatüre yeni bir kavram sokmuştur. ANAP’ın altın yılları boyunca özellikle orta direk olarak adlandırılan kesime sınıf atlama özelemleri aşılandı, ekonomik kurallar iyi bilinirse para kazanmanın çok kolay olduğu kanısı

uyandırıldı. Ekonomik değerlerin ve paranın her şeyin önüne geçtiği yeni bir sürece girildi. “Böylece 1980’lere kadar ekonomik politikaların amacının toplumsal refahı arttırmak olduğu söylenirken (müreffeh Türkiye); onun yerini ihracat artış hızından, yerli firmaların dünya pazarlarında kazandığı ihalelerden zafer edasıyla söz eden ekonomik güç söylemi aldı” (Laçiner, 1994:10).

Türkiye’de 1980’lerde girilen yeni ekonomik süreci yönlendiren kişi Turgut Özal’dı. Bu dönem ayrıca tüm dünyada “yeni sağ” ideolojinin yükseldiği bir dönemdi. Turgut Özal’da bu yükselişin Türkiye’deki ayağını temsil etmekteydi. Murat Belge, yeni sağda üstünlük kaynağı olarak eskimiş ve bilim dışı kalmış “ırk”, “kan” gibi öğeler yerine “kültür”ün konduğunu, belirli bir kültürü yaşayanların bu üstünlüğü paylaştığını söyler;

*“Böylece kökeni ne olursa olsun o kültürü paylaşan bireyler yükselebiliyor. 80’li yıllar dünya tarihinde sanırım ilk kez para kazanmaktan utanmayan insan tipini ortaya çıkardı. Kazanç için yırtıcılık da bir erdem olarak görüldü. Yırtıcı yöntemler kullanarak para kazanan kişinin başarısı övüldü, yüceltildi, iş adamlığı zekice yürütülen bir takım soyut işlemler olarak görüldü. Geleneksel burjuvanın eğitim yapma, istihdam yaratma gibi kamusal iyilik savunmaları geçersizleşti, gereksizleşti” (Belge, 1990: 13–14).*

Tüm bu dönem boyunca para kazanma başlı başına bir erdem haline geldi. Para kazanma uğruna toplumsal dayanışma, ahlak, gelenek, dostluk gibi değerler kolaylıkla hiçe sayılıyordu. İktisadi değerler her şeyin önündeydi ve artık amaç ne olursa olsun zengin olmaktı.

Ekonomik alanda yaşanan tüm bu değişimler halkın yaşamında giderek artan sorunların doğmasına yol açmıştır. Tüm sorunlar bir yandan 1989 yılında demir-çelik, SEKA ve Zonguldak Grevlerine bir yandan da ANAP iktidarının aynı yıl yapılan yerel seçimlerde ağır bir yenilgiye uğramasına neden olmuştur. Bu sonuçlardan sonra ANAP mecburen bazı düzenlemelere gitti.

*“1989 yılında kamu sektörü işçilerine %42’lik bir zam verildi; bunu memur zamları izledi. Özel sektördeki toplu sözleşmeler aynı oranda olmamakla birlikte, aynı doğrultuda anlamlı ücret artışları ile sonuçlandı. Destekleme alımlarına ayrılan kaynaklar da göreceli olarak 1980’li yıllarda ilk kez 1989’da arttırıldı ve bu artış 1992’ye kadar kesintisiz olarak sürdürüldü. Böylece, Türkiye toplumun tüm emekçi sınıfları, on yıllık bir olumsuz konjonktürü 1989 yılında kendi lehlerine çevirebildiler” (Boratav, 2000:195).*

Ekonominin içe dönük bölümünde istemeden de olsa popülist politikalar izlemek zorunda kalan hükümet dışa dönük alanda liberalleşme yolunda önemli adımlar atmıştır. “Finansal sistemde bu yılların en çarpıcı yeniliği, Ağustos 1989’da kabul edilen 32 sayılı karar sonunda dış dünya ile Türkiye arasındaki sermaye hareketlerinin serbest bırakılması olmuştur” (Boratav, 2004:197).

Yukarıda değindiğimiz bölüşüm politikaları (popülist politikalar ve dışa dönük liberalleşmede atılan yeni adımlar kısmen birbiriyle ilişkilidir) Türkiye ekonomisini 1994 krizine sürükleyen koşulları da oluşturmuştur. Türkiye 1994 ve 2001’de sonuçları çok ağır olan, 1998-99’da ise 1994 ve 2001 krizlerine göre daha sınırlı sonuçlara yol açan üç finansal krizin içinden geçti; ekonominin tümü ve tüm iktisat politikası araçları, bu çalkantıların etkisi altına girdi veya ortaya çıkan yeni sorunlarla yüzleşmek zorunda kaldı.

Türkiye 1994 sonrası dönemde IMF politikalarına bağlı hale geldi. 1994 krizi sonrasında ekonomiyi düzeltme adına KİT sistemi bir yenilenmeye sokuldu. Aslında yenilenmeyle kastedilen şey çalışanların önemli bir kısmının işten çıkarılmasıydı. Yine bu düzeltme politikaları çerçevesinde tarımsal desteklemelerde de önemli kesintilere gidildi.

Alınan önlemlerin bir türlü varolan açıkları kapayamaması sonucu yeni arayışlar birbirinin peşi sıra geldi. KİT çalışanlarının tasfiyesinden sonra kaynakların

kısılması da bunlardan biriydi. Yine 1994 sonrası başlayan ve günümüze kadar süren bir diğer uygulama da kamu kuruluşlarının birbiri ardına özelleştirilmeye çalışılmasıydı. Bu kuruluşların özelleştirilmesinin nedeni olarak kamu açıklarının kapatılması gösteriliyordu. “Zamanla özelleştirme uygulamalarının örtülü hedeflerinden birinin siyasi iktidara yakın iş çevrelerince avanta ve kaynak aktarımı olduğu da ortaya çıktı” (Boratav, 2004:198).

PETKİM, TÜPRAŞ, TEKEL, TÜGSAŞ, THY ve TELEKOM gibi Türkiye ekonomisinde çok önemli yerlere sahip kuruluşların kimisi bu süreçte özelleştirilmiştir; kimisinin de özelleştirilmesi yönündeki çalışmalar devam etmektedir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi 1994 sonrası IMF ve Dünya Bankası, Türkiye ekonomisinin yönetiminde belirleyici roller almışlardır.

1994’ten sonra iktidara gelen birbirinden farklı hükümetlerin hepsi yukarıda özetlemeye çalıştığımız bu bağımlılık çerçevesinde hareket etmişlerdir. Programlarında birbirinden pek çok farklılığı barındıran bu partilerin ve onların oluşturduğu farklı hükümetlerin hepsinin bu ekonomik programlara uymaları aslında bu bağımlılığın en güzel göstergesidir.

Sonuç olarak 1980 sonrası Türkiye’nin ekonomik politikalarına baktığımızda dışarıya açılma, Batı ile uyum sağlama gibi unsurların ağırlıklı olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Turgut Özal’ın yönetiminde geçen yıllarda serbestleşme ve özelleştirme politikalarının ilk adımları atılmış ve Batı ile uyum sağlama konusunda süreklilik yaşanmıştır.

Uluslararası finans çevrelerince gelişmekte olan ülkelere ekonomik programları başarı ile uygulayan ülke olarak örnek gösterilen Türkiye’nin bu

programlara uyum çabaları sürmektedir. Dolayısı ile programlarının sonuçlarını görmek bu aşamada pek mümkün görülmemektedir.

### **3. 1980 Sonrası Yaşanan Sosyo-Kültürel Değişim**

Türkiye'nin 1980'li yıllarda yaşadığı gelişmeler sadece siyasal ve ekonomik alanlarda değil sosyo-kültürel alanda da pek çok değişime yol açmıştır. Toplumun tüm kesimleri yaşanan bu değişimlerin sonuçlarından farklı şekillerde etkilenmişlerdir.

*“1980’li yıllarda yapılan sosyo-kültürel tartışmalar, genelde bir şeyin sonu ya da krizine ilişkin önermeler üzerine odaklaştı. İdeolojilerin sonu, tarihinin sonu, işçi sınıfının sonu, Marksist söylemin krizi, sosyal demokratik söylemin krizi, refah devletinin krizi gibi. Aynı zamanda toplumsal ilişkileri -küresel ya da ulusal- her düzeyinde – siyasal, ekonomik, kültürel- oluşan gelişmeler ve değişimler yaygınlaşan bir biçimde postmodernizm ile ilişkilendirildi. Bu ilişkilendirmede üstü kapalı olarak kabul edilen, modern toplumun kültürel mantığında belli bir kopuşun, bir çözülüşün ortaya çıktığı varsayımdı. Böylece bir şeyin sonunun ya da krizini toplumsal ve kültürel dönüşümler ile tarihsel bağlantısının çözümlenmesinde postmodernizm anahtar sözcük, temel gönderim noktası işlevini gördü” (Keyman, 1993:127).*

Türkiye’de 1980 sonrasında yaşanan toplumsal-kültürel değişimler bu alanda çalışan bazı araştırmacılar tarafından postmodernizm ile açıklandı. 1980 sonrasında dinsel hareketlerin ivme kazanması, Kemalist modernleşme projesinin sekteye uğraması, taşra değerlerinin, arabeskin yükselişi gibi gelişmeler postmodernizmdeki bastırılanın geri dönüşü tezini doğrular gibiydi. “Türkiye’de devlet 1930’lardan itibaren üstlendiği modernleştirici rolden vazgeçince o zamana kadar kısıtlanmış ya da bastırılmış eğilimler, modernin gedikleri arasında yeniden fişkırmıştır” (Koçak, 1991:23).



Postmodernizmin 1980'lerin anahtar kavramı olması gibi 1990'larda "globalleşme/küreselleşme" anahtar kavram haline geldi ve bu kez yaşanan toplumsal ve ekonomik gelişmeler globalleşme/küreselleşme ile ilişkilendirilerek açıklanmaya başlandı. Bu kavramın popülerleşmesi 1980'lerin ikinci yarısında Sovyetler Birliği'nin dağılması ve Doğu Bloku'nun çökmesinden sonra 1945'lerden beri devam eden Soğuk Savaş sürecinin sona ermesiyle eş anlamlıdır. 90'larda oluşmaya başlayan yeni dünya düzeninde, piyasa ekonomisi alternatifsizliğini ilan etmiş, globalleşme kavramı da zaten kapitalizmin bu zaferi ve yeniden yapılanması üzerine inşa edilmiştir.

"Küreselleşme, uzak yerleşimleri birbirine, yerel oluşumların millerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği ya da bunun tam tersinin söz konusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması olarak tanımlanabilir. Bu diyalektik bir süreçtir; çünkü bu tür yerel oluşumlar, onları biçimlendiren çok uzak ilişkilerin tam tersi doğrultuya da yönelebilirler" (1994:66) diyen Giddens'a göre küreselleşme modernleşmenin bir sonucudur ve bu süreç, kapitalist modernitenin dayandığı ekonomik, politik ve kültürel gelişmelerin dünya çapında yaygınlaşmasından başka bir şey değildir. "Giddens'ın yaklaşımının da günümüzdeki küresel değişimler, postmodern teorilerin iddia ettiği gibi moderniteden kesin bir kopuş iddianı etmemektedir, tersine varolan gelişmeler modernitenin dünya çapında yaygınlaştığının belirtileridir" (Suğur, 1995:58).

Türkiye açısından ise küreselleşme sadece belli yönleri ile bir anlam ifade etti. Bunlar da iletişim ve diğer teknolojilerdeki gelişimleri uzaktan izlemenin ötesine geçmedi. Küreselleşme kavramı bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de en çok sağ ideolojilerin işine yaradı. Wallerstein'in belirttiği gibi, "küreselleşmeye bugün

yapılan vurgu, aslında ideolojik bir amaca da hizmet ediyor. İnsanları, kapitalist dünyanın artık küresel olduğuna bu yüzden de rekabetçi olmak gerektiğine inandırmaya çalışan neo-liberal bir ideolojinin son on beş senede yeniden hortladığını görüyoruz. Sanki bu küreselleşme yeni bir zorlamaymış gibi. Her zaman rekabetçi olmak gerekiyordu. Ancak küreselleşmeyi bir kırılma gibi yansıttınca, artık bir seçim şansının da kalmadığı vurgulanmış oluyor ” (Wallerstein, 1997:36-37).

Globalleşmenin önemine yapılan vurgular, Türkiye’de izlenen sağ ekonomik politikalar bir haklılık kazandırmış ve bu politikalar Wallerstein’in da belirttiği gibi alternatifsiz kılınmıştır.

Türkiye’de henüz Batı ölçütlerinde bir tüketim toplumu oluşmamıştır ama 1980 sonrası, tüketim eğiliminin daha önceki dönemlere göre görülmemiş bir hızla arttığı ve hayatın bütün alanlarının piyasaya, metalaşma sürecine dahil edildiği bir dönem olmuştur. Daha önceleri “gündelik hayat” tan, “özel hayat”lardan 1980 sonrası olduğu kadar çok söz edilmemiştir. Bu açıdan 80’ler bir dönüm noktasıdır. Siyasi hayatta yaşanan daralmaya, örgütlerin ve birliklerin dağılmasına karşılık özel hayatlar genişlemiş ve kamuya açılmıştır.

12 Eylül yönetiminin kurduğu otoriter rejim siyaset ve toplum hayatı üzerinden yapılan özgürlük vaatlerini tamamıyla ortadan kaldırmıştır. Bunlardan boşalan alanı ise özel hayat üzerinden yapılan özgürlük vaatleri doldurmuştur. 80’lerde, 12 Eylül öncesi özel hayatların yeterince yaşanmadığı, bireylerin ideolojilerin altında ezildiği düşüncesi ağırlık kazanırken, her koldan bireyselliğin keşfine çıkılır ve özel hayatlar bütün ayrıntılarıyla gündeme getirilir.

Türkiye’de bu dönemde cinsellik ön plana çıkmış, cinsel hayata ilişkin tercihler, cinsel imgeler, eşcinseller, hayat kadınları vb. gündeme fazlasıyla gelmiştir.

Cinselliğe, gündelik yaşamın daha önce üzerinde konuşulmayan ayrıntılarına, ilişkilerine, makamlarına duyulan ilginin artması birey olmanın simgesiymiş gibi görülür. 80 sonrası oluşturulan toplum “insan olarak bireyin değerinin vurgulandığı, önem kazandığı bir toplum değildir; “bireyciliğin” ve “bencilliğin” meşrulaştırıldığı bir toplumdur. Çünkü “toplum, giderek, ideolojik hatta siyasal hedeflerin yok olduğu bir pazara benzedikçe, geriye kalan, ancak para için mücadele ve kimlik arayışıdır; toplumsal sorunlar yerlerini toplumsal ve siyasal alanın aşağı yukarı dışarısına taşan ve onun nerdeyse tüm içeriğini boşaltan, bireye ya da dünyaya ait, toplumsal olmayan sorunlara bırakır” (Touraine, 1995:204).

1980’lerde gündelik yaşamın ve özel hayatların kamuya/piyasaya açılması Nurdan Gürbilek’in de belirttiği gibi “özel hayat endüstrisi ”nin (1992:55) doğmasını sağlamış ve bir “imajlar dönemi” başlatmıştır. Bu dönemi “Cilalı İmaj Devri” olarak adlandıran Can Kozanoğlu’na göre: “Sonuçta tepeden imajlar yağarken, gerçekte imajın birbirine karıştığı yıllar yaşandı. Aşkın, refahın, liderlerin, zaferlerin, her şeyin ama her şeyin imajı üretildi, tüketime sunuldu. Ve yasaksız ya da daha az yasaklı bir dönemin imajı pazarlanırken, yükselen değerlerin kolundaki fiili yasaklar devreye sokuldu” (C. Kozanoğlu, 1992:8).

Depolitizasyonun ve toplum üzerindeki siyasi baskıların görünmez kılınmasında pay sahibi olan “yükselen değerler” Türkiye’de 80 sonrası yaşanan değişimin ön plana çıkardığı değerleri ifade etmek ya da eleştirmek için kullanılan deyim olmuştur. Bunlar, serbest piyasa ekonomisi ve rekabet mantığı üzerine inşa edilmeye çalışan bir toplumsal düzenin hedeflerini içeren ve bu düzen içindeki yükselmenin, zenginleşmenin yöntemini ortaya koyan değerlerdir. 1980 sonrası Türkiye’de özel hayat endüstrisi de, kültür endüstrisi de bu değerlerden beslenmiştir.

Gerçek hayatta herkesin bu değerlerin vaat ettiği zenginliğe ve sıkıntıya ulaşması mümkün değildir ama piyasaya sürülen ‘imaj’lar bunun mümkün olacağı umudunu verirler. 1980’lerden 2000’li yıllara uzanan süreçte vitrinler, gazeteler, televizyonlar, şarkılar, filmler vb. kanalıyla toplum sürekli bu imajları karşısında bulmuş ve onları tüketmeye çağırılmıştır. Birey olmanın, farkındalığını göstermenin, başarıya ulaşmanın yolu da artık daha çok tüketmekten geçmektedir.

Türkiye’de 1980 sonrası yaşanan sosyo-kültürel dönüşümün önemli bir ayağını da Türkiye’de kentlerin 1980’den sonra geçirdiği değişim oluşturmaktadır. Modernizmi büyük bir proje olarak kabul edecek olursak kentlerin dönüşümleri ve değişimleri bu proje içinde önemli bir yer tutar. “Modernistlerin kente bakışları hep işlevsel olmuş ve modernist reformcular kenti kendi idealleri doğrultusunda, ihtiyaçlarına göre biçimleyecekleri bir mekân olarak görmüşlerdir. Modernist bilimlerin öngördüğü kent yukarıdan hava fotoğrafı çekilmiş bir kenttir. Dolayısıyla da kentin belli parçalarının özgürlüklerine kesinlikle yer yoktur bu bakış içinde. Bundan dolayı modernizm kendini hep bir bütün olarak görmüş ve her yerde bu bütünü açıklama çabası hâkim olmuştur” (Işık, 1993:30).

Cumhuriyet’in modernleşme projesi içinde de yeni kentlerin kuruluşu önemli yer tutmuştur. 1930’larda Ankara’nın kuruluşu bu modernist bakışın tipik bir örneğidir. Mimarisi, siyasi, kültürel ve sanatsal yapılanması, modern insanları ve ilişkileriyle Cumhuriyet’in vitrini olacak bir kent yaratma düşüncesi özellikle Ankara’nın kuruluşunda somutlaşsa da bu bakışın etkileri diğer kentlerde de görülebilir. Ancak Türkiye’nin hızla kentleşme sürecine girmesi öngörülen toplumsal yapıyı da kentleri de bambaşka bir değişim içine sokarken 1930’lardaki köy-kent çelişkisine, özellikle 1950’lerden itibaren kentin kendi iç çelişkileri eklenmiştir.

1980'lere gelindiğinde ise artık kırsal kesimin/taşranın kente karşı kazandığı zafer açıkça ortadadır. Başta İstanbul olmak üzere büyük kentler gecekondularla çevrilmiş ve kentler yaşam biçimine, etnik kimliklere, politik tercihlere göre biçimlenen bölgeler olmuştur. Toplumsal grupların kent mekânında ayrışması ve her grubun kendi içine kapanması, ortak değerler oluşturma imkânını yok etmiş ve dahası bölgeler ve gruplar arasındaki farklılıklar keskinleşmiştir.

İstanbul, şehir olarak bu farklılıkların en yoğun yaşandığı şehirdir. Türkiye'nin en yoğun göç alan şehri İstanbul'da "özellikle kentsel yaşama ayrı noktada başlayanların elde ettikleri kazanımlar başarı olarak algılanmaktadır. Esas olarak iş ve konut sorununu çözmüş olanların başarılı kabul edildiği, başarısız olanlardan dönecek yeri olanların döndüğü dönecek yeri olmayanların ise kentin yeni yoksullarını oluşturduğu" (Ender, 1995:109) süreçte bugün yoksulların sorunları ve kimlik arayışları, İstanbul'un temel sorunlarından birisini oluşturmaktadır.

Gelir dağılımındaki adaletsizlik bu sorunların başında gelmektedir. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün 1994'te yaptığı gelir dağılımı araştırmasına göre "İstanbul nüfusunun en zengin %20'lik grubu, zenginliğin %64'ünü alırken, en fakir %20'lik grup zenginliğin sadece %4.2'sine sahiptir (DİE, 1994). Gelir dağılımındaki büyük adaletsizlik kentin yapılmasında da kendini gösterir. Batıda olduğu gibi Türkiye'de de yoksullarla aynı mekânı paylaşmak istemeyen zenginler, dış dünyaya kapalı sitelerde oturmaya başlamışlardır. Yoksullar ise yaşam mücadelesi içinde ihtiyaç duydukları güveni kendi mahallelerinde ararlar. Ancak 1980 sonrasında, zenginleşmeyi yaşamın tek amacı haline getiren sosyo-ekonomik politikaları, zengin olmayanların dahi yoksulluklarla ilişki içine girmekten kaçındığı bir değerler sistemi oluşturmuştur.

1980’li yıllarda kentin eski sahipleri tarafından terk edilen ve iş merkezi haline gelen mekânlara alt gelir ve kültür sınıfından insanların yerleşmesiyle buralarda (merkezde) kente göç ederek gelmiş insanların oluşturduğu “yeni hayat” kentlerin en önemli sorunlarından biri haline gelmiş ve çözüm olarak da bu mekânların temizlenmesi yoluna gidilmiştir. Özellikle İstanbul’da 80’lerden 90’lara uzanan süreçte kentin kenarlarında yaşayan “yeni İstanbulluların” kültürlerini ve taleplerini “merkeze” taşımalarıyla üst üste kenti kurtarma ve temizlik hareketleri başlamıştır. Bu temizlik hareketleri bazen polisiye tedbirler olarak ortaya çıkarken bazen de kendiliğinden gelişen bir süreç sonunda Beyoğlu’nun eski sahiplerinin kendilerine farklı yaşam alanları bulması şeklinde beliriyordu.

“Barlar, pavyonlar, randevuevleri, kumarhaneler artık Beyoğlu semtinden uzaklaşıyor ama çoğunlukla ilçe sınırları içinde kalıp, yakın komşu alana dağılıyordu. Sonra Beyoğlu semtinde pek fazla bir şey değişmedi. Kravatsız gençlerin İstiklal Caddesi’ndeki ağırlığı pekişti, hatta küpeli erkeklerin, rahat kızların sayısı arttı” (C. Kozanoğlu, 1992:108).

1980’lerde başlayan bu değişim 2000’lere geldiğimizde hâlâ devam etmektedir. Büyük şehirler hâlâ göç almaktadır. Şehirlerin sınırları devamlı genişlemektedir. Yeni gelenler şehrin dışında kendilerine yeni yerleşim yerleri yaparak bu sınırların genişlemesinde başrolü oynarlar. Zenginlerin de merkezden çekilmesi ile artık şehir merkezleri iş alanları olarak yeni çatışmalara zemin oluşturmaktadır.

#### **4. 12 Eylül Döneminin Anti-Demokratik Uygulamaları**

12 Eylül 1980’de ordunun yönetime el koyması ve hemen ardından gelen baskı rejimi pek çok anti-demokratik uygulamayı da beraberinde getirmiştir. Bu anti-

demokratik uygulamalar 12 Eylül filmleri olarak adlandırılan filmlerde şiddet içeren sahnelere de kaynaklık etmiştir. Tezimizin konusunu, 12 Eylül filmlerinde şiddetin nasıl sunulduğu oluşturduğu için bu bölümde 12 Eylül döneminin anti-demokratik uygulamalarına bakacağız.

12 Eylül dönemi Türkiye’de demokrasinin ve insan haklarının devlet tarafından ihlal edildiği bir dönemdir; bu ihlaller yasalarla kurumsallaştırıldığı ve meşru bir zemine oturtulduğu için 12 Eylül rejimi sona erdikten sonra bile devam etmiştir.

“Millî Güvenlik Konseyi, yönetimde kaldığı süre içinde 626 yasa yaptı. Bu yasaların bir bölümü demokratik yaşamı ilgilendiren önemli konulara ilişkindir. Bu dönemde salt 1420 sayılı sıkıyönetim yasası 15 kez değiştirildi. Başta anayasa olmak üzere, siyasal partiler yasası, toplu sözleşme, grev ve lokavt yasası, toplantı ve gösteri yürüyüşleri yasası, dernekler yasası, polis vazife ve yetkileri yasası ve adını sayamadığımız birçok temel yasa oldukça anti-demokratik içerikle donatılarak yürürlüğe konuldu” (Helvacı, 1996:720). Amaç aydınların, işçilerin, öğrencilerin, basın ve özellikle muhalefetin mümkün olduğunca sindirilmesi, rejimin güçlendirilmesiydi.

“Dünya barışının sağlanması için etkinlik göstermek amacıyla kurulmuş olan Barış Derneği’nin çalışmaları 12 Eylül harekâtından sonra durduruldu. 23 Şubat 1982’de 44 yöneticisi hakkında tutuklama kararı verildi. Sovyetler Birliği yanlısı olduğu, Türkiye’de mevcut düzenleme ve NATO ittifakına karşı olduğu ve mevcut düzeni yıkarak yerine Marksist bir düzen kurmayı amaçladığı gerekçesiyle 17 Mayıs 1982’de açılan Barış Derneği davasının sanıklarının TCK’nın 141. ve 142.

maddelerine göre cezalandırılması istendi. Nisan 1987’de 43 sanık 50 ay hapis cezasına çarptırıldı” (Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi C:H.3,1986:334).

“Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu’na (DİSK) bağlı yaklaşık 2000 sendikacı, 14 Eylül 1980 günü yayınlanan bildiri ile gözaltına alındılar. Çoğunun mahkemeye çıkarılıp tutuklanmalarına kadar ağır işkence, baskı altında geçen sorgulama süreçleri 107 günü buldu. 24 Aralık 1986 günü davanın başlamasından 5 yıl sonra askerî mahkeme 261 sendikacı ve uzmanı TCK’nın 141. maddesi gereğince 5 yıl ile 15 yıl arasında değişen hapis cezası ile cezalandırdı. DİSK ve 28 üye sendikayı kapattı” (Pekin, 1995:225–226).

“1402 sayılı Sıkıyönetim Kanunu’na 12 Eylül 1980’den sonra eklenen bir fıkraya dayanarak sıkıyönetim komutanlarının emriyle görevden alınan kamu personeli 1402’likler olarak bilinir. Genel Kurmay Başkanlığı’nın açıklamalarına göre bütün Türkiye’de 1402’liklerin sayısı 4891’dir. Ancak 1402’lik olacağı endişesiyle istifa edenler ve bizzat sıkıyönetim komutanlıklarına çağırılarak istifa etmelerinin hayırlı olacağı hatırlatılanlarla birlikte bu sayının 20.000 civarında olduğu öne sürülmektedir. Kesin olarak yalnızca 1402’lik öğretim üyelerinin sayısı bilinmektedir. 38 profesör, 25 doçent, 10 yardımcı doçent” (Aslandaş ve Bıçakçı; 1995: 46). “Birçok hoca ise yapılan tehditler nedeniyle görevlerinden ayrılmak zorunda kalırken, hocaların bir bölümü de üniversiteden soğuyarak uzaklaşmıştır” (Cangızbay, 1994:43).

