

**TC.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**SİNEMADA ANLAM: GÜNÜMÜZ TÜRKİYE
SİNEMASI'NDA 12 EYLÜL TEMALİ FİLMLEİN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SÜLEYMAN ÖZCAN

1150Y21101

İSTANBUL, MAYIS 2013

TC.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM SİSTEMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**SİNEMADA ANLAM: GÜNÜMÜZ TÜRKİYE
SİNEMASI'NDA 12 EYLÜL TEMALİ FİLMLEİN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SÜLEYMAN ÖZCAN

1150Y21101

TEZ DANIŞMANI

DOÇ.DR.ÂLÂ SİVAS GÜLÇUR

İSTANBUL, MAYIS 2013

TC.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ONAY SAYFASI

Yüksek lisans öğrencisi Süleyman ÖZCAN'ın "Sinemada Anlam: Günümüz Türkiye Sineması'nda 12 Eylül Temalı Filmlerin İncelenmesi" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak (oybirliği _ / oyçokluğu _) ile başarılı bulunmuştur.

	Adı- Soyadı	İmza
Tez Danışmanı :	Doç.Dr.Âlâ Sivas Gülçur
Jüri Üyesi :
Jüri Üyesi :

Hazırlamış olduğum tez özgün bir çalışma olup YÖK ve İTİCU Lisansüstü Yönetmeliklerine uygun olarak hazırlanmıştır. Ayrıca, bu çalışmayı yaparken bilimsel etik kurallarına tamamiyle uyduğumu; yararlandığım tüm kaynakları gösterdiğimi ve hiçbir kaynaktan yaptığım ayrıntılı alıntı olmadığını beyan ederim. Bu tezin ihtiva ettiği tüm hususlar şahsi görüşüm olup İstanbul Ticaret Üniversitesinin resmi görüşünü yansıtmamaktadır.

ÖZET

12 Eylül 1980 İhtilali'nin günümüze kadar uzanan etkilerini sinemamız üzerinden araştırmayı konu alan bu tez, genel olarak üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde "sinema ve anlam" konusu ele alınarak, kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. İkinci bölümde " 12 Eylül İhtilali bağlamında Türk sineması", 12 Eylül Öncesi, 12 Eylül Dönemi ve 12 Eylül Sonrası dönemleri itibariyle aktarılmıştır. Üçüncü bölümde ise seçilen 12 Eylül temalı örnek filmlerdeki anlam, Metz'in görüşleri ışığında göstergebilimsel öğelerden faydalanılarak analiz edilmiş ve 12 Eylül İhtilali'nin etkileri bu örnek filmlerde irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinemada Anlam, Türk Sineması, 12 Eylül Filmleri

ABSTRACT

This thesis generally consists of three parts which is subjected to the effects of military coup of September 12th, 1980 on our cinema that reaches upon today. In the first part the cognitive/conceptual framework has been established by covering "cinema and meaning". In the second part; Turkish Cinema has been delivered as "before September 12", "during September 12" and "after September 12" terms in context of September 12 coup. Finally in the third part; the meaning in the selected September 12 themed sample films/movies that are analysed by exploiting the semiotic items in the light of Metz's point of view and the effects of September 12 are studied on those sample films/movies.

Keywords: Meaning and Cinema, Turkish Cinema, Turkish Cinema During September 12

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No:

Şekil 1. Görüntüyü Okumak.....6

KISALTMALAR

C.	: Cilt
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
çev.	: çeviren
der.	: derleyen
DEV GENÇ	: Devrimci Gençlik Dernekleri Federasyonu
DİSK	: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
FİYAP	: Film Yapımcıları Derneği
IMF	: Uluslar Arası Para Fonu
MHP	: Milliyetçi Harekat Partisi
MESAM	: Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği
s.	: sayfa
ss.	: sayfalar
SESAM	: Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
THKO	: Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu
THKP-C	: Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephes
TİİKP	: Türkiye İhtilalci İşçi Köylü Partisi
TKP-ML	: Türkiye Komünist Partisi-Marksist Leninist
TÖS	: Türkiye Öğretmenler Sendikası
TSK	: Türk Silahlı Kuvvetleri

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

Özet (abstract)	iii
Şekiller listesi	iv
Kısaltmalar	v
GİRİŞ	1
1. SİNEMADA ANLAM OLUŞTURMA	3
1.1 Anlam ve Sinema.....	3
1.2 Sinema Dili Üzerine.....	8
1.2.1 Sinema Dilinin Evrimi.....	8
1.2.2 Sinema Dilini Oluşturan Araçlar.....	12
1.3 Sinema ve Göstergebilim.....	23
1.3.1 Gösterge Kavramı ve Genel Göstergebilim.....	23
1.3.2 Sinema ve Göstergebilim İlişkisi.....	28
1.3.3 Christian Metz ve Sinema Göstergebilimi.....	30
2. 12 EYLÜL İHTİLALİ VE TÜRK SİNEMASI	
2.1. 1980'ler Türkiye'si'ne Kısa Bakış.....	36
2.2. 12 Eylül Çerçevesinde Türkiye Sineması.....	47
2.2.1 12 Eylül Öncesi Türk Sineması.....	47
2.2.2 12 Eylül Dönemi Türk Sineması.....	53
2.2.3 12 Eylül Sonrası Türk Sineması.....	68
3.BÖLÜM: 12 EYLÜL FİLMLERİNDE OLUŞTURULAN ANLAM	
3.1 Vizontele Tuba (2004).....	72
3.1.1 Filmografi.....	72
3.1.2 Filmin Konusu.....	73
3.1.3 Filmin Analizi.....	75
3.1.3.1 Düzanlamın Gösterenleri.....	75

3.1.3.2 Filmsel Öyküye Yananlamsal Yaklaşımlar.....	77
3.2 Eve Dönüş (2006).....	82
3.2.1 Filmografi.....	82
3.2.2 Filmin Konusu.....	83
3.2.3 Filmin Analizi.....	85
3.2.3.1 Düzanlamın Gösterenleri.....	85
3.2.3.2 Filmsel Öyküye Yananlamsal Yaklaşımlar.....	87
3.3 Beynelmilel (2006).....	92
3.3.1 Filmografi.....	92
3.3.2 Filmin Konusu.....	93
3.3.3 Filmin Analizi.....	95
3.3.3.1 Düzanlamın Gösterenleri.....	95
3.3.3.2 Filmsel Öyküye Yananlamsal Yaklaşımlar.....	97
3.4 Bu Son Olsun (2012).....	102
3.4.1 Filmografi.....	102
3.4.2 Filmin Konusu.....	103
3.4.3 Filmin Analizi.....	105
3.4.3.1 Düzanlamın Gösterenleri.....	105
3.4.3.2 Filmsel Öyküye Yananlamsal Yaklaşımlar.....	107
SONUÇ	112
EKLER	117
Ek 1: Vizontele Tuuba Filminin Afişi.....	117
Ek 2: Eve Dönüş Filminin Afişi	118
Ek 3: Beynelmilel Filminin Afişi.....	119
Ek 4: Bu Son Olsun Filminin Afişi	120
KAYNAKÇA	121

GİRİŞ

İnsanoğlu, geçmişten günümüze kadar yeryüzündeki yaşantısı boyunca yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu anlamlandırma çabası insanoğlunu kimi zaman sanata kimi zaman bilime yöneltmiştir. Çünkü insanı diğer canlılardan ayıran zihinsel yapısı ve entelektüel merakı, içinde yaşadığı dünyayı anlamlandırma çabasını oluşturmaktadır.

İnsanoğlu içinde yaşadığı kültüre bağlı olarak nesnelere ve olguları algılar. Bu algıladıklarını sınıflandırarak aralarında ilişki kurar ve zihninde kavramları oluşturur. Böylece doğayı bazı kavramlara indirger ve bu kavramları çağrıştıracak göstergelere ulaşır. evremize dikkatlice baktığımızda toplumsal iletişimi sağlamak için yüzlerce gösterge olduğunu görebiliriz. Yaşamımızı kolaylaştıran ve dünyayı anlamlandırmamıza yardımcı olan bu göstergeleri farkında olmadan öğrenip kullanmaktayız. Farkında olmadan öğrenip kullandığımız göstergeleri iki şekilde ele alabiliriz: dünyayı nesnel olarak algıladığımız dış göstergeler ve tamamıyla kişisel birikimimiz sonucunda ortaya çıkan i göstergeler. Bizden kaynaklanan i göstergeler, daha çok sanatla ilgilidir.

İnsanoğlu sanat sayesinde gerçekliği betimleyebilmektedir. Dünyayı anlamlandırma çabasında soyutlama ve genelleme yapmanın yanı sıra gerçeğin bir benzerini oluşturmaya çalışmaktadır. Gerçekliğin benzerini çok yetkin bir şekilde yakalayan fotoğraftan sonra hareketli görüntüler yakalamayı başaran sinematografin keşfi, insanoğluna gerçekliği neredeyse kusursuz betimleme imkanı vermektedir. Bu kusursuzluğu, görüntünün yanında ses, müzik yazı gibi unsurlar ile desteklemektedir.

Toplumsal kültürün bir parçası niteliğindeki sinema, doğal olarak bir çok bilimin araştırma konusu olabilmektedir. Temelini Ferdinand de Saussure'nin oluşturduğu göstergibilim de bu bilimlerden biridir. Göstergibilim genel olarak diller, kodlar (düzgüler), belirtiler gibi gösterge dizelerini inceler. Yapısı gereği bir çok kod, belirti ve göstergelyi bünyesinde barındıran sinemada yönetmen filminde anlamı oluştururken, bu öğelerden faydalanarak izleyiciye hikayesini anlatmak zorundadır. Çünkü yönetmenin tek başına yaşadığı bir dünyada film üretmesinin bir anlamı yoktur. Grldğu üzere, yönetmen filmlerinde anlamları oluşturabilmek için sinematografik kodlardan faydalanmak zorundadır. Christian Metz'e göre sinema, fazlasıyla anlaşılabilir bir

sanattır. Bu kolaylık sinemanın çözümlenmesini zorlaştırır. Sinemanın görsel ve işitsel özelliği anlaşılabilirliğini attırmaktadır. Fakat gördüklerimizin altında yatan anlamı, anlamak kolay değildir. Bu durumda devreye sinema göstergebilimi girer ve beyazperdede gördüklerimizin aslında neyi ima ettiğini sinematografik kodlarını çözerek bize anlatır.

Çalışmamızın amacı, 1980 İhtilali'nin aradan geçen 33 yıla rağmen, günümüze kadar uzanan etkilerini sinemamız üzerinden araştırmaktır. Bu kapsamda örnek filmler üzerinden darbenin izlerinin insanlara nasıl bir anlatı dili oluşturularak aktarılmaya çalışıldığı irdelenecektir. Bu çerçevede 2000 – 2012 yılları arasında Türk Sinemasında 1980 İhtilali'ni komedi unsurlarıyla işleyen filmler ele alınarak kapsam daraltılmaya çalışılacaktır. 12 Eylül teması etrafında çevrilen söz konusu filmlerde genelde trajikomik bir anlatı benimsendiği ve filmlerde politik tiplerden ziyade sıradan insanlar üzerine yoğunlaşıldığı düşünülmektedir. Çalışmada seçilen, aşağıda sıraladığımız örnek filmlerdeki anlam, Metz'in görüşleri ışığında göstergebilimsel öğelerden faydalanılarak irdelenecektir:

- Vizontele Tubaa (2004, Yılmaz Erdoğan)
- Beynelmilel (2006, Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez)
- Eve Dönüş (2006, Ömer Uğur)
- Bu Son Olsun (2012, Orçun Benli)

Çalışma genel olarak üç bölümden oluşacaktır. İlk bölümde “sinema ve anlam” konusu ele alınarak, kavramsal çerçeve oluşturulacaktır. İkinci bölümde “ 12 Eylül İhtilali bağlamında Türk sineması”, 12 Eylül Öncesi, 12 Eylül Dönemi ve 12 Eylül Sonrası dönemleri itibariyle aktarılacaktır. Üçüncü bölümde ise seçilen 12 Eylül temalı örnek filmlerdeki anlam, Metz'in görüşleri ışığında göstergebilimsel öğelerden faydalanılarak analiz edilecektir.

1.SİNEMADA ANLAM OLUŞTURMA

1-1 Anlam ve Sinema

Anlam, Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde “Bir kelimededen, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılan şey, bunların hatırlattığı düşünce veya nesne, mana, fehva, valör; bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin veya eserin anlatmak istediği şey.”¹ olarak tanımlanmaktadır. Çağdaş dilbilim, anlamın dilden bağımsız bir şekilde ele alınamayacağını çünkü anlamın dil aracılığı ile ortaya çıktığını ortaya koymaktadır. Anlam bir nesnenin bir özelliği veya niteliği değildir. Nesne, dildeki göstergeler arasındaki ilişkiden dolayı anlam kazanmaktadır.

Yani anlam toplumdan topluma, kültüre göre değişiklik arz edebilmektedir. Çünkü toplumların davranışları, alışkanlıkları, örf-adetleri, gelenekleri ve görenekleri o toplumdaki göstergelerin oluşumunu etkilemektedir. Örneğin, saflık çağrışımı nedeniyle Batı'da gelinlikler genellikle beyazdır. Oysa beyaz, Asya'daki bazı toplumlarda matem ve yas rengidir.²

Felsefi düzeyde ele alındığında anlam, içinde yaşanan dünya ve evren ile ilişkiler kurmak ve yaşamda bu ilişki çeşitlerinin bir öneme sahip olmasını arzu etmektir. Çünkü arzu eden insan anlam oluşturan insandır. Para zenginlik, zinet eşyaları ve çeşitli nesnelerin anlam kazanması arzu olayına bağlıdır. Kusursuz bir göstergeler sistemi olan dilde bir anlama sahip en küçük birimler sözcüklerdir. Sözcüklerin bir düz anlamları, bir de kullanıldıkları bağlama göre değişen ruhsal anlamları vardır.³ Sözcüklerin anlamları kullanıldıkları tümceler kullanım değerine göre değişmektedir. Bir sözcüğü söylerken kullandığımız tonlama, içinde bulunduğumuz ortama göre o sözcüğe değişik anlamlar yükleyebiliriz. Bu durumda sözcüklerin anlamları bulunmamakta, sözcükleri kullandığımız tümceler anlamları bulunmaktadır. Anlam olmadığı için sürekli bir anlam arayışı içinde oluruz. Herkes her davranışında, konuşmasında ve yaptığı işlerde bir anlam üretmektedir. Bu oluşturulan anlamların dışı vurumu ise dil aracılığı ile mümkün olmaktadır.

¹ Anlam: <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim Tarihi 04.01.2013)

² Tefik Fikret Uçar. **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**. İstanbul: İnkılap Yayınevi, 2004, s.48

³ Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul: Say Yayınları,2012, ss.50-51

Anlatılmak istenen nesneyi algılamamızı güçleştirecek durumlarda çıkarsama yöntemi anlamı bulmamızda bize yardımcı olur. Peirce'e göre nesneyi tanıyan yorumcu çıkarsama ile anlamı bulmaktadır. Eğer göstergenin gösterdiği nesneyi tanımıyorsa onu tanıdığı nesnelere benzetmektedir. At üzerinde giden bir adamın başına dört kişi gölgelik tutuyorsa, o adam yönetici olabilir. Kişi bu sonuca çıkarsamayla ulaşır, fakat bu bir varsayımdır. Peirce'e göre yöneticilerin başına gölgelik tutulacağı gibi genel bir kanıdan kalkarak bu yorum yapılabilir.⁴

Artzamanlı dilbilim araştırmalarında sözcüklerin tarihsel süreç içinde anlam değişikliklerine uğramaları, anlamın sürekli olarak şimdiki zaman içinde yaratılmak zorunda olduğunu göstermektedir. Temel anlambilimsel araştırma tiplerini üçe ayırabilmek mümkündür. Psikolojik, dilbilimsel ve mantıksal. Bu disiplinlerin dil konusunda sordukları soruları sinemaya uyarladığımızda şu türden sorularla karşılaşırız: Dünyada neden film çevriliyor ve insanlar neden bu filmlere gidiyorlar? Seyirci ile yönetmenin karşılaştıkları yer neresidir? Karşılıklı iletişimi sağlayan olgular nelerdir? Böyle bir iletişim söz konusu mudur? ⁵ Çünkü sinema temelinde tek taraflı bir dışavurum ve iletişim aracıdır. O zaman şöyle bir çıkarımda bulunabiliriz; sinema seyircisi karşılıklı etkileşimden değil, kendisine bir şeyler iletilmesinden hoşlanmaktadır. Yani izlediği film veya öyküden hoşlanmakta, zevk duymakta ve bu duyguları yeniden yaşayabilmek için defalarca film seyretmektedir. Peki izleyiciyi filme çeken şey nedir? Veya neden defalarca film seyrediyoruz? Bu sorulara Metz şöyle cevap verir:

“...Onlar salonları doldurduğunda makineler çalışmaya başlamaktadır. Bu doğrudur, ancak sorun aynı zamanda arzudur. Öyleyse sembolik konum sorunudur... Hikaye yada anlatıcısız anlatılan, biraz düş ya da fantazmaya [Hayal ürünü tasarıma] benzetmektedir. XIX. yüzyıl klasik romanı gibi film de teşhircidir. Bu romanı entrikası ve kişilerin semiyolojik açıdan taklit eden sinema, olayı tarihsel açıdan da uzatıp sürdürürken sosyolojik açıdan romanın yerini almaktadır. Çünkü günümüzde edebiyat başka yönlere doğru ilerlemektedir.

Teşhirci, kendisine bakıldığını bilir ve böyle olmasını ister. Kendisine bakan röntgenciyle özdeşleşir ve aynı zamanda onu yaratır... Film teşhirci değildir. Film bana değil, ben filme bakarım. Film, kendisine bakıldığını hem bilir, hem bilmez...Düş gören insan düş gördüğünü bilmez, sinema seyircisi ise sinemada olduğunu bilir. Düşsel konumla fiziksel konum arasındaki ilk ve temel ayırım budur... Balık-seyirci her şeye gözleriyle bakar. Sinema kurumunun istediği seyirci kaskatı, sessiz, saklanan, sürekli olarak bir gerilim ve yoğun algılama içinde

⁴ Seçil Bükler, **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012, s.45

⁵ Adanır, s.52

olmalıdır. Yabancılaşmış ve mutlu, bakışın görünmeyen ipiyle yine kendine fişlenmiş seyirci, bakışın yoğunluğu içinde tükenmiş ve ters bir özdeşleşmeyle yine kendine bağlanmıştır...”⁶

Sinema, psikolojik ya da simgesel bir anlamın aktarıcısıdır. Sinema bu aktarımı sağlarken alt yapısının iyi olması gerekmektedir. Dilin kaynağında sözcükler ve yazı, sinemanın kaynağında ise görüntüler ve imgeler vardır. Dildeki sözcüklerin anlamı sınırlı olabilirken filmdeki imgelerin anlamı sınırsızlık arz eder. Edebiyatta dil genellikle somut olayları betimlemek için kullanılmaktadır. Öyküdeki karakterlerin ne düşündüğü ne yaptığı, çerçevenin neye benzediğini betimlemek için kullanılır. İnsanlar konuşuyorsa, genellikle konuşmaları somut meselelerin çevresinde döner. Bu açıdan bakıldığında edebiyat ile sinema arasında temel bir ayırım yoktur. Çünkü edebiyat betimlemek için sözleri, sinema görüntüleri kullanır. Bu iki ortamda da yol gösterici düşünceler soyut biçimde değil, somut olaylar içinde verilmektedir.⁷

Sanatçının ürettiğini aktarabilmesi için seyircisinin ya da dinleyicisinin de aynı kültürel verilere sahip olması gerekmektedir. Özellikle sinemada yönetmen hangi konuyu, hangi tema ve içerikleri anlatma gereksinimine gerek duymaktadır? Duygu ve düşüncelerin dışı vurumu evrensel boyutlarda bir gereksinimdir. Özellikle bastırılmış duyguların insanlar tarafından dolaylı ya da sanatsal bir şekilde, estetik kurallara uydurularak dışı vurulmuş ve hala vuruluyor olması bunun en önemli kanıtıdır.⁸

Yönetmenin filminde dikkat etmesi gereken en önemli nokta ‘bakış açısı’dır. Seyirci veya izleyici ancak yönetmenin bakış açısını anladıktan, kavrayabildikten sonra filmi algılayabilecektir. Yönetmen bu bakış açısını, senaryo, oyuncu yönetimi, kurgu, ışıklandırma, dekor ve çekim açılarındaki belli edecektir. Yönetmenin dolayısıyla filmin mantığı bu bakış açısında gizlidir. Bu bakış açısında bir dünya görüşü doğrultusunda ortaya çıkan estetik dışı vurumdur. Dünyaya ve olaylara bakış açısının anlatım açısından çeşitli adları olabilir: Trajik, komik ve eski anlatım biçimleri gibi.⁹ İzleyici veya seyirci bu anlatı türlerinden kendine yakın bulduğunu benimser, çünkü kendi bakış açısıyla uyuşan filmi izlemek, seyretmek, filmle özdeşleşmek ister.

⁶ Adanır,s.53

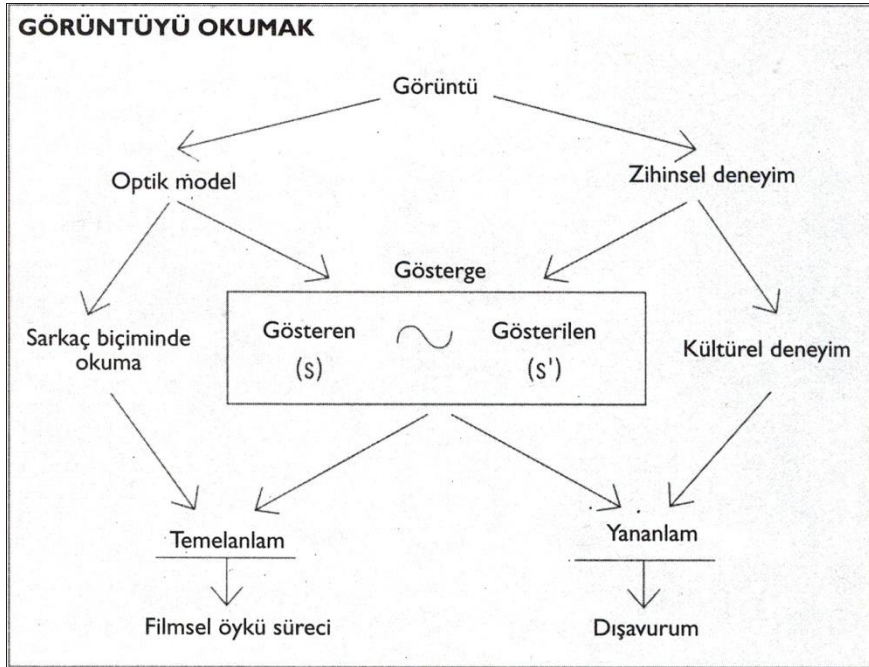
⁷ Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, Çev:Rabia Ünal Tamdoğan,İstanbul; Hil Yayınları, 2010, s.118

⁸ Adanır,s.55

⁹ Adanır,s 56

Peki izleyici veya seyirci filmde hangi anlamı buluyor? Şüphesiz filme özgü anlamı. Filme özgü anlam, söz konusu filmde bağımsız olamaz. Jan M.Peters filme özgü anlam ile filme özgü iletinin farklı şeyler olduğunu vurgulamaktadır. Filme özgü ileti filmde öncede vardır, filmde sonra da var olacaktır. Film bilinen iletiyi kendi diliyle ortaya çıkarır. Filmin içeriğinin nesnel dünya ile doğrudan bağlantısı vardır. Aynı içeriği seçen pek çok film olabilir fakat filmin anlamı kendine özgüdür. İçeriğin anlatılma biçimi filmin anlamını oluşturur. Filmin bilinen içeriği çok önemlidir. İleti yada içerik genel, anlam ise özeldir. Her filmde bilinen içerik bilinmeyen bir biçimle ortaya konulur. Çünkü yönetmenin kendi bakış açısı doğrultusunda filmde kullandığı renkler, alıcı devinimleri, açılar, görüntü düzenlemeleri, kurgu gibi öğeler filme özgüdür. Çünkü yönetmen başka filmi başka bir bakış açısıyla çekebilir. Biçim ile içeriğin bir anlam oluşturmak adına ayırım, alıcı devinimleri, görüntü düzenlemeleri gibi bir araya gelmesine Peters birim adını vermiştir.¹⁰ Birimler filmin bütüncül anlamına katkıda bulunarak filmin anlamını oluştururlar. Birimleri yönetmenin bilerek veya bilmeyerek seçtiği göstergeler oluşturur.

Şekil 1. Görüntüyü Okumak



Kaynak: Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, İstanbul, 2011,s.170

¹⁰ Bükler, *Sinemada Anlam Yaratma*, s.24-25

Monaco ‘Bir Film Nasıl Okunur?’ adlı kitabında, yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere izleyicinin görüntüyü nasıl okuduğunu izah etmektedir: Görüntü hem optik, hem de zihinsel bir süreçte ortaya çıkar. Optik model sarkaç biçiminde okunur. Zihinsel deneyim ise kültürel deneyimlerin birikimidir ve kültürel deneyim tarafından biçimlendirilir. Hem optik hem de zihinsel idrak gösteren ile gösterilenin birleştiği göstergede bir araya gelir. Gösteren daha çok optik model ile bağlantılıyken, gösterilen ise zihinsel deneyim ile bağlantıdadır. Göstergenin üç düzeyi sarkaç, gösterge ve kültürel deneyim temelanlam veya yananlam düzeyinde, anlamı üretmek için farklı yönlerden bir araya gelirler.¹¹

¹¹ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev: Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2011, s.170

1.2 Sinema Dili Üzerine

1.2.1 Sinema Dilinin Evrimi

ABD’de bağımsız sinemacıların California’da Hollywood’u kurmalarıyla sinema farklı bir şekilde gelişmeye başlamıştır. Sadece Amerika’da değil, tüm dünyada yayılmaya başlayan sinema teknolojisinin izleyenler tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmış olması, bu alana yönelik üretimin artmasına neden olmuştur. 1908 yılında “Monte Cristo Kontu” filminin çekimiyle Hollywood, sinemayı bir endüstriye dönüştüren merkez olma yolunda büyük bir adım atmıştır. Bu süreçte sinema teknolojisi sadece beyazperde üzerinde görüntüleri oynatan bir aygıt değil, yüzey üzerinde hareketli görüntüyü kullanarak yeni bir anlatım biçimi oluşturmaya yönelik bir araç olarak da düşünülmüştür. Doğal olarak bu dönemde sinemanın kendine özgü anlatım yollarına yönelik çalışmalar olmuştur. Sinema ortaya çıkış sürecinde teknik olarak fotoğraf geleneğini sürdürürken, kamera önündeki düzenlemeler yönüyle de tiyatrunun etkisinde kalmıştır. Sinemanın ilk ürünlerini Melies ve Porter’ın ortaya koymasıyla birlikte, David Wark Griffith, sinemanın tiyatro ve fotoğraftan farklı bir ortam olduğunu fark eden ilklerden olmuştur.¹²

1928 yılında sessiz film sanatsal açıdan doruk noktasına ulaşmıştır. Bu durum kimi çevrelerce sinemanın sanatsal işlevinin sonu olarak değerlendirilse de sinema, estetik yolunda hızla ilerlemeye devam etmiş ve sesin gerçekliğe yaklaşması bazı kolaylıkların yanında bu konuda bir kaosun yaşanmasına da sebep olmuştur. Bu açıdan bakıldığında sesin, sinemanın Eski Ahit’ini yıkmadığı, aksine tamamladığı anlaşılmaktadır. Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş sürecinde birbirinin taban tabana zıttı denilebilecek eğilimler oluşmuştur. Yönetmenlerin bir kısmı tüm benliğini görüntünün üzerinde yoğunlaştırırken, diğer bir grup yönetmen gerçekliğin peşinden koşmuştur. Bu dönemde görüntü, temsil edilen nesnelerin ekran üzerine düşen görünümü anlamında kullanılmıştır. Yani görüntü, imajların plastik özellikleriyle alakalı olabildiği gibi, montaj sonrasında meydana getirilen görünüm için de kullanılmıştır. Bilindiği üzere montaj Griffith’in ortaya koyduğu bir olaydır. Malraux’a

¹² Levent Kılıç, **Fotoğraf ve Sinema Toplumsal Tarihi**, Ankara; Dost Kitapevi Yayınları,2008,s.211

göre, daha önce bilinçsiz olarak yapılan montajın sanat haline dönüşmesi ve böylece bir dil yaratması Griffith sayesinde olmuştur.¹³

Sinemanın ilk yıllarında kamera uzaktan ve bütünü görececek şekilde, genel bir çekim ölçeğinde oyuncuların ve dekordaki her şeyin gösterilmesini amaçlamaktaydı. Çünkü sinemaya gelen seyircinin verdiği ücret karşılığında, çekim yapılan bütün ortamı tümüyle görmesi gerekliliği bir kural olarak kabul görmüştü. Tiyatro geleneğinin devamı niteliğindeki bu görüş, farklı çekim ölçeklerine olanak vermediği gibi, oyuncuların kapladığı alan çerçevede küçük, geri kalan boşluğun tüm ekranı kapladığı genel çekimleri o dönem için hakim kılmıştır.

Griffith, geleneksel kalıpları yıkarak beyazperdede oyuncuların yarısının veya nesnelerin bir kısmının gösterilmesinin etkili olduğunu ortaya çıkarmıştır. Oyuncuların dizlerinden yukarısının gözüktüğü orta çekim, oyuncuların sadece yüzünün gözüktüğü veya bir nesnenin bir detayının çerçeveyi kapladığı yakın çekim ölçeğini kullanmıştır. Griffith, anlatım açısından insan ya da bir nesnenin herhangi bir bölümünün çerçeveyi hiç boşluk bırakmayacak şekilde kaplamasının önemini keşfetmiştir. Böylece genel çekim ölçeği dışında, orta ve yakın çekim ölçeklerini sinemada kullanmaya başlamıştır. Griffith, çekim ölçeklerini belli bir kurala göre ve bütün içinde birbirini izleyen bir süreklilik olarak kullanmıştır. Genel ve orta, yakın ve orta, yakın ve genel çekimler arasında ustalıklı kesmeler yaparak izleyenlere farklı bir görsel akış sunmuştur. Griffith'e kadar seyirci tiyatro veya sahne gösterilerinden gelen bir alışkanlık sonucu sahneyi bir bütün olarak yani genel çekim ölçeğinde görmüşlerdir. Griffith ile birlikte sinemaya özgü bir çerçeveleme düzeni oluşmuştur.¹⁴

Teknolojisi gereği sinema özünde hareketi barındırmaktadır. Fakat kameranın sabit kullanıldığı dönemlerde, tiyatro sahnesinde olduğu gibi hareket, sahnedeki oyuncularından ve nesnelere gelmekteydi. Yani sahnenin bütünlüğünü oyuncular ve detaylar ortaya çıkarmaktaydı. Griffith tarafından kameranın hareket ettirilmesiyle görüntünün özündeki harekete kamera hareketi de eklenince sadece sinemaya özgü bir anlatım dili ortaya çıkmıştır. Bir oyuncunun sahnedeki oyununa göre kamera tarafından

¹³Andre Bazin, **Sinema Nedir?**, İstanbul; Doruk Yayıncılık, 2011,ss.31-32

¹⁴Kılıç,ss.222-224

takip edilmesi, görüntüyü beyazperdede izleyenler için farklı bir görsel yapı arz etmektedir. Griffith'in kamerayı çevrinme veya kaydırma yaparak hareket ettirmesi çerçevelenen görüntüyü destekleyen en önemli unsur olmuştur.

Griffith'in sinema dili açısından yaptığı diğer bir önemli katkı, kameranın mekan ve zaman ile olan ilişkisidir. Kamera birden çok çekimde farklı farklı mekanları gösterir. Bu çekimler arka arkaya eklendiğinde, mekanların birbiriyle ilişkisinin beyazperde de ortaya çıkmasını sağlayan şey kamera değildir. Bu çekimler farklı mekanlarda olduğu gibi farklı zamanlarda da olabilmektedir. Çekimler arasındaki mekan ve zaman ilişkisi bu çekimlerin ardı ardına eklenmesiyle ortaya çıkar. Beyazperde de birbiri ardına eklenmiş çekimleri izleyenler, bu ilişkiyi zihinlerinde oluşturmaktadır. Bu durumun farkına varan Griffith, farklı mekan ve zamanlarda gelişen olayları kurgu tekniğiyle birleştirerek 'koşut kurgu'yu ortaya çıkarmıştır. Böylece birbirinden farklı olayları ardı ardına sıralama yoluyla yeni bir bütüne ulaşmıştır. Çekimler artık kameranın kaydettiği durumla ilgili olduğu kadar, kurgu sürecindeki farklı durumlarla ilgili olarak da kullanılabilir bir öğe haline gelmiştir.¹⁵

Kurgunun kullanımı "görünmez" dir ve genel olarak Amerika da savaş öncesi filmlerde boy göstermiştir. Buradaki amaç, tek sahnenin özdeksel ve dramatik mantığına uygun olarak bölümün analizinin yapılabilmesidir. Böylece izleyici açılımını yönetmenin bakış açısına göre yapacaktır. "Görünmezlik" kurgunun potansiyelinin tam olarak kullanılmasını engellemektedir. Esasında istenmeden engellenen bu potansiyeller genel olarak paralel kurgu diye bilinen uç oluşumdur. Paralel kurguda Griffith, çekimlerin her birinin birleştirerek belli bir coğrafik iki hareketin eşsüremliliğinin oluşturulmasında başarılı olmuştur. Aynı bölüm içerisinde gerekli olmadığı halde başka bir görüntünün kurgulanmasıyla, görüntü içerisinde farklı bir anlamı yakalayan Eisenstein, atraksiyonlu kurgunun en önemli kullanıcısı olmuştur. Kuleşov'un Mozhukhin çekimi, duyuların ve anlamların oluşturulmasında, farklı görüntülerin birleştirilmesinin önemini ortaya koymuştur. Bir gülümsemenin takip eden görüntülerinde aldığı farklı şekiller kurgunun özelliklerini mükemmel bir şekilde özetler. Eisenstein ve Kuleşov kurgusu Griffith'ten farklı olarak, seyirciye bir olayı göstermez, onu ima eder. Örneğin Muzhokhin artı ölü çocuk, eşittir acıma duygusu veya genç kızlar artı çiçek açan elma ağaçları, eşittir umut. Bu tür

¹⁵ Kılıç,s.226

birleşmeler sonsuzdur ve bu tür açıklamaların yapılabilmesi için fikirlerin birleşimi veya metaforların anlamları düşüncesinde ortak bir kavram oluşturulmalıdır. Bu şekilde düzenlenen senaryoların estetik bir gönderim gücünün yanında, anlamın görüntüde değil, izleyicinin zihnine yönelik kurgulanmış olması önemlidir. Görüntülere yüklenen anlamlar, izleyicilerin belli çözümler yapmalarını gerektirecek şekilde ortaya konulmaktaydı. Sessiz film döneminin sonuna kadar bu amaç daha kapsamlı olarak gerçekleştirilebiliyordu. Fakat ses ile birlikte sinemada anlam oluşumu başka bir evrim daha geçirmiştir. Sinema sanatında plastik ve kurgu gibi gerçekliğe eklenen ses, tamamlayıcı bir rol üstlenmiştir. Anlamda merkez nokta görüntüdür. Fakat görüntüde gerçekliği yakalayabilmek için sesteki faydalanılmak zorundadır. Sessiz filmlerde “Sinematografik Sanat” üstün sanat olarak adlandırılmıştır. Bu çekimlerde semantik ve söz dizini birimleri mevcuttur ve burada görüntü gerçekliğe kattığı şey ile değil, gerçekliği açıklaması yönünden değerlendirilir.¹⁶ Sinemaya sesin girmesiyle birlikte yeni bir biçim arayışı içine girilmiştir. Sesin sinema dilinde oluşturduğu evrim ile birlikte artık görüntüyü destekleyici unsur olarak sesin, daha etkili bir anlatı aracı olarak kullanılma çabalarının arttığı gözlemlenmektedir.

Sinema dilinin geçirdiği evrimde Griffith’in etkisi çok büyüktür. Griffith’e kadar sinemanın zaman çizelgesi takvim zamanını izlemekteydi. Griffith filmlerde doğrusal olarak sürekli ileriye akan zaman anlayışını, geriye dönüş olarak adlandırılan ve zamanın sırasını bozarak takvimsel zamanı sürdürebilme yeniliği getirmiştir. Geriye dönüşleri kurgu aşamasında sağlayan Griffith, sinema dilinin gelişmesini sağlayan yeni bir öğeyi ortaya koymuştur. Çekim sırasında kameranın önüne bir maske koyarak, filmin duyarkatının bir bölümünün pozlanmasını, diğer bölümün pozlanmayarak karanlıkta kalmasını sağlamıştır. Böylece izleyenlerin dikkati doğrudan maskelenen alana çekilmiştir. Bu tekniği ile Griffith, klasik karar – açılma efektine farklı bir boyut kazandırmıştır.¹⁷

¹⁶ Bazin, ss.32-38

¹⁷ Kılıç, s.227

1.2.2 Sinema Dilini Oluşturan Araçlar

Kodlar, mizansen, ses ve kurgu gibi sinema dilini oluşturan araçlar bu alt başlık altında şu şekilde özetlenebilir:

Kodlar: Sinema yapısı gereği kodlar ile tanımlanır. Sinema kodlar ile iç içe bir yapı arz eder. Bir kod, anlaşılmaya olanak tanınan bir mesaj olarak mantıksal bir ilişkiden ortaya çıkmaktadır. Kodlar filmin içinde var olmazlar; onlar, filmin mesajlarının olanak tanıdığı kurallardır. Yani kodlar sinema olgusundan türeyen mantıksal ilişki sistemleridir. Kodlar gerçek varlıklar değildirler, yani film içerisinde fiziksel varlıkları yoktur. Onlar, genel mesajların veya anlamın filme olan baskısının mantıksal biçimleridir. Yani kodlar filmin amacının dışavurumunu biçimlendirmek için bir araya gelmektedirler.

Yönetmen kodları, filmi izleyiciye aktarmak için kullanır. Metz'e göre bu kodların üç temel karakteristik özelliği vardır:

1. Belirleme Dereceleri
2. Genellik düzeyleri
3. Alt kodların azaltılabilirliği

Metz'in spesifik kodunun en önde gelen örneği "ivmeli kurgu"dur. Burada, belli bir biçim görüntü ve seslerin üzerine basılmaktadır. Bu kod, hiçbir normal izleyicinin kaçırmayacağı uzak bir mesaj dağıtır. Bu mesaj, sinema aracılığıyla dağıtılan oluşumun dışında var olmamaktadır. Ayrıca tam olarak belirgin olmayan kültürel kodlar bulunmaktadır. Bunlar varlıkları açısından sinemaya bağımlı değildirler, fakat filmlerdeki yaşama aktarılmışlardır. Bunlar bizim yaşantımızdan doğan algılamamızın temel alışkanlıklarını içermektedirler.

Belirgin olan ve belirgin olmayan kodlar arasında sinemanın diğer araçlarla paylaştığı kodlar vardır. Metz, burada reme özgü bir kod olarak bilinen fakat "Alman Dışavurumcu" filmlerinde sayısız kere kullanılan Chiaroscuro ışıklandırmasını işaret etmektedir. Benzer bir şekilde, Flaschback ve bir öykü içinde başka bir öykü anlatma gibi çoğu anlatım teknikleri sinemada olduğu kadar edebiyatta da bulunmaktadır. Daha sonra kodlar, genellik derecelerine göre ayırt edilebilirler. Bazı kodlar, tüm filmlere

ilişkin iken diğerleri yalnızca belli bir gruba ait bulunmaktadır. Metz, genel görünüm (manzara) çekimlerinin genel bir kod olduğunu çünkü onun herhangi bir filmde hatta onun kullanımından kaçınmayı tercih eden bazı filmlerde bile mantıksal olarak kullanıldığını söylemektedir. Belirli kodlar yalnızca belli bir sayıdaki filmde görülebilir. Kovboy filmleri, giyim, manzara ve tutumun belirli kodlarıyla doludur. Türler popüler olarak onları ayıran kodlarla tanımlanmaktadır. Auteur çalışmaları meslek hayatı boyunca kullanılan yönetmene verilen belli bir kodun numaralandırılması girişimine indirgenebilir.

Bazen yönetmen filminde dilediği anlamı oluşturabilmek için biçimle oynar fakat istediği anlama ulaşamaz. Çünkü kültürel kodlar, altkodlar filmin yönetmenin isteği dışında yorumlanmasına yol açar. Örneğin Çin ikonografik altkodları Antonioni'yi yanlış anlamalarına yol açmıştır. Burada üzerine durulması gereken husus filmin yönetmeninden bağımsız fakat, kodları çözümleyen izleyiciden bağımsız olmadığıdır.¹⁸

Mizansen: Sahneye koyma anlamına gelen mizansen terimi, Fransızcası *mise-en-scene* olup, ilk olarak tiyatrodaki oyun sahnelerken kullanılmaya başlanmıştır. Sinemada genel olarak sahnenin içeriği anlamına gelmektedir. Zamanla anlamı film yönetimini de içine alacak şekilde genişletilen mizansen, film yönetmeninin çerçeve içine giren her şey (set ya da mekân, ışık, kostüm ve figürlerin davranışları) üzerindeki kontrolünü ifade etmektedir.¹⁹ Çekim öncesi belirlenen ve çekim sırasında uygulanan çerçeve içi düzenleme olan mizansen özellikle mekân temsilinde çok önemli bir noktadır. Genel olarak mizansen seyircinin gördüğüdür.

Sinemada mizansen, bütün görsel kodların işlendiği alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Mizansen terimi tiyatrodaki ortaya çıkmıştır fakat, tarihsel gelişimine baktığımızda heykel, resim, fotoğraf gibi görsel sanatların da odağında olduğu şüphe sizdir. Sanatçının eserini insanların algılayabileceği bir formda, çerçevede ortaya koyması, anlaşılabilirlik ve estetik açısından önem arz etmektedir. Bu durum kesinlikle sinema sanatı için de geçerlidir. Sinemada çerçeve görüntünün sınırlarını belirleyici en önemli etkidir. Çerçevenin fiziksel sınırını ilk kuramcılar 1.33 olarak ele almışlardır.