6 Kasım 1981’de çıkarılan Yükseköğretim Kanunu ile üniversitelerin bilimsel ve yönetsel anlamda akademik özerkliği ortadan kaldırılmıştır. “12 Eylül askerî müdahalesinin üniversiteyi disipline almak ve bu müdahalenin başındakilerin düşüncesine uygun bir üniversiteyi oluşturmak için kurduğu YÖK iki farklı şeyi bir



arada yapmıştır. Bunlardan biri askerî yönetimin isteklerini yerine getirmektir. İkincisi ise dünyada olan gelişmeleri Türkiye'ye yansıtmaktadır. YÖK dünyadaki gelişmeleri Türkiye'ye yansıtırken bir yandan bunu askerî çevrelere onların isteklerini yerine getirmek gibi göstermiş öte yandan da askerî kesimin isteklerini kamuoyunda dış dünyadaki gelişmeler gibi göstererek meşrulaştırmaya çalışmıştır” (Tekeli, 1994:38).

12 Eylül Darbesi basın özelliikle sağcı-liberal yazarlarınca memnuniyetle karşılanmış ve desteklenmiştir. 17 Ocak 1981 günü Güneri Civaoglu, sendikacıların yargılanması konusunda “12 Eylül'den bu yana putlar kırılmakta, dokunulmaz sanılan tabuların üzerine gidilmektedir” (aktaran Evren, 1991:215) diye yazmıştır. Bir başka yazısında da “Türkiye bir onarım geçiriyor. Geçmişin yıkıntıları yeniden inşa edilmekte sosyal, ekonomik, siyasi yapı onarılmaktadır” (aktaran Evren, 1991:255) der. Çetin Emeç, 19 Ocak 1981 tarihli *Hürriyet* Gazetesi'nde “Sayın Evren'in sözlerinde ne mi vardı? Olaylara hoşgörü gözüyle bakma telkini kadar, fedakârlık isteği. Bugün onları tanıyoruz. Kazanacakları zaferin hepimizin zaferi olduğunu da biliyoruz” (aktaran Evren, 1991:258) . Hasan Pulur askerî yönetimin yerini Özal hükümetine bırakması üzerine yazdığı yazıda “Tarih mutlaka ama mutlaka bu beş Türk insanı için asker gibi geldiler, asker sözü verdiler ve asker gibi gittiler diye yazacaktır” (aktaran Evren, 1991:258) demiştir. Rauf Tamer de aynı nedenle yazdığı yazıyı “Güle güle asker, güle güle kumandan. Seni unutmayız. Çünkü dünü unutmayız” (Evren, 1991:487) diye bitirir.

Bu ve benzeri pek çok destek yazısına rağmen 12 Eylül yıllarında basın özgürlüğü büyük darbe yemiştir. Bu dönemde “gazetecilere toplam 3315 yıl 6 ay hapis cezası verildi. 13 büyük gazete hakkında 303 dava açıldı. Toplam 4 bin yıl

kadar ceza istendi. 300 gazeteci saldırıya uğradı, bunların üçü öldürüldü. Cezaevlerindeki gazeteci sayısı 31, haklarında tazminat istenilenlerinki de 211 idi. 39 ton gazete, dergi ve kitap sakıncalı olduğu gerekçesi ile imha edildi. Bu arada sinema filmlerinden de yasaklanan hatta imha edilenler oldu” (Tanör, 2004:96).

“Resmi açıklamaya göre 12 Eylül’den sonra Sıkıyönetim Askerî Mahkemeleri’nde 210 bin dava açıldı. Bu davalardan 71 bini TCK’nın 141 ve 142. maddelerinden, 14 bini de 163. maddeden olmak üzere salt düşüncelerinden ötürü yargılanan insan sayısı 85 bindir. Açılan davalarda 6 bin 353 sanığın idamı istendi. Sanıkların işkence altında alınan anlatımları mahkûmiyet kararlarına gerekçe yapıldı. 12 Eylül Darbesi’nden sonra 25 Ekim 1984 tarihine kadar çoğunluğu siyasi mahkûm 50 kişinin ölüm cezası yerine getirildi” (Helvacı, 1996:722–723).

“Türkiye’de yasama hakkının özünü en çok ihlal eden eylem ve işlemler idam cezaları, yargısız infazlar ve son yıllarda sayısı artan faili bilinmeyen cinayetler ya da terör olaylarıdır. İdam cezaları ve infazları özellikle 12 Eylül Askerî Rejimi sırasında zirveye ulaşmıştır” (Tanör, 1995:13).

“Türkiye İnsan Hakları Vakfı, 12 Eylül 1980 ile 12 Eylül 1994 tarihleri arasındaki 14 yıl içinde gözaltında ya da cezaevlerinde ölenlerle ilgili bir rapor yayınlamıştır. ‘İşkence Dosyası’ adını taşıyan bu rapora göre 14 yıl içinde gözaltında ya da cezaevinde öldürülenler, açlık grevinde ölenler ve işkence sonucunda hastalanıp ölenlerin toplamı 420’dir. Yine aynı raporda 1994 yılının ilk yedi ayında 16’sı çocuk, 117’si kadın olmak üzere 327 kişinin işkence gördüğü, bunlardan 127 kişide işkence izlerinin doktor raporu ile belirlendiği, 12 kadının tecavüz ya da cinsel tacize uğradığı belirtilmektedir” (Helvacı, 1996: 725–726). Türkiye 1988 yılında işkence ve başka zalimce, insanlık dışı ve onur kırıcı davranış ya da cezaya karşı

Milletler Sözleşmesi'ne imza atmıştır. Ancak işkence bitmemiştir. İşkencenin varlığı BM ve Avrupa komitelerince, Avrupa İnsan Hakları Komisyonunca da defalarca tespit edilmiş, Türkiye bu yüzden sadece uyarılarıyla değil cezalarla da karşılaşmıştır. Halen Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'nde görülen dosyalar vardır.

İnsan haklarına aykırı bir başka uygulama da sakıncalı olduğu düşünülen kişilerin fişlenmesi ve haksız yaptırımlarla yüz yüze bırakılmalarıdır. Bu dönemde “Bir milyon 683 bin kişi fişlendi. 388 bin kişiye pasaport verilmedi. 30 bin kişi sakıncalı olduğu gerekçesiyle işten atıldı. 3 bin 854 öğretmen, 12 üniversite öğretim üyesi ve 47 yargıcın işine son verildi. 30 bin kadar insan siyasal sığınmacı olarak yurt dışına gitti” (Tanör, 1996:52).

Askerî yönetim anti demokratik uygulamaları meşrulaştırmak için her fırsatta, 80 öncesi terörü hatırlatmış, bir “12 Eylül Sendromu” yaratmıştır. “12 Eylül öncesi dönem, toplumun bir zaman yaşadığı, ama yaşadığından dolayı utanması ve sağlığı açısından unutulması gereken bir cinnet hali olarak tanımlanır” (Laçiner, 1990:4).

Toplum 12 Eylül öncesini unutmak için, 12 Eylül sonrasında yapılan insan hakları ihlallerine sessiz kalabilmiş ve bu dönemde Murat Belge'nin tanımlamasıyla “İdeal Türk Yurttaşı”nın yetiştirilmesi yolunda epeyce yol katledilmiştir. İdeal Türk Yurttaşı Murat Belge'ye göre “Her şeyden önce soru sormak gibi bir özelliği olmayan, otoriteye itaat etme alışkanlığını edinmiş, başının belaya girmesini istemeyen, bilmeye yetkili olanların bildiklerini bilmeyen bir insan tipidir” (Belge, 1992:322–324). Siyasetin uzağına itilen ve bütün muhalif duyguları törpülenen bu kişilere değer olarak sadece “askerî rejimin çerçevesini çizdiği Atatürk milliyetçiliği ideolojisi” ve “ekonomik göstergeler” sunulmuş, bir depolitizasyon süreci yaratılarak toplum askerî yönetiminin istediği rotaya sokulmuştur.

## II. BÖLÜM: ŞİDDET

### 1. Şiddet Nedir?

“Şiddet” kavramı günümüze kadar, birçok yazar, bilim insanı, eleştirmen ve araştırmacı tarafından çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Bunlardan söz etmeden önce kelimenin kökenini açıklamaya çalışmak yerinde olacaktır.

Ferit Develioğlu'nun belirttiğine göre şiddet sözcüğü Arapça'dan Osmanlıca'ya geçmiştir. “Sertlik, katılık, fazlalık, sıkılık ve inandırma, sözle yola getirme yerine kaba kuvvet kullanma gibi anlamlar içermektedir” (Develioğlu, 1993: 997).

Türk Dil Kurumu Sözlüğü şiddeti, karşıt görüşte olanlara, inandırma veya uzlaştırma yerine kaba kuvvet kullanmak olarak tanımlar (1998: 1385). Bu tanım, Püsküllüoğlu'nun yaptığı tanıma çok benzer. Çünkü o, şiddeti, karşıt tutumda ve görüşte olanlara kaba kuvvet kullanmak ile sert davranmak olarak tanımlarken; “şiddet olayları”nı insanları sindirmek, korkutmak için yaratılan olay ya da girişimler biçiminde tanımlamaktadır (1995: 1429).

Yabancı dillerde, örneğin Fransızca'da şiddet (*violence*) kelimesi; bir kişiye, güç veya baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak ya da yaptırmak; şiddet uygulama eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme ya da işkence, vurma ve yaralama olarak tanımlanır. *Violence* sözcüğü, Fransızca'ya Latince *Violentia* aracılığı ile girmiştir. *Violentia* kelimesi, şiddet, sert ya da acımasız kişilik ve güç; *Violare* fiili ise şiddet kullanarak davranmak, değer bilmemek, kurallara karşı gelme anlamlarını taşır. Eski Yunanca'da ise kas ve bedensel güç ile ilgili olan anlamını taşımaktadır (Büker ve Kıran, 1999:12).

Elisabeth Copet-Rougier, şiddet (*violence*) kelimesinin İngilizce'deki temel anlamının “fiziksel saldırganlık ve yasadışı bir haksızlık” olduğunu söyler. Ona göre, Fransızcada kelimenin iki temel anlamı vardır: Biri İngilizcedeki anlamına yakındır, öteki ise rıza göstermesini sağlamak için birine baskı uygulama fikrini ifade etmektedir. Şiddetin kendi başına bir kavram olmaktan çok, yıkıcı kullanım için de, kuramsal kullanım için de el altında bir araç olduğunu vurgulayan Copet-Rougier, şiddetin ancak her toplumun kendine özgü bir yolla biçimlendirdiği kurallarla yarattığı karşıtıyla ilişkisi içinde anlaşılabilceğini belirtir (Copet- Rougier, 1989:69).

David Riches ise şiddetin belirli eylemleri gerçekleştirenlerden çok, onların tanığı ve kurbanı olanlara ait bir sözcük olduğunu söyler (Riches, 1989:12). İngilizcede şiddet Riches'm terimin Anglo-Sakson kullanımı hakkındaki yorumlarında belirttiği gibi, genellikle yasadışı olarak fiziksel zor kullanım anlamına gelmektedir.

Filozof Ted Honderich şiddeti, bir normu ihlal eden ve insanlara ya da şeylere karşı önemli ölçüde ya da imhaya yol açacak ölçüde kullanım olarak tanımlar (aktaran Schlesinger, 1994:31). Yıldırım Türker ise şiddetin anti sosyal yanını öne çıkarır ve kavramı şöyle açıklar: “Şiddet bir suç ve her halükarda lanetlenmesi gereken karanlık bir tözdür. Şiddet üstüne geliştirilip dolaşıma sokulmuş onca özlü sözün hemen hepsi aslında, şiddet iktidarsızlığın göstergesidir türünden bilgiççe küçümsenerek elde edilen şiddetin aynı yüzüdür. Bu tanım önermelerden öğrendiğimiz, şiddetin hayvansı dürtülerin bir durumu olduğu, bir de yüzde yüz terörle özdeşleştirilip, terör sınırlarında algılanabilir bir kavram olduğudur” (Türker, 1996:320).

Şiddetin bu genel tanımlarının dışında, bir de hukuki tanımları bulunmaktadır. Yves Michaud'ya göre, ceza hukukunda, insana karşı gerçekleştirilen

bütün vurmalar (darbeler) şiddet olarak nitelenmez; tasarlanarak işlenen cinayetler ile ırza tecavüzler ayrı olgular olarak ele alınır (Michaud, 1991:9).

Hukukçular bu tür eylemler için, “insanın benzerlerine karşı giriştiği, onlarda önemli ya da önemsiz hasarlar veya yaralar oluşturan, saldırganlık ve hoyratlık ifade eden hareketlerdir” açıklamasında bulunurlar. Bu tanım şiddet ile kalıcı bedensel hasar yaratan güç kullanımı arasındaki bağı vurgulamaktadır.<sup>3</sup>

Ağır suç kapsamına giren (cinayet, yaralama, ırza tecavüz, silahlı saldırı, gasp) gibi olayların yanı sıra, daha hafif kabul edilen şiddet olaylarının da (trafik suçu, tehdit vb.) ceza yasası kapsamında cezalandırıldığını belirten Ünsal, devlet yönetiminde bile asgari bir şiddetin, toplumsal düzenin korunması için gerekli olduğunu söyler (Ünsal, 1996:30). Ancak bu şiddet, yasaların çizdiği sınırlar ve meşru bir rejim çerçevesinde kalınması koşuluyla kaba kuvvet değil, toplum adına kullanılan zorunlu ve meşru bir güç, daha doğrusu bir araçtır.

Şiddeti daha iyi tanımlamak için saldırganlık kavramı ile olan ilişkisini açıklamak yerinde olacaktır. “Saldırganlık, başka bir insana zarar vermeye, acı çektirmeye veya yaralamaya yönelik herhangi bir tür davranışa verilen isimken; şiddet benzer anlamda kullanılan bir kavram olarak güç kullanmak, baskı uygulamak, başka insanlara zarar vermeye ve yaralamaya dönük hareketler anlamına gelmektedir” (Campbell ve Muncher, 1994: 332) .

Şiddet, bireyin artmış saldırganlık dürtüleri ile içsel kontrol düzenekleri arasındaki denge bozulduğunda gündeme gelmektedir. Bireyin saldırgan eğilimleri

---

<sup>3</sup> Fakat hukukun gelişmesi ile bu tanım suçlamaların artmasına olanak verecek anlamları da içermeye başlamıştır. Örneğin sadece dış bir unsur ile şiddetli temas sonucu oluşan hasarlardan, gerçek darbeler iç olgular da eklenmiştir (hastalıklara sebebiyet verilmesi, bedensel sakatlıklar).

ve şiddet fantezileri olabilir, fakat bunlar birey kontrolünü yitirmedikçe eyleme dönüşmezler, böylelikle bir şiddet sorunu ortaya çıkmamış olur.

Eric Moonman, saldırganlığın içgüdüsel olarak doğuştan her insanda bulunduğunu ve bunun diğer tüm organizmalarda da bulunan kavga etme içgüdüsünden kaynaklandığını savunur (1987:106).

Sulhi Dönmezer ise saldırganlığın, kişiliğin oluşması için zorunlu, canlının sosyal ve coğrafi ortamda yerini alabilmesini sağlayan bir istidat olduğunu söylerken, şiddetin kuralla zıtlaşan insana özgü bir eylem olduğunu belirtir (Dönmezer, 1996:215).

Şiddet ve saldırganlık terimleri sıklıkla birbirinin yerinde kullanılır ve aralarında varsayılan ilişki üzerinde pek düşünülmez. Şiddet daha gündelik olarak davranışın kendisini tanımlamak için kullanılırken, zaman zaman bir duygusal hali anmak için de kullanılır.

Kavram, davranışı tanımlamak için kullanıldığında, çoğunlukla, ilgili edimleri yapanın “saldırgan” ruh halini anlatır. Böylece şiddetin kavranması, bireylerin psikolojik durumlarının ve kendine özgü motivasyonlarının sebep ve sonuçlarının açıklanmasına bağlı hale gelmektedir.

Kızgınlık ve öfkenin eylem biçiminde bir davranışla dışarıya yansıyan biçimi olan saldırganlık ve şiddetin amacı, karşıdaki nesnelere ve kişileri bazen yok etmek, bazen de zarar vermektir. Bu yok etme ya da zarar verme sözlü de olabilir. Kişi sözleriyle, mimikleriyle, jestleriyle ya da değişik olan eylem biçimleriyle karşısındaki kişiyi yok edecek, ona zarar verecek davranışlarda bulunabilir. Bu nedenle Köknel, saldırganlıkta ve

şiddet eyleminde temel amacın, kendinden başkasını yok saymaya, yok etmeye, ortadan kaldırmaya yönelik olduğunu vurgular (1985:64).

Ruşen Keleş ise şiddeti tanımlamak için “terör” kavramından faydalanmaya çalışır. Latince “terör” veya “terörist” sözcüğünden kaynaklanan terörün klasik anlatımının altüst edici ve felce uğraticı aşırı korku olduğunu söylerken; terörizmin başlıca amacının da siyasal iktidarı ele geçirmek isteyen güçlerin onu yıpratmak ve bu arada, sindirdikleri yığınları da sahipsiz kaldıkları düşüncesine yöneltmek için şiddet eylemlerinden faydalanmak olduğunu vurgular (Keleş, 1989:93).

Şiddetin bu şekilde çok geniş bir yelpazede ele alınmasının nedeni onun değişik biçimlerle ortaya çıkmasından kaynaklanır. Küçültücü, gülünç duruma düşürücü, ruhsal açıdan zedeleyici örtük ve dolaylı eylemler de bu nedenle şiddet kapsamındadır. Bu durumda şiddet, kötülük, korku, baskı, taciz, eziyet gibi birçok geniş ve dar kapsamlı sözcükle sınıflandırılabilir.

Şiddeti tanımlarken kışkırtmanın, zorlamanın ve baskının nerede başladığı ve gerçek şiddetin nerede, gücün yayılımında mı, tehditte mi, zorbalıkta mı yer aldığı kolay anlaşılamayabilir. Tüm bu zorluklara karşılık hem şiddet olgularını, hem de şiddet eylemlerini açıklayan bir tanım şöyle yapılabilir: “Karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri ya da birkaçı doğrudan ya da dolaylı, toplu ya da dağınık olarak, diğerlerinin bedensel bütünlüğüne, ahlaki, manevi bütünlüğüne ya malına ya simgesel ve kültürel değerlerine, hangi ölçüde olursa olsun zarar verecek biçimde davranırsa, orada şiddet vardır” (Michaud, 1991:19).

Bütün kültürler için geçerli olabilecek tek bir şiddet tanımı yapmanın güçlüğüne; hatta bunun imkânsızlığının kabul edilmesi gerekmektedir. Buna rağmen normal



olarak, gündelik dünyada insanların ötekilere, kasti olarak zarar vermesiyle ilgili eylemlerin “şiddet” olarak algılandığı göz önünde tutulursa, şöyle bir tanım yapılabilir: Belirlenmiş bir amaca ulaşmak için uygulanan resmi ya da gayri resmi sert davranış, güç kullanımı, kabalık, sözlü veya sözsüz hareket; hasar verme amacıyla kullanılan fiziksel kuvvet veya bu gücü kullanmakla tehdit etmek.

Gerçekten, pek çok kimse için bu tür “meşru olmayan” davranışlar, şiddetin tümünü ifade eder. Ama farklı ve daha geniş bir yaklaşımla şiddet tanımlarına, savaşlar, idam cezası ve polisin davranışı katılabileceği gibi okul disiplini de katılabilir. Bundan daha da geniş bir tanım, yoksulluğu, ekonomik sömürüyü ve ayrımcılığı (ırk ayrımcılığı, cinsel ayrımcılık vb.) içine alabilir.

## **2. Şiddetin Özellikleri**

Şiddetin tanımları üzerinde dururken onun “doğal” olma özelliğini vurgulamıştık. Doğa olaylarının gücü ve sonuçları (yer sarsıntısı, yanardağların püskürmesi, seller, kasırgalar vb.) insanları şiddetle karşı karşıya getirmiştir. Şiddet olgusunun insana mal edilmesiyle şiddet kültürel bir özellik kazanmış insanın doğayı dönüştürerek yarattığı kültürün içinde gelişmiştir.

“Doğal ve kültürel açıdan şiddet verili bir şeydir, kabule dayanır. Şiddet bulunduğu ortamı egemenliği altına alır” (Kahraman, 2002:9). Belki de bu nedenle, “şiddet olayları büyüleyicidir; hem ilgi çekerler, hem de nefret uyandırır” (Marvin, 1989:148). Şiddetin bu özelliği reklâmcılar, sinemacılar için önemlidir. Şiddet olayları insanları etkilediği için hem reklâmlarda hem de televizyon ve sinemada değişik biçim, tarz ve ölçülerde kullanılmaktadır.

“Şiddetin nasıl gelişeceğini önceden kestirilememesi de şiddetin bir özelliğidir” (Büker ve Kıran, 1999:18). Olacakları önceden kestirememek, dengesizlik ve güvensizlik ortamı yaratır.

“Mevcut bir toplumun normları şiddetin gerek kavranışını gerekse de değerlendirilişini belirler. Bu nedenle de şiddet, normlara bağlı olarak görecelidir” (Michaud, 1991:19). Şiddetin bir başka özelliği de araçsal oluşudur; bir başka deyişle şiddetin her zaman bir araca gereksinimi vardır. Bu araçlar şiddeti uygulayanın yardımcısı, şiddet kurbanlarının engelleyicisidir.

“Şiddet, bireysel ve içkin olan doğal kuvvetten, fiziksel ve toplumsal hareketlerin serbest bıraktığı enerji için kullanılan güçten araçsal olma özelliğiyle ayrılır” (Arendt, 1997:57). Ancak şiddetin, gereksinimi olan kuvveti çoğaltmak ve yönlendirmek için araçlara ihtiyaç vardır.

Şiddetin bu temel özellikleri dışında ona atfedilen ve tartışmalı olan başka özellikleri de mevcuttur.

Net bir mutabakat sağlanmamış olsa da, şiddetin medeniyet geriliği ile özdeşleştiği fikrinden hareketle, günümüzde şiddetin hayatın içinde daha az yer tuttuğu inancı sıkça dile getiriler bir özelliktir. Oysa sadece 20. yüzyıl savaşlarını bile hatırlamak bu iddianın geçerliliğini çürütmeye yetecektir.

“Günümüzde şiddetin ancak her bakımından yeterli elitlerin elinde bulunması gerektiğine dair bir inanç da mevcuttur” (Can, 1999:31). Bu inancın altında şiddetin ancak yetersiz insanların elinde tehlikeli olabileceği düşüncesi vardır.

Şiddete atfedilen bir diğer tartışmalı özellik de onun eşitsizlikten kaynaklandığı iddiasıdır. Buna göre şiddet uygulayan kendisini doğal, toplumsal ve

ahlaki ölçütlere göre şiddet uyguladığı kişilerden üstün görmektedir. Oysa özellikle bireysel şiddet çoğu zaman denkler, hatta üstünlere yönelir. Bu genel kanının geçerli olduğu tek durum ise devletin uyguladığı şiddettir. Devlet kendini bireylerden üstün gördüğü için şiddet uygulamayı meşru görmektedir.

Şiddetin özelliklerinden biri de onun ölçülebilir olmasıdır. Yalnız bu noktada unutulmaması gereken durum sadece şiddetin görünen hallerinin ölçülebilir olmasıdır.

### **3. Şiddetin Kökeni**

Şiddetin kökeni konusu şiddetle ilgili pek çok araştırmaya konu olmuştur. Bu konuda genel bir uzlaşma ulaşılamamıştır. Bu yüzden bu konuda pek çok farklı yaklaşım mevcuttur.

“Şiddeti, cinsellik türü doğal bir dürtü olarak ele alan ve genetik temele oturtmaya çalışan yaklaşıma göre; saldırganlık arzusu doğuştan vardır. Bir tür özelliğidir” (Can, 1992:29). Bu yaklaşım, birçok sosyal bilim disiplince bilimsel olarak kabul edilmekle birlikte “insana güvensizliği” besleyen temel dayanakları sağlamaktadır. Çünkü bu yaklaşım şiddeti, genetik bir hastalık gibi ele almakta ve denetlenmesi gereken “hayvani” bir yan olarak sunmaktadır.

“Şiddeti toplumsal bir olgu olarak ve çatışma durumu ile ilgili bir köke bağlamaya çalışan yaklaşıma göre; saldırganlık potansiyeli dışsal çatışma dinamiklerince harekete geçirilmektedir.” (Can, 1992:29).

“Doğal ve toplumsal yaklaşımların arasında duran ve daha yumuşak bir söylem geliştiren uyumlayıcı yaklaşım ise; şiddet kullanmanın son derece normal ve sıradan bir davranış olduğu, insani bir yönümüzü oluşturduğunu belirtmekle birlikte,

insanın aklını kullanarak yıkıcılık potansiyelini artırma becerisinden duyulan endişe ile haklılaştırdığı bir ıslah misyonu ortaya koymaktadır” (Can,1992: 29–30).

Bu yaklaşım, bireylerin şiddet düşüncelerinin toplumsal alanda dengelenip, bastırıldığını öne sürer. Oysa bu görüşün tersine, mevcut toplumsal alan şiddeti deforme edip daha kötü sonuçların ortaya çıkmasına da neden olmaktadır.

Şiddet konusunda yapılan antropolojik çalışmalar yukarıdaki yaklaşımlara göre daha farklı sonuçlara ulaşmıştır. Bu çalışmalara göre, insan türünde özel bir saldırganlık tutkusu, zevk için eziyet etme ya da öldürme gibi doğal bir yönelim yoktur. İnsanların yıkıcılıklarının anlaşılır olmasını sağlayan şey, insanın devlet kurup şiddeti organize hale getirmiş olmasıdır.

#### **4. Şiddet Türleri**

Şiddet, görünür ya da örtük, dolaylı ya da dolaysız, fiziksel ya da duygusal yasal ya da olmayan, bireysel ya da toplu kötü davranma eylemidir. Bu yüzden her zaman iz bırakır. Kötü davranma eylemi ve bıraktığı iz kadar şiddet biçimi olduğu söylenebilir.

En çok kullanılan sınıflandırmalardan biri yasal ve yasadışı şiddettir. “Toplumsal bir düzenin kurulması ve sürdürülmesiyle ilgili olan yasal şiddetin karşıtı yasa dışı şiddet, toplumsal hukukun ihlal edilmesi olasılığını içerir” (Copet-Rougier, 1989: 70).

“Güçsüz durumda olanlar, iyice ölçüp biçerek kendi çıkarlarını düşünüp şiddete maruz kalmamak için, kendilerinden güçlü bir oluşuma bazı haklarını teslim edebilirler. Bu kabul, bu teslimiyet bir toplumsal uzlaşma biçimini aldığında güç yumuşak bir geçişle, halkın rızasıyla güçsüzlere kabul ettirilir. Böylelikle şiddet sivil ve siyasal düzenin yanında yerini alarak meşrulaşır, normalleşir ve devletin baskı araçlarından biri olur” (Sitterlin, 2004:17).

Şiddet toplumsallaştığı zaman, artık bireysel özelliğini yitirir. Toplumsal şiddetin kökenleri çok eskilere uzandığı için sanki çok doğalmış gibi görünür. “Güç araçlarını ele geçirmek, elde bulundurmak ve düzenlemek isteyenler mutlaka bir yerde toplu şiddete başvurmuşlardır. Ezilenler adalet adına ayrıcalık sahipleri düzen adına, arada kalanlar da korkudan şiddete başvurmuşlardır” (Halloran, 1983:64).