¹⁸ Bükler, **Sinemada Anlam Yaratma**, s.52

¹⁹ Seda Tüzün, “ Türk Sinemasında Mekan, Tek Mekanda Geçen Filmler” (T.C Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi) Ankara, 2008, s.29

Daha sonraları estetik kaygılardan dolayı bu oranı genişletme çabaları ortaya çıkmıştır. Sinemada 1950’li yıllarda sinemaskop genişlik oranı kullanılmaya başlanmıştır. 2.33 olan bu çerçeve oranı, filmlerde dış mekan çekimlerinin ve aksiyon sahnelerinin önemini arttırırken, dikkatin odakta toplanması gereken ikili çekim ve karşılıklı konuşma sahnelerini olumsuz yönde etkilemiştir. Çünkü geniş açıda bu tür çekimlerde, dikkat daha çok karakterlerden ziyade ikinci planda kalan çevreye yönelmektedir. Yönetmen filmin akışı içersinde yapay ya da doğal olarak, kompozisyon aracılığıyla çerçevenin boyutlarını da değiştirebilir.

Yönetmenin çerçevenin sınırlarına yönelik tutumu karşımıza iki terim çıkarır; ilki, kompozisyonun sınırlarını, çerçevenin sınırları belirliyor ise bu görüntünün biçimi “kapalı biçim”dir. Klasik anlatıda, karakterlerin ve nesnelerin çerçeve dışına taşmalarından kaçınılır. 1930’lu ve 1940’lı yıllarda Hollywood sinemasında objeyi değil çerçevenin dışına, çerçevenin merkezine yerleştirmemek bile cesur bir davranıştır.²⁰

İkinci olarak; eğer yönetmen çerçevenin dışındaki alandan seyircinin haberdar olmasını isteyerek çekimi düzenliyorsa çerçevenin (görüntünün) biçimi “açık biçim”dir. Yani yönetmen objeyi merkeze alıp kamera ile takip ederse biçimi kapalı olmaya zorlar. Eğer objeyi çerçeve dışına çıkartıp, gerektiğinde tekrar çerçeve içine alırsa biçim açık olur.

Sinemaskop sayesinde fiziki olarak kameraya yansıyan alan genişlemiştir, böylece filmlerde bir derinlik algısı oluşmuştur. Mizansen oluştururken, nesnelerin ve karakterlerin duruşlarını ve hareketlerini üçüncü boyut yaratacak şekilde düzenlemek görüntüyü algılarken derinliği hissettirmek açısından önemlidir. Mizansen izleyicinin bakışını yönlendirecek şekilde de kurulabilir. Ayrıca duyguların ifade edilmesinde kompozisyonda oluşturduğu vurgu da önemlidir. Örneğin sıkıntılı bir durumu anlatmak için çerçeve içinde çerçeve yöntemi kullanılabilir.

Yönetmen, çerçeve içinde düzenleme yaparken kompozisyona ait üç kod ile algı oluşturmaya çalışmaktadır. Bunlardan ilki görüntünün düzlemiyle ilgilidir; ikincisi zemin ve ufuk ile ilgili olan görüntülenen uzamın coğrafyasıdır; sonuncusu ise hem çerçeve düzleminde hem de coğrafi düzlemde dikey derinlik algısıdır.²¹ Yönetmen tek bir düzlemde görüntüyü nasıl oluşturacağını bilemez. Bu nedenle bahsettiğimiz

²⁰ Monaco, s.179

²¹ Monaco, s.180

düzlemler yönetmen için, iç içe geçmiş bir haldedir. Coğrafi düzlem, çerçevenin dolayısıyla sahnenin oturduğu düzlemdir. Yönetmen derinliği, vurgulamak için coğrafi düzlemi ayarlamak zorundadır. İki boyutlu düzlemde her şey ekrana yapışmış gibi algılanmaktadır. Bu algıyı kırmak için yönetmen coğrafi düzlem üzerinde nesnelere ve oyuncularını çerçeve içerisinde düzenlemek zorundadır. Örneğin bize daha yakın olan daha önemli gözüktür, yönetmen bir yemek masasında sürahiyi daha önemli kılmak istiyorsa, onu masadaki diğer nesnelere göre daha büyük ve daha yakın göstermek zorundadır. Veya sahnedeki bir nesneyi diğerlerinden daha önemli kılmak için, onu daha aydınlık göstermek, veya farklı bir renkte göstermek yeterli olabilmektedir. Örneğin pastel renklerin hakim olduğu bir sahnede önde duran bir nesneye daha canlı bir renk verip, ışığı üzerinde odaklarsak dikkati doğrudan o nesneye yönlendirmiş oluruz.

Mizansen oluşumunda kameranın kullanımı anlamı pekiştirmek açısından oldukça önemlidir. Yakın çekimler bizi dekodan, sahnedeki diğer nesnelere uzaklaştırırken, genel çekimler ise mizansenin daha iyi algılanmasına yardımcı olur. Genel olarak çekimler genel, diz, bel, göğüs, baş ve ayrıntı çekim olmak üzere kategorilere ayrılır, son dönemlerde bu ayrımın bir şey ifade etmediği ortadadır. Fakat yine de kamera hareketleri ve açıları oluşturulmak istenen anlam için önem arz etmektedir. Odaktaki nesneyi çekmek için kameranın pan(yatay eksen odaklı hareket), tilt(dikey eksen odaklı hareket), kaydırma gibi devinimler yapması gerekmektedir. Günümüzde teknolojinin de gelişmesiyle kameraya devinim sağlayan cihazlarda da gelişmeler olmuştur. Daha önceleri vinç yardımıyla yapılan çekimler artık "jimmy jib" denilen aletler ile yapılabilmektedir. Bu aletler vinçlerden çok daha yetenekli olup kontrol eden operatörü sayesinde, kontrol mekanizmasından odak ayarları bile yapılabilmektedir. Ayrıca son yıllarda önemi daha da artan "steadicam"(Camera Stabilizing Systems) adlı cihazlar sayesinde hareketli görüntülerde titreme ve sallanma olayı neredeyse ortadan kalkmıştır. Kameramanın üzerine giyerek kullandığı bu cihazın üzerindeki kamerayı tutan kollar adeta kameramanın kolları olmaktadır. Bu kollar sayesinde kameraman istediği nesneyi - kişiyi, istediği hızda takip edebilmekte, hatta etrafında istediği gibi dönebilmektedir. Son bir yıl içerisinde hızla yayılmaya başlayan "Multicopter"ler sayesinde kameranın görüş açısı inanılmaz değişmiştir. En küçüğü uç kollar ve motorlu olan bu cihazlara kameralar bağlanabilmekte, uzaktan kumanda

edilebilmesi sayesinde yönetmen istediği açıyı, istediği derinliği, istediği mesafeden ve yükseklikten yakalayabilmektedir.

Bahsettiğimiz bu son teknolojiler sayesinde yönetmen mizansenini perdeye yansıtırken daha da bağımsız hareket edebilme kabiliyetine kavuşmuştur. Bu teknolojiler klasik Hollywood açılarını neredeyse ortadan kaldırmıştır. Böylece yönetmen kendi bakış açısını herhangi bir kalıba sokmadan perdeye yansıtılabilmektedir.

Ses: Sinemanın icadından beri ses ve görüntüyü birleştirme düşüncesi hep var olmuştur. Fakat bunu yapabilmek pek de kolay bir iş değildir. Lee De Forest 1919'da bir aygıt geliştirerek bu aygıtı "Fono Film" adıyla patent almıştır. Sesi optik olarak film üzerine kayıt yapabilen fakat oldukça pahalıya mal olan bu sisteme film yapım şirketleri tarafından fazla ilgi görmemiştir. 6 Ağustos 1926'da Warner Bros tarafından Alan Crosland'ın yönettiği "Don Juan" adlı film, Western Electric'in geliştirdiği bir ses kayıt sistemi sayesinde ilk kez müzikli olarak gösterilmiştir. Ve bu filmi de, orkestra müziğinin yanı sıra, popüler şarkıların ve konuşmaların da yer aldığı ve yine Crosland'ın yönettiği, 1927 yapımı, sinemanın ilk sesli filmi "The Jazz Singer" izlemiştir.

1927-1929 yılları arasında Amerikan sinema sanayisi sesli sinemaya geçmiştir. "Konuşan filmler" olarak adlandırılan bu filmler, izleyici sayısında önemli bir artış sağlamıştır. Bu filmlerin yapıldığı dönemde sesin sinemayı yok edeceği, sanatçıları işsiz kalacağı düşünülmüştür. Bunu düşünenlerden biri de sesiz sinemanın ve komedinin en önemli isimlerinden Charlie Chaplin'dir. Chaplin, bu teorisinde haksız sayılmadığı, o dönemde ya diyalogları ezberleyemediklerinden, ya yabancı aksanları çok belli olduğundan ya da sesleri perdedeki görüntülerine uymadığından birçok yıldız sesli ününü yitirmesiyle anlaşılmıştır.

Sesin sinemaya girmesiyle beraber birçok teknik sorun da ortaya çıkmıştır. Özellikle mikrofonların çok ağır olması, oyuncularının seslerinin yanında ortam seslerini de almaları, sesli sinema için büyük bir sorun teşkil etmiştir. Bu büyük sorunu ortadan kaldırmak için dublaj tekniği kullanılmaya başlanmıştır. King Vidor'ın dublajı

ilk kez uyguladığı 1929 yapımı “Hallelujah” filminden sonra sinemada dublaj yaygınlaşmıştır.

Sesin sinema için önemi görüntüyü, dolayısıyla anlamı desteklemesinde yatmaktadır. Sinemada ses her yerdedir. Çünkü gördüğümüz alan sınırlı, işitme alanımız çok daha geniştir. Filmde görüntü ve sesin eşlemesi çok uyumlu olmak zorundadır. Çünkü seyirci görüntülerin anlamını hemen kavrayıp arkadan gelen görüntülere geçecek fakat sözün anlamını daha geç kavrayacaktır. Sinemada görseli okumaya çalışırken dikkatimizi o görüntüye yöneltiriz. Fakat seste bunu bilinçli olarak yapamayız. Çünkü sinema salonunda ses her yerdedir. Sinemada ses ayrıca zamanın üretim aracı olarak da karşımıza çıkar. Bir görüntüye eklenen ses efekti zamanın geçtiği duygusunu bizde oluşturduğunda amacına ulaşmış olur. Yönetmen bir görüntünün önemini vurgulamak istediğinde onu ses ile destekleri, böylece görüntü düz anlamının yanında, yan anlamlar da kazanmış olur. Ayrıca ses ögesi sinemada bir devamlılık oluşturmak için de kullanılmaktadır.

Daha öncede bahsettiğimiz üzere, Metz’e göre sinemanın beş değişik gereci vardır ve bunlardan üçü tamamen işitseldir. “Kaydedilmiş sesçil ses(konuşma), kaydedilmiş müziksel ses ve kaydedilmiş ses (ses efektleri). Sinemada bu ses gereçlerin hepsi izleyicinin algısını görüntü üzerine toplamaya yöneliktir. Karşılıklı konuşmalar, müzik ve ses efektleri doğası gereği görüntüye anlamlar katmaktadırlar. Devinimli bir görüntünün altına yine devinimli bir müzik koyduğumuzda şüphesiz görüntüyü izleyici nezdinde daha çekici kılacaktır. Ayrıca ses bir önceki görüntünün ne olduğu hakkında bize ipucu vermektedir. Tiyatro sahnelerinde oyuncunun antreye, önce diyalogla başlayıp sonra sahneye çıkması sinemaya örnek teşkil etmiştir. Görüntü başlamadan önce o görüntüyle ilgili sesin önceden duyulması izleyiciye o sahne hakkında önceden bilgi sağlamaktadır. Ayrıca izleyicide merak da uyandırmaktadır. Görüldüğü üzere ses büyük bir güce sahip olsa da görüntüden ayrılamaz. Siegrfried Kracauer, görüntü ile arasında mantıksal bir bağ bulunan doğal ses ve böyle bir bağın bulunmadığı anlatıcı ses arasında bir ayrım olmadığını öne sürer.²² Kracauer’e göre perdedeki ses (kişilerin diyalogları) doğaldır, perde dışından gelen ses ise anlatıcıdır. Doğal ses izleyicinin filmle özdeşleşmesini sağlamaktadır. İzleyici kendi yaşantısının bir parçasını bulduğu

²² Monaco, s.206

filmin içinde olmak ister, dolayısıyla özdeşleştiği filmde kendine ait olmayan bir şeyi istemeyecektir. Yönetmen bu istenmeyen şeyi, dış sesi genelde izleyiciyi filmden koparmak için kullanır. Çünkü bu şekilde de görüntüler ile anlatamadığı bir durumu, algıyı dış ses sayesinde daha iyi bir şekilde anlatabilir. Bundan da anlaşıldığı üzere ses görüntüye anlam katmanın ve bu anlamı pekiştirmenin farklı bir yoludur.

Kurgu: Kurgu, genel olarak, film için çekilen görüntülerin bir araya getirilmesi anlamına gelmektedir. Kurgu terimi Amerika'da kesme anlamına gelen "cutting" veya düzenleme anlamına gelen "editing" olarak da kullanılır. Avrupa da ise bu terime "montage" denilmiştir. Kurgunun İngilizce anlamları daha çok istenmeyen görüntü parçalarının filmden atılması, böylece filmin düzenlenmesi anlamında kullanılırken, Avrupa da dillerindeki anlamı ise inşa etmektir.

Çekimler bittikten sonraki aşama olan kurguda görüntüler çekim sırasından farklı bir sıraya konularak zaman akışı isteğe göre yönlendirilebilir. Kurgunun temeli, görüntülerin tek başlarına taşımadıkları anlamı, görüntüleri birbirleri ile ilişkilendirmek suretiyle kazandırmaktır. Zamanın akışını değiştirmek, bir olayın anlatımında geçen süreyi daraltmak ya da uzatmak kurgu ile mümkün olabilmektedir. Filmi oluşturan görüntünün iki parçasını bir araya getirmek için ya üst üste bindirme yöntemi kullanılır ya da görüntüler arka arkaya eklenir. Söylev olarak kurgu, geniş anlamda bir kurgu film adlı görüntü zinciri üstünde dizimsel açıdan aynı anda ortaya çıkan şeylerin bilinçli düzenlenmesidir. Böylece film, yeniden canlandırılmış bir benzerliğin ötesine geçerek sahip olduğu yeniden canlandırılmış unsurlarla kendine özgü kurallar çerçevesinde anlam üretmeye başlamaktadır.²³

Monaco'ya göre kurgu genel olarak üç değişik anlamda kullanılır;

- Genel olarak görüntüleri arka arkaya bağlamak,
- Bitişik iki çekimin iki anlamından üçüncü bir anlamın çıktığı diyalektik süreç,
- Bir dizi çekimin kısa bir zaman dilimi içinde çok enformasyon iletmek için bir araya getirildiği süreç.²⁴

Kurgunun farklı kıtalarda, farklı adlar ile anılması, kurguya yüklenen anlamında farklı olduğunu bize göstermektedir. Hollywood'un kurgu tarzı zaman içerisinde

²³ Christian Metz, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, Çev: Oğuz Adanır, İstanbul; Hayalperest Yayınları, 2012, Cilt II, ss.87-88

²⁴ Monaco, s.208

kendine has geniş kurallar geliştirdi. Filme her zaman bir giriş çekiminin ardından genel çekimden diyalogun kurgusuna yada aç-karşı aç tarzında olmuştur. Genel olarak Hollywood kurgusunda çekimden çekime pürüzsüz geçiş ve bütün dikkati aksiyon üzerine çekme çabalarını görürüz. Hollywood sinemasında amaç, kurgunun varlığını hissettirmemektir. Görüntüde atlamayı da bu amaç için sıkça kullanır. Kurgunun İngilizce anlamının "istenmeyen görüntülerin atılması" olduğundan yukarıda bahsetmiştik. Atlama (jump cut) bu olayı seyirciye hissettirmeden, kurgu estetiğini ve aksiyonu bozmadan gerçekleştirebilmesi açısından çok önemlidir. Örneğın yönetmen uzun bir yolda yürüyen adamın, yolun sonunda varacağı noktaya kadar ki yürüyüşünü göstermez. Kurguda atlamayı kullanarak yolun baştanbaşa yürümesinin büyük bir kısmını atar. Böylece görüntünün kendisinden kaynaklanan aksiyonu korumuş olur. Veya yolun yürünmesi eylemini bir kaç farklı açıdan çekerek, yine bu farklı açılar arasında atlama yaparak aksiyonun korunmasını sağlayabilir. Önemli olan kurgunun seyirciye hissettirilmemesidir. Bunun tersi olursa Hollywood kurallarındaki düzen ortadan kalkar.

Kurgu sırasında bazı sürecin devam ettiğini bilmek gerekir. Bunlardan ilki, iki çekimin birleştirilmesidir. Kurgudaki çekimin kendinden önceki ve kendinden sonraki çekim ile bağılı olması gerekmektedir. Kurgunun ritmik değeri, sahnedeki iki nesne arasındaki çekimlerin sıklığı sonucunda değerin zirveye çıktığı hızlı kurgu'da görülür. Metz hızlı kurgu için "eşsiz sinemasal kod" diye bahsetmektedir.²⁵ Kurgu sadece sahne içerisindeki çekimler arasında bir bütünlük oluşturma aracı olarak algılanmamalıdır. Kurgu aynı zamanda filmin zaman dizinini de düzlemine de oluşturur. Paralel kurgu yönetmenin iki öykü arasında rahatça yer değiştirmesine olanak sağlar. Geriye dönüş (flashback) daha önce yaşanılmış bir olayı hatırlatma amacıyla kullanılabilir veya seyircinin hafızını tazelemek için kullanılan kurgu yöntemidir. İleriye atlayış (flash forward) ise seyirciyi olacaklar hakkında bilgilendirirken, heyecanın artmasını da sağlamaktadır. Karışık kurgu ise bir sekansın zaman dizinindeki sırasına aldırış etmeden anlatılmasına olanak tanır. Bir aksiyon farklı bir yerde tekrar kullanılabilir, çekimler sınırsız kurgulanabilir. Sinema tarihinde çok az kuramcının bu kurgu tekniklerinin dışına çıkabildiğı gözlemlenmiştir.

²⁵ Monaco, s.210

Görüldüğü üzerede Hollywood'da kurgu anlatıyı yapılandırma aracı olarak kullanılmıştır. Sovyetler Birliği'nde ise kurgu üzerine deneyler yapılmıştır. Kurgunun sanatsal potansiyellerini ilk anlayanlar ve kurgu ilkelerini ilk kez sistemli bir biçimde tanımla girişimini Ruslar yapmışlardır. Ruslar aynı zamanda kurguya ilişkin coşkularını yaptıkları deneyler ile sık sık ileri götürmüşler, kurguyu sanatsal filmin tek önemli özelliği olarak görmüşlerdir. Çünkü iş kurguya gelince müdahale söz konusudur. Yönetmen zamanı parçalar, zaman ve uzam açısından ilişkisiz öğeleri birbirine bağlayabilir. Böylece daha yaratıcı ve biçimsel bir işlem ortaya konur.²⁶

1923 yılında Lev Kuleshov kurgu üzerine yaptığı deneyler, sinemada kurgu ile neler yapılabileceğini kanıtlamıştır. Kuleshov'un ilk deneyinde “yaratıcı coğrafya” adını verdiği sinemasal mekânın gerçek mekândan farkını ortaya koymaya çalışmıştır. Olayın geçtiği yerin aktarımı olarak sunulan gerçek mekan, kurgu sayesinde gerçekte var olmayan, sinemasal bir mekana dönüşür. Deneyde bir kadın ve bir erkek Moskova'nın farklı semtlerinde görüntülendikten sonra bir başka yerde buluşur, Gogol Anıtı önünde el sıkışır ve sonra Beyaz Saray görüntüsüne geçilir. Çift bir katedral merdivenlerini çıkar fakat art arda verilen görüntüler ile Beyaz Saray'ın merdivenlerini tırmanıyorlarmış izlenimi oluşturulmaya çalışılır. Bu deney sayesinde Kuleshov, kurgunun gücünü görmüş ve sinemanın temelinde kurgunun yattığı düşüncesini kanıtlamıştır. Kuleshov'a göre, anlamı yaratmak için filmi yapan kişinin elindeki malzemeyi bilinçli bir şekilde örgütlemesi gerekmektedir.²⁷ Kuleshov'un kurgu üzerine bu deneyleri, kurgunun ve dizimin sinemada anlam yaratmada ne kadar etkili olduğunu ortaya koymuş, çekimlerin bilinçli müdahaleler ile gerçek mekanlardan sinemasal kurmaca mekanlara nasıl dönüşebildiğini göstermiştir. Kuleshov kurgu ile gerçek mekan parçacıklarından kurmaca bir mekan oluşturarak, sinemadaki mekanın gerçek mekandan ne kadar bağımsız göstermiştir.

Kuleshov'un öğrencisi ve yardımcısı Vsevolod İllarionovich Pudovkin, Kuleshov'a benzer bir kurgu anlayışı ile gerçekliği parçalamış, izleyiciyi yönlendiren bir kurgu ile gerçeği, zamanı ve mekanı yeniden tanımlamıştır. Böylelikle izleyicinin zihinsel bütünleştirme işlemini yönlendiren yönetmen, izleyicinin sadece amaçlanmış

²⁶ Arnheim, s.74

²⁷ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları,1989 ss.115-117

anlamı çıkarmasına fırsat verir²⁸. Pudovkin, “inşacı”, “yapısal” ve “bağlantısal” olmak üzere üç çeşit kurgu tanımlamıştır. İnşacı kurgu anlayışında, yönetmenin roman yazarıymışçasına olayları betimleyişi söz konusudur; genel çekimler ile ayrıntı çekimlerin organik bir bağı olması gerekir. Yapısal kurguda, genel ve ayrıntı çekimlerin bir arada kullanılışı sayesinde ayrıntı çekimin özgün yapısı ile bütün içerisinde yüklendiği anlam arasındaki farklılık ortaya koyulmaktadır. Bağlantısal kurgu anlayışını ise kendi içerisinde beş gruba ayırır: Zıtlığa dayalı kurgu, paralel kurgu, simgesel kurgu, anlıkçı kurgu ve kılavuz kavrama dayalı kurgu. Zıtlığa dayalı kurguda zaman ve mekân kaygısı olmazken, paralel kurguda farklı olaylar arasındaki zaman ve mekan yakınlıkları ilişkilendirilir. Simgesel kurgu çağrışımlar üzerinden yapılırken, anlıkçı kurgu, aynı anda meydana gelen iki olayın çekimlerinin art arda sıralanmasıyla yapılır. Kılavuz kavrama dayalı kurguda ise filmin ana temasını güçlendirmek amacıyla belirli bir temanın tekrarı yapılmaktadır. Kurguyu film yönetmeninin dili olarak gören Pudovkin’e göre, yönetmen, stilini kurgu sırasında gerçekliği kurma biçimi ile oluşturur²⁹. Pudovkin, simgesel kurgu kavramını geliştirirken bir başka Sovyet film yönetmeni olan Sergei Eisenstein’in etkisinde kaldığı görülmektedir.

Pragmatist bir bakış açısına sahip olan Eisenstein, Marksist görüşü benimsemiş ve filmlerinde ve kurgu kuramında diyalektik yönetime önem vermiştir. Sanata bilimsel bir yaklaşım getirmeye çalışan Eisenstein, çekimi oluşturan bütün elemanlara eşit derecede önem verir, her birini “atraksiyonlar” olarak adlandırır. Tüm bu atraksiyonları anlamlı bir bütün elde etmek üzere birleştiren Eisenstein, geliştirdiği kurgu tekniğine de “atraksiyonlar montajı” adını vermiştir³⁰. En ünlü filmi Potemkin Zırhlısında (1925) zırhlıdaki kötü yönetime karşı askerlerin isyana hazırlandıkları gösteren sahnede, bulaşıkları yıkayan asker, beyaz tabaklar arasındaki, üzerinde “Bugünkü Rızkımızı Veren Tanrıya Şükürler Olsun” yazan siyah tabağı hırsla yere atar. Tabağın kırılması üç farklı açıdan çekilmiştir. Bu çekimlerin kurgusuyla olayın çarpıcılığı arttırılmış ve birkaç saniye süren olayın daha uzun süre görünmesi sağlanmıştır. Eisenstein zamanı esneterek, gösterilen sahnenin etkisini arttırmayı amaçlamış böylece gerçek zaman akışını bozmuştur. Filmin en önemli özelliklerinden biri Eisenstein’in filmde kullandığı birçok karakterlerin kendi mesleklerini icra ediyor olmasıdır. Bu durum filme bir

²⁸ Abisel, s.124

²⁹ Abisel, s.125

³⁰ Abisel, s.127

doğallık kattığı gibi, anlamı da güçlendirmektedir. Eisenstein'ın atraksiyonlar, baskın öğeler ve diyalektik çarpışma kurgusu sisteminin en önemli sonucu, filmin izleyicisini devreye sokmasıdır.³¹ Eisenstein'ın çekime yüklediği anlam diyalektik çarpıcı kurgu sayesinde görüntüye yan anlamlar kazandırmakta, bu sayede izleyici filme dahil olmaktadır.

³¹ Monaco, s.381

1.3 Sinema ve Göstergebilim

1.3.1 Gösterge Kavramı ve Genel Göstergebilim

Yönetmen filmde anlamı oluştururken, kendi düşünce ve duygularını seyirciye iletmeyi amaçlar. Çünkü yönetmenin tek başına yaşadığı bir dünyada film üretmesinin bir anlamı yoktur. Daha öncede belirttiğimiz gibi, yönetmen filmlerinde anlamları oluşturabilmek için sinematografik kodlardan faydalanmak zorundadır. Christian Metz'in belirttiği gibi: "Kolay bir sanat olan sinema her zaman bu kolaylığın tuzağına düşebilir" Çünkü sinema fazlasıyla anlaşılabilir bir sanattır, dünyanın, nesnelerin, canlıların doğal dışavurumları emrinize amade bir şekilde beklerken gösteriş yapmak kolaydır.³² İşte bu kolaylık sinemanın çözümlenmesini zorlaştırır.

Anlaması kolay, açıklaması zor olan sinemayı, yönetmenin sinema dilini göstergebilim sayesinde çözümleriz. Çalışmamızın bu bölümünde yönetmenin filmde anlamları, gizlediği sinematografik kodları çözümleriz için Sinema Göstergebilimi çalışmalarından faydalanılacaktır.

İnsanların birbirleriyle iletişim için kullandıkları doğal diller (Türkçe gibi), davranışlar, çeşitli jestler, sağır-dilsiz alfabesi, görüntüler, trafik işaretleri, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir mimarlık düzenlemesi, kısacası bildirişim amacı taşıyan taşıyan her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Bu dizgelerin her birimleri gösterge olarak adlandırılır. Göstergebilim "göstergeleri inceleyen bilim dalı" veya "göstergelerin bilimsel incelemesi" olarak tanımlanabilmektedir.

Türkçe'de "gösterge" denince önce aklımıza bir araç gelir. Sözlükteki karşılığı da şöyledir: "Bir aracın işlemesiyle ilgili bazı ölçümlerin sonucunu kendiliğinden gösteren araç."³³ Otomobildeki benzin göstergesi, kumanda tablosuna yerleştirilmiş küçük bir araçtır, buna bakarak depoda ne kadar benzin olduğunu anlarız. Bu şu demektir: İki bir arabayı durdurup, benzin deposuna bakmak yerine benzin göstergesinin ibresine bakıp benzin durumunu görürüz. O küçük araç, bizim ikide bir

³² Metz, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**,s.73

³³Gösterge:http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50ff62954cc5b8.24327611 (Erişim Tarihi 23.01.2013)

benzin deposuna bakıp durumu doğrudan saptamamız gibi zahmetli ve zaman alıcı bir işlemin yerine geçer, bize depodaki benzin hakkında gerekli bilgiyi verir. Tabii, benzin göstergesinin bize ilettiği bilgiyi doğru yorumlayabilmek için, göstergelyi “okumayı” bilmemiz, öğrenmiş olmamız gerekir.³⁴

Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı bir göstergedir. Yani benzin deposunda ne kadar benzin olduğunu gösteren araç gibi, bir trafik işareti, bir resim ve sözcük, hepsi birer göstergedir ve gösteren ile gösterilen arasındaki iletişim bağı nedensizdir.

Göstergeler biçim ve içerikten oluşmaktadırlar, biçim gösteren kavramına, içerik ise gösterilen kavramına denk gelmektedir. Gösterge kavramının en çok tartışılan yanı gösterilendir çünkü gösterilen gerçek dünyadaki şeylerin, nesnelere bir kopyası değildir. Bizim gerçek dünya hakkındaki düşüncelerimizin, algılarımızın bir yansımasıdır.


Peirce, üçlüklere dayalı bir göstergeler dizelgesi oluşturmuştur. Peirce'in sınıflandırma üçlülere içinde bizi en çok ilgilendirecek olan, göstergenin gönderme yaptığı gerçek nesneyle olan bağıntısı açısından yapılan sınıflamadır; çünkü Peirce, özellikle bu üçlüde dilsel göstergeler alanından çıkmaktadır.

Peirce'e dayanılarak kullanılan bu ayırım şöyledir: 1.Belirti (indiz); 2.Görüntüsel Gösterge (ikon); 3.Simge (symbol).

Belirtide (indiz), gösterenle gösterilen arasında nedenli bir bağ vardır. Duman ateşin, yerdeki su birikintisi az önce yağmur yağmış olduğunun, evdeki yanık yemek kokusu yemeğin ateşte unutulup yanmış olduğunun belirtisidir. Belirtinin oluşumunda, temelde bir şey aktarma niyeti yani iletişim yoktur.

Görüntüsel gösterge (ikon), göstergesinin nesnesine benzemesi nedenlidir. Yani bir iletişim amacıyla üretilmiştir. Görüntüsel gösterge bize gönderim nesnesini çağrıştırmak için benzerlik taşıyan göstergelerdir. Dünyadaki nesnelere algılarken tüm ayrıntılarını algılayamayız. O nesneye ait bazı çizgiler bize nesneyi çağrıştırebilmektedir. İşte görüntüsel gösterge, bu asgari ana çizgiler aracılığıyla

³⁴ Fatma Erkman, **Göstergebilime Giriş**, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987, s. 8

kurduğu benzerlik sayesinde nesnesini yansıtır. Bu nedenle şöyle bir resim,  bizde “surat” kavramını çağrıştıran bir görüntüsel gösterge olabilir.³⁵

Bir simge (sembol) nesnesi tarafından, yalnızca yorumlanacağı yönde, anlamda belirlenen bir göstergedir. Bu açıdan bir simge, herhangi bir şeye, bir kural gereği iletir. Simgesiz, insanlar arasında bir uzlaşmaya dayanan bir göstergedir. Örneğin otoyol tabelalarında gördüğümüz bir tabak ve iki yanındaki çatal ve bıçak resmi, orada bir lokanta olduğunun simgesidir.

İletişim, durağan bir nesne değil, bir süreçtir, yani iletişim için en az iki kişi gerekir. İletişim sözcüğünün ortasındaki /ş/ türetme eki Türkçe’ de bir eylemin karşılıklı gerçekleştirildiğini anlatmaya yarar: Söyleşmek, anlaşmak, buluşmak gibi.

İletişimin gerçekleşmesi için en azından bir verici (gönderici), bir alıcı, bir de gönderilen bildiri (mesaj) olması koşulu vardır. Bize Türkçe aktarılan bir bildiri kuşkusuz Türkçenin tümünü kapsamaz. Türkçenin tümü içinden yapılmış bir seçmedir. Ama bu seçmenin doğru değerlendirilmesi, anlaşılması için vericinin de alıcının da Türkçeyi tümüyle bilmesi gerekir. Doğal bir karşılıklı konuşmada taşıyıcı kanal olarak fiziksel ses dalgalarının yanı sıra toplumsal bir uzlaşmanın ürünü olan bir dizge, iki tarafın da bildiği bir dil gereklidir.³⁶

Yönetmen vermek istediği mesajı filmde, göstergesel kodlar aracılığıyla şifreler ve görüntüsel kodları oluşturur, görüntüsel kodlar kurgu aracılığıyla bir dizge haline getirilir, bunların tümü filmi oluşturur. Film izleyen insanlar sinema perdesi kanalı ile şifreleri görürler. Seyircinin bu şifreleri çözebilmesi için Metz’ inde dediği gibi, bu şifrelerin ne anlama geldiğini bilmeleri gerekir.

Dizi, birbirlerinin yerine geçebilecek göstergeler arasında oluşan ilişkidir. Aynı dizi içinde yer alan göstergeler dizgi içerisinde birbirlerinin yerini alabildikleri için dizi oluştururlar.

Dilden örnek verecek olursak, “Burak kapıyı açtı” cümlesinde özne “Burak” tır. “Burak” yerine “Ahmet”, “Hasan”, “Ayşe” gibi isimlerde getirilebilir. Sinemada ise bir insana, bir aracın çarpıp onu yaralaması sahnesini düşünebiliriz. Bu görüntüde önemli

³⁵ Erkman, ss.44-47

³⁶ Erkman, ss.33-34

olan insana bir aracın çarpmasıdır. Bu araç otomobil, minibüs, kamyon, tır olabilir. Aynı zamanda çarpılan insan kadın ya da erkek olabileceği gibi, çocuk yada yetişkin olabilir.

Verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere, Burak, Hasan, Ayşe, Otomobil, Kamyon, Tır, Kadın, Erkek, Çocuk veya Yetişkin, birbirlerinin yerini alabildikleri için dizi'yi oluştururlar.

Çeşitli dizilerdeki birimlerin seçilip anlamlı bir bütün oluşturmaları için başka dizilerin birimleriyle ilişki kurmaları gerekir. Birbirleriyle ilişkiye girerek anlamlı bir bütün oluşturan birimlerin kurduğu yapıya dizim denir.³⁷

Dizimlerin kuruluşları bir toplumdaki uzlaşmalara bağlıdır. Bizim toplumumuzda kadınlar etek yerine pantolon giyebilir fakat erkekler İskoç erkekleri gibi etek giyemezler.

Eğretilemede, iki şey arasındaki ilişki, benzerliğin kurulmasıyla oluşmaktadır. Bunun için sıklıkla "gibi" ve "kadar" edatları kullanılır, örneğin bir geminin dalgaları yarıp geçtiğini söylersek, bir eğretileme kullanıyoruz demektir. Saban demirinin hareketini bir geminin baş tarafının hareketinin yerine geçecek biçimde kullanıldığında bilinmeyen bir şeyi bilinen bir şey açısından ifade edilmiş olunur. Eğretileme bilinmeyenlerin “anlamı” bilinenlerin “araçları” aracılığıyla ortaya konmasıdır.³⁸ Fiske Eğretilemenin benzerlik ve farklılığı eşanlı olarak kullandığını ve böylece eğretilemenin paradigmasal olarak çalıştığını belirtmiştir. Yani aracın ve anlamın aynı paradigmaya yerleştirilebilmeleri için yeterli benzerliğe sahip olmaları ve aynı zamanda gerekli karşılaştırmayı yapabilmek için de yeterli farklılığa sahip olmaları da gerekmektedir.

Düzdeğişmece bir parçanın bütünü temsil etmesini sağlamaktır. Gerçekliğin temsil edilmesi kaçınılmaz olarak düzdeğişmeceyi gerektirir. Gerçekliğin bir parçasını, bütünü temsil etmesi için seçeriz. Fiske göre, televizyondaki cinayet dizilerinin kentsel mekanları düzdeğişmecelerdir. Ayrıca fotoğraflanan sokak, sokağın kendisini temsil etmekten çok, belirli bir tür kent yaşamını kenar mahallelerdeki sefaleti, şehir banliyölerindeki namusluluğu veya şehir merkezindeki karmaşıklığı anlatan bir

³⁷ Erkman, s.52

³⁸ John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.2003, s.124

düzdeğişmecedir. Düzdeğişmecenin seçimi çok önemlidir. Çünkü gerçekliğin bilinmeyen geri kalanı bu seçimden yola çıkılarak inşa edilir.

Örneğin, masanın üzerindeki kitap ve not yığınlarının arasında uyuyakalmış birini gösteren film karesi, bu kişinin bir öğrenci olduğunun düzdeğişmecesidir. Aynı şekilde jestler ve mimiklerimiz de içinde bulunduğumuz ve açığa vurduğumuz ruhsal durumumuzun düzdeğişmecesini olabilmektedir. Düzdeğişmeceler gerçekliğin oldukça etkili aktarıcılarıdır, çünkü belirtisel olarak işlerler. Temsil ettikleri şeyin parçasıdır. Bunları ateşle duman gibi “doğal belirtisel göstergelerden” ayıran şey, düzdeğişmecelerde oldukça keyfi bir seçimin söz konusu olmasıdır. Benzerliğe dayanan eğretilemeyi ele alırken yorum yapabilir. Bundan dolayı eğretileme üzerine yazı bulmak da kolaydır. Oysa düzdeğişmece yoruma olanak vermez.³⁹

³⁹ Seçil Büker, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Ankara: Dost Kitabevi, 1985, ss.61-62

1.3.2 Sinema ve Göstergebilim İlişkisi

Sinema yoluyla gerçekleşen bildirişmenin incelenmesi için bütün bildirişme sistemlerinin incelenmesinde olduğu gibi ilk yapılacak iş sinemanın hangi şifreleri, nasıl kullandığını araştırmak olmalıdır. Bilindiği gibi konuşma dili bir bildirişme sistemidir ve çift eklemlidir. Herhangi bir mesajı çok kaba bir deyişle sözcüklere bölebiliriz, /Burak /içeri /girdi mesajı üç kelime içerir, bir dilde binlerce sözcük vardır ve bunları belli kurallara uyararak bir araya getirerek sonsuz sayıda mesaj aktarabiliriz. Kelimeler daha küçük başka birimlerden, kendi başlarına anlam taşımayan seslerden oluşur. Yani seslerin bir araya gelişiyle sözcükler, sözcüklerin bir araya gelişiyle de mesaj ortaya çıkar. Her bildirişme sisteminin bir şifresi vardır. Bir şifreyi, örneğin bir yabancı dili anlamak için o dildeki belirtilerin anlamlarını ve bir araya getiriliş kurallarını bilmek, yani şifrenin anahtarını bilmek gerekmektedir.

Bazı şifreler kültürel özellikler taşır. Bunlar doğumdan itibaren eğitim yoluyla öğrenilirler, bazı şifreler ise teknik olarak çok karışıktır ve bunların çözümleri uzmanlık ister. ikonik şifreler, kurgu kuralları, öykünme işlevleri gibi bilgiler bazı insanlar için özel durumlarda kullanılmak üzere öğrenilirler. Metz'e göre sinema bu uzmanlık isteyen şifreler ile uğraşmaktadır.

Bazin ve Metz'in öncüsü olan Leenhardt sinemasının gerçeğe ne denli yakın olduğundan 1934 yılında Espirt dergisinde yaptığı söyleşide söz etmektedir. Leenhardt, Bazin'den önce sinema gerçeklik ilişkisini en iyi irdeleyen kuramcıydı. Leenhardt, sinemanın bir anlama aracı değil bir gösterme aracı olduğunu savunmaktadır. Leenhardt'a göre sinema, bir dizi gösterge yerine başka bir dizi göstergenin kullanılabileceği bir simge dizgesi değildir. Daha sonra Metz aynı düşünceyi göstergebilimin terimleriyle dile getirir: sinema langue (dil) değil, langage (dilyetisi)'dir.

Çağımızın bilimi olarak nitelenen göstergebilim giderek özel dallarını da oluşturuyor. Sinema göstergebilimine de artan bir ilgi var. Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco gibi kuramcılar bu yeni bilim dalının ışığında

sinema diline, kuramlarına, estetiğine yaklaşıyorlar. Çünkü sinema her şeyden önce bir dil olgusudur.⁴⁰

Sinemanın en özgün elemanlarından olan kurguyla birlikte görüntü, araştırmacıların en çok üzerinde çalıştıkları iki öğedir. Sadece kurgu konusuna adanmış çözümlenmeler bir yana, estetik, psikoloji hatta sosyoloji ya da Balazs, Mitry, Metz, Barthes, Schefer, Deleuze, Foucault gibi yazarlar tarafından geliştirilmiş olan semiyoloji denemeleri hep sinemasal iletinin diğer bileşenlerine bağlı olarak hareketli görüntünün algılanması konusuna öncelik vermişlerdir.⁴¹

Sinema filminde yer alan görüntüsel göstergenin üstlenmiş olduğu anlamlar izleyiciye ve kültüre ve göre farklılık gösterir. Göstergelerin oluşturduğu ilk temel anlam, yönetmenin ve film ekibinin anlatmak istediğinden oluşur. Lascaux mağarasının duvarlarına çizilen ilk figürlerden günümüze kadar gelen süre boyunca insan simgesel çözümlenmeyle uğraşmıştır. Kayıt cihazları sayesinde, yazılı metinlere ek olarak görüntüsel fragmanlar ve sözler, günümüz dünyasında varlığını ikame ettirmektedir. Göstergebilim, anlamın sahip olduğu yapıyı, ilişkili olduğu kodları ve zamanının söylemiyle kurmuş olduğu ilişkileri ortaya çıkartmaya çalışır. Görüntüsel göstergenin ifade ettiği anlamları, seyircide oluşan anlamlamaları dilbilimle yakın bağlar kuran sinema göstergebilimi açıklamaya çalışır.⁴²

⁴⁰ Bükler, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, s. 33

⁴¹ A. Şefik Güngör, **Sinemada Görüntü Yönetmeni**, Ankara: Kitle Yayınları, 1994, ss.21-22

⁴² Adanır, ss.44-53

1.3.3 Christian Metz ve Sinema Göstergebilimi

Christian Metz'in dediği gibi, sinema yapısı gereği yananlamı yaratır. Başka yananlam yaratıcılarına ihtiyaç duymaz. Çünkü sinemada gösterenle gösterilen birliktedir, bundan dolayı da seyirliğin kendi anlamlaması vardır, böylece seyirliğin kendi gösterge olmuştur.

Saussure'a göre gösterge bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirir. İşitimi imgesi sesin anlksal izidir, duyularımızın tanıklığıyla bizde oluşan tasarımdır.

Metz'e göre sözlü dillerde kullanılan sözdizimsel işlemlerin sinemada kullanılması, sinema dilinin bir dil dizgesi olmasına yol açtı. Giderek bu olgu bir gelenek durumunu aldı. Birçok kişi filmi salt sözdizimsel yapısından ötürü anlayabileceğini sandı. Oysa insan sözdizimini anlama yetisi olduğu için anlar, yani filmi anladığı için sözdizimini anlar. Sinema dili evrenseldir, görüntüyü algılama tüm dünyada çok az değişen bir olgudur. Çünkü sinema dilinde çift ekleme yoktur. Sesbirim gösterendir, gösterilen değildir. Oysa sinemada görüntü hem gösterendir, hem de gösterilen. Sözlü diller sesbirim açısından ayrımlıdır, bundan dolayı değişik dilleri konuşanlar birbirlerini anlamazlar. Sesbirim başka dillere çevrilemez.