“Toplumsal bir anlaşma ve uzlaşma sonucunda bir araç olarak kullanılan şiddetin amacı onun meşruluğunu belirleyen unsurdur. Ancak amacın çoğunlukla örtük oluşu meşruluk kavramını tartışmalı bir hale getirmiştir. Pek çok kişi meşru olmayan şiddeti suçlamakta, ama yasal ya da meşru şiddet adını verdikleri kavramın mevcut düzeni korumak için kullanılmasını da ısrarla istemektedirler.” (Halloran, 1983: 64–65).

Bu noktada “meşru şiddet” ile “yasal şiddet” arasındaki ayrıma bakacak olursak; meşru şiddet toplumsal uzlaşma dayanır, oysa yasal şiddetin mutlaka meşru olması gerekmez.

Konuya şiddeti uygulayanlar açısından baktığımızda karşımıza “bilinçli şiddet” ve “bilinçsiz şiddet” sınıflandırması çıkar. Şiddet olgusunu zihinsel bir süreç gibi ele almaya daha yatkın görünen bu yaklaşımın, temel referansı amaç-araç ilişkisidir. Bu ayrıma göre: “Bilinçli şiddet, fiziki zoru bir amaç için kullanır; bilinçsiz şiddet ise anlamlı ve açık bir hedefi olmayan fiilleri içerir. Bilinçli şiddet, zor yoluyla bir tahakküm ilişkisi kurduğu için resmi şiddeti de içerir ve rasyonel telakki edilir. Bilinçsiz şiddet ise patolojik bir tutum olarak algılanır ve irrasyonel olarak nitelendirilir” (Can, 1992:30). Bu sınıflandırmada sorunlu olan nokta şiddetin çoğu zaman sadece eylem olarak kalmaması aynı zamanda bir ifade, bir yaşam biçimi olmasıdır. Burada şiddet eyleminin bilinçlilikle kurulan ilişkisi tamamen

fayda parametresi üzerinden açıklanır. “Eylemin bir faydası varsa rasyonel, eğer açık bir fayda yoksa bu delice bir eylemdir” (Can, 1992:30).

Şiddetin psiko-patolojik yönünü ön plana çıkaran bilim insanları ise - genellikle psikologlar- şiddeti, onu harekete geçiren bilinçaltı dürtülerin kaynaklarına göre ayrıştırırlar. Fromm’a göre şiddetin en normal ve hastaliksız biçimi oyunlarda ortaya çıkan şiddettir. Bu tür şiddet yıkıcılık ya da nefretten doğmayan, yıkım amacı gütmeyen hüner gösterilerinde kendini ifade eder (Fromm, 1982:20).

Fromm’a göre uygulamada oyunlu şiddetten daha önemli olan şiddet türü tepkisel şiddettir. Tepkisel şiddeti bir insanın kendisinin ya da başkasının yaşamını, özgürlüğünü korumak için kullandığı şiddet olarak tanımlar. Bu şiddet korkudan doğmaktadır; bu yüzden belki en çok rastlanan şiddet biçimidir (Fromm, 1982:21).

Fromm, tepkisel şiddete benzer ama hastalığa ondan bir adım daha yakın başka bir şiddet türünün de can alıcı şiddet olduğunu belirtir. Tepkisel şiddette temel amaç, tehdidin getirdiği zararı başka yöne çevirmektir. Bu nedenle bu tür şiddet, yaşamı sürdürmek gibi biyolojik bir işleve hizmet etmektedir. Oysa öç alıcı şiddette zaten zarar verilmiş olduğundan şiddetin savunma işlevi artık ortada bulunmamaktadır (Fromm, 1982: 22–23).

Ödünleyici şiddet ise, ölüm sevgisinden daha hafif olsa da ondan daha hastalıklı bir şiddet türüdür. Fromm ödünleyici şiddetin, güçsüz bir kişide üretici etkinliğinin yerine geçen güçsüzlükten doğan, güçsüzlüğü ödünleyen bir şiddet türü olduğunu söyler (Fromm. 1982:23).

Ödünleyici şiddet yaşanmamış, sakat bir yaşamın sonunda zorunlu olarak doğan bir şiddet türüdür. Bu şiddet cezalandırılma korkusu ile bastırılabilir, her türlü seyir ve eğlenceyle başka yönlere saptırılabilir.

Şiddet kavramına dar ve geniş anlamları açısından bir sınıflandırma getirecek olunursa, dar anlamıyla şiddetin fiziksel şiddeti ifade ettiği söylenebilir. Fiziksel şiddeti, insanların bedensel bütünlüğüne karşı dışarıdan yönetilen, sert ve acı verici bir edim olarak tanımlamak olasıdır.<sup>4</sup>

Ünsal'a göre geniş anlamıyla şiddet dolaylı bir şiddettir. Dolaylı şiddet; insan üzerindeki fiziksel ve ruhsal etkileri dolaylı ve somut bir biçimde hissedilen baskı türleri olarak tanımlanabilir (1996:33). Ünsal'a göre, bir çeşit dolaylı şiddet olan "ekonomik şiddet" in de şiddet tipolojilerine dâhil edilmesi ve her türlü "mala verilen zarar" olarak, insana yönelik fiziksel şiddetten ayırt edilmemesi gerekmektedir.<sup>5</sup>

Schlesinger, şiddeti özel ve kolektif olarak sınıflandırır. Özel şiddet başlığı altında suç, intihar ve kazayı örnek gösterirken; kolektif şiddet başlığı altında Sovyet devlet terörizmi ile Batılı devlet terörizmini örnek verir (Schlesinger, 1994:34).

Şiddetin bir diğer türü de "siyasal şiddet" tir. Nieburg, siyasal şiddeti; amacı, hedef ve kurban seçimi, çevre koşulları, uygulamaya koyuluşları ve etkileri siyasal anlam taşıyan veya taşıyabilecek, yani toplumsal sistem üzerinde sonuçlar doğabilecek bir uzlaşma durumunda ötekilerin davranışlarını değiştirmeye yönelik, kışkırtıcı, yıkıcı, zarar verici eylemler olarak tanımlar (Nieburg, 1970:13).

Şiddetin türlerini açıklarken terör türlerine de değinmek gerekmektedir. Jabri, günümüzde terör türlerini başlıca iki gruba ayırır: Devlet terörü ve devlete karşı terör.

---

<sup>4</sup> Ünsal, hukuk dilinde bunun "şahıslara karşı cürümler" diye nitelendirildiğini söyler. "Adam öldürmek cürümleri" ve "şahıslara karşı müessir fiiller" tanımına uyan fiziksel şiddet anlayışını, örneğin yalnız mala verilen zarar şiddet kavramına sokmaz. Kurbanın can sağlığı, bedensel bütünlüğü ya da bireysel özgürlüğüne karşı bir tehdidin de söz konusu olduğunu ve ölüm, yaralama, ırza tecavüz, yağma, adam kaçırma ya da rehin alma gibi eylemlerin de fiziksel şiddet olduğu vurgular (Ünsal, 1996:31).

<sup>5</sup> Örneğin, kırsal kesimde hasım aileler arasında birbirinin hayvanını vurmak, ekinini ya da samanını yakmak, karşı tarafı korkutmak ve sindirmek amacına dönük olduğu için basit bir mala zarar verme değil, insana yönelik "dolaylı" bir şiddet türünü de ortaya koymaktadır (Ünsal, 1996:33).

Devlet teröründe, devlet yönetimini ellerinde bulunduran güçler, ayrıcalıklarını ve etkinliklerini yitirmek kaygısıyla, buyrukları altındaki resmi kuruluş ve gruplar aracılığıyla şiddete başvurarak karşıtlarını yok etmeyi ya da en azından onları sindirmeyi amaçlamaktadırlar. Devlete karşı terörde ise, toplumsal düzene, siyasal iktidara ve siyasal kurumlara yöneltilen şiddet eylemleri söz konusudur (Jabri, 1996 : 63).

Teresa de Lauretis, şiddet kavramına doğrudan ve dolaylı olmak üzere bir sınıflandırma getirmektedir. Ona göre doğrudan şiddet, insan üzerinde fiziksel veya psikolojik olarak sonuçlanan doğrudan saldırı ve hareketlerdir. Bu tür şiddet, tüm öldürme ve cinayetleri kapsamaktadır. Savaş suçları, soykırım, toplu katliamlar, işkence, tecavüz, adam kaçırmaya, eziyet etmek, kötü davranma vb. eylemler de yine bu tür içine girmektedir. Dolaylı şiddet ise; zarar verici, bazen öldürücü olabilen, kurbanlar ile kurumlar ve bireyler arasında doğrudan bir ilişki gerektirmeyen durumlar ve hareketlerdir (De Lauretis, 1989: 249).

Jamil Salmi ise, açıklanan bu dolaylı şiddeti ihmalci ve aracı şiddet olarak iki alt grupta incelemektedir.

*“İhmalci şiddet, tehlike durumunda ve ihtimalinde olan insanların görmemezlikten gelinmesi, onlara yardım edilmemesi şeklinde tanımlanabilir. Bu tür şiddete verilebilecek ilk örnek açlıktır. İnsan her zaman açlık çekenlerle karşılaşır. Bu durumun gerçek nedeni ciddi anlamda bir yiyecek yokluğu değil, toplumsal ve politik nedenlerden ötürü yapılmayan gıda yardımlarıdır. Sadece bu nedenden dolayı açlık çeken insanlar, bir çeşit toplumsal şiddet kurbanıdır. Aracı şiddet ise dolaylı şiddetin diğer bir türüdür. Aracı şiddet, pasif yolla gerçekleşen ve kurbanına doğal ve toplumsal çevrede dolaylı olarak etki eden şiddettir. Şiddetin etkileri hemen o anda değil daha sonra ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle aracı şiddete maruz kalan bireyler veya kurumlar birbiriyle doğrudan bir ilişki içinde bulunmamaktadır”* (Salmi, 1993: 17).



Bir diğerk şiddet türü ise bastırıcı (engelleyici) şiddettir. Bu şiddet türü, yaşama ve korunma içgüdülerinden daha çok bazı temel haklarla ilgilidir. Bu yüzden engelleyici şiddet, insan hayatını doğrudan veya dolaylı olarak tehlikeye sokan, özgürlüğüne ve eşitliğine tecavüz eden insan hakları ihlallerini kapsamaktadır.<sup>6</sup>

Ervin Staub, “soğutucu (vazgeçirici) şiddet” türünden bahseder. Ona göre “Bu tür şiddet, insanın temel bir yoksunluğu olan duygusal, kültürel ve entelektüel gelişme hakkı ile ilgilidir. Soğutucu şiddet, insanın sağlıklı bir gelişmeye sahip olması için gerekli olan, manevî ihtiyaçlarının giderilmesini kapsamaktadır. Çalışılan işte tatmin olmak, toplum tarafından kabul görmek ve kültürel kimliği bulabilmek bu tür haklara örnek olarak gösterilebilir” (Staub, 1989: 86).

Buraya kadar verilen bilgiler ve açıklamalar ışığında şiddet kavramının birbirinden çok farklı tanımları ve türleri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kuşkusuz ki, tüm bunlar burada verilenler ile sınırlı değildir. Kavramla ilgili burada verilen açıklamalar, film çözümlemeleri sırasında ihtiyaç duyulduğu zaman kullanılacak olan açıklamalardır.

---

<sup>6</sup> Campbell ve Dillon bastırıcı şiddetin üç temel hak ile ilgilendiğini söyler. Sivil haklar, siyasal haklar ve toplumsal haklar. Başlıca sivil haklar; düşünce ve inanç özgürlüğü, hareket özgürlüğü, özel hayatın dokunulmazlığı kamu önünde herkesin eşit haklara sahip olmasıdır. Siyasal haklar; her vatandaşın özgürce ülkenin politik hayatına katılablmesini (yani seçme ve seçilme hakkını) düşünce ve konuşma özgürlüğünü kapsamaktadır. Toplumsal haklar ise bireylerin çıkarlarını korumak için greve gidebilme, sendika ve dernek kurabilme gibi haklarını kapsar (Campbell ve Dillon, 1993:59).

### III. BÖLÜM : 12 EYLÜL FİMLERİNDE ŞİDDETİN SUNUMU

Çalışmanın asıl konusunu oluşturan bu bölümde 12 Eylül filmleri olarak nitelendirilen filmlerde şiddetin nasıl yer aldığı incelenecektir. Bu inceleme, belirlenen belli temalar çerçevesinden yapılmaya çalışılacaktır. İncelemenin bu şekilde, belli temalar çerçevesinden yapılmasının amacı belirlenen filmlerdeki şiddet sunumları arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri daha görünür şekilde ortaya koymaktır.

İlk olarak 12 Eylül filmi olarak nitelendirilen filmlere genel olarak bakmaya çalışacağız.

#### 1. Siyasal Sinema ve 12 Eylül Filmleri

1980 sonrası Türk Sineması'nda 80 öncesi terörü, 12 Eylül darbesi ile gelen baskı dönemini, bu dönemde hapse girip çıkan insanların konumunu ve ülkede değişen toplumsal ilişkileri konu eden filmler “12 Eylül filmleri” olarak adlandırılmıştır. Türkiye'nin tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilen 12 Eylül'ün öncesi ve sonuçları üzerine film yapan yönetmenler yapıtlarında kendi bakış açılarına göre 12 Eylül dönemini sinemaya yansıtmaya çalışmışlardır. Ancak bu, 12 Eylül filmlerinin hepsinin doğrudan birer siyasal sinema örneği olduğu anlamına gelmez. Bunun nedenlerine geçmeden önce siyasal sinemanın temel özellikleri üzerinde durulacaktır.

Sinema ile siyaset ilişkisi sinemanın ortaya çıkışıyla başlayan bir ilişkidir. İlk uzun film olarak kabul edilen Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (1914) adlı filminden bu yana var olmuş bir ilişkidir bu. Siyasal olan yaşamın her yönüne içkin olduğu gibi sinemaya da içkindir. Siyaset yaşamı doldurmaz ama aynı zamanda siyasetin olmadığı bir alan da düşünülemez. Yaşayarak oluşturduğumuz ya da yaşamımıza yön

veren ve/veya yaşamımızı anlamlı kılmak için benimsediğimiz kültür, ahlak, din gibi değer sistemleri hep siyasal olanla ilişkili olmuştur. Aynı durum sanat için de geçerlidir. En soyut sanat yapıtlarının bile kökleri gerçeklikte ise eğer, o zaman bu yapıtların siyasal yanlarının bulunduğunu söylemek mümkün, hatta gereklidir.

Sanatçının, bilinçli ya da bilinçdışı olarak, yapıtlarına içinde siyasi görüşlerinin de bulunduğu, sahip olduğu değerleri yansıttığı genel kabul görmüş bir önermedir. Bu nedenle siyaset sanata içkindir. Özellikle sinemada yönetmenin siyasal olanı filmine yerleştirmek için özel olarak çabalamasına gerek yoktur. Siyasal olan bir sözden, ufak bir ayrıntıdan tutun da filmin bütününe kapsayacak şekilde filme girebilir. Siyasal olan yalnızca filmde izlediklerimizle ilgili değildir. “Sinema bir anlamlama süreci olduğu kadar anlam çıkarma sürecidir de. Yönetmen bir film yaparak bir anlamlama yapar, izleyici de bu anlamlamadan, yönetmenin hedeflediklerini anlamasa da, kendine göre anlamlar çıkarır. İşte siyasal olan bu sürece de içkindir. Çünkü izleyici filmi izlemeye etik, kültürel vs. değerlerin yanı sıra siyasal düşüncelerini de birlikte getirir ve filmi bu düşünceleriyle de değerlendirir” (Yılmaz, 1997: 10).

Sinema ve siyaset arasındaki böyle bir ilişkide asıl önemli olan ise sinemanın (yönetmeni, filmin) siyasetle hangi düzeyde ilişki kuracağına karar vermektir. Kimi yönetmenler siyasal olanın, filmde verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler ise siyasal olanın filmde temel anlam düzeyinde değil de yananlam düzeyinde bulunmasını tercih eder. Bunlardan farklı olarak kimileri her iki anlam katında da siyasete yer verirler. Bu düzeyde yer alan filmler için siyasal olan yalnızca bir dayanak, bir çıkış noktası ya da işlenen bir motif gibi araç olmanın ötesine geçerek bir amaç haline gelmiştir. Siyasal sinema diye adlandırılan türün bu üçüncü

düzyeyde yer alan filmlerle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. ‘‘Örneğin siyasal denen sinema içinde yer alan pek çok yönetmen, filmlerinin daha iyi ve yaşanası bir dünya özlemine/hedefine katkıda bulunması isteğini reddetmeyecektir. Bu ise açıkça bir siyasal amaçtır. Dolayısıyla, siyasal denen sinemanın ayırt edici yanı, siyaseti kullanımı, ele alış tarzından gelmektedir’’ (Yılmaz, 1997: 10).

Sinema tarihine baktığımızda sinemanın siyasetle dolaylı ve dolaysız olmak üzere iki türde ilişkili olduğunu görürüz. Egemen sinemanın (ticari, popüler sinemanın) siyasetle ilişkisi dolaylı olmuştur. Bunun çok temel bir nedeni vardır. Egemen sınıf, bağımlı konumdakilerin siyasallaşmasını istemediğinden, kendi ideolojisini, bağımlı kesimlere dolaylı yollardan, fark ettirmeden benimsetir. Sinema büyük ölçüde bu amaca hizmet etme işlevi yüklenmiştir. Bu nedenle siyasal diye nitelenen sinema, egemen sinemanın içinden çıkmamıştır. Siyasal filmler genel olarak içinde yaşanılan sisteme muhalefetin ürünleridir. Siyasal nitelikli filmlerin başlıca amacı izleyicisini şu ya da bu düzeyde siyasallaştırmaktır. Yine benzer şekilde bu tür sinemanın bir amacı da verili bir durumun (düzenin, sistemin, ilişkilerin vs. ) değiştirilmesinin gerektiğini iletmektir.

Tüm bu belirtilen kapsam ve amaçlara rağmen siyasal sinemanın hala geniş kabul gören bir tanımını yapılamamıştır. Örneğin Frantz Gevaudan siyasal sinemayı tanımlamaya çalışırken, ‘‘Biz bundan böyle, bireyin karşısındaki en somut görünüşleriyle, ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen bu yapıtlara siyasal film adını vereceğiz’’ (1973:22) demektedir. Oysa bu, iktidarın daraltılması anlamına gelmektedir. Çünkü iktidar sadece yukarda sayılan aygıtlardan ibaret olmayıp din, ahlak, kültür gibi alanları da kapsar. Yani ortada başı sonu sınırlandırılmayan bir sinema vardır. Atilla Dorsay

ise, “Bir film herhangi bir sanat eseri gibi belli bir dünya görüşünün ürünüdür ve her dünya görüşünün belli bir ideolojiye yaslanması bakımından, her film, bir ölçüde siyasaldır, bir ideoloji çerçevesi içinde yer alır.” (1984:70) demektedir. Bu tanıma göre her film bir ölçüde siyasal ise, “tür”ün sınırları nerede başlayıp, nerede bitmektedir? Yine Dorsay, siyasal sinemayı sınıflandırarak belli türe belli bir sınır çizmeye çalışmıştır. Dorsay’a göre siyasal sinema “...dolaylılığı bir yana bırakıp, doğrudan doğruya siyasal bir içerik edinmeyi deneyen, seyircisinin dünya görüşünü, giderek siyasal tercihini belli bir doğrultuda hızlandıracak bir şok yaratmayı amaçlayan sinema” (1984:35) dir. Atilla Dorsay, bu türün filmlerini dört kategoriye ayırmıştır. “1. Özellikle yakın geçmişin bilinen önemli siyasi olaylarını perdeye yansıtan filmler. 2. Siyasi düşüncenin aktarılması için düşsel olaylardan yararlanan filmler. 3. Siyasal özellikler taşıyan sinema. 4. Hiciv yoluyla yapılan fantezi siyasi sinema” (1984: 35–36).

Ünlü İtalyan yönetmen Francesco Rosi de günümüzde siyasal sinema denilince akla gelen ilk isimlerden biridir. Rosi, her ne kadar “Siyasal film ne demek, bilmiyorum” (Dorsay, 1973: 31–33) dese de, 1960’lı yılların başında başlayan yönetmenlik kariyeri boyunca sinema-siyaset ilişkisini en dolaysız tarzda gündeme getiren sinemacılardan biri olmuştur. Sinemasal üslubuyla Yeni Gerçekçilik’in sürdürücüsü olarak değerlendirilen Rosi, ilgi alanını, Yeni Gerçekçilerin ilgi alanı olan savaş ve sonuçları olarak yoksulluk, açlık, yozlaşma gibi toplumun genel sorunlarının yani toplumsal olanın daha da ötesine taşıyarak, doğrudan siyasal iktidarı ve bununla ilişkili kurumları işleyen filmler yapmıştır. Rosi’nin filmleri için, bireylerin içsel dünyalarından çok, bu bireylerin içinde yer aldıkları toplumsal, siyasal ve tarihsel ortamın tanımlanmasıdır, denebilir. Filmlerin

öyküleri yaşanmış olaylardan gelir. Bunları filme aktarmadan önce konuyla ilgili gerek tanıklar gerekse belgeler bazında uzun bir hazırlık dönemi geçirir. Nitekim kendisi de bu durumu, “Ben özellikle gerçeğin doğasına ilişkin belli soruları gündeme getirmeyi mümkün kılan türden filmler yapmayı yeğliyorum” (Süreç, 1981: 96) sözleri ile ifade etmiştir.

1980'lere gelinceye dek 1960'lı yıllarda yapılan sinema tartışmalarının ardından çekilen bazı toplumsal gerçekçi filmler ile özellikle Yılmaz Güney'in 1970'lerde çektiği bazı toplumsal gerçekçi çizgideki filmler dışında Türkiye'de bu anlamda bir siyasal sinema örneği olduğunu söylemek biraz güçtür. Türkiye tarihinde bir dönemeç oluşturan siyasi olaylar arasında toplumsal etkileri ve bu etkilerin sürekliliği açısından birinci sıraya yerleştirilebilecek 12 Eylül dönemi kısa sürede sinemanın da konusunu oluşturmuş ve 1980'lerde ardı ardına 12 Eylül dönemini konu alan filmler çekilmiştir.

12 Eylül filmlerinde doğrudan 12 Eylül darbesi konu edilmemiştir. Ama öncesinde ve sonrasında yaşanan sorunlar çerçevesinde, bu dönem Türk sinemasında yoğun şekilde işlenmiştir. O dönemden günümüze kadar olan süreçte çekilen 31 film bunun göstergesidir. Bu filmlerin bir kısmı 12 Eylül öncesinde yaşanan terörü, sağ-sol çatışmasının, ideolojik kamplaşmanın getirdiği sorunları ele almıştır. Bir bölümünde ise, 1980 öncesinde sol örgütler içinde yer almış, devrimci karakterler ve diğer sol görüşlü kahramanlar aracılığıyla 12 Eylül rejiminin getirdiği baskılar anlatılmış ve 12 Eylül zihniyetinin eleştirisi yapılmıştır.

Mesut Uçakan'ın *Öç* (1984) filmi sol örgüt üyesi üç üniversite öğrencisinin yurtdışına kaçacakları gün, örgütten koparak İslami ideolojiyi benimsemiş eski bir

arkadaşlarıyla girdikleri hesaplaşmayı ve sonuçta kendi kendilerine yaşadıkları sorgulamayı konu almaktadır.

Sinan Çetin *Prences*'te (1986), sol örgüt üyesi Tarık (Tunç Okan), ideolojilere karşı çıkarak bireyciliği savunan fotoğrafçı Selim (Mahmut Hekimoğlu) ve ikisi arasında kalmış sol sempaticanı Nevres'in (Serpil Çakmaklı) ilişkileri etrafında gelişen bir hikâyeye ile özellikle sol ideolojinin eleştirisini yapmıştır.

Şerif Gören'in *Sen Türkülerini Söyle* (1986) filminin kahramanı yedi yıl cezaevinde yatmış olan Hayri (Kadir İnanır) dir. Filmde Hayri'nin dışarıya çıktıktan sonra ailesiyle ilişkisi ve sol ideolojiden kopan eski dava arkadaşlarıyla geldiği yol ayrımı anlatılmakta, filmde Hayri'nin gördüğü rüyalar/kâbuslar üzerinden işkence gerçeğine değinilerek 12 Eylül'ün eleştirisi yapılmaktadır.

Zeki Ökten *Ses*'te (1986) siyasi düşüncelerinden dolayı altı yıl cezaevinde kalan ve gördüğü işkenceden dolayı sol kolu sakatlanan bir gencin (Tarık Akan), cezaevinden çıktıktan sonra bir sahil kasabasında yeniden hayata uyum sağlamaya çalışırken, bir adamın sesini işkencecisine benzeterek, onunla girdiği hesaplaşmayı konu almıştır.

Zeki Alasya'nın *Dikenli Yol* (1986) filminin kahramanı 12 Eylül öncesinde sol görüşlerinden dolayı cezaevine girmiş olan Hüseyin'dir (Kadir İnanır). O, içerdeyken ağabeyi onun arkadaşlarından birine yardım etmek zorunda kalır ve bu sırada öldürülür. Film, Hüseyin'in dışarı çıktıktan sonra bu ölümden onu sorumlu tutan ailesiyle ilişkileri üzerine kurulmuştur.

Yavuz Özkan, *Yağmur Kaçakları*'nda (1987) yurtdışında siyasi sığınma isteği reddedilen bir hükümlünün yurda dönerek hapisaneye gitme sürecindeki yalnızlığını konu edinir.

Şerif Gönen, *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* (1987) filminde 12 Eylül sonrası girdiği siyasi davalarda ünlemiş bir avukatın yaşamını konu almıştır. Sosyal demokrat bir partinin önde gelen avukatlarından biri olan Ali İhsan'ın (Kadir İnanır) eşiyle yaşadığı sorunlar ve bir kadınla ilişkisi üzerine karşılaştığı suçlamalara, 12 Eylül zihniyetini eleştirerek karşı çıkışı anlatılmıştır.

*Su Da Yanar* (1987) filminde Ali Özgentürk, 12 Eylül sonrasında Nazım Hikmet'in hayatı ile ilgili bir film çekmek isteyen bir yönetmenin (Tarık Akan) yaşadıkları üzerinden o dönem yaşanan baskıları göstermeye çalışmıştır.

Melih Gülgen'in *Kimlik* (1988) filminde 12 Eylül sonrasında baskılara direnmeye çalışırken polis tarafından kimliklerine zımba basılarak sakıncalı bulunan bir çiftin öyküsünü anlatır.

Erdal Kıral, *Av Zamanı*'nda (1988) 12 Eylül'ün hemen öncesinde terörden kaçarak bir adaya sığınan ancak burada da terörden kaçmanın mümkün olmadığını gören bir yazarın hikâyesini anlatmaktadır.

Memduh Ün'ün *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989) filmi üniversitede okurken siyasal düşüncelerinden dolayı tutuklanarak beş yıl cezaevinde kalmış olan Nil'in (Aslı Altan) dışarı çıktıktan sonra yaşadığı bunalımları anlatmaktadır.

Muammer Özer'in *Kara Sevdalı Bulut* (1989) filminde 12 Eylül dönemi öncesi başlayarak sürüp giden bir işkence olayı ve evli bir kadın olan Sibel'in (Zuhal Olcay) çevresiyle hesaplaşmasının öyküsü anlatılmaktadır.



Ümit Efekan *Darbe*'de (1990) örgüt arkadaşlarını ele veren bir adamın (Kadir İnanır) pişmanlık yasasından yararlanarak yüzünü ve kimliğini değiştirdikten sonra yaşadıklarını anlatır.