Her dil kendi ses yapısının özellikleri içinde tanımlanabilir. Sesbirimden yoksun olan görüntüyü çevirmek diye bir şey zaten söz konusu olamaz. Filmin sesbirimi olmadığından o her dile çevrilmiştir, bu nedenle de evrenseldir.⁴³

Filmin biçimlendirdiği görüntülü söylemin özellikleri, onun dille oluşturduğu ilişkinin ayrımları açısından incelenirse daha anlaşılır duruma gelecektir. Bu yüzden öncelikle sinemadaki sözdizimi sorununa değinen Metz, sinema görüntüsünün yazılı dilin tümcesinin değil, sözlü dilin tümcesinin eşdeğeri olduğunu söylemiştir. Ona göre, sinemada gösteren ve gösterilen arasındaki uzaklık çok kısadır. Sinema görüntüsü göstereni oluşturur, sinema görüntüsünün temsil ettiği şey ise gösterilendir.⁴⁴

⁴³ Bükler, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, ss.38-40

⁴⁴ Mehmet Rifat, Sema Rifat, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2 Temel Metinler**, 2.Baskı, İstanbul, Om Yayınevi, 2000, s.267

Metz, sinema göstergebiliminin anlatımın anlamı ile ilgilendiğini vurgular. Anlatımın anlamı bir dili öbüründen ayıran bir ögedir. Biçimle ilgilenen göstergebilim, biçimleri anlatımın anlamına bağlı olarak açıklar, anlamı düzgülerle bağlantıları içinde ele almaktadır.

Bir göstergede, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasına “anamlama” denilmektedir. Filmde anlamın iletimini düzenlerken düz anlam ve yan anlamı kullanılır. Bir film görüntüsü ya da nesnenin bir düz anlamı vardır; karşımızda duran, anlamak için çaba sarf etmediğimiz anlamdır. Bir göstereni gördüğümüz, duyduğumuz, ya da bir biçimde algıladığımız zaman, onun gösterileni yani anlamı zihnimize oluşur. Sinemada bir “ev” gördüğümüz zaman, bu görüntüsel imge, bizde ev kavramını oluşturur. Dolayısıyla ev görüntüsüyle, ev kavramı arasında bir bağ kurulur, görüntüyle kavram ilişkilendirilir, başka bir deyişle “anamlama” süreci gerçekleşir.

Metz’e göre sinematografik anlam, her zaman için güdümlenmiş olup asla nedensiz değildir. Bu güdümlenme iki şekilde gerçekleşmektedir. Birincisi düzanlamın gösterenleri ve gösterilenleri arasında kurulan ilişkilerle, ikincisi yan anlamın gösterenleri ve gösterilenleri arasında kurulan ilişkilerle gerçekleşmektedir. Metz, gösteren ve gösterilen arasındaki algısal benzeşme yoluyla gerçekleşen güdülenmeye “analoji” demektedir. Düzanlam bazında biri görsel biri işitsel olmak üzere iki analogi vardır. Filmde gördüğümüz köpeğin imgesi köpeğe benzemektedir veya filmde atılan bir topun sesi, gerçekte atılan bir topun sesine benzemektedir. Göstergebilimsel bir güdülenmeden söz edilebilmesi için gösteren ve gösterilenin özdeşleşmesi gerekmektedir.⁴⁵

Sinemayı anlamlandırma çabaları araştırmacıları genelde dilbilime yönlendirmektedir. Çünkü dilbilim kendi içerisinde bir sistem barındırır, sinemayı da bir temele dayandırmak için dilbilimin sisteminden faydalanmaya çalışılmıştır. Dillerin gerçek gücü temel anlamlarında değil, yan anlamlarında ortaya çıkmaktadır. Bir sözcüğe yüklediğimiz anlam onun temel anlamını oluşturur. Fakat temel anlam o sözcüğün bütün gücünü ifade edemez. Örneğin İngilizce tarihin en büyük dillerinden biridir ve bünyesinde bir milyondan fazla sözcük barındırır. Buna karşılık Fransızcada üç yüz elli bin civarında sözcük vardır. Bu durumda İngilizcenin, Fransızcadan üç kat

⁴⁵ Metz, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, s.107

daha güçlü olması beklenirken, Fransızca sözcüklerin çok ciddi yan anlam kullanmasıyla bu fark ortadan kalkmaktadır. Buna benzer şekilde sinemanın da yan anlamsal yeteneği vardır.⁴⁶

Peki yönetmen filmde görüntüye yüklemek istediği yan anlamı nasıl verecek? Yukarıda düz anlamı ifade ederken bahsettiğimiz “ev” kavramını ele alalım. Filmde evi ilk gördüğümüzde zihnimize bir evin düz anlamı oluşur. Fakat yönetmen bu evin mutlu, sıcak bir yuva olarak vurgulamak istediğinde, seyrettiğimiz görüntüyle beraber evden gelen kahkaha seslerini, çocuk seslerini, bir köpeğin havlama sesini duyurabilir. Böylece ses yardımıyla görüntüye yan anlamlar katmış olur. Bu evin diğer evlerden önemini vurgulamak için, geniş açıyla sokağın başındaki evden bu eve kadar uzayan bir çekim sonunda istediği etkiye ulaşabilir. Yada bu evde yaşayan ailenin sıra dışı olduğunu anlatmak istediğinde, dizimsel anlamda aynı özellikteki birkaç evi arka arkaya gösterip, son olarak gösterdiği evlerden çok farklı bir ev göstererek görüntüye farklı bir anlam katabilir. Burada şüphesiz yönetmenin bakış açısı ve hayal gücü istediği etkiyi oluşturmada çok etkili olacaktır. Teknik açıdan sinema, fotoğrafın bir türevidir. Fotoğrafta devreye giren insan eliyle birlikte tamamıyla semiyotik olarak nitelendirilebilecek ışıklandırma, çekim açıları, çekim hileleri gibi unsurların yananlam düzeyinde işe yaradıkları görülmektedir.⁴⁷

Yönetmen yananlamı verebilmek için gerçeği belli bir oranda bozabilir fakat gerçeği alabildiğince bozamaz. Çünkü izleyici nesnelere tanımasa anlamı dolayısıyla yananlamı algılayamaz. Burada yönetmenin sorunu karikatüristin sorununa benzemektedir. Çünkü karikatürist çizimine biçim verirken okuyucusunun nesnelere tanımasını sağlamak zorundadır. Yalnız sinemada yananlamı oluşturulan nesnelere alıcının önünde olmalıdır. Bu nesnelere somut bir görüntü dışında varlıkları ya da anlamları yoktur.⁴⁸

Görüntüde gösteren, gerçeğe çok benzediğinden düz anlamı çok kuvvetli bir şekilde ortaya koymaktadır. Yönetmen bir ev göstermek istese bir ev, bir araba göstermek istediğinde bir araba gösterir. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere yönetmen bu düz

⁴⁶ Monaco, s.158

⁴⁷ Metz, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**,s.97

⁴⁸ Bükler, **Sinemada Anlam Yaratma**, s.51

anlamlara, yan anlamlar yükleyebilmek için, görüntüleri nasıl çekeceğini ve nasıl sunacağını önceden belirlemek zorundadır.

Sinemada düz anlam ile yan anlamın farklı modellerini ayırt edebileceğimiz bir yolu Peter Wollen “Sinemada Göstergeler ve Anlam” adlı kitabında, göstergelerin üçlü bir yapıda olduğunu savunarak vurgular:

İkon: Benzerlik ilişkisinden ötürü nesnesini temsil eden gösterge.

Belirti: Nesnesini, aralarındaki varlıksal bağ nedeniyle temsil eden gösterge.

Simge: Gösterenin gösterilen ile ne doğrudan ne de belirtisel ilişkisinin olduğu ama dah çok onu bir anlaşma sonucu temsil ettiği gösterge.⁴⁹

Metz’in göstergebilim üzerine yazdığı yazılarında ikon ve simge üzerinde durduğunu bilinmektedir, fakat Wollen’in öne sürdüğü belirti, ikon ve simge’den sonra sinemada üçüncü bir anlatı aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Belirti sinemada düşünceleri perdeye aktarmanın farklı bir yoludur. Örneğin; sıcaklığın ifadesi yazılı olarak çok kolay yapılabilir, fakat sinemada çok da kolay değildir. Aklımıza ilk gelen şey termometre görüntüsüdür. Termometre doğrudan doğruya sıcaklığın belirtisidir. Fakat daha belirgin olmayan belirtilerde vardır. Ter gibi. Terleyen insan sıcaktan bunalmıştır. Bu da sıcaklığın farklı bir belirtisidir. Görüldüğü üzere belirti daha çok görüntünün yan anlamıyla alakalıdır, yan anlamı kuvvetlendirmenin farklı bir yoludur. Düz anlam ile yan anlam birbirinden kesin hatlarla ayrılamaz, bu kendi yapılarından dolayı imkansızdır. Çünkü görüntünün yan anlamı, tem anlamı olduğu için vardır. Bazı durumlarda yan anlam o kadar güçlü bir hal alır ki, artık düz anlam olarak kabul edilir. Bu durum gerçekleştiğinde yan anlam gücünü, artık belirtiler sayesinde ortaya koyar.

Mecaz sinemada anlamı şekillendiren başka bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Mecaz, edebiyatta “deyim dönüşümü” ya da “anlam değişimi”ni ifade etmektedir. Sinemada ise, göstergede gösteren ile gösterilen öğelerini yeni bir mantık ilişkisine sokan bir olgudur. Mecaz bu yüzden düz anlam ile yan anlam arasında birleştirici bir öğedir. Bir kalem, bir kalem olarak kaldığında gösterge olarak anlamı düz anlamdır. Fakat bir kalem başka bir şeye dönüştüğünde gösterge yeni anlamlara açılır. Bir yazarın elindeki kalem duyguların kağıda aktarılma aracı olabileceği gibi, bir katilin elindeki

⁴⁹ Monaco, s.160

kalem ölümü getiren bir araç olabilir. Görüldüğü üzere sinemada mecaz, belirtiden sonra yan anlamı kuvvetlendiren başka bir anlatı aracıdır.

Yönetmenin kullandığı imgelere anlam yükleyebilmesi için sinemanın kendine has kodlarını kullanması gerekmektedir. Metz'e göre ilk ve en önemli sinematografik kod kurgudur. Buna rağmen sinemada bir çok alt-kod mevcuttur. Film türleri, içerik çeşitleri, ışık, renk, alıcının devinimleri vs. Belki de buradaki en önemli unsur devinimdir. Çünkü hayatımızdaki devinimi yeniden bir biçime sokan alıcının devinimi sayesinde yönetmen gerçeği kendine göre yeniden anlamlandırabilmektedir.

Metz'e göre sinemasal kodlar, kültürel kodlar ve özgül kodlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Kültürel kodları anlamamız için fazladan bir çaba harcamamıza gerek yoktur. Çünkü içinde doğup büyüdüğümüz toplumsal yaşantımız kültürel kodlarımızı oluşturur. Fakat özgül kodları öğrenmemiz gerekmektedir.

“Metz'e göre sesli ve konuşmalı çağdaş sinemanın beş değişik gereci vardır:

- 1-Görüntü: herhangi bir görüntü değil, film ayırımına yerleştirilmiş devinimli görüntü.
- 2- Kaydedilmiş sesçil sesi: Filmin 'sözcük'leri söz konusu olduğunda.
- 3- Kaydedilmiş müziksel ses.
- 4- Kaydedilmiş ses: Stüdyolarda müzikle karşılaştırılarak 'gerçek ses denilen'.
- 5- Yazının grafik izi: Tanıtma yazıları, ara yazıları, görüntüdeki yazılar vb.⁵⁰

Metz'e göre görüntü anlamını kültürel kodlardan dolayı edinmektedir. Her görüntünün tek başına bir anlamı olsa bile, diğer görüntüler ile birleştiklerinde yeni anlamlar yani, yan anlamlar kazanır. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli husus, görüntülerin kurgu ile yan yana gelmesi değil, bu görüntülerin yan yana gelme biçimleri ve sonrasında ortaya çıkan sonuçtur. Eğer yan yana gelen görüntüler bir mana ifade etmiyorsa yapılan iş, Eisenstein kurguyu tanımlarken olumsuz bir anlamda kullandığı 'tuğla dizmek' tabirinden öteye geçemez.

⁵⁰ Bükler, **Sinemada Anlam Yaratma**, s.42

Az yada çok bir filmi anlamak her zaman mümkün olabilmektedir. Bir film yanlış anlaşılıyorsa bu seyircinin öznel birikiminden dolayıdır. Dil yetisi olarak film her zaman anlaşılır bir haldedir. Yoksa filmin eskimiş, paramparça ve seslerin anlaşılmaz bir halde olması gerekir. Sinemada aynı anda, sürekli olarak etkileşim halinde var olan anlambilimler veya unsurlar vardır. En akıllı seyirci bile bunların tümünü anlayamaz, algılayamaz. Filmin genelinde aralarından en önemlilerini algılamak, filmin sahip olduğu bütünsel yapıyı kavramak için yeterlidir.⁵¹

Yukarıda değindiğimiz gibi, Sinemasal söylem Metz'e göre görüntü, müzik, konuşma, ses ve yazı gibi beş duyumsal düzene dayanır. Bundan dolayı sinema göstergebilimi ruhbilime bağlıdır. Film dili bu beş ayrı dizgeyi izleyicinin anlamasını gerektirir; görsel ve işitsel algı değişik kültürlerde ayrı olabilir. Filmı anlayabilmek için gerekli olan yeti de kültürel ve sonradan edinilir. Filmdeki kültürden aktarılmış yananamların aktarılması gerekir. O dönemdeki anlatılarda görülen temel anlatı yapılarının algılanması gerekir. Filmlere özgü dizgelerin algılanması gerekir. Bu açıdan bakıldığında filmin toplumsal-kültürel boyutunun var olduğunu görmekteyiz. Filmin toplumsal simgelere, ideolojilere, çeşitli estetik etkilere, çeşitli sanat akımlarına, yönetmenlerin yaratıcı güçlerine açıktır. Bir metin (film, öykü, roman, vb.) tümüyle kültürel bir nesnedir. Toplumun genelde ürettiğinin küçük bir parçasıdır. Bundan dolayı da toplumbilimin, ruhbilimin, estetiğin, tarihin, vb. bu küçük parçayla bağlantısı vardır.⁵²

Genel anlamda göstergebilim bir anlam bilimidir, dolayısıyla sinema göstergebilimi de, bir filmin anlamı nasıl kurduğıyla ilgilenmekte, bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları saptamayı, her filme özel karakterlerini kazandıran özgün anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlar.⁵³ Anlaşıldığı üzere sinema göstergebiliminde, ele alınan filmin oluşmasına yardım eden verilerin varlığı yadsınmamaktadır. Açıklanmak istenen, filme eğilerek irdelenmesi gerektiğidir.

⁵¹ Metz, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, s.71

⁵² Büker, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, ss.45-49

⁵³ Âlâ Sivas, "Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme", **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 10.Yıla Armağan**, Yıl:11, Sayı:21 (Bahar 2012/1), s.532

2.12 EYLÜL İHTİLALİ ve TÜRK SİNEMASI

2.1. 1980'ler Türkiye'si'ne Kısa Bakış

12 Eylül 1980 İhtilali'nin sonuçları, günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. 1980 İhtilali'nin etkilerini, ihtilal sonucunda ortaya çıkan 1982 anayasasının izlerini silmek ve Türk Toplumunu daha demokratik bir yapıya dönüştürmek için meclisteki tüm partilerin katılımıyla yeni anayasa çalışmaları hala sürmektedir. Bu etkinin günümüze kadar sürmesindeki en önemli etken toplumsal ve siyasal hayata yapılan müdahalenin 1982 anayasasıyla meşrulaştırılmasıdır.

1980 İhtilali'nin oluşum sürecine baktığımızda, 1970'ten beri gelen siyasi iktidarsızlık, ekonomideki kötü gidişat ve öğrenci olayları başta olmak üzere toplumsal ve siyasal olaylar dikkat çekmektedir. Türk Silahlı Kuvvetleri bu olayların zirve yaptığı dönemde ülke yönetimini eline alarak kötü gidişatı durduracağını ilan etmiştir.

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. Fakat askerî yönetimin oluşturduğu anti-demokratik kurumların etkinliği ve topluma dayatılan zihinsel değişimin etkilerinin günümüzde de sürüyor olması 1980 darbesinin diğerlerine göre daha etkili olduğunun bir göstergesidir. Türk Siyasi Tarihinde çok partili döneme geçildiğinden beri neredeyse her 10 yılda bir siyasete dolayısıyla demokrasiye müdahalelerin olduğunu görmekteyiz, fakat 1980 müdahalesi daha öncede belirtildiği üzere 1982 anayasasıyla askeriyenin devlet yönetiminde kendini kabul ettirmeyi başararak farkını ortaya koymaktadır.

Kenan Evren bildirinin yayınlanmasından iki gün sonra 14 Eylül 1980 günü devlet başkanı ilan edilmiş, bütün yasama ve yürütme yetkileri Milli Güvenlik Konseyi'ne verilmiştir. Bu olağanüstü dönemde milletvekillerinin dokunulmazlığı kaldırılmış, parti liderleri TSK'nın gözetiminde belirli yerlerde ikamete mecbur edilmiştir. 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.

1980 darbesi, döneme bakıldığında adeta ayak seslerini hissettirmektedir. Bir nevi 1971 muhtırasıyla başlayan sürecin derinleştirilmesi, tamamlanmasıdır. 1971 muhtırası akabinde askeri yönetim, zor ögesine dayanarak aldığı bütün önlemlere rağmen, ne ülkede yaşanan siyasal ve hegemonik bunalımın önüne geçebilmiş ne de iktisadi çalkantıyı dizginleyebilmiştir.⁵⁴

12 Mart 1971’de Türk Silahlı Kuvvetleri, Genelkurmay Başkanı Memduh Tağmaç, Kara Kuvvetleri komutanı Faruk Gürler, Deniz Kuvvetleri komutanı Celal Eyiceoğlu ve Hava Kuvvetleri komutanı Muhsin Batur tarafından imzalanan bir “muhtıra” Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay’a, senato ve Meclis Başkanları’na verilir. “Muhtıra”nın radyodan okunmasından birkaç saat sonra Süleyman Demirel başkanlığındaki Adalet Partisi hükümeti görevi bırakır. “Muhtıra”da Silahlı Kuvvetler, “anarşi” ile yetersiz toplumsal ve ekonomik koşullardan dolayı hükümeti ve Meclisleri sorumlu tutar.⁵⁵

Askerin yönetime el koymasından 2.5 yıl sonra Ekim 1973 tarihinde serbest seçimler yapılabilir ve seçim sonuçları sol eğilimli olduğunu öne süren CHP’nin başarısıyla sonuçlanır. 12 Mart’tan sonraki dönüşümün bu denli hızlı olmasının altında yatan neden; gerek şiddet eylemlerinin, gerekse onlara karşı gösterilen tepkinin, yani 12 Mart “Muhtıra”sının, doğrudan doğruya Türk Toplumsal-ekonomik değişmesinin doğal ürünleri olmayışıdır. 12 Mart’ın önemli sonuçlarından biri de, şiddetin şiddetle bastırılmak istenmesinin bir sonuç vermeyeceğinin ortaya çıkmış olmasıdır. Askeri yönetimce CHP’den istifa ettirilen ve partiler üstü başbakan olarak görevlendirilen Nihat Erim hükümeti, meclisten güvenoyu alır almaz, süregelen şiddet eylemleri yeniden ön plana çıkar. 26 Nisan’da şiddet eylemlerini durdurmak bahanesiyle

⁵⁴ Pınar Kaya Özçelik, “12 Eylül’ü Anlamak”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, Cilt:66, Sayı:1,(2011) s.74

⁵⁵ Emre Kongar. **21. Yüzyılda Türkiye**, 26. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, (2000), s.170

sıkıyönetim ilan edilir. Sonunda Anayasa değiştirilir, temel hak ve özgürlükler kısıtlanır.⁵⁶

Bu çalkantılı dönemde “Anayasaya Giriş” adlı kitabında komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Mümtaz Soysal’dan, yurt dışında komünistlerle ilişki kurdukları iddiasıyla Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol’a kadar çok sayıda yazar öğretmen, bilim adamı, işçi ve öğrenci askeri cezaevlerine kapatılır. Binlerce kişi başta idam ve ömür boyu olmak üzere hapis ve sürgün cezalarına çarptırılır. Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Arslan’ın infazları, Cumhuriyet Halk Partisi’nin karşı çıkması, Anayasa Mahkemesi’nin iptaline rağmen 6 Mayıs 1972’de yerine getirilir. Yakalanan THKP-C (Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi), THKO (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu), TKP-ML (Türkiye Komünist Partisi-Marksist Leninist) ve TİİKP (Türkiye İhtilalci İşçi Köylü Partisi) üyeleri yargılanır; birçoğu hapis cezasına çarptırılır. DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu), DEV GENÇ (Devrimci Gençlik Dernekleri Federasyonu), TÖS (Türkiye Öğretmenler Sendikası) gibi işçi, gençlik ve öğretmen örgütleri ile birçok gazete dergi ve kitap hakkında dava açılır. Türkiye İşçi Partisi ile Milli Nizam Partisi kapatılır.⁵⁷

1970’li yılların konjonktüründe idam kararları çok daha kolay verilebiliyordu. Anarşik eylemlerden bezlenen toplumun küçümsenmeyecek bir bölümü de bu idamları onaylamaktaydı. Bu dönemde idamlar, cezaevlerindeki işkenceler, tutuklama ve mahkumiyetler toplum tarafından kabul görmüştür. Fakat 1974 affından sonra, anarşi yeniden tırmanmaya başlamıştır. Ülke 12 Mart öncesini aratacak çok şiddetli eylemlere tanık olmuştur. Sol birbirini kırdı; ülkücü gençlik sola, sol ülkücülere kıydı. Süleyman Demirel “yollar yürümekle aşınmaz “demişti, haklıydı da. Ama zamanla maalesef demokrasi aşındı. Devlet otoritesi kalmadı.⁵⁸

12 Mart Muhtırası’nın ardından genel seçimler yaklaşık 2 yıl sonra 1973 Ekim ayında gerçekleşmiştir. Adalet Partisi’nin başarısını bekleyen siyasal gözlemciler ve kamuoyu için beklenmedik bir sonuç ortaya çıkar. 450 sandalyeli Mecliste, Cumhuriyet Halk Partisi 185, Adalet Partisi ise 149 milletvekilliği kazanır. Partilerin hiçbiri salt

⁵⁶ Kongar, ss.175-176

⁵⁷ Hikmet Ozdemir, “Siyasal Tarih”, **Türkiye Tarihi, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, C. 4, 7. Basım, SinaAkşin (der.), İstanbul: Cem Yayınevi, 2002, ss.265-266

⁵⁸ Nazlı Ilıcak, **12 Eylül Kazanında Bir Gazeteci**, İstanbul:Doğan Kitap, 2012 s.17

çoğunluğu kazanamadığı için bir ortak hükümet kurulması zorunluluğu doğmuştur. Bu durum 12 Eylül'e giden süreçte kurulan koalisyonların ve istikrarsız hükümetlerin de habercisi niteliğindedir. Seçim süreci boyunca Adalet Partisi "demokrasinin kurtarıcısı" rolünü benimser. Fakat demokrasi ile 12 Mart eylemi arasındaki çelişkinin bedelini, o dönemin sorumlu hükümeti olarak ağır öder. Emre Kongar'a göre; AP "Muhtıra" ile hükümetten ayrılmanın yanı sıra, bu duruma ters düşmekle birlikte, "Muhtıra" sonrası siyasal uygulamaların da sorumluluğunu taşır. Cumhuriyet Halk Partisi ise, yeni lideri Bülent Ecevit yönetiminde "yenilik" kavramını seçim uğraşı sırasında büyük bir başarıyla kullanır: "Yeni Cumhuriyet Halk Partisi", "yeni önderinin" yönetimi altında "yenilik" ve "özgürlük" yaklaşımına bağlı olarak, sol kavramları da geniş ölçüde kullanmasını bilir.⁵⁹

Seçimlerin ardından sağ partilerin CHP ile hükümet kurmak istememeleri nedeniyle hükümetin kurulması 3 ay sürer. Bu kriz 12 Eylül darbesine kadarki süreçte devam edecek koalisyon krizlerinin de halkalarından birini oluşturur. Sonunda 20 Ocak 1974 günü CHP ile Milli Selamet Partisi, Bülent Ecevit başkanlığındaki karma hükümet iş başına getirilir. Yeni Hükümet, Türkiye Cumhuriyeti'nin siyaset anlayışına da yeni ve önemli bir boyut katmıştır. İslami düşüncüyü savunan parti böylece meşruiyet kazanmıştır. Ortak hükümet, iki parti açısından kazançlı başlamışsa da uzun ömürlü olamamıştır. Kıbrıs Harekatı'nın (20-22 Temmuz 1974) da etkisiyle artan iç ve dış sorunlar koalisyonun sona ermesine ve Milliyetçi Cephe hükümetleri döneminin başlamasıyla sonuçlanmıştır.⁶⁰

Ecevit, "Kıbrıs Barış Harekatı"nın kazandırdığı primi en iyi şekilde değerlendirmek istemiş, erken seçime giderek tek başına iktidar olmayı düşünmüştür. Bu duruma karşın Adalet Partisi, Milli Selamet Partisi, Cumhuriyetçi Güven Partisi, Milliyetçi Harekat Partisi ve Bağımsızlar "Milliyetçi Cephe" adında yeni bir koalisyon oluşturmuştur.

Milliyetçi Cephe hükümetlerinin ilki Süleyman Demirel liderliğinde; Adalet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi, Cumhuriyetçi Güven Partisi, Milli Selamet Partisi ve bağımsızlar arasında kurulur. "Milliyetçi Cephe" hükümeti, solun ciddi biçimde ilk kez iktidar seçeneği durumuna gelişine karşı, sağın verdiği yanıttır. 1977 genel seçimlerinde

⁵⁹ Kongar, ss.179-181

⁶⁰ Özdemir, s.271

hiçbir parti başarı sağlayamaz. Asıl çekişme Cumhuriyet Halk Partisi ve Adalet Partisi arasında olduğu için her iki parti de birbirleri ile koalisyon kurmaya yanaşmaz. Bülent Ecevit'in kurduğu "azınlık koalisyonu" mecliste güven oyu alamaz ve Demirel'in başbakanlığında "ikinci Milliyetçi Cephe" hükümeti kurulur. Birinci "Milliyetçi Cephe" hükümetinin tüm sakıncalarını bünyesinde taşıyan bu hükümetin ömrü de fazla olmaz. Ardından, CHP ile Demokratik Parti, Cumhuriyetçi Güven Partisi ve Bağımsızlar arasında bir koalisyon kurulur. Ancak çok parçalı yapı ve ülkedeki sorunların giderek büyümesi nedeniyle bu koalisyonun ömrü de kısa olur.⁶¹

1970'li yılların sonuna doğru şiddet olayları tırmanmaya başlar. Aralarında 1 Mayıs 1977 ve 1978 Kahramanmaraş Olayları'nın da olduğu türden şiddet olaylarında, resmi açıklamalara göre 5000 kişi hayatını kaybeder. Çok sayıda kişi yaralanır, bombalı ve silahlı saldırılar sonucu ev ve işyerleri tahrip edilir. Ayrıca, Abdi İpekçi gibi "ünlü" ve "ılımlı" isimler ile sendika liderlerinin öldürüşü hızlanır. Böylece toplumsal ve siyasal ortamın iyice "bulanıklaşması" ve bir "dikta" özleminin "kurtuluş" niteliği kazanması için sistematik bir uygulamanın gerçekliği açıkça görülmeye başlar. Sağın bu stratejisine sol da elinden geleni yaparak, yardımcı olur.⁶²

12 Kasım 1979-12 Eylül 1980 arasında görev yapan hükümetin en önemli işi ünlü 24 Ocak kararlarıdır. Demirel, kabinesini kurduktan kısa bir süre sonra, Türk siyasal ve ekonomi tarihine "24 Ocak Kararları" diye geçen, bir dizi radikal önlemi uygulamaya koyar. Esas olarak, Uluslararası Para Fonu (IMF) reçetesinin, Türkiye'ye uygulanmasından ibaret olan bu program, Demirel'in ekonomik açıdan, bir "çıkış" için önerdiği çözümdür. Oysa Türkiye'nin siyasal durumu, tam bir "cinayet kabusu" nun ipoteği altına girmiş olduğundan, artık hiçbir ekonomik reçetenin tek başına başarı sağlama şansı yoktur. Çünkü asıl sorun, siyasal istikrarın sağlanmasıdır. Ancak iktidar ortaklardan biri laiklik karşıtı tutumunu sürdürürken, diğer ortak ise devleti ele geçirme operasyonunu telaşındadır. Tam bir "iç savaş" durumundaki ülkede kitlesel çatışmaların boyutları da büyümektedir.⁶³

1980 darbesine giden yolda siyasilerin günü kurtarmak adına yaptıkları hatalar ülkeyi iyice dar boğaza sokmuştur. Özellikle "milliyetçi cephe" oluşumu bu durumda

⁶¹ Kongar,s.184

⁶² Özdemir,s.280

⁶³ Kongar,s.187

etkilidir. Bu cephedeki bütün partiler "milliyetçi" dir fakat kendi siyasi görüşlerine göre bu milliyetçilik farklılık göstermektedir. Cumhuriyetçi Güven Partisi, Kemalist bir milliyetçilik benimserken, Milli Selamet Partisinin çizgisi Milli görüş siyasetiydi. Bunların karşısında Milliyetçi Harekat Partisinin aşırı milliyetçi duruşu taban tabana zıt görüşleri benimseyen bu partilerin cephe içinde bir birlik oluşturmasından ziyade, ayrımcılığa neden olmuştur. Bu durum toplumda hali hazırda var olan sağ-sol kutuplaşmasını, milliyetçi ve milliyetçi olmayan kutuplaşmasına çevirmiştir. Bu kutuplaşma çerçevesinde toplumda partiler üstü bir şekilde özellikle genç kesim kendini, gençlik örgütlenmeleri içinde ve bir çatışma ortamında bulmuştur. Ortadaki ekonomik bunalım artan siyasi çatışmalar ile birlikte, kaçınılmaz olarak işçi eylemlerini ortaya çıkarmıştır. Bu durum Türk Silahlı Kuvvetlerinin darbeyi gerçekleştirmesi için gerekli zemini fazlasıyla oluşturmuştur.

1971 ve akabinde 1980 darbelerinin görünen sebepleri siyasi iktidarsızlık, ekonomideki kötü gidişat ve artan terör olaylarıdır fakat bu sebepleri tetikleyen ana unsur ise Kapitalist dünyadaki büyümenin 1970'lere doğru sona ermesi ve bunun sonucu olarak dünyanın yeni bir iş bölümüne itilmesidir.

Uluslararası iş bölümünün gözetiminde ve dış finansman kaynaklarına dayalı olarak sanayileşme çabaları gösteren Türkiye, Cumhuriyet tarihinin 1946 ve 1958'den sonraki üçüncü büyük devalüasyonunu IMF'nin baskıları sonucunda 1970 yılında yapmıştır. IMF'nin reçetesinde aşağıdaki öneriler vardır:

- 1- Enflasyonu frenlemek,
- 2- İhracatı arttırmak için çeşitli önlemler almak,
- 3- Ekonomiyi serbestleştirmek,

Bir yandan iş bölümünün bizden beklediği bu yeni görevler, diğer yandan batıyı rahatsız eden dış politika 1971 darbesinin iç ve dış koşullarını hazırlamıştır.⁶⁴

1970'lerden sonra Türkiye belirli bir istikrar dönemine girmiştir. Öyle ki 1978 yılına kadar IMF'ye iyi niyet mektubu bile verilmemiştir. Bu nispi istikrarın nedenlerinden ilkini, 1970'li yıllarda Amerikan dolarının devalüasyonu ile birlikte, Breton Woods Anlaşması'yla oluşturulan dünya para sisteminin çökmesi sonucunda,

⁶⁴ Mehmet Altan, **Darbelerin Ekonomisi**, İstanbul: Hemen Kitap, 2012, ss.112-113

Batının çöken sistem yerine yeni sistemleri araştırırken diğer ülkeleri denetleyecek durumda olmaması teşkil etmektedir. Bu geçici istikrarın diğer bir nedeni ise Avrupa’da özellikle Almanya’da çalışan işçilerin gönderdikleri dövizlerin, ödemeler dengesi üzerinde olumlu etkisidir. Türkiye bu geçici fakat olumlu duruma güvenmiş ve eski sermaye birikim modeli olan “ithal ikamesinde” ısrar edip, dünya iş bölümünün kendisine yüklediği görevlere kulak asmamıştır. Bunu ise 1974’ten sonra gittikçe artan bir ekonomik kriz ve 12 Eylül ile ödemiştir. 1971 ve 1980 darbeleri, 1960’ın getirdiklerini götürmüştür. Bu durum değişen dünya şartlarından ve kapitalist sistemin kar etme biçiminden kaynaklanmaktadır. Çünkü dünya sermayesinin 1960 Anayasasına ihtiyacı kalmamıştır. Ülkelerin iç pazarlarına yönelmelerinin yerini dış pazarlara açılım süreci izlemiştir. Çünkü bu dönemde dünya banka sistemi alacaklarının tahsilini gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Bugün uluslar arası sermaye teknolojik değişimin zorlaması ile gelişmekte olan ülkelerde “serbest piyasa, demokrasi ve insan hakları istemektedir. Çünkü artık dünya sermayesi kabuk değiştirmiştir. Amaç askeri önlemler ile geri ülkelere jandarmalık yapmak değildir. Amerika ordulara para dağıtmak yerine tüccar devletler istiyor. Artık uluslar arası sermayenin askeri önlemlerden ziyade ticaretin mal ve hizmet dolaşımının rahatça yapıldığı bir dünyadan çıkarı var. Bu nedenle kapitalist modelin işlemediği için gelişmekte olan ülkelerde istikrara önem veriyor. Bunun en belirgin örneğini ise ABD Kongresi Helsinki Komisyonunun Türk Ceza Kanunu’ndaki 141-142 ve 163’üncü maddelerini kaldırmasını istemesidir. Çünkü bu maddelerin Türkiye’nin yüklendiği uluslar arası yükümlülüklerle ters düştüğü düşünülmektedir.⁶⁵

12 Eylül’e yaklaştıkça siyasi ortam daha da gerilemeye başlamıştır. Kenan Evren yayınladığı açıklamalarda sürekli olarak içinde bulunulan durumun vahametinden bahsetmektedir. Evren her hafta perşembe günü saat 17:00’de Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk ile haftalık görüşmeler yapmaktaydı. Nitekim 27 Aralık 1979 günü yapılan haftalık görüşmede Fahri Korutürk’e muhtıra mahiyetinde bir uyarı mektubu verilmiştir.

Korutürk nezdinde dönemim iktidarına göndermede bulunan bu mektup iplerin artık kopma noktasına geldiğini, siyasilerin yapamadığını askerinin kendine vazife bilip yapacağını kısa bir özeti gibidir. Evren anılarında 12 Eylül Darbesi’nin yaklaşık bir yıl

⁶⁵ Altan, ss.136-137

önceden hazırladıklarını ve kuvvet komutanlıklarına özel kuryeler ile gönderdiklerini, darbe için sadece gerekli zamanı beklediklerini anlatmaktadır.

12 Eylül'den 6 gün önce, 6 Eylül 1980 tarihinde merhum Erbakan'ın önderliğinde Milli Selamet Partisi'ni Konya'da düzenlediği "Kudüs Mitingi" iyice gerilen iplerin koptuğu nokta olmuştur. Tam istiklal Marşı'nın okunacağı sırada arka sıralardan 5 kişi "İstiklal Marşı değil Ezan İstiyoruz" diye bağırmaya başlar. Ayrıca 50 kişilik bir grup ayağa kalkmayarak İstiklal Marşı'nı protesto eder. O sırada parti yetkililerinin belirlediği sloganlar haricinde farklı sloganlar atılır. Bu 5 kişinin gazetelerde fotoğrafları yayınlanmasına rağmen Konya'da onları tanıyan bilen yoktu. Ve olaydan sonra o 5 kişi hiç bulunamadı. Bu olay tamamen provokasyondur. Milli Selamet Partililere göre "irtica kapımızda, yakın tehdit" mesajı kamuoyuna verilmek istenmişti.⁶⁶ Böylece yapılacak darbe kamuoyuna hem kapımızdaki irticadan, hem de içinde bulunduğumuz terör ortamından kurtulmanın reçetesi olarak gösterilmiştir. Artık darbe için bütün zeminler hazırdır.

12 Eylül'ün ilk saatlerinden itibaren duyulmaya başlayan tank sesleri, ülkenin tarihi bir güne uyanacağına ilk habercisidir. O sabah bütün köşe başları askerin denetimindedir. Gözünü açanlar ya radyodan okunan bildiriyle ya da kapılarının önündeki askerle, tankla karşılaştıklarında ilk sarsıntıyı yaşamışlardır.

12 Eylül'de büyük bir yıkım başlar, eski geri dönemeyecek bir biçimde yok edilirken, yerine yeni dünya düzeninin dayattığı değerler, "yükselen değerler" olarak sunulacaktır. İçte ve dışta ilk şok atlatıldıktan sonra hemen uygulamaya geçilmiştir. Askerin darbe için en önemli gerekçesi olan terörün kaldırılması ordunun halka en büyük vaadiydi. 2 numaralı bildiri ile sıkıyönetim komutanlarına tüm yetkiler verildi. Asker ve polis yıldırım hızıyla baskınlar yapmaya başladılar. Türkiye, tarihinin en büyük kitlesel tutuklamalarını ardı ardına izledi.(Mehmet Ali Birand, 12 Eylül Belgeseli)⁶⁷

Görüldüğü üzere darbe, ülke üzerinde silinmez izler bırakmıştır. Bu veriler sadece kayıtlara geçenlerdir. Darbe mağduru ailelerin yaşadıkları yıkım bu verilere yansımamıştır. Cunta toplumdan intikam almak istercesine cezaları aşırı derecede

⁶⁶ Ilıcak, ss.25-26

⁶⁷ Mesut Kara, **Sinema ve 12 Eylül**, İstanbul; Agora Kitaplığı, 2012, s.ix

yaygınlaştırmış, neticesinde gerçek suç ve suçlular gölgede kalmıştır. Darbenin lideri Kenan Evren, sonraki yıllarda Mehmet Ali Birand'ın hazırladığı 12 Eylül Belgeseli'nde o günler için;

“Sıkıyönetim komutanları cezaevi durumuna getirdi bütün kışkıları. Ne yapsınlar o kadar çok ki tutuklanan, binlerle. Selimiye Kışlası cezaevi oldu İstanbul'da, en çok da orada tabii. Hemen cezaevi yapımına başladık, modern cezaevi yapımına başladık süratle. Diyarbakır cezaevini hemen bir an önce yetiştirin dedik, o yapıldı.”⁶⁸

1961 Anayasası gibi 1982 Anayasası da bir tepki anayasasıdır. 1961 Anayasası'nın Demokrat Parti yönetimine yönelik olmasına karşılık, 1982 Anayasası 1961 Anayasası'na tepkidir. 12 Eylül darbesini yapanlar, ülkeyi 12 Eylül öncesine getiren koşulların 1961 Anayasası'nın ruhundan ve uygulamasından kaynaklandığı görüşündedir. Bu nedenle de yeni Anayasa ve öteki yasalar, 1961 Anayasası'nın kurduğu mekanizmaları (işlemedikleri, ya da ülkeyi zarara uğrattıkları gerekçesi ile) yeniden düzenlemeye yöneliktir.⁶⁹

Gerçekleştirilen askeri darbe ile yönetimi ele geçiren askeri güçler, darbeyi yapan 5 generalin içinde yer aldığı bir “Milli Güvenlik Konseyi” oluşturarak yürürlükteki “1961 Anayasası”nı “askıya” almışlardır. “Milli Güvenlik Konseyi”nin ilk bildirisinde, “Konsey”in “yasama ve yürütme yetkisine” sahip olduğu ve alacağı tüm kararların birer Anayasa hükmü yerine geçeceği ilan edilir. Daha sonra yine “Milli Güvenlik Konseyi” tarafından “yeni bir Anayasa hazırlama”, “yasa çalışmaları yapma” ve kendilerine “danışmanlık” yapmak üzere atama yoluyla bir “Danışma Meclisi” oluşturulur. “Danışma Meclisi”nde kabul edilen “yasa tasarıları”, onaylanmak üzere “Milli Güvenlik Konseyi”ne gönderilir. “Konsey”, bu “yasalar” da istediği değişiklik ve düzenlemeleri (isterse tamamen değiştirip yeniden yazacak kadar) yaparak yürürlüğe koyma yetkisine sahiptir. “1982 Anayasası taslağı” da, “Danışma Meclisi” tarafından hazırlandıktan sonra “Milli Güvenlik Konseyi”ne verilir, “Milli Güvenlik Konseyi”nin üzerinde istediği değişiklik ve eklemeleri yaparak son şeklini verdiği metin, 7 Kasım 1982 tarihinde tartışmalı bir şekilde “halkoyuna” sunularak kabul edilmiştir.⁷⁰

⁶⁸ Kara, s.x

⁶⁹ Kongar, s.198

⁷⁰ Bülent Tanör, “Siyasal Tarih”, Türkiye Tarihi, Bugünkü Türkiye 1980-1995, İstanbul: Cem Yayınevi, 2000, ss.39-41

Askeri rejimin altında siyasal iktidarın, hem burjuvazinin uzun erimli çıkarlarını koruma ve geliştirmeye yönelik gerçekleştirdikleri köklü değişim ve dönüşümlerin toplum nezdinde meşrulaştırılması hem de iç çelişkileri derinleşen iktidar bloğunun, ideolojik ve siyasal hegemonya bunalımının manipüle edilmesi, devletin sınıfsal karakterinin gizilleştirilmesini de gerektirmektedir. Olağanüstü devlet biçiminin, bir sınıflar mücadelesinin ürünü olması ve aynı zamanda söz konusu bu devlet biçimi içinde de bu mücadelenin sürüyor olması nedeniyle, söz konusu bu devlet biçiminin sınıfsal karakteri hakkında Türkiye özelinde verilebilecek en tipik örnek, herhalde TİSK genel başkanlığı yapmış olan tekstil patronu Halit Narin'in 12 Eylül'ün akabinde sarf etmiş olduğu, 'şimdiye kadar hep işçiler güldü şimdi de biz geleceğiz' sözüdür. Bu, hem olağanüstü devletin hem de 12 Eylül'ün bir sınıf harekâtı, sınıflar mücadelesinin bir ürünü olarak görülebileceğini örneklemektedir. 12 Eylül 1980 Darbesi'nin yol açtığı olağanüstü devlet biçimi siyasal bunalım konjonktürünün bir ürünüdür. Zira iktidar bloğunun yeniden kurulması, sermaye birikimin güvence altına alınarak yeniden üretimi ve neoliberal iktisadi politikaların yürürlüğe konularak, kapitalist dünya sisteminin yeniden yapılanma sürecine entegrasyon, egemen ideolojinin tadilatı ve sınıf mücadelesinin burjuvazi lehine bastırılması 12 Eylül'ün "olağanüstü devlet"i yani askeri diktatörlük devlet biçimi altında gerçekleştirilmiştir.⁷¹

⁷¹ Özçelik, ss.91-92

2.2. 12 Eylül Çerçevesinde Türk Sineması

2.2.1. 12 Eylül Öncesi Türk Sineması

Türk Sinema Tarihini incelediğimizde, sinemamızın bazı dönemlere ayrıldığını görülmektedir. 1914-1922 arası İlk Filmler ve Belgesel Çalışmalar Dönemi; 1923-1939 arası Tiyatrocular Dönemi, 1939-1950 arası Geçiş Dönemi; 1950-1970 arası Sinemacılar Dönemi, 1970-1980 arası Karşıtlıklar Dönemi, 1980 sonrası Darbe Dönemi olarak nitelendirilmektedir.⁷² Sinemacılar Dönemi'nin ilk yarısı olan 1950-60'lı yıllar sinema dilinin geliştirildiği, sinemanın öğrenilmeye çabaladığı, sıradan eğlencelik konular ile izleyicinin oyalandığı, insanları düş dünyasında gezindiren konuların işlendiği yıllar olmuştur. 1960 sonrasında özellikle 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamı içinde toplumu ilgilendiren, ayakları yere basarak sorunları dile getiren filmler çekilmeye başlanmıştır. Sinemacılar Döneminin ikinci yarısında ortaya çıkan bu akım "toplumsal gerçekçilik" olarak nitelendirilmiştir.⁷³ 1970'ler Türk siyasi ve toplumsal yaşamının en çalkantılı yıllarıdır. Genç Türk Sineması Dönemi olarak adlandırılan bu dönemde sinema, ticari amaçlı seks filmleri ve Genç Yönetmenlerin çektiği toplumcu filmlerden beslenmektedir.