Zülfü Livaneli'nin *Sis* (1989) filmi bir ailenin 1960–1978 yılları arasında yayılan hikâyesi üzerine kurulmuştur. Bürokrat bir babanın çocuklarından birisinin öldürülmesi üzerine, farklı bir sol örgütten olan diğerini koruyabilmek için verdiği mücadele ve bu mücadele sırasında yaşadığı düşünsel değişim filminin konusu oluşturmaktadır.

*İkili Oyunlar* (1990) filminde İrfan Tözüm, 12 Eylül sonrası değişime uyum sağlayamayan 68 kuşağından bir karı kocanın hikâyesini anlatır.

Tomris Giritlioğlu *Suyun Öte Yanı*'nda (1991) hapisaneye girmemek için yurt dışına kaçmayı planlayan bir adamın yaşadığı ikilemleri anlatır.

Oğuzhan Tercan'ın *Uzlaşma* (1991) filminde Abdi İpekçi cinayeti odağında sağ örgütlerin terörü ve uzlaşma düşüncesinin önemi vurgulanır.

Atıf Yılmaz *Bekle Dedim Gölgeye*'de (1991) 68 kuşağının üç arkadaşının bu dönemden 80'lere uzanan süreçteki hikâyelerini anlatır. Öğrencilik yıllarında sol hareket içerisinde yer almış, ardından cezaevi gerçeğini yaşamış olan üç arkadaşın yaşadıkları yabancılaşma ve hayata tutunma mücadeleleri konu edilmiştir.

*Hoşçakal Umut* (1993) filminde Candan Evcimen İçöz, hapisaneden yeni çıkan Oruç Yılmaz'ın (Kürşat Alnıaçık) toplumdaki değişime uyum çabalarını, arkadaşları ile olan ilişkilerinde yaşadığı zorlukları anlatır.

Yusuf Kurçenli *Çözümler*'de (1994), kocası cezaevinde olan bir kadının bir arkadaşının ağabeyi ile olan sevgi ilişkisi etrafında, 12 Eylül döneminin yarattığı tahribatı anlatmıştır.

80. *Adım* (1995) filminde Tomris Giritlioğlu, 12 Eylül sonrası yurtdışına kaçan bir hükümlünün 1983 seçimleri sırasında yurda dönerek kendisi ve arkadaşlarıyla hesaplaşmasını anlatır.

Handan İpekçi *Babam Askerde* de (1994) babaları hapisanede olan üç farklı ailenin çocuklarının gözünden dönemi anlatır.

Osman Sınav'ın *Gerilla* (1995) filminde 12 Eylül öncesi silah kaçakçılığıyla uğraşan bir adamın evine gelen tehdit mektupları sonucu yaşadıkları anlatılır.

*Gülün Bittiği Yer* (1998) filminde yönetmen ve senaryo yazarı İsmail Güneş, 12 Eylül döneminde konuşTURULMAK ÜZERE gözaltına alınan genç bir adamın maruz kaldığı işkenceler sonunda tükenişini ele alır.

Atıf Yılmaz *Eylül Fırtınası* (1999) filminde bir çocuğun gözünden o dönem yaşanan baskı ve işkenceleri anlatır.

Yılmaz Erdoğan, *Vizontele Tuuba* (2003) filminde Türkiye'nin doğusunda bir kasabaya 12 Eylül öncesi sürgün gönderilen bir kütüphane müdürünün burada yaşadıklarını ve 12 Eylül darbesinin onun ve tüm kasabanın yaşamını nasıl değiştirdiğini işler.

*Babam ve Oğlum*'da (2005) Çağan Irmak, 12 Eylül sonrası girdiği cezaevinde sağlığı bozulan bir adamın oğlunu yıllardır gitmediği baba ocağına götürme hikâyesi anlatılır. Yönetmen bu hikâye çerçevesinde 12 Eylül'ün insanların yaşamlarını nasıl etkilediğini gözler önüne sermeye çalışır.

*Eve Dönüş* (2006) filminde yönetmen ve senaryo yazarı Ömer Uğur, bir işçi ailesinin yaşadıkları üzerinden 1980 askeri darbesinin insanların hayatlarını nasıl etkilediğini/değiştirdiğini anlatır.

*Beynelmilel'e* (2006) yönetmen ve senaryo yazarı olarak imzalarını atan Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez, 1980 askeri darbesinin ardından ülkenin değişen durumunu küçük bir kasabanın halkının ve bu kasabada çalışan bir müzik grubunun gözünden bizlere aktarır.

*Zincirbozan* filminde yönetmen Atıl İnaç, gazeteci Abdi İpekçi suikastı ile başlayarak, 12 Eylül 1980 darbesine kadar tırmanan terör olaylarını, bu olaylarla başa çıkmaya çalışan siyaseti, ordunun yönetime el koymasını, siyasi liderlerin tutuklanmalarını ve o süreçte yaşananları yansıtmaya çalışmaktadır.

12 Eylül filmleri gerçek olaylara, gerçek kahramanlara değil, 12 Eylül döneminde geçen hikâyelere dayanmaktadır. Oysa gerçek olayların sinemaya aktarılması siyasal sinemanın en önemli özelliklerinden birisidir. Öte yandan “anlattığı öykü, verdiği mesaj doğrudan siyasetle ilgili olan” (Mirahmetoğlu, 1995:59) ve kurmaca olayları konu alan filmler de siyasal sinema türü içinde değerlendirildiği için 12 Eylül filmi olarak nitelendirilen yukarıda saydığımız filmler bu kategoriye dâhil edilebilir. Yalnız şunu belirtmek gerekir ki, burada bizim için önemli olan 12 Eylül filmlerinin siyasal sinema içindeki yeri değildir, 12 Eylül’ün ve bu dönemin Türk sinemasına nasıl yansımış olduğu ve şiddet olgusunun bu filmlerde nasıl sunulduğudur.

## 2. 12 Eylül Filmlerinde 12 Eylül Öncesi Terör Olaylarına Bakış

Çalışmada incelenen 12 Eylül filmlerinin bir kısmında 12 Eylül öncesi yaşanan terör olayları konu edilmektedir. Filmlerin kahramanları ya bu dönemde yaşanan terör olaylarının faili olan kişiler ya da yaşanan terörün kurbanları olarak karşımıza çıkarlar.

Şiddetin bu çerçevede sunulduğu filmlerden olan Erden Kıral'ın *Av Zamanı* adlı filminin kahramanı olan yazar (Aytaç Arman), Profesör Cavit Orhan Tütengil'in öldürülmesi üzerine, sonunda arkadaşını da alıp götürülen bu teröre dayanamayarak her şeyi bırakır, Cunda Adası'nda babasından kalma eve sığınır. Terörün sıradan insanları ve sadece düşüncelerinden dolayı aydınları da hedef aldığı bir toplumda “yazmanın” anlamsız olduğuna karar vermiş olan yazar, doğanın kendini alabildiğine hissettirdiği Cunda'da şiddetten uzak, sakin bir hayat yaşayabileceğini umut etmiştir. Ada, sessiz ve sakin görüntüsü ile ilk anda bu umudu doğrular gibidir. Çocukluğunun geçtiği bu mekânlarda yazıdan uzak ama huzurlu yeni bir hayat kurmayı deneyen yazar, yalnızlığını adanın tarihini bilen yaşlı balıkçı dostuyla (Zihni Küçümen) ve evinin temizlik işleriyle ilgilenen dul bir kadınla (Şerif Sezer) paylaşır. Ancak bir süre sonra kaçışın imkânsızlığını fark eder. Çünkü adada dört kişinin bir genci yakalayıp öldürmelerine tanık olmuştur. Zaten terör onu da bulmakta gecikmez. Erden Kıral yorumu seyirciye bırakan iki ayrı final sunar. Sadece terörden değil, yazmaktan da kaçamayacağını anlayan yazar daktilosunun başında yazmaya koyulmuşken öldürülür. Bunu takip eden sahnede ise yazarı yine daktilosunun başında görürüz, yazmaya devam etmektedir ve yanında ilgi duyduğu kadın vardır.

Filmde yazar, yaşlı balıkçının “Av zamanı yaklaşıyor” sözüne “Ben av zamanının çoktan başladığını sanıyordum” diye cevap verir. Erden Kıral, *Av*

*Zamanı*'nda 12 Eylül arifesindeki Türkiye'yi bir avlanma sahasıyla özdeşleştirmiş, av ile terörün mantığı/mantıksızlığı arasında bir bağ kurularak yaşam ile ölüm arasındaki ilişkiyi, şiddeti ve terörü sorgulamayı denemiştir. Bu sorgulamayı bir aydın karakter aracılığıyla yapan yönetmen, aynı zamanda "Aydın"ın terör karşısındaki seçimi ne olmalıdır?" sorusunu gündeme getirir.

Erden Kıral, Türkiye'nin o dönem içinde bulunduğu şiddet dolu ortamı yansıttığı filminde oldukça ağır bir anlatım temposu kullanmayı tercih etmiş. Özellikle filmde kullanılan durağan görüntüler ve doğa manzaraları yolu ile bunu sağlamaya çalışmıştır. Bunun bilinçli bir tercih olduğunu söyleyen yönetmen, "Durağan görüntüleri ve doğayı atmosfer yaratmak için kullandım. Yazarın (A. Arman) dünyaya karşı ilgisiz kalışını yansıttım. Bir insan, içinde tüm evreni barındırıyor. Terörü içinde hissediyor. Filmde yansıtmaya çalıştığım doğa parçaları aslında filmin kahramanı olan yazarın belleği. Kamerayı yazarın belleği gibi kullandım. Hatırlamaya, unutmaya, acı gerçeği görmeye çalışıyor" (Evren,1995: 114–115).

*Av Zamanı*'nda 1980 öncesi Türkiye'de yaşanan terör gerçekleri üzerinde durulmamış, bir çözüm önerilmemiş, sadece yaratmış olduğu psikolojik yıkım yansıtılmaya çalışılmıştır. Filmin odak noktasına yerleştirilen yazarın kişiliği hakkında belirgin ipuçları olmayışı, yaşanan psikolojik gerilimin seyirci tarafından anlamlandırılmasını zorlaştırmaktadır. "12 Eylül Dönemi'ndeki yaşamın anlamsızlığı, yazmanın anlamsızlığı, aydının yalnızlığı ve geri çekilmesi *Av Zamanı*'nın sabitleriydi. Bu filmde yaşam-ölüm, yazmak eylemi, dostluk temaları işlenir. Filmdeki kadın özveri ve sevgiyi simgeliyordu. Sevginin ve özverinin olmadığı bir dünyada yaşıyoruz..." diyen Erden Kıral'ın (1990:12) bu sözleri de

filmdeki soyut söylemin devamı gibidir. Bu söylemde şiddet ve terör gerekçelendirilmez, doğduğu serptildiği toplumsal zeminden koparılır ve yalnızca psikolojik boyutları öne çıkarılarak aktarılır. Bu yüzden özveri ve sevgiyi simgeleyen bir kadın çözüm olarak görülebilmektedir. Erden Kıral “filmde yazma ve yaşam ikilemini kullandığını, terörün fonda olduğunu” (Erden, 1995:116) söyler. Zaten bir filmin terör gibi son derece karmaşık bir olayı bütün boyutlarıyla açıklaması beklenmemelidir. Ama *Av Zamanı*’nda yer alan terör olgusunun, filmin geçtiği dönem ve mekânla olan bağları tam olarak kurulamadığı için 12 Eylül Türkiye’si fonda kullanılan filmsel bir malzeme olmaktan öteye geçememiştir. Dönem ve mekân, şiddet o sırada orada olduğu için tercih edilmiş gibidir.

12 Eylül öncesi yaşananların anlatıldığı bir diğer film olan *Vizontele Tuuba*’- ‘da ise bir lise öğrencisi olan Yılmaz’ın gözünden kendi deyimiyle “çocukluğunun bittiği son yazı” yani 1980 yılı yaz aylarında yaşananları izleriz. Türkiye’nin doğusundaki bir kasabadan Ankara’ya okumaya gelen Yılmaz’ın 1980 yazında yaşadıkları filmin konusunu oluşturur.

Ulaşımın oldukça zor olduğu, gazetelerin bile birkaç günlük gecikme ile ulaştığı bu kasabanın dışarı ile tek bağlantı noktası kasabada çok az kişide bulunan televizyonlardır. Televizyon aslında filmin geçtiği mekânın gerçek görünmesini sağlayan yegâne şeydir filmde. Ülkenin içinde bulunduğu karışık durumdan, yaşanan çatışmalardan çok uzakta bir hayat süren kasabada yaşanan şiddet de kasabanın bu durumunun göstergesidir adeta. O dönemde Türkiye’de yaşanan sayısız ideolojik çatışma filmde bir komedi unsuru olarak yer almıştır. Kasabada birbirlerine karşı görüşleri savunduklarını iddia eden iki grup vardır. Filmde şiddet olarak nitelendirilebilecek tek çatışma da bu iki grubun propaganda amaçlı yazılan bir

yazıyı sahiplenmesinden çıkan kavgadır. Yönetmen bu kavgayı da yine seyirciyi güldürecek bir unsur olarak filme koymuş gibidir. Zaten kavga eden iki grubun jandarma tarafından tutuklandıktan sonra karakoldan aileleri tarafından çıkarılması, kapı önünde ailelerinin zoru ile de olsa öpüştürülüp barıştırılmaları bu kavganın o dönem binlerce insanın hayatına mal olan ideolojik çatışmalardan çok bir okul kavgasına benzemesine yol açar.

Kasabanın gerçeklikten uzak, adeta bir hayal dünyasına ait olan bu yaşamında gerçeklikle tek bağlantıyı sağlayan televizyonda ise o dönem yaşanan terör olayları gösterilir. Eski başbakanlardan Nihat Erim'in ve DİSK Başkanı Kemal Türkler'in öldürülmeleri, kahvelerin taranması gibi olayları kasaba halkı televizyonda bir film izliyormuş gibi seyrederek. Nitekim 12 Eylül 1980 tarihinde bir darbe olduğu haberini de yine televizyondan öğreniriz. Kasabalının dışarıdan gelen askerler ile yaşadıkları hayal dünyasından çıkıp gerçeklerle yüzleştiği söylenebilir.

O zamana kadar gerçeklikten uzak gösterilen şiddet ve askerlerin gelişi ile gerçeklik kazanır. Askeri araçların şehrin içinde dolaşarak askerlerin yönetime el koyduğu ve sokağa çıkma yasağı olduğunu duyurmaları, şehrin kütüphanesinin dağıtılıp kitaplara zarar verilmesi, kütüphane müdürü Güner'in (Tarık Akan) evinin askerler tarafından basılıp dağıtılması, Güner'in gözaltına alınması ve son olarak tüm kasabadan tutuklananların kamyonlara bindirilip götürülmesi ülkenin yaşadığı şiddetin kasabaya da ulaştığının göstergeleri olarak filmde yer alır.

*Vizontele Tuuba*'da 1980 öncesi Türkiye'de yaşanan terör olaylarına ilişkin pek fazla bir şey bulmak mümkün değildir. Filmde terör olayı olarak ele alınabilecek olaylar bile komik bir biçimde yansıtılmıştır. Sadece darbe olduktan sonra askerlerin yaptıkları gerçekten şiddet olarak değerlendirilebilecek olaylardır. Bu yönüyle

yönetmen filminde aslında 12 Eylül öncesi bu olayları yapanların kötü niyetli olmadıklarını söylemektedir. Nitekim filmin sonunda, kasabadan tutuklanan kişiler kamyonlara bindirilip götürülürken, bu görüntülerin üzerine konuşan üst ses, “Götürülenlerin bir kısmı birkaç yıl sonra geri geldi, kimisi ise hiç geri dönmedi. Yapmak istediklerinin bir kısmının yasadışı olduğunu biliyorlardı ama yapmak istediklerini hiçbiri yapmamıştı” diyerek asıl şiddetin darbeden sonra başladığına bir vurgu yapar.

*Av Zamanı*’nda olduğu gibi *Vizontele Tuuba*’da da 1980 öncesi yaşanan terörün nedenleri üzerinde durulmamıştır. Sadece yapılan darbenin etkilerine yapılan bir vurgu vardır. Şiddet ve terör filmde darbeyi yapan askerlerin davranışlarıyla somutluk kazanmış ama bunun nedenleri ve yaşanan ortamla bağları çok belirsiz kalmıştır. Bu nedenle *Av Zamanı*’nda olduğu gibi *Vizontele Tuuba*’da 12 Eylül döneminde yaşanan şiddet yeterli derecede açıklanamamıştır.

Çalışmada incelenen filmlerden *Uzlaşma*’da “12 Eylül öncesi ülkeyi saran şiddet”e terör eylemleri içinde yer alan ya da terörün kurbanı olan karakterler aracılığıyla bakılır.

Uzlaşma gazeteci-yazar Abdi İpekçi’ye düzenlenen suikastla ilgili çekilecek bir filmde suikastı düzenleyen Mehmet Ali Ağca rolünü canlandıran oyuncunun (Berhan Şimşek) hazırlık çalışmaları ile İpekçi cinayetini birbirine paralel olarak veren ikili bir yapıdadır. Berhan (Berhan Şimşek) Mehmet Ali Ağca rolü için çalışmalar yaparken biz de bu araştırmalar ile İpekçi cinayetinin gelişimini öğreniriz. Filmde, ülkede terör olaylarının giderek arttığı vurgulanır. Abdi İpekçi (Halil Ergün) gazeteye yeni gelen bir stajyer (Nur Sürer) ile konuşurken “Ülke olarak zor günler geçiriyoruz” der. Bu konuşmaya paralel olarak bir kişinin vurulmasını izleriz.



Sonraki sahnede ise vurulanın Profesör Bahri Karamanoğlu olduğunu öğreniriz. Suikastı düzenleyenler Abdi İpekçi'yi yıldırmak için bu haberi özellikle ona vermişlerdir. Abdi İpekçi ülkede artan terör olayları ile yasadışı silah kaçakçılığı arasında bir bağ olduğundan şüphelenmektedir. Bilgi toplamak için bulunduğu kişiyle konuşurken sonraki sahnede iki kişinin bir kahvehaneye bomba atmasını görürüz. Böylelikle film ülkede yaşanan terör olaylarının nedenleri üzerine karakterler üzerinden bir açıklama getirmeye çalışmıştır.

Filmde aynı zamanda yaşanan terör olaylarının etkileri de gösterilmeye çalışılmıştır. Abdi İpekçi deniz kenarında yakın bir arkadaşı (Kutay Köktürk) ile silah kaçakçılığı dosyasından ve bu dosya nedeniyle aldığı tehditlerden bahsedince arkadaşı ona yurtdışına gitmesi ya da koruma polisi almasını önerir. Yaşanan terör olayları insanların hayatlarında önemli değişikliklere yol açmıştır. Aydınlar, gazeteciler, yazarlar sadece düşüncelerini ifade ettikleri için terör eylemlerinin kurbanı olmaktadır. Bu nedenle pek çoğu ya yurtdışına kaçmış ya da alınan güvenlik önlemleri nedeni ile hapisanedeymiş gibi yaşamak zorunda kalmışlardır. Abdi İpekçi arkadaşına tüm bu güvenlik önlemlerinin anlamsız olduğunu söyler “Normal biri de olsam öldürülebilirim” diyerek o dönem terörün sadece aydınlara yönelik olmadığını, halkın tamamını tehdit ettiğini vurgular. Filmde Abdi İpekçi'nin bu cümlesinden sonra Mehmet Ali Ağca'nın bir köşeden Abdi İpekçi ve arkadaşını izlediğini görürüz. Bu şekilde film terörün her köşe başında yaşanacak kadar arttığını vurgulamış olur.

Filmde gazeteye gelen faksalar 12 Eylül döneminde yaşanan Kahramanmaraş ve Sivas olaylarından ve Başbakanın ilan ettiği sıkıyönetimden bizleri haberdar eder. Gazeteye gelen bu haberler terör olaylarının tüm yurda yayıldığına göstergeleridir.

Nitekim Başbakanın ülkede sıkıyönetim ilan etmesi de terörün boyutlarının çok büyük olduğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkar.

Filmin sonunda Abdi İpekçi'nin suikasta uğradığını görürüz. Yönetmen bu suikast ile şiddet ve terörle kuşatılmış bir Türkiye atmosferini tamamlamış olur. Filmde Abdi İpekçi'nin neden öldürüldüğüne dair çeşitli iddialar ortaya koyulurken Mehmet Ali Ağca'nın bu cinayeti niçin işlediği sorusuna herhangi bir cevap verilmez. Bu nedenle film terörü sorgulamaktan çok o dönemde işlenen ses getiren bir suikastı göstermekten öteye gitmez. Oğuzhan Tercan, 12 Eylül öncesi yaşanan terör olaylarının benzerlerini, mesela öldürülen aydınlar, bombalanan kahvehaneler, düzenlenen eylemleri filme taşımış ve o dönemin atmosferini filme yansıtmaya çalışmıştır. Ama aynı zamanda önemli bir yanlışla düşülmüştür. O dönem yaşanan ve filmde yansıtılmaya çalışılan kaotik atmosferin nedenleri karanlıkta kalmıştır. Filmde, suikastı düzenleyenler sadece cinayet işleyen kötü tipler olarak gösterilmiştir. Bu noktadan bakıldığında Tercan'ın filminde siyasal unsurlar şunlardır: “Cürüm aleti olarak örgüt-ki filmde sadece Mehmet Ali Ağca ve bir arkadaşından kurulu bir örgüt modeli vardır-, canı olarak terörist, ruhsal anomali olarak terör” (Kürkçü, 1990:10). “Hastalıklar daima bir toplumun bozuk ya da adaletsiz olduğu ithamını yaşatmaya yönelik birer metafor olarak kullanılmıştır” (Sontag, 1988:77). 1980'lerde “Türkiye'de de siyasi ve toplumsal olguların giderek tıbbi terimlerle, hastalık metaforlarıyla” (1992:75) açıklandığını belirten Nurdan Gürbilek, Kenan Evren'in, 12 Eylül'ü tıbbi bir müdahaleye benzetmiş olduğuna dikkati çeker.

Şiddetin ve terörün ne olduğu belirsiz kılınan bir sistemin ezici gücüyle açıklanması ve Türkiye'yi 12 Eylül'e götüren sürecin, yaşanan terör olayları ve

bunları doğuran toplumdaki uzlaşma eksikliği olarak gösterilmesi, 1980’ler Türkiye’inde, egemen hale getirilen apolitik ve bireyci zihniyetin bir uzantısıdır.

*Av Zamanı* filmi için “Politik tezim yok. Seyirciye bir kesit gösteriyorum” (akt. B. Evren, 1990:116) diyen Erden Kıral gibi Oğuzhan Tercan da sadece bir kesit göstermiştir. *Uzlaşma*’nın da görünürde bir politik tezi yoktur. 12 Eylül öncesi Türkiye’de olup biten her şey toplumdaki “uzlaşma” eksikliği ile açıklanır.

12 Eylül öncesi yaşanan terör ve toplumdaki kaosu anlamayan sadece filmin kahramanları değildir. Seyirci de *Uzlaşma*’yı seyrettikten sonra ülkenin neden 12 Eylül’e sürüklendiğini, 12 Eylül öncesi yaşanan şiddetin nedenlerini tam anlayamaz. *Uzlaşma*, bütün sebepleri toplumdaki uzlaşma eksikliğine dönüştürerek mücadeleyi anlamsızlaştırmış ve politikayı dışlayan bakış açısıyla ideolojisini net biçimde yansıtmıştır.

### **3. 12 Eylül Filmlerinde Sol Harekete Bakış**

Çalışmada incelenen 12 Eylül filmlerinde, film kahramanlarının sol harekete mensup kişilerden seçilmesi yoluyla bu filmlerde sol hareketin 12 Eylül döneminde ne durumda olduğu verilmeye çalışılmıştır.

Bu filmlerden Sinan Çetin’in *Prences* filmi üç karakter üzerine kurulmuştur. “Kutsal ve bilimsel bir dünya görüşü” olarak nitelendirdiği komünizm uğruna her şeyi, ölümü bile göze almış olan militan Tarık (Tunç Okan), Tarık’ın sol hareket içine çekmeye, bilinçlendirmeye çalıştığı sevgilisi Nevres (Serpil Çakmaklı) ve “şahsi ve özgür bir hayata” kavuşmak için şehri terk edecekken, Nevres’e aşık olup gitmekten vazgeçen fotoğrafçı Selim (Mahmut Hekimoğlu).

Tarık, İstanbul’da edebiyat fakültesinde okuyacak olan Nevres’i İskenderun’dan getirmiştir. Onu bilinçlendirmek, devrimci mücadelenin içine çekebilmek için bir eğitim programı uygulamaktadır. Ama mensup olduğu örgüt Tarık’ın bir aşk ilişkisine girmesine karşı çıkar. Selim ise bir sabah hayatının çok sıkıcı olduğunu düşünerek, karısına bir mektup bırakıp evden ayrılır. Amacı bir gemiye binip uzaklaşmaktır. Fotoğraf makinesini almak için gittiği bir arkadaşının evinde, alt kata taşınmakta olan Nevres’le karşılaşır. Nevres’i kapının önünde İskenderun’dan getirdiği kırmızı koltuğunda uyurken görmüş ve fotoğraflarını çekmiştir. Hayatta sadece bireysel olarak daha özgür ve mutlu yaşamayı isteyen, kendisinden başka hiç kimseyi düşünmeyen Selim Nevres’e aşık olur. Aradığı prensesin o olduğuna inandığı için gitmekten vazgeçer. İnsani duygularla, adalet ve eşitlik istediği için sol ideolojiye ilgi duyan Nevres, Tarık’la Selim arasında kalır. Tarık ise aşk ilişkilerine karşı olan örgütüyle Nevres arasında kalmıştır. Nevres’le olan beraberliğini kabul ettirebilmek için onun “harekete faydalı olacak bir unsur” olacağını söylemektedir. Örgütün, ölümle sonuçlanması mutlak bir eylem için, Nevres’i görevlendirmek istemesine karşı çıkamaz. Nevres Tarık’ı sevdiği için, öleceğini bildiği halde görevi kabul ederse de, hiç kimseyi öldüremeyeceğini anlayıp eylemi yarıda bırakır. Tarık devam etmek ister, fakat başaramaz ve bir arkadaşlarının ölmesine sebep olur, kendisi de yaralanır. Örgüt tarafından ölüme mahkûm edilmiştir; ama arkadaşı Tarık’ı öldüremez. Tarık yaralı olmasına rağmen ideolojisi uğruna ölüme gönderdiği Nevres’i kaybetmemek için arkasından gider, Selim’le birlikte gemiye binmek üzere olan Nevres ikisi arasında kalmıştır. Sonunda her ikisinden de vazgeçerek kendi yoluna devam eder.

Tarık'ın kişiliğinde en katı biçimiyle tanımlanan sol, filmde “hayatın karşısında bir ideoloji” olarak gösterilir. Yasadışılığın, bağnazlığın, acımasızlığın ve terörün sol ideoloji ile özdeşleştirildiği mekân ise örgüt evidir. Sinan Çetin örgüt evini boğucu bir sigara dumanı, bir masanın etrafında toplanmış saçı sakalı birbirine karışık, perişan kılıklı, karanlık yüzlü insanlar, deforme edici yakın plan çekimlerle daha da ürkütücü hale getirilmiş yüzler, yakın planda kibrit çöpü çiğneyen ağızlar, tespih çeken kirli eller, izmarit dolu kül tablaları, sola ilişkin klişe kelimelerin serpiştirildiği, oldukça katı tonlamalarla yapılan konuşmalar, bu konuşmalar esnasında fonda devrimci sloganlar ve anarşiyi çağrıştıran efektlerle anlatır.

Büyük bir eylem için İskenderun'dan çağrılan Tarık, örgüt içinde önemli bir yere sahip olmasına rağmen Nevres yüzünden zor durumdadır. Onu da örgüte dâhil edebilmek için bilinçlendirmeye çalışmaktadır. Verdiği kitaptan yolculuk boyunca bir satır bile okumadığı için Nevres'e kızır. “...Senin için hazırladığım eğitim programını uygulamıyorsun; benimle birlikte yaşamayı göze aldığına göre daha bilinçli olmalısın,” der. Tarık Nevres'in kırmızı koltuğu İstanbul'a kadar getirmesine karşı çıkmıştır, Tarık'a göre koltuğa olan tutkusu Nevres'in bireyciliğinin simgesidir. “Koltuğumun mücadeleye ne gibi bir zararı var?” diye soran Nevres'e “...Bu bireyci alışkanlıklarından kurtulmalısın. Mücadeleye katılmak istediğini söylüyorsun ama hiçbir özel zevkinden fedakârlık etmiyorsun. Bu gibi zaaflarımızdan kurtulmalıyız,” der. Tarık Nevres'in üniversiteye gitme isteğini de gereksiz bulmaktadır. “...Senin okulda okuyacağın derslerden daha geçerli bilgiler var dünyada, eğitim sisteminin yasakladığı bu bilgileri bilmen gerek. Bize bütün bir hayatı açıklayan dünya görüşüne sahip olman gerek. Unutma hayatta iki dünya görüşü vardır. Safını belirlemelisin. Yeryüzünde üçüncü bir dünya görüşü yoktur. Bu kitabı her zaman

kalbimin üstünde taşıyım. Bu kitap bizim için kutsaldır, ” cümlelerinden oluşan uzunca bir konuşma yapan Tarık’ın yakın plân ağzını, Nevres’in de yakın plan kulaklarını görürüz. Fonda ise yine aynı sloganlar ve anarşi hatırlatan sesler vardır. Tarık, sokakta hep panik içinde, arkasına bakarak yürür, ağzını her açtığında fonda sloganlar atılır ve öfkeyle bağırarak konuşur. Yönetmen Tarık’ın davranışlarında o dönem sol hareketin şiddete olan bağlılığını yansıtmıştır.

Buna karşılık Sinan Çetin filmde Tarık’ın karşısına iyi karakter olarak koymuştur. Selim “...Size hayattan, üstün umutlardan söz edenlere inanmayın. Hiçbir düşünce uğrunda ölmeye değmez. Eğer ülke ben gidince mutlu olacaksa hiç olmasın. Benim dünya görüşüm yaşamak, ” cümleleri ile bireyci kimliğini ve Tarık’la olan farklılığını ortaya koymaya çalışır. Selim ve Nevres’in beraber görüntülediği yerler deniz kenarları ve kır gibi mekânlar hayata bağlılığın simgesi olarak kullanmıştır. Buna karşılık Nevres’in ve Tarık’ın beraber oldukları her zaman birilerinin öldürüldüğünü görürüz. Bu şekilde yönetmen sol harekete mensup kişilerin hayatlarında şiddetin ayrılmaz bir parça olduğunu göstermeye çalışmıştır.

*Prences* filminin bir “hedonizm” (Belge, 1990:5) savunusu olduğu düşünülebilir. Selim için “iyi demek, haz demek”tir. Ancak Sinan Çetin hedonizmi son derece ilkel diyalog ve simgelerle ifade etmiştir. Zaten filmin ana teması da bu değildir. Hikâye bütünüyle iyi adam (Selim), kötü adam (Tarık) karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Filmin sonunda her ikisi de Nevres’i kaybederler. Sinan Çetin bu yenilgiyi şöyle anlatır:

*“Bu film, iki insanın kafalarında yarattıkları aynı kavramın peşindeki serüvenleridir. Birisi sıradan bir kadını kafasında prences olarak yaratmış, öteki ise mutlu bir toplumu kendi prenesi olarak düşlemiştir. İkisi de aslında yoktur... Sonuçta kutsallaştırılmış düşünceler vardır; birisi kendi mutlu toplumu için*

*yok ederken öbürü de bir prenses için kendini var etme çabasıdır. Aşağı yukarı ikisi de irticadır, yani fanatizmdir. Fanatizmin sol ya da sağ olması hiç önemli değildir. Ben özellikle solu seçtim. Solun kendisine bakmasını istiyorum” (1987:51).*

Oysa *Prenses*, Sinan Çetin’in söylediği gibi solu özeleştiriyeye yöneltmeye çalışan bir film değildir, sola nefretle bakan bir filmidir. Bir örgüt evinin ürkütücü görüntüleriyle betimlenen ve karikatürize edilmiş militan karakterlerle özdeşleştirilen sol mücadele, sol ideoloji bu demekmiş gibi çarpık bir zihniyetle sunulmuştur. Ayrıca filmde şiddetin sadece sol harekete mensup kişiler tarafından yapılıyor gösterilmesi, şiddet sahnelerinin sadece sol hareket içindeki kişiler varken gerçekleşmesi de filmin tek taraflı bakışının yansıması olarak karşımıza çıkar.

*Prenses*’in bu tek taraflı bakışından farklı olarak *Vizontele Tuuba*’da sol harekete daha olumlu bir bakış mevcuttur. Yalnız bu olumlu bakışın nedeni sol hareketin yaptığı olumlu işler nedeniyle değildir. Daha çok sol hareketin 12 Eylül döneminde yaşananların sorumlusu olacak şekilde kurban edildiğine yönelik bir vurgu mevcuttur filmde. Nitekim filmin en sonunda, askerler kasabadan sol harekete mensup gençleri götürürken üst ses bize “...Yapmak istediklerinin bazılarının yasadışı olduğunu biliyorlardı ama yapmak istediklerini hiçbiri yapmamıştır” diyerek tutuklanan gençlerin aslında kurban olduğunu vurgular. Zaten filmde iki sol örgütün üyelerinin birbirleriyle kavga etmeleri de seyirciyi güldürmektedir. Sol harekete mensup kişilerin hiçbirinin filmde neden sol görüşü benimsediği, birbirlerinden farkları ya da birbirlerine olan benzerlikleri ortaya konulmaz. Bu şekilde bu kişilerin hepsi karikatürize bir tip olmaktan öteye gidememiş, uyguladıkları şiddet de bu nedenle nedensiz, komik bir sahne olarak perdeye gelmiştir.

Çalışmada incelenen diğer filmlerde ise sol harekete ilişkin bilgiler solcu karakterler üzerinden verilmiştir. Bu filmlerle ilgili inceleme bir sonraki başlık altında yapılacaktır.

#### **4. 12 Eylül ve Solcu Karakterler**

12 Eylül filmlerinin ortak özelliği dönemin eleştirisinin solcu karakterler aracılığıyla yapılmış olmasıdır. Çalışmada incelenen filmlerden *Prenses*'te 12 Eylül öncesinin solcu militanları örgütsel ilişkileri bağlamında eylem içindeki konumlarıyla ve militan kimlikleriyle ele alınmışlardır; bu filmde onlara karşı negatif bir bakış vardır. *Vizontele Tuuba* filminde sol örgüte mensup gençler ise komik bir şekilde yansıtılmış ve seyircinin bir nebze de olsa onlarla özdeşleşmeleri sağlanmaya çalışılmıştır. 12 Eylül sonrası konu alan filmlerde ise solcu kahramanların cezaevinden çıktıktan sonraki yaşamları, aileleri ve arkadaşlarıyla yaşadıkları sorunlar anlatılmıştır. Bu karakterlerin kişilikleri ön plana alınmış olumlu karakterler olarak sunulmuşlardır.

1960'larda sol hareketin önde gelen öğrenci liderlerinden olan Ertuğrul Kürkçü kendisiyle yapılan bir röportajda cezaevi pratiğinin sadece orada yaşamış insanlarla sınırlı olmadığını anlatır: "...hapsedilen insanlar sadece kendileri girmediler, onlar cezaevinde bulunurken onlarla bağı olan tüm insanlar; arkadaşları, sevdikleri, aileleri, mahalledeki dostları, nihayet ilişkide buldukları insanların da hayatta sahip oldukları bağların ucu ya da düğümü cezaevine girmiş oldu... 12 Mart'ta olduğu gibi devrimci sınıfların, devrimci güçlerin sadece elitleri değil aşağı yukarı bunlarla münasebette bulunmuş herkes bu süreci çok ağır yaşadı" (akt. Savaşır, 1989:97) diyen Kürkçü'nün kendi deyimleriyle ilişkilendirerek anlattığı bu "cezaevi gerçeği" 12 Eylül filmlerinde de hikayenin çıkış noktasını oluşturmuştur.



Aynı zamanda yaşanan şiddetin sadece bu olayların içinde yer almış, cezaevine girmiş kişileri etkilemediğini dışarıda kalanların hayatlarını etkilediğini göstermesi açısından da önemlidir bu durum.

Çalışmada incelediğimiz filmlerden *Sen Türkülerini Söyle* filminin kahramanı Hayri Numanoğlu (Kadir İnanır) yedi yıl cezaevinde yattıktan sonra af yasası ile dışarı çıkar. On günlük bir izinden sonra Konya'ya sürgüne gidecektir. Eve dönüşünde annesi ve kız kardeşi tarafından büyük bir sevinçle karşılanır, ama acıyı da içeren bir sevinçtir bu. Annesinin “sana bir kötülük yaptılar mı oğlum, sana bir zarar verdiler mi? Hep dedim, Hayri’me bir kötülük yapsınlar bak ben neler yaparım!” sözleri bir çaresizliği ve 12 Eylül Türkiye’sinde cezaevi gerçekliğinin dramatik boyutlarını yansıtır. Bununla beraber filmde cezaevinde yapılan işkenceler doğrudan gösterilmese de işkencenin varlığını çağrıştıran sahnelerde yer alır. Annesinin Hayri’ye “...Sana bir kötülük yapsınlar bak ben neler yaparım,” sözleri üzerine iki kişinin Hayri’yi gözleri bağlı olarak bir odaya soktuklarını görürüz. İçeriden bağırtılar gelmektedir. Fiziksel şiddetin varlığı bu sahnelerde açıkça olmasa ortaya konulmuş olur. Bu sahneler film boyunca birkaç farklı yerde tekrar gösterilir. Babası politik eylemlere karışmış olduğu için onu evlatlıktan reddetmiştir, onunla konuşmaz ama annesi kanalıyla Hayri’ye cep harçlığı verir. Filmde Hayri ile babası arasındaki ilişki 12 Eylül döneminin insanların hayatlarını nasıl değiştirdiğine örnektir. Babası Hayri’yle konuşmamakta ama devamlı onu suçlamaktadır. “...Ona polise teslim ol dedim, dinlemedi. Dik kafalı işte ne olacak. Onun yüzünden mahalleye çıkamaz olduk. Tabi evlatlıktan redderim,” diye konuşur. Tüm bunlar 12 Eylül döneminde yaşananların insanların hayatlarına olan etkisini vurgular. Yine filmde “baba” simgesel olarak “devlet”e benzetilmiştir. Babanın sözünü

dinlememek devlete karşı çıkmak benzer anlamlarda kullanılmıştır. Bir grup akrabasının yaptığı geçmiş olsun ziyareti Hayri'ye cezaevinde olduğu yıllarda pek çok şeyin değişmiş olduğunu gösterir. Hal hatır sormalarla geçmiş olsun dilekleriyle başlayan sohbet kısa zamanda 1980'lerde Türkiye'de yaşanan zihinsel değişimin panoramasına dönüşmüştür. Karşılıklı olarak eve alınan eşyalardan, videolardan, iş ve para ilişkilerinden konuşulur ve hep birlikte televizyon seyredilir. Şerif Gören, bu sahneyle 1980'li yıllarda orta sınıftan ailelerin hayattan beklentilerini yansıtmıştır. Ama Hayri cezaevinde kaldığı sürede bunlardan uzak kalmıştır. İstanbul'da kaldığı on gün boyunca eski arkadaşlarıyla, eski hayatıyla bütün bağlarının koptuğunu görmüştür. 12 Eylül'ü yaşayan solcu kahramanların hayatlarını etkileyen şiddet 12 Eylül'den sonra da boyut değiştirerek, psikolojik boyuta geçerek devam etmektedir. Babasının devamlı onu suçlaması, arkadaşları ile konuşacak hiçbir ortak noktasının kalmaması bu duruma vurgu yapan sahnelerdir. Hayri cezaevindeki cezasından sonra dışarıda da sürgün cezası ile karşı karşıyadır. O dönemde pek çok insanın yaşadığı sürgün olgusu filmde Hayri'nin yaşadıkları üzerinden yansıtılmıştır.

*Dikenli Yol* filmin kahramanı Hüseyin'in (Kadir İnanır) cezaevinden çıktıktan sonra evine gitmek üzere yaptığı otobüs yolculuğu ile başlar. Yolculuk esnasında geri dönüşlerle Hüseyin'in evinde kitap okurken polisler tarafından alınıp götürüldüğünü ve örgüt üyesi bir arkadaşı onun adını verdiği için suçlandığını görürüz. Yolda mola sırasında yemek yerken geriye dönüşle cezaevinde zorla yaptırılan yemek duasını görürüz. Hem *Sen Türkülerini Söyle* filminde hem de *Dikenli Yol*'da film kahramanlarının gördükleri şiddet bu tür geriye dönüş sahneleri ile verilir.

Dikenli Yol filminin hikâyesi Hüseyin’le ailesi arasındaki çatışmaya dayanmaktadır. Cezaevinde iken ağabeyi (Eşref Kolçak) onun eylemci bir arkadaşına yardım etmek isterken polisler tarafından öldürülmüştür. Geçmişte ilişkileri çok iyi olmasına rağmen yengesi (Hülya Koçyiğit) bu ölümden Hüseyin’i sorumlu tutmaktadır. Ekonomik sorunlar yaşamışlardır. 12 Eylül’ün sadece olaylara karışanlara değil onların çevresinde olanlara etkilerini filmde Hüseyin’in ailesinin yaşadıkları üzerinden vermiştir yönetmen. Hüseyin’in arkasında bıraktığı bir başka acılı kadın da cezaevindeyken evlendiği karısı Azize’dir (Mine Boysan). Ağabeyinin ölümünden itibaren Hüseyin ondan kaçmaktadır. Hüseyin’in film boyunca yengesiyle arasında süren iletişimsizlik Azize’nin araya girmesiyle çözümlenir. Azize’nin, “kocasını kaybettiği için sadece onun değil gerdeğe bile girmeden yıllarca Hüseyin’i bekleyen kendisinin de büyük acı çektiğini” söylemesinin ardından yengesi yumuşar ve “...Bundan böyle kimsenin yeni acılara katlanmaya mecali yok. Biz acıya borcumuzu ödedik. Acılardan bize fazla pay düştü. Ama artık yeter...,” diyerek yaşanan iletişimsizliği noktalar. Zeki Alasya *Dikenli Yol*’da “yakın geçmişin siyasal fırtınalarına ve onun yaptığı tahribata biraz değişik bir biçimde kadın ve çocuklar düzeyinde yaklaşmayı” (Dorsay, 1995:235) denemiştir. Sadece Hüseyin’in değil ailesinin de yaşadığı acılar anlatılır. Hüseyin filmde olumlu yansıtılan bir kahraman olmakla birlikte filmde politik eylemlere karşı eleştirel bir bakış vardır, hatta Hüseyin’in olumlu bir karakter olarak sunulması da biraz bu bakıştan kaynaklanmaktadır. Ağabeyinin ölümüne neden olan arkadaşı Yadigar (Nezih Tuncay) “...Gönlümle mi oldu sanıyorsun bu işler, bizi bize bırakmadılar ki ya ondan ya bundan dediler. Arada kalamazdık tabii. Hüseyin’i ben bulaştırdım bu işlere biliyorum, utanıyorum sizden, ama gidecek yerim yok,” der. Ağabeyi Aziz ise,

Yadigar'ın durumunu karısına "...Kovboyculuk oynuyorlardı hakiki mermilerle, oyun bitti. O kadar, " sözleriyle açıklar. *Dikenli Yol*'da aslında iyi insanlar olan sol eylemcilerin mecbur kaldıkları için, koşullardan dolayı bu eylemlere sürüklendikleri tezi işlenmiştir. Onları mecburiyete iten sebeplerin ne olduğu belli değildir, solcu karakterlere karşı bir sempati vardır, ancak teröre dönüşen eylemler içinde yer almış olmaları eleştirilir. *Dikenli Yol* 12 Eylül Türkiye'sinde cezaevi gerçekliğini yaşamış bir ailenin dramını anlatmakla birlikte filmde dönemin çok da belirleyici olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü 12 Eylül'ü doğuran olaylar "kovboyculuk oyunu"na indirgenmiş, dönem sorgulanmamıştır.

*Prenses* filminde 12 Eylül öncesi bir grup solcu militan örgüt ilişkileri bağlamında, eylem içindeki konumlarıyla ve militan kimlikleri ile ele alınmışlardır. Diğer 12 Eylül filmlerinden farklı olarak bu filmde solculara negatif bir bakış vardır. Tarık'ın Nevres'e karşı, örgüttekilerin Tarık'a karşı tutumları hep sert ve kabadır. Tarık tek doğru olarak gördüğü komünizm uğruna sonu ölümle sonuçlanacak bir eylemde bulunmaktan ve âşık olduğu Nevres'i de bu eyleme dâhil etmekten çekinmez. Filmde şiddetin en yoğun olarak gösterildiği yerlerde hep solcu militanları görürüz.

Tarık ve Nevres örgüt evine giderken bildiri dağıtan bir kişinin öldüğünü görürüz, aynı şekilde yine bir örgüt toplantısından çıktıklarında bu sefer de duvara slogan yazan gençlerin vurulduklarını izleriz. Filmde terörün tüm yurda yayıldığını karakterlerle beraber öğreniriz. Tüm gazetelerde ve radyolarda terör haberleri yer alır. Tüm bunlara rağmen örgüttekiler bunlardan hiç bahsetmezler, sanki bu dünyadan farklı bir dünyada yaşar gibi görünmektedirler. Tek konuştukları

yapacakları eylemin başarısıdır. Bu halleriyle filmde yaşadıkları dünyadan son derece kopuk şekilde çizilmişlerdir.

Tarık'ın kişiliğinde bizlere yansıtılan “sol”, filmde insana ve insan hayatına değer vermeyen bir ideoloji olarak gösterilir. Yasa dışılığın ve terörün sol ideoloji ile özdeşleştirilmesi ise hem mekânlar hem de tipler aracılığıyla gerçekleştirilir. Tarık ve diğer militanların bulunduğu örgüt evi boğucu sigara dumanı ile kaplı, karanlık bir yer olarak gösterilir. Sol görüşteki militanları ise saç sakalı birbirine karışık, karanlık yüzlü olarak çizilmiştir. Yapılan konuşmalar esnasında fonda devrimci sloganlar ve anarşiyi çağrıştıran efektlerle bu karakterlerin her türlü kötülüğü yapabilecek özellikte oldukları vurgulanır.

*Su Da Yanar* filminin kahramanı (Tarık Akan) Nazım Hikmet'in hayatı üzerine bir film çekmeye çalışan bir yönetmendir. Film için mekân seçimi yaparlarken polis tarafından gözaltına alınır. Gözleri bağlı olarak bir binaya getirilir. İnsanlarla dolu bir hücreye getirip koyarlar onu. İçerdeki herkesin gözü bağlıdır.

Sonraki sahnede ise onu, koydukları hücreden alıp sorgulamak için başka bir yere getirirler. Polisler onun on yıl önce çektiği bir filmi izlemektedir. Filmde neden bir işçi çocuğunu oynattığını sorarlar. Filmin bir çocuğun özlemleri üzerine olduğunu söyleyince “...Biz biliriz sizin numaralarınızı, ” diye konuşur. Onlar konuşurken yönetmen yerde işkence yapmakta kullanılan aletleri görür.

*Su Da Yanar* filminin kahramanı olan yönetmen çekmek istediği film nedeni ile baskı görür. Gözaltına alınıp sorgulanır. Ali Özgentürk filmdeki yönetmenin başına gelenler ile 12 Eylül döneminde inandıklarını yapmaya ya da söylemeye çalışan aydınların, entelektüellerin yaşadıklarını göstermeye çalışmıştır.

*Av Zamanı* filminde ise filmin kahramanı bir yazardır. Yazar çok yakın bir arkadaşının 12 Eylül öncesi öldürülmesi üzerine yazmayı bırakıp çocukluğunun geçtiği adaya gelir. Filmde 12 Eylül öncesi yaşanan terör *Av Zamanı* ifadesi ile simgelenir. Yazar, arkadaşı ile konuşurken “*Av Zamanı* başladı mı? Ben çoktan başladı sanıyordum” diyerek o zaman yaşanan teröre gönderme yapar. Yazar, arkadaşı olan profesörün neden öldürüldüğünü bilmediğini, öldürenlerin de bildiğini sanmadığını, her şeyin karmakarışık olduğunu söyler. Yazarın ülkede yaşanan terörden buraya kaçtığı filmde vurgulanır. 12 Eylül döneminde yaşanan şiddetin insanların hayatlarını nasıl etkilediğinin bir göstergesidir bu durum. Yazar, ülkede yaşanan terörden kaçıp adaya geçmiştir ama terör onu burada da bulur. Filmin kahramanı olan yazarın şiddetten kaçtığı adada öldürülmesi şiddetin tüm ülkeye hâkim olduğunun bir göstergesi olarak filmde yer alır. Erden Kıral *Av Zamanı*’nda ülkede yaşanan terörün nedenleri üzerine herhangi bir şey söylemese de ülkeye hâkim olan şiddetin boyutlarının ne kadar büyük olduğunu göstermeye çalışmıştır.

*Bütün Kapılar Kapalıydı*, üniversitede okurken tutuklanan Nil’in (Aslı Altan) hapisneden çıktuktan sonra değişen topluma uyum çabalarını anlatır. Filmde Nil’in siyasi kimliğine ya da neden tutuklandığına ilişkin herhangi bir açıklama yoktur. Ama film 12 Eylül döneminde yaşanan baskıları, cezaevinde yaşanan işkenceleri ve bunların bireye etkilerini Nil’in yaşadıkları üzerinden gösterir.

*Bütün Kapılar Kapalıydı* filminde 12 Eylül döneminde hapishaneye girip çıkan kişilerin dışarıdaki hayata dönmeye çalışırken karşılaştığı zorluklar anlatılır. Nil’in okula geri dönmek için yaptığı başvuru sabıkalı olması nedeniyle reddedilir. Aynı şekilde bulduğu işlerden de yine bu nedenle kovulur. Film 12 Eylül döneminde

cezaevinden çıkan insanların yaşadıkları psikolojik şiddeti göstermesi bakımından önemlidir.

*Bütün Kapılar Kapalıydı* filminde olduğu gibi *Darbe*, *Suyun Öte Yanı*, *Bekle Dedim Gölgeye*, *Hoşçakal Umut*, *Eylül Fırtınası* ve *Babam ve Oğlum* filmlerinde de 12 Eylül döneminde cezaevine girmiş solcu kahramanların cezaevinden çıktıktan sonra topluma uyum çabalarını ve karşılaştıkları zorlukları görürüz.

*Darbe* filminin kahramanı cezaevinde yaşadığı işkencelere dayanamayarak arkadaşlarını ihbar eden bir itirafçıdır. Hamdullah Şimşek'in (Kadir İnanır) yaşadığı şiddet geriye dönüşlerle gösterilir filmde. 12 Eylül filmlerinin solcu kahramanlarının hepsi cezaevinde işkence görmüş ama düşüncelerinden ödün vermemişlerdir. *Darbe* filminde ise diğer 12 Eylül filmlerinin kahramanlarından farklı olarak bir itirafçının yaşadıkları anlatılır. Hamdullah işkenceye dayanamayıp arkadaşlarını ihbar ettiği için pişmanlık yasasından faydalanır. Yüzü ve kimliği değiştirilir. Ama yine de polisin baskısından kurtulamaz. Yeni kimliği ile gittiği eski örgüt arkadaşı ve karısı da “keşke ölseydin” diyerek onu dışlar yok sayarlar.

*Suyun Öte Yanı*'nda ise Tomris Giritlioğlu, cezaevine girip çıkmış orda gördüğü işkencenin hâlâ etkilerini taşıyan bir kişinin yeniden cezaevine girme ihtimali nedeniyle yurt dışına kaçma/yurdunda kalma ikilemini işler. Filmin kahramanı olan Adam'ın (Selçuk Yöntem) siyasal kimliğine ilişkin ipucu verilmez filmde. Buna rağmen filmde 12 Eylül sonrası Türkiye'yi simgeleyen bazı küçük detaylar yakalamak mümkündür. Karısı (Nur Sürer) ile geldikleri pansiyonun polisler tarafından basılması ile yakalanma korkusu yaşarlar. Kadın “Acaba yeniden tutuklama kararı mı çıkarttılar” diyerek daha önceden de bir tutuklama durumunun olduğunun ipucunu verir. Filmde kahramanların neden kaçtığı belirtilmese de 12

Eylül döneminde görüşleri nedeniyle yurt dışına kaçmak durumunda kalan insanların durumu gösterilmeye çalışılır.

*Bekle Dedim Gölgeye*, üç devrimci arkadaşın 1960'lardan 80'lere uzanan hikâyesini konu alır. Ersin (Cüneyt Çalışkur), Erdal (Metin Belgin) ve Esra (Hale Soygazi) öğrencilik yıllarında sol hareket içinde birlikte yer almışlardır. Evleri polis baskınına uğrar, tutuklanırlar, işkence görürler. 12 Eylül sonrasında politik eylemlerin uzağına düşmüşlerdir. Solun dağıtıldığı, ölümün kol gezdiği 1980'ler Türkiye'sinde birbirlerine dayanarak yaşamaya çalışırlar. Uzun süre Ersin'le beraber olan Esra'nın Erdal'la beraber olması aralarında büyük bir kırgınlığa, acıya yol açmıştır. Ama yine de birbirilerine destek olmaya çalışırlar.

Film Erdal'ın üvey babasına ait bir silahla öldürülmesiyle başlar. Cinayet gazetelere “siyasi değil aşk cinayeti” manşetiyle geçmiştir. Esra yüzünden Ersin'in Erdal'ı öldürdüğü iddia edilmektedir; ama Ersin delil yetersizliğinden dolayı serbest bırakılır. Üniversiteden arkadaşları olan gazeteci Erdinç (Aytaç Arman), haberi görünce olayı araştırmaya başlar; yıllardır görmediği Ersin'in evine gittiğinde onun cesediyle karşılaşır. Ersin aşırı doz uyuşturucudan ölmüştür. Esra'yı ise uzunca bir aramadan sonra Şile'de bulur. Ersin'den, Erdal'dan ve gördüğü işkencelerden söz eden Esra'da ölümü seçecektir.

Erdal notlarını “kişisel tarihlerimiz sosyalist hareketin tarihine benzemeye başladı. Onun tarihi de bir hayal kırıklıkları müzesi gibi. Hayal kırıklığına uğrayabilirim hissi kadar insanın elini kolunu bağlayan, onu yaşamaktan alıkoyan bu derece güçlü başka bir şey yok” diye yazmıştır. Bu sözler filmin ana temasını oluşturur. 68'lerde altın çağını yaşayan, 80'lerde ise ölümü ilan edilen sol hareket ile solcuların yaşadığı hayal kırıklığı arasındaki ilişki filmde üç arkadaşın yaşamlarından



kesitlerle anlatılmış ve 12 Eylül döneminin eleştirisi yapılmıştır. Erdal, Ersin ve Esra bu dönemde politik eylem içinde değillerdir. Fakat cezaevinde gördükleri işkencenin etkileri hem bedenlerinde hem de ruhlarında fazlasıyla sürmektedir. Filmin sonunda Esra, “Rüyalarımız için çalışıyorduk biz, yenildik değil mi?” der.