1970'li yıllar Türk Sineması için adeta karanlık bir dönemin habercisidir ve kendi içinde çelişkiler ile dolu yıllardır. Siyasi rejimin ülke üzerindeki baskısı ve ekonomideki kötü gidişat 1970'li yılların buhran dolu yıllar olmasıyla sonuçlanmıştır.

Türk Sineması adına bu dönemdeki krizin önemli sebeplerinden ilkinin, renkli film yapımının maliyetinin yüksek olması, televizyonun yaygınlaşmasıyla azalan seyirci sayısı ve buna bağlı olarak filmlerin maliyetinin karşılanamaz hale gelmesidir. Ayrıca Hollywood şirketlerinin borçlarını ödemedikleri gerekçesiyle Türkiye'deki film ithal eden şirketlere ambargo uygulaması seyirciyi sinemadan uzaklaştıran başka bir etken olmuştur. Bu dönemde Amerikan ithal filmlerin sayısı Türk Sinema salonlarında hızla azalmış, bazı yapıtlar Türkiye pazarına Avrupa üzerinden gecikmeli olarak girebilmiştir. Türk Sinema Tarihi adlı kitabında Giovanni Scognamillo, Gazeteci Turan Gürkan'ın "Türk Sinemasında Bunalım Artarak Sürüyor" adlı yazısına yer vererek dönemin olumsuz gidişatı hakkında bilgi vermektedir:

⁷² Şükran Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 2.Basım, İstanbul;Agora Kitaplığı, 2010, s.2

⁷³ Şükran Esen,**80'ler Türkiye'sinde Sinema**, İstanbul; Beta Basım Yayım, 2000, s.165

“Türk Sineması son günlerde büyük mali bir bunalımın içine düştü. Yerli filmciliğin geleceği giderek kararıyor. Bir yandan büyük kentlerden kasabalara doğru ulaşan televizyonun, diğer yandan gelişi güzel yurda sokulan yabancı filmlerin rekabeti karşısında sinemamız geriliyor.”⁷⁴

1970’li yıllar Yeşilçam Sineması’nın itibar kaybettiği yıllar olmuştur. Bu duruma yukarıda bahsettiğimiz olumsuzlukların etkisi büyüktür. Seyirci kaybeden sinema bir çıkmaza girmiştir ve bu çıkmazdan kurtulmanın yolunu “yerli seks filmleri”ne yönelmekte bulmuştur. Bu türden filmler 1980 darbesine kadar sinema salonlarına büyük ölçüde egemen olmuştur.

1970’li yılların ilk yarısında ülke sinemasının dört ana damardan beslendiğini görülmektedir: Kemal Sunal, Zeki Alasya ve Metin Akpınar’ın kariyerlerinde zirveye ulaştıkları komedi filmleri, Yeşilçam geleneğinin devamı niteliğinde sayabileceğimiz özellikle Sezercik filmleri, Kadir İnanır, Cüneyt Arkınla özdeşleşen filmler ve Yılmaz Güney’in öncülüğünü yaptığı toplumcu gerçekçi filmler.

Ancak 1970’lerin ikinci yarısında hem TRT ile yerleşen televizyon kültürü hem toplumsal kaos, halkı sinemalardan çekmiş ve varlığını devam ettirmek adına düzeysizleşen dönemde Türk Sineması seks filmleri furyasına kapılmıştır. Bu tür filmlerde oynamayı tercih etmeyen, maddi imkanları yerinde olan oyuncular, sinemadan uzaklaşmayı tercih etmiştir. Fakat seks filmleri dışında çok az sayıda film çekilen dönemde kimi oyuncular “aç kalmamak için” istemeyerek de olsa bu filmlerde yer almak zorunda kalmışlardır. Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş ve Behçet Nacar gibi birçok ünlü sima bu durumda çalışmak zorunda kaldıklarını daha sonraları dile getirmişlerdir. Buna rağmen seks furyası kendi yıldızlarını doğurmuştur; Figen Han, Zerrin Egeliler, Meral Deniz bu yıldızlardan bazılarıdır. Zerrin Egeliler 1979 yılında çektiği 37 filmle dünya rekoru kırmıştır.⁷⁵

1970’li yıllar Türk Sineması için yüz kızartıcı yıllar olsa da bu dönemde Türk Sinema Tarihinin kendinden günümüzde bile söz ettiren filmlerinin de çekilmiş olması, aynı zamanda çok değerli yönetmenlerini de ortaya çıkarmasıyla kendi içinde çelişen bir dönemdir. 1970 yılında, “Dikkat Kan Aranıyor” filmi ile Temel Gürsu, “Birleşen

⁷⁴ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul;Kabalıcı Yayınevi, 2010, s.178

⁷⁵ <http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/22307011.asp> (Erişim Tarihi 06.03.2013)

Yollar” filmi ile Yücel Çakmaklı ilk filmlerini çeken yönetmenler olmuştur. Toplumsal- Gerçekçi filmler çeken Yılmaz Güney 1970 yılında “Umut”, bir sonraki sene çektiği “Acı”, “Ağıt”, “Baba”, “Umutsuzlar”, “Vurguncular” ve “Zavallılar” filmleri ile bu yıllara damgasını vurmuştur. Yine bu yıllarda Ertem Eğilmez “Sev Kardeşim”, “Canım Kardeşim”, “Yalancı Yarım”, “Hababam Sınıfı” filmleriyle ciddi bir çıkış yakalarken, Atıf Yılmaz 1972 de “Cemo”, “Köle” ve “Zulüm” filmleriyle 1974 “Kuma” ve “Salako” filmleriyle, Ömer Lütfi Akat “Gelin”, “Düğün” ve “Diyet” üçlemesiyle, Halit Refiğ “Vurun Kahpeye” filmiyle, Ömer Kavur “Yatık Emine” filmiyle, Memduh Ün “Ağrı Dağı Efsanesi” filmiyle 1970 yılların ilk yarısında Türk Sinema tarihinde silinmez izler bırakmışlardır. Bahsettiğimiz bu filmlerin hemen hepsi toplumsal bir soruna işaret etmeleriyle önemlidir. Fakat bu tarihten sonraki filmlerin kalitesinde ciddi düşüş olmuş, ve sinema piyasasına her çeşitten seks filmi ve seks güldürüsü hakim olmaya başlamıştır.

1970-1975 yılları arasında “1971 Müdahalesi’ne rağmen” çekilen film sayısında ciddi bir fark olmadığı gözlemlenmektedir. 1970 tarihinde 225 film çekilirken, 1975 yılında çekilen film sayısı 226 olmuştur. 1977 tarihinden itibaren çekilen film sayısında çok ciddi bir düşüş olmuştur. Bu duruma ağır sansür baskısı ve yapımsal-konusal sorunlar neden olmaktadır. 1977’de 124 film, 1978’de 128 film çekilirken 1979 yılında çekilen 195 filmde 131’i seks, 19’u türkölü ve 45’i ise çeşitli konuludur. Uzun süre sadece sansür kurulunu değil, bütün basını meşgul ederek ulusal boyutlara varan ve sinema salonlarına baskınlar yapılmasına yol açan seks filmleri salgını, Naki Yurter’in yönettiği “Öyle Bir Kadın Ki” adlı porno filmle uç noktasına yükselmiştir. Bu tarihlerde seks filmleri son günlerini yaşamaktadır. Bu furya yerini, tek alternatif olarak görülen ve uygulanan arabesk türüne terk etmek zorunda kalacaktır.⁷⁶

Bu çalkantılı yıllarda Yılmaz Güney tarafından çekilen toplumsal gerçekçi filmler, toplumun yoksul kesimlerine bir belgesel gerçekliğiyle yaklaşmasıyla Türk Sineması'nın dönüm noktalarından birini oluşturmaktadır. Yılmaz Güney sineması genel yapısı içinde üç aşamalıdır. Oyuncu Yılmaz Güney, yönetmen Yılmaz Güney ve senaryocu Yılmaz Güney.

⁷⁶ Scognamillo, s.182

Yılmaz Güney oyunculuğunu şu cümleleriyle açıklamaktadır:

“İlk yaptığım filmlerde yarattığım tip, aşağı yukarı ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçır, ekmeğinin derdindedir. Bu kaçır kovalanan adam bir yerde isyan eder, patlar, ortaya atılır, vurur, kırır. Fakat sonunda hep yeniktir. Hep halkımın karakterini taşıyan insanları oynadım ben. Yabanın kadınına bakmayan, dürüst bir kişiliği canlandırdım. Bunu düpedüz yaşamımın getirdiği deneylerden çıkardım.”⁷⁷

At Avrat Silah, Benim Adım Kerim ve Pire Nuri Yılmaz Güney’in yönettiği ilk filmlerdir. 1968 yılında çektiği Seyyit Han filmi, Türk Sinema Tarihi’nin de en önemli filmlerinden biri olabilmeyi başarmıştır.

Yılmaz Güney filmleri genel olarak, dönemin ekonomik ve siyasal yapısını eleştiren tarzdadır. Özellikle 1970 sonrası yönettiği filmlerinde, Türkiye’nin modernleşme sürecinde yaşadığı ekonomik, sosyal ve kültürel sorunlar ve bu sorunların insan ilişkileri üzerindeki etkisi ciddi denilebilecek derece eleştirmektedir. “Umut”, “Baba”, “Zavallılar” gibi filmlerinde, kahramanlar modernleşme sürecinin getirdiği, yoksulluğun ve işsizliğin biçimlendirdiği bir dünyada yaşamaktadırlar. “Umut” filminde, sanayileşmeyle birlikte üretim araçlarında ortaya çıkan dönüşüm ve bu teknolojik ilerlemeye uyum sağlayamayan yoksul insanların durumu anlatılırken, “Zavallılar” filminde, kapitalist ekonomi ve sömürü düzeninin neden olduğu yoksulluk ve neticesinde suça itilen insanları, “Ağır” filminde, yoksul köylülerden oluşan eşkıyalar, “Baba” filminde, yoksulluk içinde yaşadığı dünyadan kurtulmak için Almanya’ya gitmek isteyen ancak bunun gerçekleşmemesi üzerine ailesinin bakımı karşılığında yanında çalıştığı zengin ailenin oğullarının suçunu üzerine alan Cemal’in yaşamı, olayların maddi bağlantılarının kurulmasına neden olan ayrıntılardan, dönemin siyasi ve toplumsal olaylarından faydalanılarak anlatılmaktadır.

“Seyyit Han” filminin ardından 1970 yılında çektiği Umut filmiyle Güney, Türk Sineması’nda yeni bir dönemi açmıştır. Kamera artık belirli bir zümreye hitap eden yapıdan kurtularak Anadolu’nun toprak yollarını, çileli insanların hayatlarını çekmeye başlamıştır. ‘Toplumsal Gerçekçilik’ açısından gözlemlere dayalı, farklı bakış açılarını yansıtan “Umut” filmi bu alanda bir öncü olarak Türk Sinema Tarihi’ne geçmiştir. Güney’in bu tarzı benimsemesinde karakteristik özelliklerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Güney, seyircisiyle, halkıyla diyalog kurup, onlar ile özdeşleşme başarısını şu sözleriyle anlatmaktadır:

⁷⁷ Agah Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, İstanbul; Agora Kitaplığı, 2005, s.8

“...ben olarak halkın giyiminden, davranışlarından farklı olmamaya çalışıyordum. Zaten olamazdım ki! Ben zaten kendimi oynuyordum. Çünkü yaptığım bütün filmlerde benden bir parça vardır. Bilmem nerede, herhangi bir haksızlığa karşı nasıl davranıyorsam, filmlerimde de benzeri durumlarda aynı tavrı gösteriyorum. Mesela, filmde fakir babası bir adamım. Özel hayatımda da öyleyim. Cebimdeki bütün parayı dağıtıyordum, ona buna veriyordum...”⁷⁸

Güney’in filmleri anlatı yapısı ve temalar açısından değerlendirildiğinde, gerek avantür tarzındaki filmlerinde gerekse politik filmlerinde köylü-kentli, zengin-yoksul çatışması çerçevesinde biçimlendirilen toplumsal, ekonomik ve siyasi sorunların, dönemin muhalif atmosferi içinde irdelendiği görülmektedir. Güney’in filmlerinde modernleşme sürecinde yaşanan ekonomik, kültürel ve sosyal dönüşümler insan odaklı değerlendirilmektedir. Güney, 1970’lerin çalkantılı dönemini, Anadolu’daki insanın gözünden perdeye yansıtmaktadır. Bu özelliği ile Güney filmleri, belgesel niteliği de taşımaktadır.

Güney, “Umut” filmiyle anlatmak istediklerini şöyle açıklamaktadır:

Aldatıcı bir umudu anlatmak istedim. Umut, bizim hayatımızın bir parçasıdır. Ayağı yere basan bir insan, boş şeyleri hayal edip umutlanmaz. Toplum belli bir düzeye ulaştığı zaman, insanlarda hayale dayanan umutlar kalkar. “Umut” düzen bozukluğunun bir simgesidir.⁷⁹

Güney, “Umut” filmiyle başlattığı “Toplumsal Gerçekçi” sinema görüşüyle, kendisinden sonra gelen yönetmenlerin de yolunu açmıştır. Güney gibi, yapımcıların isteklerine boyun eğmemek için kendi buldukları parayla, diledikleri eleştirel filmleri, diledikleri gibi çekmeyi başaran yönetmenler, “Toplumsal Gerçekçi” yapıyı günümüze kadar devam ettirirken, “Genç Sinemacılar” dönemine de ismini vermişlerdir. Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Habip Özgentürk, Özcan Arca, Korhan Yurtsever. Daha sonraları parasal müdahalelerden kaçınarak, tümüyle kendilerine ait olan filmlerini 1970’li yıllarda gerçekleştiren, Zeki Ökten, Türkan Şoray ve Ömer Kavur’ da bu kuşağa dahil olmuştur.⁸⁰

Daha öncede belirttiğimiz gibi 1970’ler Türk Sineması için kendi içinde çelişkiler ile dolu yıllar olmuştur. Bir taraftan seks filmleri furyası, diğer tarafta Yılmaz Güney’in

⁷⁸ Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, ss.14-19

⁷⁹ Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, s.146

⁸⁰ Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, s.163

öncülüğünde Toplumsal Gerçekçi sinema yaklaşımı... Fakat bu dönemlerde Türkiye’de doğudan batıya, özellikle İstanbul gibi büyük şehirlere doğru gelişen bir iç göç yaşanmaktadır. Bu göç neticesinde zamanla dilimize gecekondü tabiri girecek ve yerleşecektir. Gecekondü bölgelerinde Türkiye’nin dört bir yanından gelen insanlar bir arada yaşamaya alışacaklar ve zamanla bu toplumsal birliktelikten bir akım ortaya çıkacaktır. Arabesk...

2.2.2 12 Eylül Dönemi Türk Sineması

Toplumların geleceklerini oluşturabilmeleri için geçmişlerine ihtiyaçları vardır. Toplumsal bir kimlik oluşturmak, oluşturulan bu kimliği bir umutla geleceğe taşımak, geçmiş bilinciyle, hatırlamayla doğrudan alakalıdır. Toplumlarda ortak bir bellek geçmişten aktarılan bilgiler ile oluşurken, bu bilgiler hatırlamayla şekillenmektedir. Yani bir toplumun belleği olabilmesi için hatırlama mekanizmalarının işlevlerini yerine getiriyor olması gerekmektedir.

İçinde yaşanan anın anlamlandırılması, geçmişini bilmekle olanaklıdır. Toplumsal bellek, egemen sınıfların ihtiyacına cevap verecek şekilde yeniden kurgulanır. Dolayısıyla 'gerçek' olanın dışında, farklı bir tarih bireylerin belleklerine kodlanabilmektedir. Bu anlamda soru sormak ve karşımıza çıkan bilgileri sorgulayabilmek için de doğru biçimde sorgulayabilme yetisine sahip olmak önemlidir. Burada dikkat edilmesi gereken asıl nokta, bize sunulan bilgiye karşı farklı bakış açıları geliştirerek sunulan verinin analizini sağlayabilmektir. Toplumsal bellek her zaman yeniden kurgulara tabiidir. Bir toplumun benliği, onun inanç ve değerlerinde, ayin ve kurumlarında düzenlenir. Toplumsal bellek aynı zamanda, zaman ve mekanla da ilişkilidir. Geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz, ilerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir.⁸¹

Toplumsal bir belleği oluşturmanın, bu belleğe katkıda bulunmanın, o dönemde yaşananları geleceğe aktarmanın en önemli sanatsal araçlarından biri sinemadır. Filmler çekildikleri dönemler hakkında ciddi bilgiler içermesiyle adeta toplumsal belleğin deposu işlevini görmektedir.

12 Eylül müdahalesi, kültür-sanat ortamlarını da, sinemayı da sonuçlarını otuz üç yıldır yaşadığımız biçimde kökten etkilemiştir. 'Gemisini kurtaran kaptan', 'Her koyun kendi bacağından asılır' felsefelerinin dayatıldığı ortamlarda, kültür-sanat ürünlerinde de kalitesizliğe verilen prim sistemin kurumlarınca desteklenir, özendirilir. Prenslerin, türedi zenginlerin, tüketim çılgınlığını destekleyen medyanın egemen olduğu, apolitikleşen, 'Çağ atlayan ileri demokrasi' Türkiye'sinde sanatın da içi boşaltılmaya çalışılırken, bir kültürsüzlük ve cehalet ortamı dayatılır. Konuşan, çağ atlayan

⁸¹ Nazmiye Karadağ, "12 Eylül ve Toplumsal Belleğin Sinematografik Sunumu", **Cinemascope Dergisi**, sayı;11,(2007), s.52

Türkiye'nin, gelinen yeni noktada 'ileri demokrasi'nin anlamı bastırılmış, geleceği karartılmış, kavramların içi boşaltılmış, karmaşa dolu bir Türkiye'dir. Bu dönemde oluşturulan bilgi kirliliği ile toplumun gerçek bilgiye ulaşmasının önüne geçilmeye çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda toplum, kendi sorunlarından uzaklaştırılmıştır. Televizyon ve özel kanalların yaygınlaşması sonucunda beyin yıkama programlarının çoğalması bu kirliliklerin üretilmesinde önemli işlev görmüştür. Bu kalitesizlik içinde haber programları bile magazinleştirilmiştir. Darbe sonrası oluşturulan seçilmişlerin sisteminde, tüketim toplumunun ve iktidarın sunduğu nimetlerin cazibesine kapılan küçük aydınlar, aydınlar, muhalif bireyler saf değiştirebilmişler böylece çürüme toplumun her katmanında yaşanmıştır.⁸²

12 Eylül döneminde 1000'e yakın filmin içeriğinin sakıncalı görülmesinde şüphesiz cunta yönetiminin bir kitle iletişim aracı olan sinemayı çok ciddi bir tehdit olarak algılamaları yatmaktadır. Tarihsel, politik ve ekonomik gücün hakimiyeti için kitle iletişim araçlarının hakimiyeti önemlidir. Kitle iletişim araçları dikkatleri belirli sorunlara yönelterek güç sahibi olanlara ayrıcalık tanıyabilme yetisine sahiptir. Sinema diğer kitle iletişim araçları gibi resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağıdır ve bu nedenle içeriği zararsız gibi gözükse de değer yargularından, ideolojik ve politik eğilimlerden uzak değildir. Toplumdaki baskın ideoloji, filmlerde sunulan ideoloji ile daha da güçlenir.⁸³ Sinemanın ilk bakışta fark edilemeyen bu kuvveti 12 Eylül döneminde, istenmeyen ideolojik bir tehdit aracı olarak algılanılmasına neden olmuştur.

12 Eylül 1980 askeri müdahalesi, 1960 askeri müdahalesi ve 1961 Anayasası'nın getirdiği ılımlı ortamı yok ettiği gibi, ister istemez Türk Sineması'na da çok ciddi zararlar vermiştir. Türk Sineması'nda 12 Eylül 1980 müdahalesinden en fazla etkilenenler, siyasal-toplumsal bir duruş sergileyen sinemacılar olmuştur. Çünkü muhalif düşünen insanlar her zaman bir tehdit unsuru olarak algılanmıştır. İnsanların muhalif olmalarını engellemek için geçmişlerine ait izlerin silinmesi, bu insanların tek tip düşünen bir toplum haline gelmesi gerekmektedir. 12 Eylül'ün yasakçı, engelleyici zihniyetinin amacı budur. Bu durumda, dönemin en popüler kitle iletişim araçlarından biri olan sinema da nasibine düşüne almıştır. Çünkü sinema, toplumsal iktidarın devamlılığı açısından önemli olduğu gibi, toplumsal dönüşümü amaçlayan 12 Eylül

⁸² Kara, ss.102-104

⁸³ Karadağ, s.52

cuntası için de çok önemli bir mekanizmadır. Çünkü cuntanın kontrolündeki bir anaakım sinema, filmleriyle egemen ideolojinin meşrutiyetini, devamlılığını sağlayacaktır.

Belli bir dönemin içinde var olup da o dönemin genel şartlarından etkilenmemiş herhangi bir kültürel yapı ya da ürün yoktur. Herhangi bir sanat eseri de kendisini çevreleyen sosyal ve siyasi koşullardan bağımsız olarak bir anlam taşımaz. Diğer tüm sanat dalları gibi sinema da, içinde bulunduğu toplumun ekonomik, siyasi ve teknolojik koşullarından etkilenmektedir. Sinema, toplumda ortak bir görüş yaratma işlevine sahip, kültürel hayata biçim verebilen güçlü bir sanattır. Kitleler üzerinde etkili bir sanat ve iletişim aracı olarak sinema, toplumla sürekli karşılıklı bir iletişim içindedir. Sinemacı, gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir; onlara kendi dünya görüşünü, düşünce, duygu ve yorumlarını ekler ve tüm bunları filme aktarır. Bu açıdan bakıldığında sinema sanatı sadece yansıtma özelliğine değil, sorgulama, yorumlama, yönlendirme gibi özelliklere de sahiptir. Türk Sineması'nın tarihi gelişme süreci, toplumla ilişkileri açısından incelendiğinde, toplum hayatındaki gelişmelerin sinemadaki yansımaları açıkça görülmektedir. Sinema alanında önemli değişikliklerin yaşandığı onar yıllık zaman dilimleri, ülkenin sosyal ve siyasi hayatında da önemli değişimlerin yaşandığı dönemlere tekabül etmektedir. Bu onar yıllık periyotlar ise, 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 askeri müdahaleleriyle karakterize edilen dönemlerdir.⁸⁴

Darbenin sinema alanında ilk zarar verdiği kesim sinema örgütleri ve siyasal bir duruşu olan sinemacılarıdır. 12 Eylül iktidarı birçok işçi örgütü, kitle örgütü gibi DİSK'e bağlı Sine-Sen'i kapatmıştır. Bu sendikanın 25 çalışanı idamla yargılanmış, 6 aydan 2.5 yıla kadar hapis yatmış, işkence görmüştür. Şerif Gören, Necmettin Çobanoğlu, Gani Turanlı işkence gören sinemacılarıdan yalnızca bir kaçıdır.⁸⁵

12 Eylül döneminde çekilen film sayısı oldukça azdır. 1979 yılında 195 film çekilirken, 1980 yılında çekilen film sayısı sadece 68 olmuştur. 1981 ve 1982 yıllarında 72 film çekilirken, 1983 yılında 78 film çekilmiştir. Cuntanın iktidardan çekilmesiyle birlikte film sayısı da çok ciddi şekilde artmış, 1984 yılında çekilen film sayısı 124'e,

⁸⁴ Kamil Engin, Toplum, Türk Sineması ve 12 Eylül, **Film Arası Dergisi "Türk Sineması'nda Darbeler Özel Sayısı"**, yıl:3, sayı:25,(2012),s.62

⁸⁵ Kara, s.92

1985 yılında çekilen film sayısı 127'ye, 1986 yılında çekilen film sayısı 185'e çıkmıştır.⁸⁶

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, Yılmaz Güney'in 1970 yılında senaryosunu kaleme aldığı Umut filmi, hem Yılmaz Güney sineması, hem de sinemamız için bir dönüm noktası olmuştur. Böylece Güney, Yeşilçam içerisinde farklı bir sinema da yapılabileceğini göstermiştir. Yılmaz Güney'in ardından, Şerif Gören, Ali Özgentürk, Erden Kıral, Yavuz Özkan gibi yönetmenler farklı ve siyasal denilebilecek filmler yapmayı sürdürürken, 12 Eylül müdahalesi gelişebilecek bu sürecin yolunu kesmiş ve süreci sekteye uğratmıştır.⁸⁷

Bu dönemde yapılan filmler arasında genelde siyasal-toplumsal nitelik taşıyan filmler daha çok 1980'lerin ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin en önemlileri, cunta askeri yönetiminin yadsıdığı, dışarıda kazanılan başarılarla rağmen hiçbir biçimde kabullenilemeyen filmler olmuştur. Bu hususta tezat olan, baskıcı, sansürcü, yadsıyıcı anlayışın giderek hafiflediği 1980'lerin ikinci yarısında, sinemacıların artık bu tür siyasal-toplumsal mesajlar içeren bir sinemayı yapmak istememeleridir. 1980'lerin sonlarında sansürün neredeyse fiilen işlemez hale gelmesine karşın, sinemamız artık topluma dönük filmlerden vazgeçmiş, daha çok bireyci şeyler üretmeye koyulmuştur.⁸⁸

12 Eylül ile birlikte, sinemada politik ve ideolojik filmler uzunca bir süre tümüyle yasaklanmıştır. Anarşik eylemler, kapılarının önünde vurulan insanlar ortadan kalkmıştır fakat bütün bunlar fikir özgürlüğüne uzun vadede çok büyük zararlar getirmiştir. Dolayısıyla sinemada ideolojik ve politik filmler uzun bir süre durakladığı için psikolojik filmler ortaya çıkmıştır. Türk Sineması'nda hiçbir zaman tam olarak işlenmemiş "birey" kavramı ortaya çıkmıştır. Çok canlı, çok inandırıcı, çok nüanslı, teferruatlı birey tasvirleri ortaya çıktı ve buna koşut olarak ilk defa bu kadar ciddi bir akım şeklinde kadın filmleri ortaya çıkmıştır.⁸⁹

12 Eylül neticesinde ortaya çıkan 1982 Anayasası ve sonrasında takip edilen siyaset, toplum üzerinde çok büyük tahribata neden olmuştur. 12 Eylül askeri darbesi sonrasında, dönemin buyurduğu bireycilik politikasına paralel olarak "birey olamadık,

⁸⁶ Scognamillo, ss.182-186

⁸⁷ Kara, s.90

⁸⁸ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İstanbul;İnkilap Kitapevi, 1996, s.18

⁸⁹ Gülcan Tezcan, Atilla Dorsay: 27 Mayıs'ın Uzun Vadede Faydası Olmuştur, **Film Arası Dergisi** "Türk Sineması'nda Darbeler Özel Sayısı", yıl:3, sayı:25,(2012),s.18

birey olmak lazım” söylemi hakimdir.“Özgürlük, birey olmak” söylemlerinin ardında belli bir dünya görüşü ve ona uygun anlamlandırmalar vardır. Siyasi iktidarın Turgut Özal’a geçmesiyle gerçek ifadesini bulan bu dönüşüm hareketi çerçevesinde, toplum, “depolitize” edilmeye çalışılmıştır.⁹⁰

12 Eylül müdahalesinin Türk Sineması için en büyük yıkımlarından belki de en önemlisi, 1982 Anayasası’yla birlikte sansürün anayasaya girmiş olmasıdır. 1982 Anayasası’nın 26.Maddesi Düşünceyi Açıklama Ve Yayma Hürriyeti’nde: “Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir. Bu hürriyet resmî makamların müdahalesi olmaksızın haber veya fikir almak ya da vermek serbestliğini de kapsar. Bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir”, denilerek sinemada sansür mekanizmasının yolu açılmıştır.⁹¹

1982 Anayasası ile, 1979’da çıkarılan “Türk Sinema Kurumu Yasa Tasarısı” Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanununun 6. maddesini kaldırıp, yerine, 23.8.1983 tarih ve 83/7006 sayılı Bakanlar Kurulu kararı ile yürürlüğe konan “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük” getirilir. Tüzük, Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu’nun 6. Maddesine dayanan film sansürü rejimini yenilenmiş haliyle tekrar uygulamaya sokmuştur.

Sinema filmleri rejiminin, Polis Vazife ve Salahiyet Kanunu’nun dışına çıkarılıp ayrı bir kanunla düzenlenmesine yönelik girişimler ancak 1986 yılında sonuç vermiştir. 1986 yılında, FİYAP’ın (Film Yapımcıları Derneği) girişimiyle 3257 sayılı “Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu” kabul edilir. Bu kanuna kadar, Sansür Kurulu filmlere, senaryo aşamasında ve çekimin tamamlanmasından sonra olmak üzere iki kez denetim uygulamaktaydı. 1986 tarihli Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu, senaryo aşamasındaki sansüre son vererek 16 yaş sınırı uygulamasını getirmiştir. Kanun yetkili bakanlık olarak da Kültür Bakanlığı’ni kabul eder. Belirtilen kanuna bağlı olarak, Sinema, Video ve Müzik Eserlerinin Denetlenmesine İlişkin Yönetmeliği’ne göre, sinema filmleri gösterime çıkarılmadan önce Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema

⁹⁰ Kongar, s.332

⁹¹ <http://www.anayasa.gen.tr/1982ay.htm> (Erişim Tarihi 18.03.2013)

Müdürlüğü'nce SESAM (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), Türkiye Gazeteciler Cemiyeti ve Kültür Bakanlığı temsilcilerinden oluşan bir alt komisyon tarafından değerlendirilir. Komisyon'un denetlenmesini gerekli gördüğü yapımlar, Milli Güvenlik Genel Sekreteri, Milli Eğitim Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı, Kültür Bakanlığı, SESAM ve MESAM (Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği) temsilcileri ile Kültür Bakanı tarafından seçilen bir sanatçının oluşturduğu Denetleme Üst Kurulu'na gönderilir. Üst kurul uygun bulmadığı takdirde denetlenen filmin gösterimi yasaklanır.⁹²

Türk Sineması bu ağır sansür şartlarında ayakta kalmakta zorlanmaktadır. Çünkü yönetmenler film çekmekten ziyade, sansürden çekinmektedirler. Bu durum ister istemez Türk Sineması'nda bir oto-sansür mekanizmasının oluşmasına neden olmuştur.

Darbenin ardından çekilen film sayısı iyice azaldığı için sansür kurallarının önüne çok az sayıda film geçebilmiştir. Bu az sayıdaki filmlerden Şerif Gören'in 1985'te çektiği Yılanların Öcü, ilk çevrimin akıbetine uğrar ve sansürlenir. Film ancak Danıştay kararıyla gösterime girebilir.⁹³

Ayrıca bu ağır sansür şartlarına takılmamak için bazı yönetmeler film tarzlarını değiştirmek yoluna gitmişlerdir. Sürü, Düşman gibi toplumsal içerikli filmler çeken Zeki Ökten, 1980'lerin ilk yarısında Kemal Sunal güldürülerine yönelmiş, Yol filmini çeken Şerif Gören, kadın temalı ve güldürü tarzında filmlere yönelmiş, Erden Kıral, Ali Özgentürk gibi siyasal mesaj içeren filmlerin yönetmenleri bireyci filmlere yönelmek zorunda kalmıştır. Yönetmenlerin tarzlarındaki bu değişim 1982 Anayasası'nın oto-sansür mekanizmasının nasıl çalıştığının güzel bir örneğidir.

12 Eylül darbesiyle başlayan 1980'li yıllar belleklerin silindiği bir süreç olarak tarihe geçmiştir. Unutma, yok sayma, sonraki tarihlere erteleme eğilimi başlangıçta sinemaya geri çekilme, içine kapanma olarak yansımışsa da, 12 Eylül darbesinin oluşturduğu "Yeni Durum"u ilk dillendiren, perdeye yansıtan Sen Türkülerini Söyle filmiyle Şerif Gören olmuştur. Zeki Ökten'in Ses ve Zeki Alasya'nın Dikenli Yol filmlerinin eklenmesiyle 12 Eylül filmleri tanımlaması yapılır. Bu filmler 12 Eylül'ü doğrudan karşılıklarına almaktan ziyade 'eve dönüş' öykülerinin anlatıldığı filmler

⁹² <http://ekitap.kultururizm.gov.tr/belge/1-23915/devlet---sinema-iliskisi.html> (Erişim Tarihi 19.03.2013)

⁹³ Dorsay, s.31

olmuştur. Bu filmlerde, 12 Eylül’de hapse girmiş devrimcilerin hapisten çıktıktan sonra karşılaştıkları ‘yeni toplum’la uzlaşma çabaları anlatılmaya çalışılmıştır.⁹⁴

1986 yılından başlayarak, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin sonuçları, getirdiği özgürlük kısıtlamaları, siyasal düşünceleri yüzünden tutuklanmış kişilerin, çıktıklarında yaşadıkları uyumsuzluklar, toplumsal ve psikolojik acılar film temaları arasına girmiştir. Bazıları yüzeysel yaklaşmakla birlikte, bazı filmler izleyenleri toplumsal yüzleşme yapmaya yöneltebilecek güçtedir. 12 Eylül filmleri olarak adlandırılan bu filmler, olaylara siyasi yönlerinden çok insani açılardan bakmaktadır.⁹⁵

‘12 Eylül filmleri’ gruplaması içine giren filmleri aşağıdaki başlıklar altında değerlendirebiliriz:

- a) Bu türde ilk ve en önemli film olan Yol örneğinde olduğu gibi, 12 Eylül eleştirisi yapan filmler,
- b) Eve dönüş ve eve dönüş sonrası anlatan filmler,
- c) 12 Eylül döneminde yaşanan işkenceyi anlatan filmler,
- d) 12 Eylül’ü bir süreç olarak ele alan öncesini de kapsayan filmler,
- e) 12 Eylül’ün toplumdaki etkilerini ele alan filmler,
- f) 12 Eylül’e mizahi üslupla yaklaşan, eleştirelini bu dille yapan filmler...⁹⁶

1980 ve 90’lı yıllarda çekilmiş olan filmler, dönemi sorgulamaktan, müdahaleyi irdelemekten uzaktır. 12 Eylül sürecine nasıl gelindiği, 12 Eylül’de neler yaşandığı hakkında bilgiler içermekten çok, mahkumların hapisten çıktıktan sonra hayata tutunma hikayelerinin anlatıldığı filmlerdir.

Bu filmlerdeki en büyük eksikliği Hilmi Maktav “Vatan, Millet,Sinema” adlı makalesinde şöyle anlatmaktadır:

“Devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünü, milli egemenlik, cumhuriyet, milli güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak, genel sağlık ve siyasetini olumsuz yönde etkileyecek, milli duyguları incitecek veya milli kültür, örf ve adetlerimize uygun olmayan nitelikteki” sinema filmlerine geçit vermeyen “Denetleme Kurulu” üyeleri bu görevlerini öylesine büyük bir özveri ve itina ile yaptılar ki, “gözden kaçan” veya “kaçırılan” sayılı filmin dışında, kötü olan her şeyin sorumlusunun kötü insanlara veya kötü kadere yüklendiği güllük gülistanlık bir Türkiye gördük hep beyazperdede. Doktorlar, avukatlar,

⁹⁴ Kara, s.106

⁹⁵ Esen,**80’ler Türkiye’si’nde Sinema**, s.224

⁹⁶ Kara, s.108

polisler dahi eleştirilemezken, bir TSK üyesinin daima hazır bulunduğu sansür odalarından orduyu ve askerlik kurumunu eleştiren bir filmin çıkmasını beklemek belki hayalcilikti. Ama ordunun ayrıcalıklı konumunun sinema üzerindeki tek etkisi tarihî filmlerden melodramlara askerlik kurumunun yüceltilmesi olmadı, TSK üzerindeki dokunulmazlık zırhı sinemacıların oto-sansür duygularını öylesine güçlendirmişti ki, ordunun siyasetin en önemli belirleyicisi olduğu Türkiye’de 12 Mart ve 12 Eylül darbelerini konu alan filmler çeken yönetmenler, orduyu işin içine katmadan bunu gerçekleştirme “başarısını” gösterebildiler...Askerî darbelerin mağdur ettiği solcu kahramanlar film karelerine, bir kez bile “ordu” ve “darbe” sözcüklerini kullanmadan, orduyu eleştirmeden, sadece sol geçmişleriyle hesaplaşarak girebildiler...Niçin girmişlerdir cezaevine o kahramanlar, niçin işkence görmüşlerdir ve niçin filmin kötü adamının dışında, başta cuntacılar olmak üzere hiçbir kurumla hesaplaşma gereği duymamışlardır? Yılmaz Güney’in “Yol”u dışında, askerî rejimin bir ülkeyi nasıl korkunun kol gezdiği bir coğrafyaya çevirebildiğini gösteremeyen Türk sinemasında yargısız infazların ve işkencenin faili kötü polisler, adı dahi konmayan askerî darbelerin faili ise sağ-sol diyerek Türk milletini birbirine düşman eden karanlık bir güçtür...Ve darbecilerin görünmez kılındığı bu filmlerle Türk sineması da ister istemez o büyük unutuşa katkıda bulunmuştur.⁹⁷

1982 Anayasası’nın baskıcı sansür ortamının kırıldığı 1986 yılındaki uygun ortamı beklemeden çekilen tek “12 Eylül Filmi”, senaryosunu Yılmaz Güney’in cezaevinde yazdığı, yönetmenliğini Şerif Gören’in yaptığı “Yol” filmidir. 1981 yılında, sıkıyönetimin sürdüğü günlerde çekimleri gerçekleştirilen film sansür tarafından yasaklanmıştır. Filmin izleyiciyle buluşabilmesi ancak 1999 yılında mümkün olabilmıştır.⁹⁸

Yılmaz Güney’in 23 Ocak 1981’de Isparta Cezaevi’nde yazıp bitirdiği “Bayram” adlı senaryonun çekimlerine aynı yıl Erden Kıral başlamıştır. Güney, bu projeyi 6 saat uzunluğunda bir film olarak tasarlamıştır. 17 günlük bir çalışmadan ve 33 kutu film çekildikten sonra Güney tarafından çekimlere ara verilir. 40 günlük bu aradan sonra Şerif Gören yönetmenliğinde yeni bir ekiple tekrar çekimlere başlanmıştır. Bu sırada senaryodan bazı bölümler de çıkarılmıştır. Filmin çekimleri bittikten sonra yasadışı yollardan yurt dışına çıkarılarak seslendirme ve tüm teknik işlemleri Fransa’da yapılmıştır. Filmin müziklerini Sebastian Argol-Kendal takma adıyla Zülfi Livaneli düzenlemiştir. 19 yıl sonra Türkiye’de gösterime giren film Türkçe’ye yeniden seslendirilmiş ve yurt dışı kopyalarında yer alan Urfa bölümündeki Kürdistan yazısı çıkarılmıştır. Eski adıyla Bayram, yeni adıyla “Yol”, Güney’in “Susuz Yaz” ve “Umut”

⁹⁷ Hilmi Maktav, “Vatan, Millet, Sinema”, **Birikim Dergisi**, Sayı:207(Temmuz 2006),s.71-83

⁹⁸ Esen, **80’ler Türkiye’si’nde Sinema**, s.196

filmlerinden sonra yurt dışına çıkarılıp, devlet desteği olmadan festivallere katılan üçüncü Türk Filmi olmuştur.⁹⁹

“Yol” filmi darbe döneminde darbeyi eleştiren tek film olma özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Filmin bazı sahnelerinde darbenin baskıcı, yıkıcı durumu açıkça gözler önüne serilmektedir. Mahkumlardan Yusuf’un izne çıktığında verdikleri izin kağıdını kaybetmesi sonucunda göz altına alındığı hücreden dışarıya baktığı sırada, askerlerin talim yaparken söylediği marşlardan ürken kuşların kaçıştıkları sahne darbenin özgürlük ortamını yok edişini simgeler niteliktedir. Film içerisinde darbenin kürt kökenli insanlarımız açısından daha ağır geçtiğini mahkumlardan Ömer’in babasının ağzından şöyle aktarılmıştır: “Şu günler kötü günler. Korku, her evin bahçesi, hele kürt isen...” Ayrıca senaryoda bulunan bazı bölümler 12 Eylül koşulları nedeniyle çekilemez. Bursa otogarında askeri bir operasyon sırasında vurulan bir gencin anlatıldığı bölüm bunlardan birisidir. Yol, Yılmaz Güney’in diğer siyasal filmleri gibi toplumsal sorunları ustaca aktarırken, toplumu derinden sarsan 12 Eylül’ün baskıcı uygulamalarına açık-sert eleştiride bulunur.¹⁰⁰

Yol filminde hapisane olarak İmralı Yarı Açık Cezaevi’nin seçilmesi oldukça manidardır. Hapishane içerisindeki yarı açık yaşam, dönemsel olarak eleştirilen 12 Eylül İhtilali’yle birleştirilince, cezaevi bir metafor özelliği taşımaya başlamaktadır. Ele alınan dönem ve olaylarda ülke bir çeşit açık cezaevine niteliği taşımaktadır. Nedeni ne olursa olsun, baskının ve şiddetin en açık şekilde yaşandığı bir ortam karşımıza çıkıyor. Aslında ‘Yol’ filmi büyük bir hapishaneyi anlatıyor. Küçük yarı açık hapishaneden izinli çıkıp, büyük bir hapishanenin içinde izin yapan mahkumların öyküsüdür ‘Yol’.¹⁰¹

Yol filmi, senaryosuyla bir Yılmaz Güney filmiyken, çekimleri ve oyuncu yönetimi ile bir Şerif Gören filmidir. Güney senaryoda sıkıyönetimin ülke üzerindeki baskısını, ağırlığını vurgularken, bir yandan da siyasal eleştiri yapmaktadır. Cahilliğin ve doğal koşulların acımasızlığına terk edilen insanların dramını gözler önüne sermektedir. Senaryodaki ayrıntı bolluğu, anlatı dilini zenginleştirmiştir. Şerif Gören’in bu

⁹⁹ Özgüç, **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, s.364

¹⁰⁰ Kara, s.120

¹⁰¹ Alim Şerif Onaran, Bülent Vardar, **20.Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**, İstanbul:Beta Basım,2005,s.166

zenginliğe kattığı görsel zenginlik, usta olduğu kar çekimlerindeki vuruculuk, Yol’u görsel açıdan da zirveye taşımıştır.¹⁰²

“Yol” filminin (1981) akıbetinden sonra 12 Eylül Müdahalesini eleştiren filmler, 1986 tarihinde sinema filmleri rejiminin FİYAP’ın girişimiyle Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu’nun dışına çıkarılıp ayrı bir kanunla düzenlenmesiyle sonuçlanan 3257 sayılı “Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu” a kadar yapılamamıştır. 3257 sayılı kanunla beraber mevzuatta bir yumuşama olmuş ve o sene 12 Eylül ile ilgili tam 5 film çekilip vizyona girmiştir.