*Bekle Dedim Gölgeye* oldukça umutsuz bir filmidir. Filmin solcu kahramanları bir efsanenin değil, bir yenilginin kahramanları olarak karşımıza çıkarlar, film bu açıdan önemlidir.

*Hoşçakal Umut*'un (Canan Evcimen İçöz, 1994) kahramanı Oruç Yılmaz (Kürşat Alnıaçık) cezaevinden yeni çıkmıştır ve yurt dışına gitmeye çalışmaktadır. Film boyunca 12 Eylül döneminde yaşadıklarının etkisiyle dışarıdaki hayata uyum sağlayamadığını görürüz. Cezaevinde gördüğü işkenceler nedeniyle kâbuslar görmektedir. Yeniden cezaevine girmekten korkan Oruç çevresiyle sağlıklı bir ilişki kuramamaktadır. Bu durumdan en çok etkilenenlerin başında da sevdiği kadın olan Algüz (Şerif Sezer) gelmektedir. Oruç'un yaşadığı bu korku ve onun doğurduğu paranoyalar filmin sonunda Algüz'ün ölümüne yol açacaktır. Oruç'un sabıkalı olması yeni bir işe başlamasına da engel olmuştur. Onunla ortak iş yapacak arkadaşları polis tarafından “anarşistlerle iş yapıyorsunuz” denilerek baskı görür.

*Hoşçakal Umut*'ta olduğu gibi *Eylül Fırtınası* ve *Babam ve Oğlum* filmlerindeki solcu kahramanları da dışarıdaki hayata uyum sağlamaya çalışan bireylerdir. *Eylül Fırtınası*'nda Ayten (Zara) ve *Babam ve Oğlum*'da Sadık (Fikret Kuşkan) karakteri 12 Eylül döneminde cezaevine girmiş karakterlerdir. Bu iki filmin ortak yanı filmlerin hikâyelerinin çocuk karakterler gözünden anlatılmasıdır. Her iki filmde bu dönem yaşanan acıları sadece eylem içinde bulunan kişilerin yaşamadığını, ailelerin de bu acıları çok derinden yaşadıklarını göstermeleri bakımından önemlidir.

*Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) filminde de diğer 12 Eylül filmlerine benzer şekilde karşımızda yine naif ve suçu olmadığı halde cezalandırılan solcu karakterler vardır. Filmde Altan Erkekli'nin canlandığı Hoca karakteri ile temsil edilen sol yine aydın kimliği nedeniyle hapse girer ve işkenceye maruz kalır. Diğer 12 Eylül filmlerinden farklı olarak *Eve Dönüş*'te Memet Ali Alabora'nın canlandığı Mustafa karakteri ideolojik nedenlerle hapse düşmemiş tam tersine bir yanlışlık sonucu hapse düşmüş ve işkence görmüştür. Hapse girmeden önce 12 Eylül darbesini olumlu bulan Mustafa hapiste geçirdiği sürenin sonunda dışarı çıktığında ne düşüneceğini ve ne hissedeceğini bilmez bir haldedir. Yönetmen Ömer Uğur, filminde Mustafa karakterinin yaşadıkları üzerinden o dönemde sadece sol ya da sağ ideolojilere sahip kişilerin değil politik olaylarla hiç ilgisi olmayan pek çok kişinin de yaşananlardan mağdur olduğunu göstermeye çalışmıştır.

*Beynelmilel* (Sırrı Süreyya Önder-Muharrem Gülmez, 2006) filmi de aslında bu noktadan baktığımızda Ömer Uğur'un *Eve Dönüş* filmine benzemektedir. *Eve Dönüş*'te olduğu gibi bu filmde de 12 Eylül döneminde yaşanan şiddet yine politik olaylarla ilgisi olmayan bir grup insanı vurur. Filmde solcu karakter olarak karşımıza çıkan karakter ise Umut Kurt'un oynadığı Haydar'dır. Haydar üniversitede okumaktadır. Bu özelliği onu diğer 12 Eylül filmlerinde karşımıza çıkan solcu karakterler gibi kültürlü, çevresindeki sorunlara duyarlı biri olarak göstermek için koyulmuş gibidir. Haydar kente gelecek olan Konsey üyelerine karşı bir protesto eylemi düzenlemek istemektedir. Bu protesto eylemini gerçekleştirmek için de Konseyi karşılamak üzere oluşturulan orkestranın şefi Abuzer'in (Cezmi Baskın) kızı Gülendam'dan (Özgü Namal) yardım almaktadır. Protestonun hazırlıkları sırasında çıkan karışıklıklar sonucu Haydar vurularak hayatını kaybeder. Orkestra üyeleri ise

tutuklanırlar ve orkestra şefi Abuzer işkencede hayatını kaybeder. Filmde başta da belirttiğimiz gibi solcu olarak nitelendirilebilecek tek karakter Haydar'dır ancak filmde Haydar'ın neden solcu olduğu ya da şehre gelecek Konsey'e karşı neden protesto eylemi düzenlemek istediği tam olarak anlaşılmaz. Bu da karakterin inandırıcılığını olumsuz yönde etkilemiştir.

Çalışmada incelenen filmlerin ikisi dışında diğer tüm filmlerde 12 Eylül döneminde solcu karakterlerin başından geçen öyküler anlatılmıştır. Bu iki filmde biri olan Osman Sınav'ın *Gerilla* (1995) filminde yönetmen filmin merkezine bir silah kaçakçısını Cevat Fehmi'yi (Fikret Hakan) ve onun yaşadıklarını almıştır. *Gerilla*'da diğer 12 Eylül filmlerinde gördüğümüz solcu karakterlere benzer bir karakter göremeyiz. *Gerilla* bu özelliği ile diğer 12 Eylül filmlerinden ayrılmaktadır.

Bu açıdan çalışmada incelenen filmlerden farklı olan bir diğer filmde İsmail Güneş'in yönettiği *Gülün Bittiği Yer* (1998) dir. *Gülün Bittiği Yer*'de Tolga Tibet'in oynadığı ana karakter bir hata sonucu hapse girer ve orada yaşadıkları ve gördüğü işkenceler nedeniyle bir türlü eski hayatına geri dönemez. Filmde karakterin neden hapse girdiği, işkence gördüğü belli değildir. Karakterin hangi görüşe sahip olduğuna dair bir ipucu da filmde bulunmaz. Bu nedenle filmde gördüğümüz karakter yaşamıyor gibidir. Tüm toplumsal bağlarından kopuk bir şekilde çizildiği için de film izleyicinin gözünde bir anlam kazanamaz. *Gülün Bittiği Yer*'deki karakter gösterime girdiği dönemde yönetmen İsmail Güneş'in sağ görüşe sahip bir yönetmen olarak tanınması nedeniyle sağ görüşlü bir karakter olarak nitelendirilmiştir. Ancak yönetmen,

*“...Evet, asıl duyarsızlık noktası benim siyasal kimliğimden kaynaklanıyor. Kimi İslamcı diyor, kimi faşist diyor, kimi bilmem ne diyor... Mevzuya bu şekilde bakıyorlar. Ben bir aşk filmi ya da komedi filmi çekebilirdim. Neticede aynı paraya, aynı imkanlarla böyle bir film yapmak ta mümkün. Böyle bir film yapmamın nedeni bu insanlık sorununa parmak basmak” (akt. Tezcan, 1998:5)*

sözleriyle filmdeki karakterin sağ görüşlü olduğu ve bu nedenle işkence gördüğü iddialarına karşı çıkmıştır.

## **5. 12 Eylül Filmlerinde Cezaevi ve İşkence**

Foucault hapishaneyi “adalet cihazının en karanlık bölgesi” (1989:36) olarak tanımlar. 12 Eylül Türkiye’inde çok sayıda insan politik eylemlerinden ve siyasi görüşlerinden dolayı yıllarca bu karanlık bölgede yaşamak, buradan geçmek zorunda kalmış ve “toplam 299 kişi” (Tanör, 1996:78) de işkencede hayatını kaybederek bir daha o karanlıktan çıkma imkanını bulamamıştır. 12 Mart döneminde de cezaevleri tutuklananlarla doldu; ama 12 Eylül’de insanlar çok daha sistematik şekilde cezalandırıldılar. Amaç artık sadece konuşurmak, istenilen bilgiyi almak değildir. “Kitlesele bir vazgeçirme, teslim alma politikası” (Tolon, 1989:86) uygulanır. Foucault’a göre Batı’da klasik çağda “işkencenin ve şiddetin yasal pratiklerde güçlü bir yer tutmasının nedeni, yasal süreçlerde hakikati ortaya çıkarmak üzere kullanılmasından öte, iktidarın işleyişini gösteren siyasal bir işlem olması”dır (Keskin, 1996:118). 12 Eylül döneminde cezaevlerinde de işkence, konuşurmanın ötesinde özellikle solun kitlesele olarak sindirilmesi için (bu dönemde işkence sağcı kesimlere de yönelmiş olmakla birlikte hiçbir zaman sola yönelik işkence kadar sistematik ve sürekli olmamıştır) iktidarın gücünü gösterdiği meşru bir araç olarak kullanılmıştır.

12 Eylül filmlerinde şiddetin sunumu daha çok gözaltında ya da cezaevinde kişiye yapılan işkence şeklinde olsa da çalışmada incelenen filmlerin hiçbiri doğrudan işkenceyi ya da şiddeti konu almaz.

İncelenen filmlerden *Sen Türkülerini Söyle*'nin asıl teması, cezaevinden çıktıktan sonra eski dava arkadaşlarının 12 Eylül sonrası Türkiye'deki yeni düzene uyum sağlayıp, eski ideolojilerinden ve değer yargılarından uzaklaşmış olduklarını görerek onlarla olan bütün bağlarının koptuğunu anlayan Hayri'nin yaşadığı hayal kırıklığıdır. İşkence filmde ağırlıklı bir yer tutmaz ama sık sık geriye dönüşlerle işkence hatırlatması yapılır. Hayri geceleri işkence kâbusları görerek uyanmaktadır. Şerif Gören, işkenceyi karanlık bir koridorda gözleri bağlı işkenceye götürülen bir adam ve çılgılık motifiyle vermiştir. *Sen Türkülerini Söyle* filminde aynı zamanda bir "ödeşme teması" vardır. Bu ödeşme Hayri ile kendisini ihbar eden adam arasındadır. Hayri arkadaşı Turgay'ın işyerinde kendisini ihbar eden adamla karşılaşır. İhbarcı, şirketin pazarlama müdürüdür. Hayri cezaevinde geçirdiği yedi yılına, onca işkenceden geçmesine sebep olan bu insanla hesaplaşmak istemektedir. Takip ederek asansörde sıkıştırır, adam alabildiğine korkmuştur. Hayri'nin bir silah dayadığı duygusu yaratarak, ağzıyla "pat" sesi çıkarması ile ihbarcı vurulduğunu sanarak yere düşer. Bu manevi işkence ile hesaplaşma tamamlanmıştır.

*Su Da Yanar* filminin ana karakteri olan yönetmen Nazım Hikmet'in hayatı üzerine bir film çekmek istemektedir.

*Su Da Yanar*'da yönetmen arkadaşları ile film için mekân seçerken polis tarafından gözaltına alınır. Film asıl olarak 12 Eylül döneminde sanatçıların, aydınların yaşadıkları zorlukları işlemektedir. Yaşanan zorluklardan biri de inandıkları şeyleri yapmaya, söylemeye çalışan aydınların, sanatçıların gördükleri

baskı ve işkencedir. İşkence filmde yönetmenin gözaltına alındığı yerde seyirciye hatırlatılır. Gözleri bağlı olarak bir hücreye konulan yönetmen devamlı çığlık sesleri duyar. Yönetmen sorgusu sırasında işkencede kullanılan aletleri görür; yönetmen daha çekmediği bir film nedeniyle işkence görür filmde.

Memduh Ün, *Bütün Kapılar Kapalıydı* adlı filminde doğrudan işkenceyi değil ama işkencenin yarattığı tahribatı anlatmıştır. Filmin ana karakteri Nil, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okurken siyasi düşüncelerinden dolayı tutuklanmış ve altı yılını cezaevinde geçirmiştir.

Çıktığında İzmir'deki bahçeli evlerinin yerine apartman yapıldığını, değer verdiği bütün eşyalarının, kitaplarının, resimlerinin bodrum kata atıldığını görür. İstanbul'da kaldığı yerden hayatına devam etmek isterse de okulu bitirmesine izin verilmez. Bulunduğu grafikerlik işinden de sabıkalı olduğu öğrenilince ayrılmak zorunda kalır. Bu arada eski kocası tarafından kendisine bir türlü gösterilmeyen kızını aramakta, onu geri alabilmek için mücadele etmektedir. Daha sonra Nil'in aslında bir kızının olmadığını öğreniriz; işkenceye dayanabilmek için bilinçaltında Deniz isminde bir kız çocuğu yaratmıştır.

*Bütün Kapılar Kapalıydı* filminin diğer 12 Eylül filmlerinden farklılığı ana karakterinin kadın olmasıdır. 12 Eylül döneminde cezaevlerinde özellikle kadınlara karşı bir işkence yöntemi olarak kullanılan tecavüzü Nil de yaşamıştır. Ana karakterinin kadın olmasından dolayı filmde işkencenin yaptığı tahribat da annelik imgesiyle "kadınsı bir duyguyla" somutlaştırılır.

Nil için "geçmişin gerçek ve kurmaca anılarından başka tutunacak hiçbir şey kalmamıştır. Her şeye rağmen yeni bir gelecek kurma umudu ise toplumun yeniden

yapılanmış kurumları ve insanı yadsıyan değer yargıları karşısında parçalanır” (Açar, 1990:20) ve ölüm tek çare olarak ortaya çıkar.

Nil’in işkenceye dayanabilmek için bilinçaltında bir kız çocuğu yaratması, erkek arkadaşlarıyla yaşadığı iletişimsizlik ve artık resim yapamayışı simgesel olarak işkenceye bağlanmışsa da, diğer 12 Eylül filmlerinde olduğu gibi pek çok sorunun cevabı verilmez. İşkence Nil’in çevresiyle yaşadığı iletişim probleminin ve sağlığının bozulmasının nedenidir ama niçin Nil’in yaşamında böyle bir tahribat yaptığı hayatının ve kişiliğinin yeterince açıklık taşınamasından dolayı anlaşılammaktadır.

*Darbe* filminde de işkence *Sen Türkülerini Söyle* filmine benzer şekilde karanlık bir yerde gözleri bağlı olan bir adam ve çığlık sesleri ile verilmiştir. Cezaevinde yaşadığı işkenceye dayanamayan Hamdullah arkadaşını ele verir. Filmde işkencenin konuşurma amaçlı kullanıldığını görürüz. Ancak işkenceye uğrayan karaktere diğer 12 Eylül filmlerinin aksine olumlu olarak bakılmaz. İtirafçı olmak yerine ölmesinin çok daha iyi olduğu vurgulanır filmde.

*Bekle Dedim Gölgeye*’de işkence, Esra’nın tutuklandıktan sonra gördükleri işkenceyi Erdinç’e anlatmasıyla filme yansıtılmıştır. Esra, Ersin’in sağlam ve inatçı kişiliğiyle işkenceye dayandığını ancak daha sonra iki yıl “birbirlerine dokunmadan” yaşadıklarını söyler. Esra’nın kendisi de altı hafta süren ağır bir işkenceden geçmiştir. İşkencenin sonunda bedeninin sürüklenerek bir taş avluya atılmasını “güzel bir duyguydu, kelimelerle anlatılamayacak kadar, hatırlayamadığım kadar güzel” diyerek ifade eder. Oysa o sırada bel kemiği kırılmıştır ve çok uzun tedavilerden sonra iyileşebilmiştir. Erdinç, Esra’yı dinlerken Erdal’ın yaptığı resimleri hatırlar. Erdal, Esra’nın ayrıntılarıyla anlattığı işkencenin adeta her anının resmini yapmıştır. *Bekle Dedim Gölgeye* filminde diğer filmlerde olduğu gibi simgesel anlatımlara,

efektlere başvurulmamıştır. Filmde işkence görüntüleri de yoktur. Hale Soygazi'nin uğradıkları işkenceyi anlatmasıyla bu durumdan haberdar oluruz.

Canan Evcimen İçöz'ün *Hoşçakal Umut* filminde işkence, cezaevinde işkence gören Oruç'un gördüğü kâbuslarla seyirciye gösterilir. Oruç cezaevinden çıktıktan sonra İstanbul'a gitmek için bindiği otobüste, yanında oturan yolcunun muavinden su istemesi ile uyanır. Geriye dönüşle işkence gördükten sonra hücrede çektiği susuzluğu hatırlar. Hücre arkadaşı “işkenceden sonra hemen su içmek tehlikelidir” diyerek ona su vermez. Filmde işkencenin yaptığı tahribat da anlatılır. Oruç, film boyunca işkence gördüğü yere geri döneceği korkusuyla yaşar. Kaldığı yerden hayatına devam etmek istese de iş bulamaz. Beraber iş kurmak için anlaştığı arkadaşları polislerin kendilerini sıkıştırdığını, “anarşistlerle ortak iş mi yapıyorsunuz?” diyerek kendilerini suçladıklarını söyleyerek ortaklıklarını bozarlar. Yeniden gözaltına alınacağı korkusu yüzünden sevgilisi Algüz'le ilişkilerinde sorunlar yaşar. Yurtdışına kaçmak için geldikleri Kırklareli'nde yakalanacağı korkusu ile Algüz'le tartışırlar. Algüz kazara merdivenden düşer ve ölür. Oruç bu sefer çok farklı bir nedenle cezaevine girer.

İşkencenin yer aldığı 12 Eylül filmlerden biri olan *Gülün Bittiği Yer* diğer filmlerden işkencenin ele alınışı bakımından daha farklı bir yerde durmaktadır. Filmin aslında temel derdinin 12 Eylül döneminde yaşanan işkence olayları olduğunu bizzat yönetmen İsmail Güneş söylemektedir. Yönetmen, Gülcan Tezcan'a verdiği röportajda 12 Eylül ve işkence sorununu bir insanlık problemi olarak gördüğü için bu filmi çektiğini söyler. Toplumun bu konuya uzun süredir duyarsız kalmasının kendisini rahatsız ettiğini bu nedenle filmde şiddeti olanca çıplaklığı ve sertliği ile gösterdiğini ifade eder. Gerçekten de filmdeki şiddet sahneleri o zamana kadar



çekilen 12 Eylül filmlerindeki şiddet ve işkence sahneleri ile karşılaştırılmayacak derecede açıktır. Hatta bu nedenle filmdeki işkence sahneleri Kültür Bakanlığı Denetleme Kurulu tarafından çok sert bulunmuş bu nedenle de sansürlenmiştir. Film ancak ‘‘16 yaşından küçüklerin izlemesi sakıncalıdır’’ ibaresiyle gösterim izni alabilmiştir. Filmde Tolga Tibet’in oynadığı karakterin filmin başında evi güvenlik kuvvetlerince basılarak gözaltına alınmasını görürüz. Bu sahneden itibaren ana karakterin devamlı bir şekilde şiddete uğramasını filmde izleriz. Bu şiddet ve işkence sahneleri ana karakterin hatırlamaları üzerinden bizlere açıkça gösterilir. Gözaltında tutulduğu sırada kaba dayak, falaka, Filistin askısı gibi işkencelerden geçirilen, devamlı şekilde küfür ve tacize maruz kalan karaktere polisler arkadaşlarının kimler olduğunu, ne gibi eylemler planladıklarını sorarlar. Sordukları sorulara cevap alamadıkları sürece de işkencenin şiddeti artar. Polisler sordukları soruya cevap alamayınca bu sefer de Tolga Tibet’i ziyarete gelen nişanlısını (Yağmur Kaşifoğlu) taciz ederler. Bunu da sorguladıkları karakterin görmesini sağlarlar. Yönetmen, işkencenin ve şiddetin toplumun tamamının içine işlediğini söylemektedir.

*“... Toplum acılarını hep birlikte çekmediği için bu hale geliyoruz. 12 Eylül’de ülkücülerin neredeyse tamamına yakın kısmı işkence gördü. Aynı ülkücüler 12 Mart’ta solculara işkence yapıldığı zaman bunları öldüreceksiniz mantığındaydılar. Ama 12 Eylül’de işkencenin ne menem bir şey olduğunu gördüler. Çünkü devlet sağcı sorguculara solcuları, solcu sorguculara da ülkücülerini sorgulattı. Dolayısıyla herkes işini en uç noktada yaptı. İşin garip tarafı şu anki Meclis’te en az yirmi tane 12 Eylül’de A’sından Z’sine kadar işkence görmüş insan var. Buna rağmen o insanların 19 yıl sonra işkenceye bu kadar duyarsız kalmalarını fevkalade şaşkınlıkla karşılıyorum. Demek ki değişen bir şey yok. Erki eline geçiren insan hemen işkenceyi normal, bu toplumun hastalığı olarak görüyor. Niye tedavi etmek için bir çaba sarf edilmiyor? Kol kırılır yen içinde. Ama o kol kanser oluyor’’ (akt. Tezcan, 1998: 3).*

Ancak filmde işkence açık şekilde verilse de işkencenin kimler tarafından ne için yapıldığı tam anlaşılammaktadır. Yönetmenin de özellikle işkence yapanların kimliklerini saklı tutması ve o dönemde uygulanan şiddetin nedeni olarak tüm toplumu göstermesi nedeniyle film istediği mesajı tam olarak aktarmaktan uzak kalmıştır.

*Eylül Fırtınası* filminde işkence, filmin kahramanı olan Metin'in (Kutay Özcan) annesinin tutuklandıktan sonra cezaevinde gördüğü işkence ile yansıtılır. Metin'in annesi Ayten polisler tarafından gözaltına alınmıştır. Asıl aradıkları Metin'in babasıdır. Onun yerini söyletmek için annesine işkence yaparlar. Metin'e bakacak kimse olmadığı için polisler onu annesinin tutulduğu hücreye getirirler. Ayten'in yüzü gözü yara bere içindedir. Dedesi Hüseyin (Tarık Akan) Metin'i alıp Bozcaada'ya götürür. Buradaki evleri polisler tarafından basılır. Polisler Metin'in babasını (Yosi Mizrahi) aramaktadır. Onu bulamayınca herkesi tutuklamakla tehdit ederler. Bunları gören Hüseyin Efe'nin karısı Sultan (Meral Çetinkaya) dayanamayıp ölür. Atıf Yılmaz o dönem şiddetin sadece cezaevi ile sınırlı kalmadığını, cezaevine girenlerin ailelerinin de bundan etkilendiğini bu sahneyle anlatır.

Arkadaşları Ayten'i Bozcaada'ya getirir. Ayten gördüğü işkence nedeniyle yürüyememektedir. Geceleri devamlı kâbuslar görmektedir. İşkence gösterilmez ama Ayten'in halinden varlığı belli edilir. Arkadaşları yeni tutuklamalar olacağı haberiyle gelirler. Ayten'i kılık değiştirerek yurtdışına kaçırlar. Metin de daha sonra başka bir ailenin çocuğu olarak gösterilir ve yurtdışına kaçırlır. Tüm bu yaşananlara dayanamayan Hüseyin Efe'nin psikolojisi bozulur. Birkaç yıl sonra da ölür. Film o dönem yaşanan şiddetin toplumdaki bireyleri farklı şekillerde de olsa etkilediğini göstermiş olur.

Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* filminde işkenceyi filmin jeneriğinde görürüz. Sadık karanlık bir yerde gözleri bağlı, çıplak olarak oturmaktadır. Filmin başlangıç jeneriği boyunca Sadık dayak yerken, üzerine su dökülürken, Filistin askısına alınırken gösterilir. Tüm bunlar gösterilirken doğal ses duymayız, işkence görüntülerinin üzerine müzik döşenmiştir. Filmde bu işkence görüntülerinden başka işkencenin yarattığı tahribat da anlatılmıştır. Sadık'ın gördüğü işkence nedeni ile sağlığı bozulmuştur. Oğlu Deniz'i (Ege Tanman) yıllardır gitmediği baba evine bırakmak için geri döner. Film bu geri dönüş hikâyesini anlatır. 12 Eylül döneminde yaşanan acıların bir ailenin hayatını nasıl değiştirdiği filmde gösterilmiştir.

*Eve Dönüş* filmi de işkencenin gösterilmesi bakımından İsmail Güneş'in *Gülün Bittiği Yer* filmi kadar açık olan bir diğer 12 Eylül filmidir. Bu filmde yanlışlıkla gözaltına alınan Mustafa karakteri ile solcu aydın Hoca karakterinin gördükleri işkenceleri filmde görürüz. *Eve Dönüş* incelenen 12 Eylül filmleri içinde işkenceyi yapanların kimliklerini gösterme bakımından en cesur olan filmidir. Filmde işkencenin devletin polisleri tarafından yapıldığı gösterilmektedir. Şiddetin uygulayıcısı olan bu kişilerin hayatlarının filmde işlenmesi filmde yer alan şiddetin gerçekliğini arttıran bir unsurdur. Yönetmen Ömer Uğur filmdeki işkence sahneleri ile ilgili olarak bir işkence filmi yapmadıklarını, içinde işkencenin de olduğu bir film yaptıklarını söyler. "Biz bir adamı aldık ve bir süreçten geçirdik ve bu süreç 12 Eylül'dü. Bu nedenle mecburen işkencelerden ve göz altılardan geçti" (akt. Aytaç, 2006: 28).

*Beynelmilel* filminde ise işkence son derece üstü kapalı şekilde yer alır. Filmde, şehre Konsey'in gelişi sırasında Enternasyonal Marşı'nın çalınması nedeniyle gözaltına alınan orkestra üyelerinin işkenceye uğraması yer alır. Ancak bu

sahne seyirciye gösterilmez. Orkestranın gözaltına alındığını görürüz. Daha sonra zaman atlaması ile Gülendam'ın 20 yıl sonra babasını kaybettiğini söylediği sahneyi görürüz. Bu şekilde Gülendam'ın babasını gözaltında kaybettiğine dair bir vurgu yapılmıştır.

## **6. 12 Eylül Filmlerinde Değişime Uğrayan Kahramanlar**

12 Eylül döneminde yaşanan baskının, tüm ülkeye yayılan şiddetin sonuçlarından biri, düşüncelerinden ve eylemlerinden dolayı cezaevlerine giren bireyler olmuştur. Yaşananlar sadece cezaevine giren kişileri değil onların çevrelerini de farklı şekillerde etkilemiştir. Bu durumun yansımalarını 12 Eylül filmlerinde görürüz. Yaşanan baskıların ve şiddetin sonuçlarından biri de şiddetten ve baskıdan etkilenen kişilerin geçirdikleri ideolojik değişimdir. Çalışmanın bu bölümünde 12 Eylül filmlerinde ideolojik değişime uğrayan bu kahramanlara bakılacaktır.