Çekilen filmlerden ilki yönetmenliğini Zeki Ökten’in, senaryosunu Fehmi Yaşar’ın yazdığı, başrolde Tarık Akan’ın olduğu Ses filmidir. Prof.Dr.Oğuz Makal, Cinemascope Dergisi’nin 11.sayısının kapak konusu olan “Sinema Ne Kadar 12 Eylül” adlı bölümünde filmle ilgili görüşlerini anlatmaktadır:

...öte yandan da bu olgunun çok hızlı sinemaya girmesinin yararı olmamıştır, bir olayı sürekli hatırlatarak ona ilişkin tüm anlamlara son verme tehlikesi vardı, bence önemli olan bu. 12 Eylül filmleri olarak adlandırılan filmler, gerçek-derin anlamının belleklerde sürekli kalmasını önledi. Ses Filmi, işkence gören bir insanın, işkenceyi yapan insanı sesinden tanıyarak yeniden peşine düşmesini, aslında ideolojik olarak onun görevinde ve günlük yaşamda ailesiyle olan ilişkisinde de faşizan olduğunu keşfetmesini anlatan bir film.¹⁰³

Atilla Dorsay’da Ses filmiyle ilgili eleştiri yazısına şöyle girmektedir:

“Meze olamaya hazırlanan bir ahtapotun amansızca dövülüşü, hayvanı öldürmek için midir, yoksa yumuşatmak için mi, yoksa yumuşatarak öldürmek için mi? Ses filminden benim aklımda kalan başlıca sahne bu oldu. Deliğe tıklmış insanların fikirlerinden inançlarından dolayı baskıya, işkenceye uğramaları eylemini pek güzel simgeliyordu, ahtapota reva görülen yumuşatma... Sonuç olarak işkence üstüne bir filmde insanın aklında yalnızca bu sahne kalıyorsa o filmin başarılı olduğundan söz edilebilir mi? Ses filmi sansür korkusundan kaynaklanan eksiklik ve hatalarına, konunun yeterli derinlikte işlenmemesine rağmen, 12 Eylül’den sonra bu dönemdeki işkenceye değinen ilk film olma özelliğinden dolayı cesaretli ve gerekli bir filmidir.¹⁰⁴

Bodrum’un Gümüşlük koyunda başlayan Ses filmi, 12 Eylül ile bir hesaplaşma içermez. “Ne istiyorsun benden diye soran”, işkenceci olduğu sanılan adamlar “Gençliğimi” cevabını veren, işkence görmüş birinin hastalıklı, çarpık hesaplaşmasının

¹⁰² Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, s.197

¹⁰³ Prof.Dr.Oğuz Makal, “Sinema Ne Kadar 12 Eylül?” **Cinemascope Dergisi**, sayı;11,(2007), ss.59-60

¹⁰⁴ Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, s.198-199

aktarıldığı bir filmidir. Film bittiğinde geriye Gümüşlük koyunun güzel görüntüleri içinde yaşanmamış bir aşk öyküsünün buruk tadı kalmaktadır.¹⁰⁵

12 Eylül sonrasında Türkiye’de bir kimliksizleştirme, bir başkalaşım yaşanmıştır. Bu dönüşüme ayak uydurmaya çalışan eski solcular medya sektörüne yönlendirilmişlerdir. Arka arkaya kadın ve erkek dergileri piyasaya çıkarılması sonucunda merkez medya için ilk basamaklar atılmıştır. Yeni dünya düzeninin yükselen değerleri, bu medya üzerinden bir toplum mühendisliği uygulaması olarak sürdürülmüştür. Geçmişten, geçmiş değerlerden, gelecek düşlerinden, eski ideolojisinden kurtulmak ve sistemin uyumlu insanına dönmek isteyen 1980 öncesinin bazı hızlı devrimcileri de bu sürece dahil olmuşlardır. Yönetmenliğini ve senaristliğini Şerif Gören’in yaptığı, başrolde Kadir İnanır’ın oynadığı 1986 yapımı “Sen Türkülerini Söyle” filmi 12 Eylül’ün toplumu nasıl dönüştürdüğünü eleştiren bir filmidir. Filmde fiziki şiddetin varlığı açıkça olmasa da, birkaç farklı yerde hissettirilmiştir.¹⁰⁶ Sen Türkülerini Söyle filmi, 12 Eylül’ün hemen ardından, o dönemde uygulanan şiddetten ziyade, daha geniş bir perspektiften bakarak, toplumdaki dönüşümü eleştirmesi bakımından oldukça önemlidir.

1986 yılında çekilen diğer bir 12 Eylül filmi ise, yönetmenliğini Zeki Alasya’nın, senaryosunu Çetin Öner’in yazdığı, başrollerde Kadir İnanır ve Hülya Koç Yiğit’in oynadığı “Dikenli Yol” filmidir.

Dikenli Yol filmiyle Zeki Alasya 1980’lerin siyasal fırtınalarına ve onun yaptığı tahribata farklı bir biçimde, kadın ve çocuklar düzeyinde yaklaşmayı denemektedir.¹⁰⁷ Oyunculukların yalın ve başarılı olduğu filmde 12 Eylül belirsiz bir fon gibidir. Cezaevi gerçeğinin yaşattığı acılar daha ön plandadır. Bu acıyı sadece Kadir İnanır’ın canlandığı Hüseyin değil, bütün ailesi de yaşamıştır. Karakterlerden Yadigar’ın Aziz’e söylediği ve aldığı cevap filmin duruşunu belirler; devrimciler iyi insanlarda olsalar, onları hapse attıran ya da aranan, kaçak konumuna düşüren, ölümlerine sebep olan devrimcilik kötüdür. Filmde Hüseyin’in abisi Aziz’in sarf ettiği; “Kovboyculuk oynuyorlardı hakiki mermiler ile, oyun bitti. O Kadar!” cümleleri 12 Eylül’ün yıkıcı

¹⁰⁵ Kara, s.134

¹⁰⁶ Kara, s.126

¹⁰⁷ Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s.202

atmosferini bizlere göstermektedir.¹⁰⁸ Devrimcilerin hüsrarla biten kovboyculuk oyununda ancak oyun bitince hata yaptıklarının farkına vardıkları vurgulanmaktadır.

Ali Özgentürk'ün yönetmenliğini yaptığı, senaryosunu Işıl Özgentürk'ün yazdığı ve başrolde Tarık Akan'ın oynadığı 12 Eylül'ün aydınlar üzerindeki etkisini gösteren 1986 yapımı "Su da Yanar" filmi, Nazım Hikmet'in filmi yapmak isteyen 68 kuşağından olan bir yönetmenin hikayesini anlatmaktadır. Yönetmen içinde yaşadığı baskıcı toplumdan dolayı üretme sancuları çekerken, üniversite yıllarını, öğrenci olaylarını, toplumdaki baskıları, yasakları, sınırlanmışlığı sorgulamaktadır. Su da Yanar filmi bir olay örgüsünden çok, parça parça olaylar ve anlatımlardan bütüne varmayı amaçlayan bir filmidir. Bu konuda Ali Özgentürk; "Parçalanmış bir film yapmak istedim. Bir tür, belleğin görüntülerinden oluşmuş, ama kendi iç bağlantıları olan bir film tasarladım. Dünyanın her yerinde konformizmi seven aydının rahatını bozan, sorgulayan bir film bu."¹⁰⁹

Ali Özgentürk, 68 kuşağından olan yönetmenin gözünden, 12 Eylül döneminde inandıklarını yapmaya ya da yaşamaya çalışan aydınların yaşadıklarını, başlarına gelenleri, baskıları göstermeye çalışmıştır.

3257 sayılı "Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu" çıkmasının hemen ardından 1986 yılında 12 Eylül'ü eleştiren filmlerden döneminde kendinden en çok söz ettiren Sinan Çetin'in yönetmenliğini yaptığı 'Prenses' filmidir.

Filmde önemli üç kişilik vardır, sol görüşlü bir örgüt üyesi militan Tarık; yeterince kişiliğini geliştirememiş, Tarık'ın etkisindeki sevgilisi Nevres ve 'hiç bir şey uğruna ölmeye değmez' görüşünde olan, kuşlar, çiçekler ve neşeli günler dışında her şeye boş veren fotoğrafçı Selim. Nevres bir tarafta Tarık'ın etkisindeyken, kendisine aşık olan fotoğrafçının da etkisinde girmeye başlar. Tarık kendisine idealleri uğruna ölmekten başka bir şey vermeyi vaat etmezken, kendisine "Prenses" adını takan fotoğrafçı Selim "önemli olan insanın güzel günleri gelecekte ya da kafasında yaratması değil, yaşadığı anda bulması", "size yeryüzünden de üstün umutlardan söz edenlere inanmayın", "hiç bir şey için ölmeye değmez" gibi sözlerle, gününü gün ederek, her şeye boş vererek

¹⁰⁸ Kara,s.130

¹⁰⁹ Esen,80'ler Türkiye'sinde Sinema,s.204

yaşamasını önermektedir.¹¹⁰ Çetin filmdeki bu karakterle 12 Eylül sonrası toplumsal yaşantımızdaki değişimi gözler önüne sererken, “Sol” ideolojisini de eleştirmektedir. Film bu yönleriyle döneminde ciddi eleştirilere maruz kalmıştır.

Prenses, sola nefret ile bakan, solu lanetleme politikalarını destekleyen bir filmidir. Tarık Akan’ın kişiliğinde en katı biçimiyle tanımlanan sol, hayatın karşısında bir ideoloji olarak gösterilmiştir. Film sağcı basında ise övgülerle karşılanmıştır. “Eflatun’un mağarasında gölgelerini seyreden devrimcilerin, gerçekçi sinema yapanlara, onların göremediği gerçeği gösterdiği” yazılmıştır. Sağ basının yanılığısı, Sinan Çetin’i devrimci olarak görmeleridir. Prenses’i, “solun kendisine bakması ve sol fanatizmi eleştirmek için çektiğini” söyleyen Sinan Çetin zaten bu filmden sonra kendisini anti-komünist olarak tanımlamış, “ben kendime ihanet edeceğime komünizme ihanet ettim” diyerek artık farklı bir dünya görüşüne sahip olduğunu ilan etmiştir.¹¹¹

3257 sayılı “Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu” çıkmasının hemen ardından 1986 yılında gösterime giren bu 5 film, 12 Eylül’ü eleştiren ilk filmler olma özelliğini taşımaktadırlar. Fakat filmlerden de anlaşıldığı üzere 12 Eylül’ü bir tam bir süreç olarak ele alamamışlardır. Daha ziyade içerisinden 12 Eylül geçen filmler olarak yapılmışlardır. Bunun en büyük nedeni 3257 sayılı “Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu”n çıkmasına rağmen baskı unsurlarının ortadan kalkmamış olmasıdır. Bu filmden sonra günümüze kadar çekilen filmlerde baskı unsurunun kalkmasıyla beraber eleştiri dozlarının da arttığı görülmektedir.

1987 yılından 2013 yılına kadar çekilen, 12 Eylül’ü konu alan filmler ve yönetmenleri ise şöyledir;

“Av Zamanı” (1987) Erden Kıral, “Sende Yüreğinde Sevgiye Yer Aç” (1987) Şerif Gören, “Kimlik” (1988) Melih Gülgen, “İkili Oyunlar” (1989) İrfan Tözüm, “Kara Sevdalı Bulut” (1989) Muammer Özer, “Uçurtmayı Vurmasınlar” (1989) Tunç Başaran, “Sis” (1989) Zülfü Livaneli, “Bütün Kapılar Kapalıydı” (1990) Memduh Ün, “Bekle Dedim Gölgeye”(1990) Atif Yılmaz, “Darbe” (1990) Ümit Efehan, “Uzlaşma” (1991) Oğuzhan Tercan, “Suyun Öte Yanı” (1991) Tomris Giritlioğlu, “Hoşça Kal Umut” (1993) Canan Evcimen İçöz, “Çözümler” (1994) Yusuf Kurçenli, “Babam Askerde”

¹¹⁰ Esen, **80'ler Türkiye'si'nde Sinema**, s.201

¹¹¹ Hilmi Maktav, “Türk Sinemasında 12 Eylül”, **Birikim Dergisi**, Sayı:138 (Ekim 2000), s.80

(1994) Handan İpekçi, “Bir Yanımız Bahar Bahçe” (1994) "Bilge Olgaç, “80. Adım” (1994) Tomris Giritlioğlu, “Gülün Bittiği Yer” (1999) İsmail Güneş, “Eylül Fırtınası” (1999) Atıf Yılmaz, “Gönderilmemiş Mektuplar” (2003) Yusuf Kurşenli, “Vizontele Tuuba” (2003) Yılmaz Erdoğan, “Babam ve Oğlum” (2005) Çağan Irmak, “Beynelmilel” (2006) Sırrı Süreyya Önder – Muharrem Gülmez, “Eve Dönüş” (2006) Ömer Uğur, “Fikret Bey” (2007) Selma Köksal, “Zincir Bozan” (2007) Atıl İnanç, “O... Çocukları”(2008) Murat Saraçoğlu, “Yağmurdan Sonra” (2008) Görkem Turgut, “Gecenin Kanatları”(2009) Serdar Akar, “Küçük Günahlar” (2010) Rıza Kıracı, “Bu Son Olsun” (2012) Orçun Benli.¹¹²

12 Eylül askeri müdahalesi ile başlayan ve Turgut Özal hükümetleri döneminde sürdürülen depolitizasyon politikası, sinema izleyicisi üzerinde de derin izler bırakmıştır. Toplumun yerine bireyi, toplumsal çıkarın yerine bireysel çıkarı koyan bu politikalar izleyici yapısını da aynı doğrultuda değiştirmiştir.¹¹³

Hükümetlerin izlediği bireyselleşme politikaları bir de televizyonun ve video kaset teknolojisinin gelişmesi, neredeyse her eve girmesiyle zaten sıkıntılı bir süreç geçiren sinemanın, büyük darbe görmesine neden olmuştur. Bu sıkıntılı zamanlarda seyirci sinema salonlarından uzaklaşmıştır.

1978 yılında yerli film izleyen seyirci sayısı 58,2 milyon, yabancı film izleyen seyirci sayısı 22,5 milyon toplamda 80,7 milyon iken, 1986 yılına gelindiğinde yerli film izleyen seyirci sayısı 20,3 milyon, yabancı film izleyen seyirci sayısı 19,8 milyon, toplamda 40,1 milyona kadar düşmüştür. Bu düşüşle beraber seyircilerin tercihleri de farklılaşma göstermiştir. Bunun en büyük nedeni, sinema salonlarını giderek işgal eden yabancı filmlerdir. Bu dönemde sinemaya giden izleyicilerin %27.20’si macera türü filmleri, %20.99’u duygusal tarzda filmleri, %15.84’ü ise güldürü türündeki filmleri tercih etmişlerdir.¹¹⁴

12 Eylül neticesinde, genel ortamın kültürsüzleşmesine karşın, toplumsal-siyasal çabaların, örgütlerin, eylem biçimlerinin azlığı, giderek yokluğu, genç kuşakları daha çok kültüre ve sinemaya yöneltmiştir. Dönemin eğitim alanındaki yetersizlikler ve kültür eksikliği kimi zaman bu yönelmeyi yüzeysel bırakmıştır. Genç kuşak, sanat adına

¹¹² Kara, ss.135-203

¹¹³ Dorsay, s.13

¹¹⁴ Scognamillo, ss.368-369

en ucuz kitle kültürü ürünlerine, en popüler üretim çabalarına yönlendirilmiştir. Öyle ki sanatsal olarak en boş adlar, baş tacı edilmiştir.¹¹⁵

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

¹¹⁵ Dorsay, s.22

2.2.3 12 Eylül Sonrası Türk Sineması

Türk Sineması, her dar boğaza girdiğinde kendine bir çıkış noktası bulmayı başarmıştır. 70’li yılların ekonomik sıkıntısından seks filmleri furyası ile, 1980’lerin baskıcı rejiminden ise arabesk ve kadın temalı filmler ile çıkış yolu bulunmaya çalışılmıştır.

1980 İhtilalinin etkisiyle duraksayan seks filmleri furyası, yerini “arabesk” tarzı filmlere bırakmıştır. Gecekondu kültürünün ürünü olan ve ilk olarak müzik alanında ortaya çıkan arabesk, çok geçmeden sinemayı da etkilemiş, kırsal kesimden gelerek yerleştikleri büyük kentte, gelenek ve göreneklerini sürdürenlerin beğenisine yönelik filmler yapılmasına yol açmıştır. Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses gibi arabesk şarkıcı ve türkücülerin başrollerini oynadıkları ve acıları, yarım kalmış sevdaları, çaresizlikleri dile getiren melodram ağırlıklı bu filmler hedef kitleden büyük ilgi görmüştür.¹¹⁶

Daha öncede belirttiğimiz gibi, bu olumsuzluklarla beraber görülmektedir ki yönetmeler film tarzlarını değiştirmek zorunda kalmışlardır. 1970’lere damgasını vuran sosyal içerikli filmler 12 Eylül’den sonra neredeyse hiç çekilmemiştir. Çekilenler ise ciddi bir rağbet görmemiştir veya sansür süzgecinden geçememiştir. 12 Eylül ile birlikte, sinemada politik ve ideolojik filmlerin uzunca bir süre tümüyle yasaklanması, fikir özgürlüğünü ciddi şekilde engellemiştir. Bu dönemde sinemada ideolojik ve politik filmler uzun bir süre yapılamadığı için psikolojik filmler ortaya çıkmıştır. Bu durumun en önemli nedenlerinden biri, sinemaya yeni katılan yönetmenlerin dönemin siyasi şartlarından etkilenerek, sıradan insanların gündelik sorunlarını ele almak yerine, bireyin içsel bunalımını, içsel yolculuğunu konu alan filmlere yönelmeleridir.¹¹⁷ Özellikle 12 Eylül dönemi ve sonrasında güdülen depolitizasyon politikalarıyla birlikte öne çıkan “birey”, sinemada kendine yer edinmiştir. Sinemada bireyin ön plana çıkmasına koşut olarak “kadın” filmlerinin de önü açılmıştır.

1980’ler ile birlikte değişen Türkiye’de, feminist hareketler ile birlikte kadın sorunu gündeme gelmiştir. Kadının toplumdaki yeri, kadının yasal hakları ve sorunları ele alınmaya başlanırken Türk Sineması bu sorunlara duyarsız kalmamıştır. Sinemada

¹¹⁶ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Türk Sineması**, İstanbul;Oğlak Yayıncılık, 2007, s.73

¹¹⁷ Teksoy, s.73

kadını, kadının yalnızlıklarını, sorunlarını, bunalımlarını, aşklarını, fedakarlıklarını ele alan filmler ortaya çıkmıştır.

1980'lerin ilk yıllarında iyice düşen film sayısı ile birlikte, Türk Sineması'nda konu ve işleyiş değişiklikleri gözlenmiştir. Seks filmleri yerini arabesk ve şarkıcı filmlerine bırakırken, toplum sorunlarını işleyen filmler de birey sorunlarına doğru yönelmiştir. Özellikle kadının birey olabilme sorunlarına, evlilikte erkekten belediklerine; toplumun kadına bakışına değinen filmler dikkat çekecek kadar artmıştır. Bu dönemde kadına bakışta iki ayrı çizgi görülür; ilki geleneksel Yeşilçam tarzında, iyi uçtaki melek kadınlar ve kötü uçtaki şeytan kadınlar. İkincisinde ise kadına ve sorunlarına yaşamda olduğu gibi, çok yönlü değişik açılardan bakmaya çabalayan filmlerin oluşturduğu çizgi.¹¹⁸

Geleneksel Yeşilçam tarzında amaç 1970'lerin seks furyası ve iyice yaygınlaşan televizyon, video kasetler yüzünden sinemadan uzaklaşan ev kadınlarını yeniden sinema salonlarına çekmektir. Bu filmlerde yapımcılar halkın sevdiği oyuncuları kullanarak gişede hasılatı yüksek tutmayı amaçlamışlardır. Kadınlar 1980'lerin kriz dolu yıllarında günlük yaşamdaki sıkıntılarını unutarak sinemada bir iki saat de olsa iyi kadınla özdeşleşerek rahatlama sağlanmaya çalışılmıştır. Bu filmlerde daha çok eski kadın tiplerine dönüş yapılmıştır. İyi kadın ve kötü kadının çatışması sonucunda kötü kadın filmin sonunda yenilerek izleyicinin rahatlama sağlanmıştır. Bu filmlerde genellikle bir aşk üçgeni çerçevesine gelişmektedir. Çünkü aşk filmleri 1980'lerin bunalımlı günlerinde insanların ilgisini çeken en etkili tarz olmuştur.

Kadın sorunlarına çok yönlü ve daha gerçekçi tarzda bakmaya çalışan filmler, öncelikle kadın olmaktan gelen özellikleri ve sorunları işleyen kadın filmleri ve diğer konuları işlerken, kadını gerçekçi olarak ele alan filmler¹¹⁹ olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu dönemin en önemli kadın filmleri yönetmeni, 1980-89 tarihleri arasında 13 filmiyle doğrudan kadınları ilgilendiren konuları ele alan Atıf Yılmaz olmuştur. Yılmaz 1984 yılında "Bir Yudum Sevgi" filmiyle 21. Antalya Film Festivali'nde en iyi film ve en iyi yönetmen, 1985 yılında "Dul Bir Kadın" filmiyle 22. Antalya Film Festivali'nde

¹¹⁸ Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s.41

¹¹⁹ Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s.43

en iyi film, 1986 yılında “Adı Vasfiye” filmiyle İstanbul Sinema Günleri’nde en iyi üç filmden biri ve yine aynı yıl “Ahhh Belinda” filmiyle 23. Antalya Film Festivali’nde en iyi film ve en iyi yönetmen¹²⁰ ödüllerini alarak bu dönemde ne kadar başarılı olduğunu göstermektedir. Bu başarılar toplumun kadın filmlerine duyarsız kalmadığını göstermektedir.

Dönemin en önemli kadın yıldızı ise Müjde Ar’dır. Bu filmlerde Müjde Ar iyi veya kötü kadın yerine, genellikle düşmüş düşürülmüş kadını canlandırmış, etiyle kemiğiyle bir kadının doğrularını ve hatalarını bir araya getirebilmiştir. Müjde Ar’ın bu dönemde ön plana çıkmasındaki etken, 12 Eylül sonrasındaki depolitizasyon politikaları neticesinde değişime uğrayan yeni topluma, yeni bir yüzün, ikonun gerekliliğidir. Öyle ki kadın filmleri çeken Atıf Yılmaz’ın çektiği 13 filmin 7’sinde Müjde Ar oynamıştır. Müjde Ar’dan hemen önceki döneme baktığımızda Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik gibi Türk Sineması’nda silinmez izler bırakan kadın oyuncuların bu dönemde çok ön plana çıkmaması bu görüşümüzü desteklemektedir.

1960’lardan itibaren sanayileşme ile birlikte batıya doğru çok ciddi şekilde göç söz konusu olmuştur. Bu göçler 1970’lerde Almanya başta olmak üzere yurt dışına da olmuştur. Fakat İstanbul başta olmak üzere batıda artan göç ister istemez çarpık bir yapılaşma sorununu da beraberinde getirmiştir. İnsanlar barınma sorununu, bir gecede hazır hale gelen derme çatma evler yaparak halletmişlerdir. Bu evlere neredeyse bir gecede ve çok hızlı yapıldıkları için ‘Gecekondu’ ismi verilmiştir. Gecekondu bölgelerinde zor şartlarda yaşayan insanlar kendi yaşantılarından izler taşıyan arabeski hızlı bir şekilde benimsemişlerdir.

Arabesk kelime anlamı olarak, Arap tarzında anlamını taşımaktadır. Bu akımın kurucusu Orhan Gencebay Arap müziklerinden esinlenerek yaptığı müziğe “Arabesk Müzik” demiştir. Bu isim daha sonra akımın adı haline almıştır. Arabesk şarkılar, acılı ve karamsar duyguları, kaderciliği, karşılıksız aşkları, çaresizliği, ölüm isteğini anlattıkları için gecekonduya yaşayanlar tarafından çok hızlı bir şekilde benimsenmiştir.

Yeşilçam sineması yıllarca insanları hayal dünyasında gezdirerek sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır. Fakat 1970’li yıllarda televizyonun yaygınlaşması ve

¹²⁰ Agah Özgüç, **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, İstanbul; Agora Kitaplığı, 2003, s.236

ekonomik durumun ülke çapında bozulması neticesinde yaşanan geçim zorluğu ve siyasal çatışmalar insanları sinemadan uzaklaştırmıştır. Ticari sıkıntıya düşen sinema sansürü bir şekilde aşan seks filmleri ile erkekleri salonlara çekmeyi başarırken kadınları da kendine küstürmüştür. Yine bu dönemlerde sanat ve kültür açısından olaylara yaklaşan, toplumsal sorunları anlatan filmler ise sansüre takılmıştır. İşte bu dönemde ortaya çıkan arabesk şarkıcılar film yapımcılarının ilgisini çekmeye başlamıştır. Gecekondu halkının ve büyük şehirlere yeni gelen insanların benimsedikleri arabesk şarkılardan ve şarkıcılardan yararlanılarak ticari dar boğaz atlatılmaya çalışılmıştır.

1980'lerde kadın filmlerinden sonra, göç filmleri ile bununla beraber gelen arabesk kültür ve arabesk filmler Türk Sineması'nı ticari olarak ayakta tutmakta etkili olmuştur. 1971'de Orhan Gencebay sinema dünyasına adım atmış ardından, 1977 yılında Ferdi Tayfur filmleri geniş kitlelere ulaşmış, son olarak da 1978'de İbrahim Tatlıses arabesk film furyası içinde yerini almıştır.

1979 yılında çekilen 195 filmde 19 tanesi arabesk iken, 1980 yılında çekilen 68 filmde 27 tanesi arabesktir. 1979'da %9,7 olan arabesk film oranı, bir sonraki yıl %39,7'ye çıkmıştır. 1981 yılında çekilen 72 filmin 33 tanesi arabesk olmuştur. Yani oran %45,8 olmuştur.¹²¹

12 Eylül müdahalesi neticesinde ülkemizin kültür hayatı korkunç bir erozyona uğrarken, yağmur sonrası birden yetişen mantarlar gibi ortaya çıkan duygu sömürücüsü arabesk şarkıcılarına yapılan arabesk filmler sinemasal kaygılardan ziyade, insanların duygularını sömürerek para kazanma çabası içerisindedir. Bu filmlerde arabesk müzikler eşliğinde acı ve çaresizlik içerisinde ağlayan insan görüntüleriyle izleyenler etkilenmeye çalışılmaktadır. Yaşamda karşılaşılan sorunların nedeni hep kadere bağlanmakta, insanlara sürekli karamsarlık aşılanmaktadır.

Agah Özgüç'e göre arabesk filmler, toplum için seks filmlerinden daha tehlikelidir. Çünkü seks dışı, arabesk içe dönük bir olgudur. Ne kadar iğrenç boyutlara ulaşsa da

¹²¹ Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s.146

seks filmleri seyirciyi bir anlamda rahatlatmakta, arabesk filmler ise karamsarlığa, acıya, mazohist duygulara yönelmektedir.¹²²

Arabesk filmlerin gecekondü bölgelerinden neredeyse toplumun tamamına hitap etmesi video kasetlerin yaygınlaşmasıyla olmuştur. Tamamen ticari kaygıların hakim olduğu bu filmler video kaset teknolojisiyle çok daha ucuza çekilir ve izlenir hale gelmiştir. Tabii bu durum en çok yapımcıların karını arttırmıştır. Fakat sinemasal açıdan zaten sıkıntılı olan arabesk filmlerinin kalitesi giderek daha da düşmüştür. Öyle ki Avrupa'daki gurbetçi işçilerimizin istekleri doğrultusunda yapımcılar film çeker hale gelmiştir. Gelirlerinin büyük bir kısmını bu şekilde elde ederlerken sanatsal açıdan hiçbir kaygılarının olmadığı, ortaya çıkan filmlerden anlaşılmaktadır. Bu dönem Türk Sineması açısından büyük bir kayıp olarak gözükmektedir.

¹²² Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, s.148

3. 12 EYLÜL FİMLERİNDE OLUŞTURULAN ANLAM

3.1 Vizonte Tuuba

3.1.1 Filmografi

Yönetmen : Yılmaz Erdoğan

Senaryo: Yılmaz Erdoğan

Oyuncular: Yılmaz Erdoğan (Deli Emin), Tarık Akan (Güner Sernikli), Demet Akbağ (Siti Ana), Tuba Ünsal (Tuba Sernikli), Cezmi Baskın (Latif), Altan Erkekli (Nazmi Doğan), Tolga Çevik (Nafiz), İdil Fırat (Aysel Sernikli), İclal Aydın (Reyhan)

Yapımcı: Necati Akpınar

Müzik: Kardeş Türküler, Rahman Altın

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Sanat Yönetmeni: Yaşar Ziya Kartoğlu

Kurgu: Engin Öztürk

Yapım Yılı: 2004

Süre: 111 dk.

Yapım Şirketi: Beşiktaş Kültür Merkezi

Dili: Türkçe

Vizyon Tarihi: 23 Ocak 2004

3.1.2 Filmin Konusu

Film, Yılmaz Erdoğan'ın:

“Nereden aklıma geldi bilmiyorum, her şey olup bittikten yirmi dört yıl sonra, mazide tamamlanmamış bir ödev kalmasın diye herhalde... Ankara'da 1980 yılının herhangi bir son bahar sabahıydı. İlk ders sabah yedideydi ve sabah yedi böyleydi...”

sözleriyle başlar. Sabah yedideki ders Türkçe dersidir. Hocaları sınıftan yaz tatilini nasıl geçirdikleriyle ilgili bir kompozisyon yazmalarını istemiştir. Yılmaz, bütün arkadaşları yazmaya başlarken düşünmektedir. Bunu üzerine hocası rencide edecek tarzda dalga geçer. Tam bu sırada ekranda “yazan Yılmaz Erdoğan” yazısı belirir. Lise öğrencisi Yılmaz, filmi yazan ve yöneten Yılmaz Erdoğan'ın küçüklüğüdür. Film hocasına itaf ederek yıllar sonra, yarım kalan ödevini yapmaya çalıştığını dış ses aracılığıyla duyurur. Kompozisyon kağıdına yazabildiği tek kelime “TUUBA” ismidir. Jenerikte, Trt'nin 80'lerdeki yayınlarından, dönemin reklam filmlerinden, siyasi olaylardan kareler akarken Yılmaz, 1980 yazına geri döner.

Şehre bir güzellik gelir! Türkiye'nin Güneydoğusu'nda, herkesin ve her şeyin uzağında küçük bir masal şehirde geçer hikaye. 1980 yılının yaz ayları... Bütün ülke siyasal bir kaosun içindedir. Siyasal şiddet ülkeye egemendir. Sağda ve solda onlarca değişik fraksiyon türemiştir. Bu anlaşılmaz, saçma, acık ve komik anarşik atmosfer Vizontele şehrine çok başka ve kendine özgü biçimde yansımıştır. Bu şehirde hiç sağcı yoktur. Bunun yerine tam da hangi konuda anlayamadığı bilinmeyen iki dernek vardır; DEKD ve DFKD! (Bu isimde iki dernek gerçekte hiçbir zaman olmamıştır. Bu filmdeki kişi ve kurum isimlerinin tümü uydurmadır. Tıpkı orijinaleri gibi..!) Güner Sernikli bu uzak şehre sürgün edilmiş bir devlet memurudur. Her şeyin saçma bir rota izlediği günlerde Sernikli ailesi uzun ve çileli bir yolculuğun sonunda Vizontele şehrine gelirler. Kızı Tuba ise belki de o şehre 'dışarıdan' gelmiş en güzel 'şey'dir... şehre gelen bütün aykırı şeylerin tanışacağı bir başka 'şey' ise Deli Emin'dir elbette... “Şehrimize hoş geldiniz. Ben Emin. Bazısı 'Deli Emin' diyor, bazısı 'Vizontele Emin'.” Sernikli ailesi o yaz şehre sanki bir hediye paketi gibi gelir. Güner bilgiyi, Tuba güzelliği, safiyeti ve bizzat aşk'ı getirir... Başkan Nazmi Doğan ve Deli Emin bu 'güzel' şeylerin kıymetini bilenlerin safındadır elbette. Ama azınlıktadırlar. Dönem karışıktır. Her acıklı şey bir komik hadiseye yol açmaktadır; ya da her komik hadise acıklı sonuçlar doğurmaktadır. Zaten 'Vizontele' sözünün tam karşılığı da budur: “kesin galiba yani herhalde!” Evet o yaz şehre çok güzel şeyler geldi... Ama uzun süre kalamadılar...¹²³

Güner Sernikli (Tarık Akan), kütüphanesi olmayan Vizontele şehrine, kütüphane müdürü olarak tayin edilmiştir. Başkan Nazmi Doğan (Altan Erkekli) ve Deli Emin (Yılmaz Erdoğan), sürgüne gönderilmiş olan Güner Bey'e sahip çıkarlar ve elbirliği ile

¹²³ Kara, ss.181-182

şehire bir halk kütüphanesi kurulmasına yardım ederler. Güner Bey'in uğraşları sonucunda, ülkenin dört bir yanından kurulan bu şehir kütüphanesine kitap yardımları gelir. Kütüphane açılışı yapılır fakat, hayatlarında kitaba yer olmayan halkın kütüphane kültürü yoktur. Halk kitaplara ilgi göstermez. Halkın kütüphaneye ilgisi çekebilmek için Siti Ana'nın (Demet Akbağ) oğlu Rıfat'ın Kıbrıs barış hareketinde şehit olduğunu öğrendiğinde bir mezar gibi gömdürdüğü televizyonu çıkartırlar. Deli Emin televizyonu tamir eder ve kütüphaneye getirir. Böylece evinde televizyonu olmayan halk, kütüphaneye gelmeye başlar. Böylece halkı kütüphaneye çekmeyi başarmışlardır.

Bir akşam halk kütüphanede dizi izlerken televizyon bozulur. Deli Emin bozulan televizyonu evine götürerek tamir eder. Deli Emin ertesi sabah, gece açık kalan televizyonun sesine uyanır. Televizyonda Kenan Evren'in ülkede ihtilal olduğuna dair açıklaması vardır. İlk önce bir şey anlamaz, "bu saatte savaş filmi var." der ve televizyonu kütüphaneye götürür. Kütüphane yerle bir olmuştur. Hemen Güner Bey'in evine gider fakat durum orada da aynıdır. Çok geçmeden Türk Silahlı Kuvvetleri'nin ülke yönetimine el koyduğunu anlar. Askerler şehrin devrimci gençlerini, Güner Bey'de dahil hepsini toplamıştır. Yılmaz Erdoğan'ın dış sesiyle aktarılan yorumunu duyarız:

"Güner Abi ile çocukları götürdüler. Bazıları bir yada birkaç yıl sonra geri döndü, bazıları dönmedi. Hepsi iyi çocuklardı. Yapmak istedikleri şeylerin bazılarının yasadışı olduklarını biliyorlardı. Ama yapmak istediklerinin hiç birini yapamamışlardı"

Filmin sonunda, şehre geldiği otobüsle geri dönen Tuba, virajlı dağ yolundan toz eşliğinde ayrılırken, Deli Emin'in bir tepeye derneklerin isimlerini yazdığı yerde 'TUUBA' yazdığı fark edilir. Devasa harflerle yazılan 'TUUBA' yazısına bir anlam veremeyen askerler, yazıyı silmeye çalışırken anlamsız yorumlarda bulunurlar.'TUUBA', Yılmaz'ın kompozisyon dersinde kağıdına yazabildiği tek kelimedir.

3.1.3 Filmin Analizi

3.1.3.1 Düzenlamanın Gösterenleri

Çerçeveleme: “Vizontele Tubaa” filminin çekimlerine bakıldığında, Yılmaz Erdoğan filmin genelinde jimmy jib ve şaryo yardımıyla yaptığı kaydırma hareketleri sayesinde, dekor olarak kurduğu şehrin her köşesinden faydalanmaktadır. Filmin tümüne “boy çekim” ve “genel çekim”lerin hakim olduğu gözlemlenmektedir. Nadiren ayrıntı çekimlere yer verilmiştir. Genel kamera açıları, geniş objektifler sayesinde sağlanırken, amaç dekoru ve çevreyi seyirciye gösterebilmektir.

Işıklandırma: Filmde doğal gerçeğe, konuya ve sinematografik anlatıma uygun doğal ışıklandırma hakim olduğu görülmektedir. Gece-dış çekimlerde gökyüzünde dolunay varmış etkisini uyandıran beyaz ışık kullanılmıştır. Filmin geneline 1980’li yılların sinematografik yapısına uygun, sarı ışık kullanılmıştır.

Renk: Filmde, filmin konusun geçtiği kırsal bir bölgenin hakim renkleri olan sarı ve yeşil tonlar yoğun olarak kullanılmıştır. Karakterlerin giysi ve makyajlarında özel bir renklendirmeye başvurulmamıştır.

Mekan: Film Van’ın Gevaş ilçesinde oluşturulan bir çekim platosunda, gerçeğini aratmayacak tarzda yapılan bir şehirde çekilmiştir.

İç Mekan: Güner Bey’in evi, Nazif Başkan’ın evi, belediye binası, halk kütüphanesi, Adalet Partisi ilçe başkanlığı binası, Hacı Zübeyir’in evi , Dfkd derneği, mahalle kahvesi, filmdeki iç mekanlardır.

Dış Mekan: Evlerinin avlusu, halk kütüphanesini çardakları, Nazif Başkanın evinin damı, manav kullanılmıştır.

Giysi ve Dekor: Giysilerin kasaba yaşamına uygun yöreye özgü günlük giysiler olduğu görülmektedir. Emin diğerlerinden farklı olarak şalvar ve düğmeleri sürelili açık beyaz bir yelek giymektedir. Sernikli ailesi ise şehirden geldiklerini belli eden fakat çok fazla göze batmayan günlük giysiler giymektedirler. Dekor olarak kullanılan eşyalar 80’li yılların Anadolu şehrinde her zaman görülebilecek türden basit eşyalardır. Sadece Emin’in evinde uğraşı alanı olan elektrik ve elektronik eşyalar ve buna uygun dekor kullanılmıştır.

Efekt ve Müzik: Jenerikte Yılmaz Erdoğan'ın ilk filmi "Vizontele" nin enstrümantal müziği kullanılmıştır. Filmin sonunda ise dramatik etkiyi artırmak için Sezen Aksu'nun "Gülümse" adlı şarkısı kullanılmıştır. Film için bestelenmiş özgün, Kürtçe sözlü müzikler dramatik etkiyi artıracak kimi sahnelerde (bekleyiş-kavuşma-ayrılık) kullanılmıştır. Filmde müzik, seyircinin olaya katılımını sağlamakta ve dramatik yapıyı zenginleştirmektedir. Efekt olarak doğal sesler kullanılmıştır.

Kurgu ve Geçişler: Filmde görüntü geçişleri kesme, kararma-açılma, silinme ve zincirlemedir. Kesme ile geçişler daha çoktur. Kesme anlatımın doğallığına yardımcı olmaktadır. Kararma-açılma ile geçişler zamanın geçtiğini anlatmak için kullanılmıştır. Zincirleme geçişler az kullanılmıştır. Silinme geçişi ise Güner Bey kütüphanede beklerken zamanın geçtiğini anlatmak için kullanılmıştır.

Kamera Hareketleri: Kamera film boyunca öznel anlatımla, olayı ve kişileri izlemektedir. Filmde öznel anlatımı sağlamak için jimmy jip, stadiacam ve şaryo kullanılmıştır. Böylece kamera hareketleri kişileri takip edebildiği gibi yumuşak bir etki oluşturarak, seyircinin filmde kopmamasını da sağlamaktadır.

Filmsel öykü sürecinin bütünü ele alındığında "düzanlamın gösterileni"ni Yılmaz Erdoğan'ın dış sesinden duyduğumuz "her şeyin bittiği şehre bazen güzel şeylerde gelirdi ama hiç biri uzun kalmazdı" sözü özetlemektedir. Şehre gelen kütüphane müdürü ve ailesi 1980 ihtilali ile şehirden ayrılmak zorunda kalmıştır. Düzanlamın gösterileni şu şekilde özetlenebilir: Şehre gelen güzel şeyler + 1980 İhtilali = Mutsuzluk

3.1.3.2 Filmsel Öyküye Yananlamsal Yaklaşımlar

Metz'e göre, sinema yapısı gereği yananlamı yaratır. Başka yananlam yaratıcılarına ihtiyaç duymaz. Çünkü sinemada gösterenle gösterilen birliktedir, bundan dolayı da seyirliğin kendi anlamlaması vardır, böylece seyirliğin kendi gösterge olmuştur. Metz, sinema göstergebiliminin anlatımın anlamı ile ilgilendiğini vurgular. Anlatımın anlamı bir dili öbüründen ayıran bir öğedir. Biçimle ilgilenen göstergebilim, biçimleri anlatımın anlamına bağlı olarak açıklar, anlamı düzgülerle bağlantıları içinde ele almaktadır.

Bu bölümde "Vizontele Tuuba" filminin, göstergebilimsel açıdan anlam yüklü bazı sahnelerin analizi, Christian Metz'in Sinema Göstergebilimi çerçevesindeki görüşlerinden yararlanarak yapılacaktır.

Filmin başında Güner Bey ve ailesi, Yılmaz'ında içinde bulunduğu otobüs ile Ankara'dan Vizontele şehrine gelmektedirler. Belediye Başkanı Nazmi Bey Yılmaz'ın dedesidir ve otobüsün duracağı terminalde otobüsten inecek diğer yolcuların yakınlarıyla beraber sabırsızlıkla otobüsün gelmesini beklemektedirler. Otobüs terminale yanaştığında otobüsten ilk inen Yılmaz'dır. Otobüsten indiklerinde arkalarından bir de asker iner. Herkesi bir tanıdığı karşılarken özellikle de Yılmaz'ı, bu askerin bir karşılayanı yoktur. Bu çekim çok kısa bir süre perdede gözüktür. Bu çekim düzanlam olarak sadece şehre gelen, tezkeresini almış bir askerdir. Yan anlam olarak ise yakında yapılacak olan 1980 İhtilali'nin habercisidir. Tezkeresini almış asker ile ihtilal arasında bir eğretilime mevcuttur. Askerin bir karşılayanı olmadığı gibi ihtilali de karşılayan, isteyen yoktur. Bu sahne ile Erdoğan filmin henüz başında seyircilere ilerleyen sahneler ve öykünün akışı hakkında ipucu vermektedir.

Vizontele şehrine civciv satan satıcılar gelmiştir. Bir kamyon kasası dolusu civcivi halk kapışmaktadır. Aralarından sadece bir tane siyah civciv vardır ve o civciv'i kimse almak istemez, sürekli en sona kalır. Neticede şehrin manavı Şehmuz, kalan birkaç civcivi alır. Siyah civcivde bunların arasındadır. Filmin sonuna kadar siyah civciv ara sahnelerde gösterilir. Filmin sonunda Yılmaz ve kardeşi kümededir. Kardeşi Yılmaz'a satılan bütün civcivlerin horoz olduğu, sadece siyah civcivin tavuk çıktığı söyler. Yılmaz'ı babası Ankara'ya uğurlarken siyah tavuğu ile Şehmuz'da oradadır. Babası Yılmaz'a "derslerine iyi çalış tek umudumuz sensin" der. Başkan Nazmi

Şehmuz'a sürekli tavukla mı gezeceksin diye sorar. Şehmuz diğerlerinin hep horoz çıktığını ve o kadar horozun arasına bu tavuğun salınamayacağını söyler fakat tavuğu salar. Sonrasında içi rahat etmez ve horozlardan tavuğu korumak için tavuğu yakalamaya çalışır. Şehrin bütün horozları tavuğun peşindedir.

Filmin bu bölümünün düz anlamı, farklılığın bazı şeyleri özel kıldığıdır. Sadece bir siyah civcivin olması ve bu siyah civcivin tavuk, diğerlerinin horoz olması bunu görüşümüzü desteklemektedir. Bu bölüme Erdoğan'ın yüklediği bizim ilk bakışta çıkaramadığımız anlam ise; Yılmaz'a şehirden ayrılırken babasının söylediği “derslerine iyi çalış, tek umudumuz sensin” sözleridir. Bu sözler ile Yılmaz, bir kamyon dolusu civciv içinden siyah olana benzetilmektedir. Tavuk olan civcivin farklılığı siyah olmasında yatarken, Yılmaz'ın farklılığı okumasında, öğrenci olmasındadır. Burada gösteren siyah civciv, gösterilen Yılmaz, bunların birleşiminden doğan gösterge ise “gelecekte beklenen umut”tur, yani Yılmaz. Çünkü Yılmaz, kendi yaşlılarından, dolayısıyla çevresindeki insanlardan farklıdır, bu fark onun okumasında, öğrenim hayatına devam etmesinde gizlidir. Aynı durum siyah civciv'in tavuk olmasında da söz konusudur.

Ayrıca siyah civciv ile kütüphane müdürü Güner Bey arasında bir eğretileme de söz konusudur. Bu durumda siyah civciv ve Güner Bey şehre sonradan gelmişlerdir ve kaderleri aynıdır. Siyah civciv, tavuk olmuştur ve diğer horozlar tarafından sürekli kovalanmaktadır. Güner Bey ise, siyasi düşüncesinden dolayı sürekli sürgüne gönderilmektedir. Ve en son sürgün yeri bir kütüphanesi bile olmayan fakat kütüphane müdürü olarak atandığı Vizonte Şehridir. Siyah civciv, horozların iktidar olduğu bir yerde sürekli kovalanmaktayken, Güner Bey'in ise siyasi erkten farklı düşündüğü için sürekli tayini çıkmaktadır. Diğer bir deyişle, Güner Bey'de siyah tavuk gibi sürekli kovalanmaktadır.

Metz'e göre görüntü anlamını kültürel kodlardan dolayı edinmektedir. Her görüntünün tek başına bir anlamı olsa bile, diğer görüntüler ile birleştiklerinde yeni anlamlar yani, yan anlamlar kazanır. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli husus, görüntülerin kurgu ile yan yana gelmesi değil, bu görüntülerin yan yana gelme biçimleri ve sonrasında ortaya çıkan sonuçtur.

Halk kütüphanesinin açılışı sırasında belediye başkanı Nazif Bey konuşmasını yapar ; “kütüphanesi olmayan köye müdür gönderiyorlar adam kütüphane yapıyor, gönder böyle bir doktor hemen hastane yapсын” der. Sonrasında mikrofonu Güner Bey’e bırakır. Güner Bey mikrofonu eline aldığı anda hoparlörlerden cızırtılar, bozuk sesler çıkmaya başlar ve Güner Bey konuşmasını bir türlü tamamlayamaz. Buradaki temel anlam, devletin şehirlerine çok fazla yatırım yapmadığıdır. Çıkarabileceğimiz yan anlam ise, bir hedefi olan insanın imkansızlıklar içerisinde, zor olsa bile hedefine ulaşabileceğidir. Mikrofonun Güner Bey’de cızırtılar çıkarması, Güner Bey’in zorlukla konuşmasını tamamlamaya çalışması, muhalif düşünen insanların önlerine engeller çıkarılarak, seslerinin kesilmeye çalışıldığı yan anlamıyla doludur. Yılmaz Erdoğan’ın filmin içerisinde dış ses olarak söylediği “her şeyin bittiği şehre bazen güzel şeylerde gelirdi ama hiç biri uzun kalmazdı” sözleri ilk başta sadece Güner Bey’in kızı Tuba için söylenmiş gibi algılansa da, filmin geneli için geçerlidir. Güzellik, fiziki güzelliğin dışında, metaforik bir anlama bürünerek, Güner Bey’i de kapsamaktadır. Çünkü Güner Bey, şehir halkı için harap haldeki gecekonduyan bozma bir mekan, iyi bir kütüphaneye çevirmeyi başarmıştır. Yani güzel bir iş yapmıştır. Ve bir süre sonra yapılacak olan ihitilal sonucunda gözaltına alınarak şehirden ayrılacaktır. Mikrofonun cızırtılarında yatan anlamı tamamlayan halka budur.

Şehirde iki tane sol görüşlü fakat sol görüş içerisinde birbirlerine taban tabana zıt dernek vardır. “DFKD” ve “DEKD”. (Bu isimde iki dernek gerçekte hiç var olmamıştır.) Diyarbakır’da okuyan Mahmut, Dfkd derneği üyesidir ve Hacı Zübeyir’in kızı Fadile’yi sevmektedir. Mahmut derneklerinde, duvarlarında asılı olan Stalin’in afişi önünde bir devrimci lider gibi Kinyas’a emirler vermektedir. Fakat verdiği emirler bir anda çıkar ilişkisine döner. Kinyas’tan yazdığı pusulayı Fadile’ye vermesini ister ve çıkardığı parayı Kinyas’ın eline sıkıştırır. Devrimci lider Stalin’in Emin tarafından çizilmiş resminin önünde böyle bir diyalogun yaşanması, Stalin gibi devrimci olmaya özendiklerini, onlara benzemeye çalıştıklarını fakat ideolojik olarak çarpıklık içinde olduklarını anlatmaktadır. Bu sahnede duvarda Stalin’in resminin sağında Kürtçe bir afiş, solunda ise Türkçe devrimci işçiler ile ilgili başka bir afiş yer almaktadır. Parayı alan Kinyas kapitalist sistemi temsil etmektedir ve devrimci görüşlere sahip olan Mahmut, sevgisi uğruna bu görüşlerini hiçe saymaktadır.

Demokrat Partinin ilçedeki başkanı Latif Bey'dir. Dönemin başbakanı Süleyman Demirel'in ilçeye geleceği ve parti binasının açılışını yapacağını Latif Bey herkese söylemektedir. Bir gün bütün partilileri derneğe toplar ve başbakan geldiğinde nasıl davranacakları konusunda öğütlerde bulunur. Latif Bey'in masasında Demokrat Parti'nin demir at heykeli vardır. Heykelin cinsel organının büyük olduğunu, bunun başbakana ayıp olacağını düşünürler ve heykelin bu kısmını törpületirler. Bu sahne, dönemin siyasetinin çarpıklığının anlatıldığı başarılı bir düzdeğişmece örneğidir. Memleket meseleleriyle uğraşmaktansa heykelin cinsel organının törpülenmesi gibi boş işler ile uğraşılan siyasi ortamda, Güner Bey' örneğinde olduğu gibi, çalışan insanların işlerinin törpülenmeye "seslerinin kısılmaya" çalışıldığını anlatmaktadır.

Bir akşam, halk kütüphanede televizyon izlerken birden televizyon bozulur ve kapanır. O sırada televizyonda gözleri bağlanarak idam mangasının önüne getirilen genç bir kadın vardır ve manganın başındaki komutanın işareti ile mangedaki tüm askerler kadına ateş ederler. Sonraki sahnede sevgilisi olduğunu anladığımız bir adam kendini yerden yere atmaktadır. Bu sahne ertesi gün yapılacak olan ihtilal için artık hiçbir şey yapılamayacağını yananlamıyla yüklüdür. Ayrıca idam mangası komutanın ateş edin işareti ile, ihtilali yapacak cuntanın hareket emrini vermesi arasındaki bağlantıyla bir eğretilmeli anlatım da ortaya çıkmaktadır.

Televizyonun bozulmasıyla kütüphane boşalır. Emin bozulan televizyonu onarmak için evine götürür. Evine doğru yolda ilerlerken kamera bize şehre doğru gelen askeri birlikleri gösterir. Emin, ihtilalin temsilcisi olan askerlerin geldiği istikamet tersine eve gitmektedir. Gece çalışarak televizyonu tamir eder. Sabah televizyondan gelen seslere uyanır. Televizyon ekranında Kenan Evren vardır ve ihtilal yapıldığını halka duyurmaktadır. Emin "bu saatte savaş filmi olur mu?" diye söylenerek televizyonu kapatır. Bu hareketiyle Emin, darbenin de sesini kapatmıştır. Yılmaz filminin bu sahnesinde herhangi bir ihtilale karşı olduğunu, Emin vasıtasıyla bizlere anlatmaktadır. Evine giderken karşılaştığı askeri konvoyun tersi istikamete gitmesi, ideolojik olarak da ihtilali gerçekleştirenler ile farklı görüşte olduklarının göstergesidir.

İhtilal sonucunda gözaltına alınanlar hapisanelere gönderilmişlerdir. Güner Bey'de gönderilenler arasındadır. Güner Bey'in eşi Aysel Hanım'a şehirden ayrılması için annesi yardım etmektedir. Fakat annesi Aysel Hanım'a sürekli söylenmekte, Güner Bey ile evlenmesinin bir hata olduğunu dile getirmektedir. Dönüş için otobüse

binmişlerdir. Güner Bey ile ailesinin şehire geldikleri otobüs ile geri döneceklerdir. Fakat bu sefer Güner Bey'in oturduğu koltukta annesi vardır. Bu sahne ülkede dengelerin değiştiğinin eğretilmeli anlatımıyla yüklüdür. Bir aile reisi olan Güner Bey'in yerine, Aysel Hanım'ın annesinin oturması, ülkede ihtilal sonucunda mevcut hükümetin yerine, ihtilali yapanların geldiğini ve bunun sonucunda dengelerin değiştiğini anlatmaktadır.

Filmin sonunda, Tuba'nın içerisinde olduğu otobüs, kıvrımlı yollarda ilerleyerek şehirden ayrılmaktadır. Emin otobüsün geçtiği güzergaha hakim bir tepeden, otobüsün ayrılışını izler. Daha önce hiç var olmayan derneklerin (örgütlerin) isimlerini yazdığı yere Tuba'nın ismini yazdığını görürüz. Altına kendi imzası olan beyaz kuşu da çizmiştir. Sonrasında yakın çekimde askerleri yazıyı silmeye çalışırken görürüz. Askerler bu sırada kendi aralarında konuşlar ve “Tuuba” yazısının bir partinin kısaltması olduğunu düşünürler. Askerlerden biri “ Türkiye Ulusal Uygur Barış Akademisi” der, bunu duyan komutan askerlerini azarlar. “Tuuba” yazısının altına imza olarak çizilen beyaz kuş, masumluğum simgesidir. Askerlerin yazıyı silmesinin altında yatan anlam, Egemen görüşlere alternatif olabilecek her türlü düşüncenin ortadan kaldırılacağıdır.

3.2 Eve Dönüş

3.2.1 Filmografi

Yönetmen : Ömer Uğur

Senaryo: Ömer Uğur

Oyuncular: Mehmet Ali Alabora (Mustafa), Sibel Kekilli (Esmâ), Altan Erkekli (Hoca), Savaş Dinçel (Esmâ'nın Babası Sacit), Perihan Savaş (Esmâ'nın annesi), Erdal Tosun (İşkenceci polis), Cengiz Küçükayvaz (Cahit), Civan Canova (İşkenceci Komiser), Yeşim Ceren Bozoğlu (İşçi), Faruk Karaçay (Gözlük), Yavuz Bingöl - Konuk Oyuncu (Okey oynayan adam), Sermiyan Midyat - Konuk Oyuncu (Okey oynayan adam), Ahmet Mümtaz Taylan - Konuk Oyuncu (Okey oynayan adam), Necmettin Çobanoğlu (İşçi/Sendika fabrika temsilcisi), Can Kolkısa (Ev sahibi)

Yapımcı: Hayri Aslan

Müzik: Tamer Çıray

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşçu

Sanat Yönetmeni: Veli Kahraman

Kurgu: Ulaş Cihan Şimşek, Ahmet Küçük

Yapım Yılı: 2006

Süre: 101 dk.

Yapım Şirketi: Limon Yapım

Dili: Türkçe

Vizyon Tarihi: 03 Kasım 2006

3.2.2 Filmin Konusu

Mustafa (Mehmet Ali Alabora) ve Esmâ (Sibel Kekilli), ikisi de fabrikalarda çalışan karı-kocadrlar. Beş yıllık evlidirler ve üç yaşında bir kız çocukları vardır. Siyaset ile uğraşmayan çift, mütevazı bir hayat sürmektedir. Tek dertleri aldıkları renkli televizyonun borcunu bir an önce ödemektir. Bunun için ikisi de bir aydır fazla mesaiye kalmaktadır. Bu süreçte vardiyaları çakışmadığı için evde birbirlerini göremezler, yazdıkları notlar sayesinde birbirleri ile haberleşirler. Mustafa'nın fabrika dışında yaptığı tek şey kahvede okey ve at yarışı oynamaktır. Tek sorunları kendilerini evden çıkarmak isteyen ev sahipleri ve eve aldıkları renkli televizyonun taksitleridir.

Bir cuma sabahı kalktıklarında onları radyoda Hasan Mutlucan, sokakta askerler karşılar. İhtilal olmuştur. İş yerinde ve mahallede tutuklamalar başlar. Mustafa durumdan memnundur, her tutuklamanın mutlaka bir gerekçesi olduğunu düşünür. Kore Gazisi kayın pederi de Mustafa ile aynı görüştedir. Ta ki bir gece Mustafa'nın kapısı çalınıp, "Şehmuz" kod adlı siyasi sorumlu olduğu gerekçesiyle gözaltına alınana kadar...

Mustafa içinden çıkılmaz bir durumdadır. Kendisi Şehmuz kod adlı "Örnektepe Halk Komitesi" başkanı zannıyla sorguya çekilmektedir. Sorgu tam yirmi iki gün sürecektir. Sorgu sırasında akıl almaz işkenceler görecektir. Yirmi iki günün sonunda Mustafa artık kim olduğunu bilmez bir haldedir. Ayrıca içerideyken 'Hoca' adlı Nurettin'e bir söz vermiştir ve sözünü tutmak için bir mücadelenin içerisine girer. Filmin sonlarına doğru kendisini asılsız ihbar edenin ev sahibi olduğunu öğrenir fakat yine de onunla kahvede çay içer. İşkence dolu yirmi iki günün sonunda polis şefi Mustafa'yı yanına çağırarak asıl Şehmuz'un bir operasyonda ölü olarak ele geçirildiğini, kendisinin suçsuz olduğunu anlaşıldığını, sorgu sırasında yaşanan olayları ise kimseye anlatmaması gerektiğini söyler ve Mustafa serbest bırakılır. Eve döndüğünde Esmâ'nın babası Mustafa'ya yaşananların sebebini sorar ve Mustafa, bir sebeb olmadığını, yanlışlık yapıldığını söyler.

İşkence sonrası eve dönen Mustafa'nın gördüğü işkenceler sonrasında fiziksel ve psikolojik sorunları olduğu göze çarpmaktadır. Yemek yerken kaşığı tutamadığı için eşi Esmâ yardım etmektedir. Esmâ ile gece yattıkları sırada, Esmâ'nın en ufak hareketine

korkabilmektedir. Ayrıca Mustafa kendisinin birileri tarafından sürekli takip edildiğini zannetmektedir. Bir süre sonra sanrılar görmeye de başlar.

Ömer Uğur senaryosunu yazdığı ve yönettiği filmiyle ilgili 14 Ekim 2006 tarihinde gazeteci Gülşen İşeri ile yaptığı röportajında:

Genelde, tarz olarak benim metaförik bir anlatımım yok. Daha basit, düz, anlaşılır bir anlatım seçtim. Hikâyeyi anlattım. Köylerde bile arkası yarın anlatan adamlar bilirim. Aşık Kerim anlatırlar en iyi yerinde bırakıp arkası yarın derler. Ben böyle bir gelenekle yetiştim. Dolayısıyla da daha çok anlatı sinemasını tercih edenlerdenim. Anımsamalarla, anlık durumlarla, çok atraksiyonlu kameralarla değil, somut bir şekilde anlatmak istedim. Ben korktuğum şey yanlış anlaşılmaaktır. Dolayısıyla bu filmde öyle. Bu filmde kimsenin yanlış anlama şansı yok. Katılır ya da katılmaz ama yanlış anlama şansı yok. Çok basit olarak hikâyemi çattım. Bunu 8 yaşındaki çocuk izlese anlar, ki sanırım 16 yaş üstü olacak. Evet filme insanlar geldiğinde Kenan Evren'in sadece bir 'ressam' olmadığını öğrenecekler. Onu da en anlaşılır ve en basit haliyle yaptım. Bunun böyle olması gerektiğine inandım.¹²⁴

Atilla Dorsay, 4 Ekim 2006 tarihinde Sabah Gazetesi Cumartesi ekindeki köşe yazısında “Eve Dönüş” filmi eleştirirken şu cümleleri sarf etmektedir:

Acılı bir dönemin aynı ölçüde acı veren filmi Eve Dönüş, baskı ve diktatörlük dönemleri yaşamış her toplumun yapması gereken filmlerden... Ama Eve Dönüş, tüm bu filmlerin arasında zirveye oturuyor. Belki bir yanıyla, ana kişiliğin başına gelenlerin ilginçliği nedeniyle; kendi halinde, siyasetten uzak fabrika işçisi Mustafa, darbeyi izleyen günlerde tutuklanıyor ve Şehmuz kod adlı bir siyasal aktivist olmadığını kanıtlamayı başaramıyor. Yani çok tipik bir Hitchcock durumu!... Ama aynı ölçüde, işkence sahnelerinin güçlü biçimde hikâyeye yedirilmesi, dramatik gerilimin finale doğru sürekli yükselmesi gibi öğelerin de katkısıyla. Aslında ilk yarı, dönemin, koşulların, kahramanların sergilenmesi hayli klasik, hatta soluk. Ama özellikle ikinci yarıda film adeta coşuyor, şahlıyor. Klişeler yaşanmışlığa, karton karakterler etli-canlı insanlara dönüşüyor. Gerilim artıyor, duyarlılıklar keskinleşiyor. Ve film, bu ülkenin gerçekten yaşadığı bir kolektif cehennem soluk soluğa izlenen hikâyesi olup çıkıyor...¹²⁵

¹²⁴ http://www.birgun.net/sunday_index.php?news_code=1160833827&year=2006&month=10&day=14 (Erişim Tarihi: 05.05.2013)

¹²⁵ http://www.sabah.com.tr/Ekler/Cumartesi/Yazarlar/dorsay/2006/11/04/Acili_bir_donemin_ayni_olcude_aci_veren_film (Erişim Tarihi: 05.05.2013)

3.2.3 Filmin Analizi

3.2.3.1 Düzanlamın Gösterenleri

Çerçeveleme: “Eve Dönüş” filminin çekimlerine bakıldığında, kamera özdeşleşmeyi bozmamak için çok fazla hareket etmemektedir. Oyuncuları pan ve tilt hareketleriyle takip ettiği gözlemlenmektedir. Filmde ayrıntı çekimlere yer verilmiştir. Genel kamera açıları, geniş objektifler sayesinde sağlanırken, konu bütünlüğü sağlayabilmek adına yakın ve ayrıntı çekimlere yer verilmiştir.

Işıklandırma: Filme genelde mavi ışığın tonlarının hakim olduğu görülmektedir. İşkence sorgu odaları, çalıştıkları fabrika, evleri ve gece-dış çekimler de dahil mavi ve beyaz ışık kullanılmıştır.

Renk: Filmin genelinde mavi ve yeşil renkler hakimdir. Karakterlerin giysi ve makyajlarında özel bir renklendirmeye başvurulmamıştır.

Mekan: Film, İstanbul Beykoz’da Sümerbank Eski Kundura fabrikasında yaklaşık üç ay süren profesyonel bir teknik ve sanat çalışmasıyla oluşturulan dev bir film platosunda çekilmiştir. 45 gün süren film çekimleri ağırlıklı olarak bu platolarda gerçekleştirilmiştir.¹²⁶

İç Mekan: Mustafa’nın ve kayınpederinin evi, mahalle kahvehanesi, fabrika, sorgu odası, işkence odası, Polis Şefinin odası, iç mekan olarak kullanılmıştır.

Dış Mekan: Mustafa’nın evinin bahçesi, kayınpederinin evlerinin sokağı, fabrikanın otoparkı, vapur, halk pazarı, hocanın evinin sokağı, piknik alanı.

Giysi ve Dekor: Giysilerin 1980’li yılların yaşamına uygun, günlük giysiler olduğu görülmektedir. Fabrikada çalışırken üstlerine mavi ve beyaz önlük giymektedirler. Esmâ’nın babası ve annesinin giyimleri genel olarak daha iyidir. Esmâ’nın babası sürekli takım elbise giymektedir. Mustafa’nın evi oldukça sadedir ve dekor olarak göze batan tek şey renkli televizyondur. Esmâ’nın ailesin kullandıkları eşyalar, maddi durumlarının da iyi olduğunu gösterir fakat eşyalar çok gösterişli değildir.

¹²⁶ <http://www.sinematurk.com/film/9150-eve-donus/> (Erişim Tarihi: 05.05.2013)

Efekt ve Müzik: Filmin başında ve sonunda film için hazırlanan enstrümantal müzikler, filmin sonunda ise dramatik etkiyi artırmak için müzikle beraber ses efektleri de kullanılmıştır. Filmin müzikleri ihtilali çağrıştıracak şekilde sert tonlarda olduğu dikkat çekmektedir. Film içerisinde ise müzikler dramatik etkiyi artıracak kimi sahnelerde (bekleyiş-işkence-ayrılık) özellikle kullanılmıştır. Filmde müzik, seyircinin olaya katılımını sağlamakta ve dramatik yapıyı zenginleştirmektedir. Efekt olarak doğal seslerin yanında ses efektleri kullanılmıştır.

Kurgu ve Geçişler: Filmde görüntü geçişleri kesme ve zincirlemedir. Kesme ile geçişler daha çoktur. Kesme anlatımın doğallığına yardımcı olmaktadır. Zincirleme geçişler az kullanılmıştır.

Kamera Hareketleri: Kamera film boyunca öznel anlatımla, olayı ve kişileri izlemektedir. Filmde öznel anlatımı sağlamak için pan, tilt ve şaryo kullanılmıştır. Böylece kamera hareketleri kişileri takip edebildiği gibi yumuşak bir etki oluşturarak, seyircinin filmden kopmamasını da sağlamaktadır.

Filmsel öykü sürecinin bütünü ele alındığında “düzanlamın gösterileni”ni 1980 İhtilali döneminde bir yanlış anlaşılma sonucu içeri alınan ve gördüğü işkenceler sonucunda aklı dengesini yitirme noktasına gelen Mustafa'nın sosyal hayattan silinmesidir. Özetlemek gerekirse: 1980 İhtilali + işkence = Bireyin toplumdan silinmesi.

3.2.3.2 Filmsel Öyküye Yananlamsal Yaklaşımlar

Film devrimcilerin bir duvara sloganlarını yazdığı sahne ile başlar. Devrimciler mahalle bekçisini rehin almışlar, silahına el koymuşlardır. Bekçi kendisinin de bir emekçi olduğunu, silahını vermelerini ve onu salmalarını istemektedir. Hatta bekçi yazdıkları yazının eksik olduğunu ve nasıl düzeltmeleri gerektiğini bile söylemektedir. Tam bu sırada polis ile çatışmaya girerler, çatışmanın bir kısmı Mustafa'nın evinin bahçesinde yaşanır. Devrimcilerden ölen ve yaralanan olur. İhtilal öncesi yaşanan bu durum o günlerdeki siyasi atmosferi beyazperdeye yansıtırken, küçük bir mahalle perspektifinde bütün ülkenin içinde bulunduğu durumun düzdeğişmesidir. Devrimcilerin bekçinin silahına el koymaları, o silah ile polise ateş açmaları ise faşistlerin yaptıklarına yine onların silahı ile cevap verileceğinin yananlamıdır.

Mustafa ve eşi Esmâ fabrikada işçi, emekçidirler. Evlerine renkli bir televizyon almışlardır ve borcunu ödemek için gece gündüz demeden fazla mesaiye kalmak zorundadırlar. Çalışma aralıkları çakışmadığı için evde bile görüşemez duruma gelmişlerdir. Hatta küçük kızlarını gündüzleri bakması için Esmâ'nın annesine bırakırlar. Evdeki iletişimi birbirlerine yazdıkları notlar sayesinde sağlamaktadırlar. Bu durum yönetmenin bize kapitalist sistemin nasıl çalıştığının eğretilmeli anlatımı ile doludur. Kapitalist sistemlerde reklamlar sayesinde insanlar yeni çıkan bir ürüne özendirilir, hiç ihtiyaçları olmamasına rağmen o ürün en temel ihtiyaçmış gibi sunulur ve insanların almasına teşvik edilir. Böylece insanlar borçlandırılarak sermaye için sürekli çalışmak zorunda bırakılırlar. Bu durum gelişen teknoloji ile süreklilik kazandırılarak, insanlarda sürekli bir tüketim yapma ihtiyacı doğurmaktadır. Esmâ'nın bir akşam eşine "televizyonun borcu bitince bir de çamaşır makinesi alır mıyız?" diye sorması Mustafa ve eşi Esmâ'nın da içinde buldukları kısır döngüyü göstergesidir.

Mustafa fabrikadan arta kalan zamanlarda eşi Esmâ evde yokken arkadaşlarıyla mahalle kahvesinde okey oynamaktadırlar. Kahvenin duvarında bir matadorun boğaya kırmızı pelerin gösterdiği halı aslıdır. Halının altında ise Bülent Ecevit ve Orhan Gencebay'ın çerçeve içerisine alınmış posterleri vardır. Bir gün yine okey oynarlarken kahveye ateş açılır ve kahvedeki herkes yere yatar. Kahve sahibinin telkiniyle herkes oyununa kaldığı yerden devam eder. Kahvedeki insanların rahatlığı bu durumlar ile sürekli karşı karşıya kaldıklarını anlatmaktadır. Mustafa eve gitmek için ayağa kalktığı anda ise duvarda sadece Orhan Gencebay ve Bülent Ecevit'in posterlerini

görürüz. Bu sahnenin düzenlamı, boş zamanlarını kahvede geçiren insanların ülkedeki siyasi karışıklıklar sonucunda her an her yerde ölüm ile burun buruna olduklarıdır. Fakat duvardaki matador halısı ve posterler ise sahnenin yanamlarının göstergesidir. Özellikle matadorun bir boğaya kırmızı pelerin gösterdiği halı ve hemen altındaki Ecevit posteri bu göstergenin gösterenini oluşturmaktadır. Kırmızı pelerin gösteren matador Ecevit'i temsil ederken kızgın boğa ise ihtilali yapacak olan cuntayı temsil etmektedir. Bu göstergenin gösterileni, ülkenin içerisinde bulunduğu çatışma ortamından Ecevit sorumlu tutulduğudur. Bir kızgın boğaya benzetilen cunta, Ecevit nezdinde hükümete 'toslayarak' onu düşürmek istemektedir. Ayrıca Ecevit posterinde "Kıbrıs Fatih Ecevit" yazmaktadır ve aynı zamanda Kuzey Kıbrıs'ın haritası da vardır. Bu poster, Ecevit'in bir kurtarıcı olarak görüldüğünün eğretilmesidir. Ecevit 1974 yılında Kıbrıs'taki Türk vatandaşlarını içlerinde bulunduğu zor durumdan kurtarmak için Kıbrıs Barış Harekatını düzenlemiş ve başarıya ulaşmıştır. Aynen bunun gibi 1980'lerdeki bunalım döneminin kurtarıcısı olarak Ecevit'in görülmektedir. Duvardaki Orhan Gencebay posteri ise mahallenin bir gecekondu bölgesinde olduğunun kültürel kodu olarak karşımıza çıkmaktadır. Orhan Gencebay arabesk müziğin ülkemizdeki ilk temsilcisidir ve sıkıntılı, buhranlı durumları anlatan şarkıları daha çok dar gelirli insanları cezp etmektedir. Çünkü onlar içinde buldukları durumda sıkıntılar yaşamakta ve Orhan Gencebay'ın şarkılarında kendilerine ait bir iz bulabilmektedirler.

Ev sahipleri, kiralarını ödemedikleri için Mustafa ve ailesini evden çıkarmak istemektedir. Fakat Mustafa durumlarının olmadıklarını söyleyerek evden çıkmaya razı olmaz. İhtilal ortamını fırsat bilen ev sahibi Mustafa'yı kod adı Şehmuz olan devrimcilerin "Bağcılar Komitesi Başkanı" olarak ihbar eder. Amacı Mustafa içerideyken evini boşaltmaktır. İhtilalden birkaç gün sonra bir gece Mustafa'nın evini polisler basar ve çıkan karışıklık sırasında, televizyonları sehpadan düşer ve kırılır. Mustafa'yı sorgulamak için emniyete götürürler. Bu sahnede televizyon mevcut hükümetin bir bakıma da demokrasinin eğretilmesidir, aynı zamanda Mustafa'nın güçlkle alabildiği değerli bir eşyadır. Öyle ki kızının kurcalamasına bile izin vermemekteyken, ihtilalciler tarafından kırılması, ülkemiz için çok önemli olan demokrasinin ve mevcut hükümetin ortadan kaldırıldığı yan anlamıyla doludur. Televizyonun kırılması bir daha ses çıkaramayacak olması(sesinin kesilmesi), ihtilal

öncesi yaşanan olayların kesildiğini simgelemediği gibi, devrimcilerin artık seslerinin kesildiğinin, artık mutlak gücün kendilerinde olduğunun eğretilmesidir.

Mustafa sorgulanırken işkenceye maruz kalır, falakaya yatırılır, sopa ile dövülür, cinsel organından elektrik verilir. Aynı hücreyi paylaştığı ‘Hoca’ isimli örgüt üyesi Mustafa’ya “ne olursa olsun dayan ve suçlamaları kabul etme” diye öğüt verir. Mustafa gördüğü işkencelere dayanamadığı bir noktada kendisinin Şehmuz olduğunu itiraf eder. Erkeklerle cinsel organlarından elektrik verilerek onların erkleri ellerinden alınmak istenmektedir. Bu işkence sahneleri ihtilali yapan cuntanın ülke yönetimini nasıl ele geçirdiğinin eğretilmesidir. Ülke yönetimini ele geçirirken ellerindeki askeri gücü kullanmışlar, sonrasında geldikleri noktalarda kalıcı olmak ve kalıcı izler bırakmak için yine bu güçlerden faydalanmışlardır. Mustafa’nın gördüğü işkenceler cunta tarafından ülke yönetiminin ele geçirilişinin eğretilmesidir. Mustafa’nın erkinin elinden alınması, hükümetin erkinin elinden alınmasını, hükümetin düşürülmesini simgelemektedir. Bunu Mustafa’ya zorla yaptıkları gibi, ülke yönetimini de zorla ele geçirmeleri anlam olarak birbirini tamamlamaktadır.

Esmâ ve sorguya alınanların yakınları, sorgu binasının girişinde içeridekilerden bir haber almak için beklemektedir. Bir polis kağıt kalem uzatarak notlarını yazmalarını istemektedir. Herkes notunu yazar, Esmâ notun arasına biraz para sıkıştırır. Polis notları içeri götürür ve işkenceci Komiser Mustafa’nın notunu okurken, Esmâ’nın gönderdiği parayı cebine atar. Sonra Mustafa’ya iyi olduğuna ve parayı aldığına dair bir not yazdırırlar. Not Esmâ’ya ulaştığında Mustafa işkence görmektedir. Komiser içtiği sigarayı Mustafa’nın göğsüne basar. Tam su sırada Esmâ’da göğsünde bir acı hisseder. Bu sahnenin yananlamı işkence gören insanların çektikleri acıları dışarıdaki insanların yakından hissettikleridir. Aynı acıyı paylaşmaktadırlar. Aynı zamanda Komiser’in hak etmediği bir parayı cebine atması, cuntacıların neden ihtilal yaptıklarının düzdeğişmesidir. Komiser’in cebine parayı koyması, cuntanın da ülke yönetimini ele geçirmesinin ardından maddi varlıklarını attıracağıının düzdeğişmesidir.

Esmâ, Kore Gazisi olan babasından Mustafa’yı kurtarması için yardım ister. Fakat babası “Komünistleri öldürmek için ta Kore’lere gittim, bir komünisti kurtarmak için karakollara gidemem” der. Esmâ ne kadar diretse de babası Mustafa’yı kurtarmak için parmağını bile kıpırdatmaz. Babasının beyaz eşya dükkanı vardır ve maddi

durumları iyidir. Yapılan ihtilali de haklı görmektedir. Esmâ'nın, Mustafa'nın işkence gördüğünü iddia etmesi üzerine, Kenan Evren'in sorgudakilerin hiç birinin işkence görmediğini söylediğini Esmâ'ya anlatır. Bu görüşü işkence gören Mustafa'nın eve dönüşüne kadar devam eder. Esmâ'nın babası filmde kapitalist sistemi temsil etmektedir. Beyaz eşya dükkanında televizyonda satmaktadır fakat kızına bir renkli televizyon vermek yerine, aldıkları renkli televizyonun borcunu zorluklar içinde ödemeye çalışmalarına ve Mustafa'nın sorguda işkence görmesine ses çıkarmamaktadır. Bu sahneler, ihtilalin, kapitalist sistemi tehdit etmediği, bu nedenle sermaye sahiplerinin yapılanlar karşısında sessiz kaldığının eğretilmeli anlatımı olarak gözlemlenmektedir.

Bir operasyon sırasında gerçek Şehmuz ölü olarak ele geçirilmiştir. Mustafa'nın suçsuz olduğu anlaşılmıştır. Ona çok iyi davranarak giyinmesini sağlarlar. İşkenceci Komiser, “bir yanlışlık olduğunu, bu kaos ortamında böyle şeylerin olabileceğini, burada yaşanan her şeyin yine burada kalması gerektiğini” Mustafa'ya söyler. Fakat Mustafa gördüğü işkenceler sonrasında kendini Şehmuz zannetmektedir. Sonrasında Mustafa'yı ekip otosuyla evlerine yakın bir noktaya bırakırlar. Mustafa'yı oradan taksiyle kayınpederinin evine gönderirler. Kayınpederi Mustafa'yı gördüğünde Kenan Evren'in sorgudakilerin işkence görmediği iddialarının gerçeği yansıtmadığını anlar fakat yine sessizliğini bozamaz. Bu sahnenin yananlamı, yapılan işkenceler, kötülükler sonrasında sermaye'nin, kendisine bir şey olmadığı sürece sessiz kaldığıdır.

İktidar öncesi hükümete dolayısıyla demokratik bir duruşa benzettiğimiz Mustafa, gördüğü işkenceler sonrasında kendi başına yemek yiyemez, tıraş olamaz, hatta uyuyamaz hale gelmiştir. Bu hususlarda eşi Esmâ, Mustafa'ya yardımcı olmaktadır. Bu sahne ülkenin içinde bulunduğu siyasi durumun eğretilmeli anlatımıyla doludur. İhtilal öncesinde ve sonrasındaki ülkenin durumu, Mustafa'nın içinde bulunduğu duruma benzetilmektedir. İhtilal öncesindeki siyasi bunalım ülkeyi idare etmekte zorlanan hükümet, Mustafa'nın sorguya alınmadan önceki durumunu simgelerken, cuntanın mevcut hükümeti fesih ederek yönetime el koyması ve sonrası, Mustafa'nın sorgudan çıkmış halinin düzdeğişmesidir.

Mustafa'nın sorgu sonrasında benliğini kaybetmesi, cuntanın ülke üzerinde göttüğü depolitizasyon simgelemektedir. Mustafa'nın halk pazarında, mesire alanında, vapurda vs. bilinçsizce hareketleri, ihtilal sonucunda ülke insanın kimliksizleştirilmek istendiğinin yananlamıyla doludur. Çünkü ihtilal sonrasında güdülen politikasızlığın

politikası, insanları düşünemez, sorgulayamaz bir hale getirirken, cuntaya karşı bir muhalif düşünce ortada olmadığından, cunta yönetimi ülkeyi istediği gibi idare edebilmektedir.

Sorgu günlerinde, hoca adlı hücre arkadaşı Mustafa'ya ailesinin nerede yaşadığı tarif etmiş ve annesine kendisinin iyi olduğunu söylemesini istemiştir. Mustafa bu isteği yerine getirmek isterken gazete de hoca'nın çatışma sırasında öldüğü haberini görmüştür. Hoca'nın evinin kapısı çalar fakat kapı açılmayınca geri döner. Bu sırada Hoca'nın evini gözetleyen İşkenceci Komiser'e denk gelir. Kendisinin bir daha sorguya alınmaması için içeride yaşadıklarını unutmamasını, kendisinin Şehmuz değil Mustafa olduğunu söyler. Komiser aynı zamanda kendisini ihbar edenin ev sahibi olduğunu anlatır. Bu sahnenin düzenlamı, kötü olayların bir daha yaşanmaması için örtbas edilmesi gerektiğidir. Bu sahne yananlamsal olarak aslında bu filmi anlatmaktadır. Yani ne olursa olsun, örtbas edilen gerçekler bir gün, gün yüzüne çıkacaktır.

Mustafa, ev sahibinden yaşadıklarının hesabını sormak ister. Bunun için kahveye gider ve orada ev sahibi ile karşılaşır. Tam bir şeyler söyleyecekken ev sahibi onu masasına davet eder ve çay ısmarlar. Mustafa bir anda ne olduğunu neler yaşadığını unutmuştur. Ev sahibi utanmaz bir tavırla neler yaşadığını sorar. Mustafa doğru dürüst cevap veremez. Bu sahne cunta yönetiminin güttüğü politikanın hem neticesi hem de eğretilmesidir. Güttükleri politikanın sonuç verdiğini ve insanların yapılanları unutmaları sağlandığının yananlamıdır.

Mustafa, kahvede ev sahibinin masasında otururken birden polisler gelir ve kimliklerini çıkarmalarını söyler. Bu sırada ellerindeki eşkallere benzeyen iki kişiyi götürürler. Bu iki kişi kamera kadrajından çıkarken yönetmen bize duvardaki 'Milli Güvenlik Konseyi'nin posterini gösterir. Bu iki kişiyi gözaltına alınması, Mustafa'nın başına gelenlerin bu iki arkadaşında başına geleceğinin düzdeğişmecesidir. Duvardaki matador halısının ise Milli Güvenlik Konseyi posteriyle değiştirilmiş olması, ülke yönetiminde mutlak hakimiyetin ihtilal sonrasında Milli Güvenlik Konseyi'ne geçmiş olduğunun yananlamıdır. Ayrıca bu sahne bir bütün olarak ele alındığında ortaya çıkan anlam ise sorguların dolayısıyla işkencenin devam edeceğidir.