1980'li yıllarda daha önce benimsemiş olduğu sol ideolojiden koparak para getirecek işlere girmiş ve zenginleşerek kapitalist sistemle bütünleşmiş eski solcular 12 Eylül filmlerinde yansımalarını bulmuşlardır. 12 Eylül'ün cezalandırdığı, yaraladığı solcu kahramanın eski dava/okul arkadaşı olarak filme dâhil edilen bu karakterler, 1980 sonrası Türkiye'de yaşanan depolitizasyon sürecini ve değişen toplumsal-ekonomik zihniyeti sembolize eder.

*Sen Türkülerini Söyle* filminde Hayri, cezaevinden çıkışıyla Konya'ya sürgüne gidişi arasındaki on günü eski arkadaşlarıyla geçirir. Ünlü bir sinema yönetmeni olan Şerif'i (Şerif Gören) Yeşilçam kahvesinde bulmuştur. Şerif "...Kusura bakma bunca sene arayamadım," der. Reklâm filmi çeken Tunca (Tunca Yönder) ise sette öylesine meşguldür ki onunla konuşacak zaman bulamaz. Bir

şirkette müdür olan Turgay Hayri'nin okuldan arkadaşıdır, ama Hayri'nin hangi bölümde olduğunu bile hatırlamaz. Barda tesadüfen karşılaştığı eski sevgilisi ise “kusura bakma arkadaşlarım var” diyerek Hayri'yle sadece ayaküstü konuşur. Bir gece eski arkadaşlar barda buluşurlar, Hayri büyük bir şaşkınlıkla onların çılgınca eğlenmelerini seyreder. O gece Turgay'ın tanıştırdığı manken Sibel'le (Sibel Turnagöl) birlikte olur. Sibel ona duyarlılıkla yaklaşan tek insandır. Ertesi gün beraberce gidilen piknikte nereden nereye geldiklerini anlatırlar. “Sekiz sene üç kuruş maaşa çalışıp bir oda bir salonda oturan” Turgay, artık namuslu olmanın akılsızlık olduğunu düşünmektedir. Şerif güzel bir film çekmek, antika bir araba almak istediğini söyler.

Tunca okuldayken sevdiği kızın kendisinden değil daha yakışıklı olduğu için Hayri'den hoşlandığını anlatır, şimdi her gün başka bir kadınla beraberdir. Sibel'in oturduğu evi de o almıştır. Hayri'ye, “...Sense o kadar yılı boşu boşuna harcadın be Hayri. Ne uğruna, anlatsana ulan ne uğruna, ” der. Hayri arkadaşlarından ayrılırken elini silah gibi yaparak onları belleğinde ve kalbinde sessizce öldürür.

12 Eylül filmlerinde zenginleşen, piyasa ile uzlaşma içine giren eski solcular artık geçmişi ve toplumcu düşünceleri reddederler. *Bekle Dedim Gölgeye* filminde Erdinç'in iş adamı olan arkadaşı, “...Herkes bir yol çizmiş kendi mecrasında, akıp gidiyor. Ben doğru karar verdiğime inanıyorum. Başkaları için kendinden bir şeyler vermek güzel. Ama bir yere kadar, ” der. “ diye konuşmasına devam ederken Erdinç onu dinlemeye tahammül edemez ve dışarı çıkar.

*Bir Sonbahar Hikayesi*'nde her ne kadar ideolojik açıdan değişime uğrayan bir karakter olmasa da Zuhâl Olcay'ın kocası 12 Eylül sonrası Türkiye'de yaşanan ekonomik değişimlere çok çabuk uyum sağlayan biri olarak gösterilir. Zuhâl Olcay

ise etrafında yaşanan şiddete duyarlı bir aydın olarak seyirciye sunulur. Can Togay'ın oynadığı bankacı karakteri hem darbeyi haklı bulması ile hem de yeni düzeni savunması ile Türkiye'nin değişen insan profiline bir göstergesi olarak filmde sunulmuştur.

Çalışmada incelenen tüm 12 Eylül filmlerinde şiddetle karşı karşıya kalan kişilerin bir değişim geçirdiği söylenebilir. Özellikle yaşanan baskı ve şiddetten zarar gören bireylerin yeniden dışarıdaki hayata uyum sağlamakta zorlandığını bu filmlerde görürüz. Ana karakterlerin daha korkak ve çekingen hale geldiği; normal hayata dönüşte önlerine engeller çıkarıldığı da bu filmlerde sunulan şiddetin değişik bir biçimi olarak karşımıza çıkar.

## SONUÇ

12 Eylül 1980’de Türk Silahlı Kuvvetleri’nin ülke yönetimine el koyması Türkiye’de demokrasiye, insan haklarına, düşünce özgürlüğüne, kültür ve sanata büyük bir darbe vurmuştur. Ama asıl önemlisi askeri rejimin anti-demokratik uygulamalarının sadece olağanüstü bir dönemle sınırlı kalmasıdır. Bu uygulamalar kısa sürede hukuksal bir çerçeveye oturmuş ve toplum hızla depolitik bir sürece doğru sürüklenmiştir. 24 Ocak kararları doğrultusundaki liberal ekonomi politikaları ile bu süreç desteklenmiş ve ekonomik değerlerin her şeyin önüne geçtiği, bireycileşmenin yükseldiği, hayatın bütün alanlarının piyasaya dâhil edildiği yeni bir döneme girilmiştir. Aslında 80’ler SSCB’nin çökmesiyle birlikte bütün dünyada yeni sağın yükseldiği ve piyasa ekonomisinin alternatifsizliğini ilan ettiği bir dönemdir. Askeri darbe Türkiye’nin kapitalist dünya ile bütünleşme sürecini hızlandırmış ve 12 Eylül tarihi 1980 sonrasında yaşanan toplumsal değişimin bir simgesi haline gelmiştir.

1980 sonrasında, önce askeri rejim, ardından da 12 Eylül zihniyetinin devamı olan iktidarlar tarafından bir “12 Eylül sendromu” yaratılarak tedbir alınmazsa her an 12 Eylül öncesine döneleceği korkusu uyandırılmıştır. Öğrencilerin, memurların, işçilerin, aydınların siyasetle uğraşmasının teröre yol açtığı vurgusu ve muhalif kesimleri sindirme politikaları, toplumcu görüşlere korkuyla yaklaşılmasına neden olur. 12 Eylül öncesinde yaşanan sorunların toplumu kurtarma hevesinden kaynaklandığı fikrinin yaygınlaşması ile toplumun bütün kesimlerinde bireyci eğilimler yükselir. Tüketmeyi ve zenginliği başlı başına bir değer olarak gören ekonomik yapılanmalar, kültür piyasasının özel hayatları da içine alması ve nasıl

birey olunacağı, başkalarından nasıl farklılaşacağı yolunda sunulan reçeteler bireycileşmeyi daha da pekiştirmiştir.

Bireyci eğilimlerin yükselişinin ve “daha adaletli, daha özgür, daha mutlu bir toplumsal düzen”in kurulması için mücadele eden kişilere toplumun sahip çıkmamasının yarattığı hayal kırıklığı çalışmada incelenen 12 Eylül filmlerinde açık biçimde görülür. 1980 öncesinde toplumsal filmler çeken yönetmenler de topluma artık güven duymazlar. Filmlerde genellikle olumsuz bir toplum betimlemesine gidilmiş, toplumda oluşturulan bireyci, çıkarıcı, muhafazakâr ve aynı zamanda ikiyüzlü ahlak anlayışına karşı eleştirel gözle bakılmıştır. Çalışmada incelenen filmlerden *Sen Türkülerini Söyle*, *İkili Oyunlar*, *Hoşçakal Umut* ve *Bir Sonbahar Hikayesi*’nde toplum, bu duruma uygun şekilde, olumsuz özelliklere sahip olarak gösterilmiştir. Fakat bu filmlerde yozlaşma içindeki toplum karşısına çıkarılan olumlu kahramanların mücadelecisi ve inandırıcı karakterler olarak çizilmeyişi yapılan eleştirileri etkisiz hale getirir. 12 Eylül döneminde yaşanan baskı ve şiddet 12 Eylül filmlerinde mücadele ruhunun kaybolmasına, toplumun yığın, güvensiz bir şekilde yansıtılmasına yol açmıştır. Çalışmada incelenen tüm filmlere bu “kader” duygusu, değişmesi mümkün olmayan bir olgu olarak yansımıştır. İncelenen tüm filmlerde hâkim olan genel tavır karamsarlık ve umutsuzluktur.

Şiddetin kurbanı olan karakterlere baktığımızda incelenen tüm filmlerde bu karakterlerin sol görüşe sahip kişiler olması dikkat çeken bir başka özelliktir. Bu karakterler *Su Da Yanar*, *Av Zamanı*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *İkili Oyunlar*, *Uzlaşma*, *Suyun Öte Yanı*, *Bekle Dedim Gölgeye* ve *Bir Sonbahar Hikayesi*, filmlerinde “aydın” karakterlerdir. İncelenen diğer filmler olan *Sen Türkülerini Söyle*, *Dikenli Yol*, *Prensese*, *Darbe*, *Hoşçakal Umut*, *Babam Askerde*, *Gerilla*, *Eylül*



*Fırtınası*, *Vizontele Tuuba*, *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş* ve *Beynelmilel*'de de şiddete uğrayan karakterler ise aydın olarak gösterilmemelerine rağmen mutlaka kitap ya da gazete okuyan, çevrelerinde olup bitene duyarlı karakterler olarak gösterilmişlerdir.

Şiddet görenler *Bütün Kapılar Kapalıydı* ve *Eylül Fırtınası* filmlerinde kadındır. *Bütün Kapılar Kapalıydı* filminin kahramanı Nil cezaevinde işkence görür. Bu işkence sahnelerini Nil'in kâbuslarından ve anılarını geriye dönüşlerle hatırlamasından görürüz. *Eylül Fırtınası*'nda Ayten'in gördüğü işkence gösterilmez ama Ayten'in yüzünün yara bere içinde olmasından ve yürüyememesinden işkence gördüğünü anlarız.

Çalışmalarda incelenen filmlerden *Prenseler*, *Av Zamanı*, *Uzlaşma*, *Bekle Dedim Gölgeye* ve *Vizontele Tuuba* filmlerinde gösterilen şiddet 12 Eylül öncesinde yaşanmıştır. Bu filmlerde şiddet öldürülen akademisyen, saldırı düzenlenen gazeteci, basılan kahvehaneler, silahlı sokak çatışmaları, sağ ve sol örgütlerin eylem hazırlıkları, örgütler arası çatışmalar olarak temsil edilmiştir.

12 Eylül sonrasını anlatan filmlerde ise şiddet daha çok solcu kahramanlara yapılan işkenceler şeklindedir. *Sen Türkülerini Söyle*, *Dikenli Yol*, *Su Da Yanar*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Darbe*, *Hoşça kal Umut*, *Eylül Fırtınası* ve *Babam ve Oğlum* filmlerinde solcu kahramanlar işkence görürler. Bu filmlerin hiçbiri doğrudan işkence olgusu üzerine değildir. İşkencenin varlığı kahramanların kâbuslarında ya da anılarını hatırlamalarıyla somutlaştırılmıştır.

12 Eylül filmlerinde şiddetin kimler tarafından uygulandığına baktığımızda daha çok devletin güvenlik kuvvetlerince uygulandığını görürüz. Ancak bu filmlerde

genelde şiddet, özelde işkence sahneleri nasıl simgesel biçimde anlatılıyorsa, şiddeti uygulayanların kimler olduğu da açıkça ortaya konulmaz. Şiddet gören kişiler gözaltında şiddete uğradıkları için şiddeti uygulayan bu kişilerin devletin güvenlik güçlerinden olduğuna dair bir ima yapılır. Filmlerde bu kişilerin kimliklerine ilişkin somut göstergeler olmamasının yanında davranışları ya da zihniyetlerinin ne olduğuna dair net bilgiler yer almaz.

*Sen Türkülerini Söyle, Dikenli Yol, Su da Yanar, Bütün Kapılar Kapalıydı, Darbe, Hoşçakal Umut, Eylül Fırtınası* ile *Babam ve Oğlum* filmlerinde açık olarak kimlikleri vurgulanmasa da şiddeti uygulayanların asker ya da polis olduğu vurgulanır. Bunlardan farklı olarak çalışmada incelenen filmlerden gösterim tarihleri en yakın olan *Eve Dönüş* ve *Beynelmilel* filmlerinde şiddeti uygulayanların kimliklerine ilişkin daha net bilgiler yer almaktadır. *Eve Dönüş* filminde Memet Ali Alabora'nın oynadığı Mustafa karakteri ile Altan Erkekli'nin oynadığı Hoca karakterine polisler işkence yaparlar. *Beynelmilel* filminde ise filmin sonunda işkence sahneleri açıkça gösterilmese de işkenceyi yapanların asker oldukları son derece açıktır.

12 Eylül öncesinde şiddeti uygulayanların kimlikleri ise daha belirsizdir. Çatışmada incelenen filmlerden biri olan *Prences*'te sol bir örgütün eylem hazırlığında olduğu gösterilir. Eylem sonunda hem örgütten hem de eylemin yapılacağı yerden birilerinin ölmesine kesin gözüyle bakılmaktadır. Nitekim başarısız olan eylem sonunda örgütten bir kişi ölür, bir kişi yaralanır. Bunun dışında filmde, şiddetin topluma yayılmışlığını anlatmak için sokakta vurulup ölen insanlar ve çatışma görüntüleri kullanılmıştır. Ama bu kişilerin kimliklerine ilişkin herhangi bir bilgi verilmez.

*Av Zamanı* filminde ise yazarın profesör arkadaşının vurulduğunu görürüz. Profesörü öldürenlerin kimlikleri belli değildir. Topluma yayılan bu şiddetten kaçarak bir adaya sığınan yazar da filmin sonunda öldürülür, fakat burada da şiddeti uygulayanların kim olduğu belli değildir. *Uzlaşma* filminde ise Abdi İpekçi suikastı konu edilmiştir. Şiddeti uygulayanların Mehmet Ali Ağca ve arkadaşı olduğu filmde belirtilir. Fakat film, kişilerin kimliklerine ilişkin bu açıklamayı yeterli görmüştür. Abdi İpekçi'yi öldürenlerin hangi görüşten olduğu ya da neden böyle bir olaya kalkıştıklarına dair herhangi bir açıklama yer almaz filmde.

Bu örneklerde de görüldüğü üzere 12 Eylül öncesini anlatan bu filmlerde şiddeti uygulayanların kim olduğu konusunda net bir ifade yoktur. Bu da filmlerde sunulan şiddetin gerçeklikle olan ilişkisini olumsuz yönde etkileyen bir unsur olmuştur.

Çalışmanın araştırma alanını oluşturan 12 Eylül filmleri temelde kaynaklarını ya da ana fikirlerini 12 Eylül askeri darbesinden almış olsa da çalışmada incelenen filmlerin hiçbirinde “darbe” asıl konu olarak yer almaz. Darbenin nedenlerini ya da oluşum aşamasını, incelenen filmlerde göremeyiz. 12 Eylül askeri darbesi bu filmlerde sadece fonda yer bulabilmiştir. *Bir Sonbahar Hikayesi* filminde darbe, filmin kahramanı olan akademisyenin radyodan darbe olduğuna ilişkin haberi duyup kocasına bu haberi vermesi ile yer bulur. Filmin ana karakteri, kocası ile darbe üzerine tartışırken boş sokak görüntüleri üzerine bindirilmiş silah sesleri ve askerlerin yürüyüş sesleri darbeyi simgeleyen motiflerdir. *Vizontele Tuuba* filminde 12 Eylül askeri darbesi, filmin geçtiği kasabaya gelen askerler ve onların ilan ettiği sokağa çıkma yasağı ile temsil edilmiştir. *Babam ve Oğlum*'da ise darbenin olduğu akşam sokağa çıkma yasağından dolayı karısını hastaneye götürmeyip onu kaybeden

filmin kahramanına bu bilgi, onu yolda karısının cesedi başında otururken bulan bir asker tarafından verilir. Yukarda da söylediğimiz gibi bu filmlerin hiçbirinde “darbe”, hikâyenin asıl ögesi değildir. Çatışmada incelenen filmlerin çoğu darbe üzerine bir hikâye anlatmak yerine 12 Eylül askeri darbesinden sonraki baskı döneminde yaşanan hikâyeler anlatmayı tercih etmişlerdir.

İncelenen filmlerde şiddetin yaşandığı mekânlar cezaevleri ve nezarethanelerdir. İşkencenin uygulandığı bu mekânlar *Sen Türkülerini Söyle*, *Dikenli Yol*, *Su Da Yanar*, *Bütün Kapılar Kapalıydı*, *Darbe*, *Hoşçakal Umut*, *Eylül Fırtınası*, *Babam ve Oğlum*, *Eve Dönüş* ve *Beynelmilel* filmlerinde karşımıza çıkar. Bu mekânlar tüm filmlerde karanlık ve klostrofobik yerler olarak gösterilmiştir.

12 Eylül öncesi yaşanan şiddet ise daha çok tüm ülkeye yayılan terör olayları şeklinde sunulmuştur. Bu olaylar, terörün tüm ülkeye yayıldığını, hemen hemen her köşe başında yaşandığını göstermek için dış mekânlarda görüntülenmiştir. Yaşanan sokak çatışmaları, taranan veya bombalanan kahvehaneler, evlerine ya da işlerine giderken vurulan insanlar şiddetin ülkenin tamamına yayıldığının bir göstergesi olarak kullanılmıştır.

Bu çalışmada incelenen konulardan biri de 12 Eylül filmlerinde sunulan şiddetin sonuçlarının neler olduğu, bunların filmlerde nasıl yansıtıldığıdır. İncelenen filmlerde yaşanan şiddetin sonuçlarından biri kahramanların yaşadıkları değişimde kendini gösterir. Film kahramanlarının yaşadıkları “kimlik arayışı”, “kimlik bunalımı”, “değişen topluma uyum çabaları” 12 Eylül dönemindeki baskı ve şiddetin sonuçları olarak ortaya çıkar. Bu tema özellikle *Su Da Yanar*, *Av Zamanı*, *İkili Oyunlar*, *Suyun Öte Yanı* filmlerindeki aydın kahramanların yaşadıklarıyla somutlaştırılmıştır. Toplumsal sorunlar için mücadele etmekten vazgeçip, kendi

sorunları ile uğraşan aydınlar geçmişleri, aile ilişkileri, çevreleri, ortaya koydukları eserler ve ideolojileri konusunda bir hesaplaşma ve arayış içine girerler; bütün çabaları artık bireysel bunalımlarını aşmaya çalışmaktır. Politize olmuş aydınların suçlandığı, cezalandırıldığı, hatta “iç düşman” olarak ilan edildiği 80’li yıllarda aydın kahramanların kendi içine dönük, bunalımlı tipler olarak çizilmesi giderek daha da fazlalaşmıştır.

İncelenen filmlerde bu tür uyum sorunlarını yaşayan sadece aydın karakterler değildir. 12 Eylül filmlerinin cezaevinden çıkmış sıradan solcu kahramanları da yeni hayatlarına uyum sağlamaya çalışırken bunalımlı bir dönemden geçerler. 12 Eylül döneminde cezaevine girmiş, dışarıya çıktığında bambaşka toplumsal değerlerle karşılaşmış insanların karamsarlık içinde olmaları doğaldır. Ancak bu kahramanların toplumun ve yakın çevrelerinin değişen değer yargılarından rahatsızlık duymalarına rağmen, tepkisel davranmayan, içe dönük karakterler olmaları sadece “haksızlığa uğramış acılı insanlar” vurgusu ile sınırlı kalmıştır. Solcu olmalarının ötesinde idealleri konusunda somut bilgiler verilmeyen kahramanları (içinde buldukları olumsuz koşullardan dolayı) karanlık bir geleceğin beklediği kanısı uyanmaktadır. İdealleri için mücadeleye kaldıkları yerden devam edeceklerine dair hiçbir işaretin olmayışı, solcu kahramanları da tıpkı “aydınlar” gibi pasif, bir “değerler bunalımı” içinde yaşamaya çalışan, ne yapacağını bilmeyen karakterler haline getirmiştir.

12 Eylül filmlerinde sunulan şiddetin sonuçlarından biri de yaşanan şiddetten sadece bunu yaşayanların değil, çevrelerindeki birçok kişinin de etkilenmesidir. *Sen Türkülerini Söyle, Dikenli Yol, Bütün Kapılar Kapalıydı, Darbe, Hoşçakal Umut, Eylül Fırtınası, Vizontele Tuuba, Babam ve Oğlum, Eve Dönüş ve Beynelmilel* filmlerinde yaşanan şiddetten sadece cezaevine girip çıkan, şiddet gören karakterler

değil tüm yakınları etkilenmiştir. Bu noktada özellikle filmlerdeki baba karakterleri üzerinde durmak gerekmektedir. Baba karakteri bu filmlerde daha çok devleti temsil eder şekilde kullanılmıştır. Örneğin Sen Türkülerini Söyle filminde Hayri'nin babası oğlunu hep sözünü dinlememekle ve onu anarşist olmakla suçlamaktadır. Burada otoriter bir devlet temsilinin olduğu söylenebilir. Öte yandan baba bir yandan oğluna kızarken öte yandan annesi yoluyla oğluna harçlık da vermektedir. Bu da babanın/devletin hem seven hem döven olma özelliğine yönelik bir vurgu olarak dikkat çekmektedir. Fakat filmin çekildiği yıl (1986) itibariyle baba ve oğul ilişkisi tam bir uzlaşma olmadan film bitirilmiştir. Buna karşılık 2005 tarihli Babam ve Oğlum filminde ise yine oğlunu kendi sözünden çıkmakla bu yüzden de hayatını karartmakla suçlayan bir baba portresi filmin sonunda oğlu için gözyaşı döken, ağıtlar yakan, oğlunun başına gelenler yüzünden kendini suçlayan bir baba haline dönüşür. Bu da aradan geçen bunca zaman içinde darbenin ve yaşananların algılanışında görülen farklılığı işaret etmektedir.

Türk sineması, 12 Eylül üzerine şu ana kadar 31 film üreterek Türkiye tarihinde siyasal, sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan çok önemli olan bu döneme belli bir duyarlılık göstermiştir. Bundan sonra da bu dönem üzerine filmlerin çekileceğini beklemek çok da yanlış olmayacaktır. Bu dönemi anlamaya yönelik çabaların olması önemlidir ancak bu çabaların bir sonuç verebilmesi için çekilen filmlerin bu dönemde yaşanan sorunlarla yüzleşmesi, hesaplaşması ve hatta bu sorunları sorgulayabilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada incelenen filmlerde gerek bu dönemin, gerekse bu dönem yaşanan baskı ve şiddetin gerçeğe uygun olarak sunulmasında eksikliklere rastlanmıştır. İleride bu dönemi anlatan filmlerde bu

eksikliklerin giderilmesi, çekilen bu filmlerin üzerine yapılacak bu tür araştırmaların artması ile mümkün olabilecektir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1995). **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan Yay.
- Abisel, Nilgün (2005). **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: Phoenix Yay.
- Açar, Mehmet (1990). "Film Setlerinden; Bütün Kapılar Kapalıydı", **Beyazperde** (4): 12–13.
- Adanır, Oğuz (1984). **Sinemada Anlam Yaratmak**, İzmir: Kitle Yay.
- Ahmad, Feroz (1994). **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Çev. : Yavuz Alogan, İstanbul: Sarmal Yay.
- Akay, Ali (1995). "Aydınlar Üzerine Genel Bir Bakış", **Türk Aydını ve Kimlik Sorunu**. S. Şen (der.). İstanbul: Bağlam Yay.
- Akay, Ali (2005). "Şiddet Bağlamından Çıkmak Üzere", **Cogito**, 6–7, Kış-Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Algan, Necla (1996). "80 Sonrası Türk Sineması'nda Estetik ve İdeoloji", **25. Kare** (16): 24–27.
- Alkan, Türker (1986). **12 Eylül ve Demokrasi**, İstanbul: Kaynak Yay.
- Allen, P. (1994). **Dil ve Şiddet**, Çev. : Ö. Koşar, İstanbul: Epsilon Yay.
- Altınsay, Cihan (1989). "Sis Filmi Üzerine Sesli Düşünceler", **Beyazperde** (1): 13–14.
- Arendt, H. (1997). **Şiddet Üzerine**, Çev. : B. Peker, İstanbul: İletişim Yay.
- Armağan, İbrahim (1992). **Sanat Toplumbilimi**, İzmir: İleri Kitabevi.
- Arslanbay, Hülya (1994). "Geçmişten ve Geleceğinden Kopuk Kahramanlar", **Antrakt Dergisi** (30): 15–18.



- Aslandaş, Sedat Alper – Bıçakçı, Baskın (1995). **Popüler Siyasi Deyimler Sözlüğü**, İstanbul: İletişim Yay.
- Ataklı, Handan (1985). “Toplumsal Değişme ve Sinemamız”, **Gelişim Sinema** (8): 18–25.
- Atam, Zahit-Görücü, Bülent (1996). “1980 Sonrası Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, **Görüntü** (4): 14–19.
- Atam, Zahit (1996). “Sinema ve İdeoloji Üzerine Tezler-1”, **Görüntü** (5): 23–30.
- Atikoğlu, Ayça (1990). “Sinema Henüz 12 Eylül’e Ulaşamadı”, **Milliyet** (12 Kasım): 13.
- Aytaç, Senem (2006). “Eve Dönüş’ü Yaptıktan Sonra Kendimi Biraz Hafiflemiş Hissettim”, **Altyazı** (56): 28
- Aziz, A. (proje. yür.) (1994). **Medya, Şiddet, Kadın: 1993 Yılında Türk Basınında Kadınlara Yönelik Şiddetin Yer Alış Biçimi**, Ankara: Başbakanlık Kadın ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı Kadın Statüsü Ve Sorunları Genel Müdürlüğü Yay.
- Batur, Yüksel (1998). **Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji**, Ankara: Kitle Yay.
- Belge, Murat (1986). **Tarihten Güncelliğe**, İstanbul: Alan Yay.
- Belge, Murat (1990). “Toplumsal Değişme ve Arabesk”, **Birikim** (17): 16–23.
- Belge Murat (1990). “12 Eylül Filmi Henüz Yapılmadı”, **Beyazperde** (8): 3–8.
- Belge, Murat (1992). **12 Yıl Sonra, 12 Eylül**, İstanbul: Birikim Yay.
- Bersani, L. ve Duoit, U. (1985). **The Forms of Violence**, New York: Schocken Books.
- Bora, Tanıl – Can, Kemal (1994). **Devlet, Ocak, Dergâh**, İstanbul: İletişim Yay.

- Bora, Tanıl (1996). “80’lerde Sağ Entelijansiya’nın Gelişimi”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:11, İstanbul: İletişim Yay.
- Boratav, Korkut (1996). “*İktisat Politikaları 1980–1994*”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:13, İstanbul: İletişim Yay.
- Boratav, Korkut- Tanör B.- Akşin S. (2004). **Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye 1980–2003**, İstanbul: Cem Yay.
- Bottomore, T.B. (1990). **Seçkinler ve Toplum**, Çev. : Erol Mutlu, Ankara: Gündoğan Yay.
- Buğra, Ayşe (1995). **Devlet ve İşadamları**, İstanbul: İletişim Yay.
- Büker, Seçil (1989). **Film ve Gerçek**, Eskişehir: Anadolu Üni. Yay.
- Büker, Seçil- Kıran, Ayşe Eziler (1995). **Reklamlarda Kadına Yönelik Şiddet**, İstanbul: Alan Yay.
- Campbell, D. – Dillon M. (1993). **Political Subject of Violence**, Manchester: Manchester University Press.
- Campbell R. – Muncher E. (1999). “Training Mental Health Professionals on Violence Against Women”, **Journal of Interpersonal Violence**, 14, 1003-1013.
- Can, Kemal (1992). “Etik Bir Değer Olarak Şiddet”, **Birikim** (40): 26–38
- Coady, C.A.J. (2005). “Terörün Ahlakı”, İstanbul: **Cogito**, 6–7, Kış-Bahar, Yapı Kredi Yay.
- Combs, James (1990). **American Political Films**, New York and London: Garland Publishing Inc.