3.3 Beynelmillel

3.3.1 Filmografi

Yönetmen : Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Ölmez

Senaryo: Sırrı Süreyya Önder

Oyuncular: Cezmi Baskın (Abuzer Yayladalı), Özgü Namal (Gülendam Yayladalı), - Umut Kurt (Haydar Arıkan), Nazmi Kırık (Tekin Yayladalı), Bahri Beyat (Mahmut Yayladalı), Meral Okay (Aydeniz Derya), Dilber Ay (Arzum Çilem), Oktay Kaynarca (Binbaşı), Kahtalı Mıççı (Yöresel sanatçı), Cansın Hallaç (Tekinin Oğlu), Sırrı Süreyya Önder (Servet Arıkan)

Yapımcı: Necati Akpınar

Müzik: Sırrı Süreyya Önder, AYTEKİN ATAŞ

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış

Sanat Yönetmeni: Çağrı Aydın

Kurgu: Engin Öztürk

Yapım Yılı: 2006

Süre: 105 dk.

Yapım Şirketi: Beşiktaş Kültür Merkezi

Dili: Türkçe

Vizyon Tarihi: 29 Aralık 2006

3.3.2 Filmin Konusu

Film, 1980 İhtilali'nden iki yıl sonrası, 1982 Adıyaman'ında askeri yönetimin şartlarına ayak uydurmaya çalışan kasaba halkı ve bir müzik grubunun hikayesini anlatmaktadır. Beynelmillel filmiyle Sırrı Süreyya Önder, Adıyaman'daki gevendelerin (düğünlerde çalgı çalan yerel müzisyenler) 1980 İhtilali sonrası trajik hikayelerini anlatmaktadır. İhtilal sonrasında sosyal yaşantıda hemen her şey yasaklanmıştır. Buna şehirdeki çalgıcıların söyledikleri şarkıları da dahildir. Asker şarkıcıların eline bir yasaklar listesi vermiştir. Ve bu listenin başında “Lorke” gibi yörede çok beğenilen bir şarkı da vardır. Bunun gibi tezatların ortaya çıkmasıyla filmde komedinin egemen olduğu sahneler ortaya çıkmaktadır.

1980'ler de uygulanmakta olan sokağa çıkma yasağı yüzünden bölgedeki gevendeler geçim sıkıntısına düşmüştür. Hayatlarını devam ettirebilmek için bir kamyon kasasını geçici pavyon olarak kullanmaktadırlar. Bir muhbirin ihbar etmesi sonucunda hepsi tutuklanırlar. Yörenin sıkıyönetim komutanı, bu yerel müzisyenleri marş çalan ‘çağdaş bir orkestra’ya dönüştürmek ister. Bunun için kendi yöresel çalgılarını bıraktırıp, batı çalgılarını çalmaları emredilir. Başlarındaki Şef Abuzer (Cezmi Baskın) orkestrayı çalıştırmakla görevlendirilir. Fakat nota bilmeyen, cenaze marşını çok hızlı bir şekilde uzun havaya çevirebilen bu sanatçıların yeni duruma alışmaları vakit alacaktır. Kurulan bu yeni orkestranın amacı, şehre gelecek olan Milli Güvenlik Konseyi üyelerini marşlar ile karşılamaktır. Çok hızlı bir şekilde çalışmalara başlarlar, bu sırada orkestraya daha çağdaş bir kıyafet bulmaları gerekir. Depodaki tek üniforma olan temsili düşman kıyafetlerini giymeleri yöre halkı tarafından alay konusu olur. Haydar'ın şehre gelmesiyle olayların akışı değişmeye başlar. kendisi de gevende olan ve üniversite okuyan Haydar, Dev-Genç dergisi okumaktadır ve Konseyin şehre gelmesini protesto etmek istemektedir. İhtilal sırasında gömdüğü kitapları çıkarırken, Enternasyonal Marşı'nın, Fransızcasının olduğu plak gözüne çarpar ve bu plağı protesto sırasında kullanmaya karar verir. Plağı kasete aktarması için Abuzer'in kızı Gülendam'a (Özgü Namal) verir. Gülendam Enternasyonal Marşı'nı kasete aktardığı sırada basası eve girmiştir ve Enternasyonal Marşı'nı duyar. Babasının ne dinlediğini sorması üzerine kızmasından çekinen Gülendam; “Hani Mozart falan var ya onun gibi bir şey, konusu baharı karşılamak, beynelmillel bir şey işte” cevabını verir. Ertesi sabah Abuzer Enternasyonal Marşı'nı, bestelediğim baharı karşılama marşı diye askerlere tanıtır.

Askerlerinde hoşuna giden ‘baharı karşılama’ marşını, konseyi karşılarlarken çalmaya karar verirler. Bunun üzerine çalışmalara hız verilir. Haydar’ın yapmak istediği protestoyu askerler kendi elleriyle yaptırmaktadırlar ve bu durumdan Haydar’ın haberi bile yoktur. Bir yandan orkestra ‘baharı karşılama’ marşına çalışırken diğer yandan Haydar ve arkadaşı da konseyi protesto etmek için pankart hazırlamaktadırlar. Bunlara Gülendam da yardım etmektedir.

Ve büyük gün geldiğinde şehirde büyük bir hareketlenme olur. Her şey mükemmel şekilde olmak zorundadır. Konsey üyeleri şehre geldiğinde her şey hazırdir. Orkestra ‘baharı karşılama’ marşını çaldığında konsey üyeleri neye uğradıklarını şaşırırlar. Kendilerine bir komploto hazırlanıldığını düşünürler. Bir anda karşılaşmanın yapıldığı meydan, savaş alanına döner. Bu sırada orkestra kendini öyle kaptırmıştır ki ne olup bittiğini, askerin kafalarına doğrulttuğu tüfeği gördüklerinde fark ederler. Ortalığın iyice karıştığı bir anda Gülendam elindeki pankartı açmaya çalışır. Haydar onu fark eder ve pankartı açtığı balkonun altına doğru ilerler. Bu hengamede tam pankartın altında vurulur. Ne olduğuna anlam vermeye çalışan Gülendam’ın elinden açmaya çalıştığı pankart düşer ve Haydar’ın cansız bedeninin üzerine kaplar. Sonrasında orkestra üyeleri sorguya çekilir ve Abuzer’e Enternasyonal Marşı’nı kimin öğrettiği sorulur. Abuzer kızının işkence görmesini engellemek için marşı, kendisinin bestelediğini söyler.

Filmin sonunda Gülendam, bir gecekondu bölgesindeki evinde kızıyla birlikte televizyon izlerken Enternasyonal Marşı’nı duyarlar. Kızı bunun ne olduğunu sorduğunda Gülendam; ”Rahmetli babamın bestesiydi. Beynelmillel bir şey işte” der.

Beynelmillel filminin senarist ve yönetmenliğini yapan Sırrı Süreyya Önder, gazeteci Seray Şahiner ile yaptığı söyleşide filmle alakalı şu cümleleri dile getirmiştir;

Ayağınız bugün bir taşa değerse 12 Eylül’e bir beddua okuyun. Mutlaka orada bir karşılığı vardır. Dokuz yüz film yasakladılar, yüz binlerce kitap yaktılar, gazeteler çıkmadı. Ülkenin ırzına geçtiler. Benim, sıradan insanın ve günlük yaşamın kodlarında hep darbecilerin değirmenine su taşımaya hazır bir kitle desteği olduğuna dair bir gözlemim var. Dünyanın bütün coğrafyalarında bunlar daima bir kitle oluşturuyor. Bunu nasıl yapıyorlar, insanın içindeki o kötüye nasıl sesleniyorlar merak ettim, bunu kurcalamaya çalıştım. Filmde bunu yaparken de biraz müziğin yolculuğu, biraz da bir baba kızın yolculuğu gibi tasarladım.¹²⁷

¹²⁷ Kara, s.187

3.3.3 Filmin Analizi

3.3.3.1 Düzenlamanın Gösterenleri

Çerçeveleme: “Beynelmilel” filminin çekimlerine bakıldığında, jimmy jib ve şaryo yardımıyla yapılan kaydırma hareketleri, oyuncular ile izleyenler arasında özdeşleşmenin kopmaması sağlanmaktadır. Pan ve tilt hareketleri oyuncuların takibinde sıkça kullanılmıştır. Filmin tümüne “boy çekim” ve “genel çekim”lerin hakim olduğu gözlemlenmektedir. Nadiren ayrıntı çekimlere yer verilmiştir. Genel kamera açıları, geniş objektifler sayesinde sağlanırken, amaç dekoru ve tarihi çevreyi seyirciye gösterebilmektir.

Işıklandırma: Filmde doğal gerçeğe, konuya ve sinematografik anlatıma uygun doğal ışıklandırma hakim olduğu görülmektedir. Gece-dış çekimlerde gökyüzünde dolunay varmış etkisini uyandıran beyaz ışık kullanılmıştır. Filmin geneline 1980’li yılların sinematografik yapısına uygun, sarı ışık kullanılmıştır.

Renk: Filmde, filmin konusun geçtiği Adıyaman’ın tarihi taş dokusuna uygun sarı ve yeşil tonlar yoğun olarak kullanılmıştır. Karakterlerin giysi ve makyajlarında özel bir renklendirmeye başvurulmamıştır.

Mekan: 1980’li yılların Adıyaman’ında geçen hikayenin mekanı, dönemseller benzerliklerini halen koruduğu için Tarsus’a taşınmıştır. Tarsus’un çeşitli mahallelerinde toplam 27 mekan kullanılmış, final sahnesi ise Dilova ve Gazi Mahallesi’nde çekilmiştir. Mersin Üniversitesi’nin Kültür Evi, filmde ihmal edilmiş halkevi ve pavyon mekanı olarak kullanılmıştır.¹²⁸

İç Mekan: Abuzer’in evi, Servet’in evi ve dükkanı, mahalle kahvesi, halk kütüphanesi, pavyon, askeri kışla, ses stüdyosu, Güldam’ın evi, kullanılmıştır.

Dış Mekan: Abuzer’in evinin bahçesi, Adıyaman’ın tarihi sokakları, kullanılmıştır.

Giysi ve Dekor: Giysilerin kasaba yaşamına uygun yöreye özgü günlük giysiler olduğu, bölge insanının şalvar ve gömlek giydiği görülmektedir. Ayrıca erkek gevendenin oynarken giydiği özel elbise diğerlerinden farklıdır. Orkestraya giydirilen

¹²⁸ Prof.Dr.Seyide Parsa, **Film Çözümlenmeleri**, İstanbul;Multilingual Yayınları, 2008, s.118

temsili düşman üniformaları, askerlerin giydiği üniformalardan çok farklıdır. Haydar ve Güldam yaşlarına ve eğitimlerine uygun fakat çok fazla göze batmayan günlük giysiler giymektedirler. Pavyonda şarkı söyleyen kadınlar abiye elbise giymektedirler. Dekor olarak kullanılan eşyalar bir Anadolu kasabasında her zaman görülebilecek türden basit eşyalardır. Servet'in iş yerinde teyp çalar, Abuzer'in evindeki gramofon bu basit eşyaların arasında en dikkat çekicileridir.

Efekt ve Müzik: Filmde, filmin çekildiği bölgeyle özdeşleşen “Akşama Geleceğim”, “Çiftetelli”, “Halebi”, “Hoyrat”, “Lorke”, “Sarı Sabahlık”, “Sarhoş Baki”, “Verimli Kız” anonim müziklerinin yanında “Sunam Uyanmaz”, “Türkiyem”, “Mezar Arası” şarkıları kullanılmıştır. Ayrıca filmde “Enternasyonal Marşı”, “Onuncu Yıl Marşı”, “Eskişehir Marşı” ve “Cenaze Marşı” da kullanılmıştır. Filmin başında ve aksiyonun yüksek olduğu sahnelerde gerilimi arttırmak için tempolu müzikler kullanılmıştır. Filmin sonunda ise dramatik etkiyi artırmak için Güldam rolündeki Özgü Namal'ın sesinden “Bir Kemer Olsam Yar Belinde” türküsü kullanılmıştır. Filmde müzik, seyircinin olaya katılımını sağlamakta ve dramatik yapıyı zenginleştirmektedir. Efekt olarak doğal sesler kullanılmıştır.

Kurgu ve Geçişler: : Filmde görüntü geçişleri kesme ve zincirlemedir. Kesme ile geçişler daha çok kullanılmıştır. Kesme anlatımın doğallığına yardımcı olmaktadır. Zincirleme geçişler ise kesme geçişlere oranla daha az kullanılmıştır.

Kamera Hareketleri: Kamera film boyunca öznel anlatımla, olayı ve kişileri izlemektedir. Filmde öznel anlatımı sağlamak için jimmy jip, stadiacam ve şaryo kullanılmıştır. Böylece kamera hareketleri kişileri takip edebildiği gibi yumuşak bir etki oluşturarak, seyircinin filmde kopmamasını da sağlamaktadır.

Filmsel öykü sürecinin bütünü ele alındığında “düzanlamın gösterileni”ni Gevendelerin hayatlarını alt üst eden 1980 ihtalinin zorladığı yaşam, bu yaşamı şehre gelecek olan ve ihtilali temsil eden Konsey Üyeleri nazarında protesto edecek olan Haydar ve Güldam'ın ilişkisidir. Özetlemek gerekirse: Gevendeler + 1980 İhtilali = Ölüm ve yıkım.

3.3.3.2 Filmsel Öyküye Yananlamsal Yaklaşımlar

Film, Adıyaman'ın tarihi sokaklarında gece vakti gezen kamyonun görüntüsüyle başlar. Kamyon, Abuzer(Cezmi Baskın) ve bazı insanları toplayarak, şehirden uzakta ağaçlık bir alanda durur. Yolda ilerlerken almadıkları bir adam 'Sıkı Yönetim Komutanlığı'na giderek kamyonu ihbar eder. İzleyici çok ciddi yasadışı bir suç işleniyormuş havası sezinler. Kamyon park ettikten sonra Abuzer tuvalet ihtiyacını gidermek için uzaklaşmıştır. Tam o sırada askerler kamyonu baskın düzenler. Abuzer saklandığı yerden olayları izlemektedir. Kamyonun kasası askerler tarafından açılır ve içeride bir köçek, (kadın kıyafetleri giymiş ve oynayan bir erkek), şarkı söyleyen orkestra vardır. Askerler tarafından Sıkı Yönetim Komutanlığı'na götürülürken, Abuzer gecenin karanlığından faydalanarak şehir merkezine girer. O sırada bir askeri devriye geçmektedir. Askeri araç geçtiği anda kamera yukarıdaki pankartı bizlere gösterir. Pankartta "Huzurumuzu Size Borçluyuz" yazmaktadır. Bu sahnenin düzenlaması, ülkenin bir 'Sıkı Yönetim' sürecinde olduğu ve askerden izinsiz hiçbir şeyin yapılamayacağıdır. Bu sahneye yananlamsal olarak baktığımızda, baskın sırasında Abuzer'in tuvalet ihtiyacını gidermesi içinde buldukları durumun ne kadar pis olduğunu simgelemektedir. Ayrıca askerin ne kadar gereksiz bir işle de uğraştığının düzdeğişmecesidir. Askeri devriyenin altından geçtiği pankarttaki "Huzurumuzu Size Borçluyuz" yazısı, sahnenin tamamı göz önüne alındığında, yananlamsal olarak hiç huzurlarının kalmadığının eğretilmeli anlatımıdır. Ayrıca gevendenin köçek kıyafeti giymiş olması kültürel bir kod olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülkemizin bazı bölgelerinde, adetlerden ve geleneklerden dolayı kadın dansöz yerine, kadın kıyafetleri giymiş erkek 'köçek' oynatılmaktadır.

Gevendeler Sıkı Yönetim Komutanlığı'nda gözaltındayken dışarıda bir mahalle düğünü yapılmaktadır. Düğün sahibi, Abuzer ve arkadaşlarından yasak şarkılardan biri olan "Lorke"yi çalmalarını isterler. Abuzer karşı çıksa da çalmaya mecbur kalır. Kısık sesle "Lorke" çalarlar ve düğündekiler oldukça sessiz halay çekerler. Tam o sırada askerler Abuzer'in kardeşiyle birlikte gelir. Gevendeler komutanı görür görmez askerlerin sevdiği "Türkiyem" türküsünü çalmaya başlar. Bu sahnenin düzenlamasına baktığımızda 12 Eylül İhtilali sonrasında getirilen yasaklar halkın adetleri ve geleneklerini ciddi şekilde engellediğidir. "Lorke" şarkısının yasaklanması ve düğün

sahipleri tarafından bu yasak şarkının çalınmak istenmesi adetlerine karşı olan bu durumu benimsemediklerinin göstergesidir.

Sonrasında gevendeleri Sıkı Yönetim Komutanlığı'na götürürler. Karşılarında Sıkı Yönetim Komutanı Albay vardır. Albay gevendelere "bundan böyle şarkı söyleyecekseniz gevende değil, orkestra olacaksınız" der. Komutan gevendelere üniforma verilmesini ve nizami olmaları, bundan sonra kentte düzenli olarak çağdaş müzik sergileyeceklerini, hatta ilçeyi ziyaret edecek olan "Milli Güvenlik Konseyi'ni bu orkestra ile karşılayacaklarını söyler. Gevendelere temsili düşman üniformaları verilir ve evlerine 'uygun adım' gönderilir. Bu sahnenin düzenlamı askerin her şeyi, çağdaş ve nizami görmek istemesidir. Yananlamsal olarak baktığımızda gevendelere temsili düşman üniformaları vermeleri ve çağdaş müzik yapmalarını istemeleri, 12 Eylül İhtilali sonrasında güdülen depolitizasyon, insanları kimliksizleştirmenin eğretilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü gevendeler içinde buldukları durumdan memnundurlar, olmadıkları bir insan şekline büründürülmek istemektedirler. Gevendelere temsili düşman üniformaları giydirilmesi ise askerlerin gevendeleri bir tehdit unsuru olarak gördüklerinin düzdeğişmesidir.

Abuzer eve geldiğinde babasıyla bahçesinde konuşurken, babası neden sizi içeri aldılar diye sorar. Abuzer, artık kendilerinin bir orkestra olduğunu söyler, babası orkestranın ne olduğunu ne iş yapacağını sorunca, Abuzer istiklal Marşı çalacağız, konsey gelecekmiş ona çalacağız, birisi ölürse onun ölüsünün başında çalacağız der. Babası tövbe de oğul ölünün arkasından çalgı çalınır mı oğlum, bu nerede görülmüş? der. Abuzer buna karşılık olarak "Bu askeriye'nin mevlüdü gibi bir şeydir" der. Bu sahnenin düzenlamı 12 Eylül sonrası yönetimin yenilikten, çağdaşıktan yana olması, yanamlamı ise 12 Eylül İhtilali sonrası halkın adetlerinin, gelenek ve göreneklerinin, dini değerlerinin çağdaşlaşmak uğruna değiştirilmek istenmesidir. Batılı ülkelerde cenazelerde bir ritüel olarak cenaze marşı çalınmaktadır fakat bu durum bizim geleneklerimize ve dini görüşlerimize aykırıdır.

Abuzer'in kardeşi Tekin şehirde pavyon açmak için komutandan izin almaya çalışmaktadır. Aracı olarak Servet yardım etmektedir. Pavyon için eski "Halkevi" uygun görülmüştür. Komutan pavyon işini onaylamıştır fakat haftada iki günü askere ayıracaklardır. Bu sahne cuntacı zihniyetin halktan ziyade kendini düşündüğünün yanamlamıyla doludur. Eski halkevinin tekrar faaliyete geçmesi şehirdeki insanların

eğitimine katkıda bulunabilecekken, bir pavyona dönüştürülmesi ve haftada iki gün sadece askerlerin ağırlanması, ortada bir çıkar ilişkisi olduğunun da göstergesidir.

Gülendam, pavyon açan amcası Tekin'e "Halkımızın yerlerini pavyona mı dntryorsun? Bu devran, bu toz duman daha ne kadar sürecek? Devrimcilerin tokadını yemekten korkmuyor musun?" diye sorar. Bu soru karsında sinirlenen babası Abuzer'den bir tokat yer. Abuzer Gülendam'a " Benim annem açlıktan öldü, babamla beraber çok iki mezesi olduk a kalmamak için. Ben doğduğumdan beri bu halkının tokadını yiyiyorum, benim derdim senin de o tokadı yememen içindir. Ama o tokadı da ben sana vurdum" der. Bu sahnenin dzanlamı Abuzer'in ekmek parası kazanmak için babasıyla beraber çok ezildiğidir. Fakat yananlamsal olarak sömürü dünyasında, güçlü olanın her zaman gcsz olanı ezdiğinin anlatıldığı bir dzdeğimecedir.

Pavyon aılıına ilk olarak komutanlar gelir. Sahneye çıkan arkıcı 'Memleketim' arkısını söylemeye başlayınca komutan, "Biz bunları akama kadar dinliyoruz, daha oynak bir şeyler alın" der ve ardından oynamaya balarlar. Bu sahne ihtilali yapanların, ihtilal sonucunda ortaya çıkan baskıcı durumdan bir kaçış noktası aradıklarının göstergesidir. Yine aynı pavyonda 30 Ağustos Zafer Bayramı kutlanır. Eski halkevinden çevrilmiş bir pavyonda bir milli bayramın kutlanması cuntanın kendi değerlerine bile sahip çıkmadığının bir göstergesidir.

Haydar, Konsey yeleri geldiğinde onları protesto etmek istemektedir. İhtilal sırasında toprağa gömdüğü kitaplarını çıkarırken Enternasyonal'in Fransızca plağını görür. Bunu konseyi protesto etmek için kullanacaktır. Fakat gramofonu o dönemde eskimitir ve her yerde yoktur. Gülendam'ların evinde bir gramofon ve teyp vardır. Haydar plağı bir kasete aktarması için Gülendam'a verir. Gülendam plağı kasete aktarırken Abuzer, Enternasyonal'i duyar ve çok hoşuna gider. Orkestraya, dinlediği Enternasyonalin kendi yorumunu çalar ve Gülendam'ın dediği "baharı karşılama müziği" olarak tanıtır. Konsey geldiğinde bu müziği alacaklardır. Orkestra Sıkı Yönetim Komutan'ına bu müziği dinletir, komutan müziği beğerir, Sıkı Yönetim Komutanı, "ite orkestra olduğunda böyle güzel şeyler oluyor" der. Müziğin Enternasyonal olduğunu anlamaz. Çünkü müzikten çok orkestranın sa ve sakalıyla ilgilenmiştir. Bu sahne cuntacıların zihniyetini göstergesidir. Cuntacılar bir şeyin altında yatan gerçek anlamını bulmaktan ve onu kullanmaktan ziyade, görünürde olan şeyin

nizama uygun olup olmadığıyla ilgilenmektedirler. Sahne aynı zamanda, cuntanın içerikten ziyade, biçim ile uğraştıklarının eğretilmeli anlatımıdır.

Haydar ve Gülendam, kasete çektikleri Enternasyonal Servet'in dükkanında dinlerken, servet içeri girer. Kaseti ve plağı kırar. Haydar ve Gülendam bu durum karşısında, protesto için pankart yapmaya karar verirler. Fakat şehre gelecek konseyi karşılamak için herkes Amerikan bezi aldığından, manifaturacıda pankart yapacak bez kalmamıştır. Hatta şehirde, tapu müdürünü kefenleyecek bir bez dahi bulunamamıştır. Bu sahne devrimcilerin, kendilerine düşman olan kapitalist sistemin araçlarını, onları protesto etmek için başka bir araca dönüştürdüklerinin eğretilmeli anlamıyla doludur. Yani cunatacılar kendi silahlarıyla vuracaklardır.

Tapu müdürünün cenazesi mezarlığa getirilirken, orkestra cenaze arabasının önünde ilerler ve ölüm marşı çalar. Bu sırada orkestradan biri cenaze marşını kesip, uzun hava ağıt çalmaya başlar. Bir arkadaşı ona eşlik eder. Abuzer orkestra şefi olarak tedirgin olur fakat bir şey söylemez. Cenaze toprağa verilirken dualar okunduğu sırada orkestra da dua makamında çalmaya başlar. Bu sahne insanların benliklerini değiştirmeye çalışan cunta yönetiminin başarıya ulaşamayacağı yan anlamıyla doludur. Çünkü insanların görüşlerini değiştirmek kolay olabilir fakat adetleri ve dini görüşleri değiştirmek zordur. Çağdaşlık diyerek, bir temele dayandırmadan insanlara batılı görüşleri empoze etmeye çalışmak başarıdan ziyade bir çöküşü hazırlamaktadır.

Haydar ve Gülendam şehre gelecek konseyi protesto etmek için pankart hazırlamaya çalışmaktadırlar. Gülendam dedesinin kefen için aldığı Amerikan bezini çalarak, pavyonda çalışan iki şarkıcının makyaj malzemeleriyle bir pankart hazırlar. Haydar ve arkadaşı ise, cuntacılara yaranmak için hazırlanan bir pankartı çalarak üzerini beyaza boyar ve istedikleri protesto cümlelerini yazarlar. Bu sahne, devrimcilerin cuntanın defterinin kapadığı ve kendilerine ait yeni bir sayfa açtıklarının yan anlamıdır.

Milli Güvenlik Konseyi üyelerini geleceği gün bütün hazırlıklar tamamlanmıştır. Orkestra meydandaki yerini almıştır. Aynı zamanda protesto için hazırlıklarını tamamlayan Haydar, arkadaşı ve Gülendam'da yerlerini almışlardır. Konsey üyeleri meydana gelir gelmez orkestra Enternasyonal'den esinlenen "Baharı Karşılama" marşını çalmaya başlar. Konsey üyeleri büyük bir provokasyonun ortasında olduklarını zannederek meydanı apar topar terk ederler. Bir anda bütün korumalar ve askerler

silahlarını çıkarır. Orkestra kendinden geçmiş bir şekilde çalmaya devam eder. Kafalarına silah dayandığı zaman ne olup bittiğini fark ederler. Bu hengamede Gülendam'ın bulunduğu balkonun altına gelen Haydar, Gülendam'a pankartı açması için seslenirken birden vurularak kanlar içerisinde yere yıkılır. Haydar'ın vurulduğunu gören Gülendam elindeki pankartı bırakır. Pankart Haydar'ın üzerine örtülür. Pankartta iki tane kalp şeklinin altında "Cuntalar Olmasın" yazılıdır. Bu sahne kefen bezinden hazırlanan bir pankartın yine bir kefen görevi gördüğünün eğretilmesidir. Filmin geneli ve 1980 İhtilali'nde yaşanan olaylar dikkate alındığında bu sahne bütün yaşananların da düzdeğişmesidir. İhtilal döneminde öldürülen bütün devrimciler bu sahnede Haydar kişiliğinde, yerde vurulmuş ve kanlar içerisinde gösterilmektedir. Cuntacıları protesto için hazırlanan pankart devrimci Haydar'ın kefeni olmuştur. Bu sahne aynı zamanda Gülendam'ın sevdiği insan olan Haydar'a kefenini kendi elleriyle hazırladığının da eğretilmesidir.

Filmin başında, gevendelerin kamyonunu ihbar eden kişi, film boyunca askerin hoşuna gitmeyecek, olumsuz davranışları not alarak Sıkı Yönetim Komutanına aktarmaktadır. Bu kişi aynı zamanda konseyi protesto etmeye çalışan Haydar'ın öldürülmesine de neden olmuştur. Bu şahıs, yönetmen Sırrı Süreyya Önder'in tabiriyle "darbecilerin değirmenine su taşımaya hazır kitle"yi temsil etmektedir.

3.4 Bu Son Olsun

3.4.1 Filmografi

Yönetmen : Orçun Benli

Senaryo: Orçun Benli, Şükrü Üçpınar

Oyuncular: Mustafa Uzunyılmaz (Yaşar),Orhan Eşkin (Apo), Ferit Kaya (Kovboy Ali), Volga Sorgu (Cevat), Ufuk Bayraktar (Ertuğrul), Engin Altan Düzyatan (Sinan), Hazal Kaya (Lale), Engin Alkan (Cezaevi Müdürü Hızır), Serdar Orçin (Cezaevi Komutanı Kenan), Bülent Çolak (Başgardiyen Cafer), Eray Özbal (Doktor Niyazi), Deniz Uğur (Nimet Hemşire), Murat Garipağaoğlu (Gültekin), Serkan Genç (Tanju), Zafer Kırşan (Ünal), Sertaç Ekici (Rüştü), Kerem Corogil (Cihan), Tuğrul Tülek (Tayfun), Fırat Topkorur (Özgür), Serkan Çetinkaya (Çiroz), Mustafa Üstündağ (Asaf), Ahmet Saraçoğlu (Cengiz), Murat Akkoyunlu (Döviz Kaçakçısı), Volkan Girgin (Karaborsacı), Murat Göktepe (Sendikacı Mahkum), Mehmet Esatoğlu (Başçavuş), Ciguli (Roman Müzisyen)

Yapımcı: Orçun Benli, Şükrü Üçpınar

Müzik: Cahit Berkay

Görüntü Yönetmeni: Vedat Özdemir

Sanat Yönetmeni: Özge Topçu

Kurgu: Levent Çelebi

Yapım Yılı: 2012

Süre: 97 dk.

Yapım Şirketi: Özen Film

Dili: Türkçe

Vizyon Tarihi: 06 Ocak 2012

3.4.2 Filmin Konusu

Yaşar, Apo, Kovboy Ali, Cevat ve Ertuğrul'un hayattaki tek gayeleri, karınlarını doyurmak ve en büyük tutkuları olan şaraptan bir gün bile olsun ayrı kalmamaktır. Günübirlik yaşayan bu beş kişi, gayelerine ulaşabilmek için zamanın fırtınalı politik atmosferinden dahi faydalanmasını bilir.

Sokaklarda yaşayan bu beş evsiz 12 Eylül 1980 sabahı geldiğinde sokağa çıkma yasağı ile karşı karşıya kalırlar. Ancak onların gidebilecekleri tek evleri vardır; o da yine sokaklardır. Yaşanan bir dizi yanlışlıklar komedisi sonucu Ertuğrul yanlışlıkla yurt dışına kaçmaya çalışan devrimcilerin teknesine binerken kalan dört arkadaşı kendilerini siyasi mahkûmlarla birlikte aynı cezaevinde bulurlar.

Cezaevi yönetimi arasında ise bir güç savaşı mevcuttur. Uzun yıllardır cezaevini dilediği gibi yöneten Cezaevi Müdürü Hızır, 12 Eylül askeri müdahalesi ile cezaevine atanan Yüzbaşı Kenan'ın üstü olmasından memnun değildir. Bu esnada diğer cezaevi personeli de yaşanan yeni durum içinde kendilerine iyi bir yer edinme peşindedir. Bu keşmekeş Yaşar ve arkadaşları için iyi bir fırsattır ve bu fırsatı değerlendirip kendilerine rahata erdirmeyi bilirler. Ancak zamanla içeride yaşananlara gönlü elvermeyen Yaşar, dışarıdan da tanıdığı mahkûmları kurtarmak ve duvarların birbirlerinden ayırdığı Sinan ile Lale çiftini tekrardan kavuşturmak için bir plan yapar...¹²⁹

Bu konuda cezaevi hemşiresi de Yaşar'a yardım edecektir. Hemşire Sinan ile Lale arasındaki iletişimi sağlamaktadır. Bir gün Apo mutfakta yemek yaparken, yemek dumanının bir aralıktan dışarı çıktığını fark eder. Bu durum üzerine Yaşar planını hazırlar. Cezaevi yönetimi arasındaki çekişmeyi başka bir fırsata daha çevirmenin peşindedir. Cezaevi komutanının olmadığı bir gece Cezaevi müdürüne asılsız bir ihbarda bulunur. Bütün mahkumları mutfakta toplatmayı başarır. Müdür koğuşlarda arama yaparken tüm mahkumlar da mutfaktaki aralıktan kaçarlar. Sonrasında Yaşar ile Cezaevi müdürü arasında avluda geçen konuşma her şeyi izleyiciye aktarmaktadır. Yaşar ve üç arkadaşı cezalarının bitiminde tekrar evleri olan sokaklara dönerler. Bir gün yemek masasında, gazetede ki habere gözleri ilişir. Kendilerinden ayrılan arkadaşları Ertuğrul Almanya'da yılın iş adamı seçilmiştir, gazetenin diğer sayfasında ise Sinan ile Lale'nin çıkan bir çatışmada öldürüldüğü yazmaktadır. Sinan ile Lale'yi yad ederlerken

¹²⁹ <http://www.sinematurk.com/film/45125-bu-son-olsun/> (Erişim Tarihi 06.05.2013)

Cem Karaca'nın filme ismini verdiği "Bu Son Olsun" şarkısıyla birlikte çok sevdikleri şaraplarını bu sefer ölen çift için kaldırıyorlar.

Bu Son Olsun filminin yönetmeni Orçun Benli, yazar Banu Özdemir ile yaptığı söyleşide filmi ile ilgili şunları söylemiştir:

Evsizler sonuçta her zaman ve her ülkede var. Acaba 12 Eylül ya da 12 Mart'ta ya da sokağa çıkma yasağı ilan edildiği bir zamanda evsizlere ne oldu acaba diye düşündük. Zaten evsizler. Onlara neler yapmıştırlar diye düşünerek... 12 Eylül tarih olunca öykü de farklı bir anlam kazanıyor tabii. Simgesel bir anlamı var, büyük bir organizasyon 12 Mart gibi değil. Bugünü şekillendiren bir süreç. Bir de komedi yapmaya karar verdik, çünkü yaşananlar bize komik geldi. 12 Mart daha dar ama sert bir operasyon. Ama 12 Eylül'dekiler o kadar ahmaktı ki... Ve de çok geniş bir alana yayıldı komedi çok çıkmış oralandan. Bir yerde dinliyorsun ya da okuyorsun. Mesela bizim yüzbaşının adı Kenan Kainat. Bir gazeteci Aziz Nesin'e soruyor bir gün. Biliyorsunuz müfredatta değişiklikler var diyor. Devrim kelimesi İnkılap oldu, Evren kelimesi de Kainat oldu diyor. O da bunun üzerine Evren Paşa'ya bundan sonra Kainat Paşa'mı diyeceğiz diyor. Biz de o yüzden Kenan Kainat yaptık, onun gibi takılıyor biraz da junior gibi.

Birebir değil ama o dönem karakterlerini andıran bir sürü tiplere var. Aziz Nesin'in Zübük kitabındaki tipler gibiler. Zaten evsizler cezaevine girdiklerinde de yönetimde büyük bir koltuk davası var. Asker gelince müdürün tahtı sarsılıyor, o da rahatsız oluyor. Müdür de badem bıyıklı zaten. Adı Hızır, o da Hızır paşa olmak istiyor. Gardiyan Cafer'in gözü de müdürün koltuğunda. Bunu fark eden evsizlerin başındaki Yaşar, ortamı daha gazlıyor, herkesi birbirine düşürmeye başlıyor.

O beş karakter Türkiye halkını temsil ediyor. Apo öfkeli bir karakter. Çingene. Obasından atılmış, babasız büyümüş o yüzden öfkeli. Volga'nın oynadığı Cevat Kürt. En ufakları o. Volga'nın en farklı rolü bu diyebilirim bugüne kadar oynadığı. Cevat dilsiz. Yani Kürtçe konuşulmadığı için konuşmuyor. Ferit'in oynadığı kovboy Adanalı bir karakter. Adana'dan Yılmaz Güney'i bulmak bir de oyuncu olmak için geliyor. Bir türlü denk gelemiyorlar. Ertuğrul karakteri Ufuk Bayraktar'ın oynadığı şans oyunları satan birisi. Yaşar da Egeli bir balıkçı ailenin oğlu. Mustafa Uzunyılmaz oynuyor. Rum kızına tutulan bir adam. Pragmatist beş tane adam, 12 Eylül gerçeğiyle ve içeride çocuklarla karşılaşılıyor ve onlara yardımcı olmaya karar veriyorlar.¹³⁰

¹³⁰ <http://www.banubozdemir.com/orcun-benli-der-ki-bu-son-olsun-12-eylul/> (Erişim Tarihi 07.05.2013)

3.4.3 Filmin Analizi

3.4.3.1 Düzenlamanın Gösterenleri

Çerçeveleme: “Bu Son Olsun” filminin çekimlerine bakıldığında, Orçun Benli filmin genelinde jimmy jib ve şaryo yardımıyla yaptığı kaydırma hareketleri sayesinde, hem sokak çekimlerinde, hem de dekor olarak kullandığı cezaevi çekimlerinde mekanların her köşesinden faydalanmaktadır. Filmin tümüne “boy çekim” ve “genel çekim”lerin hakim olduğu gözlemlenmektedir. Nadiren ayrıntı çekimlere yer verilmiştir. Genel kamera açıları, geniş objektifler sayesinde sağlanmıştır.

Işıklandırma: Filmde doğal gerçeğe, konuya ve sinematografik anlatıma uygun doğal ışıklandırma hakim olduğu görülmektedir. Gece-dış çekimlerde gökyüzünde dolunay varmış etkisini uyandıran beyaz ışık kullanılmıştır. İç çekimlerde genelinde bütünlüğü bozmamak için beyaz ışık kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Renk: Filmin jenerik kısmında yeşil renklendirmeye gidilmiştir. Filmin dış çekimlerinde filmin konusun geçtiği eski sokaklarda ve tarihi surlarda sarı ve yeşil tonlar yoğun olarak kullanılmıştır. Filmde ülkücü başkanın yargılandığı ve idamına karar verildiği olayın gerçek mi kurmaca mı olduğunu kestiremediğimiz sahnede ise mavi renklerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Karakterlerin giysi ve makyajlarında özel bir renklendirmeye başvurulmamıştır.

Mekan: Filmin dış çekimleri İstanbul’un tarihi Balat Mahallesinin sokaklarında yapılmışken, cezaevi çekimleri için üç ayrı mekan kullanılmıştır. Cezaevi koşulları için Bakırköy Cezaevi, avlu çekimleri için Toptaşı Cezaevi ve cezaevi idaresi için Beykoz eski Sümerbank kundura fabrikasında dekorlar hazırlanarak çekimler gerçekleştirilmiştir.

İç Mekan: Yaşadıkları baraka, Sinan’ın evi, Gültekin’in evi, camii, cezaevi iç mekan olarak kullanılmıştır.

Dış Mekan: Balat Sokakları, yaşadıkları barakanın bahçesi, camii avlusu, cezaevi avlusu dış mekan olarak kullanılmıştır.

Giysi ve Dekor: Giysilerin 1980’li yılların yaşamına uygun günlük giysiler olduğu görülmektedir. Filmdeki en dikkat çekici kostüm Yılmaz Güney hayranı olan ve

ona benzemeye çalışan Kovboy'un giysileridir. Başında kovboy şapkası, dar kot pantolonu, üzerinde her zaman deri yeleği ve ayağına kovboy çizmesi giymektedir. Filmde devrimcilerin üzerindeki parkalar dikkat çekerken, ülkücüler ceket ve uzun paltoları giymektedirler. Askerlerin giydikleri üniformalar ise gerçeğe uygundur

Efekt ve Müzik: Filmin jeneriğinde hareketli müzik tercih edilmiştir. Filmin başında Romen şarkıcı Ciguli “Şiki Şiki Baba” şarkısını seslendirmiştir. Filmin içerisinde gerilimi arttırmak için kimi sahnelerde western filmlerindeki düello sahnelerinde kullanılan müziklerin kullanılmıştır. Filmin dramatik sahnelerinde ise (buluşma-ayrılma gibi) duygusal müzikler kullanılmıştır. Filmin sonunda ise dramatik etkiyi arttırmak için filme isminin veren Cem Karaca'nın “Bu Son Olsun” adlı şarkısı kullanılmıştır. Filmde müzik, seyircinin olaya katılımını sağlamakta ve dramatik yapıyı zenginleştirmektedir. Bazı sahnelerde dikkat çekmek ve gerilimi arttırmak için sert davul sesleri ve demir parmaklık kapıların kapatılma sesleri efekt olarak kullanılmıştır.

Kurgu ve Geçişler: Filmde görüntü geçişleri için kesme ve zincirleme kullanılmıştır. Kesme ile geçişler daha çoktur. Kesme anlatımın doğallığına yardımcı olmaktadır.

Kamera Hareketleri: Kamera film boyunca öznel anlatımla, olayı ve kişileri izlemektedir. Filmde öznel anlatımı sağlamak için jimmy jip, stadiacam ve şaryo kullanılmıştır. Böylece kamera hareketleri kişileri takip edebildiği gibi yumuşak bir etki oluşturarak dramatik etkiyi arttırken, seyircinin filmde kopmamasını da sağlamaktadır.

Filmsel öykü sürecinin bütünü ele alındığında “düzanlamın gösterileni”ni sağcı ve solcu, vatanlarını seven insanların ideolojik çatışmalarının fiiliyata dönüşmesi sonucunda 1980 İhtilali neticesinde cezaevine atılmaları, yargılanmaları, idamlarına karar verilmesi. Cezaevindeki otorite boşluğunu fırsat bilerek kaçmaları. Özetlemek gerekirse: sağ ve sol ideolojik çatışması + 1980 İhtilali = İdam

3.4.3.2 Filmsel Öyküye Yananlamsal Yaklaşımlar

Film jeneriği, öğrenci olaylarının sloganlarıyla başlar, pankartlar sloganlar arasında filmin oyuncularını görürüz. Bu sırada beş arkadaşın trajikomik halleri öğrenci olaylarının, olay örgüsü arasında gözümüze çarpar. Panzerlerden su sıkıp kalabalığı dağıtırlarken Apo elindeki su bidonunu panzere doğru tutup bidonu doldurmaya çalışır. Beş arkadaş öğrenci mitinglerini, protestoları gezerek çöpe atılan kağıtları toplayıp, hurdacıya satarak geçimlerini sağlamaktadırlar. Bu sahnenin düzenlamı, ihtilal öncesinin çalkantılı bir siyasi ortamın olduğu, çok sayıda miting ve protesto yapıldığıdır. Bu olaylara üniversite öğrencilerinde katılıyor olması, eğitilmiş, bilgili, düşünebilen insanların ülkedeki kötü gidişattan memnun olmadıklarının eğretilmesidir. Bu sahnenin geneline baktığımızda, toplumda varlıkları belli bile olmayan sokak insanlarının, mitinglerde, protestolarda harcanan milli kaynakları geri dönüştürerek hayatlarını kazandıkları gibi milli ekonomiye katkıda bulunmaları, buna rağmen başlarını sokacak bir evlerinin olmadığı yananlamını çıkarabiliriz.

Beş arkadaş (Yaşar, Apo, Ertuğrul, Kovboy Ali, Cevat) kış yaklaştığı için yırtık ayakkabılarını değiştirmek zorundadır. Bunun için sürekli yaptıkları gibi, Cuma vakti camiden ayakkabı çalacaklardır. Avluda abdest alıyormuş gibi yaparlarken iki kişinin sohbetine kulak misafiri olurlar. Biri karaborsacıdır, diğeri ise döviz kaçakçısı. Cuma namazını birlikte kılmaya başlarlar fakat namazın ortasında beş arkadaş camiden çıkıp özellikle karaborsacı ve döviz kaçakçısının ayakkabılarını çalarlar. Bu sahnenin camide çekilmesi, ihtilal öncesi durum göz önüne alındığında, sosyal yaşamdaki çarpıklığın dini ya da siyasi değil, toplumun geneline sirayet ettiğinin, toplumda her kesimden insanın dönemin karmaşasından istifade ettiğinin eğretilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yemek için masaya oturduklarında Günaydın Gazetesi'nin sürmanşetinde "Maraş Katliamı" alt satırında ise "Katliam Dosyası" yazmaktadır. Bu gazetenin üzerinde Beş arkadaşın en yaşlısı ve lideri olan Yaşar, elindeki bıçak ile domates kesmektedir. Bu sahne Kahramanmaraş'ta yaşanan olaylarda insanların, Yaşar'ın domatesi kesmesi gibi, katledildiğinin bir düzdeğişmesidir. Maraş Katliamı, 12 Eylül İhtilali'ne gidilen süreçte büyük etkindir. 1978'deki bu katliamdan sonra, 12 Eylül'e kadar sosyal olaylar gittikçe artmıştır. Bu sahne sonunda Yaşar, Kovboy Ali'ye haftasonu miting olup olmadığı sorar. Kovboy Ali cebinden çıkardığı çeteleye bakarak, bir olay gözükmediği, son dakikada biri vurulursa ufak çapta gösteriler olabileceğini

söyler. Bunun üzerine Ertuğrul, “o zaman biraz memleket meselelerine kafa yormanın vakti geldi” der. Geçen hafta Sinan’lar evde olmadığı için sıralarını savdıklarını yarın, akşam ziyareti sırasının Gültekin’lerde olduğunu söyler. Sonrasında Apo, “birde politika karın doyurmaz derler” diyerek göndermede bulunur. Kamera bu konuşmanın yapıldığı barakayı geniş açıdan bize gösterdiğinde, barakanın önünde bir dizi ahşap çit olduğunu ve üzerinde “Tek Yol Devrim” yazdığını görürüz. Bu beş arkadaş dönemin politikacılarının eğretilmesidir. 1980’li yıllar, partiler arası Milletvekili transferlerinin çok revaçta olduğu dönemdir. Beş arkadaşın karınlarını doyurmak için, bir gün devrimci Sinan’larda, ertesi gün Mhp’li Gültekin’lerde yemek yemesi Milletvekili transferinin eğretilmesiyken, dönemin politik anlayışının da göstergesidir. Ayrıca beş arkadaş ta, karaborsacı ve döviz kaçakçısı gibi dönemin karmaşasından istifade etmektedir. Fakat beş arkadaş diğerleri gibi çok para kazanmak için değil, karınlarını doyurmak için bu karmaşayı fırsata dönüştürmeye çalışmaktadırlar. Karaborsacı ve döviz kaçakçısı filmde kapitalist sistemin sermayesini, sokakta yaşayan beş arkadaş ise ezilmiş, sömürülmüş insanların eğretilmesidir.

Sinan’larda akşam yemeği yerlerken, Sinan, devrim arifesinde olduklarını, kendilerinin iktidara aday olduklarını, iktidar olduklarında herkese ev vereceklerini anlatır. Kovboy Ali, “herkese nasıl ev vereceksiniz, memlekette o kadar ev mi var?” diye sorduğunda, Sinan, “siz merak etmeyin bu memlekette herkese, her şeyden yetecek kadar var” cevabını verir. Yemekten sonra beş arkadaş dışarı çıkmışlardır ve ellerindeki çekirdekleri bir evin kapı eşiğinde yerlerken, Mhp’lilerin Devrimcileri, Polis’in de Mhp’lileri kovalamasına, sanki bir canlı tiyatro izliyormuş gibi, aralarda yol tarifi de yaparak olaya müdahil olurlar. Bu sahnenin düz anlamı, devrimcilerin iktidar olduklarında herkese eşit sosyal hakları sağlayacaklarıdır. Yan anlamı ise, devrimcilerin ihtilaline sağ görüşlü Mhp’lilerin karşı olduğudur. Beş arkadaş ise, siyasi görüşü olmayan insanları, halkı temsil etmektedir. Kapı eşiğinde çekirdek yedikleri ve olup biten olaylara karışmamaları, halkın da yaşanan olaylara karışmadığının, sessiz kaldığının eğretilmesidir.

12 Eylül sabahı uyandıklarında Kovboy Ali, yiyecek bir şeyler alabilmek için Sinan’ların evine doğru gider. Sokaklardan geçerken bütün dükkanların kilitli olduğunu görür. Sokakta asker Kovboy Ali’yi durdurarak ihtilal olduğundan sokağa çıkma yasağı olduğunu söyler. Kovboy Ali bu duruma sevinerek kaldıkları barakaya koşarak gelir ve

arkadaşlarını “Sinan’lar devrim yapmış” diyerek uyandırır. Telaşla kalkıp “ihtilali kimse duymadan gidelim, evlerin iyisini biz kapalım” heyecanıyla Sinan’ların evinin kapısına kadar koşarlar. Bir komutanın ihtarı üzerine dururlar ve komutan sokağa çıkma yasağı olduğunu evlerine dönmeleri gerektiğini söyler. Bu sırada Yaşar, komutanın arkasındaki sokakta Sinan ve sevgilisi Lale’nin elleri kelepçeli olarak askeri araca bindirildiğini görür. Durumum farkına varan Yaşar komutana iyi vazifeler diler ve barakalarına geri dönerler. Bu sahnedeki düzenlam Sinan ve sevgilisi nezdinde bütün devrimcilerin gözaltına alındığı ve ihtilali gerçekleştiremedikleridir. Yananlamı ise yapılan ihtilal sonrasında halkın eşit sosyal haklardan bir kez daha mahrum kaldığıdır. Beş arkadaşın evlerin iyilerini almak için koşarak Sinan’lara gitmeleri ve elleri boş dönmeleri bu mahrumiyetin eğretilmesi, ihtilal sonrasında yaşanacak olayların da düzdeğişmecesidir. Beş arkadaş kaldıkları barakaya geldiğinde askerin arama yaptıklarını görürler. Komutanın Yaşar’ı yanına çağırmasından korkarak kaçmaya başlarlar. Peşlerinden askerler kovalarken, Ertuğrul şans eseri, yaşanan kovalamaca sırasında devrimcilerin Yunanistan’a kaçtıkları bir balıkçı teknesine binmiştir. Teknede Ertuğrul kendini büyük bir devrimci gibi tanıtır ve karşısındakilere inandırır.

Ertesi sabah askerler tarafından uyandırılırlar. Askerler yine kendilerine sokağa çıkma yasağı olduğunu söylerler. Yaşar, sokaklarda yaşadıklarını, sokakların kendilerinin evi olduğunu söyler. Komutan, çatısız ev mi olur diye azarladığında. Apo, arkasındaki yıkıntının altına geçer, yıkıntıya girer ve çıkar. İşte içerideyim, işte dışarıdayım diye birkaç defa bu hareketi tekrarlar. Bunun üzerine komutan söyleyecek bir kelime bulamaz fakat yerde “devrimci sol” yazan gazete parçasını görünce “alın bu komünistleri” diyerek Yaşar, Cevat, Apo ve Kovboy Ali’yi askeri araca bindirtir. Yaşar kendilerinin “Anti Komünist” olduklarını söylediğinde, komutan, komünistin antis, kuntisi mi olur?” diye kızar. Bu sahne, siyasi görüşle ilişkileri olmayan insanların bile, sırf cunta istedi diye sorguya hapisanelere, götürüldüklerinin eğretilmeli anlatımıdır. Ayrıca Apo’nun bir Romen olduğunu, yıkıntıdan içeri girip çıkarken kullandığı şiveden anlamaktayız. Şive karşımıza bir kültürel kod olarak çıkmaktadır.

Dört arkadaş hapishaneye girdiklerinde sorguya çekilirler. Apo ile Kovboy Ali, yedikleri dayak sonucunda hiç alakaları olmamasına rağmen bir örgüt olduklarını, elebaşlarının da Yaşar olduğunu itiraf etmek zorunda kalmışlardır. Kalacakları koğuşa geldiklerinde devrimciler ile birlikte olduklarını ve darbeyi faşistlerin yani

Gültekin'lerin yaptığını zannederler. Bu sırada içeriye hapishane komutanı Kenan Kainat gelir. Arama yapacaklarını, direnmemelerini söyler. Fakat kimse aramaya izin vermeyince askerler koğuştaki herkese vurmaya başlar. Sonrasında Apo ile koğuştaki devrimcilerin lideri Tayfun arasında bir atışma olur. Koğuştaki devrimcilerin lideri, bir kez bile aramaya izin verdiklerinde, bundan sonra kendilerine istediklerini yaptıracaklarını söyler. Kenan Kainat, bu olay sonrasında hapishane müdürü Hızır'ın odasına geçer ve işleri bir türlü yoluna koyamadığını söyler. Devletin mahkumlara ısınmak için kalorifer verdiğini, bunların ise yasadışı olaylar için haberleşmede kullandıklarını söyler. Hapishane müdürü Hızır, komutanın hoşuna gidecek sözler söyleyerek, onu över, yaranmaya çalışır. Hatta çayına şeker bile atarak kendi elleriyle karıştırır. Bu sahnenin genelini düzenlamı, cuntanın dayak zoruyla istediği her şeyi yaptırmaya çalıştığıdır. Yananlamı ise, mahkumların cunta yönetimine taviz verirlerse, davalarına ihanet edecekleridir. Çünkü ilk taviz çözümlenin ilk halkası olacaktır ve bundan sonra çözümler normalmiş gibi algılanacaktır. Hapishane komutanı Kenan Kainat, 1980 İhtilali'ni yapan Kenan Evren'in düzdeğişmecesidir. Hapishane müdürü Hızır'ın, Kenan Kainat'a sürekli yaranmaya çalışması ise cuntanın gözüne girmek isteyen, cunta iktidarından nemalanmak isteyen kesimi eğretilmektedir. Kenan Kainat bir askerdir ve ihtilal sonrasında hapishane komutanı olarak görevlendirilmiştir. Yani cuntayı temsil etmektedir. Hapishane müdürü Hızır ise ihtilal öncesi siyasi otorite tarafından görevlendirilmiştir. Sadece hapishane ölçeğinde ikisi arasındaki ilişki, ülke genelinde cunta ve siyasiler arasındaki ilişkinin düzdeğişmecesidir.

Hapishane yönetiminde herkes iktidardaki gücün temsilcisi Kenan Kainat'a yaranmaya çalışması, doktor Niyazi'nin Kenan Kainat ile yakın olmak için sık sık tavla oynaması, başgardiyen Cafer'in, hapishane müdürü Hızır'ın yaptıklarını Kenan Kainat'a söylemesi, hapishane yönetimindeki herkesin birbiriyle çıkar ilişkisinin olduğunun eğretilmesidir. Yukarıda da değindiğimiz üzere, bu çıkar ilişkisi hapishane ölçeğinde tüm ülkenin siyasi durumunun düzdeğişmecesidir.

Hapishane müdürü Hızır, koltuğunu tavana kadar yükselttiği bir anda odasına giren Kenan Kainat'ı görünce hızlı bir şekilde koltuğunu alçaltması, yine başgardiyen Cafer'in, müdürü Hızır odasında yok iken aynı şekilde koltuğuna oturup, koltuğu neredeyse tavana kadar kaldırması ve müdürü Hızır'a yakalanması, Hızır'ın egosu

yüksek bir karaktere sahip olduğunun ve başgardiyen Cafer’inde Hızır’ın makamında gözü olduğunun eğretilmesidir.

Hapishane müdürü Hızır, Kenan Kainat odasında olmadığı bir anda, askıdaki Askeri Üniformayı giymesi ve ayna karşısında kendini bir komutan gibi görmesi, Hızır’ın, ihtilal sonrasında Kenan Kainat tarafından elinden alınan güçlerine yeniden sahip olmak, tek başına iktidar olmak istemesinin yananlamıdır.

Hapishane doktoru Niyazi, Nimet hemşire tarafından hazırlanan raporlara bakınca kimisinin çenesinin kırıldığını, kiminin vücudunda kırıklar olduğunun rapora eklendiğini görür. Bunun üzerine raporları kendisi düzeltir. Bu sahne cuntanın yaptığı işkencelerin, cunta haricindeki kurumlar tarafından çıkar ilişkileri doğrultusunda örtbas edildiğinin yananlamıyla doludur.

Doktor Niyazi’nin elinde bir cübbeyle, Kenan Komutan’ın odasına girdiği, “aklıma çok değişik bir fikir geldi” dediği ve hayal ettiği, Mhp’li Gültekin’in yargılandığı ve garip nedenlerden dolayı kaleminin kırılıp, idam edildiği sahne, Mhp’lilerin 12 Eylül sürecinde devrimciler kadar ciddi cezalara çarptırılmadıklarının eğretilmesidir.

Hem Sinan’ın, hem de Gültekin’in aynı hapishanede kalmaları, ikisinin de mahkemede kalemlerinin kırılması yani idamlarına karar verilmesi, bunun sonucunda ikisinin de tünel kazmaya başlamaları ve yine ikisinin de Yaşar tarafından aynı anda kurtarılarak özgürlüklerine kavuşmaları, siyasi görüşleri, izledikleri strateji farklı olsa da bir amaç uğruna ‘bu ülkeyi daha yaşanabilir hale’ getirmeye çalıştıklarını eğretilmesidir.

Filmde Cevdet karakterinin son sahne hariç hiç konuşmadığı gözlemlenmektedir. Cevdet filmde Kürt Halkının temsilcisi, düzdeğişmecesidir.. 12 Eylül döneminde Kürt Halkına neredeyse hiç söz hakkı tanınmadığı yönetmen tarafından, Cevdet karakteriyle filme yansıtılmak istenmiştir. Cevdet film boyunca sadece edilgen haldedir, tek konuştuğu sahne olan filmin final sahnesinde Sinan ile Lale’nin gazetede çatışmada öldürüldükleri haberini okuduktan sonra, elindeki radyo’da Cem Karaca’nın filme adını verdiği ‘Bu Son Olsun’ şarkısı çalarken eşlik ettiği ‘Bu Son Olsun’ cümlesidir.

SONUÇ

Tarihin ilk dönemlerinden itibaren insanoğlu, sürekli olarak çevresini anlama, anlamlandırma merakı içerisinde olmuştur. Bu merakını gidermek için bazen sanatı, bazen de bilimi kullanmıştır. Bu anlamlandırmada bilimi kullandığında daha nesnel sonuçlara ulaşırken, sanatı kullandığında ise daha öznel sonuçlara ulaşmıştır. Yani sanatı bir anlamlandırma aracı kullandığında, kendi içerisinde bulunduğu kültür başta olmak üzere, onu şekillendiren bütün unsurların yansımalarını, çıkardığı sonuçlarda görmüştür.

İnsanoğlu sanat sayesinde gerçekliği betimleyebilmektedir. Dünyayı anlamlandırma çabasında soyutlama ve genelleme yapmanın yanı sıra gerçeğin bir benzerini oluşturmaya çalışmaktadır. Gerçekliğin benzerini çok yetkin bir şekilde yakalayan fotoğraftan sonra hareketli görüntüler yakalamayı başaran sinematografin keşfi, insanoğluna gerçekliği neredeyse kusursuz betimleme imkanı vermektedir. Bu kusursuzluğu, görüntünün yanında ses, müzik, yazı gibi unsurlar ile desteklemektedir.

Bu bağlamda “Sinemada Anlam: Günümüz Türkiye Sineması’nda 12 Eylül Temalı Filmlerin İncelenmesi” adlı çalışmamız, genel olarak üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm “Sinemada Anlam Oluşturma” da, beyazperdeye yansıtılan görsel anlatının nasıl oluşturulduğu, oluşturulan anlamın izleyiciler tarafından nasıl algılandığı ve Metz’in sinema göstergebilimi üzerine görüşleri doğrultusunda sinemadaki anlamın nasıl okunması gerektiği üzerine durularak, çalışmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. İkinci bölüm olan “12 Eylül İhtilali Ve Türk Sineması”nda ise çalışmamızda irdelemek üzere seçtiğimiz 12 Eylül temalı filmlerin, yansıttıkları dönem hakkında bilgi sahibi olmamız için, “1980’ler Türkiye’sine Kısa Bakış” ve “12 Eylül Çerçevesinde Türkiye Sineması” alt başlıklarında 12 Eylül İhtilali öncesi ve sonrası, hem siyasi-sosyal durum, hem de sinemamız açısından durumu üzerine durulmuştur. Üçüncü bölümde ise, çalışmamızda, sosyal ve siyasal hayatımızda tam 33 yıldır etkisini sürdüren 12 Eylül 1980 İhtilali’nin, günümüz Türk Sinemasına etkilerini, örnek olarak seçtiğimiz “Vizontele Tuuba”(2004, Yılmaz Erdoğan), “Beynelmilel” (2006, Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez) ”Eve Dönüş” (2006, Ömer Uğur), “Bu Son Olsun” (2012,Orçun Benli) adlı filmlerde, öncelikle düzanlamın gösterenleri sıralanmış,

sonrasında filmsel öyküye yananlamsal yaklaşımlar Metz'in Sinema Göstergibilimi üzerine düşüncelerinden faydalanılarak ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda, ilk olarak incelediğimiz “Vizontele Tuuba” filminde yönetmen Yılmaz Erdoğan, 12 Eylül İhtilali'ne siyasi açıdan yaklaştığı görülmektedir. Filmde bu durum ilk izlendiğinde net olarak ortaya çıkmasa da, izleyicilerin bilinçaltına yer edecek şekilde, olay örgüsü içine yerleştirilmiştir. Aslında hiç var olmayan “DFKD” ve “DEKD” partileri arasındaki çatışma, o dönemdeki siyasi atmosferi temsil etmesi bakımından önemlidir. Ayrıca kütüphanesi olmayan bir kasabaya, siyasi görüşünden dolayı cezaevinde kalmış bir kütüphane müdürünün sürgün olarak gönderilmesi o dönemde sol ideolojiye bakışı da yansıtmaktadır. Filmde 12 Eylül müdahalesi, filmin geçtiği kasabaya gelen askerler ve onların ilan ettiği sokağa çıkma yasağı ile temsil edilmiştir. İhtilal öncesi durumun göstergelerinin ise film içerisine gizlendiği görülmektedir.

“Eve Dönüş” filminde ise yönetmen Ömer Uğur'un, 12 Eylül İhtilali'ne siyasi açıdan yaklaştığı gibi o dönemde gözaltı sürecinde yaşanan işkencelere yoğunlaştığı da görülmektedir. Filmde kapitalist sistemin çalışma mantalitesi, aldıkları renkli televizyonun taksitlerini ödemek için fazla mesaiye kalan Mustafa ve eşi Esmâ örneğinde gösterilmiştir. Filmde 12 Eylül müdahalesi,”Vizontele Tuuba” filminde olduğu gibi sokaktaki askerler ve ilan edilen sokağa çıkma yasağı ile temsil edilmiştir. Filmde işkenceleri, askeri müdahaleyi yapan askerler tarafından değil, polis tarafından yapılmış olduğunu ima edilmesi dikkat çekicidir. Film, 12 Eylül cuntasının toplumda oluşturmak istediği kimliksizleştirmeyi göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Mustafa'nın gördüğü işkenceler sonrasında başka bir kişiliğe bürünmesi, her şeyden korkması ve çekinmesi, kimliksizleştirme politikasının göstergesidir.

“Beynelmilel” filminde yönetmen Sırrı Süreyya Önder'in, 12 Eylül İhtilali'ni yapan cuntanın ideolojisini, filminde anlattığı görülmektedir. Önder, ihtilal sonrasındaki sıkıyönetimin toplumsal yaşantımıza olumsuz etkilerini “Gevendeler” ölçeğinde ele almıştır. Yöresel halk çalgıcıları olan “gevendelerin” bir orkestraya dönüştürülmeye çalışılması, bizim adetlerimizde ve dini inanışımızda yeri olmayan cenazede ölüm marşının çalınışı, 12 Eylül cuntası tarafından güdülen kimliksizleştirme ve başkalaştırma politikalarının göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Bu Son Olsun” filminde yönetmen Orçun Benli'nin de, 12 Eylül İhtilali'ne siyasal açıdan yaklaştığı görülmektedir. Benli filmde, dönemin siyasi atmosferini yansıtabilmek için öğrenci olaylarını ve sağ-sol çatışmasını kullanmıştır. Bu olayları sokaklarda yaşayan beş evsiz arkadaşın gözünden beyazperdeye aktarmıştır. Film ihtilal öncesi siyasi olayları ve ihtilal sonrası cezaevlerinde yaşanan dayak ve işkenceleri yansıtmaya bakımından oldukça önemlidir. Filmde 12 Eylül müdahalesi, sokakları kuşatan askerler ve onların ilan ettiği sokağa çıkma yasağı ve cezaevindeki askeri yönetim ile temsil edilmiştir.

Çalışmanın araştırma alanını oluşturan 12 Eylül filmlerinin temelinde 12 Eylül Askeri İhtilali olsa da, çalışmada incelenen filmlerin hiçbirinde ihtilalin asıl konu olarak yer almadığı görülmektedir. Darbenin nedenlerini ya da oluşum aşaması, incelenen filmlerde sokaklarda yaşanan siyasi çatışmalar haricinde görülmemektedir. 12 Eylül Askeri İhtilali bu filmlerde sadece fonda yer almıştır. Öyle ki 1980 İhtilali'nin olduğunu “Vizontele Tuuba”, “Eve Dönüş”, “Bu Son Olsun” filmlerinde, köşe başlarını tutan askerlerden öğrenilmektedir.

Seçilen filmlerde “trajikomik” bir anlatı benimsenmiştir. Toplumsal hayatımızda derin izler bırakan 1980 İhtilali'nin trajikomik ele alınması, filmlerin izlenme kaygısının olduğunu göstermektedir. Çünkü daha önce çekilen 12 Eylül filmleri hem siyasi buldukları hem de olay örgüsünün ağır ilerlemesi gibi nedenlerle seyirciler tarafından tercih edilmemiştir. Bu yüzden yönetmenlerin anaakım sinemada kabul gören bir anlatı türü olan komedi ile, ideolojik görüşlerini daha fazla insana, onları sıkmadan anlatabildikleri gözlemlenmektedir. Araştırmamıza konu olan filmlerin toplam izleyici sayılarına bakıldığında, bu düşüncelerimizin doğruluğu anlaşılmaktadır; “Vizontele Tuuba” filminin toplam izleyici sayısı ‘2.894.802’¹³¹, “Eve Dönüş” filminin toplam izleyici sayısı ‘231.784’¹³², “Beynelmilel” filminin toplam izleyici sayısı ‘431.696’¹³³, “Bu Son Olsun” filminin toplam izleyici sayısı ‘79.663’¹³⁴ dür. Yılmaz Erdoğan’ın çok beğenilen “Vizontele” filminin devamı niteliğinde olan “Vizontele Tuuba” filminin seyirci sayısının diğer filmlere oranla yüksek olmasında etken olduğu düşünülmektedir. Buna karşın, "Bu son Olsun" filminin kaliteli bir yapım olmasına rağmen izleyici

¹³¹ <http://www.sinematurk.com/film/8348-vizontele-tuuba/> (Erişim Tarihi 06.05.2013)

¹³² <http://www.sinematurk.com/film/9150-eve-donus/> (Erişim Tarihi 05.05.2013)

¹³³ <http://www.sinematurk.com/film/17450-beynelmilel/> (Erişim Tarihi 06.05.2013)

¹³⁴ <http://www.sinematurk.com/film/45125-bu-son-olsun/> (Erişim Tarihi 06.05.2013)

sayısının düşük olmasında yönetmeni Orçun Benli'nin ilk uzun metraj film çalışması olmasının da etkisi olduğu düşünülmektedir. Çalışmamızda seçilen bu dört filmin ulusal kanallarda defalarca yayınlanmış olması, medyadaki yansımaları ve televizyondaki sunumları açısından popüler örnekler arasına girmiş olmaları dikkat çekicidir.

Çalışmamıza konu olan filmlerde kullanılan sinema diline bakıldığında ise seyircinin filme rahatlıkla dahil olabildiği bir seyir deneyimi gerektiren, yalın bir anlatı tercih edildiği görülmektedir. Bununla beraber verilmek istenen önemli mesajların görüntüsel kodlar ile gizlendiği görülmektedir:

“Vizontele Tuuba” filminde Yılmaz ve Sernikli ailesiyle birlikte, kasabaya gelen otobüste ihtilalin habercisi olan askeri, kimsenin karşılamaması, kasabaya satılmak için getirilen civcivlerden sadece siyah olanının tavuk, diğerlerinin horoz olması, Güner Bey’in kütüphane açılışında mikrofonun sürekli cızırtılar çıkarması yüzünden konuşmasını yapamaması, ihtilalden bir gece önce halk kütüphanesinde insanlar televizyon izlerken, televizyonun bozulmadan önce ekranındaki, bir kadının idam mangası önünde kurşuna dizilme sahnesi;

“Eve Dönüş” filminde, ihtilal öncesi kahvehane duvarında asılı olan, Ecevit posterleri, Orhan Gencebay posterleri, kırmızı pelerinli matador halısının ihtilal sonrasında Milli Güvenlik Konseyi üyelerinin posterleriyle yer değiştirmiş olması, polislerin Mustafa’nın evini ararken çok değer verdikleri ‘renkli televizyon’un kırılması, Mustafa’nın kendini ihbar eden ev sahibiyle kahvehanede aynı masada oturmaları, birlikte çay içmeleri;

“Beynelmilel” filminde, gevendelerin bir kamyonun kasasında gizli saklı şarkı söylemeleri, yasaklanan “Lorke” şarkısının bir düğünde kısık sesle çalınması, bu şarkıya sessizce oynanması, şehirdeki gevendelere “temsili düşman üniforması” giydirilmesi, milli bir bayramın pavyonda kutlanması, Gülendam’ın cuntacıları protesto etmek için hazırladığı pankartın, Haydar’ın kefeni olması;

“Bu Son Olsun” filminde, öğrenci olayları sırasında Apo’nun elindeki su bidonunu, protestocuları dağıtmaya çalışan panzere doğru tutup doldurmaya çalışması,

Maraş katliamı yazan gazete üzerinde domates doğranması, hapishane müdürü Hızır'ın sandalyesinin aşırı derecede yükselmesi, hapishane komutanının isminin "Kenan Kainat" olması, ve Kürt kökenli Cevdet'in filmde hiç konuşmaması; gibi sahnelerde yönetmenler tarafından verilmek istenen mesajların görüntüsel kodlarda gizlendiği görülmektedir.

Türkiye'nin toplumsal ve siyasal yapısında önemli izler bırakan 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin sinemamızda yeterince rağbet görmemiş olması düşündürücüdür. Bunun en önemli nedenlerinden biri Türkiye'nin hala, bir darbe Anayasası ile yönetiliyor olması ve halkın kültürel yapıdan kaynaklanan otoriteye itaat anlayışının halen yaygın olmasıdır. Güney Amerika Ülkeleri ve Yunanistan gibi Türkiye ile benzer süreçleri yaşayan ülkeler cuntaları yargılarken, Türkiye'nin halen geçmişiyle hesaplaşmamış olması başka bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk Sineması, günümüze kadar 12 Eylül temalı 39 film üreterek Türkiye tarihinde siyasal, sosyal açıdan çok önemli olan bu döneme belli bir duyarlılık göstermiştir. Bundan sonraki dönemler için de 12 Eylül üzerine filmlerin çekileceğini düşünmek 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 büyük önem arz etmektedir. Çalışmamız kapsamında incelenen filmlerde 12 Eylül dönemi ve bu dönemde yaşanan yıkımın, gerçeğe uygun olarak sunulmasında eksikliklere rastlanmıştır. İleriki dönemlerde 12 Eylül dönemini anlatan filmlerde bu eksikliklerin düzeltilebilmesi, çekilen bu filmlerin üzerine yapılacak araştırmaların artması ile mümkün olabilecektir.

EKLER

Ek 1: Vizonte Tuuba Filminin Afişi



ORAYA GÜZEL ŞEYLER DE GELİRDİ...
AMA HİÇBİRİ UZUN SÜRE KALMAZDI.

VIZONTELE

Tuuba

YILMAZ ERDOĞAN - DEMET AKBAĞ - ALTAN ERKEKLİ ve TARIK AKAN

TUUBA ÖZALP, ÖZEM BAŞKIN, İZZET KALAYDIR, TOĞRA ÇELİK, İDİL ERAT, BÜCAN GÜNNALAN, ERDAL TORUN, ZEİNİT TÜRKSÜ, TUNCER SALMAN, ARAZ ÇETİNKAYA, SAHİP KALÇIN, ŞENER RÜKÜKÜ, SELAMETTİN TAĞOĞUZ, MUHI GÖRKAN, BÜYÜK İNAL, SELİM ERDOĞAN, TUĞRA ORHAN, ÇAHİT TAŞ, BAHATTİN ENGİN, ŞENOL BALI, ŞAHİN YAKU, SINAN KILIÇ, VOLKAN DEMİRÇİK, ZERRİN SÜMER, SINAN BENGİLER, CANER ALKAYA, DENİZ ERDOĞAN, NURİET KARAKUŞ, CEMAL TAĞ, TULU İNÖL, DERYA ORHANY, YASEMİN ERGENE, BERKİN ERDOĞAN

YILDIZER/ŞİMEK, NERİT ÜÇÜK, İZZET ERGİNER, ENİŞ AKKOVA, BAŞU BEBAT

YAKUTLU, ARÇUN TAR, SEVİNİR, RIZAN KARDEŞ, NİLİN, KARDEŞ TÜRKÜLER, AYLA ÖZGENÇER, RAYHAN ALTIN, ENİŞ ERGİN GÖZÜK, ER ALAN ÇİFTÇİ, İZZET ERGİNER, ÖZAR KARDOĞLU, ÜNÜK ERGİNER, UZUR, ÇAKAR, SEVİNİR NİCATTI AKTINAR

YARARLANILANLAR: YILMAZ ERDOĞAN

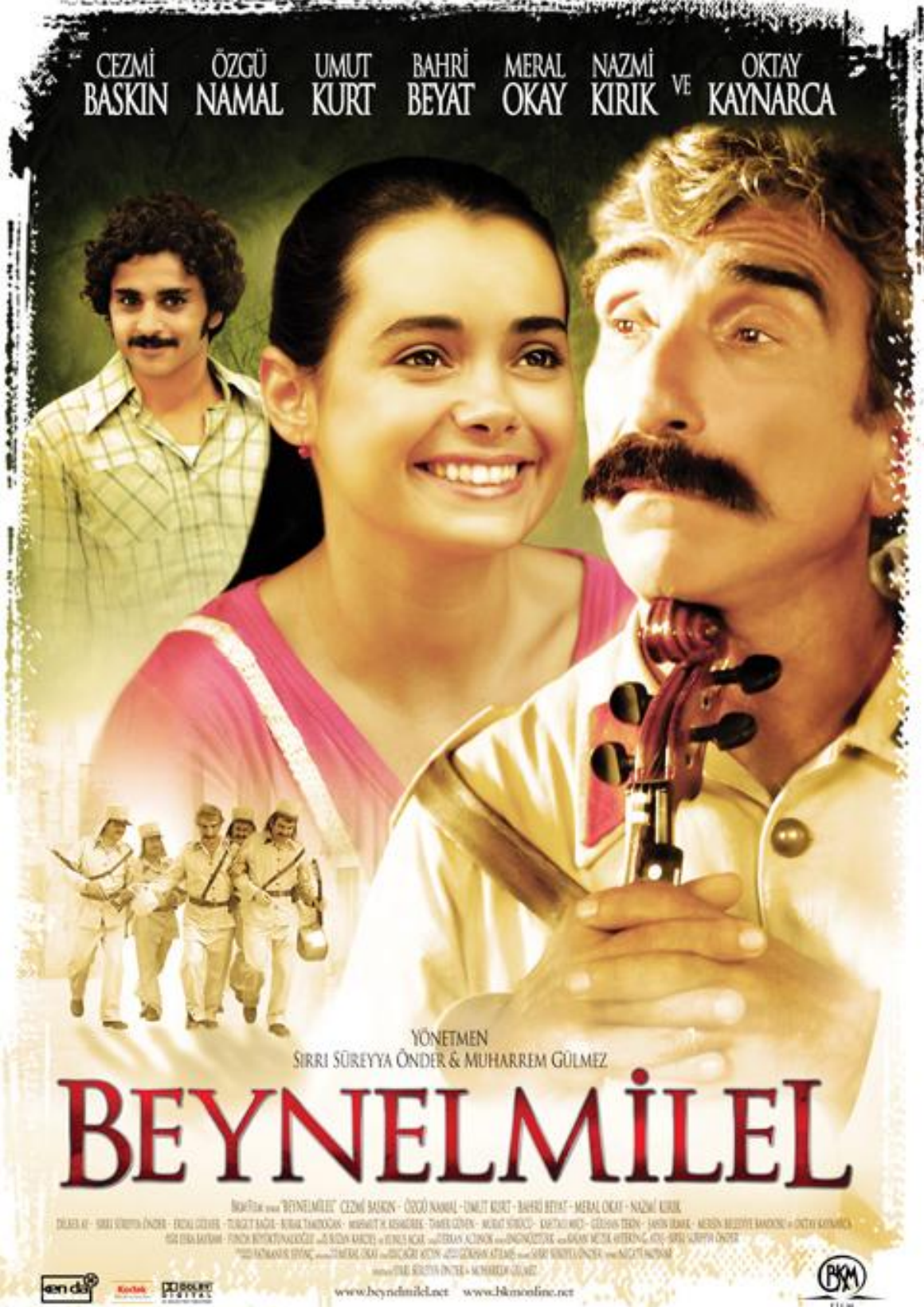
www.vizonteletuuba.com

BİM
FILM

Ek 2: Eve Dönüş Filminin Afişi



Ek 3: Beynelmîlel Filminin Afîşî



CEZMİ BASKIN ÖZGÜ NAMAL UMUT KURT BAHRİ BEYAT MERAL OKAY NAZMİ KIRIK VE OKTAY KAYNARCA

YÖNETMEN
SİRRI SÜREYYA ÖNDER & MUHARREM GÜLMEZ

BEYNELMİLEL

BAŞLIKLAR: "BEYNELMİLEL" CEZMİ BASKIN - ÖZGÜ NAMAL - UMUT KURT - BAHRİ BEYAT - MERAL OKAY - NAZMİ KIRIK
DİZAYN: SİRRI SÜREYYA ÖNDER - FİCALI GÖZALP - TUNÇTAY BAĞCI - BURAK TARDUĞAN - MUSTAFA K. KESKİNER - TAMER ÇEVİK - ALIHAZİR SÖZÜCÜ - KARTAL AKIŞ - CEMAL TEKE - FARUK İBRAHİM - MERİN BEZİYYE BAKIÖZ - OKTAY KAYNARCA
MÜZİKLER: FİNÇEK BÖRÜKTAŞKÖZÜ - İSMAİLİN KARÇEL - İZMEL NOL - İZZETAN AKINÖZ - İNGÖZÖZÜK - İSMAİL NOL - İZZETAN AKINÖZ - İZZETAN AKINÖZ - İZZETAN AKINÖZ - İZZETAN AKINÖZ - İZZETAN AKINÖZ
*TÜRKİYE KURUMU İYİ HAYAT - MERAL OKAY - İZZETAN AKINÖZ - İZZETAN AKINÖZ - İZZETAN AKINÖZ - İZZETAN AKINÖZ - İZZETAN AKINÖZ
www.beynelmielel.net www.bkmonline.net

en dizi Kocak DUBOTEYTRAL BKM FİLM

Ek 4: Bu Son Olsun Filminin Afifi



KAYNAKÇA

KİTAP

Abisel, Nilgün. **Sessiz Sinema**. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yürsekokulu Yayınları. 1989

Adanır, Oğuz. **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İstanbul: Say Yayınları. 2012

Altan, Mehmet.**Darbelerin Ekonomisi**.7.Baskı.İstanbul: Hemen Kitap. 2012

Arnheim,Rudolf. **Sanat Olarak Sinema**. Çev.Rabia Ünal Ramdoğan. İstanbul: Hil Yayınları. 2010

Bazin, Andre. **Sinema Nedir?**. İstanbul: Doruk Yayıncılık.2011

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

Büker,Seçil.**Sinemada Anlam Yaratma**. İstanbul. Hayalperest Yayınevi. 2012

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

Erkman, Fatma. **Göstergebilime Giriş**. İstanbul: Alan Yayıncılık. 1987

Esen, Şükran.**80'ler Türkiye'sinde Sinema**. 2.Basım. İstanbul: Beta Basım Yayım. 2000

Esen, Şükran. **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**. 2.Basım. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2010

Fiske, John. **İletişim Çalışmalarına Giriş**. Çev.Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 2003

Güngör ,A. Şefik. **Sinemada Görüntü Yönetmeni**. Ankara: Kitle Yayınları. 1994

Ilıcak, Nazlı. **12 Eylül Kazanında Bir Gazeteci**. 1.Baskı. İstanbul:Doğan Kitap. 2012

- Kara,Mesut. **Sinema ve 12 Eylül**. 1.Baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2012
- Kılıç, Levent. **Fotoğraf ve Sinema Toplumsal Tarihi**. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. 2008
- Kongar,Emre. **21. Yüzyılda Türkiye**. 26.Basım. İstanbul:Remzi Kitapevi. 2000
- Metz, Christian. **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**. Çev:Oğuz Adanır. İstanbul: Hayalperest Yayınları. 2012
- Monaco, James. **Bir Film Nasıl Okunur?**. Çev:Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları. 2011
- Onaran, Alim Şerif.- Vardar,Bülent. **20.Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması**. İstanbul:Beta Basım.2005
- Özdemir,Hikmet. “Siyasal Tarih”. **Türkiye Tarihi. Çağdaş Türkiye 1908-1980**. C.4. 7. Basım, Sina Akşin (der.), İstanbul: Cem Yayınevi. 2002
- Özgüç, Agah. **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**. 2.Basım.İstanbul:Agora Kitaplığı. 2003
- Özgüç, Agah. **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**. 1.Basım. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2005
- Parsa,Prof.Dr.Seyide. **Film Çözümlemeleri**. İstanbul: Multilingual Yayınları. 2008
- Rifat,Mehmet. Rifat,Sema. **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2 Temel Metinler**. 2.Baskı. İstanbul:Om Yayınevi. 2000
- Scognamillo,Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. 3.Baskı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2010
- Tanör, Bülent. “Siyasal Tarih” **Türkiye Tarihi, Bugünkü Türkiye 1980-1995**. 3. Basım. İstanbul: Cem Yayınevi. 2000
- Teksoy, Rekin. **Rekin Teksoy’un Türk Sineması**. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. 2007
- Uçar, Tevfik Fikret.**Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**. İstanbul: İnkılap Yayınevi. 2004

SÜRELİ YAYINLAR

Engin, Kamil. “Toplum, Türk Sineması ve 12 Eylül”. **Film Arası Dergisi Türk Sineması’nda Darbeler Özel Sayısı**. yıl:3. sayı:25.(2012)

Karadağ, Nazmiye. “12 Eylül ve Toplumsal Belleğin Sinematografik Sunumu”. **Cinemascope Dergisi**. sayı:11.(2007)

Makal, Prof.Dr.Oğuz.“Sinema Ne Kadar 12 Eylül?”. **Cinemascope Dergisi**, sayı:11.(2007)

Maktav, Hilmi.“Türk Sinemasında 12 Eylül”. **Birikim Dergisi**. sayı:138 (Ekim 2000)

Maktav, Hilmi.“Vatan,Millet,Sinema”. **Birikim Dergisi**. Sayı:207 (Temmuz 2006)

Özçelik, Pınar Kaya. “12 Eylül’ü Anlamak”. **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**.

Cilt:66. Sayı:1.(2011)

Sivas, Âlâ. “Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme”. **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 10.Yıla Armağan**. Yıl:11. Sayı:21 (Bahar 2012/1)

Tezcan, Gülcan. “Atilla Dorsay: 27 Mayıs’ın Uzun Vadede Faydası Olmuştur”. **Film Arası Dergisi Türk Sineması’nda Darbeler Özel Sayısı**. yıl:3. sayı:25.(2012)

İNTERNET KAYNAKLARI

“Anlam” <http://tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim Tarihi 04.01.2013)

“Gösterge”http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50ff62954cc5b8.24327611 / (Erişim Tarihi 23.01.2013)

<http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/22307011.asp>
(Erişim Tarihi 06.03.2013)

<http://www.anayasa.gen.tr/1982ay.htm> (Erişim Tarihi 18.03.2013)

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-23915/devlet---sinema-iliskisi.html> (Erişim Tarihi 19.03.2013)

http://www.sabah.com.tr/Ekler/Cumartesi/Yazarlar/dorsay/2006/11/04/Acili_bir_do_nemIn_ayni_olcude_aci_veren_film (Erişim Tarihi: 05.05.2013)

http://www.birgun.net/sunday_index.php?news_code=1160833827&year=2006&month=10&day=14 (Erişim Tarihi: 05.05.2013)

<http://www.sinematurk.com/film/9150-eve-donus/> (Erişim Tarihi: 05.05.2013)

<http://www.sinematurk.com/film/45125-bu-son-olsun/> (Erişim Tarihi 06.05.2013)

<http://www.sinematurk.com/film/8348-vizontele-tuuba/> (Erişim Tarihi 06.05.2013)

<http://www.sinematurk.com/film/17450-beynelmile/> (Erişim Tarihi 06.05.2013)

<http://www.banubozdemir.com/orcun-benli-der-ki-bu-son-olsun-12-eylul/>
(Erişim Tarihi 07.05.2013)

TEZLER

Tüzün, Seda. “ Türk Sinemasında Mekan, Tek Mekanda Geçen Filmler” (T.C Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara. 2008