- Copet-Rougier, E. (1989). “Başarısız Bir Toplumda Görünen ve Görünmeyen Şiddet”, Çev. : D. Hattatoğlu, **Antropolojik Açıdan Şiddet**. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Çelenk, Sevilay (2006). “Anlatı Kapanır, Hayat Devam Eder... Yazı Tura-Babam ve Oğlum”, *Birikim* (202): 107–116.
- Çetin, Sinan (1987). “Prenses Üzerine”, **Beyazperde** (3): 51.
- Çokyiğit, Coşkun (1987). “Prenses”, **Yeni Gündem** (51): 18.
- Çubukçu, Aydın (1996). “12 Eylül’ün Kültür Politikası ve Sonucu”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:14. İstanbul: İletişim Yay.
- Çulcu, Murat (2005). “Mafia ve Şiddet”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- De Lauretis, Teresa (1989). **Feminist Studies, Critical Studies**, Basingstoke: Macmillan Pres.
- Develioğlu, Ferit (1993). **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, 11. Baskı, Ankara: Aydın Kitapevi Yay.
- Dinçer, Süleyma M. (1996). **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara: Doruk Yay.
- Dorsay, Atilla (1973). “Francesco Rosi’ye Göre Mafya”, **Yedinci Sanat** (10): 31-33
- Dorsay, Atilla (1984). **Sinema ve Çağımız-1**, İstanbul: Hil Yayınları.
- Dorsay, Atilla (1990). **Sinemamızın Umut Yılları**, İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Dorsay, Atilla (1995). **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, Atilla (2005). **Sinemamızda Rönesans Yılları**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Dönmezer, Sulhi (2005). “Çağdaş Toplumda Şiddet ve Mafia Suçları”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Dündar, Can (2005). “Televizyon ve Şiddet”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Engels, Friedrich (2005). “Tarihte Şiddetin Rolü”, Çev. :Olcay Kunal, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Ergüden, Işık (2005). “Örnek Bir Şiddet Mekânı: Hapishane”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Erkılıç, Hakan (1997). **Sinema ve İdeoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi**, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Erten, Yavuz-Ardal, Cahit (2005). “Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yanları”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Esen, Şükran (2000). **80’ler Türkiye’inde Sinema**, Eskişehir: Beta Basım Yayın.
- Evren, Burçak (1990). **Türk Sineması’nda Yeni Konumlar**, İstanbul: Broy Yay.
- Evren, Kenan (1981). **T.C. Devlet Başkanı, Orgeneral Kenan Evren’in Söylev ve Demeçleri (12 Eylül 1980–12 Eylül 1981)**, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Evren, Kenan (1990). **Kenan Evren’in Anıları I**, İstanbul: Milliyet Yay.
- Evren, Kenan (1991). **Kenan Evren’in Anıları II –III- IV. Cilt**, İstanbul: Milliyet Yay.
- Featherstone, Mike (1996). **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev. : Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Ferro, Marc (1995). **Sinema ve Tarih**, Çev. : T.Ilgaz- H.Tufan, İstanbul: Kesit Yay.

- Foucault, Michael (1989). “Hapishaneler: Kuşatıcı ve Hizaya Getirici Kurumlar”,  
Çev. :B. Boysan, N. Gürbilek, S. Sökmen, **Defter**, Sayı:9, Nisan-Mayıs.
- Fromm, Erich (1992). **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Çev: Yurdanur Salman, Nalân  
İçten, İstanbul: Payel Yay.
- Gemalmaz, M. Semih (1996). “12 Eylül Rejimi” , **Cumhuriyet Dönemi Türkiye  
Ansiklopedisi**, Cilt:14, İstanbul: İletişim Yay.
- Gevaudan, Frantz (1973). “Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya”, Çev. : Engin  
Özden, **Gerçek Sinema** (2): 22.
- Giddens, Anthony (1994). **Modernliğin Sonuçları**, Çev: Ersin Kuşdil, İstanbul:  
Ayrıntı Yay.
- Gilligan, J. (1992). **Violence: Our Deadly Epidemic and its Causes**, New York:  
Putnam Boks.
- Güçhan, Gülseren (1992). **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara: İmge  
Kitabevi Yay.
- Güçhan, Gülseren (1993). “Sinema Toplum İlişkisi”, **Kurgu** (12): 14–17.
- Gürbilek, Nurdan (1993). **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul: Metis Yay.
- Gürbilek, Nurdan (1995). **Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul: Metis Yay.
- Hale, William (1996). **Türkiye’de Ordu ve Siyaset**, Çev: A.Fethi, İstanbul: Hil Yay.
- Halloran, J. D. (1989). ”Kitle İletişimi: Şiddetin Belirtisi mi? Yoksa Nedeni Mi?”, Çev. :  
D. Hattatoğlu, **Antropolojik Açından Şiddet**”, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Helvacı, Nevzat (1996). “12 Eylül Dönemi ve Sonrası İnsan Hakları Sorunları”,  
**Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:13, İstanbul:  
İletişim Yay.

- İnsel, Ahmet (1995). **Türkiye Toplumunun Bunalımı**, İstanbul: Birikim Yay.
- Jabri, Vivien (1996). **Discourses on Violence**, Manchester: Manchester Univ. Pres.
- Kahraman, H. Bülent (1995). **Sağ Türkiye ve Partileri**, Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- Kahraman, H. Bülent (2002). **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul: Everest Yay.
- Kalkan, Faruk (1993). **Sinema Toplumbilimi, Türk Sineması Üzerine Bir Deneme**, İzmir: Ajans Tümer Yay.
- Keane, John (1998). **Şiddetin Uzun Yüzyılı**, Çev: Bülent Peker, Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- Keleş, Ruşen – Ünsal, Artun (2005). “Kent ve Siyasal Şiddet”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Keskin, Ferda (1998). “Foucault’da Şiddet ve İktidar”, **Cogito**, Sayı:14, Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Keyman, Fuat (1993). “Postmodernizm ve Radikal Demokrasi”, **Toplum ve Bilim** (62): 126–155.
- Kıral, Erden (1990). “Av Zamanı”, **Beyazperde**, Sayı:3.
- Koçak, Kıvanç (2002). “80’ler, 90’lar ve Gidiş Yoluna Tekrar Puan İstemek!”, **Birikim** (152–153): 84–89.
- Koçak, Orhan (1992). “Deneme, Kitle Kültürü, Sahicilik, Hoşgörü”, **Birikim** (40): 18–25.
- Kongar, Emre (1995). **12 Eylül Kültürü**, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kongar, Emre (1995). **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Kongar, Emre (1998). **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kozanoğlu, Can (1992). **Cıvalı İmaj Devri**, İstanbul: İletişim Yay.
- Kozanoğlu, Can (1995). **Pop Çağı Ateşi**, İstanbul: İletişim Yay.
- Kozanoğlu, Hayri (1993). **Yuppiler, Prensler ve Bizim Kuşak**, İstanbul: Birikim Yay.
- Kozanoğlu, Hayri (1997). "Kanunsuzluk Ekonomisi", **Birikim** (93-94): 110-115.
- Köker, Levent (1990). **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul: İletişim Yay.
- Köknel, Özcan (1996). **Bireysel ve Toplumsal Şiddet**, İstanbul: Altın Kitaplar.
- Kürkçü, Ertuğrul (1990). "12 Eylül Filmleri", **Beyazperde** (8): 9-10.
- Kürkçü, Ertuğrul (1998). "Hala Bir 68 Kuşağı Var mı?", **Cogito**, Sayı:14, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Laçiner, Ömer (1990). "12 Eylül Sendromu ve Tarihsel Bir Hesaplaşmaya Doğru", **Birikim**(12): 3-13.
- Laçiner, Ömer (1992). "Kitlelerin Demokrasiden Soğuması ve Partilerin Çıkmazı", **Birikim** (40): 6-12.
- Laçiner, Ömer (1993). "Kurtuluş Düşüncesi Üzerine Bir Deneme", **Birikim** (56): 12-18.
- Laçiner, Ömer (1994). "Refahın Yükselişi", **Birikim** (60): 3-10.
- Laçiner, Ömer (1994). "Türkiye İçin Yeni Bir Paradigma", **Birikim** (66): 3-13.
- Laçiner, Ömer (1997). "Öğrenci Hareketi ve Türkiye'de Adaletin Seviyesi", **Birikim** (104): 3-7.
- Laçiner, Ömer (2005). "Bir Modern Çağ Pratiği Olarak Terör", **Cogito**, Sayı:6-7, Kış-Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

- Livaneli, Zülfü (1990). **Siz**, İstanbul: Logos Yay.
- Lorenz, Konrad (2005). “Saldırganlığın Spontanlığı”, **Cogito**, Sayı: 6–7, Kış-Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Lotman, Yuriy (1986). **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Çev: O.Özgül, İstanbul: De Yay.
- Maktav, Hilmi (1998). **1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Mardin, Şerif (1990). **Türkiye’de Toplum ve Siyaset**, İstanbul: İletişim Yay.
- Marvin, G. (1989). “İspanyol Boğa Güreşinde, Şeref Hürriyet ve Şiddet Sorunu”, Çev. :D. Hattatoğlu, **Antropolojik Açıdan Şiddet**, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Michaud, Y. (1991). **Şiddet**, Çev: C. Muhtaroglu, İstanbul: İletişim Yay.
- Mirahmehmetoğlu, Yasemin (1993). **Sinematografik Bir Tür Olarak Siyasal Sinema ve Türkiye’deki Durum**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Mirahmehmetoğlu, Yasemin (1995). “Siyasal Sinema 1”, **Antrakt**, Sayı:44.
- Mirahmehmetoğlu, Yasemin (1995). “Siyasal Sinema 2”, **Antrakt**, Sayı:45.
- Moliterno, Gino (2003). “Francesco Rosi”, **Senses of Cinema**, Sayı: 3.
- Moonman, Eric (1987). **The Violent Society**, London: Frank Cass. & Co. Ltd.
- Moses, Rafael (2005). “Şiddet Nerede Başlıyor?”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Mutlu, Erol (1995). **İletişim Sözlüğü**, Ankara: Bilim Sanat Yay.



- Nieburg, Harold L. (1970). **Political Violence; The Behavioral Process**, New York: St. Martin's Pres.
- Oktay, Ahmet (1995). **Şiddet, Söz, Yaşam**, Ankara: Kelepir Kitaplar.
- Onaran; Alim Şerif (1994). **Türk Sineması Cilt I-II**, Ankara: Kitle Yay.
- Onaran, Oğuz v.d. (1994). **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişimi**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Overing, J. (1989). "Şiddetin Bir Toplumda Yamyamcılık, Ölüm ve Egemenlik Görüntüleri", Çev. D. Hattatoğlu, **Antropolojik Açıdan Şiddet**, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Öngören, Mahmut T. (1994). **Bu Ne Şiddet!**, Ankara: Kitle Yay.
- Özgüç, Agâh (1992). **Türk Filmleri Sözlüğü**, İstanbul: Bilgi Yay.
- Özgüç, Agâh (1993). **100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması**, İstanbul: Bilgi Yay.
- Özlu, Demir (1993). **12 Eylül Dönemi Yazıları**, İstanbul: BDS Yay.
- Özön, Nijat (1995). **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Ankara: Kitle Yay.
- Paglia, C. (1996). **Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat**, Çev: T. Berkez, İstanbul: İyi Şeyler Yay.
- Paker, Murat (2003). "Boğazımızdaki Yumru: Türkiye'de İşkence", **Birikim** (172): 10–22.
- Parkin, D. (1989). "Şiddet ve İrade", Çev. : D. Hattatoğlu, **Antropolojik Açıdan Şiddet**, İstanbul: Ayrıntı Yay.

- Parla, Taha (1991). **Türkiye’de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları**, İstanbul: İletişim Yay.
- Pekin, Faruk (1996). “12 Eylül ve DİSK”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:12, İstanbul: İletişim Yay.
- Pösteği, Nigar (2004). **1990 Sonrası Türk Sineması**, İstanbul: Es Yay.
- Psychologie Heute (1998). “Global Kimliğe Tepki: Şiddet” Çev: A. Elçi, **Cumhuriyet Dergi**, 8 Şubat.
- Riches, David (1989). **Antropolojik Açıdan Şiddet**, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Riches, D. (1989). ”Şiddet Olgusu” Çev. :D. Hattatoğlu, **Antropolojik Açıdan Şiddet**, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Rodowick, D.N. (1988). **The Crisis Of Political Movies**, Chicago: University of Illinois Pres.
- Ryan, M. – Kellner D. (1997). **Politik Kamera**, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Salmi, Jamil (1993). **Violence and Democratic Society**, London: Zed Books.
- Savaşır, İskender (1989). “Hapishane Tanıklıkları”, **Defter** (9): 97.
- Schlesinger, Philip (1994). **Medya Devlet ve Ulus / Siyasal Şiddet ve Kolektif Kimlikler**, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Scognamillo, Giovanni (1998). **Türk Sineması**, İstanbul: Kabalcı Yay.
- Scott, George Ryley (2003). **İşkencenin Tarihi**, Ankara: Dost Kitapevi Yay.
- Sitterlin, R. (2004). **Violence**, London: Quintet Publishing Ltd.
- Somersan, Semra (2005). “Şiddetin İki Yüzü”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

- Sontag, Susan (2005). **Metafor Olarak Hastalık AIDS ve Metaforları**, Çev: Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sönmez, Mustafa (1994). “Türkiye’de Kapitalizmin Mali Krizi ve Önlemler”, **Birikim** (59): 35–37.
- Staub, Ervin (1992). **The Roots of Evil: The Origins of Genocide and Other Group Violence**, Cambridge: Cambridge University Press.
- Suğur, Nadir (1995). “Küreselleşme Üzerine”, **Birikim** (73): 56–65.
- Süreç Dergisi** (1981). “Rosi Anlatıyor”, İstanbul, Cilt:2, Sayı:5.
- Tanör, Bülent (1995). **Fotoğraflarla Türkiye’de İnsan Hakları (1839–1990)**, İstanbul: Tarih Vakfı Yay.
- Tanör, Bülent- Boratav, K.- Akşin, S. (2004). **Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye 1980–2003**, İstanbul: Cem Yay.
- Tezcan, Gülcan (1998). “Bu Film Türkiye’yi Kötülemez”, **Dergibi** (3): 8.
- Teznel, Deniz-Topçu, Hülya (1994). “12 Eylül Dosyası”, **Cumhuriyet**, 11–16 Eylül 1994.
- Touraine, Alain (1995). **Modernliğin Eleştirisi**, Çev: Hülya Tufan, İstanbul: YKY.
- Türkçe Sözlük 1 ve 2 (2005)**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Türker, Yıldırım (2005). “Şiddetle Seviyorum”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya (1994). **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, İstanbul: Ülken Yay.
- Ünsal, Artun (2005). “Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi: Şiddet Üzerine Bildiri”, **Cogito**, Sayı:6–7, Kış-Bahar, İstanbul, Yapı Kredi Yay.

Velidedeoğlu, H. Veldet (1990). **12 Eylül Karşı Devrim**, İstanbul: Evrim Yayınevi.

Yasa; Ercan (Haz.) (1990). "Hayattan Kopuşun On Yılı", 12 Eylül Özel Eki, **Nokta**,  
Sayı:8.

Yılmaz, Ertan (1995). "Türk Sinemasında İdeoloji: 1-2 ", **Siyah Beyaz**, 26-27 Haziran  
1995.

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

Yüksel, Şahika (1996). **Tecavüz, İktidar Amaçlı Cinsel Saldırganlık - Evdeki  
Terör**, İstanbul: Morçatı Yay.

Zürcher, Erik Jan (1995). **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev. : Yasemin Saner  
Gönen, İstanbul: İletişim Yay.

## **EK: ÇALIŞMADA İNCELENEN FİLMLER**

### **SEN TÜRKÜLERİNİ SÖYLE (1986)**

**Yönetmen:** Şerif Gören. **Senaryo:** Şerif Gören. **Görüntü Yönetmeni:** Aytekin

Çakmakçı. **Müzik:** Çağdaş Türkü Grubu. **Oyuncular:** Kadir İnanır, Sibel

Turnagöl, Aytaç Öztuna, Sibel Otin, Tunca Yönder, Merih Fırat, Şerif Gören.

**Yapım:** Uzman Film (Ferit ve Kadir Turgut). Renkli. 35mm.

### **DİKENLİ YOL (1986)**

**Yönetmen:** Zeki Alasya. **Senaryo:** Çetin Öner. **Görüntü Yönetmeni:** Ertunç

Şenkay. **Müzik:** Arif Erkin. **Oyuncular:** Kadir İnanır, Mine Baysan, Eşref

Kolçak, Nezih Tuncay, Muadelet Tibet, Barış Altay, Hülya Koçyiğit.

**Yapım:** Özer Film (Enver Özer). Renkli. 35mm.

### **PRENSES (1986)**

**Y:** Sinan Çetin. **S:** Sinan Çetin. **G. Y. :**Ertunç Şenkay. **M:** Arif Erkin. **O:**

Serpil Çakmaklı, Tunç Okan, Mahmut Hekimoğlu, Talat Bulut, Mustafa

Alabora. **Yapım:** Mahmut Hekimoğlu. Renkli. 35mm.

### **SU DA YANAR (1987)**

**Y:** Ali Özgentürk. **S:** Işıl Özgentürk. **G.Y. :**Ertunç Şenkay. **M:** Sarper Özsan.

**O:** Tarık Akan, Natalie Douverne, Şahika Tekand, Turgut Savaş, Ayberk

Çölok, Suna Selen, Meral Çetinkaya, Hikmet Karagöz. **Yapım:** Asya Film (Ali

Özgentürk). Renkli. 35mm.

**AV ZAMANI (1988)**

**Y:** Erden Kıral. **S:** Ferit Edgü. **G.Y. :** Kenan Ormanlar. **M:** Sarper Özsan. **O:** Aytaç Arman, Şerit Sezer, Zihni Küçümen, Nüvit Özdoğru, Dilaver Uyanık.  
**Yapım:** Mine Film (Kadri Yurdatap). Renkli. 35mm.

**BÜTÜN KAPILAR KAPALIYDI (1990)**

**Y:** Memduh Ün. **S:** Süheyla Acar Kalyoncu. **G. Y. :** Orhan Oğuz. **M:** Önder Focan. **O:** Aslı Altan, Uğur Polat, Nalan Örgüt, Sabahat Işık, Dilek Damlacık, Ali Uyandıran, Eray Özbal. **Yapım:** Ün-Sed Film (Memduh Ün). Renkli. 35mm.

**DARBE (1990)**

**Y:** Ümit Efehan. **S:** Bekir Yıldız, Haşmet Zeybek. **G. Y. :** Ertunç Şenkay. **M:** Cahit Berkay. **O:** Kadir İnanır, Nilgün Akçaoğlu, Bülent Bilgiç, Menderes Samancılar, İhsan Baysal. **Yapım:** Tuğçe Film (İbrahim Mertoğlu). Renkli. 35mm.

**İKİLİ OYUNLAR (1990)**

**Y:** İrfan Tözüm. **S:** Bekir Yıldız, Haşmet Zeybek. **G. Y. :** Ertunç Şenkay. **O:** Tank Akan, Zeliha Berksoy, Erol Demiröz, Mehmet Ulay, Tomris Çetinel, Behram Kolukısa, Hatice Boran. **Yapım:** Muhteşem Film (İrfan Tözüm). Renkli. 35mm.

**SUYUN ÖTE YANI (1990)**

**Y:** Tomris Giritlioğlu. **S:** Feride Çiçekoğlu. **G. Y. :** Orhan Oğuz. **M:** Yeni Türkü. **O:** Nur Sürer, Selçuk Yöntem, Meral Çetinkaya, Uğur Polat, Halil Ergün, Pıtırıcık Akkerman, Oktay Kaynarca, Gülenay Akşar, İsmet Üstekin, Mehmet Günsür. **Yapım:** Meral Babacan. Renkli. 35mm.

### **UZLAŞMA (1991)**

**Y:** Oğuzhan Tercan. **S:** Sabahattin Çetin, Oğuzhan Tercan. **G. Y. :** Aytekin Çakmakçı. **M:** Zülfü Livaneli. **O:** Halil Ergün, Berhan Şimşek, Nur Sürer, Kutay Köktürk, Salih Kalyon, Reis Çelik, Ayfer Gür, Oğuz Kirazcı. **Yapım:** Sabahattin Çetin. Renkli.35mm.

### **BEKLE DEDİM GÖLGEYE (1991)**

**Y:** Atıf Yılmaz. **S:** Barış Pirhasan, Ümit Kıvanç. **G. Y. :** Orhan Oğuz. **M:** Serdar Ataşer, Ayşe Tütüncü. **O:** Hale Soygazi, Aytaç Arman, Cüneyt Çalışkur, Metin Belgin, Mehmet Gürhan, Kerim Soysal, Füsun Demirel, Lale Yurdatapan, Sema Çeyrekbaşı, Fuat İşhan, Kemal Bekir. **Yapım:** Bülent Hekimoğlu. Renkli. 35mm.

### **HOŞÇAKAL UMUT (1994)**

**Y:** Canan Evcimen İçöz. **S:** Nuray Oğuz. **G. Y. :** Tevfik Şenol. **M:** Turgay Erdener. **O:** Şerif Sezer, Kürşat Alınacı, Altan Gördüm, Zafer Yılmaz, Hamza Zeytinoğlu, Özlem Güveli, Sueda Çil, Nur Subaşı, Aydın Tolon. **Yapım:** Mustafa Şen. Renkli. 35mm.

### **BİR SONBAHAR HİKAYESİ (1994)**

**Y:** Yavuz Özkan. **S:** Yavuz Özkan. **G. Y. :** Ertunç Şenkay. **O:** Zuhall Olcay, Can Togay, Kaan Girgin, Meltem Cumbul, Sinem Üretmen, Alp Buğdaycı, Haluk Bozgeyikli, Özgür Kemertaş, Asuman Suner, Can Başak **Yapım:** İki Film (Aycan Çetin). Renkli. 35mm.

### **BABAM ASKERDE (1994)**

**Y:** Handan İpekçi. **S:** Handan İpekçi. **G. Y. :** Fırat Şenol. **M:** Sinan Hatipoğlu.  
**O:** Gülnihal Yazıcı, Yunus Gencer, Ceylan Öcal, Zuhal Gencer, Füsün Demirel, Yasemin Aklaya, Ali Sürmeli, Nurettin Şen, Mehmet Atak, Selçuk Uluergüven, Murat Dal, İsmail Hakkı Şen, Haluk Kurtoğlu. **Yapım:** Yeni Yapım (Handan İpekçi). Renkli. 35mm.

### **GERİLLA (1995)**

**Y:** Osman Sınav. **S:** Nurcan Devres. **G. Y. :** Tevfik Şenol. **M:** Özhan Eren. **O:** Mehmet Aslantuğ, Fikret Hakan, Ayşegül Aldinç, Güneş Gürzumar, Tomris Oğuzalp, Recai Topaç, Alper Tatar, Evin Kalkancı, Selda Bakırtaş, Azade Küçükaycan, Nihat Nikerel, Özgür Tatar, Mustafa Şimşek, Füsün Demirel. **Yapım:** TRT. Renkli. 35mm.

### **EYLÜL FIRTINASI (1999)**

**Y:** Atıf Yılmaz. **S:** Gaye Boraliolu. **G. Y. :** Erdal Kahraman. **M:** Taner Çıray. **O:** Tarık Akan, Zara, Kutay Özcan, Deniz Türkali, Hazım Körmükçü, Oktay Sözbir, Meral Çetinkaya, Cezmi Baskın, Yosi Mizrahi, Cengiz Tünay, Mesut Akutsa, Ayten Uncuoğlu, Selahattin Duman. **Yapım:** Atıf Yılmaz, İskender Ulus. Renkli. 35mm.

### **VİZONTELE TUUBA (2003)**

**Y:** Yılmaz Erdoğan. **S:** Yılmaz Erdoğan. **G. Y. :** Uğur İçbak. **M:** Kardeş Türküler.  
**O:** Yılmaz Erdoğan, Demet Akbağ, Tarık Akan, Tuba Ünsal, İdil Fırat, Tolga Çevik, İclal Aydın, Cezmi Baskın, Bican Günalan, Salih Kalyon, Şener Kökkaya, Zeynep Tokuş, Meral Çetinkaya. **Yapım:** Necati Akpınar. Renkli. 35mm.



**BABAM VE OĞLUM (2005)**

**Y:** Çağın İrmak. **S:** Çağın İrmak. **G. Y. :** Rıdvan Ülgen. **M:** Evanthia Reboutsika. **O:** Fikret Kuşkan, Çetin Tekindor, Şerif Sezer, Yetkin Dikiciler, Binnur Kaya, Ege Tanman, Özge Özberk, Halit Ergenç, Erdal Tosun, Bilge Şen. **Yapım:** Avşar Film (Esi Gülce, Şükrü Avşar). Renkli. 35mm.

**EVE DÖNÜŞ (2006)**

**Y:** Ömer Uğur. **S:** Ömer Uğur. **G.Y. :** Mustafa Kuşçu. **M:** Tamer Çıray. **O:** Memet Ali Alabora, Sibel Kekilli, Altan Erkekli, Savaş Dinçel, Civan Canova, Perihan Savaş. **Yapım:** Limon Yapım (Hayri Aslan). Renkli 35 mm.

**BEYNELMİLEL (2006)**

**Y:** Sırrı Süreyya Önder-Muharrem Gülmez. **S:** Sırrı Süreyya Önder. **M:** Aytekin G. Ataş-Sırrı Süreyya Önder. **O:** Özgü Namal, Cezmi Baskın, Nazmi Kırık, Meral Okay, Oktay Kaynarca, Umut Kurt. **Yapım:** BKM Film (Necati Akpınar). Renkli 35 mm.

## ÖZET

12 Eylül filmlerinde şiddetin sunumunu konu alan bu tez temel olarak üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Türkiye'nin 1980'li yıllarda içinde bulunduğu durum aktarılmıştır. İkinci bölümde ise genel olarak "şiddet" olgusuna bakılmıştır. Bu olgunun farklı tanımlamaları yapılmış; şiddetin özelliklerine ve farklı şiddet türlerine yönelik bilgiler verilmiştir. Tezin üçüncü ve son bölümünde ise 12 Eylül filmlerinde şiddetin nasıl sunulduğuna belirlenen temalar çerçevesinden bakılmış ve çalışmanın asıl amacı olan bu filmlerde şiddetin sunumunun nasıl yapıldığı ve incelenen bu şiddetin ne gibi sonuçlar doğurduğu sorularına cevap vermeye çalışılmıştır.

## **ABSTRACT**

This thesis which is on the ‘Presentation of Violence in 12 Eylül –which is the date of a military operation in Turkey- films’, consist of three main parts. In the first part, the situation and some characteristic properties of Turkey in 1980s have been discussed. In the second part the fact of violence has been generally examined. Also some information about the definitions of this fact, the origins of the violence and different kinds of this fact are given in this part. In the last part of this thesis the way of how the violence presented in 12 Eylül films has been searched. In addition to this, the effects of violence in these films have been analysed.